

Quelques documents sur un aquarelliste et marchand vaudois à Rome à la fin du XVIIIe A.L.R. Ducros (1748-1810)

Autor(en): **Chessex, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **90 (1982)**

PDF erstellt am: **23.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67210>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Quelques documents sur un aquarelliste
et marchand vaudois à Rome à la fin du XVIII^e
A.L.R. Ducros (1748-1810)

PIERRE CHESSEX

Rome, ce 28 juillet 1789

[...] Riches par les succès de leur industrie et passionnés pour les beaux-arts, les Grecs mirent tout en œuvre pour les encourager: on fonda des académies publiques où la jeunesse apprenait le dessin; [...] les républiques offrirent des pensions, les rois des présents, le peuple donna plus encore, le tribut d'un hommage éclairé.

En Suisse, au contraire, aucun secours pour commencer, aucun encouragement pour persister dans la carrière, aucun avantage quand on est parvenu au but. [...]

Ce n'est pas que j'inculpe ici l'insouciance des gouvernements, l'avarice des grands, ou la malignité du peuple: je sens qu'on doit seulement en accuser les bornes étroites du pays, le peu de ressources de nos républiques, et la médiocrité dans laquelle vivent la plupart de leurs habitants; mais les effets n'en sont pas moins opposés aux progrès des arts. Certes, l'artiste et l'homme de lettres sont bien malheureux quand ils doivent lutter contre l'indigence, frapper à des portes qui leur sont fermées, poursuivre une route obstruée à chaque instant, mendier une protection qui échappe, ou solliciter un établissement incertain.

Ces obstacles paraissaient insurmontables, et nous les avons surmontés: forts de nos seuls talents, nous avons lutté contre le mauvais génie qui tentait de les étouffer. J'ai vu à Rome nos sculpteurs, nos

N. B. — Je tiens à remercier les personnes et les institutions qui m'ont apporté leur soutien afin que je puisse commencer mes recherches sur Ducros à Rome: MM. les professeurs Philippe Junod, Enrico Castelnuovo, Ernest Giddey et Jean-Charles Biaudet, la Société académique vaudoise, l'Institut suisse pour l'étude de l'art et M. Pierre Schmidheiny à Zurich, la Commission cantonale des activités culturelles du canton de Vaud et enfin l'Institut suisse de Rome qui m'héberge avec ma famille au moment où je rédige cet article. J'aimerais relever aussi la générosité avec laquelle les historiens étrangers m'ont aidé dans ma recherche sur le peintre vaudois à Rome, en particulier M. Olivier Michel, M. Giuliano Briganti, M. et M^{me} Udolpho et Anne van de Sandt. Je remercie enfin M^{me} Anne de Herdt, conservatrice des dessins au Musée d'art et d'histoire de Genève.

peintres, nos graveurs, disputer aux Anglais, aux Français, aux Allemands, aux Italiens même, la palme des beaux arts. [...] L. B.¹

Et Louis Bridel poursuit en évoquant longuement les artistes suisses travaillant à Rome: le sculpteur Alexandre Trippel (1744-1793), les peintres Jacques Sablet (1749-1803), Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) et Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. S'il a raison d'insister sur les causes matérielles qui poussent les artistes suisses à l'exil — comme le fera encore dix ans plus tard le ministre des Arts et des Sciences de l'éphémère République Helvétique, Philippe-Albert Stapfer², il ne faut pas oublier que les artistes recherchent en Italie plus que des débouchés commerciaux et des encouragements. La tradition du « voyage d'Italie » est solide au nord des Alpes et joue, depuis le célèbre périple au Sud de Dürer, un rôle important dans la formation des artistes. Avec le début des fouilles d'Herculanum (1738), puis de Pompéi (1748), et leur divulgation dans toute l'Europe par la gravure dès le milieu du XVIII^e siècle³, avec les travaux et les relevés archéologiques qui se multiplient à partir du célèbre voyage en Italie du futur marquis de Marigny, frère de M^{me} de Pompadour, en compagnie du graveur C. N. Cochin, de l'architecte Soufflot et de l'abbé Leblanc⁴ et avec la réapparition du goût antiquisant dans l'art de la seconde moitié du XVIII^e⁵, Rome consolide encore sa position de capitale des arts

¹ Jean-Louis-Philippe Bridel (1759-1821) frère du Doyen Bridel. *Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome*, dans le *Conservateur suisse ou Recueil complet des Etrennes Helvétiques*, t. II, Lausanne 2^e éd., 1855, p. 263-264.

² PIERRE CHESSEX, *Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique*, dans *Etudes de Lettres, bulletin de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, série IV, t. 3, 1980, p. 94-95.

³ Sur les fouilles, la source principale reste G. FIORELLI, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, Naples 1860-1864, 3 vol., et sur leur diffusion voir F. Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, dans *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, t. II, Napoli 1979-1980, p. 58-68.

⁴ FERDINAND BOYER, *Antiquaires et architectes français à Rome au XVIII^e siècle*, dans *Revue des études italiennes*, NS, t. I, 1954, p. 173-185; LAURA MASCOLI, *Architectes, antiquaires et voyageurs français à Pompéi, milieu XVIII^e fin XIX^e siècle*, dans *Pompéi, travaux et envois des architectes français au XIX^e siècle*, Paris-Naples 1981.

⁵ Parmi les nombreuses publications sur ce sujet, l'une des meilleures études d'ensemble reste LOUIS HAUTECŒUR, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1912. Des ouvrages plus récents, retenons ROBERT ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1974, 3^e éd., dont les notes bibliographiques constituent un des meilleurs guides dans le foisonnement des publications sur la période néo-classique.

et les artistes de toute l'Europe convergent vers cette «terre promise».

Le «voyage d'Italie» est de règle pour les artistes français qui avaient depuis le XVII^e siècle une institution d'accueil à l'Académie de France à Rome⁶, et pour les peintres et sculpteurs allemands ou suédois envoyés par les cours princières. L'absence d'Académie et de mécénat en Suisse explique le petit nombre d'artistes de ce pays qui feront le voyage au sud des Alpes avant le dernier quart du XVIII^e siècle. L'historien zurichois Johann Caspar Füssli (1706-1782) le notera dans la préface du quatrième volume de son histoire des artistes suisses (1774): «Es ist ausgemacht, wenn der schweizerische Künstler sein Glück nicht in grossen Residenz-Städten sucht und findet, oder zu Hause aus eignen Mitteln leben kann, so muss er bey seiner Kunst verhungern.»⁷ Mais leur statut social est précisément en train de changer au moment où Füssli écrit ces lignes. L'artiste prend peu à peu conscience que son public va au-delà de celui de ses commanditaires et il manifeste son indépendance⁸. Les amateurs d'art sont de plus en plus nombreux et des débouchés nouveaux vont permettre en particulier aux peintres et graveurs de paysage de s'affranchir du mécénat traditionnel de cour et d'église.

Dans les années 1760-1770 se créent toute une série de liens entre l'intelligentsia suisse et les protagonistes du néo-classicisme en Italie, grâce notamment à Johann Caspar Füssli qui entre en contact épistolier avec Winckelmann (séjournant à Naples et à

⁶ Du Palazzo Caffarelli, qu'elle quitte en 1725 pour le Palazzo Capranica, l'Académie se déplace au Palazzo Mancini (Salviati) sur le Corso, de 1725 à 1803, puis à la Villa Medici où elle a encore son siège (HENRI LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris 1924, 2 vol.).

⁷ JOHANN CASPAR FUESSLIN, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, t. IV, Zürich 1774, p. X.

⁸ Quelques signes de cette attitude sont visibles, par exemple, dans l'écrit parodique de WILLIAM HOGARTH, *The No Dedication* (dans LORENZ EITNER, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850, Sources and Documents*, vol. I, Englewood Cliffs 1970, p. 105), ou encore dans l'épisode qui oppose G. B. Piranesi et Lord Charlemont à propos du financement du recueil *Le Antichità Romane* (G. B. PIRANESI, *Lettere di giustificazione scritte a Lord Charlemont ed a di lui agenti di Roma*, Roma 1757). Une même volonté d'indépendance se manifeste dans les libertés prises par David face à l'Académie et au Roi lorsqu'il expose les *Horaces* en août 1785 à Rome dans son atelier, tableau qui outrepassa les mesures assignées à la commande et qui arrivera à Paris à la fin du Salon (*David e Roma*, Roma, Academia di Francia, 1981-1982).

Rome)⁹, puis qui met en contact Salomon Gessner avec l'historien allemand¹⁰. Ces liens privilégiés entre Winckelmann et les intellectuels zurichoïses vont jouer un rôle important dans la diffusion du goût néo-classique en Suisse¹¹, comme en témoigne par exemple la publication dès 1762 à Zurich, chez Orell, Gessner et compagnie, des *Gedanken über die Schönheit* d'Anton Raphael Mengs (le *Newton de la peinture* selon J.C. Füssli), réflexions sur la Beauté qui sont dédiées à Winckelmann. La fébrile activité éditoriale de la maison zurichoïse (voir notes 7 et 10) — qui devient en 1770 Orell, Gessner, Füssli et compagnie — concrétise des relations amicales et des affinités sur le plan des théories esthétiques; mais elle va aussi permettre à d'autres Suisses, qui considèrent les antiquités gréco-romaines sous un angle plus matériel, de se faire des relations parmi les dilettantes et les antiquaires de la Ville éternelle. C'est le cas par exemple du graveur et antiquaire bâlois Christian von Mechel (1737-1817)¹²: il se rend en 1766 à Rome avec le marchand Paul Usteri de Zurich, dont le frère Leonhard, théologien et collectionneur, avait fait la connaissance de Winckelmann lors d'un voyage à Rome en 1760. Avec la recommandation de Leonhard Usteri et celle de J.C. Füssli, les deux jeunes gens sont reçus chaleureusement par Winckelmann dans la villa de son protecteur, le cardinal Albani. Mechel, introduit par l'historien allemand dans le monde des collectionneurs d'antiquités, en profite pour poser une série de jalons qui lui seront par la suite extrêmement utiles pour développer son commerce bâlois. Durant les années qui suivent son périple en Italie, il entretient des rapports étroits avec Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1794), un dilettante allemand qui sera son représentant commercial à Rome, un représentant bien placé puisque, à la mort de Winckelmann, le cardinal Albani le nommera à son tour responsable des Antiquités romaines. Principal fournisseur de Mechel en œuvres d'art diverses (tableaux, gravures,

⁹ Sur Johann Joachim Winckelmann [1717-1768], voir CARL JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1898.

¹⁰ *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1778.

¹¹ Et, par voie de conséquence, inciter des artistes suisses-allemands à se rendre en Italie (*Pittori zurighesi in Italia 1770-1870*, Firenze, Academia delle arti del disegno, 1978).

¹² LUKAS HEINRICH WÜTHRICH, *Christian von Mechel, Leben und Werk eines Baslers Kupferstechers und Kunsthändlers, 1737-1817*, Basel 1956.

statues, gemmes, etc.)¹³, il entretient par ailleurs des relations d'affaires avec d'autres marchands installés à Rome comme Thomas Jenkins et le graveur Giovanni Volpato, dont nous aurons l'occasion de reparler à propos de Ducros.

Des quatre artistes principaux dont parle Bridel dans sa lettre de Rome citée en début d'article, deux sont venus dans la Ville éternelle par le canal des milieux académiques français — Sablet et Saint-Ours — et les deux autres — Trippel et Ducros — en liaison avec le milieu du marchand-graveur bâlois von Mechel. La carrière de chacun d'eux va en être marquée.

FORTUNE CRITIQUE

Il y a cinquante-cinq ans paraissait dans cette revue une notice biographique sur Ducros de M^{me} Daisy Agassiz qui reste jusqu'à aujourd'hui la première et la seule monographie sur le peintre¹⁴. Cette historienne, qui contribua à faire connaître les peintres vaudois du XVIII^e siècle¹⁵, reprend les quelques publications antérieures sur Ducros¹⁶, utilise quelques sources publiées¹⁷ ou

¹³ *Ibid.*, p. 50-58; la documentation exclusivement épistolaire de Wüthrich est en partie confirmée par des documents d'archives: on trouve, notamment pour 1767, dans les demandes d'exportation d'objets d'art hors des Etats pontificaux des requêtes du Cavaliere Reiffenstein pour des caisses contenant diverses œuvres. Pour les demandes, voir à l'Archivio di Stato (Camerale II, Antichità e Belle Arti, buste 11 à 13) et pour les enregistrements voir les documents publiés par A. BERTOLOTTI, *Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX*, dans *Archivio storico, artistico, archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, 1876-1878 (pour Reiffenstein, voir vol. 2/V, 1878, p. 218, et vol. 2/VIII, 1878, p. 291).

¹⁴ DAISY AGASSIZ, *Abraham-Louis-Rodolphe Du Cros, peintre et graveur, 1748-1810*, dans *RHV*, 1927, p. 3-14, p. 33-40, p. 66-76, p. 97-104 et p. 129-138, publié en tiré-à-part par la Société vaudoise des Beaux-Arts, Lausanne, 1927, auquel je me réfère pour la pagination (abr. AGASSIZ 1927).

¹⁵ Bolomey, les Sablet, Kaysermann, etc. Voir la notice nécrologique par EUGÈNE MOTTAZ, dans *RHV* 1939, p. 100-102.

¹⁶ *Fragments sur les Beaux-arts ou courte notice sur quelques artistes suisses*, dans le *Conservateur suisse*, t. I, Lausanne, 2^e éd., 1855; *Lettre sur les artistes suisses [...]*, *op. cit.*; DANIEL-ALEXANDRE CHAVANNES, *Musée Cantonal, Ducroz-Kaysermann-Melluner et Brandouin*, dans *Journal de la Société vaudoise d'utilité publique*, t. XXI, Lausanne 1834-1835; *Le Musée cantonal et le Musée Arlaud*, dans *Revue Suisse*, t. IV, Lausanne 1841; EMILE BONJOUR, *Le musée Arlaud (1841-1904)*, Lausanne 1905.

¹⁷ CHARLES GILLIARD, *Un voyage en Italie à la fin du XVIII^e siècle*, dans *Bibliothèque Universelle*, t. 73, 1914; DANIEL BAUD-BOVY, *Peintres genevois 1702-1817*, 1^{re} série, Genève 1903, p. 163.

manuscrites¹⁸ et établit le catalogue des œuvres de Ducros au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne après avoir retracé l'histoire mouvementée de cette collection. L'apport principal de sa notice concerne Ducros *avant* son départ pour l'Italie et *après* son retour. Sur le séjour italien, qui constitue pourtant la plus grande partie de la vie du peintre, les informations sont peu nombreuses¹⁹ et souvent sujettes à caution dans la mesure où, étant de seconde main, elles ne sont pas confirmées par des documents. Mais Daisy Agassiz a eu le mérite de remettre en lumière un paysagiste vaudois digne d'intérêt. La situation dramatique des années trente et la montée des fascismes expliquent que ses efforts n'aient pas été couronnés de succès²⁰. Il faut attendre l'après-guerre pour qu'une nouvelle tentative de faire connaître l'importante collection des Ducros du Musée cantonal voie le jour sous l'impulsion du conservateur d'alors, Ernest Manganel. Une exposition est montée d'abord à Lausanne²¹, puis présentée l'année suivante à Rome²². Les deux préfaces constituent des apports indéniables pour une meilleure connaissance de Ducros. L'auteur de la première est le professeur Louis Junod, alors directeur des Archives cantonales vaudoises, qui fournit avec une grande précision des renseignements sur Ducros *avant* son départ pour Rome et *après* son retour. Se basant sur des documents inédits, il retrace la généalogie du

¹⁸ Ses sources principales sont les Archives cantonales vaudoises (Etat civil, Musée des beaux-arts), les archives du Musée cantonal des beaux-arts et les lettres de P.-L. DE LA RIVE, aujourd'hui publiées par GEORGE DE MORSIER, *Lettres choisies du peintre de La Rive pendant son séjour en Italie, 1784-1786*, dans *Genava*, n.s., t. XX, 1972, p. 231-318.

