

Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux guerres : images d'une identité artistique et nationale

Autor(en): **Kaenel, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 4: **L'art suisse s'expose**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168798>

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.

Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux guerres: images d'une identité artistique et nationale

par PHILIPPE KAENEL

«Aujourd'hui Paris confectionne la Suisse, il l'emballa, il l'exporte, il nous l'expédie à nous-mêmes».¹

Le 13 juin 1924 est inaugurée à Paris, au Jeu de Paume, l'Exposition de l'Art Suisse du XV^e au XIX^e siècle (de Holbein à Hodler) (fig. 1). Elle s'intègre dans une série de présentations d'écoles «nationales» (elle suit une exposition d'«Art Hollandais», et d'«Art Belge ancien et moderne»). Gonzague de Reynold écrit alors dans sa préface au catalogue:

L'exposition dont nous avons l'honneur de préfacer le catalogue est, pour l'histoire de l'art en Suisse d'une importance capitale: c'est la première fois que les œuvres les plus importantes de nos artistes les plus représentatifs se trouvent réunies.

Et pourtant, «que de difficultés (...) à résoudre, que de résistances à vaincre, que de scrupules à apaiser, d'adhésions à recueillir, de bonnes volontés à susciter!», s'exclame Léonce Bénédite, directeur de l'exposition et conservateur de Musée National du Luxembourg et du Musée Rodin. Il est vrai que les documents et archives concernant l'organisation de cette manifestation d'envergure, témoignent de nombreuses difficultés de parcours (voir annexe I).

Tout d'abord, ses organisateurs doivent lutter contre la montre; quatre semaines avant le vernissage, les œuvres ne sont pas encore rassemblées, à tel point que Bénédite s'apprête à renoncer au projet (annexe I, 20 mai 1924). Ensuite, le Comité d'organisation suisse, dirigé par Daniel Baud-Bovy, Président de la Commission Fédérale des Beaux-Arts (CFBA), se heurte aux résistances des musées helvétiques, et plus particulièrement du Musée de Bâle qui hésite à se séparer de ses Holbein, qu'il refusera d'ailleurs de prêter à Berne, lors de la reprise de l'exposition du Jeu de Paume, en automne de la même année (annexe I, 18 janvier et 20 mai 1924). Enfin, un conflit éclate entre Paul Ganz, alors professeur extraordinaire à l'Université de Bâle, et L. Bénédite. Il faut dire que l'érudit bâlois, ancien directeur de l'Öffentliche Kunstsammlung, vient de publier son importante monographie sur la *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz* (1924), et qu'il peut alors se considérer comme le spécialiste de l'art en Suisse. Il s'agit d'un conflit de compétence entre un conservateur de musée étranger en position de commanditaire, et un professeur bâlois détenant de plus en plus le monopole de la connaissance de l'art ancien en Suisse, et par conséquent de son image internationale. L. Bénédite, comme P. Ganz d'ailleurs, est pleinement

conscient de cette situation de concurrence (annexe I, 20 mai 1924). Leur désaccord repose entre autre sur la sélection de certaines œuvres de Böcklin jugées médiocres par Ganz, alors que Bénédite insiste sur leur présence, car le peintre est, selon lui, «une figure exceptionnellement intéressante», bien qu'«emphatique et académique au plus haut point» dans ses portraits; il ajoute: «Laissez-le dormir à Bâle. Mais donnez-moi tout ce que vous pourrez trouver de mythologies (...) alors, oui, vous frapperez notre public. Sinon cela est manqué».² Les tableaux fantastiques de Böcklin, valeur-choc pour l'organisateur français (qui pense

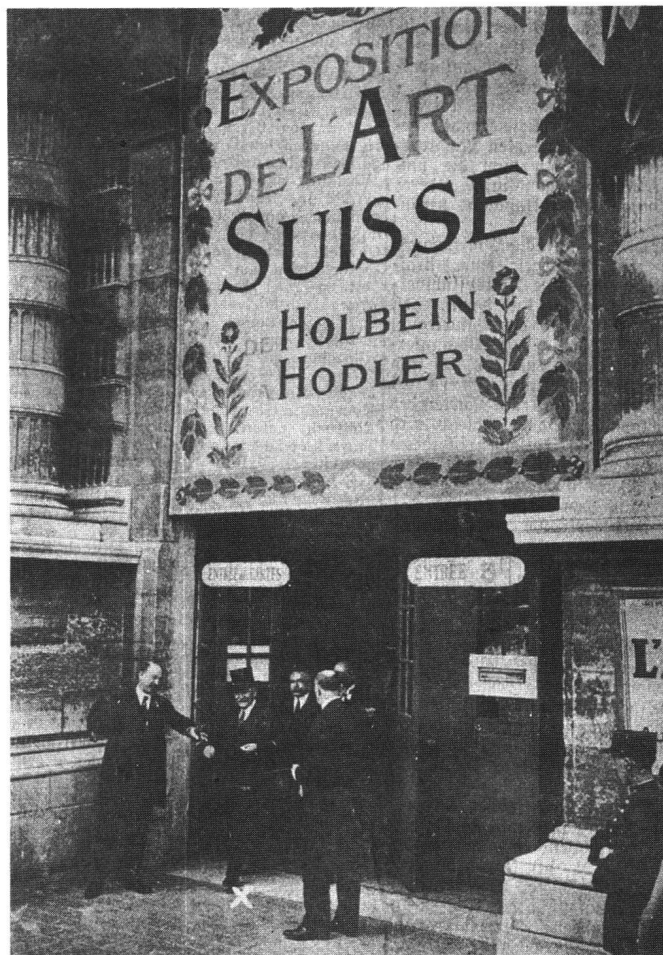


Fig. 1 Les autorités françaises visitent l'exposition de l'Art suisse. (Photographie publiée dans les *Basler Nachrichten*, Abendblatt, 22.7.1924).



