

# Heureuses conséquences de la rétrospective Pierre-Louis de la Rive (1753-1817) et le paysage néo-classique : peintures et dessins inédits

Autor(en): **Guerretta, Patrick-André / Mirabaud, Pierre**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (2003)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728118>

## **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.

*Pierre-Louis De la Rive : entre ouverture et enracinement*

*Mirabaud & Cie, banquiers privés, possèdent une importante collection de De la Rive et nous avons été particulièrement heureux que, le temps d'une exposition au Musée Rath en 2002, ces œuvres quittent nos salons pour profiter à un plus grand nombre.*

*Si nous aimons De la Rive, et en sommes de ce fait les premiers collectionneurs privés au monde, nous devons avouer qu'il s'agit d'amours récentes. Les quatre-vingts œuvres que nous avons ne sont pas le seul fruit de l'héritage d'un passé, d'une collection qui, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, se serait enrichie au gré des coups de cœur des Associés de Mirabaud & Cie. Nous possédions certes quelques toiles qui remontent aux premières décennies de notre Maison, mais c'est seulement depuis une quinzaine d'années que nous avons décidé de développer la présence d'un grand artiste genevois dans nos murs.*

*Notre volonté – notre force de banquiers privés – a toujours été de privilégier un rapport personnalisé avec nos clients. Notre banque est donc bien, à l'image de cet accueil, le reflet de la personnalité des Associés ; c'est ainsi que nos salons sont ornés de toiles que nous aimons et que nous avons plaisir à montrer à nos clients et à nos collaborateurs ; nous sommes fiers que ce plaisir ait été partagé par les douze mille visiteurs de cette exposition.*

*Au-delà des critères esthétiques qui nous séduisent dans De la Rive, étoffer notre collection est également une manière de resserrer les liens qui nous unissent à Genève. Plus encore, cette collection résulte de notre engagement pour favoriser la vie artistique et culturelle d'une cité qui nous est chère. Et Pierre-Louis De la Rive est incontestablement porteur de riches symboles : sans jamais renier son enracinement genevois, cet artiste a su s'enrichir d'une formidable ouverture sur le monde par sa formation même et ses nombreux voyages.*

*En cette année 2003, nous célébrons le deux-cent cinquantième anniversaire de la naissance de De la Rive. Dans quelques années nous fêterons, à peu de distance, en 2017 et en 2019, le bicentenaire de la disparition de l'artiste et celui de la création de notre banque. Ce sera sans doute pour nous l'occasion de festivités jumelles car, par son appétit de voyages que ne contredit pas son attachement à notre cité, Pierre-Louis De la Rive est d'une certaine manière très proche de la vie de Mirabaud & Cie : quand bien même nous sommes amenés à travailler hors de nos frontières et parfois bien au-delà, nos liens avec Genève restent forts et nous voulons garder d'ici, de notre cité, cette ouverture sur le monde.*

*Pierre Mirabaud  
Associé Senior  
Mirabaud & Cie*

1. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) |  
*Pastorale avec repos d'animaux*, vers 1801 |  
Huile sur toile, 31,1 × 39,1 cm (Genève,  
Mirabaud & Cie, banquiers privés,  
inv. GE-H-10)



2. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) |  
*Le Chemin courbe avec un chêne foudroyé*,  
vers 1801 | Huile sur bois, 61,4 × 53,9 cm  
(Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés,  
inv. GE-H-12)



Remerciements à Christine Amsler, Sharon Bailly, Hertha Baumann, Alain Bexon, Leïla el-Wakil, Christiane Genequand, Paul Lang, Vincent et Nicolas Lieber, Valérie Louzier-Gentaz, Ita Mc Cobb, Claude Mercier, Lisa Micara, Pierre Mirabaud, William Saadé, Claire Vitte

1. GUERRETTA 2002 (ouvrage couronné par le Prix de la Société genevoise d'études italiennes)

2. MEUSEL 1797 et *Archiv* 1805; GOETHE/MEYER 1805; QUATREMÈRE DE QUINCY 1806; FÜSSLI 1810

3. Vienne, Albertina; Prangins, Musée national suisse; Lancut, Musée du château; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts; Bâle, Kunstmuseum; Chamonix, Musée alpin

4. *Neue Zürcher Zeitung*, *Schweizer Illustrierte*

5. Tiré à part de *L'Œil*, rédigé par Adrien Goetz, *Le Progrès de Lyon*, *L'Est républicain*, *Antiquitäten Zeitung*

6. Tours, Musée des beaux-arts de Tours: Philippe Le Leyzour; Annecy, Conservatoire d'art et d'histoire: Corinne Chorier-Polycarpe; Bordeaux, Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux-III: professeur Jean-Rémy Manton; Grenoble, Université Pierre-Mendès-France: thèse d'Alain Bexon sur *Le Rôle et l'influence de Genève dans la représentation du paysage en Savoie de 1770 à 1870*, en cours; Musée national du château de Malmaison: Alain Pougetoux, *Catalogue des collections de peintures de l'impératrice Joséphine*, en cours

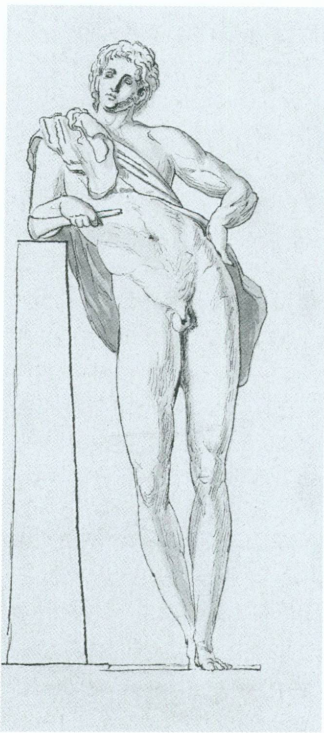
7. *Le Guide Gallimard* consacré à *Lausanne et le Léman*, paru en décembre 2002, publie, p. 77, fig. 2, la *Vue de la cathédrale de Lausanne et de l'ancien Hospice prise de la Caroline* (GUERRETTA 2002, p. 452, fig. 553) où De la Rive, mis en dialogue avec John « Warwick » Smith et Corot, se révèle comme l'un des inventeurs du paysage urbain tout au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

8. Les collections de dessins de la Société des Arts de Genève sont conservées au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève depuis le 15 février 1981 (*Convention entre la Société des Arts de Genève et la Ville de Genève*, 11 février 1981). Les huit dessins par De la Rive portent les numéros d'inventaire Del. (I). 1-8. GUERRETTA 1998; GUERRETTA 2003. Les numéros d'inventaire de la collection Mirabaud figurant ici sont ceux du second inventaire. Pour une démonstration éclairante de la dimension moralisante du tronc foudroyé (en l'occurrence dans un tableau de Van Goyen), voir LE BIHAN 1990, pp. 124-127.

La rétrospective Pierre-Louis De la Rive, présentée au Musée Rath du 7 février au 5 mai 2002 à l'occasion de la parution de la première monographie dévolue à ce grand maître, jusqu'alors méconnu, de la première école genevoise, a été l'un des événements artistiques majeurs organisés l'an dernier par le Département des beaux-arts. Avec quelque mille personnes présentes au vernissage et douze mille visiteurs, l'exposition a confirmé la brillante réhabilitation de l'œuvre de De la Rive en rencontrant un intérêt manifeste auprès du public genevois et international. Elle s'inscrit par ailleurs dans le prolongement des recherches inaugurées dès les années 1970 par les publications pionnières de Hugh Honour, de David Irwin et de Robert Rosenblum, répondant ainsi à un engouement certain pour la peinture et le dessin de l'époque néo-classique à Genève, comme en témoignent les patients travaux en cours d'Anne de Herdt sur Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) et de l'auteur sur Gabriel-Constant Vaucher (1768-1814) et sur Adolphe Lullin (1780-1806).

Sur le plan scientifique, la rétrospective a permis d'enrichir à double titre notre perception de l'artiste<sup>1</sup>. D'une part, en confrontant ses tableaux et ses dessins à ceux de ses « grands » contemporains européens (Hubert Robert [1733-1808], Nicolas-Didier Boguet [1755-1839], Achille-Etna Michallon [1796-1822], François-Xavier Fabre [1766-1837], Jakob Philipp Hackert [1737-1807], Pierre-Henri de Valenciennes [1750-1819], Salomon Gessner [1730-1758], Abraham-Louis-Rodolphe Ducros [1748-1810] et Wolfgang-Adam Töpffer [1766-1847]), paysagistes néo-classiques reconnus, parmi lesquels De la Rive retrouve enfin et incontestablement toute sa place, comme le soulignaient déjà du vivant de l'artiste Johann Georg Meusel, Johann Wolfgang Goethe, Hans Heinrich Füssli et Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy<sup>2</sup>. D'autre part, à côté d'œuvres provenant des collections du Musée d'art et d'histoire de Genève (propriétaire de dix-sept huiles et de cent vingt-quatre dessins) et de la Société des Arts de Genève (propriétaire d'une huile et de huit dessins), l'exposition a mis en lumière de nombreuses œuvres inédites provenant de collections privées et publiques<sup>3</sup> dont la presse locale, romande, alémanique<sup>4</sup> et internationale<sup>5</sup>, a unanimement su reconnaître la qualité et l'envergure. Elle a par ailleurs suscité diverses synergies avec quelques institutions et chercheurs français<sup>6</sup> et contribué à faire naître l'intérêt des éditeurs<sup>7</sup>. Tous ces fruits sont une chance pour l'artiste comme pour le Musée de Genève. Enfin et surtout, cette manifestation a engendré l'apparition « spontanée » de tableaux et de dessins jusqu'alors inédits, absents de la grande monographie, dont nous nous proposons de présenter ici les plus significatifs.

