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

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

Band: 33 (1985)

Artikel: Art et patrie : polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève

Autor: Buyssens, Danielle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728478

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: 11.07.2025

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

Art et patrie : polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève

Par Danielle BUYSSENS

Genève, 1824. Se souvient encore de l'annexion. Prise entre un patriotisme local qui la pousse à renouer avec ses vieilles traditions autour de la restauration d'un pouvoir protestant, et ce nouveau patriotisme national qui la met encore à l'épreuve : le désenclavement du territoire a contraint la ville citadelle à s'allier aux populations catholiques voisines, elle cherche à se reconstruire une identité. Pour que la concorde règne à nouveau, il semble à certains urgent de rentrer dans l'histoire.

Genève au tournant du siècle, toujours fière d'un niveau général d'éducation qu'elle vient de comparer avantageusement à celui de la France. Mais les valeurs sont en crise : le nombre des citoyens augmente et les humanités ne suffisent plus à garantir qu'ils sauront « convenablement » exercer leurs droits. Morale et pratique, attachée aux vertus de l'exemple plus qu'aux exhortations, telle est la conception de l'éducation qui gagnera peu à peu du terrain au cours du XIXe siècle. L'école ne sera décrétée obligatoire qu'en 1872, en attendant, tout doit concourir à l'édification d'une population exposée aux dangers des conflits religieux et politiques.

Un « mécène idéologue »

C'est ce projet que nous rencontrons chez le collectionneur Jean-Jacques de Sellon, auquel Mauro Natale a consacré quelques pages fort éclairantes[1]. Sa vision didactique de l'art répond à une volonté philantropique s'adressant « aux pauvres comme aux riches », et visant essentiellement, avec l'ambivalence caractéristique de l'élite éclairée de l'époque, à renforcer la stabilité sociale par l'exaltation des valeurs morales et patriotiques. Dans « L'avis préliminaire » de la *Notice* qu'il consacre, en 1837, aux « objets d'art de toute nature » réunis dans sa campagne La Fenêtre[2], il souligne que « ... *tout le monde* peut à peu de frais grouper des gravures ou des lithographies pour fixer dans la mémoire les individus et les faits dignes d'y rester gravés ». La *Notice*, destinée « aux Sociétés d'Utilité publique Suisse et Genevoise », est de surcroît dédiée « à tous les pères et à toutes les mères de famille et aux instituteurs de la jeunesse » : la réunion d'objets qu'elle commente est, aux yeux de J.J. de Sellon, exemplaire d'une véritable « méthode d'enseigner l'histoire », et cet enseignement est appelé à soutenir le sentiment patriotique de la population. « En lisant ce Catalogue, fait-il remarquer dans une note en bas de la page 1, on sera frappé du grand nombre de Genevois qui se sont distingués dans toutes les carrières possibles ; c'est toujours bon à rappeler à ses amis et à ses ennemis ». Patriotisme genevois, donc, mais qui s'allie à une vision plus large lorsque J.J. de Sellon invite le gouvernement à prendre le relais de son action « ... en ouvrant des concours de peinture et de sculpture et en fixant des sujets d'histoire *nationale* »[3].

En 1823, J.J. de Sellon avait lui-même pris l'initiative d'un tel concours, premier concours de peinture d'histoire à Genève qui devait avoir lieu l'année suivante, organisé, à la demande du mécène, par la Société des Arts. Dans la perspective d'une étude que nous souhaitons consacrer aux « discours » tenus par la Genève du XIXe siècle sur sa production artistique, nous nous proposons d'analyser cet événement au travers de documents écrits à l'époque, et qui rendent compte de l'accueil fait à l'idée même du concours, de son organisation et de la vive polémique que soulevèrent les tableaux concurrents[4].

Un concours patriotique

Au cours de la séance du 8 juillet 1823 de la Société des Arts[5], « Monsieur le Président fait lecture d'une proposition de Monsieur Sellon conçue en ces termes : » Mon intention est de consacrer cinquante louis à un premier prix de peinture d'histoire qui seroit délivré en 1824 par la Société des arts et dix louis pour le tableau qui réunirait ensuite le plus de suffrages. « Le généreux auteur de la proposition désire que le sujet du tableau soit pris dans notre histoire, ou dans l'histoire Suisse ; il en laisse le choix à la Société ».

Cette « action généreuse et patriotique » fut longuement commentée par le libraire David Dunant dans un chapitre de ses *Souvenirs Génevois*, consacré aux beaux-arts, qui fit l'objet la même année, d'une réédition en extrait, « revue et très-augmentée »[6] notamment d'un hommage préliminaire à J.J. de Sellon où l'auteur déclare : « En offrant à MM. nos Artistes un prix pour la composition d'un sujet historique, tiré des annales nationales, vous marchez sur les traces des plus grands bienfaiteurs de la patrie (...) ».

D. Dunant se fait l'écho de la mission éducative de l'art rêvée par J.J. de Sellon: «...célébrons, représentons les grands personnages qui figurent dans notre histoire et leurs actions mémorables, dont l'heureux résultat nous a amenés à l'état d'indépendance dont nous jouissons; c'est par-là que nous témoignerons à ces dignes ancêtres notre reconnaissance, que les belles actions des martyrs de notre liberté, des Berthelier, des Pécolat, des Levrier, des Bonnivard, etc., et des grands Citoyens qui ont illustré notre patrie ou fondé des institutions chères à nos cœurs, tels que les Calvin, les de Bèze, les Versonay, les Saussure, les Bonnet, les J.J. Rousseau, les Lefort, les Delolme, les Necker, etc., etc., deviendront familières à tous nos concitoyens.

«Les traits et l'histoire des premiers, de ceux qui fondèrent avant d'illustrer, de ceux à qui, les seconds, durent leur existence et la carrière qu'ils parcoururent, à qui nous devons notre indépendance et notre prospérité, ne doivent-ils pas être gravés dans nos cœurs, puisque leur dévoûment fut complet et aussi entier que celui des illustres Grecs et Romains, dont l'histoire célèbre les hauts faits, que la renommée de ces peuples rend immortels, sans que nos héros sur un plus petit théâtre, aient moins fait pour nous?»

La revendication d'une histoire locale et spécifique mérite d'être soulignée: à l'exemplarité gréco-romaine, à l'Histoire de l'humanité et à la quête d'une mythique origine héroïque, est opposée la nécessité de reconnaître et de glorifier les hommes et les faits fondateurs de la patrie. Commentant l'exposition de 1834 au Musée Rath, J.J. de Sellon, quant à lui, associera dans un même éloge Jean-Léonard Lugardon retraçant l'histoire suisse et les peintres qui «...veulent bien échanger le ciel chaud de l'Italie contre l'atmosphère un peu crue de la Suisse»[7].

Enjeu d'identité, cette revendication d'une spécificité locale est pour D. Dunant l'occasion de poser une autre équivalence, celle de Genève et de la notion de patrie: les «héros» qu'il énumère sont tous genevois...

