Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 16 (1968)

Artikel: Un dessin de Claude Gellée au Musée d'art et d'histoire
Autor: Roethlisberger, Marcel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727765

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: 01.07.2025

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

UN DESSIN DE CLAUDE GELLÉE AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

par Marcel Roethlisberger

Claude Gellée et l'Italie, ou la France, l'Angleterre ou l'Allemagne, voici tant de chapitres de l'histoire de l'art dignes d'intérêt. L'influence déterminante du grand paysagiste sur le paysage classique romain du Guaspre à Orizzonte et Locatelli, sur le paysage français des Pérelle et Patel à Manglard et J. Vernet, sur la peinture de paysage en Angleterre au XVIIIe siècle, son art du jardin et sa théorie artistique, enfin l'influence sur la pensée néoclassique et romantique allemande et l'importance de Claude pour l'histoire des collections et du goût – tels sont les principaux domaines de son rayonnement. Claude et la Suisse n'offrent en revanche guère de rapport. Un seul Suisse parmi les clients de l'artiste (Hans Georg Werdmüller, de Zurich, dont la collection fut tôt dispersée). Aucun point de contact entre Claude et Rousseau, Haller, Lavater, ou avec la découverte de la montagne suisse au XVIIIe siècle, bien que nous eussions pu l'attendre. Il est vrai qu'en 1855 Jacob Burckhardt termine son *Cicérone* par une évocation très ressentie de Claude. Mais aucune œuvre non plus de Claude dans les collections suisses – et combien de ses chefs-d'œuvre ont changé de main au cours de notre siècle! Mme Bührle vient de vendre son Claude, tableau d'importance capitale, qui s'en ira sans doute à l'étranger. Le catalogue de la collection Reinhart de Winterthur énumère un Claude qui n'est pourtant qu'une copie d'une autre main d'après l'original qui se trouve dans une collection anglaise. Un des grands sommets de la peinture de Claude est toutefois entré dans notre pays, chez le baron Thyssen (Lugano), qui l'a acheté il y a deux ans. Parmi les dessins, nous ne trouvons qu'une petite esquisse de bétail dans une collection particulière de Bâle et quelques feuilles faussement attribuées à l'artiste (Musée de Zurich, et deux collections privées). Il y aura donc quelque intérêt à savoir que le Musée d'art et d'histoire de Genève possède avec une belle composition la seule œuvre de Claude dans une collection publique suisse (Fig. 1). Avec plusieurs