La collection des Associés de Mirabaud & Cie, première collection privée au monde d'œuvres de De la Rive – quelque quatre-vingts tableaux, dessins et gravures répartis entre Genève et Zurich –, comme le relevait dans son introduction Pierre Mirabaud, sponsor privilégié du catalogue et de l'exposition, s'est enrichie depuis la clôture de celle-ci de trois huiles et de douze dessins de belle qualité (fig. 1-8, 11)<sup>8</sup>. Le premier tableau<sup>9</sup>, ni signé, ni daté, mais vraisemblablement composé en 1801, est la variante « matinale » (ou *répétition*, selon les termes du peintre) d'un des pendants sur toile, au sujet bucolique hollandais baignant dans une lumière vespérale, avec pastorale et repos d'animaux au premier plan, agrémenté de fabriques antiquisantes à l'arrière-plan, appartenant à une collection privée grecque, depuis peu déménagée en Allemagne<sup>10</sup>. La deuxième huile<sup>11</sup>, héritage du fonds d'atelier de l'artiste à Presinge en 1817<sup>12</sup>, offre non seulement une composition verticale dynamique – cas peu ordinaire dans la production du peintre – avec un chemin animé serpentant autour d'un rocher imposant, mais aussi un exceptionnel velouté des glacis ainsi qu'une luminosité subtile et contrastée témoignant, si besoin était, de la virtuosité de l'artiste genevois, initié depuis son adolescence à l'art de la copie minutieuse des paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle dans les cabinets de ses deux premiers et fidèles « patrons »,



3-6. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Voie antique dans la campagne romaine (étude)*, 1785 | Crayon de graphite et lavis d'encre de Chine, 215 × 430 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-44) | *Étude d'après le « Faune capitolin »*, copie d'après Praxitèle, 1785 | Plume et pinceau, lavis de bistre, encre noire, 310 × 140 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-46) | *Étude d'après Polidoro da Caravaggio, dans la Chambre de Constantin au Vatican*, 1785 | Plume et pinceau, lavis d'encre de Chine, rehauts à la plume et bistre, 210 × 100 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-51) | *Étude du « Pâris assis », dit le « Pâris Altemps », au Vatican*, 1785 | Plume et pinceau, lavis d'encre de Chine, 183 × 147 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-50)



7. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | Étude d'une frise antique avec quatre figures féminines, 1785 | Pinceau, lavis d'encre de Chine, 150 × 208 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-53)

9. Inv. GE-H-10

10. Paysage avec un repos d'animaux (GUERRETTA 2002, p. 363, fig. 421)

11. Inv. GE-H-12

12. Ancienne collection Diane Mallet-De la Rive au début des années 1990

François Tronchin (1704-1798) et Jean de Sellon (1736-1810). Ce paysage idéal et serein, richement boisé, présente cependant sur sa gauche le motif « sombre » du tronc foudroyé d'un chêne sec en arabesque tortueuse et son écorce résiduelle. Au-delà de sa fonction de repoussoir, celui-ci découle de l'iconographie hollandaise et peut être compris comme un symbole de *vanitas* et métaphore de l'âme desséchée par le péché conformément à la tradition biblique (Job, 14 : 7-9), lecture corroborée par la présence de la seconde bergère assise de profil, méditant, la tête appuyée sur l'une de ses mains, figure traditionnelle de la *melancholia*, contrepoint mortifère de l'arrière-plan droit où se déroule le cours d'une rivière enveloppée de lumière et dont les bords accueillent une végétation luxuriante, symbole de vie et de fertilité, témoignage de foi et de renaissance spirituelle. Parmi les douze nouveaux dessins Mirabaud, dix appartiennent à la période italienne de l'artiste (1784-1786), choix des plus judicieux puisqu'il démontre la volonté du collectionneur de combler une lacune en présentant désormais des pièces couvrant l'ensemble de l'œuvre, soit plus de trente années d'activité (1784-1816). Nous publions une petite composition très enlevée au lavis d'encre de Chine, esquisse d'une voie romaine épurée et lumineuse grâce à la large réserve couronnant la partie supérieure (fig. 3). Il s'agit probablement là d'une étude que l'artiste, comme à son habitude, aurait intégrée au premier plan d'un des grands paysages du haut genre *héroïque* qu'il songeait à peindre à Rome, mais qu'il ne concrétisera qu'à son retour en Saxe dans ses célèbres « prototypes de Dresde » de 1786

8. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Pastorale « Courlande », vue idéalisée du château de Montrottier*, 1803 (1803.23) | Crayon de graphite et lavis de sépia, 300 × 420 mm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-D-43)

13. GUERRETTA 2002, pp. 174-176, fig. 173-176

14. GUERRETTA 2002, chapitre VII. Sur les dessins d'après l'antique, voir également HERDT 1969, n° 3 (fig. 7); HERDT/MORSIER 1972; HASKELL/PENNY 1981, p. 71, pour le *Pâris assis*, et pp. 209-210, pour le *Faune capitolin* (ill.).

15. Inv. GE-D-43

16. Sur le château de Montrottier, voir SERAND 1949; REGAT/AUBERT 1994, pp. 99-101. Sur les liens entre De la Rive et Montrottier, propriété de l'horloger genevois Bénédict Dufour depuis 1799, où le peintre séjournera à de nombreuses reprises, voir REVERDIN 1989, REVERDIN 1991 et GUERRETTA 2002, p. 430, et notes V/56-58. Il existe un petit croquis au crayon de graphite du château sur son rocher que l'on retrouve dans *La Pastorale « Courlande »* (231 × 182 mm, Suisse, collection particulière).

17. Sur la collection des Courlande, voir BAUMGÄRTEL *et alii* 1998, pp. 272 et 393. Le duc Pierre possédait une des variantes des pendants *La Beauté entre la Raison et l'Amour* et *La Beauté suivie par l'Amour* [lettre du 4 mars 1779 à Heinrich von Offenber] et une des versions de la grande composition *Télémaque affligé et Mentor sur l'île de Calypso* (Coire, Bündner Kunstmuseum) [liste des œuvres de A. Kauffmann: *Rome in October 1788 - Finished for His Highness the Duke of Courland (...)*]; GUERRETTA 2002, p. 120 et note 45, p. 407 et note 40 (Anton Graff a aussi réalisé le portrait de la duchesse, Varsovie, Musée du palais, Wilanów).

18. Un lavis acquis en juillet 1803 : 1803.6, et deux paires de pendants très aboutis, sans doute historiés, acquis en septembre 1805 : 1805.7/8/9/10 (550 × 755 mm env., non localisés)

19. Sur la biographie de la duchesse de Courlande, voir ARRIGON 1946. Sur les peintures genevoises de la collection Courlande, voir RIGAUD 1876, pp. 248-249, paragraphe 12 (sur Massot : « Il fit aussi plusieurs fois le portrait de la reine Hortense, et celui de la duchesse de Courlande [...] en 1804 [ces derniers étant aujourd'hui non localisés] » – information figurant dans les sources manuscrites du premier recueil de Rigaud, 1846 [BPU, ms. suppl. 949, f. 165] et confirmée par communication orale de M<sup>me</sup> Louziera



qu'il destinait au Salon de Paris de 1787, escomptant l'agrément de l'Académie royale<sup>13</sup>. Il convient de relever, à propos des dessins antiquisants ou d'après l'antique réalisés durant le séjour à Rome<sup>14</sup>, la découverte récente, dans la succession d'un des descendants de l'artiste, d'un lot de neuf magnifiques lavis pris sur le motif au Capitole, au Musée Pio-Clementino et dans les Stanze du Vatican, tous rehaussés à la plume pour en souligner les contours et en exalter le modelé (fig. 4-7). D'autre part, la collection Mirabaud présente désormais un lavis de sépia sur esquisse au crayon de graphite, signé et daté en bas à gauche 1803.23<sup>15</sup>, central sur un plan historique dans la mesure où il témoigne de l'excellente réputation du Genevois auprès des grands collectionneurs aristocratiques européens de passage à Genève autour de 1800 (fig. 8). En l'occurrence, ce « tableau dessiné », sorte de « *Kombinationslandschaft* » entre un premier plan bucolique idéalisé et une vue topographique prise en contrebas du château de Montrottier sur sa butte dominant le Fier, à Lovagny près d'Annecy<sup>16</sup>, était venu enrichir la collection de la dernière duchesse souveraine de Courlande et Sempgallen, Dorothea de Buren, établie à Berlin où elle tenait un brillant salon – collection partiellement mise en lumière par B. Baumgärtel (1998) dans la récente rétrospective consacrée à une amie « romaine » de De la Rive, Angelika Kauffmann (1740-1807)<sup>17</sup>. Liée d'une étroite amitié avec M<sup>me</sup> de Staël, elle-même propriétaire à Coppet de cinq « tableaux dessinés » par De la Rive de grandes dimensions<sup>18</sup>, la jeune duchesse voyageuse, accompagnée de son époux le duc Pierre et du comte von Offenber dans leur « Grand Tour » en Italie, avait croisé une première fois l'artiste genevois à Rome au printemps de 1785 dans les cercles du célèbre cardinal de Bernis, ambassadeur de Louis XVI, et d'Andrea Memmo, ambassadeur de Venise. Acquis le 14 octobre 1804, ce dessin appartenait à un lot de cinq lavis (sans doute des vues idéalisées de la Savoie et de la région du Léman) vendus pour la somme importante de huit cent soixante-quatre livres : De la Rive réalisait grâce à la duchesse de Courlande sa meilleure opération financière de l'année après la vente, le 10 avril, d'une huile et de trois lavis à Jacob Duval (1768-1844), à son retour de Russie, pour huit cent quatre-vingt-huit livres. La duchesse, au cours de son séjour lémanique en 1804, côtoie l'élite des peintres genevois, Firmin Massot (1766-1849),



9. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Paysage italique animé « au carrefour », composé d'après la campagne des « Philosophes », 1790 (1790.f) | Huile sur toile, 67,5 × 86 cm (Suisse, collection particulière)*

Gentaz –, et BOISSONNAS 1996, pp. 158-159 (le paysage de Töpffer [« qui avait souffert par l'envoi »] est arrivé à Berlin au début de 1805 probablement, selon une lettre de la duchesse adressée au peintre le 15 mars 1805).

20. Sur les rapports entre le duc de Courlande et J. Ph. Hackert, voir NORDHOFF/REIMER 1994, t. I, pp. 57, 99, et t. II, p. 337, ill. 400 (petit lavis de Hackert représentant *Le Pont d'Auguste à Narni*, 1785, figurant dans l'album de voyage de Heinrich von Offenbergh, aujourd'hui à Riga, Museum für ausländische Kunst, inv. G 4425).

Pierre-Louis Bouvier (1766-1836) et Wolfgang-Adam Töpffer à qui elle commande un grand paysage à l'huile<sup>19</sup>. Elle perpétue ainsi la tradition familiale de mécénat dans laquelle son défunt époux, féru de peinture néo-classique, s'était distingué, spécialement depuis le voyage d'Italie où il avait « patronné » (et nommé *Hofrat*) le paysagiste néo-classique prussien Jakob Philipp Hackert<sup>20</sup>, que De la Rive admirait et fréquentait à Rome et à Albano, et institué un prix artistique annuel à l'Accademia Clementina de Bologne.

