

Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la "découverte" des "glacières" du Faucigny du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe siècle

Autor(en): **Sandoz, Marc**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **23 (1975)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728355>

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.

Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la « découverte » des « glaciers » du Faucigny du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle

par Marc SANDOZ

Quatrième partie *

ALEXANDRE CALAME

Il y a peut-être plusieurs peintres en Alexandre Calame. De cette richesse de naturel il convient sans doute de dégager les facettes constitutives.

C'est donc à l'atelier de François Diday qu'il se perfectionne dans l'art du paysage auquel il se destine (1829). Mais si l'on médite sur deux charmants petits tableaux de la Fondation Reinhart, à Winterthur, consacrés au paysage genevois, il semble qu'on remonte la suite des temps et qu'on se retrouve à l'âge d'or du paysage, du temps de Töpffer l'Ancien et le Pierre-Louis De La Rive. D'une calligraphie élégante, l'un et l'autre offrent ce divin paysage du Mont-Blanc lointain et tout blanchi de neige, avec le Môle qu'avait déjà si bien observé Conrad Witz (1444), comme si ce paysage était revu par l'un de ces gracieux artistes du XVIII^e siècle. On songe aussi à Jean-Antoine Linck et à ces merveilleux aquafortistes qui avaient donné des aquatintes si précieuses pour la délectation et la rêverie. Lui-même d'ailleurs avait autrefois commencé en coloriant des vues de Suisse. C'est donc bien la Genève d'autrefois qui engendre ce jeune Calame en qui converge, à 24 ans, toute la tradition du tendre paysage alpestre naissant.

Mais, à y regarder davantage, on s'aperçoit que ce jeune traditionaliste a le secret d'inclure dans sa suave peinture je ne sais quelle fête lointaine de la lumière, animée peut-être par Corot ou par quelques artistes français de la

* Voir *Genava* n.s., t. XVII, 1969, pp. 181-221, t. XIX, 1971, pp. 185-243, et t. XXII, 1974, pp. 365-386.

sage école davidienne. Le savant et méticuleux Töpffer n'avait pas, faute de modèle et de réflexion sur ce point, animé l'atmosphère et comblé la distance par l'indéfinissable azur progressif qui marque les plans chez Calame; la subtile définition de l'éloignement par les valeurs apporte avec Calame un parfum nouveau dans la peinture genevoise. C'était Corot qui nous avait captivés dans ses vues du Colisée ou des monuments de Rome, avec ces touches de lumière ou d'ombres, adroites et discrètes, mais assez sonores pour qu'un chant de bonheur s'élevât de cette nature heureuse, comme le font maintenant les maisons et les édifices de cette Genève printanière. Certes, à l'instar des Hollandais, si célébrés à Genève, les premiers plans robustes et sombres obtiennent cet effet artificiel de détachement des plans; mais comme dans les vastes ciels de Ruysdael, ces montagnes de Genève reçoivent la grâce de toute une immensité céleste. Calame ne se maintiendra pas dans ce registre, et ce n'est pas par ces œuvres qu'on pourrait le caractériser; mais nous surprenons à nouveau ces qualités plus tard. Et nous ne sommes pas surpris de voir que ses voyages à Paris et en Hollande ne le détournent pas de s'enthousiasmer, comme autrefois De La Rive, pour Claude Gellée, et de partir, comme tant d'autres, pour l'Italie (1844-1845), avec huit de ses élèves.

LE PEINTRE DE MONTAGNE

Mais cet artiste si attentif à l'art de ses prédécesseurs cache aussi des forces créatives qui vont rapidement paraître et l'installer dans une

position sans équivalent dans le paysage de montagne. On a déjà très justement remarqué que, tandis que Diday serait le peintre de la moyenne montagne, Calame est celui de la haute montagne. Peut-être serait-il plus approprié de penser que Calame se maintient d'une façon plus constante dans une situation qui lui permet mieux de traduire l'architecture spécifique de la montagne, ses aspects insolites, cette «verticalité» au sujet de laquelle on a passablement écrit, cette fuite de la perspective, déjà mise en œuvre par Jean-Antoine Linck. Enfin, la peinture de Calame transporte le spectateur, mieux que n'avait fait celle de Diday, qui avait un peu abusé de la convention, dans des situations exceptionnelles (*Souvenirs du Pilate* 1861)¹, inattendues (*Le chemin du Grimsel à la Handeck*)², troublantes (*Torrent près de Rosenlani*, 1860)³, voire inquiétantes (*Le Lütschental avec le Wetterhorn*, particulièrement saisissant⁴), qu'apporte la pratique de la montagne élevée. Calame peut être considéré comme le véritable créateur des paysages de haute montagne.

Notons d'ailleurs que s'il y a parfois des réminiscences, par exemple dans *Le chemin du Grimsel à la Handeck* qui rappellerait, par sa composition et le dessin, les anciennes figurations de la vallée de l'Arve à Cluses, et plus particulièrement une gouache, précise et un peu systématique de Jean-Antoine Linck⁵ et une aquarelle de Carl Hackert (avant 1796)⁶, il faut se hâter de dire que les compositions, les points de vue de Calame sont originaux: il n'y a pas d'équivalent, en paysage de montagne, au *Lütschental*, avant Calame. Et notons aussi que dans tous ces tableaux sérieux et graves, «fermes et énergiques», joue cependant souvent un rayon de lumière inattendu (*Lütschental*), ou même un plein soleil coupé d'ombres (*Pilate*). Nous reconnaissons là l'extension des fines notations d'autrefois à la manière de Corot.

Il n'est pas douteux que Calame ne soit redevable à Rodolphe Töpffer de l'originalité de son paysage alpestre. Déjà Töpffer l'Ancien avait autrefois caractérisé les trois zones du paysage alpestre⁷, annonçant la «région supérieure», «ce qui finit où le ciel commence», où aucun peintre ne s'était encore aventuré. Rodolphe Töpffer, qui multiplie les sugges-

tions et les appels en faveur d'un «paysage alpestre», reprenant la vieille idée de son père, conjure encore en 1837 ses confrères en peinture de s'intéresser à la haute montagne: «Aucun d'eux n'a fait du paysage alpestre une étude approfondie de son genre spécial avec cet instinct qui crée, et dont on peut dire qu'il a conquis à l'art un domaine nouveau».⁸ Il faut reconnaître que Calame a comblé Töpffer, qui l'a reconnu, et qu'il met dans les faits, point par point, les idées du critique. Et, plus profondément encore, il faut rapporter ce goût et cette passion à Diday; Charavay rapporte ce passage d'une lettre d'Auguste Veillon: «Je n'oublierai jamais les émotions qu'il me faisait éprouver quand il nous décrivait les beaux motifs qu'il avait vus dans les Alpes, les grands effets des hautes montagnes [...] [La nature] est vivante et impressionne, elle doit parler, et sous ce rapport Diday pouvait la révéler à ses élèves»⁹.

LE ROMANTIQUE

«Il appartient à la peinture d'embrasser le double domaine de la nature et de l'esprit: elle pénètre dans le monde invisible et révèle les mouvements intérieurs de l'âme, elle spiritualise la matière». C'est en conformité parfaite avec ces vues d'Adolphe Pictet¹⁰, et avec ce mot de Frédéric Amiel: «Un paysage est un état d'âme»¹¹, que nous trouverons un autre Calame, c'est-à-dire l'artiste romantique, l'auteur de *Orage à la Handeck* (1839). Le tableau, si puissant dans son expression, avait fait sensation, et avait été acquis d'enthousiasme par souscription publique pour le Musée de Genève¹².

Orage à la Handeck c'est encore Diday, le Diday de *Le Lauterbrunnental vu de Wengen*, *Orage* (1835); mais c'est un Diday qui se serait dépassé lui-même. Chez Diday l'orage est imminent; chez Calame nous sommes dans le paroxysme de l'orage. L'écriture est également moins conventionnelle chez Calame, et les rochers, comme les arbres, ont pris beaucoup de naturel et sont incomparablement plus convaincants, ce qui rend les circonstances plus proches de nous. Dans l'un et l'autre





Fig. 2. Alexandre Calame. *Orage à la Handeck* (1839). Musée d'art et d'histoire, Genève.

tableau agissent les mêmes lumières blafardes qui plaquent leur jour de drame sur les éléments naturels et attisent la lourde attente d'un événement catastrophique. Mais chez Diday nous assistons en spectateur au déclenchement de l'orage, chez Calame nous sommes pris dans la tourmente, et nous avons le sentiment de subir le déchaînement des éléments.

C'est bien un «état d'âme» que ce paysage de la Handeck. Nous sommes au cœur du romantisme. Certes les autres tableaux de Calame appartiennent aussi au mouvement romantique par la nouveauté de leur sujet, par l'insolite de leur composition, par leur naturalisme sans convention, par leur réalisme parfois «cru»¹³, mais aucun ne touchait jusqu'ici au romantisme lyrique. Ici, malgré l'apparente fatalité des circonstances, nous

sommes presque étourdis par le lyrisme du langage, accentué encore par les images de violence, de destruction, de mort et de néant qui composent le tableau. Devant cette œuvre presque hallucinante on se prend à se souvenir des images de terreur du Zurichois «Henry» Füssli; mais Füssli pratiquait un romantisme de symboles, ici nous sommes dans le romantisme de la nature.

