

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 7 (2011)

Artikel: Les expositions-loterias de la Société des amis des beaux-arts de Genève (1822-1830) : analyse d'un échec
Autor: Buysens, Danielle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872143>

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: 26.11.2024

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

Danielle Buysens

Les expositions-loteries de la Société des amis des beaux-arts de Genève (1822–1830)

Analyse d'un échec

En guise d'introduction, j'aimerais donner deux échos à la problématique qui nous occupe dans ces pages, pour le plaisir de brouiller un peu la chronologie et les pré-supposés téléologiques, qui voudraient que l'âge du marché ait succédé à celui des mécènes, et, ce faisant, pour rappeler que la «valeur» de l'art est en somme la résultante d'une harmonique entre deux pôles: l'économique et le symbolique.

Mon premier écho est une affirmation un peu provocatrice de Voltaire, placée en 1756 en tête de la rubrique Peintres de son Catalogue des artistes célèbres du Siècle de Louis XIV: «Il faut, pour qu'un peintre ait une juste réputation, que ses ouvrages aient un prix chez les étrangers. Ce n'est pas assez d'avoir un petit parti, et d'être loué dans de petits livres: il faut être acheté.»¹

Mon deuxième écho, que je dois à Raymonde Moulin, est un propos exemplaire tenu en 1948 par l'économiste libéral François Perroux: «Toute société capitaliste fonctionne régulièrement grâce à des secteurs sociaux qui ne sont ni imprégnés ni animés de l'esprit de gain et de la recherche du plus grand gain. Lorsque le haut fonctionnaire, le magistrat, l'artiste, le savant sont dominés par cet esprit, la société croule et toute forme d'économie est menacée.»²

Le désintéressement de l'artiste qui est au cœur du propos de Perroux est, on le sait, l'une des légendes les plus tenaces de la scène artistique: elle date de la naissance du statut moderne de l'artiste, au XVII^e siècle en France, un peu avant en Italie, un statut qui présuppose la séparation d'avec l'artisan roturier et le déni du couple intérêts-besoins pour accéder aux sphères de la distinction. On voit bien dans cette citation à quel point être au-dessus de l'appât du gain vous place au-dessus de la mêlée, vous hisse au sommet de la hiérarchie sociale. En somme, dans cette logique, ce qui n'a pas de prix a de la valeur. Et l'on sait aussi la nouvelle actualité que les politiques dites de «démocratisation culturelle» ont donnée de nos jours à cette vision enchantée³.

Le pragmatisme voltairien, sa manière impudique de parler d'argent et de rompre un silence de bon ton sur le sujet, ont valu à Voltaire un déclassé sans appel dans le domaine des beaux-arts⁴. Mais en plein cœur du XVIII^e siècle, il met

lui aussi le doigt sur la question de la valeur symbolique en révélant ce qui la lie en réalité déjà au marché, et de préférence à un marché international sur lequel un artiste est ou n'est pas coté. Il fait voler en éclats l'univers réservé et distingué du «petit parti» et des «petits livres», allusion limpide à l'époque à la critique des Salons, mais qui vaut sans doute toujours pour un élitisme contemporain prompt à dénoncer les attentes indues du «grand» public. C'est, à travers le geste de l'achat, à la sanction publique de la valeur que Voltaire, cet écrivain bourgeois avant la lettre, en appelle.

Venons-en maintenant à la brève existence de la Société des amis des beaux-arts de Genève. Cette société ne doit pas être confondue avec la Société des arts, dont elle est issue, on le verra, tout en s'en distinguant dans ses objectifs. Comme son nom l'indique, elle ne vise pas à regrouper les artistes, même si certains en font partie, mais les «amis des beaux-arts», c'est-à-dire en l'occurrence surtout leurs acquéreurs.

Situons le moment de sa création. En 1822, cela ne fait pas encore dix ans que Genève est incorporée à la Confédération helvétique. Pas dix ans non plus qu'elle est sortie de l'Empire français, après quinze ans de rattachement à la Grande Nation. Moins de dix ans qu'elle a «restauré» quelque chose qui ressemble à son Ancien Régime, mais dans un état des relations internationales et de la pensée politique et sociale qui exclut un pur et simple retour en arrière. C'est un moment de redéfinition des espaces de référence, et notamment de l'espace culturel cosmopolite dans lequel la ville-Etat s'est inscrite tout au long du XVIII^e siècle, articulé par Paris d'un côté, Rome de l'autre.

