

Beaux-arts et Société genevoise : entre spécificité et légitimité, quelques points de vue exprimés à Genève fin XVIIIe - début XIXe siècle

Autor(en): **Buysens, Danielle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **47 (1990)**

Heft 2: **Wandlungen der bildkünstlerischen Produktion und ihrer Bedingungen in der Schweiz (17.-19. Jahrhundert)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169077>

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.

Beaux-arts et Société genevoise: entre spécificité et légitimité, quelques points de vue exprimés à Genève fin XVIII^e – début XIX^e siècle

par DANIELLE BUYSSENS

Où le déni du spécifique ouvre la voie au légitime

En 1826, lors de l'assemblée générale de la Société des Arts, Jean-Jacques Rigaud s'interroge sur les «[...] causes pour lesquelles notre cité fut si long-temps étrangère aux beaux-arts.»¹ Non, «[...] la réformation ne fut point le seul obstacle au développement du génie des Genevois dans cette partie», pas plus que l'insécurité qui n'était, tout bien pesé, pas plus grande que dans la plupart des autres pays. «Il faut donc chercher ailleurs.» Le climat serait-il peu propice aux talents artistiques «transcendants», absents, jusqu'au siècle précédent, de l'ensemble du «territoire romand»? «Mais alors, pourquoi avons-nous eu les *Petitot*, les *Arlaud*, les *Dacier*, les *Saint-Ours*? Pourquoi voyons-nous, de nos jours, tant de talents éclore? D'où pourrait naître cet élan qui nous entraîne dans une route qui semblait nous être fermée?»

Sous-jacente à cette «recherche des causes», la question qui nous occupera dans ces lignes est celle de la légitimité du développement des beaux-arts à Genève, dès lors qu'ils s'inscrivent dans la vie publique de la cité.² Elle a chez Rigaud comme inséparable corollaire une relecture du passé: pour cet homme politique majeur de la Restauration, il s'agit de changer d'attitude sans cesser d'être fidèle à soi-même. Sa première tentative pour assurer la continuité ne consiste-t-elle pas à nier que les piliers de l'identité genevoise – la Réformation et la défense de son indépendance – aient jamais pu faire office d'obstacle aux beaux-arts?

Notons également que l'inscription «climatique» de Genève dans un territoire romand peu fertile en matière d'artistes, semble simultanément soutenir un effort d'assimilation à la nouvelle patrie et contester qu'il y ait là une quelconque spécificité genevoise. Et dès lors que le rejet des beaux-arts n'est plus d'aucune manière lié à une identité spécifique, ne peut-on les accueillir plus sereinement?

Pour subtile soit-elle, cette réarticulation de la question de la légitimité laissait trop d'interrogations en suspens, contredisait trop radicalement une interprétation déjà traditionnelle et ne dut pas satisfaire son auteur plus que ses auditeurs. Restés sur leur faim, les membres de la Société des Arts devront toutefois attendre 1836 pour obtenir de leur orateur une explication qui harmonisera plus efficacement passé et présent, rejet et encouragement des beaux-arts, dans la permanence d'une identité genevoise.

Avant d'aborder l'analyse de cette seconde proposition de Rigaud, laquelle fera école pour longtemps, il nous paraît

nécessaire de prendre la mesure du débat en remontant à quelques-unes de ses premières formulations.

La grande ombre de Rousseau

Tandis que nul ne songerait aujourd'hui à parler d'esthétique sans citer les apports incontestables de Rousseau, c'est un autre aspect de sa pensée sur l'art qu'il était difficile de passer sous silence à la fin du XVIII^e siècle: «[...] l'effet est certain, la dépravation réelle, et nos âmes se sont corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection.»³ La brutale condamnation des arts par le *Discours sur les sciences et les arts*, confirmée par le *Contrat social*⁴, est encore fraîche dans toutes les mémoires, souvent trop fraîche pour être prise autrement qu'au pied de la lettre, et s'impose comme une incontournable référence.

En 1786, la Société des Arts, réorganisée et mise sous la tutelle du gouvernement à la suite des troubles de 1782, publie un nouveau programme qui s'ouvre sur une allusion directe aux thèses de Rousseau: «Le goût des paradoxes a fait mettre en question si les Sciences et les Arts avoient été véritablement utiles au Genre-humain; de quelque manière qu'on veuille résoudre cet étrange problème, toujours sera-t-on forcé de convenir qu'au degré de civilisation où sont parvenues les Sociétés, la somme des jouissances d'un Peuple, & sa considération chez les autres Peuples, se mesurent à la somme de ses lumières & de son industrie.»⁵ Pauvre Genève! attaquée sur le fondement même de sa subsistance, puisque «manquant de territoire, & par ses besoins de tout genre tributaire de ses voisins, [elle] ne se maintient à leur niveau que par son Commerce & ses Arts [...]».