¹⁹ De manière inexplicable, elle n'a pas exploité les indications bibliographiques données par le grand historien Martin Wackernagel qui signe la notice *Ducros* du dictionnaire THIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. X, Leipzig 1914.

²⁰ Un condensé de sa monographie paraît en italien (D. AGASSIZ, *Un paesagista svizzero a Roma: Luigi Rodolfo Du Cros*, dans *Roma rivista di studi e di vita romana*, anno VI, 1928, p. 545-552) et elle fera une communication au XIV^e congrès international de l'histoire de l'art en 1936 (on en trouve un résumé dans les *Actes*, Laupen-Berne, 1936, vol. I, section 1, p. 7-8). La seule trace que nous ayons trouvée d'un intérêt pour Ducros est un article de VICENZO BONELLO, *Maltese Watercolours by A. Du Cros and D. Roberts*, dans *Valetta Museum Bulletin*, Malta 1931, t. I, p. 95-99.

²¹ *Aquarelles de A. L. R. Du Cros, 1748-1810*, Lausanne 1953. Préface de Louis Junod (abr. JUNOD 1953).

²² *Acquerelli di A. L. R. Du Cros, pittore svizzero, 1748-1810*, Roma, Istituto Svizzero. Prefazione di Luc Boissonnas.



*A.-L.-R. Ducros. - Temple d'Hercule à Tivoli, aquarelle, 76,3 × 111,3 cm.
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.*

peintre et les premières années de sa vie. Les pages consacrées aux dernières années en Suisse (de 1807 à sa mort) sont un apport intéressant comme point de départ pour une étude sur la fortune posthume des collections Ducros, ainsi que sur sa tentative d'instituer une école de dessin à Lausanne²³. La préface du catalogue de Rome, due à Luc Boissonnas, est la première et la seule tentative jamais faite pour éclairer les années italiennes du peintre. Malgré sa brièveté (quatre pages), la notice nous permet de mieux cerner l'activité de Ducros et l'on ne peut que regretter l'absence de notes et de références bibliographiques²⁴. L'exposition de Rome en 1954 a suscité un certain intérêt en Italie, dont portent témoignage un article et un film sur l'œuvre du peintre vaudois²⁵.

Depuis une dizaine d'années la recherche en histoire de l'art tend à reconsidérer la définition du néo-classicisme et l'image de cette période de l'histoire qui va de 1770 à 1830. De grandes expositions à Londres, Paris et New York²⁶ ont bien illustré cette nouvelle vision qui aboutit à remettre en cause la traditionnelle dichotomie néo-classicisme/romantisme. Les études dans le domaine de l'histoire littéraire semblent aller dans le même sens²⁷. Par ailleurs, les relations artistiques Nord-Sud et le rôle joué par les artistes européens à Rome dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle bénéficient également d'un regain d'intérêt dont témoignent

²³ Tentative qui rejoint celles de Michel-Vincent Brandoin de Vevey ou de Franz-Niklaus König à Interlaken quelques années plus tôt, qui va dans le sens du souhait formulé par les artistes suisses à cette époque (voir P. CHESSEX, *op. cit.*, p. 93-120) et dans le sens de l'histoire... (voir NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, New York 1973, en particulier le chap. IV).

²⁴ Luc Boissonnas a manifestement utilisé les renseignements bibliographiques fournis par Martin Wackernagel (THIEME/BECKER, *op. cit.*), mais ne semble pas avoir poursuivi de recherche dans les archives romaines, difficilement accessibles dans les années de l'après-guerre.

²⁵ MARIO VERDONE, *Carriera romana dell'acquarellista Du Cros*, dans *Strenna dei romanisti*, Roma 1956, p. 206-212, qui reprend pour l'essentiel la préface de L. Boissonnas. Quant au film documentaire, il s'agit d'un court métrage dont voici les coordonnées: *Uno svizzero in Italia*, produzione Sena Vetus-CIDALC, 1954, distribuzione Minerva Film, regia e commento Mario Verdone.

²⁶ *The Age of Neo-classicism*, London, The Royal Academy and The Victoria and Albert Museum, 1972; *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Grand Palais, 1974 (exposition présentée ensuite à Detroit et New York en 1975).

²⁷ ROLAND MORTIER, « Sensibilité », « néo-classique » ou « préromantisme », dans *Le préromantisme: hypothèse ou hypothèse?*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (1972), Paris 1975, p. 310-318.

expositions et colloques²⁸. Tous accordent une large place aux problèmes du paysage qui est lié à la nouvelle perception de la Nature par l'homme de cette époque. En Suisse, cet intérêt s'est aussi manifesté récemment dans des expositions sur le paysage helvétique et des artistes comme Salomon Gessner et Caspar Wolf²⁹. Les artistes suisses romands n'ont pas été l'objet de la même sollicitude de la part des historiens et des conservateurs de musées. Bien que des travaux soient en cours sur des peintres comme J.-P. Saint-Ours et les frères Sablet, il reste encore beaucoup à faire pour leur redonner une place dans l'histoire. Le peintre Abraham-Louis-Rodolphe Ducros — célèbre à son époque, oublié aujourd'hui — est l'une des figures importantes de cette période 1770-1810³⁰.

DUCROS À ROME (1776-1793)

Né à Moudon le 21 juillet 1748, Ducros passe son enfance à Yverdon où son père avait été nommé régent. Nous sommes peu renseignés sur les premières années de sa vie³¹. Nous le retrouvons à Genève où il étudie en 1769 et 1770 auprès du chevalier de Facin, gentilhomme liégeois qui avait pris sous sa protection les élèves les plus zélés de l'École de dessin pour leur faire copier les maîtres flamands du XVII^e. Ducros suit son maître dans les Flandres en

²⁸ Pour ne citer que quelques exemples: *Piranèse et les Français*, Rome/Dijon/Paris, 1976, mais surtout *Piranèse et les Français, Actes du colloque de la Villa Medici (1976)*, Rome 1978; *Pittori zurighesi in Italia, op. cit.*; *John Flaxman, Mythologie und Industrie*, Hamburg, Kunsthalle, 1979; *The Fuseli Circle in Rome, early Romantic Art of the 1770s*, New Haven (Conn.) 1973. *La Svezia e Roma*, Roma, Palazzo Braschi, 1980; *Civiltà del'700 a Napoli*, op. cit.

²⁹ *Schweiz im Bild — Bild der Schweiz? Landschaft von 1800 bis heute*, Ausstellung bearbeitet im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, Aarau/Lausanne/Lugano/Zürich, 1974; *Les Alpes dans la peinture suisse*, Coire, Bündner Kunstmuseum, 1977, et deux expositions monographiques: *Salomon Gessner, 1730-1788, Maler und Dichter der Idylle*, Zürich, Wohnmuseum, 1980, et *Caspar Wolf, 1735-1783, Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Basel, Kunstmuseum, 1980.

³⁰ Pour que ce rapide essai bibliographique soit complet, il faut encore ajouter deux articles sur des œuvres du peintre vaudois: LOUIS JUNOD, *Tableaux de Ducros au château de Wildegg*, dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 20, 1960, p. 158-161, et CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *Pio VI alle Paludi Pontine*, dans *Bollettino dei musei comunali di Roma*, Anno XXII, 1975, p. 26-32.

³¹ AGASSIZ 1927, p. 5-7, et JUNOD 1953, p. 7-8.

1771, puis revient à Genève³². Nous savons par l'autobiographie du peintre Pierre-Louis de La Rive (1753-1817) que celui-ci se lie avec Ducros en 1773 et que les deux jeunes peintres passent leur temps jusqu'en 1776 à copier (Wouvermans, Ruysdael, Berghem, etc.), se rendant aussi dans la campagne genevoise et en Savoie pour faire des paysages à l'aquarelle³³. En 1776, Ducros décide de partir pour Rome et cherche un compagnon de voyage: le père de De La Rive s'oppose au départ de son fils vers le sud et préfère l'envoyer en Allemagne avec un autre élève de Facin, Louis-Auguste Brun³⁴. Ducros part alors avec Isaac-Jacob La Croix, né à Payerne en 1751, un graveur qui a travaillé plus de cinq ans chez Christian von Mechel à Bâle³⁵. Après les traditionnelles étapes à Bologne et Florence, les deux jeunes gens arrivent à Rome. Ducros a vingt-huit ans.

Tous les biographes se plaignent avec raison du peu de renseignements que nous possédons sur la vie italienne de Ducros. Tenter de reconstruire, pas à pas, les étapes de sa carrière est en effet une gageure, en l'absence de toute correspondance suivie, de journal ou livre de raison. Jusqu'ici seuls les témoignages de contemporains comme de La Rive ou Béat de Hennezel³⁶ ont été utilisés, mais ils sont toujours partiels et parfois sujets à caution. Pour le reste, les historiens d'art préfèrent souvent les spéculations et les hypothèses déduites du *corpus* des œuvres à la recherche patiente dans les archives. Ils dédaignent même parfois les

³² Une lettre signée R. B. dans le *Journal de Genève*, du 17 octobre 1789, à propos du Salon de la Société des Arts à laquelle Ducros avait envoyé trois aquarelles italiennes, nous apprend que le peintre vaudois a été celui des disciples de Facin qui demeura le plus longtemps auprès de son maître, « *mais après l'avoir quitté, c'est à Genève qu'il trouva des amis et tous les secours dont il avait besoin* » (p. 169).

³³ *Notice biographique de M. P.-L. De la Rive, peintre de paysage, membre de la Société des Arts. Écrite par lui-même sous le titre « Notes diverses qui pourront servir après ma mort »*, Genève 1832. Dans J.-J. RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève 1876, p. 212, nous trouvons déjà ce renseignement qui permet de fixer le départ de Ducros pour Rome au plus tôt en 1776. Malgré cela, tous les auteurs, à l'exception de Boissonnas, situent son arrivée à Rome vers 1770-1772.

³⁴ D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 106.

³⁵ Le renseignement est fourni par un contemporain bien informé (J. C. FUESSLIN, *Geschichte der besten Künstler...*, *op. cit.*, Anhang, 1779). Quels sont les liens entre Mechel et Ducros? Nous ne le savons pas, mais on peut relever qu'à la même époque de La Rive et Brun, en chemin pour les Allemandes, s'arrêtent chez Mechel à Bâle (WÜTHRICH, *op. cit.*, p. 87).

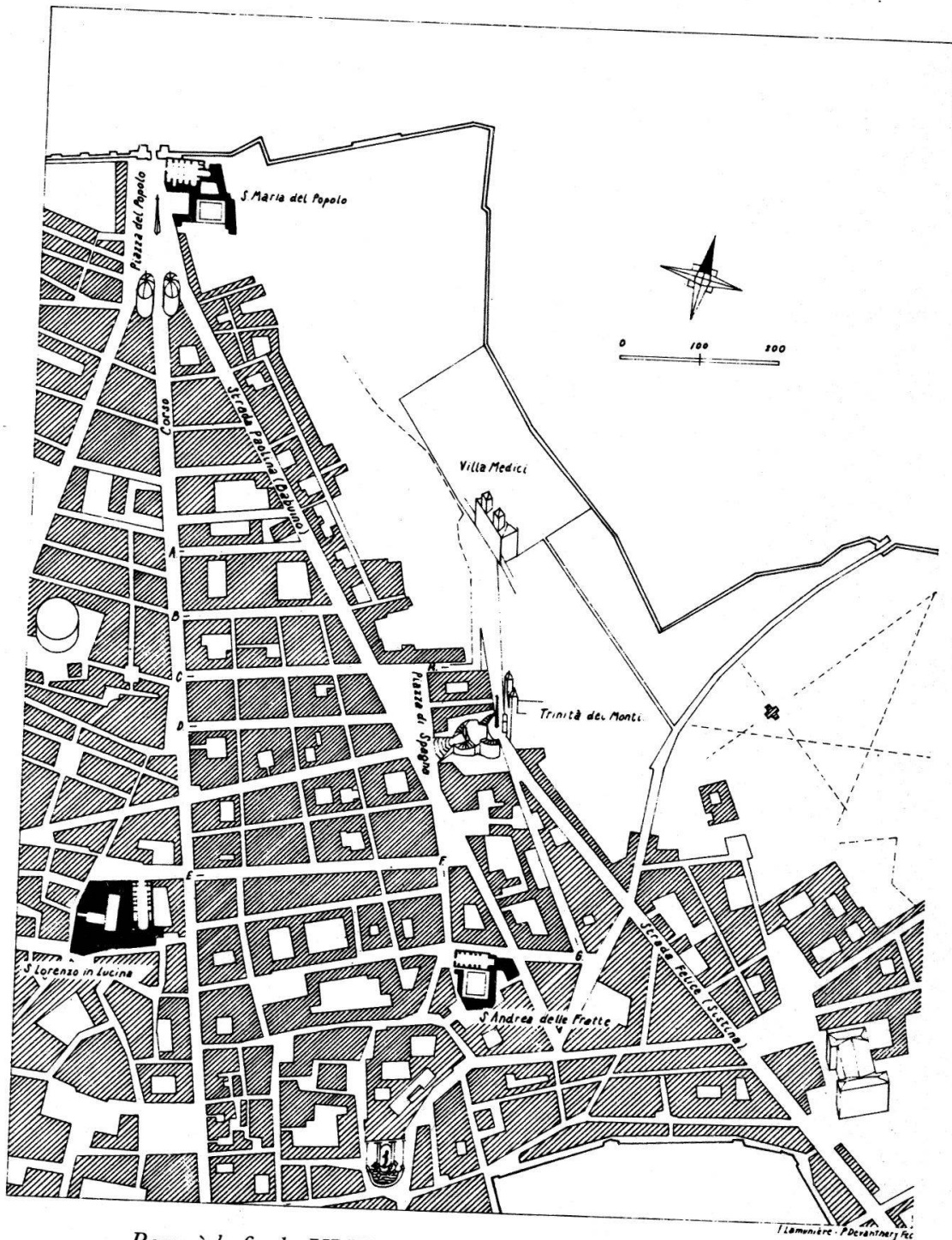
³⁶ GILLIARD, *op. cit.*, et ACV, P Hennezel, *Journal de voyage 1792-1794*.

documents déjà publiés, comme nous l'avons vu en ce qui concerne la date de départ de Ducros pour Rome. Pourtant, seule une reconstruction aussi précise que possible des conditions matérielles dans lesquelles l'artiste travaille peut permettre d'analyser ensuite la fonction et la signification de ses œuvres. Ce que nous livrons ici est un premier inventaire, encore incomplet, des documents dont nous pouvons disposer aujourd'hui pour tenter de retracer la vie du peintre à Rome³⁷.

Nous l'avons vu, Ducros arrive à Rome en compagnie de La Croix à la fin de l'année 1776. Dès l'année suivante nous le trouvons signalé dans le recensement annuel de la paroisse de San Lorenzo in Lucina³⁸. Il est logé dans la pension de Catarina Smith, la veuve d'un peintre anglais, Strada della Croce (voir plan p. 45). C'est le centre touristique de la Rome du XVIII^e siècle, avec une extraordinaire concentration d'auberges et de pensions où descendent tous les étrangers de passage. Mais ce quartier — le *Campo Marzo*, formé des paroisses de San Lorenzo in Lucina, Santa Maria del Popolo et Sant'Andrea delle Fratte — est aussi le quartier des artistes et des antiquaires. Ducros a son premier logement à deux pas de celui qu'a occupé le peintre J. Heinrich Füssli de 1772

³⁷ Travail qui s'inspire plus de la démarche d'un Philip Marlowe que des méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art. Signalons toutefois quelques travaux, parfois en dehors de nos limites chronologiques, qui nous ont été utiles: FRIEDRICH NOACK, *Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900*, Stuttgart/Berlin 1907 (reprint Berne 1971); JACQUES BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier 1980; OLIVIER MICHEL, *Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, dans *Römische historische Mitteilungen*, 1971 et 1972; ID., *Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695-1760)*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome*, t. 93, 1981/2, p. 823-926.

