

L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime : quelques points de repère

Autor(en): **Chessex, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **43 (1992)**

Heft 4

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393904>

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.

PIERRE CHESSEX

L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime

Quelques points de repère

A la fin de l'Ancien Régime, les Européens voyagent beaucoup: aristocrates réalisant leur «Grand Tour», artisans cherchant du travail ou artistes affluant vers les centres artistiques. Ces mouvements migratoires s'accroissent encore après la fin de la Guerre de Sept Ans (1763) et jusqu'à la chute des oligarchies (1798). Certains artistes confédérés réalisent même leur carrière entièrement à l'étranger (Füssli, Kauffmann, Ducros). Le manque d'intérêt des anciens cantons pour une véritable promotion artistique explique en partie qu'ils recherchent l'émulation des grands centres où les conditions socio-culturelles et économiques sont exceptionnelles, leur offrant une meilleure audience et plus de débouchés que leur patrie d'origine. A cet égard, Rome joue le rôle de capitale artistique et maints artistes émigrés, à l'exemple de Louis Ducros, peuvent y acquérir une notoriété qui dépasse largement les limites des frontières nationales.

«Es ist ausgemacht, wenn der schweizerische Künstler sein Glück nicht in grossen Residenz-Städten sucht und findet, oder zu Hause aus eignen Mitteln leben kann, so muss er bey seiner Kunst verhungern.»

(Johann Caspar Fuessli, 1774)¹

«J'ai vu à Rome nos sculpteurs, nos peintres, nos graveurs, disputer aux Anglais, aux Français, aux Allemands, aux Italiens même, la palme des beaux-arts [...]»

(Jean-Louis-Philippe Bridel, 1789)²

«[...] toutes les nations européennes furent une patrie pour les artistes helvétiques, excepté la Suisse elle-même.»

(Philippe-Albert Stapfer, 1799)³

Des artistes voyageurs

Un rapide survol d'une histoire de l'art suisse de la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁴ révèle au lecteur attentif que les «grands noms» de la peinture de cette époque (ou du moins de ceux que les historiens ont considérés comme tels) furent tous des voyageurs: Jean-Etienne Liotard, à part quelques fréquents mais brefs séjours à Genève, est en constants déplacements entre Londres, Paris, Istanbul, La Haye et Vienne; Johann Heinrich Füssli, après un séjour à Rome de 1770 à 1778⁵, s'installe à Londres où il se fait connaître sous le nom de Henry Fuseli; Anton Graff est le portraitiste des cours allemandes; Angelika Kauffmann vit à Londres de 1766 à 1781, puis devient la portraitiste à la mode des voyageurs distingués à Rome de 1781 à 1807; Jacques-Laurent Agasse peint à Paris, puis s'installe à Londres

dès 1800; Caspar Wolf, habitant pourtant en Suisse, se déplace régulièrement en Allemagne, à Paris, en Belgique et meurt à Heidelberg; Jean-Pierre Saint-Ours se forme à Paris puis séjourne à Rome de 1780 à 1792 avant de revenir se fixer à Genève; Jacques Sablet étudie à Paris, puis circule d'Italie en France toute sa vie; Louis Ducros réalise sa carrière de paysagiste entièrement en Italie. Et il ne s'agit ici que des peintres les plus connus⁶, sans parler des sculpteurs (Alexandre Trippel voyage de Copenhague à Londres et à Paris avant de s'installer à Rome de 1776 à 1793), ni des architectes qui sont nombreux à travailler hors de leur patrie.

Une bonne compréhension de ce phénomène nécessiterait d'étudier l'émigration artistique dans le contexte de l'émigration suisse en général⁷. Celle-ci est considérable au XVIII^e siècle: 350 000 à 500 000 mercenaires quittent le pays (les deux tiers ne reviendront pas) et environ 50 000 habitants s'expatrient pour s'installer à l'étranger⁸. Mais les études chiffrées et documentées manquent encore, même si les recherches sur les échanges dans l'aire alpine sont en constant progrès, comme en témoigne un récent numéro de la prestigieuse revue *Archivio Storico Ticinese* consacré aux émigrants tessinois⁹.

Si les causes de l'émigration sont à rechercher dans la croissance démographique et les difficultés économiques que connaît la Confédération en ces temps difficiles pour la majorité des Confédérés de condition modeste, il ne faut pourtant pas sous-estimer d'autres facteurs, spécifiques des classes plus aisées: tradition séculaire du voyage de formation (certains artisans), filières professionnelles ou familiales à l'étranger (banque, commerce), nécessité de se former dans des capitales ou des villes universitaires européennes par manque d'institution de formation dans le pays (médecins, juristes, artistes), exil pour raisons politiques ou religieuses. Il faut, en outre, distinguer les migrations saisonnières ou provisoires, équivalant pour les artistes à un voyage de formation, des migrations définitives, correspondant à l'installation d'un artiste pour une longue durée dans un autre pays en tant que producteur de biens de consommation culturelle.