Mais un langage aussi résolument tourné vers l'effusion et l'angoisse ne pouvait satisfaire toutes les familles d'esprit; dans le milieu des classicisants français la voix d'Henri Delaborde s'élève pour constater tout d'abord la légitimité de la peinture de paysage alpestre que les Töpffer avaient appelée «de la zone supérieure»: «Le mieux, écrit-il en 1855, après le brusque déclin du succès du paysage

alpestre à Paris, eût donc été de ne pas s'attaquer à des scènes qu'on ne peut ni rendre littéralement sans rester en deçà du but, ni essayer de réviser ou d'embellir sans s'aventurer fort au-delà. Qu'un artiste suisse étudie et reproduise la nature de la Suisse, rien de mieux, mais il n'est pas nécessaire pour cela de se réfugier dans des lieux ignorés du vulgaire, de se faire l'hôte des déserts et des sommets. [...] Les ambitions de Calame ont dépassé quelque peu la limite des audaces permises». Puis il pose une question extrêmement subtile dont la réponse est difficile: «Pour émouvoir ne faut-il pas être dispensé de décrire et de renseigner?», et il ajoute: «Un paysage, pour nous toucher, ne doit-il pas être entre le peintre et nous l'objet d'une entente tacite?» La réponse à cette question avait été par avance donnée par John Coindet, ancien élève de Diday, au moment où paraissait *Orage à la Handeck*: «C'est bien la Suisse que M. Calame nous donne aujourd'hui, la Suisse des hautes montagnes, des brillants glaciers, avec la fraîcheur de ses bois, ses pentes rapides, ses immenses ravins à pic et ses eaux glacées qui s'échappent de leurs profondeurs. [...] Le tableau est empreint de la haute poésie alpestre, qui sera comprise de ceux qui ont parcouru la montagne. [...] C'est la Suisse, la belle Suisse [...]»¹⁴. On ne saurait concevoir langages et esthétiques plus opposés et plus incompréhensibles à chacun des discoureurs. Mais la réponse est pertinente; la poésie se justifie par son existence même, même si elle reste impénétrable à certains¹⁵.

LE LUMINISTE
LE COLORISTE

Enfin, Alexandre Calame n'a pas été que le héros des tempêtes de l'âme au contact des tempêtes de la nature. Ses tableaux d'orage ne sont d'ailleurs qu'un petit nombre dans son œuvre. Mais tout en restant, dans la plupart de ses tableaux, le peintre de l'altitude, Calame a aussi des regards et des attentions pour la lumière prise en elle-même. On pourrait même se demander si la montagne n'a pas été pour Calame une sorte de laboratoire privilégié

pour l'observation et l'étude artistique de la lumière. D'une extrémité à l'autre de sa carrière on glane de petits chefs-d'œuvre d'artiste-poète qui a chanté le poème de la lumière dans l'altitude. Ce sont, d'une part, ces accents lumineux, inattendus et charmants qui viennent caresser la roche, ou l'herbe, ou le tronc d'un arbre, et qui animent de leur pointe d'allégresse un paysage tout entier, comme autrefois dans le paysage de Genève, et qui font parfois imaginer une intuition d'impressionnisme (*Souvenir de Sallanches*, 1856)¹⁶. Et, d'autre part, c'est cette lumière, comme dorée, qui se répand avec égalité sur le paysage, lui-même fermement calligraphié comme par un peintre de l'école davidienne; elle fait parfois penser, dans son mélange de naturalisme et d'idéalisation, à de charmants maîtres français du début du siècle comme Caruelle d'Alligny (*Paysage de l'Urirostock*, 1848)¹⁷, *Sapins à la Handeck*)¹⁸. Parfois même ce désir de trouver une lumière heureuse et apaisante conduit à des compositions d'idylle avec la montagne comme décor lointain (*Paysage à l'arbre, avec le lac des Quatre-Cantons et l'Urirostock*)¹⁹.

Dans le deuxième versant de sa vie Calame éprouve le désir de détendre son style et de s'en remettre à une autre exécution que celle commandée par une écriture précise; dans ses études il descend les tons et le fond, toujours dans la dominante de la lumière égale et chaleureuse; les formes proches s'estompent délicieusement sans perdre de leur volume, les formes lointaines des montagnes, toujours dans leur vocabulaire exact, se marient avec bonheur à la lumière (*Le lac des Quatre-Cantons (Urnersee) avec l'Urirostock. Étude*)²⁰. La région du lac des Quatre-Cantons, retirée dans son silence, où se forme, parmi d'immenses falaises, le lac Urnersee sous le regard du puissant Urirostock, a été à la fois la confidente du peintre-poète et le théâtre des plus merveilleuses méditations sur les sortilèges de la peinture. Dans ces études admirables, qui n'étaient point faites pour circuler, mais qui étaient comme une sorte de journal intime de l'artiste, et qui, restées dans les familles, sont aujourd'hui peu connues, Calame a poursuivi des recherches non seulement sur la lumière,



Fig. 3. Alexandre Calame. *L'Urirostock* (1848) Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur.

mais, comme il était naturel, sur la couleur elle-même. Là il s'interroge sur les bruns épais et les bruns rougeâtres des falaises, éclairées ou à contre-jour, sur les ocres bleutés ou faiblement rougeoyants des montagnes lointaines, sur les blancs bleutés et les blancs laiteux de la glace et de la neige, sur le mouvement et la lourdeur des nuages, sur les bleus transparents ou opaques du lac (*Les falaises du lac Urnersee, avec l'Urirostock. Etude*)²¹. Tous les éléments du pré-impressionnisme sont rassemblés là.

Peut-être faudra-t-il maintenant chercher Calame surtout dans les études de la fin de sa vie dans lesquelles, se jouant des difficultés de la pratique, il se cherche profondément et aurait pu peut-être révéler une nouvelle manière si la vie ne l'avait pas trahi en pleine force de l'âge. Calame possédait une belle

culture artistique et, tout en ayant apporté au genre du paysage de montagne un sang nouveau, il a usé d'un langage impeccable mais un peu vieilli dès l'origine, ce qui a rendu sa peinture assez vite caduque, encore que généralement appréciée. Dès l'Exposition universelle de 1855, à Paris, son œuvre, en même temps que celle de Diday, qui ne s'étaient pas, en apparence, suffisamment renouvelées dans leur facture, cessaient d'intéresser et entraînaient dans cette capitale le paysage de montagne dans l'indifférence et l'oubli. Mais ce fut le destin de tous les romantiques de périr asphyxiés par l'insuffisance et l'inadaptation de leurs moyens. Le mouvement romantique en général avait été animé d'un grand élan d'inspiration, d'imagination, de poésie et d'idées; et la partie relative à la pensée avait rapidement progressé et avait pris un dévelop-

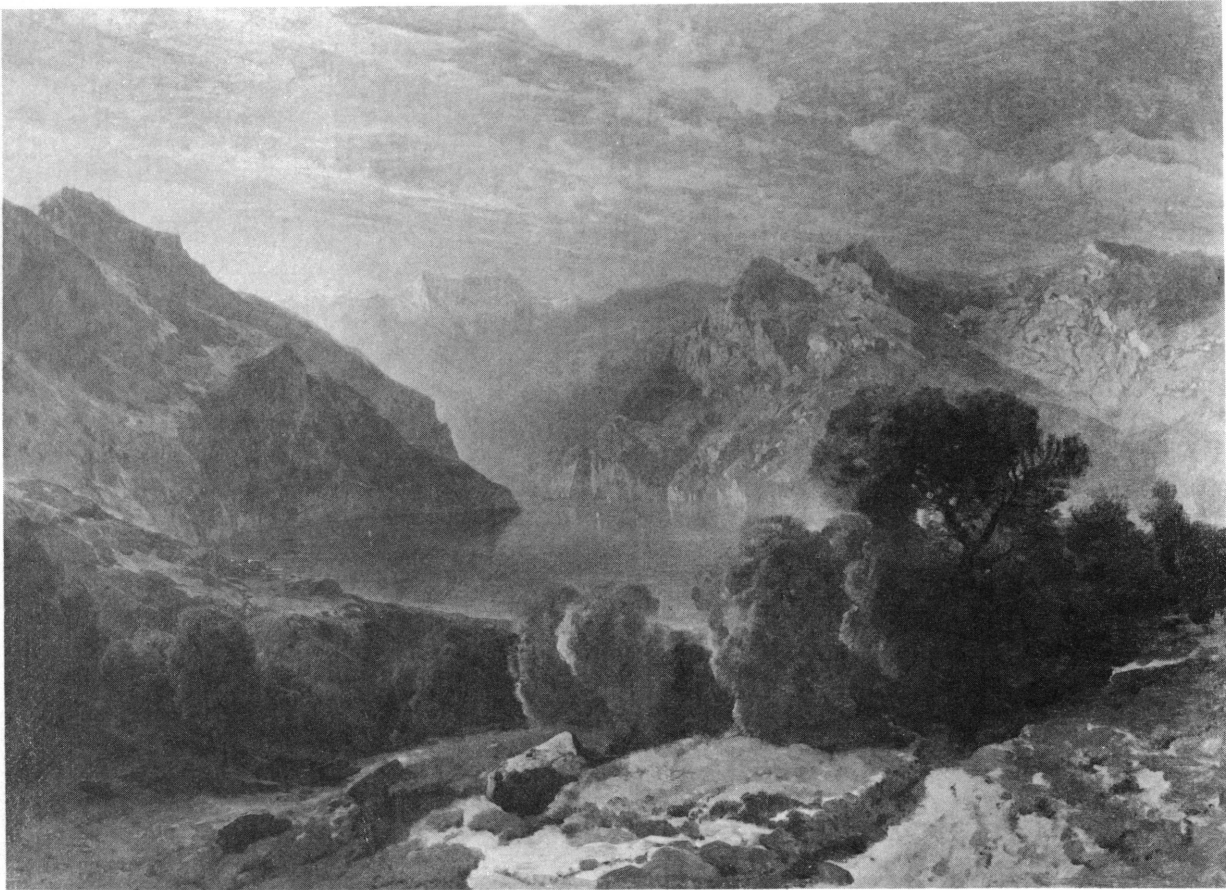


Fig. 4. Alexandre Calame. *Le lac des Quatre-Cantons (Urnersee) et l'Urirostock*. Musée d'art et d'histoire, Genève.