Fig. 2 Hodler à l'entrée de l'exposition de 1924 au Jeu de Paume. Archives nationales Berne.

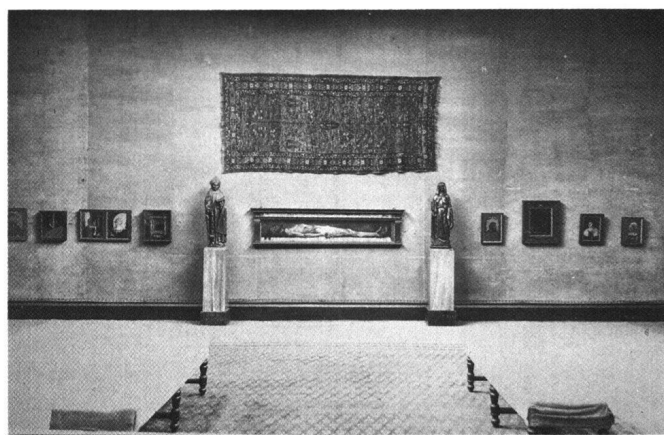


Fig. 3 Holbein à l'exposition de 1924. Archives nationales Berne.

en termes de marketing et de marché parisien) ne sont pas représentatifs de l'art suisse tel que les Bâlois, Paul Ganz en tête, le conçoivent.

Léonce Bénédite prie d'ailleurs D. Baud-Bovy d'adopter le point de vue français qui est le sien: «Placez-vous, en cette affaire, non plus au point de vue suisse, mais au point de vue français, et rien qu'au point de vue français, c'est-à-dire ne rien négliger pour frapper notre public de l'intérieur.»³ C'est de ce point de vue-là que la présentation des œuvres de Hodler pose problème (fig. 2); Bénédite poursuit: «nous faisons une large part à Hodler, c'est entendu – mais ne comptez pas sur un enthousiasme des parisiens. C'est très loin de nous et de notre génie. Il ne sera compris que d'une minorité». Bénédite avait vu juste. Le critique de la revue «Europe» ne mentionne même pas son nom, alors qu'il figure dans l'intitulé-même de l'exposition.⁴ Louis Gillet écrit dans la «Revue des deux-mondes» (15 juillet 1924), un article réfléchi et nuancé, mais il avoue qu'il est plus difficile de parler de Ferdinand Hodler (dont les) compositions bizarres déroutent par certains effets de rythme (...). C'est cependant à Florent Fels, critique des «Nouvelles littéraires», que revient la palme de l'anti-helvétisme et de l'anti-hodlérisme. Il reproche à l'exposition d'accumuler les clichés, de présenter une sélection douteuse (Holbein est allemand, selon lui) qui vise à accréditer un art suisse qui, pour lui, n'existe pas. Il conseille à ses lecteurs de relire Freud avant d'aller voir une exposition d'œuvres d'art issues d'un «peuple plein de contradictions, d'appétits énormes réfrénés, d'ardeurs estimées honteuses». Il trouve chez Hodler un «mélange de brutalité et de fadeur, de naturalisme et d'idéalisme maladif, de libertinage sportif et de refoulements».⁵

Dans l'entre-deux guerres, Paris demeure le pôle d'attraction et de référence principal pour les milieux culturels suisse-romands. Alors que la presse suisse-alsacienne offre plutôt des exposés, parfois analytiques⁶, de la sélection des œuvres, les critiques romands vont vivre dans l'attente du verdict de la presse parisienne: mise à l'épreuve d'un art qui, pour la première fois, est soumis aux jugements de ceux qui

sont les modèles du journalisme artistique suisse-romand. «Que va dire Paris?», sous-titre Lucienne Florentin dans «La Suisse»:

Que va dire Paris de l'art suisse? Va-t-il le trouver rude et parfois brutal dès qu'il n'est plus soumis à la France ou à l'Angleterre? Va-t-il comparer Liotard à La Tour, Barthélemy Menn à Corot, et Freudenberg à Fragonard? ... Peut-être. Mais à qui opposera-t-il Hodler parmi les modernes?⁷

Les critiques romands, scandalisés par la prose de Fels, constateront soit que «cette seconde tentative pour introduire Hodler en France se heurte donc aux mêmes résistances que jadis»⁸, soit comme L. Florentin, déduiront de cette incompréhension qu'Hodler a besoin de son «cadre naturel» et de l'entourage des «hommes de sa race» pour être vu correctement.⁹

Lors de la séance des 11 et 12 juillet 1924 de la CFBA, D. Baud-Bovy résume l'impact de l'exposition:

Il expose qu'en dépit des critiques d'une certaine presse l'exposition remporte un réel succès, un véritable revirement s'est opéré dans les jugements portés sur l'art suisse, surtout dans les milieux artistiques. L'exposition a en effet consacré l'existence d'un art suisse, de son unité, de son caractère national.»

La préface de Gonzague de Reynold allait justement dans ce sens. Il replace en effet l'art suisse dans une perspective politique fédéraliste: «Il est impossible de séparer l'histoire de l'art suisse de l'histoire politique: celle-ci seule peut éclairer celle-là», écrit-il. La Suisse, qui ne possède ni unité de langue, ni unité de race, ni unité de religion, fonde cependant sa réalité sur un cadre géographique spécifique (frontières naturelles) et sur une commune volonté politique (ses communautés ont du s'allier au cours des siècles pour conserver leur indépendance). Gonzague tente donc d'ajuster la géographie artistique de la Suisse sur sa géographie politique, elle-même motivée par une géographie physique déterminée et déterminante.

L'exposition de 1924 au Jeu de Paume va stimuler l'organisation d'autres rétrospectives qui se dérouleront en Suisse



Fig. 4 La salle du XVIII^e siècle à l'exposition de 1924. Archives nationales Berne.