³⁸ Archivio generale del Vicariato, Roma, San Lorenzo in Lucina, stato dell'anime per l'anno 1777, f^o 24 (abr. AV, nom de la paroisse, année, folio). Les *stati d'anime* sont des répertoires annuels de la population établis pour chaque paroisse qui devaient permettre le contrôle des obligations religieuses fixées par le Concile de Trente. Peu avant Pâques, le curé passait dans les maisons et notait le nom de chaque habitant, quelquefois son métier, sa profession et son âge. Les indications pour les étrangers, d'autant plus s'ils sont hérétiques comme c'est le cas pour Ducros, ne sont pas toujours précises: le peintre pouvait être absent et s'il s'y trouvait son nom n'est pas toujours bien compris. On trouve Ducros orthographié Deglo, Duglo, Dugroz, Ducro, Decro, Duclo, quelquefois avec son prénom (Lodovico), parfois avec la mention «pittore», mais toujours précédé de «Monsù», réservé aux étrangers, et du signe distinctif des hérétiques. Voir: OLIVIER MICHEL, *Les archives du Vicariat de Rome*, dans *Revue de l'art*, 1982 (à paraître).



Rome à la fin du XVIII^e siècle: le quartier de A. L. R. Ducros
 A Strada dei Greci – B Strada Vittoria – C Strada della Croce – D Strada delle Carrozze –
 E Strada Frattina – F Propaganda Fide – G Strada Gregoriana – H San Sebastianello.

à 1776³⁹ et l'on retrouve dans les registres paroissiaux du Campo Marzo les noms de bien des artistes et marchands avec qui il va être en contact: Gavin Hamilton, Thomas Banks, James Byres, Jacob More, Jakob Mechau, Domenico Cunego, Giovanni Volpato, Carlo Labruzzi, J. Philipp Hackert, J. F. Reiffenstein et Alexandre Trippel⁴⁰. L'année suivante, Ducros et La Croix sont chez un peintre, Fortunato Vercelli, qui habite Strada delle Carrozze⁴¹. En 1779, ni l'un ni l'autre ne figurent dans les «stati d'anime». Ce n'est pas étonnant pour La Croix, dont on sait qu'il est retourné en Suisse⁴². Quant à Ducros, il a peut-être échappé au recensement, ou il est en voyage. Nous retrouvons *Monsù Ludovico Dugroz* dans la même paroisse, avec une adresse sur le Corso, dans les «stati

³⁹ N'ayant trouvé d'indications sur l'adresse romaine de Füssli (1741-1825) dans aucune monographie sur cet illustre peintre, je signale ici sa présence dans les *stati d'anime* où il figure sous diverses orthographes (Frustli, Frussolin, Frusslin, Frosoli, Fusoli):

| | | |
|--------------------------|---------------------------------------|--------------------|
| AV, S. Lorenzo in Lucina | 1772 f ^o 27/v ^o | Strada della Croce |
| <i>id.</i> | 1773 f ^o 30/v ^o | <i>id.</i> |
| <i>id.</i> | 1774 f ^o 24/v ^o | <i>id.</i> |
| <i>id.</i> | 1775 f ^o 25 | <i>id.</i> |
| <i>id.</i> | 1776 f ^o 25/v ^o | <i>id.</i> |

AV, S. Andrea delle Fratte 1777 f^o 29 Strada Felice; quelques maisons plus loin, dans la même rue, habite Piranesi qui va mourir l'année suivante. Quant à Füssli, il retourne à Zurich (1778) avant d'aller s'installer définitivement en Angleterre.

⁴⁰ Alexandre Trippel est en 1777 à la Strada Paolina (AV, S. Lorenzo, 1777, f^o 37/v^o). Il est arrivé à Rome au début d'octobre 1776 (WÜTHRICH, *op. cit.*, p. 62) grâce à l'appui de Mechel, dont il devient pour quelques années le représentant à Rome.

⁴¹ AV, S. Lorenzo, f^o 45/v^o. Vercelli n'est pas connu; il est signalé comme «pietristi» vers 1809 dans une liste des artistes établis à Rome publiée dans G. A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma, t. IV, s.d. (env. 1809) et il obtient une patente de peintre du Capitole en juillet 1814 (ce dernier renseignement nous a été fourni par O. Michel).

⁴² J. C. FUESSLIN, *op. cit.*, Anhang, 1779, nous apprend qu'il ne supportait pas l'air de Rome. Serait-ce un exemple de plus de «nostalgie»? J. C. FUESSLIN, *op. cit.*, 1774, p. X, disait en parlant des artistes suisses: «und ihr Glück in der Fremde zu suchen verhindert manchen das Heimwehe; eine Krankheit, die fast dem grössten Theil der deutschen Schweizer eigen ist.» Le mal du pays, considéré comme une maladie, est d'habitude lié au service mercenaire: J.-J. Scheuzer, le Dr Tissot, J.-J. Rousseau et A. von Haller ont écrit sur ce sujet au XVIII^e siècle. Le fait que Scheuzer ait été traduit par J.-G. Sulzer, un théoricien de l'esthétique proche de Füssli, peut expliquer l'extension qui est faite ici aux artistes, ces mercenaires de la culture. Sur la psychopathologie de l'émigration et ses prolongements actuels, voir DELIA FRIGESSI CASTELNUOVO et MICHELE RISSO, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino 1982.

d'anime» de 1780 et 1781⁴³. Sur ces cinq premières années nous n'avons pour le moment pas d'autres informations sûres que celles figurant dans les registres de paroisse. Il change donc plusieurs fois d'adresse, loge dans des pensions, mais reste dans le quartier du Campo Marzo. Il ne s'inscrit pas dans les académies romaines et les quelques œuvres datées de cette période sont des paysages et des marines témoignant de son intérêt pour les côtés pittoresques de la vie italienne. D'après un témoignage du début du XIX^e siècle, il aurait commandé en 1780 une eau-forte d'après l'une de ses marines au graveur Raffaele Morghen (1758-1833)⁴⁴, qui venait juste d'être engagé dans l'atelier de Giovanni Volpato (1732-1803). Ce dernier, originaire de Bassano et formé à la célèbre chalcographie Remondini, était installé à Rome depuis 1770 et s'était déjà rendu célèbre par la publication de gravures, parfois enluminées, des œuvres d'art les plus connues (notamment les *Stanze* de Raphaël dont l'*Ecole d'Athènes* en 1778 eut un retentissement considérable). Dans son atelier de Strada della Croce, il employait de nombreux collaborateurs: graveurs, enlumineurs et ouvriers. Nous savons par J. C. Füssli⁴⁵ que l'ami de Ducros, I. J. La Croix, y a travaillé quelque temps avant de se mettre au service de J. P. Hackert, et Ducros lui-même ne tardera pas à collaborer avec Volpato. En 1781, leurs noms apparaissent associés pour la première fois dans un journal artistique allemand:

Hr. Ducros von Yverdün, welcher sich in Rom viel Ehre macht, arbeitet, gemeinschaftlich mit Hrn. Volpati, an einer Sammlung von gemahlten Römischen Prospekten, wovon bereits 12 Stücke, in gleichem Format, wie die Schule von Athen, und 12 in halber Grösse, fertig sind. Hr. Ducros gravirt die Kupferplatten, welche nur die Umriss enthalten; aber unter seiner sowol, als des hrn. Volpati Aussicht, werden dieselben von jungen Künstlern so ausgemahlt, dass sie von Originalzeichnungen kaum zu unterscheiden sind.⁴⁶

⁴³ AV, S. Lorenzo, 1780 (f^o 66/v^o) et 1781 (f^o 65).

⁴⁴«Nel finire dell'anno 1780 esegui una preparazione all'acquaforte rappresentante una Marina dal dipinto di Du Cros di ordinazione dell'Autore» (NICCOLÒ PALMERINI, *Opere d'intaglio del cav. R. Morghen*, Firenze 1824, p. 10-11).

⁴⁵ *Op. cit.*, 1779.

⁴⁶ «M. Ducros d'Yverdon, qui s'est fait une excellente réputation à Rome, travaille, en collaboration avec M. Volpato, à une collection de vues de Rome

Les vues de Rome, de ses monuments et de ses environs jouissent au XVIII^e siècle d'une immense fortune: Paolo Anesi (1725), Ph. F. Duflos (1748), Giuseppe Vasi (1747-1761) et Giovanni Battista Piranesi (1756) — pour ne citer que les plus célèbres — gravent diverses séries de vues de Rome, chacun à sa manière. Ducros et Volpato vont innover en mettant au point une technique de gravure coloriée déjà utilisée pour la reproduction des œuvres d'art du passé, mais pas encore pour celle de paysages contemporains: ils gravent à l'eau-forte les contours du site à représenter, portant une attention particulière aux architectures qui sont dessinées avec une grande précision, indiquant çà et là les valeurs (ombre/lumière) par plusieurs passages dans l'acide pour obtenir des morsures plus ou moins profondes, retouchant parfois la plaque à la pointe sèche pour les détails. Certaines parties — feuillages, eau des fontaines et cascades, etc. — ne sont pas toujours gravées puisque l'estampe est destinée à être coloriée⁴⁷. Le tirage étant fait, les épreuves sont enluminées à l'aquarelle, quelquefois légèrement gouachées, par des aides ou des élèves qui travaillent à l'atelier sur la base du dessin original qu'ils ont sous les yeux. Le trait de la gravure étant recouvert par la peinture, les estampes ont une qualité qui peut les faire passer pour des dessins aquarellés originaux. La confusion a pu certainement être entretenue parfois tant par le marchand — qui peut ainsi vendre plus cher — que par l'acheteur — qui pourra faire passer l'estampe qu'il met à son mur pour une aquarelle originale. En 1808, dans un des plus célèbres dictionnaires de la gravure, on remarquait déjà à propos des estampes enluminées: «Chi sa, che ciò non fosse per far credere, che

enluminées dont 12 pièces dans le même format que «l'Ecole d'Athènes» et 12, de moyenne grandeur, sont terminées. M. Ducros grave les plaques de cuivre où seuls les contours sont marqués; puis, sous sa direction et celle de M. Volpato, les gravures sont enluminées par de jeunes artistes de sorte qu'elles se distinguent à peine des dessins originaux»: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, éd.: Johann Georg Meusel, Heft IX, Erfurt 1781, p. 190.

⁴⁷ Pour ces remarques succinctes nous nous basons sur l'examen des cuivres retrouvés à la chalcographie de Rome (Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Inv. 1618, 9 stampe a contorno da colorirsi) signalées comme anonymes dans le catalogue de C. A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953. Je remercie les graveurs Walter Hunziker et Paul Viaccoz pour les observations dont ils ont bien voulu me faire part lors de l'examen de ces cuivres.

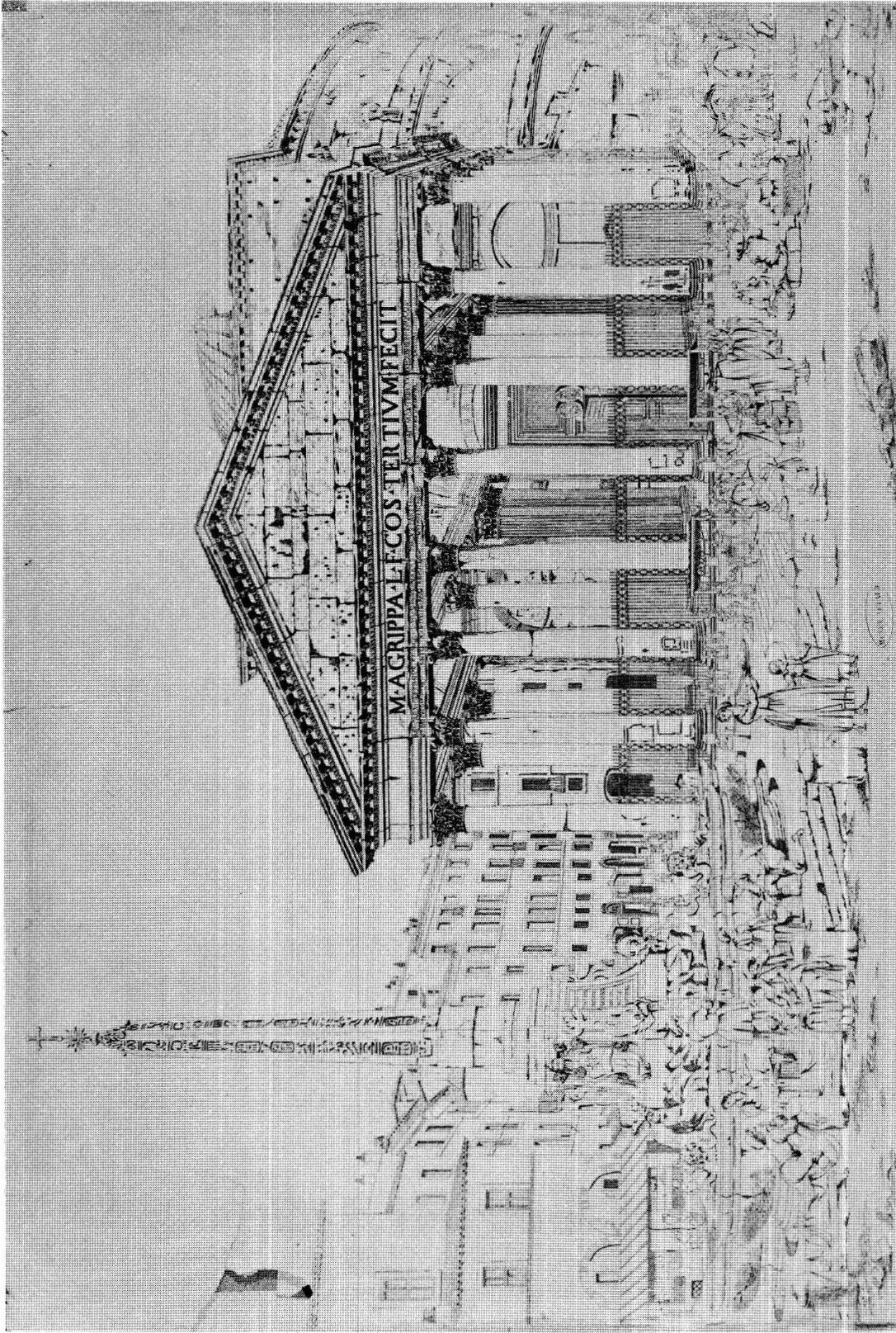
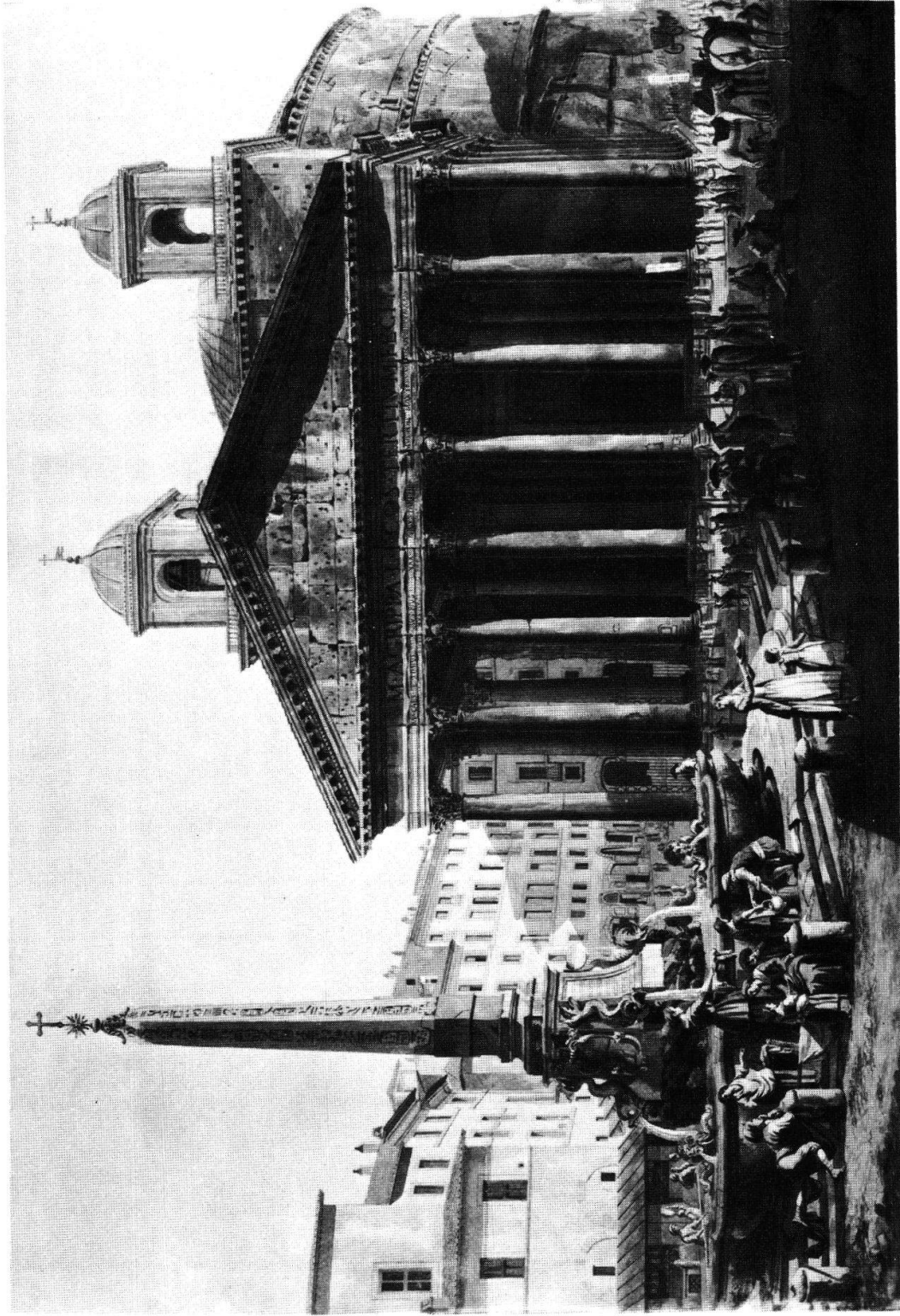


Fig. 1. Ducros et Volpato. — Le Panthéon, eau-forte, 50,4 × 73 cm.
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.



