

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 38 (1990)

Artikel: Profil d'un héros, Arnold de Melchtal peint en 1840 par Jean-Léonard Lugardon
Autor: Buysens, Danielle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728640>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

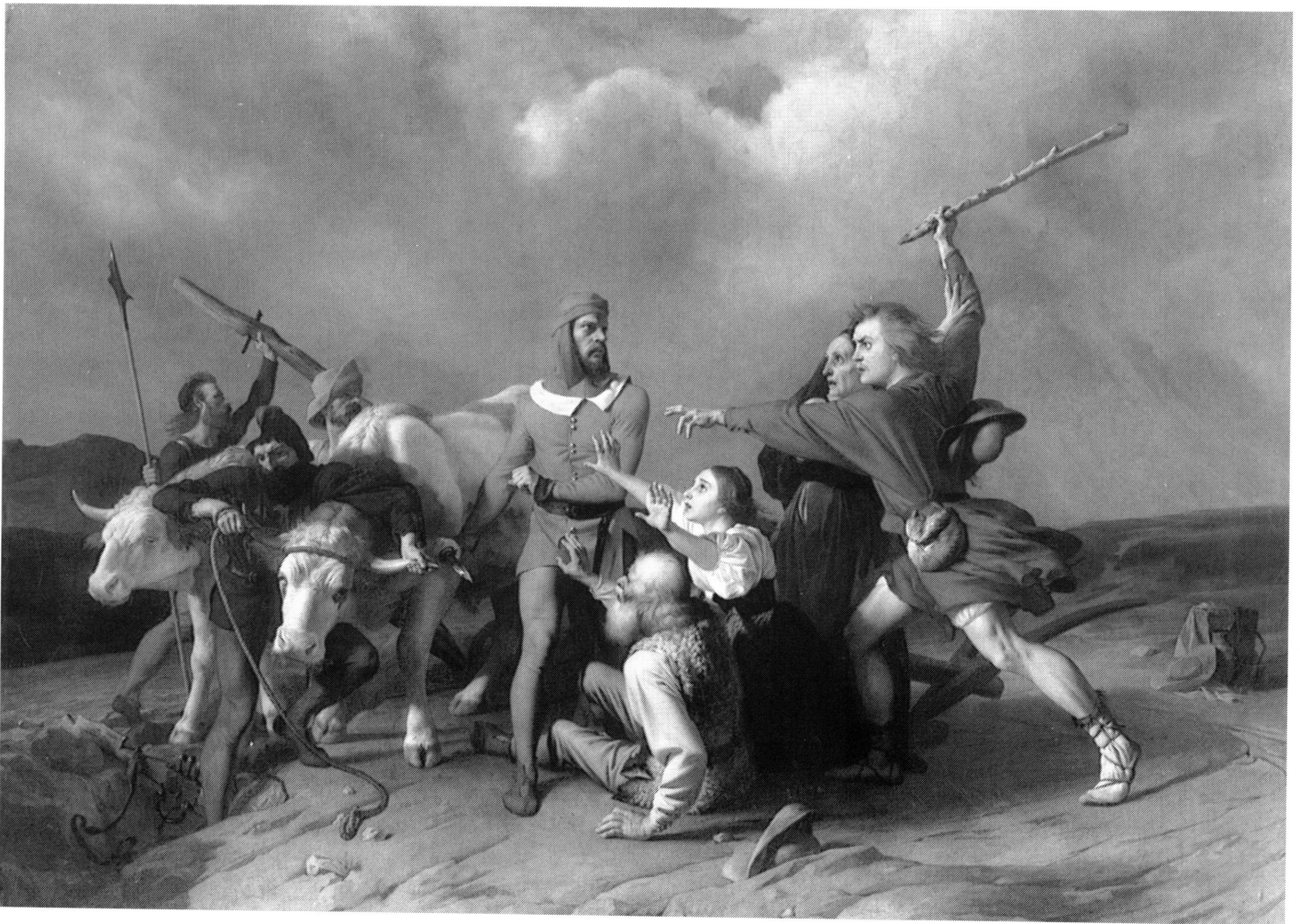
Profil d'un héros, Arnold de Melchtal peint en 1840 par Jean-Léonard Lugardon

Par Danielle BUYSENS

Le vent de la révolte se lève sur la terre d'Unterwald. Soufflant dans la tunique et les cheveux d'Arnold de Melchtal, il suit les petites lignes ascendantes du sol, tournoie et fait monter dans le ciel d'orageuses stries rouges qui font écho au vêtement brun du paysan¹ (fig. 1).

« En punition d'une faute légère », Landenberg, le bailli autrichien de Sarnen, a décidé de confisquer les bœufs de la famille de Halden (ou Anderhalden) de Melchtal². Au vieil Henri qui demandait de pouvoir au moins finir son sillon, le soldat envoyé par le bailli a répondu : « Si

1. Jean-Léonard Lugardon, *Arnold de Melchtal*, 1840. Huile sur toile. 138 x 195 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1841-2.



le paysan veut manger du pain, qu'il s'attelle lui-même à sa charrue. » C'en est trop pour Arnold, « les insolentes paroles de cet impudent » le mettent hors de lui-même.

Certes, le soldat venu s'emparer des bœufs est fermement campé dans son vêtement d'un rouge brutal, et son regard n'a pas moins de détermination que celui d'Arnold. De fait, il s'est déjà spatialement accaparé les bêtes, et côté paysans c'est désormais le vide. Contre lui sont venues se briser les protestations du vieux père qui s'enroule dans sa chute, tandis que la fille s'affaisse dans sa prière et que la mère apeurée recule. Mais le mouvement de ces trois personnages laisse un espace vacant au centre du tableau que la mère tente en vain d'interdire à son fils : l'irruption du jeune paysan, dont la géométrie dynamique s'oppose violemment tant à la verticalité du soldat qu'aux lignes faibles de sa famille, signifie que le temps de la soumission est révolu.

En réponse au joug que l'on enlève aux bœufs, Arnold brandit plus haut son bâton et, de son autre bras tendu comme de son regard furieux, il projette sa révolte par-delà le soldat : les bœufs, rétifs en dépit de leur échine ployée, semblent donner bien du mal aux trois valets³, à tel point que seul l'un d'eux s'inquiète du bâton qui menace leur chef. Et ce n'est qu'un équilibre précaire que garde au bord du sillon cet enchevêtrement d'hommes et de bêtes, maintenu par la hallebarde dressée mais qui déjà s'incline.