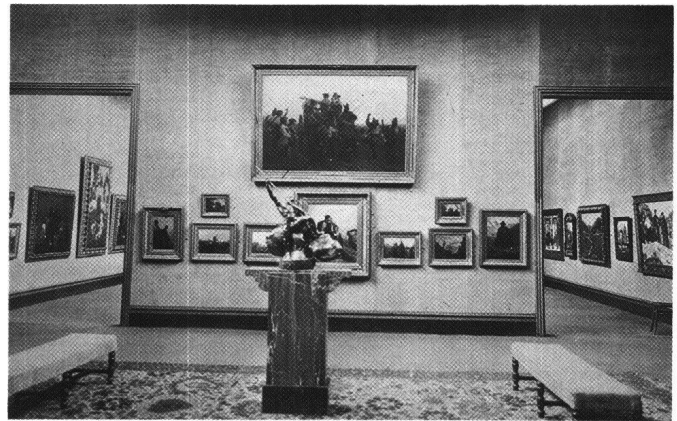


Fig. 5 Le XIX^e siècle à l'exposition de 1924 (paroi Léopold Robert). Archives nationales Berne.

cette fois-ci; elle donnera encore naissance à une série de monographies dirigées par Paul Ganz, «*Art suisse/Schweizer Kunst*», à laquelle participent ceux qui deviendront parmi les principaux producteurs de l'histoire de l'art en Suisse. En bref, il fallait donc que l'art suisse s'exporte pour qu'il revienne avec une identité plus clairement définie, attribuant par la-même aux artistes sélectionnés un passeport national spécifique.

1934: *l'Art suisse contemporain depuis Hodler (peinture et sculpture)* au Jeu de Paume.

La polémique qui éclate dans la presse suisse et dans les milieux artistiques à la fin de 1933 (voir annexe II), repose avant tout sur la sélection des artistes et des œuvres, ainsi que sur la personne chargée par André Dezarrois, conservateur du Musée des Ecoles étrangères Contemporaines, et avec l'accord de la CFBA, d'organiser cette sélection: le marchand parisien, Max Kaganovitch. Quelles pouvaient être les compétences et prérogatives de ce dernier?

Kaganovitch appartient à un certain «pool» parisien. Il organise des expositions d'artistes suisses à la Galerie Georges Petit et Bernheim Jeune, défendues par la prestigieuse revue, l'«*Amour de l'art*». Il réalise dans «*Formes*» en 1932 un numéro spécial consacré à la Collection Reinhart; or «*Formes*» est associé à l'«*Amour de l'art*». Les deux revues ont pour directeur Waldemar George, qui écrit en 1928 une monographie sur *Quelques artistes suisses*, qui se retrouvent tous dans la sélection de 1934. En 1932, il écrit un livre sur *Cuno Amiet* alors que Kaganovitch l'expose à la Galerie Georges Petit. En 1933, il publie une étude sur *Niklaus Stoecklin*, dans le cadre d'une collection de dix ouvrages consacrés à des artistes suisses, publiés, comme «*Formes*», aux Editions des Quatre Chemins, sous la direction du même Kaganovitch qui, quant à lui, organise à la Galerie Georges Petit en 1931, une importante exposition d'Art suisse, peintures et sculptures de 1880 à 1930 (10 au 26 février).¹⁰ En 1933, l'«*Amour de l'art*» consacre un chapitre de

son «histoire de l'art contemporain» à la Suisse, avec une préface de René Huyghe et un texte de Pierre Courthion, Valaisan installé à Paris, et directeur de la Fondation Suisse (Cité universitaire), construite par Le Corbusier en 1932. A l'exception d'Alexandre Cingria, Vallet et Seligmann, tous les artistes présentés seront exposés en 1934, et sur 11 œuvres illustrées, 6 seront réutilisées pour le catalogue du Jeu de Paume! Il faut ajouter à ce tour d'horizon, le Suisse François Fosca, alias Georges de Traz, peintre, romancier, mais surtout critique d'art à Paris, qui collabore activement à l'«*Amour de l'art*» et, justement, préface le catalogue de 1934.

Comme en 1924, c'est un conservateur de musée français qui établit la sélection, avec cette fois-ci un expert étranger. Les milieux artistiques helvétiques vont dès lors reprocher deux choses à la CFBA; d'abord, de n'avoir pas suffisamment pris en main la sélection et de n'avoir pas confié cette dernière à un expert suisse (annexe II, 10 décembre 1933); ensuite, d'avoir donné son aval et sa caution institutionnelle à une entreprise qui, pour une certaine presse conservatrice, participe à la promotion de «l'art d'une coterie ou d'une

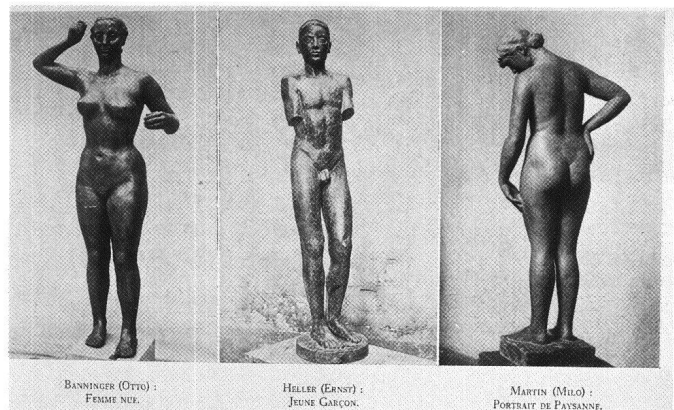


Fig. 6 Otto Bänninger, Femme nue – Ernst Heller, Jeune garçon – Milo Martin, portrait de paysanne. Page du catalogue de l'exposition de 1934 au Jeu de Paume.

