Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 37 (1989)

Artikel: Saint-Ours et la Révolution
Autor: Herdt, Anne de
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728654

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: 13.07.2025

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

Saint-Ours et la Révolution

Par Anne de HERDT

La France célèbre cette année le bicentenaire de sa Révolution, mais pour Genève, dont le climat socio-politique était instable depuis des décennies déjà, 1789 n'a pas été une date aussi décisive. C'est le 28 décembre 1792, trois ans après la prise de la Bastille, que la République de Genève fait à son tour sa propre révolution qui ouvre la voie à la démocratie moderne. L'égalité civile et politique de toutes les catégories de la population est alors proclamée. Cette exigence d'égalité a été l'une des causes principales des multiples troubles qui ont secoué la ville durant tout le XVIIIe siècle et qui ont été appelés par les contemporains «Les révolutions de Genève». On sait par ailleurs que cette période fut extraordinairement brillante et prospère aux plans culturels, scientifiques et économiques.

Rappelons brièvement que Genève, état souverain, était dotée depuis la Réforme de structures gouvernementales très démocratiques. Institutionnellement, le Conseil général qui regroupait les «citoyens et bourgeois», était le souverain de la République et le gouvernement était exercé par le Petit Conseil et par le Conseil des Deux-Cents. Mais ces conseils, peu à peu indûment recrutés par cooptation, vont se transformer en une véritable aristocratie financière et politique qui, monopolisant le pouvoir, ne convoquera plus que rarement le Conseil général des citoyens, l'excluant ainsi progressivement des décisions. Dans la lutte contre cette oligarchie, on va retrouver constamment les natifs, descendants d'émigrés qui se recrutaient souvent dans les professions artisanales et le commerce et n'avaient aucun droit politique, bien que composant plus du tiers de la population. Et on trouve d'autre part les citoyens et bourgeois qui voulaient redonner au Conseil général le rôle souverain qu'il avait à l'origine et, par là, récupérer leurs droits séculaires.

Si les événements les plus dramatiques de la Révolution genevoise ont été déjà amplement commentés, si l'on en sait beaucoup sur les tribuns, les ténors, sur certains politiciens démagogues qui y ont participé, par contre, on connaît moins l'action désintéressée d'une foule de simples citoyens, à l'Assemblée nationale et aux différents comités. Ceux-ci n'avaient souvent aucune pratique de la politique ni de l'économie, ils n'espéraient pour eux-mêmes aucun avantage ou privilège puisqu'en majorité ils jouissaient d'une honnête aisance, mais l'injustice sociale, la misère environnante et la fragilité de leur indépendance, les avaient engagés dans l'action et le peuple les avait choisis, il les avait élus, parfois même parmi les membres de l'Ancien Régime, pour leur réputation de loyauté et d'intégrité. Saint-Ours était l'un d'entre-eux et il nous apparaît bien comme l'archétype de ces «moyens bourgeois» révolutionnés par les prophéties de Rousseau et dont la démarche et l'influence auront un impact décisif et durable sur les mentalités du temps, au-delà même de ces brèves années.

Si l'on parle de Saint-Ours aujourd'hui, plutôt que d'un Louis Odier par exemple, dont la contribution à la législation a été remarquable, c'est parce que l'artiste nous a laissé des images, que notre époque est fascinée par l'image, tandis que les Genevois du XVIIIe siècle la jugeaient encore comme un coûteux ornement, peu compatible avec l'austérité des mœurs inaugurée plus de deux siècles auparavant.

Jean-Pierre Saint-Ours est le premier peintre d'histoire qu'ait connu Genève, mais il n'est pas le seul artiste genevois à s'être intéressé de près au fonctionnement de la République et à avoir eu des responsabilités politiques. Avant lui, Jean Huber, Jean-Etienne Liotard, Pierre-Louis De la Rive avaient siégé au Conseil des Deux-Cents, durant l'Annexion française, Louis-Auguste Brun sera maire de Versoix et, au XIXe siècle, François Diday sera pendant vingt-quatre ans député au Conseil municipal.

L'activité de Saint-Ours pendant la période révolutionnaire était jusqu'à aujourd'hui assez mal connue et ses premiers biographes en parlent peu. Dans l'*Eloge historique* qu'il fit de son ami, De la Rive n'en dit pratiquement rien et Jean-Jacques Rigaud, le syndic de la Restauration, passe très brièvement sur cette époque dans ses *Renseignements sur les Beaux-Arts*. Quant à Daniel Baud-Bovy, dans *Peintres genevois* en 1903, il évoque bien les années 1792-1796, mais il regrette de manquer de documents pour renseigner plus précisément le lecteur[1]. D'autre part, la famille de l'artiste a tenté de faire oublier que l'un des siens avait participé au gouvernement de la Révolution et elle n'est pas la seule famille genevoise dans ce cas. La fille de l'artiste, par exemple, a brûlé le manuscrit d'un ouvrage que celui-ci préparait et qui était intitulé *Recherches historiques sur l'utilité politique de quelques-uns des Beaux-Arts chez différents peuples*[2]. Ouvrage qui, selon De la Rive, «avait entraîné Saint-Ours dans de longs travaux et était tracé sur un vaste plan. Son

but était de déterminer qu'elle était l'influence des arts sur les mœurs ainsi que sur le caractère des nations, et réciproquement».[3]

Dans les publications historiques sur la Révolution genevoise, Saint-Ours n'apparaît que sporadiquement en tant qu'artiste et son nom est cité ça et là parmi ceux des députés, mais sans que jamais son action politique soit développée. Pourtant, de nouveaux indices laissaient supposer qu'il avait dû jouer un certain rôle ce qui se confirme de nos jours. En effet, à partir des sources d'archives, des procès-verbaux d'assemblées, de ceux des comités et autres conseils, et à partir également d'analyses plus fines de croquis, dessins et tableaux qu'il nous a laissés de cette époque, on voit se dégager progressivement une activité politique extraordinairement dense, cohérente, volontaire, jamais terroriste ni extrémiste, et on découvre un personnage inattendu, plein de doutes et de contradictions, mais néanmoins très attachant par sa sincérité et par ses naïvetés mêmes. Sa sensibilité allant parfois jusqu'à l'émotivité, n'enlevait rien à son courage, qui lui fit toujours défendre ses opinions avec une conviction passionnée, malgré sa tendance naturelle à la mélancolie. Pour mieux connaître l'homme et l'artiste, pour tenter de découvrir le politique, il fallait l'interroger sur son engagement et il se pourrait bien que la démarche et l'expérience de notre peintre dévoile un peu de la complexité du moment à Genève.

Saint-Ours n'était pas un théoricien, il n'avait pas l'étoffe d'un homme d'Etat et si pendant quatre années, de 1793 à 1796, il consacra tout son temps et son art à la cause de la République, ce fut par pur idéalisme. Dans ses diverses responsabilités gouvernementales, il ne joua que rarement les premiers rôles, toutefois, il fut constamment présent et combatif pour défendre la cause des arts, pour trouver un statut à l'artiste, qui n'en avait pas encore à Genève, et pour essayer de juguler la grave crise économique dont souffrait la Fabrique et les professions artisanales depuis la désorganisation du commerce en Europe consécutive à la guerre.

La «médaille de mérite»

Il apparaît, que de tous les horizons politiques, même les plus antagonistes, l'unanimité s'était faite à l'époque sur le dévouement de Saint-Ours à la nouvelle démocratie. Et pour l'en remercier, le 19 novembre 1796, le Conseil administratif décide de lui décerner une médaille en argent sur laquelle seront gravés spécialement ces mots: «La République de Genève honore les talents du citoyen Saint-Ours». Il est décidé également «qu'une séance extraordinaire du conseil sera organisée, dans laquelle tous les membres seront décorés de leurs marques distinctives», celles-là mêmes qui avaient été dessinées par l'artiste. Les membres du corps académique seront invités à la cérémonie et le citoyen syndic président prononcera un discours où, selon la demande des rapporteurs, il devra être dit: «Genève, célèbre par la réputation de tant de savants nés dans ses murs, offre encore aujourd'hui un tableau recommandable sous les mêmes rapports, mais par un fâcheux effet des anciens principes qui régissent la République, Genève n'a guère honoré que les Sciences qui étaient éloignées de la portée du Peuple. Depuis longtemps le citoyen Saint-Ours, peintre célèbre, est venu enrichir sa Patrie par une longue suite de travaux et n'a encore reçu d'elle aucune de ces marques de considération que les anciens prodiguaient aux artistes qui les distinguaient dans leur art. C'est à ceux qui ont réformé ces principes, à réformer aussi les injustices qu'ils occasionnaient». De plus, «voulant remplir l'obligation que lui impose la constitution de travailler à l'avancement et à l'encouragement des Arts» le Conseil administratif arrête également «de créer en faveur de Saint-Ours une place honoraire de professeur de peinture».

Informé de ces décisions par les citoyens administrateurs Voullaire et Matthey, le peintre remercie les magistrats avec émotion: «Pénétré de cette sensibilité patriotique que doit éprouver un citoyen par l'estime des Chefs de la Patrie, leur écrit-il, je viens avec respect vous présenter les sentiments de la plus vive reconnaissance... L'honneur en quelque sorte civique que vous voulez bien m'accorder sera pour moi l'une des plus belles jouissances que je doive à l'étude de l'art... Je ne me dissimule point cependant tous les devoirs qu'impose le rang élevé de Professeur...». Et il signe Saint-Ours Citoyen de Genève[4].

Mais semble-t-il, le Conseil administratif avait été un peu vite en besogne, ou peut-être avait-il voulu forcer la main au Département d'Instruction publique, de qui aurait dû venir une telle initiative et qui, comme il fallait s'y attendre, réagit très vivement. C'est ce que nous apprend un extrait de son registre, signé Marc-Auguste Pictet: «Le citoyen Saint-Ours paraît en qualité d'artiste du premier ordre et dont les talents ont été dévoués à sa Patrie, mér er la reconnaissance de ses co toyens... Mais le titre de professeur ayant toujours désigné dans l'Académie une fonction *Littéraire* ou scientifique accompagnée d'enseignement, il n'est pas de la compétence du Département d'Instruction publique de s'occuper de l'attribution de ce titre dans un sens nouveau et qui n'a aucun rapport à l'enseignement littéraire, attribution qui aurait des conséquences étendues, soit par le nombre de beaux-arts tels que la sculpture, la musique, etc. qui se trouveraient sur la même ligne, soit par l'introduction dans le sénat académique d'un nombre de membres qui y arriveraient hors des formes prescrites par le Souverain. Le Département croit au surplus que l'Administration pourrait caractériser d'une manière plus directe Ses intentions et le mérite émin t qu'elle se propose de distin- g en lui conférant le titre de Président d 'académie d peinture; ou tel titre analogue à ses talents et à ses services». Quoiqu'il en soit, «la cérémonie est suspendue».

1. «Un hymne à la liberté», *Le général romain Flamininus affranchit les Grecs assemblés dans le cirque, après les avoir vaincus et soumis à la bataille de Cynocéphales, en 196 av. J.-C., et il leur restitue toutes leurs libertés.* 1782. Tableau dessiné. Lavis. 43,3 × 69,3 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1979-44.

Pour en finir avec ces atermoiements répétés, et considérant avec amertume «que d'actifs préjugés s'attachent encore aux beaux-arts», Saint-Ours, dans une réquisition au Conseil administratif, qui avait été à l'origine de ces projets honorifiques, prend le parti d'y renoncer de lui-même[5]. Rappelons qu'à Genève l'Université portait alors le nom d'Académie que lui avait donnée Jean Calvin, son fondateur, et qu'il n'y aura jamais d'Académie de peinture. Saint-Ours lui, n'aura pas son titre de professeur de peinture, même honoraire.

L'anecdote est significative à plusieurs égards. Elle illustre tout d'abord le climat et les luttes d'influence qui régnaient au gouvernement et nous renseigne sur les conditions dans lesquelles prend fin l'engagement personnel de Saint-Ours à l'égard de la Révolution, d'autant plus que le 31 janvier 1796, son nom tiré au sort, figure sur la liste des fonctionnaires publics qui devront obligatoirement être remplacés. Mais cette anecdote est surtout révélatrice de la position de Saint-Ours, qui apparaît comme le représentant officiel d'une conception de la culture en avance sur son temps à Genève. En effet, l'une des ambitions principales de notre peintre d'histoire était de conférer aux arts libéraux le statut qui s'attache à une discipline intellectuelle autonome qui n'a d'autres obligations que celles de former le goût et surtout l'esprit. Il fallait pour cela en démontrer «l'utilité» pour l'économie genevoise, puisque cela semblait indispensable pour les faire admettre «au-dessus des arts mécaniques». Or le «Beau» à cette époque n'avait rien d'inoffensif, loin de là, il véhiculait les idéaux du moment et la conception qu'en avait Saint-Ours pouvait paraître subversive, même à ceux qui étaient engagés à ses côtés, car les beaux-arts, isolés des arts décoratifs, risquaient de créer une échelle de valeurs en contradiction avec le procès de production naissant et d'en freiner le dynamisme sauvage.

C'est seulement un siècle plus tard que le slogan «Omnes pro arte» sera toléré avec indulgence par une structure socio-économique sûre de son pouvoir, lui permettant entre autres de mettre l'art à son service. Notons qu'à Genève aucun peintre n'était mentionné encore dans le recensement démographique de 1788[6].

Les origines d'un engagement

On trouve déjà dans les années d'enfance et d'apprentissage les conditions historiques propres à Genève d'où vont surgir des idéaux de justice sociale et de civisme ardent que l'artiste développera plus tard dans son action.

Né en 1754, Jean-Pierre est l'arrière petit-fils d'un tanneur venu du Dauphiné pour cause de religion. Son père, Jaques Saint-Ours-Bartholony, ciseleur et maître dans la profession de peintre sur émail, marié à Suzanne Constance Favre, citoyenne, fut reçu bourgeois en 1759, au prix d'une forte somme. Bien avant que l'Ecole officielle de dessin voie le jour, il avait fondé une école privée pour les artisans, où il enseignait les techniques graphiques par la copie des chefs-d'œuvre, dont il possédait une immense collection gravée, complétée par une bibliothèque technique, littéraire et historique riche de plus de trois cents volumes. C'est lui qui forma son fils à la pratique du dessin jusqu'à sa dix-septième année, où conscient de ses dons exceptionnels, il fit le sacrifice de l'envoyer parfaire ses études à Paris.

Comme Jean-Jacques Rousseau qui était fils et petit-fils d'horloger, Jean-Pierre aurait pu dire avec raison qu'il voyait chez son père «Tacite, Plutarque et Grotius, mêlés devant lui avec les instruments de son métier». Il grandit donc dans ce milieu actif et cultivé de l'élite de la Fabrique, milieu nourri directement aux sources littéraires de l'Antiquité classique, de la théologie réformée, de la philosophie des Lumières et où devaient naître les premières exigences pour plus d'équité et pour plus de fidélité aux principes calvinistes d'indépendance et de fraternité. Dans la classe de dessin de son père, il côtoyait les enfants des natifs aisés, ceux qui réclamaient désespérément la citoyenneté genevoise, qui seule pourrait les faire accéder aux droits politiques et à la reconnaissance économique. Nous savons que leurs revendications sont à l'origine des troubles qui ont bouleversé Genève au XVIIIe siècle. Et en 1770, juste après le départ du jeune Saint-Ours pour Paris, eut lieu, entre autres, la prise d'arme décidée par le Gouvernement contre ces mêmes natifs qui, encouragés dans leurs exigences par Voltaire, s'étaient alors organisés en force pour les obtenir. L'échauffourée fit trois morts parmi les insurgés.

Ce climat de revendications sociales a marqué profondément l'adolescence de Saint-Ours et déterminera dans une large mesure aussi les motivations de son œuvre ainsi que son engagement politique. Il quitte Genève au même âge que Jean-Jacques, à dix-sept ans, mais non comme celui-ci à la nuit tombée, à pied et à l'aventure, parce que la porte de la cité s'était trouvée fermée. Lui part au grand jour pour rallier la capitale où il a pu être inscrit sans difficultés dans le plus fameux atelier européen de l'époque, celui du peintre Joseph-Marie Vien, grâce probablement à l'influence des nombreux négociants et banquiers genevois fort bien introduits à Paris. Néanmoins, les moyens financiers de Jaques Saint-Ours étant assez limités, en homme avisé il avait remarquablement organisé les études de son fils, qui se retrouve ainsi d'emblée dans le cénacle où, après une période baroquisante s'élabore le néo-classicisme qui va totalement rénover l'art français. L'atelier de Vien est alors un foyer d'intenses activités où, à côté du dessin, de la peinture, de l'histoire, on étudie les nouvelles doctrines du «beau idéal», du retour à l'antique, de l'allégorie historique, à travers la relecture des anciens et selon les nouvelles théories de l'historien allemand Jean-Jacques Winckelmann. Antichambre de l'Académie, qui est entièrement contrôlée par la monarchie et dont les structures hiérarchisées irritent bien des artistes qui piétinent devant sa porte, cet atelier de Vien est aussi l'un des laboratoires les plus actifs de France où naissent les idées nouvelles et où s'est particulièrement illustré David, qui fut l'élève du maître en même temps que Saint-Ours, et qui finira par obtenir la création de la Commune des arts en 1789, où tous les artistes seront alors admis sans distinction. En 1791, il obtiendra également l'ouverture du Salon à tous les artistes français et étrangers et, en 1793, la suppression de cette «Bastille académique» qu'était devenue, selon lui, la vénérable institution royale[7].

Ces idées révolutionnaires germeront, mais lentement, chez Saint-Ours. Pendant ses années d'études, il était parfaitement conscient du rare privilège qui lui était accordé de pouvoir suivre la formation la plus prestigieuse qui soit pour le peintre d'histoire qu'il voulait devenir. Son cursus est brillant, il récolte régulièrement toutes les récompenses et en 1780, il obtient enfin la plus haute distinction, le Grand Prix, ce prix qui devait normalement lui ouvrir la porte de l'Académie de France à Rome. Pourtant, bien qu'ayant largement prouvé qu'il en était digne, cet ultime honneur lui est refusé parce qu'il est étranger et réformé. Grâce à de modestes ressources il part toutefois pour Rome et même s'il est toujours accueilli avec sympathie au Palais Mancini, où il y expose parfois et où il participe aux travaux des pensionnaires, il ressent cette exclusion comme une injustice extrême. Cet ostracisme auquel il n'était pas préparé, puisque rien ne l'avait laissé présager, lui fait prendre conscience de la singularité d'être Genevois et renforce son sentiment patriotique à l'égard de sa petite cité.

