

La nation, la politique et les arts

Autor(en): **Jost, Hans Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **39 (1989)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81017>

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.

MISZELLEN – MÉLANGES

LA NATION, LA POLITIQUE ET LES ARTS

Par HANS ULRICH JOST

Comment définir le lien qui rattache les arts nés entre Alpes et Jura – arts baignant le plus souvent dans l'atmosphère de Vienne, Berlin, Londres, Paris et Rome –, à l'Etat suisse?¹ Et pourtant la société et la nation bourgeoises se sont bel et bien forgées, outre beaucoup d'autres bastions, un cadre esthétique. L'art qui a ainsi trouvé droit de cité social et politique est alors devenu un réel patrimoine culturel national. On peut même risquer l'hypothèse qu'il n'a été entouré d'une aura proprement helvétique que lorsque le discours politique ou le marché national l'ont repris à leur compte. Ce processus d'intégration civique de l'art sera ici suivi dans trois domaines: la politique artistique de l'Etat (I)², la sociabilité de la ville (II) et l'appropriation du paysage et des montagnes (III).

I.

Les Constitutions modernes reposent, de manière primordiale, sur la rationalité du langage juridique pour exprimer les idéaux d'une nation. Cependant, les autorités politiques se sont toujours dotées d'une imagerie mythique et symbolique pour que l'idée de nation soit plus immédiatement saisissable³. En Suisse également, ces deux niveaux de langage se sont clairement affirmés dès la seconde moitié du XIX^e siècle. L'histoire de Guillaume Tell, par exemple, était déjà dénoncée comme fable par la critique du siècle des Lumières, au moment même où le *Saut de Tell* de Füssli devenait l'un des emblèmes de la révolution bourgeoise⁴.

Cet exemple met en évidence l'étrange principe dialectique qui anime les rapports entre l'art et la politique dans la société du XIX^e siècle⁵. Ainsi des images qui entretiennent des rapports irrationnels à la tradition et à l'histoire viennent constamment se superposer au discours officiel qui, quant à lui, se légitime par la raison républicaine. Censée faciliter l'appréhension intuitive de cette froide entité, cette imagerie charrie des mythes et des symboles qui formeront le socle d'un art national.

1 La question ressurgit à intervalles réguliers depuis plus d'un siècle. Pour une étude récente (dotée de nombreuses références bibliographiques), voir OSKAR BÄTSCHMANN et MARCEL BAUMGARTNER, «Historiographie der Kunst in der Schweiz», in: *Unsere Kunstdenkmäler* N° 38, 1987, pp. 347–366.

2 Cf. aussi: HANS ULRICH JOST, «Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, éd. par l'Office fédéral de la culture, Berne 1988, pp. 13–24.

3 Pour une étude exemplaire de ce problème, voir JEAN STAROBINSKI, *1789: les emblèmes de la raison*, Paris 1979.

4 Voir *Quel Tell?*, Dossier iconographique de LILLY STUNZI, textes de A. BERCHTOLD, M. HOPPE, R. LABHARDT, JEAN-RODOLPHE DE SALIS, L. SCHELBERT, Lausanne 1973.

5 Cf. aussi HANS ULRICH JOST, «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël. Le discours esthétique de l'Etat national», in: *Etudes de lettres* N° 1, Lausanne 1984, pp. 49–73.

Afin de saisir le contexte dans lequel s'inscrit cette esthétique politique, il convient de rappeler les deux étapes au cours desquelles l'Etat suisse s'est constitué. Durant la première phase, qui s'étend de 1750 à 1848 et voit s'imposer l'industrialisation, la société libérale bourgeoise a mis en pratique ses conceptions politiques. Dans la seconde, qui s'ouvre avec la fondation de l'Etat fédéral en 1848 et la première révision constitutionnelle de 1874, on assiste à l'édification d'un Etat portant, en ce qui concerne son inspiration philosophique, sur l'idée du «Kulturstaat». Quant au début de la Suisse moderne, la République helvétique (1789–1803) instaurée par la domination française, si elle constitue un épisode mineur sur le plan politique, elle a représenté, en revanche, une étape décisive pour les grandes lignes de la politique culturelle et artistique⁶.

Avec la création de l'Etat fédéral en 1848, les forces libérales se sont dotées d'un Etat national, fortement fédératif il est vrai, les cantons ayant conservé une assez grande autonomie en matière culturelle. Par la suite, la révision de la Constitution de 1874 a renforcé l'autorité fédérale et ouvert la voie à l'Etat de droit moderne du XX^e siècle. Mais elle a été accompagnée d'un important courant conservateur qui transformait considérablement les valeurs politiques des radicaux.

Or, c'est de cette période qu'il faut dater la définition d'une politique nationale en matière artistique. Ses principes majeurs remontent cependant au début du XIX^e siècle déjà, lorsque le ministre des Arts et des Sciences de la République helvétique, Philippe Albert Stapfer, considérait ceux-ci comme l'un des principaux moyens d'expression de l'esprit patriotique et des principes bourgeois. Cette conception s'est à tel point imposée, que même des gouvernements aussi réactionnaires que celui de la Restauration bernoise des années 20 considéraient que l'Etat devait assumer une politique artistique active⁷. Les manifestations culturelles sont ainsi devenues, sans que cela ait été consciemment perçu, les premiers lieux de la nation naissante. De multiples activités politico-culturelles ont de la sorte préparé l'instauration de l'Etat national, notamment lors d'expositions artistiques et industrielles ou d'achats de collections par les pouvoirs publics. Mais, surtout faute d'objectifs conscients, ces premières tentatives sont restées dans l'ensemble modestes.

