

De la mer à la montagne : l'ascension du paysage aux XVIIIe et XIXe siècles

Autor(en): **Wuhrmann, Sylvie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870401>

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.

DE LA MER À LA MONTAGNE : L'ASCENSION DU PAYSAGE AUX XVIII^e ET XIX^e SIECLES

Érigée en doctrine au cours du XVII^e siècle dans les milieux académiques, la hiérarchie des genres de la peinture conditionnera pendant plus de deux siècles la production et l'appréciation des œuvres d'art. Bien avant de devenir caduque, elle se voit remise en question par un processus complexe de confusion des genres. L'analyse des discours produits sur Vernet et Calame par la critique contemporaine montre de quelle façon le paysage — genre fort subalterne selon l'ancienne doctrine — accède à la dignité de la peinture d'histoire.

La hiérarchie des genres de la peinture repose à la fois sur la prééminence de la figure humaine et sur le prestige du texte, la référence à un écrit. Son postulat est simple : tous les sujets de la peinture n'ont pas droit à la même considération. Les œuvres — et partant, les artistes — sont estimées selon une échelle de valeurs qui conduit de la nature morte à la peinture d'histoire. Mise en place à la Renaissance, cette hiérarchie est érigée en doctrine au cours du XVII^e siècle par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Deux cents ans plus tard, elle ne constitue plus un critère fondamental dans la production et l'appréciation des tableaux. Son éviction ne se fait pas d'un jour à l'autre, bien au contraire : peintres et théoriciens ne remettent que très progressivement en question sa pertinence.

Du côté de la critique d'art, l'effritement de la doctrine se traduit de nombreuses façons, et notamment par le report sur les genres subalternes des valeurs propres à la peinture d'histoire. Je me propose d'aborder ici ce phénomène en me concentrant sur un genre : le paysage. Dans un premier temps, j'évoquerai la récep-

tion en France, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, du peintre de marine Claude-Joseph Vernet (1714-1789); j'examinerai ensuite les discours produits en Suisse, au cours du XIX^e siècle, autour du paysage de montagne et de l'un de ses représentants majeurs, le peintre genevois Alexandre Calame (1810-1864).

En guise de préambule, rappelons en quelques jalons fondamentaux l'opinion courante, issue de l'institution académique, sur le paysage¹. On se souvient que Félibien, dans un passage fameux de son introduction aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1668), situe le peintre de paysage au bas de l'échelle, juste après « celui qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles », soit le peintre de nature morte². L'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), va réaffirmer le primat de la peinture d'histoire et la supériorité des compositions prenant l'homme pour sujet, tout en déplaçant la question sur la réception de l'œuvre d'art. Car la valeur d'une œuvre doit se mesurer aussi à l'intensité de l'émotion qu'elle éveille chez le spectateur. Ce postulat (que l'on trouve déjà chez Alberti, où il est associé au problème de l'expression) joue ici contre le paysage :

Le plus beau paysage, fût-il du Titien et du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant; il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup.

Et l'abbé Du Bos de recommander au peintre de paysage de placer dans ses tableaux « des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser », « des hommes agités de passions afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation³ ».

Roger de Piles, dans son *Cours de peinture par principes* (1708) introduit la distinction entre paysage héroïque ou idéal, et

1. Sur l'histoire du paysage français, voir les récentes synthèses de Michel HILAIRE et Olivier ZEDER dans *De la Nature. Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*, cat. expo. Montpellier, Musée Fabre, Paris : RMN, 1996, p. 14-40.

2. André FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes [...]*, Trévoux : Imprimerie de S.A.S., 1725, v, p. 310.

3. Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris : Ensba, 1993, section 6, p. 18.

paysage pastoral ou champêtre⁴. S'inspirant de considérations émises déjà par Lomazzo en 1584 (*Trattato dell'arte della pittura*), cette distinction entre la nature telle qu'elle devrait être et la nature telle qu'elle est va marquer très durablement la théorie du paysage. Elle sous-tend l'organisation de traités tels que les *Réflexions et conseils [...] sur le genre du paysage* de Pierre-Henri Valenciennes (1800) ou l'*Histoire de l'art du paysage* de Jean-Baptiste Deperthes (1822); dans ces deux ouvrages, le paysage héroïque (incarné par Poussin) est présenté comme la seule façon possible, pour le paysagiste, d'ennoblir son art et de se rapprocher du peintre d'histoire. Les textes que nous allons examiner concernent toutefois l'autre catégorie, celle du paysage pastoral, qui est associée à des artistes tels que Salvator Rosa ou Ruysdael⁵.

À côté de ces discours qui maintiennent le paysage dans un rôle subalterne, se dessinent d'autres tendances plus libérales ; en Allemagne surtout, dès les dernières décennies du XVIII^e siècle, la peinture de paysage devient le genre moderne par excellence, et certains théoriciens lui accordent le premier rang de la peinture⁶. Je ne m'attarderai pas ici sur ce débat spécifique, pour axer mon approche sur la critique d'art parisienne puis suisse romande.

Tout comme Greuze, Chardin et La Tour, Claude-Joseph Vernet fut, malgré le rang inférieur du genre de peinture qu'il pratiquait, l'un des héros de la critique de Salon au XVIII^e siècle⁷. Dès ses débuts, les critiques reconnaissent en lui le premier paysagiste non seulement de la France, mais de l'Europe entière, tel La Font de Saint-Yenne en 1753 :

4. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris : Gallimard, 1989, p. 98 sq.

