

Le lendemain de l'escalade sous les regards croisés de l'histoire et des émotions

Autor(en): **Fischer, Elizabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2002)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728225>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



60. Sébastien Straub (1806-1874) | *Épisode du lendemain de l'Escalade*, 1843 | Huile sur toile, 116 × 90 cm (MAH, inv. 1983-130)

1. Dans une note envoyée à l'empereur Napoléon I^{er} en 1804, *Notes sur le Salon de l'an XII*, citée dans CHAUDONNERET 1980, p. 15

2. L'énoncé du titre dans son intégralité donnera une idée de l'ampleur de l'entreprise : Nicolas-Xavier Willemin, *Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts, choix de costumes civils et militaires, armes et armures, instruments de musique, meubles de toute espèce, et décorations intérieures et extérieures des maisons, dessinés, décrits, gravés et coloriés d'après les originaux*, Paris 1806-1839.

3. Hermann Hammann en signale deux versions identiques (HAMMANN 1868, p. 22); voir *Explication* 1843, n° 1114, pp. 136-137.

4. HAMMANN 1868, pp. 22-23. La lithographie que tira Hébert de son tableau (CIG, inv. VG 1076, avec le titre « 12 décembre 1602 Venez... montons à la maison de l'Éternel », dont il existe une copie à la plume avec rehauts de gouache blanche, peut-être un dessin préparatoire, CIG, inv. VG 1072) illustra l'ouvrage de John Jullien (JULLIEN 1845), ainsi que le drame de Georges Mallet-d'Hauteville (MALLET 1846), où figure également la gravure consacrée à Jean Canal (voir note 6).

5. CHOISY 1917

À partir du XIX^e siècle, les artistes privilégient la représentation des épisodes saillants de l'Escalade, délaissant les vues générales de la face méridionale de la ville où se déroulèrent les péripéties de l'attaque savoyarde. Ce changement de perspective reflète l'évolution de la peinture d'histoire au cours de ce siècle féru d'histoire et d'historiographie. L'évocation du passé glisse insensiblement de la représentation de hauts faits, aptes à glorifier le régime politique, à celle de sujets historicisants, le plus souvent liés à l'histoire nationale et non plus situés dans la lointaine Antiquité. Un monde moyenâgeux – qui englobait alors la période que nous définissons comme la Renaissance – sera interprété dans une veine intimiste particulièrement sentimentale, voire édifiante, que Dominique Vivant Denon (1747-1825) décrivait en 1804 déjà comme un « genre mixte entre l'histoire et l'anecdote¹ », par les peintres dits « troubadours » pendant le premier quart du siècle. Ces évocations touchantes finiront par lasser le public. Toutefois, ce courant qui associe les sujets d'intérêt historique à des anecdotes émouvantes connaîtra encore de beaux jours, se prolongeant jusqu'à la fin du siècle. Si le sentimentalisme exacerbé des peintres troubadours en sera évacué, la préoccupation de l'exactitude documentaire des aspects matériels du décor – mobilier, architecture, costumes – persistera, nourrie par la floraison de recueils d'antiquités illustrés que connaît le XIX^e siècle, telle l'édition des *Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts*, de Nicolas-Xavier Willemin (1763-1839), entreprise à partir de 1806 et terminée en 1839, qui comptait non seulement des artistes célèbres parmi ses souscripteurs, mais aussi des décorateurs de théâtre et des fabricants d'étoffe ou de papiers peints². La présence continue au Salon parisien annuel ainsi que le succès jamais démenti auprès des amateurs de ce courant pictural – officiellement désigné sous le nom de « genre historique » dès le Salon de 1833 – en attestent la vitalité, bien qu'il se situât en marge des grandes réalisations officielles remises à l'honneur en France dès les années 1830 par la monarchie de Juillet en tant qu'outil de légitimation politique.

Deux œuvres genevoises contemporaines datant des années 1840 et illustrant un épisode du lendemain de l'Escalade – le moment où Théodore de Bèze appelle la population à se rendre à la cathédrale Saint-Pierre – témoignent de la vision fort différente du passé qu'offrent le « genre historique » et la peinture d'histoire : *Épisode du lendemain de l'Escalade* (fig. 60), présenté en 1843 au Salon parisien par Sébastien Straub (1806-1874)³, et *Le Lendemain de l'Escalade* (fig. 61), peint en 1844 par Jules Hébert (1812-1897)⁴. Alors que Jules Hébert s'inscrit dans un système où les hauts faits sont mis en avant, Sébastien Straub se penche sur le drame individuel sous-jacent à la grande histoire.

