

NATURALISME ET ILLUSIONNISME : À PROPOS DU PANORAMA DES ALPES SUISSES (1889-1892)

Philippe Kaenel

*Deux Suisses de l'Oberland ont été dupes d'une étrange illusion
la semaine dernière à l'exposition d'Anvers.
Impressionnés par le réalisme du Panorama des Alpes bernoises,
ils voulaient enjamber la balustrade et descendre à Lauterbrunnen, leur
village.*

Le Patriote d'Anvers, 1894¹

Problématique

Le panorama est l'une des inventions les plus significatives du XIX^e siècle². Il se place à la croisée de réflexions théoriques sur le statut du paysage, sur les limites de l'illusion, sur la fonction du cadre en peinture et sur la place du spectateur, c'est-à-dire sur le regard. Il semble réaliser un fantasme: celui de l'absorption du spectateur dans la représentation, un fantasme qui a trouvé diverses expressions au cours de l'histoire, de Diderot à Mary Poppins. Le panorama induit un doute quant aux frontières entre le paysage (réfèrent) et le paysage (genre pictural). Il interroge les limites entre l'art et la nature.

La littérature sur les panoramas néglige pourtant l'une des œuvres majeures du genre: le *Panorama des Alpes suisses*, esquissé sur place en été 1891, puis peint à Paris en 1892 par trois artistes de Suisse française, Eugène Burnand, Auguste Baud-Bovy et Francis Furet, entourés de toute une équipe pour mener à terme cette entreprise gigantesque. En effet, il s'agit de l'un des plus grands jamais réalisés. L'œuvre mesurait 17 mètres de haut sur 115 de long, équivalent à 2070 m² de peinture. Le panorama fut brièvement exposé à Vincennes près de Paris en automne 1892, puis à la World's Columbian Exhibition de Chicago (1.5. – 1.11.1893), à l'Exposition internationale d'Anvers (5.5. – 12.1.1894), à l'Exposition nationale suisse de Genève (1.5. – 25.10.1896), à l'Exposition universelle de Paris (8.4. – 31.10.1900). Il sera détruit entièrement par un ouragan à Dublin en 1903 (après avoir failli brûler à Anvers).

Les archives des deux principaux protagonistes de l'affaire, les peintres Eugène Burnand (1850-1921) et Auguste Baud-Bovy (1848-1899) permettent de documenter

1. Cité dans René Burnand, *Eugène Burnand: l'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris, Berger-Levrault; Lausanne, La Concorde, 1926 p. 158.

2. Sur l'histoire du genre on consultera notamment: Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente*, Munich, Fink, 1970; Stephan Ottermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massmediums*, Francfort, Syndikat, 1980; Bernard Comment, *Le XIXe siècle des Panoramas*, Paris, A. Biro, 1993.



la réalisation de l'œuvre et de dégager les enjeux divers de l'entreprise: *enjeux sociaux et professionnels* (qui sont vraiment les auteurs du Panorama?), *enjeux pratiques* (quel usage faire de l'optique et de la photographie?), *enjeux esthétiques* (comment passer du dessin à la couleur?), *enjeux techniques* (comment faire oublier le cadre et recréer l'illusion?) et *enjeux idéologiques* (pourquoi les Alpes suisses et pourquoi ce point de vue en particulier?).

Autorité, "authorship" et visions

A l'origine, il était question de réaliser un panorama circulaire (360 degrés) pour l'Exposition de Chicago. L'initiative de l'entreprise revient à un ami d'Auguste Baud-Bovy, un politicien genevois, Léon Guinand, en relation avec une famille d'entrepreneurs intéressés par les panoramas, les Henneberg. Benjamin Henneberg était en effet à l'origine, vingt ans plus tôt, du Panorama Bourbaki (1876-1881), actuellement conservé à Lucerne, et qui commémorait l'accueil et l'internement des troupes françaises du général Bourbaki (87 000 hommes) battant en retraite en février 1871³.

