



Anglophonia Caliban/Sigma
French Journal of English Studies

23 | 2008
La Montagne

La Vision artistique de la montagne : panorama, pli ou plongée ?

Marie-Madeleine Martinet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/acs/1089>

DOI : 10.4000/caliban.1089

ISSN : 2802-2777

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2008

Pagination : 29-36

ISBN : 9782810700035

Référence électronique

Marie-Madeleine Martinet, « La Vision artistique de la montagne : panorama, pli ou plongée ? », *Anglophonia Caliban/Sigma* [En ligne], 23 | 2008, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 31 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/acs/1089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.1089>

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La Vision artistique de la montagne : panorama, pli ou plongée ?

Marie-Madeleine MARTINET*

ABSTRACT

Mountains as a new artistic subject gave rise to original modes of artistic vision, simultaneously providing answers to current questionings on spatial perception. Thus panoramic views offered an option suited to mediating the experience of travellers surrounded by summits. The undulations of uneven grounds provided motifs to represent folded spaces where diversity or surprise predominates over regularity; the reflections of these tormented shapes between glaciers became an object of scientific investigation, at the same time inspiring romantic landscape painters to find new shades of colour. Lastly, the vertical dimension, angled views and peaks, brought a new approach to perspective and the corresponding optical illusions.

Mountains, a strange world, brought about inverted visual effects with the most irregular shapes prevailing over landscapes; and they were first studied in distant countries where their unusual appearance seemed less unexpected, before being discovered at home as an artistic subject.

Mots clés : Peinture, paysage, Alpes, William Pars, Ruskin, Francis Towne, Saussure.

L'apparition de la montagne comme sujet pictural a renouvelé les modes de vision artistique sous diverses formes, tout en répondant à des questions qui s'ouvraient sur la perception spatiale. Ainsi la vue panoramique a présenté un cadre adapté au rendu de l'expérience des voyageurs entourés de sommets. Les ondulations des terrains inégaux ont offert des motifs pour formuler les replis d'un espace où la multiplicité et les surprises prenaient le pas sur la régularité, et les reflets entre les glaciers de ces formes tourmentées devenaient l'objet des travaux des savants en même temps que des sources de nuances picturales pour les paysagistes romantiques. La dimension verticale enfin, les plongées et les pics, conduisit à un prolongement de la perspective et de ses illusions.

La montagne, monde étrange, causa une inversion des formes, celles qui étaient les plus irrégulières dominant le paysage ; et les montagnes furent d'abord regardées dans les pays lointains où leur caractère extraordinaire semblait plus acceptable, avant qu'elles ne soient découvertes comme sujet artistique dans le paysage anglais même.

C'est d'abord pour un des caractères primordiaux de la forme picturale, la composition, que les sujets de montagne peuvent conduire à modifier les pratiques. La composition devait s'adapter pour donner une impression de paysage dont la direction de mouvement principal était la profondeur plutôt que la largeur. Ainsi, au lieu des nappes d'eau calme avec pont servant de lien entre les motifs au deuxième plan, William Pars, dans *Pont sur le Tessin* (vers 1770, 24,3 x 33,7, Tate Gallery), place le torrent en ligne debout se précipitant vers le

* Université de Paris 4 Sorbonne.

spectateur et débordant vers le premier plan, et le pont non plus posé sur le paysage mais se détachant sur le ciel. Les motifs de cadrage habituel sont ici des rochers à la forme irrégulière accentuée.

Pars voyageait avec Henry Temple, deuxième vicomte Palmerston, qui décrit ce site comme "a Bridge a little above Pollegio with a noble waterfall close to it amongst vast Fragments of the Rock that have fallen from the neighbouring Mountains" (Lyles n°46, 128): ce qui le frappe est la nature fragmentaire des rochers qui entourent le motif principal.

