

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	10 (1948-1949)
Heft:	1-2
Artikel:	Corot au Château de Gruyères
Autor:	Baud-Bovy, D.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-650516

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

Corot au Château de Gruyères

PAR D. BAUD-BOVY

(PLANCHES 53-56)

«Il ne suffit pas d'apporter quelque chose de neuf... il faut encore que cette nouveauté s'appuie sur les grandes lois éternelles de l'art.»
Fosca.

Etrange et romantique histoire que celle de l'installation d'une famille d'artistes dans un château féodal qui allait à la ruine!

Descendants de huguenots que les persécutions avaient poussés à se réfugier en Suisse, les Bovy s'étaient installés à Saint-George, village vaudois situé à la lisière des forêts, sur la route du Marchairuz. Leur nom est une déformation patoise du mot Bouvier. Ils avaient un bœuf pour armes parlantes, et vivaient sans doute de l'élevage du bétail. Mais à Saint-George l'abattage et la vente du bois constituaient leur principale ressource. L'un d'eux, sous le régime bernois, devint gouverneur du village, et le blason familial s'enrichit alors d'une clef d'or. Un jour de l'an 1784, Etienne Bovy, justicier de Saint-George, charria quelques moules de fayard jusqu'à Genève. Le cadet de ses fils, Jean-Samuel, qui touchait à la vingtième année, l'accompagnait pour la première fois. Emerveillé par les vitrines des joailliers, il obtint de son père l'autorisation d'entrer comme «messager» chez le bijoutier Veyrassat, l'un des principaux clients du bûcheron. Vigoureux, honnête, travailleur, le jeune homme, devenu habile ouvrier, puis associé de son patron, lui succéda lorsqu'il se retira. En 1792 il est reçu bourgeois de Genève, et en 1793 il épouse demoiselle Charlotte Elisabeth Dechoudens. Elle lui donne trois filles et cinq fils, Antoine, Marc-Louis, John, Jean-Julien et Daniel, le cadet, né en 1812. L'atelier paternel est installé sur les Terreaux de Chantepoulet. Tous y travaillent, qui estampant, qui gravant, qui émaillant les fonds de montre. Antoine, le premier, prend son vol pour aller retrouver Chaponnière et Pradier à Paris, et perfectionner le métier qui fera bien-tôt de lui l'un des premiers médailleurs de son temps. Son père qui s'est associé Marc-Louis, invente le balancier remarquable qui lui permettra d'entreprendre la frappe de la monnaie genevoise. John fonde à La Chaux-de-Fonds une fabrique de cadrans bientôt prospère, et Daniel, qui se voue à la peinture, rejoint Antoine à Paris et entre dans l'atelier de Ingres, où l'a précédé son ami Barthélemy Menn.

Quand leur maître est nommé Directeur de l'Ecole de Rome, il décide de le suivre. Après être venu embrasser ses parents à Genève, il est victime, en traversant le Simplon, d'une effrayante tempête de neige. La voiture qui le porte est, toute la nuit, immobilisée par la tourmente. Lorsque le jour revient, il faut rebrousser chemin, regagner Brigue. Il y arrive glacé jusqu'aux moelles et, sans le savoir, blessé dans ses forces vives. Peu à peu la paralysie va s'emparer de lui. Le jour où il se rend

compte qu'il lui faudra sans doute renoncer à peindre, il souhaite mourir. C'est alors que James Fazy, ami des Bovy, apprend que l'antique manoir des comtes de Gruyères, est mis en vente pour le prix des matériaux de démolition. L'acquérir, le restaurer, charger Daniel de ce soin, ce serait sans doute lui rendre le goût de vivre. Ce serait aussi procurer aux siens la possibilité de venir à tour de rôle respirer l'air de la montagne. Elevé par sa mère dans les idées de Fourrier et de Considérant, le « Dictateur », comme le nommaient ses ennemis, savait que son conseil aurait bien des chances d'être suivi par une famille qui, éprise du même idéal, avait résolu de mettre tout en commun, heure et malheur, profits et pertes. J'ai sous les yeux, exécutés le premier par Chaponnière, le second par Antoine Bovy, les médaillons de Jean-Samuel et de sa femme. Ils portent en exergue les titres de « Fondateur » et « Fondatrice » de la « Colonie ». Ainsi avaient-ils baptisé le phalanstère qui eut pour berceau la maison de Chantepoulet. Tous deux s'étaient éteints en 1838, mais la « Colonie » avait subsisté. Elle devait durer longtemps encore et rendre heureuses trois générations. Elle suivit le conseil de Fazy et fit l'acquisition de Gruyères, qu'elle remit en fief à Daniel (fig. 8).