L'argument d'une production agricole insuffisante, qui contraint, bon gré mal gré, à miser sur des valeurs d'échange, est alors très fréquent; et ne nous méprenons pas, les arts dont il est ici question sont bien sûr d'abord ceux de la «Fabrique», l'horlogerie, la bijouterie et l'émailerie au premier chef, et non les beaux-arts. C'est ceux-là prioritairement que la Société des Arts a pour vocation «d'encourager», par «l'émulation», la formation et l'aide à la diffusion.

Si, comme ailleurs au XVIII^e siècle, l'appellation «artiste» recouvre encore indifféremment ce que nous distinguons aujourd'hui par «artiste» et «artisan», la délimitation des arts qui conviennent à Genève est établie avec

netteté et s'appuie sur la définition d'une utilité économique: «Les Arts qu'il importe le plus de cultiver sont ceux qui fournissent les ouvrages dont on fait commerce [...]»⁶

Or, on ne reconnaît pour lors aux beaux-arts d'autre fonction que la «Magnificence», luxe des oisifs, inutile à la prospérité économique. Et s'il est vrai que les collectionneurs genevois, dans un esprit plus cosmopolite que «civique», achètent dans une proportion écrasante des œuvres étrangères, il faut noter qu'on se refuse à considérer les beaux-arts comme une valeur d'échange possible, et par exemple à investir dans la formation d'artistes «concurrentiels» sur le marché européen, ou plus simplement à prendre en compte le fait que des artistes genevois, Gardelle, Liotard ou Jean Huber pour ne citer qu'eux, ont bel et bien une clientèle *extra-muros*...

A la fin du siècle, le discours de ce qu'on pourrait appeler une «utilité édifiante» des beaux-arts, conception largement discutée depuis 1750 en Europe, relance le débat. En 1790, paraissent en plusieurs épisodes dans le *Journal de Genève*, organe de la Société des Arts, des «Observations sur les Arts agréables», puis des «Observations sur les Arts utiles pour servir de suite à celles sur les Arts agréables»⁷, qui prennent le relais de la réponse à Rousseau de manière bien plus virulente que le *Programme* de 1786. Cette fois, sous la dénomination «Arts agréables», c'est bien de beaux-arts qu'il s'agit, et le plaisir qu'ils procurent, étroitement lié à celui de la Nature, est un plaisir «utile»: «[...] après avoir considéré l'influence des Arts sur les mœurs, sur le caractère, sur le bonheur des peuples, il en résultera toujours qu'il faut encourager, protéger les Arts dans un Etat; & que toute entreprise qui excite, soutient l'émulation des Artistes, avertit & multiplie les Amateurs, mérite la faveur publique.»⁸

A ce texte qui semble écrit par un Français⁹, fait écho sept ans plus tard une «Comparaison des Sciences et des Arts par William Roscoe», qui paraît en traduction dans la *Bibliothèque britannique*.¹⁰ Comme dans les «Observations», le plaisir des beaux-arts y est présenté comme utile pour sa capacité à agir sur «nos passions et nos affections», et son utilité ne se réduit pas à l'apologie des grands hommes et des hauts faits: aussi importants que le sujet, le spectacle de «l'harmonie» et «la magie du pinceau» adoucissent l'âme et ennoblissent les sentiments, le «beau physique» et le «beau moral» s'exaltant en miroir.

Certes, ces deux textes ont pour caractéristique commune de ne pas traiter de la société genevoise en particulier. «Venus d'ailleurs», leur publication dans deux des principaux organes de la presse locale n'en est pas moins significative d'un débat au moins implicite sur le rôle possible des beaux-arts à Genève.

Au service de la Révolution ... genevoise

Il devait appartenir au peintre Jean-Pierre Saint-Ours de réaliser une magnifique synthèse de ces différents facteurs dans un «Rapport sur les arts et professions, plan de lois ou

de règlements qui peuvent faire prospérer l'industrie dans la République de Genève» – texte récemment mis à jour par Anne de Herdt¹¹ – prononcé en 1794 devant le Comité législatif du gouvernement révolutionnaire.