5. Sur la théorie artistique du paysage et sa réception critique, cf. la récente synthèse *Landschaftsmalerei*, éd. W. Busch, Berlin : Reimer, 1997.

6. Voir à ce sujet Elisabeth DÉCULTOT, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Paris : Éditions du Lérot, 1996.

7. Il serait trop long d'énumérer tous les comptes rendus du Salon où l'on relève parallèlement l'excellence de ces quatre artistes. Citons à titre d'exemple les *Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du Sallon* de 1771, où on les déclare « les peres & les inventeurs de tous les genres qui en dérivent » (Amsterdam-Paris : Louis Cellot, 1771, p. 10 ; Collection Deloynes [abrégée désormais C.D.], t. IX, n° 144). Sur Vernet, voir Florence INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet, peintre de marine*,

Je ne finirois point si je vous rappellois tous les talens qu'il réunit & qui lui donnent aujourd'hui la primauté dans son genre sur tous les peintres de l'Europe⁸.

Très vite, faire état de la supériorité de Vernet sur les autres peintres de paysage revient à dire une banalité, à laquelle on surenchérit en le proclamant le plus grand paysagiste de tous les temps, puis simplement le plus grand peintre du siècle. Parmi toutes les figures de rhétorique dont les commentateurs du Salon vont user année après année pour exprimer l'enthousiasme sans bornes qui les saisit à la vue des tableaux de Vernet, il en est une qui dit assez en quel degré d'estime on tient le paysagiste : celle qui en fait l'égal du Créateur. Diderot, le premier, réactive au sujet de Vernet le vieux topos de l'*artifex divinus*. Souvent motivée par la virtuosité avec laquelle il recrée à son gré sur la toile les effets atmosphériques les plus variés, la divinisation du peintre devient en quelque sorte un passage obligé de la critique ; parmi bien d'autres exemples, ce salonnier anonyme qui s'exclame en 1789 :

Ô toi ! Vernet illustre, reçois mon hommage ! les louanges que tu mérites sont au-dessus de tout esprit humain ! Tu parles, & la nature, docile à ta voix, vient dans toute sa pompe, le front respectueux, se ranger sur ta toile. Tu frappes, tu étonnes ; & l'homme prosterné à tes pieds t'admire⁹.

Les succès éclatants remportés par l'artiste à chaque édition du Salon suscitent aussi des considérations d'un autre ordre, intimement liées cette fois au statut du peintre à l'intérieur de la hiérarchie académique. Vernet fait-il, oui ou non, œuvre de peintre d'histoire ? Certains critiques estiment qu'il n'est pas déplacé d'accorder à l'artiste le premier rang de la peinture. Les différents arguments utilisés dans ces discours de 'réhabilitation' peuvent se

1714-1789. *Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris : Étienne Bignou, 1926 ; Helge SIEFERT, *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, cat. expo. Munich : Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1997 ; Philip CONISBEE, « La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet », in *Autour de Claude-Joseph Vernet. La marine à voile de 1650 à 1890*, cat. expo. Rouen : Musée des Beaux-Arts, 1999, p. 27-43.

8. [LA FONT DE SAINT-YENNE], *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, écrits à un Particulier en Province*, s.l., 1754, p. 131 (C.D., t. VI, n° 69).

9. *Les élèves au Salon : ou l'Amphigouri*, Paris : Lecomte, 1789, p. 17 (C.D., t. XVI, n° 416).

résumer par ces deux propositions : Vernet fait, à sa manière, office de peintre des passions ; ses figures sont d'une qualité et d'une expressivité exceptionnelles.

On est frappé, à lire les descriptions des tableaux de Vernet, par le rôle actif qui y est conféré aux éléments. Il ressort invariablement des commentaires (où la « mer en furie » le dispute au « combat des vents ») que l'artiste a cherché à fixer sur la toile les différents tempéraments de la nature, et, avant tout, de la mer. D'un tableau et d'un Salon à l'autre, le spectateur est invité à admirer les sautes d'humeur d'un même personnage, remarquable surtout par la violence de ses colères (fig. 1¹⁰). En 1755 déjà, un critique va jusqu'à dire d'une *Tempête* du peintre qu'elle est « de la plus forte expression¹¹ », remarque d'autant plus frappante que le mot « expression », comme le souligne l'article qui lui est consacré au même moment dans l'*Encyclopédie*, « s'applique aux actions et aux passions » humaines et désigne « l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les affections de l'âme¹² ». Mais en représentant avec une perfection inégalable les mouvements, les affections de la mer, Vernet ne transcende-t-il pas les bornes de son genre ? Ne fait-il pas œuvre comparable à celle du peintre d'histoire, dont l'un des devoirs essentiels selon l'enseignement académique est de restituer dans toute leur complexité les différents mouvements de l'âme ? Car c'est à ce prix seulement que le peintre peut espérer toucher le spectateur, lui faire partager les émotions manifestées par ses personnages.

Sur ce dernier point en tout cas, il faut convenir que Vernet, peintre des passions de la mer, n'a pas failli à la tâche ! Les critiques ne font de loin pas mystère de l'attirance particulière que ces scènes de dévastation exercent sur eux ; ce sentiment extrême de plaisir mêlé d'effroi que l'un après l'autre, ils avouent éprouver face aux tempêtes de Vernet, il faut bien sûr le rapprocher des théories esthétiques développées au même moment par Edmund Burke dans son traité sur le sublime¹³ ; c'est en paraphrasant le

10. Sur ce tableau, cf. Renée LOCHE, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française. XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève : Slatkine, 1996, cat. 76.

