Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 3-4

Artikel: Les expositions universelles de Paris et l'encouragement national des beaux-arts en Suisse entre 1855 et 1889

Autor: Ruedin, Pascal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870400

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE PARIS ET L'ENCOURAGEMENT NATIONAL DES BEAUX-ARTS EN SUISSE ENTRE 1855 ET 1889[1]

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les Expositions universelles sont des lieux privilégiés de la concurrence internationale et de la définition nationale. Rompant avec le principe de présentation individuelle des artistes propre au Salon parisien, elles imposent une représentation nationale. Un tel fonctionnement affecte la participation du jeune État fédéral suisse. Alors que le soutien à la culture ne figure pas dans la Constitution de 1848, c'est en État culturel que la Confédération helvétique s'exhibe bon gré mal gré dans les Expositions universelles à partir de 1851.

L'enjeu problématique de mon article est le rapport de la Suisse à l'étranger et la participation de celui-ci à la définition de l'identité artistique helvétique. En partant de la première Exposition universelle des beaux-arts à Paris en 1855, je vais tenter de montrer la complexité d'une représentation identitaire pour la Suisse[2]. J'éprouverai ma thèse en insistant particulièrement sur l'Exposition universelle de 1889, qui s'ouvre au moment où la Confédération engage — tardivement — une véritable politique culturelle nationale par la création d'institutions artistiques centralisées et permanentes.

---

1. La participation de la Suisse aux Expositions universelles de Paris (1855-1900) est l'objet d'étude de ma thèse de doctorat, inscrite à l'Université de Neuchâtel. Je remercie le Professeur Pascal Griener pour la relecture de cet article.

2. Voir aussi : *Le cadre national, actes du colloque de Lausanne*, 1995, éd. Pascal Griener, in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 53 (1996). Faute de place, les renvois à la littérature secondaire ont été limités au strict minimum.

Du modèle helvétique au modèle français

La première Exposition universelle des beaux-arts qu'organise la France démontre immédiatement les enjeux internationaux de ce type de manifestation. La France cherche d'emblée à s'imposer comme modèle et référence, une ambition que les Expositions universelles suivantes reconduiront[3]. À titre d'hôte, elle dicte les règles du jeu. Les délégations étrangères savent qu'elles doivent composer avec une double attente de la part des organisateurs parisiens : l'allégeance au modèle français d'une part, la présentation d'une production nationale d'autre part.

Au cours de l'Exposition, la France transmet officiellement au Conseil fédéral un questionnaire sur la situation des beaux-arts en Suisse[4]. Ce document érige le modèle parisien en référence et l'impose implicitement. La première question postule l'existence d'un art national (« Quels sont les artistes du siècle dernier ou des siècles précédents, qui ont fondé en Suisse l'école représentée à l'Exposition universelle ? »). La seconde étalonne les institutions artistiques des autres pays sur la France (« Y a-t-il en Suisse des institutions artistiques analogues aux nôtres, telles que le Prix de Rome, une Direction des Beaux-Arts, chargée de faire aux artistes des acquisitions et des commandes ? »). La troisième et la quatrième question cherchent la confirmation de la représentativité universelle de l'Exposition de 1855 (« Y a-t-il parmi vos exposants quelques artistes dont les ouvrages les plus importants n'aient pu être envoyés à l'exposition, en raison de leur dimension ou de leur nature, tels que fresques, plafonds ? [...] Y a-t-il des artistes éminents de votre pays qui pour un motif ou pour un autre n'aient rien envoyé à l'Exposition ? »).

Faute d'administration et de politique artistiques centralisées, la Confédération transmet le questionnaire aux cantons. Seules deux réponses sont connues[5], mais on peut aisément deviner le

---

3. Voir : Patricia MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1987.

4. Lettre de Joseph-Hyacinthe Barman, chargé d'affaires de la Confédération suisse à Paris, au chef du Département fédéral de l'Intérieur (DFI), pour lui communiquer le questionnaire établi par le Comte de Mortemart, 10.7.1855 (Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1855 », E14/51).