Histoire genevoise ou histoire suisse?

Le Comité des Beaux-Arts de la Société des Arts est chargé de choisir le sujet «le plus convenable» au sein d'une liste que lui fournira une commission composée de MM. Boissier professeur, Prevost professeur et Chaix. Onze propositions sont présentées le 29 juillet à la séance de la Société[8] – le programme du concours[9], publié peu après, arrondira le chiffre à dix –; deux concernent «l'histoire particulière de Genève», les autres l'histoire suisse. Il ne nous a malheureusement pas été donné de retrouver cette liste qui nous aurait permis de mieux cerner les enjeux du choix.

L'épisode de la délivrance de Bonivard, emprisonné par les Savoyards au château de Chillon et libéré par les troupes bernoises en 1536, semble emporter rapidement la quasi unanimité; seule la figure d'Aloys Reding recevant le «serment des Suisses» au moment de l'attaque du canton de Berne par les Français en 1798, lui est un moment opposée, et nous ne pouvons que supposer, en l'absence d'autres points de comparaison, que la préférence ait été accordée à des faits historiques illustrant la solidarité helvétique lorsque l'indépendance se trouvait menacée.

Le compte rendu de la séance s'en tient à une discussion du caractère pittoresque des deux sujets – sur laquelle nous reviendrons –, en revanche, c'est très explicitement que les divers documents publiés par la Société des Arts à propos du concours, mettent l'accent sur la rencontre des deux histoires, celle de Genève et celle de la Suisse, dans le sujet fixé: «[Il] étoit helvétique, puisque c'étoit aux armes bernoises agissant dans l'intérêt de la Suisse que le prisonnier devoit sa délivrance, et que plusieurs personnages de Berne devoient y occuper une place essentielle; il étoit genevois aussi, puisque Bonnivard, sans être citoyen alors, combattoit dans Genève pour la cause de la réformation qui étoit aussi celle de la république (...)»[10].

En toute logique, D. Dunant ne retient que la dimension genevoise de l'épisode: pourtant primordial, le rôle joué par les Bernois dans cette délivrance ne l'intéresse guère, il en rejette le compte rendu à l'extrême fin de sa notice, comme une curiosité quasiment superflue qu'il nomme «détails particuliers du fait historique» auxquels ne seront accordés aucun commentaire. Son éloge de Bonivard, «célèbre et cher aux génevois», paraît répondre à une nécessité de justifier l'intégration du *Prieur savoyard* à la Genève protestante. De fait, le sujet choisi contenait implicitement l'écho de graves préoccupations récentes et présentes, puisque Bonivard dut son premier emprisonnement à la part qu'il prit à la défense de l'indépendance de Genève face aux appétits des ducs de Savoie, et le second principalement à sa «disposition favorable à la réforme», soit la reconnaissance par un catholique de l'identité protestante de la République.

Figure héroïque en cette période de conflits, Bonivard continuera à faire la preuve de son attachement à sa nouvelle patrie par son activité d'historien «national» et par la fondation de la Bibliothèque publique, «établissement cher à la patrie»: il constituait bien le sujet idéal de ce premier concours d'histoire[11].

Plus suisses que D. Dunant, les membres du Comité n'en écarteront pas moins la proposition de J.J. de Sellon d'ouvrir le concours au-delà des frontières genevoises: que l'on accueille les artistes «établis à Genève», soit, mais «On fait observer qu'un avis dans des journeaux étrangers ne seroit pas utile pour un concours qui ne concerne que des genevoix, que celui dans la gazette de Lausanne pourroit faire naitre des reflections penibles dans l'esprit des artistes Suisses; pour ces motifs on passe à l'ordre du jour».[12] Témoignant une fois de plus de l'ambiguïté du sentiment patriotique, ce refus demande à être resitué dans une époque où

1. Georges Chaix, *La délivrance de Bonivard à Chillon par les troupes bernoises,* 1824, 162 × 191 cm, MAH inv. 1839-12.

l'on inscrivait, et ce jusqu'en 1837, les Confédérés comme étrangers dans les recensements genevois. Il n'en reste pas moins que la vision de J.J. de Sellon subit une indéniable réduction: de manière similaire, au moment de fixer le sujet du concours, les membres du Comité consultèrent le mécène qui proposa alors de laisser aux concurrents le choix entre plusieurs thèmes, choix qu'ils effectueraient en fonction de «leur genre de talent», mais cette proposition fut elle aussi rejetée[13]. S'il importait à J.J. de Sellon que l'on s'occupe d'histoire à Genève, les membres du Comité introduisirent dans ce concours des enjeux beaucoup plus précis.

Deux peintres seulement participèrent au concours (le procès verbal de la Société des Arts de 1825 dit joliment: «... un instant on put croire qu'il y en auroit un plus grand nombre»[14]): Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), jeune artiste genevois vivant alors à Florence, envoya son tableau à François Duval – l'anonymat imposait des intermédiaires –; Georges Chaix (1784-1834), Français établi à Genève et récemment naturalisé, secrétaire de la Société des Arts, remit le sien à D. Dunant.

Avant que le jury ne prononce son jugement, les œuvres furent exposées publiquement et soumises au commentaire: «...chacun a pu et dû dire librement sa manière de voir, chacun a pu admirer ce qu'il trouvoit bien et critiquer ce qu'il regardoit comme inférieur; c'étoit là l'intention. Il eût sans doute été plus convenable que les concurrens eussent pu durant les débats rester mieux cachés sous le voile de l'anonyme. Peut-être eût-on pu désirer un peu moins de chaleur dans la discussion qui s'est établie dans le public; mais ne devoit-on pas s'y attendre, et pouvoit-il en être autrement dans une ville où l'on étoit témoin pour la première fois d'une lutte d'un si haut intérêt? N'en est-il pas résulté l'immense avantage de l'instruction répandue dans toutes les classes sur ces matières? Combien d'individus qui ont vu pour la première fois des détails dans une peinture! Combien qui n'avoient jamais réfléchi sur des effets de lumières, qui ne s'étoient jamais rendu raison des conventions admises dans l'art et à l'effet desquelles leurs yeux étoient habitués, qui n'avoient pas encore observé comment le peintre peut faire voir sur une seule surface plusieurs plans distincts! etc.»[15]

Outre de la correspondance privée[16], il nous reste pour témoigner de ces admirations et de ces critiques, deux brochures anonymes publiées pendant l'exposition. Elles prennent chacune parti pour l'une des œuvres, dans une parfaite symétrie qui va jusqu'à l'utilisation du même effet rhétorique, chaque auteur «voyant d'abord» le tableau qu'il condamnera ensuite, pour découvrir la vérité cachée de l'autre...