Malgré lui, il se trouve doublement marginalisé. En tant qu'artiste tout d'abord, car le processus rigoureux et implacable qui permettait aux peintres français de la «grande manière» d'accéder aux commandes officielles et royales est

rompu pour lui maintenant, mais il est marginalisé également en tant que citoyen d'une ville indépendante où la tradition des beaux-arts n'existe pas encore et où il n'est pas dans les habitudes, pour les Calvinistes, de glorifier l'histoire et la religion à travers la peinture. Cette situation va renforcer l'admiration de Saint-Ours pour un livre, *Le Contrat Social*, dont les thèses ne lui sembleront que plus justifiées et elle multiplie ses affinités avec la pensée de Rousseau qui, désormais, va nourrir constamment son inspiration. Rousseau qui, comme lui, avait été injustement exclu de sa communauté naturelle.

Il est bien entendu hors de question pour notre peintre de laisser transparaître ses véritables sentiments à l'égard de l'*Emile* et du *Contrat Social*, ouvrages qui avaient été condamnés par le Petit Conseil de Genève en 1762 et il se garde d'en parler dans la correspondance qu'il échange avec ses proches, craignant que ses lettres soient ouvertes et nuisent à sa famille.

A Rome, le sujet est tout aussi brûlant mais pour en traiter il apprend à manier toutes les subtilités du symbole ou de l'allégorie. Les écrivains antiques lui serviront d'alibi et il fera souvent appel à Plutarque dont *La vie des hommes illustres*, livre de chevet de Jean-Jacques, sera la lecture favorite de nombreux acteurs de la Révolution française. A la veille de monter sur l'échafaud, Madame Roland issue elle aussi de plusieurs générations d'artisans, a dit tout ce que son engagement devait à la lecture de Plutarque.

2. *Etude d'expression pour un personnage du «Tremblement de terre»*. 1794. Plume et encre noire. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-83.

Un hymne à la Liberté

En se réclamant du moraliste grec, Saint-Ours exalte par exemple la justice et la liberté dans son grand «tableau dessiné» qui relate l'épisode historique où *Flamininus*, général romain, restitue leurs libertés aux Grecs, après les avoir vaincus et soumis au cours d'une bataille célèbre[8]. Dans la quête de l'artiste vers une liberté sociale et politique, le choix de cette allégorie est extrêmement significatif. Peut-être s'est-il inspiré aussi de l'historien Polybe, quand celui-ci témoigne de la situation nouvelle créée dans le monde grec par la victoire de Rome[9]. «La libération ensuite des cités grecques proclamée par Flamininus, signifiant, selon Claude Mossé, que dans la lutte qui opposait les cités et les rois, les cités l'avaient emporté et qu'en face du pouvoir absolu d'un seul, se dressait à nouveau la communauté civique détentrice de la souveraineté»[10].

Saint-Ours est un des artistes de l'époque à exprimer dans ses œuvres plutôt des émotions collectives que des sentiments individuels et pour la composition de son dessin, il suit très précisément le texte de Plutarque qui dit: «La trompette ayant donné le signal, le héraut s'avança, il proclama l'affranchissement des peuples grecs, un cri de joie d'une ampleur incroyable se répercuta jusqu'à la mer. Le public était debout, chacun bondissait de sa place pour aller prendre la main du sauveur de la Grèce». Toute la joie communicative de la liberté retrouvée est ici intensément perceptible. Des «tableaux dessinés» tels que celui-ci, qui véhiculaient des idéaux d'égalité, de vertu, de patriotisme, ont amené à l'artiste genevois de très nombreux clients parmi les Européens cosmopolites qui voyageaient en Italie.

Le lavis de *Flamininus* date de 1782 et on y voit apparaître pour la première fois dans une œuvre de Saint-Ours un *pileus libertatis*, brandi sur une pique par un cavalier, au centre de la composition. C'est le bonnet des esclaves romains affranchis que l'on retrouvera quelque temps plus tard dans l'iconographie de la Révolution et dans celle de notre peintre en particulier.

La Révolution genevoise et «Le Tremblement de terre»

En cette même année 1782, de mauvaises nouvelles parviennent à Saint-Ours de Genève où le conflit entre les patriciens et les bourgeois démocrates qui aurait déjà dû déboucher sur l'octroi de l'égalité civile aux natifs, habitants et sujets, tourne mal. La ville, assiégée par les troupes

françaises, sardes et bernoises, appelées à la hâte par l'oligarchie, doit capituler. Les cercles sont fermés, de nombreux Genevois sont bannis et des familles entières s'exilent. C'est à quelques temps de là, en 1783, que Saint-Ours fait part à son cousin BoisdeChêne de l'horreur du tremblement de terre de Sicile «qui a occasionné la ruine presque entière de Messine... où l'on croit qu'il y ait péri 20 à 30 mille personnes». Il écrira dans une autre lettre: «Votre description de notre malheureuse Patrie m'a fait la plus vive peine, surtout l'émigration de nos parents, tout change si fort dans la vie, qu'en vérité l'on ne peut assurer de rien»[11]. La conjonction des débordements de la nature et de ceux de la politique va lui inspirer l'une des œuvres les plus saisissantes de l'époque *Le Tremblement de terre*, conservée au Musée de Genève, dont le titre initial était *Une famille réduite au désespoir par un déluge* et qui vient d'être présentée à Paris dans l'exposition sur «La Révolution française et l'Europe»[12].

3. *Première pensée pour le thème du «Tremblement de terre»*, Rome, 1783. Crayon de graphite. Feuille d'un carnet de dessins. Collection privée.

Le *Déluge* est une parabole de tous les temps permettant aux artistes d'évoquer avec le maximum d'effets dramatiques la destruction d'un monde ou d'une culture. A la fin du XVIIIe siècle, plusieurs peintres néo-classiques en donnent de nouvelles interprétations qui, selon Régis Michel «s'inscrivent dans une thématique d'époque où convergent deux traditions: la tradition théorique du retour à Poussin qui marque les années 1780 et prône le *Déluge* au rang de bréviaire obligé des jeunes artistes (...), et la tradition populaire qui fait de la tempête, du naufrage et de la noyade un avatar favori de la sensibilité nouvelle, mélange d'épouvante et de philantropie»[13].

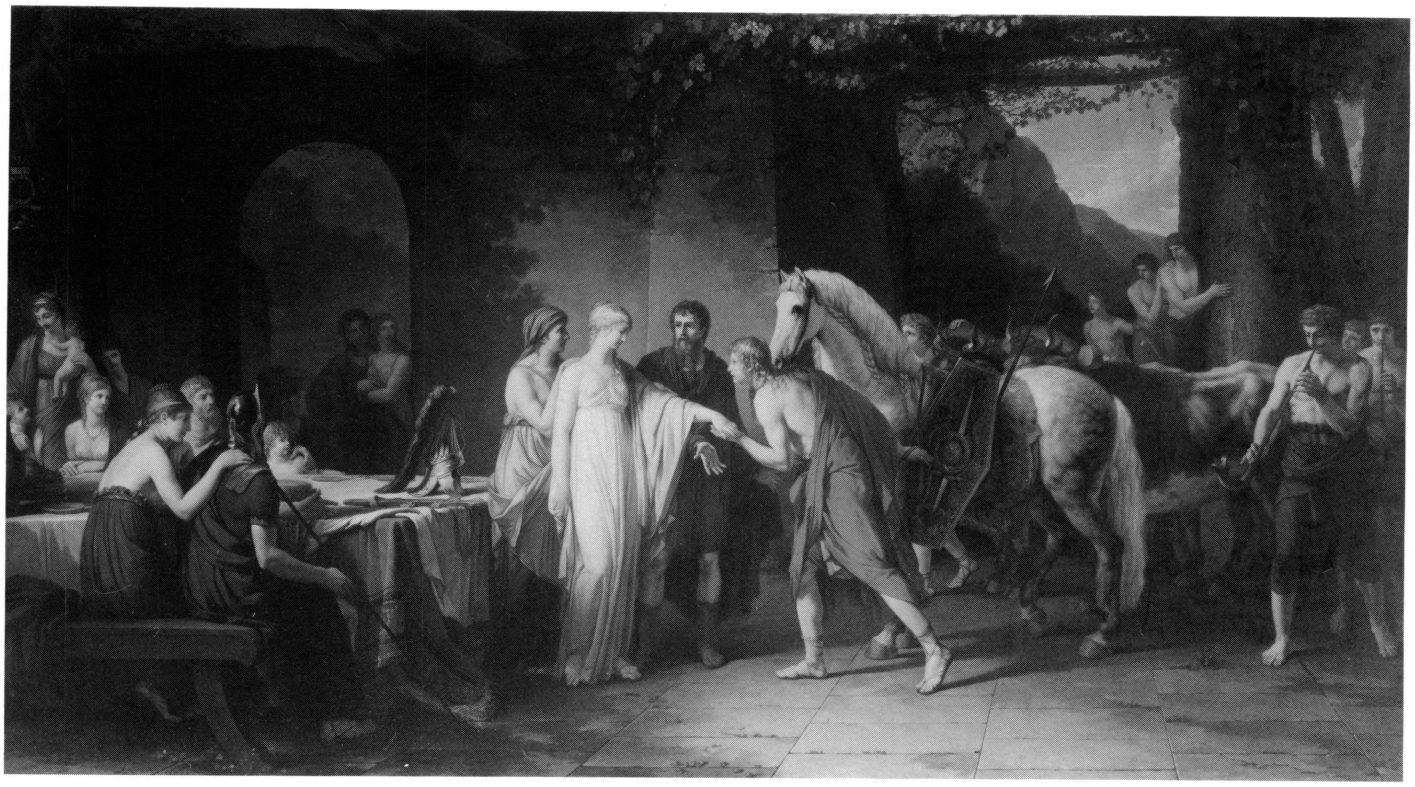
Avec le *Tremblement de terre*, Saint-Ours préfigure ce nouvel intérêt pour les «sujets catastrophes». Toutefois, chez le peintre genevois, l'influence littéraire ou biblique n'a joué qu'un rôle mineur dans l'apparition de ce sujet. Par contre, l'émotion provoquée par le cataclysme de Sicile en 1783 renforcée par celle née de la Révolution genevoise de 1782, a été déterminante. Récemment, nous avons trouvé l'origine de ce thème dans un croquis linéaire au graphisme frénétique, que d'après le contexte nous pouvons dater de 1783, et dont le jaillissement dynamique du trait fait penser qu'il s'agit d'une toute première esquisse pour le tableau du Musée de Genève. Celui-ci sera ébauché à Rome en 1792 et terminé à Genève en 1799. L'allusion symbolique à la Révolution y paraît évidente surtout venant d'un homme aussi préoccupé que Saint-Ours par les bouleversements socio-politiques de son temps.

Il ne réalisera pas moins de cinq versions peintes de ce sujet, qui sont véritablement l'expression plastique de la réelle angoisse provoquée par la tourmente qui avait ravagé l'Europe. Expression dramatique qui culminera dans l'*Esquisse de 1802*[14], dont les multiples dessins préparatoires possèdent déjà les attitudes héroïques, le pathétisme et l'indéniable grandeur.

Saint-Ours Bourgeois de Genève

Mais revenons en 1788, le 8 juillet plus précisément, où Saint-Ours fait le voyage de Genève pour prêter le serment des bourgeois, conformément à l'Edit de novembre 1782 et il reçoit le diplôme de citoyen de la République[15]. A cette occasion, il est aussi nommé membre de la Société des Arts et tout cela, s'il en était besoin, ravive sa ferveur politique et son sentiment d'appartenance à sa cité d'origine. Pourtant, les années qu'il passe en Italie sont extrêmement gratifiantes pour lui. Il est reconnu par tout ce que Rome compte d'amateurs, dont l'admiration pour ses compositions antiquisantes, très élogieusement publiées, suscite de nombreuses commandes. Souvent, il expose chez le Cardinal de Bernis ou à l'Académie de France, et c'est là qu'en 1797 Goethe le remarque parmi les artistes français, et il le mentionnera l'année suivante dans son *Voyage en Italie*[16].

4. *Le Tremblement de terre*. Rome 1792–Genève 1799. Il s'agit de la première version de ce sujet, qui a été l'un des thèmes allégoriques les plus importants traités par l'artiste durant ces années révolutionnaires. Ce tableau monumental a été acquis en 1801 par un groupe de membres de la Société des Arts dans le but de l'offrir au futur musée. Huile sur toile. 261 × 195 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1825-1.



5. *Les Mariages Germains.* 1787. D'après un passage de *La Germanie* de Tacite, mais inspiré par *Le Discours sur les Sciences et les Arts* de Rousseau. Ancienne collection Godefroy. Salon de Paris de 1791. Huile sur toile. 136,5 × 259. Fondation Oskar Reinhart, Winterthour.

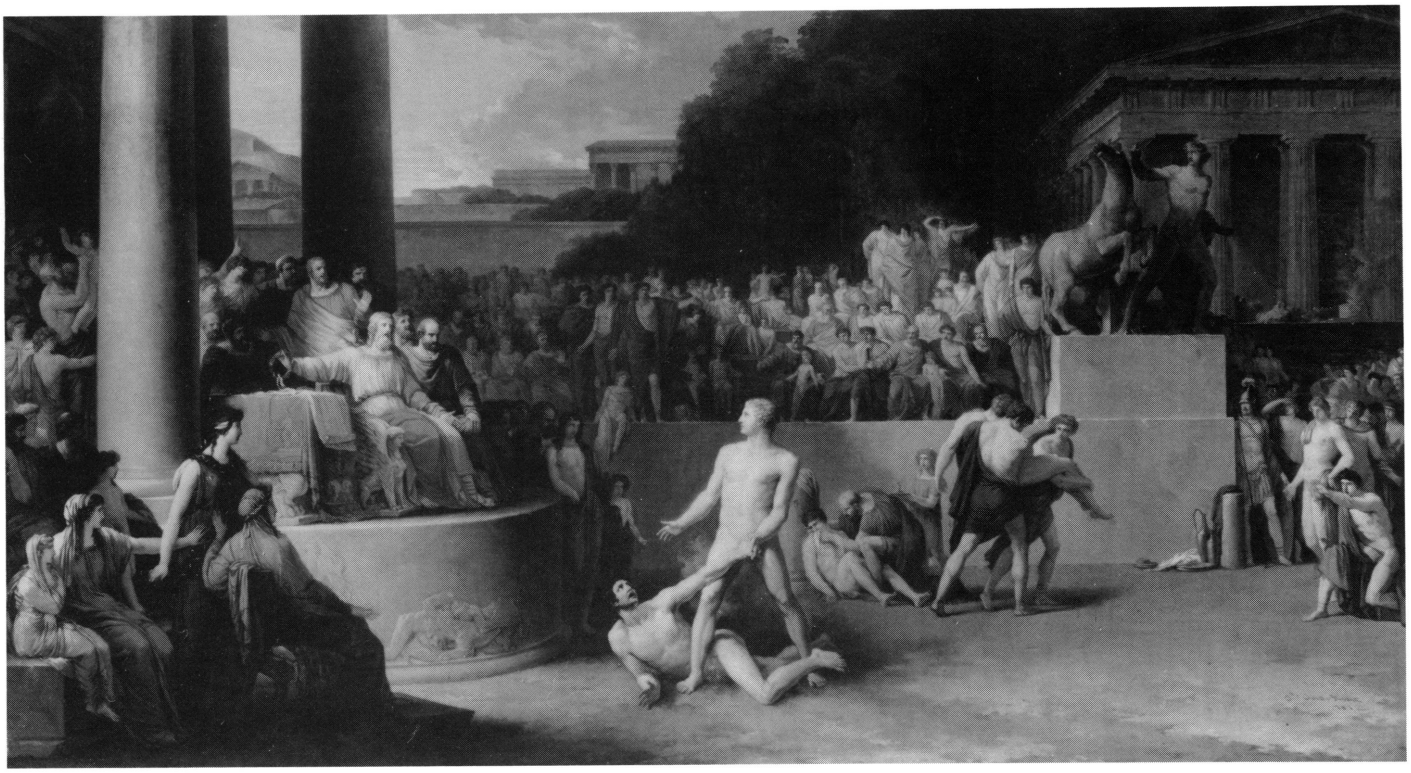
Trois peintures au «Salon de la Liberté» à Paris

Les trois plus fameux tableaux de Saint-Ours composés en Italie, ceux qui illustraient «les traits de mœurs de peuples différents de l'Antiquité»[17] et auxquels le peintre devait une réelle considération parmi les connaisseurs, ces tableaux se rattachent, bien qu'indirectement, à la Révolution, pour les raisons suivantes. Premièrement, ils sont tous trois secrètement inspirés de Rousseau et, secondement, tous trois également vont figurer au Salon de Paris de 1791. Salon enfin libéré de la tutelle idéologique et du système dirigiste de l'Académie royale et que l'on surnomme «Le Salon de la Liberté»[18].

Nous avons découvert, il y a quelques années, que les *Mariages Germains* (1787), officiellement peints d'après Tacite, se référaient en réalité au *Discours sur les Sciences et les Arts*, dans lequel Rousseau parle du «petit nombre de Peuples qui, préservés de cette contagion de vaines connaissances, ont par leurs vertus fait leur propre bonheur et l'exemple des autres Nations, tels les Germains, dont une plume lasse de tracer les crimes et les noirceurs d'un Peuple instruit, opulent et voluptueux, se soulageaient à peindre la simplicité, l'innocence et les vertus»[19]. Dans l'esprit du «retour à la nature», tout héroïsme est banni de cette composition où, sans artifices, Saint-Ours décrit les charmes rustiques d'une noce champêtre, comme saura si bien les dépeindre à sa suite Adam-Wolfgang Töpffer.

Le Choix des enfants de Sparte (1786) d'après Plutarque, montre la scène dramatique où les Gérontes devaient choisir les enfants assez robustes pour être élevés dans la cité, les autres étant éliminés. Ce tableau évoquait pour nous plusieurs textes où Rousseau faisait allusion à l'éducation physique spartiate et plus précisément le *Discours sur l'inégalité* où, après avoir considéré l'état originel de l'homme, celui-ci décrit les rigueurs de la nature avec les enfants «nature qui en use précisément avec eux comme la Loi de Sparte avec les Enfants des Citoyens. Elle rend fort et robuste ceux qui sont bien constitués et fait périr tous les autres».