La poésie de la petite cité médiévale, la grandeur mélancolique du donjon abandonné des comtes pasteurs, la tâche qu'on lui confiait et qu'il se sentait encore les forces d'accomplir, lui rendirent le goût de la vie. Il fallut s'installer. Ma mère, alors enfant, m'a conté ce que fut ce premier établissement. Logés d'abord dans la bonne auberge de la Fleur de Lys, les nouveaux châtelains meublèrent provisoirement les quelques pièces qui avaient été lambrissées par les baillis fribourgeois, derniers hôtes du château. Le gros du mobilier vint de La Chaux-de-Fonds. Au début ce fut plus un campement qu'un logement. Dans la vaste demeure les vents s'engouffraient, éteignant lampes et chandelles, faisant claquer les volets disjoints. Parfois, la nuit, on croyait entendre glisser sur les dalles les pas repentants de la belle Luce des Albergeux, ou retentir, en temps d'orage, le rire prophétique du fou Chalamala.

Par bonheur, les Gruyériens avaient accueilli avec sympathie ces compatriotes qui voulaient restaurer le manoir des anciens maîtres du pays. Car ils conservaient une sorte de culte à ces seigneurs qui avaient su, tant de siècles durant, se faire chérir de leurs vassaux. Aussi s'efforçaient-ils d'aider ce peintre impotent qui, dans une voiture bizarre, commode pour lui, construite par un de ses frères et traînée par deux ânes, courait le pays à la recherche des objets, des meubles, des tentures qui avaient autrefois appartenu au château.

Ainsi, comme l'avaient espéré les siens, Daniel Bovy se voua tout entier à la tâche de rendre à Gruyères un peu de son antique splendeur. Il remit au jour les solives des plafonds qui avaient été plâtrées; d'après quelques restes de peinture, il en reconstitua le décor. L'hiver dans les ateliers de Chantepoulet, plus tard au château de la Boissière où se transporta la Colonie, il le passait à étudier les chroniques de la maison de Gruyères. Nourri de ces fastes où la légende embellissait l'histoire, il conçut alors le projet d'en conserver un résumé visible. La salle des chevaliers ne se prêtait-elle pas au développement de ces annales murales? Ayant choisi les sujets qui lui paraissaient le mieux convenir à cette décoration, il se mit à la besogne. Elève d'Ingres et, comme Antoine, romantique d'esprit classique, c'est aux primitifs, aux livres d'heures, aux manuscrits illustrés qu'il puisa son inspiration. Certaines de ses compositions sont remarquables. Il s'agissait de les reproduire sur les murailles. La première qui représente le départ des Gruyériens pour la croisade, est presque entièrement de sa main. Pour venir à bout des autres, il appela à l'aide son cher Barthélemy Menn, son ami Leleux, le peintre franc-comtois Henri Baron, devenu le gendre d'Antoine. Deux des élèves de Menn, Francis Furet et Auguste Baud qui, sous la direction de leur maître mettaient au carreau ses cartons, se fiancèrent alors à deux de ses nièces. L'une, qui devint ainsi ma mère, m'a souvent parlé de ce long travail, contemporain de l'embellissement du salon, auquel Corot s'intéressait.

Sans parler de la France ni de l'Italie, dont le souvenir nourrit jusqu'au bout sa production, la Suisse fut le seul pays où une dilection particulière ramena si souvent Corot. Il l'avait traversée en 1825, lorsqu'il se rendit pour la première fois à Rome. Un de ses carnets signale son passage à

Genève en 1834. Je ne serais pas surpris qu'il fit à cette date, avec Daniel Bovy encore ingambe, une excursion dans l'Oberland. Ce serait alors, plutôt qu'en 1845, comme le suppose Moreau-Nélaton, qu'il exécuta le dessin représentant une paysanne d'Unterseen. En 1842 des croquis nous le montrent à Mornex, à Montreux, enfin à Fribourg. Comme nous l'apprend un récit de Leleux, paru en 1882 dans «la Bibliothèque Universelle»¹, il séjournait à Montreux en compagnie de plusieurs artistes genevois: Menn, Favas, Almeras, Daniel Bovy. Peu après il était à Fribourg. Le dessin qu'il fit de la ville, dominée par la tour de St-Nicolas plongeant dans l'atmosphère, est d'une précision extrême. S'il s'attarde alors sur les bords de la Sarine, c'est qu'il y est poussé par les mêmes raisons qui l'amèneront à Mussy-la-Fosse, en Bourgogne, d'où son père était originaire. Il y cherchait ses souches ancestrales. Ici, il entendra les gens s'interpeller d'un champ à l'autre par son nom: Hé, Corot! Et là, ceux de Villariaz, par celui de sa mère: Alors, Oberson, comment va?

Nous devons à Mademoiselle Jeanne Niquille, archiviste de l'Etat de Fribourg, d'être au clair sur l'ascendance de celle que son fils nommait tantôt «la belle dame», tantôt «la bonne femme». Fosca la croyait vaudoise, Wartmann estimait, lui, qu'elle devait être fribourgeoise. Mademoiselle Niquille vient de prouver le bien-fondé de cette hypothèse, en nous donnant, dans le Généalogiste suisse, une savante étude sur les origines maternelles de Corot².

