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

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 54 (2006)

Artikel: Alexandre Perrier : visions du salève dans la collection du Musée d'art et d'histoire

Autor: Ritschard, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728183

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.07.2025

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

Claude Ritschard

ALEXANDRE PERRIER · VISIONS DU SALÈVE DANS LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

In memoriam Jeanne Fontaine et Maurice Pianzola

«La montagne de M. Perrier est dépouillée de pittoresque;
il n'en a pris que ce qui dure.»
CHARLES FERDINAND RAMUZ[1]

Lorsque, en 1891, Alexandre Perrier peint l'une des trois versions connues du *Portrait de la mère de l'artiste* (fig. 1), il vient d'arriver à Paris après avoir passé une dizaine d'années à Mulhouse, acquérant une solide formation de dessinateur sur tissu qui lui permettra de gagner sa vie dans la capitale comme dessinateur de mode et de costumes. Mais, avant d'être ce que l'on appellerait aujourd'hui un «*designer*», Perrier est un artiste. En 1883 déjà, il s'en ouvre à sa mère: «[...] ces derniers temps, il s'est fait une grande révolution chez moi. Ces deux mois où j'ai pu me livrer entièrement au dessin ont développé ma véritable nature. Tous les sentiments et les passions qui sommeillaient en moi, faute de stimulant, se sont éveillés et ont réagi sur le corps aussi bien que l'esprit, à tel point que la vue qui s'affaiblissait chez moi est presque totalement raffermie. J'avais besoin de cela, je le sentais, et ça a été un manque d'énergie bien regrettable de ma part de n'avoir pas embrassé de prime abord la carrière artistique[2].» Sa vie parisienne d'artiste, Perrier ne la mène pas seulement en fréquentant le milieu des artistes et gens de lettres suisses, tels Albert Trachsel, Auguste de Niederhäusern, dit «Rodo», Eugène Grasset, Édouard Rod et Mathias Morhardt, voire Ferdinand Hodler lorsque ce dernier séjourne à Paris, mais aussi en participant aux Salons des artistes indépendants[3]. En 1891, il y présente deux toiles, *La Jeune Convalescente* et *La Famille adoptive*[4], dont les scènes sont sans doute inspirées de la vie de l'orphelinat de Varembé que sa mère avait créé et dirigeait à Genève. En effet, la petite quinzaine d'années qu'Alexandre Perrier passe en France est entrecoupée de longs séjours dans sa ville natale et en Haute-Savoie, notamment à La Combe, où la famille de sa mère, les Clément, possédait une maison, ainsi qu'à Clarens[5], à Territet ou à Mies.

Parmi les quelques portraits peints par Alexandre Perrier (on compte, notamment, un petit portrait d'Édouard Rod, non daté, mais vraisemblablement exécuté à Paris, qui montre l'écrivain à sa table de travail), les portraits de sa mère ont pour caractéristique de la représenter en pleine nature. Dans *Portrait de la mère de l'artiste*, de 1891, elle pose, de profil, debout dans une prairie, sans doute à Varembé (fig. 1). Tout de noir vêtue, sa silhouette, coupée à mi-jambes, domine les lointains d'un paysage où se superposent deux chaînes de montagnes, les Voirons avec le Môle et la pente du Petit Salève, encore dans l'ombre, et la chaîne du Mont-Blanc, touchée de la tendre lumière de l'aube. Moins qu'un portrait, la mère, dont le visage, laissé dans l'obscurité, tourné vers la droite, se désintéressant du mince trait de lumière reflété par le lac ou du panorama des montagnes, regarde vers un lointain couchant, est une figure non pas symbolique – hormis la touche pointilliste, rien dans cette peinture ne relève de ce mouvement, ni le traitement du paysage ni celui de la mère ou son rapport avec le fond –, mais bien emblématique. Elle domine la composition et sa stature comme sa posture modifient totalement la perception que le spectateur a du paysage. Alors que le format de la peinture est presque carré, les lointains se déploient comme dans un paysage panoramique, dans une sorte de perspective cavalière

Je remercie Philippe Boyer d'avoir mis, outre ses compétences de chercheur, ses connaissances de montagnard au service d'Alexandre Perrier en me permettant – dans un paysage de plaine complètement transformé par plus de cent ans de vie urbaine – de tenter d'identifier les différents points de vue depuis lesquels les tableaux du Salève ont été peints.

1. RAMUZ 1907, p. 165

2. Lettre d'Alexandre Perrier à sa mère, Mulhouse, 24 juin 1883, citée dans FONTAINE/SIEGRIST 1986, p. 17

3. Il y participera régulièrement jusqu'en 1895, aux côtés de l'avant-garde artistique, envoyant en majorité des paysages, dont cinq portaient le titre identique de *Vision de montagne* (voir WOHLGEMUTH 1986, p. 41).

4. *La Jeune Convalescente*, 1889, huile sur toile, 64 × 48,5 cm (MAH, inv. 1995-2), a été acquise par le Musée d'art et d'histoire en 1995 auprès de M. René Barthe, à Léon. Elle portait le numéro 901 dans le catalogue *Exposition de la Société des artistes indépendants*, Pavillon de la Ville de Paris, 20 mars – 27 avril 1891. En revanche, *La Famille adoptive*, numéro 902 de ce même catalogue, n'a pas été retrouvée, comme la plupart des œuvres envoyées par Perrier aux Salons successifs auxquels il a participé.