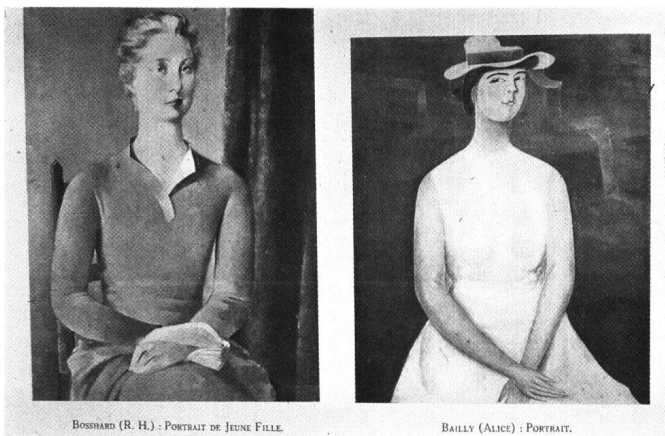


Fig. 7 R. - Th. Bosshard, portrait de jeune fille - Alice Bailly, portrait. Page du catalogue de l'exposition de 1934 au Jeu de Paume.

secte artistique toute puissante à Zurich et à Berne» (*L'«Observateur de Genève»*, 2, février 1934). La CFBA doit donc faire face à des réactions cantonalistes (en Suisse romande et au Tessin surtout), de même qu'aux critiques d'artistes conservateurs et de représentants de l'art officiel, nécessairement exclus de l'exposition («les académiques exclus», recommandait A. Dezarrois à D. Baud-Bovy, le 18 mai 1933; voir annexe II).¹¹ La polémique suscitée par le peintre religieux Louis Rivier dans la *«Gazette de Lausanne»* témoigne clairement du clivage de plus en plus marqué dans les années trente, entre art *institutionnel*, recueillant «prioritairement le consensus des institutions spécialisées du champ artistique» et art *officiel*, «impliquant la reconnaissance de l'*establishment* extra-artistique».¹²

La sélection de Max Kaganovitch et André Dezarrois se révèle pourtant extrêmement diplomatique; elle respecte la répartition linguistique et politique de la Suisse (Suisse alémanique, Suisse romande et Suisse italienne, dans l'ordre) et présente à la fois des artistes installés à Paris et ceux qui sont restés dans leur patrie (on sait à quel point les relations entre ces deux «clans» concurrentiels étaient tendues). L'exposition du Jeu de Paume reproduit une certaine représentativité - institutionnelle - de l'art suisse contemporain (fig. 6): sur les 24 illustrations photographiques en pleine page dans le catalogue de la XVI^e exposition de la SPSAS à Zurich (1935), 17 appartiennent à des artistes exposés à Paris. Mais comme le note le *«Journal de Genève»* (14 février 1934):

Que ce choix ne satisfasse pas tout le monde, je ne m'en étonnerai pas, surtout connaissant les divisions, ostracismes et malentendus plus ou moins volontaires qui empoisonnent, en Suisse, les milieux artistiques, littéraires et intellectuels en général (...)

L'image de l'art suisse en 1934, est celle d'une production moyenne, de tendance nettement réaliste. Car si les académiques en sont exclus, les artistes avant-gardistes ou surréalistes tels H. Arp, S. Taeuber-Arp, J. Crotti, K. Seligmann, M. von Moos, S. Brignoni, Alberto Giacometti, G. Vuillamy, etc., subissent le même sort. Le rejet de l'art religieux

et décoratif participe encore à l'homogénéisation relative du tout.¹³ D'un côté, les plus «déformistes», sont des déformistes reconvertis au «métier artistique» (Alice Bailly, R.-Th. Bosshard, N. Stoecklin) (fig. 7); d'un autre côté, la «*Neue Sachlichkeit*» d'un François Barraud ou d'un George Darel remporte un succès certain. Entre deux, un ensemble d'œuvres qui inciteront Paul Fierens des *«Nouvelles littéraires»*, à remarquer - de manière très reynoldienne - qu'«il y a sans doute autant de «cantons» dans l'art suisse qu'il y en a dans le pays», et à conclure avec cette formule synthétique: «Point d'unité factice et cependant point d'anarchie.»

Helvéticité

La critique française va profiter de souligner le télescopage «réaliste» de la sélection pour reconduire l'image stéréotypée de la Suisse et des Suisses. Les mêmes qualificatifs seront utilisés en 1924 et 1934. L'*«Amour de l'art»* en 1933, parle d'art «robuste», de «sens positif», de «lourdeur», d'«impassibilité» (René Huygue). P. Fierens en 1934, fait état d'une «objectivité foncière», de «sécheresse montagnarde», d'«accent tantôt plus rustique, tantôt plus doux, plus mou, plus hésitant». De plus, les critiques parisiens, quoi-



Fig. 8 André Derain, L'Italienne, 1921. Publié dans *Formes*, n° 2, février 1930.



Fig. 9 Maurice Barraud, *Le repos du modèle*, huile sur toile, 96×81. Musée d'art et d'histoire de Genève. Exposé en 1934.

que gênés par l'hodlérisme, vont systématiquement pratiquer l'*annexion*¹⁴, en s'appropriant un grand nombre d'artistes, affirmant par là-même, la réalité de la domination artistique française (figs. 8 et 9).