11. [DE LA PORTE], *Sentimens sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s. l., 1755, p. 13 (C.D., t. VI, n° 73).

12. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [...]*, Paris : Briasson et al., 1756, vi, p. 319.

philosophe anglais que Diderot écrit dans le *Salon de 1767*, à propos des paysages de Vernet :

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité¹⁴.

Si les critiques sont intarissables pour décrire l'effroi dans lequel les plongent ces scènes affreuses, ils ne restent cependant pas insensibles à l'atmosphère paisible que dégagent, par contraste, les temps calmes et autres soleils couchants du peintre, souvent conçus pour faire pendant aux précédents et grâce auxquels le calme renaît dans leur âme.

Ainsi Vernet, porté en quelque sorte par la vogue du sublime, remplit à sa façon l'une des principales exigences attachées au métier de peintre d'histoire ; c'est en tout cas la conclusion à laquelle parvient Pierre-Samuel Du Pont de Nemours en 1773. Terminant la revue des tableaux d'histoire exposés cette année-là au Salon, il déclare au moment de passer à la suite : « il faut baisser d'un genre », pour se reprendre aussitôt :

Mais est-ce baisser que d'arriver à Vernet ? Est-il vrai que le peintre des tempêtes, du calme, du matin [...] de la nature enfin, soit au-dessous des peintres des passions ?¹⁵

Une autre particularité du talent de Vernet devait, plus encore que sa virtuosité à rendre les différents caractères de la nature — et avant tout de la mer —, conduire les critiques à s'interroger

13. Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres : Dodsley, 1757.

14. Denis DIDEROT, *Salon de 1767*, in *Salons III. Ruines et paysages*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, Paris : Hermann, 1995, p. 233-234. À propos de l'influence de Burke sur Diderot dans les pages de ce *Salon* qui sont consacrées à Vernet, cf. Ian LOCHHEAD, *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries*, Ann Arbor : Umi Research Press, 1982, p. 12 sq., Jacques CHOUILLET, « Du langage pictural au langage littéraire », in *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, cat. expo. Hôtel de la Monnaie, Paris : RMN, 1984, p. 41-54 (p. 50), Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (1980), tr. C. Brunet, Paris : Gallimard, 1990, p. 124, et surtout Else Marie BUKDAHL, « Diderot entre le 'modèle idéal' et le 'sublime' », introduction à l'édition citée, p. 3-17 (p. 12 sq.).

15. « Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 adressées par Du Pont de Nemours à La Margrave Caroline-Louise de Bade », éd. K. Obser, *Archives de l'Art Français*, II (1908), p. 20-21 (cité d'après I. Lochhead, *The Spectator and the Landscape*, p. 17).

sur la place à lui accorder à l'intérieur de la hiérarchie des genres : son habileté à peindre la figure humaine. En 1750 déjà, Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, enthousiasmé par un *Naufrage*, laisse entendre que Vernet pourrait sans autre décider d'embrasser la carrière d'un peintre d'histoire, tant il fait preuve d'habileté à représenter l'homme :

Les Acteurs qu'il introduit dans ses sujets n'y sont jamais muets ni inutiles. À juger de M. Vernet par cette partie, prise séparément, il peut passer pour un Peintre d'Histoire ; je dis plus, pour un très-bon Poète, tant il excelle à rendre les caracteres, le sentiment & les passions dans toute leur vérité¹⁶.

Comparant en 1763 puis en 1765 Vernet à Claude Lorrain, Diderot ne cache pas que les deux peintres n'ont, de son point de vue, pas la même envergure :

[...] Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que Le Lorrain, par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste ; l'autre un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture¹⁷.

Dès lors, affirmer que Vernet, par la place prépondérante qu'il accorde dans ses compositions à la figure et par la variété des actions qu'il met en scène, sort de son genre pour entrer dans celui de l'histoire, devient très vite un lieu commun. Pour résumer l'opinion courante :

[Vernet] peint la Marine & le Paysage avec les idées élevées du Peintre d'Histoire, les Figures, dont il les enrichit, loin d'être oiseuses, agissent & concourent à l'action & à l'expression du Tableau¹⁸.

Quelques esprits chagrins, cependant, font retentir une note discordante à l'intérieur de ce concert de louanges en protestant

16. [Louis-Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN], *Lettres sur la peinture. À un amateur*, Genève, 1750, p. 25 (C.D., t. IV, n° 46).

17. D. Diderot, *Salon de 1763*, in *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, Paris : Hermann, 1984, p. 229.

18. *L'Impartialité au Sallon, dédiée à Messieurs les critiques présents et à venir*, Boston-Paris, 1783, p. 33 (C.D., t. XIII, n° 303). On aura noté l'emploi du mot « noblesse », habituellement utilisé pour qualifier la peinture d'histoire (voir sur ce point l'analyse de Thomas E. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven-Londres : Yale University Press, 1985, p. 17, 107 sq.).

que malgré toute l'estime que mérite Vernet, il est hors de question que l'on accorde à un paysagiste l'envergure d'un peintre d'histoire. Dans *Les tableaux du Louvre*, un compte rendu anonyme du *Salon de 1777* qui adopte la forme d'un dialogue entre un marchand, un chevalier gascon, un abbé, et son élève, c'est au premier des arguments examinés ici que l'on s'en prend :

[T]ous les yeux étoient descendus sur les deux tableaux [de Vernet] placés aux côtés du Roi : on y resta quelque tems en extase ; [...] l'Abbé Michel cita quelques vers des tempêtes d'Homere & de Virgile, & l'on y trouva un air de ressemblance avec le tableau ; bref on conclut que M. Vernet étoit le plus grand Peintre du siecle.