Dans la pensée nationale qui domine désormais, les frontières ont aussi une signification culturelle: elles délimitent un territoire dans lequel l'art doit être enraciné autant que cultivé. Exprimant ce lien fort avec un terroir cher à la pensée romantique, la métaphore agricole peut déjà être repérée en 1799 chez Jean-Pierre Saint-Ours, à la charnière entre horizon cosmopolite et horizon national: s'efforçant de raisonner à l'échelle d'une patrie où il est revenu se fixer, le peintre se réjouit quand même de voir «la végétation intellectuelle» genevoise pouvoir légitimement s'étendre aux dimensions du vaste territoire français qui vient d'absorber la ville⁵. A la Restauration, l'heure est au recentrement; la construction des identités nationales est devenue la grande affaire en Europe: tout et tous doivent y contribuer, et les arts, on le sait, sont ici en première ligne.

On le sait aussi, surtout depuis les travaux d'Irène Herrmann sur les vicissitudes de l'intégration de Genève à ce qui n'est pas une nation: la Suisse, l'horizon natio-

nal de Genève reste et restera longtemps la République qu'elle vient de restaurer⁶. Or, Genève a beau être une grande ville pour la Suisse de l'époque, c'est un petit lieu à l'échelle de l'Europe artistique, même provinciale. 51 113 habitants dans le nouveau canton, et dans la ville même, c'est-à-dire là où vivent en ce temps-là les Genevois fortunés et influents, 24 879 habitants⁷. Aucune commune mesure avec les 129 130 habitants qui peuplent Lyon en 1821. Les villes du nord de la France sont souvent plus proches en taille de Genève, mais elles jouent la carte du regroupement régional qui fera aussi la force de la Suisse alémanique⁸.

C'est donc dans un microcosme que vont se dérouler, et rapidement s'étouffer, les activités de la Société des amis des beaux-arts.

Qu'est-ce donc que cette société? Emanation de la Classe des beaux-arts de la Société des arts, qui existe quant à elle depuis le dernier quart du XVIII^e siècle et qui survit encore aujourd'hui (quoique très différente de ce qu'elle était à l'époque), la Société des amis des beaux-arts est fondée en 1822. Un Prospectus annonce son programme en même temps que ses statuts⁹. Elle doit compléter l'action de la société mère dans un domaine précis: le soutien de la carrière des artistes confirmés, qu'il s'agit d'encourager à demeurer dans leur patrie par des acquisitions de leurs œuvres.

La focalisation sur l'enseignement au détriment d'encouragements dispensés aux talents accomplis est une caractéristique des activités de la Société des arts liée à son histoire. Sa vocation première, bien dans l'esprit du siècle des Lumières, était le perfectionnement des «arts utiles», notamment les arts utiles au commerce que constituaient la fabrication des montres et des bijoux; c'est, dans le droit fil du programme dessiné par l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot et d'Alembert, pour améliorer à la fois la condition des artisans et leurs productions que l'on s'attache à les «éclairer» en leur offrant en particulier des cours de dessin d'après l'antique et d'après le modèle vivant, qui s'ajoutent à l'enseignement de base délivré par l'Ecole publique de dessin.

C'est dans ce contexte que l'on initie aussi de futurs artistes, et c'est aussi dans ce contexte didactique que certains d'entre eux, après s'être généralement perfectionnés à l'étranger, trouvent à leur retour un emploi en tant qu'enseignants. Très vite, le système est saturé, et la nécessité d'offrir d'autres débouchés aux artistes confirmés devient criante lorsqu'il s'agit de prouver la capacité de la société genevoise à faire non seulement germer mais s'épanouir les beaux-arts, et non seulement les «arts utiles», sur son propre sol. Il s'agit dès lors de favoriser la rencontre locale entre des artistes et des amateurs d'art qui ont derrière eux une

longue tradition de cautionnement de la valeur des œuvres à travers le détour par l'étranger si bien désigné par Voltaire.

Les expositions organisées par la Société des arts en 1789, en 1792 et en 1798, puis de nouveau à partir de 1816, ne répondent que partiellement à cet objectif. Certes, même si elles obéissent comme il se doit à la règle de dénégation du marché et mettent en avant l'aiguillon de la gloire, elles sont bel et bien faites pour «faire connaître» les talents genevois et donc implicitement pour tenter les amateurs d'art locaux. Il est toutefois singulier d'observer comment, dépourvues du filtre valorisant d'un jury d'admission, elles ressemblent surtout à un dernier cycle de formation: les enseignants sont cette fois les critiques, qui dispensent force conseils à des artistes dont on attend qu'ils aillent recueillir des lauriers sur de «plus grands théâtres». Au point que l'on pourrait croire à une contradiction flagrante avec la quête d'un art «national», mais nous verrons tout à l'heure comment les deux visées s'articulent.