5. Lettres des conseillers d'État neuchâtelois Georges Guillaume et fribourgeois Jean-Jacques-Denis Mauron au DFI, 6.8.1855 et 20.10.1855

profil artistique que l'ensemble des cantons aurait dessiné en 1855 : émigration temporaire ou définitive des artistes pour leur formation ou leur carrière, imprégnation des artistes suisses par leur milieu de formation à l'étranger, désengagement de la Confédération, totale décentralisation artistique, individualité des initiatives culturelles, rareté des institutions artistiques, patriotisme cantonal, bref : absence d'identité artistique nationale.

La Suisse connaît néanmoins alors une institution à l'échelle de tout le pays : l'exposition itinérante, autrement dit le *Turnus*, qu'accueillent les différentes sections du *Schweizerischer Kunstverein*[6]. Son organisation est typique de la structure fédéraliste du paysage artistique helvétique après 1848. Les caractéristiques de la section suisse des beaux-arts à l'Exposition de 1855 sont d'ailleurs conformes à l'esprit du *Turnus*: absence de sélection par un jury central, régionalisme artistique, et abstention d'artistes majeurs. Dans son rapport sur les beaux-arts à l'Exposition universelle, le commissaire général suisse, Joseph-Hyacinthe Barman (1800-1885), compare précisément l'organisation de la section aux expositions du *Kunstverein*, dont on sait qu'elles étaient remodelées à chaque étape pour s'adapter au milieu local : « Les Comités cantonaux voudront bien m'excuser si j'ajoute que quelques-uns d'entr'eux ont accepté des ouvrages avec une facilité qu'on s'expliquerait s'il s'était agi d'une exposition locale, mais qui n'était pas de mise pour un concours aussi solennel[7]. »

Au modèle régionaliste et peu sélectif du *Kunstverein* va se substituer un modèle calqué sur la France dès le milieu des années 1860. Porté par les artistes eux-mêmes, il fait écho aux réformes qui viennent alors de toucher les institutions artistiques françaises. Le programme de la toute jeune Société des peintres et

---

(Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1855 », E14/51).

6. Voir : Lisbeth MARFURT, *Der Schweizerische Kunstverein, 1806-1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Berne : Benteli, 1981 ; Paul-André JACCARD, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFPSD, Expositions Nationales suisses : listes des expositions et des catalogues », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 43 (1986), p. 436-59.

7. Joseph-Hyacinthe BARMAN, « Rapport du Commissaire de la Confédération suisse près l'Exposition universelle des beaux-arts au Conseil fédéral suisse », in *Rapports sur l'Exposition universelle des beaux-arts qui a eu lieu à Paris en 1855*, s.l.: s.é., 1856, p. 6.

sculpteurs suisses, fondée en 1865/66[8], en porte l'empreinte et tente de l'imposer dans l'organisation de la section nationale à l'Exposition universelle de 1867. Le président central de la Société, le peintre de genre Alfred van Muyden (1818-1898), écrit au président de la Confédération pour lui proposer l'élection du jury d'admission par les artistes exposants[9], une revendication clairement inspirée par les réformes du Salon parisien en 1863[10]. Le jury est finalement nommé par le Conseil fédéral sur propositions du *Kunstverein*, de la Société des peintres et sculpteurs, ainsi que des exposants eux-mêmes[11].

Les artistes ne sont toutefois pas les seuls à modeler leur attitude sur celle de la France. Pour les autorités politiques aussi, les propositions de l'étranger ont valeur d'injonctions. En 1867, deux ans après avoir signé un important traité de commerce avec la France, la Confédération est particulièrement attentive aux consignes des organisateurs parisiens[12]. Elle respecte à la lettre le profil national que la France requiert des participants (façade emblématique, restaurant suisse). La Confédération décide même la construction d'un pavillon d'exposition indépendant à destination des beaux-arts, une mesure toute conjoncturelle qu'on ne saurait confondre avec l'établissement d'un véritable programme d'encouragement aux beaux-arts.