5. La date exacte du retour définitif en Suisse d'Alexandre Perrier n'est pas documentée. Se fondant sur les adresses mentionnées sur les listes des exposants aux Salons des artistes indépendants, Matthias Wohlgemuth relève que, à partir de 1895, on indique pour Alexandre Perrier «25, quai des Bergues». Il en déduit que Perrier avait quitté Paris à cette date. Son retour définitif à Genève est attesté à partir de 1900. Toutefois, dès 1894, Perrier effectue de fréquents séjours à Clarens où habite François Morhardt, frère de Mathias, auquel il est lié depuis ses études au Collège de Genève (voir WOHLGEMUTH 1986, p. 53, note 8, et FONTAINE/SIEGRIST 1986, p. 18).

1. Alexandre Perrier (Genève, 1862-1936) | *Portrait de la mère de l'artiste*, 1891 | Huile sur toile, 58 × 68 cm (Genève, collection particulière)

dont elle aurait été le point de regard avant de se détourner. Cette composition, quelque peu abrupte et d'une audace singulière, est l'un des rares paysages de Perrier où la montagne est traitée à la manière des *vedute*, telles qu'on commence à les peindre au XVIIIe siècle et dont la faveur ne fera que croître au début du XIXe siècle, tant de la part des voyageurs du Grand Tour que des promeneurs en montagne[6]. Sans vouloir décrypter plus avant l'étrangeté de cette composition, il faut noter qu'elle présente la particularité d'affronter la vision du Salève de face[7].

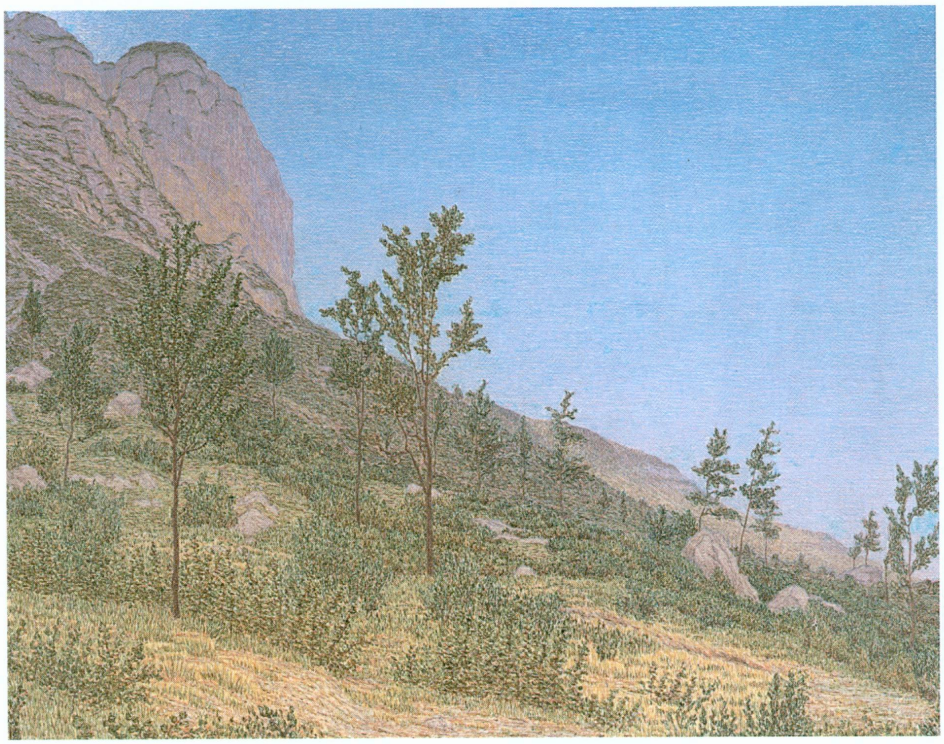
En effet, les trois peintures sur ce sujet que conserve le Musée d'art et d'histoire abordent le Salève sous des angles différents. En 1898, Alexandre Perrier peint le Salève depuis un point de vue situé près de Collonges, en direction du Mont-de-Sion, au pied de la première fracture qui brise le flanc du mont, presque à fleur de rocher (fig. 2)[8]. Il utilise la pente de l'arête de la brèche pour tracer une diagonale qui traverse le tableau de gauche à droite, le triangle inférieur étant réservé à la terre, le supérieur, au ciel. Cette première pente qui vient mourir dans les herbes hautes et les broussailles trouve, à mi-parcours, comme un écho lointain avec la dénivellation produite par l'autre flanc de la brèche. Mais il s'agit chez Perrier moins d'un souci d'exactitude dans le rendu du paysage que d'une préoccupation de coloriste. Traités dans des tons rose-mauve, que quelques traits de rouge et de jaune viennent réchauffer, les rochers sont modelés d'ombres bleues et semblent ainsi non pas trancher sur la lumière du ciel, mais ne faire qu'un avec l'éther. Le ciel présente d'ailleurs la même subtilité dans son chromatisme. La touche divisionniste qui, tantôt verticale, tantôt horizontale, modèle les reliefs érodés de la vieille montagne, structure à petits traits horizontaux la luminosité d'un ciel d'azur traversé de myriades d'accents roses et jaunes, lui conférant la transparence de l'eau.