De l'histoire majeure...

Jules Hébert, né dans une famille d'artistes genevois, se consacra à une carrière artistique dès l'âge de dix-huit ans après un voyage à Paris en compagnie de Barthélemy Menn (1815-1893). Maître de dessin à l'École secondaire genevoise, il fut un illustrateur prolifique et ses œuvres principales comptent bon nombre de sujets d'histoire suisse⁵. Hébert grava plusieurs épisodes de l'Escalade (fig. 17 et 62) qui servirent d'iconographie à des



61. Jules Hébert (1812-1897) | *Le Lendemain de l'Escalade*, 1844 | Huile sur toile, 62,5 × 86,5 cm (MAH, inv. 1881-15)

6. Jean Canal, ancien syndic, est tué à la porte de la Tertasse, 1845 (CIG, inv. VG 1077 [fig. 17]); une autre scène représentant *Le Lendemain de l'Escalade* (1602) (BPU, inv. 46 P 1602, n° 65); *Gloire à Monseigneur le duc, toujours victorieux, le maître de Genève* (BPU, inv. 46P 1602, n° 41) qui sert de frontispice à l'ouvrage de Georges Mallet-d'Hauteville (MALLET 1846).

7. Cette figure est plus nettement visible sur la lithographie.

ouvrages historicisants⁶. Son tableau s'insère dans cette suite essentiellement illustrative et didactique.

Située devant l'une des portes de l'enceinte réduite où avaient eu lieu les combats les plus acharnés (Tertasse ou Monnaie), sa vision du lendemain de l'Escalade met l'accent sur la glorification des défenseurs de la patrie et le retour à la cohésion sociale. Les dépouilles des hommes en armes qui jonchent le sol au premier plan évoquent le prix à payer pour une Genève victorieuse. L'un des vaillants soldats survivants qui entourent Théodore de Bèze, au centre, tient la main du théologien. Ce geste est symboliquement placé dans l'axe médian de la composition, afin de souligner la fin des combats et le retour à la paix sous les auspices combinés de l'entreprise humaine et de la protection divine. L'expression de la douleur et de l'effroi populaires est reléguée au second plan, dévolue aux figures féminines : la citoyenne à la bouche entrouverte, bras levés, qui précède la foule se pressant à la porte de la ville⁷, et celle qui, ayant déjà franchi l'enceinte tout à gauche, chancelle en se couvrant la face à la vue des morts. Ces cris et ces pleurs contrastent avec le calme et la détermination qui se dégagent du groupe d'hommes en civil tout à droite : au-delà du drame, la République doit regarder droit devant elle, soigner ses blessés et rétablir l'ordre tandis que son chef spirituel prend à témoin la puissance divine.



62. Jules Hébert (1812-1897) | «Venez... montons à la maison de l'Éternel», 1844 | Lithographie, 360 × 545 mm, à la feuille, 172 × 232 mm, au trait carré (CIG, coll. icon. BPU, inv. Rig. 1033 [46 M 1602, n° 5])

... à l'histoire mineure

Toute autre est l'interprétation que propose Sébastien Straub du même événement. Straub naquit à Avully et se forma chez Joseph Hornung (1792-1870), à Genève. En 1824, à l'âge de dix-huit ans, il fit le traditionnel voyage à Paris où il vécut jusqu'en 1846, se consacrant surtout à la copie des maîtres et au portrait⁸. Comme bon nombre de ses compatriotes qui s'expatrièrent en France afin de parfaire leur formation, il en vint à être considéré comme un artiste français, ainsi qu'en témoigne son inclusion dans le répertoire des artistes de l'école française publié en 1885 par Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray⁹.

8. CHOISY 1913; voir aussi la notice nécrologique de Tscharnier, dans le *Rapport annuel de la Société cantonale des beaux-arts de Berne*, Berne 1876, p. 30, qui cite le tableau sous le titre *Le Matin après l'Escalade*.

9. Voir BELLIER DE LA CHAVIGNERIE/AUVRAY 1885, p. 528, où figurent son adresse (15, rue de Cléry) et la mention de notre tableau.