La Société des amis des beaux-arts fonctionne selon d'autres principes. Réalisées grâce au produit des souscriptions de ses membres, des acquisitions «d'ouvrages originaux d'artistes suisses vivants» sont la base de sa mission qui vise à «accroître le nombre des amateurs» à Genève. Dans un mode de fonctionnement explicitement inspiré de celui des Sociétés des amis des arts de «Bordeaux, Lyon et Paris»¹⁰, les œuvres acquises seront ensuite exposées avant d'être réparties entre les membres souscripteurs par tirage au sort, les moins chanceux ayant droit à une gravure à titre de lot de consolation. La production de planches gravées, à laquelle les statuts prévoient de consacrer le quart du revenu des souscriptions, est elle-même une pratique qui s'inscrit dans le système économique des œuvres d'art¹¹, procurant des commandes bienvenues à une branche qui a du mal à se développer à Genève.

Le Prospectus qui annonce le programme et publie les statuts de la nouvelle société en 1822 donne une haute idée du goût pour les arts qu'elle se propose d'encourager: «parmi les goûts qui naissent du luxe, inséparable d'une civilisation avancée, aucun n'offre de plaisirs plus innocents et plus durables». Il situe en même temps les acquisitions qui seront effectuées dans une perspective républicaine où la démarche personnelle d'un amateur – supposant l'ostentation de moyens financiers – se fond dans la dimension collective d'un dévouement au bien public: «ce qui serait onéreux pour un individu, devient facile par la réunion de plusieurs; c'est à ce concours de volontés que nous sommes redevables de tous nos établissements utiles, et de l'existence même de la République.» Il s'agit ici de faire œuvre philanthropique, et non de satisfaire un amour de l'art ou de s'élever aux hauteurs du mécénat et du bénéfice de prestige qui lui est lié.

N^o 12.

CATALOGUE

Des Tableaux et Dessins Composant l'exposition
de la SOCIÉTÉ DES AMIS DES BEAUX-ARTS,
de Genève, et formant une lotterie, dont le tirage
aura lieu le Mardi 30 Janvier 1825, à 11 heures
du matin.

NB. Les numéros des tableaux et dessins ont été réglés par le sort. — Les articles sans désignation particulière sont des tableaux à l'huile.

N.º d'ordre	ARTISTES. MM.	S U J E T S.
1.	DIDAY,	Vue du bourg d'Olivano en Italie; peint d'après nature sur bois.
2.	TÖPFER,	Étude de deux figures; peint sur toile.
3.	AGASSE,	Cheval dans une écurie; étude peinte sur toile.
4.	BURDALLET, ...	Deux dessins à la plume. — Vue de la vallée de Bellevaux en Chablais; et autre vue prise à Bellevaux.
5.	CHAIX,	Scène de la prise d'Ypsara; peint sur toile. Après la première attaque d'Ypsara, les Turcs réduisirent en esclavage un grand nombre de femmes. Une d'elles est enchaînée: son regard appelle la vengeance céleste. Son âme qui n'est affligée que des seuls maux de la patrie, la rend insensible aux consolations et aux caresses de sa jeune fille, qui presse en pleurant les mains chargées de fers de sa mère infortunée. — On voit dans le fond des restes de l'incendie, et les Turcs fuyant devant les Grecs, présagent la délivrance de la prisonnière.

1 Catalogue de l'exposition-loterie organisée par la Société des amis des beaux-arts en 1825. Bibliothèque de Genève, Gf 567 / 114 / 12

Cette orientation marque les expositions, qui seront au nombre de six entre 1822 et 1828¹², présentant au total cent cinquante-trois œuvres acquises auprès de quarante-deux artistes: treize acquisitions seulement réalisées auprès de neuf confédérés, et soixante et une concentrées sur quatre peintres genevois; les trois quarts des artistes exposés n'ont bénéficié que d'un ou deux achats, autant dire d'une aumône plutôt que d'un soutien efficace de leur activité. Et l'aspect symbolique ne fonctionne pas mieux que l'économique. Organisées dans les locaux de la Société des arts, au Calabri d'abord, puis au Musée Rath, ces expositions se déroulent plus modestement que celles qui sont organisées par la société mère. Au lieu des livrets comportant «l'explication» des sujets un peu complexes, qu'il s'agisse d'histoire ou de scènes de genre, les expositions-loteries ne sont accompagnées que d'un feuillet où œuvres et artistes sont simplement répertoriés sur une ligne. La durée est plus brève, le commentaire dans la presse, exceptionnel.