Récemment rentré de Rome (en 1792), formé à l'école autant intellectuelle que strictement picturale du néo-classicisme, nourri des thèses sur la «régénération» des beaux-arts, lecteur passionné de Rousseau et patriote convaincu de la spécificité genevoise, peintre d'histoire issu du milieu de la Fabrique, Saint-Ours dessine un large éventail des utilités possibles des beaux-arts dans une Genève à réorganiser de fond en comble.

Il faut évidemment souligner que Saint-Ours apparaît très soucieux de ne pas faire des beaux-arts le centre de son discours, tel n'est pas son mandat; et par dessus tout, bien que ses thèses évoquent pour nous de multiples filiations, il évite scrupuleusement toute référence étrangère explicite qui pourrait suggérer une «importation» de solutions: n'oublions pas que l'indépendance reste une valeur suprême jusque dans la Révolution. Ses propositions s'articulent sans cesse sur les conditions économiques, sur la nécessité de relever et de diversifier les industries, sur la faveur à accorder aux productions locales au détriment de celles de l'étranger, enfin, sur la dimension publique: qu'il s'agisse de commandes, de concours, d'expositions accompagnées de manifestations officielles, l'Etat doit être présent afin de soutenir, d'orienter le travail des industries et d'indiquer la voie aux «sociétés» puis aux «particuliers».

Une fois rassemblées, ses propositions concernant les beaux-arts forment un programme remarquablement cohérent et exhaustif. D'entrée, rousseauiste convaincu et néanmoins fervent défenseur des progrès des sciences et des arts, il offre à ses concitoyens un hommage «pratique»: «[...] Genève sait par ses expériences passées, s'arrêter au point où les lumières rendent un peuple intéressant et célèbre, sans passer à celui où elles le corrompent.» Il importe évidemment de ne pas confondre les beaux-arts et le luxe, de chasser l'oisiveté, et d'affirmer l'utilité tant économique que sociale et politique des beaux-arts: pour ce faire, Saint-Ours mêle constamment leurs rôles économique et idéologique, sous le haut patronnage du gouvernement. A celui-ci «d'inspirer aux arts, aux sciences, qui servent de lumières aux autres professions, la plus grande émulation [...] par des ouvrages adjugés aux talents et qui réunissent l'avantage de propager les principes des lois, les devoirs de la patrie. [...] De transmettre à la postérité, par le moyen des arts, [...] les événements, les actions, les citoyens qui ont bien servi la patrie, afin qu'ils soient une instruction nationale et continuelle, en même temps que le véhicule des professions, et l'ornement de la patrie.» Et encore: «Les beaux-arts éclairent et perfectionnent toutes les professions, exigent une sorte d'éducation philosophique qui prépare les hommes à connaître la patrie dans toutes sortes de circonstances, et valurent à plusieurs nations des ressources de subsistances pendant plusieurs siècles.»

Relevons encore dans ce texte d'une trop grande richesse pour être ici commenté exhaustivement, la volonté de

Saint-Ours d'inscrire les artistes comme les œuvres dans la société par une sorte de banalisation: les beaux-arts «[...] lient les citoyens par des conformités de goûts et de services qui les approchent tous de l'égalité [...]», et les artistes verront leurs productions exposées au sein d'un rassemblement d'ouvrages de l'industrie, de «découvertes des sciences», de «manuscripts précieux», de «modèles dans les mécaniques». Point de statut d'exception, donc, mais la simple légitimité d'une activité hautement civique en même temps qu'éminemment rentable.

L'esprit de Genève

Le discours de Saint-Ours recelait en fait un élément très subversif auquel on allait pas tarder à répondre par un camouflet: dans l'objectif de rééquilibrer les ressources genevoises, il remettait en cause la hiérarchie des professions encore en vigueur et s'attaquait à la prédominance «des lettres, de l'horlogerie, du commerce», tant sur des professions injustement méprisées que sur «d'autres connaissances». Deux ans plus tard, en remettant une «médaille de mérite» à l'artiste, le Conseil administratif devait lui emboîter le pas: «[...] 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. [...] C'est à ceux qui ont réformé ces principes, à réformer aussi les injustices qu'ils occasionnaient»; et pour «remplir l'obligation que lui impose la constitution de travailler à l'avancement et à l'encouragement des Arts», le Conseil administratif arrête la création d'une «place honorifique de professeur de peinture» en faveur de Saint-Ours.¹²

Comme le relève Anne de Herdt, le Conseil administratif empiète alors sur le domaine du Département d'Instruction publique; conflit de compétences, mais aussi protectionnisme de la tradition académique genevoise, la création du poste est refusée: «Le titre de professeur ayant toujours désigné dans l'Académie une fonction *littéraire* ou scientifique [...], 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 [...]»