En définitive, même si le soldat reste un jalon solide, toute mobilité lui est interdite : empêtré dans son rôle d'opresseur entre la masse chaotique des bœufs péniblement confisqués et les paysans soumis qui l'entravent⁴, il est de surcroît doublement contrecarré par sa position frontale et par la torsion de son corps en un contrapposto opposant deux mouvements contraires. En revanche, tout se passe comme si l'élan d'Arnold, que l'on perçoit inexorable, parvenait à déplacer la composition. Porté par le profil du paysan, puisant sa force dans un vide où monte la révolte, cet élan renverse le sens de lecture et promet de balayer tout l'espace.

Et la révolte paysanne à laquelle la nature se rallie, peut-elle être autre chose que légitime ? Quoique restés coiffés, signe du pouvoir — que l'on se souvienne de Guillaume Tell —, les hommes du bailli, en réalité, ont plutôt l'air d'accomplir un acte de brigandage. Effet de contre-jour et, pour le visage des trois valets, facture moins raffinée, aggravent leur mine patibulaire, tandis que la lumière baigne avantageusement les paysans qui sont en outre de taille légèrement surdimensionnée.

Au geste pour le moins clair d'Arnold, répond une basse menace : dans l'ombre, le soldat a sorti sa dague. Il ne s'en servira pas tout de suite, et pas contre le jeune paysan ... Celui-ci va dans un instant lui fracasser deux doigts, puis prendre la fuite vers le pays d'Uri, terre d'ac-

cueil de ces hommes des Waldstätten en colère qui bientôt prêteront serment au Grütli. Et lorsque, dans son exil, le jeune homme apprendra avec horreur qu'après son départ, « un acier tranchant » a été enfoncé dans les yeux de son père sur ordre du bailli, cela ne fera qu'accroître sa détermination.

L'artiste et son tableau

Après une première initiation à l'École de dessin de la Société des Arts, Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) entre pour deux ans dans l'atelier d'Antoine-Jean Gros à Paris, en 1819 ou 1820. Il fait ensuite le voyage en Italie, et c'est de Florence qu'il envoie en 1824 sa *Délivrance de Bonivard* pour participer au Concours de peinture d'histoire nationale organisé par la Société des Arts⁵. Rempportant le premier prix contre son unique concurrent Georges Chaix, il confirme son engagement au service de l'histoire nationale en exposant en 1826 une première version du *Serment du Grütli*⁶ et devient dès lors l'un des fers de lance de la « nouvelle école genevoise ».

Lorsque Lugardon travaille dans l'atelier du baron Gros, celui-ci a renoué avec l'héritage du classicisme, renonçant à la critique de l'œuvre davidienne qui avait pu faire de lui un précurseur du romantisme. Quoique le jeune artiste se détourne résolument des sujets mythologiques auxquels revient Gros, il sera manifestement plus marqué par l'étude attentive des grands modèles de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, que par l'ampleur de composition, le savant colorisme ou encore la touche véhémement des grandes œuvres de son maître⁷. Mais certaines esquisses montrent qu'il ne leur fut pas toujours indifférent et, incontestablement, il en retient le goût du mouvement. Si son usage de la rhétorique gestuelle et le dépouillement de ses compositions le rattachent encore au néo-classicisme, sa conception d'une histoire « en action » se distancie radicalement de celle qui consistait « à louer la bravoure, mais sans donner le spectacle même des conditions d'accomplissement des actes qu'elle supposait »⁸.

A Florence, il fréquente Ingres vers qui se tourneront aussi d'autres élèves de Gros, et qui cultive chez lui le goût d'un dessin rigoureux, travaillé dans d'innombrables feuilles et salué par l'ensemble de la critique. Ses figures portent la trace d'un recours systématique au modèle, effet de pose, certes, mais aussi forte plasticité qui fait volontiers ressortir les muscles sous les vêtements.

Les études pour *Arnold de Melchtal* furent certainement nombreuses. Six d'entre elles, têtes d'homme, de vieillard ou de paysan, figuraient à l'exposition rétrospective de 1885⁹. Dans les collections du Musée, un dessin préparatoire offre un bon exemple du travail d'élabora-



2. Jean-Léonard Lugardon, *Etude pour la figure d'Henri de Melchtal*, vers 1840. Plume et encre brune, mine de plomb, rehauts de craie blanche sur papier bleuté. 27,9 x 38 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, inv. 1912-24/59.

tion à partir du modèle d'académie : « greffées » sur le corps d'un jeune homme, une barbe rapidement crayonnée et une main ridée annoncent Henri de Melchtal (fig. 2). Mais les figures ne sont pas l'unique objet des soins de l'artiste : deux petites huiles et deux dessins témoignent d'une véritable recherche d'expression pour les bœufs¹⁰ (fig. 3).

Probablement incité ou au moins encouragé dans cette voie par Ingres, mais aussi de manière similaire au goût folkloriste du Zurichois Ludwig Vogel, sa quête de l'historicité se manifeste notamment dans une attention portée au costume¹¹. Il en réalise des sortes de répertoires qui ne

sont pas toujours bien accueillis lorsqu'il les expose : « Les *Etudes de têtes et costumes suisses* ne sont pas indignes du talent de l'auteur ; mais quelques personnes trouvent ce genre de travail au-dessous de lui. »¹²

Après un bref séjour à Genève, Lugardon repart en 1826 pour l'Italie. Il séjourne cette fois à Rome, en même temps que les frères Aurèle et Léopold Robert. Comme eux, il peint les « brigands », recherche les « types » qui ressurgiront de temps à autre dans ses scènes de l'histoire suisse : dans *Arnold de Melchtal*, la troupe du bailli n'est-elle pas en quelque sorte affligée d'une physionomie de « bandit italien » ?

Mais ces différentes références ne doivent pas occulter ce qui fait le caractère de l'œuvre de Lugardon : tout ce qu'il apprend, il le met au service de ce « grand sentiment helvétique » salué par Amiel¹³, et qui lui donne une place de premier rang au sein de cette nouvelle école réputée apte à rendre compte de la spécificité suisse. N'oublions pas que, dans une hiérarchie des genres encore bien vivante, l'histoire n'avait rien à envier au paysage.

Puisés dans les sites et l'histoire de la Suisse, les sujets privilégiés par ces artistes comptent pour beaucoup ; reste que la quête d'une sorte de rudesse héroïque, soutenue par « une austère simplicité de moyen »¹⁴, annonce ce qu'un Hodler portera à son apogée : « M. Lugardon, les yeux sur son Grütli, et l'esprit tout plein des héroïques pâtres des Waldstätten, consulte les chroniques, visite les arsenaux, étudie le génie, fruste mais énergique, de Vogel de Zurich, et s'efforce avec un croissant succès de créer pour l'histoire suisse un style suisse, qui soit à la fois vrai, pur et vigoureusement caractérisé. »¹⁵

Comme Diday, Calame ou Hornung, il expose régulièrement à Paris¹⁶. Mais comme eux, c'est le plus souvent pour y « exporter » l'image d'une identité helvétique, au contraire de la génération précédente qui, avec plus ou moins d'originalité, « importait » à Genève les différentes tendances de l'art européen, et dont on a pu attendre, selon l'expression de Bruun-Neergaard, qu'elle y « généralise le bon goût et la grande manière »¹⁷.