Ceci me paroît fort, dit [l'élève], & mérite quelque adoucissement. M. Vernet, j'en conviens, saisit & rend bien la nature, mais la nature froide & inanimée : jamais une passion émue, jamais un grand mouvement n'a fait le sujet de ses tableaux. Pour moi, je pense que les flots soulevés sont plus aisés à peindre qu'un homme en colere : d'après cela, je dis de cet Artiste, qu'il excelle dans son genre, mais que ce genre n'est pas celui du génie¹⁹.

C'est toutefois au sein des milieux concernés, c'est-à-dire l'Académie, et plus spécialement le cercle des peintres d'histoire, que la réaction sera la plus forte. Le premier à s'insurger contre l'assimilation du « marinier » à un « historien » est un certain Antoine Renou, lui-même peintre d'histoire. En publiant en 1773 sous le couvert de l'anonymat une suite de *Dialogues sur la peinture*, il entend rappeler le bien-fondé de la distinction établie par l'Académie entre les différentes classes de peintres, et remettre par conséquent « les choses à leur valeur », ou, si l'on préfère, les peintres dans leur genre. Arrivant à Vernet, Renou réfute implacablement tous les arguments couramment avancés par la critique en faveur du paysagiste peintre d'histoire. À l'en croire, Vernet serait le premier à reconnaître que la peinture d'histoire est autrement plus difficile que la marine ; « qu'un paysage ne suppose pas l'étude des formes, des passions, de l'histoire, des antiquités & du costume ; & qu'enfin un port de mer ne peut se comparer avec l'univers entier²⁰ ».

19. *Les tableaux du Louvre, Où il n'y a pas le sens commun, histoire véritable*, Paris : Cailleau, 1777, p. 11-12 (C.D., t. X, n° 186).

20. [Antoine RENO], *Dialogues sur la peinture [...]*, Paris, [1773], p. 41 (C. D., t. X, n° 147), p. 49.

La notice que la très officielle *Encyclopédie méthodique* consacre à l'artiste en 1791, deux ans après sa mort, fait preuve des mêmes réticences²¹. Plus de « peintre d'histoire », d'« immortel et sublime Vernet » : l'auteur s'ingénie au contraire à ravalier l'artiste à son rang. Si l'on concède qu'il n'a pas fait le « portrait servile » de la nature, on relève cependant que ses paysages étaient « médiocrement variés ». « Charme », « pittoresque », « cachet », « piquant », « scrupuleuse précision » : c'est tout le vocabulaire habituellement réservé au commentaire de la peinture de genre qui est employé ici. « Joseph Vernet, de l'école Française » n'est plus que « l'un des Peintres qui, dans un genre inférieur, ont fait honneur à cette école ».

De la mer à la montagne, la distance paraît vertigineuse. Pourtant, l'histoire de la peinture de paysage offre maintes filières historiques²²; faute de place, je ne les retracerai pas ici et m'en tiendrai à une seule transition, d'ordre métaphorique. Faisant l'ascension de la Dôle, Horace-Bénédict de Saussure, une fois parvenu au sommet, se retrouve isolé au-dessus d'une mer de brouillard. Cette situation « étrange » et « terrible » lui évoque celle d'un naufragé sur un rocher au milieu d'une mer agitée, écrit-il dans *Les voyages dans les Alpes* (1779-1796). Quelques années plus tard, Philippe-Sirice Bridel revient sur l'épisode dans une *Lettre à un Anglais sur un genre de beautés particulières aux perspectives de montagnes*, parue dans les *Etrennes helvétiques*. Et le doyen d'enchaîner sur les mérites respectifs d'une tempête sur l'eau et d'une tempête en montagne. L'ardent promoteur de l'helvétisme accorde sans hésiter la préférence à la tourmente alpestre, en raison de l'intensité supérieure du plaisir éprouvé par celui qui la contemple ; « plaisir d'un genre si neuf et si compliqué, qu'il faudrait, pour le rendre, inventer un mot exprès...²³ »

21. Claude-Henri WATELET et Pierre Charles LÉVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts [...]*, Paris-Liège : Panckoucke-Planteux, 1788-1791, t. II (1791), article « peintre », notice « Vernet », p. 139-140 (bien qu'elle ne soit pas signée, la notice est certainement de Lévesque).

22. Cf. Alain ROGER, « Du « pays affreux » aux sublimes horreurs », in *Le paysage et la question du sublime*, éd. Chr. Burgard et B. Saint Girons, cat. expo. Musée de Valence, Paris : RMN, p. 187-197.

23. Un habitant des Alpes [Philippe-Sirice BRIDEL], « Quatre lettres à un Anglais sur un genre de beautés particulières aux perspectives de montagnes. Lettre II », *Etrennes helvétiques et patriotiques pour l'an de Grâce MDCCC*, XVIII (1800), p. 29.

Edmund Burke n'aurait certes pas désavoué cette supériorité ainsi reconnue à la montagne, plus propice encore que la mer à susciter l'horreur délicate du sublime.