Quant au troisième tableau à figurer à Paris en 1791, les *Jeux Olympiques*, selon l'artiste lui-même, «ils racontent de ces fêtes célèbres tous les épisodes qui puissent naître des temps, des mœurs, des peuples de la Grèce»[20]. Pour en expliquer le sujet, qui prend comme prétexte la 89e Olympiade, au moment où les juges s'apprêtent à couronner un jeune athlète vainqueur au combat de la lutte, Saint-Ours

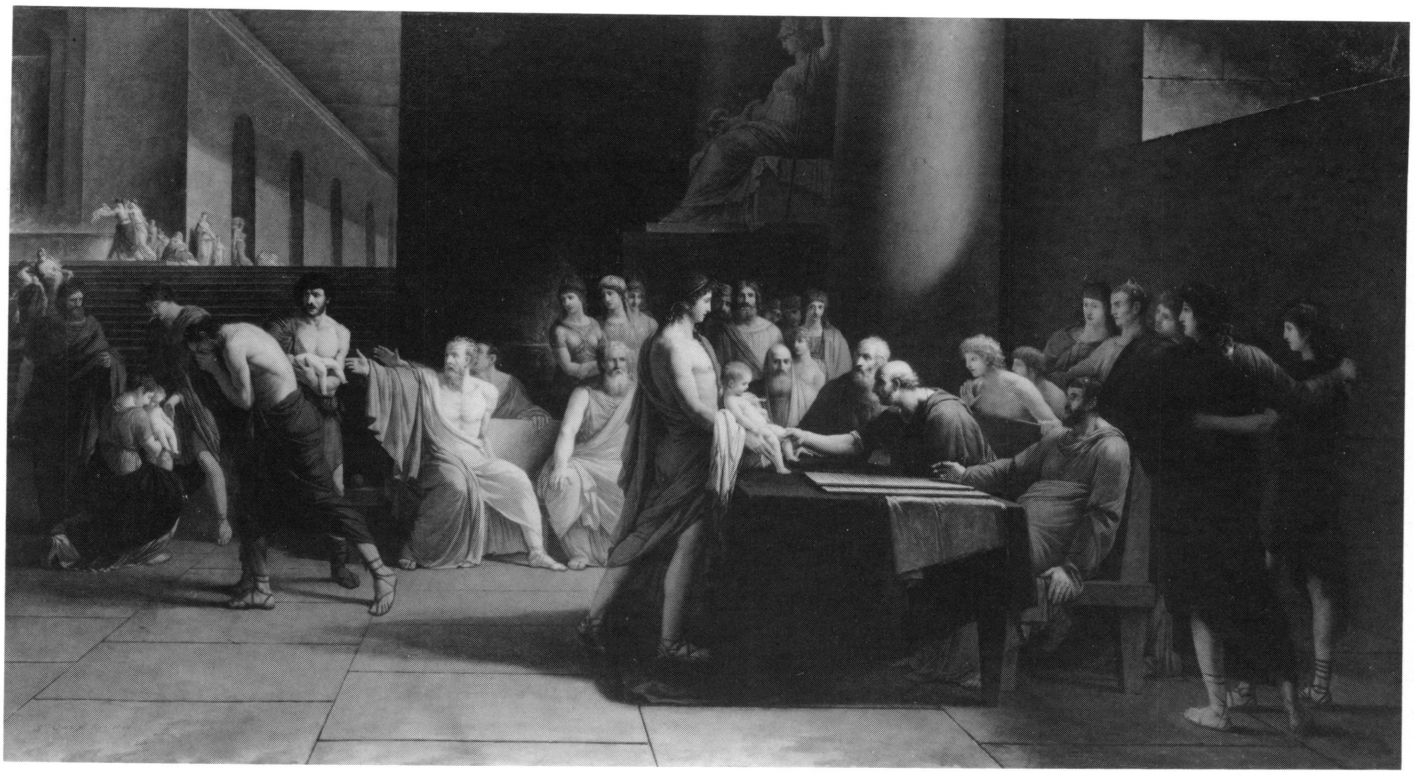


6. *Les Jeux Olympiques*. 1787. Inspiré par plusieurs passages de l'*Emile* de Rousseau. Ancienne collection Godefroy. Salon de Paris de 1791. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1974-4.

fait référence aux analyses de Strabon sur les relations de l'homme avec son milieu naturel, aux «Voyages de Pausanias» et aux ouvrages sur la Grèce de l'architecte anglais James Stuart. Mais on peut penser aujourd'hui que, là encore, notre artiste a été inspiré par Rousseau qui dans l'*Emile*, citant Pythagore, trouve que «Le spectacle du monde ressemble à celui des Jeux Olympiques», et qui par ailleurs donne comme modèle à son jeune élève les coureurs des jeux, «où le prix n'était pas grand, ceux qui le disputaient n'étaient pas ambitieux, mais celui qui le remportait était loué, fêté... dans les acclamations, les cris, les battements de mains»[21]. D'ailleurs, dans son descriptif du thème, Saint-Ours relève les vertus pédagogiques des jeux et dans sa composition il a regroupé sur l'amphithéâtre de l'arène des hommes de différentes nations qui initient leurs enfants à cette cérémonie exemplaire.

A ce premier «Salon de la liberté», Saint-Ours remporte tous les suffrages de la presse quant à la pureté de son dessin et à la vision noble, austère, sérieuse d'une antiquité exemplaire, telle que la rêvaient beaucoup de révolutionnaires du moment. A propos des *Jeux Olympiques*, «jeux qui ont fait triompher la Grèce de ses ennemis pendant un laps de temps considérable», note l'un des critiques, «rien n'a jamais existé de supérieur dans le monde entier pour exciter la liberté, si ce n'est le champ de la Fédération où l'on célèbre la fête Constitutionnelle... La révolution nous avait électrisé... Tout est régénéré dans les fêtes publiques»[22]. Saint-Ours a dû lire ces lignes avec un immense plaisir, lui qui croyait tellement en la vertu du «peuple se donnant en spectacle à lui-même», si lyriquement décrit par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. L'idée de peindre les *Jeux Olympiques*, née donc sans doute à la suite de la lecture de l'*Emile*, et qui paraît si révolutionnaire au critique parisien de 1791, cette idée était en réalité bien antérieure au déclanchement de la Révolution, puisqu'une première version dessinée de ce sujet était déjà exposée à l'Académie de France à Rome en 1782. Ce qui confirme la thèse souvent invoquée qu'au plan des idées, certains peintres néo-classiques étaient en avance sur leur temps.

Si l'on admire le style sévère de Saint-Ours au Salon de 1791, «ses compositions riches et nobles, ses belles expressions», par contre, l'eugénisme qu'impliquent les lois spartiates et qui imposent la sélection des enfants, est unanime-



7. *Le Choix des enfants de Sparte*. 1786. D'après *La Vie de Lycurgue* dans *Les Vies des hommes illustres* de Plutarque, mais certainement inspiré par *Le Discours sur l'inégalité* de Rousseau. Ancienne collection Godefroy. Salon de Paris de 1791. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-359.

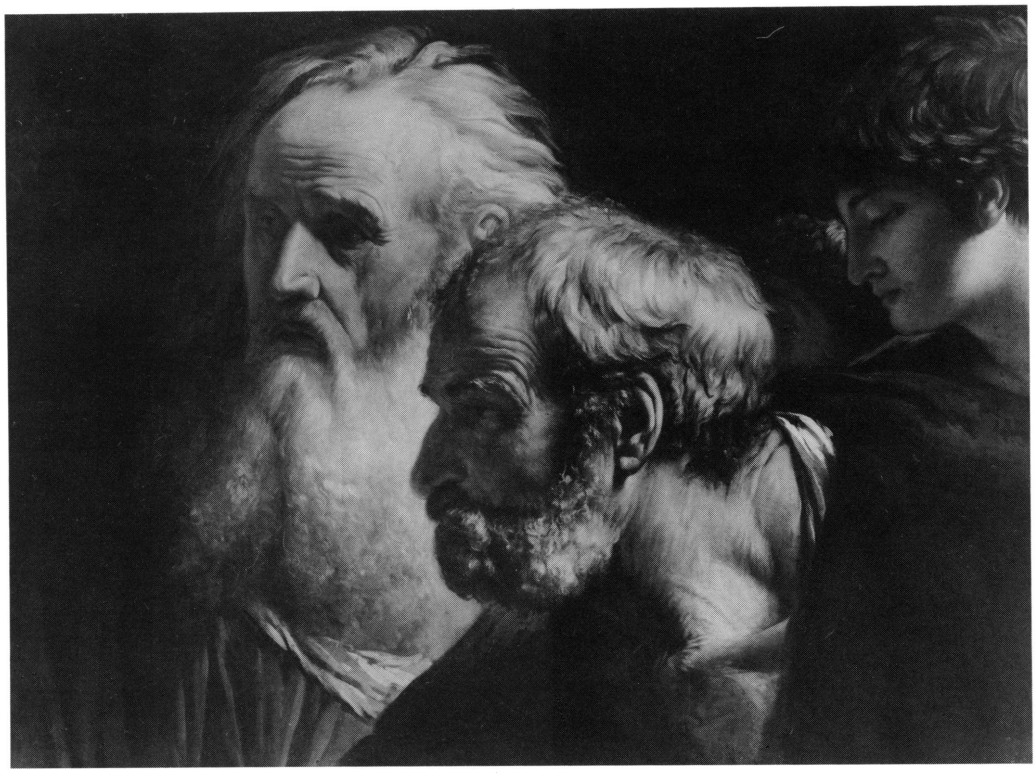
ment réprouvé[23]. Le critique de *La Béquille de Voltaire* s'indigne: «Que de sacrifices il fallait que chacun fit à la patrie tous les jours! Il fallait étouffer la tendresse paternelle à la naissance des enfants lorsqu'ils étaient mal constitués. Il fallait ensuite les sacrifier pour la guerre: ici le tribunal des Archontes en fait l'examen et condamne à la mort ceux qui ne paraissent pas d'une constitution assez forte pour servir la République étant grands. Cet acte de rigueur répugne à nos mœurs et j'en suis très aise; car il y a plusieurs manières d'être utile à la chose publique»[24].

Dans les *Lettres analytiques du Sallon*, la réaction face à ces pratiques inhumaines est plus sévère encore: «Voilà selon moi de ces lois horribles qui dégradent bien l'humanité est-il écrit. De quels droits les hommes attentent-ils à l'œuvre sacrée de la nature? Qui a donc pu leur inspirer cette rage infernale de détruire tout ce qu'ils rencontrent jusqu'à l'être même qui leur ressemble?»

Il est manifeste que ces critiques ne s'en prenaient pas à Saint-Ours en tant qu'artiste mais bien à la Constitution de Lacédémone, ce qui était peut-être une manière détournée d'attaquer Robespierre, Marat ou Saint-Just, dont l'admiration pour Sparte était connue de tous et qui a pu les faire traiter du haut de la tribune de «modernes Lycurgue»[25].

De toute évidence, le tableau du *Choix des enfants de Sparte* est une œuvre ambiguë, son interprétation reste ouverte et donne lieu à des lectures différentes, car il semblerait qu'à cette époque, le concept d'eugénisme avec ses odieuses conséquences morales, politiques et génétiques, n'était pas encore défini. L'analyse des chroniqueurs parisiens débouche en tout cas sur une prise de conscience prémonitoire du danger que représente pour tous le vieux démon de pureté et de dureté qui hante l'inconscient collectif, peut conduire aux pires excès et auquel semble-t-il, notre paisible artiste n'aurait pas échappé totalement, lorsqu'à certains moments il envisageait la régénération de la politique de sa cité. Présentée déjà à Rome en 1786, la peinture du *Choix des enfants de Sparte* avait suscité l'intérêt des amateurs et les plus célèbres gazettes en avaient donné des descriptions particulièrement louangeuses, soulignant notamment combien l'artiste avait su montrer toute la cruauté impitoyable de ces lois terribles et les drames qu'elles provoquaient[26].

Tout cela amène à s'interroger sur les motivations de Saint-Ours lorsqu'il décida d'illustrer ce sujet, qu'il est d'ailleurs, à notre connaissance, le seul peintre à avoir représenté. Lui-même ne nous a laissé aucun texte explicatif à



8. *Etude des têtes colossales des juges au tribunal des Gérontes* pour *Le Choix des enfants de Sparte*. Avant 1786. Huile sur toile. 86 × 137 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1825-5.

propos de cette œuvre, comme il l'a fait pour les *Jeux Olympiques*, si ce n'est l'indication autographe «Plutarque v. de Licurgue», sous l'esquisse dessinée au trait de 1786[27]. Inscription importante puisqu'elle confirme que cette scène est bien celle relatée dans les *Vies parallèles* et que notre artiste ne fait pas allusion ici à Platon, qui pour l'organisation de la cité idéale imaginée dans *La République*, décrit des règles comparables à celles de Lacédémone mais bien moins cruelles[28].

En réalité, il n'est pas surprenant que Saint-Ours ait choisi d'illustrer une scène de la vie spartiate, car à l'époque, l'austérité laborieuse de Genève, imposée au cours des siècles par les lois somptuaires, était fréquemment assimilée à la rigueur des mœurs lacédémoniennes, même si la ressemblance entre les deux cités n'était qu'apparente, qu'elle avait été contestée par Calvin qui comparait le style de vie spartiate à celui d'un monastère primitif, et que certains notables genevois du XVIIIe siècle rejettaient également cette interprétation[29]. Mais Saint-Ours, on le sait, était convaincu que les Genevois ne pourraient sauvegarder l'indépendance de leur minuscule république que grâce à la sévère discipline d'existence qu'exigeait la relative autarcie imposée par le contexte socio-économique. En se référant à Lacédémone, il croyait aussi, avec nombre de contemporains, donner comme modèle une société qui lui paraissait égalitaire, même si l'on a découvert depuis que c'était illusoire[30]. De plus l'admiration que Rousseau portait à Sparte, était une caution majeure «Cette Sparte que je n'aurai jamais assez citée pour l'exemple que nous devrions en tirer», écrivait celui-ci dans la *Lettre à d'Alembert*[31].

On peut penser surtout que, dans ce tableau, l'artiste a voulu symboliser l'espoir de beaucoup de ses concitoyens en 1786, de voir se renouveler le critère de choix dans l'attribution du pouvoir à Genève et qu'il a symbolisé aussi l'espoir de voir l'oligarchie soumise à un tribunal ou à un conseil des sages et qu'elle soit, sinon éliminée, tout au moins épurée parce que, selon lui, elle n'avait pas les aptitudes nécessaires pour diriger la cité[32].

Le retour à Genève

Début 1792, c'est avec les regrets que l'on imagine que Saint-Ours se voit obligé de quitter définitivement Rome, où la situation devient dangereuse pour qui parle français. Il note dans son autobiographie en arrivant à Genève: «Le

bonheur du voyage à travers les petites villes italiennes s'évanouit bientôt et les images effrayantes d'un siège prirent la place des agréments de tout genre que je reçu de mes compatriotes... Deux mois se passèrent dans ces craintes; on fuyait, on rentrait, suivant ses opinions politiques. Attaché à ma Patrie par enthousiasme et par reconnaissance je me trouvais honoré de porter les armes pour elle, bien résolu à y consacrer le reste de ma vie»[33].

Seule éclaircie dans cette atmosphère lourde de menaces, son mariage avec sa cousine Hélène, fille de Jérémie Boisde-Chêne, comme lui bourgeois de Genève et qui était négociant en soieries. Les deux hommes partageaient les mêmes idées républicaines et l'un et l'autre feront partie du Gouvernement révolutionnaire. C'est par une lettre de l'artiste à son futur beau-père que l'on sait ce que, très généreusement, il pensait des natifs avant que ceux-ci n'obtiennent l'égalité politique: «Veuille au ciel qu'un très grand nombre de natifs deviennent citoyens, écrivait-il de Rome le 9 avril 1791, leur classe me paraît formidable et j'apprendrai avec bien du plaisir que nous en attachions un grand nombre à la république»[34].

Saisi par la Révolution Saint-Ours entre au gouvernement

Par sa formation, le peintre d'histoire de la tradition académique française était destiné à créer des héros exemplaires, à exalter les vertus civiques et les actions héroïques. En un mot, il était formé pour entrer au service d'une idéologie. Le destin de Saint-Ours, lauréat de l'Académie royale, semblait tout tracé. Mais la Révolution a fait basculer ses espoirs et ses ambitions. Il se mettra alors au service de la République de Genève qui, précisons-le, avait moins besoin de peintre du «grand genre» que de gestionnaire pour organiser la démocratie dans tous les domaines et le domaine des métiers d'art, qui occupaient la plus grande partie de la population, était vital pour son économie.

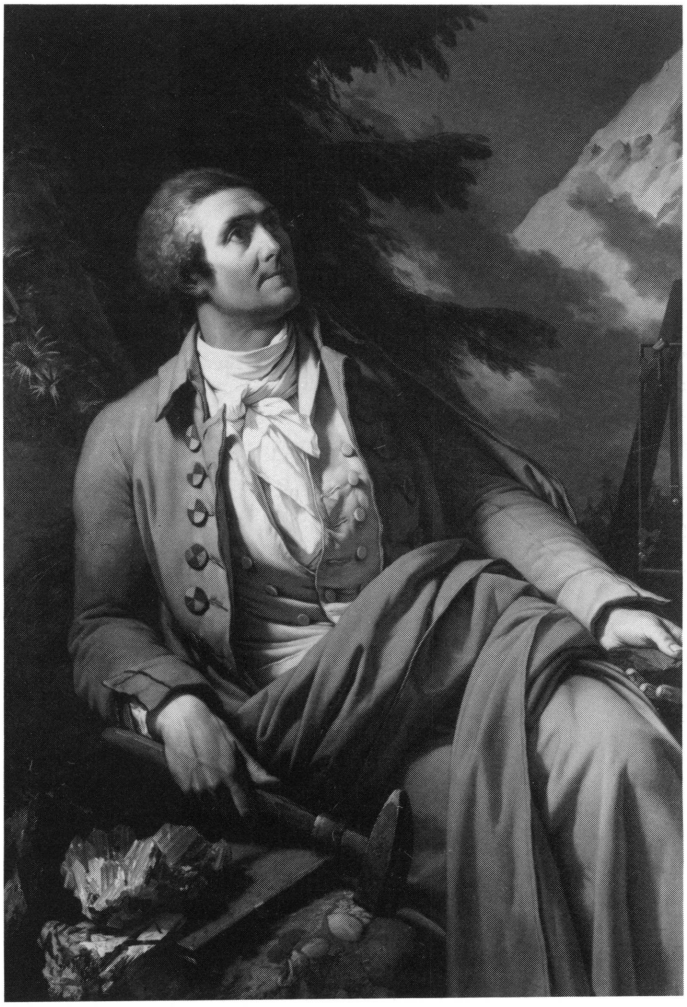
C'est ainsi que notre artiste se retrouve engagé dans l'action. Il va devoir faire l'histoire au présent et non plus la peindre. Mais cette histoire-là n'avait rien d'héroïque, c'était l'histoire au jour le jour, au quotidien, qui exigeait beaucoup de modestie et d'abnégation. Saint-Ours n'en manquait pas, il était aussi le plus ardent des patriotes et il croyait sincèrement aux vertus de l'égalité et de la liberté, termes qui reviennent comme un leitmotiv sous sa plume.

A partir de 1792, l'influence de la France révolutionnaire se fait toujours plus pesante sur Genève encerclée, où la situation économique s'aggrave de jour en jour. Décembre 92 voit la chute de l'Ancien Régime et cette année devient officiellement l'An I de l'Egalité genevoise.