La famille Oberson «mentionnée à Estevenens dès 1404» eut de nombreuses branches. L'une d'elles s'était enracinée à La Neirigue. Un de ses membres, Rodolphe, vint au début du XVII^e siècle se fixer à Villariaz. Ses descendants y résident encore. C'est de ce Rodolphe Oberson que naquit, à la cinquième génération, le grand-père de Corot. Onzième enfant du maréchal ferrant Antoine, ce Claude-Antoine partit à vingt ans pour la France. Il s'y maria, eut un fils et deux filles dont l'une, Marie-Françoise, baptisée à Versailles le 15 décembre 1768, devint la mère du peintre. La mort prématurée de son père, puis celle de ses frère et sœur, la mit en possession de la demeure familiale de Villariaz, de la forge attenante et de terrains avoisinants. Elle avait alors quitté Versailles pour ouvrir rue du Bac une boutique de modiste. Peu après, le 5 mai 1793, au moment où la Terreur décrétait les terribles lois d'exception, elle épousa un jeune perruquier, parisien de naissance, bourguignon d'origine, qui se nommait Louis-Jacques Corot. Comme le pense Mlle Niquille, ce fut probablement pour agrandir le magasin, dont son mari assurait la gérance, qu'elle chargea Louis Roullier de Sommentier, fils de son ancien tuteur, de vendre, malgré l'opposition de ses oncles, sa part d'héritage. Les enchères eurent lieu en 1795. Elles rapportèrent plusieurs milliers d'écus. Moins d'un an après, le 28 messidor de l'an IV, à une heure et demie du matin, au 125 de la rue du Bac, elle accouchait d'un garçon. On le nomma Jean-Baptiste-Camille. Sa sœur aînée, Annette-Octavie, née avant un mariage retardé, semble-t-il, par les événements, avait quatre ans. La cadette, Victoire-Anne, n'aura qu'un an de moins que lui.

Enfant, adolescent, Camille dut souvent entendre parler de Villariaz. S'il n'obéit pas, en 1834, au désir de connaître la maison où naquit l'aïeul, Claude-Antoine, c'est assurément pour le satisfaire qu'il s'arrêta à Fribourg en 1842, quand il dessina St-Nicolas. Depuis lors il eut, en se rendant à Gruyères, l'occasion de la revoir. La grande route carrossable, de Romont à Bulle, passait en effet à petite distance du hameau de Villariaz et traversait Vuisternens, patrie du tuteur de sa mère. Aussi est-il loisible de supposer que ce ne furent pas seulement les attaches de l'amitié qui, si souvent, la ramenèrent en Gruyères. Il y entrait en contact avec sa lignée maternelle. Bien que «la belle dame» n'eut guère encouragé sa vocation de peintre, il sentait peut-être que le goût exceptionnel dont elle avait fait preuve dans son métier de modiste était la source secrète de sa propre vocation.

Nous savons de manière précise qu'il séjourna maintes fois au château de Gruyères de 1852 à 1863. Mais il est vraisemblable qu'il s'y rendit déjà peu après son achat par les Bovy. Tandis qu'il exécuta rapidement les autres décos analogues que l'on connaît de lui en France,

¹⁾ Reproduit en partie par Courthion, dans le *Corot* paru aux Editions Pierre Cailler, Genève.

²⁾ Jeanne Niquille, Fribourg: *Corot et le Canton de Fribourg*, dans le Généalogiste suisse, septembre 1947.

c'est probablement de 1855 à 1858, lorsque le plus gros de la restauration fut terminé, qu'il peignit les quatre paysages de forme ovale dont nous allons parler. Le salon où figure le plus grand, a 7 mètres de long, sur 5,80 mètres de large (fig. 1). Les trois autres, de moindre dimension, occupent les parois de l'embrasure évasée d'une large baie qui, ouverte dans une muraille de 2,75 mètres d'épaisseur, éclaire la pièce proprement dite (fig. 2). De même que son prolongement, elle est revêtue d'un lambris divisé en une série de panneaux. Des paysages de Salzmann et de Furet agrémentent deux d'entre eux. Sur les autres, Baron a peint de ravissantes figures féminines. Elles nous présentent, la plupart sous les traits de jeunes filles ou de jeunes femmes de la famille, *La Poésie légère et La Poésie lyrique*, *La Rêverie*, *La Lecture*, *La Bonne Aventure*, qui sépare le Corot du Menn, et *L'Attente*. Des guirlandes de fleurs encadrent ces allégories si vivantes, tandis que des bouquets et des fruits, peints par Armand Leleux et sa femme, enjolivent les vantaux des portes.

Mais, sans m'attarder à cet ensemble délicieux qui, avec la salle des chevaliers, mériterait une étude, c'est aux œuvres de Corot qu'il faut me limiter.

Le Soir, du grand salon, est la plus importante (fig. 3). Mesuré sur les axes, son ovale a 1,21 mètres sur 0,77 mètres en largeur. Peint en trompe-l'œil, son encadrement de style rocaille forme œil-de-bœuf. Il donne sur un paysage où la lumière du soir frôle d'une dernière caresse quelques arbres poussés dans un repli de terrain, aux abords d'un lac dont une fabrique domine la rive.