Reconnu au-delà des frontières, ce « caractère national » provoque la fierté des Genevois : « L'école genevoise a pris place désormais dans les Expositions européennes », se réjouit Rigaud¹⁸. « [Nos peintres] ne sont plus réduits au rôle d'imitateurs. Ils impriment à notre école un aspect d'originalité qui frappe tous les observateurs éclairés, et qui, en lui donnant un caractère qui lui est propre, lui assure un succès durable. »¹⁹ Et ce n'est pas sans raison que Rigaud se félicite du succès remporté par ces artistes à l'étranger : le *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* de Lugardon, exposé en 1835 à Paris, a eu les honneurs de la critique de Delécluze en ces termes : « Cette production (...) a le mérite singulièrement rare aujourd'hui de ne se sentir de l'influence d'aucune école ancienne ou nouvelle, et de transmettre fidèlement les idées et les impressions naturelles propres à l'auteur. »²⁰

Un patrimoine national dans la tourmente

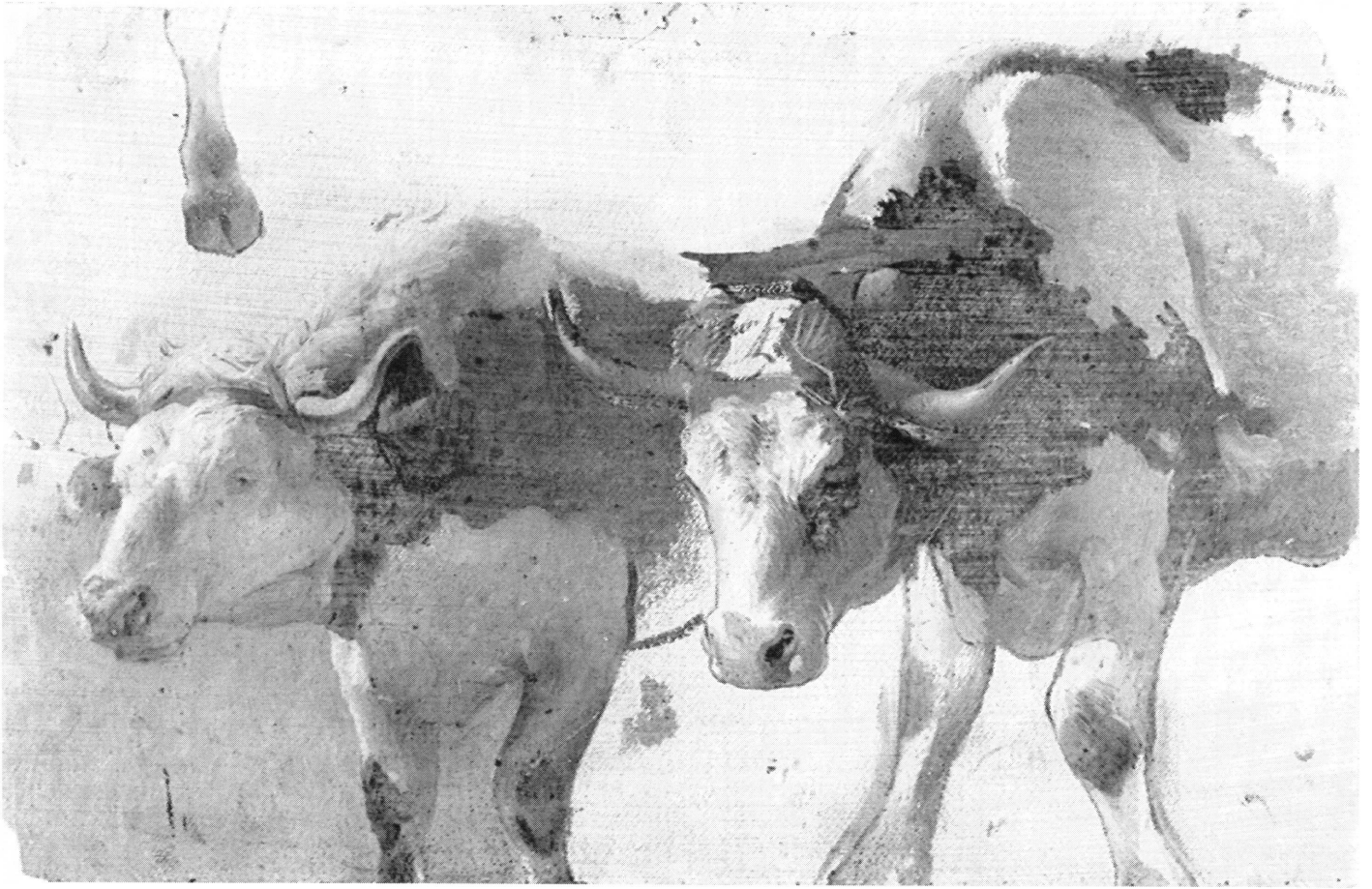
Lugardon peint son *Arnold de Melchtal* dans la perspective du salon parisien de 1841²¹. Avant que l'œuvre ne parte, Rodolphe Töpffer la découvre dans l'atelier du peintre où, dit-il, elle attire « une foule » ; il s'enthousiasme et décide d'organiser une souscription afin qu'elle

devienne propriété du Musée et soit ainsi conservée « à Genève et à la Suisse »²². En trois jours, une somme comblant les vœux de l'artiste – quelques 6 000 francs – est réunie. Notons-le, la souscription n'a pas été publique à proprement parler, les membres du comité créé pour l'occasion ont fait circuler des listes auprès de leurs connaissances. Près de 115 personnes et associations se sont ainsi mobilisées, collectionneurs et amateurs d'art notoires, élèves de l'Académie d'après nature, quelques artistes, mais aussi syndics, juges, professeurs, pasteurs, militaires, sans oublier les anonymes²³.