Le 11 février 1793 l'Assemblée nationale de 120 membres est élue en Conseil général. Elle est chargée d'élaborer une nouvelle constitution et de fixer les principes de la démocratie genevoise. Jean-Pierre Saint-Ours est désigné parmi 240 citoyens à être soumis au vote populaire et il est élu député avec 2554 voix sur 3553 électeurs (72% des suffrages), excellent résultat, surprenant même pour quelqu'un qui revient de l'étranger après vingt-deux ans d'absence. Il n'avait pas exposé au premier Salon de la Société des Arts en 1789, mais sa plus monumentale version des *Jeux Olympiques* avait été acquise par le célèbre collectionneur et ancien conseiller François Tronchin, qui avait fait une large publicité à cette peinture d'histoire due à un Genevois et l'artiste lui doit probablement cette notoriété naissante.

L'Assemblée nationale siège sans désemparer. En priorité il est discuté du Projet de Déclaration des droits et devoirs de l'homme social qui précédera la Constitution, et en particulier, et dans l'ordre, des articles Egalité, Liberté Sûreté,

9. *Portrait d'Horace-Bénédict de Saussure*. 1796. Peint par Saint-Ours pour la Société des Arts dont H.-B. de Saussure a été l'un des fondateurs en 1776. Huile sur toile, 135,2 × 98 cm. Genève, Collection de la Société des Arts, Palais de l'Athénée.



Propriété, Garantie sociale et Résistance à l'oppression. Tout au long de ses activités politiques, l'artiste se référera constamment à ce texte qui pour lui est déterminant et devient la première référence historique.

Le 1er avril 1793, Saint-Ours est nommé simultanément membre de deux comités, celui d'Instruction publique présidé par H.-B. de Saussure, qui venait de l'Ancien Régime (7 membres), et celui d'Agriculture, des Arts, des Manufactures et du Commerce (11 membres). Ce dernier comité publie le 1er mai un *Avis*, sorte de programme à ses travaux, où l'on trouve déjà ébauchées certaines des préoccupations majeures du peintre pour les années à venir. Il y est dit notamment que «les sources de la richesse nationale se réduisent toutes au *travail*»; que les éléments de la richesse sont à trouver: «1. dans les matières brutes, que l'homme demande à la terre. 2. dans la main-d'œuvre appliquée aux produits bruts. 3. dans la manière par laquelle chaque individu et société parvient à se débarrasser de son produit superflu», c'est-à-dire des excédents à exporter. Sont abordés en outre les questions de la liberté du travail et du commerce ainsi que des moyens de favoriser l'agriculture.

Le projet de loi sur l'Education nationale et l'Instruction publique, projet extrêmement généreux mais financièrement irréalisable, était dû à Horace-Bénédict de Saussure, l'un des plus célèbres initiateurs de la conquête scientifique des Alpes et qui était tout à la fois, naturaliste, physicien, professeur de philosophie. En 1796, Saint-Ours peindra de lui, pour la Société des Arts qu'il avait créée, un superbe portrait où il est représenté avec ses outils de géologue, fixant la cîme du Mont-Blanc qu'il avait vaincue, ou si, comme notre artiste, on a du goût pour l'allégorie, on peut imaginer que l'homme de science scrutait au loin les sommets que l'esprit humain se proposait d'atteindre. L'artiste s'est plu à donner ici au célèbre savant le regard extatique du visionnaire.

Dans le Projet d'Education nationale, on relève l'influence de Saint-Ours sur l'organisation de l'enseignement du dessin et sur la création d'un Museum, concept déjà défini par les Parisiens quelques mois auparavant, en même temps que ceux d'éducation nationale et de secours publics, mais qui apparaît pour la première fois à Genève en décembre 1793. Selon ces projets on devrait enseigner «les éléments du dessin relatifs aux arts dès l'âge de dix ans et ensuite il y aurait une école élémentaire, puis une école supérieure de dessin». Enfin, dans les «Moyens d'instruction pour tous les Citoyens» l'Académie supérieure de dessin serait consacrée à l'étude des statues antiques et des différents modèles propres à perfectionner les citoyens dont les professions sont relatives aux Arts. Quant au Museum, il «devrait rassembler dans tous les genres les productions de la naturet les ouvrages de l'art utiles à l'instruction publique». Le Département «inviterait en outre les citoyens à rassembler et à rapporter de leurs voyages les objets qui pourraient entrer dans cette collection et en accélérer la formation par des dons pécuniaires»[34]. Passé en Conseil souverain le 1er janvier 1795, l'article relatif au Museum obtiendra 219 voix sur 341 et celui sur l'Académie de dessin 155 sur 378. Le temps n'était déjà plus à l'enthousiasme et le Museum n'apparaissait pas comme d'importance vitale aux électeurs qui avaient bien d'autres soucis[35].

10. *Projet de costumes pour les magistrats genevois*. 1793. Crayon de graphite, plume et encre de Chine, aquarelle. 39,5 × 52 cm. Genève, Bibliothèque publique et universitaire.

Du 14 au 25 octobre 1793, Saint-Ours préside à son tour l'Assemblée nationale. On y aborde alors des domaines aussi différents que ceux des faillites, de la force publique, des impôts, des salaires des fonctionnaires. On parle aussi des droits sur le blé, le vin, le suif, le bois à brûler, on débat des taxes sur les loyers en ville et à la campagne, de la gabelle de la chair, ainsi que des droits sur les cartes, les glaces, les dorures et les marbres. La séance du 25 octobre, présidée elle aussi par Saint-Ours, est consacrée à la proposition de plusieurs articles additionnels parmi lesquels on relève:

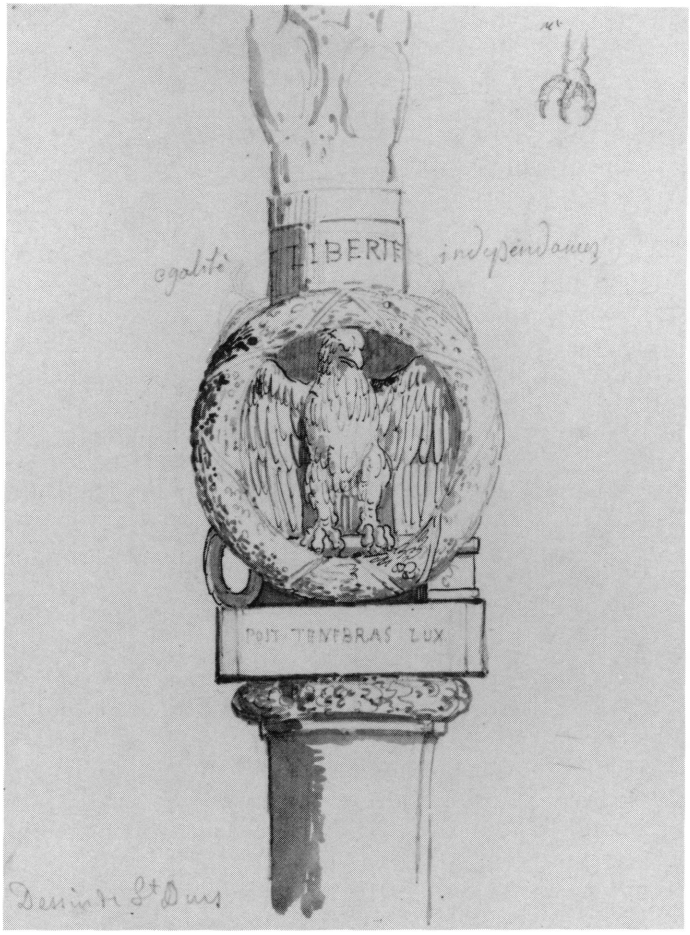
I – La Nation Genevoise honore la vertu, les actions généreuses, le courage et le dévouement à la Patrie. Elle consacre le respect pour la vieillesse et pour le malheur.

III – La Nation Genevoise place sa Constitution sous la protection de l'ÊTRE SUPRÊME.

Précisons que, même au plus fort de la violence, Genève n'a jamais connu de déchristianisation et que l'Etre Suprême, sous les auspices duquel les Genevois placèrent leur Constitution, est bien le Dieu de Calvin et non celui dont Robespierre avait dit, reprenant la formule de Voltaire «Si Dieu n'existait pas il faudrait l'inventer».

11. *Croquis de deux fonctionnaires publics en 1794, à gauche sans doute Louis Gallopin, juge de paix au District de Genthod, et à droite certainement Jean-D. Fol-Covelle, membre du Comité législatif avec Saint-Ours.* Plume et encre brune. Collection privée.

12. *Projet d'un bâton de fonction avec les emblèmes de la République et la devise du moment «Egalité, Liberté, Indépendance».* Crayon de graphite, plume, pinceau, lavis d'encre de Chine. 24,3 × 19 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, document Saint-Ours.



On voit donc, selon l'esprit du temps et comme au XVIe siècle, que durant sa présidence, Saint-Ours s'est trouvé confronté à la nécessité de résoudre dans l'urgence des problèmes aussi dissemblables que ceux du quotidien et du spirituel.

Le 27 novembre, la structure des Comités est modifiée; ceux-ci ne comporteront désormais plus que trois membres chacun. Saint-Ours abandonne l'Instruction publique et se retrouve seul au Comité des Arts avec Louis Jurine et Jean-Antoine Dechoudens. Au même moment il est chargé de former avec Pierre-Louis De la Rive et Constantin Vaucher un «Comité des meilleurs peintres» pour, à la requête de cinquante citoyens, organiser un concours ouvert aux révolutionnaires, dans le but de pourvoir à la place vacante de maître de dessin[36]. Lissignol est élu devant Adam-Wolfgang Töpffer. Quelques mois plus tard, les troubles s'amplifiant, De la Rive, de naissance patricienne, trouvera plus prudent de s'installer à Berne, malgré cet hommage à son talent.

La symbolique des marques distinctives

Début 1794, l'Assemblée nationale décide des marques distinctives à donner aux fonctionnaires publics, mais étant donné les circonstances, le projet qui avait été imprimé, ira en se simplifiant pour aboutir à l'extrême sobriété des articles 493-500 de la Constitution. Saint-Ours, qui avait été chargé des premières esquisses, nous en a conservé le souvenir dans un magnifique dessin rehaussé d'aquarelle et nous en connaissons les multiples détails allégoriques grâce à un descriptif autographe qui ne laisse rien ignorer de cet ambitieux projet. L'artiste prévoyait que les magistrats «porteraient précédemment aux autorités constituées, et aux marches cérémonielles, des symboles ou armoiries de la République: L'aigle qui tient dans ses serres une clef, environnée d'une couronne et au-dessus un soleil levant, couvert au bout d'une pique du bonnet de liberté avec ces mots: indépendance, égalité, justice et au bas: POST TENEBRAS LUX»[37]. Quant aux manteaux des magistrats, ils devaient être souples, naturels, drapés en toges et auraient ajouté une manière de dignité antique à la solennité des assemblées, comme dans cette *Prestation de serment à Saint-Pierre* dont Saint-Ours ébaucha l'ordonnance dans un autre lavis et où la colonnade du chœur, tout juste suggérée, laisse imaginer que nous nous trouvons dans quelque forum. «Selon la coutume, note Eric Golay, le serment des nouveaux citoyens et élus se faisait devant les saintes écritures. Au lendemain de la Révolution il ne se fera plus face aux magistrats mais face au peuple et ce dessin figure les deux formes de serment»[38].

Saint-Ours a également esquissé un bâton de fonction très sculptural, dans la tradition des bâtons syndicaux genevois en usage dès le XVe siècle. Celui-ci était surmonté d'une

main ouverte et il devait porter l'aigle aux ailes déployées tenant la clef dans ses serres, environnée d'une couronne de la Victoire. On note encore la devise du moment «Egalité, Liberté, Indépendance» et où le principe d'«indépendance» remplace celui de «fraternité» de la devise française. En effet, pour les Genevois d'alors, totalement encerclés, l'indépendance était la préoccupation majeure et urgente.

Un peintre d'histoire au Comité législatif

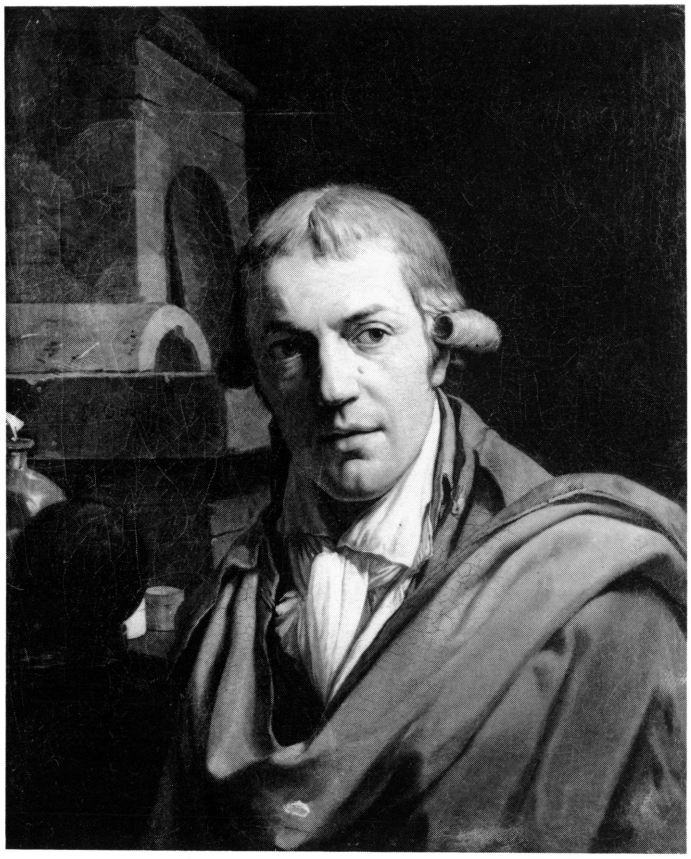
Le 6 janvier 1794, le vote du Conseil général sur les titres de la Constitution est un véritable plébiscite pour les travaux de l'Assemblée qui, afin de continuer l'ouvrage de la législation, est remplacée par un Comité législatif de vingt membres, au sein duquel figure à nouveau Jean-Pierre Saint-Ours.

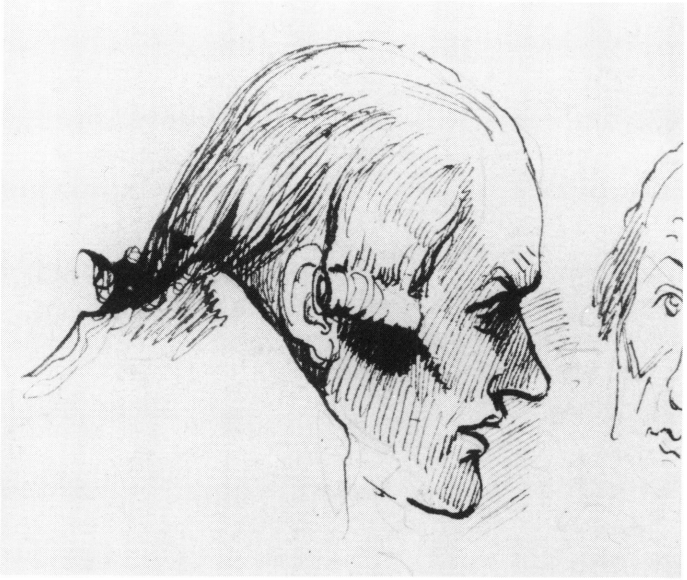
Nous avions répertorié il y a un certain temps parmi les dessins de l'artiste, une vingtaine de portraits d'inconnus, aux profils sévères, dont l'identification s'annonçait malaisée et qui d'après certains détails du costume pouvaient

14. *Prestation de serment des nouveaux magistrats à Saint-Pierre, face aux magistrats et face au peuple.* Crayon de graphite, plume, pinceau et lavis à l'encre de Chine. 37,7 × 54,2 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-86.

13. *Croquis de Jean-Louis Masbou, commissaire de la Comptabilité Nationale en 1795.* Plume et pinceau à l'encre brune. 23,2 × 16 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-72.

15. *Portrait d'Abraham Lissignol devant son four d'émailleur.* 1795. Professeur de dessin pendant la période révolutionnaire il fut aussi très engagé en politique. Membre du Comité provisoire d'administration en 1793, il fera partie ensuite du Tribunal et de la Commission révolutionnaires en 1794. Il sera également très actif au Département des Arts en 1795. Huile sur toile. 66 × 55 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1886-6.





16. *Croquis du Docteur Louis Odier*, 1794. Médecin connu, Louis Odier présida à plusieurs reprises l'Assemblée nationale. En 1794, il est membre du Comité législatif avec Saint-Ours qu'il retrouvera en 1795 au Département des Arts, de l'Industrie, du Commerce et des Monnaies ainsi qu'à celui d'Instruction et du Culte publics. Collection privée.

avoir été faits entre 1790 et 1795 environ. Mais Albin Thourel nous a facilité la tâche. Son *Histoire de Genève* (1833) devait être complétée par *La Vie des hommes illustres qui y ont pris naissance ou s'y sont rendus célèbres*[39]. Malheureusement, cette suite ne vit jamais le jour, mais pour l'illustrer, Thourel avait déjà fait graver quelques-uns des personnages de Saint-Ours, qui furent sans doute identifiés par un contemporain des événements révolutionnaires, peut-être par Jean-François Chaponnière qui, on le sait, conseillait l'historien.

Il y avait François Vernes-Lagisse, Jean Flournoy, Jean-David Gonin-Masbou, Jean-D. Fol-Covelle, tous membres du Comité législatif avec Saint-Ours. Cette même appartenance nous a permis de mettre encore plusieurs noms sur ces croquis d'une plume étonnament vive, rapide, expressive et tracés probablement à la hâte au cours d'un débat ou d'une réunion. Parmi eux il y avait aussi ce personnage très extraordinaire qu'était Louis Odier, l'un des cousins de Madame de Staël. Médecin, humaniste à la culture immense et encyclopédique, il préside, légifère, organise, il est omniprésent dans tous les domaines et il apparaît bien dans ces assemblées comme l'un des héritiers des Lumières. Saint-Ours siège souvent aux côtés du docteur Odier, notamment au Département des Arts, et le médecin, avec sa manière claire et rationnelle d'aborder les problèmes fait beaucoup pour aider l'artiste à maîtriser ses utopies et à s'affronter au réel.