Pour un autre choix essentiel d'un artiste, celui du format, les dessinateurs décidèrent parfois, dans leurs carnets de croquis, d'inverser la distribution habituelle des formats en 'paysage' et 'portrait' pour peindre un paysage de montagne sur un format vertical, parfois obtenu en prenant une double page du carnet, ce qui agrandit le tableau à des dimensions dépassant celles d'une esquisse. Ainsi Francis Towne pour *The Source of the Arveyron* (1781, Tate Gallery, Oppé Collection, 31 x 21,2 sur carnet de 15,5 sur 21,2)—exposition très documentée à la Tate Gallery en 1997 (Lyles n°35 p.106).

Francis Towne avait aussi un carnet plus grand de 46 sur 28. Il notait la date, le moment de la journée, la direction de la lumière (Wilcox 89). Or son indication est souvent que la lumière vient de la droite, ce qui est contraire à l'éclairage traditionnel des ateliers venant de la gauche (pour éviter que la main ne fasse de l'ombre) qui est assez souvent repris dans les paysages classiques : le dessin sur le motif ne suit pas les conventions du paysage d'atelier. De plus, il néglige la perspective aérienne, car en montagne l'air plus clair réduit cet effet par lequel la distance rend flous les éléments lointains du paysage ; le sens habituel de l'éloignement s'en trouve modifié, et le lointain qui reste précis s'en trouve attirant.

Certains artistes cherchaient donc à adapter les caractères structuraux des tableaux—composition, format.

La montagne modifia la perception des rapports du spectateur et du paysage de façon significative, celle de la relation entre le sujet et l'objet. Les paysages classiques étaient représentés comme placés en face du spectateur, en tant que tableaux. Mais les paysages de montagnes vues d'une position élevée, dans les illustrations à l'ouvrage de Saussure *Voyage dans les Alpes* (1779-1796), donnent un autre sens de l'espace (Comment 56), car les pics s'étendent dans toutes les directions sans qu'il y ait un axe privilégié de la vue, et le spectateur est dans le paysage, non en face, car il se trouve sur l'un d'entre eux, et il a, par le souvenir de la marche et du danger qui l'ont amené à ce point, le sentiment d'être impliqué dans les lieux, d'être mis en jeu, plutôt qu'observateur distant. Pour représenter cette relation avec le paysage, les sites de montagnes furent figurés en dessinant successivement les vues qu'un observateur a en tournant sur lui-même et faisant tourner en même temps sa feuille de papier, et en les juxtaposant à plat en cercle fermé.

Le spectateur de cette image doit s'imaginer placé au centre de la feuille de papier et tournant sur lui-même comme l'a fait le dessinateur. Les massifs sont dépeints avec un type de projection circulaire comme dans une table d'orientation. La juxtaposition de vues latérales était pratiquée depuis le XVII^e siècle pour les villes—les vues de Londres à partir de Southwark par Norden par exemple—mais les images étaient placées à côté les unes des autres comme en rectangle allongé, ce qui suppose un spectateur placé en face. Leur juxtaposition en cercle pour les vues de montagne suppose un spectateur placé dans l'image, un sujet et un objet qui font partie du même monde.

La gravure de Saussure est en même temps comme un plan avec images, donc une vision où le regard domine l'ensemble de l'extérieur. Cette représentation donne en fait un double sens de l'espace, celui de la vision de l'extérieur maîtrisée dans son ensemble, et celui de l'univers dans lequel le spectateur est englobé en ayant une vue partielle d'un point de vue particulier intérieur. Le passage entre ces deux vues se fait par l'imagination du spectateur qui agrandit l'image (Comment 56) : c'est un processus d'imagination, non de géométrie, qui

articule maintenant les espaces. Les récits de voyage dans des villes donnent cette même double vision, la vue du haut d'une tour qui ressemble à un plan et la vue fragmentaire en se promenant dans les rues. Au début du XIXe siècle, le sens d'être enveloppé fut rendu par le "panorama", ces pièces circulaires aux murs couverts d'un paysage peint, souvent de ville, qui entoure le spectateur. Un extrême de paysage humanisé, la ville, rejoint ainsi l'autre extrême du paysage le plus sauvage, la montagne.