La question incontournable de l'identité de l'art suisse ne manque pas d'être posée à propos d'expositions se tenant dans un Musée des écoles étrangères contemporaines. Les résultats de l'enquête publiée par M. Kaganovitch dans le catalogue de l'exposition d'*Art suisse* à la Galerie Georges Petit en 1931, révélaient d'une part le manque d'informations et de connaissances sur l'art suisse manifesté par les critiques français, ainsi qu'un refus des critiques les plus autorisés (P. Courthion, F. Fosca, Hermann Ganz) d'admettre l'existence d'un art national, nécessairement «officiel». Dans sa préface à l'exposition de 1934, F. Fosca contestait implicitement l'affirmation de Gonzague de Reynold dix ans auparavant, selon laquelle l'art suisse renverrait à la structure fédéraliste du pays. Il loue les peintres et sculpteurs qui ont dédaigné «tout système extra-artistique, ces mixtures malsaines d'esthétique et de politique». Niant, au-delà du cas helvétique, l'existence de tout art national, qu'il soit français ou anglais, il ne peut toutefois renoncer à l'image-symbole de la Suisse, *la montagne*:

Quant à nier l'influence de la montagne sur l'esprit suisse, et par suite sur l'art suisse, parce que beaucoup de ses paysagistes retracent d'autres sites que les hautes Alpes, ce serait faire preuve de myopie.

A travers ce qui est peut-être un automatisme de langage (parler d'«art suisse» pour dire qu'il n'existe pas), Fosca

reprend un symbole largement connoté, pour qualifier une helvéticité qu'il dénie à l'art suisse: compromis inhérent à la position du critique d'art contemporain dans les années trente, pris entre le credo de l'autonomie esthétique de l'art et les pressions des milieux officiels partisans de la défense nationale spirituelle.

En définitive, le discours tenu par les critiques et journalistes français reproduit les discours «made in Switzerland», constitués au cap du vingtième siècle face à la double pression du processus d'étatisation des instances culturelles helvétiques, et au grand boum touristique poussant les intellectuels suisses à formuler et définir leur(s) identité(s). Significativement, le monopole de la présentation de l'art suisse à Paris dans l'entre-deux guerres, est en grande partie détenu par deux critiques suisses, le Genevois François Fosca et le Valaisan Pierre Courthion.

Paris devient, dans ces années, une importante plaque tournante où se construisent les images de la Suisse et de sa culture, à travers des publications comme le numéro spécial de la revue *«Esprit»*, intitulé «Le problème suisse: personnalisme et fédéralisme», qui suscite de violents débats en Suisse, et au travers d'expositions comme celles de 1924 et 1934. L'art suisse s'exporte à Paris pour se donner une identité, comme Aimé Pache, le héros du roman de Ramuz, qui ne devient véritablement vaudois que dans la capitale française. «Et pour le bien comprendre (Budry parle ici de «notre art national»), il fallait aussi cet éclairage étranger. C'est en se déracinant qu'on se connaît, en se dépaysant qu'on sent mieux son pays.»¹⁵

Les manifestations de 1924 et 1934 ont préparé le terrain à l'image que les organisateurs de l'Exposition internationale de 1937 à Paris, donneront de leur pays. Cette exposition, en fait, mettra en scène l'intégration claire et raisonnée du modernisme technique aux valeurs traditionnelles helvétiques – image qui prévaudra lors de la Landi de 1939. La façade du grand hangar d'exposition placé sur la rive gauche, près de la Tour Eiffel, symbolise cette nouvelle identité: sur le revêtement d'éternit ondulé, se trouve collé un relief de montagne stylisé (fig. 10).



Fig. 10 Vue d'ensemble prise de la Tour Eiffel de l'Exposition Internationale de 1937, carte postale en couleurs, en bas à gauche: Pavillon suisse.