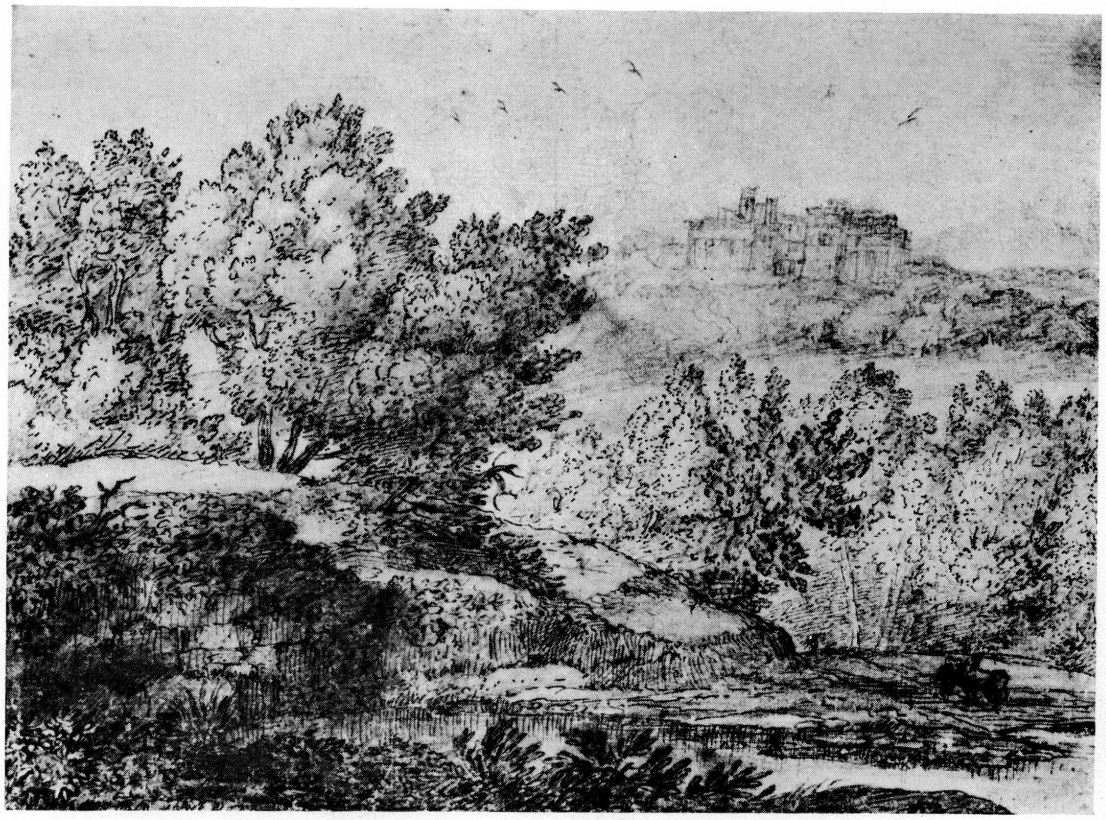

Fig. 1. Claude GELLÉE: *Paysage*. Musée d'art et d'histoire de Genève.
(Photo Musée d'art et d'histoire Y. Siza)

centaines de dessins anciens de diverses écoles, principalement de l'école genevoise des XVIIe et XVIIIe siècles, le Musée d'art et d'histoire détient le plus important cabinet de dessins en Suisse, après celui, beaucoup plus ancien, de Bâle. De belles feuilles sont actuellement en cours d'étude au musée, et c'est précisément parmi celles-ci que nous avons pu identifier ce dessin anonyme comme étant de la main de Gellée (Inv. n° 1912-521). On se rappellera à cette occasion que le musée possède également une belle copie ancienne du tableau de Gellée appartenant au duc de Devonshire.

Mesurant 183 sur 237 mm., il est exécuté tout entier au crayon noir tendre, le premier plan étant repris à la plume et teint d'un peu de lavis brun. Au coin inférieur gauche, on déchiffre, de la main de l'artiste, ... (?, pour « Claudio ») *1666 Roma*. Quiconque n'est pas familier avec l'écriture de Claude pourrait aussi interpréter l'année comme 1660, mais 1666 ne fait en définitive pas de doute. La provenance du dessin remonte au fameux Rév. Henry Wellesley, qui assembla le plus grand nombre de feuilles de Claude de tous les temps – deux cents – vendues après décès chez Sotheby à Londres, le 25 juin et suivants, 1866. Le dessin est ainsi décrit dans le