6. En témoignent, à Genève, les deux vues peintes par Robert Gardelle (Genève, 1682-1766) : *Vue de la ville de Genève et de la rade prise de Cologny*, 1719/1726 ?, huile sur toile, 60,2 × 148,3 cm (MAH, inv. 1979-81), et *Vue de Genève prise depuis Saint-Jean*, 1719/1726, huile sur toile, 59,7 × 142,2 cm (MAH, inv. 1979-82), toutes deux ancienne propriété du duc de Richmond et Gordon, Goodwood, Chichester, acquises en vente publique (voir BUYSSENS 1988, n°s 124 et 125, pp. 68-69).

7. Dans le carnet de croquis d'Alexandre Perrier publié par Maurice Pianzola, on remarque une vue frontale du Salève avec un premier plan traversé de deux parallèles qui convergent (PIANZOLA 1992, p. 99). Bien que son point de vue soit plus éloigné – ce qui cadre plus largement la montagne –, cette composition n'est pas sans rappeler *La Route d'Évordes*, peinte à quatre reprises par Ferdinand Hodler vers 1890 (voir, par exemple, *Hodler* 2003, cat. n° 9, p. 163, ill. p. 52).

8. Le Musée d'art et d'histoire conserve une étude d'Adam Wolfgang Töpffer (Genève, 1766-1847) : *Gaillard*, vers 1816, huile sur papier collé sur toile, 25,5 × 41,5 cm (MAH, inv. 1934-5), qui présente le Salève de profil (voir BUYSSENS 1988, n° 383, p. 193). Dans son article de 1935, Louis Gielly remarque : « On sait qu'à côté de ses grands tableaux Töpffer a exécuté un certain nombre d'études en plein air. C'était une nouveauté chez les peintres genevois. De La Rive, qui appartient à la génération précédente, n'a jamais fait d'après nature que des dessins au trait et quelques très rares dessins aquarellés. » Puis, observant que les œuvres de plein air de Töpffer restent en partie conventionnelles si on les compare à celles de Corot, il conclut ainsi : « Notre "*Vue de Gaillard*" représente un stade intermédiaire et annonce les temps nouveaux. » (Voir GIELLY 1935, p. 354.)

2. Alexandre Perrier (Genève, 1862-1936) | *Pied du Salève*, 1898 | Huile sur toile, 49 × 65,5 cm (MAH, inv. 1940-10 [don République et Canton de Genève, 1940])



Le terrain du pied du Salève, lui, marque sa pente et ses accidents par des alternances de végétation et de terre nue. Au premier plan à gauche, on distingue une portée de sentier. Un second sentier sinue vers le centre du tableau, ouvrant dans la triangularité de la composition un nouvel angle – celui-ci aigu – qui, se perdant dans les broussailles, vient buter contre une déclivité qu'on ne peut deviner qu'à une rupture entre la ligne diagonale de la végétation et sa reprise par la parallèle rocheuse. Çà et là, d'autres sentes, à peine dégagées, amorcent différentes perspectives. Quelques blocs erratiques en hérissent le parcours. Au premier abord, cette partie du paysage semble dominée par le vert de la végétation. Pourtant, à y regarder de près, on retrouve dans le traitement de l'herbe, des plantes hautes et des buissons, voire des feuillages des arbres, la même subtilité chromatique alternant des touches de mauve, de rouge et de jaune, avec une prédominance de cette dernière couleur disant la sécheresse de l'été, la terre qui devient poussière et le soleil bientôt à son déclin qui touche de l'or d'un automne précoce les feuilles encore vertes d'arbrisseaux élancés que nul souffle de vent ne semble avoir jamais courbés. Teintés d'un sombre mauve, les troncs graciles des arbres dédient leur matière encore vivante et leur croissance à l'ancienneté minérale de la montagne.

Dans la seconde vision du Salève datant de 1898, *Paysage de montagne (Gros rocher du Salève)*, et dont le point de vue doit se situer entre Collonges et Neydens, Perrier prend un parti totalement différent (fig. 3). Ici, le sujet même du tableau, le gros rocher du Salève, domine toute la composition. L'angle que choisit le peintre pour en traiter la masse confère à ce morceau de Salève une monumentalité qui, occupant le plan médian de la peinture, occulte presque le ciel contre lequel elle se dresse et, excluant les masses rocheuses qui prolongent la montagne à l'est et à l'ouest, fait de ce gros rocher une montagne à part entière. À son pied s'étend une plaine de cultures assez vaste, frangée au loin par des bosquets denses qui masquent la transition entre l'abrupt du rocher et le retour au plan. À la

différence de la montagne, les cultures ne sont pas limitées latéralement par le choix du point de vue. Au contraire, l'agencement des champs, divisés en parcelles orientées vers la droite et coupées par le cadrage, conduit le regard et l'imagination à élargir l'horizon des cultures et à compléter la montagne au-delà de sa rupture brutale. Tentation qui se heurte à deux obstacles : la présence impérieuse du rocher et, au premier plan du tableau, l'ombre portée de la futaie qui dessine un angle pointant vers la montagne, angle auquel répond le rectangle d'un champ.