Toutefois, d'autres insistaient plus sur la difficulté de faire entrer les montagnes dans la peinture que sur la possibilité d'y adapter les conventions picturales.

L'opinion courante était que les Alpes ne pouvaient être dépeintes ; les premiers comptes rendus ne furent ni dans des textes ni dans des tableaux, mais dans des publications scientifiques. Or ces travaux étaient connus des cercles auxquels appartenaient les peintres ; un ouvrage de Scheuchzner, paru à Londres en 1708, était recommandé par William Jackson qui était ami de nombreux peintres dont Towne, et un autre de Gruner était lu de Joseph Banks et de William Beckford ; l'ouvrage de Bourrit fut traduit par Davy, amis de Cozens et précepteur de Beaumont (Wilcox 89, 101). La nouvelle peinture des montagnes, sans provenir de la tradition paysagère, était donc issue d'un apport extérieur scientifique qui renouvelait la vision du paysage (Hamilton).

L'ouvrage de Scheuchzner, qui a une dédicace à la Royal Society et à Newton (connu pour ses travaux sur l'optique, ce qui peut s'appliquer aux reflets sur la glace), a un frontispice avec un pont sur un gouffre et deux voyageurs, et des cerfs.

L'ouvrage de Gottlieb Sigmund Gruner caractérise les particularités de la perception spatiale en montagne et le nouveau sens de l'espace : les lacets dus aux replis font que le chemin parcouru et la distance à vol d'oiseau sont très différents, rendant la notion de distance inopérante : 'On peut monter sans danger jusqu'à la grande masse des glaçons : ce voyage est d'environ cinq lieues, à cause des détours qu'on est obligé de faire' (I, v, 108). La montagne est le lieu d'un espace en plis qui modifie la vue.

D'autre part la perception par la vue est annihilée : 'lorsqu'il y a du soleil, on est tellement ébloui par l'éclat des glaces, que l'on peut y être totalement privé de l'usage de la vue, & ne pouvoir plus ni découvrir, ni éviter les endroits dangereux' (108). La glace, avec sa transparence et ses reflets, est un sujet important pour les peintres. Dans le chapitre 'des différentes espèces de glace', on lit :

La glace des montagnes de Suisse est donc plus légère, plus dure, & plus durable, mais beaucoup moins transparente que la glace commune : celle-ci contient beaucoup d'air & d'eau, qui la rendent transparente ; et l'autre a perdu presque entier par le degré de froid et par l'évaporation, ses parties aériennes et aqueuses La glace du Nord est verdâtre, parce qu'elle est formée d'eau salée ; celle de Suisse qui est formée d'eau douce, est blanchâtre ou de couleur bleue.

En plus de l'explication géologique, la montagne est située historiquement grâce à l'onomastique : l'auteur donne comme étymologie d'Appennin (sic) "Poeni" (153), souvenir du passage des Alpes par Hannibal, l'une des histoires de franchissement de l'inaccessible héritées de l'Antiquité.

Les glaciers furent encore étudiés par Marc-Théodore Bourrit, dont l'ouvrage fut traduit en anglais en 1775. Selon la préface du traducteur sur le pittoresque : "The general effect of a survey of Nature is Delight; whilst every species of Landscape, like every different species of melody excites its own particular genuine emotions, nor are they limited to the imagination only, they make their passage through it to the Heart." [A5]

L'avertissement contient un passage selon lequel le choix même du type de gravure est influencé par le sujet de la montagne : le choix de l'eau-forte est justifié dans ce cas car elle permet des traits plus libres que les traits nets du burin :

With respect to the species of engraving for his own Drawings, he gives the preference to etchings, (if they may be called engravings) as more in the stile of a Painter; and he apprehends the biting-in with Aquafortis, will have a freer effect in these subjects than the strokes of the graver. He adds another reason for the preference of etchings in this instance, which had more weight with him perhaps than the former, namely, that the etchings could be finished by himself. [*4 r et v]

Ainsi la texture de la gravure est en relation avec le sujet de montagne, et celle qui est moins précise a l'avantage dans les choix de technique.