10. Autun, cathédrale Saint-Lazare

Les diverses sources et influences décelables dans l'*Épisode du lendemain de l'Escalade* (fig. 60) attestent l'assiduité avec laquelle Straub visita le Salon parisien annuel et sa familiarité avec l'art français. Ainsi l'implantation de la scène principale sur un axe diagonal devant les murailles de la cité reprend la composition du *Martyre de saint Symphorien*¹⁰ qu'Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) présenta au Salon de 1834, tableau qui fut jugé contraire à la pratique académique et très mal accueilli par la critique. Dans l'une et l'autre œuvre, deux spectateurs observent le drame du haut des remparts, l'un, bras tendu, attirant l'attention de l'autre sur une particularité de la scène. La jeune veuve perdue dans



63. Édouard Cibot (1799-1877) | *Anne Boleyn à la Tour de Londres, dans les premiers moments de son arrestation, 1835* | Huile sur toile, 162 x 129 cm (Autun, Musée Rolin, inv. 982.3.1)

11. *Anne Boleyn à la Tour de Londres, dans les premiers moments de son arrestation*, Autun, Musée Rolin, inv. 982.3.1; voir *Les Années romantiques 1815-1850*, Paris 1995, cat. 35, pp. 348-349, et pl. 85

12. Londres, National Gallery, inv. NG 1909; voir *Delaroche* 2000, cat. 20, pp. 290-291, fig. pp. 40 et 42. Cette toile fut gravée à de nombreuses reprises par Paul Mercuri pour la maison Rittner et Goupil.

13. Cette toile a été détruite par le feu en 1871, voir *Delaroche* 2000, cat. 8, pp. 284, et, pour les copies gravées, p. 205.

14. «Épisode du lendemain de l'escalade de Genève (1602), "En pleine paix, le duc de Savoie (Charles-Emmanuel 1^{er}, dit le Grand), à la tête de six à sept mille hommes, Piémontais, Espagnols et Napolitains et de nobles Savoyards, s'approcha clandestinement de Genève, et en tenta l'escalade dans la nuit du 12 décembre 1602. Trois cents hommes étaient déjà entrés, lorsque l'alarme fut donnée. Les citoyens de Genève sortant, les uns armés, d'autres seulement avec leurs épées, combattirent vaillamment et triomphèrent; mais non sans de grands efforts; aussi les divers points contre lesquels l'attaque avait été dirigée, étaient-ils jonchés de cadavres. Quand le jour vint éclairer le théâtre du combat, chacun vint y chercher les siens." C'est ce moment que le tableau représente. (*Histoire de Genève*, par Thourel)», dans *Explication des ouvrages de peinture, op. cit.* à la note 3.

sa tristesse, dont la robe grise et la cape brune font écho en tonalités mates aux couleurs brillantes de l'armure de son époux mort, s'inspire très directement de la figure d'Anne Boleyn (fig. 63) qu'Édouard Cibot (1799-1877) exposa au Salon de 1835¹¹: pose semblable, même attitude de douleur contenue et de résignation, identique déclinaison de gris, de brun et de blanc pour le costume. En ce qui concerne leurs figures féminines, la dette de Straub et de Cibot envers le Parisien Paul Delaroche (1797-1856), chef de file de la peinture d'histoire et dont la renommée égalait celle d'Ingres ou d'Eugène Delacroix (1798-1863), est plus que manifeste. Delaroche en avait peint le modèle en 1833, une dame de compagnie pâmée dans une de ses œuvres les plus célèbres, *L'Exécution de lady Jane Gray*, présentée au Salon de 1834¹². C'est également chez Delaroche que Straub a trouvé sa deuxième figure éplorée, dans la *Mort du président Duranti* (Salon de 1827), dont il reprit la figure de l'épouse effondrée qui se cache le visage, jusque dans le détail de la jupe en damas, dont les plis volumineux s'échappent d'un corsage étroitement ajusté¹³. La description des costumes chez ces trois artistes se fonde sur le recueil de Willemin, ou l'un de ses nombreux émules, non sans concessions à la mode contemporaine. Ainsi le corsage se terminant en pointe de la jeune veuve genevoise est plus caractéristique de la mode féminine des années 1840-1845 que de celle du XVII^e siècle; il en va de même des coiffures.

La toile de Straub fit l'objet d'une notice d'une longueur inhabituelle dans le catalogue du Salon de 1843, puisqu'il fallait expliciter pour le public parisien le déroulement d'un événement historique étranger¹⁴. Comme le relève toutefois cette notice, le tableau centre le sujet sur la tragédie personnelle des femmes venues «chercher» les leurs. Le contexte historique est relégué au second plan, où l'on voit Théodore de Bèze, portant un bonnet traditionnellement attribué par l'iconographie à Jean Calvin, levant les bras vers le ciel au sein des combattants et d'une forêt d'étendards et d'échelles. L'unique allusion historique spécifique à être intégrée au premier plan se loge peut-être dans les couleurs emblématiques du costume de l'homme blessé, le rouge et le jaune de la République genevoise.

