

<b>Zeitschrift:</b>	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
<b>Herausgeber:</b>	Musée d'art et d'histoire de Genève
<b>Band:</b>	33 (1985)
<b>Artikel:</b>	Peindre Bonivard, la difficile originalité : références et influences dans les tableaux de Chaix et de Lugardon
<b>Autor:</b>	Rusillon, Doïna / Buyssens, Danielle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-728479">https://doi.org/10.5169/seals-728479</a>

#### **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:** 25.02.2026

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

# Peindre Bonivard, la difficile originalité. Références et influences dans les tableaux de Chaix et de Lugardon

Par Doïna RUSILLON, avec la collaboration de Danielle BUYSSENS

## *De David à Ingres*

«Deux compétiteurs sont entrés en lice (...)»<sup>1</sup> pour le concours organisé par la Classe des Beaux-Arts. On vit une lutte entre deux peintres, entre deux élèves de peintres illustres, voire entre deux écoles françaises: Chaix avait jadis travaillé dans l'atelier de David, Lugardon profitait au moment du *Bonivard* des conseils d'Ingres.

Au sein du vaste débat qui opposa les partisans de Chaix à ceux de Lugardon, on oublia qu'Ingres fut lui-même élève de David et que l'enseignement reçu chez le maître laissa certaines traces dans son œuvre. Si Ingres fut sans doute plus sensible à la ligne souple et libre du jeune *Bara* qu'aux grandes compositions historiques de son maître<sup>2</sup>, l'influence de celles-ci n'en est pas moins très perceptible, notamment dans la composition sobre et dépouillée du *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste et Octavie* (1812). Ingres ne reniera jamais son séjour dans l'atelier du Louvre, et même si son évolution l'emmène vers d'autres recherches, il était injustifié de poser en termes d'opposition radicale leurs différences, comme on le fit pour leurs disciples genevois.

Mais qu'en est-il au juste des relations qu'entretinrent nos deux concurrents avec les maîtres auxquels on les identifia, et dans quelle mesure leurs toiles sont-elles représentatives de leurs enseignements? En posant les jalons pour une approche des moyens plastiques mis en œuvre dans les tableaux des deux peintres genevois, on constate que le propos ne peut se restreindre aux seules influences de David et d'Ingres.

## *Mise en cause des pré-romantiques français*

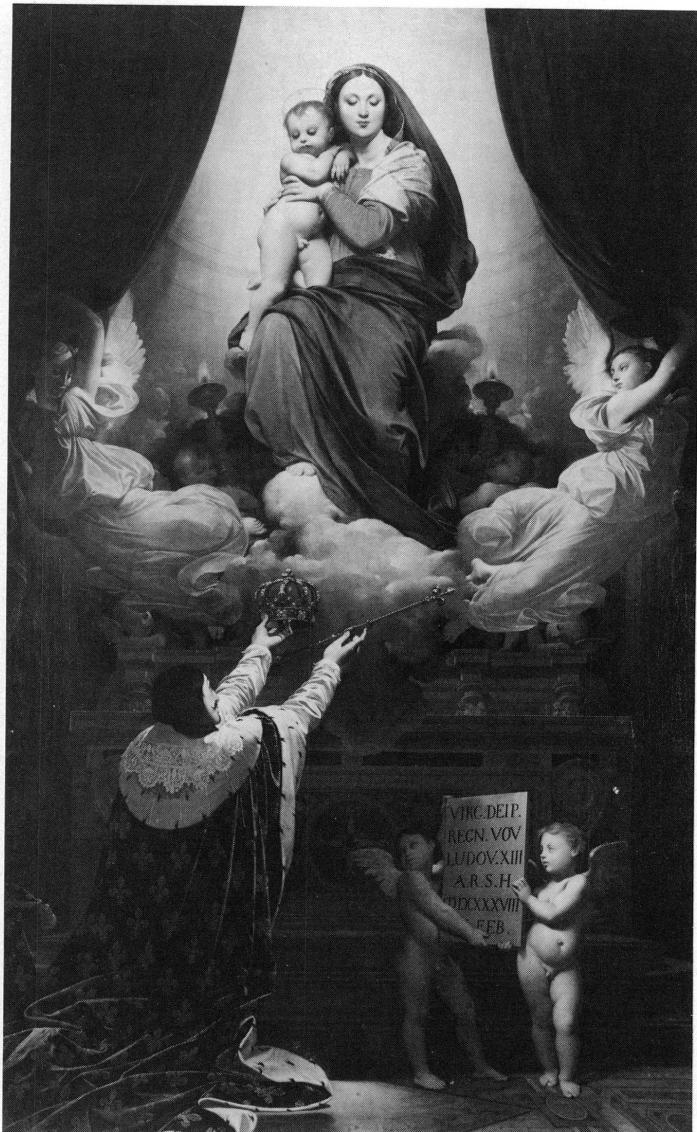
Lorsqu'il s'agit de décrire le jeune Lugardon, l'auteur de la *Première lettre à un ami* l'accuse de faire partie d'une «école qui cherche à faire effet aux yeux du vulgaire»<sup>3</sup>, et assimile ainsi notre artiste aux pré-romantiques français dont Jean-Antoine Gros, le premier maître du jeune peintre – «Il avait comme un culte (...) pour la mémoire de ce cher et malheureux maître (...)»<sup>4</sup> –, était l'une des figures marquantes.