Nous avons pu reconnaître encore dans cette suite de dessins Jean-Louis Masbou, alors commissaire de la comptabilité nationale et qui sera l'un des syndics de la Restauration. Saint-Ours a peint également de lui un portrait dans le style qu'il adoptait généralement à l'époque, représentant ses modèles entourés d'objets révélateurs de leur fonction sociale et de leur psychologie, précisant ainsi leur personnalité. Dans le même esprit néo-classique, il a peint aussi Abraham Lissignol devant son four d'émailleur. Professeur de dessin et peintre en émail, celui-ci fut très actif en politique, il fit partie du Tribunal puis de la Commission révolutionnaire mais il se défendit par la suite d'avoir jamais été un extrémiste. Citons encore parmi les effigies du moment les deux portraits allégoriques du trésorier national du gouvernement révolutionnaire Jacob-Lamoral Du Pan, dont la confrontation ne manque pas d'humour et qui ont été faits la même année 1797. L'un en «Magnifique Seigneur de l'Ancien Régime», vêtu d'une luxueuse pelisse dans un intérieur

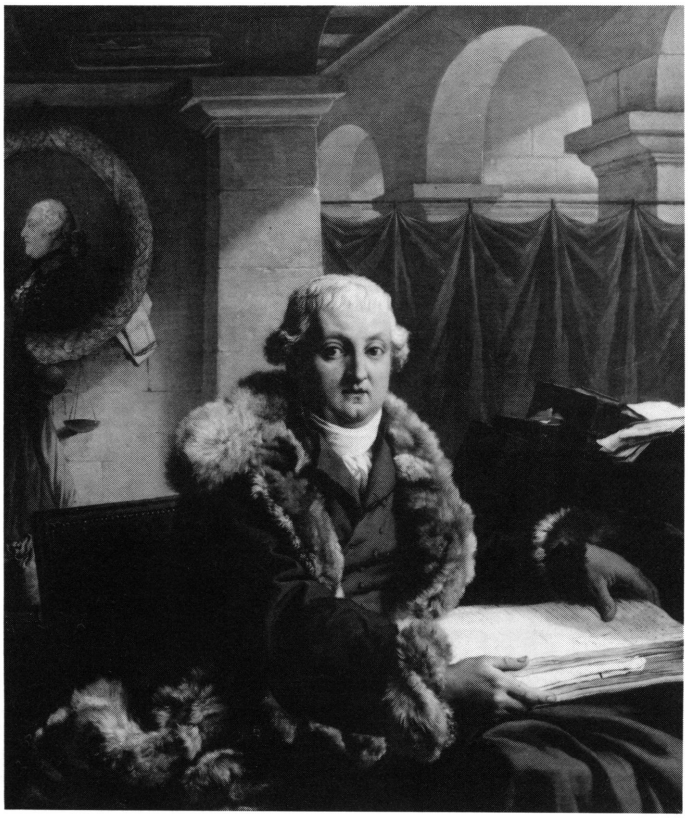
17. *Portrait de Jean-Louis Masbou dans son intérieur*. 1795. J.-L. Masbou participa au Gouvernement de la Révolution en tant que Commissaire de la Comptabilité nationale en 1795, l'année de son portrait par Saint-Ours, qui a fait également de lui deux beaux croquis. L'un est reproduit au n° 13 et l'autre est aussi conservé au Cabinet des dessins. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1957-12.

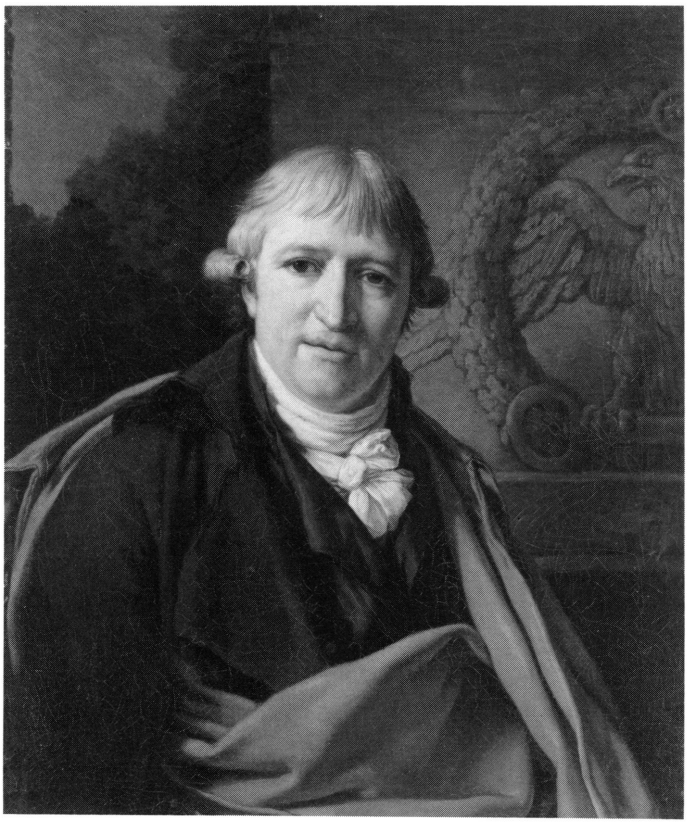
d'apparat, l'autre en très sévère habit à collet de citoyen-fonctionnaire avec au mur les emblèmes de la République. Jacob Du Pan avait été conseiller du gouvernement patricien pendant de longues années et il a sans doute voulu être immortalisé dans ses fonctions officielles successives.

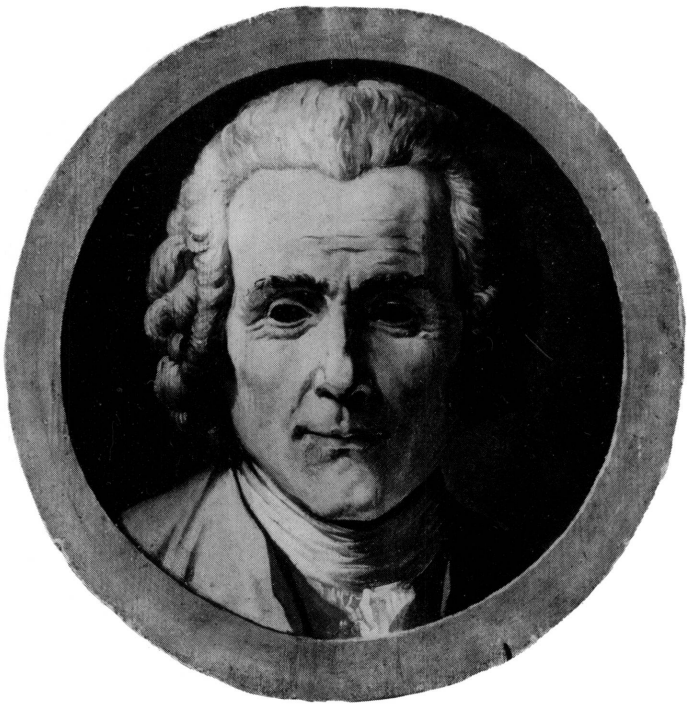
Mais pour l'artiste, les responsabilités gouvernementales se font toujours plus contraignantes, comme pour la plupart des membres du Comité législatif qui sont astreints à la rédaction fréquente de mémoires destinés à l'élaboration ou à la modification des lois relevant de leur domaine propre. En avril 1794 Saint-Ours est nommé Commissaire aux Arts et Professions et, pour préparer ses travaux, il

18. *Portrait d'homme.* 1794. Plume et encre brune. Collection privée.

19-20. *Portraits de Jacob-Lamoral Dupan-Sarasin.* 1797. Officier au Service étranger, Jacob Du Pan fut ensuite membre du Conseil des Deux-Cents puis Conseiller de l'ancien Gouvernement et il sera Trésorier national du Gouvernement de 1794. Il est peint ici la même année dans ses deux dernières fonctions, en «magnifique seigneur de l'Ancien Régime et en austère «fonctionnaire public». Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1905-11 et 1983-16.







21. *Portrait de Jean-Jacques Rousseau*. 1794. Ce portrait, rapidement brossé comme le profil en grisaille figurant en son verso, a été porté en triomphe dans le cortège ordonnancé par Saint-Ours pour célébrer l'anniversaire du philosophe, le 24 juin 1794. Huile. Diam. 38,5 cm. Collection privée.

reçoit le 12 mai les pleins pouvoirs des syndics et conseil[40]. A plusieurs reprises en juin, on annonce dans les procès-verbaux le renvoi à une séance ultérieure d'un rapport sur le sujet. Or à cette époque, Saint-Ours était aussi occupé par la réalisation du monument public que l'Assemblée nationale avait décidé d'élever en l'honneur de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau qui, selon le projet de l'Edit du 5 décembre 1793 «fit connaître aux Peuples les véritables droits et qui comme Citoyen de Genève, mérite bien de sa Patrie, fut l'Apôtre de l'Egalité et de la Liberté et devint la victime de ses généreux efforts». Considérant en outre «qu'une petite République ne doit avoir ni les prétentions, ni les fastes de grands Etats et que plus ce monument sera simple, plus il se rapprochera des principes de Rousseau», l'Assemblée avait accepté l'idée d'une colonne de vingt pieds de hauteur et de six pieds de largeur, d'une forme carrée propre à recevoir le buste du philosophe. Elle devait s'élever au Bastion national débaptisé pour la circonstance et devenu «Lycée de la Patrie». Selon son propre témoignage, le peintre avait fait de multiples dessins pour cet édifice dont un seul est parvenu jusqu'à nous. C'est un obélisque à la Canova, orné d'un médaillon et entouré de peupliers. Le peuplier étant dans la symbolique du moment l'arbre de la liberté. Le monument apparaît aussi, mais silhouetté seulement, à côté du tombeau d'Ermenonville, dans un grand lavis représentant Genève, où la cité, idéalisée à l'antique, est transfigurée telle une ville du Latium[41].

Pour donner une chance supplémentaire à son projet, Saint-Ours avait jugé utile de solliciter également la caution du pouvoir parallèle qu'était le Club Fraternel des révolutionnaires genevois ou Grand Club, qui s'intitulait aussi Club de la Montagne de Genève et dont, précisons-le, il ne faisait pas partie. Dans la lettre qu'il adressa au club avec le rouleau des plans du monument, il décrivait les avantages du parti choisi, «économique, somptueux, promptement exécuté», mais il ajoutait: «il serait préférable d'élever des statues à celui qui fait vraiment honneur à l'homme. J'espère que la vraye liberté une fois établie parmi nous, donnera naissance aux beaux-arts et que nous pourrons réserver à un sculpteur Genevois l'honneur de nous transmettre ses traits»[42]. Cependant, les moindres modifications au projet initial ainsi que les inscriptions et aménagements de la végétation et des frondaisons, durent être approuvés un à un en votation par le Souverain, si bien que le monument ne put être placé qu'en mars 1796.

La fête précédant la Terreur

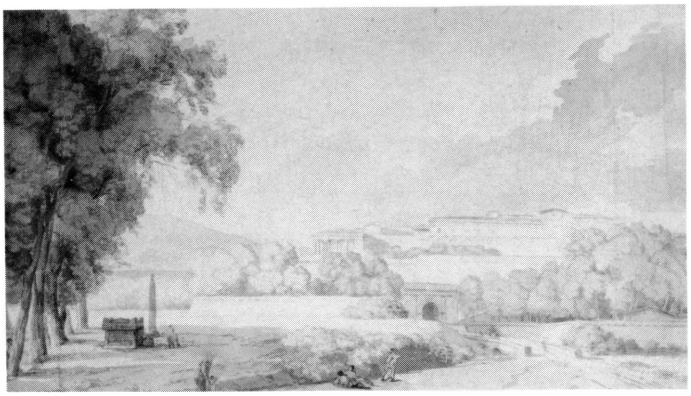
Par contre, la fête populaire prévue pour le jour anniversaire de Rousseau, eut bien lieu ce 28 juin 1794, date fixée à l'origine pour l'inauguration du monument[43]. Pour cette fête qui se voulait édifiante et conviviale, Saint-Ours avait ordonnancé un brillant cortège où, sur les airs combien paisibles du *Devin du village*, des groupes défilèrent en costumes champêtres ou à l'antique, symbolisant la famille, la vieillesse, les agriculteurs, les artistes, le commerce. Défilèrent aussi les militaires, tout cela «sans pompe, sans luxe, sans appareil», aux antipodes de la scène qui bouleversa Jean-Jacques dans son enfance et qui fut à l'origine de son admiration pour Lacédémone. Celle de la danse guerrière, à la chorégraphie rituelle, savante et farouche, des cinq cents hommes du Régiment de Saint-Gervais en uniforme, sabre au flanc, officiers et soldats confondus, évoluant en cadence, subjugués par le rythme sauvage des fifres et des tambours dans une nuit ponctuée par l'éclat des torches. Les femmes et les enfants bientôt accourus se mêlèrent à la troupe dans les rires et l'allégresse. Les guerriers redevinrent des pères, des fils, des frères. C'est alors que le père de Rousseau «fut saisi d'un tréssaillement» et dit à son fils «Jean-Jacques aime ton pays»[44].

Mais en juillet 1794, le moment n'était plus à la fête et le peuple n'allait plus danser sous les ormeaux, car dans la ville des rumeurs couraient sur l'imminence d'un complot contre-révolutionnaire. Pour prévenir ce mouvement et

tenter de ranimer le travail et l'industrie qui étaient dans le marasme le plus complet, les clubs déclanchent une insurrection armée. Insurrection qui débouchera sur l'organisation illégale de deux tribunaux révolutionnaires successifs et sur des exécutions capitales. C'est la page la plus noire de la Révolution genevoise.

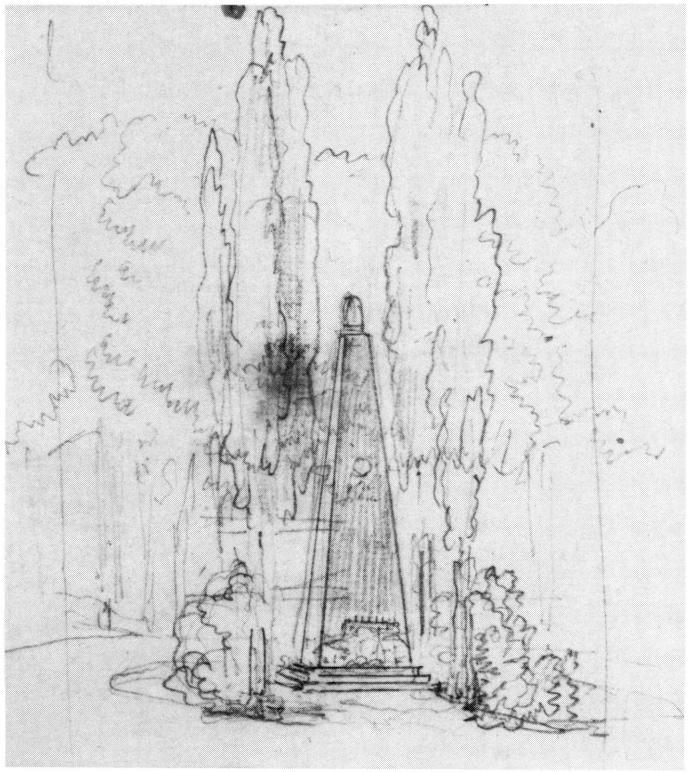
Projet de lois pour relancer l'industrie

Quant à Saint-Ours, durant ces journées dramatiques, il avait autre chose en tête et devait être enfermé chez lui pour rédiger son *Rapport sur les arts et professions, plan de lois ou réglements qui peuvent faire prospérer l'industrie dans la République de Genève*, rapport qui lui avait été réclamé juste avant les déchaînements de violence par le Comité Législatif. L'écriture hâtive de ce texte de vingt-huit pages, trahit le stress, l'émotion et la fatigue qui ont dû l'assaillir durant ces moments si graves pour la cité et son sujet est d'autant plus difficile à traiter qu'il est d'une brûlante actualité. Le 30 juillet 1794, trois jours après la chute de Robespierre le 9 Thermidor, peu après la première fusillade des condamnés aux Bastions, donc en pleine Terreur genevoise, Saint-Ours donne enfin lecture de ce rapport au Comité législatif qui en décide l'impression. Sur le champ, la Commission révolutionnaire intime l'ordre à l'artiste de lui présenter ce texte sans délai. Vraisemblablement pris de panique, celui-ci avertit en hâte le syndic Janot de cette exigence, par une lettre datée du 1er août, où transparaît l'extrême tension du moment[45].



23. *Genève idéalisée à l'antique.* Vers 1794. Saint-Ours s'imaginait volontiers en citoyen d'une ville antique, berceau de la démocratie. Il avait ramené d'Italie de nombreux paysages du Latium dont il s'est inspiré pour dessiner Genève transfigurée telle une ville antique, mais où on reconnaît cependant certains de ses monuments. Il fait figurer dans ce lavis la colonne surmontée d'un buste dédiée à Rousseau ainsi que son tombeau. Crayon noir, pinceau et lavis à l'encre brune. 42 × 77,3 cm. Collection privée.

22. *Projet pour le Monument dédié à Jean-Jacques Rousseau.* 1794. Ce croquis, trouvé dans une page d'album, est la seule esquisse connue pour ce monument. Saint-Ours a été influencé par le sculpteur Canova avec lequel il s'était lié lors de son séjour à Rome. Crayon de graphite. Collection privée.



A notre connaissance, ce texte ne fut jamais imprimé et même avec toutes les imperfections dues aux circonstances, il donne une foule d'informations qui touchent non seulement aux domaines des arts, mais sont d'ordres sociologiques, économiques et historiques et c'est pourquoi nous le publions à la suite de cette étude.

On relèvera entre autres une certaine identité de vue entre les idées de Saint-Ours sur les problèmes économiques et quelques-uns des placards affichés en août 1794 par la Commission révolutionnaire. Cette même commission exige la création d'un Département provisoire des Arts, qui siègera dès septembre, où nous ne sommes pas étonné de retrouver Saint-Ours qui, à tort ou à raison, apparaît comme l'un des experts des questions économiques touchant à la Fabrique et aux métiers artisanaux. Son projet de réglement y fait d'ailleurs l'objet des premières discussions et le 26 octobre, il présente au Comité Législatif un rapport sur l'organisation et les fonctions du futur Département des Arts, de l'Industrie, du Commerce et des Monnaies, rapport qui, le 4 novembre, sera au centre des débats sur le Projet de création de ce département[46].