NOTES

- 1 RODOLPHE TÖPFFER, *De l'artiste et de la Suisse alpestre*, in: la Bibliothèque universelle, n° 14, février 1837, p. 297-315.
- 2 L.a.s. de Léonce Bénédite à D. Baud-Bovy, le 30 mai 1924 (BPU, Fond Baud-Bovy, carton 3, dossier Bénédite).
- 3 Cf. note 2.
- 4 TRISTAN DE KLINGSOR, *A propos de l'exposition d'art suisse*, in: *Europe*, 15 septembre 1924, p. 106 ff.
- 5 Mis à part Hodler, il descend en flèche les artistes du XIX^e siècle, à l'exception de Léopold Robert: «Tout ce qui vient après (L. Robert) jusqu'au peintres suisses contemporains, est l'horreur sans nom. Gleyre, avec son art scolaire, Menn qui peint comme un vieux chien, et l'inénarrable Böcklin, peintre pour boarding-house, dont l'*Île des Morts* et *Vita somnium breve* sont du plus gros humour» (*Les nouvelles littéraires*, 21 juin 1924).
- 6 Sondage effectué à partir du dossier de presse assemblé aux Archives Nationales à Berne (8E, carton 21).
- 7 LUCIENNE FLORENTIN, *Une manifestation d'art suisse à Paris*, in: *La Suisse*, 14 juin 1924; voir de la même critique, *La peinture suisse et les critiques parisiens*, in: *La Suisse*, 8 juillet 1924, ainsi que l'article du *Démocrate*, le 27 juin 1924, et PIERRE JEANNERET, *La presse française et l'exposition d'art suisse*, in: Feuille d'avis de Neuchâtel, 28 juin 1924.
- 8 Cité par X. et Y., *L'Exposition d'art suisse à Paris*, in: la Revue, 29 juin 1924.
- 9 LUCIENNE FLORENTIN, *De Louis XIV à Hodler*, in: *La Suisse*, 29 juin 1924.
- 10 L'exposition comptait les artistes suivants, qui tous seront représentés en 1934 au Jeu de Paume: Maurice Barraud, Hans Berger, Alexandre Blanchet, R.-Th. Bosshard, Karl Geiser, Max Gubler, Hermann Haller, Ferdinand Hodler, Hermann Hubacher, Louis Moillet, Ernst Morgenthaler, Johann von Tschärner, Karl Walser.
- 11 Sur le rôle de la CFBA, voir BERNARD WYDER, *Les institutions officielles et la peinture en Suisse romande*, in: 19-39. La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne 1986, p. 9 ff., et HANS-ULRICH JOST, *Menace et repliement 1914-1945*, in: La Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses, t.III, Lausanne 1983, p. 111 ff.
- 12 Cette distinction est introduite par ANTOINE BAUDIN, *Désarrois et certitudes de la jeune peinture en Suisse romande*, in: 19-39, op.cit. note 12, p.16 ff.; sur la marginalisation progressive de Louis Rivier, voir DARIO GAMBONI, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985, p. 83 et note 48.
- 13 Le rejet de certains artistes se fait aussi selon leur état civil. Ainsi, Dezarrois exprime dans son avant-propos de 1934, le regret de n'avoir pu exposer Vallotton, mais on lui avait affirmé qu'il n'était plus suisse après sa naturalisation française. En 1924, Segantini avait été exclus pour les mêmes raisons (procès-verbal de Comité de l'Exposition de 1924, séance du 17 mai (AN: 8E, carton 21).
- 14 Paul Fierens affirme dans *Les Nouvelles littéraires* (17.3.1934): «Mais aussi bien leur langage est le nôtre. Et nôtres sont un Domenjoz, un Adrien Holy et un Darel. Les modernismes de l'Ecole de Paris sont adoptés par un Berger, s'inspirant du Picasso "nègre"; par un Max Gubler, qui doit quelque chose à Bonnard (...).» Pierre Berthelot remarque quant à lui, qu'«il y a dans cet art tourné tantôt vers la France et tantôt vers l'Allemagne (...) un fond d'esprit spécifiquement suisse qui force au sérieux, à l'application, assurant presque à tous une honnête moyenne, et gênant, souvent, les grandes envolées» (*L'Exposition d'Art Suisse contemporain témoigne de la vie d'un art national sérieux et appliqué*, in: Beaux-arts, 2 février 1934).
- En 1936, *L'Encyclopédie française* («Arts et littérature dans la société contemporaine, t. III, Paris) résume ce point de vue français sur l'art suisse: «En Suisse/ La peinture suisse a perdu en 1918 son Guillaume Tell: Hodler. Il symbolisait dans ses cortèges de guerriers nationaux l'austérité communale, la discipline du guichet, des manœuvres militaires, du règlement de police, c'est-à-dire l'esprit de la Confédération dans sa rigidité solennelle. Des peintres nombreux produisent sous la doyenette de Cuno Amiet, compagnon de Gauguin à Pont-Aven, des œuvres originales d'inspiration ou de tradition française: Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Hans Berger, Huber, Stoecklin, Giacometti, Alexandre Cingria, René Auberjonois, Rodolphe Boshard, etc.»
- 15 PAUL BUDRY, *L'art suisse au Jeu de Paume*, in: Gazette de Lausanne n° 194, 15 juillet 1924. Sur l'axe Suisse-Paris et les avant-gardes, voir PAUL-ANDRÉ JACCARD, *Entre Purisme et Abstraction: quelques hypothèses sur le fonctionnement de la diffusion sur l'axe Suisse-Paris dans les années Vingt*, in: Les Abstractions I, la diffusion des Abstractions, V^e colloque d'Histoire de l'art contemporain, Saint-Etienne (27 février - 2 mars), C.I.E.R., 1986.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1-8: Ph. Kaenel, Lausanne.
 Fig. 9: Musée d'art et d'histoire, Genève.
 Fig. 10: Bibliothèque Forney, Paris.

ANNEXES: CHRONOLOGIES

La chronologie des expositions de 1924 et 1934 au Jeu de Paume à Paris, peut être en partie reconstituée sur la base des documents suivants:

- les procès-verbaux de la Commission Fédérale de Beaux-Arts (CFBA). Je remercie M. Cäsar Menz de m'y avoir donné accès.
 - les Archives Nationales à Berne (AN)
 - le fonds Daniel Baud-Bovy, président de la CFBA de 1916 à 1938, conservé au Département des manuscrits de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève (BPU).
- Je n'ai trouvé aucun dossier significatif à Paris, ni aux Archives Nationales, ni à la Bibliothèque Nationale, ni aux Archives de la

Ville de Paris. Les Archives du Louvres sembleraient être très incomplètes pour la période: ces manques sont, paraît-il, imputables à la Seconde guerre mondiale et à l'occupation allemande.

Ces documents sont dans leur totalité inédits. Ils permettent d'éclairer la réalisation de ces expositions et les débats qu'elles ont suscités. Ils révèlent surtout comment une *image* internationale de l'art suisse ancien et moderne a pu se construire dans l'entre-deux guerres, dans un contexte spécifique, mettant en jeu des contraintes diverses (économiques, temporelles...), ainsi que différents acteurs et leurs stratégies individuelles.

ANNEXE I

Exposition de l'Art Suisse du XV^e au XIX^e siècle (de Holbein à Hodler). Jeu de Paume, juin-juillet 1924.

14.12.21

M. Dunant, Ministre de la légation de Suisse à Paris, propose au Département Fédéral de l'Intérieur (DFI), une exposition d'art suisse, avec exclusivement des artistes décédés et une salle entière consacrée à Hodler (AN: 8E, carton 21).

18.1.22

Le DFI répond négativement, alléguant les problèmes financiers que soulèveraient une telle entreprise (coût minimum: Frs. 40 000.-) ainsi que le protectionnisme des musées suisses qui n'aiment pas prêter leurs œuvres (voir les problèmes soulevés par l'exposition de Venise en 1921) (ibid., et CFBA: 4-5.6.1923).

22.6.23

Dunant écrit au Chef du DFI, qu'il est allé voir Léonce Bénédite, Conservateur du Musée du Luxembourg, qui s'est montré «très sympathique» à l'idée d'une exposition «rétrospective suisse qui irait de Holbein à Hodler, en passant par Liotard et Boecklin», et il propose les dates du 15 avril au 30 juin 1924 (AN: ibid.).