Le changement de vision d'Alexandre Perrier ne tient pas qu'à la composition. La manière de peindre est différente, le chromatisme également. Si la touche est encore divisionniste, les partis chromatiques sont plus tranchés. Dans les feux encore vifs d'un couchant qu'indique l'emprise sur le sol des ombres portées étirées, l'été est dans sa maturité déclinante, comme l'atteste l'alternance de champs encore verts (en attente de la seconde fenaison ?), de parcelles déjà récoltées et d'autres déjà labourées. Les arbres, eux, sont bien verts et seules quelques touches d'ocre, en écho à celles qui ponctuent notamment le champ au premier plan, indiquent que la sève est à son déclin et que la terre sera bientôt rendue au brun.

De cette mosaïque émerge le rocher qui a presque renoncé à porter les fruits de la terre. Seules subsistent sur les replats de son architecture les herbes folles et les broussailles qui parviennent à s'y enraciner. Pourtant, cette masse minérale infertile appartient aussi à la terre nourricière et Perrier le rappelle en soulignant ses angles et ses arrondis d'un liseré vert. Et le souvenir d'un passé plusieurs fois millénaire ourle de lignes ascendantes vertes les crêtes des contreforts, atténue l'aigu des arêtes, adoucit les creux, tandis que l'aiguille aride ne laisse affleurer sur sa paroi tranchée que des coulées brutales où se mêlent l'ocre jaune, le mauve et le gris ardoise. Et c'est encore l'ocre jaune qui teinte les gris-mauve des pans des falaises, se mêlant parfois aux touches de vert, rehauts dont la fonction est moins de désigner la nature géologique de la roche que de la marier, ainsi offerte aux rayons du soleil, avec la terre cultivée.

En 1899, Perrier peint le Salève depuis un point de vue situé au Pas-de-l'Échelle (fig. 4)[9]. C'est donc le flanc gauche du Salève qui dessine l'oblique divisant le tableau dans sa diagonale. Mais si la composition reprend, en l'inversant, celle du *Pied du Salève* réalisée en 1898 (voir fig. 2), les deux œuvres ne peuvent pas être considérées comme des pendants. Certes, leurs dimensions sont proches, leur cadrage presque similaire, et leur traitement pictural pareillement pointilliste. En revanche, les climats qu'elles dégagent sont à l'opposé. Alors que le tableau de 1898 offre une montagne qui déjà se fond doucement dans la brume du soir, celui de 1899 la fait émerger de l'ombre, telle une barrière opposée au jour naissant. Le profil de sa crête se détache sur le ciel avec une netteté coupante, accentuant la force presque menaçante de ses massifs rocheux. Le poids de la montagne est renforcé par l'obscurité qui baigne encore la végétation poussant à son pied. Alors que, dans le *Pied du Salève* de 1898, c'est un mouvement ascensionnel qui joint la terre au ciel avec la verticalité des hautes herbes et l'élan des jeunes arbres dont les troncs scandent l'espace sur plusieurs plans, ici, Perrier propose une végétation touffue qui, épousant la déclivité jusqu'à son point le plus bas, semble faire corps avec la roche et participer de la mutation du règne végétal au minéral. On y retrouve, cependant, les mêmes arbrisseaux que dans le tableau précédent, mais ils ont perdu leur rectitude et, comme courbés par la masse rocheuse, ils semblent plier sous la pression descendante de la falaise s'érodant.

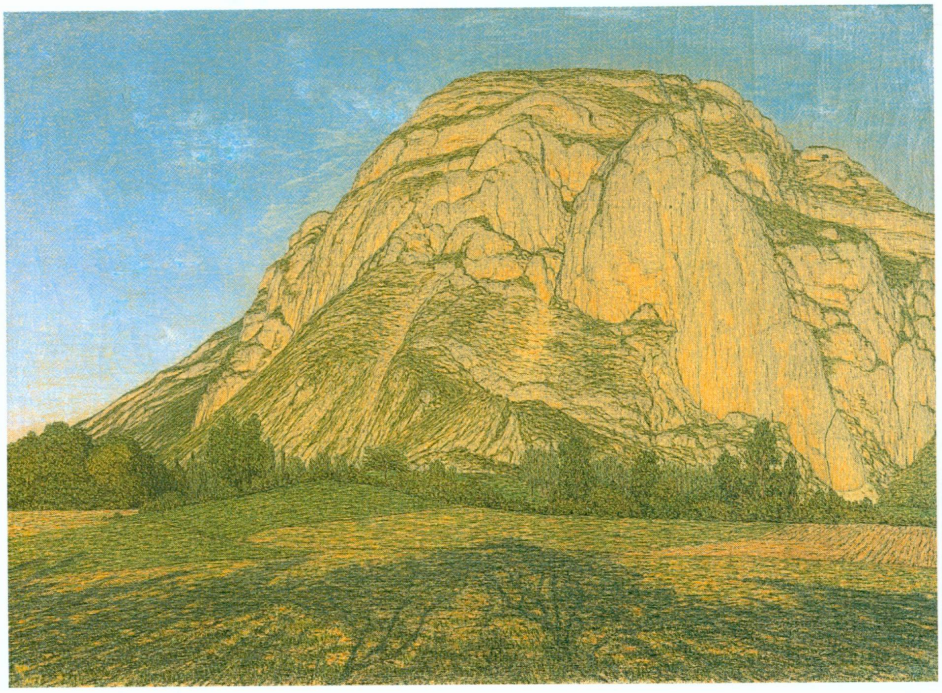
Similaire, cependant, est la composition triangulaire. Usant de la diagonale principale – la pente descendante de la montagne qui traverse le paysage de droite à gauche –, Perrier