Trois huiles inédites, provenant d'anciennes collections privées genevoises, sont tout récemment apparues. La plus spectaculaire incontestablement (fig. 9), acquise par le notaire et avocat Jean Janot en 1801 (passée chez les propriétaires actuels par voie de succession Reverdin, Bordier puis Sautter), est décrite dans le *Livre de vérité* de l'artiste<sup>21</sup> sous la lettre *f* de l'année 1790 : « Le 1 avril \_\_\_\_\_ Terminé un Tableau de même grandeur [que le tableau *e* : 2p-8 sur 2-1-6] : Composition prise au tour [*sic*] des philosophes arrangée avec quelques fabriques et de l'eau, figures et animaux passant sur un chemin. Sur le devant quelques femmes auprès d'une petite fontaine. Matinée » [Tableau très foible. Vendu par Des Rogis le 5 Juin 1801 pour 25 piastres]<sup>22</sup>. » Malgré la sévérité coutumière du peintre



à l'endroit de sa composition, nous découvrons ici un paysage lumineux, scandé en vagues d'accents diagonaux, tout à fait caractéristique de la période post-italique du début de la décennie 1790. La mise en scène du paysage procède en effet d'une démarche totalement *capricieuse* dans la mesure où elle marie avec talent un arrière-plan italique – fabriques à l'antique disposées sur une éminence, dont des citations de la coupole du Panthéon, du sommet de l'arc de Constantin ouvrant la perspective sur le Colisée – avec les premiers plans d'une fidélité toute relative au réalisme local, puisque le peintre évoque dans sa description le vaste domaine des Philosophes, bordant l'Arve, désignant à l'époque deux propriétés distinctes, les Petits Philosophes (ancien domaine Audéoud-Fazy) et les Grands Philosophes<sup>23</sup>. E. Barde (1937)<sup>24</sup> décrit ainsi le domaine, cultivé en prés ornés de bois et de broussailles et destiné à l'élevage : « Son avenue de pins, ses champs, ses jardins, ses vergers, la haie d'ormes qui se dressait du côté de la rue de Carouge, le bois de vernes tout proche de la rive en ont fait [...] comme une réserve de verdure, [...] une suprême défense contre les empiètements de la cité. » Toujours attentif aux volumes et aux caractéristiques esthétiques des frondaisons (le feuillé), De la Rive, qui n'habitait pas encore la grande propriété familiale de Presinge mais la rue Beauregard n° 6 (maison de Tournes-Rilliet) où il avait installé à l'étage son nouvel appartement-atelier-galerie depuis janvier 1789, jouissait donc de ses fenêtres d'une vue panoramique sur l'immense domaine arboré et bucolique coiffé par le Salève<sup>25</sup> qui l'a, de son propre aveu, largement inspiré pour cette toile. Hormis la végétation « locale » et le cours de l'Arve à peine idéalisé, le premier plan renoue avec le motif de la voie antique ornée d'une fontaine latérale, présent dans un « prototype de Dresde<sup>26</sup> » et réinterprété avec un tombeau antique à l'ombre d'immenses noyers dans la *Grande route animée dans un site à l'antique avec tombeau et fontaine sous un groupe de noyers, une heure avant le coucher du soleil* de 1789, œuvre conservée au château de Prangins<sup>27</sup>. Il convient d'orienter aussi ce motif inspiré de Poussin<sup>28</sup> vers une lecture allégorique (la fable) puisqu'il s'agit d'un carrefour (le *bivio* ou *Scheideweg*), thème iconographique moralisant, fondé sur un mythe du sophiste grec Prodicos, fréquent dans l'histoire de l'art depuis Annibal Carrache<sup>29</sup>, repris en écho par Carlo Maratta, Poussin<sup>30</sup> et Rubens<sup>31</sup>, puis chez les néo-classiques (Kauffmann, Giani), symbolisant le choix humain soit vers la pente ardue (ici la ville à l'antique et les valeurs exemplaires qu'elle incarne, sur la droite) soit vers le chemin de gauche, s'affaissant vers le cours d'eau et le pont, menant de l'« autre côté » broussailleux et au tracé aléatoire. Par ailleurs le *Livre de vérité* ne laisse planer aucun doute sur la nécessité de regarder ce tableau comme le pendant du paysage achevé le 3 mars 1790, lettre e, *Vue du Môle et du Mont-Blanc prise de Bessinge, au soleil couchant*<sup>32</sup>, vendu à Guillaume Cayla (1746-1794) trois semaines plus tard<sup>33</sup>, et que l'artiste, contrairement au jugement sévère exprimé devant la composition jumelle, qualifie de « très joli de ton et de composition ». Conformément aux règles qui régissaient le regroupement en paires, théorisées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par Gérard de Lairesse dans *Le Grand Livre des peintres*<sup>34</sup>, De la Rive organise ses pendants selon le principe de la « correspondance contrastée » : dimensions et nombre identiques des personnages (quatre, accompagnés du même épagneul noir !), motifs en écho (les fabriques à l'antique) mais composition asymétrique (le cours de l'Arve à gauche le matin, à droite le soir, centres de gravité divergents), luminosité et chromatisme contrastés (matinée diaphane et fraîche/coucher de soleil rosâtre et poudré), parcours du regard opposé (axe de perspective diagonal très creusé le matin, partant vers la gauche, et scandé par les frondaisons/ascensionnel le soir, dirigé vers la cime du Mont-Blanc décalée sur la droite et scandé par la triangulation « en emboîtement » des sommets), enfin point de vue opposé mais « arrangé » (vue théorique sur la chaîne du Jura prise du bas, à laquelle se substituent ici les contreforts caractéristiques et bleutés du Salève, direction nord-ouest/vue sur la vallée de l'Arve, le Môle et le Mont-Blanc prise du haut de la colline de Bessinge, direction sud-est). Au début du

21. GUERRETTA 2002, fac-similé *in fine*

22. *Livre de vérité*, f<sup>os</sup> 4v-5r

23. Sur les Grands Philosophes, voir AEG, Papiers Barde, ms hist. 3, f<sup>os</sup> 165-166 ; BUYSSENS 1988, p. 48, n° 85 (notice sur *Le Môle et le Mont-Blanc pris de Bessinge*)

24. BARDE 1937, p. 15, cité par EL-WAKIL 1989, n° 88, pp. 133-134 (propriété des Petits Philosophes, bâtie en 1823 pour Alexandre-Louis Prévost-Martin)

25. Vue assez proche du célèbre paysage de Liotard avec autoportrait pris de Saint-Antoine (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 2949)

26. *Vue de Genzano prise de Nemi avec une partie de l'île d'Ischia au soleil couchant*, 1786 (GUERRETTA 2002, p. 177, fig. 176)

27. GUERRETTA 2002, p. 226, fig. 233

28. GUERRETTA 2002, pp. 183-184

29. *Hercule au carrefour, entre Vice et Vertu* (Naples, Museo di Capodimonte)

30. *Hercule au carrefour* (Stourhead [Wiltshire], National Trust)

31. *Hercule entre le Vice et la Vertu* (Florence, Musée des Offices)

32. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-97, don de M<sup>me</sup> Émile Pictet, 1910

33. GUERRETTA 2002, p. 239, fig. 247

34. LAIRESSE 1707-1787

10. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Paysage avec deux jeunes filles auprès d'un puits ombragé*, 1802 (1802.c) | Huile sur bois parqueté, 37,3 × 51,4 cm (Suisse, collection particulière)



35. GUERRETTA 2002, p. 404, fig. 485

36. GUERRETTA 2002, p. 425, fig. 520

37. GUERRETTA 2002, p. 240, fig. 248-249 : *Site pris au-dessus de Sallanches, grands coteaux dans l'ombre avec personnages et animaux près d'une fontaine, soleil couchant très chaud et nuageux* (1790.o); *Site du cours de l'Arve dans la vallée de Sallanches au passage d'un gué par une matinée fraîche* (1791.b); sur la riche collection (notamment de toiles de Joseph Vernet, la plus importante hors de France) et la personnalité de la princesse Lubomirska, voir MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1976. Sur le prince héréditaire Auguste, voir GUERRETTA 2002, p. 231 et note 79.

38. Deux grands pendants de Hackert acquis par Ernest II en 1783 lors d'un passage à Rome se trouvent encore aujourd'hui au Schlossmuseum de Gotha : *Paysage idéal avec le char des Vestales* et *Paysage idéal avec temple dorique* (1782).

39. Pour les deux lettres de François Tronchin, voir BPU, archives Tronchin 190, pièces 32 (lettre de Tronchin à Boissieu [1736-1810] sur De la Rive) et 56 (lettre de Tronchin à Vernet [1714-1789]) et à son neveu Jean-Armand Tronchin; voir aussi PEREZ 1982, vol. 3, p. 1460, doc. 33, et GUERRETTA 1992, pp. 139-140 (correspondance Tronchin/Vernet).

40. N° 18 du livret de l'exposition

XIX<sup>e</sup> siècle, De la Rive composera des pendants *a posteriori* avec angle de vue panoramique beaucoup plus fidèle à la topographie (« Paysage portrait » selon la terminologie de Valenciennes dans ses *Éléments de perspective...* de 1800) pour son ami le financier Charles-Richard Tronchin (1763-1835), propriétaire du grand domaine coiffant la colline de Bessinge, en adoptant le même principe de pivotement du point de vue (est/ouest) et de contraste lumineux (*Vue de la chaîne des Alpes et du Mont-Blanc prise de Bessinge au soleil couchant*, 1804<sup>35</sup>, et *Vue matinale sur la pointe de Bellerive, le lac et le Jura prise de Bessinge, avec un troupeau venant boire à une pompe*, 1807)<sup>36</sup>. Cette toile magnifique illustre donc parfaitement le style italique et composé qui illumine la première maturité du peintre et qui séduira nombre de grands collectionneurs étrangers de passage à Genève en 1790, à l'instar d'Izabela Czartoryska, princesse Lubomirska, qui acquiert deux paysages (1790.o et 1791.b) pour son château polonais de Lancut<sup>37</sup>, et du prince héréditaire Auguste de Saxe-Gotha et Altenbourg (*Paysage orageux avec l'entrée de la ruine des Écuries de Mécène à Tivoli*, 1790.i), futur ami et correspondant de M<sup>me</sup> de Staël dès 1803 et amateur, comme son père le duc Ernest II, du paysagiste J. Ph. Hackert<sup>38</sup>. François Tronchin ne s'y était pas trompé puisqu'il considérait, dans deux lettres de 1787 adressées l'une à Joseph Vernet, l'autre à son correspondant lyonnais Jean-Jacques de Boissieu, les paysages italiques de son protégé comme la parfaite réunion du « stile du Claude Lorrain et du Poussin; l'un pour les effets de la nature, l'autre pour les figures qu'il introduit dans ses compositions<sup>39</sup> ».