La réflexion de la *Lettre*, volontairement désobligeante pour cette nouvelle école et ses admirateurs, est pourtant à nuancer. On ne trouve pas trace chez Lugardon du lyrisme du baron Gros, de ses constructions faites sur la couleur, de cette fougue de la peinture où toute délinéation semble abolie, qui annoncent les romantiques français. Avec la montée d'une nouvelle génération d'artistes, la grande peinture d'histoire française, qui avait culminé pendant le néo-classicisme, s'étiolait. Les thèmes historiques serviraient dorénavant de terrain propice d'expression personnelle, où la matière peinture et le geste de peindre rivaliseraient d'importance avec le sujet, opérant une déconstruction de l'Histoire au profit de l'individu.

Genève, dont l'art fut longtemps très marqué par la France, fut néanmoins réticente jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle au genre historique. Les artistes qui le pratiquaient trouvaient peu d'écho en la cité. Saint-Ours, rentré au pays après de glorieuses années passées en Italie, dut s'éloigner de l'histoire et se consacra presque exclusivement au portrait; un sort identique était réservé à son compatriote Auriol: revenu s'installer à Genève il cessa sa production habituelle pour s'adonner au paysage.

Il faudra attendre les prémisses du romantisme pour que la peinture d'histoire, intrinsèquement liée à des enjeux idéologiques qui motivèrent sa crise en France, trouve à Genève, sous la forme de la peinture d'histoire *nationale*, l'occasion d'une reconnaissance<sup>5</sup>. Lugardon en sera considéré par ses contemporains comme le créateur. Plus qu'en l'emphase de la couleur et de la touche, les qualités de son œuvre résideront essentiellement – et c'est ainsi que le verront ses admirateurs – dans l'élaboration d'un système plastique spécifique, apte à retracer les grands faits de l'histoire suisse, une Suisse alpestre et primitive qui devenait un objet de fascination pour les romantiques nourris de la lecture de Rousseau.

Au contraire des romantiques français qui communiqueront à leur vision de l'histoire l'agitation tourmentée du mal du siècle et peindront un individu victime de son déroulement, Lugardon utilisera le mouvement et la caractérisation de ses figures au profit d'une exaltation de la participation à l'histoire. Il se distancie en même temps de la conception néo-classique, laquelle visait à louer la bravoure, mais sans donner le spectacle même des conditions d'accomplissement des actes qu'elle supposait.



1. Jean-Dominique Ingres, *Le vœu de Louis XIII*, 1824, 421 × 262 cm, Montauban, Cathédrale Notre-Dame.

### *D'Ingres à Lugardon*

La Genève de cette époque ne pouvait se targuer d'abriter une école susceptible d'attirer ou de former de grands peintres. Ses artistes, pour le développement de leur art, se mettaient en route suivant l'axe de grande circulation culturelle, Paris-Rome.

Ainsi Lugardon passa-t-il une partie de son existence à l'étranger: à Paris en 1819 chez le baron Gros; en 1821 à Florence où il reçoit deux ans plus tard la nouvelle du

concours proposé par J.J. de Sellon et réalise, avec la *Délivrance*, sa première peinture d'histoire qui décidera de sa vocation. Il s'installera ensuite à Rome, ville qu'il quittera pour Genève après le décès de son épouse. Puis on le verra à nouveau à Paris, d'où il rentre définitivement en 1837, ayant reçu la charge de directeur à l'Ecole de la figure de Genève. Désormais, il ne s'absentera plus que pour de brefs séjours à l'étranger, notamment en Algérie.

Peu avant l'arrivée de Lugardon à Florence, Ingres s'était décidé à réintégrer Paris depuis Rome. A l'instigation de son ami le sculpteur Bartolini, il s'arrête en Toscane. C'est là que Lugardon le rencontre, et qu'il aura la chance de bénéficier des conseils du maître pour l'élaboration de son *Bonivard*.