Les études sur l'émigration artistique se sont souvent contentées de récupérer tel peintre ou tel architecte «suisse» qui a fait sa carrière à l'étranger¹⁰. La Suisse n'est pas un cas à part, les autres pays participent largement à cette foire d'empoigne qui prend parfois l'allure d'un décompte de médailles par nation comme aux Jeux Olympiques¹¹. Pourtant l'intérêt de l'émigration artistique n'est pas dans le palmarès des succès récoltés à l'étranger, mais réside plutôt dans ce qu'elle révèle des modes d'une époque, de ses valeurs esthétiques, des investissements symboliques dans des lieux fortement connotés culturellement et surtout de la confrontation des expériences artistiques d'hommes et de femmes venus d'horizons divers¹².

L'étude des migrations d'artistes, provisoires ou définitives, pourrait bénéficier d'une approche fondée sur les concepts de *centre* et de *périphérie* tels qu'ils ont été définis par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg¹³. La plupart des déplacements d'artistes se font des périphéries vers les centres, puis d'un centre à un autre (exemple-



1 Louis Ducros, Artiste dessinant dans les ruines du Colisée (détail), c. 1780, aquarelle. Kunstmuseum, Berne.

type: Füssli qui va de Zurich à Rome, puis de Rome à Londres). Ces centres sont caractérisés par la présence de nombreux artistes et de groupes de clients/commanditaires susceptibles d'investir dans les œuvres d'art et bénéficient de conditions économiques exceptionnelles où la situation de concurrence entre les artistes, entre les différents commanditaires et entre les divers publics obligent les producteurs de biens symboliques, les artistes, à innover sans cesse sous peine de se marginaliser¹⁴. Au XVIII^e siècle, Paris, Londres, La Haye, Rome peuvent être considérés comme de tels centres et les artistes s'y rendent en nombre pour se former ou s'y installer.

Rome, capitale artistique de l'Europe

Après la divulgation par la gravure des découvertes consécutives aux fouilles d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748) et avec les relevés archéologiques qui se multiplient en Italie dès le milieu du XVIII^e siècle, Rome consolide sa position de « capitale des arts » et les artistes de l'Europe entière viennent y participer aux débats sur l'*antique*. Rome ne polarise pas l'attention des seuls artistes: tous les philosophes, écrivains, savants et intellectuels d'Europe font le voyage d'Italie, avec un arrêt obligé à Rome. Les *gazettes* révèlent régulièrement le séjour des aristocrates et des souverains de l'Europe entière dans cette étape suprême du *Grand Tour*. Marchands, « anti-quaires », guides de toutes nationalités convergent vers Rome pour y faire fortune. Certains deviennent célèbres, comme ce Thomas Jen-

kins, banquier et marchand d'art qui joua également un rôle diplomatique non négligeable¹⁵. Ou encore James Byres, architecte écossais, marchand et *cicérone*, connu pour avoir guidé l'historien Gibbon dans la Ville Eternelle et pour avoir été l'instigateur de la vente frauduleuse des *Sept Sacrements* de Poussin qui passent en 1786 de la famille Boccapaduli de Rome au Duc de Rutland en Angleterre. James Byres donne le ton dans les milieux anglo-saxons de Rome et soutient les artistes contemporains dont il vante les mérites à ses propres clients. Dans sa maison de Strada Paolina (aujourd'hui Via Babuino), dans le quartier du Champs de Mars qui connaissait la plus grande concentration d'antiquaires, d'artistes et d'hôtels de toute la ville, il avait exposé, à côté des maîtres anciens, une vingtaine d'œuvres d'artistes contemporains, parmi lesquels Piranèse, Johann Heinrich Füssli, Angelika Kauffmann et Louis Ducros¹⁶.

En 1787, Aloys Hirt dresse une liste des artistes vivant à Rome et il dénombre près de 400 Italiens et 163 étrangers¹⁷. Les chantiers de décoration sont nombreux (Vatican, Palazzo Chigi, Villa Borghese), les commandes de l'Eglise fréquentes, les touristes toujours prêts à commander leur portrait ou à acheter une vue des monuments antiques, mais, malgré cela, les artistes, trop nombreux, sont obligés de se battre pour survivre. Certains doivent se résoudre à décorer des éventails ou copier des bas-reliefs antiques destinés à être gravés avant d'avoir la chance de trouver un mécène ou une commande, comme ce sera le cas du peintre dijonnais Bénigne Gagneraux. La concurrence est vive entre eux et ils sont prêts à utiliser tous les moyens pour trouver un appui ou une recommandation.