L'attachement à la Science, on le sait, est un leitmotiv de la spécificité genevoise, et nous renvoyons aux travaux de Mauro Natale et d'Anne de Herdt¹³ qui ont très pertinemment étudié son influence sur la formation du goût et des productions genevoises. Nous nous contenterons ici de relever que cette disposition d'esprit fut aussi invoquée pour expliquer le difficile développement des beaux-arts: ainsi, dans le chapitre qui leur est consacré au sein de la *Statistique du Léman* écrite en 1802¹⁴, après avoir pourtant annoncé que la tradition de liberté à Genève avait favorisé les arts au-delà de toute espérance, Sismondi estime-t-il que les Genevois sont restés «[...] au dessous de ce qu'avoit fait pour eux la nature; c'est par la profondeur de leurs pensées, bien plus que par la richesse de leur imagination, qu'ils se distinguent.»

Quant à la liberté, «mobile des arts», citons l'opinion d'un jeune artiste, formé à Paris à l'école de David, et séjournant quelque temps en 1799 dans sa patrie pour raisons de santé: dans une lettre à son ami Delécluze, Adolphe Lullin dresse d'abord un tableau louangeur d'une Genève où la nature, les femmes «plus belles de corps et de visage qu'à Paris», les enfants qui «ont un air de prospérité qui plaît», une «belle salle d'antiques & une excellente bibliothèque» devraient combler le peintre d'histoire; «mais il n'en est pas moins vrai que jamais il ne se produira de grandes choses ici dans les arts; il y a ici une certaine tyrannie d'opinions & de mœurs qui ne s'accommodera jamais aux convenances de ceux qui font cas de leur liberté par dessus tout»¹⁵...

La chose publique

L'engagement du gouvernement révolutionnaire au service de «l'avancement et de l'encouragement des arts», vœu de Saint-Ours auquel le Conseil administratif se disait disposé à répondre, n'a guère l'occasion de se concrétiser. La conjoncture est certes peu propice à un affrontement des traditions sur un sujet qui peut ne pas paraître prioritaire: Genève ne dispose-t-elle pas, avec la Société des Arts, d'une institution qui assume l'enseignement du dessin et s'ouvre progressivement aux beaux-arts? Il est d'ailleurs probable que le refus d'intégrer ceux-ci à l'Académie soit aussi lié au maintien de l'hégémonie de la Société des Arts: notons que son fondateur, Horace-Bénédict de Saussure, est le président du Département d'Instruction publique au moment du rejet du poste de professeur destiné à Saint-Ours.

La réunion de Genève à la France remet bientôt la question à l'ordre du jour. Le statut de la Société des Arts, sans qu'il soit ouvertement remis en cause, est souvent souligné et on se préoccupe de soutenir son action par des fonds, des dotations de tableaux ou de bâtiments publics. Sismondi, dont la *Statistique* contient des appels plus ou moins implicites à la générosité du gouvernement français, insiste sur le fait qu'il s'agit d'une fondation «particulière» qui ne vit que de «contributions volontaires», et regrette que son «manque de revenus» l'empêche d'ouvrir «[...] des écoles gratuites pour [les] différentes branches des beaux-arts; elle donne du moins aux maîtres particuliers qui les enseignent tous les encouragements qui dépendent d'elle.» Et si la Société encourage les arts par des prix, si «[...] elle a fait à plusieurs reprises de grands sacrifices pour faire voyager [quelques talents distingués] à ses frais et les faire travailler à Rome sous les plus grands maîtres [...]», on voit que les beaux-arts restent marginaux, enseignés dans le privé ou à l'étranger. Quant à l'espace public, il n'est guère réceptif aux talents: «L'on ne bâtit que pour soi et la postérité n'est pas moins oubliée que le public [...]», «[...] en général, les bâtiments publics sont de mauvais goût, les Eglises sont même d'une laideur révoltante.»