*Fig. 2. Ducros et Volpato. — Le Panthéon, gravure aquarellée, 51 × 73,5 cm.
Bâle, Cabinet des estampes.*

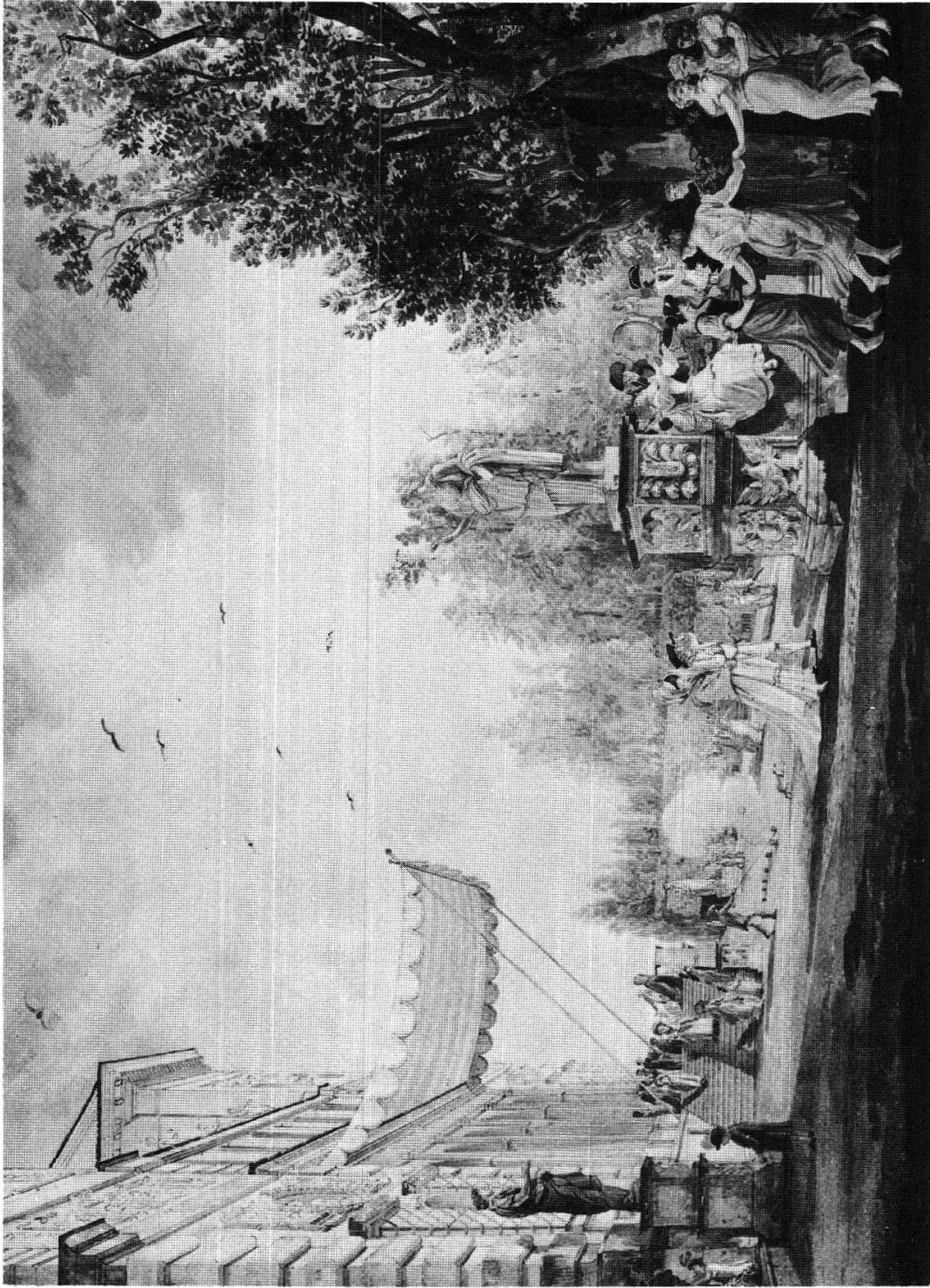


Fig. 3. Ducros et Volpato. — Palazzo Borghese, gravure aquarellée, 53,2 × 73,6 cm.
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.



Fig. 4. A.-L.-R. Ducros. — Chutes de l'Aniene et temple de la Sibylle à Tivoli, aquarelle, 66 × 101,5 cm.
The National Trust Stourhead (photo Courtauld Institute of Art).

le opere della tipografia fossero codici autografi^{48?}» Et, quelques pages plus loin, l'auteur en vient à parler des plus récents développements de la gravure coloriée:

Le incisioni delle quali si servono, non sono fortemente calcate; e tutto il tuono dell'intaglio è tenuto assai dolce, onde non si offuschi il disegno, e vi abbia luogo l'accordo. Tali sono le vedute della Svizzera di Aberli, i pezzi di architettura del Du Cros e di Volpato, i paesaggi di Sandbi, e di molti altri [...]⁴⁹

L'auteur a raison d'associer les estampes sorties de l'atelier bernois de Johann Ludwig Aberli (1723-1786) aux vues de Rome publiées par l'atelier Volpato/Ducros. Même si les procédés techniques et le résultat obtenu sont différents, le principe est ici très proche de la «manière Aberli». Ducros ne s'y trompe pas lorsqu'il répond avec empressement, à la fin de 1780, au Bâlois Peter Birmann (1758-1844) qui désire venir travailler avec lui à Rome. Birmann, après quelques années d'apprentissage chez Aberli, était un bon artisan qui pouvait l'aider. Le jeune homme arrive à Rome en avril 1781 et commence son travail auprès de Ducros. Mais, selon Birmann, Ducros ne veut pas le payer comme il était convenu et le jeune graveur entre au service de Volpato qui aurait été plus généreux et moins exigeant⁵⁰.

⁴⁸ «Qui sait s'il ne s'agissait pas de faire croire que les œuvres imprimées étaient des manuscrits originaux?»: *Notizie degli intagliatori raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal Padre Maestro Luigi de Angelis*, tomo IV, Siena 1808, p. 139. Il est à noter que cette confusion, que relevait déjà Meusel en 1781 (*op. cit.*), entre dessin aquarellé et gravures aquarellées existe encore de nos jours dans bien des catalogues de musées (y compris celui de Lausanne) et dans les ventes publiques des maisons les plus sérieuses (un exemple récent en est: Galerie Stucker, Bern, Nov. 1981, Auktion 204, Helvetica, Nos 394/395). Voir sur ce sujet UDOLPHO VAN DE SANDT, *La chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, Paris 1980, p. 207-220.

⁴⁹ «Les estampes dont ils se servent ne sont pas très appuyées, et toute la violence de la gravure est retenue avec douceur, de telle manière que le dessin ne se bouche pas et que l'ensemble soit harmonieux. Tels sont les vues de la Suisse d'Aberli, les morceaux d'architecture de Ducros et de Volpato, les paysages de Sandby et de beaucoup d'autres...»: *Notizie, op. cit.*, p. 144. Le rapprochement Aberli/Ducros-Volpato/Sandby avait déjà été fait quelques années auparavant dans MICHEL HUBER/C. C. H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Londres 1797, t. I, p. 45, dont s'inspire le dictionnaire italien.

⁵⁰ J. BIRMAN, *Der Landschaftsmaler Peter Birmann von Basel*, dans *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich*, NF, t. XIX, 1859; J. BIRMAN-VISCHER, *Blätter der Erinnerung*, Liestal 1885; cités dans BEATRICE MARR-SCHELKER, *Baslerische*

La série des *Vues de Rome avec plusieurs de ses monuments, enluminées à l'aquarelle et exécutées par G. Volpato en société avec L. Du Cros* connaît un grand succès. Commencée en 1779, la production se poursuit durant plusieurs années. Dès 1782 Ducros peut s'installer définitivement Strada della Croce dans un logement qui lui sert d'atelier et de commerce. Il ne le quittera qu'en 1793. Il est mentionné à cette adresse chaque année dans les «stati d'anime»: en 1782 il y loge avec *Monsù Sabrà pittore*⁵¹, puis il reste seul de 1783 à 1789⁵²; en 1790-1791 il vit avec François Kaysermann (1765-1833)⁵³, jeune dessinateur, recommandé par M. Knebel de La Sarraz, que Ducros avait accepté de prendre à son service en 1789. Mais, comme pour Birmann dix ans plus tôt, les rapports entre les deux hommes se détériorent vite et Kaysermann s'installe à son propre compte dès 1792⁵⁴. Cette année-là, on retrouve pour la dernière fois le nom de *Monsù Duglò pittore* dans les «stati d'anime»

Italienreisen vom Beginn des achtzehnten bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Basel und Stuttgart 1970, p. 81-82. Birmann restera trois ans et demi chez Volpato, puis s'installera à son compte. On retrouve son adresse dans les «stati d'anime» de 1786 à 1790 à Strada Carrozze chez le même Vercelli où Ducros avait logé en 1778 avec La Croix, puis il retourne à Bâle où il s'établit dès la fin de 1790.

⁵¹ AV, S. Lorenzo, 1782-1783, f° 27 (il n'y a qu'un registre pour les deux années, mais le recensement a eu lieu en 1782). *Monsù Sabrà* est très probablement son compatriote Jacques Sablet de Morges (1749-1803) dont il grave des scènes de la vie quotidienne romaine à l'aquatinte. Le frère aîné de Jacques semble être à cette époque à une autre adresse. On trouve, en effet, dans les «stati d'anime» de la paroisse de S. Maria del Popolo un *Monsieur Chablay protestante pittore* de 40 ans qui vit avec les Genevois Saint-Ours et Constant Vaucher (1768-1814) (AV, S. M. Popolo, 1782, f° 42). Serait-ce François Sablet dit le Romain (1745-1819)? Toujours est-il que, l'année suivante, il y a deux peintres protestants de plus dans la maison: *Giacomo Enrico Sablet da Lausanna* 34 ans, et un *Castan* de 28 ans (AV, S. M. Popolo, 1783, f° 46), qui vont rester jusqu'en 1785, le seul Jacques Sablet étant indiqué pour 1786 (AV, S. M. Popolo, 1786, f° 41).

⁵² AV, S. Lorenzo, 1784-1785 (f° 32v°), 1786 (f° 32), 1787 (f° 32), 1788 (f° 26v°) et pas de registre pour 1789. Je n'aborde pas ici les problèmes complexes posés par la relation de Ducros avec les Sablet; M^{me} Anne van de Sandt-Naville, à Paris, prépare une thèse sur les Sablet et sa documentation est plus complète que la mienne. Pour des données biographiques sur les deux frères voir le catalogue *De David à Delacroix, op. cit.*, p. 592-594.

⁵³ AV, S. Lorenzo, 1790-1791 (f° 32v°).

⁵⁴ On le retrouve à Via Otto Cantoni en 1792 (AV, S. Lorenzo, 1792, f° 74). Il deviendra un paysagiste célèbre à Rome au tout début du XIX^e siècle: D. A. CHAVANNES, *op. cit.*, p. 16-20; FR. SALVAGNINI, *I pittori Borgognoni Cortese e la loro casa in Piazza di Spagna*, Roma 1938; HENRI PERROCHON, *Artistes vaudois à Rome, la maison des Bourguignons, 1798-1909*, Lausanne 1943.

de la Ville éternelle⁵⁵. L'année suivante, peu avant le passage du curé pour le recensement, il sera expulsé de Rome comme nous le verrons plus loin.

Ces dix années — de 1782 à 1792 — constituent pour Ducros le moment le plus fertile de sa carrière de peintre et de commerçant d'estampes. Celle-ci se caractérise en effet par une double activité qu'il décrit ainsi dans une des seules lettres autographes que nous connaissons :

Etabli depuis 25 ans dans cette cité [Rome] comme artiste suisse, j'avais, outre des commissions très considérables de tableaux, une collection de vûes coloriées dont je joins ici le catalogue, qui était pour ma maison d'un grand rapport. C'étoit comme une branche de commerce que j'avais ajouté à mes autres affaires, qui aidait à une infinité de jeunes gens à vivre en attendant l'époque où ils pussent aller par eux-mêmes⁵⁶.

Pour bien comprendre ces lignes et la situation de Ducros à Rome, il est nécessaire de rappeler ici le contexte dans lequel Ducros travaillait. Un peu schématiquement — mais les limites de cet article nous y obligent — on peut distinguer trois groupes d'artistes à Rome à cette époque :

- La vieille garde, dominée par Pompeo Batoni, formée pour l'essentiel par les membres de l'Académie de Saint-Luc et des Virtuoses du Panthéon, vivant sur la réputation de l'école classique romaine du XVII^e siècle, allant parfois jusqu'à peindre dans un style rococo à peine différencié de celui des artistes français du milieu du XVIII^e siècle.
- Les pensionnaires de l'Académie de France (Villa Mancini, à l'extrémité sud du Corso) qui, recevant une pension du roi, n'ont pas de soucis matériels et vivent pour la plupart hors des contingences de la vie quotidienne romaine. Préoccupés surtout par le « grand genre », les peintres de l'Académie ont peu de contacts avec les artistes étrangers⁵⁷.

⁵⁵ AV, S. Lorenzo, 1792 (f^o 28v^o).

⁵⁶ Citée dans MONTAIGLON ET GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. 17, Paris 1908, N^o 9816, p. 239.

⁵⁷ Rappelons que J.-L. David arrive à Rome peu avant Ducros, à la fin de 1775, qu'il y reste comme pensionnaire à l'Académie jusqu'en 1779, et qu'il y reviendra d'octobre 1784 à août 1785 pour y exécuter le *Serment des Horaces*. La plus récente contribution sur ce sujet est le catalogue *David e Roma*, *op. cit.*

- Un groupe très hétéroclite d'artistes, de marchands, de guides de toutes nationalités, dans lequel prédominent pourtant les anglais autour de Gavin Hamilton. Ils sont bien intégrés dans les milieux italiens, par obligation ou par intérêt. Thomas Jenkins (1722-1798), par exemple, est né à Rome et y passera sa vie comme banquier et marchand d'art, jouant même un rôle diplomatique officieux non négligeable⁵⁸. Des Italiens du Nord, tels le sculpteur Antonio Canova (1757-1822) et Giovanni Volpato — tous deux originaires de la Vénétie, donc considérés comme des étrangers à Rome — auront des rapports étroits avec ce milieu.