La Constitution fédérale de 1848, ne comportant aucun «article culturel», n'a rien clarifié. La philosophie de l'Etat est alors très avare de commentaires esthétiques. A ce propos, on peut lire en 1832 déjà, dans le rapport sur un projet de Constitution, cette remarque significative:

«Les prodiges sont réservés chez nous à la nature; elle est notre architecte et notre peintre; les hommes se réservent de soigner modestement et en détail le bien-être et le développement moral de leurs concitoyens.»⁸

Par ailleurs, en 1865, lors d'un débat à l'Assemblée fédérale à propos de l'embellissement des salles des Conseils, il a été affirmé que:

«Le meilleur ornement du palais des Conseils restera toujours de faire des lois sages et de stimuler l'esprit confédéral.»⁹

6 PIERRE CHESSEX, «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique», in: *Etudes de lettres* N° 2, Lausanne 1980, pp. 93–120.

7 Cf. par exemple: A. F., «Die Erwerbung der Wagnerschen Kunstsammlung 1820», *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 23, 1927, pp. 214–219; ERNST BURKHARD, *Kanzler Abraham Friedrich von Mutach, 1765–1831*, Bern, Haupt, 1923.

8 *Rapport de la Commission de la Diète aux vingt-deux cantons suisses sur le projet d'acte fédéral, délibéré à Lucerne le 15 décembre 1832*, Genève 1832, p. 13.

9 Cité par *Der Bund* N° 300, 31 octobre 1865.

Mais déjà pointée l'idée de rapprocher l'Etat du peuple par de grands édifices artistiques. Il fallut néanmoins attendre 1902 pour que soit enfin consacré le nouvel édifice du Parlement, l'actuel Palais fédéral¹⁰. La coupole principale, surchargée de fresques et d'ornements, illustre à l'envi la nouvelle manière d'esthétiser la politique.

Cependant une vilaine contradiction, préoccupante, venait ternir l'image que les «pères fondateurs» donnaient ainsi d'eux-mêmes. Leurs réalisations culturelles étaient de moins en moins à la hauteur de leurs succès politiques et matériels. L'essor économique, le libéralisme triomphant et le monopole du pouvoir – vantés comme une œuvre civilisatrice volontiers qualifiée de «Kulturstaat» –, manquaient à leurs yeux du brio d'une «réelle beauté». De surcroît, le rayonnement culturel des grandes villes étrangères occultait l'essor d'une production artistique représentative de la Suisse. Ou, comme l'écrit Rudolf Koller en 1864 à son ami peintre Frank Buchser:

«... nos réalisations artistiques sont misérables, le grand public reste indifférent et les associations, toutes préoccupées de conserver la médiocrité moyenne, sont bornées et insignifiantes. Nous n'avons pas de locaux où exposer convenablement des œuvres d'art. Rien, pour ainsi dire, n'est entrepris d'en haut et l'art, en un mot, n'a pas encore droit de cité dans notre patrie.»¹¹

Lentement, à force d'appels en faveur d'une esthétique politique et de pressions pour la tenue d'une foire artistique nationale, les contours d'une politique artistique vont se dessiner. Héraut infatigable d'un art helvétique, Buchser se met alors à parcourir les travées du Parlement et les salles des Conseils. Familiarisé avec ces milieux – le Conseil fédéral l'avait chargé, peu auparavant, d'une mission diplomatique confidentielle lors d'un voyage aux Etats-Unis –, il trouvera l'appui du conseiller fédéral Karl Schenk, – un ancien instituteur –, et du conseiller national Salomon Vögelin – un pasteur professeur d'histoire de l'art. Il n'est pas sans intérêt de relever que ce dernier était acquis à la «Kulturgeschichte» de Jacob Burckhardt, conception qui, à l'époque, gagnait en popularité. A eux trois, ils vont incarner les différentes motivations qui donneront naissance à une nouvelle politique artistique fédérale. Pragmatique, Schenk veut améliorer les capacités concurrentielles des produits industriels helvétiques grâce à l'encouragement des Beaux-Arts¹². En outre, il y voit la possibilité de surmonter ce qu'on appelle alors la «question sociale», à savoir le clivage entre la bourgeoisie et le monde du travail. Vögelin, pour sa part, est convaincu que la diffusion du sens artistique, encouragée par l'Etat, va enfin permettre de stimuler l'âme populaire ensevelie sous une démocratie trop matérialiste¹³. A ses yeux, ce qui a fait du bien à l'Eglise médiévale ne peut que profiter à l'Etat séculier. Quant à Buchser, il plaide pour la tenue d'un Salon national, à son avis indispensable pour créer un véritable marché moderne de l'art¹⁴.

En 1887, convaincues par ces divers arguments, les Chambres fédérales adoptent un décret sur l'encouragement des arts helvétiques. Et le Conseil fédéral crée, à cet effet, une Commission des Beaux-Arts dotée d'un budget annuel de cent mille francs.