Ingresachevait ou venait d'achever sa toile «coup d'état», le *Vœu de Louis XIII*. Il n'est pas douteux que le jeune Suisse eut l'occasion de la contempler. Ce tableau avait donné beaucoup de souci à son auteur qui prit plusieurs années pour trouver une solution harmonieuse au sujet politique et religieux de la commande. Le peintre français ne jouissait pas encore de la notoriété qu'il obtint par la suite et souffrait de l'incompréhension dont il était la victime, il prit cependant la décision de participer au Salon de 1824 avec son *Vœu*<sup>6</sup> (fig. 1).

La *Madone de Saint-Sixte* de Raphaël servit de modèle à la Vierge du tableau d'Ingres. Dès lors, il s'ouvrait délibérément à l'influence du peintre italien, et il est tout à fait probable qu'il incita son élève Jean-Léonard à l'étude du maître renaissant. En regard de son aîné, Lugardon se serait plus inspiré des travaux à programme politique de Raphaël. Ayant séjourné à Rome, le Genevois eut l'occasion de voir les fresques du Vatican<sup>7</sup>. Se serait-il arrêté plus longuement devant la fresque d'*Héliodore chassé du temple*? La composition de la *Délivrance* s'organise de même sur la dynamique d'une diagonale, tandis que sur la gauche, un groupe dont l'agitation confine à l'immobilité répond au groupe statique du Pape de Raphaël. Par rapport à la rapide étude d'ensemble de la composition (fig. 2), Lugardon introduit des modifications significatives où l'on peut reconnaître la trace d'un regard attentif sur Raphaël. A une représentation en frise qui intègre la scène centrale dans un mouvement dégressif insufflé par le groupe de gauche, succède la mise en place d'une diagonale et la concentration du mouvement sur les protagonistes principaux. Conséquemment, il s'opère un resserrement dans la troupe des soldats dont l'élan premier se fige, et qui répond aux deux personnages de la droite. Une distinction jusque-là mal perçue se marque entre trois groupes différenciés, cette articulation rappelle un procédé récurrent dans l'œuvre du peintre des *Chambres*.

Le regard est aspiré dans le sens de la lecture, de la gauche vers la droite, glisse sur la scène centrale, rebondit sur le soldat accroupi, et refait dans le sens inverse le même chemin, guidé par le bras tendu du personnage de dos. La



2. Jean-Léonard Lugardon, étude pour *La délivrance de Bonivard*, vers 1823-1824, 20,8 × 26 cm, MAH inv. 1912-24/143.

structure de la toile est entièrement dominée par cet élan vers l'extérieur menant le prisonnier vers la liberté. De Raphaël, Lugardon aurait retenu la conception visant à l'actualisation du sujet par le mouvement, la volonté d'une efficacité didactique dans une composition claire.

La phase préparatoire de la *Délivrance de Bonivard*, révèle des attentions qu'Ingres portait à ses propres travaux, notamment par le désir de souscrire à une vérité historique dans la fidélité au décor et aux costumes de l'époque. Dans l'impossibilité de se rendre au Château de Chillon, Lugardon se servit d'une étude que lui avait envoyée son compatriote et ancien condisciple à l'Ecole du Calabri, le peintre paysagiste Diday<sup>8</sup>. Il portait une attention toute particulière aux costumes, ainsi que l'attestent de petits dessins scrupuleusement recopiés de livres illustrés et qui rappellent la méticulosité d'Ingres, croquant tous les détails vestimentaires de ses modèles et recourant, si besoin était, à des gravures de mode empruntées aux magazines de son temps.