Dès le premier regard sur ce paysage si simple, on se sent envahi par une impression de paix et de douceur. Un mystérieux attrait retient au seuil de ce ravin où luit vaguement l'humidité d'une source. Le mur rocheux qui le domine y a favorisé la croissance des beaux jeunes arbres poussés à son abri, irrigués par l'eau souterraine qui le baigne. L'un d'eux, en avant de leur groupe, dresse son fût où s'enroule un lierre, et remue doucement au souffle du crépuscule son feuillage encore imprégné d'azur. Une pente pierreuse, hérisse d'herbe rare – sans doute rongée de soleil durant le jour –, qui porte à sa crête un tronc malingre, oppose sa sécheresse à l'humide escarpement qui lui fait face. Par delà l'embrasure qui les sépare, se déroule l'étendue: une succession de vallonnements buissonneux conduisent le regard jusqu'à la calme limpidité d'un lac où l'ombre de la rive se reflète. Sur ce lointain palpite un ciel lilacé comme semé de pétales de jonquilles. Plus haut, cette voûte atmosphérique porte des nuées presque imperceptibles qui, légères messagères nocturnes, pénètrent la cime des arbres où, ça et là, s'attarde une fuyante clarté. Un sortilège, invinciblement, ramène l'attention sur cette eau moirée, sur ce lumineux pan de mur, sur cette sombre colonne végétale, enguirlandée de lierre... et voici qu'à sa base avec laquelle il se confondait presque, on découvre un personnage. Est-il vêtu d'une robe? d'un froc? Est-ce une femme? un jeune homme? Dessine-t-il? ou bien lit-il? On ne sait, tant il est indistinct. Pourtant il humanise cette combe ignorée. Est-il venu de ces demeures aux flancs desquelles s'attarde un reste de clarté? Va-t-il peut-être les regagner? Ecoute-t-il bruire la source, frissonner le feuillage? Le certain, c'est qu'il personifie l'impression délicieusement mélancolique, dont la fin d'un beau jour a rempli l'âme de l'artiste.

Douces imaginations qui enchantent l'esprit et le cœur en contemplant ce paysage. Mais, et il convient d'y insister, ce résultat n'est atteint que par des moyens essentiellement picturaux. Pour insaisissable qu'elle paraisse, la subordination, réglée par leur importance relative, des divers éléments constitutifs de l'ensemble est si judicieusement ordonnée, qu'elle oblige le spectateur à prendre conscience peu à peu du point vital d'où rayonne et se propage l'émotion créatrice. L'échelle des valeurs est si heureusement utilisée, que la plus claire, celle du ciel à l'horizon, et la plus foncée, celle de l'arbre enrubanné de lierre, y ramènent sans cesse l'attention; il faut revoir cette fabrique encore touchée de lumière, cette paisible anse lacustre, et découvrir enfin au pied de l'arbre obscur cette mystérieuse petite figure si évocatrice. On ne peut que s'émerveiller ici de la prodigieuse mémoire visuelle de l'artiste. Que ces arbres, ces rochers, ces terrains sont vrais et faits les uns pour les autres! Les mouvements du pinceau, ces légers tapotis, ces coulées de la brosse, ces vigoureuses précisions qu'il donne ça et là en la retournant, en égratignant du manche la pâte fluide pour accuser

le modelé du terrain, pour sculpter un tronc, semblent lui être dictés par la nature. Et pourtant, il est probable qu'il n'a travaillé à ce panneau que les jours où le temps le retenait au château. On dirait seulement qu'il s'y est souvenu d'un *Soir* exposé au Salon de 1848. Il lui avait été réglé sur la liste civile du roi et commandé pour être traduit en tapisserie à Beauvais; il ne fut malheureusement jamais mis sur le métier.

Suspendus par des rubans rouges aux rocailles du cadre simulé, un verre à liqueur et une pipe de terre soigneusement culottée, évoquent les péchés mignons de l'artiste. Il dégustait dans l'un l'eau de cerise qu'il nommait «le riquiqui des familles» et l'autre était sa fidèle compagnie, cette «pipette» qu'il se plaisait, disait-il, lorsque le travail demandait un effort soutenu, «à fumer entre chaque coup de pinceau». Quant à sa modeste signature, elle se cache au bas du tableau, à droite.

De mêmes dimensions, l'œuvre de Menn qui fait pendant au *Soir* est digne d'un tel voisinage (fig. 4). Un haut plateau rocheux y domine une vaste étendue. Il sert de piédestal à un hêtre vigoureux et à ses rejetons poussés dans l'humus épais dont les siècles l'ont revêtu. Sa tranche verticale plonge sur les flancs boisés du sommet qu'il couronne. A son extrémité, rendu visible par l'ombre de l'arbre qui détache sa minuscule silhouette sur le fond lumineux, un promeneur solitaire s'est étendu. Si menu qu'il soit, il joue un rôle capital. Module humain, il permet d'évaluer les majestueuses dimensions du hêtre qui l'abrite, la hauteur de la paroi qu'il surplombe, la profondeur du vide où plane son regard. Mais surtout il entraîne le spectateur à s'identifier avec lui, à partager le bonheur qu'il éprouve en contemplant du haut de ce promontoire aérien la plaine lumineuse, les pentes des collines qui la bordent, la nappe, d'un bleu de pierrierie, du lac qui la prolonge, le semis rosé du bourg qui la domine, et à l'horizon d'un ciel digne de Tiepolo, le léger profil d'une chaîne de montagnes. Sans atteindre à l'insaisissable perfection du *Soir*, ce noble paysage, d'une coloration sobre et puissante, présente les qualités magistrales qui distinguent l'art de Menn: la grandeur architecturale, le don d'évoquer l'espace, l'énergie de la conception, la dignité de la pensée.