L'auteur de la *Première Lettre à un Ami*[17] s'adresse à quelque émigré nostalgique de sa patrie; l'annonce qu'il fait en fin de lettre d'une suite consacrée à l'analyse détaillée des deux tableaux faite par «nos peintres les plus distingués» semble plutôt destinée à situer son champ de références, à confirmer son appartenance à une élite de «vrais connaisseurs» et d'initiés, en tout cas, nulle trace de cette suite et sur un exemplaire conservé à la Bibliothèque publique et universitaire[18], une inscription manuscrite précise *Seule* lettre. Si pour ce critique l'œuvre de Lugardon «...frappe d'abord les regards par la vivacité des couleurs et le mouvement des personnages», le Bonivard de Chaix «... attire bientôt toute l'attention des spectateurs éclairés» (malgré «sa mauvaise exposition à la lumière»!): «...il y a de la pensée, et la pensée d'une âme grande et forte dans la tête de Bonnivard».

Emettons sous toute réserve l'hypothèse qu'il pourrait s'agir ici d'un membre de l'entourage des collectionneurs Eynard, Jean-Gabriel Eynard-Lullin et Jacques Eynard-Châtelain, dont on retrouvera, animant la *Lettre*, le même attachement aux principes artistiques d'écoles étrangères, s'inscrivant dans une sorte «d'humanisme cosmopolite».

La deuxième brochure, *L'avis du peuple par un homme qui l'a écouté*[19], débute par une description de son auteur: ni artiste ni «ce qu'il est si facile et si à la mode d'être, un connaisseur», il se réclame du «jugement, ou plutôt des impressions du peuple» dont il déclare faire partie «soit par position, soit par genre d'impressibilité». Se défendant de connaître les deux artistes, libre de toute «coterie», il affirme: «Je dis ce que je crois la vérité, uniquement, parce que je le crois la vérité, que je l'ai senti(...)» C'est le tableau de Chaix qui l'attire tout d'abord, «soit par le prestige du coloris, soit peut-être par le seul fait des dimensions». Bien vite, il lui reprochera de ne pas le «remuer» et de ne pas l'instruire suffisamment sur le fait historique: «...le peintre ne m'a pas rendu spectateur d'une action, il me laisse froid juge d'un tableau. J'y cherche le sujet, et ne l'y trouve pas». En revanche, l'œuvre de Lugardon emportera son adhésion, car ici «l'action est tout».

Il est très tentant de reconnaître dans cette brochure la plume de Rodolphe Töpffer: le ton, les arguments, la théorie sous-jacente, tout renvoie de multiples échos aux textes qu'il fera paraître peu après, souvent anonymement[20]. A la mort de Lugardon, Marc Debrit attribuera sans équivoque *L'avis du peuple* à Töpffer, dans un article du *Journal de Genève* où il rappellera le concours de Bonivard[21]. Cependant, lorsque Auguste Blondel et Paul Mirabaud dresseront la liste des écrits de Töpffer[22], ils lui en dénieront la paternité par une note en bas de page des plus péremptoires: «Nous savons que cet opuscule n'est pas de lui et que la famille de l'auteur véritable persiste à conserver l'anonyme».

En 1824, Rodolphe ne pouvait se permettre d'être reconnu dans un texte qui s'opposait violemment aux conceptions d'une élite dont il cherchait à obtenir qu'elle lui confie l'éducation de ses enfants dans le pensionnat qu'il fondait cette année-là[23]. Le fait qu'Adam-Wolfgang Töpffer, père de Rodolphe, ait été l'un des membres du jury du concours pourrait également avoir joué un rôle. Soixante ans plus tard, les filles de Rodolphe avaient-elles encore quelque chose à craindre d'un dévoilement? Il est vrai que les descendants d'Adam-Wolfgang refusèrent bien plus longtemps à la vue du public ses caricatures politiques... Faut-il penser, comme nous l'a suggéré M. J.-D. Candaux, que Rodolphe influença quelque ami auquel il osait parler de ses vues, au point que celui-ci écrive exactement comme l'aurait fait le futur critique lui-même? Sur l'un des exem-

2. Jean-Léonard Lugardon, *La délivrance de Bonivard à Chillon,* 1824, 99 × 117 cm, MAH inv. 1839-16.

plaires de la Bibliothèque publique et universitaire[24], on trouve l'indication manuscrite « par le Professeur Manget » : bien que le style habituel de ce professeur de littérature, polémiste à ses heures, laisse difficilement supposer qu'il puisse être l'auteur de *L'avis du peuple,* il faudrait, pour être à même de juger de cette attribution, en retrouver la source...

Dans l'état actuel de notre enquête, nous ne pouvons avancer aucune réponse à ces questions. Il reste que l'on pourra aisément reconnaître dans les positions défendues par cette brochure, celles des partisans de la *nouvelle école de peinture* qui sortira victorieuse, à travers Lugardon, de la confrontation avec *l'ancienne école,* représentée par Chaix et défendue par la *Lettre* à l'occasion de ce concours.

Deux conceptions de la peinture d'histoire

Le débat rappelle à plus d'un titre la polémique soulevée par le tableau que Greuze peint en 1769 pour sa réception à l'Académie Royale de Peinture: le *Caracalla*[25], tableau d'histoire, rencontre alors une violente désapprobation de la part d'un public pourtant des plus admiratifs à l'égard de la production habituelle de l'artiste, la peinture de genre. Pour une analyse approfondie des critiques adressées à Greuze et de leurs enjeux sociologiques, nous renvoyons à l'étude de Daniel Arasse[26]. Diderot reproche à Greuze d'être «sorti de son genre» sans parvenir au «grand goût» qui devrait régir une peinture d'histoire: «...imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique».[27] Qu'est-ce donc que cette «exagération» qui manque à la représentation que donne Greuze de la confrontation de l'empereur Sévère et de son fils Caracalla? «Le Septième Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat (...) Le Caracalla est plus ignoble encore que son père; c'est un vil et bas coquin; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse».[28] Aux yeux de l'auteur de la *Lettre,* Lugardon se rend coupable du même manque d'élévation lorsqu'il «...fait de son principal personnage un vieil hermite, un prisonnier vulgaire: il ne l'a peint que de profil». Le jeune peintre «...n'a eu en vue que la sortie précipitée de Bonnivard: c'est là du mouvement, sans doute: un mouvement très-naturel, assurément: mais, en dernière analyse, c'est un mouvement qui, au lieu d'ennoblir Bonnivard, le confond avec les prisonniers ordinaires: le désir de sortir et la précipitation dans les mouvements que ce désir détermine, sont des actions de l'âme et du corps trop communes pour être du ressort de la peinture d'histoire.

«L'auteur du grand tableau [Chaix] l'a bien senti: il y a de la pensée, et la pensée d'une âme grande et forte dans la tête de Bonnivard. Ce n'est point un vieillard décrépit et courbé sous le poids du malheur, comme dans le petit tableau; c'est la face d'un beau jeune homme, plein de noblesse et de force; on voit que la vigueur de l'âme a soutenu constamment le captif dans l'adversité. La vertu d'une âme libre dans les fers, est empreinte sur tous ses traits: voilà de la véritable peinture d'histoire».