Moins ambitieuse, et plus proche du naturalisme nordique vers lequel De la Rive revient dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle comme certains de ses contemporains, tels Jean-Louis Demarne (1744-1829) et Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), paysagistes qui avaient exposé à ses côtés au Salon de Paris de l'an VIII (1800), une petite huile sur bois provenant de l'ancienne collection de Berthe de Palézieux-Du Pan, sise rue Charles-Bonnet n° 6, n'avait plus été répertoriée depuis 1934, année où elle figurait à l'exposition De la Rive/Töpffer au Musée d'art et d'histoire de Genève<sup>40</sup> (fig. 10). Même si l'arrière-plan (laissant deviner les contreforts des Voirons) est encore baigné d'une luminosité presque méridionale et

garni de fabriques italianisantes, il tranche assez brutalement avec la scène de genre du premier plan, fortement tributaire du hollandisme, que l'artiste évoque en ces termes dans son *Livre de vérité* sous la lettre *c* de l'année 1802 : « Mars le 4 \_\_\_\_\_ Terminé un tableau de 1 p. 7 pouces sur 1 pied 2 pouces : Deux jeunes filles auprès d'un puits ombragé d'un saule et d'un autre arbre. L'une des deux tire la chaîne. Deux vaches sont auprès, l'une couchée l'autre debout. Quelques poules. Au 1. Coup [Remis à Desrois le 31 juillet 1812 5 Ls en marchandises]<sup>41</sup> ». L'année 1802 revêt une importance particulière dans l'œuvre peint de De la Rive. Non seulement elle s'ouvre avec le majestueux et célèbre *Mont-Blanc vu de Sallanches au soleil couchant (1802.a)* passé en 1803 dans la collection Galitzine<sup>42</sup> qui fera la notoriété de l'artiste à l'étranger et sera le point d'orgue de sa carrière, mais encore elle se caractérise par une sorte de production « à deux vitesses » instaurée depuis le retour de Paris, à la fin de 1800. À côté de tableaux sur toile (et de « tableaux dessinés ») de dimensions « héroïques » et à connotation morale et austère rappelant la période italique (tels le *Site idéal avec ville à l'antique et Bélisaire recevant l'aumône*, don de l'artiste à la Société des Arts de Genève en 1803<sup>43</sup>, et le *Site idéal avec berger effrayé par un serpent*, grand lavis de sépia poussinesque<sup>44</sup>), De la Rive compose de petites pochades hollandisantes ou naturalistes sur bois, de dimensions ne dépassant pas 35 × 50 cm environ, qu'il désigne systématiquement « au 1. Coup ». La plupart d'entre elles évoquent des sujets anecdotiques et quotidiens de la vie rustique, avec divers animaux et instruments caractéristiques de l'économie rurale (ici une meule et une baratte). En 1802, deux sont destinées à de petits trocs. Relèvent de cette typologie un *Intérieur animé d'une cour rustique prise au château d'Alamand à Lugrin près d'Évian*<sup>45</sup>, dans le goût de Philips Wouwerman (1619-1668) et d'Isaac van Ostade (1621-1649), le *Baiser volé pendant une joyeuse réunion de villageois sous des arbres*<sup>46</sup>, pastiche inspiré de Jan Steen (1626-1679) ou de David Teniers (1610-1690), ainsi que notre tableau. L'apparente banalité de cette scène de genre avec puits rustique recèle en fait une complexité iconographique à laquelle De la Rive nous a souvent habitués, en l'occurrence une « hollandisation » et une laïcisation d'un célèbre sujet biblique tiré de la Genèse, représentant Rebecca et un groupe de jeunes filles au puits, peint notamment à plusieurs reprises par Poussin, artiste que De la Rive vénérât et dont il venait d'admirer les œuvres à Paris. La citation ruisdaélienne de la souche repoussoir au premier plan droit, prise dans un contre-jour puissant, déjà présente dans le paysage de la collection Mirabaud, mais sur la gauche (fig. 2), se retrouve dans une autre pochade « du premier coup » datant d'avril 1801, *Un groupe d'animaux et deux personnages traversant un ruisseau au pied d'un rocher*<sup>47</sup> ; sa connotation, souvent mortifère chez les Haarlémois Jacob van Ruisdael (vers 1628-1682) et Jan Wijnants (1630-1684) – paysagistes que De la Rive a souvent copiés et pastichés –, pourrait perdurer ici alors que les belles repousses évoqueraient chez notre peintre, en relation avec le thème de l'eau et conformément à la tradition biblique, le possible retour à la vie, comme semble aussi en témoigner le saule vigoureux qui coiffe la composition. Quant à la vache rousse debout, de croupe, elle apparaît vers 1798 dans une gouache ainsi que dans un lavis de sépia, *Le Bocage avec un repos d'animaux*, double copie par De la Rive d'une des nombreuses répliques du célèbre tableau homonyme de Karel Dujardin (1622-1678) daté de 1656 et entré dans les collections de Louis XVI en 1783. Le tribut dont De la Rive est redevable à Dujardin a souvent été souligné par la critique, et François Tronchin déjà, à la fin de sa vie, n'hésitait pas en fin connaisseur à placer les deux artistes sur un pied d'égalité<sup>48</sup>. Il est probable enfin que certains de ces tableautins aient servi de modèles à des « élèves », amis et clients du peintre qui s'essayaient à l'art du lavis. En témoigne en tout cas explicitement une version au lavis de sépia de 1807, très fidèle et légèrement plus grande que notre original à l'huile, du pinceau d'Albertine Necker-de Saussure (1766-1846)<sup>49</sup>, fille aînée d'Horace-Bénédict de Saussure et épouse du botaniste Jacques II Necker, dit Necker de Germagny fils, neveu du ministre

41. *Livre de vérité*, f<sup>os</sup> 21v-22r

42. Aujourd'hui, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1969-22 (GUERRETTA 2002, p. 368, fig. 431)

43. Aujourd'hui, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1825-16 (GUERRETTA 2002, p. 379, fig. 450)

44. *Site idéal avec berger et son troupeau avançant parmi les ruines par un temps orageux* : 1802.1 et 1804.2 (GUERRETTA 2002, p. 382, fig. 456-457)

45. Avril 1802, non localisé

46. Novembre 1802 (GUERRETTA 2002, p. 390, fig. 471)

47. GUERRETTA 2002, p. 361, fig. 418

48. GUERRETTA 2002, p. 331, fig. 398 (Pierre-Louis De la Rive, *Le Bocage avec un repos d'animaux*) et 399 (Karel Dujardin, *Le Bocage*, 1656 [Paris, Musée du Louvre, département des peintures])

49. Don de Marie-Madeleine Necker au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire en 1980, inv. 1980-284 (GUERRETTA 2002, p. 380, fig. 454)

50. GUERRETTA 2002, p. 380, fig. 454, et *Peintres genevois 1934*, n° 18 : *Le Puits*, signé et daté de 1802, propriété de M. de Palézieux-Du Pan. Il manque une étude de fond consacrée à la tendance hollandisante du paysage néo-classique (ou néo-classicisme hollandisant) autour de 1800. La grande exposition londonienne du Arts Council of Great Britain de 1972 (*The Age of Neo-Classicism*) fait l'impasse sur le sujet ; seuls C. Legrand, J.-F. Méjanès et E. Starcky ont effleuré l'importance du « mode néerlandais » dans leur catalogue *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (LEGRAND/MÉJANÈS/STARCKY 1990), notamment dans le dernier chapitre. Il convient de rappeler que le tableau « phare » que De la Rive expose au Salon de Paris de 1800 est justement un chef-d'œuvre du genre : *Intérieur animé d'un village savoyard dans les environs de Faverges (1798.h)*, n° 113 du livret, que seul le peintre d'histoire et portraitiste, rival de David, François-André Vincent (1746-1816), daigne admirer... (tableau non localisé, mais publié dans GUERRETTA 2002, p. 323, fig. 374). Sur ce sujet, voir GUERRETTA 2002, pp. 323 (fig. 374) -325, qui cite Meusel, Gilpin et A. Duval, théoriciens appelant les artistes à imiter les Hollandais, « perçus comme plus proches de la nature et mieux à même de transcrire avec franchise l'harmonie qui existe entre les lieux, l'émotion et l'imagination » (GUERRETTA 2002, p. 324).

51. Archive n° 48'534

52. Publié au chapitre III de la monographie (GUERRETTA 2002, p. 79, fig. 58)

53. Charles-Albert (1798-1849), prince de Savoie-Carignan et futur roi de Sardaigne, fut l'un des plus prestigieux pensionnaires de son Institut en 1812. Le comte Julien de Montléart, second époux de Marie-Christine-Albertine, princesse de Saxe-Courlande et mère du prince, avait commandé de Dresde à De la Rive un *Portrait de famille* « avec le domaine du Bouchet à Saconnex et un bel horizon plongeant sur Genève et les Alpes », tableau non réalisé, puisque commandé en avril 1816, alors que l'artiste était déjà malade (voir GUERRETTA 2002, p. 465).

54. FATIO 1949, pp. 314-320

55. BECQ 1994, p. 519

56. BAUD-BOVY 1903, p. 106, fig. 83-86

57. GUERRETTA 2002, p. 74, fig. 50 a

de Louis XVI. De la Rive côtoyait Jacques Necker depuis 1786 au moins dans le cadre du Comité de dessin de la jeune Société pour l'encouragement des arts, et figure régulièrement, ainsi que sa femme, dans le *Livre de vérité* en qualité d'acheteur de « tableaux dessinés ». Ainsi, en janvier 1804, Albertine Necker acquiert, quelques mois après sa cousine Germaine de Staël, dont elle était fort proche, un grand « tableau dessiné » de mêmes prix et dimensions que celui accroché à Coppet depuis l'été précédent, laissant supposer un achat complice des deux confidentes, Albertine ayant sans doute désiré posséder un pendant *a posteriori* du lavis de Germaine<sup>50</sup>.