Le discours préliminaire reprend la question de l'incertitude de la distance, proposant d'abord que la vallée de Montenvert soit à un quart de lieue, pour ajouter que Rohan-Chabot note au pied du Dru des pâturages avec des troupeaux à peine discernables, ce qui fait estimer la distance plutôt à trois quart de lieues (xvi). Il donne une raison optique pour cette incertitude : "the air likewise, on account of its purity, does not send off objects so far, as below upon the plains, but brings them forward by their brightness" (xvii). C'était une question étudiée dans la deuxième moitié du siècle pour les paysages, la plus ou moins grande distance apparente selon la couleur et le brillant des objets, et l'effet de rapprochement produit par les bâtiments blancs par rapport aux sombres (Repton ch.iv).

Il est non moins impossible de juger de la hauteur que de la distance, car on est trop près de la base, de même que pour un monument enserré dans des rues. Il raconte plus loin que les voyageurs firent l'expérience de jeter une grenade pour connaître la profondeur d'un abîme, et qu'elle mit une minute et demie (34). Autre illusion, le Mont Blanc : la pointe, après l'interruption des nuages, semble un autre monde (53).

Les voyageurs ont la surprise dans ce monde étrange de trouver des points de repère linguistiques, à propos des eaux, au lieu nommé Nant, où un membre du groupe qui connaissait le gallois y a reconnu le mot celte pour 'eau' (34). En même temps, ils utilisent des analogies avec la science contemporaine, en parlant de l'impression d'être "electrified" citée par Saussure (69), et ils notent la faune : les chamois, les marmottes (91).

L'auteur tente de décrire la Mer de Glace par comparaison avec l'océan, toujours en notant la couleur de la glace : "A Sea vehemently agitated by a storm, and arrested by a severe sudden frost, represents very well the appearance of this glacier; the waves, hardened by succeeding winters, are some of a dirty, and others of a clean white, divided by oblique fissures, which appear of a transparent blue" (77). Il précise que la nouvelle glace est blanche, l'ancienne bleue (89).

Pour montrer la difficulté de faire entrer ce paysage dans notre cadrage visuel habituel, il explique l'obstacle qu'il offre au dessinateur :

The purity and clearness of the air, free from the exhalations of the plain, enabled me to see all the objects with such distinctness and precision, that I conceived it would have been easy for me to trace them in a Drawing: I soon lost myself by this very circumstance, such a number of objects were too much brought together, and crowded under my eyes, so that nothing kept its due distance. (95)

Ainsi la clarté, loin d'être un avantage, est un inconvénient parce qu'elle met tout sur le même plan, à la différence de la hiérarchisation produite dans d'autres paysages par l'atmosphère épaisse qui échelonne les distances, et qui était devenue une convention picturale à laquelle le dessinateur ne peut plus avoir recours en montagne.

La source de l'Arveyron est aussi un lieu où la perception varie de façon subjective : "In proportion as we advanced into this wood, we observed the objects gradually to vanish from our sight ... we saw before us an enormous mass of ice ... so constructed, that we have only to change our situation, to make it resemble whatever we please" (129).

Il parle de la réfraction des rayons du soleil (non seulement réflexion) ce qui souligne la profondeur de la glace ; et c'est la couleur qui crée la vue, créant des formes : "tints of the most lively green, or blue, or yellow, or violet, have the effect of different compartments" (130). Au Glacier des Bossons, il cite M de Lue, et sa recherche des modifications de l'atmosphère (145) :

They advanced so sensibly, as to perceive the effect of every step upon the surrounding objects: having climbed an eminence which stood wholly by itself, the nearest objects seemed to sink under their feet, and they were continually discovering new ones, scene behind scene, in almost endless perspective, whilst a mixture of the strongest brightest lights, with large masses of shade which were softened here and there, by the interposal of a thin light vapour, wonderfully separated every part of this changeable progressive picture.