L'Exposition de 1867 signale ainsi l'ambiguïté qui marque désormais la participation des artistes suisses aux Expositions universelles de Paris. D'une part, la section helvétique est bel et bien perçue comme une entité nationale par les visiteurs étrangers. D'autre part, les Suisses eux-mêmes et les artistes en particulier peinent à reconnaître une quelconque identité nationale dans les sections helvétiques des beaux-arts des Expositions de 1878 et de

---

8. *100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, 1865-1965*, s.l.: GSMBA, 1965.

9. Lettre de la Société des peintres et sculpteurs au président de la Confédération, 21.5.1866 (Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1867 », E14/13).

10. P. Mainardi, *Art and Politics*, p. 124.

11. Copie de lettre d'Alfred van Muyden à Albert Anker, 9.3.1877 (Cressier, Archives privées Gustave Jeanneret, dossier « Exposition universelle 1878 »).

12. Circulaire du Conseil fédéral aux gouvernements cantonaux, 17.3.1865 (Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1867 », E14/13).

1889. Cette ambiguïté sera encore renforcée par les transformations profondes des institutions artistiques de plusieurs pays et par le climat politique dans lequel les deux expositions de 1878 et 1889 vont avoir lieu.

Le triomphe de la France

Les années qui suivent immédiatement l'Exposition de 1867 sont en effet grosses de changements. En 1869, Munich se place en situation de concurrence face à Paris en organisant la première de ses Expositions internationales des beaux-arts. Pour les artistes suisses formés en Allemagne, ce nouveau pôle ne pourra pas être ignoré. La Guerre de 70 puis la Troisième République revancharde attisent cette tension qui place la Suisse dans une situation de plus en plus délicate entre ses deux grands voisins[13]. Que l'évolution politique dicte à la Confédération l'attitude qu'elle doit adopter, c'est ce que montre l'Exposition de 1878 à Paris. Des rumeurs sur la non-participation de l'Empire allemand conduisent en effet le Conseil fédéral à consulter intensivement ses ambassades et à différer sa réponse près d'un an avant d'annoncer officiellement sa participation[14].

Sur le plan strictement artistique, les années 1870 et 1880 sont celles d'une transformation profonde des conditions du marché et des institutions en charge des beaux-arts. L'abandon du Salon par l'État français en 1881 induit un surinvestissement de sa part dans les Expositions universelles[15]. Ce transfert est bien visible dans la première Exposition centennale de l'art français, organisée en 1889. Elle établit en effet l'histoire officielle d'un prétendu processus de libération de l'art français depuis la Révolution[16]. Placée au cœur du Palais des beaux-arts, cette rétrospective sert d'étalon aux représentations des autres pays (fig. 1). Le naturalisme y apparaît comme l'expression ultime et indépassable de cette évolution téléologique.

---

13. Voir : Françoise FORSTER HAHN, « "La confraternité de l'art": Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1985), p. 506-537.

14. Correspondances diverses, mai 1876-avril 1877 (Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1878 », E14/22).

15. Voir : P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, 1993 ; Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris : Flammarion, 1995.

16. *Ibid.*, p. 127.

En Suisse également, la situation artistique se modifie. La Confédération semble toutefois adopter une perspective différente, puisqu'elle investit le domaine culturel en général et artistique en particulier. Elle établit en 1887/88 une Commission fédérale des beaux-arts qui est la première institution artistique nationale créée par le gouvernement. Dotée d'un budget de 100'000 francs, la Commission est chargée d'acquérir et de commander des œuvres, et d'organiser régulièrement une Exposition nationale des beaux-arts dont la première s'ouvre à Berne en 1890[17]. Si l'encouragement officiel des beaux-arts marquait une réelle volonté politique de mettre ces derniers au service de l'identité nationale, il semble que la Confédération avait alors une occasion unique de démontrer sa détermination dans ce domaine en s'assurant la maîtrise de la section suisse à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Or l'étude des critiques d'art et des commentaires parus dans les principaux journaux suisses au cours de la période cruciale 1887-1890 démontre une indifférence profonde de l'opinion publique à l'égard des questions artistiques[18].