Rome réunit ainsi toutes les caractéristiques, économiques et socio-culturelles, d'un centre. Une vraie force centripète entraîne dès lors les artistes vers la Ville Eternelle et les peintres confédérés n'échapperont pas à ce courant. Mais le départ pour Rome ne se fait pas pour autant fortuitement ou sur un simple coup de tête. Qu'ils viennent chercher à Rome l'âge d'or, des réminiscences d'Horace ou prosaïquement la fortune, le terrain est déjà préparé par tout un réseau complexe de liens mis en place par la génération précédente, de contacts préalablement établis, de recommandations choisies, d'adresses échangées¹⁸. Dans les années soixante, grâce notamment à Salomon Gessner et à Johann Caspar Füssli, père du peintre qui émigrera à Londres, des contacts très étroits s'établissent entre les intellectuels zurichois et les protagonistes du néo-classicisme en Italie, notamment Johann Joachim Winckelmann¹⁹. La publication des lettres de l'historien allemand par la maison d'édition Orell, Gessner & Füssli²⁰ concrétise ces relations d'amitié et des affinités sur le plan des théories esthétiques. Lorsque le graveur et marchand bâlois Christian von Mechel se rend en 1766 à Rome avec Paul Usteri, les deux hommes partent avec une recommandation pour Winckelmann signée par le théologien Leonhard Usteri qui avait connu l'historien lors d'un voyage à Rome en 1760. Ils seront reçus chaleureusement et logés dans la villa du protecteur de Winckelmann à Rome: le cardinal Albani. Ils entrent par la suite en contact avec un dilettante allemand, Friedrich Reiffenstein, qui sera nommé responsable des

Antiquités romaines à la mort de Winckelmann²¹. Or Reiffenstein, devenu entre-temps également représentant commercial de Mechel à Rome, entretient des relations d'affaires avec la plupart des marchands, notamment Thomas Jenkins et Giovanni Volpato qui deviendra dès 1780 l'associé du Vaudois Louis Ducros²².

La reconstruction patiente, mais toujours incomplète, des faits et gestes d'artistes émigrés à Rome, la mise en évidence des liens qu'ils tissent, l'identification de leurs clients et des milieux qu'ils fréquentent – comme cela a été fait pour les frères Sablet et pour Ducros²³ – est une nécessité pour reconstruire des pages entières de l'histoire de l'art. Mais le principal bénéfice de ces recherches d'archives est l'utilisation de ces données factuelles, rébarbatives pour des non spécialistes, par des historiens de l'art qui peuvent ainsi étudier les œuvres dans une perspective nouvelle²⁴.

L'étude de l'émigration artistique ne peut se limiter à localiser les déplacements physiques d'un peintre et à identifier ses relations (associés, concurrents, clients, commanditaires, visiteurs, etc.). Elle doit également aborder le problème des œuvres, leur signification, leur statut et leur diffusion. L'artiste émigré dans un centre ne bénéficie pas seulement d'un climat stimulant pour créer, il jouit en outre d'un plus large spectre de possibilités pour ses débouchés qu'un artiste travaillant pour des commanditaires dans une vallée alpine. Mais l'avantage indéniable du centre artistique est son rôle de caisse de résonance: lorsque la réception de l'œuvre est favorable, la renom-

2 Pfenninger d'après Michel-Vincent Brandoïn, Le tombeau de Virgile près de Naples, eau-forte et lavis. Kupferstichkabinett, Bâle. – La lettre de l'estampe stipule que la gravure a été réalisée d'après un tableau «tiré du Cabinet de Monsieur le Professeur Usteri» et qu'elle «se vend à Zurich chez l'auteur».



M. Pfenninger del.

tiré du Cabinet de Monsieur le Professeur Usteri.

Le Tombeau de Virgile.
près de Naples.