Jusqu'à très récemment uniquement documenté grâce à une ancienne photographie en noir et blanc conservée à l'Institut suisse pour l'étude de l'art<sup>51</sup>, le *Paysage dans un vallon planté de chênes avec un troupeau s'abreuvent au gué*<sup>52</sup> s'avère être en définitive un *bozzetto* indiscutable à l'huile, de fait plus petit (47,5 × 74 cm) et bien moins léché, mais à quelques détails près fort proche de la grande composition définitive que nous reproduisons ici (fig. 11), signée et datée en bas à gauche en noir, accompagnée d'inscriptions latines indéchiffrables (« de la Rive 1781. »). Le tableau a sans doute été offert à l'un des meilleurs amis de l'artiste, Jean-Pierre Vaucher (1763-1841), pasteur, professeur et pédagogue<sup>53</sup>, féru de botanique, dont Guillaume Fatio a remarquablement retracé la brillante carrière<sup>54</sup>. Demeurant au domaine familial du Petit-Bossey près de Céligny, Vaucher a dû recevoir la toile avant le départ du peintre pour Genève, au début de 1789, peut-être en 1787 à l'occasion de sa consécration au saint ministère. Son deuxième fils, Louis Vaucher-Mestral, retiré à Céligny à partir de 1849 dans sa campagne de Courtenod dont il fut le créateur, hérita du beau paysage qui est aujourd'hui propriété des Associés de Mirabaud & Cie. Cette découverte est d'autant plus importante qu'il s'agit là du seul paysage signé et daté dont on sait avec certitude qu'il a été peint avant le voyage en Italie, témoignage précieux de la « manière » du jeune artiste qui venait de rentrer de son long voyage d'Allemagne (1776-1779). Arrivé à Dresde en juillet 1777, où il demeure jusqu'en août 1779, De la Rive cesse copies et pastiches pour s'adonner à l'art de la « composition » du paysage sur les conseils de son maître, le directeur de l'Académie Giovanni Battista Casanova (1730-1795), disciple d'Anton Mengs (1728-1779) et de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Cette toile illustre donc les premiers pas heureux de l'artiste dans le domaine du « paysage composé », concept néo-classique par excellence puisqu'il s'agit, comme pour la représentation d'un corps, d'une opération d'« imitation en parfait de la nature<sup>55</sup> » dérivant de Winckelmann (le « Beau idéal ») et de l'abbé Charles Batteux (la « belle nature »), théoriciens que De la Rive avait longuement étudiés. L'année même de l'achèvement du tableau, le peintre s'était établi à Céligny où son père, le pasteur Pierre II, occupera le presbytère jusqu'en 1793 ; il monte son atelier dans « la vieille maison Fatio », dépendance du grand domaine de L'Élysée appartenant à un ami des De la Rive, Jean-Antoine Fatio-Morel. L'installation à la campagne n'est pas sans conséquence pour le jeune peintre qui renoue vite avec la pratique assidue des « courses de paysage » et s'inspire directement des arbres, plantes, roches et animaux qu'il dessine d'après nature avant de les intégrer dans ses compositions, tout en les « composant » avec des citations des grands maîtres, italiens, flamands et hollandais, qu'il a admirés dans la Galerie électorale de Dresde. Les mois de l'été de 1780 s'étaient d'ailleurs passés aux champs, dans les alentours de Crissier-sur-Lausanne d'où il rapporte de nombreux croquis et ébauches à l'huile partiellement publiés par Daniel Baud-Bovy<sup>56</sup> (1903). En 1780 et 1781, il produit par ailleurs une suite d'eaux-fortes dans le goût de Potter, sur des variations de vaches, moutons, chèvres et plantes champêtres, dont il s'inspire pour sa composition à l'huile. La *Vache se retournant en marchant*<sup>57</sup>, eau-forte de 1781, deviendra vite l'un des motifs préférés du peintre et figure d'ailleurs dans le tableau, à gauche du troupeau franchissant le gué. L'influence du

hollandisme (ou du «septentrionalisme») demeure toutefois écrasante : Paulus Potter (1625-1654) et Claes Pieter Berchem (1620-1683) pour les vaches, Adam Pijnacker (1621-1673) et Joseph Roos (1726-1805) pour la typologie des animaux franchissant un gué au bas d'une éminence garnie de fabriques (pas encore italiques !), Jacob Gerritsz Cuyp (1594-1651/1652) pour la posture du petit berger vêtu de rouge. Seul le ciel cotonneux, d'une lumière mouvante, évoque un italianisme que véhiculent les grands paysages lyriques de Wouwerman et de Ruisdael. Malgré sa composition encore conventionnelle et empreinte de citations, cette toile contient déjà tout le génie de De la Rive pour ce qui concerne la délicatesse et la précision apportées au traitement des animaux et surtout au feuillé des chênes qui articulent le plan intermédiaire. Le *Livre de vérité* répertorie pour l'année 1781 un seul tableau «donné à Mr Cayla». Guillaume Cayla (1746-1794), héritier d'une famille de riches commerçants maritimes, membre du Conseil des Deux-Cents, futur syndic, fidèle client du peintre jusqu'à sa mort tragique durant la Révolution, a peut-être été l'heureux propriétaire du *bozzetto* du *Paysage dans un vallon*.

Une ravissante tabatière musicale en or, au couvercle peint sur émail, datant des années 1815, passée sur le marché en avril 2003<sup>58</sup>, présente quelques analogies avec le tableau précédent, notamment l'atmosphère bucolique due à la présence du jeune pâtre jouant de la flûte (lointain écho de la célèbre scène mythologique avec *Apollon gardant les troupeaux d'Admète*, empruntée à Ovide, fréquente chez Le Lorrain [1600-1682]), la disposition générale de la composition des premiers plans (masse boisée avec petit chemin au centre entourée d'eau, fabriques sur la droite) ainsi que la posture des animaux (fig. 12). En particulier le motif du combat de bœufs près de bovins paisibles, hérité de Potter<sup>59</sup>, se retrouve à l'identique (posture et couleur de la robe) au second plan d'une composition de 1799 par De la Rive portant la forte empreinte de Potter<sup>60</sup> et d'Anthony van de Velde (1617-1672). Quant à l'arrière-plan de l'émail, il suggérerait la vallée de l'Arve fortement composée que domineraient sur la gauche les Aiguilles-de-Chamonix et le Mont-Blanc. La parenté spontanée qui s'impose à l'esprit entre ce petit paysage émaillé et quelques compositions de De la Rive ne laisse de renforcer l'hypothèse développée au chapitre XVI de la monographie, à savoir que le peintre aurait fourni, comme il l'écrit dans sa *Notice biographique*, «une quantité de petites pensées pour des peintres en bijoux [*sic*]», c'est-à-dire des cartons à l'huile destinés aux miniaturistes de la fabrique genevoise – dont les pièces de luxe destinées à l'exportation faisaient la prospérité –, comme le confirme d'ailleurs un extrait des procès-verbaux du Comité de dessin de la Société des Arts du 30 pluviôse an XI (18 février 1803), et l'on sait à quel point *Le Mont-Blanc vu de Sallanches au soleil couchant* de 1802 a inspiré les émailleurs locaux (Jacques-Aimé Glardon, dit «l'aîné» [1815-1862], en particulier). C'est Jean-Henri Demole qui, le premier, a souligné le lien entre De la Rive et Jean-Louis Richter, émailleur et aquarelliste spécialisé dans les décors de tabatières et de boîtes à musique, actif dans l'atelier Jaquet-Droz et Leschot autour de 1790<sup>61</sup>. Comme tout émailleur de son temps, Richter trouve son inspiration chez les peintres néo-classiques à la mode (Giovanni-Battista Cipriani [1727-1785 ou 1790], Francesco Bartolozzi [vers 1725 ou 1727-1815], John Francis Rigaud [1742-1810]) et, pour le paysage, chez Le Lorrain, Joseph Vernet et Carl Hackert. Une première hypothèse de «collaboration» entre les deux artistes pour une tabatière musicale au couvercle orné d'un vaste paysage genevois (vers 1815) a déjà été soulevée et étayée par l'auteur<sup>62</sup>. De plus, si l'on en revient au *Paysage* de 1781, il faut se souvenir que celui-ci est contemporain de la mention de De la Rive dans le volumineux *Journal* de Louis-François Guiguer (1741-1786), troisième baron de Prangins, en tant que collaborateur plus ou moins direct à la manufacture de porcelaine de Nyon en 1782-1783<sup>63</sup>. La réflexion sur le rôle joué par notre peintre dans le domaine des arts appliqués, problématique généralement pertinente à l'époque néo-

58. Antiquorum 2003, lot 472, p. 337 : «*The painted on enamel scene is after De la Rive, represents the Vallée de l'Arve*» (vendu CHF 55 000.-).

59. Dessin à Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia, collection Frits Lugt (voir GUERRETTA 2002, p. 327, fig. 387)

60. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. CR 32 (voir GUERRETTA 2002, p. 327, fig. 384)

61. DE LA RIVE 1832, p. 27 ; DEMOLE 1920, p. 11

62. GUERRETTA 2002, pp. 364-365, fig. 425

63. GUERRETTA 2002, pp. 80-83 : mention d'un vase en porcelaine de Nyon orné de la copie de deux paysages de De la Rive de la collection de Prangins



11. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Paysage dans un vallon planté de chênes avec un troupeau s'abreuvant au gué*, 1781 | Huile sur toile, 76,5 × 98 cm (Genève, Mirabaud & Cie, banquiers privés, inv. GE-H-13) | État avant restauration

12. Jean-Louis Richter (1766-1841) | *Tabatière musicale*, vers 1815 | Or, peinture aux émaux, émaux champlevés, 83 × 52 mm (Genève, Antiquorum Auctioneers, avril 2003) | Couvercle avec paysage animé inspiré de la vallée de l'Arve



13. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Vue de Lavigny avec la campagne Tronchin*, 1803 (1803.19) | Crayon de graphite et lavis de sèpia, 505 × 635 mm (Suisse, collection particulière)



classique et corroborée par plusieurs sources, mériterait un prolongement dans l'étude d'œuvres précises et authentifiées dont nous ne disposons pas à ce jour.