Quant à l'organisation même de la section suisse, elle n'est pas investie des enjeux de culture politique qu'on aurait pu attendre. En effet, dans le même temps où la Confédération crée sa première institution artistique, elle abandonne aux artistes l'élaboration de la section suisse à l'Exposition universelle de 1889. Confiée à un groupe d'artistes étroitement apparentés au milieu parisien et liés à la Société des peintres et sculpteurs, l'organisation de la section suisse apparaît même, contre toute attente, comme une manifestation exemplaire de l'autonomie du champ artistique face au champ politique[19].

Bref, ni la Confédération, ni l'opinion publique, ni la critique d'art ne conçoivent la section helvétique comme une vitrine cultu-

---

17. Voir : *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Berne : Office fédéral de la culture, 1988.

18. Notre dépouillement a porté sur l'échantillonnage suivant : *Neue Zürcher Zeitung, Der Bund, Die Basler Nachrichten, Gazette de Lausanne, Journal de Genève, Le Genevois.*

19. Cressier, Archives privées Gustave Jeanneret, dossier « Exposition universelle 1889 »; Berne, Archives fédérales, dossier « Exposition universelle Paris 1889 », E14/25-28, 38-41, 96-97, et Fonds Burnand, J I.46. Voir aussi : Pascal RUEDIN, *Gustave Jeanneret, 1847-1927. Entre régionalisme et cosmopolitisme : une carrière artistique au temps des avant-gardes*, avec une contribution d'Etienne Jeanneret, Hauterive : Attinger, 1998, p. 65-68.

relle du pays à l'étranger. Il est donc impossible d'établir un lien entre la politique intérieure de la Confédération et la représentation artistique de la Suisse à l'Exposition de 1889. Ce qui ne veut pas dire que les enjeux identitaires, bien réels, d'une telle présentation de l'art suisse à l'étranger échappent à tout le monde. Au contraire, les artistes en sont parfaitement conscients.

L'apathie de la Confédération et de la société civile fait la part belle aux lobbies artistiques qui se précipitent dans la brêche. Le principal groupe de pression est la Société des peintres et sculpteurs, qui prétend représenter tous les artistes suisses, mais dans laquelle les créateurs romands sont alors largement majoritaires[20]. Cette Société trouve dans la délégation suisse à l'Exposition universelle un terrain qui semble dépourvu d'enjeux pour le pouvoir politique et pour les sociétés artistiques rivales. Elle se présente comme le partenaire naturel du Conseil fédéral pour cette ambassade culturelle à l'étranger, et fait nommer ses membres dans les instances d'organisation. Le secrétaire central de la Société, Gustave Jeanneret (1847-1927), est élu commissaire des beaux-arts avec Eugène Burnand (1850-1921) et Alfred Lanz (1847-1907) lors d'une consultation de tous les membres de la Société. Le président Albert de Meuron (1823-1897) est nommé juré international. Il rédige à ce titre le rapport suisse sur les beaux-arts[21]. Quant au jury chargé de la sélection des œuvres, il se réunit à Genève et ne comprend quasiment que des artistes romands, tous membres de la Société des peintres et sculpteurs.

Les circonstances sont favorables à un véritable coup de force en faveur de l'alignement sur les standards esthétiques parisiens. La représentation nationale importe moins aux commissaires des beaux-arts et au jury que la défense d'une éthique professionnelle et d'une esthétique naturaliste. En privilégiant les artistes qui travaillent dans ce registre stylistique, le jury fait allégeance au courant dominant en France à cette époque. Ses travaux sont toutefois contestés par des journaux germanophones qui dénoncent le rejet

---

20. Sur les 84 peintres et sculpteurs qui en sont membres en 1887, 65 sont suisses romands. À elle seule, Genève en compte 43 (« Zur Pariser Weltausstellung », *Basler Nachrichten*, supplément à l'édition du 28.3.1889).