15.12.23

D. Baud-Bovy fait état de la lettre qu'il vient de recevoir de Bénédite (13.12.1923). L'Angleterre vient de renoncer à son exposition, et Bénédite lui propose d'organiser une exposition d'art suisse avec en tout cas Holbein, Liotard, les maîtres du XVIII^e siècle, Boecklin, Hodler, Menn et Auguste Baud-Bovy. Daniel Baud-Bovy, fils du précédent, trouve les délais trop courts (AN: ibid.).

1.2.24

Le ministre Junod, Directeur de l'Office national suisse du tourisme à Zurich, s'enthousiasme pour le projet «à condition toutefois que nos artistes n'y envoient pas des horreurs trop modernes» écrit-il à Baud-Bovy (BPU: carton 55).

6.-8.2.24

La CFBA renonce au projet «vu la situation financière de la Confédération» et les coûts occasionnés par la future exposition d'arts appliqués à Paris en 1925 (CFBA: procès-verbal).

8.4.24

Le projet repart, sous l'impulsion de Bénédite et Baud-Bovy vraisemblablement. Le premier écrit à son collègue suisse: «Voici les grands "clous" indispensables: Holbein (peintures et dessins) - Liotard-Boecklin-Hodler - mais surtout Holbein et Liotard, car il faut des noms prestigieux qui parlent aux imaginations et le public n'aime que ce qu'il connaît déjà.» (BPU: carton 3).

19.4.24

Bénédite envoie à Baud-Bovy une liste de ce que devrait contenir l'exposition: «Je l'intitulerais volontiers "de Holbein à Hodler". Elle

devrait comprendre un envoi important 1^o de Holbein, puis de Conrad Witz; 2^o de Liotard, et des petits maîtres bernois du XVIII^e siècle 3^o de Böcklin; 4^o de Hodler. 5^o J'y voudrais joindre un certain nombre d'autres noms qui ont gardé toutes les sympathies de la France, même qu'elle les ait un peu absorbés: Léopold Robert [...], Antoine Graf, Barthélemy Menn, Töpffer et votre regretté père. J'oubliais Gleyre, Anker, Girardet, et Burnand, qui y auraient de droit une place. / La sculpture aura Pradier de qui il y a d'exquis petits sujets et Rodò, peu connu et qui mériterait de l'être mieux [...] Une série d'objets d'art notamment vos merveilleux vitraux, vos émaux, votre belle orfèvrerie, apporteraient un attrait tout particulier. / voilà donc mon idée [...]» (BPU: ibid.).

29.4.24

Paul Ganz, professeur extraordinaire à l'Université de Bâle, annonce à D. Baud-Bovy qu'il se retire du projet d'exposition: «Je vous déclare franchement que je me désintéresse complètement de l'exposition suisse à Paris [...] vous comprendrez certainement que j'en ai assez de faire cache-cache dans les milieux officielles [sic] de ma patrie et je laisse volontiers la place à ceux qui garantissent le succès de l'entreprise. Moi personnellement, je ne crois plus au succès, car le départ financier est tellement pitoyable que la réalisation du projet laisse prévoir des efforts aussi extraordinaires qu'inutiles [...] / C'est avec beaucoup de regrets que je vous dis tant de choses désagréables, mais je vois les choses telles qu'elles sont, sans même discuter du programme malcompris de Mr. Bénédite» (BPU: carton 18).

10.5.24

P. Ganz a réintégré le projet, puisqu'il annonce à Baud-Bovy qu'il s'arrangera pour trouver des toiles de Holbein en France, en Angleterre ou en Suisse (BPU: ibid.).

17.5.24

Un capital de garantie de Frs. 90 000.- vient d'être constitué grâce au mécénat des banques suisses; un comité d'organisation se forme à Zurich (Office du tourisme), avec les personnes suivantes: D. Baud-Bovy, président; Conrad de Mandach, vice-président; A. Junod, secrétaire; Dr. Johr, trésorier (AN: ibid.).

20.5.24

Bénédite annonce à Baud-Bovy qu'il ne croit pas possible d'organiser l'exposition en quatre semaines, alors que la liste des œuvres définitive n'est pas encore établie, et que les musées suisses (Bâle surtout) continuent à opposer des résistances: «[...] et les bonnes gens de Bâle peuvent se dire qu'ils en ont la responsabilité [de l'échec]. Après tout, c'est peut-être ce qu'ils voulaient» (BPU: carton 3).

28.5.24

Il change d'avis, grâce à la persuasion de M. Dunant, à Paris.

13.6.24

Inauguration de l'exposition au Jeu de Paume.

ANNEXE II

L'Art suisse contemporain depuis Hodler (peinture et sculpture). Jeu de Paume (1^{er} février au 1^{er} mars 1934).

18.4.33

André Dezarrois, ancien Conservateur adjoint du Musée du Luxembourg et actuel Directeur du Musée des écoles étrangères au Jeu de Paume, propose à D. Baud-Bovy de compléter l'exposition de 1924 «par une nouvelle manifestation uniquement vouée à la bonne *peinture contemporaine*». Le projet remonte à 1924, alors que Dezarrois fonctionnait comme secrétaire général de l'*Exposition de l'Art suisse*: «Pour des raisons diverses, cette Exposition n'a pu

encore être réalisée, mais il s'est présenté cet hiver un homme de bonne volonté qui s'offre à collaborer avec nous: vous le connaissez; il s'agit de M. Kaganovitch qui a réalisé avec succès, à Paris, les deux expositions Cuno Amiet et Giacometti. / Il m'a proposé, vers la fin de 1932, d'organiser lui-même avec le concours d'amateurs qu'il connaît, notre Exposition en panne, je vous l'ai adressé à l'époque en lui disant que je ne ferais rien sans vous et le patronage officiel de la Commission Fédérale des Beaux-arts, étant moi-même musée d'Etat. M. Kaganovitch m'avait indiqué un certain nombre d'artistes vivants à montrer à Paris; j'ai cru devoir en ajouter quelques autres. Voici, à peu près, notre liste: / Auberjonois - Blanchet