9. Dans les mêmes années, Ferdinand Hodler, à trois reprises, peint le Salève dans une composition triangulaire similaire à celle qu'adopte Perrier, plantant son chevalet aux abords des étangs de Veyrier et jouant sur le reflet de la montagne dans l'eau. Toutefois, si sa palette a également recours aux oppositions des tons violacés et des verts sombres – les deux couleurs dominantes éclairées par des jaunes solaires –, rien dans la manière de peindre ni dans la perception du paysage n'est comparable à ce que recherche Perrier (voir *Au pied du Petit Salève*, vers 1893, dans *Hodler* 2003, cat. n° 12, pp. 163-164, ill. p. 55).

3-4. Alexandre Perrier (Genève, 1862-1936)

3 (en haut). *Paysage de montagne (Gros rocher du Salève)*, 1898 | Huile sur toile, 46 × 65 cm (MAH, inv. 1940-12 [don République et Canton de Genève, 1940])

4 (en bas). *Le Salève*, 1899 | Huile sur toile, 59 × 70 cm (MAH, inv. 1900-16 [achat à l'artiste sur le Fonds Diday, Genève 1900])



construit un triangle d'ombre dont la pointe est l'extrémité du Salève. Toutefois, le triangle n'est pas rigoureux : il est rompu au loin par une trouée de lumière provenant du pan de la brèche du Pas-de-l'Échelle déjà éclairé par le soleil levant. Tout en soulignant la

diagonale principale de la composition, cette coulée de lumière permet de distinguer la rupture dans le corps de la montagne et les deux vallonnements qui scandent sa descente. Une autre perspective diagonale, elle contradictoire, est suggérée par le mouvement des nuages qui avancent au-dessus du sommet. Leurs volumes lumineux font écho à la végétation du premier plan, en pied, à gauche du tableau, traitée dans des tons légers de verts et de jaunes touchés de lumière. Dans la partie droite de l'œuvre, la végétation laissée dans l'ombre adopte également, par les jeux de clair-obscur, une forme triangulaire dont le sommet vient désigner la brèche illuminée.

Dans cette peinture, la touche pointilliste est dominante. Perrier l'utilise dans le traitement de la végétation et, en partie, dans celui de la montagne. En revanche, le ciel est peint de façon plus étale. Sa couleur rosée baigne l'entier de la peinture : les verts, les jaunes, les mauves, tant de la végétation que de la montagne, sont mélangés de touches de rose et c'est encore avec du rose que Perrier structure ses nuages.

En 1996, le Musée d'art et d'histoire reçoit en dépôt de la Fondation Gottfried-Keller un *Coucher de soleil à l'horizon*, daté de 1903 (fig. 5). Jusqu'aujourd'hui, nul ne s'est aventuré à identifier les crêtes des montagnes qui s'échelonnent jusqu'à un horizon marqué à l'exacte moitié de la toile carrée. Dans ce coucher de soleil spectaculaire où le bleu du ciel, par endroits encore intense, cède peu à peu devant le rougeoiement incandescent des vapeurs nuageuses qui l'envahit, les vallonnements érodés des monts se dissolvent dans la brume. Dans ces strates de mauve et de bleu sourd, deux taches de lumière dorée laissent supposer le reflet du couchant sur un plan d'eau. Elles interviennent presque à l'horizon de la terre, dont seul les sépare le large déploiement d'une ultime chaîne de montagnes. La densité de l'ombre, l'opacité de la couleur qui éradique tout jeu de structures indiquent que le soleil se couche derrière cette chaîne, qu'elle est située à une grande distance, non seulement du mont qui domine le premier plan de la composition, mais des montagnes mauves dont les vallonnements occupent la partie médiane du tableau et dont on distingue les courbes grâce à quelques touches de lumière, la même lumière, presque éteinte, qui, tout en la désignant, renvoie la chaîne à son opacité.

Les deux taches de lumière plus intense laissent deviner que les deux plans de montagnes sont séparés par un cours d'eau ou un lac (le Rhône ou le lac Léman ?). Or, s'il est légitime de reconnaître le Jura dans la chaîne qui occulte l'astre en train de descendre dans la nuit, il est également justifié d'identifier les deux môles qui, sur l'autre rive, encadrent la tache de lumière centrale, comme étant ceux du Salève, puis, en retrait, le Semnoz. Le point de regard d'Alexandre Perrier pourrait alors être situé sur le Mandellaz, l'un des sommets de la chaîne des Bauges, à l'arrière d'Annecy. Nous aurions alors, dans la collection du Musée d'art et d'histoire, une quatrième vision du Salève, en tout point différente des précédentes.