A l'opposé, le jugement *moderne* sur le Bonivard de Chaix s'exprime, dans *L'avis du peuple,* par une série de critiques qui s'articulent autour d'une option fondamentale: «...ces Messieurs se trouveroient mieux de faire avant tout leurs conventions avec la nature». Le Prieur de Saint-Victor ressemble à un «saint martyr»: «...je n'oserois pas attendre la même élévation d'un simple homme, et surtout d'un homme à passions chaudes, en qui le monde tient encore une grande place, de Bonnivard enfin. Son premier moment sera un pêle-mêle de sentiments et de pensées, trop confus pour lui permettre de s'élever à Dieu; son premier besoin sera de s'élancer hors de son odieux cachot; laissez-le revoir le ciel, puis faites-le tomber à genoux, vous serez dans la nature». Il est de surcroît «...privilégié gratuitement d'un coup de lumière inexpliqué, que l'imagination concèderait volontiers à un St. Paul (...)», et qui choque le «gros bon sens» du critique. Enfin, Bonivard est trop jeune, et si l'auteur de *L'avis du peuple* est prêt à admettre une «certaine latitude» sur ce plan, il reproche au peintre de n'avoir su donner à son personnage la dimension humaine d'un prisonnier marqué par une «longue et rude captivité».

«Tout le monde sait, répondait Greuze à ses critiques, que Sévère était le plus emporté, le plus violent de tous les hommes; et vous voudriez (...) qu'il eût dans mon tableau, comme l'aurait pu avoir Salomon en pareille circonstance, un air calme et tranquille?»[29]... Et le *porte parole du peuple* se réjouit de la vision de Lugardon: «Bonnivard est Bonnivard de pied en cap; son visage raconte son histoire; ses longues souffrances l'ont sillonné sans effleurer son ame; on y lit sa mâle énergie, sa générosité, la fougue de son caractère, le sérieux de l'être pensant, l'activité du citoyen, son étonnement d'être rendu à la liberté, son impatience d'en jouir qui excède ses forces».

Comparer terme à terme la manière dont chacun de nos critiques reçoit la représentation des autres personnages, ne fait que confirmer cette radicale opposition dans leur conception de la peinture d'histoire.

Narration contre commentaire

Revenons au débat qui avait eu lieu, lors du choix du sujet du concours par la Classe des Beaux-Arts[30], entre les tenants d'Aloys Reding et de Bonivard: «M. Reverdin (...) en rendant justice à la beauté héroïque de [l'épisode] où figure le courageux Reding, y trouve cependant le désavantage du costume moderne, auquel se joint encore la difficulté inséparable de sa nature éminemment relevée (...) Mr le Président ne voit pas que le costume moderne soit un obstacle (...). Le talent qui sait triompher de toutes les difficultés, pourrait tirer parti d'un inconvénient qui ne détruit pas la beauté d'une action digne d'être retracée par la peinture. Mr le Président fait observer que la réunion des braves Suisses de divers cantons qui entourent Reding, permettrait d'ailleurs d'introduire de la variété dans le costume; & que quant à la difficulté d'expliquer l'action, elle se rencontre dans tous les sujets, qui ont besoin d'un préambule». Pourtant, «très pittoresque, plus facile, & par cela même à la portée d'un plus grand nombre d'artistes», c'est Bonivard qui emportera le vote final: il faut à la peinture d'histoire une scène éloignée du quoditien dont le costume «moderne» est ici synonyme, de la «variété» qui puisse impressionner, séduire, de l'action enfin et surtout, facile à exprimer et donc à faire comprendre.

3. Jean-Baptiste Greuze, *Caracalla,* 1769, 124 × 160 cm, Paris, Louvre.

Pour son *Caracalla,* Greuze avait commis «l'erreur» de choisir «un mot et non une action», et de plus un épisode peu connu: ce faisant, il contredisait une donnée fondamentale de la peinture d'histoire telle qu'elle était alors conçue, celle d'être le *commentaire* édifiant d'un fait connu de tous et aisément identifiable, et non sa *narration* à proprement parler. C'est toujours la conception de l'auteur de la *Lettre* qui aime à trouver, au-delà de l'action supposée familière au spectateur, l'exaltation de hautes valeurs morales; plus encore, dans «l'esquisse rapide» qu'il donne des deux tableaux au début de son texte, il fait mine de ne reconnaître, hormis Bonivard, aucun des acteurs de la délivrance peinte par Lugardon, les nommant tous «soldats», tandis qu'il identifie «compatriotes», «général bernois», «soldats génevois» et «jeune page du général» dans l'œuvre de Chaix, posant d'emblée la différence entre la représentation d'une «action commune» et celle d'un moment historique, mettant en scène des *héros.*

Au contraire, l'auteur de *L'avis du peuple* exige qu'un tableau d'histoire lui «apprenne les détails» d'un fait dont il

n'a qu'une connaissance «vague». Or, il cherche vainement le sujet dans celui de Chaix, estimant que l'épisode n'y est situé que par des moyens «factices»: «le programme, le costume bernois d'une femme, les bannières et le *post tenebras lux* de la colonne»; tandis qu'il relève comme autant d'*inconvenances,* les armures, les physionomies, la présence de femmes et d'enfants, la «couleur générale» («c'est trop clair, trop perlé, trop chatoyant» pour une prison)... S'il retrouve «...à peu près (...) la combinaison des expressions diverses commandées par la circonstance», les figures «posent» et l'ensemble n'est qu'un «aggrégat, un assemblage de matériaux»; il y manque la force d'une «conception une», soit la vision de l'action: «Je cherche les traces de l'assaut, de la bataille; rien de tout cela, ni sur leur visage, ni dans leur maintien, ni à leurs armes; leurs cheveux même sont peignés à loisir et retappés à frais; ni cohue, ni agitation, ni désordre; à l'exception du dogue, pas le moindre petit bruit; rien de plus bénin qu'une telle victoire! enfin personne n'est pressé, ni ne songe à sortir; c'est une délibération à huit clos». Aussi, notre critique s'émerveille-t-il de voir que, dans le tableau de Lugardon, «...le désordre du combat dure encore, et à ses émotions ont succédé celles de la pitié et de l'indignation. Ils ont bien autre chose à faire qu'à s'aligner et à prendre des poses; ils entraînent le Prieur, les uns pour le soulager, les autres pour le venger; tout s'ébranle, tout marche, ils vont être dehors.»: «Les costumes et les détails sont tellement dans le sujet, qu'on ne les aperçoit presque pas, ils vont comme sans dire; ici l'action est tout».