Le 22 janvier 1841, dans un article consacré au départ des œuvres genevoises vers le Salon, le *Fédéral* annonce officiellement cette acquisition en soulignant son caractère patriotique : « Nos principaux artistes se préparent à soutenir dignement à Paris la belle réputation que l'école genevoise s'est acquise depuis quelques années. (...) Quant à M. Lugardon, tous nos concitoyens qui mettent du prix à la peinture ont été voir son magnifique tableau représentant le moment où l'envoyé du bailli autrichien vient saisir les bœufs de Melchtal. Ce tableau devant revenir de Paris pour orner le Musée Rath, (...) nous nous bornons à annoncer aujourd'hui qu'aussitôt que ce tableau a été connu de quelques-uns de nos amateurs, ils se sont empressés d'ouvrir une souscription pour en assurer la possession à notre ville (...). Ce fait seul parle assez haut du mérite de cette peinture, pour que nos éloges soient superflus (...) et fait honneur aussi à ceux qui ont eu cette heureuse pensée (...). »

A son retour, le tableau de Lugardon est offert à l'admiration du public dans l'exposition d'été du Musée Rath²⁴. C'est alors, donc, que ceux qui ne l'ont pas vu le voient, et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il ne fait pas l'unanimité ! Ainsi peut-on lire dans le *Journal de Genève* : « Le grand tableau de M. Lugardon (...) se distingue par une couleur généralement fausse et qui ressemble à des fleurs artificielles ; les têtes, sauf celles des deux femmes qui sont pleines d'expression et qui ont tout à fait le caractère unterwaldois, sont toutes ignobles. Nous savons bien que nos ennemis sont toujours laids ; mais nos amis devraient trouver grâce, et Melchtal père et fils sont sans noblesse. Il n'y a que les membres qui soient héroïques et d'un beau dessin (...). Du reste, la scène est bien conçue, énergique et plaît comme ensemble, quoiqu'un peu académique. Les bœufs ont la palme pour la noblesse de l'expression. »²⁵

Pourtant, en introduction à sa revue de l'exposition, l'auteur de cette diatribe n'a-t-il pas donné son aval à « ... une école qui, s'écartant de la voie banale, c'est-à-dire de l'afféterie, du maniéré et du clinquant, a choisi pour guides de ses pinceaux la nature et la vérité ? » D'avance, il semblait approuver la rudesse de cette composition en déclarant : « Les sites d'un pays, ses usages et ses mœurs



3. Jean-Léonard Lugardon, *Etude de bœufs*, vers 1840. Huile sur carton. 30,4 x 47 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-311.

doivent nécessairement influencer sur le faire de ses artistes ; et en appréciant cette beauté sévère, quelquefois âpre et terrifiante, que la Suisse offre aux regards, on conçoit le ton qui domine dans les ouvrages de nos peintres, le caractère de leurs sujets, et la préférence qu'ils donnent au *vrai* sur l'*idéal*. »²⁶

Notre auteur, qui tient beaucoup à garder l'anonymat compte tenu du ton en général assez virulent de ses propos²⁷, se reprend néanmoins quelques jours plus tard. Regrettant d'avoir traité « si sévèrement » Lugardon, il fait porter la responsabilité de sa mauvaise humeur à un article du *Fédéral* qu'il dit avoir eu sous les yeux, et qu'il juge trop élogieux, particulièrement à propos de la couleur : « notre enthousiasme excité par le *Fédéral* a été déçu sur ce point, et l'on sait que l'enthousiasme déçu tourne facilement à l'aigre ; ainsi, qu'il [l'artiste] s'en

prenne plutôt à des amis imprudens qu'à notre critique, si elle a pu le blesser. »²⁸

Or, dans le *Fédéral* incriminé, nous n'avons trouvé nulle trace d'un article qui vante la couleur de ce tableau ... d'ailleurs, aucun article qui en fasse mention depuis l'annonce du 22 janvier²⁹ ! Certes, on est bien en droit de ne pas aimer cette œuvre, mais pareille charge, même sous la plume d'un critique très agressif, laisse d'autant plus perplexe qu'elle est suivie d'une justification qui semble bien fallacieuse. En fait, pour comprendre la violence de cette attaque, il importe certainement de la resituer dans le contexte politique de la montée du mouvement démocratique et radical qui mettra fin au régime Rigaud et à ces fameuses « vingt-sept années de bonheur » qui ne l'étaient pas aux yeux de tout le monde. Le *Journal de Genève*, pour l'heure organe des libéraux, et

le *Fédéral*, conservateur, entretiennent une dure polémique, et lorsque l'on consulte la liste des souscripteurs pour le tableau de Lugardon, on constate que la tendance du *Fédéral* y domine largement.

Il est de surcroît fort probable qu'à travers cette histoire de couleur, le critique du *Journal de Genève* vise directement le très conservateur Rodolphe Töpffer. Sa position en matière de coloris est célèbre et controversée : depuis quinze ans, il s'attache à défendre une teinte locale volontiers crue au nom de la vérité d'une « peinture alpestre » spécifique, englobant l'histoire au même titre que le paysage, contre les conventions étrangères des teintes chaudes « à l'italienne ». Il est également de notoriété publique que Lugardon fait partie de « l'écurie » de Töpffer qui défendait en ces termes son *Grütli* de 1826 : « La teinte générale de votre tableau a quelque chose de sombre et d'imposant ; quelques personnes la trouvent un peu trop bleuâtre. Je les soupçonne, ces personnes là, d'être de celles qui ne connoissent que par tradition ou oui dire, la couleur du firmament avant le lever du soleil. (...) Vos montagnes et vallées sont bien suisses, vastes et froides, du froid du matin. »³⁰ Et pourtant, dans l'article en effet très enthousiaste qu'il consacra à *Arnold de Melchtal*, Töpffer ne pourra éviter lui aussi de constater que cette fois, « le coloris laisse quelque chose à désirer »³¹ ...

Manifestement, le tableau de Lugardon se trouve pris dans un conflit politique, et si l'on nous permet cette expression, il fait les frais de la « couleur » de ses souscripteurs ...