10 JOHANNES STÜCKELBERGER, «Das Bundeshaus als Ort schweizerischer Selbstdarstellung», in: *Unsere Kunstdenkmäler* N° 35, 1984, p. 58–65; le même, «Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern», in: *Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, pp. 185–234; HANS MARTIN GUBLER, «Architektur als staatspolitische Manifestation: Das erste schweizerische Bundesratshaus in Bern 1851–1866», in: *Architektur und Sprache: Gedenkschrift für Richard Zürcher*, Munich 1982, pp. 96–126.

11 Cité par GOTTFRIED WÄLCHLI, *Frank Buchser*, Zurich 1941, p. 105.

12 HERMANN BÖSCHENSTEIN, *Bundesrat Carl Schenk (1823–1895)*, Bern-Bümpliz, Züst, 1946, p. 151.

13 SALOMON VÖGELIN, «Kunst und Volksleben, Rede in Winterthur vom 11. Jan. 1886», in: *Öffentliche Vorträge*, vol. 3, Bâle 1876.

14 Voir à ce sujet HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst*, Genève 1969, chapitre: «Pfleger und Anwendung der Kunst in der Schweiz», pp. 11–60.

On pourrait dès lors s'imaginer que l'Etat fédéral avait enfin défini une conception esthétique propre, fondement d'un art national et de son identité. Il n'en était rien. Les tensions sociales engendrées par l'industrialisation, les contradictions idéologiques d'un libéralisme toujours plus conservateur et l'écart croissant entre les régions multilingues du pays, allaient transformer la quête d'une identité artistique nationale en un pénible chemin de croix. L'apogée de cette première période se situe vers 1900, avec le conflit autour de la *Retraite de Marignan* de Ferdinand Hodler. Commandée par la Commission fédérale des Beaux-Arts, cette fresque devait orner les murs de la salle d'armes, soit le hall sacré du Musée national de Zurich qu'on venait d'achever. Or, les guerriers peints par Hodler, tordus, ensanglantés et battant retraite, blessèrent toutes les fibres de l'esthétique classique et des idéaux patriotiques. Placé devant une vague d'indignation, le Conseil fédéral dut faire expertiser lui-même les fresques dénigrées, et prendre sous sa protection la Commission des Beaux-Arts soumise au feu des critiques¹⁵. Cependant, lorsqu'en 1915 Hodler fut choisi pour exécuter le portrait du général en chef de l'époque, Ulrich Wille, il conquiert ainsi sa légitimation patriotique définitive. A partir de ce moment, sa *Retraite de Marignan* sonna la victoire du goût artistique officiel. Si l'on ajoute à cela la récupération de son *Guillaume Tell* de 1897 – dont l'industrie suisse reprit l'arbalète comme label de la qualité helvétique –, on voit se compléter le cycle mythique d'un art devenu national.

Dans la première moitié du XX^e siècle, le style hodlérien fut rafistolé en une esthétique nationale qui a largement marqué la production artistique officielle. Par la suite, ce courant s'est mêlé à toute une politique culturelle totalitaire que le Conseil fédéral a présentée dans son Message de 49 pages en 1938¹⁶. Cette ambiance ne laissait guère de place à ceux qu'on appelait les «modernes» (l'art abstrait et les surréalistes). Et il est significatif qu'on ait refusé à Paul Klee – qu'on ne cesse de revendiquer aujourd'hui comme une grande figure de la peinture suisse de l'entre-deux-guerres –, non seulement la nationalité, mais également l'adhésion à la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses. Il est vrai que la politique artistique de l'entre-deux-guerres constitue un épisode en soi dont on ne peut ici développer l'analyse¹⁷.

II.

En définitive, la politique artistique officielle ne fut et n'est restée qu'une faible béquille dans l'édification de la société bourgeoise. Limitée à une force d'appoint occasionnelle et à des sanctions rituelles, elle devait conserver la prépondérance d'une esthétique «raisonnable» et d'un «ordre» artistique moyen. Cependant, les activités artistiques quotidiennes de la société bourgeoise couvrent des champs bien plus vastes.

15 Cf. LUCIUS GRISEBACH, «Historienbilder», in: *Catalogue de l'exposition «Ferdinand Hodler»*, Berlin – Paris – Zurich 1983, pp. 257–283 (bibliographie p. 260, note 10).

16 *Feuille fédérale*, 1938, vol. II pp. 985–1034.

17 Voir *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kunsthaus Zurich, 30 oct. 1981 – 10 janv. 1982; PAUL-ANDRÉ JACCARD, «Suisse romande, centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, pp. 118–124. JÜRGEN GLAESEMER, «Das wechselnde Verhältnis zu Paul Klee», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19/20 janvier 1980, N° 15; O. K. WERCKMEISTER, «From Revolution to Exile», *Paul Klee, catalogue d'exposition*, New York, 1987; BERNARD CRETZAZ, HANS ULRICH JOST, RÉMY PYTHON, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identités suisses au XX^e siècle*, Etudes et mémoires de la section d'histoire de l'Université de Lausanne, publiés sous la direction du prof. H. U. Jost, tome 6, 1987.

Leur centre de gravité est la ville où, au nom de «l'intérêt public», cercles et groupes privés s'efforcent de promouvoir les arts et les sciences. Conçues au premier chef comme apolitiques, destinées au strict plaisir culturel et au bien commun, elles comportent toujours, néanmoins, une dimension politique ou du moins sociale¹⁸.