U. Brandoïn fecit.

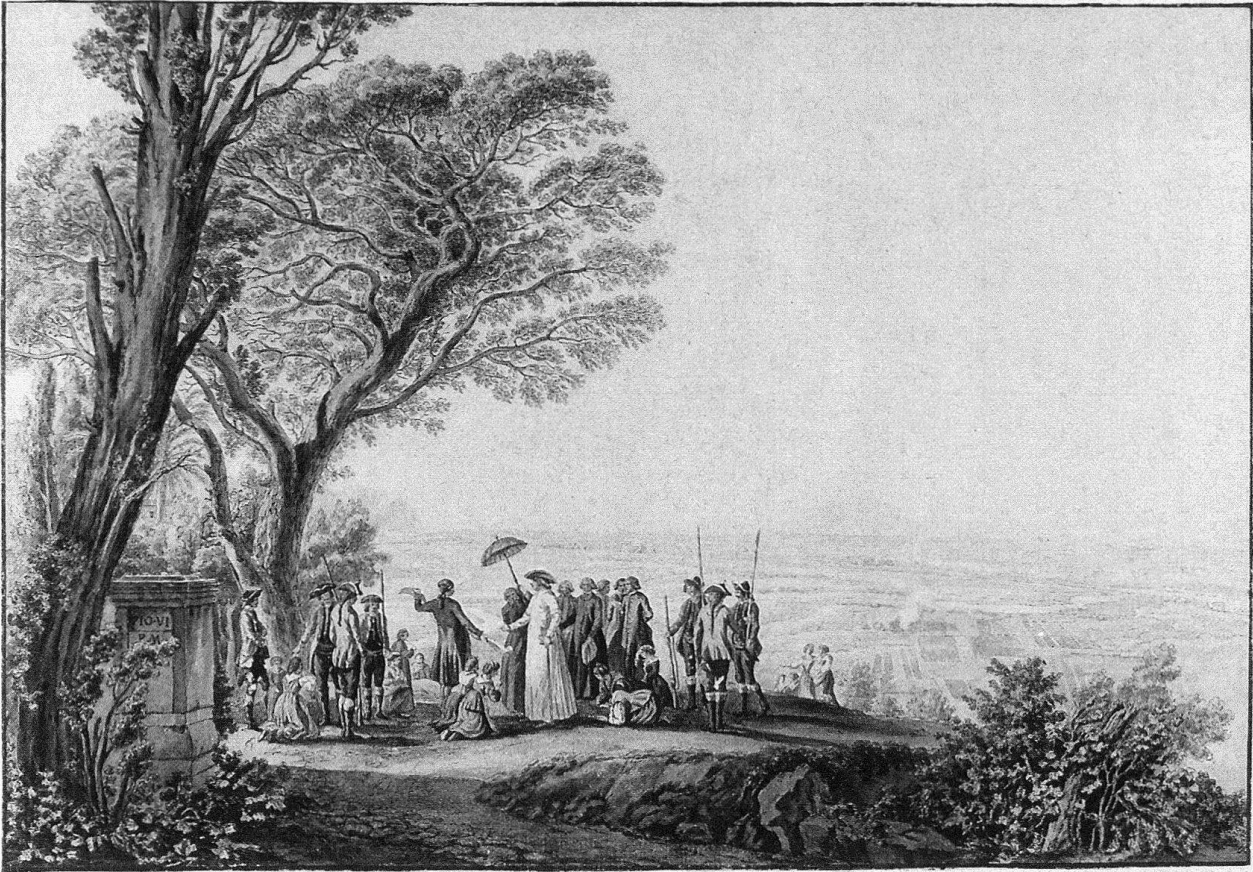
se vend à Zurich chez l'auteur.

mée de l'artiste se répercute facilement au loin par divers canaux d'information.

Le cas de Ducros est particulièrement significatif à cet égard: arrivé à Rome en 1776, il s'associe avec le célèbre marchand et graveur Giovanni Volpato pour publier une série de *Vues de Rome et environs*²⁵ qui rencontre un accueil public favorable. Une revue fameuse, les *Miscellaneen artistischen Inhalts* éditées par J.G.Meusel, mentionne cette publication dès 1781 et parlera à plusieurs reprises de Ducros les années suivantes. Cela amène à l'artiste/marchand diverses commandes d'Allemagne, de Russie et de Suède. Lorsque le roi de Suède, Gustave III, visite l'atelier de Ducros lors d'un passage à Rome, le journal officiel du Souverain Pontife, le *Diario Ordinario*, mentionne l'événement grâce à l'intervention de Volpato qui entretient les meilleurs rapports avec le Pape Pie VI. Il obtiendra en outre, chose exceptionnelle pour un peintre protestant, que Ducros reçoive du Vatican la commande d'un grand tableau représentant *Pie VI en visite aux Marais Pontins* (Museo di Roma, Palazzo Braschi). Un compatriote du peintre, le Vaudois Auguste Pidou, alors précepteur de Milord Downe, entraîne le gentleman à Rome lors de son Grand Tour sur le Continent et l'introduit chez Ducros. Pour ne pas être en reste, le Comte de Bristol commande un tableau au peintre et le journal romain *Memorie per le Belle Arti* s'en fait l'écho dans sa livraison d'avril 1785: à côté de l'article louangeur sur Ducros, le journal romain rend compte de la présentation à Rome du *Serment des Horaces* de Jacques-Louis David et du buste du Cardinal Albani par Alexandre Trippel. Les effets de cette publicité ne se font pas attendre: Catherine II de Russie, puis derechef Gustave III de Suède, achètent la série complète des *Vues de Rome* de Ducros/Volpato et plusieurs *lords* commandent des paysages à Ducros. Dès l'année suivante (1786), Ducros rencontre celui qui sera son principal et plus fidèle commanditaire: Sir Richard Colt Hoare, châtelain de Stourhead (Wiltshire). Celui-ci soutiendra le peintre suisse jusqu'à la fin de sa vie et présentera Ducros en Angleterre comme étant celui grâce auquel la technique de l'aquarelle s'est renouvelée, le désignant ainsi comme principal précurseur de Turner. Dès lors, les tableaux de Ducros atteindront des prix astronomiques sur le marché anglais (Vente de la collection de Lord Cawdor, 5-6 juin 1800)²⁶.