Trois «tableaux dessinés» de belle facture viennent compléter cet éventail de découvertes et illustrent la double fonction de cet exercice qu'affectionnait tant De la Rive, présentant de grands paysages tantôt topographiques («vues exactes») tantôt composés/idéalisés. La *Vue de Lavigny avec la campagne Tronchin* (1803.19) (fig. 13) appartient à la première catégorie, à l'instar de la suite des six *Vues panoramiques des Alpes prises de la vallée de la Broye dans la région de Moudon* (1803-1804) acquise par Jean-Louis Labat de Grandcour en 1805<sup>64</sup>. Plus exactement, elle s'inscrit dans la continuation formelle, chronologique et géographique de la fameuse suite des *Vues exactes d'Aubonne*, documentée dès la période bernoise (première vue panoramique prise de l'est, commandée par son mécène privilégié à Berne Hans Rudolf von Frisching, héritier de la seigneurie de Rümligen, 1795.15<sup>65</sup>), puis en 1803 dans les spectaculaires pendants de la collection Mirabaud, alternant vues panoramique et rapprochée, l'une prise de l'est, l'autre de l'ouest (1803.16, 1803.18)<sup>66</sup>. Le *Livre de vérité* atteste cette filiation puisque le document mentionne l'acquisition, à la fin de septembre 1805, d'un lot de quatre «tableaux dessinés» par «Mr Tronchin Tronchin» pour cinq cent vingt-huit livres, comprenant les deux *Vues exactes d'Aubonne* de 1803 (16/18), notre *Vue de Lavigny* (19) ainsi qu'un lavis plus petit de 1804 (18), aujourd'hui dans la collection Mirabaud, appartenant à la série des «tableaux dessinés» de piété que De la Rive produit ces années-là dans le contexte de la parution du *Génie du christianisme* de François-René de Chateaubriand (1768-1848)<sup>67</sup>. Le commanditaire, Jean-Louis-Robert Tronchin, dit Tronchin-Tronchin de Lavigny (1763-1838), arrière-neveu du conseiller François Tronchin et héritier d'une partie de la collection de peintures des Délices à la mort sans descendance de ce dernier en 1798<sup>68</sup>, était un ami fort proche de l'artiste depuis plus de vingt ans. Les deux hommes s'étaient notamment rencontrés à Rome au début de 1785

64. GUERRETTA 2002, p. 414, fig. 499 a,b,c

65. GUERRETTA 2002, p. 284, fig. 319

66. GUERRETTA 2002, p. 284, fig. 320-321

67. Voir, par exemple, *Les Trois Moines dans un cimetière*, 1804 (GUERRETTA 2002, p. 417, fig. 503)

68. Sur les Tronchin et leur collection, voir essentiellement LOCHE 1974 et LOCHE 1993, pp. 43-48

et, ultérieurement, en 1800, Jean-Louis-Robert avait confié à De la Rive le soin d'entrer en relation avec les principaux marchands parisiens – surtout la figure centrale du marché de l'art de la place, Jean-Baptiste Pierre Lebrun – afin d'écouler avantageusement et dans les meilleurs délais les tableaux de son arrière-grand-oncle<sup>69</sup>. Sur un plan iconographique, cette *Vue de la campagne Tronchin* s'inscrit dans la thématique des représentations des domaines de campagne aristocratiques que De la Rive compose assez régulièrement depuis la période bernoise, et ce sous l'influence de Michael Angelo Rooker (1743-1801) et de Paul Sandby (1725-1809), ainsi que de Uvedale Price (1747-1829) et de Thomas Whately (vers 1728-1772), respectivement peintres et théoriciens anglais, diffuseurs des concepts de *picturesque* et de *landscape garden*<sup>70</sup>. Comme dans ces œuvres, la composition est ici volontairement codée : ce « *Tory Landscape* » présente la volonté de ne pas isoler la demeure patricienne avec arrogance et artifice au-dessus de la nature, mais plutôt de la « fondre » harmonieusement dans un bocage en la décentrant nettement sur la droite de la perspective axiale et en atténuant les valeurs du lavis, technique habituelle pour traduire la profondeur. La campagne Tronchin, d'une part, symbolise donc un nouveau rapport de l'homme à la nature et au bonheur champêtre hérité de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'autre part, est le miroir d'une classe d'aristocrates terriens, politiquement anglophiles, et se présentant comme héritiers « naturels » d'un ordre social d'Ancien Régime, garants d'un lien paternaliste entre pouvoir et citoyens/sujets, charnière bien présente entre campagne idyllique et ses habitants (le petit village de Lavigny et son temple apparaissent en léger surplomb et à peine plus proches du spectateur que la maison de maître), dans un moment critique où le Directoire venait de faire tomber les Républiques de Genève et de Berne<sup>71</sup>.

Une paire de grands faux pendants très aboutis témoigne de la seconde catégorie des « tableaux dessinés », les paysages composés, cette paire étant particulièrement caractéristique du pinceau de l'artiste après 1805 (fig. 14-15). Ayant renoncé définitivement aux paysages italiques à connotation *héroïque* (« je ne tardai pas à m'apercevoir que j'avais pris un vol trop élevé », avoue-t-il dans sa *Notice biographique*<sup>72</sup>), il privilégie désormais, et jusqu'à la fin de son activité, en 1816, les sujets bucoliques et pastoraux, largement tributaires du hollandisme, dénotant un tarissement certain de son inspiration et une tendance appuyée à l'auto-citation. Son trait présente par ailleurs une sorte de maniérisme, réunion de minutie technique et foisonnement de détails jamais atteints auparavant, à l'instar de sa maîtrise virtuose du lavis de sépia, qu'il décline désormais avec plus d'une dizaine de nuances de valeurs, allant de l'ocre doux au brun opaque et dont le « secret de fabrication » réside, depuis la période bernoise, dans l'utilisation d'eau aluminée, à l'origine de ce rendu soyeux et profond qui fit sa réputation internationale que souligne en 1802 le baron danois Bruun de Neergaard<sup>73</sup>. La *Pastorale « Du Pan »* de 1806 (1806.5), provenant de l'ancienne collection Du Pan à Genève, en est une excellente illustration. L'iconographie marie le goût de Potter, de Berchem et de Nicolas Fassin (1728-1811), la topographie savoyarde (vue sur le lac et les Voirons), le motif ruisdaélien de la souche repoussoir noyée de végétation saxatile à gauche et les récurrences de portraits de vaches (la vache au repos, corps de profil, au premier plan, est reprise d'une eau-forte de 1780 ; la vache debout et broutant, au centre, est un motif caractéristique des années 1790). Par ailleurs, comme dans certains grands « tableaux dessinés » de la période bernoise, il omet volontairement de repasser au pinceau la vaste plaine vallonnante en douce pente diagonale vers le lac esquissée au trait à l'arrière-plan, jouant des réserves du beau papier crème pour accroître l'impression de luminosité, de profondeur et de contraste avec la scène bucolique. Ce lavis remplit par ailleurs la fonction de *Vorzeichnung* (dessin préparatoire) pour un paysage à l'huile de 1808 appartenant au Musée d'art et d'histoire<sup>74</sup>, peint pour le conseiller François De la Rive-Rilliet (1745-1829)<sup>75</sup>, père d'Ariane De la Rive (jeune fille suavement portraiturée

69. Sur les rapports privilégiés et réguliers entre De la Rive et J.-L.-R. Tronchin, voir BPU, mss fr. 686-687 ; CANDAUX 1999 ; GUERRETTA 2002 (voir index)

70. *Vue du château de Rümligen avec la chaîne des Alpes bernoises sous le soleil du soir*, 1796, pour Frisching, huile (GUERRETTA 2002, p. 304, fig. 348) ; *Vue de la campagne de l'Eichberg à Uetendorf devant l'amphithéâtre des montagnes et le lac de Thoune par une matinée fraîche*, 1797, pour Carolus von Fischer, huile (GUERRETTA 2002, p. 304, fig. 349) ; *Le Domaine de Neuhaus près de Münsingen avec scène rustique*, 1795, pour Niklaus Friedrich von Müllinen, lavis de sépia (GUERRETTA 2002, p. 281, fig. 315)

71. Sur la représentation peinte du paysage « aristocratique », voir l'excellente synthèse EVERETT 1994

72. DE LA RIVE 1832, p. 24

73. Sur l'utilisation de l'eau aluminée dans les lavis du peintre, voir une lettre « technique » adressée à son élève M<sup>lle</sup> Chatelain, future M<sup>me</sup> Eynard-Chatelain, 10 juillet 1800 (citée dans GUERRETTA 2002, pp. 307-308), ainsi que l'éloge du chambellan du roi de Danemark, Tønnes Christian Bruun, baron de Neergaard, de passage à Genève en 1801 où il visite entre autres l'atelier de De la Rive (BRUUN 1802, p. 27).

74. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. CR 33 (GUERRETTA 2002, p. 427, fig. 524)

75. François De la Rive-Rilliet était un collectionneur friand de paysages avec repos d'animaux dans le goût de Potter et de Fassin (deux De la Rive de sa collection relevant d'un hollandisme strict sont aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève, inv. CR 32 [GUERRETTA 2002, p. 327, fig. 384] et CR 33 [voir note 74]).





14. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) |  
*Pastorale « Du Pan »*, 1806 (1806.5) |  
 Crayon de graphite et lavis de sèpia, 463  
 × 588 mm (Suisse, collection particulière)

76. Les portraits d'Ariane De la Rive (1809)  
 et de François De la Rive-Rilliet (vers 1815)  
 peints par Massot, ancienne propriété de  
 Gustave Revilliod, ont été légués à la Ville  
 de Genève en 1890 avec l'ensemble des col-  
 lections de l'Ariana (inv. CR 102 et CR 103).

par Massot en 1809<sup>76</sup>) que notre peintre affectionnait particulièrement, d'autant que celle-ci épousera en mai 1810 Philippe-Léonard Revilliod (1786-1864), son jeune élève et «agent» (dans la version à l'huile, le couple de bergers badinant sur la droite disparaît au profit d'un petit vacher vu de dos occupé à des tâches «utiles»!). Un faux pendant de 1809, la *Pastorale « Vernet »* (1809.6), est acquis en juillet 1809 par le voisin et ami du peintre, Isaac Vernet-Pictet, de Presinge, propriétaire de la campagne de Grand-Cara – voisine de celle de L'Abbaye où demeuraient Pierre-Louis et son cousin Gaspard De la Rive –, et cousin par alliance du jeune peintre néo-classique Adolphe Lullin (mort en 1806) que De la Rive avait bien connu à Paris. Caractéristique des «tableaux dessinés» des années 1810, l'œuvre néglige l'imagerie pastorale au profit d'une scène anecdotique empreinte de «réalisme» agreste, où la présence humaine se fait discrète. La typologie récurrente ces années-là de la vieille chaumière délabrée (déjà présente dans ses tableaux et dessins néo-hollandais des années 1798-1799), que jouxte une fabrique rustique sur la droite (ici un vieux pont devant lequel un troupeau franchit le gué), réapparaît dans une variante d'esprit et de composition proches datable de 1812, marquée par un maniérisme du feuillage de plus en plus exacerbé



15. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) | *Pastorale « Vernet »*, 1809 (1809.6) | Crayon de graphite et lavis de sépia, 465 × 585 mm (Suisse, collection particulière)