Cette visée sociale et politique transparaît clairement dès la fin du XVIII^e siècle, lorsque fut érigé, à Zurich, le premier monument «bourgeois» à la mémoire du poète et politicien Konrad Gessner. Le dépliant de souscription pour son financement explique au simple artisan, par la plume d'un universitaire bourgeois cultivé, le sens et le but de l'œuvre. Soulignant l'importance de ce vénérable ancêtre, il insiste cependant tout autant sur le «sens patriotique» dont doivent témoigner les promoteurs de ce monument¹⁹.

Au début du XIX^e siècle, l'activité artistique est étroitement liée à l'affirmation du monde social bourgeois qui prépare son ascension au pouvoir politique. Les sociétés d'art sont ainsi parmi les premières associations nationales qui, des décennies avant l'instauration de l'Etat fédéral (1848), ont apporté leur eau au moulin de la définition d'une Suisse moderne.

De telles sociétés d'art ont aussi joué un rôle primordial dans la nouvelle conception de la communauté urbaine. Elles ont participé à l'ouverture de musées, organisé des expositions, dirigé des écoles d'art et ne se sont pas privées d'apporter leurs talents pour décorer les fêtes de chants et de tir – ces manifestations de la bourgeoisie triomphante. L'autorité politique, consciente de leur rôle, soutenait financièrement leurs activités. La *Société suisse des Beaux-Arts* fut ainsi l'une des premières sociétés privées à recevoir des subventions fédérales annuelles. Elle devint en 1887, avec la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses – sa concurrente –, l'interlocuteur officiel du Conseil fédéral en matière d'organisation nationale des Beaux-Arts²⁰. Artistes et amis des arts se sont ainsi taillés, à l'instar de tant d'autres associations d'intérêts bourgeois, la place d'un groupement néo-corporatiste au sein d'un système politique caractérisé par un capitalisme organisé. Dans le cadre de la Commission fédérale des Beaux-Arts, ils ont pris part à la lutte pour la répartition des subventions fédérales, déjà consistantes à cette époque. Ce statut a d'ailleurs suscité, dès les années 90, d'hargneuses polémiques publiques qui ont sérieusement entamé la crédibilité d'une politique artistique officielle. La *Neue Zürcher Zeitung*, par exemple, se lamente en ces termes de l'acquisition de toiles par la Confédération:

«L'horreur nous saisit à l'idée que ces œuvres, que notre pays va bien entendu «conserver» et accrocher dans ses musées, puissent devenir l'étalon de la création artistique helvétique»²¹.

Au niveau des communes urbaines, cette interaction entre l'art et la vie sociale et politique était encore plus étroite. Genève en offre un bon exemple. La reconstruction de la Corratierie et l'édification de la Place Neuve (1826), flanquée d'un théâtre et du Musée Rath, forment un ensemble particulièrement propice à l'expansion et à l'affir-

18 Cf. HANS ULRICH JOST, «Künstlertagesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration. Ein Beispiel der soziopolitischen Funktion des Vereinswesens im Aufbau der bürgerlichen Öffentlichkeit», in: *Gesellschaft und Gesellschaften, Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Ulrich im Hof*, Berne 1982, pp. 341–368.

19 Cf. IRMA NOSEDA, «Das Gessner-Denkmal, ein Krokus im bürgerlichen Frühling», in: *Tages-Anzeiger Magazin* N° 7, 15 février 1975, pp. 30–33.

20 Cf. LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der Schweizerische Kunstverein, 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Bettingen BL, Verlag Schweizerischer Kunstverein, 1981; WILLI FRIES, «Geschichte der GSMBA», in: *Cent ans d'histoire de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses 1865–1965*, publié par la SPSAS, Berne, 1965.

21 *Neue Zürcher Zeitung*, 23 mars 1891.

mation sociale de la bourgeoisie²². Dans d'autres villes suisses, l'ouverture de musées a été très tardive, mais les collections établies dans les localités les plus diverses ont largement fonctionné comme plate-forme de cette nouvelle vie bourgeoise. Par ailleurs, l'aménagement esthétique des nouvelles places a grandi de pair avec la spéculation foncière. Promenades, casinos, théâtres et musées ouvraient un espace dont l'attrait artistique se répercutait jusque sur les prix du terrain.

Couronnant en quelque sorte cette conquête esthétique de la ville, statues et monuments ont rempli une fonction stratégique et politique décisive. La souscription pour l'édification du monument dédié à Charles Pictet-de-Rochemont (1755–1824), à Genève, suscite déjà cette plainte de Karl Viktor von Bonstetten:

«C'est devenu une affaire partisane. Comme les racines de tout ce mal politique sont profondes»²³

La statue d'Alfred Escher, dressée en 1889 par Richard Kissling – le sculpteur du *Guillaume Tell* d'Altdorf et l'un des bien-aimés de la Commission fédérale des Beaux-Arts – témoigne aussi de la valeur emblématique de telles œuvres: Escher, baron du chemin de fer, grand financier et puissant chef du parti libéral, trône de toute sa personne au cœur de la nouvelle artère de la Zurich moderne, la *Bahnhofstrasse*. Cette avenue, qui commençait alors à relier la gare aux instituts financiers, battait tous les records des prix du terrain²⁴. A la fin du siècle, cette quête aux monuments était déjà devenue une véritable plaie, au point qu'en 1897 le critique culturel libéral Carl Hilty constatait:

«A côté de bien d'autres passions, notre époque a celle des monuments. Dès qu'une personnalité meurt, un quelconque comité se constitue dans sa ville natale et lance une souscription pour lui dresser un monument...»²⁵.