L'artiste émigré vu depuis la Suisse

Une trajectoire artistique comme celle de Ducros à Rome n'eût bien sûr pas été possible en dehors d'un centre artistique. Mais qu'en est-il de la réception *en Suisse* des œuvres du peintre émigré? Au début, les succès de Ducros ne parviennent dans son pays d'origine que par le circuit privé des correspondances particulières: le savant genevois Charles Bonnet, par exemple, sera mis au courant par Ducros lui-même qui lui écrit régulièrement ou par des nouvelles transmises par son frère, pasteur à Prangins. Celui-ci montre en outre des dessins reçus de Rome au cercle de ses connaissances (les Guiguer de Prangins entre autres). Certaines personnalités, comme le célèbre



D^r Tissot de Lausanne, visitent l'atelier du peintre à Rome et en parlent à leur retour. Mais la diffusion de ces nouvelles reste malgré tout confidentielle, à l'image de la culture dans les anciens cantons suisses: «L'amour de l'art se pratique en privé ou dans des associations, plutôt qu'à l'échelle de l'état»²⁷.

Malgré ce manque d'intérêt général pour une véritable promotion artistique, le besoin d'un organisme central qui abolisse les frontières cantonales, linguistiques et confessionnelles se fait sentir dès le milieu du XVIII^e siècle. A défaut d'académies royales, comme en France et en Angleterre, ou princières, comme en Allemagne, quelques intellectuels fondent en 1761 la *Société Helvétique* et se donnent pour tâches de centraliser les débats académiques et savants ainsi que de ranimer le sentiment patriotique des Confédérés. Presque un programme d'éducation nationale. C'est dans la publication de l'un des membres vaudois de la société, le Doyen Bridel, que l'on parle pour la première fois en Suisse romande des artistes *suisses*²⁸: les *Etrennes Helvétiques* publient ainsi régulièrement dès 1782 des «notes sur les artistes suisses» où l'on donne des nouvelles de l'art contemporain (dans les *Etrennes pour l'an de grâce 1783* sont mentionnés: Aberli, Freudenberg, Sablet, Piot, Perregeaux, Brandoin et Ducros). Jean-Louis-Philippe Bridel, frère du Doyen, tient la rubrique *beaux-arts* et s'interrogera dans la livraison pour 1790 sur les raisons du manque d'encouragements officiels aux arts à propos des artistes exilés à Rome en 1789 (Ducros, Sablet, Saint-Ours) et il conclut pru-

3 Louis Ducros et Raffaele Morghen, Les Marais Pontins, eau-forte aquarellée, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. – Il s'agit de la reproduction par l'estampe d'un grand tableau représentant Pie VI aux Marais Pontins qui faisait partie de la collection Potemkine, rachetée en 1792 par Catherine II, aujourd'hui au château de Pawlovsk (Léningrad).

demment: «Ce n'est pas que j'inculpe ici l'insouciance des gouvernements, l'avarice des grands, ou la malignité du peuple: je sens qu'on doit seulement en accuser les bornes étroites du pays, le peu de ressources de nos républiques, et la médiocrité dans laquelle vivent la plupart de leurs habitants; mais les effets n'en sont pas moins opposés aux progrès des arts»²⁹.

Après la Révolution helvétique, Philippe-Albert Stapfer, Ministre des Sciences et des Arts depuis le 2 mai 1798, bien décidé à créer des organismes centraux pour la culture, n'a plus à prendre les précautions oratoires de Bridel dix ans plus tôt. Dans un appel solennel, il stigmatise l'attitude des anciens gouvernements qui obligeaient les artistes à s'exiler [«Vos talents, qui autrefois ne vous servaient que mis à la solde de l'étranger, peuvent à présent se consacrer à la patrie»³⁰] et cite dans une note ceux auxquels il pense: Füssli, Wäber, Louthembourg, Trippel, Ducros. Il invite ensuite tous les artistes à lui faire parvenir leurs doléances³¹.

La fin du XVIII^e siècle verra les artistes suisses revenir nombreux au pays. Faut-il imputer ce retour aux nouvelles perspectives esquissées par la République Helvétique, à la situation du marché international qui n'est plus très florissant après la Révolution ou à l'état de guerre dans lequel l'Europe se trouve plongé vers 1800? L'éphémère République Helvétique (1798–1803) n'aura ni le temps ni les moyens de tenir ses promesses et la Restauration n'amènera pas de notable amélioration à la situation des artistes. Mais une prise de conscience a eu lieu en ces années troublées de révolutions, notamment sur le rôle de l'art dans l'Etat. Et les artistes émigrés en portent témoignage, qu'ils reviennent au pays par patriotisme ou idéalisme (Saint-Ours à Genève³², Brun à Versoix³³, Benjamin Bolomey à Lausanne) ou, plus simplement, qu'ils se mettent à revendiquer leur appartenance à une nation, comme Ducros qui fait suivre son nom dès les années quatre-vingt-dix du qualificatif «artiste suisse» ou «artiste helvétique».