Baud-Bovy est un représentant de la seconde génération du paysage genevois, inspiré par l'exemple de son maître, Barthélemy Menn et par celui de Corot. Il a définitivement quitté Paris en 1888 pour s'installer dans la campagne bernoise, dans le village d'Aeschi⁴. Son œuvre peint participe ainsi de ce retour à la nature, au monde rural qui affecte de nombreux artistes après 1850. C'est Baud-Bovy qui est chargé de solliciter la collaboration d'Eugène Burnand à Paris. Celui-ci accepte d'autant plus volontiers que "l'idée d'un panorama alpestre" le hantait depuis longtemps⁵. Burnand, qui est également un élève de Menn à Genève, s'est fait une renommée à Paris à travers ses illustrations, mais aussi avec des œuvres rurales et animalières comme *Le Taureau dans les Alpes* (1884). Il fréquente les milieux naturalistes (il est à l'École des beaux-arts avec Bastien-Lepage et devient un proche de Dagnan-Bouveret). En 1891, il est en train de peindre pour le compte de la Maison Nestlé une toile qui doit servir d'affiche et qui s'intitule *Dans les hauts pâturages*.

La collaboration entre les trois peintres est aussitôt perçue par les trois acteurs comme une relation de concurrence hiérarchique. Dès le début, Burnand avoue ses réticences ("Ce qui m'ennuie aussi c'est la perspective de passer en second et de paraître patronné par Bd-Bovy")⁶, avant de poser ses conditions. Baud-Bovy lui offre alors de prendre la direction de l'entreprise et d'"être 'en tête' par conséquent

3. Sur ce panorama et les Henneberg, voir: André Meyer, Heinz Horat, *Bourbaki-Panorama von Luzern*, Berne, Erpf, 1981; *Ferdinand Hodler Aufstieg und Absturz*, catalogue d'exposition, Schweizerisches Alpines Museum, Berne, 1999.

4. Valentina Anker, *Auguste Baud-Bovy (1848-1899)*, Berne Editions Benteli, 1991.

5. Eugène Burnand, *Souvenirs de famille*, volume manuscrit, p. 55. Fonds Eugène Burnand, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, département des manuscrits. Tous les extraits de lettres cités par la suite proviennent de ce fonds en cours de classement.

6. Eugène Burnand à ses parents, 8 février 1891.



comme signataire⁷. Il faut dire que Burnand jouit d'une réputation très supérieure à celle de ses deux collègues dans les milieux artistiques et institutionnels.⁸ La décision, en fait, est prise par le commanditaire, à savoir Benjamin Henneberg. Baud-Bovy se plie à ce choix, mais gardera une rancœur qui éclatera par la suite⁹.

En juillet 1891, sur l'alpe dite du Männlichen, à 2342 mètre d'altitude (fig. 1), Burnand dirige les travaux. Il met au point divers procédés techniques pour découper le paysage, assurer la fidélité de la représentation et surtout garantir la continuité entre les morceaux de nature que les artistes se sont répartis: en bref, il faut selon lui non seulement ajuster ou faire coïncider les *points de vue*, mais aussi les *visions*. Et c'est là que les choses se compliquent, ainsi qu'il le réalise dès la fin juillet: "[...] je m'aperçois bien que malgré toutes les apparences nous ne la (la montagne) voyons pas tout à fait de même"¹⁰.

Les dessins pris sur place durant l'été sont développés en atelier sous la forme de trois peintures exécutées au 1/10^{ème} du format définitif, qui sont confrontées à Paris en décembre 1891¹¹. Parlant de ses collègues dont il "ne partage en définitive ni les idées, ni les sentiments ni la vision", il résume: "C'est un champ de luttes incessantes"¹², avant de conclure: "Ce seront 3 tableaux juxtaposés qui se révéleront par la force des choses à leurs points de jonction, mais qui demeureront dans leur essence individuels et disparates"¹³. Le problème de trois personnalités, de trois visions, de trois tempéraments pour reprendre ce concept à la fois central et contradictoire de