Sur les parois de la véritable chambre voûtée que constitue l'embrasure, le lambris est divisé, de part et d'autre, en trois panneaux. Les médaillons de bronze de John Bovy, l'acquéreur du château, et de Daniel, son restaurateur, exécutés par leur frère Antoine, occupent ceux du centre; les quatre autres ont été attribués aux peintres. Trois à Corot, le dernier à Menn. Comme au salon, ils y ont évoqué dans des encadrements ovales, des paysages qui mesurent $0,75 \times 0,43$ m. ils les ont signés en bas, à droite, le long du cadre.

Sur le lambris de gauche, en regardant la fenêtre, un Corot, *Le Liseur*, répond à une *Liseuse* de Menn. Sur celui de droite, les deux paysages qui encadrent le profil de John Bovy sont du maître français. Moreau-Nélaton n'a eu connaissance de ces œuvres que par des photographies. Il les a intitulées, assez arbitrairement, *Le Chemin du Verger*, alors qu'il n'y a nulle part trace de verger; *Le Clocher suisse*, alors que ce clocher joue un rôle secondaire; *La Crête rocheuse* alors qu'il s'agit d'un ravin bien plutôt que d'une crête. Si l'on veut répondre aux intentions de l'artiste, les titres qui selon moi leur conviennent seraient: *Le Liseur*, *Le Bucheron*, *Le Petit Arbre*.

Le Liseur rappelle, en renversant l'ordonnance, *Le Soir* du grand salon (fig. 5). Une pente rocallieuse, mais qui occupe la gauche du tableau, abrite un groupe de grands arbres. Elle s'oppose à un renflement buissonneux d'où surgissent de vigoureux arbrisseaux. Un chemin herbeux se faufile dans l'intervalle. Il aboutit à une rivière dont on n'aperçoit qu'un étroit luisant. La falaise qui la borde ferme l'horizon. Mais, adossé à l'arbre le plus avancé du groupe, un personnage qui se profile à contre-jour sur l'or pâli et nuageux du ciel, justifie le titre que je propose. Coiffé d'un bonnet qu'on devine être rouge, il profite des dernières lueurs d'un couchant sur lequel se referme le couvercle de la nuit, pour continuer sa lecture. Dans *Le Soir* la figure s'incorpore au paysage; il faut en quelque sorte l'y découvrir. Ici elle le domine et au premier coup d'œil s'impose. Traité en grisaille

colorée, presque en camaïeu, tout ce qui le constitue, ciel, eau, végétation, est subordonné à une action humaine, celle de ce liseur solitaire.

Il a pour vis-à-vis une *Liseuse* de Menn. Mais, comme dans *Le Soir*, cette figure se dissimule et ne fait qu'ajouter à la poésie du site et de l'instant. Peut-être, et l'on va voir pourquoi, faudrait-il intituler cette page *La Voile lointaine*. Un rocher qui a servi d'appui à des murailles en ruine, occupe la droite de la composition. A ses flancs des arbrisseaux et un hêtre ont poussé. Il détache son feuillage, frôlé de soleil, sur le ciel d'un bleu qui s'argente, où flottent des nuages. Des buissons roux et une de ces plantes de bonhomme, chères à Adam Tœpffer, occupent le premier plan. Au loin s'estompe la rive d'un lac dont l'eau pâle porte une voile. A sa blancheur, dans la demi-obscurité de la ruine, une blancheur devinée, sourdement fait écho. C'est la chemisette d'une jeune femme venue s'étendre au frais sur un pan de mur, et, accoudée, se donner toute entière à la lecture du livre ouvert devant elle. Sans pouvoir échapper à l'attrait de cette *Liseuse*, amie de l'ombre, c'est pourtant à l'appel de la voile lointaine que l'on voudrait répondre.

Le second Corot, peint sur l'autre paroi de l'embrasure, face au Menn, a un caractère plus local (fig. 6). On pourrait y retrouver le souvenir d'une des gorges étroites creusées aux flancs du Moléson. Dans la faille boisée et rocheuse d'une montagne dont un des contreforts apparaît au loin, un bûcheron en bras de chemise est occupé à scier un tronc. Au zénith le ciel est d'un bleu vif qui pénètre le dôme épais et verdoant des arbres et laisse glisser sur l'arête calcaire de la montagne un voile lilacé. La hardiesse de l'exécution y est sensible. Là encore le manche du pinceau a souligné dans le bistro fluide la structure d'un tronc, la fusée onduleuse d'une branche. Et la manière décisive dont a été posée la tache blanche de la chemise, indique assez que Corot a voulu faire de ce bûcheron le centre actif du tableau.