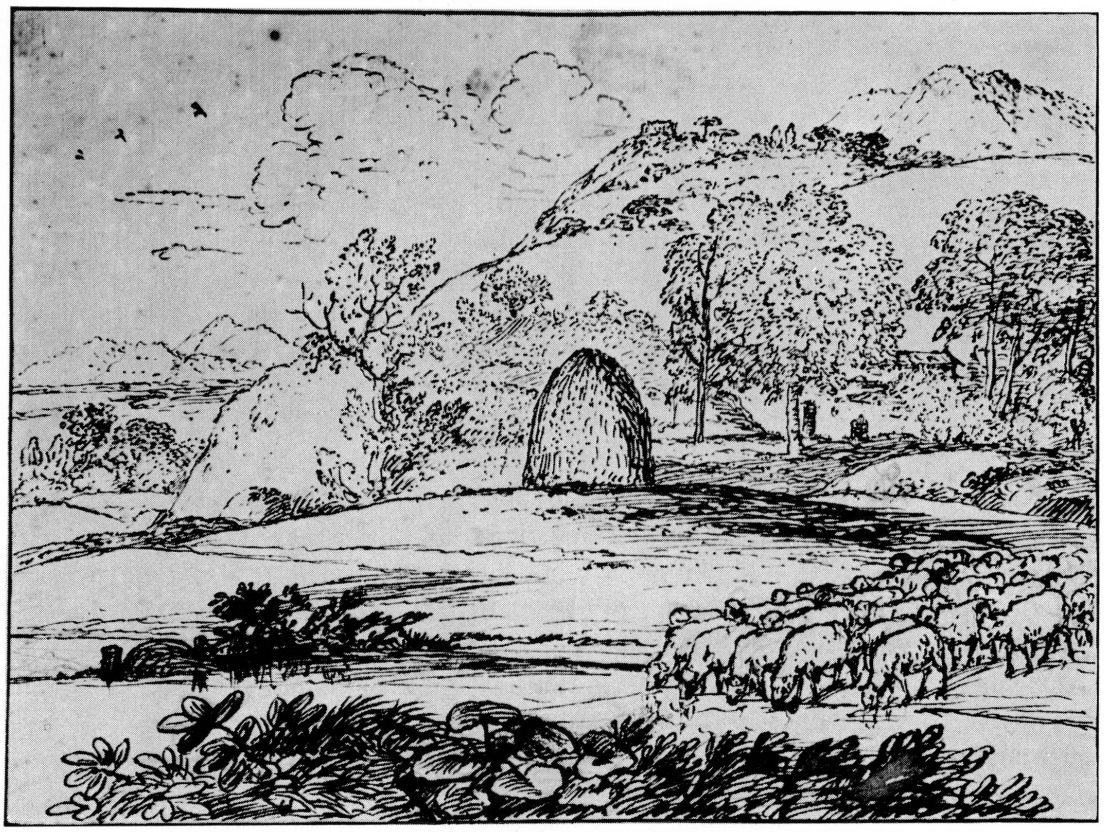

Fig. 2. Claude GELLÉE: *Paysage*. Collection Wildenstein.
Reproduction avec l'autorisation de Wildenstein & Co. Inc.

catalogue de la vente: lot 1388, « a castle, with a running stream in the foreground; trees in the middle distance, and trees on a rising ground; signed, Claudio, 1660, Roma. Pen, washed, 10 in. by 7¼ in. » Il passa pour la somme modeste d'une livre à un marchand, puis apparut à nouveau dans la collection de Barthélemy Menn et de son beau-fils Bodmer, qui le légua, comme œuvre anonyme, au musée en 1912. Comment expliquer que le dessin finit par perdre son ancienne attribution correcte? Il est vrai que la signature « Claudio », mentionnée dans le catalogue de la vente, n'est guère lisible à présent, et le prix atteint à la vente marqua le dessin comme une œuvre peu importante, sinon d'un imitateur. Si certains dessins fameux rapportèrent alors de vingt à cent livres, il est pourtant vrai que la majorité des Claude de Wellesley n'atteignirent que quelques livres. Mais la raison profonde de l'oubli de ce dessin tient à une question de goût: l'ère de l'Impressionnisme découvrit en Claude non plus les paysages classiques composés dans l'atelier, mais un autre aspect de son œuvre tout aussi légitime. Nous entendons par cela le dessin de nature pris sur le vif, d'une inspiration très immédiate, exécuté au moyen de quelques coups brillants

de lavis. Nous ne contredisons pas cette appréciation du XIXe siècle. Aujourd'hui encore, les études de nature au lavis dues à Claude, au cours de sa première maturité entre 1635 et 1645, n'ont rien perdu de leur fraîcheur de conception et représentent un des sommets de l'art du dessin. Mais à côté de cela, nous avons de nouveau appris à estimer les œuvres composées de l'artiste. Claude lui-même abandonna progressivement le dessin fait en plein air. Il se concentra d'autant plus sur le monde tout différent des compositions d'atelier qui sont, finalement, deux fois plus nombreuses que les études de nature. Certes, il ne négligea pas l'observation de la nature – la beauté de ses tableaux en est la preuve éloquente. Mais délaissant les accidents du monde naturel, la composition sélectionnée lui sembla de plus en plus seule digne de ses efforts. Et c'est justement au groupe des compositions tardives qu'appartient le dessin genevois, pour lequel une esthétique naturaliste ne put guère avoir d'inclination.