4 Louis Ducros, Temple de Minerva Medica à Rome, 1785/86, aquarelle. Dunham Massey (GB). – Aquarelle achetée par Lord Stanford à Ducros et qui, comme beaucoup d'œuvres du peintre, se retrouve aujourd'hui dans un château anglais.

C A T A L O G U E

*Des Vues de Rome et des environs peintes, à l'aquarelle
chez LOUIS DU CROS peintre de Paysage
ruë de la croix à Rome.*

Avec la chute de l'Ancien Régime, la situation des artistes émigrés à Rome a beaucoup changé³⁴: la Ville Eternelle cédera son rôle de capitale des arts à Paris au cours du XIX^e siècle et le *Grand Tour*, lorsqu'il reprendra après les guerres napoléoniennes, mènera les voyageurs sur d'autres chemins.

Am Ausgang des Ancien Régime reisten die Europäer viel: Adlige unternahmen ihre «Grand Tour», Handwerker waren auf der Suche nach Arbeit und Künstler strömten zu den künstlerischen Zentren. Diese Reisebewegungen verstärkten sich noch nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges (1763) und dauerten bis zum Sturz der Oligarchien (1798) an. Die Laufbahn gewisser eidgenössischer Künstler vollzog sich sogar ganz im Ausland, wie bei Füssli, Kauffmann und Ducros. Mangelndes Interesse der alten Orte an einer ernsthaften Kunstförderung ist einer der Gründe, weshalb die Künstler die Herausforderung der grossen Zentren suchten, in denen die sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen um einiges besser waren als in ihrem Heimatland. Die Künstler fanden dort ein Publikum vor, welches ihnen viel grössere Absatzmöglichkeiten bot. Rom spielte in dieser Beziehung die Rolle der künstlerischen Hauptstadt, und manche der emigrierten Künstler, wie zum Beispiel Louis Ducros, erreichten hier eine Bekanntheit, die weit über die nationalen Grenzen hinausging.

Zusammenfassung

Alla fine dell'Ancien Régime gli europei viaggiano molto: aristocratici intenti a fare il loro «Grand Tour», artigiani in cerca di lavoro oppure artisti che affluiscono nelle capitali dell'arte. Questi movimenti migratori si accentuano ancora maggiormente alla fine della Guerra dei Sette Anni (1763) e fino alla caduta delle oligarchie (1798). Alcuni artisti confederati realizzano la loro carriera addirittura interamente all'estero come Füssli, Kauffmann e Ducros. Il disinteresse dei vecchi cantoni per una vera promozione artistica spiega in parte che essi ricerchino l'emulazione dei grandi centri dove le condizioni socio-culturali ed economiche sono eccezionali, offrendo loro un pubblico migliore e sbocchi più ampi che la loro terra d'origine. In questo contesto Roma assume il ruolo di capitale artistica e numerosi artisti emigrati, come ad esempio Louis Ducros, possono giungervi a una notorietà che travalica ampiamente i confini nazionali.