pement important, parce qu'elle s'était immédiatement forgée un nouveau langage, surtout poétique et théâtral, adapté aux nouveaux sentiments du siècle, en concordance avec des modes de sentir qui avaient beaucoup changé. Mais il n'en allait pas de même dans les arts plastiques; en particulier dans la peinture le langage n'avait pas changé et, pour exprimer les nouveaux sentiments du siècle en présence de la nature – sentiments qui venaient surtout des écrits de Jean-Jacques Rousseau –, on ne disposait que du langage sec et sans envolée de l'école néo-classique de la fin du dernier siècle et de l'école davidienne, langage inadapté dans sa rigidité aux exigences du lyrisme et des nostalgies nouvelles. Les peintres d'histoire, Géricault, Delacroix, Chassériau avaient, pour leurs besoins, redécouvert le clair-obscur; mais les paysagistes, ces nouveaux

venus dans l'empire de la peinture, n'avaient pas un langage approprié à leurs aspirations, malgré une pléiade de petits maîtres charmants. C'est ainsi que nous croyons pouvoir expliquer le déclin de l'école de Diday et de Calame. Mais Calame semble montrer, par les études de la seconde partie de sa vie, qu'il était sur la voie d'une nouvelle découverte qui aurait pu être féconde. Et Calame disparu, le paysage de montagne retrouva une justification et un nouvel élan, d'ailleurs modeste, à la suite des méditations profondes et régénératrices de Barthélemy Menn, dont bénéficièrent des disciples attentifs et chaleureux²².

* * *

On connaît le destin brisé et résigné de Barthélemy Menn (1815-1893), incompris du

public de son temps en raison des nouveautés inattendues de sa peinture. On connaît ses affinités avec les paysagistes français Baron, Français, Daubigny, Rousseau, Corot. On sait aussi quelles ambitions nourrissait l'artiste pour la peinture de paysage, à laquelle il se consacra en définitive et pour laquelle il désirait un équilibre tranquille et une exaltation intérieure par l'harmonie de la composition et la beauté des couleurs. La nature était pour lui un grand être vivant, et le paysagiste devait s'approfondir assez pour rendre le mystère, le charme et la beauté spirituelle de la création. Pour Barthélemy Menn le temps du naturalisme, l'époque du réalisme, le moment romantique sont définitivement révolus; il est d'un autre monde et, retiré de la société, il cherche, solitaire, une peinture «qui rapproche l'homme du temps de l'homme de l'éternité». S'il a abandonné les expositions, il cherche à se constituer un petit groupe de disciples, afin de former progressivement un nouveau public préparé aux choses de l'esprit et à l'art qui en découle. C'est cette poignée d'hommes attentifs à la méditation de Menn, d'une fidélité émouvante pour leur maître, qui vont créer, à la suite d'un art naturaliste sans vigueur, un art nouveau à Genève, plus «aéré», plus «lumineux», plus «coloré», en définitive plus «riche», à partir de 1875 environ, et qui se prolongera jusqu'aux péripiéties de notre temps.

On hésiterait à compter Barthélemy Menn parmi les peintres de montagne, malgré quelques œuvres. Il faut cependant citer, parmi ses principaux travaux, *La découverte du Pays d'En-Haut* dans le passage tragique du Pas-de-la-Tine, composition décorative dans la salle des chevaliers du château de Gruyère (1851-1857), *Vue du Wetterhorn depuis le Hasliberg*, *Montagne de la Gruyère* (1852). Par ses biographes nous savons qu'il faisait l'été des campagnes d'étude dans l'Oberland et en Valais. Une collection particulière à Genève conserve une *Scène champêtre* composée dans un vaste paysage de montagne²³.

Parmi ses disciples, un petit nombre, ceux qui ont plus particulièrement marqué le paysage alpestre, sont Auguste Baud-Bovy, et Ferdinand Hodler qui ont donné au genre un

nouveau visage, résolument accordé à l'art de notre temps.

Auguste Baud-Bovy (1848-1899) a été à la fois un des disciples les plus proches du maître et un peintre consacré à la montagne. Ce n'est qu'en 1885, après divers voyages, notamment à Paris, où il a beaucoup d'amis peintres, qu'il revient en Suisse pour se consacrer au paysage alpestre. Au cours des dix années qui lui restent à vivre il sera l'un des peintres les plus attachants de l'Oberland. Comme autrefois Albert de Meuron il décide de vivre la vie même des gens de montagne et s'installe d'abord à la Bundalp au pied du massif de Blumlisalp. De là sortiront les tableaux *Les chalets de Bund dans le brouillard*, *A Bund devant le chalet*, *Le plateau de Bund* (tous de 1885)²⁴. Mais, se rapprochant de la vallée, il change de résidence et choisit finalement (1888) le village d'Aeschi sur le bord du lac de Thoune. Dès 1885 il avait donné *Le village d'Aeschi par la neige*. Puis viennent *Vue d'Aeschi*, dans un ample panorama de hautes montagnes²⁵, *L'église d'Aeschi et la Blumlisalp*, *La Blumlisalp dans les nuages*, *Aeschi et le Stockhorn*, *Aeschi et le Stockhorn le soir*, *Aeschi et le Stockhorn l'après-midi*, *Fond du lac de Thun*, *L'Allmend d'Aeschi*, tous ou presque tous de 1888; puis, du belvédère d'Aeschi apparaît toute la série des grandes montagnes de l'Oberland: *Eiger et Mönch*, *Le Schwarzhorn*, *La Jungfrau*, *L'Eiger*, *La Jungfrau dans le brouillard* (tableau de 1891), *Crépuscule à Aeschi* (1892; Salon de Paris 1893).

Baud-Bovy tient de son maître un réalisme généreux. La montagne est pour lui plus qu'un site, elle est une éthique, il désire «dans la montagne seule inclure l'humanité». A la suggestion d'un particulier (Henneberg), il réunit des collaborateurs, notamment François Furet et Eugène Burnand, anciens condisciples de l'atelier de Menn, avec de jeunes aides: Paul Virchaux, élève de Menn, et quelques autres, pour rassembler des documents nécessaires à un grand panorama des Alpes bernoises pris du Männlichen. L'œuvre est maintenant conservée au Musée de Genève, sous la forme d'une vaste maquette représentant (de la main de Baud-Bovy) la grande trinité bernoise *Eiger, Mönch et Jungfrau*, avec *La vallée de Lauterbrunnen et le*



Fig. 5. Auguste Baud-Bovy. *Le crépuscule dans la vallée* (la vallée du Lauterbrunnen avec le Breithorn vus du Männlichen). Musée d'art et d'histoire, Genève.

Breithorn qui aurait servi au même ensemble (qu'il appelle *Crépuscule dans la vallée*)²⁶.

Baud-Bovy, soit qu'il ait donné un prolongement aux méditations de son maître, soit qu'il ait prêté l'oreille à des idées nouvelles venues de Paris, a, à plusieurs reprises, donné une valeur exemplaire ou même symbolique à ses paysages de montagne: *La montagne dans les nues*, peint en 1893 à Hochkien, *Les derniers rayons*, *La source du torrent*, *Les premiers rayons*, peint en 1895 dans un retour momentané à Bundalp, avec *La cime* (1894)²⁷, *La montagne*, peint en 1895 à Aeschi²⁸, *Les premières ombres*, *Crépuscule dans la vallée*²⁹, *Le matin dans la montagne* peint en 1893 à Hochkien. Poussant même plus loin, il en vient à en faire des symboles de résonance spirituelle: *Solitude*, peint dans le court séjour de 1895 à Bundalp³⁰, avec *Recueillement*, *Mystère*³¹. On peut ajouter *Sérénité*, exposé à Paris à l'Exposition universelle de 1895 et acquis par l'Etat français³². *Le crépuscule dans la vallée*, il est intéressant de le noter en passant, reprend à Calame son procédé de perspective plongeante.

En même temps que peintre de la montagne, Baud-Bovy est aussi peintre de la vie en montagne. Comme à son cadet Giovanni Segantini la vie en montagne lui paraît la vie exemplaire, chargée de symboles qui conduisent à une effusion lyrique et à une poésie enracinée dans l'altitude. Venu en Suisse après un itinéraire aux amples courbes, il s'installe dans l'alpe avec l'intention de tout voir «avec l'innocence de l'enfant devant le spectacle de la nature». C'est ainsi qu'apparaissent des tableaux offrant tous un décor de haute montagne, comme *Berger des hautes Alpes transportant du fromage*, *Lioba! (un berger qui crie à ses bêtes dans la montagne)*, *Bergers s'exerçant à la lutte*³³, *La distribution de sel*, *La descente du bois*³⁴. Un autre peintre genevois, qui avait été peintre de montagne, s'était plu à donner des spectacles de villageois, qui avaient d'ailleurs fait sa réputation; mais là c'était de la peinture de genre, d'ailleurs charmante. Tandis qu'ici le poème a la gravité des choses sacrées que l'on n'aborde qu'avec respect et dans un sentiment d'intime participation.