Les expositions, de même, se prêtaient à merveille à l'autocélébration de la société bourgeoise. On ne s'étonnera donc pas qu'elles aient été organisées, de préférence, durant la session des Conseils. Cette pratique était notamment courante du temps de la Diète fédérale. Ainsi, la présence des députés stimulait la vie culturelle de la ville où le *Vorort* siégeait. Quant à la grande Exposition suisse des Arts, de l'Industrie et de l'Agriculture de 1857, elle se tint bien entendu durant la session de l'Assemblée fédérale à Berne.

Dans ces manifestations, les toiles à connotations politiques étaient particulièrement prisées, les organisateurs saisissant manifestement l'occasion de donner une leçon aux conseillers. Par exemple à Berne, en 1818, au cœur d'une grave crise politique inté-

22 Cf. LEILA EL-WAKIL, «Architecture et urbanisme à Genève sous la Restauration», in: *Genava*, tome XXV, 1977, pp. 153–198; EUGÈNE-LOUIS DUMONT, «Sous la Restauration, une création architecturale: la Corraterie», in: *Revue du Vieux Genève* N° 6, 1976, pp. 56–60; ARMAND BRUHLART, ERICA DEUBER-PAULI, *Arts et monuments, Ville et canton de Genève*, publié par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Genève 1985, pp. 72–77; *Inventaire suisse d'architecture, 1825–1920* (INSA), vol. 4, publié par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Berne 1982, voir «Genève, développement urbain», pp. 276–303.

23 KARL VIKTOR VON BONSTETTEN, *Briefe / Jugenderinnerungen*, publié par W. KLINKE, Berne 1945, p. 132.

24 Cf. HANS ERNST MITTIG, VOLKER PLAGEMANN (éd.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert, Deutung und Kritik* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts N° 20), Munich 1972; MAURICE AGULHON, «La «statuomanie» et l'histoire», in: *Ethnologie française*, tome 8, 1978, pp. 145–172; MARIANNE MATTA, «Richard Kissling (1848–1919), der schweizerische «Nationalbildhauer» im 19. Jahrhundert», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* N° 38, 1981, pp. 151–161; TONI STOSS, «Das Alfred-Escher-Denkmal, ein Monument der Gründerjahre», in: *Archithese*, Heft 3, 1972, pp. 34–42.

25 CARL HILTY, *Politisches Jahrbuch der Schweizerischen Eidgenossenschaft*, tome XI, 1897, p. 733.

rieure, la toile de Johann Georg Volmar *Nicolas de Flüe prend congé de sa famille* (1810) fut à dessein placée au centre de l'exposition lors de la visite des députés de la Diète fédérale. Nicolas de Flüe, symbole historique et mythique de l'esprit de médiation et de conciliation de l'Ancienne Confédération, devait rappeler comment sortir de la crise²⁶.

Les Expositions nationales de 1883, 1896 et 1914 ont sans conteste marqué l'apogée de cette affirmation bourgeoise, rehaussée d'esthétique politique²⁷.

L'architecture et la décoration des pavillons devaient exprimer l'identité officielle de la Suisse. On y retrouve souvent cette volonté de marier le chalet suisse – incarnation du patriotisme rustique –, avec le temple grec – idéal de la grandeur classique. Or, à chaque fois, la formule a conduit au résultat discutable que l'on connaît.

Toutefois, l'événement culturel majeur de 1914 ne s'est pas déroulé dans l'enceinte de l'Exposition, mais dans les rues et sur les places publiques de tout le pays: l'affiche officielle de l'Exposition, conçue par Emil Cardinaux qui s'était risqué dans des coloris insolites (un cheval vert), suscita une vague d'indignation²⁸. Cette polémique illustre, par ailleurs, le fossé qui s'était creusé entre l'Etat fédéral du XIX^e siècle, et la Suisse du XX^e siècle.

Les Suisses ont cependant su donner à leur identité esthétique une autre expression particulièrement frappante: le *Village suisse* (Genève 1896) et le *Dörfli* (Berne 1914). Ces deux reconstructions nostalgiques et miniaturisées d'un village suisse idéal ont joué à chaque fois le rôle de cœur sacré de l'exposition nationale. Montage des restes d'un passé depuis longtemps laminé par l'industrie et le tourisme, ce bloc charpenté et clôturé – renforcé à Genève par une montagne et une chute d'eau artificielles – était animé par des figurants venus de chaque région du pays, et même par d'authentiques vaches²⁹. Réalisation tardive d'une idylle qu'Albert Anker (1831–1910) n'avait cessé de peindre depuis des années, ce genre de joli modèle réduit a finalement incarné, pour une grande partie des «Suisses moyens», la grandeur culturelle et artistique qu'ils cherchaient désespérément depuis l'orée du siècle.