Riassunto

- Notes
- ¹ JOHANN CASPAR FUESSLI, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, t.IV, Zurich 1774, p. X
 - ² JEAN-LOUIS-PHILIPPE BRIDEL, Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome (28, VII, 1789), in: *Etrennes Helvétiques et patriotiques pour l'An de Grace 1790*, VIII, Lausanne.
 - ³ Le Ministre des Sciences et des Arts à tous les artistes de l'Helvétie, in: *Der Schweizerische Republikaner*, Bd.II, LXXI, Lucerne, 11 février 1799, p. 569.
 - ⁴ Parmi les plus récentes tentatives d'approche globale: *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting, 1730–1930*, catalogue d'exposition, High Museum of Art, Atlanta 1988; OSKAR BÄTSCHMANN, *La peinture de l'époque moderne* (ARS HELVETICA VI), Disentis 1989.
 - ⁵ Le nom de Füssli se retrouve dans les *stati d'anime* des paroisses de S.Lorenzo in Lucina et S.Andrea delle Fratte de 1772 à 1777. Il est intéressant de noter qu'il habita Strada Felice (aujourd'hui Via Sistina) à quelques pas de chez Piranèse. Pour les références documentaires voir: PIERRE CHESSEX, Quelques documents sur un aquarelliste et marchand vaudois à Rome à la fin du XVIII^e siècle: A.L.R. Ducros (1748–1810), in: *Revue historique vaudoise*, Lausanne 1982, p. 46 (note 39).
 - ⁶ Les autres n'en sont pas moins des peintres de renom à leur époque: Johann Melchior Wyrtsch qui voyage à Rome, puis fonde une Académie à Besançon avant d'ouvrir une école à Lucerne; Michel-Vincent Brandoin, le Huguenot de Vevey qui est appelé *Brandoin l'Anglais* par ses concitoyens parce qu'il a passé une bonne partie de sa vie à Londres où il fut l'élève de l'aquarelliste Paul Sandby; Louis-Auguste Brun, dessinateur de Versoix à la Cour de Louis XVI à Versailles; Sir Francis Bourgeois, paysagiste romand à la Cour de Georges III à Londres; Sigmund Freudenberg qui se forme à Paris (1765–1773) et qui expose aux Salons parisiens; Benjamin Bolomey, peintre du Stadhouder Guillaume V d'Orange à La Haye, Johann Wäber qui suit le Captain Cook dans les Mers du Sud, le Veveysan François-Aimé-Louis Dumoulin qui bourlingue par le monde d'Angleterre en Amérique et qui exposera au Salon de 1796 après un séjour à Paris, Johann Heinrich Meyer, l'ami et le collaborateur de Goethe, qui voyage en Italie et en Allemagne, et tant d'autres aujourd'hui oubliés.
 - ⁷ DARIO GAMBONI, *La géographie artistique* (ARS HELVETICA I), Disentis 1987, p. 140 s.
 - ⁸ *Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses*, t. 2, Lausanne 1983, pp. 100–101.
 - ⁹ *Archivio Storico Ticinese*, 111, Bellinzona 1992. Voir également: *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dell'arco alpino nei secoli XVI–XVIII*, Bellinzona 1991; – *Der Weg in die Fremde*, in: *Itinera* fasc. 11, Bâle 1992.
 - ¹⁰ Que cela soit pour des raisons idéologiques ou tout simplement opportunistes: il fut un temps où, pour l'obtention d'une bourse du FNRS ou d'un subside de PRO HELVETIA, il était bien vu de travailler sur des artistes suisses qui s'étaient distingués dans les capitales du monde, le chercheur pouvant ainsi à la fois faire vibrer la fibre patriotique des experts et justifier des déplacements indispensables dans les institutions prestigieuses de l'étranger aux fins de «récupération» de valeurs nationales.
 - ¹¹ Voir en particulier LOUIS RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris 1938 (et en particulier les listes d'artistes en annexe). Sur la présence des artistes étrangers à Rome voir: OTTO HARNACK, *Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik*, Weimar 1896; *Les Français à Rome*, catalogue d'exposition, Hôtel de Rohan, Paris 1961; *La Svezia e Roma, quattro momenti della cultura svedese a Roma*, catalogue d'exposition, Palazzo Braschi, Rome 1980; HANS GELLER, *Artisti tedeschi a Roma*, Rome 1961; DENIS COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1850*, Institut historique belge de Rome, Bruxelles-Rome 1976; *Paesaggisti ed altri artisti olandesi a Roma intorno al 1800*, catalogue d'exposition, Istituto Olandese di Roma, Rome 1984.
 - ¹² Une intéressante approche du phénomène dans son ensemble: ROSARIO ASSUNTO, *Specchio vivente del mondo. Artisti stranieri in Roma, 1600–1800*, Rome 1978.
 - ¹³ ENRICO CASTELNUOVO et CARLO GINZBURG, *Centro e periferia*, in: *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Turin 1979.
 - ¹⁴ Voir à ce sujet les pages éclairantes de DARIO GAMBONI, *La géographie artistique* (Cf. note 7), pp. 120–125.
 - ¹⁵ BRINSLEY FORD, Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent, in: *Apollo*, juin 1974, pp. 416–425.
 - ¹⁶ BRINSLEY FORD, James Byres, Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome, in: *Apollo*, juin 1974, pp. 446–461.
 - ¹⁷ Cit. in: GÖTZ ECKARDT, *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers J.-G. Puhmann aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin 1979
 - ¹⁸ LUC BOISSONNAS, Les peintres suisses à Rome, 1775–1793, in: *A.L.R. Ducros 1748–1810, paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, catalogue d'exposition, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Genève 1986, pp. 57–61.
 - ¹⁹ CARL JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1898.
 - ²⁰ *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zurich 1778.
 - ²¹ LUKAS WÜTHRICH, *Christian von Mechel, Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers 1737–1817*, Bâle 1956.

- ²² PIERRE CHESSEX, Quelques documents (cf. note 5), pp. 44–56.
- ²³ *Les frères Sablet (1715–1815). Peintures, dessins, gravures*, catalogue d'exposition, Nantes, Lausanne, Rome 1985, et *A.L.R. Ducros* (cf. note 18).
- ²⁴ ANDRÉ CORBOZ, Le ciel de l'Arcadie se couvre, in: *A.L.R. Ducros* (cf. note 18) peut ainsi, par exemple, souligner le rôle des commanditaires anglo-saxons de Ducros et de leur *Weltanschauung* dans l'évolution stylistique des aquarelles de l'artiste suisse.
- ²⁵ FRANCIS HASKELL et PIERRE CHESSEX, *Roma romantica: vedute di Roma e dei suoi dintorni di A.L.R. Ducros*, Milan 1985.
- ²⁶ Toutes ces informations sont documentées in: *A.L.R. Ducros* (cf. note 18).
- ²⁷ OSKAR BÄTSCHMANN, *La peinture* (cf. note 4), p. 113.
- ²⁸ A l'instar de JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, Zurich, 1755–1757 et *Geschichte* (cf. note 1), Zurich 1769–1779.
- ²⁹ Cf. note 2.
- ³⁰ Cf. note 3.
- ³¹ Le Ministre des Sciences et des Arts à tous les artistes de l'Helvétie.