Ce qui a fait le succès de Baud-Bovy³⁵ est précisément le sentiment de participation

personnelle à toute l'éthique de la montagne; ce sentiment était absent des œuvres de son aîné Albert de Meuron, mais Baud-Bovy lui a donné un accent si convaincant qu'il restera comme le «grand chantre de la montagne» (Puvis de Chavannes) dans les temps modernes.

La figure de Ferdinand Hodler (1853-1918) nous est familière, étant si proche encore de nous dans le temps et par les œuvres; le génial auteur de *La Nuit* et de *La bataille de Marignan* ne doit pas faire oublier l'auteur de nombreux paysages de montagne. Aucun disciple de Barthélemy Menn n'aura été plus fidèle à la pensée de son maître et n'aura poussé aussiloin la mise en œuvre de son enseignement profondément médité sur la théorie de son art. Avec Hodler c'est un art nouveau qui paraît, un peu comme celui de Puvis de Chavannes, à qui on pourrait le comparer pour la décoration, et qui avait d'ailleurs affection et admiration pour le jeune Hodler. Sa peinture alpestre est à l'image de cette métamorphose de l'école genevoise.

Ce Bernois et ce voyageur, lauréat du *Prix Diday* et du *Concours Calame*, s'est nourri de la tradition genevoise. Mais au sortir de l'enseignement de Menn, qui lui avait dessillé les yeux sur les conventions et la tradition, sa peinture neuve et faite pour de nombreux bonds en avant, reste, comme autrefois celle de Menn, incomprise du public et de la critique, sinon de quelques connaisseurs. Son prix Calame de 1874, *Paysage de forêt*, lui est refusé à Berne en 1876. Paris l'accueille bien, mais dans les années 90 il traverse une grande crise d'inquiétude; c'est alors que paraissent *La Nuit* (1891)³⁶, *Les âmes déçues*, *Les fatigués de la vie*. Et voici que vers la fin de cette longue période noire, il gagne le concours pour la décoration de la salle des armures du Musée national de Zurich avec la *La Bataille de Marignan*. Aussitôt, c'est la célébrité, le succès, et un nouveau style de paysage alpestre.

Ses premiers paysages de montagne semblent avoir été les versions de *L'Avalanche*, en 1886 et en 1887³⁷. En 1905, alors en pleine gloire, son style est gai, et sa réflexion sur la couleur est savante, ce qui le distinguera toujours; un paysage comme *La Lütschina noire*³⁸, dans lequel de hautes montagnes

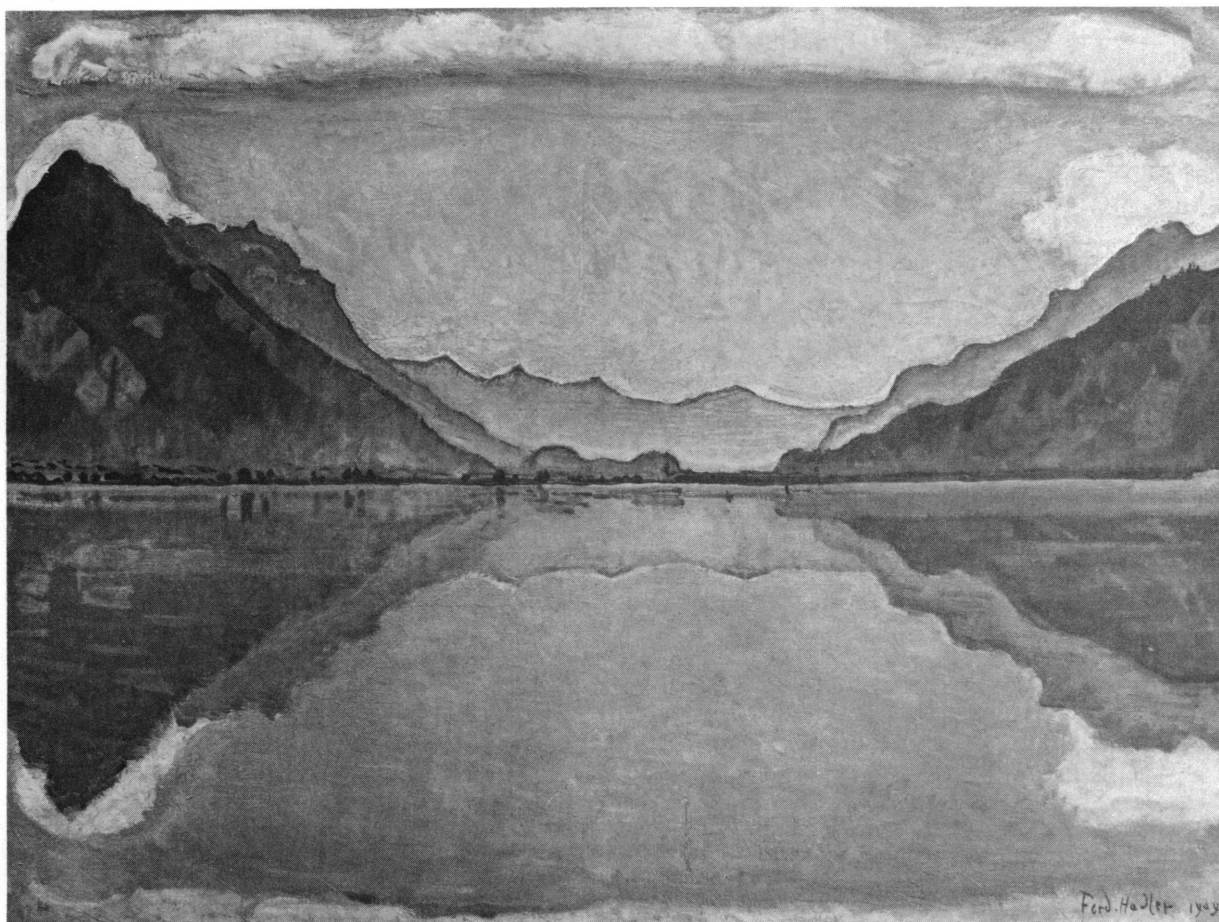


Fig. 6. Ferdinand Hodler. *Le lac de Thun* (1909). Musée d'art et d'histoire, Genève.

assemblent tous les bonheurs de la nature printanière, se laisserait comparer à un tableau impressionniste. Mais les formes, déjà, et ce sera un caractère permanent chez Hodler comme chez beaucoup d'artistes modernes, ne se défendent pas d'une certaine systématisation qui éloigne définitivement Hodler du naturalisme.

On connaît la théorie de l'art élaboré par Hodler et qu'il a appelé le *Parallélisme*, c'est-à-dire la répétition des lignes essentielles de la composition pour obtenir une grande force d'expression. Il en déduisait une «eurythmie» et une couleur «appropriée». La plupart des paysages alpestres d'après 1905 sont exécutés dans cette perspective. Cela conduit tantôt à des œuvres d'une symétrie rigoureuse,

surtout si on ajoute le miroitement dans l'eau d'un lac, comme *Le lac de Thun* (1909)³⁹, *Le lac de Silvaplana* (coucher du soleil, 1917)⁴⁰. Lorsque Hodler ne se donne pas la facilité d'introduire un lac dans le paysage, ce sont alors des constructions d'un équilibre rigoureux et d'un effet de puissance inégalé, comme *Le Breithorn* (1911)⁴¹, *La Jungfrau vue de Mürren* (1914)⁴², *Les Dents-Blanches près de Champéry au lever du soleil* (1916)⁴³. Parfois l'artiste semble se laisser aller à l'improvisation, sans rechercher le «parallélisme», mais toujours dans l'atmosphère de montagnes surgissant comme volontairement du sol, comme *La chaîne du Stockhorn* (1912)⁴⁴, *Le Wetterhorn*⁴⁵, *Chaîne de montagnes vue de Caux avec des nuages ascendants* (1917)⁴⁶, *Les chaînes alpines vues des*

Rochers-de-Naye (1917)⁴⁷. Enfin, reprenant à Calame et à Baud-Bovy la perspective plongeante et la portant à sa dernière conséquence, c'est-à-dire supprimant le premier plan, il en arrive à des effets d'efflorescence imaginative, qui rappellent Turner, de nuages en haute montagne, comme *La Jungfrau vue de la Schnynige-Platte* (1908)⁴⁸, *Paysage de montagne près de Caux avec des nuages ascendants*⁴⁹.

Tout ce paysage de montagne hodlérien est peint dans des tons dont la séduction et l'envoûtement sont permanents. Et c'est sans doute là le reflet des méditations de Menn auxquelles s'ajoutent des impulsions venues de Paris. Et cette qualité de surnaturalisme, qui fait paraître la nature plus belle que nous

ne la voyons, correspond à l'effort de dénaturalisme exigé par la géométrisation des formes, qui fait paraître la nature plus simple et plus puissante qu'elle n'est. Mais on conçoit aisément ce qu'une telle algèbre de la forme et de la couleur apporte d'artifice et retire de grâce. Hodler appartient à cette génération moderne d'artistes sensualistes pour qui la vie et le bonheur sont faits de sensations. Il en résulte une montagne expressionniste. Peut-être une partie du monde moderne se reconnaît-il dans cette esthétique faite d'abstractions. Mais cette peinture ne saurait faire oublier les chefs-d'œuvre du paysage de montagne idéaliste, tout imprégnés d'âme, parce que la montagne est objet de dilection⁵⁰.