La vérité de l'histoire

En 1829, commentant l'exposition du Musée Rath dans une brochure intitulée *Le simple bon sens*[31], Rodolphe Töpffer, comparant deux autres tableaux de Chaix et Lugardon, explicitera l'opposition qui sous-tend la critique de *L'avis du peuple,* entre la «chronique» comme *narration* des faits historiques, et «l'histoire» comme *commentaire* idéalisé des événements. Caricaturant la position de l'ancienne école, il écrit: «Voyez d'un côté le simple, le trivial; de l'autre, le grand et le noble. Chez qui donc le peintre qui connaît la dignité de son art, ira-t-il chercher ses inspirations?» Pour Töpffer, la chronique, simple exposé des faits dans leur brutale vérité, est ce qui précède «l'invention de l'histoire», laquelle viendra les «composer», les «ennoblir»... et les défigurer. Au sein de la Classe des Beaux-Arts, la balance semble avoir d'abord penché en faveur de l'histoire, et très précisément dans le sens raillé par Töpffer: au cours de la séance où seront nommés les membres du jury «Quelques personnes prennent la parole et semblent s'accorder pour trouver dans la composition du grand tableau, le calme et la sagesse convenables pour un pareil sujet, et dans le plus petit une action, un mouvement peu d'accord avec l'idée que les historiens nous donnent de cet événement (...)»[32]. La noblesse est la vérité de l'histoire, même si l'exactitude de la représentation préoccupe également les partisans de Chaix: dans une lettre adressée à M. Châtelain, Suzanne-Elisabeth Eynard-Châtelain ne tarit pas d'éloges sur ce tableau «...dont le fond est dessinné exactement d'après nature dans la prison de Chillon, dont la fidelité ne laisse rien à desirer; tableau de six pieds si je ne me trompe sur quattre de haut; les figures sont de la grande dimension de celles du Poussin 3 pieds les plus grandes. Un autre est arrivé de Florence dont le fond n'est point exact et les figures ont un pied»[33]. La taille des figures, ou leur «grandeur», importe autant que la fidélité au site, et, comme pour l'auteur de la *Lettre*, la dignité de la représentation en garantit l'intelligibilité: «L'effet du tableau [de Chaix] se conçoit tout de suite. La foule qui accourt est très vraie, un beau choix sans recherche». Au contraire, l'incertitude domine la composition de Lugardon qui manque d'unité: «Il y a beaucoup de mouvement mais ce mouvement se contrarie, et la lumiere n'est reunie nulle part de maniere à rendre la composition intelligible».

L'advoyer Naegeli est représenté par Chaix «d'après un portrait historique», mais pour celui peint par Lugardon «Je vois bien un grand homme en pantalon ecarlate si bien colé qu'on dirait que c'est l'etude d'une academie qui par décence a été passée en vermillon, mais il me semble impossible de decider s'il mène Bonivard à la potence ou à la liberté (...) Je ne suis pas non plus sure si c'est là l'advoyer Naegeli ou quelque bourreau bien bati comme je crois en avoir vu dans des martyres de l'ecole italienne». Renvoyant à l'auteur de *L'avis du peuple* le miroir inversé de sa critique du Bonivard de Chaix, «un saint martyr» dont on ne sait s'il accueille supplice ou délivrance, Mme Eynard-Châtelain ajoute: «Bonivard [dans le tableau de Lugardon] se voit a peine il est en profil, se sauvant de la colonne après que ses fers ont été detachés. Il m'est impossible de juger de son regard car on ne distingue dans le seul œil visible au spectateur ni blanc ni prunelle. Je vois donc bien un homme qui cherche a se sauver, mais je ne sais pas si cela lui fait plaisir ou peine». L'auteur de la *Lettre* avait lui aussi relevé ce profil, indigne de la représentation d'une figure historique, à laquelle il opposait la «face» peinte par Chaix, propice à la lecture de sentiments élevés.

Mme Eynard-Châtelain semble très préoccupée de démontrer l'efficacité de la conception de Chaix auprès d'un public non averti, et c'est alors son aptitude à émouvoir, qui découle certainement de l'émotion même du peintre, qu'elle met en avant: «Quand j'en ai fait compliment à Mr Chaix: »oui, m'a-t-il dit, je crois ne pas m'etre trompé en peignant cette tête; j'avais de l'emotion, je sentais mon ame aller vers le ciel». J'ai vu des Dames peu occu-

pées des arts, point exaltées, venues avec des hommes (des artistes) qui critiquaient ce tableau avoir les yeux plein de larmes en regardant Bonivard, et apres avoir jeté un coup d'œil sur l'autre tableau revenir à l'instant au premier». Il n'est pas jusqu'au fameux «bon sens» qui ne doive se ranger du côté de Chaix, puisque Mme Eynard-Châtelain raconte avoir répondu à un interlocuteur prêt à s'en remettre, à travers elle, au goût des connaisseurs: «– Et pourquoi consulter sur une chose qui ne demande pour etre decidée que de l'ame et du jugement? Tout le monde est juge d'un tableau d'histoire sous le rapport de la composition et de l'expression. Lequel des deux Bonivard aimeriez [vous] mieux délivrer? – Celui de Mr Chaix: l'autre est un ignoble Capucin qui se sauve; mais enfin ils disent que la nature est ainsi et que ce tableau est savant!»

Il reste enfin à justifier, en réponse aux «détracteurs» du «grand tableau», l'absence de désordre dans la scène conçue par Chaix: «...comme la prise de Chillon et la delivrance de Bonivard n'étaient pas l'objet principal de l'armée bernoise on n'y voit point le tumulte d'une ville prise d'assaut». Dans la même optique, M. de Constant-Achard écrit[34]: «Le premier est le double de la grandeur du second. Il représente la scène de la délivrance, à la suite de la prise du château de Chillon, dans le calme de la victoire et alors que tout est fini. Le second représente l'action, comme si la délivrance était accomplie de vive force tandis que le succès final est encore incertain, – situation qui est contraire aux données de l'histoire». Derrière ces justifications se cristalise l'opposition entre une vision *religieuse* de l'histoire, «Tout le tableau [de Chaix] est dans la joie vive et religieuse de Bonivard» dit encore Mme Eynard-Châtelain, conception qui attend de l'art qu'il donne le spectacle d'une résolution quasi miraculeuse des événements, et une vision de l'histoire se déroulant selon des *rapports de force,* dont il appartient aux hommes de garder la maîtrise et non de nier l'existence. L'auteur de *L'avis du peuple,* nous l'avons vu, reproche à Chaix d'avoir idéalisé son Bonivard et d'en avoir fait le personnage d'une scène religieuse plus que d'un épisode historique. Au-delà de l'infidélité à la nature, c'est l'ambiguïté de la délivrance elle-même qui se trouve condamnée: «C'est un saint martyr, à qui l'on apporte l'ordre de marcher au supplice, ou la nouvelle de son élargissement, et qui reçoit l'une et l'autre délivrance avec la même joie, avec le même abandon, comme lui venant de Dieu et non des hommes».