Quant à l'art proprement dit, il devint l'objet approprié des marchands et des spécialistes sortis des départements d'histoire de l'art récemment créés par les universités. Ainsi, le monde artistique public de la société bourgeoise se différençait et se réorganisait en petits cercles et groupes. Indices de cette évolution, on voit non seulement apparaître des expositions particulières sur un mouvement ou un thème – comme par exemple celle des impressionnistes à Zurich en 1908³⁰ –, mais s'ouvrir, à côté des musées permanents, des *Kunsthallen*³¹ et d'innombrables galeries privées. Le monde culturel urbain, qui incarnait jadis l'utopie d'un art uni à la société, avait dû s'adapter au régime de la concurrence et de la division du travail qui caractérise la production capitaliste moderne.

26 HANS ULRICH JOST, «Les expositions, miroirs de la culture politique suisse du XIX^e siècle», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43, 1986, pp. 348–352.

27 HERMANN BÜCHLER, *Drei Schweizerische Landesausstellungen, Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914*, Zurich 1970.

28 PETER MARTIG, «Die Schweizerische Landesausstellung in Bern 1914», in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* N° 46, 1984, pp. 163–179.

29 BERNARD CRETZAZ, JULIETTE MICHAELIS-GERMANIER, «Une Suisse miniature ou les grands de la petitesse», in: *Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève*, N° 25–26, 1982/83, pp. 63–185.

30 LUKAS GLOOR, *Von Böcklin zu Cézanne: Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Berne / Francfort / New York 1986, pp. 109–118.

31 A Bâle en 1870, à Berne en 1918 – Cf. JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, HARALD SZEEMANN, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Berne 1970.

III.

Une nation bourgeoise sans terroir est comme un bateau-fantôme tanguant dans le brouillard. Mais il ne suffisait pas – au XIX^e siècle surtout – d'affirmer l'existence du pays par la souveraineté nationale. Il fallait surtout transformer le territoire en Patrie et la terre en propriété privée. Un arrangement s'est donc peu à peu négocié entre la ville et la campagne en recourant à la fois au cadastre et à la peinture de paysage, à la cartographie et aux excursions culturelles. La perception du paysage y a ainsi pris une nouvelle coloration politique, rehaussée par la tonalité moderne des ponts et des routes, des bateaux à vapeur et des chemins de fer³².

En Suisse, si la peinture de paysage s'est largement orientée sur les besoins commerciaux du tourisme, elle s'est aussi rapidement faite une place dans le discours politique. La nature a souvent été interprétée comme l'incarnation artistique par excellence de la nation. Déjà Stapfer avait souhaité davantage de représentations de paysages, expliquant qu'ils offraient aux Suisses une galerie d'art plus riche que toute autre³³. Et *Henri le vert* de Gottfried Keller avoue sans détour:

«Avec l'absence de réflexion propre à la jeunesse et à l'enfance, j'ai pris la beauté du pays pour un bienfait historique et politique, en quelque sorte pour une réalisation patriotique du peuple et, au même titre, de la liberté...»³⁴

Ce discours dépasse tous les sommets de la vénération dès qu'on se met à parler de la montagne. Depuis le célèbre poème *Les Alpes* d'Albrecht von Haller (1729), le cantique à la gloire des montagnes suisses a résonné à travers toute l'histoire jusqu'au jour où – sous le nom de *réduit national* durant la Seconde guerre mondiale – il a été catalogué au chapitre de la défense nationale, spirituelle et militaire. Il s'en est fallu de peu que les Alpes n'entrent elles-mêmes dans la Constitution fédérale! Du moins Alfred Escher leur consacra, dans son discours d'ouverture du Conseil national de 1850, une épique et longue envolée qui, en les saluant comme le «maître-autel de la liberté», leur conférait une valeur politique nationale des plus sacrées³⁵. Au début du XX^e siècle encore, quand les vallées alpines se dépeuplaient ou succombaient sous l'afflux du tourisme, un intellectuel comme Ernest Bovet (1870–1941) valorisait la montagne sans hésitation et en toute ingénuité. Elle représente, expliquait-t-il, l'unique et réelle constante du pays³⁶. Au moment donc où la Suisse passait définitivement au rang d'une nation industrielle moderne, drainant sa population vers la plaine, l'image du «peuple des bergers» s'ancrait plus fortement que jamais dans la conscience collective³⁷.

Or, la peinture a joué un rôle primordial dans cette appropriation primaire du pays et des montagnes. Presque chaque texte consacré à la peinture de l'époque appelle et incite à se tourner vers le paysage. Ce n'est donc pas du tout par hasard que l'une des

32 En ce qui concerne les rapports entre paysage et société, cf. RAYMOND WILLIAMS, *The Country and the City*, New York 1973.

33 HANS GUSTAV KELLER, *Minister Stapfer und die Künstlergesellschaft in Bern*, Thoune 1945, pp. 9–12 (notamment p. 11).

34 GOTTFRIED KELLER, *Sämtliche Werke*, éd. par JONAS FRÄNFEL et CARL HEBLING, 22 tomes, Berne 1926–1949, tome 6, p. 284. Voir aussi PETER UTZ, *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers «Wilhelm Tell»*, Königstein 1984.