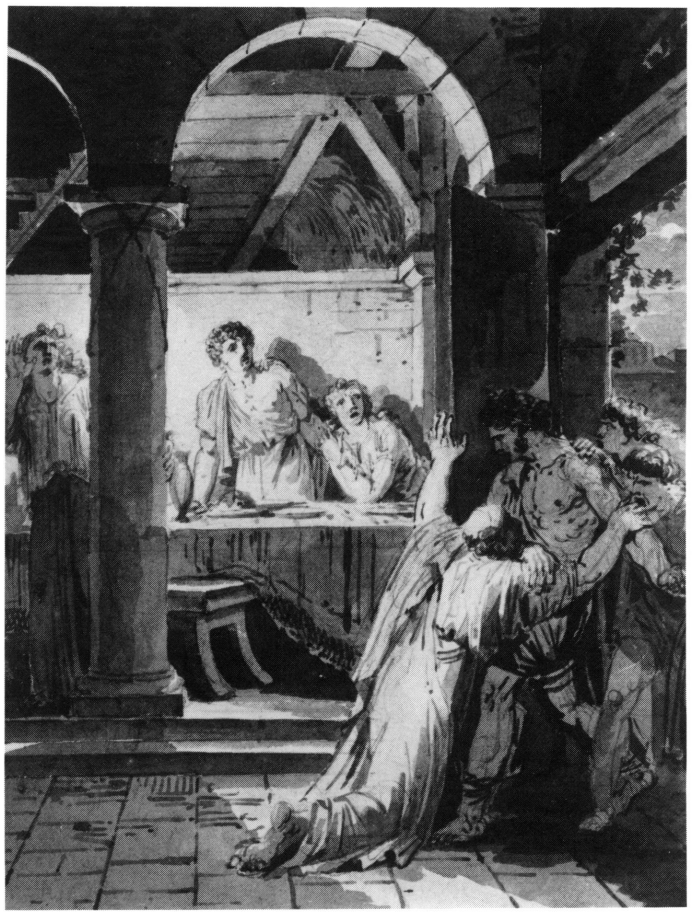
24. *Projet pour une pièce de 6 florins.* 1794. Cette esquisse, portant à l'avers une tête de femme à couronne tourelée entre corne d'abondance et caducée a influencé l'iconographie de la «grosse pièce d'argent» qui sera appelée la «Genevoise», pièce de dix décimes du système décimal. Au revers on trouve la devise NULS A L'OISIVETE inspirée de Rousseau. Crayon noir, lavis à l'encre brune, rehauts de gouache blanche. 7,8 × 17,6 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-71/4.

25. *Projet pour une pièce de un florin.* 1794. Cette esquisse pour une nouvelle monnaie genevoise qui n'a pas été réalisée devait porter à l'avers l'emblème de la République, l'aigle aux ailes déployées tenant la clé dans ses griffes et environné d'une couronne de feuilles de chêne. Au revers on aurait dû trouver le demi-soleil rayonnant avec la devise du moment. Crayon noir, lavis à l'encre brune, rehauts de gouache blanche. 7,6 × 17,6 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-71/3.

Nouvelles monnaies

En Comité législatif, le 26 septembre, Saint-Ours avait été nommé également Commissaire aux monnaies avec Pierre Bordier et Louis Odier, pour préparer le Projet d'Edit sur la fabrication des monnaies et l'introduction du système décimal. Après la réquisition des vaisselles d'or et d'argent, décrétée en août par la Commission révolutionnaire, on avait fait appel aux artistes genevois pour les projets du nouveau monnayage. Saint-Ours avait présenté des dessins pour plusieurs monnaies et si aucun d'eux n'a été réalisé intégralement, ces dessins ont toutefois influencé la frappe de quelques pièces, notamment de la fameuse «Genevoise» de 6 florins, à tête de femme tourelée entre corne d'abondance et caducée, du décime de 10 centimes, et des 15 sols, frappés après le retour rapide au système duodécimal, encré par trop solidement dans les mœurs. La symbolique de ces pièces est inspirée des nouvelles idées sur le travail reprises par l'artiste, comme par exemple de ce principe lapidaire emprunté à Rousseau qui faisait de l'oisiveté un vol.

Du 11 au 24 novembre 1794, Saint-Ours a encore la responsabilité de présider le Comité législatif qui, durant ces séances, s'occupe, entre autres, de l'organisation des

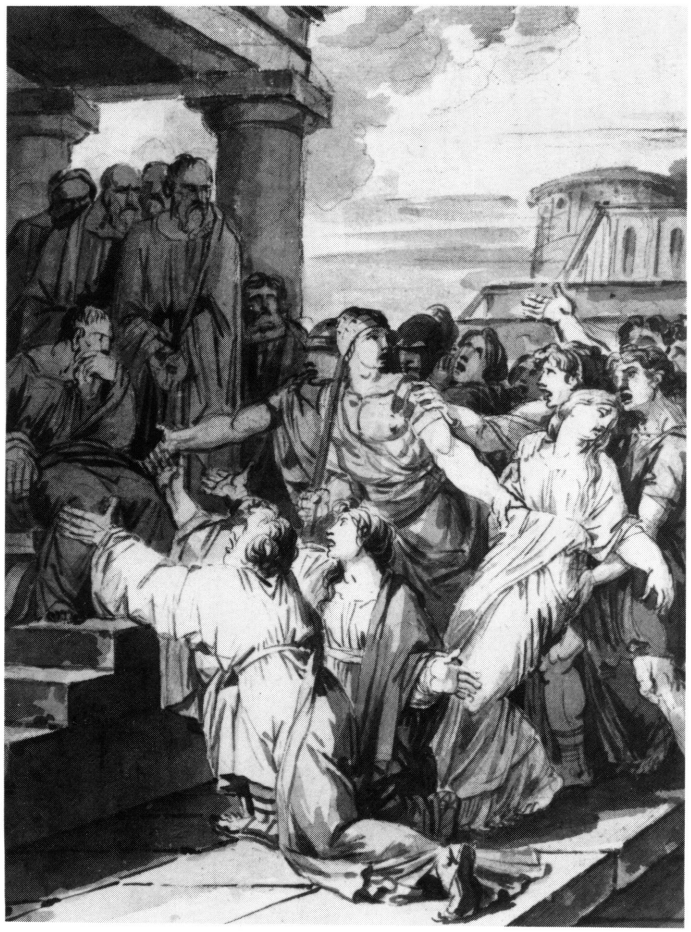


26. *Scène du Lévite d'Ephraïm: La violence des hommes de Gabaa.* D'après Rousseau. «Le vieillard entendant ces forcenés se trouble, s'effraye, et dit au Lévite: nous sommes perdus. Ces méchants ne sont pas des gens que la raison ramène...» Mine de plomb, pinceau et lavis à la sépia. 43,6 × 27,2 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1967-127.

Secours publics et d'une Chambre de la santé, du maintien du Jury d'équité, ainsi que de la création d'une «Maison d'éducation». On adopte enfin, les articles LXXII et LXXIII du Projet de Loi sur l'Éducation qui arrêtent sans sourciller que: «Tous les citoyens sont exercés dès l'âge de quatre à huit ans au service militaire et dans l'art de la natation».

Les scènes du «Lévite d'Ephraïm»

On sait que Saint-Ours fut profondément traumatisé par les violences qui s'étaient déchaînées presque sous ses yeux durant l'été de la Terreur et il devait éprouver un intense besoin de catharsis. Il en trouvera alors le prétexte en illustrant un curieux poème en prose de Jean-Jacques Rousseau, inspiré à celui-ci par la lecture conjointe de la *Bible* et des *Idylles* de Gessner et relatant le drame du Lévite d'Ephraïm, drame qui provoqua le massacre de l'une des douze tribus d'Israël. L'artiste conçoit à cette époque ses premières illustrations du poème et il mettra dans les dessins et les peintures qu'il réalisera par la suite tout l'espoir, puis l'horreur et le chagrin qui agitèrent son âme pendant ces quelques mois, pour parvenir enfin, dans la dernière scène, à l'apaisement relatif qu'il trouvera dans le sacrifice au bien public de ses deux jeunes héros[47].



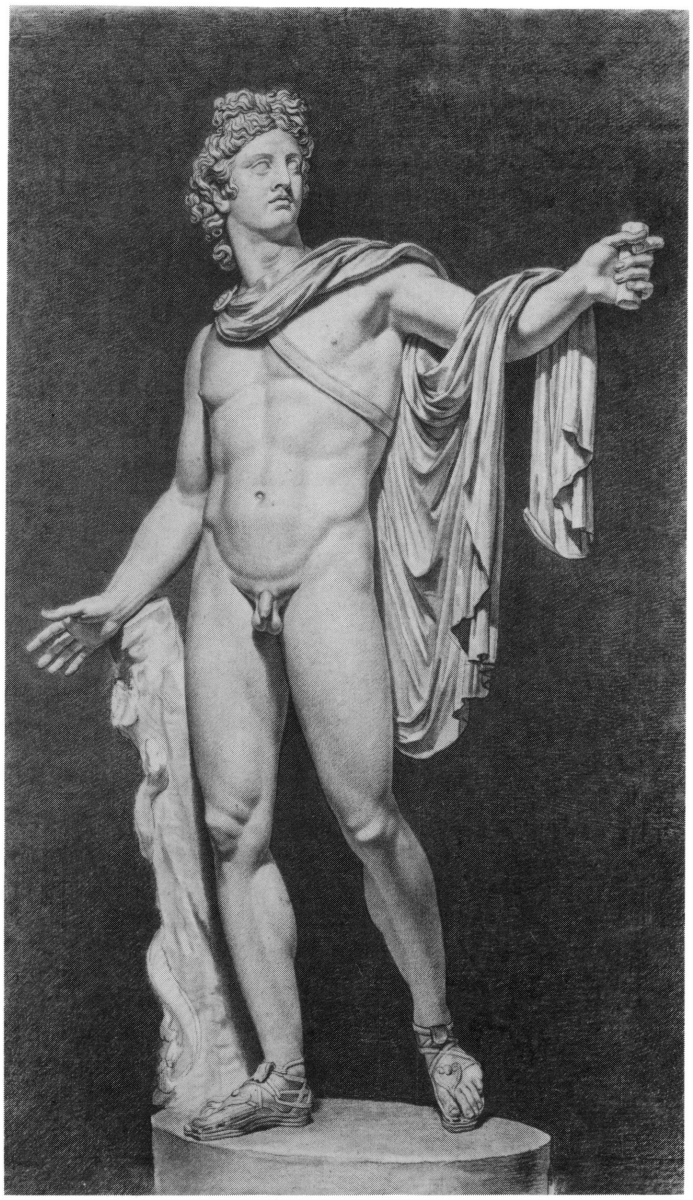
27. *Scène du Lévite d'Ephraïm: Axa renonce à Elmacin*. D'après Rousseau. «Sa voix faible et tremblante prononce à peine dans un faible et dernier adieu le nom d'Elmacin qu'elle n'ose regarder...». Mine de plomb, pinceau et lavis à la sépia. 43,8× 27,3 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1967-137.

Les Arts et les Métiers

L'année 1795 apporte quelques changements pour notre peintre. En effet, il abandonne le Comité législatif, mais par contre, il réintègre le Département d'Instruction publique et du Culte et il déploie une intense activité au nouveau Département des Arts.

En janvier, Saint-Ours y présente un «tableau des maîtrises qui se trouvent à Genève», puis en février, un «rapport sur les professions», tandis que Louis Odier, pour sa part, se charge des «professions corrélatives», pour lesquelles on nomme des inspecteurs. Ces divers travaux conjugués aboutissent à la décision, influencée peut-être par la lecture de Linné, de répartir les métiers en 3 règnes: animal, végétal et moral, et en 15 catégories, dotées chacune de présidents aux pouvoirs assez étendus sur les maîtres et les jurés et avec l'obligation de «veiller à l'intérêt de chaque corporation avec tous les moyens qui peuvent conduire à les étendre pour perfectionner les divers genres d'industrie exercés dans notre ville». La 15e et dernière catégorie des professions, seule à figurer dans le règne moral, est présidée par les citoyens Saint-Ours et Martin. Elle comprend «les peintres, sculpteurs, architectes, imprimeurs, libraires, musiciens, maîtres de danse et d'escrime, et généralement ceux qui cultivent les beaux-Arts»[48]. Manière habile de reconnaître plus ou moins officiellement les arts libéraux, aux côtés d'ailleurs des «trois branches de la Faculté de médecine» qui figurent aussi dans cette liste des métiers et qui, rappelons-le n'entreront qu'en 1876 à l'Académie, érigée à cette date en Université.

Mais Saint-Ours n'est pas seulement chargé de préparer la législation, il assume encore nombre de tâches modestes et prosaïques, qui le mettent en contact direct avec la misère, engendrée par le manque de travail et de débouchés pour les produits genevois. Pour aider les peintres émailleurs, il fait fabriquer des cuvettes, dont il surveille personnellement la réalisation et que son collègue Darier devra ensuite placer chez des marchands, il s'occupe de l'activité d'artisans condamnés, de fournitures pour les fabricants de peignes à tisserands ainsi que du développement de la gravure en taille-douce dont les modèles sont confiés à Adam-W. Töpffer. Il défend d'autre part les requêtes adressées au Département des Arts par les peintres sur émail, pour obtenir des avances qui permettraient de donner du travail aux ouvriers»[49].



28. *L'Apollon dit du Belvédère.* Vers 1782. Dès son arrivée à Rome Saint-Ours alla dessiner régulièrement au Musée Pio Clementino du Vatican, d'après les sculptures antiques originales que Canova venait de restaurer. Il a rapporté à Genève de superbes dessins de ces chefs-d'œuvre de l'Antiquité, qu'il conservera précieusement et qui seront donnés au musée en 1886 par sa fille Fanny Céard. Sanguine. 78,5 × 51 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 0-1.

Réformes pour l'enseignement des Arts

Depuis 1793, Saint-Ours était inspecteur des Ecoles de dessin et le magistrat qui l'avait accueilli dans ces fonctions avait déclaré dans son discours que: «Les arts et le commerce sont les seuls appuis de notre prospérité, on peut bien dire de notre existence. Une administration active doit veiller sans cesse sur eux pour les encourager et les défendre». En 1786, la direction des écoles avait été confiée pour dix ans à la Société des Arts, à qui on avait mis à disposition les bâtiments du Calabri et du Manège ainsi que quelques statues en plâtre et des estampes pour servir de modèles. Ce mandat avait été maintenu par le Gouvernement révolutionnaire, malgré les nombreuses critiques formulées par les éléments extrémistes qui ne toléraient pas qu'une société privée, même sous contrôle d'Etat, conserve de telles responsabilités. Avant le renouvellement éventuel de ce contrat, l'Administration demande à Saint-Ours un rapport sur l'état des écoles, dont il donne lecture le 29 septembre 1795[50]. Il retrace alors longuement l'historique de l'enseignement depuis 1773, pour louer ensuite l'activité de la Société des Arts et de son Comité de dessin et relève en passant les moyens financiers assez considérables que cette société a consacrés au développement du dessin à Genève. Il regrette toutefois que l'enseignement n'embrasse presque exclusivement que les sciences et les arts mécaniques et ne prenne pas modèle sur l'Académie de Dijon ou sur les corporations de France et d'Italie «qui formaient de véritables artistes» et «auxquelles les Arts doivent plus qu'aux souverains». Saint-Ours rappelle les difficultés dues aux circonstances politiques du moment, à certains conflits de personnes et au récent manque de ressources de la Société des Arts, mais il se félicite de l'introduction de l'enseignement de l'architecture par Jaquet, de l'ouverture de cours du soir et de l'essai d'une classe ouverte aux très jeunes gens.

Pour conclure, il propose au Conseil administratif de ne pas multiplier les écoles aux frais de l'Etat qui nuisent à l'émulation; de favoriser l'apprentissage des jeunes gens chez différents maîtres, et d'éviter l'exil aux talents d'exception, comme Liotard par exemple, «dont les ouvrages coûtent peu en matière première», sont «le véhicule le plus vray et le plus puissant de l'avancement des arts», sont des modèles pour tous et «forment une population douce et instruite». Il propose enfin de renouveler la confiance à la Société des Arts.

Comme Winckelmann et Quatremère de Quincy, Saint-Ours ne concevait pas l'enseignement des arts sans le recours à l'étude de l'Antiquité. Lui-même, durant son séjour romain n'avait cessé de dessiner d'après les sculptures du Musée du Vatican ce qui nous a valu de superbes académies. Lorsque Pierre-Louis De la Rive fait le voyage d'Italie et le rejoint à Rome, il lui conseille de collectionner les moulages d'antiques qui lui serviraient de modèles pour agrémenter ses paysages italiques. Celui-ci réunit alors un

magnifique ensemble de trente-trois des plus célèbres statues de l'Antiquité, dont l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, l'Antinoüs, qu'il ramène à Genève. Et quand De la Rive est astreint au paiement de la taxe révolutionnaire en 1794, Saint-Ours n'a de cesse de faire acheter cet ensemble exceptionnel par la Nation, pour l'Ecole de dessin, à titre compensatoire, et il est toujours aujourd'hui l'une des richesses de l'Ecole des Arts décoratifs[51].

Avec F. Romilly, M.-A. Pictet et P.F. Tingry, Saint-Ours s'était occupé aussi des possibilités de transformer l'ancienne Résidence de France en établissement public où pourraient être installés le Museum, des cabinets de physique et d'histoire naturelle et où il serait possible de faire des démonstrations de physique expérimentale. Il était également favorable à l'instauration de cours d'anatomie, donnés par Louis Jurine, qui devaient être destinés non aux seuls métiers de la santé mais aussi aux artistes, comme il avait souhaité aussi que des cours publics d'histoire naturelle soient organisés et en avait présenté les avantages politiques et moraux.

29. *Autoportrait à la cocarde masquée.* 1795. «La secrète mélancolie d'un rêve inaccompli, paralysé par ses contradictions...». Huile sur toile. 64 × 53,5 cm. Genève, Collection de la Société des Arts, Palais de l'Athénée.

Les derniers mois politiques

Au cours de l'été 1795, délaissant pour un moment la rédaction de ses innombrables mémoires, analyses, lois, rapports, etc., Saint-Ours s'était accordé quelques jours d'introspection en brossant un autoportrait (coll. Société des Arts) qui nous révèle une étonnante et calme résolution, beaucoup de gravité et de tristesse et, disons-le un rien d'amertume dans le regard. Ce qui nous intrigue pourtant c'est la discrétion de la cocarde tricolore genevoise, rouge, jaune et noire, presque entièrement masquée par le ruban du chapeau et que l'on distingue toutefois sur le fond noir du feutre à large bord. Cet homme serait-il plus secret qu'il n'y paraît ou veut-il simplement nous dire qu'en toute chose la discrétion est nécessaire? Il y a là aussi certainement le signe d'un retrait de la vie publique.

Durant les quatre premiers mois de 1796, Saint-Ours se manifeste encore en tant que secrétaire du Département d'Instruction publique. Il tente de faire appliquer la loi sur l'école primaire, nouvellement votée, il prend des mesures pour la «protection des inscriptions et monuments plus ou moins antiques qui pourraient devenir précieux pour Genève» et il s'occupe aussi des prix de religion, de lecture et d'écriture en faveur des jeunes gens[52]. Mais il n'intervient plus au Département des Arts depuis le 2 février car, selon les nouvelles dispositions qui limitent le nombre de fonctionnaires, nous savons déjà qu'il n'est plus éligible et nous nous doutons qu'il ne doit pas s'en plaindre puisqu'un an auparavant il avait déjà voulu abandonner ses fonctions officielles et il s'était vu refuser sa démission. Et nous nous rappelons que le Gouvernement avait tenu à l'honorer, même si ces manifestations avaient tourné court.