En 1822, David Hess publie un texte au titre programmatique, *Kunstgespräch in der Alpenhütte*, libre discussion sur l'art ayant pour cadre un chalet, où un orage a rassemblé plusieurs voyageurs. Le débat, fort animé (fig. 2), porte sur l'avenir du paysage suisse. L'un des protagonistes, porte-parole de l'auteur, déplore que la peinture suisse ne connaisse que deux genres de paysages, les vues topographiques et les idylles des petits-maîtres. Il appelle ardemment l'avènement d'une troisième catégorie d'images, plus élevées et « véritablement suisses », qui montreraient enfin les avalanches, les éclairs, les gouffres, toutes les sublimes beautés de la Suisse alpestre²⁴. Vingt ans plus tard, le débat rebondit à Genève où Rodolphe Töpffer, avec une impatience grandissante, désigne aux peintres le sommet des montagnes, cette zone supérieure des Alpes où l'art ne s'est pas encore aventuré.

L'identification, dans la Suisse du XIX^e siècle, de la peinture alpestre avec la peinture nationale est le résultat d'un processus complexe. De nombreuses études en ont récemment décrypté les multiples composantes historiques. L'émergence du sentiment national, l'adéquation progressive entre la patrie et le paysage naturel sont les plus souvent cités parmi tous les facteurs qui conduisent au mythe identitaire des Alpes²⁵. Je voudrais analyser

24. David HESS, « Kunstgespräch in der Alpenhütte », *Alpenrosen*, 1822, p. 111-166 (p. 140: « Aecht Schweizerische, erhabene und ganz eigenthümliche Naturpoesie habe ich in Bildern noch selten, eigentlich nie zu Gesicht bekommen, und sich jezuweilen auf diese dritte und höchste Stufe empor zu schwingen, dazu möchte ich jene trefflichen Künstler [...] für mein Leben gern begeistern ! »).

25. Voir Hans Ulrich JOST, « Nation, Politics, and Art », in *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting, 1730-1930*, cat. expo. Atlanta, High Museum of Art, Zurich : ISEA, 1988, p. 13-21 ; François WALTER, « La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e-XX^e siècle) », *Études rurales*, 121-124 (1991), p. 91-107. Sur la naissance et le développement de la peinture de paysage suisse, voir entre autres Enrico CASTELNUOVO, « Alpi gotiche », *Rivista storica italiana*, LXXIX/1 (1967), p. 182-194 ; Marc SANDOZ, « Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la "découverte" des "glacières" du Faucigny (du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle) », *Genava*, 17 (1969), p. 181-221, 19 (1971), p. 185-243, 22 (1974), p. 365-386, 23 (1975), p. 177-192 ; *Die Alpen in der schweizer Malerei / Les Alpes dans la peinture suisse / The Alps in swiss painting*, éd. M. Röthlisberger et H. Hartmann, cat. expo.

comment l'« invention » de la représentation de la montagne comme peinture nationale s'inscrit aussi dans le débat esthétique qui porte sur le statut du paysage relativement aux autres sujets de la peinture. Certes, la discussion ne s'engage plus sur la légitimité qu'il y a (ou non) à accorder au peintre de paysage le même rang que le peintre d'histoire. L'équivalence hiérarchique des deux pratiques est implicite, et ne suscite pas d'opposition dogmatique : hors du contexte académique, et dans le cadre d'une critique d'art fortement politisée, où chacun cherche, quel que soit son camp, à promouvoir la peinture nationale, nul n'a intérêt à contrarier l'ascension esthétique du paysage. Nous allons voir cependant que les premiers textes critiques sur la peinture alpestre répètent en de nombreux points les discours tenus quelques décennies auparavant à propos de Vernet. Car l'assimilation du paysage à la peinture nationale, si elle résulte d'un processus historique complexe, n'en est pas moins une construction rhétorique. Pour marquer la dignité de la peinture alpestre, le critique l'investit ainsi sans relâche de valeurs empruntées à la peinture d'histoire, qu'il s'agisse de l'artiste, de l'œuvre (ou du site représenté) ou du spectateur qui la contemple. Les textes que je vais ici prendre en considération sont essentiellement les suivants : Rodolphe Töpffer, « De l'artiste et de la Suisse alpestre » (1837) et « Du paysage alpestre » (1843)²⁶; William Reymond, *La peinture alpestre* (1858); Eugène Rambert, *Alexandre Calame* (1884). Quant à l'artiste sur lequel convergent toutes les plumes, il s'agit du peintre genevois Alexandre Calame.

Il est difficile de revendiquer, pour le paysagiste, les qualités du *doctus pictor*, du peintre savant. On a vu que dans le cas de

Tokyo, Galerie Odakyu-Coire, Musée des Grisons, 1977; André CORBOZ, « Sur l'élasticité du paysage alpestre dans la peinture », in *Quand la montagne aussi a une histoire. Mélanges offerts à Jean-François Bergier*, éd. M. Körner et F. Walter, Berne-Stuttgart-Vienne : Haupt, 1997, p. 447-461; *Le sentiment de la montagne*, éd. S. Lemoine et I. Ewig, cat. expo. Musée de Grenoble, Paris-Grenoble : RMN-Glénat, 1998.