35 ERNST GAGLIARDI, *Alfred Escher. Vier Jahrzehnte neuerer Schweizergeschichte*, Frauenfeld 1919, p. 155.

36 ERNEST BOVET, «Nationalité», in: *Wissen und Leben IV*, 1909, pp. 431–445 (notamment p. 441).

37 Cf. HANS CHRISTOPH VON TAVEL et al., *Schweiz im Bild – Bild der Schweiz? Landschaften von 1800 bis heute*, exposition préparée par le Kunstgeschichtliches Seminar de l'Université de Zurich, Aarau – Lausanne – Lugano – Zurich, 1974.

premières études populaires consacrées à l'art – «Conversations artistiques à l'alpage» publiées en 1822 par la revue *Alpenrosen*³⁸ – fasse une place exclusive au paysage et soit mise en scène en pleine montagne. Cette conversation fictive entre quatre voyageurs surpris par un orage laisse assez vite deviner le sens et l'intérêt que peuvent trouver à être ensemble, un jeune peintre surpris par un orage, un professeur allemand, un lord anglais et un marchand de tableaux.

Ce ne sont donc pas les paysages et les Alpes qui ont manqué dans la production artistique ultérieure. A partir des illustrations de voyage du XVIII^e siècle, comme celles de Johann-Ludwig Aberli (1723–1786) en passant par Alexandre Calame (1810–1864) et Rudolf Koller (1828–1905) – l'auteur de la *Poste du Gothard* dont la reproduction a été la plus largement diffusée –, on ne pouvait qu'aboutir à l'apogée de cette helvétique découverte de soi: les montagnes de Ferdinand Hodler. Le critique d'art Hermann Ganz croyait en 1921 pouvoir écrire à leur sujet:

«Les montagnes de Hodler donnent au paysage suisse la dominante d'une force et d'une énergie impressionnantes qui détache la Suisse, entité relative, plus ou moins au-dessus de ses pays voisins.»³⁹

La diffusion de cette image héroïque des montagnes répondait d'ailleurs pleinement aux besoins de la propagande touristique. L'affiche d'Emil Cardinaux *Zermatt / Cervin* de 1908, inspirée du style hodlérien, offre un exemple frappant de ce mélange de tourisme, de patriotisme et d'art populaire moderne⁴⁰. Une édition de luxe de cette affiche, sans texte publicitaire, a trouvé place dans plus d'un intérieur bourgeois et a été, pendant la guerre, l'une des décorations les plus prisées des chambres de soldats. Des revues culturelles comme *Wissen und Leben* d'Ernest Bovet l'ont reproduite en couleur, en première page. La valeur marchande, touristique et artistique du paysage, nourrie d'esprit patriotique, a trouvé ici sa réalisation optimale.

Par ailleurs il ne faut pas négliger, dans ce processus d'appropriation du paysage, les nouvelles formes de progrès technique qui ont induit des changements dans la perception de l'espace. Deux exemples le suggéreront: l'étendue offerte au regard depuis le pont d'un bateau à vapeur, et le coup d'œil plongeant autorisé par la hauteur des nouveaux ponts. Karl Viktor von Bonstetten, au terme d'un tour sur le «Guillaume Tell», le premier bateau à vapeur du Lac Léman, a abondamment décrit, en 1823, cette nouvelle impression faite notamment d'une série continue d'images successives. Elles passaient, écrit-il, «comme des images de rêve»⁴¹. Quelques années plus tard, un voyageur français employa les termes de «panorama charmant» pour décrire la même perspective s'ouvrant à l'œil à bord d'un bateau⁴².

Le terme qui va caractériser le regard de la société du XIX^e siècle est lâché: panoramas et représentations panoramiques vont gagner les faveurs du public⁴³. Il n'est pas inintéressant ici de savoir que le premier panorama exact des Alpes a été réalisé par un officier du génie genevois, Jacques Barthélémy Micheli du Crest (1690–1766), lors de

38 DAVID HESS, «Kunstgespräch in der Alpenhütte», in: *Alpenrosen, ein Schweizer Taschenbuch auf das Jahr 1822*, Berne 1822, pp. 111–166.

39 «Zur Entstehung der nationalen Schule in der schweizerischen Kunst», in: *Die Schweiz* N° 25, 1921, p. 38.

40 BRUNO MARGADANT, *Das Schweizer Plakat 1900–1983*, Bâle – Boston – Stuttgart 1983, pp. 14–19.

41 BONSTETTEN, note 23, p. 121.

42 J. COUPERIE AÎNÉ, *Voyage en Suisse et en Savoie*, Nogent-sur-Seine, de Faverot [1825], p. 75.

43 STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums*, Francfort-sur-le-Main 1980 (bibl. très complète). Voir aussi les exposés du colloque «Le panorama», Lucerne 25–27 avril 1985, organisé par la Société suisse des historiens de l'art, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, pp. 241–344.

sa détention à la forteresse d'Aarburg. C'est par ailleurs la même qualité de regard aigu et perspicace, porté cette fois sur son environnement social, qui avait valu à cet ingénieur des Lumières de rejoindre les rangs des opposants au gouvernement aristocratique bernois, raison pour laquelle il avait été incarcéré.