Mais l'intérêt de l'œuvre ne tient pas à la reconnaissance du site. Le regard est tout d'abord frappé par la luminosité intense qui en émane, par l'apparente simplicité de l'affirmation de l'opposition des couleurs chaudes et des couleurs froides, puis par les effets de densité et de transparence dans une matière picturale cependant homogène. Or, à y regarder de plus près, on observe une grande subtilité dans le mélange des couleurs et dans la manière de les appliquer. L'horizon médian est la seule partie du tableau dans laquelle les couleurs sont posées horizontalement : une strate de bleu, surmontée d'une couche de mauve violacé qui se fond doucement dans un orange chaleureux. Cette couche opaque sert de base au jaune orangé du ciel illuminé par le couchant. À sa limite, la couleur irradie, pour en-

suite se densifier, avant de s'atténuer dans le moutonnement des nuages qui, au haut de la toile, tranchent nettement sur le bleu du ciel. Du côté des montagnes, dans la partie intermédiaire de l'œuvre, la peinture est posée à coups de touches légères. Elles semblent suivre le dessin des courbes horizontales et les modelés sont donnés par des différences de densité de la pâte. En revanche, au premier plan, le mont Mandellaz, traité dans un chromatisme de mauve, de gris ardoise et de vert, retrouve les touches plus affirmées, posées verticalement, qui dessinent les ravines de son érosion. Enfin, Perrier a eu recours à un réseau de craquelures circulaires, peintes extrêmement finement, non seulement pour homogénéiser les différences de touches, mais surtout pour accentuer la qualité immatérielle de la vision.

Cependant, l'apparente précision avec laquelle le Mandellaz est représenté n'est qu'une illusion. Rien ne permet de le reconnaître avec certitude. Ce n'est d'ailleurs pas là son rôle. Vertical, il se borne à être le point de regard qui autorise la vision à planer au-dessus du panorama des montagnes, et au-delà de la rive, jusqu'au Jura. En outre, sa composition triangulaire invite à deux points de vue. Si l'orientation de l'angle qu'il forme pointe en direction de la trouée de bleu qui subsiste dans le ciel doré par le couchant, les roches qui constituent sa pente orientale – dont la structure est nettement marquée par deux plages de gris orientées dans la diagonale inverse – justifient l'emprise spatiale du panorama et la situation médiane de l'horizon. Celle-ci est confortée par un second triangle dans la composition : celui dans lequel s'inscrivent les vallonnements des montagnes déjà noyées dans la brume du soir. Complémentaire à celui formé par le Mandellaz, ce second triangle renvoie le fond du paysage à son horizontalité.

Ces quatre visions du Salève, peintes à une époque où Alexandre Perrier a déjà développé une démarche personnelle et un style dans lesquels il favorise encore le divisionnisme – tout en conservant une touche fine et précise, il s'en écartera peu après pour préférer des couleurs plus liquides, des plages colorées plus transparentes, un chromatisme plus tranché –, permettent déjà d'entrevoir ce qu'il recherche en peignant la nature. Promeneur impénitent et solitaire, Perrier n'a cependant jamais peint sur le motif. Il rapporte de ses randonnées des carnets de croquis dans lesquels ses esquisses, pour la plupart en noir et blanc, portent des annotations qui vont lui servir au travail en atelier. Enlevés d'un crayon rapide, quelques traits lui suffisent pour brosser un panorama, capter la structure d'un sommet et définir les différents plans qui articulent la vision. La plupart du temps, les commentaires se bornent à quelques indications de couleurs : « rose ardent ; rose clair ; vert rosé ; gris/violet/rouge ; gris/rouge/orangé/sombre ; ciel gris rose ; effet nocturne[10] ». Parfois, il se livre à une véritable description : « Effet de coucher de soleil assez rare. Temps très clair et sans rosée. L'embrasement du massif est d'un beau jaune d'or et se termine par un coup de lumière au sommet. Jaune or légèrement orangé. Le glacier se détache ensuite en sombre sur un ciel clair bleu verdâtre rose. Le ciel reste clair et lumineux pendant que la lune se lève citron laiteux (Mont-Blanc)[11]. »

Sans doute est-ce parce que Perrier peint de mémoire que ses paysages ont quelque chose d'irréel. Bien que figuratifs et représentant des sites familiers, dépeints avec une architecture solide et une grande précision de touche, les paysages qu'il propose ne sont pas descriptifs. Ce qu'ils traduisent, c'est la vision d'une lumière fugace et pourtant éternelle qui transforme le paysage. Le pointillisme a fait classer Perrier parmi les symbolistes et il est vrai qu'il lui arrive d'animer ses paysages de quelques figures féminines qui, souvent, s'y insèrent un peu artificiellement[12]. Toutefois, l'œuvre de Perrier ne se résume pas à l'influence de ce mouvement. Ses reconstructions mentales du paysage tiennent de l'ab-

10. PIANZOLA 1992, p. 72

11. PIANZOLA 1992, p. 50

12. Le Musée d'art et d'histoire conserve deux exemples de cette tendance : *Sérénité*, entre 1900 et 1905, huile sur toile, 140 × 192 cm (MAH, inv. 1921-24), et une deuxième version, *Sérénité*, entre 1900 et 1905, huile sur toile, 105 × 165 cm (MAH, inv. 1999-9).