26. C'est dans ce texte que l'auteur développe la fameuse théorie des trois zones de la nature alpestre : basse, moyenne et supérieure — cette dernière étant celle qu'il aimerait voir traitée en peinture. Sur cette théorie, et sur la critique d'art de Töpffer, voir les analyses récentes de Marie ALAMIR-PAILLARD, « Rodolphe Töpffer critique d'art, 1826-1846 : de la subversion à la réaction » et Philippe KAENEL, « Les voyages illustrés », in *Töpffer*, éd. D. Maggetti, Genève : Skira, 1996, p. 67-132 et 201-252.

Vernet, cet argument est l'un de ceux évoqués contre l'ascension du « marinier » dans la hiérarchie des peintres. Dans les discours produits autour de la peinture alpestre, le topos du peintre savant ne joue pas un rôle décisif ; c'est cependant à cette figure idéale que se réfère, en 1826, l'auteur anonyme d'un compte rendu de l'exposition de Genève, selon qui le futur peintre de la nature suisse, celui qu'il appelle de tous ses vœux, ne devra être rien moins qu'un artiste

doué d'un talent naturel du premier ordre, qui se plaçât, en quelque sorte, sous l'influence du génie de Milton et du Dante, qui eût étudié et approfondi les savantes combinaisons du Guaspre et de Nicolas Poussin, qui s'efforçât de rivaliser avec la touche énergique du Salvator ; mais qui, par-dessus tout, joignît à une imagination capable de s'exalter, à la vue des admirables beautés de la Suisse, ce courage persévérant, qui parvient à surmonter les plus grandes difficultés de l'art. Exoriare aliquis !!!²⁷

Dans le long plaidoyer que publie Töpffer en 1843, le vieil argument de la peinture d'histoire qui contiendrait tous les genres est reformulé au profit du peintre de la troisième zone des Alpes :

[...] ce paysage de la zone supérieure réclame, chez celui qui voudrait le traiter dans toute sa plénitude de beauté, une réunion bien rare à rencontrer, d'emblée et chez un même peintre, de qualités supérieures, d'aptitudes diverses, et surtout d'études spéciales²⁸.

Ces qualités (qui sont en fait celles du paysagiste, du peintre de figures et du peintre d'animaux réunis) lui paraissent si difficiles à trouver chez un même individu que le critique conseille aux meilleurs d'entre ces spécialistes de collaborer à une même œuvre.

Cependant, c'est une tout autre facette du peintre d'histoire que les textes font resurgir avec insistance, celle de l'artiste au service de son pays. Le thème du peintre patriote est varié au moyen de nombreuses figures, dont une seule nous retiendra ici : le guerrier conquérant. Invariablement, la tâche du paysagiste est décrite comme un combat à livrer, que ce soit contre les petits-maîtres (ces profanateurs des Alpes), contre les écoles étrangères (rem-

27. F., « Suite de l'exposition des tableaux », *Le Courrier du Léman*, 4-5 août 1826.

28. Rodolphe TÖPFFER, « Du paysage alpestre » (1843), in *Œuvres complètes. Mélanges sur les beaux-arts*, Genève : Pierre Cailler, 1957, II, p. 141-2.

plies de préjugés esthétiques) ou contre les difficultés de l'entreprise (immenses, on l'a vu); combat qui, pour les valeureux soldats, va se solder comme de juste par une victoire éclatante. Mais cette lutte, pour être artistique, figurée, ne s'en déroule pas moins sur un sol bien précis. Ainsi William Reymond, lorsqu'il revient, en 1858, sur l'intérêt progressif que la montagne rencontre auprès des peintres genevois, au début du XIX^e siècle :

[...U]ne nature nouvelle était trouvée, nature exceptionnelle peut-être, mais empreinte d'une beauté sévère et sublime, et dont l'école genevoise allait s'emparer comme d'une conquête nationale²⁹.

Les progrès de l'art sont indissociablement liés à l'appropriation progressive d'un lieu (la haute montagne); «[...] cette contrée est pour l'art une riche conquête à faire», s'exclame Töpffer en 1837³⁰. Quarante ans plus tard, Bachelin évoque toujours sur le même registre les premiers succès de Calame: «[...] il a foi en sa force, elle lui donne l'audace qui gagne les batailles; l'Alpe est à lui³¹». D'un commentaire à l'autre, la conquête artistique n'en finit pas de rejouer l'ancienne conquête du territoire national.

Mais ce sont les circonstances physiques liées à la production de la peinture alpestre qui propicement, fournissent à la critique la métaphore de l'*élévation*, idéale pour construire la dignité du peintre de l'Alpe. Car que demande-t-on avec insistance aux paysagistes, sinon de monter toujours plus haut? Et comme les peintres (dont on souligne à l'envi le courage) s'exécutent, leur art s'élève tout naturellement à mesure que leurs motifs gagnent en altitude. Töpffer use de la formule en virtuose, le plus souvent sans avoir l'air d'y toucher. Ainsi quand en 1837, il fait le triste bilan que «l'art ne s'est jamais élevé bien haut dans notre patrie³²», c'est bien sûr pour mieux préparer le lecteur (et surtout le peintre) à l'idée que les progrès tant attendus coïncideront tout naturellement avec l'ascension de la montagne préconisée aux pages suivantes. Et ça n'est pas sans naïveté que William

29. William REYMOND, *La Peinture alpestre*, Genève-Paris: Joël Cherbuliez, 1858, p. 18.

30. R. Töpffer, «De l'artiste et de la Suisse alpestre» (1837), in *Œuvres complètes*, II, p. 85.

31. Auguste BACHELIN, «Art et artistes neuchâtelois. Alexandre Calame, 1810-1864», *Musée neuchâtelois*, 1880, p. 281.

Reymond, après avoir évoqué la théorie töpfférienne des trois zones de la montagne, s'écrie :

Chose curieuse ! le talent des artistes a suivi précisément les mêmes phases, et s'est élevé comme par un point d'orgue sublime de la plaine à la montagne et de la montagne aux cimes en passant de de la Rive à Diday, et de Diday à Calame³³.