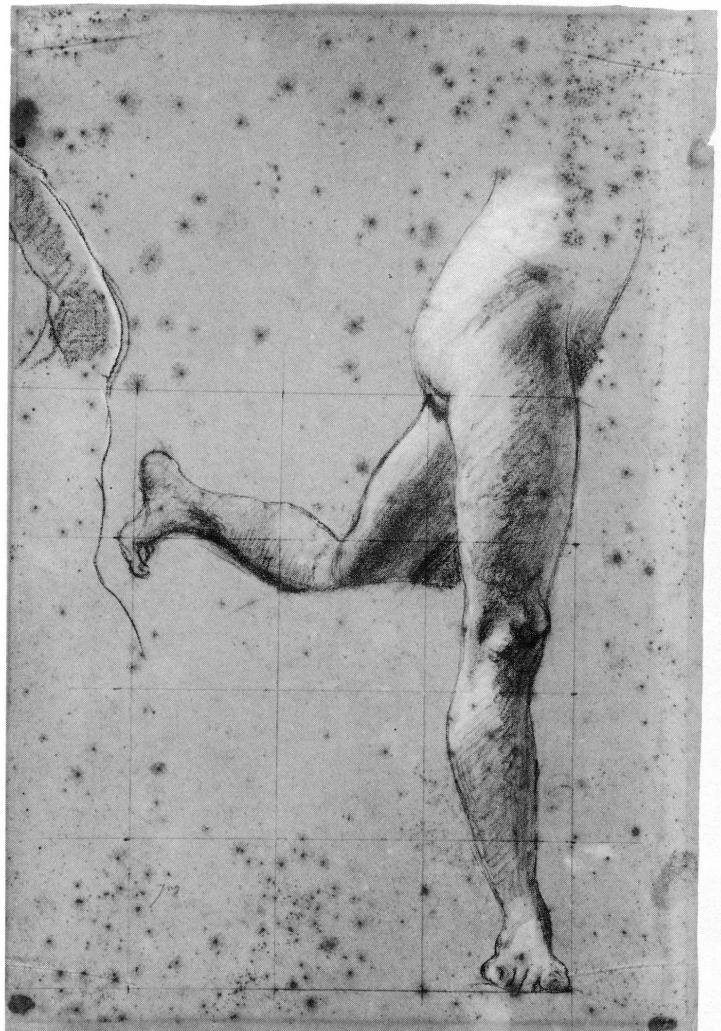
Quelques études en vue du concours s'apparentent à certaines académies d'Ingres par la prédominance d'une ligne souple enserrant la forme dans laquelle les volumes sont suggérés par un léger ombrage (fig. 3 et 4); un accent parti-

culier est donné à l'expression du visage. «Sévere avec ses élèves, il voulait avant tout un dessin rigoureux et exact, un trait étudié et raisonné. Son grand principe était LA FORME!» Tel serait l'enseignement plein de réminiscences ingresques que le disciple de jadis, promu professeur à l'Ecole de la figure, prodiguerait à ses élèves.

Si Lugardon n'a toutefois pas la fermeté ni l'assurance de la main d'Ingres, il en a le goût pour la plasticité. Goût qui, au cours de sa carrière, se mettra hardiment au service de la noueuse carrure helvétique, et fera dire au critique du *Journal de Genève*, dans un article en hommage au peintre disparu: «Il y a souvent dans ses figures les mieux dessinées quelque chose d'un peu théâtral, d'académique, une tendresse excessive pour la saillie du muscle qui distend parfois d'une façon un peu inquiétante la peau du haut-de-chausse ou la soie du pourpoint». Cependant, ce qui pourrait apparaître comme un défaut est une qualité: «Ses héros suisses ne sont pas des types cosmopolites, ce sont des gens du pays et à cette époque c'était une innovation, presque une hardiesse». Et d'ajouter: «Il a eu le talent et la gloire de donner à ces poétiques légendes de la Suisse primitive un corps vivant et peut-être leur forme définitive»<sup>10</sup>.



3. Jean-Léonard Lugardon, étude d'homme nu pour *La délivrance de Bonivard*, vers 1823-1824, 44 × 29 cm, MAH inv. 1912-24/118.



4. Jean-Dominique Ingres, dessin en vue de la première version du *Vœu de Louis XIII*: étude de jambes nues pour l'ange écartant le rideau à la droite de la composition, vers 1820-1821, 39,1 × 26,4 cm, MAH inv. 1971-47.

Les figures de la *Délivrance*, encore imprégnées d'un certain classicisme, ne sont pas ce qu'elles seront dans les œuvres postérieures, et pourtant... Les commentateurs du concours ne manquent pas de s'arrêter sur le «beau pantalon rouge»<sup>11</sup> du général bernois qui «montre ce que l'on montre quand on se tourne»<sup>12</sup>. La recherche d'une certaine «rudesse», caractéristique de l'image que se donne alors d'elle-même l'identité suisse, s'y manifeste déjà, non seule-

ment dans la physionomie de certains soldats, mais encore dans le Bonivard lui-même: nous reproduisons ici une étude pour la pose du Prieur (fig. 3), où l'on pourra constater la distance que Lugardon sait prendre vis-à-vis d'une figure typiquement académique et impersonnelle, à laquelle il impose la transformation nécessaire pour qu'elle devienne conforme à une nouvelle conception de la peinture d'histoire.