5. Alexandre Perrier (Genève, 1862-1936) | *Coucher de soleil à l'horizon*, 1903 | Huile sur toile, 50,5 × 50,5 cm (MAH, inv. 1996-32 [Dépôt de la Fondation Gottfried-Keller])

13. Outre sa présence aux Salons des artistes indépendants, de 1891 à 1895, Perrier a participé à l'Exposition universelle de Paris en 1900, à l'exposition de la Sécession de Vienne en 1901, à l'Exposition internationale de Dusseldorf en 1904, à la IXe Exposition internationale de Munich en 1905, et fut invité à l'exposition organisée au Heimplatz de Zurich à l'occasion de l'ouverture du Kunsthaus en 1910. Pour une liste des principales expositions auxquelles Perrier a participé, voir celle dressée par Yves Siegrist dans PIANZOLA 1986, pp. 97-98.

14. La Confédération helvétique a acheté plusieurs toiles de Perrier, notamment : *L'Aube*, à l'Exposition universelle de Paris de 1900, *Dégel dans la montagne*, en 1904, à la VIIIe Exposition nationale de Lausanne, *Journée de printemps sur le lac*, en 1911. Pour sa part, le Musée d'art et d'histoire a acquis trois toiles du vivant de l'artiste : *Le Salève*, 1899 (MAH, inv. 1900-16 [fig. 4]), *Le Lac Léman et le Grammont*, 1901 (MAH, inv. 1903-15), *Sérénité*, 1900/1905 (MAH, inv. 1921-24), ainsi que deux autres paysages en 1937, auprès de la famille, un an après la mort de Perrier : *Pré fleuri*, s.d. (MAH, inv. 1937-8), et *Pommiers en fleurs*, s.d. (MAH, inv. 1937-9).

straction. En peignant montagnes et lacs, reprenant des sites à de multiples reprises, en toutes saisons et à toute heure du jour – il a même laissé des nocturnes –, Perrier mène une quête de la vérité intérieure de la beauté de la nature, de l'essentialité et de la pérennité de la terre. C'est à ce titre qu'il lui associe parfois la figure féminine. Dématérialisée dans la vision qu'en donne Perrier, la terre n'en est pas moins à l'origine et au terme de la vie. En plaçant des femmes dans ses paysages, Perrier renoue avec des valeurs ataviques et célèbre une terre-mère qui appartient à la croyance profonde de la conscience collective. C'est dans cette perspective qu'il faut lire l'étrange composition du *Portrait de la mère de l'artiste*.

Bon vivant, doté d'humour, Alexandre Perrier fut un homme de commerce agréable. Les témoignages de l'époque nous le confirment. À partir de son retour de Paris, il connaît le succès, participe à d'importantes expositions – en compagnie, notamment, de Ferdinand Hodler, de Carlos Schwabe, de Félix Vallotton, de Cuno Amiet[13] –, et vend bien sa peinture[14]. Jusqu'en 1925, il est présent dans toutes les Expositions nationales suisses et, à Genève, outre ses expositions personnelles, il participe régulièrement aux Expositions municipales, pour ces dernières jusqu'en 1935. En 1937, un an après sa mort, le Musée Rath présente une exposition posthume de nonante œuvres ; la Kunsthalle de Berne, qui reprend l'exposition, en ajoutera cinq. En 1945, le Musée Rath organise une grande rétrospective. Puis un certain oubli s'installe, seulement rompu, de temps en temps, par l'intro-

duction de quelques toiles dans des expositions thématiques. Certes, Perrier, plutôt intéressé à défendre le statut de ses contemporains[15], n'était pas un artiste vraiment préoccupé de « faire carrière ». Mais rien, étant donné le succès qu'il connut de son vivant, ne laissait présager un tel abandon, sinon l'absence de regard sur la particularité d'une œuvre dont l'intérêt dépasse largement l'époque de sa création.

Il faudra attendre 1977 pour qu'une exposition monographique soit à nouveau organisée à la galerie Diorama à Genève. Sa propriétaire, Jeanne Fontaine, va vouer l'essentiel de son activité et de son énergie à faire (re)connaître la valeur de Perrier, organisant une succession d'expositions accompagnées de catalogues[16] et mettant ses connaissances au service de l'œuvre. Mais, au nombre des défenseurs d'Alexandre Perrier, Maurice Pianzola allait jouer un rôle tout aussi prédominant. Outre les articles et les publications qu'il lui a consacrés, Maurice Pianzola lui a rendu hommage en organisant, en 1986, date anniversaire de sa mort, une exposition qui fut ensuite présentée au Kunstmuseum de Soleure. Cette réhabilitation patiente a aujourd'hui porté ses fruits : de nouveaux défenseurs de son œuvre ont pris le relais, la critique s'intéresse à nouveau à Perrier, et les expositions récentes autour du paysage suisse incluent Perrier, toujours en le classant parmi les symbolistes[17].