Mêmes constatations chez le danois Bruun-Neergaard, dont la lettre écrite en 1802, *De l'état actuel des arts à Genève*, participe à l'évidence des revendications d'aide aux beaux-

arts de la part du gouvernement français: «C'est bien fâcheux pour les arts, qu'ils n'aient point ici d'églises à décorer, et qu'on ne les charge pas d'immortaliser dans les Maisons Communes, les grands événements qui font la gloire des Français et l'étonnement de toute l'Europe.» La Société des Arts ne pourra prendre en charge un véritable enseignement des beaux-arts que «[...] si la main bienfaisante du gouvernement français vient à leur secours, en gratifiant cet établissement de bâtiments publics [...]»; et si jusqu'alors, Genève regorgeait de collections qui constituaient des modèles pour la formation des artistes, «presque tous les tableaux des Genevois sont à vendre» en raison de l'effondrement des fortunes: «[...] Genève aurait bien besoin d'une protection plus spéciale du premier Consul pour un dépôt du résidu des tableaux qui ne lui serviraient de rien à Paris.»

Des tableaux pour quoi faire?

La dotation de Genève d'une collection de tableaux par le gouvernement français vient de recevoir un nouvel éclairage grâce aux recherches approfondies de Renée Loche.¹⁶ Comme l'annonce très justement l'auteur dès le titre de son article, il s'agit, dans les multiples rebondissements de cette affaire, de «l'affrontement de deux idéologies». En effet, à la lecture de l'abondante correspondance échangée durant huit ans – de 1798, première initiative de Félix Desportes, à 1806, dernier refus de Genève d'entrer en matière sur un envoi complémentaire de tableaux – il ressort que la préoccupation centrale de Genève est de protéger sa spécificité face à l'ingérence française. Réaffirmant sans relâche que «[...] c'est surtout du côté des arts utiles que les Genevois ont dirigé l'application des beaux-arts [...]», lettres et rapports se succèdent pour contester les listes établies pour l'envoi de tableaux en réclamant des modèles pour l'industrie plutôt que des «chefs-d'œuvre», en opposant la référence hollandaise à la menace de l'importation d'une esthétique française, en repoussant non seulement la peinture religieuse, mais aussi la «grande peinture d'histoire».

S'étonnera-t-on de la participation de Saint-Ours à cette «résistance», l'artiste ouvrant en quelque sorte le feu dans un mémoire écrit en 1799?¹⁷ Bien sûr, il est troublant de ne pas le voir saisir l'occasion de donner un élan aux beaux-arts et surtout de lire un programme esthétique bien éloigné de son propre idéal néo-classique. Sa réaction s'inscrit pourtant dans la droite ligne de ses propositions de 1794 visant à donner priorité au redressement de l'économie genevoise, notamment par des mesures protectionnistes, et à «fondre» les œuvres d'art au sein des productions de «tous les arts» et des sciences. D'autre part, il est évident qu'en même temps et peut-être même plus qu'elle ne vise à préserver la «physionomie» genevoise, l'attitude de Saint-Ours doit être rattachée aux opinions de Quatremère de Quincy dans la polémique sur le déplacement des œuvres d'art et la

critique des musées qui favorisent «l'art pour l'art» au détriment d'une destination sociale des œuvres.¹⁸

En va-t-il de même pour les autres partenaires, en particulier pour la Société des Arts qui fait figure d'autorité en la matière? Elle semble se préoccuper bien plus d'affirmer la prépondérance des «arts utiles» que de la pertinence d'un déracinement des œuvres d'art.

Mais l'affaire ne s'arrête pas là: la contestation du «contenu» s'accompagne d'une solution assez contradictoire en matière de «contenant». Sollicitée en 1803, la Société des Arts répond «[...] qu'elle n'a ni bâtiment ni localités propres à recevoir ces tableaux [...]» et renvoie la balle à la Société Economique pour la cession d'un terrain où «on» pourrait construire une galerie. Aucun projet de construction ou d'aménagement de locaux existants n'aboutit, et lorsqu'arrivent finalement vingt-et-une peintures, elles sont réparties entre l'église Saint-Germain et l'Hôtel de Ville. Or, s'il est vrai que le fait d'exposer des tableaux à l'Hôtel de Ville n'est alors pas nouveau¹⁹, ni l'un ni l'autre de ces emplacements n'est très propice à la copie ou à l'enseignement... Bien sûr, il faut tenir compte du contexte économique – Genève manque d'argent pour aménager un local comme pour payer la restauration d'un envoi complémentaire; mais le peu d'effort qui est fait pour trouver un financement montre assez que là n'est pas le cœur du problème.