21. Albert DE MEURON, *1889, Exposition universelle à Paris, Suisse. Beaux-Arts, Classes 1 & 2 : Rapport*, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1890.

des œuvres des artistes alémaniques[22]. Eugène Burnand prend alors la défense du jury. Le brouillon d'une lettre ouverte qu'il projetait d'envoyer aux *Basler Nachrichten* en guise de réponse démontre sa totale conscience des enjeux : « Il y a parmi les victimes du Jury des artistes de valeur, des artistes de passé et d'avenir. Il y a les fidèles d'un art qui n'est plus parce qu'il a été conventionnel ; il y a ceux qui n'ont pas ouvert leur fenêtre sur la nature lumineuse et vibrante, qui n'ont pas su ou pas voulu briser avec les tons sombres et ternes qui constituent la base de leur coloris ; il y a enfin les chercheurs de voies nouvelles qui prennent l'étrangeté pour de l'originalité. [...] Les jurés-peintres ne jugent que selon leur conscience artistique ; ils impriment nécessairement à l'ensemble de leurs décisions une direction qui est comme la résultante de leurs convictions. [...] Il est un fait dont le correspondant des *Basler Nachrichten* ne tient pas suffisamment compte, c'est que la Suisse française est, à l'heure qu'il est, en plein réveil artistique [...]. C'est donc de ce côté-là que la production artistique est la plus active ; quoi d'étonnant à ce que le catalogue de la Section suisse compte plus de noms welsches que de noms allemands[23]. »

L'orientation du jury démontre clairement que les artistes qui le composent n'ont pas le moindre souci de représentation pan-nationale de la Suisse, que les enjeux esthétiques priment la démonstration d'une identité nationale. Or, ce qui est inscrit en négatif dans les travaux du jury, c'est que la Suisse est alors divisée de fait entre l'orientation munichoise et l'orientation parisienne des beaux-arts. L'hétérogénéité des œuvres présentées à la première Exposition nationale suisse, ouverte à Berne en 1890, confirme cette lecture duelle de la scène artistique suisse. Les discours nationalistes s'y heurtent à la fragmentation de la réalité artistique. Aucun critique n'y découvre l'essence de l'art suisse ou, même, ses orientations directrices. Le constat général est qu'il n'y a pas d'art suisse, et que les orientations de recherche divergent radicalement entre Suisse romande et Suisse alémanique : « Le

---

22. Voir par exemple : « Zur Pariser Weltausstellung », *Basler Nachrichten*, 19.3.1889 ; « Zur Pariser Weltausstellung », *Basler Nachrichten*, supplément à l'édition du 28.3.1889.

23. Brouillon de lettre d'Eugène Burnand au rédacteur en chef des *Basler Nachrichten*, 20.3.1889 (Cressier, Archives privées Gustave Jeanneret, dossier « Exposition universelle 1889 »).

salon de Berne, c'est la Tour de Babel. Tous les idiomes s'y entrecroisent, et il est trop clair que ceux qui les parlent ne s'entendent pas. Je crains même qu'ils ne s'entendent jamais. Ce n'est pas à dire qu'il y ait hostilité entre les deux courants principaux, français et allemand, représentés à Berne. On ne se hait point, mais on ne se comprend pas ; on poursuit un idéal différent, par des moyens différents. Les uns acceptent simplement les données de la nature, les autres font subir à la réalité, dans le laboratoire de leur cerveau germanique, je ne sais quelle chimie compliquée ; ils se creusent la tête, plutôt qu'ils n'ouvrent les yeux[24]».

L'illusion d'une peinture identitaire suisse trouvera pourtant à se nourrir, au cours des années 1890, dans l'œuvre de Ferdinand Hodler (1853-1918) et dans un répertoire iconographique commun à de nombreux paysagistes et peintres de genre. Culminant avec l'Exposition nationale organisée en 1896 à Genève, cet œcuménisme helvétique se brise toutefois peu après sur l'écueil de la modernité naissante. Les peintures murales de Hodler au Musée national marquent les limites d'une appropriation identitaire de la modernité artistique. La polémique qui entoure leur réalisation consacre l'irréductibilité de la création picturale. Dans le contexte tendu de l'affaire Hodler et de ses conséquences (diminution de moitié du crédit fédéral aux beaux-arts), les artistes se distancieront à tel point de l'embrigadement nationaliste qu'ils envisageront quelque temps de boycotter la section artistique suisse de l'Exposition universelle de Paris en 1900[25].