Ducros doit la plus grande partie des commandes qu'il obtiendra à Rome à son insertion dans ce dernier groupe. Il n'avait d'ailleurs pas le choix pour faire fortune, ne pratiquant que le paysage, genre alors considéré comme mineur par les milieux académiques, même s'il y est pratiqué depuis longtemps comme exercice. Quant à sa collection de vues colorées «qui était pour sa maison d'un grand rapport», il n'existait qu'une seule clientèle: les gentilshommes anglais, allemands ou suédois qui faisaient leur «Grand Tour» avec étape obligée à Rome et qui désiraient rapporter de leur voyage un souvenir pittoresque⁵⁹. Mais pour leur vendre une vue du Panthéon, du Colisée ou de la campagne romaine, il fallait jouir d'un certain prestige et surtout d'une bonne introduction. Dès les années 1780, Ducros jouissait de l'un et de l'autre. Outre l'article déjà cité des mélanges artistiques de Meusel, nous avons quelques documents qui nous prouvent sa notoriété. L'article d'avril 1784 du journal officiel de la papauté, le *Diario Ordinario*, en est un bon exemple: on y relate la dernière étape de la

⁵⁸ BRINSLEY FORD, *Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent*, dans *Apollo*, juin 1974, p. 416-425.

⁵⁹ La noblesse française est moins friande de ce genre d'estampes: «Nulle part on ne grave autant qu'à Rome, mais rien aujourd'hui qui mérite qu'on en fasse mention. On trouve bien à la Calcografia les gravures de toutes les galeries de Rome, de ses antiquités, de ses ruines, etc., mais ce ne sont que des retouches: on s'est ingéré de les enluminer, ce qui les a portées à des prix excessifs. Les Anglais en sont fous, mais elles ne conviennent ainsi qu'à eux» (JEAN-MARIE ROLAND DE LA PLATIÈRE, *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malte en 1776, 1777 et 1778*, t. V, Amsterdam 1780, p. 97).

visite de Gustave III de Suède à Rome durant laquelle il a beaucoup fréquenté les musées et les ateliers d'artistes :

Essendo stato onorato il celebre Pittore Monsieur Du Cros della visita della Maestà del Re di Svezia, ed avendo in tal occasione e detto pittore dedicate alla Maestà Sua due stampe incise sul gusto *du Lavie* rappresentanti l'una un sacrificio a Venere, e l'altra un sacrificio all'Amore, d.sovrano [...] di propria mano le fece presente di una superbissima medaglia d'oro, rappresentente il Suo Ritratto da una parte, e dell'altra il Trofeo delle Belle Arti.⁶⁰

Une telle réclame dans un journal officiel⁶¹ laisse entrevoir une série de relations et d'influences qui l'ont rendue possible : dans des numéros précédents, le *Diario* a rendu compte de plusieurs visites que Gustave III, grand amateur d'antiquités, a faites chez Giovanni Volpato qui, à côté de son atelier de gravures, entreprend des fouilles archéologiques autorisées par Pie VI depuis 1779 (à Frascati, aux thermes de Caracalla, etc.)⁶². Volpato entretenait les meilleures relations avec le Pape⁶³ et vendait avec la bénédiction du souverain pontife les trésors qu'il découvrait, bénéficiant en plus de la notoriété que lui conférait son royal client. Il note dans une lettre peu après la visite de Gustave III :

Io ho fatto un ottimo negozio ed il Papa ebbe gran piacere quando glielo mandai a dire [...]. Ora tutti li forastieri vengono a vederle sentendo che il Re le ha comprate, e con quest'occasione vendo molto stampe; ho

⁶⁰ «Le célèbre peintre Monsieur Du Cros ayant été honoré de la visite de Sa Majesté le roi de Suède, et ayant dédié à Sa Majesté deux estampes à la manière du lavis l'une représentant un sacrifice à Vénus et l'autre un sacrifice à l'Amour, le souverain [...] lui a, de sa propre main, fait présent d'une superbe médaille en or avec son effigie d'un côté et, de l'autre, le trophée des beaux-arts»: *Diario Ordinario*, num. 972, 24 aprile 1784, in Roma nella Stamperia Cracas..., p. 17. Ces deux estampes se trouvent actuellement au château de Drottningholm en Suède.

⁶¹ Qui relate principalement les faits et gestes de Gian Angelo Braschi, devenu pape en 1775 sous le nom de Pie VI, ainsi que les mondanités de la Cour pontificale et de ses illustres visiteurs.

⁶² CARLO PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, 2^e éd., Roma 1958.

⁶³ CLEMENTE FACCIOLI, *Anni ed epistolario romani d'un grande incisore bassanese*, dans *L'Urbe*, Roma, t. XXXII, n° 3, 1969, p. 18-35. Non seulement Pie VI l'autorise à fouiller et à exporter des antiquités, mais en 1786 il apporte son appui à l'ouverture par Volpato d'une fabrique de porcelaine d'où sortiront bientôt des statuettes reproduisant des sculptures antiques en porcelaine blanche non vernie (HUGH HONOUR, *Statuettes after the Antique. Volpato's Roman Porcelain Factory*, dans *Apollo*, mai 1967).

tirato in questa settimana più di 300 zecchini⁶⁴ tra stampe miniées e nere, ed ho avuto delle commissioni per robba miniata che mi è mancata e che farò fare in appresso, sicchè Dio provvede più del bisogno⁶⁵.

Ainsi l'atelier de vues Volpato/Ducros prospérait et l'on retrouve aujourd'hui des paysages enluminés signés par ces deux artistes aux quatre coins de l'Europe⁶⁶. Si, dans les années 1780, le renom de Ducros est dû — outre ses talents — aux protections dont il bénéficie du côté de la Cour pontificale via Volpato⁶⁷, les principales commandes d'aquarelles originales de grandes dimensions vont lui parvenir par les relations qu'il s'est faites dans le milieu international d'artistes et de marchands que nous avons schématiquement caractérisé. Les touristes fortunés débarquant à Rome aiment à se faire conduire par un «cicerone» qui leur indique les plus belles choses à voir, leur explique l'histoire des principaux monuments et s'occupe de leurs problèmes matériels (logement,

⁶⁴ Sequin = monnaie d'or frappée par les papes à Rome de 1729 à 1786. Lorsque l'on sait que Ducros vendait une estampe de grand format 5 sequins, une de moyenne grandeur 2 sequins et 1 sequin les petites, et que Volpato payait un chef d'atelier 1 sequin par jour, le calcul du nombre des estampes vendues (et des bénéfices) n'est pas trop compliqué.

⁶⁵ «J'ai fait une excellente affaire et le Pape en eut beaucoup de plaisir quand je le lui fis savoir [...] Maintenant, après avoir entendu dire que le Roi les a achetées, tous les étrangers viennent les voir et je vends ainsi beaucoup d'estampes; cette semaine j'ai gagné plus de 300 sequins entre les gravures coloriées et les autres et j'ai eu des commandes pour des miniatures qui sont venues à me manquer et que je ferai faire par la suite, de sorte que, grâce à Dieu, je ne suis pas dans le besoin»: Lettre de G. Volpato à Remondini du 13 avril 1784, citée par FACCIOLO, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ D'autant plus que les estampes étaient vendues aussi par d'autres marchands: le fils aîné de G. B. Piranesi, Francesco, était dans les meilleurs termes avec Volpato. Agent d'affaire de Gustave III auprès de la Cour pontificale, intéressé par les fouilles archéologiques (il reprendra notamment les fouilles de l'Arc de Titus à la suite de Volpato en 1789), il tient un commerce d'estampes. En 1799, à la chute de la République romaine, Francesco et son frère cadet Pietro partent pour Paris, emportant avec eux les cuivres de la chalcographie Piranesi. L'on sait par une lettre des frères Piranesi de 1800 qu'ils avaient en dépôt des dessins enluminés de Sablet, Ducros, Pannini, Desprez, etc. (MONTAIGLON/GUIFFREY, *op. cit.*, t. XVII, n° 9842, p. 273).

⁶⁷ Les relations de Ducros avec le souverain pontife feront l'objet d'un article à paraître ultérieurement. Qu'il suffise de dire ici que l'une des tentatives de Ducros dans le domaine de la peinture d'histoire contemporaine est un grand tableau représentant *Pie VI en visite aux Marais Pontins* (122 × 170 cm) depuis peu au Museo di Roma (Palazzo Braschi) et qu'il a gravé plusieurs estampes dédiées à ce pape.

change, etc.). Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les Anglais ont détrôné les Italiens dans cette activité et l'on retrouve parmi les guides les plus réputés Thomas Jenkins, dont nous avons déjà parlé, et James Byres (1734-1817). Ce dernier joue un rôle capital dans la Rome du dernier quart du siècle pour la formation du goût des gentlemen anglais qui ont de l'argent à dépenser pour des œuvres d'art. Cet architecte écossais, excellent connaisseur, exercera une double profession de guide ou «cicerone» (ou encore «antiquarian», pour reprendre le terme par lequel ses compatriotes désignent cette activité) et de marchand d'art, la première étant fort profitable à la seconde⁶⁸. Connue à la fois pour avoir guidé Gibbon dans la Ville éternelle⁶⁹ et avoir été l'instigateur de la vente frauduleuse des *Sept sacrements* de Poussin (qui passent en 1786 de la famille Bonapaduli de Rome au duc de Rutland en Angleterre), James Byres allait surtout donner le ton dans les milieux anglo-saxons cultivés et se faire l'arbitre du goût en soutenant des artistes contemporains dont il vantait les mérites à ses clients. Dans sa maison de Strada Paolina, il avait exposé, à côté des maîtres anciens, des œuvres d'une vingtaine d'artistes contemporains parmi lesquels on trouve Piranesi, J.H. Füssli, Angelica Kauffmann, Jacob More et Louis Ducros⁷⁰. En 1783, J. Byres fait un projet de petit temple pour le jardin d'un Écossais de passage à Rome, Lord Breadalbane, et celui-ci, lors du même séjour, achète des aquarelles à Ducros et commande des paysages à son compatriote Jacob More. Byres a-t-il joué un rôle dans ces choix? Nous n'en avons pas la preuve. En revanche, nous sommes documentés sur une autre commande à Ducros qui se fait par l'intermédiaire de James Byres en 1785: William Constable (1721-1791)⁷¹, un riche dilettante du Yorkshire, ami de Jean-Jacques Rousseau, était venu deux fois en Italie. Lors de son second

⁶⁸ BRINSLEY FORD, *James Byres, Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome*, dans *Apollo*, juin 1974, p. 446-461.

⁶⁹ «My guide was Mr Byers, a scotch antiquary of experience and taste», October 1764, Rome, dans *The Miscellaneous works of Edward Gibbon ...*, vol. I, London 1814, p. 196 (Reprint New York 1971).

⁷⁰ On le sait grâce à un inventaire de la maison de Byres dressé en mai 1790, cité dans B. FORD, *James Byres, op. cit.*, p. 456.

⁷¹ BRINSLEY FORD, *William Constable, An Enlightened Yorkshire Patron*, dans *Apollo*, juin 1974, p. 408-415.

voyage, il était entré en contact avec le «guide-marchand» et avait acheté des œuvres du peintre autrichien Anton von Maron, un élève de Mengs; dès son retour en Angleterre, Constable entre en correspondance avec Byres et celui-ci joue le rôle d'agent et de conseiller artistique. Constable, en effet, ne pouvait plus envisager un autre voyage à Rome pour des raisons de santé et à cause de son obésité — il apparaît déjà très rond dans le portrait que fait de lui vers 1770 le peintre genevois Jean-Etienne Liotard (1702-1789). L'on sait par une lettre de Byres à son patron, dans laquelle il vante les qualités de notre artiste vaudois, que quatre Ducros/Volpato ont été acquis en 1785 par Constable. Byres parle dans sa missive de dessins aquarellés (colour'd drawings) à propos des vues de la *Villa Borghese*, du *Temple de la Paix* (vraisemblablement la basilique de Maxence), de *Tivoli* et de *Civitavecchia*⁷². Sans avoir vu les originaux, on ne peut l'affirmer, mais il s'agit très probablement de gravures au trait aquarellées, comme le laissent supposer tant la présence du nom de Volpato que les dimensions de l'œuvre reproduite dans l'article sur William Constable, qui correspondent à la gravure aquarellée du même sujet se trouvant au Musée cantonal à Lausanne (Inv. D 881). Les deux estampes ne diffèrent d'ailleurs que dans les détails: les feuillages, le personnage de gauche — élégant dans la gravure achetée par Constable, venant tout droit d'une caricature de Ghezzi dans celle du fonds Ducros de Lausanne⁷³.

Les commandes d'aquarelles originales faites à Ducros durant ces années romaines — les «commissions très considérables de tableaux» dont il parle — nous sont connues par des sources italiennes et anglaises. Les *Memorie per le belle arti* d'avril 1785, dans un article consacré à la peinture où il est question d'Angelica Kauffmann et de Philipp Hackert, parlent également d'œuvres de Ducros. Nous en citons ici un large extrait car il s'agit d'un

⁷² *Ibid.*, p. 414 et p. 415 (fig. 9).

⁷³ Les estampes enluminées posent un problème de terminologie: on ne peut parler de divers «états» de la gravure, puisqu'il semble que les tirages successifs se faisaient sans que le cuivre soit modifié. Mais il est difficile d'en être sûr lorsque le trait est recouvert par l'aquarelle et la gouache. Il y a en outre des différences notables entre les diverses épreuves d'un même tirage: des personnages sont rajoutés à la gouache sans que le trait en ait été gravé, les feuillages et les ciels varient d'une estampe à l'autre, etc.

document intéressant non seulement pour les renseignements qu'il nous fournit sur les œuvres de Ducros et ses commanditaires, mais aussi d'un témoignage sur les goûts esthétiques en matière de paysage (les aspects pittoresques de la Nature d'un côté, le paysage historique de l'autre):

Anche il Sig. Luigi R. Ducros d'Yverdun occupa un distinto luogo fra i viventi paesisti; giacchè anche egli studiando con diligenza il vero ha acquistato non solo una grandissima maestria nel disegnare i paesi in acquarello, ma anche una somma bravura nell'eseguirli ad olio. Ha egli dipinto di fresco per Milord Breadalbane le due famose cadute del Velino, e dell'Aniene, e scegliendo in ambedue un giudizioso punto di vista ha schivato quell'orrore, che sogliono ispirare simili oggetti. Le acque nel cadere precipitosamente dall'alto spargono all'intorno una immensa quantità di minutissime stille, che si sollevano come una candida nebbia, e fanno un velo agli oggetti vicini sfumandone, e rendendone indecisi i colori, e i contorni. Questa osservazione trascurata da molti non è sfuggita al Signor Ducros, il quale ha imitato a perfezione l'aria umida, e nebbiosa, ed ha espresso benissimo quella indecisione, in cui veggiamo tutto ciò, che è attorniato da simili vapori. Nella caduta dell'Aniene ha egli voluto tentare di esprimere il moto, che dà il vento alle acque, che cadono, ed ai vapori da esse sollevati, e vi è felicemente riuscito, onde queste due tele sono assai pregevoli per essere in esse stati copiati con fedeltà i più belli, e difficili accidenti della natura, e per essere dipinte con dolcezza, e con armonia.

Il Pittore medesimo ha terminato un altro quadro più grande per Milord Hervet Conte di Bristol, ed in questo quadro dobbiamo incominciare a lodare la scelta del soggetto, il quale è tratto dall'istoria; giacchè crediamo, che simile scelta dovrebbero far sempre i paesisti per rendere le opere loro più importanti, e più utili. Quando ne' paesi possono dipingersi figure che rappresentino un qualche fatto istruttivo, perchè introdurvi continuamente le solite scene insignificanti di Pastori, che suonano, di Ninfe, che colgono fiori, di fanciulli, che scherzano cogli armenti? Nella tela, di cui favelliamo, è rappresentato Cicerone, che viene a visitare la tomba d'Archimede da lui fatta scoprire, e sgombrare delle boscaglie, che la tenevano celata. Egli è accompagnato da due altre figure, ed apre le braccia in atto di contentezza⁷⁴.