¹ Musée de Genève (0,40 m × 0,57 m). Signé.

² Berne, Schweizerisches alpinen Museum (1,30 m × 1,60 m). Signé.

³ Londres, Wallace Collection (catal. 1928, n° 588). Anciennes collections duc de Morny (n° 4), et Lord Hertford. Au dos: «Souvenir de Rosenlauri, canton de Berne, peint pour MM. Durand Ruel. Terminé en juin 1860. Toile 81 cm de haut 65 cm de large. Genève 26 juin 1860. A. Calame».

⁴ Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart.

⁵ Signé. Francfort, Städtisches Institut (invent. n° 1473; catal. n° 1730).

⁶ «Se vend chez J. C. Linck à Genève».

⁷ *Genava*, t. XVII, 1969, p. 219.

⁸ *Bibliothèque universelle* (février 1838): *L'artiste et la Suisse alpestre*.

⁹ CHARAVAY, *Collection d'autographes de M. Bovet* (cité par A. SCHREIBER-FAVRE, *Alexandre Calame*, Genève, 1934).

¹⁰ Professeur d'esthétique à l'Université de Genève. *Du beau dans la nature. L'art et la poésie*, Paris, 1856.

¹¹ Frédéric Amiel avait suivi le cours d'Adolphe Pictet en 1844-1845. *Journal intime*, publié par BERNARD BOUVIER, Genève, 1852.

¹² Huile sur toile (1,91 m × 2,59 m). Signé.

¹³ «Calame [...], sans chercher le charme, peint franchement et d'une touche hardie [...] au risque même de paraître cru; il veut avant tout être ferme et énergique et cette vigueur convient mieux qu'une trop grande circonspection au grandiose des sites helvétiques». (Chronique anonyme dans le *Moniteur des arts*, 4 avril 1842).

¹⁴ *Le Fédéral*, 1837.

¹⁵ LAMARTINE, *Le Mont-Blanc. Sur un paysage de M. Calame* (*Recueils poétiques*, éditions postérieures à 1849).

¹⁶ Huile sur toile (0,39 m × 0,54 m). Signé et daté «Souvenir de Sallanches». Musée de Bâle (invent. n° 160).

¹⁷ Huile sur toile (0,40 m × 0,53 m). Signé et daté. Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart.

¹⁸ Winterthur, Kunstverein.

¹⁹ Huile sur toile (0,48 m × 0,35 m). Col. particulière.

²⁰ Huile sur toile (0,43 m × 0,46 m). Musée de Genève (invent. n° 1902-10).

²¹ Huile sur toile. Zürich, Gottfried Keller Stiftung. Au Musée Crozatier, au Puy en Velay (Haute-Loire), se trouve une aquarelle de Calame: *Le Lac Léman* (avec vue des montagnes dans le fond; env. 0,18 × 0,32).

²² La veuve d'Alexandre Calame institua après la mort de l'artiste un *Concours Calame* avec la participation de la Société des amis des beaux arts de Genève. Au cours des premières années les sujets étaient libres. A partir de 1881 le sujet est imposé et, à plusieurs reprises, ce sera un paysage de montagne: 1883, *Un site alpestre* (1^{er} prix Ferdinand Hodler); 1887, *Une avalanche* (2^e prix Albert Gos; pas de 1^{er} prix); 1895, *Un lac suisse* (1^{er} prix Wilhelm-Ludwig Lehmann, de Zurich); 1939, *Paysage alpestre* (1^{er} prix Herbert Theurillat), etc.

Les élèves de Calame, comme ceux de Diday, n'ont pas formé une véritable école en matière de paysage de montagne. L'enseignement de Calame, comme celui de Diday, était général et n'était pas un enseignement de paysage de montagne. Parmi eux quelques-uns seulement ont quelque peu marqué de leur empreinte le paysage de montagne. Le plus ancien par l'âge est Frédéric François d'Andiran qui s'est appelé lui-même Frank Dandiran (1802-1876). C'est un Français des environs de Bordeaux qui passera par Genève et se fixera à Lausanne. Il est un aimable paysagiste de la «première zone»; il est surtout dessinateur et illustrateur: il laisse de jolies vues de Savoie et notamment de Sallanches. Jean Prevost-Ritter (1810-1898) exposera fréquemment à Zurich, de 1846 à 1854, avec une prédilection pour les œuvres à la sépia. (*Rosenlauri*, NEUWEILER, *op. cit.*, reprod. p. 89; propriété particulière à Genève). Jean-Charles Humbert (1813-1881) est surtout peintre d'animaux, qu'il place dans des paysages de montagne, en s'inspirant de Calame pour les effets d'orage. Henry John Terry (1818-1880) serait peut-être le meilleur disciple de Calame, à tel point qu'à partir de 1850 une de ses occupations principales sera de reproduire en belles lithographies des tableaux de Calame et de Diday, surchargés de demandes. Finalement il deviendra surtout lithographe et illustrateur, et son ouvrage principal sera *Album de Haute-Savoie* (1862-1865). Marc Dunant (1818-1888) mènera une vie de voyages et

fera de nombreux envois aux expositions de Genève. Le Musée de Genève conserve *Le lac des Quatre-Cantons et l'Urirostock* (0,42 m × 0,52 m). Philippe George-Juillard (1818-1888), après une vie errante et après avoir vu à Paris *Le chemin du Grimsel. Orage*, de Calame, décide de se consacrer au paysage. Il entre dans l'atelier du maître et devient son élève favori qui l'accompagne dans ses voyages. Souvent même Calame, surchargé de commandes, lui fait mettre la main à ses œuvres. Mais George a malgré tout un style personnel, vaporeux et tirant sur le rose, et il expose avec succès en France et à Genève de 1845 à 1886. Comme son maître, il fréquente les sites alpestres (*Vue du Mont-Blanc prise de la Flégère*, Exposition nationale suisse à Genève en 1859; *Vue de l'Aiguille Verte prise de la Flégère*, tableau lithographié par Henry John Terry pour *Les artistes suisses* (pl. 23) (Paris, 1858); *Les Dents-du-Midi* (NEUWEILER, reprod. p. 89). Gustave Castan (1823-1892) est un de ceux qui participent avec Calame au voyage en Italie de 1845 et il tient de Calame son goût pour le paysage alpestre (*La première neige. Lac d'Oeschinen. Oberland*. Salon de Paris, 1876; le Musée de Lausanne conserve un *Paysage alpestre*, et *Le glacier d'Arolla*). Mais il est invinciblement attiré par les paysagistes parisiens (Corot, Français, etc.), et s'il connaît un certain succès, c'est surtout pour ses paysages de plaine et ses marines. Il obtient néanmoins la consécration de paysagiste de montagne à l'exposition du *Paysage alpestre suisse* (1936) avec *Torrent dans les Alpes* (0,80 m × 1,36 m). Etienne Duval (1824-1914) était «enfant de la balle», si on peut ainsi s'exprimer, étant petit-fils de W.-A. Töpffer par sa mère. Lui aussi est du voyage à Rome en 1845. Il voyage ensuite passablement et expose à Genève et à Paris. Les musées de Genève, Lucerne, Zurich, Lausanne conservent de ses paysages, et le Musée de Neuchâtel *La montagne du Lion en Basse-Nubie* (legs J. de Pury en 1902). Albert Lugardon (1827-1909), fils de Jean Leonard Lugardon, peintre célèbre de l'histoire nationale suisse, est le plus «montagnard» des élèves de Calame, dont il ne fréquentera d'ailleurs l'atelier qu'une année. C'est en animalier qu'il commence, mais il s'éprend ensuite de la montagne, et deviendra un de ses interprètes marquants. *Le Mont-Gelé. Charon. Valais*, exposé avec succès à Berne et à Zurich à l'Exposition nationale suisse de 1896; *Vue du Mont-Blanc prise de Vorney sur Cluses. Savoie*; *Le Riffelberg* (Musée de Berne); *La Wengernalp* (dépôt de la *Fondation Diday* au Musée de Genève); *Le glacier de la Jungfrau au-dessus de Grindelwald*, *Le Mont-Cervin*, *L'Eiger*, au Musée de Genève; *Le Mont-Rose* (Berne, Palais fédéral); *La Jungfrau* (Musée de Soleure). Il exécute des lithographies pour l'album *Les artistes suisses* (Paris, 1858), soit d'après lui-même (*Le pâturage* [dans un paysage de montagne]), soit d'après Rodolphe Koller (*La vache perdue* [temps d'orage en montagne]), ou Charles Humbert, déjà cité (*La tourmente* [dans un paysage de montagne]). VERNAY (*Nos anciens et leurs œuvres*, 1912, III, 17: *Les études d'Albert Lugardon*) croit lui devoir, avec quelques exagérations sans doute, car il est de la pure lignée de Calame, la véritable orientation de la peinture alpestre, «la transition entre l'observation relâchée d'une peinture trop hâtive [allusion à qui?] et l'étude consciencieuse qui seule peut engendrer l'artiste». Il reçut la consécration de peintre de paysage alpestre à l'exposition *Paysage alpestre suisse* (1936) avec *Étude alpestre* (n° 36). Francis De Niederhäusern (1828-1888) s'est montré paysagiste actif, et à