Une certaine rhétorique gestuelle concourt à rattacher la composition à une œuvre davidienne. On peut en particulier voir avec l'auteur de *L'avis du peuple*<sup>13</sup>, une évocation maladroite du *Serment des Horaces* dans les bras tendus qui jaillissent du groupe de personnages sur la gauche de la toile, et dont il est difficile, sinon impossible, d'identifier les propriétaires. Lugardon n'a pas encore rompu les attaches avec le néo-classicisme, preuve que l'enseignement d'Ingres n'était pas incompatible, au moins dans l'esprit, avec celui de David. Deux hypothèses peuvent être soulevées à propos de ce jeu de bras. Soit l'artiste a voulu introduire dans cet ensemble de soldats, à qui il souhaitait conférer sur le plan de la composition une relative immobilité, l'idée du tumulte alliée à celle de l'ordre militaire, et n'a pas réussi à atteler ces deux notions harmonieusement. Soit, conscient de l'aspect désordonné de son groupe, voulut-il lui imposer a posteriori une structure par un «quadrillage» de verticales (les hampes des drapeaux) et d'horizontales (les bras).

Le tableau tel que nous le voyons n'est plus le même que celui présenté au concours.

Lugardon retoucha tardivement son œuvre, supprimant une brèche ouvrant sur le lac et par laquelle les libérateurs étaient supposés avoir pénétré (le croquis d'ensemble nous en donne l'idée (fig. 2)). Il réparait ainsi ce que l'auteur de *L'avis du peuple* avait nommé «le défaut de la cuirasse, la partie manquée de l'ouvrage», accusant cette brèche de lui rappeler un «je sais quoi de mythologique» auquel il eut préféré une échappée bien pittoresque<sup>14</sup>. C'est la même impression de gêne qu'il ressent face à la scénette de lutte à l'arrière-plan, entre un soldat et le geôlier, qui lui fait penser à une peinture hollandaise.

Comme pour le *Serment des Horaces*, Lugardon trahissait le sentiment national. Etrangers, ces éléments l'étaient aussi sur le plan plastique: à la maladresse du groupe de soldats, répond une facture très différente de l'ensemble de l'œuvre pour le châtiment du geôlier. Il est permis de supposer que la peinture de la brèche faisait preuve de la même faiblesse, due à des concessions à une tradition révolue que Lugardon ne parvenait plus à intégrer dans sa nouvelle appréhension.

Son repentir affirmait d'avantage encore l'austérité – maintes fois mise en exergue par ses contemporains – de son œuvre. Cette rigueur plastique, vue essentiellement sous l'angle d'une «vérité historique», avait déjà provoqué les éloges d'une ville toute disposée à s'ouvrir aux joies rétiniennes mais qui n'en conservait pas moins un certain goût de la retenue. Goût hérité sans doute de la séculaire méfiance calviniste que provoquait toute représentation visuelle.

L'ambiance est toute autre avec Georges Chaix.

D'origine française, il vint s'établir définitivement à Genève en 1816. Il était alors âgé de trente-deux ans. Citoyen genevois d'adoption, il ne fut plongé que tardivement dans l'esprit du protestantisme genevois. Cela explique-t-il la vision imprégnée de ferveur religieuse de son *Bonivard*, tel un saint illuminé, traité à la manière des renaissants italiens?

Chaix, dont le nom est associé à celui de David, ne semble avoir fréquenté l'illustre atelier – où qui plus est le maître distribuait parcimonieusement ses conseils<sup>15</sup> – que pour un nombre restreint de séances. Il dut être frappé par l'émulation intellectuelle qui y régnait, et éventuellement séduit par les Muscadins qui formaient l'une des nombreuses factions des élèves de David. De tendance catholique, ils prônaient un retour au Moyen Age et louaient les primitifs italiens dont s'inspire également Chaix. Malheureusement, nous ne pouvons dire quelles furent réellement les attirances de notre peintre, et nous en sommes réduit à faire des suppositions.

A l'immédiateté dramatique de la vision héroïque de J.-L. Lugardon, Georges Chaix préféra la dimension morale de l'événement. On est loin de la description des faits qui enseignent dans un raccourci quasi journalistique les actes des héros de la patrie. Chaix s'efforce, tournant le dos à toute tentative réaliste, d'imposer une certaine universalisation à son sujet. Certes, si les bannières bernoises et genevoises flottent encore, ce n'est pas la bravoure de leurs hommes victorieux qui est exaltée, mais la toute puissance divine sans laquelle la délivrance n'eut pas été possible.