Le Musée d'art et d'histoire conserve dix-huit toiles d'Alexandre Perrier. Leur « immatérialité » fait qu'elles ne sont pas spectaculaires. Elles représentent cependant un aspect de la peinture de paysage tout à fait singulier et qui, de ce fait, occupe une place importante dans l'histoire de cette école. Peut-être faut-il, pour s'en apercevoir, à l'instar de Perrier, non pas se satisfaire de les contempler mais bien les regarder pour qu'elles s'inscrivent dans la mémoire et que leur atmosphère particulière renaisse dans l'imagination comme des visions intérieures.

15. Élu président de la section genevoise de la Société suisse des peintres, sculpteurs et architectes en 1917, Alexandre Perrier engagea ses forces dans une lutte qui visait à obtenir le Musée Rath pour les artistes modernes. Car le nouveau Musée d'art et d'histoire, trop exigu pour ses collections dès son ouverture, leur était fermé et le Musée Rath devait être restauré. À coups de lettres répétées sur le thème « Il ne faut pas que les artistes morts enterrent les vivants », Perrier, aux côtés d'autres artistes et personnalités influentes, ne cessa de revendiquer, auprès des autorités genevoises, le Musée Rath pour les artistes vivants, si bien que, pour sa réouverture en 1921, le Musée Rath présentait une Exposition municipale des beaux-arts, pour la sélection de laquelle Perrier fit partie du jury nommé par le Conseil administratif (voir FONTAINE/SIEGRIST 1986, p. 19).

16. Outre les expositions organisées dans sa galerie en 1977, 1980, 1983 et 1986, Jeanne Fontaine a participé activement à l'élaboration de l'exposition commémorative de 1986.

17. On citera, notamment, *La Peinture suisse, entre réalisme et idéal (1848-1906)*, Genève, Musée Rath, 5 juin – 13 septembre 1998 ; *1900 · Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, Soleure, Kunstmuseum, 17 juin – 27 août 2000, Bellinzone, Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, 15 septembre – 29 octobre 2000, Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 19 novembre 2000 – 7 janvier 2001 ; l'exposition organisée pour le Japon par Beat Wismer, conservateur du Kunsthaus d'Aarau, mandaté par Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, *Alpine Air · Swiss Artists Inspired by Mountains*, Matsumoto City Museum of Art, 20 octobre – 23 décembre 2005, Shimane Art Museum, 2 janvier – 24 février 2006, The Bunkamura Museum of Art, 4 mars – 9 avril 2006. Quant au classement de Perrier parmi les symbolistes, on comparera avec profit ses visions du Salève, notamment le *Pied du Salève* de 1898 (fig. 2), avec celle peinte par Albert Trachsel d'après nature : *Paysage au pied du Salève*, vers 1915, huile sur toile, 89,4 × 150 cm, propriété de la Confédération helvétique (voir *Trachsel* 1984, cat. n° 95, p. 100, ill. p. 103.)

Bibliographie

BUYSSENS 1988 — Danielle Buyssens, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise, XVIIe – début du XIXe siècle*, Genève 1988

FONTAINE/SIEGRIST 1986 — Jeanne Fontaine, Yves Siegrist, «Notes biographiques», dans PIANZOLA 1986, pp. 17-20

GIELLY 1935 — Louis Gielly, «Quelques acquisitions récentes de la section des beaux-arts», *Genava*, XIII, 1935, pp. 351-355

Hodler 2003 — Paul Lang (réd.), *Ferdinand Hodler · Le paysage*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 4 septembre 2003 – 1er février 2004, Zurich, Kunsthaus, 5 mars – 6 juin 2004, Paris – Genève 2003

PIANZOLA 1986 — Maurice Pianzola (réd.), *Alexandre Perrier, 1862-1936*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 14 avril – 31 mai 1986, Soleure, Kunstmuseum, 24 octobre 1986 – 4 janvier 1987, Genève 1986

PIANZOLA 1992 — Maurice Pianzola, *Alexandre Perrier · Un carnet de croquis*, Genève 1992

RAMUZ 1907 — Charles Ferdinand Ramuz, «Les arts · Exposition Perrier-Hermenjat», *La Voile latine*, septembre – octobre 1907, pp. 164-167

Trachsel 1984 — Charles Goerg (réd.), *Albert Trachsel (1863-1929)*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 6 décembre 1984 – 17 février 1985, Soleure, Kunstmuseum, 9 mars – 5 mai 1985, Fribourg-en-Brisgau, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 16 novembre – 15 décembre 1985, Genève 1984

WOHLGEMUTH 1986 — Matthias Wohlgemuth, «Perrier paysagiste : le technicien et le visionnaire», dans PIANZOLA 1986, pp. 41-53

Crédits des illustrations

Maurice Aeschimann, fig. 1 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 2-3, 5 | MAH, Yves Siza, fig. 4

Adresse de l'auteur

Claude Ritschard, conservateur des collections du XXe et du XXIe siècle, Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3