C'est peu dire que ces opérations, qui ne font pas événement et à l'issue desquelles les œuvres sont distribuées par le hasard, sont aussi peu gratifiantes pour les souscripteurs que pour les artistes. L'achat en somme ne sanctionne pas une reconnaissance assumée publiquement. Il y a malentendu sur la nécessaire double dimension de l'échange attendu entre l'artiste et l'amateur de son art, et ce malentendu dévoile d'ailleurs la réalité de l'intérêt habituellement sous-jacent au désintéressement: intérêt au prestige de savoir dépenser «sans compter» pour une œuvre désirée, intérêt au prestige de voir son œuvre désirée par celui qui ne comptera pas pour la posséder... Faute de faire fonctionner ces logiques, l'affaire cafouilla et ce fut le désintérêt général qui gagna!

Les souscripteurs ne tardent pas en effet à trouver que les œuvres des artistes confirmés sont trop chères. Ils font donc appel à leur fameux désintéressement: «nos expositions se soutiennent et s'améliorent grâce au désintéressement et à la bonne volonté dont en général [les artistes] ne cessent de donner des preuves»¹³. Etonnant renversement de situation! Consentant d'abord à casser leurs prix, ces artistes cessent vite en réalité d'y trouver leur compte, et nos souscripteurs se tournent vers la frugalité obligée des nouveaux prétendants à la reconnaissance. Oubliant leur but fondateur, ils se flattent de faire naître des vocations: «de jeunes artistes dont les talents étaient ignorés du public et peut-être d'eux-mêmes ont trouvé dans notre institution mieux encore que des encouragements pécuniaires»¹⁴. La motivation cependant baisse inexorablement. Pour tenter de ranimer l'intérêt des membres, le comité leur présente un miroir pour le moins flatteur de l'action de la société: «c'est à dater de la formation de la société [...] que le goût des productions des arts du dessin s'est manifesté dans notre ville». Rien n'y

fait, le nombre d'actions souscrites s'effondre, quelques revers financiers – surcoût des gravures et «infidélité» du trésorier – font le reste: la société est déjà dissoute moins de huit ans plus tard, en février 1830¹⁵.

Cet échec n'est pas spécifique à Genève. En France, où sont les modèles de la société genevoise, c'est lorsqu'elles animeront à elles seules la vie artistique locale que des organisations similaires réussiront à se maintenir en province. Quant à la Société des amis des arts parisienne, elle restera dans l'ombre des Salons, bien plus prestigieux et dès lors plus efficaces pour encourager les acquisitions¹⁶.

Toutefois, au-delà sans doute d'un vice inhérent à la conception de ces sociétés, on peut trouver dans le contexte genevois des éléments d'explication à la rapidité de cet échec. Le jeune Rodolphe Töpffer, qui aiguise à l'époque ses armes de critique d'art et de la société genevoise, a tôt ironisé sur une entreprise qui, une fois de plus, créait plus d'artistes que d'amateurs, et des «amateurs regardants» plutôt que des «amateurs achetants»¹⁷. Le jeu de mots sur la pingrerie rappelle ici à bon escient la manière crue de Voltaire de donner à l'achat valeur d'engagement dans la relation à l'art: c'est bien dire qu'il s'agit en effet de reconnaître une valeur. Or, ce qu'évite en fin de compte la petite scène genevoise, c'est d'instaurer son expertise sur ses artistes, préférant externaliser la question de leur consécration vers d'autres scènes à la légitimité mieux assurée.

Faiblesse ou choix délibéré? Cela nous ramène finalement à la question laissée en suspens tout à l'heure, de la compatibilité entre la quête d'un art «national» et la délégation de l'évaluation à «l'étranger», comme le préconisait Voltaire. Ce que montre bien la configuration genevoise, c'est à quel point ce qui touche aux identités nationales est à l'époque autant, voire plus qu'une question de rapport à soi, une valeur d'échange sur le marché de l'exportation. L'échec de la Société des amis des beaux-arts relèverait ainsi bien moins de l'économique, et de l'économie, que d'un malentendu sur l'horizon de réception souhaité pour ces œuvres et, à travers elles, pour l'identité genevoise.