l'Exposition nationale de Genève de 1859 il présente *Le Wetterborn et la vallée de Grindelwald vers la Wengernalp* (une version à l'huile (?) et l'esquisse au fusain), *La Jungfrau* (fusain). Au Salon de Paris il expose, en 1863, *Chutes dans les Hautes Alpes* (fusain), *Vue prise dans le canton d'Uri*; en 1864 *Chute dans les Montagnes Rocheuses* (fusain), *Le Seefeld aux Alpes sauvages*; en 1865 *La Blumlisalp*, *Le Sarnen. Canton d'Uri*; en 1872 *Le glacier de Stein. Vallée de Gadinen. Canton de Berne*. Une collection particulière de Genève conserve une *Vallée romantique*, vue d'une vallée de haute montagne (NEUWEILER, reprod. p. 92). Nathanael Lemaitre (1831-1897) passe toute sa vie à Genève et représente bien l'école suisse, mais avec un accent personnel et français, dans ses paysages du Jura, du lac de Genève, d'Hermance, d'Yvoire, de Saint-Gingolphe. Le Musée de Genève conserve *Bords de l'Arve*. Rodolphe de Frising (1833-1906), Bernois, fréquente l'atelier de Calame en 1865, après avoir exposé *La chaîne du Stockhorn* à l'Exposition nationale à Genève en 1859 (n° 134); il voyage et se montre actif, exposant dans de nombreuses villes de Suisse. Le Musée de Berne conserve *Bucht von Iseltwald am Brienzsee*. Eugène Sordet (1836-1915) travaille dans les Alpes et en Ecosse et se spécialise dans le paysage de montagne; il expose régulièrement à Genève de 1857 à 1882. Le Musée de Genève conserve *Vue prise au-dessus du glacier du Rhône*. Une collection particulière à Genève conserve *Un soir dans les Alpes*, paysage de haute montagne avec glaciers (NEUWEILER, reprod. p. 92). Niklaus Pfyffers von Althishofen (1836-1908), Lucernois, a d'abord passé par l'atelier de J.-J. Zelger; après son passage auprès de Calame, il étudie à Karlsruhe et à Dusseldorf. Il se voue, lui aussi, au paysage de montagne, et plus particulièrement à son pays natal et aux paysages du lac des Quatre-Cantons, pays d'adoption de tous les paysagistes de montagne. Les plus marquantes de ses œuvres sont: *Le mont Pilate*, présenté à l'Exposition nationale suisse, à Genève, en 1859; en 1863 *Vierwaldstättersee*; en 1866 *Pilatus und Standstad*; en 1869 *Jungfrau oberhalb Interlaken*; en 1870 *Im Schächental*; en 1872 *Bei Neufsenern*; 1876 *Urirostock*; 1881 *Am Zugersee*; 1885 *Mont-Blanc*; 1891 *Am Füsse des Rigbi*; 1895 *Am Weg auf der Rigbi*; 1898 *Titlis von Trabsaalp aus*; 1900 *Bei Göschenen*. Une collection particulière de Genève conserve *Matin à la montagne*, paysage de haute montagne (NEUWEILER, reprod. p. 107). Arthur Calame, fils d'Alexandre, est dans le droit fil de la tradition de son père dans le paysage de montagne. Sa composition *Le glacier des Bossons et le Mont-Blanc*, gravée (sur acier?) par J. A. Clot, a l'ampleur d'un vaste et riche paysage de montagne.

²³ NEUWEILER, *op. cit.*, reprod. p. 100.

²⁴ Ces tableaux, ainsi que la plus grande partie de ceux que nous citons, ont figuré à la grande *Exposition rétrospective Baud-Bovy*, à Genève (Musée Rath) en 1900.

²⁵ Berne, Gottfried Keller Stiftung.

²⁶ Les œuvres ont également figuré à la *Rétrospective*.

²⁷ Musée de Bâle.

²⁸ Toile (1,6 m × 1,10 m). Musée de Genève.

²⁹ Toutes ces œuvres sont reproduites dans l'album *Vingt œuvres du peintre Baud-Bovy*. Préface de Roger Marx (Paris, 1901). *Le Crépuscule* est au Musée de Genève (T.; 1,16 m × 0,90 m). Signé «Baud Bovy Männlichen». Dépôt de la Fondation Gottfried Keller.

³⁰ Musée de Zurich.

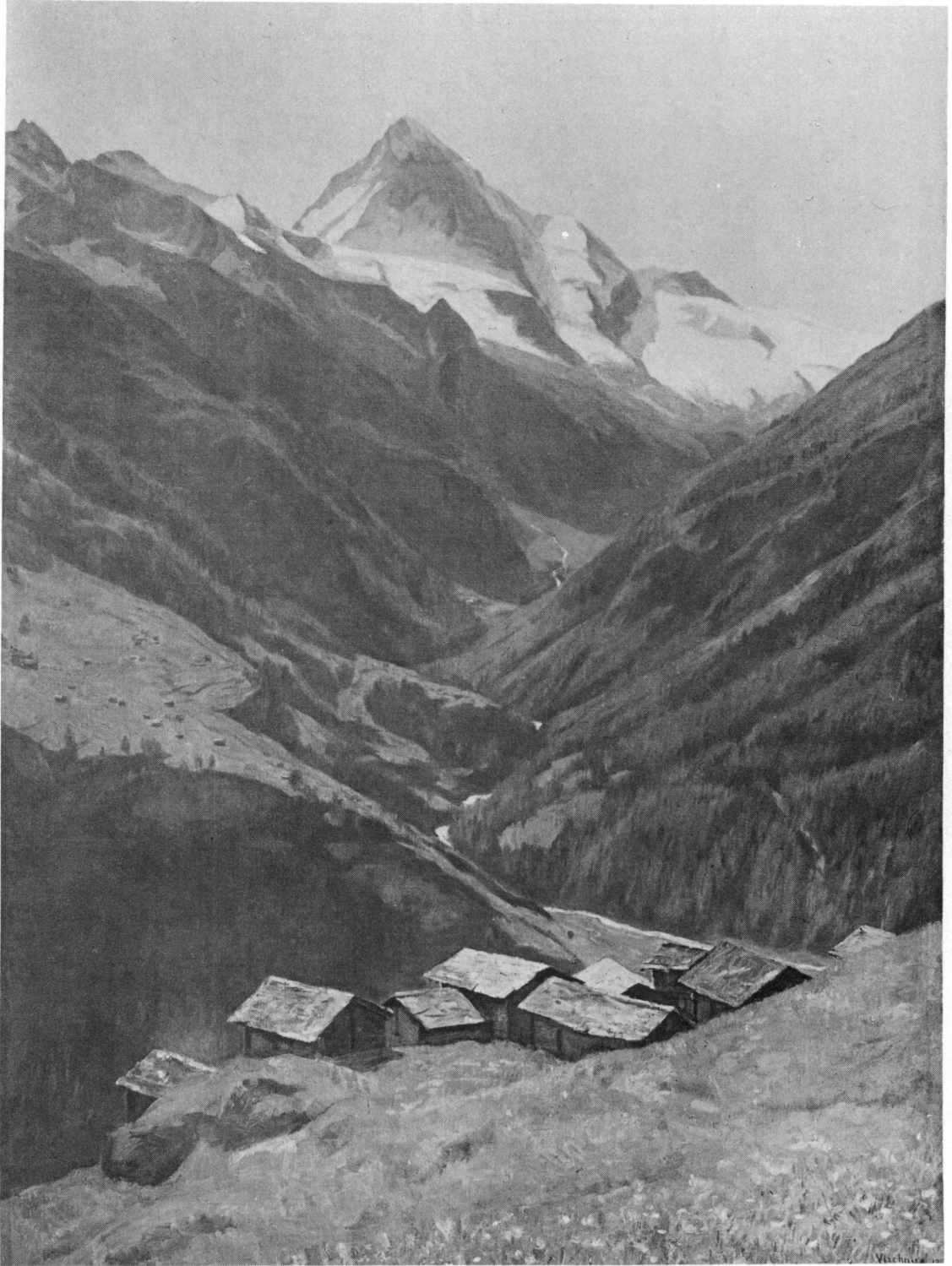


Fig. 7. Paul Virchaux. *La Dent-Blanche*. Musée des beaux-arts, Lausanne. Photo André Held, Ecublens.

³¹ Fusain. Composé en 1893 à l'occasion de la mort de Barthélémy Menn comme première planche d'un album *Poème de la montagne* resté en projet.

³² Versé alors au Musée du Luxembourg.

³³ Musée de Genève.

³⁴ Offert par l'artiste à la commune d'Aeschi. Toutes ces œuvres ont été reproduites dans l'album rappelé ci-dessus.

³⁵ Grande exposition organisée en 1896 à Paris à la Galerie Durand Ruel par Puvis de Chavannes, Rodin, et autres.

³⁶ Entrée finalement au Musée de Berne.

³⁷ 1886, au Musée de Zurich; 1887, au Musée de Soleure.

³⁸ Collection particulière.

³⁹ Musée de Genève.

⁴⁰ Musée de Zurich.

⁴¹ Musée de Lausanne.