7. Eugène Burnand à ses parents, 1 mars 1891.

8. Baud-Bovy le reconnaît dans une lettre qu'il adresse à Burnand en mars 1891 ("[...] votre réputation est plus grande que la mienne, et plus solidement établie... Je ne me lancerai dans cette entreprise que si je vous ai comme collaborateur. Sans vous, j'y renonce" (Auguste Baud-Bovy à Eugène Burnand, 6 mars 1891, citée par Burnand dans ses *Souvenirs de famille*, cf. note 4, p. 56).

9. Voir la lettre à ses parents du 17 juillet 1891: "En somme' je ne me sens pas dans mon milieu [...] quelle différence entre une oeuvre personnelle, bien à soi, où l'on ne s'occupe que de son sentiments intime, et cette collaboration forcée où nécessairement les rivalités se dressent en dépit des efforts les plus sincères et les plus louable pour les réprimer. [...] Je ne puis que me louer de l'attitude de mes collègues qui me donnent sans se faire tirer l'oreille la première place, mais Baud en souffre bien un peu. Je lui ai dit que je laissais ces MM. juger de leur intérêt". De son côté, Burnand, profondément imprégné par l'éthique protestante de l'humilité, demande à passer en seconde position en juillet 1891, mais les entrepreneurs genevois et même Baud-Bovy le convainquent du contraire. Voir la lettre du 18 juillet: "J'ai déclaré, après une nuit presque blanche, que je demandais positivement à passer second. J'avais dès l'aube bcp [beaucoup] insisté auprès de Baud. Mais tous se récrient, Baud le tout premier. Ces MM. me font comprendre que je n'ai pas à m'occuper de cette question tte commerciale qui les regarde. – Maintenant que j'avais *absolument* accepté le sacrifice, je n'ai qu'à me laisser faire, n'est-ce pas? – Il n'y a pas une ombre entre nous".

10. Eugène Burnand à ses parents, 28 juillet 1891.

11. Comme l'avoue Burnand: "Ce n'est pas sans angoisse, ni sans défiance de moi-même, de mes sentiments naturels, de mes impressions d'homme et d'artiste que je vois arriver cette heure de la (première) rencontre décisive entre nos goûts, nos visions, nos convictions artistiques, nos individualités" (Eugène Burnand à ses parents, 6 décembre 1891).

12. *Idem, ibidem*.

13. Eugène Burnand à ses parents, 14 février 1892.



l'esthétique naturaliste, prend une importance théorique considérable au XIX^e siècle. On se souvient de l'anecdote rapportée par le peintre Ludwig Richter, qu'Heinrich Wölfflin utilise pour introduire ses Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (les Kunstgeschichtliche Grundbegriffe) en 1915. Richter et trois collègues peignent en même temps la même vue de Tivoli et produisent quatre œuvres différentes. Et Wölfflin de conclure: "il n'existe pas de vision objective des choses et chaque artiste saisit la forme et la couleur suivant son tempérament". L'entreprise du Panorama des Alpes met en lumière la tension qui existe entre l'exigence d'objectivité imposée par la représentation panoramique et le constat de la subjectivité ou plutôt de la singularité des visions, des pratiques, autrement dit, des styles.