Citoyens!

Aussi longtemps que notre patrie Helvétique a été morcelée et mutilée par les anciens gouvernements cantonaux, les muses avaient presque partout, et même dans les pays monarchiques, un champ plus libre que parmi nous (*). Ces temps sont passés. L'Helvétie se renouvelle, la patrie contemple tous ses enfants avec le même amour, les entoure de la même sollicitude. Vous aussi, nobles artistes, vous avez droit à la tendre sollicitude de la patrie. Vos talents, qui autrefois ne vous servaient que mis à la solde de l'étranger, peuvent à présent se consacrer à la patrie; et, tandis que dans toutes les proches vallées résonne le bruit sourd des combats, formez ensemble une alliance [Bund] pour conserver à cette chère patrie, au milieu du bruit des armes, les avantages et les fruits de la paix. Vous, dont les noms étaient à peine connus des gouvernements cantonaux auparavant – qui même restiez inconnus les uns des autres – vous êtes maintenant invités à vous révéler au gouvernement représentatif et à lui faire part de vos vœux et de vos projets pour le progrès [Beförderung] des arts dans notre patrie commune. J'invite donc tous les nobles artistes résidant dans les limites de la République Helvétique, particulièrement ceux qui s'occupent de peinture, gravure, ciselage [Stämpel] et modelage [Formschneidekunst], musique (surtout composition), architecture en tous genres, sculpture, etc. à me communiquer leurs réponses aux questions suivantes:

- 1) Nom, lieu d'origine, adresse et âge.
- 2) Dans quel art travaillez-vous en particulier et qu'avez-vous produit jusqu'à maintenant dans ce domaine?
- 3) Indiquez quels artistes, qui sont jusqu'ici restés inconnus dans l'Helvétie, doivent être signalés pour leurs mérites et leur talent; conjointement donnez les causes qui ont fait que ces artistes sont restés si longtemps dans l'ombre.
- 4) De quelles manières les arts peuvent-ils être soutenus le plus efficacement et mis le plus à profit pour la Patrie? Enfin, où, de quelle manière et quand les œuvres d'art d'Helvétiens ou d'artistes vivant en Helvétie peuvent-elles être exposées?
- 5) Quels sont les obstacles qui ont nui jusqu'à présent dans les cantons aux progrès des arts?

(*) Füssli, le Shakespeare des peintres, n'a trouvé qu'en Angleterre le prix de ses talents. Weber n'a pas appris la peinture de paysage au contact de la belle nature helvétique, mais au bord de la Tamise et dans les îles océaniques lointaines, il était bernois et devint le peintre de Cook. Lauterburg dut chercher à Londres des admirateurs de sa chute du Rhin. Rome reçut Trippel et Naples accueillit Ducros. Toutes les nations européennes furent une patrie pour les artistes helvétiques, excepté la Suisse elle-même.

Appel du Ministre Stapfer aux artistes de la République Helvétique du 11 janvier 1799, trad. Pierre Chessex, cf. note 3. Cet appel avait également paru en une traduction française résumée dans le *Bulletin Officiel du Directoire Helvétique et des autorités du Canton du Léman*, n° 17, 20 janvier 1799. Cf. PIERRE CHESSEX, Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique, in: *Etudes de Lettres, Bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne* 2, 1980, pp. 93–121.

- ³² ANNE DE HERDT, Saint-Ours et la Révolution, in: *Genava* 37, 1989, pp. 131–170.
- ³³ *Louis-Auguste Brun 1758–1815 dit Brun de Versoix*, catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Histoire, Genève 1986.
- ³⁴ D'ailleurs, Ducros doit quitter Rome pour des raisons politiques en 1793 et, après un séjour dans la périphérie (les Abruzzes), revient s'installer dans un centre: Naples.

1: Kunstmuseum, Berne. – 2: Öffentliche Kunstsammlung, Bâle. – 3: Musée des Beaux-Arts, Lausanne. J.-C. Ducret. – 4: Courtauld Institute of Art, Londres. – 5: Pierre Chessex.

Pierre Chessex, iconographe, Dictionnaire historique de la Suisse, Hirschengraben 11, CP 6576, 3001 Berne

Sources
des illustrations
Adresse de l'auteur