Pourtant, ce même critique verra dans la présence de la Bible aux pieds de Bonivard, «une belle et heureuse idée». Cette Bible, ouverte sur un verset du Psaume de David, fait partie du réseau «miraculeux» du tableau de Chaix[35]; mais, outre que l'exigence d'une peinture de l'histoire agie par les hommes ne doive pas être confondue avec un rejet de la religion, nous pensons pouvoir reconnaître ici une trace du conflit entre catholiques et protestants: l'attachement aux Saintes Ecritures dont fait preuve le Prieur «...le feroit aimer, s'il en étoit besoin».

Des enjeux sociaux

La scène sociale joue un rôle important dans ce débat, et nous en trouvons une trace significative dans l'allusion à la hiérarchie des genres littéraires que font l'un et l'autre, les auteurs des brochures publiées. A l'appui de l'attente d'une narration vraisemblable et pragmatique du fait historique, *L'avis du peuple* cite le *nous verrons bien* de «l'honnête Misantrope au faiseur de sonnets»; quant à l'auteur de la *Lettre,* il déclare: «Les simples mouvemens du corps qui ne sont pas la conséquence d'une passion forte et peu commune n'appartiennent pas à ce genre de peinture, pas mieux que les scènes burlesques n'appartiennent à la véritable tragédie». La hiérarchie des genres artistiques fait écho, comme dans le cas de Greuze[36], à une hiérarchie sociale: Lugardon, pour l'auteur de la *Lettre,* suit «...un maître qui appartient à une Ecole qui cherche à faire effet aux yeux du vulgaire (...)». Situant les deux artistes, il écrit: «On dit que certains amis du jeune peintre font tort à son talent par leur zèle indiscret à le rehausser et à diriger l'opinion en sa faveur. On ajoute que son concurrent vit loin de toute intrigue et volant de ses propres ailes, se repose en toute confiance sur son mérite et sur l'impartialité et l'intégrité de ses juges» qui ne peuvent alors être autres que «le public éclairé ainsi que les véritables artistes».

Unanimes à regretter la violence de la polémique et l'inévitable mise en cause des artistes dont l'anonymat ne fit pas long feu, les différents commentateurs ne manqueront pas de mettre en avant le rôle que pourrait jouer la position sociale des deux peintres dans le jugement final. Si l'auteur de *L'avis du peuple* s'en défend – «... je ne connois ni directement, ni indirectement les deux rivaux; je n'appartiens à aucune coterie, à aucun parti (...)» –, tous les partisans de Chaix craindront l'influence de cette donnée sur l'appréciation des œuvres et y verront la cause de la décision finale. Dans sa correspondance, M. de Constant-Achard raconte que «...tous les amis de Lugardon, sa cotterie, son quartier, sa *bande* enfin, l'appuyent plus par cet esprit-là [de commérage] que par le jugement qu'ils portent sur le tableau lui-même. Chaix, nouveau Genevois, dont les artistes d'ici envient ou plutôt jalousent le talent, n'a aucun de ces appuis, – il n'est à cheval que sur son ouvrage». Le 16 novembre, il écrira: «L'esprit de parti l'a emporté... Le tableau de Mr Lugardon a été couronné, – à mon grand scandale et à celui de ceux qui n'ont pas mis les personnes à la place de la chose».

«Mr Lugardon, commente Mme Eynard-Châtelain, merite surement de l'interet par sa jeunesse; mais, il a une sœur ou cousine marchande de modes, voilà pour entrainer les Dames des rues basses; mais, son Pere est associé dans son negoce avec Mr Chaponnière cité pour ses intentions revolutionnaires en 1794. et depuis pour son esprit et ses vers,

voilà pour les gens d'esprit. Mais, il est intimement lié avec Mr Hornung un excellent peintre de genre, et les peintres de genre n'ont pas vu avec plaisir Mr Chaix eleve de David s'etablir ici. Avant que le concours fut ouvert on avait repandu qu'un Ami de Mr Chaix devrait bien l'engager à retirer son tableau, vu que ce serait desagreable qu'il ne fut pas couronné (Mr Chaix est secretaire de la Societé des arts). Il y a dans la dite Societé beaucoup plus de gens liés avec Mrs Chaponière et Lugardon qu'avec ceux qui tiennent a Mr Chaix. On a nommé le jury dans un moment ou beaucoup de membres de la Societé etaient absens. A la verité le reglement, ou programe fixait cette epoque, mais avec plus de bonne volonté on aurait pu laisser l'exposition plus longtems ouverte. Mr Pictet le Professeur en avait meme temoigné le desir, mais on s'est tenu à la lettre. La Société des arts avait nommé le jury qui était. Mr Duval-Töpffer, Mr Töpffer, Mr Fabri amateur très distingué qui a fait l'hyver passé un voiage en Italie avec Mr Töpffer. Mr Rigaud conseiller d'état, et Mr Hornung peintre de genre. Celui ci a dit franchement qu'il etait intimement lié avec Mr Lugardon et qu'il lui donnerait le prix. On aurait du recuser quelqu'un qui s'avouait partial, mais point. Pendant tout le tems de l'exposition qui a duré je crois quinze jours, et où la foule de tous les etats mais surtout la classe la plus nombreuse fesait queue jusque dans la rue, Mr Hornung Mr Chaponière ou un autre ami de Mr Lugardon se sont toujours tenus devant son tableau, soit en extase d'admiration, soit perorant la foule et montrant aux Jodelets et aux Mascarilles les beaux endroits ou il fallait faire le brouhaha. D'après cela ils ont dit que l'unanimité de la voix du peuple etait pour leur protegé. Ils lui ont donné le prix après s'etre promis un secret profond sur tout ce qui se serait passé dans le jury, et n'ont rien publié qui motive leur jugement. «Plusieurs personnes considerables par le poids de leur opinion, des magistrats meme, ont temoigné à Mr Chaix combien ils desaprouvaient sous tous les rapports ce jugement. Ce brave homme a été comblé de marques d'estime et d'interet, si bien que c'est une retraite qui vaut une victoire. On ne peut pas etre plus eloigné d'intrigues, de haine, de jalousie que Mr Chaix, ni vivre plus paisiblement dans sa famille qui est charmante. Le gouvernement lui a donné la bourgeoisie l'année passée ce qui n'est pas une petite marque de consideration».

La nouvelle école

Ce serait toutefois singulièrement réduire le débat que de le voir comme le seul affrontement de deux «clans» socialement opposés, de n'en retenir que la confrontation du «noble» et du «vulgaire» autour d'un événement isolé. Le concours de 1824 s'inscrit manifestement dans un mouvement plus général de profonde transformation de la conception de la peinture d'histoire et du rôle qu'elle est appelée à jouer dans une société elle-même en mutation. En 1885, Charles Du Bois-Melly écrira dans la *Tribune de Genève*[37] une série d'articles consacrés à Lugardon où il rappellera l'importance de sa participation à la nouvelle orientation de l'art à Genève, et pourra émettre sur Chaix le jugement suivant: «... les traditions de style dont [son œuvre] s'inspire appartiennent pour nous très décidément au passé».