D'autre part, la composition définitive de la collection envoyée par la France, avec son orientation bien plus «histoire de l'art» que «modèles pour l'industrie», ne correspond, c'est incontestable, que très partiellement aux souhaits des Genevois: elle n'en comprend pas moins quelques portraits et paysages qui pourraient être «utilisables»... Que l'on se soit «débarrassé» des tableaux religieux en les reléguant dans une église récemment rendue au culte catholique, est aisément compréhensible. En revanche, l'étroitesse des locaux de la Société des Arts n'est pas telle qu'elle puisse justifier qu'aucune œuvre n'y trouve place.

C'est d'ailleurs de façon très similaire que dans le domaine des sciences, nombre de projets échouent parce qu'ils viennent ou s'inspirent de la France.²⁰ Et comme pour les sciences, qui subissent le contre-coup de ces réticences en dépit d'une solide implantation dans la tradition genevoise, la défense acharnée du particularisme a des répercussions jusque sur les projets locaux. Car, tout en proclamant la suprématie des «arts utiles», la Société des Arts n'en comprend pas moins une minorité qui tente de préserver les acquis de la fin du XVIII^e siècle en faveur des beaux-arts. En 1804, le rejet d'une proposition émanant du Comité de dessin de prendre l'intitulé de «Comité de Peinture, Sculpture & Architecture»²¹ ne révèle-t-il pas un durcissement de position où la fragile élaboration d'une intégration des beaux-arts n'est plus à l'ordre du jour? Et s'étonnera-t-on, dans un tel contexte, de voir les artistes genevois négliger les offres d'exposition qui leur sont faites simultanément, au profit d'autres marchés?

Une fois les Français partis, les événements vont se succéder, somme toute, très rapidement: reprenant la main loin de toute menace d'ingérance, la Société des Arts organise, dès 1816, et cette fois avec succès, un Salon qui se renouvellera régulièrement à partir de 1820; en 1822, elle se restructure et comprend désormais une Classe des beaux-arts; en 1824, a lieu un concours de peinture d'histoire nationale; et avec la construction d'un véritable musée, le Musée Rath inauguré en 1826, il semble que Genève ait définitivement accepté les beaux-arts.

Est-ce à dire que les interrogations et les réserves du XVIII^e siècle se sont évanouies comme par enchantement? De multiples épisodes pourraient évidemment témoigner du contraire.²² Dans les limites qui nous sont ici imparties, nous nous contenterons cependant de conclure avec la conception élaborée par Jean-Jacques Rigaud en 1836.²³ Comme dix ans auparavant, Rigaud affronte la question du passé: cette fois, loin de contester l'ancien rejet des beaux-arts et sa pertinence, un subtil glissement de Calvin à Rousseau, et une distanciation de point de vue, lui permettent d'historiciser ce rejet et de le déclarer suranné. C'est sans qu'il soit question d'une opposition ontologique entre l'art et la religion protestante, mais comme la conséquence d'une analyse subjective de la situation qui se réfère à

Calvin et Rousseau, que les beaux-arts furent jadis sacrifiés sur l'autel d'une austérité conjoncturelle: «Genève, dont l'indépendance était alors en butte à des ennemis de tout genre, [...] croyait que l'austérité des mœurs de ses habitants était l'une des premières conditions de son existence; elle pensait préparer ainsi ses citoyens à tout sacrifier à sa conservation. Elle voulait des hommes maniant la hallebarde plutôt qu'admirant les produits du ciseau. Elle estimait que les arts pouvaient finir par amollir le cœur des citoyens. – Les temps ne sont plus les mêmes [...]»²⁴

C'est d'ailleurs avec la même prudence, «maintenant nous croyons», que Rigaud profile le rôle des beaux-arts dans une Genève libre et prospère: «[...] aussi utiles qu'honorables pour le pays, soit qu'ils se présentent comme auxiliaires de l'industrie, soit qu'ils viennent enrichir nos musées et décorer nos places publiques.» Notons-le, les beaux-arts ne s'inscrivent dans un circuit économique que par le biais de l'industrie; ils sont un modèle pour ce qui se vend, mais ne se vendent pas directement: cette conception est du reste loin d'être un reflet inexact de la situation genevoise! Relevons également que le rôle édifiant des beaux-arts, pourtant si en vogue dans les milieux libéraux du XIX^e siècle, n'est pas évoqué: cantonnés à «l'ornement de la patrie», les beaux-arts n'ont pas fini de chercher leur inscription dans une ville si allergique au luxe...