Des quatre compositions de l'embrasure, c'est à celle que j'ai cru devoir intituler *Le Petit Arbre*, que va ma préférence (fig. 7). Elle se distingue des trois autres par sa luminosité, sa claire gaîté. Alors que celles-ci ont été longuement travaillées, elle a été enlevée en quelques heures. Rien n'y subsiste de la mélancolie tendre et rêveuse si habituelle à Corot. On dirait qu'elle a jailli de ses doigts, comme une chanson de ses lèvres. Oui, légère et heureuse comme une de ces chansons dont sa voix si jeune et si juste faisait retentir le château. En avant d'une lointaine ligne d'horizon, un terrain sec se déroule, roussi par le soleil. Au second plan, à la crête d'une de ses ondulations, un clocher bulbeux et quelques bâtiments conventuels. Au premier, dans un de ses replis, trois arbres de mince venue. L'un, à gauche, n'est qu'un frêle arbrisseau, l'autre, à droite, est dévoré jusqu'à la tête par un maigre lierre. Le troisième, composé de deux fûts sortis de la même souche, occupe le centre du tableau. Son double tronc masque une partie de l'église. A ses pieds, enfoui dans le nid d'ombre qu'il projette, un bonhomme se repose. Dans l'air d'azur teinté de rose et d'argent, son jeune feuillage vibre à la brise. Visible trait d'union entre le personnage et le prieuré, il relie encore l'âpre sol où ses racines se soudent, au ciel matinal où plonge et frémit sa cime. Si bien que le délassement de l'homme et la paix du cloître sont comme placés sous le signe de ce bonheur végétal.

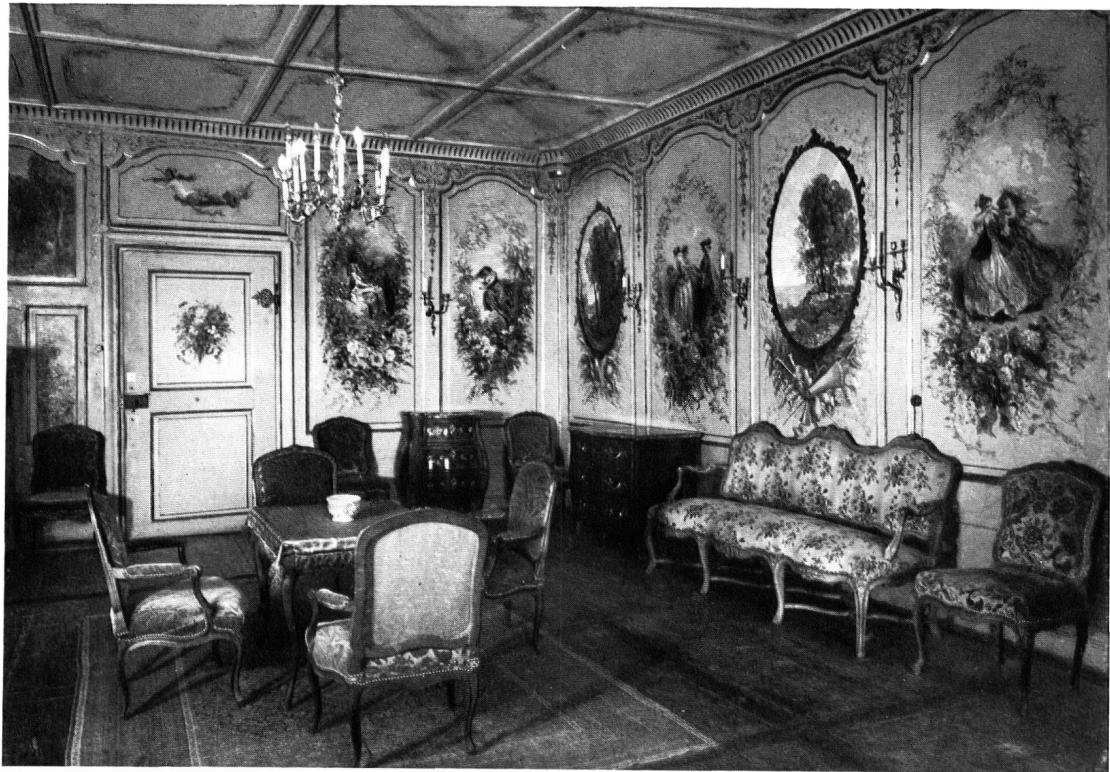
Improvisation délicieuse où l'on peut surprendre ce mélange exquis de savoir et de spontanéité que révèle l'art de Corot. Partout le ton légèrement ivoirin du panneau est perceptible. On peut constater qu'il n'y a pas une touche, pas un trait qui ne soient significatifs. C'est par une simplicité de moyens quasi miraculeuse qu'il parvient à exprimer la solidité d'un terrain, la transparence d'une ombre, la masse mobile d'une frondaison, l'infinité profondeur de l'espace. *Le Petit Arbre*, comme *Le Soir*, est un des chefs-d'œuvre de Corot. «Fameux, fameux!» s'était-il dit sans doute en le signant.