Quelles sont donc les composantes de la *modernité* de Lugardon? Une remarque s'impose: qui dit peinture d'histoire ne dit pas forcément peinture! Dans l'ensemble des commentaires sur les deux tableaux, les réflexions sur le *pictural* sont rarissimes, quelques «erreurs» de dessin sont bien relevées ça et là, et le seul critère qui puisse alors être dégagé est celui d'une fidélité à la nature; l'analyse de la composition, de la couleur, est toujours rapportée au sujet de la représentation, dans l'optique d'une efficacité de discours... «Je ne suis pas familier, dit *l'homme qui a écouté le peuple,* avec le *faire,* la *manière,* le *ton chaud,* la *teinte vigoureuse,* le *moelleux,* le *fugitif* (...)»; et lorsqu'il propose finalement d'attribuer à Chaix un «prix de pinceau», il condamne par là-même sa compétence en matière d'histoire.

A l'égard de la *Délivrance* du jeune Lugardon, il fait trois réserves significatives: la brèche ouvrant sur le lac[38] où, au lieu du site pittoresque qu'il aurait aimé y reconnaître, il voit «... l'Averne, le Styx, je sais quoi de mythologique (...)»; l'excès de désordre qui va «jusqu'à la confusion» du groupe de soldats de gauche et le rappel du *Serment des Horaces;* enfin, le «...joli Téniers de l'arrière-plan, le geolier presque pendu par l'oreille, il falloit bien qu'il fût trivial pour être vrai; mais je me demande s'il n'est pas trop vrai?» On voit que le souci de «réalité» obéit à des critères bien délimités: si le *mouvement* d'une histoire en train de se faire sous la pression d'acteurs humains doit être privilégié, il ne peut pour autant devenir confusion ou trivialité, car il ne serait plus à même de remplir sa fonction d'émulation. D'autre part, épurée de toute référence à des cultures étrangères, la représentation historique doit acquérir le «goût excellent du terroir»[39], et l'auteur de *L'avis du peuple* trouve matière à s'extasier devant la physionomie des soldats de Lugardon: «...il y a vraiment là du Suisse, des traits mâles mais communs et sans afféterie, de la rudesse et de la bravoure». Le même sentiment national animera les paysagistes Diday et Calame, qui sauront conférer à leurs visions de la Suisse alpestre la même rudesse et la même bravoure, synonymes de l'identité suisse.

En 1824, l'émergence d'une nouvelle conception de la peinture d'histoire est liée à une exigence d'instruction destinée à un peuple qu'il ne suffit plus d'*émouvoir* par de grands sentiments abstraits, mais à qui il faut inculquer des valeurs *pratiques,* «le sérieux de l'être pensant, l'activité du citoyen» dont Bonivard est donné pour modèle. C'est la cohésion sociale qui est en jeu dans cette période de tensions politiques sous-jacentes aux «27 années de bonheur», et l'art ne peut être tenu à l'écart d'un tel engagement:

«l'étonnement [de Bonivard] d'être rendu à la liberté» est celui de Genève, et de la même manière que la figure du Prieur ne doit pas laisser entendre que sa délivrance lui vient «de Dieu et non des hommes», il faut que la population genevoise reconnaisse ses libérateurs et trouve dans l'exaltation du caractère suisse la motivation d'une identification nationale au-delà des conflits religieux.

S'il est difficile de mesurer l'impact réel de cette peinture sur le public, et si on peut se demander «qui» était la foule qui, au dire des commentateurs, se pressait aux portes de l'exposition – Mme Eynard-Châtelain affirme «de tous les etats, mais surtout de la classe la plus nombreuse» –, l'enjeu profondément idéologique de la polémique apparaît clairement au terme de cette analyse: l'intégration de la République avait dans les faits été réalisée en termes d'accords politiques et «formels», restait à la doter d'une légitimation qui, reconstruisant une histoire commune, lui donne ses images.

[1] M. NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XIXe siècle,* Genève, Musée d'art et d'histoire, 1980, pp. 66 ss. La formule «mécène idéologue» qualifiant J.J. de Sellon vient de: Henri DE ZIEGLER, *Le Cabinet du comte J.-J. de Sellon et le Musée de Genève,* dans: *Mélanges publiés à l'occasion du 25e anniversaire de la fondation de la Société Auxiliaire du Musée de Genève,* Genève, 1922, p. 127.

N.B. Dans l'ensemble de nos citations, nous avons respecté l'orthographe des auteurs, y compris en ce qui concerne les noms propres.

[2] [J.J. DE SELLON], *Notice sur les objets d'art de toute nature qui se voient dans la campagne du comte de Sellon... appelée La Fenêtre...,* Genève, 1837, frontispice.

[3] *ibid.*

[4] Cf. J. CAREL, *La délivrance de Bonivard: le prix de peinture d'histoire nationale à Genève en 1824,* dans: *Renaissance médiévale en Suisse romande 1815-1914,* plaquette accompagnant l'exposition itinérante organisée par un groupe d'étudiants de l'Université de Lausanne, Zurich, 1983, pp. 37-42. Retraçant le contexte général du concours, J. Carel relève les principales articulations des divers documents qui furent publiés à son sujet. Cependant, outre que sa présentation de la situation genevoise au moment de la Restauration restitue le discours dominant de l'époque mais ne s'attache pas aux tensions qui travaillaient la République à ce tournant de son histoire, notre principale divergence à l'égard de l'analyse de J. Carel vient de ce qu'il donne une vision de l'évolution artistique – dont ce concours est un jalon pour Genève – indépendante du contexte local et d'enjeux idéologiques. Nous ne croyons pas que les critères de vraisemblance psychologique, des conventions du genre historique et des caractéristiques formelles qui seront utilisés par les critiques des œuvres concurrentes, puissent être lus comme le seul reflet de ceux qui régissent la production artistique française; ni, plus fondamentalement, que l'évolution des tendances picturales et généralement du goût en matière d'art, se fasse dans une sphère autonome vis-à-vis de l'histoire des mentalités, mais qu'elle demande à être resituée notamment dans un contexte social et politique. Il nous a semblé utile d'examiner, au-delà du constat de l'attachement d'une élite conservatrice aux traditions et d'une nouvelle génération au changement, les motivations des protagonistes du violent débat que suscita le concours. Enfin, il nous a paru nécessaire de nous interroger sur l'ambiguïté du nouveau sentiment patriotique auquel l'idée du concours et le choix du sujet, mais aussi l'accueil réservé aux œuvres, sont étroitement liés.

[5] Genève, archives de la Société des Arts, Registre des Séances de la Société pour l'avancement des Arts, volume du 18 août 1817 au 23 avril 1844, p. 253.

[6] [D. DUNANT], *Notice sur le prix de peinture d'Histoire nationale, qu'un généreux concitoyen a offert cette année pour l'encouragement de l'art, et sur le sujet mis au concours par la Classe des Beaux-Arts,* Genève, chez D. Dunant libraire, 1824.

[7] J.J. DE SELLON, *Appendice des Fragmens de 1834,* Genève, s.d., préface p. VIII.