NOTES

- ¹ Compte-rendu paru dans le *Journal de Genève*, 29 Juin 1826, pp. 2-3, et 6 Juillet 1826, p. 3. Jean-Jacques Rigaud, Syndic et Premier syndic de Genève à de nombreuses reprises, est alors Président de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts.
- ² En 1826, l'inauguration du Musée Rath couronne le processus d'intégration des beaux-arts aux activités publiques, processus qui s'est engagé à la fin du XVIII^e siècle, et dont les premiers salons organisés par la Société des Arts à partir de 1789 sont des jalons essentiels.
- ³ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, éd. Garnier-Flammarion, Paris 1971, p. 41.
- ⁴ Dans une note en bas de page du *Contrat social*, Rousseau réaffirme une des thèses du *Discours sur les sciences et les arts*, à savoir qu'il serait dangereux de se fier à l'état des lettres et des arts pour juger de la qualité d'un gouvernement. Comme on le sait, ils ne sont que «guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer», ils n'ont d'autre rôle que de faire accepter l'esclavage et font partie des usages hypocrites de la civilisation avancée. Voir JEAN-JACQUES ROUSSEAU (voir note 3), pp. 38 et 41, et *Du contrat social*, éd. du Seuil, coll. Points Politique, Paris 1977, p. 254.
- ⁵ *Programme de la Société pour l'Encouragement des Arts*, Genève 1786.
- ⁶ Cf. PIERRE SOUBEYRAN, «Mémoire sur l'Ecole publique du Dessin», 25 février 1762, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms. Jalabert 77/3, p. 8. Soubeyran, qui avait renoncé à une carrière artistique pour se consacrer à l'enseignement dans sa ville natale, s'attachera à plusieurs reprises à définir le rôle de l'Ecole de dessin dont il fut le premier directeur, et ce de plus en plus vigoureusement, témoignant ainsi probablement de la pression exercée par les tenants des

- beaux-arts. En 1770, il s'exclame: «On n'a jamais eu en vue de former ici des Statuaires ou des Peintres de premier ordre, [...] parce qu'on en a que faire à Genève, mais bien de ces Artistes qui fabriquent les Ouvrages de Commerce, ou ceux qui servent à la vie civile et non à la Magnificence» («Sur le dessin d'après le modèle nu dans l'Ecole de dessin», 1^{er} février 1770, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms. Jalabert 77/1, p. 66).
- ⁷ *Journal de Genève*, du 13 Mars au 24 Avril 1790.
- ⁸ *Journal de Genève*, 20 Mars 1790, p. 43. Ce texte est très représentatif de la réception «sans nuance» du *Discours* de Rousseau auquel il faut reconnaître d'avoir lui-même esquissé la voie d'un art édifiant en appelant à la représentation des «défenseurs de la patrie ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus», JEAN-JACQUES ROUSSEAU (voir note 3), p. 54.
- ⁹ L'auteur de ce texte n'a pas été identifié jusqu'à présent; s'adressant à «nos souscripteurs», il parle très nettement au nom de la nation française.
- ¹⁰ «On the comparative Excellence, etc. Comparaison des Sciences et des Arts par William Roscoe (Tiré des Mémoires de la Société de Manchester)», dans: Bibliothèque britannique, T. VI, 1797, pp. 165-183.
- ¹¹ Archives d'Etat de Genève, Pièce historique 5418, 30 juillet 1794. Cf. ANNE DE HERDT, *Saint-Ours et la Révolution*, dans: Genava, n. s., T. XXXVII, 1989, pp. 131-170, le texte est précédé d'une ample introduction sur Saint-Ours.
- ¹² Cf. ANNE DE HERDT (voir note 11), «La médaille de mérite».
- ¹³ Cf. MAURO NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XX^e siècle*, Genève 1980, pp. 33-34, et ANNE DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*,