Sans être explicitement désignée comme peinture d'histoire, la peinture alpestre en devient cependant l'exact équivalent dans la mesure où toutes deux sont réunies pour constituer, ensemble, la peinture nationale. À nouveau, c'est à Töpffer que semble revenir l'invention de ce concept duel, dont ses successeurs font un usage abondant. Ainsi Eugène Rambert, dans son étude sur Calame, quand il revient sur les débuts du paysage alpestre à Genève, dans les années trente :

Pour répondre au sentiment public, il fallait raconter sur la toile les grandes scènes de notre nature aussi bien que les grandes pages de nos annales. La peinture d'histoire nationale appelait, comme un complément, le paysage national, c'est-à-dire la représentation de ces belles et fières Alpes, gloire et rempart de notre patrie³⁴.

Cette double identité, historique et paysagère, de la peinture nationale repose le plus souvent sur deux constructions métonymiques que la critique d'art emprunte bien sûr à d'autres discours, et dont il faudrait retracer précisément l'usage, depuis le célèbre poème *Die Alpen* de Albrecht von Haller (1729) : les Alpes signifient le pays tout entier, la nation, ses habitants ; ce phénomène d'identification a déjà été souvent souligné par les historiens, et la critique d'art contient d'innombrables pièces à verser à ce dossier. Enfin la montagne, théâtre de l'histoire, s'identifie à cette histoire. Là encore, l'idée est chère aux critiques³⁵. Pour Reymond, l'histoire est la marque spécifique de la Suisse, la qualité qui la différencie absolument des nations voisines, tournées vers le drame religieux, les légendes mystiques ou la chevalerie : « la Suisse est, en Europe, le sol historique par excellence. Dans notre

32. R. Töpffer, « De l'artiste et de la Suisse alpestre », p. 79.

33. W. Reymond, *La Peinture alpestre*, p. 17.

34. Eugène RAMBERT, *Alexandre Calame*, Paris : Fischbacher, 1884, p. 63.

35. Voir notamment R. Töpffer, « Guillaume Tell sauvant Baumgarten » (1839), in *Œuvres complètes. Mélanges sur les beaux-arts*, I, p. 109-114 (p. 109 : « nous avons une histoire [...] fière, grande, simple comme ces Alpes qui en furent le théâtre [...] »).

histoire comme sur nos montagnes, tout est énergique, abrupt, et bien défini³⁶». Pour conclure cette brève rubrique, relevons qu'en 1858, année où Reymond publie son ouvrage sur *La peinture alpestre*, l'expression « peinture nationale » amalgame si bien histoire et montagne suisses que l'auteur refuse d'accorder ce label à la production du peintre d'histoire genevois Jean-Pierre Saint-Ours, sous le prétexte (du reste fallacieux) que l'artiste a puisé les sujets de ses tableaux presque exclusivement dans l'Antiquité, et qu'il est par conséquent impossible de le considérer comme un peintre national « dans le sens alpestre que nous donnons à ce mot³⁷ ». Semblable à l'allégorie qui couronnait la hiérarchie félibienne, la peinture nationale devient l'ultime et la plus précieuse fraction de la peinture d'histoire, le point culminant d'un classement plus que jamais fondé sur la prééminence du sujet.

Les commentaires sur la peinture alpestre construisent de bien d'autres façons encore la dignité de la montagne. Je me bornerai à signaler en passant la surabondance de qualificatifs tels que « noble », « majestueux », « hardi », etc. Je n'explorerai pas non plus le thème de la montagne siège de Dieu, que l'on rencontre fréquemment chez Töpffer, surtout dans « Du paysage alpestre » (1843), pour en venir à un procédé qui intéresse plus directement la problématique de la peinture de paysage comme peinture d'histoire.

Tout comme la critique du Salon parisien, au XVIII^e siècle, soulignait à l'envi que Vernet allait jusqu'à peindre l'expression de la mer, la critique suisse se flatte que ses peintres sont, les premiers, parvenus à rendre les expressions de la montagne. En 1838 Töpffer, dans son article sur *L'orage à la Handeck* de Calame, alors inachevé (1839, Genève, Musée d'art et d'histoire), se réjouit déjà d'y découvrir « le sauvage et sublime caractère » de la Suisse alpestre³⁸. Reymond et Rambert ne vont pas être de reste ; vie, mouvements, colère, fureurs, variations de physionomie, c'est, en résumé, « l'âme de nos Alpes » que les artistes sont parvenus à fixer sur la toile³⁹. Mais la critique n'en reste pas là. Soucieuse de ne pas laisser naître le soupçon que les peintres se

36. W. Reymond, *La peinture alpestre*, p. 37.

37. *Ibid.*, p. 15.

38. R. Töpffer, « D'un nouveau tableau de M. Calame » (1838), in *Œuvres complètes. Mélanges sur les beaux-arts*, 1, p. 76. Sur ce tableau, cf. Valentina ANKER, *Alexandre Calame. Vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Fribourg : Office du livre, 1987, cat. 108.