- F.E.M. Barraud - Ch.B. Berger - Amiet - Lauterburg - Augusto Giacometti - Giovanni Giacometti - Morgenthaler - Tschärner - Haller - Geiser - Hubacher - Hügin - Bodmer - Walser - Stocker - Koguf - Steiger - Barth - Pellegrini - Gimmi - Stöcklin - Pauli - Bänniger - Bossard - Domanjot - Moillet - Gubler - Heller - Hunziker - E. Pressler - E. Martin - Holy - Kohl, et peut-être René Guinand? et les quelques autres, que j'ignore, mais de tendances nettement modernes, (les académiques exclus) que vous pourriez me signaler.» (BPU: carton 11).

3.6.33

Dezarrois complète sa liste, et propose à Baud-Bovy: «Permettez-moi d'ajouter à la liste des artistes que je voudrais voir exposés à Paris le nom d'Hermanjat qui a du rester au bout de ma plume, et peut-être parmi les sculpteurs celui du jeune animalier Willy Willeumier» (BPU: *ibid.*).

20.11.33

Dezarrois recommande à Baud-Bovy: «Je compte sur vous pour que le choix soit sévère, et que l'ensemble ait une belle tenue "surtout pas d'exclusion et de sectarisme" ai-je recommandé à l'agent, M. Kaganovitch. Répétez-le lui avec votre autorité» (BPU: *ibid.*).

20.-21.12.33

Le projet d'exposition, et surtout la sélection des artistes, soulèvent des remous dans les milieux intéressés: «Hr. Vital gibt Kenntnis von einem Schreiben von Hrn. Hermann Ganz in Montrouge (Seine), womit letzterer den Bürstenabzug eines Artikel einsendet, der in der Neuen Zürcher Zeitung publiziert werden sollte und in dem dagegen Verwahrung eingelegt wird, dass Hr. Kaganovitch mit der Veranstaltung schweizerischer Ausstellungen im Auslande betraut werde» (CFBA: procès-verbal).

28.11.33

Le *Bund* publie une déclaration d'artistes et d'amateurs d'art en faveur de Kaganovitch. Elle est signée par Haller, Hubacher, Morgenthaler, Blanchet, Barraud, Giacometti (Augusto), et les amateurs Oskar Miller, Oskar Reinhard, et le Dr. F. Trussel.

10.12.33

La *NZZ* critique la précédente déclaration. «Wir gestehen, dass wir nach wie vor überzeugt sind - und wir finden uns mit dieser Meinung keineswegs allein - dass es besser wäre, wenn eine andere Persönlichkeit als der Kunsthändler Kaganovitch, dessen grosser Eifer und Fleiss durchaus anerkannt seien, solche Ausstellungen im Inland einem (Schweizerischen) Kunsthändler anvertrauen».

26.12.33

Baud-Bovy expose le projet de Dezarrois au Conseil Fédéral, et

reçoit une réponse favorable, le 17.1.34. En janvier 1934, la polémique reprend de plus bel dans la presse.

23.1.34

Dezarrois répond aux propositions du DFI quant à la répartition des frais de l'entreprise, il ajoute: «Je dois avouer que je n'imaginai pas les difficultés d'une entreprise qui me paraissait relativement simple, et que les artistes mettraient à se combattre les uns les autres une telle passion, Aurons-nous réussi malgré eux à montrer un tableau suffisamment significatif de l'état actuel de la peinture suisse? N'ayant pas poursuivi d'autres buts, je veux le croire, et je m'efforcerai, ici, que le succès corresponde à l'effort. On a beaucoup critiqué, me dit-on, le choix de M. Kaganovitch. Je dois à la vérité de dire que, n'étant pas de ses amis, j'ai cependant pu juger des qualités qu'il a déployées en organisant dans des galeries de marchands, trois expositions particulières d'artistes suisses, et il m'a semblé qu'il était tout désigné comme agent de prospection et de liaison, entre Paris, qu'il habite, et les milieux artistiques suisses, qu'il semble suffisamment bien connaître. Son rôle s'est borné et se bornera là [...]» (BPU: carton 52).

29.1. / 3 et 8.2.34

Le peintre religieux Louis Rivier (1885-1963) lance dans la *Gazette de Lausanne* une polémique contre l'intervention de la CFBA dans le cadre de l'exposition au Jeu de Paume. Les réponses de D. Baud-Bovy sont publiées dans le même journal.

1.2.34

Inauguration de l'exposition au Jeu de Paume.

2.2.34

Pétition de différents artistes suisses exposés à Paris, adressée à la CFBA, demandant des explications à cette dernière (BPU: *ibid.*).

8.-10.2.34

La CFBA prend position face à la polémique: «Herr Präsident Baud-Bovy veranlasst nun die Kommission sich über den Kompetenzkonflikt zwischen den Herren Dezarrois, Direktor des Musée du Jeu de Paume in Paris und dessen Beauftragten Kaganovitch, über die Zwischenfälle anlässlich der Eröffnung, über die Beschwerden von Künstler und Künstlergesellschaften, über die Pressenpolemiken und über das Vorgehen des Kunsthändler Moos in Genf gründlich auszusprechen» (CFBA: procès-verbal).

La polémique se prolonge dans les semaines qui suivent puisque le DFI se sent obligé de justifier la sélection en décrivant les différentes étapes de l'organisation de l'exposition (lettre du 2.3.34, publiée dans *Schweizer Kunst - art suisse - Arte svizzere*, 9, avril 1934).