- cat. d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1984, pp. 37-39.
- 14 J. C. L. SISMONDI, *Statistique du Département du Léman*, dans: Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, publiée d'après le manuscrit original et présentée par H. O. Pappe, T. XLIV, 1971, pp. 112-119.
- 15 ADOLPHE LULLIN, lettre à Etienne Jean Delécluze à Paris, Genève, s. d. [août 1799], Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms. fr. 358. La date du séjour de Lullin à Genève n'est pas certaine, mais après relecture de cette lettre qui cite le père d'A. Lullin, disparu en 1800, nous proposons de la situer plutôt en 1799 qu'en 1801, contrairement à la chronologie établie pour notre catalogue *L'ancienne école genevoise de peinture*, Genève 1988, p. 110.
- 16 Cf. 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.
- 17 «Mémoire à Girod de l'Ain», transmis au Ministre de l'Intérieur à Paris le 12.2.1799, Paris, Archives Nationales, F¹⁷ 1089, dossier 1, doc. 5.
- 18 Cf. en particulier QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le Déplacements des Monuments de l'Art de l'Italie*, Paris, 1796, que l'on consultera avec profit dans leur récente réédition avec introduction et notes par EDOUARD POMMIER, Paris, éd. Macula, 1989; cf. aussi les travaux d'ANNIE BECQ, notamment *Artistes et marché*, dans: La Carmagnole des Muses, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, éd. Arman Colin, 1988, pp. 81-95.
- 19 Cf. ARMAND BRULHART, *Les collections d'art à Genève de la Révolution à Waterloo (1789-1815)*, dans: Nos monuments d'art et d'histoire, 1989, n° 3, p. 267 note 19.
- 20 Cf. RENÉ SIGRIST, *La naissance des sociétés savantes à Genève (1786-1815)*, Mémoire de licence, Université de Genève, Département d'histoire générale, 1988 (multigraphie), pp. 88-89. On ne manquera pas de relever en particulier l'épisode de la collection envoyée du Museum de Paris pour fonder à Genève une institution similaire et qui, déposée à la Mairie, y fut bientôt volée...
- 21 Cf. Procès verbaux des assemblées générales et des séances du comité et de la société, IV, 1799-1817, p. 154, Genève, Archives de la Société des Arts.
- 22 Cf. par exemple DANIELLE BUYSSENS, *Une main de trop pour un portrait*, dans: Genava, n. s., T. XXXV, 1987, pp. 49-53. L'épisode du «portrait de Sonnenberg» que l'on se refuse à accueillir à l'Hôtel de Ville, forme un pendant très significatif à celui des tableaux de l'Annexion...
- 23 Cité dans la préface à l'édition de 1876 de JEAN-JACQUES RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, pp. X-XI.
- 24 Souligné par nous.

RÉSUMÉ

Se heurtant à une tradition de méfiance à l'égard des beaux-arts, l'intégration des activités artistiques à la vie publique de la cité pose à Genève un problème de légitimité que les acteurs du temps ne peuvent éviter: quel statut donner au passé dans ce changement d'attitude, comment assurer la permanence d'une spécificité? Au cours de cette période troublée qui a vu la réunion à la France succéder à la Révolution, c'est l'identité genevoise qui se joue face à l'adoption d'une pratique réputée étrangère qu'il importe donc de redéfinir dans ses modalités d'insertion au fonctionnement de la société.

ZUSAMMENFASSUNG

Beim Versuch, im ausgehenden 18. Jahrhundert künstlerische Aktivitäten vermehrt ins öffentliche Leben der Stadt Genf zu integrieren, sind die massgebenden Persönlichkeiten mit einem traditionellen Misstrauen gegenüber allem Künstlerischen konfrontiert und zur Rechtfertigung ihrer Anliegen gezwungen. Welchen Stellenwert soll die Vergangenheit bei dieser veränderten Haltung noch einnehmen, wie lässt sich eine besondere Eigenschaft auf Dauer erhalten? In jener bewegten Zeit, in der auf den revolutionären Umsturz der Zusammenschluss mit Frankreich folgt, steht die Identität Genfs auf dem Spiel angesichts der Übernahme eines fremden Kunstverständnisses; dieses gilt es deshalb neu zu überdenken und den gesellschaftlichen Gegebenheiten anzupassen.

RIASSUNTO

Accolto da una tradizionale diffidenza verso le belle arti, il tentativo d'integrare le attività artistiche nella vita pubblica pone alla città di Ginevra un problema di legittimità che le autorità ginevrine non possono evitare: dove collocare il passato in questo nuovo approccio, come mantenere un'identità? Durante quel periodo d'incertezze, che vide subentrare l'unificazione con la Francia alla rivoluzione, l'identità ginevrina viene messa a dura prova dall'adozione di valori culturali considerati estranei. La loro integrazione, quindi, andava ridefinita in funzione della società.

SUMMARY

The attempt to integrate artistic activities into public life at the end of the 18th century was met with a traditional distrust of the fine arts that compelled leading figures of the day to justify their wish to promote the arts in Geneva. What role was the past to play in this change of attitude, how was the special character of Geneva to be preserved? These were troubled times during which accession to France followed hard on revolutionary upheaval. The identity of Geneva was at stake in the face of foreign practices in the arts, which had to be redefined and adapted to local cultural modalities.