⁴² Musée de Genève.

⁴³ Musée de Bâle.

⁴⁴ Musée de Genève.

⁴⁵ Winterthur, Kunstverein.

⁴⁶ Musée de Genève.

⁴⁷ Collection particulière.

⁴⁸ Musée de Genève.

⁴⁹ Musée de Zurich.

⁵⁰ Mentionnons encore les tableaux suivants: *Le Niesen* (1910), à l'instar de Baud-Bovy (Musée de Bâle), *Les Dents-du-Midi vues de Chésières* (1912) (Musée de Bâle), *Les Dents-Blanches* (T. 0,65 m × 0,80 m) (Musée de Berne), *La Jungfrau* (Musée de Bâle), *La chaîne du Mont-Blanc* (Musée de Genève).

Parmi les élèves de Barthélémy Menn qui se sont intéressés au paysage de montagne il est intéressant de mentionner quelques autres personnalités moins marquées et quelques œuvres. François Furet (né en 1842) est un des collaborateurs de Baud-Bovy que nous avons vu attelés au grand *Panorama des Alpes bernoises*. Le Musée de Genève conserve *Les foires sur l'Aeschi-Allmend*, et *Vue du lac de Thun*. Le Musée de La Chaux-de-Fonds conserve un panneau décoratif: *Sur l'Aeschi-Allmend*. De Barthélémy Bodmer (1848-1904), gendre de Barthélémy Menn, le Cabinet des dessins du Musée de Genève conserve trois très petites études peintes savoureuses (0,08 m × 0,15 m): *Montagne au couchant*, *Montagne avec nuages*, *Le soir en montagne*. Eugène Burnand (1850-1921), célèbre par ailleurs, ne fut pas un peintre de montagne, mais on lui doit, outre sa collaboration au grand *Panorama des Alpes bernoises*, de beaux décors de montagne pour *Changement de pâturage* (Musée de Berne), *Le taureau dans les Alpes* (Musée de Lausanne), *Panorama du Mont-Blanc* (panneau décoratif à la gare de Lyon à Paris). Albert Gos (né en 1852) remporte le *Prix Diday* avec *Paysage alpestre*, et le *Concours Calame* avec *L'Avalanche au pied du Muveran* (Musée de Luxembourg). Excellent musicien, sa carrière sera comme une longue rêverie et il considérera, à l'instar de son maître, et tout en conservant un dessin serré et un travail poussé, la peinture comme une «symphonie picturale alpestre». Divers musées conservent de ses œuvres: *Derniers rayons avant l'orage à Lauterbrunnen* (1887) (Genève), *Le Schwarzsee près de Zermatt* (Lausanne), *Orage à Lauterbrunnen* et *Vallée de Zermatt* (Bâle), *Alpages valaisans* (Berne), *Coucher de soleil sur le Mont-Blanc* (La Chaux-de-Fonds), et un vaste *Panorama du Mont-Blanc* (1905), *Le Breithorn*, *Le Cervin*. Paul Virchaux enfin (1862-1930), que nous avons vu à l'œuvre pour le grand *Panorama*

des Alpes bernoises, est sans doute une des personnalités les plus attachantes de ce groupe et un peintre de montagne véritable. Dans une certaine mesure il rappelle beaucoup Baud-Bovy, et on le voit s'inspirer du *Crépuscule dans la vallée* pour composer un paysage de *La Dent-Blanche* de composition analogue et de mêmes sentiment et succulence (Musée de Lausanne). *Le chemin du Moulin* (Musée de Vevey, NEUWEILER, reprod. p. 135) offre une belle vue de montagne.

Il semble opportun de rendre compte également de quelques personnalités qui n'appartiennent pas aux groupes que nous avons constitués. Le premier qui se présenterait à nous serait Rodolphe Töpffer (1799-1846), qui voulut se consacrer à la peinture comme son père, mais ne le put pour un défaut de la vue. On imagine quel peintre de montagne il aurait été, mais il put du moins faire quelques études peintes, quelques croquis aquarellés, fort jolis, ou dessinés de façon sporadique ou au cours de ses célèbres voyages en montagne avec ses élèves, qui lui permirent d'illustrer, avec son ami Calame et quelques auteurs, ses fameux *Voyages en zig-zag* (Paris 1844-1860) et ses charmantes *Nouvelles genevoises* (Paris 1845) (notamment *Les deux Scheidegg*, *Le col d'Anterne*, *La vallée de Trient*). Comme aquarelliste il a tantôt un style très XVIII^e siècle, avec une tendance à la schématisation qui l'apparente à J.-A. Linck et à la pléiade des «colorieurs» qu'il a tellement et si injustement persifflés (*Cluse depuis Châtillon*, *Le col d'Anterne*, d'une suite inédite reproduite par Auguste Blondel: *Adolphe Töpffer*. Paris, 1886), tantôt un style résolument romantique (*Le col d'Anterne*, dessin à la pierre noire, très différent de celui cité plus haut, une des œuvres les plus typiquement romantique de l'école de Genève). Comme dessinateur à la plume il est assez personnel, parfois un peu confus, mais plus moderne, et domine bien le paysage dans ses aspects panoramiques. Jean Bryner (1816-1900), vient de la Suisse alémanique avec un excellent métier de dessinateur qui le conduit à la gravure, par laquelle il interprète Du Bois, Diday, Calame, Guigon. Lui-même peint aussi; le Musée de Lausanne conserve *La Dent-du-Midi*, composé sur un schéma identique à celui de *Le lac des Quatre-Cantons (Urnersee) et l'Urirostock*, de Calame, et dans un style proche de Diday. François Bocion (1828-1890), Lausannois, est un des bons paysagistes de montagne dans le canton de Vaud. L'Exposition du *Paysage alpestre suisse* avait retenu *Vue prise depuis Saint-Saphorin* (n^o 31) et le Musée de Neuchâtel conserve *Dents-du-Midi*. Etude (don du comte Auguste de Pourtalès en 1891), *Lac et montagne de Saint-Gingolphe* et *Vue prise à Saint-Saphorin* (don de Léon Berthoud en 1892), *Lever de lune derrière les rochers de Naye*, et *A la Grande-Côte*, paysage de haute montagne dans le massif du Mont-Blanc (don de M^{lle} Marie Berthoud en 1893). Auguste de Beaumont (1842-1899), et ses parents Pauline et Gustave qui venaient comme lui de Francfort, appartiennent au milieu neuchâtelois et se recommandent par la délicatesse de leurs sentiments. En paysage de montagne Auguste de Beaumont laisse *Lac bleu de la Riederalp* (1894) donné par M^{lle} Cécile de Pury au Musée de Neuchâtel (1903) qui reçut la consécration de l'Exposition de *Paysage alpestre suisse* (n^o 48). Charles Giron (1850-1914) s'était d'abord occupé à Paris de compositions à figure et de portraits. En 1896 il revient en Suisse pour se consacrer aux sujets de montagne. On lui doit le grand panorama *Le berceau des libertés helvétiques* de la salle du Conseil national au

Palais fédéral à Berne; en 1900 il envoie à l'*Exposition universelle: La Cime-de-l'Est. Un paysage alpestre* figure à l'Exposition du *Paysage alpestre suisse* (n° 52). Le Musée de Berne conserve *Fête de lutte dans les Hautes-Alpes*, dont l'action se développe sur un beau panorama de hautes montagnes. Abram Hermanjat (1862-1932) n'est pas un peintre de montagne, mais l'Exposition du *Paysage alpestre suisse* a néanmoins donné son estampille à son *Paysage de montagne en août* (n° 61). Alexandre Perrier (1862-1932) n'est pas non plus peintre de montagne, mais on remarque des tableaux comme *Dernier rayon*, *Soir dans la montagne*, *Crépuscule dans la montagne*, et le Musée de Genève conserve *Printemps au lac Léman* où tout le sujet est constitué par le panorama de montagne. Félix Vallotton (1865-1925) est avant tout le peintre de figures célèbre, en lesquelles il inclut la précision de la forme, la clarté du contour et une

couleur locale intense. Il est une personnalité «nabi», ami de Vuillard, de Maurice Denis, de Bonnard. Mais il s'intéresse aussi au paysage, pour lequel rejoignant Barthélemy Menn; il écrira: «Je voudrais reconstruire des paysages sur le seul secours de l'émotion qu'ils m'ont causée». Il transpose dans la forme et la couleur des caractères propres à éloigner les circonstances momentanées, superficielles, pour les remplacer par des valeurs révélatrices d'une vérité permanente. C'était aussi l'ambition de Barthélemy Menn. «Un paysage de Vallotton se situe dans la durée, dans le temps, et ses signes, son écriture, découvrent sa spiritualité» (Manganel). Dans cette esthétique d'un idéalisme accompli il laisse en gravures à l'eau-forte des paysages de haute montagne des Alpes suisses, en lesquelles il a dégagé le caractère et la poésie de la nature alpestre.

INDEX DES NOMS DES ARTISTES POUR L'ENSEMBLE DE CETTE ÉTUDE PARUE DANS *GENAVA*

n.s. t. XVII (1969), t. XIX (1971), t. XXII (1974) et t. XXIII (1975)

Abréviations: Fig. = figure; n. = note; p. = page
Un nombre sans autre indication indique le numéro d'une page

AGASSE: 1971, 199.

ALBANIS-BEAUMONT, Jean-François: 1971, 233-234.