77. *Troupeau se dirigeant vers l'abreuvoir, près d'une vieille chaumière, vers 1812* (GUERRETTA 2002, p. 456, fig. 561)

78. Le dessin 1809.7 n'est pas localisé.

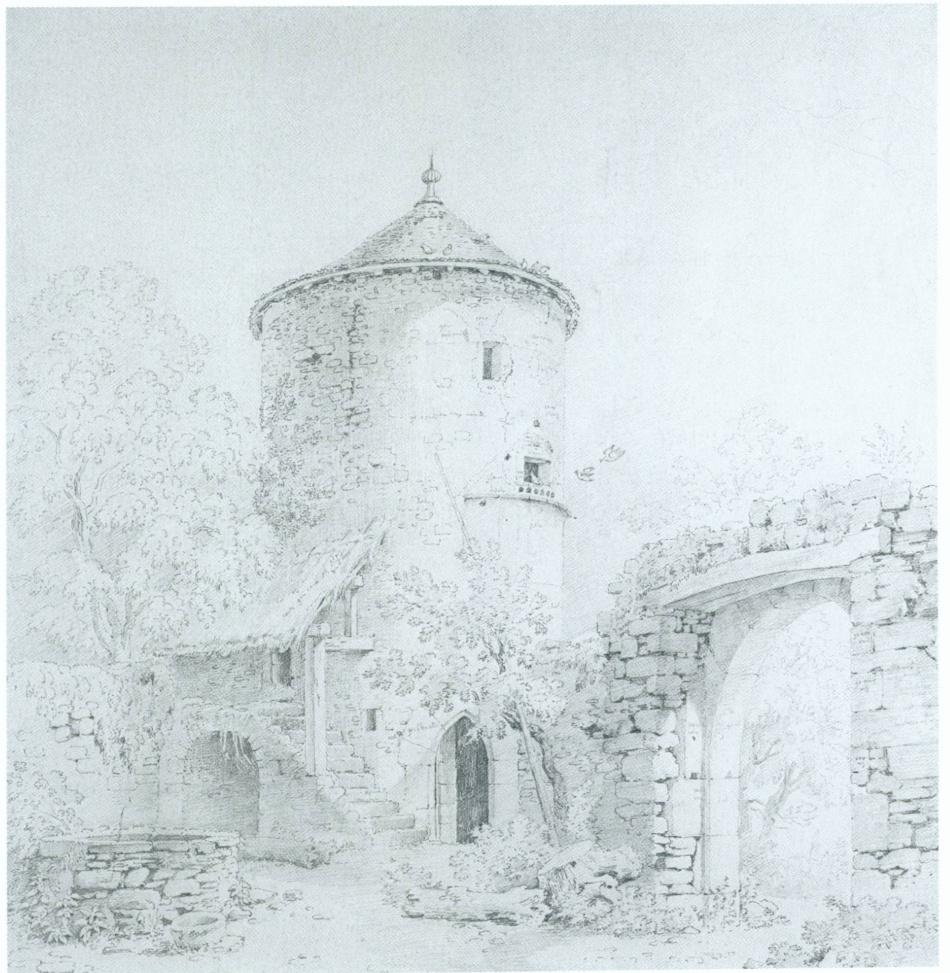
79. Sur les familles Du Pan et Vernet et le domaine de Grand-Cara, voir la synthèse BERTRAND 1978, p. 48; GALIFFE 1829, t. I (p. 153) et t. III (p. 489); CHOISY 1947, p. 87. Relevons qu'une des filles d'Isaac Vernet-Pictet, Adélaïde-Charlotte, épousera Auguste, baron de Staël-Holstein, fils aîné de M<sup>me</sup> de Staël (GALIFFE 1829, t. II, p. 619).

sur la gauche et présentant des nuances toujours plus subtiles dans les gradations des valeurs du lavis<sup>77</sup>. Le regroupement *a posteriori* en paire de ces deux lavis de mêmes dimensions et tous deux pareillement montés avec une bordure garnie de filets noirs par souci d'encadrement pourrait résulter d'une décision du second commanditaire, soucieux d'enrichir avec harmonie les collections familiales, comme le laisse penser le *Livre de vérité*: Vernet acquiert en effet en juillet les pendants 1809.6/7 pour deux cent quatre-vingt-huit livres, soit cent quarante-quatre livres la pièce, prix exact de la *Pastorale « Du Pan »* vendue trois ans auparavant. Nous serions donc en présence d'une suite de trois lavis de dimensions identiques<sup>78</sup>, dont deux réalisés *a posteriori*, formant une sorte de triptyque ou de suite pastorale; l'hypothèse est d'autant plus soutenable que le domaine de Grand-Cara, propriété de François Du Pan au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, passera par héritage en 1763 à sa sœur Louise-Marguerite, épouse depuis 1756 de Charles-Théophile Vernet, banquier à Marseille, père d'Isaac Vernet-Pictet<sup>79</sup>.

Ce goût pour la « ruine rustique » se révèle également dans une esquisse au crayon de graphite conservée au Musée du château d'Annecy (fig. 16), fruit d'une « course de pay-

16. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) |  
*L'Église du Saint-Sépulcre à Annecy, 1798* |  
Crayon de graphite, 340 × 400 mm (Annecy,  
Musée du château, inv. 18400)

17. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) |  
*Étude d'un colombier savoyard, 1813* |  
Crayon de graphite, 460 × 440 mm (Suisse,  
collection particulière)



80. PILLEMENT 1794, BERTIN 1816-1824, ALMÉRAS 1817 (?)

81. Pour les monuments, voir GONTHIER 1895 et BEXON 1997 (ill.)

82. François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, III, V, 5

83. France, collection particulière, 298 × 453 mm

84. Sur Victor Frèrejean, voir REGAT/AUBERT 1994, p. 100

85. Annecy, collection Académie florimontane, 150 × 200 mm env.

86. Pour les De la Rive, voir GUERRETTA 2002, p. 417, fig. 503-504 (*Les Trois moines dans un cimetière*, 1804, et *La Leçon du vieux moine au pied d'un arbre, dans un cloître*, 1807), et p. 441, fig. 544 (*Chemin dans un paysage boisé devant une église gothique à l'abandon*, vers 1810)

87. GUERRETTA 2002, pp. 443-444, 462, et p. 408, fig. 493

88. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1965-13 : tableau exposé au Bündner Kunstmuseum, *Der romantische Blick · Das Bild der Alpen im 18. Jahrhundert* (2 juin – 16 septembre 2001). Voir PIANZOLA 1965, fig. C.

89. GUERRETTA 2002, p. 408, fig. 492

90. Suisse, collection particulière : crayon de graphite avec annotations autographes, 331 × 840 mm (voir GUERRETTA 2002, p. 425, non reproduit)

91. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, inv. 1969-27, acquis de M<sup>me</sup> Éliane Claparède en 1969. Voir HERDT 1969, fig. 32 (*Vue de Genève*); ANDRÈS/VON TAVEL 2001, p. 85, fig. 42; GUERRETTA 2002, p. 426, fig. 522.

92. Suisse, collection particulière : lavis de sépia sur esquisse au crayon de graphite, sans annotation, vers 1811, 485 × 660 mm (expertise effectuée par l'auteur en juillet 2003)

sage», sans doute celle réalisée à la fin du printemps de 1798 en compagnie de Töpffer, de Charles-Joseph Auriol (1778-1834) et de Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) sur la route des premières vallées de la Tarentaise, au cours de laquelle les trois dessinateurs s'intéressent particulièrement à quelques édifices religieux désaffectés (notamment l'ancienne abbaye de Tamiers) avant de séjourner une semaine à Annecy (12-18 juin). Acquis à Thonon-les-Bains en 1972, ce petit croquis pris sur le vif présente la façade avec son œil-de-bœuf caractéristique ainsi que le bas-côté nord de l'église du Saint-Sépulcre à Annecy. De la Rive concentre son trait rapide sur les anfractuosités du bossage et traduit rapidement le volume du feuillé saxatile dont il n'appuie que les contours, première étape de tous les exercices de feuillés d'arbres tels que les manuels de l'époque le préconisaient<sup>80</sup>. L'édifice, sis sur la rive gauche du Thiou, était le dernier vestige du prieuré des chanoines réguliers du Saint-Sépulcre, fondé à Annecy au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle par André d'Antioche, clavaire de l'Ordre, renté par les princes de Savoie puis sécularisé à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>81</sup>. Détruit en 1966, après avoir perdu son clocher sous la Terreur et avoir été transformé en fabrique de poterie et magasin à fourrages en 1809, l'édifice continuait d'attirer de nombreux artistes de l'époque romantique, émus par son aspect pittoresque que Chateaubriand décrit si lyriquement dans son *Génie du christianisme* : «Le gothique, étant tout composé de vides, se décore ensuite plus aisément d'herbes et de fleurs [...], le vent circule dans les ruines [...]»<sup>82</sup>. En témoignent deux dessins du début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un au lavis de bistre sur papier vergé, présentant une vue frontale de l'église délabrée et mi-cachée sous un amas de foin et de billots, par Prosper Dunant (1790-1878), paysagiste savoyard contemporain de De la Rive (après 1809)<sup>83</sup>, l'autre avec vue sur l'abside et bas-côté sud attribué à un amateur lié au milieu des peintres lyonnais, Victor Frèrejean, maître de forges et commerçant, officier de l'Ordre militaire et hospitalier du Saint-Sépulcre<sup>84</sup>, extrait d'un petit carnet de croquis (vers 1830)<sup>85</sup>. Le *revival* gothique ne connaîtra guère d'avatars après 1800 dans l'œuvre de De la Rive, attaché avec ténacité à ses idéaux classiques, comme le démontrent les rares lavis de piété et de paysages avec églises désaffectées dont nous avons retrouvé la trace<sup>86</sup>.