⁷⁴ «Monsieur Louis R. Ducros d'Yverdon occupe également l'une des premières places parmi les paysagistes vivants, puisqu'il a acquis, travaillant lui aussi attentivement sur le motif, une très grande maîtrise dans la représentation des paysages à l'aquarelle, ainsi qu'une habileté extrême dans leur exécution à l'huile. Il vient de peindre pour Milord Breadalbane les deux fameuses chutes du Velino et de l'Aniene, et, choisissant pour toutes deux un point de vue judicieux, il a évité le sentiment d'horreur que de tels sujets inspirent habituellement. Dans leur chute, les eaux s'éparpillent en une immense quantité de minuscules gouttes

Les *Memorie* nous signalent ainsi encore un autre commanditaire de Ducros: Frederick Hervey, quatrième comte de Bristol et évêque de Derry (1730-1803)⁷⁵. Ce singulier personnage fait plusieurs fois le voyage d'Italie dans la dernière moitié du XVIII^e siècle, commande de nombreux portraits dont deux résument bien sa personnalité: celui peint par A. Kauffmann en 1790, qui le présente dans une pose méditative face au buste de Mécène, le protecteur de Virgile et d'Horace, et celui fait la même année par

se répandant comme un blanc brouillard qui, voilant les objets environnants et les estompant, rend les couleurs et les contours indécis. Cette observation, que beaucoup ont négligée, n'a pas échappé à Monsieur Ducros qui a imité à la perfection l'air humide et brumeux et a très bien rendu ce flou dans lequel nous apparaît tout ce qui est enveloppé par de semblables vapeurs. Dans la chute de l'Aniene, il a tenté d'exprimer le mouvement que le vent donne à l'eau qui tombe et aux vapeurs qui s'en élèvent, et il y est parvenu avec bonheur. Pour conclure, ces deux toiles sont très précieuses parce que les plus beaux et les plus difficiles accidents de la Nature y ont été copiés avec fidélité et peints avec douceur et harmonie.

» Le même peintre a terminé un autre tableau, plus grand, pour Milord Hervet comte de Bristol et nous devons commencer par louer le choix de son sujet qui est tiré de l'Histoire; nous croyons, en effet, qu'un tel choix devrait toujours être fait par les paysagistes pour rendre leurs œuvres plus importantes et plus utiles. Puisqu'il est possible de peindre dans un paysage des personnages qui représentent un événement instructif, pourquoi y introduire continuellement les mêmes scènes insignifiantes de bergers qui jouent d'un instrument, de nymphes cueillant des fleurs, d'enfants qui s'amuse avec leur troupeau? Sur la toile dont nous parlons, Cicéron est représenté venant visiter la tombe d'Archimède qu'il a fait mettre au jour et débarrasser des broussailles qui la tenaient cachée. Il est accompagné par deux autres personnages et il ouvre les bras en signe de joie... » *Memorie per le Belle Arti*, Roma 1785, p. LV-LVII. Dans cette même livraison, les critiques parlent de commandes faites à Sablet par Gustave III, de paysages exécutés par Jacob More pour Lord Breadalbane, du buste du cardinal Albani par Trippel et du *Serment des Horaces* exposé en août dans l'atelier de David. A propos de cette source peu exploitée par les historiens de l'art, voir UDOLPHO VAN DE SANDT, *L'art français de la fin du XVIII^e siècle à Rome: index des artistes français cités dans le Giornale delle Belle Arti et dans les Memorie per le Belle Arti (1784-1788)*, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1977, Paris 1979, p. 171-178. Il faut souhaiter qu'un index du même genre, fort utile, soit fait un jour pour les artistes non français comme Jacob More, P. Hackert, Trippel ou Volpato qui jouent un rôle important pour les développements de l'histoire de l'art européen, et que l'on inclue dans l'inventaire les 7 tomes de la suite des *Memorie* (1806-1817) où réapparaissent des noms comme Denis, More, Fidenza, Wallis, Ducros, etc.

⁷⁵ BRINSLEY FORD, *The Earl-Bishop, An eccentric and capricious Patron of the Arts*, dans *Apollo*, juin 1974, p. 426-434. L'article ne mentionne pas le nom de Ducros. *Cicéron visitant le tombeau d'Archimède* ne se trouve peut-être pas en Angleterre, une partie de la collection du comte de Bristol ayant été confisquée par les Français en 1798.

M^{me} Vigée-Lebrun, où il pose devant un paysage représentant le Vésuve⁷⁶. Il se crée ainsi une impressionnante collection de tableaux. Les paysagistes contemporains y sont particulièrement bien représentés, fournissant un intéressant échantillon de cette nouvelle tendance des peintres étrangers qui rompent avec la tradition classique des védutistes italiens: Joseph Wright of Derby (1734-1797) et Michael Wutky (1739-1822) avec des éruptions volcaniques, Jacob Philipp Hackert (1737-1807) et Jacob More (1740-1793) avec des paysages à la Claude Lorrain, l'Italien Carlo Labruzzi (1748-1817) et le Russe Feodor Matwejeff (1758-1826) dont les journaux romains parlent souvent⁷⁷.

Ces diverses commandes entre 1780 et 1785 nous indiquent que Ducros ne se cantonne plus aux vues des ruines de l'Antiquité mais s'attache aussi à décrire la Rome moderne avec ses villas et ses jardins et exploite surtout le nouveau goût de ses clients cosmopolites pour les paysages pittoresques de la campagne italienne: Tivoli, déjà remis en lumière par Hubert Robert et Honoré Fragonard quelques années auparavant, les cascades du Velino et les abords de la Nera, Cività Castellana et tant d'autres endroits du Latium et de l'Ombrie qui vont devenir les hauts lieux du tourisme à l'époque romantique. C'est d'ailleurs un élément frappant de la plus importante commande que Ducros reçoit durant ses années romaines: sur les onze aquarelles de grandes dimensions que lui achète Sir Richard Colt Hoare à quelques années d'intervalle, deux représentent des monuments romains et toutes les autres des vues de la campagne où prédominent les éléments atmosphériques (orages, nuages, lumière, etc.). Nous sommes bien renseignés sur ce fidèle client de Ducros qui constitue dans son château du Wiltshire la plus importante collection de paysages du peintre vaudois que nous connaissions (à part celle du musée de Lausanne). Grâce au livre de Kenneth Woodbridge consacré aux châtelains de Stourhead⁷⁸, nous savons que

⁷⁶ *Ibid.*, p. 430, fig. 5 et p. 431, fig. 6.

⁷⁷ A part l'article de Ford (*op. cit.*), un autre document intéressant nous donne une idée de sa collection: *Catalogo della raccolta di oggetti d'arte Bristol* (Archivio di Stato, Roma), publié à l'occasion de la vente aux enchères de sa collection en 1804, mais dans laquelle Ducros ne figure pas non plus.

⁷⁸ KENNETH WOODBRIDGE, *Landscape and Antiquity, Aspects of English Culture at Stourhead, 1718 to 1838*, Oxford 1970.

Sir Richard a rencontré Ducros pour la première fois en 1786 à Rome. Sans soucis d'argent, Colt Hoare peut consacrer sa vie au dessin, à l'étude et aux voyages. A Rome ses «cicerone» seront James Byres et Colin Morrison; il aura par ailleurs des contacts avec Thomas Jenkins qui était déjà le fournisseur de son grand-père. C'est sans doute par leur intermédiaire qu'il entre en rapport avec les peintres J. P. Hackert et Carlo Labruzzi. Mais c'est Ducros qui constitue une véritable révélation pour cet amateur. Dans une lettre à Hugh Hoare du 21 février 1787 Sir Richard écrit :

Du Cros an artist [...] whom I think I mentioned to you last year has done four drawings for me which (if they arrive safe in England), will be the admiration of the whole town and put all our English artists, even the great Mr. Smith to the blush⁷⁹.

L'engouement de Colt Hoare pour l'artiste vaudois n'est pas un enthousiasme passager. Il durera toute sa vie et il est à l'origine d'un débat sur l'évolution de l'aquarelle anglaise⁸⁰ : Sir Richard, aquarelliste lui-même et protecteur du jeune William Turner (1775-1851), maître incontesté de l'aquarelle au début du XIX^e siècle, accorde une large place à Ducros dans les progrès de cette technique. En 1822 il parle dans un livre sur le Wiltshire des chefs-d'œuvre de Turner et prétend qu'ils n'ont été possibles que grâce aux rapides développements de la peinture à l'eau, de Paul Sandby à John «Warwick» Smith, «but the advancement from *drawing* to *painting* in water-colours did not take place till after the introduction into England of the drawings of Louis du Cros, a swiss artist, who settled at Rome; his work proved the force, as

⁷⁹ «Du Cros, un artiste [...] dont je crois t'avoir déjà parlé l'an passé, a fait pour moi quatre dessins qui, s'ils arrivent en bon état en Angleterre, feront l'admiration de toute la ville et feront rougir tous nos artistes anglais, y compris le grand M. Smith»: K. WOODBRIDGE, *op. cit.*, p. 96. Le «great Mr. Smith» est John «Warwick» Smith (1749-1831), aquarelliste proche de Ducros, qui a séjourné à Rome de 1776 à 1781.

⁸⁰ C. F. BELL, *Fresh Light on some Water-colour Painters of the Old British School...*, dans *The Walpole Society*, t. V, 1917, p. 47-83, parle déjà de l'influence des aquarellistes suisses sur la peinture anglaise; WILLIAM T. WHITLEY, *Artists and their Friends in England, 1700-1799*, vol. II, London 1928, reprend l'argument et le concentre sur Ducros en s'appuyant sur les écrits de Sir Richard Colt Hoare. Enfin, dans leur introduction, C. F. BELL et TH. GIRTIN, *The Drawings and Sketches of John Robert Cozens*, dans *The Walpole Society*, t. XXIII, 1934-1935, p. 13-14, parlent longuement des Ducros de Stourhead, soulignant le rôle capital joué par l'artiste vaudois pour le développement de J. R. Cozens et J. W. Turner.

well as the consequence that could be given to the insubstantial body of water-colours, and to him I attribute the first knowledge and power of water-colours...⁸¹

Les historiens anglo-saxons modernes continuent à attribuer une certaine importance à Ducros dans les développements de l'aquarelle, sans prendre toujours position quant à l'influence de Ducros sur le jeune Turner⁸² ou en la relativisant⁸³. Les contributions les plus récentes relèvent le rôle joué par des peintres suisses comme J. L. Aberli, C. Wolf et Ducros dans l'histoire du paysage à la fin du XVIII^e siècle, mais hésitent à se prononcer définitivement sur le rôle joué par les œuvres de Ducros tant qu'elles n'auront pas été étudiées de manière approfondie⁸⁴. Sans vouloir entrer ici dans ce débat, relevons tout de même que, lié à ces aspects techniques, affleure un autre problème: celui du statut du paysage à l'aquarelle. Jusque là les aquarelles étaient en général de petites dimensions et restaient confinées aux albums d'artistes ou aux cabinets d'amateurs; celles de Ducros, par la vigueur de la technique, l'épaisseur de la couleur et leurs grandes dimensions — par l'utilisation aussi du vernis dont Ducros les recouvrait — étaient à même de rivaliser avec la peinture à l'huile⁸⁵. Et cela

⁸¹ «... mais le progrès que constitue le passage du *dessin* aquarellé à la *peinture* à l'aquarelle ne peut être situé qu'après l'introduction en Angleterre des dessins de Louis Ducros, un artiste suisse établi à Rome; son œuvre montre la force et l'effet qui peuvent être donnés à la substance immatérielle des couleurs à l'eau, et c'est à lui que j'attribue la première découverte de la puissance de l'aquarelle...» RICHARD COLT HOARE, *The History of Modern Wiltshire*, t. II, 1822, p. 82, cité dans BELL et GIRTIN, *op. cit.*, p. 13.

⁸² G. REYNOLDS, *A Concise History of Watercolors*, New York 1971, p. 42-43 et p. 62.

⁸³ JOHN GAGE, *Turner and Stourhead*, dans *The Art Quarterly*, Spring 1974, p. 58-87, ou encore JOHN WILTON, *Turner*, Fribourg 1979.

⁸⁴ C'est le cas notamment de MARTIN HARDIE, *Water-colour Painting in Britain*, t. I, 3^e éd., London 1975, p. 138-139. Quant à HERMANN LUKE, *British Landscape painting of the Eighteenth Century*, London 1973, p. 80-82, il juge Ducros sur la base d'une partie seulement de sa production et en particulier sur un tableau du début de sa carrière (*Pêcheurs dans un port*, 1778, Whitworth Art Gallery, Manchester) et une petite aquarelle de 1784 (*Vue d'Ariccìa*, Spooner collection). Il n'estime pas que ces tableaux aient pu avoir une influence sur J.-R. Cozens et sur le jeune Turner, contrairement à Bell et Girtin (mais eux avaient vu les œuvres de Lausanne et accordaient une grande importance à celles de Stourhead).

⁸⁵ BELL et GIRTIN, *op. cit.*, p. 13-14, remarquent que les grandes aquarelles de Ducros et de Cozens étaient prévues pour être soigneusement mises sous cadres dorés, ce qui évidemment en augmentait le prestige. Ces auteurs sont aussi frappés

pouvait être un important argument de vente au moment où les collections et les expositions s'ouvraient de plus en plus au mélange des techniques. Colt Hoare n'était d'ailleurs pas le seul à suspendre des aquarelles de Ducros aux cimaises de son château : trois œuvres de Ducros figurent dans un inventaire de la collection de lord Stamford à Dunham Massey⁸⁶ en 1787, quatre chez les comtes d'Ilchester à Melbury⁸⁷ sans compter celles se trouvant chez les commanditaires dont nous avons déjà parlé.

Si les grandes aquarelles de Ducros ont beaucoup de succès auprès des châtelains anglais, ses vues — moins chères et plus facilement transportables — sont diffusées parmi la bourgeoisie éclairée de toute l'Europe : on les retrouve aujourd'hui dans la plupart des collections d'estampes, en particulier en Suède, au Danemark, en Allemagne, en Suisse et en Angleterre. Les revues d'amateurs de l'époque, ces *mélanges* qui informent les connaisseurs des dernières parutions littéraires ou scientifiques et leur donnent des nouvelles des beaux-arts, accordent une large place aux recueils de vues de la Suisse, de l'Italie ou de pays plus lointains⁸⁸. A la lecture de ces fascicules, souvent publiés à l'initiative de marchands d'estampes et de livres, nous apprenons que Ducros n'a pas seulement travaillé avec Volpato. En 1787, J. G. Meusel publie une notice sur une série de huit paysages italiens peints à l'aquarelle par Ducros dont il admire la finesse, mais sans citer le nom du graveur⁸⁹. Nous avons eu la chance de mettre la main sur les cuivres de

par le bon état de conservation des aquarelles de Ducros à Stourhead et l'attribuent aux précautions que Colt Hoare et ses descendants ont toujours prises à les protéger soigneusement de la lumière et de l'humidité. On aimerait que les Ducros du Musée de Lausanne qui sont en prêt dans les bureaux de l'Administration cantonale, parfois depuis plus de dix ans, bénéficient des mêmes précautions.

⁸⁶ Il s'agit de trois grandes aquarelles : deux vues différentes du *temple de Minerva Medica* (Rome) et une vue des *casades « delle Marmore »* (Terni) citées dans ST. JOHN GORE, *Portraits and the Grand Tour*, dans *Apollo*, 108, 1978, p. 24-31 (fig. 2 et fig. 3).

⁸⁷ Aujourd'hui dispersées : Vente Sotheby's du 14 juin 1973, nos 137-140. Un *Arc de Titus* a été acquis par la Fondation Custodia à Paris (voir J.-F. MEJANÈS, *A Spontaneous feeling for Nature*, dans *Apollo*, 104, 1976).