Afin que cette volonté d'élargir le thème en lui conférant une dimension religieuse soit tout à fait explicite, Chaix crée un véritable réseau de signes et de relais. La conception de son *Bonivard* répond à une manière générale d'appréhender ses compositions. Une lettre adressée à Jacques Eynard-Châtelain nous éclaire sur la façon – extrêmement littéraire – dont notre peintre abordait ses sujets. Il raconte situations, états d'âme, sentiments et expressions, allant jusqu'à donner la parole aux protagonistes de son futur tableau: «Deux amants, en costume du temps de François I<sup>er</sup>, & dans la fraîcheur de l'âge, se sont querellés. A la suite de reproches mutuels, ils ont déchiré leurs lettres, dont les restes sont par terre ainsi qu'un portrait (...). Mais enfin comme ils s'aiment, ils essayent de se rapprocher. Tous deux sont assis sur un banc en dehors d'une maison de campagne. La jeune fille a le dos tourné & boude. L'amant se retourne vers elle, se penche pour voir si elle est encore fâchée, et lui touche légèrement l'épaule, en lui disant, eh! bien êtes vous toujours en colère?»<sup>16</sup>.

Ici, c'est de la parole divine dont il s'agit.

Au cœur de la scène principale, figé dans un instant de grâce, Bonivard. Campé de face, paume ouverte, il rappelle par son attitude certaines Annonciations (on voudra le confondre avec un saint martyr<sup>17</sup>). Aux pieds du héros, tournée dans le sens du spectateur, une bible ouverte sur le psaume de David; le général bernois, dont le regard semble arrêter l'homme accroupi chargé d'ôter les chaînes de Bonivard, la désigne de son bras tendu. Même gestuelle que chez son cadet, mais autre destination: de la désignation toute prosaïque de la sortie, on passe à celle, symbolique, du texte sacré. On peut y lire: *Domine deus meus in te speravi salvum me fac ex omnibus persequentibus me ex libera(t)io voce mea ad dominum clamavi et ex dudint me demonte sancto suo*<sup>18</sup>.

Cette bible fait un curieux pendant à la cruche du tableau de Lugardon, accessoire traditionnel avec la paille pour évoquer la misère et la pauvreté physique de la vie carcérale. A l'opposé, Chaix introduit en plein centre de sa composition un psaume, nous offrant la clé de sa conception générale de l'œuvre: nourri des Saintes Ecritures, le héros est récompensé de sa foi par la délivrance.

Si l'homme accroupi de Lugardon, qui répond à nouveau dans un surprenant parallélisme à celui du grand tableau, a déjà rompu la chaîne du captif, celui de Chaix, dont le geste est suspendu, corrobore l'assertion qu'il n'appartient pas à la main d'un homme de libérer le héros, mais à la main de Dieu. Pouvoir humain et pouvoir divin se font écho dans les deux compositions: bien qu'il n'y ait eu aucune consultation entre les artistes, notre œil contemporain est frappé par la similitude des moyens plastiques mis en jeu dans l'une et l'autre représentations.

Mais à travers l'application de «formules», chacun trouva les données spécifiques à la traduction de son propos. Lugardon fait courir le regard dans un rapide va-et-vient entraînant un Bonivard «vieilli précocement» et dont la physionomie souffre d'une lourde charge expressive, témoignant du souci de l'auteur d'ancrer le sujet dans la dimension concrète de la vie. L'élongation idéalisante des protagonistes de Chaix s'accorde au choix d'une stricte verticalité, manière la plus adéquate de refléter l'élévation spirituelle et religieuse inspirée à l'artiste par le thème.

Et c'est bien à l'exhaussement d'un miracle qu'a été conviée la foule bourdonnante de femmes, d'enfants et de vieillards rassemblés à l'arrière plan et venus des coulisses sur la scène de l'événement. Se pressant contre les soldats à la gauche du tableau, ils sont pourtant nettement de plus petite dimension et n'ont pas subi la même élongation: simples «mortels» des figurations moyenâgeuses, éloignés dans leur rapprochement, ainsi que le suggère le geste d'un personnage hissé au-dessus de la foule et portant la main en visière, pour voir de loin ou ne pas être ébloui par la

lumière divine qui baigne Bonivard au centre de l'arc de cercle formé par les «initiés». Cette foule spectatrice dans le tableau sert de relais au spectateur et donne l'exemple d'une admiration passive, le chatoiement des couleurs – aujourd'hui peu perceptible, mais relevé à maintes reprises à l'époque –, la multiplication des accessoires luxueux des armures, des panaches et des rubans, incitent à l'émerveillement.