Le point de vue des autres: la critique

Aux critiques internes succèdent les appréciations du premier public du panorama en cours de réalisation formé par les collègues et les journalistes. Aussitôt, la polémique s'installe. En effet, Baud-Bovy tente apparemment de renverser l'ordre des signatures en s'appuyant sur le fait qu'il a exécuté la plus grande partie de la surface du paysage (Burnand, en revanche, avait la responsabilité de toutes les figures animales). Mais surtout, Baud-Bovy est épaulé par la critique d'art à travers divers liens de solidarité qui se tissent entre Genève et Paris. La fronde dirigée contre Burnand se manifeste de plus belle en 1896, lors de la présentation du panorama à Genève¹⁴. Ainsi qu'il le dit dans ses souvenirs: "Il était entendu, entre'autre dans certains groupes artistiques de 'jeunes' qui entouraient Baud-Bovy que mon nom ne devait jamais être prononcé à propos du Panorama – lequel devait porter celui de Baud-Bovy seul..."¹⁵ Ces "Jeunes" qu'à d'autres occasions Burnand appelle "la bande"¹⁶, sont des artistes liés au cercles genevois entourant Ferdinand Hodler, le nouveau "héros" de la peinture moderne en Suisse. Le clivage entre Burnand et ces "jeunes" est de divers ordres: géographique (la nouvelle "école" genevoise contre le Vaudois installé à Paris), religieux (mystiques et "humanistes" contre un protestant intransigeant), professionnel (Burnand s'est fait une foule d'ennemis en tant que commissaire des beaux-arts pour la Suisse à l'Exposition universelle de Paris en 1889, puis au sein du jury des beaux-arts en 1891).

Quoi qu'il en soit, à partir de l'été 1892, Baud-Bovy réussit, avec l'aide de la presse, une sorte de renversement symbolique. En soulignant qu'il est à l'origine de l'entreprise, il s'assure le prestige de inventio (il est vrai que le point de vue choisi avait été proposé par Baud-Bovy), celui-ci réduit implicitement ses collègues au rang de simples collaborateurs et d'exécutants.

14. "Il faut se cramponner à la foi pour ne pas s'agiter à propos de ce Panorama où je suis terriblement 'exposé'" (Eugène Burnand à sa femme Julia, avril-mai 1896).

15. *Souvenirs de famille*, cf. note 4, p. 56.

16. Eugène Burnand à sa femme Julia, avril 1897.



Perspective, photographie et projection: du dessin à la couleur

Burnand gère tous les problèmes liés à la perspective¹⁷. A cette fin, il fait appel à différentes astuces techniques. D'abord, il procède "à l'érection d'une perche de 17^m de hauteur à 13^m en dessous du sommet afin de nous rendre compte de la projection, sur le plan du tableau des dimensions principales du sujet"¹⁸. Autrement dit, sur l'alpe, les peintres s'imaginent dans la position des spectateurs, à 13 mètres de la toile. Dans l'espace réel de la montagne, ils introduisent, ou plutôt *simulent* un espace à venir: celui de la rotonde destinée à accueillir l'œuvre.

La photographie vient également en aide aux artistes. Mais elle est utilisée avec prudence et de manière très secondaire: "La photographie ne peut servir que de renseignement consultatif mais non de document principal"¹⁹, écrit Burnand qui se montre d'abord particulièrement défiant; "les photographies ne pourraient pas *remplacer* les grands dessins, mais seulement les compléter, parce qu'elles faussent les proportions"²⁰, "La photographie déforme tout"²¹, déclare-t-il²². Certes, les peintres ont utilisé une suite de grandes plaques photographiques, exécutées sans objectif panoramique. Or, dans les bords, ces différents clichés mis côte à côte ne coïncident pas, car ils produisent des déformations qui sont au contraire corrigées dans le dessin perspectif et la mise au carreau effectuée par les artistes.

La photographie jouera toutefois un rôle déterminant non pas dans le processus de *représentation* de la réalité alpestre *in situ*, mais au cours de l'étape suivante, comme instrument de *reproduction*. En effet, les trois maquettes peintes au 1/10^e sont décalquées à la plume puis mises au carreau. Chaque carré ainsi défini est photographié, puis projeté au moyen d'une lanterne magique sur la toile semi-circulaire tendue (fig. 2). Le dessin au trait est alors recopié directement à la plume. Au cours de cette opération en quatre temps (décalque - photographie - projection - décalque), la peinture se transfor-

17. "La direction de tout ce qui concernait la mise au point perspective, m'avait été remise, et j'avais fait installer, à la distance présumée de la toile, une longue perche de sapin, sur laquelle les principales hauteurs relatives du paysage venaient se projeter." (*Souvenirs de famille*, p. 57).