[8] Genève, archives de la Société des Arts, Registre cit., pp. 255-256. La commission se chargea de recueillir les idées des différents membres du Comité, le thème de Bonivard fut proposé par M. de Constant-Achard.

[9] *Société des Arts, Classe des Beaux-Arts,* sans titre, signé «Pour le Comité des Beaux-Arts, G. CHAIX, Secrétaire», Genève, s.d. [1823].

[10] *Procès verbal... de la Société pour l'avancement des Arts,* Genève, 1825, p. 20.

[11] J. Carel fait à ce propos très justement remarquer: «...on saluait en lui le généreux donateur (...) c'était une manière d'encourager le mécénat contemporain.» *op. cit.*

[12] Genève, archives de la Société des Arts, Procès verbaux du Comité de la Classe des Beaux-Arts, vol. 1819-1823 n° 1, séance du 4 octobre 1823, p. 220.

[13] *ibid.,* séance du 9 août 1823, p. 206.

[14] *Procès verbal... de la Société pour l'avancement des Arts,* Genève, 1825, p. 20. Peu d'artistes avaient à l'époque à Genève, quelque familiarité avec le genre historique. Son premier grand représentant genevois, Saint-Ours, mort en 1809, n'avait pu conquérir à son genre de prédilection que de rares amateurs à son retour d'Italie, bien qu'il ait su donner à la République sa figure allégorique (MAH inv. N 705). Il n'avait transmis son enseignement qu'à un seul élève, Gabriel-Constant Vaucher, mort en 1814, qui avait persisté à traiter des sujets antiquisants. Le sujet d'histoire nationale avait certainement de quoi dérouter les artistes qui ne pouvaient se référer à une véritable tradition locale. Si comme l'écrit David Dunant dans sa *Notice*, un premier obstacle à la diffusion genevoise de telles œuvres ait été leur coût, puisqu'elles demandaient aux peintres «tant d'études et de débours» (on consultera également l'article de J. Carel sur cet argument), il nous semble que la froideur de l'acccueil qui leur était réservé jusqu'à cette époque, mériterait une analyse plus approfondie: la conception calvinienne de l'art acceptait, voire encourageait, pourtant le genre historique, ainsi que l'a rappelé Anne de Herdt dans la préface du catalogue de l'exposition *Dessins genevois de Liotard à Hodler,* Genève, Musée Rath, 1984, p. 47.

[15] *ibid.,* pp. 20-21.

[16] Cette correspondance sera étudiée ci-après, nous remercions M. Paul Chaix de l'avoir portée à notre connaissance et de nous en avoir communiqué ses copies.

[17] *Première Lettre à un Ami, sur les tableaux, qui concourent pour le prix de peinture d'histoire, Offert par Mr de Sellon,* Genève, s.d. [1824].

[18] Genève, Bibliothèque publique et universitaire, cote Te 5318(4).

[19] *L'avis du peuple par un homme qui l'a écouté, au sujet de la grande question du jour, les deux tableaux en concours,* Genève, J.J. Paschoud, 1824.

[20] En particulier: *Idée de Pierre Gétroz..., sur l'exposition de tableaux de Genève en l'an de grâce 1826,* Genève, 1826; et *Le simple bon sens ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829,* Genève, 1829.

[21] M. D. [Marc DEBRIT], *L'œuvre de Lugardon,* dans: *Le Journal de Genève,* 20 janvier 1885. La brochure fut aussi attribuée à Töpffer dans le catalogue de la Société de Lecture.

[22] A. BLONDEL, *Rodolphe Töpffer, l'écrivain, l'artiste et l'homme,* avec la collaboration de Paul Mirabaud, Paris, 1886, p. 396.

[23] Cf. par exemple une lettre de Rodolphe Töpffer adressée à Mme Eynard-Châtelain au sujet de son fils, 23 novembre 1824, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1904, fol. 386-387.

[24] Bibliothèque publique et universitaire, cote Te 5318(4).

[25] Le titre original du tableau de Greuze est: «L'empereur Sévère reproche à Caracalla son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, et lui dit: "si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée».

[26] D. ARASSE, *L'étiquette du regard, Greuze et l'échec du Caracalla,* dans: *Actes du colloque Greuze et Diderot,* Clermont-Ferrand, 1984 (à paraître).

[27] D. DIDEROT, *Salon de 1769,* dans: *Salons,* édition de Jean Seznec, vol. IV, Oxford, 1967, pp. 103-107.

[28] *ibid.*

[29] J. B. GREUZE, dans: *L'Avant-coureur,* Paris, 25 septembre 1769.

[30] Genève, archives de la Société des Arts, Procès verbaux du Comité de la Classe des Beaux-Arts, vol. 1819-1823 n° 1, séance du 9 août 1823, p. 206.

[31] Cf. note 19.

[32] Genève, archives de la Société des Arts, Registre de la Classe des Beaux-Arts, n° 1, 16 octobre 1824, p. 28.

[33] Lettre de S.-E. Eynard-Châtelain à M. Châtelain à Rolle, s.d. [1824], Bibliothèque publique et universitaire, Ms. suppl. 1943, fol. 66-69.

[34] Extraits de trois lettres de M. de Constant-Achard à sa sœur Mlle de Constant à Lausanne, Genève, 6, 9 et 16 novembre 1824, réf.: copie autographe d'Edmond Pictet (1835-1901) adressée à une date indéterminée à Paul Chaix (1808-1901), propriété de M. P. Chaix (2 f.). Charles de Constant-Achard, membre de la Société des Arts, était l'auteur de la proposition du thème de Bonivard, il n'en fut pas moins vivement choqué par le jugement final du concours qui attribuait le prix à Lugardon. Il est plus difficile de savoir quelle fut l'opinion de J.J. de Sellon: le mecène fit, avant même la publication du résultat, l'acquisition des deux œuvres, payant la plus grande 3000 francs et la plus petite 2000, geste que M. de Constant-Achard interprète comme un «...acte de gout et d'esprit...» Par la suite, on se souviendra que M. de Sellon «...a acheté les deux tableaux chacun pour une somme égale (...)», comme le relate le *Procès verbal de la Société des Arts* de 1825.

[35] Cf. pour l'analyse des œuvres, l'article de D. RUSILLON, *Peindre Bonivard, la difficile originalité. Références et influences dans les tableaux de Chaix et de Lugardon* dans la même publication.

[36] Cf. D. ARASSE, *op. cit.*

[37] C. DU BOIS-MELLY, *Léonard Lugardon, Sa vie et son œuvre,* dans: *La Tribune de Genève,* du 27 janvier au 24 février 1885.

[38] Cette brèche ne se voit plus aujourd'hui, Lugardon la supprima peu après le concours. Cf. à ce sujet D. RUSILLON, *op. cit.*

[39] M. DEBRIT, *op. cit.*

Crédit photographique:

Lauros-Giraudon, Paris: fig. 3.
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève, fig. 1 et 2.