Pascal RUEDIN

---

24. Philippe GODET, « À l'exposition fédérale des beaux-arts », *Gazette de Lausanne*, 31.5.1890.

25. Max GIRARDET, « Pétition aux Chambres fédérales », *L'Art suisse*, 4, janvier 1900, p. 5. Voir aussi les contributions de Oskar BÄTSCHMANN, Franz MÜLLER et P. Ruedin dans *~1900. Art Nouveau et Symbolisme dans la peinture suisse*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Solothurn, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Bellinzona, Musée cantonal des beaux-arts, Sion, à paraître en 2000.

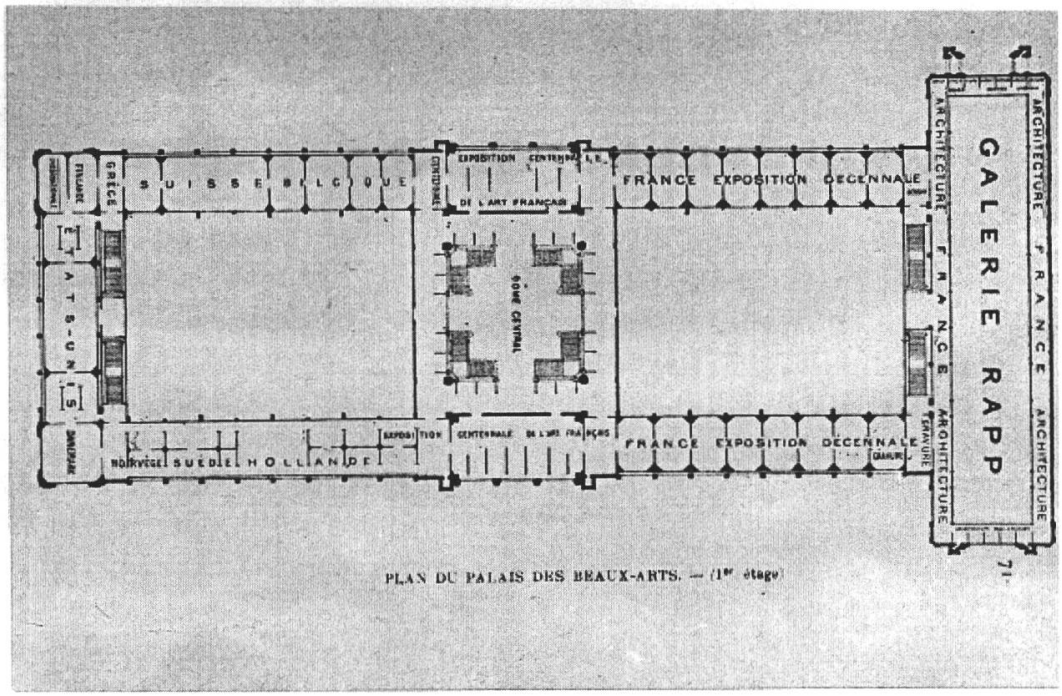

Fig. 1. Plan du premier étage du Palais des Beaux-Arts, publié dans le *Guide illustré de l'Exposition universelle de 1889*, Paris : Danel, Dentu, 1889, p. 71 (Séminaire d'histoire de l'art, Neuchâtel, Patrick Landry).

La sculpture occupe le rez-de-chaussée du bâtiment, la peinture le premier étage. Dans l'aile droite de l'étage, l'exposition décennale française ; au centre, l'exposition centennale de l'art français ; dans l'aile gauche, les sections étrangères (celle de la Suisse se trouve en haut à gauche). Le dispositif, centré autour de la production historique française, traduit les enjeux esthétiques et culturels internationaux de ce type d'exposition.