⁸⁸ *Mélanges Helvétiques de 1782 à 1786*, Lausanne 1787, p. 228 ; MEUSEL, *Miscellaneen*, 1781, *op. cit.* ; *ibid.*, 1786, p. 246, etc.

⁸⁹ J. G. MEUSEL, *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, Mannheim 1787, p. 68-70. Il est intéressant de remarquer que la notice qui suit immédiatement l'article sur Ducros est consacrée à la 2^e livraison des *Vues remarquables des*

cette série, conservés à la chalcographie de Rome⁹⁰, et qui sont signés *Du Cros pin./Raf. Morghen inc./Roma presso la calcografia Camerale*. Ces plaques, gravées à l'eau-forte avec quelques retouches au burin et à la pointe sèche, sont d'une technique plus fouillée que les gravures au trait de Volpato, au point que certaines d'entre elles permettent de tirer des épreuves qui n'auraient pas nécessairement besoin d'être enluminées⁹¹. La collaboration de Ducros avec Raffaele Morghen, dont nous avons déjà cité un témoignage, n'a rien de surprenant, puisque celui-ci fut élève puis associé de Volpato, dont il avait épousé la fille, Domenica, en 1782⁹². Une des aquarelles originales (*Ariccia*, William Spooner coll.) qui a servi de modèle pour l'une des gravures de cette série (*Vue de la vallée de la Riche*) est datée 1784; la première mention des gravures étant celle de Meusel en 1787, il nous est donc possible de dater leur collaboration pour ces huit estampes entre 1784 et 1786⁹³.

Ducros collabore par ailleurs avec un marchand romain, Pietro Paolo Montagnani, pour une série de *Vues de la Sicile et de Malte*, mais nous sommes encore mal renseignés à leur sujet. Bridel nous signale en 1789 que Ducros est en train de travailler à des vues de la Sicile⁹⁴ et Meusel, dans les nouvelles artistiques de 1794-1796, parle d'une série de vingt-quatre vues de la Sicile faites d'après nature par Ducros et qui n'auraient pas rencontré le succès

montagnes de la Suisse d'après C. Wolf, gravées à l'aquatinte sous la direction de Cl.-Joseph Vernet.

⁹⁰ Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Inv. 1534/1-8.

⁹¹ Une série complète non aquarellée se trouve à la Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli au Castello Sforzesco de Milan. Des pièces isolées et aquarellées se trouvent à Lausanne (Musée cantonal), Rome (Gabinetto comunale delle stampe), Zurich (Graphische Sammlung, ETH), etc.

⁹² AV, S. Lorenzo, Liber matrimoniorum, 10.2.1782; et l'acte de mariage (Notaio Clementi, 1782, f^o 634 et f^o 635).

⁹³ La série est composée comme suit (je donne la lettre gravée au burin et les dimensions au trait carré en mm):

1. Vue de la vallée de la Riche (242 × 345);
2. La Cascatelle de Tyvoly (343 × 238);
3. La Cascade de Terny (340 × 239) — le nom de Ducros n'est pas gravé;
4. Le tombeau des Horaces et des Curias a Albano (241 × 347);
5. La grotte de Palazzuolo sur le Lac d'Albano (242 × 350);
6. La grotte de Neptune a Tyvoly (234 × 346);
7. Le Lac d'Albano (243 × 348);
8. Les Marais Pontains (239 × 345).

⁹⁴ *Lettre sur les artistes suisses...*, op. cit.

escompté par leur auteur⁹⁵. Les circonstances difficiles de ces années de révolution pour le public potentiel des artistes peuvent expliquer l'échec de cette série. Les événements politiques vont en tout cas jouer un rôle important dans la vie de Ducros et déterminer son départ de Rome en 1793. Pour l'instant nous n'avons à notre disposition, pour tenter de saisir le déroulement des événements, que trois documents : un rapport de police, une lettre de Ducros et le journal de voyage de Béat de Hennezel.

Vers 1790, toute l'Europe est en effervescence. L'idéal républicain se répand aussi à Rome. «Le peuple n'est pas encore contaminé par les idées fausses, mais celles-ci sont répandues parmi les artistes et dans la bourgeoisie, elles commencent à pénétrer dans les couches supérieures», constate en substance le cardinal de Bernis, représentant du roi de France auprès du Saint-Siège, qui fut pendant près de trente ans au centre de la vie culturelle et mondaine de Rome. Pie VI prend des mesures préventives, interdisant des représentations théâtrales, supprimant le carnaval ou ordonnant de surveiller des personnes suspectées d'avoir des accointances avec la franc-maçonnerie ou avec les républicains. Ducros se retrouve ainsi dans un rapport de police du 27 février 1790⁹⁶ où il est signalé comme fréquentant le *Caffè della Barcaccia* en compagnie de peintres «français» (c'est-à-dire parlant français) comme Simon Denis d'Anvers, Benigne Gagneraux, Armand-Charles Caraffe et quelques autres moins connus. En réalité, il ne semble pas avoir été inquiété par la police inquisitoriale avant 1793. En janvier de cette année-là, le diplomate français Hugou de Basseville, qui aurait exhibé trop ostensiblement sa cocarde tricolore, est assailli par une foule romaine habilement fanatisée contre le nouveau gouvernement républicain. Blessé d'un coup de couteau anonyme, il meurt dans la nuit du 13 janvier 1793. Dès cet instant, la plupart des Français quittent Rome, craignant de se faire massacrer. Comme beaucoup d'artistes, les Sablet en particulier, Ducros doit quitter la ville. Il dit avoir été expulsé par ordre du cardinal Zelada dans une lettre au Directoire en 1799 qui nous paraît suffisamment intéressante pour être citée ici :

⁹⁵ J. G. MEUSEL, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts...*, Leipzig 1797, p. 559-560.

⁹⁶ MONTAIGLON/GUIFFREY, *op. cit.*, t. XV, n° 9062.

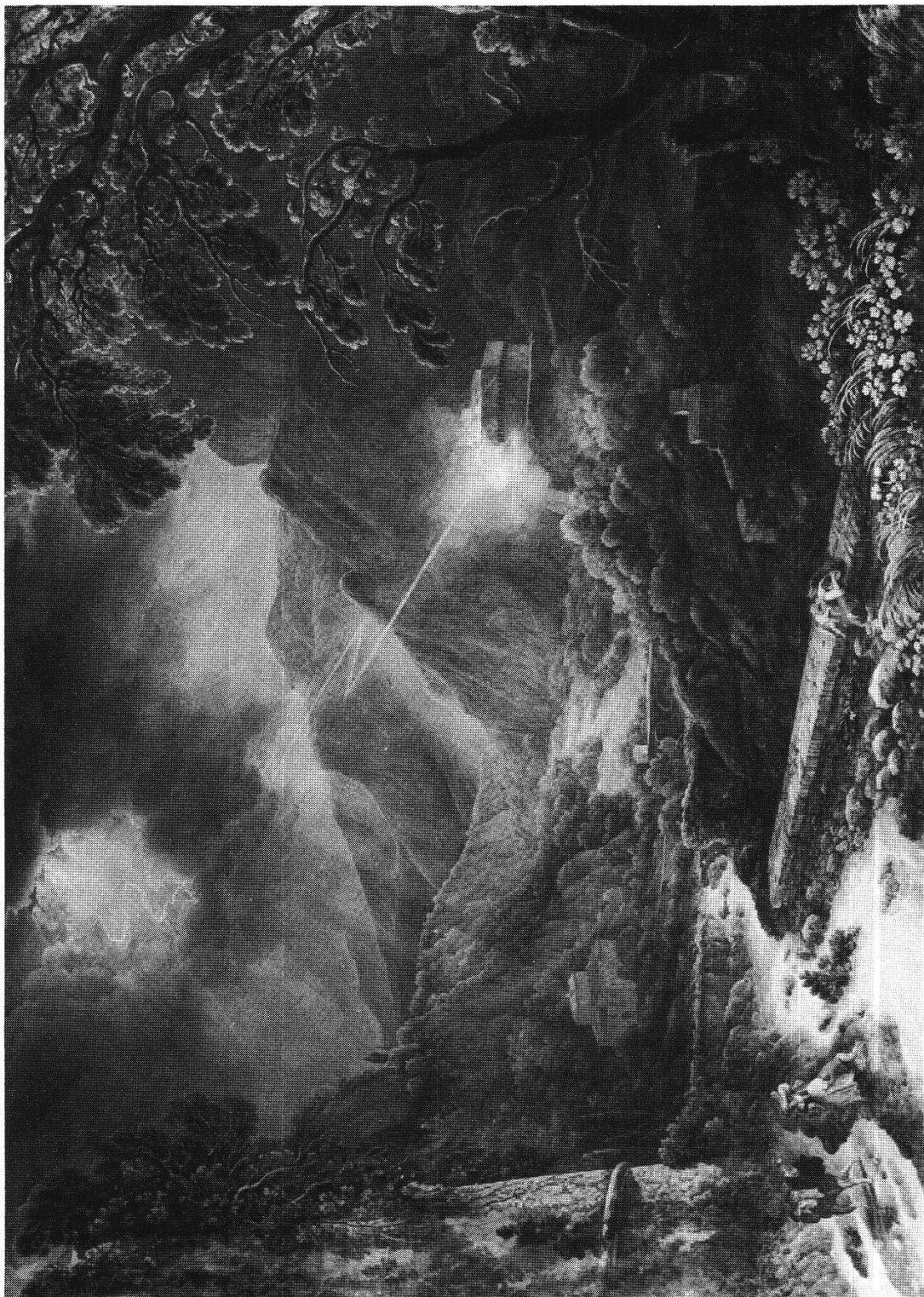


Fig. 5. A.-L.-R. Ducros. — Orage dans la vallée de la Nera; aquarelle, 78,1 × 118,1 cm.
The National Trust Stourhead (photo Courtauld Institute of Art).

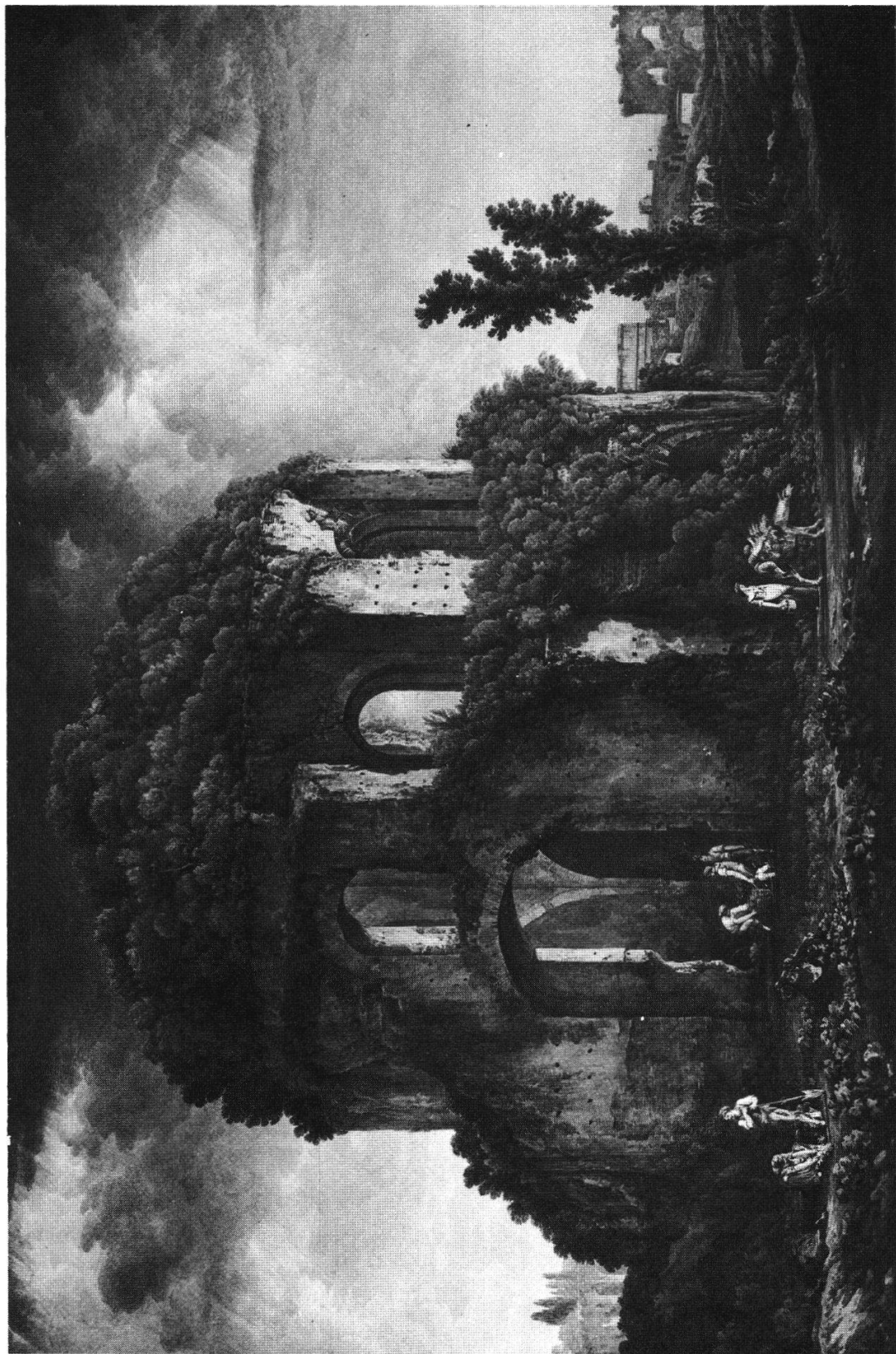


Fig. 6. A.-L.-R. Ducros. — *Temple de Minerva Medica (Rome)*, aquarelle, 67,3 × 102,9 cm.
The National Trust Dunham Massey (photo Courtauld Institute of Art).



Fig. 8. A.L.-R. Ducros. — Grotte du Pausilippe, aquarelle, 79,3 × 110 cm.
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.

12 germinal an VII (1^{er} avril 1799.)

Cytoïens — La grande nation qui vient d'ajouter le royaume de Naples à ses conquêtes, et qui s'est déclaré protectrice des arts, n'apprendra point sans indignation la façon cruelle dont le Cardinal Zelada me forçat (*sic*) de quitter un superbe établissement, en m'exilant de Rome le 12 février 93, en 24 heures de tems, à la suite des troubles populaires qui y régnèrent après la mort du citoyen Basseville. Quelques personnes, jalouses de ma prospérité, me peignirent au Gouvernement comme un homme très dangereux, attaché au parti de la République françoise. Ainsi je fus obligé de partir à la hâte, sans que la sœur de Gustave III, roi de Suède, qui se trouvoit alors à Rome, ait pu empêcher l'exécution d'une sentence dictée par la fausseté de ceux qui vouloient m'éloigner pour s'élever sur les débris de mon établissement et occuper ma place. Établi depuis 25 ans dans cette citté comme artiste suisse, j'avois, outre des commissions très considérables de tableaux, une collection de vues coloriées dont je joins ici le catalogue, qui étoit pour ma maison d'un grand rapport. C'étoit comme une branche de commerce que j'avois ajouté à mes autres affaires, qui aidait à une infinité de jeunes gens à vivre en attendant l'époque où ils pussent aller par eux-mêmes. Le Gouvernement, non content de m'avoir exilé et ruiné, a permis le pillage de ma maison, et depuis cette époque n'a cessé de me persécuter ici à Naples durant cinq ans, jusques au moment où l'armée d'Italie est entrée à Rome.

Je viens d'apprendre seulement dans le mois dernier, à la suite d'une course que j'ai faite pour revoir Rome, que plusieurs personnes, qui avoient souffert sous l'ancien gouvernement, avoient été dédomagés par un acte de justice de la grande nation. Ainsi je supplie le Directoire, en voyant combien j'ai souffert, d'ordonner aux chefs de l'armée à Rome qu'ils aient à me faire rembourser de vingt mille livres par an, jusques à la somme totale de cent mille livres. Comme l'argent y est rare, je me contenterai de quelques bons tableaux d'église ou de quelques statues. Il y en a tant qu'une copie peut remplacer pour l'usage des croyans. Le Cardinal Zelada fut inexorable et sa réponse fut: *E ordine santissimo, conviene obedire subito*. Le Directoire peut être plus positif et plus laconique en rendant justice à un artiste vexé cruellement.