39. E. Rambert, *Alexandre Calame*, p. 366.

sont bornés à faire le portrait de la montagne, elle introduit systématiquement l'action dans la description, traduit les images en vastes épopées où les éléments du paysage sont autant de personnages. Le ton varie en fonction de la météorologie, mais se résume à deux modes. Fait-il beau ? On chante, avec des accents hallériens, la pureté, la primitive harmonie, la grâce, les jeux, les mœurs paisibles de cette population alpine ; Töpffer — qui est bien sûr le maître de cette évocation lyrique de la vie quotidienne de la nature alpestre — énumère à foison « l'habitude et les mœurs des éboulis », « les habitudes et les mœurs de la végétation et des eaux⁴⁰ ». Le ciel se couvre-t-il de nuages ? Le ton se fait grave ; le peuple prend les armes ; la représentation se métamorphose en champ de bataille.

Le motif de la bataille obsède véritablement la critique de la peinture alpestre. La fréquence avec laquelle on le rencontre sous la plume d'Eugène Rambert est absolument stupéfiante. Le héros de ces longues descriptions est sans aucun doute le sapin, « notre » sapin ; la montagne est « sa patrie » et Calame son peintre⁴¹. Dans *L'Orage à la Handeck*, le sapin, ce « vieil athlète, tranquille et débonnaire », sort victorieux du combat. L'écrivain s'emporte : « Des arbres pareils ont une physionomie et une histoire ; ils ont de la race, ils sont quelqu'un⁴² ». D'une page à l'autre, les orages et tempêtes du peintre genevois deviennent autant d'allégories où les sapins (le peuple suisse) défendent la montagne (la patrie, ou Dieu, c'est selon) contre les sombres armées des nuages (soit l'envahisseur, venu d'au-delà les cimes). Parfois, les farouches guerriers, malgré leur vaillance, perdent la bataille. Écoutons Rambert décrire un *Orage à la montagne dans la vallée de la Handeck* de Calame⁴³ (fig. 3) :

Le premier [sapin] n'est plus qu'un tronc brisé, miné par-dessous, surplombant un précipice ; le second, celui qui tient maintenant la tête de la colonne et supporte le principal assaut de la tourmente, est un athlète en pleine vigueur. Le troisième est digne du second. Quelques autres suivent à la file, tordant leurs bras échevelés. La destinée a fait son œuvre : la mort plane sur la scène, et tous sont condamnés. Mais leur attitude n'a rien de

40. R. Töpffer, « Du paysage alpestre », p. 135.

41. E. Rambert, *Alexandre Calame*, p. 129.

42. *Ibid.*, p. 132.

43. V. Anker, *Alexandre Calame*, cat. 603.

résigné ni de mélancolique. Ce fier gaillard, au poste du péril, est transfiguré par ce rayon qui va s'éteindre ; ses aiguilles étincellent, et il semble n'avoir jamais mieux senti la joie de l'existence qu'au moment où à ce bain de lumière s'ajoutent les âcres voluptés de la lutte⁴⁴.

Tout comme les critiques du siècle précédent l'avaient fait pour Vernet, les commentateurs suisses décrivent abondamment les violentes émotions où les plonge la contemplation de la peinture alpestre. Même s'il n'a plus la même originalité qu'au XVIII^e siècle, le registre du sublime est exploité inlassablement ; et les effets orchestrés par les peintres continuent à provoquer étonnement, stupeur, horreur, etc. Mais à cette gamme bien connue d'émotions, la critique en ajoute d'autres.

On se souvient que la théorie artistique de la Renaissance a beaucoup emprunté aux théories antiques de la rhétorique ; le credo de l'orateur classique : convaincre (*docere*), plaire (*delectare*), émouvoir (*movere*) est souvent reporté sur le peintre d'histoire, auquel le XVIII^e et le XIX^e siècles demandent toujours plus d'édification. Sur la qualité des émotions qu'elle parvient à éveiller, la peinture alpestre ne le cède en rien à la peinture d'histoire. Comme elle aussi, elle est un instrument de vertu : non seulement elle plaît et émeut, mais elle orchestre ces deux émotions pour élever l'âme de son public conformément à sa mission de peinture nationale ; en convainquant de l'excellence de la nation, elle renforce le sentiment patriotique. Comme l'écrit Bachelin en 1880 :

Malgré [s]es côtés faibles, l'œuvre de Calame est un vaste et sympathique sujet d'étude ; elle fait aimer la patrie, elle suscite l'admiration, l'enthousiasme même, pour ce qu'elle représente⁴⁵.

Sylvie WUHRMANN

44. E. Rambert, *Alexandre Calame*, p. 315-316.

45. A. Bachelin, « Alexandre Calame, 1810-1864 », in *Galerie suisse. Biographies nationales*, éd. E. Secretan, Lausanne : Bridel, 1880, p. 522, repris avec quelques variantes dans « Art et artistes neuchâtelois », p. 80.



Fig. 1: Claude-Joseph Vernet, *Le Naufrage*, 1762, huile sur toile, 44 x 31 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire



Fig. 2. Franz Hegi, *Kunstgespräch in der Alpenhütte*, eau-forte, 8 x 10,8 cm, illustration pour le texte homonyme de David Hess, in *Alpenrosen*, 1822, face à la p. 158



Fig. 3. Alexandre Calame, *Orage à la montagne dans la vallée de la Handeck*, 1855, huile sur toile, 140,5 x 108 cm, Berlin, Nationalgalerie