ALTISHOFEN, VON, GLYFFERS, V.: GLYFFERS.

ANDIRAN, D', Frank, V.: DANDIRAN.

ANDRA: 1971, 199.

APOSTOOL, Cornelius: 1971, n. 125.

AURIOL, Charles-Joseph: 1971, 199.

BACHMANN, David (?): 1971, 236.

BARTOLOZZI: 1969, fig. 5, 6, p. 196 s.

BAUD-BOVY, Auguste: 1971, 184-186, 188, 191, n. 50, fig. 5.

BAUDIT, Amédée: 1974, n. 56.

BEAUMONT, DE, Auguste: 1971, 191, n. 50.

BERTHOUD, Auguste-Henri: 1974, fig. 5; n. 22.

BERTHOUD, Blanche: 1974, n. 22.

BERTHOUD, Léon: 1974, n. 22.

BIRMAN, Samuel: 1971, fig. 34, p. 238, n. 149.

BLEULER, Johann-Ludwig: 1971, 238.

BOCION, François: 1971, 191, n. 50.

BODMER, DE, Barthélemy: 1971, 191, n. 50.

BOIS, DU, V.: DU BOIS.

BOURRIT, Marc-Théodore: 1969, fig. 1, 2, 3, 8, p. 187 s.,
198-204 et fig. 9-11.

BOUVIER, Paul: 1974, n. 22.

BOUVIER, Pierre-Louis: 1971, 207.

BRUN, Louis-Auguste: 1971, 199.

BRYNER, Jean: 1971, 191, n. 50.

BURDALLET, Joseph-François: 1971, 200.

BURNAND, Eugène: 1971, 184, 191, n. 50.

CALAME, Alexandre: 1974, 374 s., n. 38, 41; 1971, 177-183,
186, 187, 188 n. 13, 22, fig. 1, 2.

CALAME, Arthur: 1971, 189, n. 22.

CASTAN, Gustave: 1971, 189, n. 22.

COINDET, John: 1974, n. 56.

CONSTANTIN, Abraham: 1971, 208, n. 51.

DANDIRAN, Frank: 1971, 188, n. 22.

D'ANDIRAN, Frank, V.: DANDIRAN.

DELAPEINE, Samuel: 1974, n. 56.

DE LA RIVE, Pierre-Louis: 1971, 186, 198 et fig. 1-7.

DE MECHEL, Christian: 1971, 230.

DE MEURON, Albert: 1974, fig. 3-4, n. 22, 45; 1971, 184, 186.

DE MEURON, Maximilien: 1971, fig. 36, p. 239; 1974, fig.
1-2, p. 365-375.

DE POURTALÈS, V.: POURTALÈS.

DIDAY, François: 1974, 372-378, fig. 7-10; 1971, 177, 178,
180, 181, 183, 188, n. 22, 191, n. 50.

D'OSTERWALD, Jean-Frédéric: 1971, n. 122.

DU BOIS, Jean: 1971, fig. 25-26, 226-228.

DU CROS, Rodolphe: 1971, 199, n. 26.

DUNANT, Jacques: 1974, n. 56.

DUNANT, Marc: 1971, 188, n. 22.

DUVAL, Etienne: 1971, 189, n. 22.

EYNARD, Suzanne-Elisabeth: 1971, 199.

FANARD, Antonin: 1974, n. 56.

FREGEVISE, Frédéric: 1971, 209 s.

FRISHING, DE, Rodolphe: 1971, 189, n. 22.

FROMENT, Emile: 1971, n. 149.

FURET, François: 1971, 191, n. 50.

FÜSSL, Johann-Heinrich: 1971, 233; 1971, 180.

GANDON, Adolphe: 1974, n. 56.

GEISSLER, C.-G.: 1969, fig. 1, 2, 7, 8, p. 187, p. 198, n. 20, 220.

GEORGE-JUILLARD, Philippe: 1971, 189, n. 22.

GEORGE-LEGRAND, Louis: 1974, n. 56.

GIANOLI, Louis: 1971, n. 149.

GIRARDET, Edouard: 1974, n. 22.

GIRARDET, Karl: 1974, n. 22.

GIROD: 1971, 199.

GIRON, Charles: 1971, 191, n. 50.

GOS, Albert: 1971, 191, n. 50.

GOSSE, Louis-André: 1971, n. 149.

GRISEL, Georges: 1974, n. 22.

GUIGON, Charles-Louis: 1974, n. 56.

HACKERT, Karl: 1971, fig. 12-14, p. 214-216; 1971, 178.

HARDING, J.-D.: 1971, n. 143.

HEGI: 1971, 238.

HERMANJAT, Abram: 1971, 192, n. 50.

HESS, Ludwig: 1971, 231.

HIMELY: 1971, 238, 239.

HODLER, Ferdinand: 1971, 186-188, fig. 6.

HUBER, Jean: 1971, 204 s.

HUBER, Jean-Daniel: 1971, 205 s., fig. 9.

HUMBERT, Jean-Charles: 1971, 188, n. 22.

HURLIMANN: 1974, n. 15.

HUYARD DE LA TOUR, Claude: 1974, n. 56.

- JAL(L)ABERT, Jean: 1969, fig. 4, 7, n. 13, 197 s.
 JEANNERET, Gustave: 1974, fig. 6, n. 22.
 JEANNIOT, Pierre-Alexandre: 1974, n. 56.
 JUILLARD, GEORGE, Philippe, V.: GEORGE-JUILLARD.
 KAISER, Edmond: 1974, n. 22.
- LA RIVE, DE, V.: DE LA RIVE.
 LA TOUR, HUYARD, DE, Claude, V.: HUYARD DE LA TOUR.
 LEGRAND, GEORGE, Louis, V.: GEORGE-LEGRAND.
 LEMAITRE, Nathanael: 1975, 189, n. 22.
 LEVEQUE, Henri: 1971, 208, n. 51.
 LINCK, Jean-Antoine: 1971, fig. 15-23, 214-225; 1975, 177-178.
 LINCK, Jean-Philippe: 1971, n. 47, fig. 24, 225-226.
 LIOTARD, Jean-Etienne: 1971, fig. 8, 201 s.
 LOPPÉ, Georges: 1974, n. 56.
 LORY, Gabriel: 1971, fig. 27-28, 231-232.
 LORY, Gabriel, fils: 1971, fig. 29-33, p. 236.
 LUGARDON, Albert: 1975, 189, n. 22.
- MALGÖE, Simon: 1971, 234.
 MASSOT, Firmin: 1971, 205.
 MECHEL, DE, V.: DE MECHEL.
 MENN, Barthélemy: 1975, 183-184, 186-188, 191, n. 50.
 MEURON, DE, V.: DE MEURON.
 MEYER, G.: 1971, n. 149.
 MONNIER, Charles: 1974, n. 56.
 MORITZ, Frédéric-Guillaume: 1971, 236-238.
 MOTTU, Henry: 1974, n. 56.
 MÜLLER: 1971, 238.
 MÜNTZ-BERGER, Jean-Baptiste: 1971, 200.
- NIEDERHÄUSERN, DE, Francis: 1975, 189, n. 22.
 OSTERWALD, D', V.: D'OSTERWALD.
 PERRIER, Alexandre: 1975, 192, n. 50.
 PFYFFERS VON ALTISHOFEN, Niklaus: 1975, 189, n. 22.
 PLANCHARD, Auguste: 1974, n. 56.
- POURTALÈS, DE, Edouard: 1974, n. 22.
 PRÉVOST-RITTER, Jean: 1975, 188, n. 22.
 RANZ, W.: 1971, n. 149.
 REVILLIOD: 1971, 199.
 RICHTER, Jean-Louis: 1971, 208, n. 51.
 RISGITZ, Edmond: 1974, n. 149.
 ROMILLY, William: 1971, n. 149.
- SAINT-OURS: 1971, 200.
 SALATHÉ, Friedrich: 1971, 238.
 SCHÖCK, Alfred: 1974, n. 56.
 SCHÖLLENBERG: 1969, n. 18.
 SOIRON, Jean-François: 1971, 206.
 SORDET, Eugène: 1975, 189, n. 22.
 STADLER, Johann-Jakob: 1974, n. 56.
 STOEHLI: 1971, n. 149.
- TEPPING, Marc: 1974, n. 56.
 TERRY, Henry-John: 1975, 188, n. 22.
 TÖPFFER, Rodolphe: 1975, 178, 180, 191, n. 50.
 TÖPFFER, Wolfgang-Adam: 1969, fig. 4, 5, 6; 204-219 et fig. 12-25; 1971, 191, 200, n. 29, 205, 212; 1975, 177, 178, 180, 181, n. 50.
- VALLOTTON, Félix: 1975, 192, n. 50.
 VAUAGNAT, Francis: 1974, n. 56.
 VAUCHER, Constantin: 1971, 200.
 VAUCHER, Paul: 1974, n. 56.
 VEILLON, Auguste: 1974, n. 56.
 VIRCHAUX, Paul: 1975, 184, 191, n. 50, fig. 7.
- WEIBEL, Charles: 1971, 238.
 WEIBEL, Samuel-Jacob: 1971, 232.
 WETZEL, Johann-Lakob: 1971, 235.
 WEXELBERG: 1969, fig. 3, 220.
 WOCHER, Markart: 1971, 231.
- ZELGER, Jean-Joseph: 1974, n. 22.
 ZINGG, Adrian: 1971, 230.