À l'heure où nous mettons cet article sous presse, un descendant direct de l'artiste nous dévoile une magnifique étude très élaborée (fig. 17), au crayon de graphite, du colombier savoyard avec toit caractéristique à bulbe, petite corniche et porte rustique sur la droite, agrémenté d'instruments agricoles, ayant servi à la composition de l'un des quatre grands tableaux peints sur commande de l'impératrice Joséphine et jamais livrés à la suite de la mort soudaine de la commanditaire en mai 1814, tableaux passés en lot en janvier 1815 en Angleterre chez le banquier londonien de passage à Genève Edward Divett (1767-1819), féru de paysages de l'école genevoise. Il s'agit de la célèbre seconde version du grand *Départ des troupeaux pour les montagnes* de 1813 (*1813.c*)<sup>87</sup>, contribution maîtresse du peintre à la riche imagerie des rites pastoraux helvétiques si prisés au XIX<sup>e</sup> siècle, propriété du Musée de Genève depuis 1965, récemment exposée à Coire (2001) avant la rétrospective du Musée Rath<sup>88</sup> et dont il existe une version inachevée composée «en miroir» dans une collection particulière autrichienne<sup>89</sup>. De la Rive fait montre ici d'une rare maîtrise dans l'art du graphite, alternant valeurs et contrastes caractéristiques de la maturité des années 1810. À la même période remonte un important croquis topographique très appliqué, représentant une *Vue méridionale de Genève prise du bois de la Bâtie*<sup>90</sup>, réalisé *in situ* et à l'ouverture spatiale élargie couronnée au loin par la cathédrale Saint-Pierre, comparable au grand lavis de sépia homonyme, animé au premier plan, conservé au Cabinet des dessins du Musée de Genève dont il est très certainement le croquis-matrice<sup>91</sup>, ainsi que pour un lavis de sépia inédit récemment découvert et intitulé *Paysage avec paysans, vigneron et animaux, au loin vue panoramique méridionale de Genève prise du Bois de la Bâtie*<sup>92</sup>.

## Bibliographie

- ALMÉRAS 1817 (?) Maurice-Abraham Alméras, *Exercices de Feuillé d'Arbres*, sans lieu, 1817 (?)
- ANDRÉS/VON TAVEL 2001 Alberto de Andrés, Hans Christoph von Tavel, *Le Vent tourne · De l'homme et du paysage dans la peinture suisse vers 1800*, Pfäffikon SZ 2001
- Antiquorum 2003 Antiquorum Auctioneers, *Importantes montres, montres-bracelets, pendules de collection et instruments d'horlogerie appartenant à divers amateurs*, Genève, Hôtel Noga Hilton. 12-13 avril 2003, Genève 2003
- Archiv 1805 *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, Dresde 1805
- ARRIGON 1946 Louis-Jules Arrigon, *Une amie de Talleyrand: la duchesse de Courlande · 1761-1821*, Paris 1946
- BARDE 1937 Edmond Barde, *Quartiers nouveaux, vieux souvenirs: en marge de l'histoire*, Genève 1937
- BAUD-BOVY 1903 Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois*, 1<sup>re</sup> série, Genève 1903
- BAUMGÄRTEL et alii 1998 Bettina Baumgärtel et alii, *Retrospektive Angelika Kauffmann*, catalogue d'exposition, Düsseldorf (Kunstmuseum, 15 novembre 1998 – 24 janvier 1999), Munich (Haus der Kunst, 5 février – 18 avril 1999), Coire (Bündner Kunstmuseum, 8 mai – 11 juillet 1999), Ostfildern-Ruit 1998
- BECQ 1994 Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne · De la raison classique à l'imagination créatrice · 1680-1814*, Paris 1994
- BERTIN 1816-1824 Jean-Victor Bertin, *Recueil d'études d'arbres*, Paris 1816-1824
- BERTRAND 1978 Pierre Bertrand, *Les Origines d'une commune genevoise, Presinge*, Presinge 1978
- BEXON 1997 Alain Bexon, « Du saint sépulcre au saint suaire », *Le Dauphiné libéré* 74, 31 mars 1997
- BOISSONNAS 1996 Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer*, Lausanne 1996
- BRUUN 1802 Tønnes Christian Bruun, baron de Neergaard, *De l'état actuel des arts à Genève*, Paris an X/1802
- BUYSSENS 1988 Danièle BuysSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise · XVII<sup>e</sup> – début XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève 1988
- CANDAUX 1999 Jean-Daniel Candaux, « Deux jeunes patriciens genevois saisis par l'Italie, 1784-1785 », dans Angela Kahn-Laginestra (dir.), *Genève et l'Italie III · Études publiées à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes*, Genève 1999, pp. 215-222
- CHOISY 1947 Albert Choisy, *Généalogies genevoises*, Genève 1947
- DE LA RIVE 1832 Pierre-Louis De la Rive, *Notice biographique*, Genève 1832
- DEMOLE 1920 Jean-Henri Demole, « Un art genevois: la peinture sur émail · Coup d'œil sur son histoire et son enseignement », *Noël suisse*, 1920, pp. 9-15
- EL-WAKIL 1989 Leïla el-Wakil, *Bâtir la campagne · Genève 1800-1860 · Catalogue*, Genève 1989
- EVERETT 1994 Nigel Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven – Londres 1994
- FATIO 1949 Guillaume Fatio, *Céligny, commune genevoise et enclave en pays de Vaud*, Céligny 1949
- FÜSSLI 1810 Hans Heinrich Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, tome II, Zurich 1810
- GALIFFE 1829 Jean-Antoine Galiffé, *Notices généalogiques sur les familles genevoises*, Genève – Paris 1829
- GOETHE/MEYER 1805 Johann Wolfgang Goethe, J. H. Meyer, *Winckelmann und sein Jahrhundert · In Briefen und Aufsätzen*, Tübingen 1805
- GONTHIER 1895 Jean-François Gonthier, « Le prieuré du Saint-Sépulcre d'Annecy », *La Revue savoisienne*, 1895, pp. 62-71
- GUERRETTA 1992 Patrick-André Guerretta, « Quelques remarques et documents autour d'un tableau italique du Palais de l'Athénée · La « Vue du lac d'Albano au soleil couchant », par Pierre-Louis De la Rive (1786) », *Genava*, n.s., XL, 1992, pp. 127-146
- GUERRETTA 1998 Patrick-André Guerretta, *Inventaire des peintures et dessins des paysagistes Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) et Anton Winterlin (1805-1894) appartenant à la collection Mirabaud*, Genève, Genève 1998
- GUERRETTA 2002 Patrick-André Guerretta, *Pierre-Louis De la Rive ou la Belle Nature · Vie et œuvre peint (1753-1817)*, Genève – Paris 2002 (deux éditions: catalogue broché et livre complété du fac-similé du Livre de vérité de l'artiste)
- GUERRETTA 2003 Patrick-André Guerretta, *Deuxième inventaire des peintures et dessins des paysagistes Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) et Anton Winterlin (1805-1894) appartenant à la collection Mirabaud & Cie*, Genève et Zurich, Genève (en cours de publication, fin 2003)
- HASKELL/PENNY 1981 Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique · The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven – Londres, 1981
- HERDT 1969 Anne de Herdt, *Dessins de Pierre-Louis De la Rive (1753-1817)*, exposition organisée par le Musée d'art et d'histoire, 28 juin – 28 septembre 1969, Palais Eynard, Genève 1969
- HERDT/MORSIER 1972 Anne de Herdt, Georges de Morsier, « Lettres du peintre Pierre-Louis De la Rive pendant son séjour en Italie (1784-1786) », *Genava*, n.s., XX, 1972, pp. 231-318 (iconographie par A. de Herdt)
- LAIRESSE 1707-1787 Gérard de Lairese, *Le Grand Livre des peintres*, Amsterdam 1707 (traduction française: Paris 1787)
- LE BIHAN 1990 Olivier Le Bihan, *L'Or et l'ombre · La peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles au Musée des beaux-arts de Bordeaux*, Bordeaux 1990
- LEGRAND/MÉJANÈS/STARCKY 1990 Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starcky, *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 95<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins, Paris, Musée du Louvre, 18 janvier – 23 avril 1990, Paris 1990
- LOCHE 1974 Renée Loche, « Catalogue des collections de François Tronchin », *Genava*, n.s., XXII, 1974, pp. 1-217
- LOCHE 1993 Renée Loche, « François Tronchin », dans Emmanuel Starcky (éd.), *L'Âge d'or flamand et hollandais · Collections de Catherine II · Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg*, catalogue d'exposition, Dijon, Musée des beaux-arts, 20 juin – 27 septembre 1993, Dijon 1993, pp. 43-48
- MAJEWSKA-MASZKOWSKA 1976 Bożenna Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736-1816)*, Wrocław 1976
- MEUSEL 1797 Johann Georg Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts (...)*, Leipzig 1797
- NORDHOFF/REIMER 1994 Claudia Nordhoff, Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert · 1737-1807 · Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994

- Peintres genevois 1934 *Exposition d'œuvres des peintres genevois Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) et Adam-Wolfgang Tæpffer (1766-1847) appartenant à des collections privées, à la Société des Arts, au Musée Ariana et au Musée d'art et d'histoire, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 février – 25 mars 1934, Genève 1934*
- PEREZ 1982 Marie-Félicie Perez, *Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810), artiste et amateur lyonnais du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, ms Lyon 1982
- PIANZOLA 1965 Maurice Pianzola, «Quatre paysages de P.-L. De la Rive peints pour l'impératrice Joséphine», *Musées de Genève*, 59, octobre 1965, pp. 15-18
- PILLEMENT 1794 Jean Pillement, *Recueil gravé d'arbres et de feuilles*, Paris 1794
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1806 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, «Essai historique sur l'art du paysage à Rome» dans *Archives littéraires de l'Europe, ou Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, tome X, Paris – Tübingen 1806
- REGAT/AUBERT 1994 Christian Regat, François Aubert, *Châteaux de Haute-Savoie, Yens/Morges – Saint-Gingolph* 1994
- REVERDIN 1989 Olivier Reverdin, «La famille Dufour à Montrottier (1799-1839)», *La Revue savoisiennne*, 1989, pp. 115-134
- REVERDIN 1991 Olivier Reverdin, «La famille, le milieu et la tradition de Guillaume-Henri Dufour», dans Roger Durand, Daniel Aquillon (éd.), *Guillaume-Henri Dufour dans son temps (1787-1875), actes du colloque Dufour*, Genève 1991, pp. 27-47
- RIGAUD 1876 Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des beaux-arts à Genève*, Genève 1876
- SERAND 1949 Joseph Serand, *Le Château de Montrottier*, Annecy 1949

#### Crédits des illustrations

© Ilmari Kalkkinen, Genève, fig. 1-8 | © Claude Mercier, Genève, fig. 9-10, 12, 17 | © Salomon-de Jong photographie, Lausanne, fig. 14-15 | © Musées d'Annecy, Communauté d'agglomération d'Annecy, fig. 16 | © ViNi-photographie, Lausanne, fig. 11, 13

#### Adresse de l'auteur

Patrick-André Guerretta, docteur ès Lettres en  
histoire de l'art, avenue Eugène-Pittard 11,  
CH-1206 Genève