Le dessin représente un paysage peu étendu. Selon le procédé classique, les plans sont nettement séparés. L'image est symétrique, ordonnée selon une structure horizontale et verticale. La colline distante, qui occupe assez exactement le quart supérieur droit de la feuille, prend du recul par le fait que cette partie seule n'est dessinée qu'au crayon. Au premier plan se succèdent une zone de plantes, un cours d'eau, la rive rocheuse opposée et deux groupes d'arbres. Ainsi s'établit également un jeu de diagonales, d'une part entre les rochers du premier plan et la distance, d'autre part entre les deux groupes d'arbres du moyen plan, celui de droite étant plus reculé et placé plus bas que l'autre. De chaque côté, la composition est discrètement encadrée (par les plantes en bas, les oiseaux en formation dans le ciel, les arbres). L'ensemble a un air serein, et les parties rocheuses ainsi que le temple antique en ruines lui donnent un air de gravité et de dignité.

Ce qui frappe d'emblée dans ce dessin, et ce qui explique peut-être le peu d'attention qui lui a été prodigué jusqu'à présent, c'est le curieux tracé de la plume au pointillé sec ou à petits traits parallèles. Cette technique est certes loin de la verve et de la spontanéité des études de nature. Elle est aussi beaucoup moins connue. Mais on aurait tort d'y voir une défaillance de l'artiste, dont les capacités ne diminuèrent en rien avec l'âge. Ainsi que ce fut le cas chez Poussin âgé, sa main devint moins légère sous l'influence d'une arthrite dont nous parle son biographe Baldinucci; dès 1640, « Claude fut de plus en plus affligé d'une goutte pénible, et le poids de son âge le réduisit au point où il fut incapable de travailler plus de deux ou trois heures par jour. » Aussi trouvons-nous de temps à autre une feuille tardive où le phénomène de la plume grattante est plus prononcé – le dessin genevois en est un exemple. Ce n'est pourtant pas le dessin d'un infirme. Il est au contraire aisé de reconnaître la beauté toute particulière que représente cette technique très pure et objective; des passages tels que les groupes d'arbres sont d'une exquise délicatesse. A titre d'exemple, nous reproduisons un autre dessin daté de la même année 1666 (fig. 2), qui montre

une graphologie de la plume pareillement dépouillée et encore plus absolue, puisque nous n'y trouvons ni crayon ni lavis. Ce paysage, dominé au centre par un amas de foin, est une des dernières études de nature et dénote à quel point même la vue prise en plein air devint, à cette phase, composée. Quant à la distinction des deux plans principaux selon la technique, comme nous la trouvons dans le dessin de Genève, c'est un procédé également employé dans quelques autres dessins de la même époque.

Quelle est enfin la fonction de ce dessin ? L'espace est trop restreint pour être en rapport avec un tableau, dont la composition serait toujours plus complexe et étendue. Ceci est encore conforme au paysagiste classique de ne jamais confondre les genres. Il ne s'agit donc pas d'une étude pour un tableau, ni, bien entendu, d'une esquisse de nature, ni d'un de ces « tableaux dessinés » autonomes et très poussés que Claude produisit parfois à l'époque. Cette page fait partie d'un groupe peu nombreux de dessins indépendants, créés en marge du travail préparatoire à quelque tableau. Mais si le dessin n'a pas, pour autant que nous sachions, d'objet immédiat, et si la composition n'a de rapport direct avec aucune autre œuvre de l'artiste, les motifs retenus sont caractéristiques du répertoire des tableaux des années 1660, phase héroïque, où l'on trouve en abondance les vues rocheuses, rivières, arbres majestueux, ruines classiques (ainsi dans les tableaux Liber Veritatis n°s 152, 160, 161, 169 et d'autres). Les affinités de composition et de technique avec d'autres œuvres confirment, elles aussi, que seule l'interprétation de la date de 1666 est exacte.