Straub exalte le drame intime de l'individu face à l'histoire, l'Escalade servant ici de prétexte à une déploration laïque, thème iconographique affectif par excellence où prime l'émotion. Les attitudes très nettement contrastées des deux femmes, invoquant les types de la Vierge et de Marie-Madeleine, couvrent un large registre passionnel, l'une toute de tension intériorisée, l'autre extériorisée dans un mouvement d'effondrement. La jeune veuve agenouillée évoque immédiatement la *mater dolorosa* seule au pied de la croix, avec une référence explicite à la *Vierge de douleur* de Philippe de Champaigne (1601-1674)¹⁵, largement diffusée par la gravure de son élève Jean Morin (1605-1650)¹⁶. Se distinguant des peintres troubadours dont il pourrait à première vue paraître l'héritier, Straub recourt à des schémas religieux dans son œuvre pour transcender le simple fait historique dans l'expression de la douleur de ceux qui restent, procédé courant au XIX^e siècle «pour conférer à un événement particulier une dimension d'ordre supérieur¹⁷».

Coda : transcription en mode mineur

Le tableau de Jules Hébert connut un curieux avatar puisqu'il fut reproduit en tapisserie au point (fig. 64) par Godefroy Sidler (1836-1910), intendant et bras droit de Gustave Revilliod (1817-1890), le fondateur du Musée Ariana, qui l'avait désigné comme son successeur à la tête de l'institution dans son testament¹⁸. Le catalogue officiel du musée établi par Sidler en 1905 mentionne deux autres broderies, dont un *Ecce homo* d'après Guido Reni (1575-1642) et une *Tête de Méduse*, qu'il aurait réalisées durant sa convales-

64. Godefroy Sidler (1836-1910) | *Le Lendemain de l'Escalade*, d'après Jules Hébert, s.d. | Tapisserie au point (point de croix et demi-point), laine et soie sur canevas en lin, 100 × 130 cm (MAH, ancienne collection Revilliod, s.n.)



15. Paris, Musée du Louvre, inv. 1129

16. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler dans ce contexte que le culte marial connut un regain de ferveur à partir de la Restauration, qui culmina avec l'établissement du dogme de l'Immaculée Conception en 1854. Cette ferveur favorisa donc une importante circulation d'images de la Vierge Marie.

17. VAISSE 1998, p. 126

18. HAMMANN 1868, p. 23; SIDLER 1905, n° 145, p. 129. Pour G. Sidler, voir SIDLER 1902 et GRANGE 1993, pp. 34-38. Les aspects techniques de cette broderie ont été examinés avec Alexandre Fiette, restaurateur des textiles au Département des arts appliqués du Musée d'art et d'histoire, que je remercie ici.

19. HAMMANN 1868; SIDLER 1902, pp. 5-8; SIDLER 1905, n° 146 et 147, p. 129

20. L'une des premières contributions de Jean Arp à la revue *Dada* était une broderie.

cence à la suite d'une grave maladie, maniant l'aiguille comme d'autres le pinceau afin de reproduire « quelque haut fait de l'histoire nationale » selon les termes d'Hamman¹⁹. Cette activité méconnue de Sidler, natif de Zurich – canton dont la puissance économique était fondée sur l'industrie textile –, ne s'explique pas seulement par sa formation de « tisserand en soie ». Dans le monde anglo-saxon, la broderie au point est un passe-temps raffiné typiquement masculin, alors même que les arts de l'aiguille sont en général associés au monde féminin dans une grande partie de l'Europe occidentale. Sidler fait preuve d'une grande maîtrise technique dans le rendu des contrastes et des fondus chromatiques; sa transcription n'est pas mièvre et n'affadit en rien le tableau original. Loin des recherches formelles en broderie de l'école de Glasgow à la fin du XIX^e siècle ou de Jean et Sophie Taeuber Arp durant la deuxième décennie du XX^e siècle en Suisse²⁰, l'art que pratique Sidler se situe dans le droit fil des ouvrages de dames publiés dans les revues de mode du XIX^e siècle qui proposaient parfois comme motif quelque détail tiré de l'œuvre d'un grand maître.



65. Louis Dunki (1856-1915) | *Maquette des costumes pour la commémoration du tricentenaire de l'Escalade - Partie I - L'alliance de Genève avec le comte Amédée V de Savoie en 1285* (détail) : *Le châtelain de Genève Aymon de Séthenay et son écuyer*, 1902 | Pigments sur papier ; hauteur 50 cm environ (MAH, s.n.)