Le paysan, la colère et la convenance de l'histoire

Mais il serait tout-à-fait faux de n'attribuer cet accueil pour le moins mitigé qu'à une polémique totalement étrangère à l'œuvre. Cet « Arnold furieux » ne laisse pas de troubler les contemporains de Lugardon, y compris dans l'entourage direct de ses partisans³². Pour Jean Gaberel, qui assure quelques semaines plus tard la critique de l'exposition dans le *Fédéral*, trop de vérité nuit : « L'auteur a voulu être vrai, et il l'a été trop ; pour être historien, il a eu peur d'être poète. Assez d'autres, il est vrai, on fait le contraire. Ces rudes hommes de 1307³³, que de fois on les a changés en profonds politiques ! (...) Mais de peur de les travestir en Brutus ou en Mirabeau, faut-il en faire des paysans ? Cet Arnold de Melchtal, son visage bouleversé ne doit-il donc offrir aucune trace des nobles sentiments qui le conduiront au Grütli ? Je n'y vois que de la colère ; c'est un bouvier à qui l'on vient de voler ses bœufs. »³⁴ S'interrogeant de même sur le « ravisseur » — « cet homme est laid, horriblement laid » mais « est-il assez méchant ? » — Gaberel ajoute : « Puis, il faut

presque l'admirer d'être si calme et si droit lorsque, armé seulement d'une courte épée, il voit arriver sur sa tête un pareil bâton tenu par une pareille main. »

Dans le *Journal de Genève*, paraît à la même période une seconde série de commentaires d'un ton plus mesuré que la première³⁵. D'entrée, le critique semble en désaccord avec le *Fédéral*, puisqu'il approuve l'artiste de savoir peindre les héros de l'histoire suisse en paysans : « Les compositions dont M. Lugardon a tiré le sujet de l'histoire nationale porte en général un caractère de simplicité grandiose : il ne vise pas à l'effet, il ne drape pas ses personnages, il ne les fait pas poser en matamores ; ce ne sont ni des Grecs ni des Romains, mais des hommes forts et énergiques, de simples paysans ou des bergers, mais ennoblis par les sentimens qui font battre leurs poitrines, l'amour de la patrie et de la liberté. »

Mais on l'aura senti, si ces héros peuvent être « de simples paysans ou des bergers », cela ne signifie pas que l'on doive « ... se complaire à reproduire certains types vulgaires et triviaux. Le problème qu'il [Lugardon] semble s'être proposé : reproduire la nature dans toute sa vérité et sa simplicité, sans aller ni en deçà ni au delà, présente de grandes difficultés, et je crois qu'il a manqué le but, pour quelques figures au moins dans son tableau. Le vieux Melchtal et son fils sont vrais, ce sont bien des paysans suisses, mais on sent que, tout en restant dans le vrai, l'artiste aurait pu peindre une nature moins commune et plus élégante ; (...) le vieux Melchtal a un caractère de faiblesse morale et physique trop prononcé, ce me semble ; la colère emportée et fougueuse du fils n'est pas le vrai courage ; un pareil état, passager de sa nature, suppose même ordinairement un caractère faible (que semblent confirmer son tempérament lymphatique et ses cheveux d'un blond clair) et bien éloigné de ce courage calme, attribut historique des héros du Grütli. Que le peintre ne lui a-t-il plutôt donné un peu de ce courage mâle empreint sur la figure du soldat placé au milieu du tableau ! » Et de louer lui aussi le soldat : « Malgré sa laideur, malgré la petitesse de sa taille, cet homme a une telle expression de résolution et de courage calme, qu'il grandit aux yeux, il intéresse. »

Tout en tempérant leurs reproches de force louanges sur la qualité du dessin et l'énergie de l'ensemble, les deux critiques concluent de même que la composition induit en erreur sur le véritable héros, tant il est vrai qu'un paysan en colère ne les satisfait pas. Et chacun à sa manière propose une autre solution : pour l'un, « comme la scène serait plus vive, comme l'intérêt se concentrerait mieux sur Arnold, si ces trois hommes [les valets] avaient l'air de vouloir punir son audace, et que, sans lâcher les bœufs, ils parussent prêts à les lâcher pour se jeter sur lui ! » Et s'il faut bien reconnaître que « tout cela eût compliqué les difficultés », quel bénéfice en effet pour le

héros que d'être menacé et de pouvoir faire la preuve de son courage ... Quant à l'autre proposition, elle consiste carrément à « changer les rôles » : « Melchtal le père s'oppose aux satellites du bailli : Arnold a puni celui qui a prononcé les paroles outrageantes, les autres accourent furieux, il les attend avec ce même courage et cette énergie calmes que M. Lugardon a donné ici à son adversaire. » Si violence il doit y avoir du côté du héros, qu'elle s'exerce donc en dehors de la scène ...

Résumons : Arnold est trop paysan pour pouvoir prétendre à la « noblesse » d'un héros, il est trop en colère pour être courageux – cet « attribut historique des héros du Grütli » – et, en fin de compte, il ne semble pas assez en danger pour justifier sa rébellion ; quant au vieux père, sa faiblesse mérite-t-elle qu'on s'y intéresse ? Ainsi, tandis que les deux hommes s'accordent pour juger dépassées les conventions désormais réputées grandiloquentes du néo-classicisme, s'ils veulent une « vérité suisse », ils n'en restent pas moins attachés à une certaine idée de la dignité de l'histoire qui les pousse à vouloir abstraire le héros de ses actes. Une révolte n'est légitime qu'à être nourrie de sentiments élevés et à opposer sa calme vertu à la violence de l'oppresser ; or, la colère d'un « particulier » à qui l'on vole son bien n'est guère annonciatrice du « sauveur de la patrie », lequel doit s'ériger en défenseur d'une cause pour atteindre la vertueuse généralisation du vrai héros.

Un paysan cossu ... et brutal !

Examinant les causes de ce qu'il considère comme un échec de la peinture d'histoire en Suisse à cette époque, Oskar Bächtli fait remarquer que le répertoire des thèmes nationaux pose quelques problèmes : « La plupart des compositions doivent être réinventées. La majorité d'entre elles commémorent des faits insignifiants. Comment peint-on un événement historique comme un vol de bœufs ? La recherche dans l'histoire nationale ne donne souvent lieu qu'à des scènes de genre. »³⁶

De fait, une première réflexion s'impose : telle que nous l'ont transmise les différents « récits des origines » de la Confédération, l'histoire d'Arnold de Melchtal, comme d'ailleurs celle de Baumgarten ou de Stauffacher, est d'abord celle d'une réaction « privée » qui n'atteindra qu'ultérieurement une dimension collective plus conforme à l'idée que l'on se fait communément de l'histoire. Et le paysan n'est pas si « simple » que ça : comme le souligne Jean-François Bergier, posséder une paire de bœufs n'est pas plus à la portée de toutes les bourses, que jouir d'une maison à deux entrées et d'une installation de bain dans le cas de Baumgarten, ou se faire construire une belle maison de pierre dans le cas de Stauffacher³⁷. Aucun

de ces hommes n'est acculé à la révolte par la misère, la famine ou tout autre état d'indigence extrême ...