Une longue note explique que Bourrit voit le paysage à midi où les ombres sont courtes, et non quand elles sont longues ; le traducteur explique sa préférence pour les ombres longues (non par souvenir virgilien, mais par convention artistique) :

(at noon) we are deceived in distances, because everything is brought forward, and crowds upon the eye, and thus we see things separate which are joined, or connected which really are separate The length as well as breadth of shadow, separates the group better, and stretches a cross the piece so as to distinguish and throw off the several different grounds.

Ainsi les Alpes entraînerent-elles une transformation de tous les caractères de la perception paysagère, qui se fit par leur étude scientifique.

Turner, dans *The Blue Rigi* (1842, Tate Gallery), expérimente avec une technique où les hachures du ciel se fondent avec celles de la montagne. L'harmonie entre le motif et l'atmosphère est ainsi rendue par la facture même, dans ce qu'elle a de mise en valeur des textures qui prennent la primauté sur les formes.

Les hauteurs relatives des montagnes donnent lieu à des erreurs de jugement, exposées dans les traités de perspective, comme les débats sur les images du Cervin ou Matterhorn (Wright 284-85).¹ Du fait que pour les estimer il faut tenir compte de leur distance par rapport à l'observateur, il arrive que des pics plus hauts que d'autres, s'ils sont plus loin, paraissent plus bas, et que le regard, n'ayant pas corrigé cette perception du fait que l'écart d'éloignement ne lui est pas apparu, donne l'impression qu'ils sont réellement plus bas. Les angles de vue déterminent la perception de la hauteur relative, comme l'indiquent les débats sur l'escarpement réel du Cervin, beaucoup plus faible qu'il n'y paraît, et dans lequel le pic célèbre est en fait un étage intermédiaire, le sommet réel étant une pointe plus lointaine qui paraît de ce fait plus basse, la crête entre ces deux points, qui est en réalité une montée, semblant une descente du fait que c'est une fuyante. Ainsi l'étude de la vision en perspective, qui s'attachait avant tout à l'éloignement, doit maintenant prendre en compte la vue en plongée et en contre-plongée.

¹ Passage où Wright présente les divergences entre le Professeur Forbes et Ruskin dans *Modern Painters* (1860).

Les glaciers, qui avaient été au début du XVIII^e siècle un croisement des sciences et des arts, furent un croisement de l'histoire et des sciences vers la fin du XIX^e siècle. Alors furent faits des travaux montrant que leur forme et leur étendue avaient varié, étudiant les lacs glaciaires et les débâcles depuis le XVII^e siècle, ainsi dans les articles de Baret et de Coolidge, donnant une dimension historique à la géologie (Rabot).

Plus récemment des travaux de cartographie historique montrèrent les limites de cette science si elle n'intègre pas les travaux d'autres sciences. Marc-Antoine de Lavis-Trafford, anglais amateur des Alpes devenu citoyen d'honneur du village de Bramans en Maurienne, dans *L'Evolution de la cartographie de la région du Mont-Cenis et de ses abords aux X^e et XVI^e siècles*, montre qu'à chaque époque, la cartographie des montagnes, du fait qu'elle ignore des données annexes d'autres domaines, est en retard sur la représentation qui pourrait en être donnée s'il était fait appel à la somme de connaissances du temps. Ainsi il accuse Ptolémée de ne pas avoir connu la triangulation (15), et il souligne que les cartes de la Renaissance ne reflètent pas la science de l'époque (24), du fait qu'elles ne font pas appel à des documents non cartographiques comme les guides routiers qui auraient apporté des éléments mettant en cause les cartes recopiées de siècle en siècle dans une tradition cartographique vivant uniquement sur elle-même (123). Les représentations de la montagne sont maintenant vues dans une dimension historique de visions fragmentaires.