Mais le panorama de loin le plus célèbre, bien au-delà des frontières, est celui dit *de Bourbaki* (1881). Cette œuvre a beaucoup contribué à ériger le mythe d'une Suisse terre d'asile. Elle fut ainsi une pièce importante de la politique extérieure de l'époque où la petite Helvétie, encerclée de grandes puissances agressives depuis la fondation de l'Empire allemand, avait un besoin urgent de rehausser sa légitimité internationale. Remarquons juste en passant que la réalisation du *Panorama de Bourbaki* permit à un jeune peintre encore inconnu, Ferdinand Hodler, de faire état de ses premières recherches sur le parallélisme⁴⁴.

Les perspectives plongeantes de bien des panoramas mettent en jeu l'autre expérience visuelle importante du XIX^e siècle: les ponts, notamment les ponts suspendus⁴⁵. Avec son relief fissuré et ses innombrables rivières, la Suisse offrait un terrain idéal pour l'édification de ces ouvrages. Enjambant les vallées, le pont autorise un nouveau lieu d'où regarder, et où l'œil saisit le paysage à la manière d'un survol, un peu comme dans les peintures de Caspar David Friedrich (1774–1840). Cette nouvelle organisation de l'espace, qui valorise la hauteur et la profondeur du champ visuel, entre en parfaite convergence avec les utopies entretenues par les perspectives politiques de la bourgeoisie conquérante⁴⁶. Dans ce sens, il est intéressant de rappeler que le premier pont suspendu a été construit à Genève, en 1823, par Guillaume-Henri Dufour. C'est le même homme qui a réalisé la Corraterie et la Place Neuve dont on a déjà parlé, et c'est également l'auteur de la première carte nationale de géographie. Comme pour combler ces exploits, il faut encore ajouter qu'il sera le Général de l'armée fédérale victorieuse des troupes du Sonderbund, victoire qui assurera le chemin vers une Suisse moderne.

Quant à la ligne de chemin de fer qui traverse le massif du Gothard, construite par Escher, l'autre grande figure politique du XIX^e siècle, elle franchit elle aussi parfois allègrement le vide, permettant au voyageur de vivre des moments spectaculaires. Il n'est donc nullement surprenant que cette forme de conquête de l'espace et du paysage ait laissé dans les arts des traces emblématiques ineffaçables. Et c'est une fois de plus l'affiche touristique, plus que tout autre support, qui s'appropriera ce symbole.

Panorama, vues à vol d'oiseau, paysages et cartographie ne constituent pas seulement la base matérielle d'une nouvelle conception du pays et de la nation, mais ils diffusent également de nouvelles idées qu'on retrouve dans les expériences politiques et économiques de la société bourgeoise. La majestueuse vue sur la promenade le long des Alpes suisses, reconstituée dans l'hémicycle qui domine les salles du Parlement⁴⁷ –, ainsi que les représentations alignées du pays et de son histoire qui rythment les cortèges de fêtes de la fin du XIX^e siècle, toutes font appel à la même caractéristique de perception. Cette perspective particulière, qui tente d'embrasser la totalité de l'expérience, est chargée d'une autre qualité importante: il s'agit en effet de dénombrer,

44 JURA BRÜSCHWEILER, «La participation de Ferdinand Hodler au *Panorama* d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, pp. 292–296.

45 TOM F. PETERS, *Transitions in Engineering. Guillaume Henri Dufour and the Early 19th Century Cable Suspension Bridges*, Bâle – Boston: Birkhäuser, 1987.

46 Cf. CHARLES ROSEN, HENRI ZERNER, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Londres – Boston 1984.

47 Celle du Conseil national compte même une gigantesque fresque panoramique de Charles Chiron sur le Lac des Quatre-Cantons et le Grütli, «berceau de la Confédération».

d'aligner, de prendre du recul et autant de profondeur que possible. En un mot, il s'agit de saisir l'ensemble de l'espace, tant dans sa portée symbolique que dans sa dimension concrète pour, dans un ultime traitement, le rassembler et le consolider en un langage visuel adéquat.

* * *

L'image symbolique en politique, l'activité artistique dans la vie sociale et politique ainsi que l'intégration de l'espace national, tous ces éléments reposent sur une donnée commune: la figure historique. A l'instar des statues qui meublent l'espace social bourgeois, cette figure traverse la totalité de la conscience collective de la société bourgeoise⁴⁸. Elle n'a, à vrai dire, guère à voir avec le discours d'une histoire critique. Il s'agit bien plus d'une imagerie pétrifiée, enfermée dans ses mythes. A lui seul, le *Guillaume Tell* de Hodler incarne toute la cohorte d'une histoire mobilisée par la politique et par l'art. Figure campée sur la défensive et sur sa montagne, mythe historique figé dans la pierre, elle domine un espace certes chargé de toute une valeur symbolique, mais qui reste totalement flou. Le discours patriotique s'y glisse et s'y noue d'autant plus facilement, comme le montre cette préface au catalogue d'une exposition tenue à Berne en 1941: «A moi, Tell! A moi, patrie!»⁴⁹ C'est ainsi qu'un prétendu art helvétique, clos sur lui-même et hors de toute réflexion critique, a fondu son identité dans l'authenticité mythologisée du système politique et social bourgeois.

48 Cf. FRANZ ZEGLER, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich 1973.

49 CONRAD VON MANDACH, préface du catalogue *450 Jahre Bernische Kunst*, Kunstmuseum, Berne, été 1941, p. 10.