Quant à Guillaume Tell, il est vrai qu'il peut se faire valoir d'un « caractère public bien marqué » avec le refus de saluer le chapeau du bailli : « Ce faisant, il avait affiché le comportement que toute la population avait souhaité avoir (...). De plus, la personnalité même de sa victime imprimait à son meurtre une marque éminente : il s'agissait d'un haut officier de la Maison d'Autriche, un homme de confiance de ces Habsbourg en qui les gens d'Uri avaient maintes raisons de voir une grave menace pour leurs libertés ». Il n'en reste pas moins que ce meurtre « ... apparaît comme une vengeance personnelle (...) : c'est poussé par sa rage que le fameux arbalétrier a tiré sur son sadique persécuteur, qui avait même osé mettre en jeu gratuitement la vie de son enfant et lui avait tendu un piège avec une fausse promesse d'impunité. »³⁸ Le vif succès remporté par le *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* de Lugardon doit-il quelque chose au fait que cet épisode, tout en permettant une représentation en pleine action, met en scène un Tell au courage désintéressé, et par là même plus héroïque, lorsqu'il n'hésite pas un instant à mettre sa vie en péril pour sauver le fugitif ?

D'autre part, incontestablement, ces fondateurs de la Confédération ne sont pas des tendres ! Ils sont peut-être purs, certainement fiers, ils savent en tout cas manier leur arme : si Stauffacher opère un repli stratégique devant la concupiscence menaçante du bailli à l'égard de sa maison, c'est à coups de hache que Baumgarten fait passer de vie à trépas l'officier qui convoitait sa femme. Et l'on sait la vogue que, lors de la Révolution française, Guillaume Tell « le tyrannicide » connut auprès des Jacobins, non sans d'ailleurs que les Suisses ne s'en trouvent quelque peu lésés et mal à l'aise ...

Cependant, cette violence est loin de toujours déplaire : resituée dans l'histoire, elle fait le caractère de ces héros du triomphe des saines valeurs paysannes contre la dépravation de leurs envahisseurs, du rassemblement et finalement de l'identité nationale. En 1778, Johannes von Müller la justifie : « Personne ne désapprouvera la vengeance de Tell, à moins d'oublier combien l'âme ardente d'un jeune homme de ce siècle [d'un siècle où la vigueur naturelle savait si bien suppléer à l'insuffisance des lois] doit être révoltée de l'insolence, de la hauteur d'un tyran tel que Gessler, et du joug qui pesoit sur l'antique indépendance de sa patrie. »³⁹ En 1858, William Reymond ne semble guère s'en émouvoir : « Les types de Lugardon ont (...) le caractère mâle et rustique, libre et fort, qui distingue les montagnards et les hommes libres. L'énergie des expressions répond au développement musculaire des membres. Tout est simple et puissant dans ces héros de notre histoire, qui ne discutaient pas des principes, mais qui se battaient vaillamment pour

défendre leur honneur, leur famille et leur liberté. »⁴⁰ A la mort de Lugardon, Charles Du Bois-Melly cite avec agacement la critique du *Fédéral* qu'il taxe de pédantisme, et défend ainsi la vision de l'artiste : « c'est (...) comme conception du beau se dégageant de la réalité d'un fait vulgaire, que je l'admire. Ce Melchtal dont la fureur fait transparaître le sang vermeil sur son jeune visage, ce « bouvier » révolté contre la tyrannie... je le trouve superbe. »⁴¹ Plus près de nous, en 1930, Paul Budry peut s'exclamer : « ... Lugardon avait l'énergie grutlienne. Il l'a déployée (...) dans ces tableaux archiconnus qui comptent à notre folklore romantique. La massue de Morgarten reverdissait dans son pinceau. (...) Quand il dessine un bras, lève un gourdin, pas d'erreur, ce bras, ce gourdin sont animés par le bon droit ; tous les regards sont justiciers, les démarches sont vengeresses. On sent que ces gaillards ont bu l'eau des glaciers de Diday. »⁴² Quant à Louis Gielly, en 1935, il ne perçoit plus rien dans « ... ces toiles correctes, sans signification profonde, sans expression et sans émotion. »⁴³

Mais pour lors, le contexte politique de 1841, avec ses tensions qu'on ne peut tenir pour négligeables, rend le problème particulièrement sensible.

De la légitimité des révolutions

Ce n'est qu'en fin d'année que paraît l'article écrit par Töpffer pour donner à l'œuvre de Lugardon toute la notoriété qu'elle mérite à ses yeux. Pour Töpffer, on s'en doute, la qualité de la composition est indéniable et ne laisse planer aucune ambiguïté ; elle remplit parfaitement sa vocation d'émulation des sentiments patriotiques : « Ces nombreux incidents qui s'enchaînent de si près, pour produire ce choc de passions ennemies, ce tumulte de sentiments qui se heurtent ou s'entrecroisent, sont combinés savamment dans un groupe unique dont la

frappante simplicité ne permet ni obscurité ni hésitation. Immédiatement le cœur s'en mêle, l'on prend parti (...). »⁴⁴

Est-ce à dire que Töpffer assumerait mieux que les autres la colère du jeune paysan peint par Lugardon ? En fait, il ne répond pas directement aux critiques qui l'ont précédé. Manifestement, ses préoccupations sont ailleurs. Paru dans le cadre d'une longue série consacrée aux œuvres exposées au Salon du Louvre par le *Magasin pittoresque*, son article s'ouvre sur une sorte de résumé d'histoire suisse à l'usage des Français qui lui est prétexte à préciser sa lecture des événements : présentée quasiment comme une guerre sainte, la « révolution » opérée par les paysans des Waldstätten semble prise au sens astronomique du terme, comme un retour à une situation antérieure. Et ce sont les baillis, ces oppresseurs étrangers, qui, par leur mauvaise conduite, l'ont imposée à « ces pâtres, hommes paisibles, attachés aux empereurs, et naturellement disposés à se laisser gouverner selon une coutume qui serait demeurée équitable et réglée (...). »

Usant d'une rhétorique très contrôlée, Töpffer prend d'ailleurs soin d'éloigner ses pâtres du mot « révolution ». C'est « presque respectueusement et malgré eux » qu'en rejetant le « joug avilissant de baillis injustes et corrompus », ils ont conquis la liberté : « De là ce saint caractère de retenue, de justice et en même temps d'héroïque fermeté qui distingue la résistance et la victoire de ces pâtres ; de là aussi les durables bienfaits d'une révolution qui, réglée tout aussitôt qu'accomplie, ne laisse subsister après elle, au lieu d'ambitions rivales, qu'une compacte phalange d'hommes libres. »

En somme, ils ne demandaient que ce qu'ils avaient déjà eu, sans remettre en cause l'organisation d'une société qui avait autrefois fait ses preuves. Or, en 1841, faut-il le rappeler, c'est au nom d'un nouvel idéal que le régime de la Restauration est contesté, un idéal qui n'est pas celui de Töpffer et qui entraîne Genève de plus en plus loin de l'Ancien Régime ...