Intelligibilité et unité ne vont cependant pas forcément de pair. L'auteur de *L'avis du peuple* s'étonne d'un «étrange mélange de gothique et de moderne», critique la juxtaposition de petites scènes et d'éléments fonctionnant indépendamment les uns des autres, et relève la théâtralité de l'ensemble<sup>19</sup>. De fait, tous les attributs du spectacle sont mis en place: acteurs, public, décor, espace scénique et accessoires qui font finalement fonctionner le tableau moins comme la vision d'un miracle, que comme sa représentation théâtrale, à laquelle le texte vient assurer sa parfaite clarté.

#### *De David à Chaix*

Où voit-on dans ce grand tableau «le faire d'un élève du célèbre David», comme le soutient l'auteur de la *Lettre*? De David peut-être l'emblématisme de la scène, comme suspendue dans un instant d'a-temporalité. Plus proche du «faire» du maître français, le traitement du roc sis à l'arrière du cachot suggère la tentation d'une approche plus purement picturale. La multiplication de touches minces et vibrantes rappellent les petits coups répétitifs du pinceau de David qui laissait la peinture pour la peinture envahir des surfaces entières dans l'espace de ses fonds. Mais ce bloc, que l'on confondrait volontiers avec une fumée, ménage avant tout l'atmosphère nimbée de l'image.

Les personnages de Chaix n'ont en revanche aucun rapport avec David, pas plus qu'avec Ingres comme on pourrait de prime abord le supposer: leur élongation n'a pas de parenté avec les dé-formations qu'impose au corps humain l'auteur de la *Grande Odalisque*. Elle est plus caractéristique de la «maniera» et du climat italianisant de la composition, qu'il s'agisse de primitivisme ou de maniérisme. M<sup>me</sup> Eynard-Châtelain voit dans la taille des personnages un rappel de Poussin – hommage que ne peut briguer le rival au goût helvétique. Cette nouvelle référence à un peintre consacré montre une fois encore cet irrésistible attrait, de la part d'une élite cosmopolite, à faire rejouir sur des artistes locaux l'éclat de maîtres prestigieux, dût-on pour ce faire contraindre un peu les choses...

Le sentiment religieux qui imprègne la scène et qui confine à une religiosité sentimentale, ne peut en rien s'inscrire dans l'héritage de David, qui eut peut-être plus volontiers parrainé la rigueur héroïque de Lugardon. L'œuvre de Chaix n'est pas faite pour exalter la bravoure, mais pour attendrir et susciter l'admiration à grand renfort de détails,

il prend ainsi une distance significative avec l'esprit austère du néo-classicisme. Paradoxalement, cette introduction d'une charge sentimentale et religieuse dans la représentation historique évoque, bien plus que l'œuvre de Lugardon, la faille imposée par les romantiques à la certitude de l'histoire.

Quant à Lugardon, si chez lui l'a-temporel héros néo-classique est devenu un homme agissant et marqué par les événements, la composition n'en affirme pas moins une nette hiérarchie, mais une hiérarchie qui déplace l'accent dû à Bonivard sur le général bernois: c'est à lui qu'il appartient de donner sa direction et son sens à l'histoire. Qu'il soit de dos désigne clairement qu'il ne reste qu'à le suivre... Plus radicale encore que le profil du Prieur, cette position évince définitivement l'expression des sentiments pour exalter l'action.

Nos deux concurrents se sont abreuviés à des sources diverses; démêler l'écheveau de ces tendances est ardu pour un regard actuel qui a trop souvent perdu l'habitude de se

confronter à ce type de peinture. D'autant que, par leur commun rattachement à une tradition académique, se tisse entre eux un réseau de ressemblances qui s'échangent parfois dans un étrange système de contrepoint, qu'il s'agisse, comme le souligne J. Carel, «...de la composition, de la facture, du goût de la couleur locale, de la psychologie des personnages, où les gestes tendent à un maximum d'expressivité et évoquent (...) l'idée de théâtralité»<sup>20</sup>.

Chaix est en fin, sinon de carrière, du moins de pertinence dans le contexte genevois. L'entremêlement des références au sein de sa *Délivrance* paraît proche de l'éclatement, dans une escalade de redondances. Peinant à définir un style, il s'essoufle dans un conventionnalisme au penchant moralisateur et sentimental.

Chez Lugardon, les réminiscences sont prêtes à être définitivement dépassées, quelques repentirs supplémentaires, et son tableau rejoignait sa production future.

Ainsi, chacun se trouve rejeté de manière symétrique autour d'une charnière décisive.

<sup>1</sup> Cet article fait suite à celui de Danielle BUYSSENS, *Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève*, dans: *Geneva*, n.s., t. XXXII, 1985, auquel on se référera pour les détails des circonstances du concours ainsi que pour les informations concernant les protagonistes du débat.

<sup>2</sup> Jean ALAZARD, dans son livre *Ingres et l'ingrisme*, Paris, 1936 (cop. 1950), p. 16, note qu'à l'époque où Ingres faisait ses études dans l'atelier du maître, y étaient entreposés parmi d'autres, à la contemplation quotidienne des élèves, le *Bara* et le *Serment des Horaces*.

<sup>3</sup> *Première Lettre à un Ami, sur les tableaux, qui concourent pour le prix de peinture d'histoire. Offert par Mr de Sellon*, Genève, s.d. [1824], p. 6.

<sup>4</sup> D. DU BOIS MELLY, Léonard Lugardon, *Sa vie et son œuvre*, dans: *La Tribune de Genève*, du 27 janvier au 24 février 1885.

<sup>5</sup> Cf. l'article de D. BUYSSENS, *op. cit.*

<sup>6</sup> Il est amusant de noter que l'un des admirateurs genevois d'Ingres, bien introduit dans le milieu artistique parisien, le peintre Abraham Constantin, demandait de l'aide au baron Gérard pour leur ami commun. Il lui écrivait: «... ce serait un bienfait digne de vous de donner un coup d'épaule (...) à notre brave ami Ingres» pour le soutenir auprès du jury du Salon. Dans: *Lettres adressées au baron François Gérard*, a.a.O., S; 321 f., citées par Hans NAEF dans: *Schweizer Künstler in Bildnissen von Ingres*, Zürich, 1963, p. 40.

<sup>7</sup> De la capitale italienne Lugardon écrivait à J.-J. Chaponnière d'intercéder en sa faveur auprès de sa mère qui s'inquiétait de la durée de son absence «hors notre patrie», soulignant d'un trait vigoureux la liberté requise pour l'apprentissage de son art: «Vous savez comme moi, Monsieur, que ce n'est pas chose facile de fixer que le temps des études et que la *Liberté* est nécessaire surtout dans les arts (...). Lettre de J.-L. Lugardon à J.-J. Chaponnière, Rome, le 12 février 1823, BPU, Ms. fr. 1323, fol. 63, 72. D'autre part, plusieurs dessins conservés au MAH témoignent de l'intérêt que Lugardon porta à Raphaël: en particulier inv. 1912-25/80 d'après *Héliodore chassé du temple* et 1912-25/84 d'après la *Messe de Bolsène*, datés 1823-1824 par Mauro NATALE, dans: Catalogue de l'exposition *Raphaël et la seconde main*, MAH, Genève, 1984, n° 230 et 231.

<sup>8</sup> Néanmoins, Lugardon encourra le reproche de M<sup>me</sup> Eynard-Châtelain critiquant de manière un peu forcée l'inexactitude du fond. Lettre de S.-E. Eynard-Châtelain à M. Châtelain à Rolle, s.d. [1824], BPU, Ms. suppl. 1943, fol. 66-69, citée par D. BUYSSENS, *op. cit.*

<sup>9</sup> Lettre d'un ancien élève de Lugardon citée par Marc DEBRIT, dans: *Journal de Genève*, 21 août 1884.

<sup>10</sup> M. D. [Marc DEBRIT], *L'œuvre de Lugardon*, dans: *Journal de Genève*, 20 janvier 1885.

<sup>11</sup> *Première Lettre à un Ami (...)*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>12</sup> *L'avis du peuple par un homme qui l'a écouté, au sujet de la grande question du jour, les deux tableaux en concours*, Genève, J.-J. Paschoud, 1824, p. 12.

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> J.-J. RIGAUD, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, article consacré à Georges Chaix, p. 360; «... on travaillait beaucoup par soi-même chez David dont on obtenait rarement un regard ou un avis».

<sup>16</sup> Lettre de Georges Chaix à Jacques Eynard-Châtelain, 1<sup>er</sup> mai 1829, BPU, Ms. suppl. 1894, fol. 195-196.

<sup>17</sup> *L'avis du peuple*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>18</sup> *Psaume de David*, 7, 2.

<sup>19</sup> *L'avis du peuple*, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>20</sup> J. CAREL, *La délivrance de Bonivard: Le prix de peinture d'histoire nationale à Genève en 1824*, dans: *Renaissance médiévale en Suisse romande 1815-1914*, Zurich, 1983, p. 40.

Crédit photographique:

Lauros-Giraudon, Paris: fig. 1.

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève, fig. 2 et 3.