On peut donc penser à juste titre que notre homme était fatigué. Fatigué de donner constamment de lui-même pour une cause que secrètement il estimait peut-être déjà comme perdue.

De son exil bernois De la Rive s'inquiétait de son ami et le 24 août 1795 il lui avait écrit: «Ta lettre est toute pleine d'énigmes pour moi, tu me dis que tu fais une petite collection mais je ne sais point de quoi. Tu me dis que tu es très occupé et tu ne me dis point si tu peins et si tu as de l'ouvrage ce qui m'intéresserait fort. Tu me dis que tous les artistes de Paris sont et ont été très malheureux, je crois plus tes relations que les miennes, mais on m'a dit que jamais ils n'avaient été si occupés et si bien payés; tu en conclus que ce pays est inabordable pour nous et que tu penses à *aller beaucoup plus loin*, fais moi donc part de tes idées et ne me parle pas si énigmatiquement... Je remarque que tu ne me presses plus de revenir comme l'année passée, c'est un triste pronostic pour notre pauvre patrie et une

preuve que tu n'as pas grande opinion de l'issue de la révolution. Je vois qu'il est difficile d'y exister avec sécurité et que les scènes succèdent aux scènes sans qu'on fasse un seul pas vers le rétablissement d'un ordre quelconque, que lors même que l'ordre se rétablirait la bourse publique et les bourses particulières sont si cruellement épuisées qu'il serait impossible que l'état pût cheminer»[53].

Cette lettre nous fait soupçonner que De la Rive craignait pour la santé de Saint-Ours et en tout cas pour son moral; et nous n'en savons pas plus sur l'espoir qu'avait eu celui-ci de partir très loin de Genève.

Une allégorie républicaine

Quelque temps plus tôt, le 22 décembre 1794, le syndic Janot s'était rendu à l'atelier de Jean-Pierre Saint-Ours, pour y voir le tableau représentant *La République de Genève*, qui avait été commandé par le Gouvernement et que le peintre venait de terminer. Le syndic déclara à cette occasion que «l'installation à Saint-Pierre d'un ouvrage qui porte de l'empreinte des grands talents de son auteur devait être liée à une époque solennelle»[54]. Il fut donc décidé que pour inaugurer cette œuvre allégorique, on attendrait la présentation du nouveau Résident de France ainsi que l'ins-

30. *Minerve assise de la Villa Médicis*, Rome, 1781. Mine de plomb. Sur une page d'album. 18 × 9,9 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-102/45.

31. *Figure de Rome personnifiée, d'après une fresque romaine du Palais Barberini.* Vers 1781. Mine de plomb. Sur une page d'album. 19,4 × 13,3 cm. Genève, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-102/57.

tallation au Temple de Saint-Pierre des drapeaux de la France, des cantons alliés de Berne et de Zurich ainsi que ceux des Etats-Unis, et que, ce jour-là, le Temple prendrait officiellement la dénomination de «Temple des Loix».

Or, on était en pleine transition thermidorienne, rien ne se passa comme prévu, les circonstances en décidèrent autrement et c'est sans cérémonie que le panneau de Saint-Ours fut accroché dans le chœur de Saint-Pierre le 27 mars 1795 et c'est tout aussi discrètement qu'il en fut retiré en 1798, peu après l'annexion du territoire par la France et sur ordre du commissaire du Gouvernement Félix Desportes qui exigeait que les symboles de l'ancienne République soient éliminés.

Les contemporains n'ont laissé aucune appréciation sur cette œuvre d'une densité conceptuelle extraordinaire. Telle Athéna Polias, Genève apparaît sous les traits d'une femme aux attributs multiples. Drapée, coiffée de la couronne tourelée, symbole de la cité, elle est assise sur un mur sculpté de caducées, symboles du commerce et de la médecine, et elle s'appuie sur une urne où de deux doigts elle désigne le profil de Rousseau en bas-relief, ainsi que la date de l'an II de l'Egalité genevoise marquée sur une horloge. De sa main droite elle tient l'enseigne à la romaine que l'artiste avait dessinée pour les magistrats, avec la devise genevoise POST TENEBRAS LUX, l'aigle et la clef, ici surmontés d'un tricorne à plumes et cocarde. Fixé à la hampe, flotte un oriflamme jaune et rouge. D'autres éléments de la composition comme le sablier, la montre, l'encrier, le livre, sont les emblèmes des ressources locales. La haute figure sculpturale se détache sur un paysage qui lui aussi, a valeur de symbole avec le lac, le Salève et les tours massives de Saint-Pierre[55].

Saint-Ours voulait que «Genève éleva des monuments qui deviendraient la mémoire de son peuple». Deux siècles plus tard, son allégorie de Genève remplit enfin pleinement ses fonctions symboliques. En effet, pour les gens d'aujourd'hui elle est la seule peinture marquante à nous rappeler cette période troublée et elle apparaît à son tour comme un véritable monument.

32. *Etude pour «La Figure de la République de Genève» ou «Genève protestante tenant sous son pied la tiare épiscopale»*. Par ce dernier symbole Saint-Ours a voulu rappeler qu'au XVIe siècle, en se libérant de la tutelle de leur évêque et en adoptant la Réforme, les Genevois avaient fait leur véritable révolution et par là même conquis leur indépendance.

Le panneau de Saint-Pierre avait été précédé par une étude qui préfigure assez exactement l'œuvre finale, à quelques exceptions près cependant, dont l'une est particulièrement importante. En effet, dans cette première version peinte, La République foule du pied gauche la mître blanche et l'étole de l'évêque de Genève. Ce qui explique le titre sous lequel le tableau monumental est entré au Musée Rath en 1886, bien que ce détail n'y figure pas. Ce titre était: *Genève protestante tenant sous ses pieds la tiare épiscopale.*

Il est plus que probable que Saint-Ours qui, ne l'oublions pas, était peintre d'histoire, avait voulu rappeler par ce symbole qu'au XVIe siècle, les Genevois avaient déjà résolu le problème de savoir qui était le souverain, du monarque ou du peuple, et qu'en se libérant de la tutelle de leur évêque et en adoptant la Réforme en 1536, ils avaient fait leur véritable révolution et par là même conquis leur indépendance.

Retour au pinceau

Fin 1796, redevenu simple citoyen, Saint-Ours abandonne toute responsabilité dans la Cité et il démissionne même de la Société des Arts. Il reprend sa palette et ses pinceaux, grâce auxquels, dans les prochaines années, il nous offrira ses plus beaux portraits. Toutefois, il garde au cœur la secrète mélancolie d'un rêve inacompli, paralysé par ses contradictions et qui aurait pu être, sans qu'il l'ait certainement jamais su, l'idéal social jacobin, au sens que lui donne Gérard Maintenant[56]: «fixé sur la notion de petit producteur indépendant (d'où le nombre élevé d'artisans jacobins), il fut tourné davantage vers le passé que vers le monde industriel du XIXe siècle. Les références à une vie austère, «spartiate», simple, sur un lopin de terre, que Saint-Just systématisa, servirent de base à cet idéal jacobin, imprégné de la thèse rousseauiste du citoyen vivant du produit de son travail dans une république à tendance égalitaire».

A propos de la publication du Rapport sur les arts et professions

Nous avons dit plus haut qu'en pleine Terreur, le 30 juillet 1794, Saint-Ours présentait au Comité législatif un rapport de synthèse sur les arts et professions et les moyens de faire prospérer l'industrie[57]. S'il fut mandaté par le conseil, bien qu'étant peintre d'histoire et fort éloigné des choses de l'économie et de la politique, c'est que la situation devenait cruciale, les problèmes de subsistances et de chômage se posant de manière de plus en plus aiguë, sinon dramatique et que le point de vue d'un homme connu pour la modération de ses idées devenait important face aux surenchères extrémistes des factions politiques qui s'affrontaient violemment[58].

La crise économique de cette période a été étudiée avec beaucoup de rigueur par Antony Babel[59] et plus récemment par Liliane Mottu qui nous a éclairé sur les nombreuses tentatives gouvernementales pour y remédier et nous a montré qu'elles furent presque toutes des échecs[60]. La mission qui fut donnée à Saint-Ours de proposer à son tour des moyens pour relancer l'industrie était, dans ce contexte, quasiment impossible à remplir. Lui-même semble en avoir été conscient. Toutefois, sous couvert des règlements qui lui avaient été demandés, il élabore un véritable projet de société qui se veut à la fois pragmatique et futuriste et où il cherche à négocier le présent tout en ménageant l'avenir. Dans son exposé, il ne manque jamais d'enrichir le prosaïsme du sujet par des arguments sous-jacents en faveur de l'utilisation immédiate des Beaux-Arts, en tant que catalyseur de toute activité humaine.

Malgré les précautions oratoires indispensables dans un tel climat, malgré les redites et les maladresses, ce document n'en a pas moins le mérite de nous faire comprendre le vécu d'une population soumise au blocus, les mentalités façonnées par cette situation et en contre-point, les aspirations de notre peintre.

Pour en faciliter la lecture, il nous a fallu restaurer l'ensemble du texte, qui ne pouvait être imprimé tel quel car la conclusion était restée à l'état de brouillon. Les seules coupures que nous nous soyons autorisé touchent aux redites et à quelques passages par trop obscurs. Le rapport est conçu en trois parties, auxquelles Saint-Ours a rajouté à la hâte deux tables qui devaient en résumer la matière mais où l'on trouve encore de nouvelles propositions, sans doute énoncées dans l'urgence. Pour plus de clarté, nous avons intégré ces paragraphes aux différents chapitres concernés.

Dans ce document, on relève de nombreuses influences, en particulier celles du *Discours sur les Sciences et les Arts* et de *La Lettre à d'Alembert* de Rousseau[61], celle du Programme culturel jacobin ou encore celle des *Considérations sur les arts du dessin*[62] de Quatremère de Quincy. Mais Saint-Ours adapte toutes ces idées nouvelles à la spécificité genevoise et on sent bien que seul le cas genevois le préoccupe. Le concept de régénération, par exemple, apparaît à plusieurs reprises et comme l'ont démontré Mona Ozouf et U. van de Sandt[63], et ce qui se confirme ici: «l'idée même de régénération comporte deux conceptions complémentaires qui s'opposent et s'entrecroisent: l'une confiante et libérale, s'inspirant de Rousseau, juge qu'il suffit de libérer l'être humain des entraves, obstacles et écrans qui l'inhibent et l'asservissent pour que naisse l'homme nouveau; l'autre plus sourcilleuse et inquiète, prend Lycurgue pour modèle et pense qu'il faut constamment encadrer et fortifier l'homme par des règles, afin de le mettre sur le droit chemin et l'empêcher de retomber dans l'erreur». On se souvient alors que, dès 1786, Saint-Ours avait traité d'un épi-

sode de la *Vie de Lycurgue* dans *Le Choix des enfants de Sparte* et on constate que les mesures d'austérité qu'il propose dans son projet de société sont logiquement protectionnistes et visent à l'autarcie de la cité. Et, en filigrane, on retrouve constamment la mystique du travail propre aux milieux calvinistes, mêlée à un désir de pureté et de simplicité typiquement rousseauiste.

Un autre aspect de la modernité de Saint-Ours transparaît dans ce texte. A la suite de Saint-Just il découvre que «le bonheur est une idée neuve en Europe» et il devient alors urgent pour lui de passer à l'acte et d'améliorer autant que possible la qualité de la vie, en commençant par celle de l'environnement.

Nous savons déjà que les causes principales de la crise économique que subissait Genève tenaient à son encerclement par la France, et à sa situation au milieu d'une Europe déchirée par la Révolution et par la guerre. En 1794, la conjoncture est désastreuse pour l'artisanat qui, durant le XVIIIe siècle s'était orienté peu à peu vers une production de luxe, et qui se trouve soudain privé de toute clientèle. La Fabrique avait formé une aristocratie ouvrière extrêmement qualifiée et cultivée, qui occupait ses loisirs à la lecture des philosophes et des utopies de Rousseau, mais qui n'était pas prête à envisager la modification de structure d'une organisation du travail qui, il faut bien le dire, l'avantageait.

Saint-Ours était conscient de tout cela, et pour cause, il l'avait déjà vécu, mais il redoutait pour Genève la mécanisation du travail, la machinofacture, en un mot l'industrialisation sauvage qui triomphait déjà en Angleterre avec pour corollaire la misère du prolétariat naissant. En «moyen-bourgeois» qu'il était et toujours conscient du faible poids économique de sa cité en Europe, il propose une modération du pouvoir des jurandes, une limite à la concentration et à la mécanisation des métiers et une diversification des ressources. Il n'était pas économiste mais avec son tempérament d'artiste, son esprit encyclopédique, sa profonde connaissance de l'artisanat, il donne, dans le texte qui suit, une approche originale de la réalité genevoise.

En fait, le rapport de Saint-Ours semble bien être la première analyse globale de la situation particulière des arts à Genève fin XVIIIe siècle, envisagée comme une totalité, dans son contexte économique et dans la perspective d'un développement futur et notre peintre y démontre tous les avantages que Genève trouverait à encourager les Beaux-Arts. Il suffit de comparer le texte publié ci-dessous avec le *Tableau de l'Industrie genevoise* établi par D. Dunant en 1828[64], pour constater que nombre des ambitions de Saint-Ours qui paraissaient chimériques en 1794, se sont bel et bien concrétisées dans les années qui suivirent, même si la récession industrielle était toujours préoccupante. Le texte de Dunant nous apprend qu'au plan des «vocations libérales», «les peintres, les sculpteurs et architectes prospèrent» et ils sont mentionnés avec «les académiciens, les professeurs, les philosophes et littérateurs». Prospèrent également «le Museum des Beaux-Arts et celui d'Histoire naturelle», récemment créés. Et on apprend aussi que Genève organise avec succès des expositions d'art ainsi que des expositions des produits de son industrie et que l'enseignement se démocratise. Toutes choses que Saint-Ours proposait dans son rapport. Disparu en 1809, notre peintre ne verra malheureusement pas ces réalisations, mais nous constatons aujourd'hui qu'il n'a pas œuvré pour rien pendant ces très dures années[65] et que son combat est loin d'avoir été inutile.

[1] Pierre-Louis DE LA RIVE, *Eloge historique de M. Saint-Ours prononcé le 8 septembre 1809*, Genève, 1832, pp. 14, 15; Jean-Jacques RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 188, 189, 203; Daniel BAUD-BOVY, *Peintre genevois du XVIIIe et du XIXe siècle*, 1re série, Genève, 1803, pp. 89, 90, 92-94, 154.

[2] Daniel BAUD-BOVY, *op. cit.*, note I, p. 152.

[3] P.-L. DE LA RIVE, *op. cit.*, note I, p. 18.

[4] Archives d'Etat, Genève, *Registre du Conseil 309, 18 septembre au 9 décembre 1796*, pp. 135, 136, 148, 149, 168, 183, 186; *Pièce historique 5477, 8 décembre 1796*; J.-B.G. GALIFFE, *D'un siècle à l'autre*, Genève, 1877, pp. 415, 416. Galiffe indique ici par erreur que Saint-Ours a bien reçu le titre de professeur et que les cérémonies projetées ont eu lieu.

[5] Deux copies ou brouillons d'une *Lettre adressée par le citoyen Saint-Ours au Conseil d'Administration, Décembre 1796*. Bibliothèque publique et universitaire, (BPU), Genève, Manuscrits, Papier Saint-Ours. Il s'agit de la lettre par laquelle l'artiste disait vouloir renoncer aux honneurs que le Conseil avait décidé de lui décerner. On constate que Saint-Ours a été particulièrement affecté par toute cette affaire et qu'il considérait les ordres et contre-ordres donnés au sujet de sa nomination de «professeur honoraire», comme une atteinte à sa réputation. Dans une *Note pour M. Boisde-Chêne*, il dit: «J'aimerais avoir l'obligation à M. Deona d'être retenu d'une manière honorable dans ma Patrie et de ne pas être obligé de m'exiler une seconde fois». Dans cette même note, il rappelle d'autre part certaines de ses activités récentes pour le gouvernement: «J'ai fait plus de 60 et 80 dessins ou projets pour les Administrations de 93, de 94 et 95. Soit, d'architectures, de monnaies, de fêtes ou changements de décorations, tous presque demandés sans avoir réclamé aucune rétribution. J'ai reçu seulement pour la Peinture de la République une diminution de mes contributions extraordinaires. J'ai dirigé pendant 3 années l'académie et les écoles supérieures, sans que je ne me sois aperçu que l'on considéra quelle différence il résultait de cette direction quoique infiniment sensible». Minute autographe d'une *Note de Saint-Ours à (Jérémie) BoisdeChêne à l'attention de (Henri) Deonna, (1796)*, Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[6] Voir Alfred PERRENOUD, *La population de Genève du XVIe au début du XIXe siècle, étude démographique*, MDG, Genève, 1979, pp. 168, 543, 550; en 1788, dans le premier dénombrement systématique des professions (tableau publié en mars 1798 dans le *Journal de Genève*), aucun «artiste» n'est mentionné dans la rubrique «Art» des «professions libérales».

[7] Voir Udolpho VAN DE SANDT, *Institutions et concours*, dans: *Aux Armes et aux Arts! Les Arts de la Révolution*, Paris, A. Biro, 1988, pp. 138-140.

[8] Anne DE HERDT, *A propos d'un dessin de Saint-Ours inspiré par Plutarque*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVIII, 1980, pp. 221-227.

[9] Saint-Ours possédait Polybe en italien, que l'on trouve répertorié dans la *Liste de livres dans la caisse n° I*, s.d., Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[10] Claude MOSSÉ, *Histoire des doctrines politiques en Grèce*, Paris, PUF, 1975, pp. 115, 116.

[11] *Lettres de Saint-Ours adressées à son cousin Jérémie BoisdeChêne à Genève, Rome, les 19 février et 23 juin 1783*. Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[12] Anne DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, catalogue exposition Genève-Dijon, Genève, 1984, pp. 47, 48, 126, 127.

[13] Régis MICHEL, *L'Art des Salons*, dans: *Aux Armes et aux Arts! Les Arts de la Révolution*, note 7, p. 18.

[14] Les cinq versions que nous avons répertoriées sont les suivantes: a. Le tableau du Musée de Genève 1792-1799; b. réplique de cette toile dans une collection privée genevoise; c. l'esquisse de 1802, composition en largeur, ancienne collection J. Doniol-Valcroze; d. le tableau du Musée de Lausanne, 1806, en largeur; e. réplique de la version en largeur, sans doute dans l'ancienne collection Clavière. Sur le développement du thème du Tremblement de terre chez Saint-Ours, voir le catalogue de l'exposition. *1789: French Art during the Revolution*, New York, 1989, notice AdH.