¹ L'un des critiques de l'exposition genevoise de 1841 regretta que l'artiste n'ait pas « donné à la scène un fond de montagnes simple et sévère, comme semblait le prescrire le lieu de l'action », quitte à « confier cette partie à un de ses collègues »; et il ajouta: « A ce propos, je vous dirai tout bas, car ce n'est qu'un *on dit*: le ciel fort bien peint et que vous avez sans doute remarqué, est d'un de nos grands paysagistes. » Cf. « Feuilleton » du *Journal de Genève*, 16 septembre 1841. Il est vrai que le paysage n'était pas le point fort de Lugardon, Zelger en fait remarquer à juste titre le peu d'importance dans son œuvre, où il est le plus souvent réduit à un statut de coulisse. Cf. F. Zelger, *Heldenstreit und Heldentod, Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich, 1973, p. 46.

² Pour l'histoire d'Arnold de Melchtal, telle que Lugardon put s'en inspirer, consulter notamment F. Schiller, *Guillaume Tell*, trad. de H. Merle-D'Aubigné, Paris-Genève, 1818, pp. 72-73, 77 sq (auquel nous empruntons nos citations) et J. von Müller, *Histoire des Suisses*, trad. de P.H. Mallet, Lausanne, 1794 (édition originale en 1778), t. III, pp. 356-357.

³ Schiller fait ainsi parler son Melchtal: « Je me sentis l'âme transpercée quand je le vis détacher du timon mes superbes taureaux; ils mugissaient sourdement, comme s'ils avaient senti cette injure; ils frappaient de leurs cornes ce misérable ... » (*op. cit.*, pp. 72-73).

⁴ En dépit d'une attention extrême portée à la signification de sa composition, il semble que Lugardon ait comme « laissé échapper » quelques bizarreries en plein centre de son tableau: que penser en effet de l'emplacement des mains droites du père et de la fille sur le corps du soldat, ainsi que de la direction de la dague qui, si elle est bien à la hauteur des yeux du vieil homme pour évoquer son futur martyr, pointe entre ses jambes ... Une difficulté manifeste à résoudre un problème de plis aux basques du vêtement du soldat peut être invoquée pour justifier la main du vieil homme, mais cela n'enlève guère à l'étrangeté de la solution!

⁵ Cf. notre article « Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale », dans: *Genava*, n.s. t. XXXIII, 1985, pp. 121-132, et D. RUSILLON, « Peindre Bonivard, la difficile originalité. Références et influences dans les tableaux de Chaix et Lugardon », *ibid.*, pp. 133-139. La *Délivrance de Bonivard* fait partie des collections du MAH, inv. 1839-12.

⁶ MAH inv. 1886-10, au MAH également, deux versions postérieures: 1833, inv. 1937-29 et 1836, inv. 1947-61. Cf. *Emblèmes de la Liberté, L'image de la République dans l'art du XVII^e au XX^e siècle*, cat. d'exp., Berne, Musée historique et Musée des Beaux-Arts, 1991 (à paraître).

⁷ Dans une lettre écrite de Paris au peintre français Jean-Baptiste Delestre, qui fut aussi l'élève de Gros et son biographe, Lugardon parle du projet de montrer l'une de ses œuvres dans l'atelier de Gros, cf. E. CHARAVAY, *Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet*, Paris, 1887, p. 716 n° 1911/1°. Ce précieux document devrait permettre de suivre les relations de Lugardon et de son maître au delà de la période d'enseignement; malheureusement, sa datation pose un problème: à l'elliptique 6 novembre, Charavay propose d'ajouter 1835, ce qui situerait de manière peu vraisemblable l'épisode après le suicide de Gros.

⁸ D. RUSILLON, *op. cit.*, p. 133.

⁹ *Tableaux et études de J.-Léonard Lugardon*, Genève, Cercle des Beaux-Arts, janvier 1885, n°s 29, 36, 40, 43, 47, 70.

¹⁰ MAH inv. 1976-310 et 1976-311, au Cabinet des Dessins du MAH: inv. 1912-24/87 et 1912-24/90.

¹¹ Les deux artistes échangent d'ailleurs de la documentation, cf. une lettre de Ludwig Vogel à Lugardon, Zurich, 7 septembre 1833, BPU, Ms. autogr., où il est question, entre autres, d'un cahier de costumes du Moyen Age de Wagner.

¹² [J. GABEREL], *Revue de l'Exposition des Beaux-Arts de 1841*, extrait du *Fédéral*, Genève, 1841, p. 48.

¹³ H.F. AMIEL, « Le peintre Hornung, 1792-1870 », dans: *Galerie suisse*, III, 1880, p. 527, note 1.

¹⁴ R. TÖPFFER, projet de biographie de Lugardon, s.d. [vers 1846], BPU, Ms. suppl. 1162, f. 82.

¹⁵ R. TÖPFFER, « Arnold de Melchtal. Tableau de M. Lugardon (Ecole genevoise) », dans: *Le Magasin pittoresque*, t. IX, décembre 1841, p. 390.

¹⁶ A la suite du succès remporté par son *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* au Salon du Louvre en 1835, Lugardon se réinstalle à Paris pour deux ans; c'est alors qu'il peint et expose sa troisième version du *Serment du Grütli* (cf. note 6), bénéficiant par ailleurs de plusieurs commandes de Louis-Philippe pour Versailles. En 1839, il regagne sa patrie où il assume pour quelques années le poste de directeur de l'Ecole de la figure à l'Ecole de dessin. Fasciné par le thème de *Ruth et Booz* auquel il voudrait donner une teinte plus locale, il est encouragé par le sculpteur Pradier à se rendre en Algérie, projet qu'il met à exécution en 1850. La vie de Lugardon s'achève après plus de vingt ans d'inactivité due à la maladie. A sa mort, de nombreuses nécrologies élogieuses témoignent de l'estime que portaient encore les Genevois à ce peintre dont l'œuvre, par ailleurs, était depuis longtemps tombée en désuétude. L'étude la plus complète sur Lugardon reste encore de nos jours celle de C. Du Bois-Melly, « Léonard Lugardon, sa vie et son œuvre », parue dans la *Tribune de Genève*, du 27 janvier au 24 février 1885. Cf. aussi F. Zelger, *op. cit.*

¹⁷ T. C. BRUUN-NEERGAARD, *De l'état actuel des arts à Genève*, Paris, 1802, pp. 10-11.

¹⁸ J.-J. RIGAUD, « Rapport du comité des Beaux-Arts », dans: *Process verbal de la 22^e séance annuelle de la Société pour l'avancement des Arts*, Genève, 1840, p. 57.