18. *Liber Veritatis*, volume manuscrit, n. 91. Fonds Eugène Burnand, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, département des manuscrits.

19. Eugène Burnand à ses parents, 3/9 (?) août 1891.

20. Eugène Burnand à ses parents, 4 août 1891.

21. Eugène Burnand à ses parents, 5 août 1891.

22. "Les grandes photographies ne s'obtiennent qu'au moyen de verres bombés qui, je pense, concentrent la lumière. Je reconnais d'ailleurs volontiers que les épreuves dont nous disposerons nous seront d'une grande utilité. Je ne pousserai mon dessin que dans les parties importantes que je veux connaître à fond" (Eugène Burnand à ses parents, 29 août 1891). "Le photographe, par surcroît de précautions, est revenu hier avec de grandes plaques de 60cm. ce qui équivaut presque à nos dessins! Ce sera un précieux auxiliaire pour les détails, mais je suis enchanté d'avoir persévéré dans mon travail d'études fouillées qui a meublé ma mémoire d'une grande richesse de documents. Je *sais* mon morceau par coeur maintenant et je crois que, cela étant, je l'exécuterai avec aisance et vigueur, tandis qu'avec une photographie seule j'aurais toujours été inquiet & hésitant" (Eugène Burnand à ses parents, 17 septembre 1891).



me en dessin pour revenir enfin à la couleur. Or, si les lignes du dessin supportent aisément l'agrandissement, le traitement des couleurs, lui doit être complètement revu par les artistes, qui sont aidés par des spécialistes en peinture de panoramas. Burnand avoue sa fascination pour ce travail si ample "où toutes mièvrerie est interdite, où l'on procède par grandes colorations simples"²³. Au contraire de ses collègues, il met au point un "système de vibrations colorées"²⁴. Il estime sa "vision peut-être plus hardie." "J'ai attaqué la nature, le soleil, l'atmosphère par des moyens peut-être plus actuels et plus vivants"²⁵. Il juge toutefois que sa peinture à côté de celle de ses confrères "plutôt lisse et correcte", risque de paraître "inachevée"²⁶.

La question de la matière de la peinture, de la touche apparente est fonction de la distance qui sépare le spectateur et le tableau, distance garante de l'illusion, de la *tromperie*, au sens de William Gilpin (*Trois Essais sur le Beau pittoresque*)²⁷. Mais surtout, c'est un paradoxe pour un peintre de panoramas de souligner sa *manière*, son *style* puisqu'il doit fait oublier au spectateur la matérialité de la toile...

Bien qu'il serait faux de faire de Burnand un néo-impressionniste, il n'en demeure pas moins acquis au principe du mélange optique des couleurs (couleurs-lumière et non pas couleurs-matière). Il doit son "système de vibrations colorées" à Eugène Delacroix et à Charles Blanc dans sa très célèbre *Grammaire des arts du dessin*, le manuel de référence de toute une génération d'artistes en France. Dans le chapitre consacré à la couleur, Charles Blanc évoque en effet la loi du contraste simultané de Chevreul et, pour illustrer le phénomène du mélange optique, il prend l'exemple de la décoration de Delacroix pour la Bibliothèque du palais du Luxembourg. Charles Blanc consacre justement à ce sujet un chapitre sur "La vibration des couleurs"²⁸. Burnand semble en appliquer la technique à la lettre.

Encadrement: la naturalisation du paysage

Dans la dernière phase de réalisation du *Panorama des Alpes suisses*, la question de l'encadrement de la toile occupe une place prépondérante. Car pour que l'illusion

23. "Deux d'entre eux, après avoir échantillonné les tons de nos maquettes, mélangent les couleurs en énormes tas répartis dans des seaux numérotés (...). Aujourd'hui, cinq peintres commenceront l'exécution du dit ciel, pas à pas, pot à pot, avec des dégradations bien réglées, du haut en bas, de gauche à droite. – Nous avons nous de notre côté, préparé les tons approximatifs de l'horizon où s'appuiera le bleu du ciel. Furet pose des teintes presque au lavis – Baud le ton définitif de son côté – moi des préparations vibrantes". (Eugène Burnand à ses parents, 14 février 1892).