Un seul acte de sa volonté suffit.

Salut et fraternité.

Naples, le 12 germinal an 7 (1^{er} avril 1799).

Louis Du Croz, d'Yverdon,⁹⁷
Artiste suisse.

Nous n'avons pas encore retrouvé de documents qui confirmeraient la version de Ducros. Mais le complot de personnes jalouses de sa prospérité est plausible, si l'on en croit les divers

⁹⁷ Paris, Min. Aff. étrangères, Corresp. polit. Rome, t. 928, f^o 261, et f^o 262, citée dans MONTAIGLON/GUIFFREY, t. XVII, n^o 9816.

témoignages que nous avons à ce propos. De La Rive écrivait déjà à sa femme en 1785 que Ducros n'était « pas aimé, craint et évité de tout le monde »⁹⁸. Béat de Hennezel, qui se trouve sur les lieux en 1793, déclare que la jalousie des aquarellistes ses rivaux a été la cause de sa disgrâce⁹⁹. Même Sir Richard Colt Hoare parle de la jalousie des concurrents de Ducros, mais, plein de mansuétude pour son protégé, il l'attribue à ses « mérites supérieurs »¹⁰⁰. Quant à l'intervention de Sophie-Albertine, sœur de Gustave III de Suède, elle n'a rien d'in vraisemblable si l'on se souvient des bons rapports qu'entretenait Ducros avec la Cour suédoise et si l'on sait que la princesse se trouvait à Rome au moment de l'expulsion du peintre. Le *Diario ordinario* du 2 février 1793 signale qu'elle visite des ateliers d'artistes, entre autres ceux de Benigne Gagneraux et de Trippel, tous les deux proches de Ducros.

Nous ne connaissons pas la réponse du Directoire, mais nous savons que Ducros s'était installé à Naples dès 1793 où il continuait sa carrière de peintre de paysage dont la réputation allait en augmentant¹⁰¹. Mais il s'agit là d'un chapitre de sa vie que nous aborderons à une autre occasion. S'il poursuit son activité à Naples, voyageant en Calabre, en Sicile et jusqu'à Malte, il ne perd pas malgré tout contact avec Rome. Il dit y être venu en mai 1799, dans sa missive au Directoire, et par une lettre à Colt Hoare (1800) dans laquelle il raconte qu'il vient d'exécuter des vues de Malte dont « les jouissances pittoresques l'ont transporté de plaisir et d'admiration »¹⁰², il annonce son retour à Rome pour répondre à une commande de monuments du Latium à peindre pour Lord Elgin. Même s'il songe à rentrer en Suisse dès 1805¹⁰³, il remporte encore

⁹⁸ *Genava, op. cit.*, p. 271.

⁹⁹ ACV, P Hennezel, *journal de voyage 1792-1794*.

¹⁰⁰ COLT HOARE, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ Nous retrouvons son nom dans des journaux de voyage. JOHANN ISAAC VON GERNING, *Reise durch Österreich und Italien*, Frankfurt am Main 1802, parle élogieusement de Ducros à Naples (qu'il cite en compagnie de Hackert, Denis, Tischbein, etc.) et utilise pour la page de titre de la troisième partie de son journal une eau-forte d'après Ducros représentant la maison d'Horace (ou supposée telle) dans les Monts Sabins. Ducros est cité dans les premiers répertoires de spécialistes (HUBER/ROST, *op. cit.*) et son nom figure en bonne place dans les ouvrages érudits (KARL LUDWIG FERNOW, *Sitten und Kulturgemälde von Rom*, Gotha 1802, p. 235).

¹⁰² WOODBRIDGE, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰³ Il écrit de Naples, le 8 janvier 1805, à un membre du Petit Conseil afin qu'on lui trouve une maison où il pourrait installer une académie de dessin (JUNOD 1953, p. 10).

un vif succès en 1806 à Rome lorsqu'il expose deux grands tableaux à l'aquarelle et à la gouache, commandes du prince de Saxe-Gotha. Un journal romain en parle en ces termes :

É tempo, che queste nostre memorie parlino del Signor *Luigi Du-Cros* Pittor Paesista nel genere delle *Acquarelle* di cui può dirsi Padre, e propagatore in Roma [...]

Rappresenta il primo una bella mattina di Primavera nelle vicinanze del Ponte Lucano, ove nel secondo piano si scorge il Mausoleo della famiglia Plauzia, e più in là gli Appennini; ed i resti della Villa Adriana [...]

Il secondo di un genere totalmente diverso offre la famosa *grotta de' Paggi in Malta* dirimpetto al Forte *Ricasoli*. É impossible decrire con la penna la forza, e l'effetto con cui il pennello del Signor Du-Cros ha ritratto l'orrore di quell'immensa Grotta, che s'affaccia in avanti, e dalla cui apertura, come da un tubo ottico si scopre la veduta del mare, e del Forte suddetto. Per aggiunger pregio, ed interesse alla sua scena marittima, vi ha rappresentato il momento in cui comparvero i primi convogli della Flotta Inglese, che andava in Egitto.

Il credito stabilito di quest'artista, la sua lunga esperienza, ed infiniti lavori sparsi da per tutto, ci dispensano dallo sminuzzare i pregi di questi ultimi suoi dipinti. [...]¹⁰⁴

L'article est suivi d'une lettre de «Monsieur Du Cros, peintre de paysage helvétique, à Rome le 5 septembre 1806», dans laquelle il tente de démontrer la supériorité de la peinture à l'aquarelle. C'est

¹⁰⁴ «Il est temps que nos «Memorie» parlent de Monsieur Louis Du Cros, peintre de paysage pratiquant l'aquarelle, genre dont il peut se dire le père et le propagateur à Rome [...]

«Le premier [tableau] représente une belle matinée de printemps, près du pont Lucano; au second plan on aperçoit le mausolée de la famille Plautia et, plus loin, les Apennins et les ruines de la villa Adriana [...]

«Le second, d'un genre totalement différent, montre la fameuse *Grotte des pages à Malte*, en face du fort *Ricasoli*. La plume est impuissante à décrire la force et l'effet avec lesquels le pinceau de Monsieur Du Cros a représenté l'horreur de cette immense grotte qui s'ouvre sur l'extérieur et dont l'entrée, comme un tube optique, permet de découvrir la vue sur la mer et sur le fort. Pour ajouter de la valeur et de l'intérêt à cette scène maritime, il a représenté le moment où apparaissent les premiers convois de la flotte anglaise qui part pour l'Égypte.»

«Le mérite bien établi de cet artiste, sa longue expérience et ses nombreux ouvrages diffusés partout, nous dispensent d'énumérer en détail les qualités de ses deux derniers tableaux...»: *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti...* éd.: Giuseppe Antonio Guattani, Roma, t. II, 1806-1807, p. 72-73. Le *ponte Lucano* n'a pas encore été localisé (il existe un tableau du même site à Stourhead) et la *Grotte des pages* dont parlent les *Memorie* se trouve actuellement à Munich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 12 526, *Grotte von Malta*, 92 × 123,5 cm); le Musée de Lausanne en possède une réplique (Inv. D 829, *La grotte des Pages à Malte*, 90 × 120,5 cm) et des dessins préparatoires.

la dernière fois que le peintre vaudois manifeste publiquement sa présence à Rome puisqu'il rentre au pays en 1807 et y passera le reste de sa vie¹⁰⁵. Il se rappellera encore souvent sa vie italienne, comme il le dit le 17 mai 1809 dans une lettre à de La Rive écrite, sur une gravure du temple de la Sybille à Tivoli qui n'avait pas été coloriée, à l'occasion de la mort de leur ami commun J. P. Saint-Ours:

[...] je pense souvent à vous et à cet âge d'or qui brilloit dans nos voyages pittoresques de la Savoie et de Rome. Je me prépare tout doucement à visiter les paysages éternels; que de belles choses il nous reste à voir et à admirer quel stile! [...] ¹⁰⁶

Neuf mois après il s'éteignait à Lausanne dans sa soixante-deuxième année.

QUELQUES PERSPECTIVES

Après avoir tenté de situer Ducros dans son milieu historique, il faudra encore définir sa production artistique, paysages pour l'essentiel, dans les courants de son époque. Nous avons la chance de posséder au Musée cantonal des beaux-arts à Lausanne le fonds d'atelier de Ducros, comprenant aussi bien des œuvres terminées qu'inachevées, des esquisses et des études préparatoires, des dessins au crayon et à la plume, des gravures, etc., qui devraient nous permettre de mieux comprendre les processus de création d'un peintre de paysages à la fin du XVIII^e siècle.

La production de Ducros, par sa grande diversité, reflète les préoccupations de bien des paysagistes de son époque. Certaines de ses toiles (qui sont d'ailleurs la plupart du temps des papiers encollés sur toile) se rattachent au *paysage composé*, dont la théorie, exposée par Roger de Piles au début du siècle¹⁰⁷, jouit d'un regain

¹⁰⁵ JUNOD 1953, p. 10-11 et p. 25-28, est la relation la plus précise des dernières années de sa vie.

¹⁰⁶ Bibliothèque publique et universitaire, Genève, cote Mss 2399; publ. par D. Baud-Bovy (*op. cit.*, p. 163) qui lit par erreur «mes voyages pittoresques», faute reprise par AGASSIZ, 1927, p. 39.

¹⁰⁷ ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708. Jusqu'alors considéré par les académiciens en tant que toile de fond pour la peinture d'histoire, le paysage reçoit, dans ce traité, un développement spécifique.

de faveur avec Salomon Gessner, dont la célèbre *Lettre sur le paysage* est rapidement traduite au moment où Ducros se trouve en Italie¹⁰⁸. Les louanges qui sont prodiguées au peintre pour son *Cicéron visitant le tombeau d'Archimède* dans les *Memorie* de 1785 (voir *supra* p. 57) sont caractéristiques de ce goût néo-classique pour le *paysage composé*, et la nécessité exprimée par le critique d'animer la Nature par des personnages historiques ne fait que reprendre les théories de l'abbé Du Bos¹⁰⁹. C'est d'ailleurs sur le même thème, *Cicéron découvrant à Syracuse le tombeau d'Archimède*, que Pierre-Henri de Valenciennes composera son morceau de réception à l'Académie royale de peinture en 1787, premier essai d'une théorie du *paysage historique* qu'il écrira quelques années plus tard¹¹⁰. Or Valenciennes, qui est apprécié aujourd'hui surtout pour ses études d'après nature, redécouvertes au XX^e siècle, est justement à Rome entre 1777 et 1782¹¹¹. Mais Ducros ne persistera pas dans cette voie, n'ayant pas l'ambition de son cadet de hausser le paysage au niveau de la peinture d'histoire¹¹². Il ne fréquentait pas les cercles académiques, et le milieu dans lequel il évoluait le prédisposait plus à s'adapter aux goûts de ses commanditaires et aux impératifs du marché.

¹⁰⁸ SALOMON GESSNER, *Brief über die Landschaftsmalerei an Herrn J. C. Fuesslin*, dans J. C. FUESSLIN, *op. cit.*, t. III, 1770. Cette lettre est immédiatement traduite en français, elle paraît à Londres en 1776 en traduction anglaise, et la traduction italienne en est livrée par feuillets aux lecteurs de l'*Antologia romana*, t. V-VII, Roma 1778.

¹⁰⁹ J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris 1719, qui sera repris quasi textuellement dans l'article *paysage* de l'*Encyclopédie* (XII, 1765). Pour une étude sur ces problèmes, voir : MARIA GRAZIA MESSINA, *Natura e cultura: temi nel paesaggio francese del secondo Settecento*, dans *Ricerche di Storia dell'arte*, 1981, p. 5-25.

¹¹⁰ P. H. DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis des réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800.

¹¹¹ Voir la notice *Valenciennes* dans le catalogue *De David à Delacroix*, *op. cit.*, p. 627-629, et *Les paysages de P. H. de Valenciennes, 1750-1819*, catalogue rédigé par Geneviève Lacambre, Paris 1976, et surtout G. LACAMBRE, *P. H. de Valenciennes en Italie: un journal de voyage inédit* dans *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1978, Paris 1980, p. 139-172.

¹¹² Quoique les dimensions imposantes de ses tableaux trahissent une volonté de rivaliser avec le genre historique. L'utilisation de l'aquarelle et de la gouache, recouverts d'un vernis pour imiter la peinture à l'huile, est encore un problème à étudier dans cette perspective.

Les paysages de la campagne italienne qu'il exécute pour ses clients anglo-saxons répondent à une demande de *pittoresque* qui se manifestait déjà vers 1750, lorsque les amateurs anglais de Claude-Joseph Vernet lui réclamaient des œuvres peintes d'après nature «avec cascades, rochers, troncs d'arbres, quelques ruines et des figures dans le goût de Salvator Rosa»¹¹³. *L'orage dans la vallée de la Nera*, au château de Stourhead, est un exemple de ce type de production qui s'apparente à la théorie du *Sublime* mise en valeur en Angleterre par Edmund Burke¹¹⁴ au milieu du siècle. Et ce n'est sans doute pas un hasard si Giuliano Briganti illustre un chapitre sur le sublime par une reproduction de *l'Orage nocturne et explosion d'un magasin de poudre à Cefalù* de Ducros¹¹⁵ et si Federico Zeri se sert de la même image pour caractériser l'émergence du fantastique au tournant du siècle¹¹⁶.

Quant aux vues enluminées, d'une autre veine, elles posent aussi toute une série de problèmes qui sont aujourd'hui loin d'être résolus. Quel est le statut de la gravure au trait en regard du style linéaire international qui va se développer autour de 1800 et dont John Flaxman passe pour être le précurseur? Or Flaxman, à Rome en même temps que Ducros, a été influencé par le *Traité sur le dessin*, recueil de modèles antiques à peine ombrés publié par Volpato et Morghen en 1786¹¹⁷ et il a été en contact avec le dessinateur vaudois¹¹⁸. Qu'en est-il de l'utilisation de la *camera oscura*, évidente dans certains des dessins préparatoires de Lausanne, et intéressante pour en savoir plus sur les lentilles utilisées à cette époque? Quels étaient ses moyens d'intervention sur le réel — modifications des proportions des édifices, dilatation de l'espace, multiplicité des points de vue? Autant de questions qu'il s'agira d'aborder en

¹¹³ *Claude-Joseph Vernet, 1714-1789*, catalogue rédigé par Ph. Conisbee, Paris, Musée de la Marine, 1976.

¹¹⁴ *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau* (1757), Paris, reprint Vrin, 1973.

¹¹⁵ *I pittori dell'immaginario, arte e rivoluzione psicologica*, Milano 1977, fig. 35.

¹¹⁶ Dans *Storia d'Italia*, II/2, Torino 1976, fig. 96.

¹¹⁷ *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti*, Roma 1786. L'édition est en français et en italien, avec un avant-propos intitulé: «Aux jeunes amateurs du dessein».

¹¹⁸ Sur l'un des feuillets de son carnet de dessin figure un *Temple de la Sybille* dessiné par Ducros, proche d'un autre dessin dédié par Percier. (DAVID IRWIN, *John Flaxman 1755-1826, Sculptor, Illustrator, Designer*, London 1979, p. 51).

dressant un catalogue raisonné de ses œuvres¹¹⁹, la critique ayant eu tendance jusqu'ici à surévaluer l'exactitude topographique des paysages de Ducros — et par là leur seul intérêt documentaire — au détriment de leur originalité thématique et figurative.

Rome, février 1982.

¹¹⁹ Les réflexions sur l'espace canalettien d'André Corboz (*Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, dans *Arte Veneta*, t. XXVIII, 1974, p. 205-218) sont extrêmement stimulantes pour des recherches sur les vedutistes du XVIII^e. De même d'ailleurs que son étude sur Robert (*Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel/Stuttgart, 1978).