[15] *Certificat attestant que Jean-Pierre Saint-Ours a prêté le serment des bourgeois, conformément à l'Edit du 21 novembre 1782, 8 juillet 1788*. BPU, Manuscrits, Papiers Saint-Ours.

[16] GOETHE, *Voyage en Italie*, Paris, Club des Libraires de France, 1962, p. 434. «Souvenirs du mois d'août 1787. ...L'exposition de l'Académie de France produisit, à la fin du mois, une grande sensation. Les Horaces de David avaient fait pencher la balance du côté des Français... Drouais, Gagnereaux, des Mares, Saint-Ours, soutiennent la renommée des Français».

[17] P.-L. DE LA RIVE, *op. cit.*, note I, pp. 9, 10.

[18] Les trois tableaux de Saint-Ours, présentés à Paris en 1791, lui avaient été achetés à Rome par M. Godefroy, architecte de l'Ordre de Malte et ancien contrôleur de la Marine à Paris. Lors de l'exposition du Salon, le fait que ces œuvres n'appartiennent plus à l'artiste lui-même mais à un collectionneur privé a suscité une polémique. On peut lire dans les *Lettres analitiques, critiques et philosophiques sur les tableaux du Sallon*, Paris, 1791, pp. 34, 35: «M. St. Ours est Génevois. Cet Artiste encore à Rome aujourd'hui ne s'attendait pas que l'on mettrait ses tableaux au Sallon sans son consentement. Le particulier à qui ils appartiennent n'avait le droit que de les exposer en vente, et non dans un lieu d'encouragement; il vous serait fort désagréable à vous, mon ami, ainsi qu'à tout autre, que des ouvrages sur lesquels vous n'auriez mis qu'une légère attention, fussent apportés au jugement sévère du public, c'est agir, ce me semble, contre le droit de gens; c'est s'exposer à compromettre leur réputation.» Collection Deloynes, T. XVII. Pourtant, on sait aujourd'hui que c'est à l'initiative du peintre François-André Vincent (artiste célèbre à l'époque, prix de Rome, académicien, professeur, et qui fut engagé dans la Révolution), que ces œuvres ont été présentées à Paris. Dans une lettre adressée à Saint-Ours, qui était son ami et avec lequel il correspondra pendant de longues années, Vincent écrit: «...Les décrêts de l'Assemblée Nationale ayant ordonné une exposition générale des artistes, soit académiciens, soit non-académiciens, j'ai pensé à vous faire jouir de cet avantage et à faire connaître vos talents au public... Je me déterminais à faire la démarche dans l'intention de vous faire jouir du bénéfice de l'exposition, j'allai donc chez M. Godefroy, notre entrevue fut assez froide, mais je fus bien dédomagé en voyant vos tableaux... je ne crois pas, mon ami, avoir agi contre votre gré... Votre talent s'est développé de la manière la plus heureuse. J'estime surtout particulièrement votre tableau représentant le choix des enfants de Sparte... Je vois avec satisfaction que votre talent porte un caractère original et que vous savez vous défendre de la maladie de l'imitation qui s'est emparé de l'esprit de plusieurs de nos jeunes artistes...». *Lettre de François-André Vincent adressée à Jean-Pierre Saint-Ours à Rome, Paris, le 17 septembre 1791*. Papier Saint-Ours, Collection de la Société des Arts; au sujet du «Salon de la Liberté», voir Régis MICHEL, *op. cit.*, note 13, pp. 20-39, 97, 98. Saint-Ours est cité pp. 33-34, 98, notes 50 et 51.

[19] Anne DE HERDT, *Rousseau illustré par Saint-Ours, Peintures et dessins pour le Lévite d'Ephraïm (1795-1809)*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVI, 1978.

[20] Le texte explicatif de Saint-Ours a été adressé à François Tronchin à Genève, qui venait de faire l'acquisition de la version monumentale du sujet. Ce texte était joint à la lettre suivante: *J.-P. Saint-Ours à François Tronchin à Genève, Rome, le 10 juillet 1791*. BPU, Manuscrits, Archives Tronchin 191, 8 et 9.
Les deux peintures des *Jeux* sont maintenant au Musée de Genève.

[21] Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, dans: *Œuvres complètes IV*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, Livre IV, p. 525; Livre II, p. 394.

[22] Très vivement merci à Anne van de Sandt pour ses recherches à Paris et pour les critiques qu'elle nous a communiquées; voir *Le Plaisir prolongé, le retour du Salon chez soi et celui de l'abeille dans la ruche*, Paris, 1791, pp. 19, 20. Collection Deloynes, t. XVII.

[23] Régis MICHEL, *op. cit.*, note 13, pp. 33, 34.

[24] *La Béquille de Voltaire au Salon, première promenade*, Paris, 1791, pp. 45, 46.

[25] *Lettres analitiques, op. cit.*, note 18, pp. 36,37.

[26] *Memorie per le belle Arti*, mai 1786, pp. 108-111. Cette critique sera entièrement reprise par le *Journal de Genève* du 28 juillet 1791; *Giornale delle belle Arti*, juin 1786, pp. 177, 178.

[27] Coll. CdD, MAH, inv. 1886-23. Le dessin porte les inscriptions autographes suivantes: *Choix des enfants de Sparte. Saint-Ours fecit à Rome 1786, Plutarque V. de Licurgue. Le tableau de huit pieds sur cinq, appartient à M. Godefroy, ancien contrôleur de la marine à Paris.*

[28] Voir PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*, XXXII, dans: *Les Vies des hommes illustres*, T.I., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 107, 108; PLATON, *La République*, Paris, GF Flammarion, 1966, V/460.

[29] Concernant l'influence de Sparte en Europe, voir Elizabeth RAWSON, *The spartan Tradition in european Thought*, Oxford, 1969; sur Genève en particulier pp. 133, 158-160, 235, 236; sur l'éducation des enfants à Sparte, il est intéressant de relever ce que notait le célèbre juriste et homme d'état J.-J. Burlamaqui (1694-1748), qui fut l'un des premiers collectionneurs d'art à Genève et qui favorisa la création de l'Ecole de dessin pour les artisans. Dans *Principes du droit de la nature et des gens*, on lit au chapitre XV «Le plus sage des législateurs sentit très bien qu'après l'établissement des sociétés civiles, les enfants n'étaient plus au père ni à la mère, mais à l'état; et il ne voulut pas seulement en confier l'éducation au père et à la mère; mais au moment qu'ils naissaient, on était obligé de les remettre entre les mains d'un certain nombre de personnes préposées pour avoir soin de les élever. Tous les enfants de Sparte étaient en conséquence nourris, vêtus, couchés et en un mot élevés d'une manière uniforme, et aux dépens de l'état, sous le pouvoir du souverain, qui en est la vraie source». Merci à Christine de Magny d'avoir retranscrit ce passage pour nous.

[30] On sait que les Genevois du XVIIIe siècle avaient la «manie brochurière», ce qui nous permet d'ailleurs de mieux connaître leurs préoccupations. Dans l'une de ces brochures anonymes, publiée en octobre 1796 et intitulée *Dernier vœu d'un républicain*, on trouvera par exemple un vif éloge de l'éducation spartiate.

[31] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, dans: *Œuvres complètes*, T. II, Paris, 1824, pp. 211, 212; Rousseau idéalisait Sparte à l'excès, cela est bien connu. Au plan des Arts, Diderot relève la tendance de son époque à trop exalter parfois Lacédémone. Dans l'une des critiques de son *Salon de 1767*, il note par exemple que «Les Spartiates n'étaient pas vraisemblablement d'une autre stature que le reste des Grecs. Cependant il n'est personne qui sur leur caractère tranquille, ferme, immobile, grave, froid et composé, ne les imagine beaucoup plus grands».

[32] Adam-Wolfgang Töpffer vient nous confirmer l'hypothèse selon laquelle ce tableau doit symboliser en réalité le choix des magistrats de Genève. A. Töpffer (1766-1847) était le contemporain de Saint-Ours, il le connaissait bien et ce n'est certainement pas par hasard s'il a intitulé l'une de ses caricatures politiques, dessinée vers 1817, «le choix des enfants de Sparte». Dans cette composition satirique de la Restauration genevoise, le syndic Des Arts, le pasteur Choisy et Trembley-Colladon, secrétaire, examinent une série de cruches fêlées, posées en rang sur une étagère, d'où surgissent les têtes des membres de l'Assemblée qui pourraient être appelés à pourvoir aux places vacantes du Conseil d'Etat. L'allégorie politique est évidente et l'allusion au tableau de Saint-Ours extrêmement claire. Voir Daniel BAUD-BOVY, *Les caricatures d'Adam Töpffer et la Restau-*

ration genevoise, Genève, 1917, pp. 54, 55, 67, 68, pl. XI.

[33] Jean-Pierre SAINT-OURS, *Récit de ma carrière et de mes travaux, Paris 1780-Genève 1793*, manuscrit, MAH, inv. 1939-141, p. II.

[34] *Lettre de Saint-Ours à Jérémie BoisdeChêne à Genève, Rome le 9 avril 1791*, Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[35] Sur la concrétisation de l'idée de musée à Genève, voir: Renée LOCHE, *Création d'un musée à Genève sous l'Annexion: l'affrontement de deux idéologies*, dans: *Genava*, n.s., t. XXXVII, 1989, pp. 171-186.

[36] AEG, *Registre du Conseil 302, 28 novembre-5 décembre 1793*, pp. 1191, 1196, 1208.

[37] L'aquarelle représentant le projet de costumes pour les magistrats genevois a été offerte à la Bibliothèque publique et universitaire en 1829 par M. Albert Hentsch. (inv. Dic 41 G, Album Rigaud 1610). Elle était accompagnée d'un descriptif autographe de l'artiste d'où nous extrayons les indications suivantes: «A. Premier syndic qui ne diffère des deux derniers que par sa dénomination sur son pectoral de Ier.; B. Syndic de la garde, distingué des trois autres par son pectoral dont l'emblême est une tour, sur lequel est représenté un coq symbole de la vigilance, il serait le seul des quatre syndics qui porterait l'épée et le panache, signes analogiques à sa charge. Les 4 syndics seraient vêtus en noir avec un manteau noir ample et tel que ceux qui se portent comme vêtement; C. Procureur général vêtu en noir avec un manteau naturel qui passant sous le bras droit se nouait sur le pectoral gauche sous une plaque ou bouton d'argent sur lequel seraient représentés les armes de la république et la devise. Sur sa poitrine, au bout d'une écharpe en sautoir serait une médaille sur laquelle est un œil ouvert et ces mots «Homme de la Loy». Il porte à sa main gauche un bâton qui doit représenter le peuple genevois veillant debout contre une colonne, prêt à écrire ou donner son suffrage. Sa base représente un cadran solaire; G. Magistrat de police; E. Juge de la grande cour de justice criminelle couvert d'un manteau blanc qui montre le juge en faisant disparaître l'individu, orné des emblêmes de ses devoirs; F. Juge de la cour de justice civile en dernier ressort H. Huissiers dont les manteaux seraient rouges et derrière de l'épaule droite, en travers jusqu'au côté gauche, serait une bande jaune et noire, couleurs de la république». Sous la lettre I. figure la description de l'enseigne à la romaine, reproduite dans cette étude. On ne sait pas quel est la responsabilité réelle de Saint-Ours dans le projet officiel imprimé dont Corinne Walker a relevé l'essentiel dans le catalogue de l'exposition *Révolution genevoise 1782-1798*, Genève, Maison Tavel, 1989, pp. 83, 110, 111.

[38] Notice d'Eric GOLAY dans le catalogue, *op. cit.*, note 37, p. 104.

[39] Albin THOUREL, *Histoire de Genève depuis son origine jusqu'à nos jours, suivie de La vie des hommes illustres qui y ont pris naissance ou s'y sont rendus célèbres*, Genève, 1833. Les seuls «hommes illustres» qui avaient été gravés en vue de cette suite qui ne fut jamais publiée, sont les membres du Comité législatif de 1794, portraturés par Saint-Ours. Les gravures sont encartées dans certains exemplaires de l'édition de 1833.

[40] *Pleins pouvoirs donnés au citoyen Saint-Ours par les Syndics et Conseils de la République de Genève pour préparer les travaux du Comité législatif concernant les arts et professions, le 12 mai 1794*. Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[41] Livio Fornara a identifié Genève et ses monuments dans certains lavis qui peuvent être datés de ces années 1793-1796. Voir ses notices dans le catalogue, *op. cit.*, note 37, pp. 133-137.

[42] *Lettre de Saint-Ours au Club fraternel, Genève*, s.d. Dans cette lettre, qui doit dater du début de 1794, l'artiste demande son soutien au Club pour le Projet de Monument Rousseau. D'autre part, on constate qu'il ne manque pas une occasion de défendre sa thèse de l'intérêt que trouverait Genève à l'implantation des Beaux-Arts sur son territoire. Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[43] Voir: *Programme de la Cérémonie pour l'érection du Monument de Rousseau, Genève, le 24 juin 1794. Description de la fête de J. J. Rousseau, qui se célèbrera le 28 Juin 1794, jour de sa naissance et de l'inauguration du monument que lui a décerné sa patrie. Avec ses hymnes et ses inscriptions, par Vernes de Genève du Comité législatif.* Ces deux textes décrivent l'inauguration du monument qui, en réalité ne pourra avoir lieu qu'en 1796. Sur les fêtes genevoises de 1792 à 1798 voir l'artricle de M. Nassif, catalogue, *op. cit.*, note 37, pp. 117-121.

[44] Voir *Lettre à d'Alembert, op. cit.*, note 31, pp. 214-216.

[45] *Procès-verbal des séances du Comité législatif*, T. 1, Genève, 1794, pp. 100, 225, 226; AEG, *Registre du Conseil 304, lettre encartée du 1er août 1794*, et pp. 502, 503.

[46] *Procès-verbal des séances du Comité législatif, op. cit.*, note 45, pp. 320, 321; d'autre part, le *Rapport sur les opérations du Département provisoire de l'Industrie et des Arts*, 12 déc. 1794, résume remarquablement la situation et l'ampleur de la tâche à accomplir dans ces domaines. On y retrouve plusieurs des propositions de Saint-Ours faites dans son propre rapport, de juillet 94, au Comité, notamment concernant l'importance de l'enseignement du dessin pour les professions artisanales, et ce texte apporte des arguments pour la création d'un Museum National et d'une Caisse d'épargne pour les métiers. AEG, Placards, portefeuille 12, n° 1295.

[47] *Rousseau illustré par Saint-Ours, op. cit.*, note 19.

[48] AEG, *Industrie A2, 19 janvier-5 mars 1795*, pp. 66, 80, 83, 92; AEG, Placards, portefeuille 12, n° 1355.

[49] AEG, *Industrie A2, 3-8 janvier 1795*, pp. 61-63; Saint-Ours a conservé dans ses propres archives des traces de ses activités et de ses missions au Département des Arts: a. *Reçu pour douze cuvettes restantes, signé Darier*, 3 fév. 95; b. *Saint-Ours dépose entre les mains du Département des Arts vingt neuf peintures en émail exécutées par des Genevois en faveur desquels le Département avait consacré des avance, à savoir..., décharge signée J.F. Barde, 27 août 1795*; etc., Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[50] AEG, *Industrie A4, 29 septembre 1795*, pp. 128-134.

[51] AEG, *Industrie A 4, 10 janvier 1795, pp. 70-71; Rapport d'expertise de Lissignol, Jaquet, Saint-Ours sur la collection de statues, fragments et têtes, moulées d'après l'antique à Rome. Estimation de 90 Louis, comme avance du Citoyen Dela-Rive sur sa contribution extraordinaire.* Au verso, ordre de la Commission liquidatrice: *La C^on^. L^e^ ayant pris pour payement de taxe la collection des plâtres du C^en^ Delarive charge le C^en^ S^t^. Ours de faire écrire sur ces plâtre à la Nation. Le 20 novembre 1794, signé Théophile Martin, secrétaire; acquis par la Commission liquidatrice pour la Nation, n° 28*, au verso, *liste manuscrite des moulages.* Papiers Saint-Ours, Collection de la Société des Arts.

[52] AEG, *Pièce historique 5477, 30 mars-9 mai 1796.*

[53] Copie d'une *Lettre de Pierre-Louis De la Rive, Berne, le 24 août 1795 à Monsieur Saint-Ours au Grand Mezel à Genève.* Dossiers Saint-Ours, MAH.

[54] AEG, *Registre du Conseil 305, 22 décembre 1794*, p. 1054.

[55] G. MAINTENANT, *Les Jacobins*, Paris, 1984, p. 116.

[56] Pour sa *Figure de la République*, Saint-Ours s'est inspiré de trois croquis faits à Rome en 1781, d'après les sculptures de *Cybèle*, de la *Minerve assise* de la Villa Médicis et d'après une fresque romaine du Palais Barberini représentant *Rome Personnifiée.*

[57] AEG, *Pièce historique 5418, 30 juillet 1794.*

[58] Voir note 46.

[59] Antony BABEL, *Histoire corporative de l'horlogerie, de l'orfèvrerie et des industries annexes*, Genève, 1916; Antony BABEL, *La Crise économique de Genève à l'époque révolutionnaire et les remèdes qu'on a tenté de lui opposer*, Genève, 1942. Voir p. 18 où Saint-Ours est cité comme «l'avocat habile et influent» des peintres sur émail; Antony BABEL, *Genève et la Révolution industrielle, XVIII-XIXe s.*, Genève, 1968.

[60] Liliane MOTTU, *Economie et société à Genève à l'époque de la Révolution*, communication au Colloque *Genève et le Bicentenaire de la Révolution française*, Genève, 18 mai 1989.

[61] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les Sciences et les Arts*, dans: *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1964; Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert, op. cit.*, note 31.

[62] QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considération sur les arts du dessin en France*, Paris, 1791.

[63] F. FURET et M. OZOUF, *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, 1988, «Régénération», p. 825, Cité *ad vocem* par U. VAN DE SANDT, dans: *Le Concours de peinture de l'An II, rêve s'il en fut jamais.* Actes du Colloque *Culture et Révolution*, University of Maryland, 1988 (à paraître).

[64] D. DUNANT, *Coup d'œil historique sur l'Industrie genevoise*, Genève, 1928, tableau pp. XVII, XVIII.

[65] Saint-Ours reprendra certains points de son rapport de 1794, notamment ses propositions sur le Museum et l'enseignement des Arts dans un *Mémoire à Girod de l'Ain*, qui sera transmis au Ministre de l'Intérieur à Paris le 12 février 1799. Paris, Archives Nationales, F^17^ 1089, dossier 1, doc. 5.