24. Eugène Burnand à ses parents, 10 janvier 1892.

25. Eugène Burnand à ses parents, 27 février 1892.

26. Eugène Burnand à ses parents, Pâques 1892.

27. "La peinture n'est pas un art *imitatif*, mais plutôt un art trompeur; que par un art particulier d'assembler et d'étendre les couleurs, le peintre obtient une imitation de la nature qui, vue de loin, lui ressemble, mais, vue de près, est tout autre chose" (William Gilpin, *Trois Essais sur le Beau pittoresque*, Paris, 1799 [1792] (réédition Paris, Le Moniteur, 1982, p. 32).

28. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Laurens, 1880, p. 570.



fonctionne parfaitement, il est préférable que l'espace tridimensionnel occupé par le spectateur soit relié à l'espace bidimensionnel de la toile par une série d'artifices occupant les *faux-terrains*.

Ces éléments sont confiés à Burnand qui peint des *écrans*, c'est-à-dire des éléments découpés, placés entre les spectateurs et la toile: "Les écrans donnent un résultat inespéré. Il y a notamment un chalet découpé dans une planche qui fait *absolument* illusion. Il est impossible de croire qu'il soit peint à plat"²⁹. A ces écrans s'ajoutent des éléments naturels, et pas n'importe lesquels. Il s'agit de fleurs authentiques: "C'est de notre côté qu'on a placé le beau massif de rhododendrons émergeant d'un rocher surplombant. Cela fait un effet *émouvant*, tellement alpestre que les larmes m'en sont presque venues aux yeux. [...] Impossible, là aussi, de fixer le point de rencontre entre la peinture et les rochers vrais"³⁰.

Le mélange entre la deuxième et la troisième dimension, entre la nature et l'art ne s'arrête toutefois pas là: des "herbes artificielles en étoffe luisante, teinte et découpée" sont peintes à l'huile, les "terres sont colorées au moyen d'ocre de plâtre et d'outremer"³¹. Burnand évoque à ce sujet la nécessité "de raccorder sur la peinture les nuances infinies des objets en relief et de retourner ensuite avec le pinceau sur ces mêmes objets, herbes et roches, pour les amener au point exact où elles se confondent avec la peinture"³². L'artiste opère donc un va-et-vient entre les objets et la peinture qui s'influencent et se modifient réciproquement et chromatiquement.

En d'autres termes, le panorama se situe au-delà de la représentation picturale traditionnelle, de l'illusion ou de l'illusionnisme. A travers la végétation et les rochers moulés d'origine, il déplace la nature dans le spectacle. En faisant éclater la notion de cadre, le panorama transgresse les limites qui fondent la notion de tableau et d'art en général. La métaphore albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, l'effet de coupure, de découpage du monde implique aussi un *déplacement*: la peinture de paysage est normalement un substitut autonome du paysage réel. Une relation *in absentia* s'instaure normalement dans la relation entre l'art et la nature. Le panorama met en cause cette coupure topique, car il met en présence peinture et nature.

Pour ces raisons mêmes, le genre du panorama se voit généralement disqualifié par la critique d'art, un discrédit qui a ses racines chez Aristote qui écrit, dans la *Poétique*: "Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et le moins propre à la poétique". Jules Clarétie, dans *La Vie à Paris* en 1881, évoque avec mépris ce "mélange de Morgue et de Musée du Luxembourg, du Salon de peinture et de la Galerie Tussaud [...]"³³. Le panorama non seulement brouille la distinction catégorielle entre réalité et représentation, qui fonde la création artistique depuis la Renaissance. Il est condamnable au même titre que le moulage en

29. Eugène Burnand à ses parents, 8 mai 1892.

30. Eugène Burnand à ses parents, 30 août 1892.

31. *Liber veritatis*, cf. note 17, n. 91.