L'histoire est aussi une incitation à créer une représentation des montagnes : des travaux topographiques furent inspirés par le désir de retrouver l'itinéraire d'Hannibal (Lavis-Trafford 1958), dont la traversée des Alpes avait déjà été le sujet de tableaux romantiques.

La découverte des régions montagneuses de l'Angleterre, notamment le Pays des Lacs, dans les années 1780, eut lieu après celle des Alpes qui commença dans les années 1770. Ainsi le regard s'habitua d'abord à ces formes extraordinaires dans des pays plus lointains où l'étrangeté était moins inattendue, avant de découvrir par un retour sur soi qu'elles se trouvaient aussi dans des régions toutes proches.

Le théoricien de la vision pittoresque des montagnes, William Gilpin, applique les pratiques classiques de perception de la distance dans ses ouvrages où il fit découvrir le Pays des Lacs, sans tenir compte de leur rupture causée antérieurement par la découverte des Alpes : "To describe minutely the parts of a distant object ... would be to invert the rules of perspective, by making that distinct, which should be obscure...blended together in one mass." (I.vi.85). Il conserve ainsi les pratiques du flou signalant la distance, alors qu'en montagne, comme l'on remarqué les voyageurs des Alpes, cet effet est affaibli et le lointain est distinct.

Suivant l'ordre habituel des manuels de peinture, il traite ensuite des couleurs, en distinguant celle des montagnes et celle de l'air qui marque l'écart entre l'observateur et la montagne lointaine : "the most prevalent [colours] are yellow, and purple. We can hardly consider blue as a mountain-tint. It is the mere colour of the intervening air" (85). Le bleu était la couleur traditionnelle du lointain dans la peinture de paysage. Mais il note que la particularité des couleurs en montagne est d'être changeantes : "The variety of these tints depends on many circumstances—the season of the year—the hour of the day—a dry, or moist atmosphere." (86) et pour expliquer ce phénomène il fait appel à des comptes rendus de voyageurs dans des hautes montagnes lointaines, Ténériffe et les Alpes, citant un voyageur selon qui "Mount Blanc ... having no tint of its own, was often of the brightest rose-colour" (87).

Suivant toujours le plan habituel des manuels de peinture, il traite ensuite des ombres et lumières. Il distingue entre les effets partiels produits par les cavités dans une montagne, et les effets généraux produits par l'ensemble des montagnes. Pour les premiers :

Cavities... which are seen only from their being the deep recesses of shade, together with the rocks, and little projections, which are visible only from catching a strongly of light... The objects themselves are formless, and indistinct; yet, by presenting different surfaces for the light to rest on, the rich and variegated effect... is produced (89).

Pour les grandes masses, il marque les moments de la journée, "to observe, how the morning sun sheds only a faint catching light upon the summits of the hills... how deep and determined the shadows are at noon ... how fugitive and uncertain, as the sun declines..."(90). Et il note "the various shapes, which mountains assume through all this variety of illumination" (90) : c'est la lumière intermédiaire entre l'observateur et l'objet qui crée les formes.

Le cadrage du paysage lui pose aussi difficulté. Dans la traversée du lac Windermere, en allant vers Ambleside (I.xi), il présente un cadrage large, ou plutôt une absence de cadrage et un paysage ouvert "the scene opening on every side" (143) ; il souligne la difficulté d'identifier les formes—lignes, cercles qui semblent se transformer l'un en l'autre puisque le spectateur y est inclus et que son point de vue se déplace : "That immense body of barrier mountains .. appearing in this view to be drawn up in a sort of tumultuary array, mountain beyond mountain" (145). C'est une chaîne qui semble en même temps vue en profondeur, puis le rectangle se transforme en cercle : "As we advanced in our voyage, this great division of the lake ... tho really oblong, assumed the form of a vast circular bason" (145). Cette vision circulaire modifie les habitudes de cadrage, et il distingue la peinture de la carte :

This great scene however, surveyed thus from a centre, was rather amusing, than picturesque. It was too extensive for the painter's use. A small portion of the circle, reduced to paper, or canvas, could have conveyed no idea; and a large segment would have exceeded all the powers of the pallet.