1 Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, suivi du *Catalogue des artistes célèbres* [1756], in: *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris: Garnier, t. XIV, 1877, citation en tête de la rubrique «Peintres».

2 François Perroux, *Le capitalisme, 1948*, cité par Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris: Flammarion, 1995, p. 17.

3 Jean-Claude Wallach, *La culture pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse: L'Attribut, 2006.

4 Voir Danielle Buysens, «Le goût et l'argent chez Voltaire», in: *Etre riche au siècle de Voltaire*, Actes du colloque (1994), publ. par Jacques Berchtold et Michel Porret, Genève: Droz, 1996, pp. 205-217.

- 5 Danielle Buysens, *La question de l'art à Genève, du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève: La Baconnière / Arts, 2008, p. 309.
- 6 Irène Herrmann, *Genève entre République et canton. Les vicissitudes d'une intégration nationale (1814–1846)*, [Genève]: Editions Passé présent; [Québec]: Presses de l'Université Laval, 2003.
- 7 Population des communes du canton de Genève depuis sa formation, en 1815, jusqu'à 1888, chiffres publiés sur le site internet <<http://www.geneve.ch>> de l'Etat de Genève (consulté en 2009).
- 8 Lisbeth Marfurt-Elmiger, *Der Schweizerische Kunstverein, 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, [Bettlingen]: Schweizerischer Kunstverein, 1981.
- 9 Ses registres sont conservés dans les Archives de la Société des arts à Genève. – Voir aussi Prospectus d'une Société des amis des beaux-arts à Genève, [Genève, 1822].
- 10 D'après la brochure publiée en 1822. Voir Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, [Paris]: Gallimard, Folio Histoire, 1995, pp. 167-176. A noter que la Société des amis des arts de Lyon n'est généralement documentée qu'à partir de 1836 et celle de Bordeaux à partir de 1851. On connaît bien en revanche les activités de la Société des amis des arts de Paris à partir de 1790 puis, pour la Restauration, de 1816.
- 11 Ibid., pp. 155-158.
- 12 16–30.12.1822 (sans livret, 21 lots d'après le 1^{er} Registre des délibérations du Comité de la Société des amis des beaux-arts, arch. SdA), 15–30.12.1823 (30 numéros au livret), 27.12.1824–10.1.1825 (26 numéros au livret), 4–19.1.1826 (25 numéros au livret), 31.12.1826–16.1.1827 (26 numéros au livret), 1–22.5.1828 (26 numéros au livret).
- 13 Archives de la Société des arts, Registre de la Société des amis des beaux-arts, séance générale du 9.2.1826, p. 166.
- 14 Voir note précédente.
- 15 Voir la séance du 7.2.1830 dans le Registre de la Société des amis des beaux-arts. Une autre société reprenant le même intitulé lui succédera quelques années plus tard, avec un autre mode de fonctionnement.
- 16 Monnier, *op. cit.*, voir note 10.
- 17 [Rodolphe Töpffer], «Beaux-Arts», *Journal de Genève*, 18.1.1827.

Die Lotterie-Ausstellungen der Genfer Société des amis des beaux-arts (1822–1830)

Das kurze Leben dieser Gesellschaft schreibt sich ein in den Kontext der Versuche zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein, eine «nationale» Kunstszene zu entwickeln (die Bezugsgrösse hier ist Genf) und so die kosmopolitischen Praktiken des Ancien Régime zu brechen. 1822 gegründet mit dem Ziel, die Fördermassnahmen für junge Talente zu ergänzen, beabsichtigte die Société des amis des beaux-arts ursprünglich, bewährten Künstlern einen Absatzmarkt zu bieten, indem sie gemeinschaftlich Kunstwerke ankaufte und diese später in einem Lotterieverfahren an ihre Mitglieder verteilte. Allerdings verlor sich dieses Anfangsziel zugunsten von weniger kostspieligen Ankäufen bei jungen Künstlern. Der Diskurs verlagerte sich derart auf die Förderung der künstlerischen «Berufung», während die arrivierten Künstler materielle und symbolische Anerkennung ausserhalb Genfs fanden, sei es andernorts in der Schweiz, in Lyon oder in Paris. Die Analyse beleuchtet die Verbindung zwischen dem Aufbau eines kommerziellen Kunstmarktes und der institutionellen Förderung des «Symbolwertes» der Kunst.