32. Eugène Burnand à ses parents, 27 août 1892.

33. Cité d'après Comment, cf. note 2, p. 67.



sculpture³⁴ ou la copie photographique en peinture, et contrevient de plus à une règle classique: celle de l'unité. Charles Blanc la résume à merveille:

L'unité est donc essentielle à tout spectacle qui s'adresse à l'âme. S'agit-il simplement d'amuser le regard par des artifices d'optique et de tenir en haleine la curiosité du spectateur en lui procurant, dans une suite de scènes variées, les plaisirs d'une illusion momentanée et matérielle, l'unité n'est plus nécessaire alors, parce que l'artiste, au lieu de concevoir une peinture, n'a plus qu'à machiner un panorama.³⁵

La confusion des lieux, l'immersion dans la peinture, l'absorption du peintre dans la représentation panoramique provoque d'ailleurs chez Burnand une réaction de dégoût physique: "J'ai comme un écoeurement de palettes et de tons – et je ne sais où je prendrais la force pour continuer"³⁶.

Pourquoi ne pas lire dans ce malaise le symptôme d'un retour du refoulé? En effet, au cours de cette entreprise, le peintre naturaliste a refoulé ce qu'impliquait l'exercice lui-même au niveau esthétique et professionnel. D'une part, il n'a pas voulu prendre conscience que l'entreprise le conduirait à transgresser les limites de l'esthétique naturaliste, à basculer dans ce *décalque* du réel tant reproché aux artistes de sa génération, aux Bastien-Lepage, aux Caillebotte ou aux Dagnan-Bouveret. D'autre part, Burnand a voulu oublier (par intérêt financier) qu'il s'aventurait dans un genre méprisé, associé à l'univers populaire et commercial de la foire: "je redoute comme vous la vulgarisation de mon art", écrit-il à ses parents tout au début³⁷. En automne 1892, il se rend compte qu'il est allé trop loin, de tous points de vue.

En définitive, l'essence du panorama se résume en un mot: c'est un monstre au sens de la biologie du XIX^e siècle: monstre par ses dimensions, monstre dans son essence car il réunit deux "natures" contraires, qu'il greffe l'une sur l'autre. Or, comme le souligne Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, qui fonda, en 1832, la tératologie comme science:

Le mot monstre, d'après son étymologie [...] ne peut donc être appliqué qu'à des êtres assez remarquables pour attirer les regards, pour frapper vivement l'esprit des spectateurs [...] Un monstre est, pour le vulgaire, un être dont l'aspect étonne et, presque toujours même offense les regards.³⁸

Comme le monstre, le panorama attire les regards qui s'y abîment dans un mouvement de vertige contrôlé (le sentiment de sublime théorisé par Burke). Comme

34. Voir Georges Didi-Huberman, "Figée à son insu dans un moule magique". Anachronisme du moulage, histoire de la sculpture, archéologie de la modernité", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 54, hiver 1995, p. 81-114.

35. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Laurens, 1880, p. 504.

36. Eugène Burnand à ses parents, 4 septembre 1892.

37. Eugène Burnand à ses parents, 8 février 1891.

38. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et l'animal [...] ou traité de tératologie*, t. 1, Paris, 1832, pp. 41-42.



le monstre, le panorama frappe et provoque la stupeur (c'est le topos par excellence de la réception publique du genre). Mais comme le monstre, il est un phénomène de foire et offense les regards cultivés en quête d'illusion esthétique certes, mais non d'illusionnisme vulgaire.

Epilogue

En 1896, le *Panorama des Alpes suisses* retourne au pays, à Genève plus précisément, où se tient l'Exposition nationale suisse. Le visiteur accède à la peinture en question en traversant un "village suisse" formé de maisons typiques des différentes régions du pays, d'origine, c'est-à-dire déplacées ou reconstruites³⁹. Ce *Disneyland* helvétique est financé par le commanditaire du panorama, Henneberg, qui s'est adjoint le collègue de Baud-Bovy et Burnand, Francis Furet. Comme le dit un guide promotionnel de l'époque: "Le Village suisse est plus qu'une banale reconstitution d'édifices quelconques, c'est un coin de terre natale qui a été transporté là avec tous ses charmes et toutes ses poésies, une petite patrie dans la patrie"⁴⁰. Il est habité par des figurants (bergers, chanteurs...) en costume. Une rivière artificielle serpente au milieu des chaumières et jaillit en cascade d'une montagne, elle aussi artificielle, faite de poutres, de plâtre ou de ciment recouvert de terre et de végétation naturelle, et peuplée d'authentiques vaches broutant sagement. Ce type de discours est en tous points identique à celui tenu sur le *Panorama des Alpes suisses* qui, justement, se trouve non loin de là. En effet, un chemin alpestre conduit à une gorge, puis à une grotte qui soudain s'ouvre sur le paysage des Alpes bernoises peintes par Burnand, Baud-Bovy et Furet.

Comme le notent les contemporains, par rapport à Paris, Chicago et Anvers, l'"effet" produit par le panorama à Genève "est double, triple, parce qu'on y arrive préparé, parce qu'il achève dans une vue d'ensemble les tableaux plus restreints du village suisse, auquel il sert en quelque sorte d'apothéose"⁴¹. Le visiteur se trouve ainsi dans un espace surdéterminé par le pittoresque: le village forme autant de "tableaux" qui conduisent à un gigantesque tableau plus réel que la réalité, au débouché d'une grotte, comme dans les œuvres du peintre Caspar Wolf (1735-1783). Dans le Village suisse, le processus de *naturalisation du paysage naturaliste* est poussée à l'extrême. Car ici, l'habituelle rotonde contenant le panorama alpestre est remplacée par un simulacre de montagne. En définitive, par une sorte de contamination de l'espace environnant, le cadre du panorama (*parergon*) s'étend maintenant non seulement au paysage alpestre qui le renferme, mais encore à tout le Village suisse.

Dans le contexte d'une exposition nationale, les connotations patriotiques de cette monstrueuse peinture deviennent particulièrement lisibles. La singularité

39. Sur le village suisse voir Bernard Crettaz, Juliette Michaelis-Germanier, *Une Suisse miniature ou les grandeurs de la petitesse*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie, Genève, 1984.

40. J. Monod, *L'exposition nationale suisse de Genève*, Genève, Pfeffer, 1896, p. 289.

41. Adolphe Ribaux, "Le village suisse à l'exposition de Genève", *Le monde moderne*, Paris, Quantin, 1896, p. 9.



iconographique du *Panorama des Alpes* suisses se révèle dans ses motivations idéologiques profondes. En effet, alors que le reste des panoramas du 19^{ème} siècle ont pour thème des faits militaires, des catastrophes ou des scènes urbaines, l'œuvre de Burnand, Baud-Bovy et Furet propose un paysage alpestre presque sans figures humaines. Que donne-t-il donc à voir? une nature qui se trouve au centre de la région la plus touristique de la Suisse; un paysage qui montre quelques sommets impressionnants de la Suisse centrale, mais qui dépeint également la chaîne du Jura, du côté de la Suisse française; autrement dit, un paysage qui embrasse un large *horizon national*. La montagne, surtout au 19^{ème} siècle, est un thème identitaire. Elle est perçue à la fois comme le symbole des libertés républicaines, mais aussi comme le théâtre de l'histoire nationale. Et c'est pourquoi, à la différence des autres nations européennes, le paysage alpestre a valeur, en Suisse, de peinture d'histoire. Le *Panorama* en est l'expression la plus spectaculaire. Mais ceci est une autre histoire.