It is certainly an error in landscape-painting, to comprehend too much. It turns a picture into a map.

Si le tout ne se prête pas à la peinture, les parties sont des études de couleur—le fragment permet de porter l'attention sur la couleur, et sur l'arrière-plan sans avoir l'embarras du rapport avec le premier plan :

altho the whole of the amphitheatre we are now surveying, was, in it's full dimensions, no subject for a picture; yet it exhibited many parts which, at distances, were purely picturesque; and afforded an admirable collection of mountain studies for a painter ... Airy tints of vivid yellow, green, and purple, we could prismatically separate. (146-47)

Cette attention portée sur les couleurs est expliquée par l'analogie avec le prisme, découverte de Newton qui était prise comme modèle dans la nouvelle perception colorée.

Il souligne le changement de rapport entre le premier plan et l'arrière-plan que le déplacement provoque quand le bateau approche de la rive : "The length of the lake, tho it affected the nearer grounds, made no change in the distant mountains: so that the comparative distance between the foreground and them, was now much greater" (148).

Gilpin montre toujours le contraste entre la vue générale cartographique et les aperçus du promeneur ; après avoir expliqué, dans un passage illustré d'une carte, la disposition en Z du lac, il poursuit : "With this general idea of Ulleswater, let us return to the descent from Matterdale, where we caught the first view of it." (II.xviii.52). Il détaille ce premier coup d'œil, en un nouveau paragraphe, "As we descended a little further, the whole scene of the lake opened before us".

Les dessins de Gilpin montrent cette incertitude sur les formes: méandres de rivières qui peuvent être proches de la circularité des lacs ou inversement.

La montagne renouvela ainsi de nombreux modes de perception de l'espace à travers les formes artistiques. Ces renouvellements se firent parfois par adaptation de la peinture de paysage existante, mais plus souvent par rupture et par apport extérieur, notamment scientifiques. Surtout, le thème de la montagne permit le glissement entre les volumes.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURRIT, Marc-Théodore. *A Relation of a Journey to the Glaciers, in the Dutchy of Savoy: translated from the French of M.T. Bourrit, Precentor of the Cathedral Church At Geneva*, by C & F. Davy. Norwich : Beatniffe, 1775.
- COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris : Biro, 1993.
- GILPIN, William. *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1772, On Several Parts of England; particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*. London, 1786.
- GRUNER, Gottlieb Sigmund. *Histoire Naturelle des Glaciers de Suisse, traduction libre de l'allemand de M.Grouner*, par M. de Kéralio, premier capitaine aide-major à l'école royale militaire, & chargé d'enseigner la Tactique aux élèves de cette école. Paris : Panckoucke, 1770.
- HAMILTON, James. *Turner and the Scientists*. London : Tate, 1998.
- LAVIS-TRAFFORD (DE), Marc-Antoine. *L'Evolution de la cartographie de la région du Mont-Cenis et de ses abords aux XVe et XVIe siècles*. Chambéry : Dardel, 1949.
- . *Le Col alpin franchi par Hannibal : son identification topographique Termignon, 1958*.
- LYLES, Anne, et Robin HAMLYN, eds. *British Watercolours from the Oppé Collection*. London : Tate, 1997.
- RABOT, Charles. "Glacial Reservoirs and their Outbursts", *The Geographical Journal*, 5 (25), May 1905, 534-548. Consulté dans JSTOR <<http://links.jstor.org>> (20 septembre 2007).
- REPTON, Humphry. *Sketches and Hints on Landscape Gardening*. London, [1794].
- SCHEUCHZNER, Johann Jacob. *Itineraria Alpina*. London : Clements, 1708.
- WILCOX, Timothy. *Francis Towne*. London : Tate, 1997.
- WRIGHT, Lawrence. *Perspective in Perspective*. London : Routledge, 1983.