En 1856, alors que, revenu de Gruyères, il séjournait à Châtelaine chez son ami le peintre Scheffer et posait pour le portrait que ce dernier a légué à notre musée, Corot notait dans son carnet: «Le réel est une partie de l'art; le sentiment complète... sur la nature cherchez d'abord la forme; après les valeurs ou rapports de tons; et le tout soumis au sentiment que nous avons éprouvé... Si nous avons été réellement touchés, la sincérité de notre émotion passera chez les autres.»

C'est ce qu'il répétait à son ami Menn en lui racontant qu'à un importun qui le questionnait sur ses recettes et cherchait à savoir s'il peignait «pâte sur pâte», il répondit: «Moi, Monsieur, je peins sentiment sur sentiment.»

Aussi la perfection de son métier est-elle presque insaisissable. En peinture, comme en musique, il détestait les airs de bravoure. Il n'a jamais cherché à éblouir par des adresses ou des audaces de pinceau, à sacrifier le but aux moyens. Mais de ceux-ci, il en était maître à ce point que l'attention ne s'y arrête guère; ils ne servent qu'à la conduire, comme naturellement, vers la signification profonde de l'œuvre. Ce qu'il voulait — et à Gruyères, dans *Le Soir* et dans *Le Petit Arbre*, il y a merveilleusement réussi —, c'est communiquer à autrui tout ce que la beauté du monde versait dans son cœur de bonheur et d'amour.

Les deux vues du Grand Salon de Gruyères nous ont été obligamment communiquées par la Direction de la Revue «Du» (fig. 1 et 2). Les six autres photographies ont été faites par M. Paul Boissonnas, photographe diplômé, Genève.



1. Figures de Baron. Paysages de Corot et de Menn

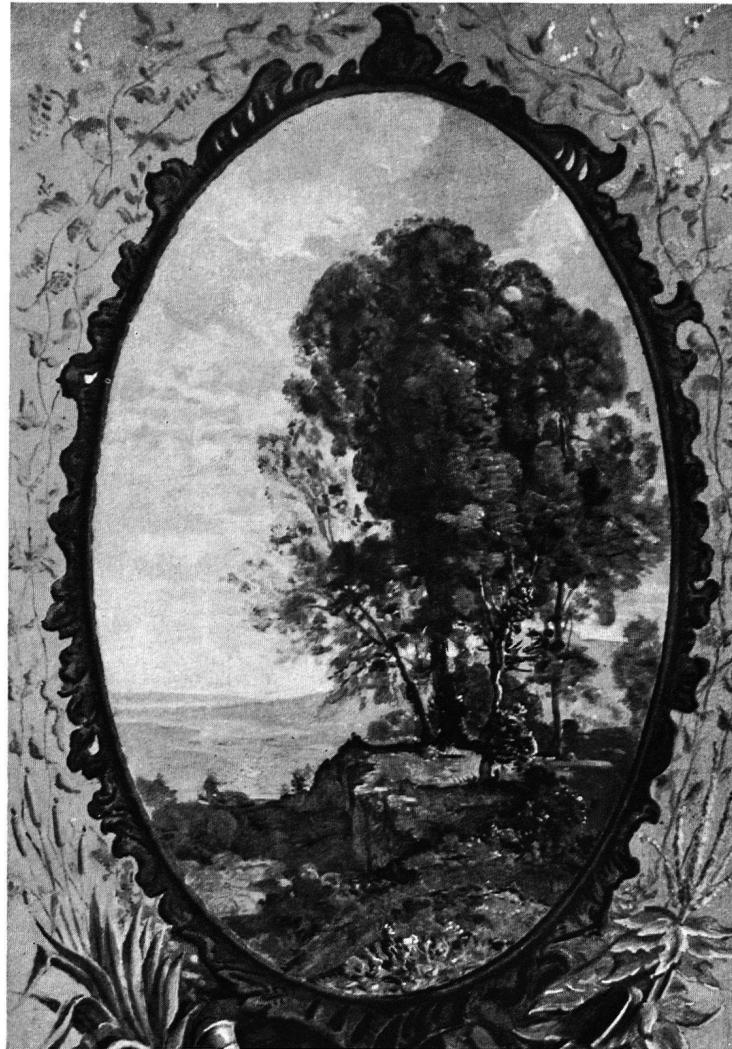


2. Embrasure de la fenêtre qui éclaire le salon. Panneaux de Corot et de Menn
Médaillon de Daniel Bovy par son frère Antoine

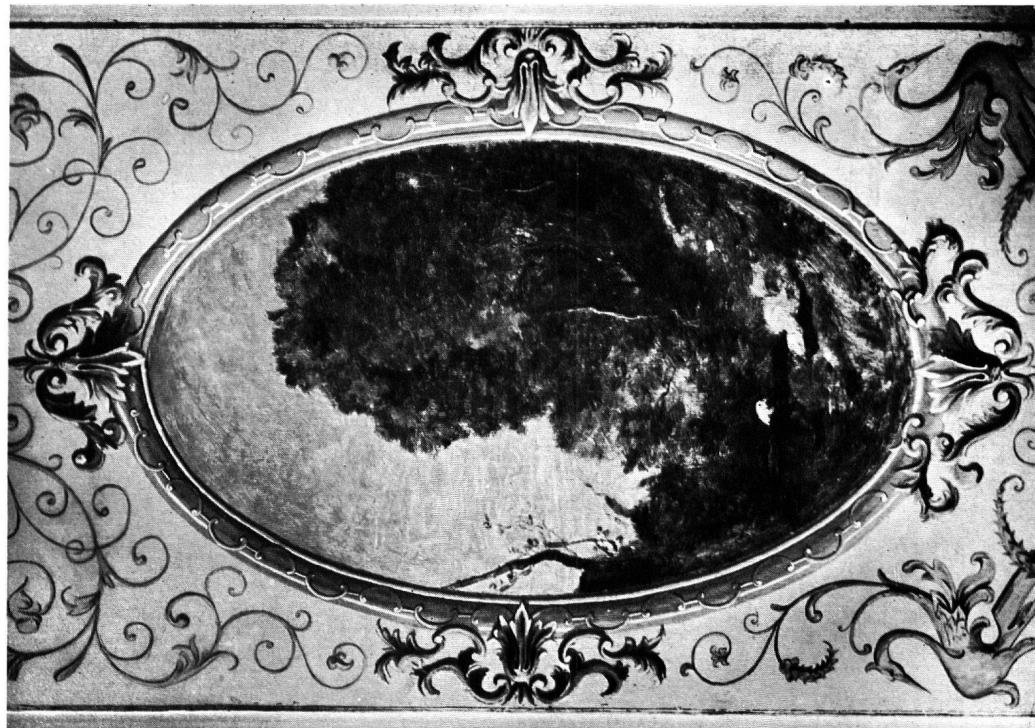
PEINTURES DU GRAND SALON AU CHÂTEAU DE GRUYÈRES



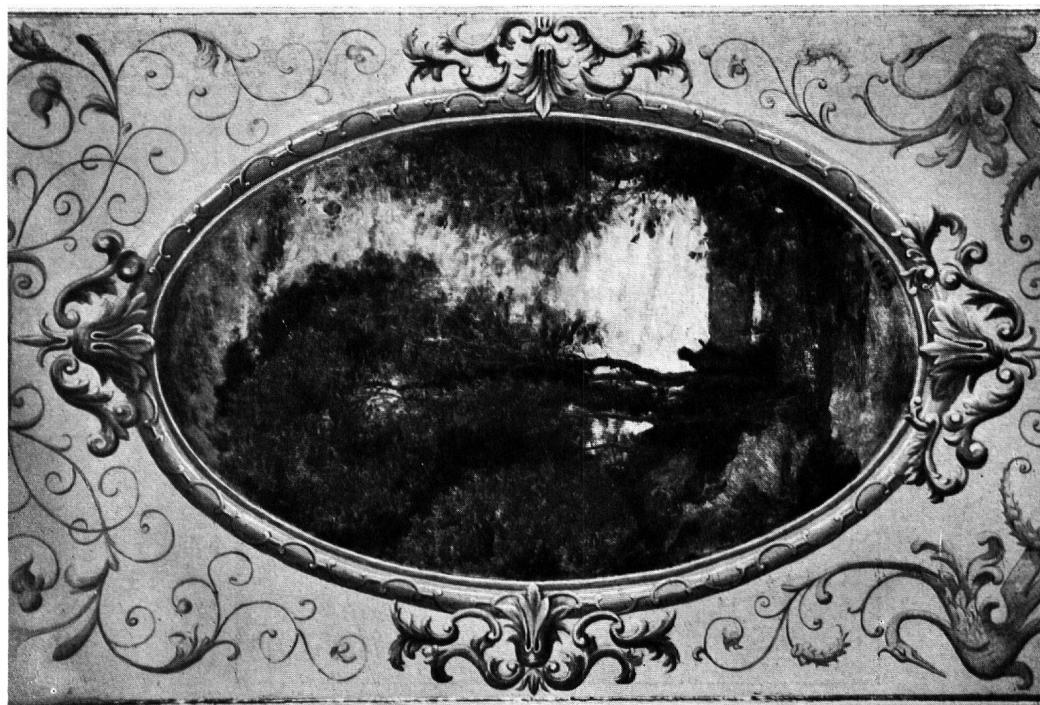
3. Corot: Le Soir



4. Menn: L'Esplanade



6. Corot: Le Bucheron. Embrasure de la fenêtre



5. Corot: Le Liseur. Embrasure de la fenêtre

PEINTURES DU GRAND SALON AU CHÂTEAU DE GRUYÈRES



7. Corot: Le petit arbre. Embrasure de la fenêtre



8. Gruyères: Eglise et château

COROT AU CHÂTEAU DE GRUYÈRES