¹⁹ *Id.*, p. 64.

²⁰ J.-E. DELÉCLUZE, dans: *Journal des débats*, 10 mars 1835. L'œuvre appartient à la Confédération (inv. 1532), elle est déposée au Tell-Museum de Bürglen.

²¹ Ouvert le 15 mars 1841. *Arnold de Melchtal* figure dans le livret sous le n° 1345.

²² J. DROIN, « De Töpffer, de Lugardon et d'une souscription publique pour le Musée », dans: *Revue du Vieux-Genève*, n° 2, 1972, pp. 44-46.

²³ Une liste des souscripteurs, en grande partie de la main de Töpffer, se trouve à la BPU, Ms. suppl. 1641, f°s 163-164. Pour les artistes, outre la présence du père de Rodolphe Töpffer, Adam-Wolfgang, il faut relever celle de Calame, tandis que Massot, dont le nom est rayé, semble avoir renoncé à sa participation.

²⁴ Ouverte le 16 août 1841, catalogue n° 136.

²⁵ Critique anonyme (signée X.) de l'exposition du Musée Rath, dans: *Journal de Genève*, 26 août 1841.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Lugardon n'en fut pas la seule victime et cette virulence amena l'un des exposants, lui aussi resté anonyme, à venir faire un scandale dans les bureaux du journal pour essayer d'obtenir le nom du critique! Cf. *Journal de Genève*, mise au point de la rédaction sous la critique de X., le 7 septembre 1841. Engagé dans la cause libérale d'où les radicaux allaient bientôt se détacher, le journal avait alors pour directeur le Français Elysée Lecomte, dont les « écarts de langage » et la « polémique brutale » allaient provoquer l'expulsion en 1842, cf. F. RUCHON, *Histoire politique de Genève, 1813-1907*, Genève, 1953, t. I, p. 313. La mise au point citée ci-dessus prend en tout cas bien soin de préciser que le critique est un « citoyen genevois des plus recommandables ».

²⁸ *Journal de Genève*, 11 septembre 1841.

²⁹ Faut-il remonter jusqu'en 1839, où le *Fédéral* louait la couleur d'un autre tableau de Lugardon, *Agar dans le désert*, lequel tableau avait fort déplu au *Journal de Genève*? Cf. le *Fédéral* du 1^{er} octobre 1839 et le *Journal de Genève* du 26 octobre 1839. Notons que le *Fédéral* évoquait déjà le goût de Lugardon pour les « figures ordinaires, quelquefois même laides », soupçonnant le peintre de vouloir par là mettre en valeur sa capacité à intéresser le spectateur par la seule « beauté de l'expression ». Toutefois, ce reproche va prendre une intensité particulière à propos d'*Arnold de Melchtal*.

³⁰ R. TÖPFFER, *Idée de Pierre Gétroz*, Genève, 1826, p. 12; cf. aussi « Sur l'idée de Pierre Gétroz », dans: *Journal de Genève*, 2 décembre 1826. Sur cette polémique concernant la couleur, nous renvoyons à notre article « Rodolphe Töpffer contre le *Courrier du Léman*: un débat esthétique à Genève en 1826 », dans: *Bulletin de la Société d'études töpfferiennes*, décembre 1986.

³¹ R. TÖPFFER, *op. cit.* (1841), p. 388.

³² Cf. une lettre de Lugardon à Töpffer qui, si la date indiquée au verso d'une autre écriture est exacte, doit se référer à notre tableau:

« Beaucoup de petites circonstances me font partir avec de noirs pressentimens. J'ai réfléchi à ce que vous a écrit Mr Dubochet & je vois là un moyen de dire que le tableau ne plait pas. Vient ensuite Menn qui a écrit à Hébert & qui lui parle de l'exposition sans dire un mot de ma toile; Humbert qui a répondu que le tableau étoit bien placé sans ajouter à ce que m'a rapporté Hébert le plus petit mot. Je vous avoue que le coup sera rude pour moi. (...) Adieu excellent ami toujours compatissant à toutes les peines, malgré quelles ont peut-être un côté ridicule.» BPU, Ms. suppl. 1645, f.º 186, s.d. [1841 ?].

³³ Gaberel se réfère encore à la chronologie élaborée au XVI^e siècle par l'érudite Tschudi, qui situait en 1307 le « serment des Trois Suisses » et les épisodes qui l'auraient immédiatement précédé; c'est également la date retenue par J. von Müller, bien que l'on ait retrouvé depuis 1758 l'original du Pacte des trois cantons indiquant la date de 1291. Dans ce mélange de légendes et de faits plus ou moins vérifiables, Jean-François Bergier mentionne d'autre part une possible identification des « Melchtal » comme Henri et Arnold de Wenighusen, propriétaires de champs de labour au débouché du vallon de Melchtal, peu après 1300. Cf. J.-F. BERGIER, *Guillaume Tell*, Paris, 1988, pp. 15-18, 29, 83 et 96.

³⁴ Parue entre le 3 septembre et le 1^{er} octobre dans le *Fédéral*, cette critique attribuée à J. Gaberel a été publiée en extrait sous le titre *Revue de l'exposition des Beaux-Arts de 1841*, Genève, 1841. Nous citons d'après cette dernière publication, pp. 46-48, pour le commentaire de l'œuvre de Lugardon, initialement paru le 28 septembre.

³⁵ *Journal de Genève*, 25 septembre 1841 pour le commentaire de l'œuvre de Lugardon. En ouverture de son premier article, paru le 16 septembre, l'auteur, qui signe « P.Z. » puis « P. », revendique la paternité de la critique de l'exposition de 1839 et annonce qu'il sera moins sévère qu'alors !

³⁶ O. BÄTSCHMANN, *La peinture de l'époque moderne (Ars bevletica, T. VI)*, Disentis, 1989, p. 155.

³⁷ J.-F. BERGIER, *op. cit.*, pp. 24-25.

³⁸ *Id.*, pp. 22-23.

³⁹ J. von MÜLLER, *op. cit.*, pp. 365-366.

⁴⁰ W. REYMOND, *La Peinture Alpestre*, Genève-Paris, 1858, p. 40.

⁴¹ C. DU BOIS-MELLY, *op. cit.*, 4^e article

⁴² P. BUDRY, « L'art romantique », dans: *La vie Romantique au pays romand*, Genève, 1930, pp. 276-277.

⁴³ L. GIELLY, *L'Ecole genevoise de Peinture*, Genève, 1935, p. 170.

⁴⁴ R. TÖPFFER, *op. cit.* (1841), pp. 388-390 pour l'ensemble des citations suivantes.

Crédit photographique :

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève.