

Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885-1894)

Autor(en): **Schaefer, Patrick**

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): **40 (1983)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168122>

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.

Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885–1894)

par PATRICK SCHÆFER



Fig. 1 *Neuchâtel, la vie intellectuelle*. Panneau dans l'escalier du Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

Cet article est tiré d'un mémoire de licence, présenté en juillet 1982 à la Faculté des Lettres de Lausanne chez le Professeur Enrico Castelnuovo. Je tiens à remercier les Professeurs Enrico Castelnuovo, Georg Hermann et Philippe Junod, ainsi que toutes les personnes qui m'ont aidé à réaliser ce travail; en particulier M. Pierre von Allmen, Mme Maryse Schmidt-Surdez, M. Maurice de Tribolet, Mme et M. Marc Robert.

La peinture et la politique artistique neuchâteloise au XIXe siècle

Existe-t-il une école de peinture neuchâteloise au XIXe siècle? Ce terme, qui caractérise la réunion d'un certain nombre d'artistes autour d'un maître, a été employé à Genève en raison de l'influence exercée par des personnalités comme François Diday, Alexandre Calame, puis surtout Barthélémy Menn, il paraît peu propre cependant à définir l'activité artistique neuchâteloise au siècle passé. Certes Maximilien de Meuron (1785–1868) eut quelques élèves, en particulier son fils Albert (1823–1897) et Léon Berthoud (1822–1892). Mais si nous considérons l'ensemble de la Suisse romande, la spécificité du cas neuchâtelois réside davantage dans le développement de structures destinées à soutenir les artistes locaux que dans l'épanouissement d'une école¹.

Maximilien de Meuron, relayé par la suite par son fils et par Auguste Bachelin (1830–1890), après avoir constitué une Société des amis des arts en 1842 sur le modèle de celle de Dusseldorf², parvint en jouant sur la corde nationaliste (au sens cantonal du terme) à développer le marché de l'art local et à jeter les bases d'une collection en vue d'un futur Musée. Le cas de Léopold Robert (1794–1835), dont la réputation était européenne, apportait la preuve que la région pouvait donner naissance à des artistes de grande valeur. Pour éviter l'exil à ces artistes, il fallait créer un marché local, mais aussi décorer les bâtiments et les places publics de sculptures, et surtout construire un Musée. Après la constitution d'une commission du Musée en 1868, la décision d'édifier un bâtiment est prise dans les années 1870; la construction, confiée à l'architecte Léo Chatelain (1839–1913), est achevée en 1884, à l'exception d'une coupole ajoutée en 1886.

Alors que la peinture monumentale du XIXe siècle couvre des surfaces immenses dans les musées, les bâtiments publics et les églises des pays voisins, en Suisse, il faut attendre la mise en place d'une politique artistique fédérale, après 1887, pour voir réaliser des ensembles d'une importance comparable. Les exemples antérieurs apparaissent plutôt comme des exceptions. Ce sont les fresques de Böcklin au Musée de Bâle³, la décoration de la Chapelle de Tell par Ernst Stückelberg (1831–1903), achevée en 1883⁴, pour citer deux cas bien connus.

Pour donner au Musée de Neuchâtel un panache qui en fasse l'égal de ses semblables dans les villes de France et d'Allemagne, il fallait encore l'enrichir d'une décoration peinte et sculptée, révélatrice des ambitions et du succès d'une politique artistique locale lancée dès 1815 par Maximilien de Meuron⁵. C'est essentiellement la réalisation de la première étape de cette décoration (fig. 1 et 2), les trois grandes toiles marouflées de Paul Robert (1851–1923), qui est étudiée dans cet article. Il faudra attendre jusqu'à 1906 en effet, avec la pose d'un vitrail, pour que l'ensemble puisse être considéré comme achevé.

La commission du Musée décide de décorer l'escalier du bâtiment

C'est le 27 janvier 1885 que la question de la décoration de l'escalier est soulevée pour la première fois devant la commission du Musée⁶. On examine les possibilités de trouver des fonds; on affirme que c'est l'architecte qui devra faire «*un plan d'ensemble dans lequel l'œuvre du peintre viendra ensuite se placer*». Une sous-commission, composée d'Albert de Meuron, Auguste Bachelin, Pierre de Salis et Léo Chatelain est formée pour poursuivre l'étude du problème.

Le peintre Alfred Berthoud (1848–1906) manifeste rapidement de l'intérêt pour cette décoration. La commission prend acte de ses propositions en mai 1885 (sans autre précision) et, selon les procès-verbaux (P.V.) du 6 juin 1885, déclare que le seul peintre neuchâtelois capable de réaliser une entreprise aussi considérable est Paul Robert. Cette prise de position est confirmée dans le rapport de la sous-commission présenté le 30 novembre 1885, Albert de Meuron annonce qu'il va prendre contact avec Paul Robert.

Lorsqu'on lui objecte l'absence de fonds, il répond qu'il faut d'abord disposer des projets et qu'on trouvera l'argent ensuite. Il affirme encore qu'il agira en son nom personnel, sans engager la commission: «*M. de Meuron insiste sur ce fait, c'est que ce serait individuellement que les négociations s'entameraient avec M. Robert et point au nom de la commission, ainsi la liberté d'action de la commission est bien réservée*»⁷. Pourtant lorsque de Meuron écrit à Robert le 14 décembre 1885, après avoir indiqué la composition de la sous-commission, il s'exprime ainsi:

«Cette commission s'est réunie de suite et a décidé qu'avant tout elle voulait s'adresser à vous, mon cher Monsieur, comme à l'artiste neuchâtelois le plus qualifié pour un travail de cette importance. Quoique nous sachions tous que pour des motifs qu'il ne nous siérait pas d'apprécier, vous avez renoncé momentanément à la peinture, nous avons pensé qu'une démarche auprès de vous était indiquée et nous serions extrêmement heureux, si elle avait quelque perspective d'être agréée par vous, sûrs que le public accueillerait ce consentement avec faveur.»

Après avoir lu cette lettre, on ne s'étonnera pas que l'idée d'un concours ait été écartée. Cette question, mentionnée dès la séance du 27 janvier 1885, fut à nouveau abordée le 9 avril 1886. De Meuron, dans une lettre à de Salis du 2 avril 1886, envisageait le concours comme une simple formalité, destinée à éviter le mécontentement d'autres artistes; pour lui, le choix de Robert était acquis: «*Cette manière de procéder (le concours) aurait l'inconvénient de faire perdre du temps, sans changer le résultat au fond, toujours en admettant que le sujet de Robert soit accepté*»⁸. Voici comment le débat est rapporté dans les P.V. du 9 avril 1886:

«Une minorité aimerait qu'un concours public soit ouvert afin de permettre à toutes les aspirations de se faire jour.



Fig. 2 *Le Val de Ruz, la vie agricole*. Panneau dans l'escalier du Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

L'époque du concours pourrait être fixée à la seconde quinzaine du mois de mai et correspondre encore à l'exposition des amis des arts. La majorité par contre trouve que si on tenait à faire un concours, il aurait fallu le faire précédemment, maintenant c'est trop tard. Les artistes neuchâtelois sachant tous que Robert a livré un travail, ne voudront pas se mettre sur les rangs, aussi le concours serait-il envisagé comme une farce. Puis si le concours est décidé, il peut aussi arriver que Robert se lasse, perde patience et nous lâche».

Dans une lettre du 11 mars 1866, A. Berthoud envisageait une réalisation collective:

«Je préférerais voir les forces artistiques du pays se grouper pour accoucher sous votre direction d'un ensemble qui se tienne avant tout comme sujet et ensuite comme ton, mais puisque votre commission en a décidé autrement, il faut que ce soit Robert qui fasse le tout, tant pis pour les autres; puisqu'on s'est adressé à lui sans concours, c'est qu'on était préparé à subir les critiques qui sont inévitables en pareil cas⁹.»

Qui était donc l'artiste qui faisait l'unanimité de ses collègues et qui pourtant avait momentanément renoncé à la peinture? C'est avec son père Aurèle Robert (1805–1871), le frère de Léopold, qu'il acquiert les rudiments du métier. Sa famille l'envoie compléter ses études à Munich, chez Wilhelm von Kaulbach. Il travaille sous la direction d'un élève de Schwind, le peintre Julius Naue (1833–1907). Il passe l'hiver 1872 à Florence chez un professeur à l'Académie Luigi Rubio¹⁰. L'année suivante il se rend à Paris et, en 1874, s'inscrit aux Beaux-Arts chez Gérôme. En 1877 il obtient une médaille d'or au Salon avec *Les Zéphirs d'un beau soir*¹¹. En 1878, à l'exposition universelle, on lui décerne une mention honorable dans la catégorie peinture et une médaille d'argent dans la section éducation de l'enfant, pour ses *Oiseaux dans la nature* destinés aux écoles suisses.

Louis Rivier a privilégié les relations neuchâteloises de Robert. Nous ne devons cependant pas oublier qu'il était Biennois et qu'il a commencé ses études académiques à Munich. Une étude plus complète serait nécessaire pour mieux connaître ses relations avec la Suisse allemande et l'Allemagne¹².

En 1876, il a épousé Berthe de Rütté qui était Bernoise, elle était cependant tournée vers la France, puisque son père était un riche négociant de vins de Bordeaux. Elle apporta une fortune qui mit Robert à l'abri de tout besoin. Il faut souligner l'importance de la vie familiale du peintre qui eut dix enfants. Il vivait dans un vaste domaine, le Ried sur Bienne, acheté par son père et que lui-même agrandit en acquérant une seconde propriété en 1888.

Au cours de la période étudiée pour cet article, on peut constater de brusques variations dans l'insertion sociale de Paul Robert.

En 1883, il décide de cesser de peindre et interrompt toute relation avec ses amis, artistes ou intellectuels neuchâtelois. En 1891, il devient membre de la Commission fédérale des beaux-arts, c'est une reconnaissance officielle d'autant plus remarquable qu'il siège avec des artistes qui sont le plus souvent nés dans les années 1820 ou 1830.

La correspondance dont j'ai pu disposer montre que Robert a maintenu des relations très étroites avec les artistes de la génération précédente; par exemple avec Léon Berthoud et Rudolf Durheim. Dans une lettre à A. de Meuron du 25 mars 1891, Robert déclare qu'il se sent plus proche de la génération qui s'en va que de celle qui vient¹³. On verra plus loin qu'Albert Anker lui portait un vif intérêt. C'est d'ailleurs avec Anker et de Meuron que Robert siègera à la Commission fédérale des beaux-arts; ce qui l'amènera à porter des jugements sur des contemporains comme Gustave Jeanneret ou Ferdinand Hodler.

René Burnand a tenté de dresser le portrait du groupe de jeunes artistes suisses qui vécurent à Paris dans les années 1870¹⁴. Eugène Burnand était le principal ami de Robert, parmi ses contemporains peintres. Leur correspondance a été

largement utilisée par Louis Rivier et Denis Burnand. Ils avaient des rapports réguliers avec les Girardet, ces Neuchâtelois qui vivaient à Versailles et gravaient de nombreuses œuvres à succès, comme celles de J.P. Laurens. En arrivant à Paris, Robert a partagé l'atelier d'Alfred Berthoud¹⁵. Rivier ne parle pas des relations de Robert avec des peintres français. Philippe Robert indique que Dagnan-Bouveret était un ami de son père¹⁶.

La crise que Robert traverse en 1883 coïncide avec l'arrivée de l'Armée du salut dans la région. Denis Burnand mentionne une lettre de Paul Robert à Eugène Burnand du 17 octobre 1882, qui indique qu'Aurèle, son frère, suit les cours d'évangélisation de l'Armée du salut à Bâle¹⁷.

Nous ne pouvons établir l'appartenance du peintre à une organisation particulière, mais il est certain que sa famille s'intéressait à tous les mouvements issus du Réveil. Plusieurs témoignages indiquent que sa propriété était devenue une sorte d'asile. Le 10 août 1887, il écrit à Durheim:

«Malgré tout le va et vient de nos hôtes qui se remplacent incessamment (...) Nous sommes ces dernières semaines entre cinquante et soixante personnes à table dans la maison (...). Ma peinture ne se ressent en rien ni de ce contact avec des gens qui ne sont pas artistes, ni de mon absence d'un centre artistique¹⁸.»

A. de Meuron exprime une opinion différente sur l'entourage et les conditions de vie de Robert dans une lettre du 29 mars 1888 à F. de Perregaux:

«Milieu essentiellement morbide qui peut convenir à des gens plus ou moins malades ayant le temps nécessaire pour faire un culte d'une heure avant et après le repas, mais absolument contraire à l'exécution d'une œuvre de l'importance de celle dont il s'est chargé vis-à-vis de nous¹⁹.»

A. Art et religion

La motivation essentielle des actions de Robert est la recherche d'un art religieux. C'est à partir de 1876–77 que cette aspiration a pris un accent particulièrement vif. Le 7 avril 1877, il écrit à Eugène Burnand:

«Je sens qu'il faut un miracle, une intervention divine pour nous inspirer cette peinture, car nous avons à rechercher, ou plutôt à suivre, car nous devons nous laisser conduire, une voie toute nouvelle. Jamais protestant hormis Rembrandt, n'a fait de peintures religieuses, vraies, profondes, émouvantes (...) Notre époque n'a plus la foi des auréoles d'or, des vives couleurs, des trônes. Il nous faut quitter toute cette tradition et fondre un Art de nouveau sang (...) C'est dire que Dieu lui-même doit nous faire voir nos tableaux et cette fois je suis sûr que Dieu fera cela pour nous²⁰.»



Fig. 3 *La Chaux-de-Fonds, la vie industrielle*. Panneau dans l'escalier du Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

D'après Louis Rivier, cette intensification des préoccupations religieuses entraîna un renoncement à peindre le nu. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le nu, mais de façon générale la peinture d'après le modèle que Robert mit en question au cours de cette période. Dans une lettre au même Burnand, il déclare le 25 février 1876:

«Pour moi la magie de l'art ne réside pas tant dans une représentation fidèle, fût-elle même admirable de la nature,

c'est de rendre ce que la nature dit, qui donne à la peinture ces profondeurs insondables²¹.»

Dans la lettre du 7 avril 1877, il indique qu'il exécute d'abord une idée, puis qu'il fait des études d'après nature, ce qui gâche le résultat final, dit-il. Ce refus de peindre d'après le modèle était bien connu et suscita à plusieurs reprises l'inquiétude d'Albert de Meuron. A propos du projet de convention à passer avec Robert, il écrit à P. de Salis, le 4 juillet 1886:

«Le seul point qui m'aurait fait désirer la restriction de Coulon c'est qu'elle aurait pu nous être utile dans le cas possible où P. Robert se sentant suffisamment inspiré pour se passer de modèle et où en face d'une œuvre pâle et dépourvue de l'inspiration directe de la nature nous eussions été mieux armés pour revenir en arrière avec les deux autres panneaux. Il est certain que telle qu'est la convention nous sommes légalement liés pour ces deux panneaux, mais la personnalité de Robert nous est une garantie²².»

Une autre conséquence esthétique des préoccupations religieuses de Robert est un goût et une nostalgie affirmés pour l'art des sociétés égyptiennes et byzantines, où la voie de l'artiste était toute tracée. Il écrit à E. Burnand dans une lettre de 1889 que lors de son séjour à Londres seules les œuvres égyptiennes du British Museum l'ont réellement touché²³. Cette nostalgie est très clairement exprimée dans l'introduction de la brochure de 1894 qui est de Robert:

«En Egypte, en Grèce, à Byzance, à Ravenne, à Florence, à Rome, la religion était la même pour tous; les prêtres fixaient les symboles, définissaient les dogmes, arrêtaient les formules. L'artiste était tenu de se conformer rigoureusement, jusque dans des détails qui nous paraissent puérils, aux exigences de la foi commune. Celle-ci ne laissait guère de jeu à l'individualité du sculpteur ou du peintre et en revanche, le guidait sans lui demander grand effort, jusqu'à des œuvres de superbe allure qui, ayant la force des choses très affirmées, très voulues, résumaient les caractères et le génie de leur époque. La répétition infinie des mêmes motifs, loin d'amoindrir les effets de ces œuvres nationales et à proprement parler liturgiques, renforce encore l'impression qu'elles nous laissent²⁴.»

Ces réflexions évoquent une société où l'artiste était guidé, où l'individualisme n'avait pas de place. Elles montrent que les doutes, les crises traversées par ce peintre trahissent une réaction à l'éclatement des tendances de l'art de son temps. Il avait suivi un cursus qui devait lui garantir le succès, mais l'œuvre respectueuse des règles de l'Académie qui fut récompensée en 1877 paraissait totalement dépassée à un spectateur comme Bachelin²⁵.

C'est en songeant à cette situation que la décision de cesser de peindre prise en 1883 doit être interprétée. Voici comment il la rapporte à Léon Berthoud le 3 juin 1883:

«L'Eternel m'avait dit: „Renonce à ton art il est à mon chemin (sic) je veux autre chose de toi, je veux te revêtir d'une vie nouvelle”. L'ordre transmis par ma conscience était péremptoire, j'ai obéi, j'ai renoncé, j'ai transformé mon atelier en salle de culte et j'ai dit à mes parents et amis: „je ne peindrai plus”²⁶.»

Ce renoncement suivait une grave maladie et des difficultés dans la vente de ses toiles²⁷. Il fut de courte durée et dès le

mois d'août, Robert décide d'aller chercher l'inspiration en Palestine. Il écrit à Félix Bovet, le 25 août 1883:

«Je ne sais combien durera mon séjour, si ce sera un an ou deux ou trois! Quoi qu'il en soit, je voudrais pouvoir commencer à rassembler des études dès que je mettrai le pied sur ce sol béni. Tous les documents que je rassemblerai seront autant que possible en vue de l'art religieux que je pressens. Le réalisme biblique passant du langage à la peinture²⁸.»

Ce voyage n'apportera pas l'inspiration espérée et dès février 1884, Robert sera de retour.

A la fin de 1886, avant de commencer à peindre ses grands panneaux, Robert fit avec Léon Berthoud un voyage dans le Sud de l'Allemagne qui mérite d'être mentionné, car il le présente comme un pèlerinage vers un grand artiste protestant, A. Dürer. Le 10 décembre 1886, il écrit à Ph. Godet:

«Je reviens de Nuremberg où j'ai passé 4 jours bien heureux et instructifs. Je voulais y respirer l'air d'avant la réforme de ce temps de Jean Huss. Je l'y ai respiré à pleins poumons et ai rapporté de la cité d'Albert Dürer des lumières précieuses qui sont venues préciser les lignes encore un peu flottantes de ma vision du passé. Cela a affermi en moi ma conviction déjà bien enracinée que ce qu'on appelle la Renaissance et qui n'est au fond que le retour au paganisme, à l'idolâtrie, à ce que l'Ecriture appelle la chair, a arrêté net le courant de la vie qui commençait à entraîner vers une gloire infinie le monde attiré par les vérités évangéliques vers la source unique du vrai, du beau et du bien²⁹.»

B. Le peintre et la vie moderne

Le 9 février 1887, Robert explique à A. Bachelin que son atelier est un manifeste contre l'architecture moderne:

«Notre ami Berthoud vous aura peut-être raconté que j'ai agi en réactionnaire, dans les plans de mon atelier, il faut protester là où on peut le faire, contre notre esprit moderne qui tend à tout faire passer par la fabrique, aussi m'en suis-je donné à cœur joie de pécher contre la symétrie, au grand ébahissement de mes ouvriers, qui croient qu'une chose n'est commode que si elle est construite à la mode des casernes ou des grandes manufactures aux ouvertures irrévocablement alignées. L'admirable Bargello à Florence serait pour eux le renversement de toutes leurs notions, mais l'architecte du Bargello en savait certes plus long que tous nos faiseurs de fabriques³⁰.»

En lisant ce passage, nous devons nous rappeler que Robert a peint une grande fabrique dans son panneau de la Chaux-de-Fonds (fig. 3); ce texte nous indique la signification négative qu'il devait attribuer à une telle représentation. Cette interpré-

tation est confirmée par les premières lignes de son livre *En Terre sainte*, paru en 1893³¹ et qu'il a conçu alors qu'il travaillait à ses panneaux, de 1889 à 1892:

«La locomotive vient de faire son entrée en Palestine. Qui dit locomotive, dit machine, et là où la machine pénètre, la fabrique n'est pas loin de se construire. Nous ne savons que trop, hélas! ce que, au point de vue moral et artistique, la fabrique a accompli dans notre Occident, tuant l'indépendance de l'artisan, par une concurrence écrasante, également préjudiciable à l'Art et à la vie de famille, l'industrie de la machine a bouleversé les conditions économiques et morales de la société, sans les améliorer, et a fait tarir les sources de l'individualisme et du génie national.»

C'est une introduction surprenante pour le récit d'un voyage en Palestine. La violence du ton, la référence aux problèmes sociaux, lui donne une signification plus large et nous pouvons y voir la véritable attitude de Robert face à l'industrie.

Le choix du sujet

Après cette présentation du peintre, il est temps de passer à l'étude de la réalisation des toiles. Le choix du sujet posa quelques problèmes à la conscience religieuse de l'artiste.

Le 21 décembre 1885, Robert répond à la proposition de Meuron. Il accepte de faire la décoration, mais à condition que ses convictions religieuses soient respectées dans le sujet choisi:

«On choisit en général pour des édifices de ce genre des sujets mythologiques ou tout au moins des emblèmes empruntés aux idées païennes. Ma conscience ne me permet plus de toucher à cet ordre d'idées, car si Dieu me rend mes pinceaux ce n'est pas pour ajouter quelque chose à la gloire des faux dieux, mais pour travailler à la sienne qui est la seule vraie³².»

De Meuron lui répond le 27 décembre 1885, il lui dit que tout en évitant la peinture mythologique, il peut servir Dieu, sans aborder des sujets religieux. Il lui suggère, en indiquant que c'est une proposition d'Alfred Berthoud, de représenter les trois régions du canton, avec les activités qui les caractérisent: la vigne, l'agriculture et l'industrie:

«Le développement pacifique et providentiel d'un petit coin de terre offre un thème où un talent comme le vôtre trouvera bien des ressources et matière à imprimer à votre travail le caractère général que vous voudriez lui donner (...)»³³.

La référence à l'implantation locale du Musée est un trait caractéristique de l'iconographie de ces bâtiments. La frise du Musée de Bâle à l'Augustinergasse (1846) présente dans sa section centrale «Basilea protectrice de l'industrie et du commerce de la ville». Dans l'«Ave Picardia Nutrix» de Puvion de Chavannes à Amiens, on trouve une énumération des activités

qui firent la richesse du pays picard. Lorsque de Meuron propose de présenter les activités de la région, il s'inscrit dans cette tradition. Malgré le respect du thème de départ, la volonté de Robert de faire de la peinture religieuse provoquera un certain mélange des genres (fig. 1)³⁴.

La réalisation de l'œuvre

Le 15 janvier 1886, Robert écrit à de Meuron, il s'inquiète de ne pas avoir eu de nouvelles et répète qu'il ne peut renoncer à ses convictions religieuses. Le 21 janvier, il rencontre la commission au Musée. Il n'y a aucune trace de cette rencontre dans les P.V. Les sources que j'ai utilisées ne permettent pas de savoir comment on est passé d'une proposition qui voulait caractériser Neuchâtel par la culture de la vigne, à une œuvre qui souligne le rôle culturel de la ville du bord du lac, par opposition au rôle industriel de La Chaux-de-Fonds.

A partir de cette dernière date, il est possible de distinguer trois étapes bien précises dans la réalisation de l'œuvre. Au cours de la première de janvier à février 1886, Robert prépare trois projets (fig. 4, 5 et 6) qui lui assurent la commande du travail. Ils sont exposés en mai 1886 et la souscription ouverte à cette occasion remporte un franc succès. Une convention est alors passée entre le peintre et la commission, le prix fixé pour les trois toiles est de Fr. 15 000.-; le panneau central «la vie intellectuelle» doit être livré en premier. De juin 1886 à février 1887, Robert construit un atelier dont les dimensions corres-

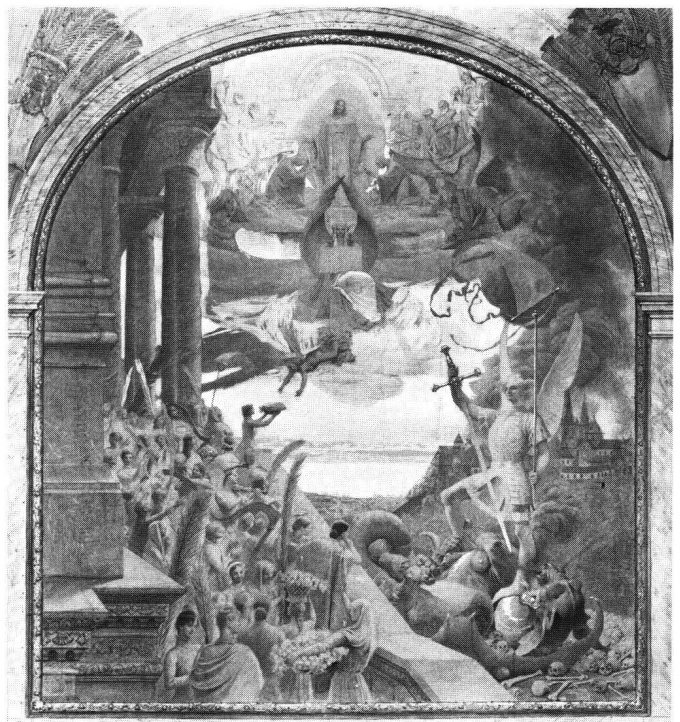


Fig. 4 Projet pour *La vie intellectuelle*, 1886 (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

pondent à celles de la cage d'escalier du Musée. De mars 1887 à octobre 1887, il travaille à cette première toile. Il traverse ensuite une crise grave qui interrompt toute activité³⁵. Après quelques essais de reprise à fin 1889, ce n'est qu'au printemps 1890 que débute la troisième phase lorsqu'il décide de mener de front les trois œuvres. Il s'attaque d'abord au Val de Ruz (vie agricole) puis à l'industrie. L'ensemble est achevé en novembre 1893.

Signification et évolution des scènes représentées d'après les dessins

En plus de l'évocation des activités locales: intellectuelles à Neuchâtel, agricoles au Val de Ruz et industrielles à La Chaux-de-Fonds, ces trois scènes veulent, selon Philippe Godet, donner une vision du futur, elles montrent:

«Dans la première (Neuchâtel), le mal vaincu et l'hommage rendu au Christ par la civilisation; dans la seconde (Val de Ruz), la grâce du ciel restaurant la terre; dans la troisième, le problème social résolu par la justice divine³⁶.»

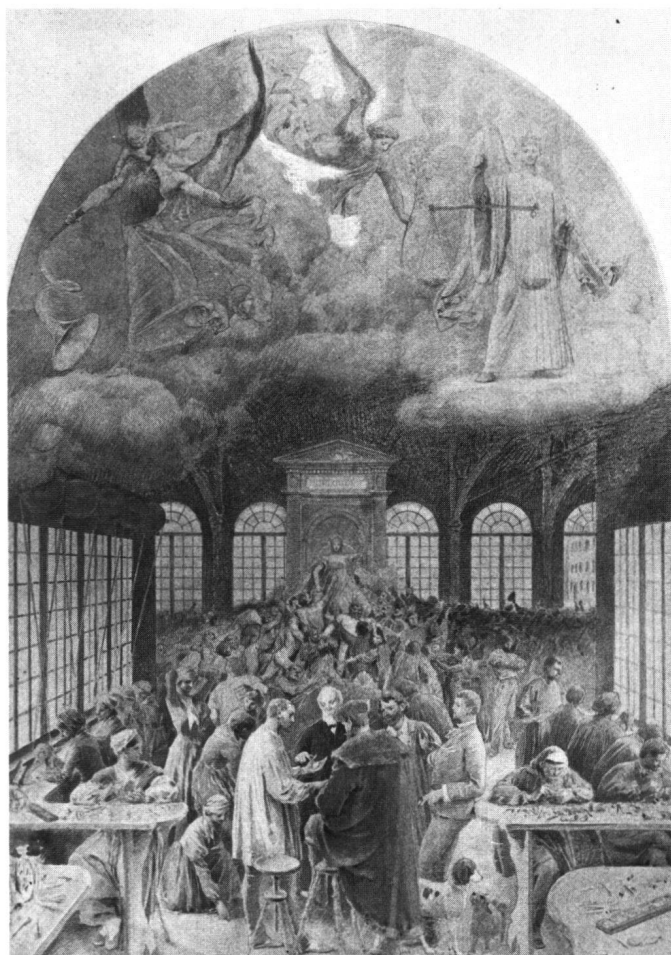


Fig. 5 Projet pour *L'Industrie*, 1886 (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

On constate une volonté de mettre en évidence les relations dramatiques entre le ciel et la terre; harmonieuses dans le Val de Ruz, elles sont conflictuelles dans l'industrie. L'ensemble de l'escalier richement orné d'éléments décoratifs rappelle un temple, la coupole peinte en bleu et couverte d'anges en plâtre évoque le ciel (fig. 7)³⁷.

Après ces considérations générales c'est l'évolution de chaque toile qui va être étudiée³⁸.

1. Le panneau central, la vie intellectuelle

Dans une lettre à A. de Meuron du 25 janvier 1886, Robert affirme avoir eu une vision lui indiquant comment il devait traiter le panneau central. La description donnée dans cette lettre correspond à peu près au résultat final. Il a mis en évidence avec un soin particulier les premières esquisses faites le jour même où il a rencontré la commission du Musée. Dans l'une d'elles datée du 21 janvier on reconnaît la vue sur le lac et la ville de Neuchâtel, le dragon et des personnages dans le ciel, à la place de l'escalier, il n'y a qu'un couple tourné vers ces derniers (fig. 8).

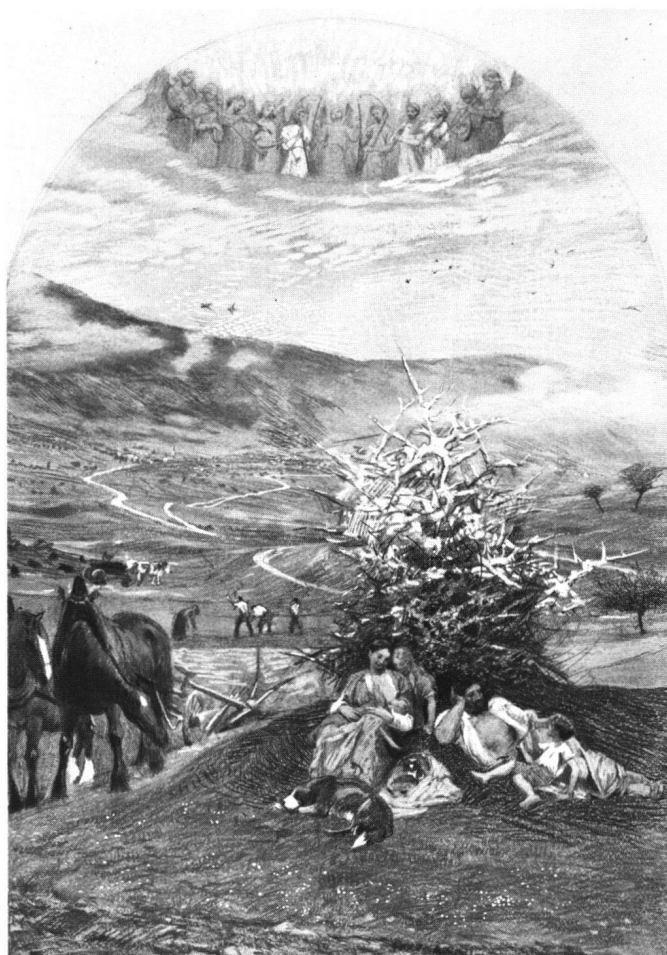


Fig. 6 Projet pour *La vie agricole*, 1886 (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

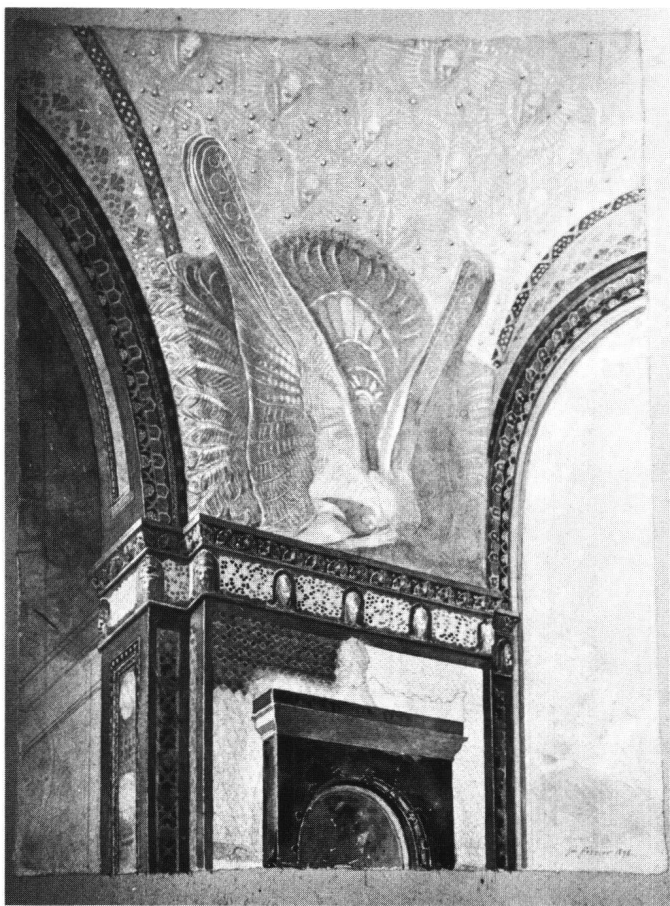


Fig. 7 Projet pour la décoration en plâtre et en émail des parois de l'escalier. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel)

La description de la lettre du 25 janvier correspond au projet présenté en mai 1886 (fig. 4). La conception d'ensemble est alors fixée et seuls quelques détails seront modifiés. Les jeunes femmes qui portent des fleurs, des palmes ou des instruments de musique se voient attribuer les signes des divers arts³⁹. Le Christ entouré des vieillards de l'apocalypse évolue d'une figure douce et pleine de mansuétude vers un personnage hiératique et menaçant (fig. 9)⁴⁰. L'idée du saint Michel écrasant le dragon est maintenue; sur les bords du lac, la silhouette du nouveau Musée est ajoutée.

Les écrivains romantiques ont établi des parallèles entre l'expérience religieuse et l'expérience artistique; l'idée du musée assimilé à un temple de l'art était un lieu commun au dix-neuvième siècle. Robert lui a donné une extension originale. Il a superposé deux types de représentation. Le schéma d'ensemble de ce panneau évoque la structure d'un Jugement dernier. Je rappellerai celui de Cornélius à la Ludwigskirche de Munich (1830–1840), on y trouve aussi un Christ, une figure qui présente l'Évangile et un St-Michel. De la typologie du Jugement dernier, Robert a également retenu l'évocation des damnés avec les squelettes du premier plan, et des bienheureux

avec les femmes qui gravissent l'escalier à la droite du Christ. Il a intégré à cette structure tirée de la peinture religieuse, une évocation des arts qui appartient aux conventions de l'iconographie du musée. Le peintre a choisi de prolonger l'escalier du Musée dans son œuvre. La vue de la collégiale et du Musée correspond, à peu près, à celle que peut avoir un voyageur qui arrive à Neuchâtel par le train depuis Lausanne. Le paysage fonctionne comme un décor de théâtre qui permet de situer la scène que le spectateur voit au premier plan. Celle-ci pourrait d'ailleurs être inspirée par le théâtre ou l'opéra.

2. La vie agricole, le Val de Ruz

C'est ce panneau qui a subi les modifications les plus frappantes. La conception de base cependant est restée la même. Il s'agit d'une représentation idéalisée de l'agriculture, avec une famille au repos. Celle-ci occupe le premier plan dans le projet de 1886 (fig. 6); après avoir subi d'importantes modifications, elle est repoussée au second plan dans la réalisation finale (fig. 2). Le premier plan est alors occupé par trois figures allégoriques: deux démons et l'Abondance. Celle-ci, dans un projet de 1890, volait au ras du sol (fig. 10), elle portait une corne d'abondance alors que dans la figure définitive, qui flotte au centre de la composition, la corne a disparu et les fleurs et les fruits semblent s'échapper de la robe de la déesse.



Fig. 8 Première esquisse pour *La vie intellectuelle*, 21 janvier 1886. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

Dans la première version nous étions au printemps, avec des laboureurs et des arbres en fleurs. Le panneau du Musée présente le cœur de l'été avec une somptueuse prairie et trois faucheurs. Dans ce dernier cas, le paysage embrasse tout le Val de Ruz clairement reconnaissable par la pointe du Chasseral qui apparaît au fond. Dans le premier projet l'espace saisi est plus limité et n'est pas caractérisé avec autant de précision. Dernière modification que nous pouvons remarquer, c'est que les anges musiciens du ciel, de spectateurs en 1886 sont devenus danseurs en 1893.

Ce qui frappe, lorsqu'on regarde ce tableau, c'est qu'il ne s'inscrit nullement dans les représentations bien connues de l'agriculture faites par un Millet ou un Bastien Lepage. Ce dernier, dans *les Foins* (1878) par exemple, souligne la fatigue du couple qui se repose au premier plan. Robert, dans le projet de 1886, traite le même thème du repos après le travail. Il s'agit d'une vue idéalisée présentant une famille heureuse qui ne révèle aucune trace de fatigue. Albert Anker a affirmé que Robert craignait que cette idéalisation ne soit pas assez claire, ce qui l'amena à placer une figure de l'Abondance au premier plan⁴¹. En voulant ainsi se distancer des traitements réalistes de l'agriculture, Robert était l'héritier de son oncle. On peut aussi le rapprocher de Puvis de Chavannes dans *L'Été* (1873), par exemple.

3. L'industrie, La Chaux-de-Fonds

Pour ce panneau comme pour la vie intellectuelle, nous pouvons savoir ce que fut la première idée de Robert. C'était une foule qui se dirigeait vers la statue de l'Industrie (fig. 11). Le second dessin montre un homme qui court au premier plan et la foule au second plan. Robert a présenté ces premières esquisses à Auguste Bachelin qui n'en fut pas très satisfait, semble-t-il. Le 19 février, ce dernier reçoit une description détaillée de ce que sera le projet définitif :

«Ce qui m'a été donné pour mon horlogerie, c'est l'intérieur d'une immense fabrique (car au fond nos cités industrielles ne sont plus que cela). Au premier plan ouvriers au travail et patrons en pourparlers d'affaires. Les roues de transmission, les courroies, les établis avec leurs machines diverses, tout fonctionne et vient ajouter son tumulte au bruit des voix. Au second plan assez au fond de la halle, le siège monumental de l'Industrie avec le groupe que vous avez vu, mais décuplé, un véritable flot humain qui se presse et s'écoule⁴².»

J'ignore si dans ce projet il s'est inspiré d'un atelier existant ou d'une gravure. Alors qu'il mentionne une excursion à Neuchâtel pour peindre le château et au Val de Ruz pour son paysage, je n'ai pas trouvé dans sa correspondance d'allusion à la

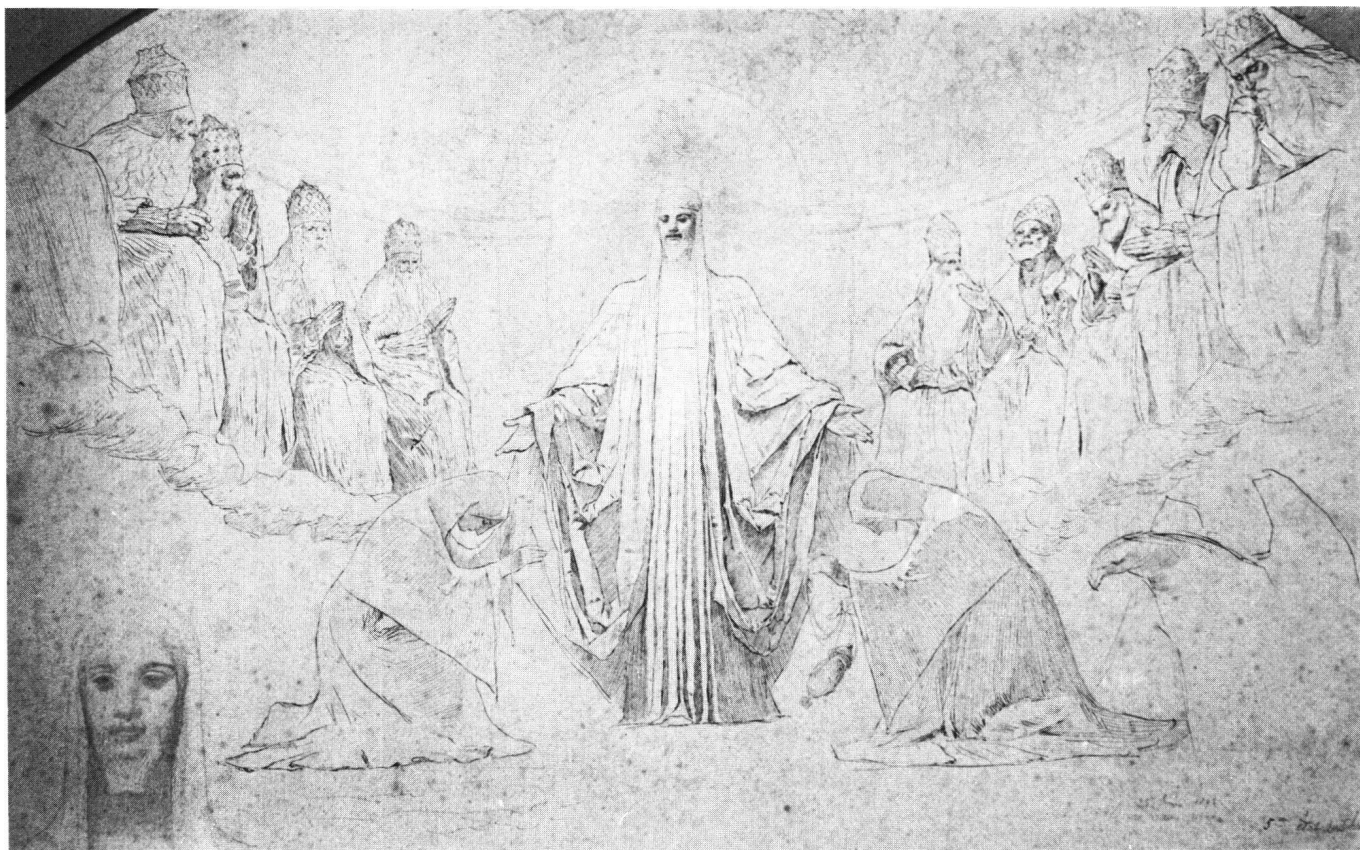


Fig. 9 Cinquième état du Christ, 23 juin 1891 et 21 octobre 1892. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).



Fig. 10 A gauche: Dessin pour la tête de l'Abondance. – A droit: Photographie d'un état où elle volait au ras du sol, 1890. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).



visite d'une usine. En 1891 par contre, il signalera qu'il est allé peindre la table du premier plan à l'école d'horlogerie. Les dessins montrent que le premier ouvrier à droite avec la visière est un très jeune homme. Les trois autres ouvriers assis ne sont pas caractérisés et sont repris tels quels du projet initial. Il faut noter la disparition de l'ouvrier et de l'ouvrière vus de face (fig. 5 et 3). Les femmes, assises dans la première version, sont debout dans l'œuvre achevée. Il s'agit sans doute de polisseuses. Elles ont été peintes d'après le modèle comme le prouvent les aquarelles qui se trouvent au Musée (fig. 12). L'importance des femmes dans cette représentation du travail mérite d'être remarquée, en plus des polisseuses il y a celle qui balaie au premier plan, à son sujet Godet parle: *«de l'exquise élégance qu'il a su prêter à la figure, si vraie pourtant, de l'ouvrière accroupie au premier plan et ramassant les déchets – humble et touchante image de l'ordre et de l'économie»*⁴³.

Les personnages du groupe central ont subi quelques modifications. Celui qui fait face à droite était un jeune homme dans le projet de 1886, il a été remplacé par un homme plus âgé; il s'agit de Pierre Beck qui dirigeait un atelier d'horlogerie à Bienne⁴⁴. Les autres étaient probablement des proches de Robert, car ils figurent dans le premier projet et il n'aurait pas eu le temps de peindre des modèles importants. L'homme en blouse blanche à gauche est le frère de l'artiste, Aurèle⁴⁵. Le

personnage de face avec le grand chapeau a été rajouté dans la version définitive. Il représente sans doute un client américain, alors que celui qui est de dos avec une toque évoque un client venu du Nord.

La statue de l'Industrie et son environnement architectural ont été complètement modifiés. D'une figure néo-classique traditionnelle qui tient une montre dans la main gauche (fig. 13), on passe à une figure en or qui évoque l'art égyptien (fig. 3). La description de Philippe Godet mérite d'être citée:

«La déesse est assise dans une attitude hiératique, un sourire de sphinx errant sur ses lèvres closes, les mains reposant sur les genoux, les yeux sans prunelle fixés droit devant eux. Des sequins d'or lui font un vêtement qui couvre ses épaules et sa poitrine⁴⁶.»

Cette statue a une signification plus large que la première qui évoquait directement l'Horlogerie. Cette évolution est une caractéristique générale de la version définitive, Robert a voulu prendre en considération tous les aspects de l'activité économique, qui soutiennent et diffusent la production industrielle:

«L'Industrie elle-même trône, comme nous l'allons voir, au centre de la scène. Autour d'elle, le peintre a rassemblé tout ce



Fig. 11 Première esquisse pour *L'Industrie*, janvier 1886. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

qui peut éclairer sa pensée. La locomotive résume les moyens de transport, si étroitement liés à l'industrie moderne; la presse et la réclame, ces deux puissances, sont indiquées par les journaux épars au second plan et par les affiches qui tapissent les parois de la halle; sur un bureau sont rangés des livres de commerce qui parlent de comptabilité, et cette banquette chargée de cartons de montres, de caisses d'emballages, éveille l'idée d'exportations lointaines⁴⁷.»

Passons à la partie droite de ce second plan. La brochure indique que nous voyons «un groupe de travailleurs qui discutent avec calme les intérêts de leur classe» (fig. 3). Ce groupe est relié au ciel par un rayon de lumière et l'ange à la branche d'olivier s'adresse à lui. La scène du ciel veut montrer que l'ange du Jugement à gauche a été retenu au moment où il allait exécuter la menace qui pèse sur le monde. Le texte de Godet explique cette scène en détail, mais il n'indique pas la nature de la menace qui devait se réaliser. En présentant des ouvriers illuminés par le Christ, Robert faisait certainement allusion à des événements contemporains.

En usant largement de la perspective, le peintre a accumulé un grand nombre de messages et d'informations dans ce panneau. Au niveau terrestre, nous pouvons distinguer trois plans: un grand atelier d'horlogerie, une statue de l'Industrie, entourée d'une foule en lutte, une vue de la Chaux-de-Fonds en

hiver. L'artiste a ainsi rassemblé dans une seule œuvre trois types de représentation, liés au travail: le paysage industriel, l'allégorie de l'Industrie et la vue d'un intérieur d'usine. Le traitement allégorique de l'Industrie au dix-neuvième siècle est très fréquent. Elle apparaît sous forme de sculptures, de bas-reliefs et de peintures. La statue de l'Horlogerie présentée dans le projet de 1886 s'inscrit parfaitement dans ce type de réalisations; par contre, en insistant sur l'or et l'appât du gain dans l'œuvre définitive, Robert lui donne une connotation négative tout à fait inhabituelle dans ce genre d'allégorie.

Une autre particularité de cette peinture est la juxtaposition d'un traitement allégorique et d'une vue qui évoque les réalités de la production. La comparaison avec *Work* (1852–1865) de Ford Madox Brown est intéressante. C'est une véritable œuvre à programme qui, en montrant des ouvriers au travail dans la rue, les met en évidence, au centre de la composition, alors que les représentants des autres classes sociales sont repoussés à l'arrière-plan ou sur les côtés. Influencée par des textes de Carlyle, l'œuvre de Brown a des implications allégoriques, mais celles-ci sont intégrées à la représentation, dans le même plan. L'artiste ne procède pas par juxtaposition dans une succession de plans, comme le fait Robert. Dans sa composition de l'atelier, ce dernier s'inscrit dans la tradition de la représentation du travail. Le Musée de l'horlogerie de La Chaux-de-Fonds possède un tableau de J.B. Quidès (Valenciennes, 1710). On voit d'un côté les ouvriers à la tâche et de l'autre le patron qui négocie avec des clients. La richesse de ces derniers est soulignée par leurs habits et la présence d'un chien. Les instruments éparpillés sur une table sont peints avec beaucoup de soin. Cette description sommaire du tableau de 1710 peut s'appliquer au panneau qui nous intéresse. Dans le domaine de la métallurgie, elle est également valable pour l'œuvre de François Bonhommé, *la Forge de Fourchambault* (1840) par exemple⁴⁸. Il y a toutefois une innovation de taille que Robert partage avec cet artiste, c'est qu'il a tenu à représenter le stade le plus avancé de la production et non l'atelier familial, comme le fera un Edouard Kaiser à La Chaux-de-Fonds. Robert connaissait vraisemblablement une autre représentation de l'industrie métallurgique, *Les Cyclopes modernes* d'A. Menzel (1875). En effet, cette œuvre exposée au Salon de Paris en 1880 y remporta un vif succès. Au centre de la composition, l'artiste a souligné l'aspect spectaculaire du travail du métal, alors que sur les côtés il a montré les ouvriers qui se lavent et qui se nourrissent. Par la vue de face, de l'intérieur de l'usine et par l'importance de la profondeur de l'espace, cette œuvre peut être rapprochée du panneau de Neuchâtel. Par contre, par son aspect de reportage sur l'existence des ouvriers, elle est tout à fait différente. Chez Menzel, les patrons n'apparaissent pas, alors que Robert insiste fortement sur la hiérarchie des activités dans l'entreprise et met l'accent sur l'organisation du travail et non sur la vie des ouvriers.

On a pu constater avec le panneau de l'agriculture que Robert se plaçait très clairement dans une tradition idéaliste pour traiter ce sujet. Ici aussi, et malgré l'évocation réaliste des établis d'horlogers, l'artiste se révèle soucieux de prendre ses

distances avec les représentations, caractéristiques de son temps, qui donnaient une place privilégiée à l'activité ou aux conditions de vie de l'ouvrier.

Il utilise la représentation du travail pour transmettre un message religieux qui veut prendre position face à la situation sociale et économique.

Le peintre et l'architecte, l'environnement décoratif des toiles

Lorsque la commission avait envisagé pour la première fois une décoration pour l'escalier, elle avait affirmé que l'architecte conserverait un droit de contrôle sur la réalisation, en particulier sur l'environnement des peintures. Léo Chatelain voulut imposer aux toiles de Robert des bordures inspirées de celles faites par Pierre Victor Galland (1822–1892), pour le Panthéon. Cette intention provoqua un premier conflit, Robert refusa toute concession et, menaçant de renoncer au travail, obtint gain de cause, après avoir écrit, le 8 juillet 1887, à Léo Chatelain:

«Il est absolument nécessaire, à mon avis, de prendre un parti dans la cage de cet escalier entre l'architecture ou la peinture. L'un ou l'autre doit avoir la première place, à force égale l'une nuirait nécessairement à l'autre. Si l'architecture doit dominer, alors ce qu'il y en a est trop pauvre et l'on fera bien de disposer de tous les fonds pour amener cet espace à un effet vraiment monumental. Si c'est en revanche à la peinture à lui donner son caractère pourquoi se mettre en peine pour l'aspect architectural qui doit passer en sous-ordre⁴⁹.»

Ce problème de l'environnement des peintures resta longtemps en suspens, car il avait d'abord été sous-entendu que ce serait l'occasion de faire collaborer d'autres artistes neuchâtelois à la décoration du Musée. Chatelain présenta sa conception à la commission le 23 avril 1889, mais il n'y a aucune précision dans les P.V. Robert fit plusieurs projets et la réalisation lui fut définitivement confiée, le 1er juillet 1891. C'est dans cette décoration qu'il voulut marquer son opposition au style de la Renaissance. Il affirme s'être inspiré de la mosquée d'Omar à Jérusalem; le 10 janvier 1895, il explique à Chatelain qu'il y a deux choix possibles dans l'histoire de l'architecture, le parti pris décoratif et le parti pris monumental; c'est le premier qui dominera à Neuchâtel (fig. 7)⁵⁰:

«... le mieux sera puisque l'espace semble avoir été réservé à la décoration pure, de faire valoir celle-ci et de ne laisser à l'architecture que le rôle d'encadrement. Il y a Saint Pierre de Rome et la Loggia dei Lanzi et mille autres édifices remarquables où l'architecture parle par de beaux murs, des colonnes, des pilastres, des corniches, des arcs, mais il y a aussi Saint Marc de Venise, les superbes édifices byzantins et certaines mosquées arabes, celle de Jérusalem en particulier, l'une des choses les plus étonnantes que j'aie vues, dans lesquels la déco-

ration semble avoir comme drapé l'architecture d'un rideau merveilleux.»

Pour mener cette décoration à bien, Robert recourut à un ami anglais, Clément Heaton (1861–1940), dont il encouragea l'installation à Neuchâtel. Dès 1887, il organisa une exposition pour présenter le procédé de cloisonnés mis au point par cet élève de A. Mackmurdo⁵¹.

La souscription pour la décoration, ouverte en 1894 lors de la présentation des toiles de Robert, rapporta Fr. 40 000.—. Elle fut réalisée en trois étapes: les murs étant achevés en 1899, les deux reliefs de bronze en 1902 et les vitraux en 1906⁵².

La situation politique, sociale et économique

La vie politique neuchâteloise depuis 1860 est marquée par l'opposition entre le parti radical et le parti libéral (constitué en 1857). Les radicaux conserveront sans partage l'exécutif cantonal jusqu'en 1895 (entrée d'un libéral à cette date). La ville de

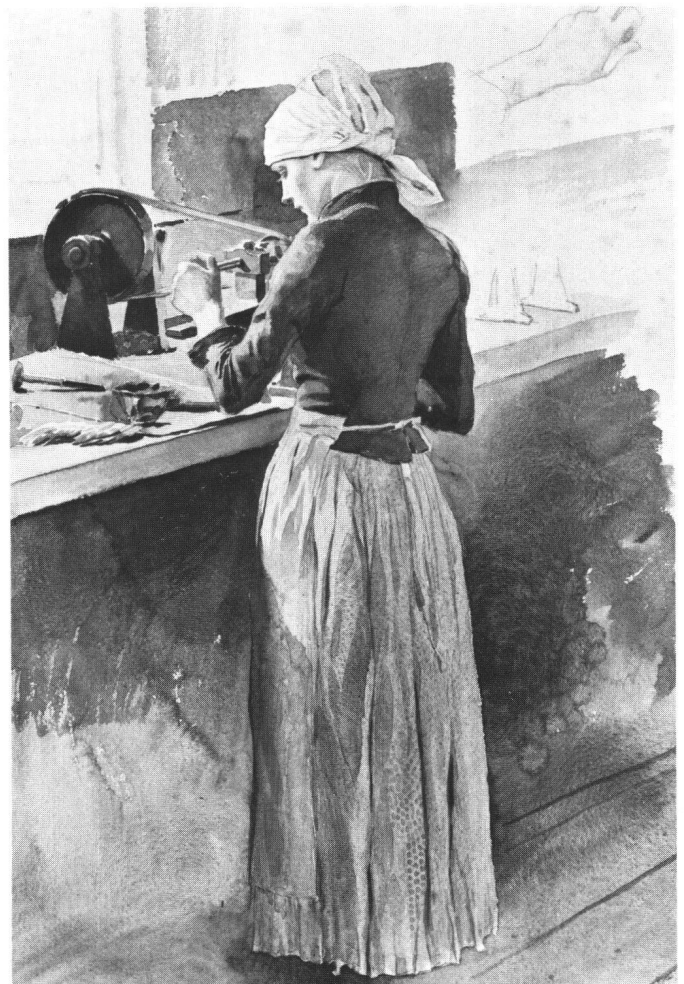


Fig. 12 Aquarelle d'horlogère, 1892. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

Neuchâtel aura par contre une majorité libérale à plusieurs reprises. En 1886 en particulier, la commission du Musée se hâte de prendre une décision en faveur de Robert, de crainte que les élections ne renversent cette majorité⁵³.

Le canton compte un peu plus de 100 000 habitants en 1880 et la ville 15 000. La Chaux-de-Fonds est considérée comme la grande cité industrielle, alors que Neuchâtel apparaît comme la ville du commerce et des banques.

L'horlogerie occupe une place presque hégémonique dans les activités industrielles du pays. Or elle traverse une crise très grave qui entraîne des transformations importantes dans les structures de la production. Le canton de Neuchâtel aurait compté sept fabriques en 1882, trente en 1888 et cent quatre-vingt en 1895⁵⁴. En 1870, 70 % des ouvriers horlogers travaillaient à domicile; en 1905, ils ne sont plus que 23 %. La transformation des conditions de vie qu'impliquait le travail en fabrique suscita des réactions très vives. Les déclarations de Robert au sujet de la vie moderne et des usines doivent être mises en relation avec ces réactions.

Bien qu'il n'existe pas d'étude d'ensemble sur les conditions de vie de la population, nous disposons de quelques informations qui révèlent la gravité de la situation. Le 30 janvier 1886, six cents fabricants, chefs d'atelier et ouvriers se réunissent à la Tonhalle de Bienne pour trouver une solution à la chute des prix et des salaires. Un concours est lancé par voie de presse⁵⁵. Un des buts des organisateurs est de mettre un terme aux effets désastreux de la concurrence en fixant des prix communs à tous les producteurs. Cette initiative n'eut pas de suite immédiate en raison de l'individualisme des fabricants. Nous avons constaté que la représentation de la statue de l'Industrie diverge de la tradition en insistant sur l'âpreté de la concurrence. Il est très possible que la sensibilité de Robert à ce problème soit due au débat provoqué par cette réunion de Bienne. Celle-ci eut lieu quelques jours avant qu'il ne fasse ses premières esquisses pour l'Industrie.

L'horlogerie suscite ainsi de vives inquiétudes et cette situation ne laisse pas les artistes indifférents. On peut constater les réactions de trois d'entre eux: Auguste Bachelin, Paul Robert et Edouard Kaiser. Bachelin est l'instigateur d'un concours pour une sculpture qui doit représenter Daniel Jean Richard, considéré comme le premier horloger des montagnes neuchâteloises. L'inauguration de cette sculpture au Locle, en juillet 1888, est l'occasion d'une fête qui rend hommage à l'horlogerie. Pour cette occasion Bachelin publie une histoire de l'horlogerie neuchâteloise⁵⁶. Si Bachelin répond aux interrogations que suscitaient les difficultés économiques en exaltant l'histoire, Robert, lui, veut proposer une solution religieuse à la crise. Quant au Chaux-de-Fonnier Edouard Kaiser, il cherche à conserver le souvenir de l'ancien mode de production, en peignant les ateliers familiaux qui réalisent chacun une étape du travail⁵⁷.

Les conflits religieux

Le mouvement du Réveil qui, venu d'Angleterre, s'est répandu en Suisse romande depuis 1810, a eu des conséquences dramatiques dans le canton de Vaud. Celles-ci, pour des raisons structurelles, spécifiques à l'Eglise neuchâteloise, purent être évitées dans ce canton jusqu'en 1873⁵⁸.

A cette date cependant, la révision de la loi ecclésiastique décidée par le gouvernement radical suscita une vive opposition et provoqua la création d'une Eglise indépendante de l'Etat. Cette séparation créa un climat d'hostilité, d'autant plus marqué qu'au clivage religieux s'ajoutait le plus souvent l'opposition politique: les adhérents de l'Eglise d'Etat étant proches du parti radical et ceux de l'Eglise libre, du parti libéral. Il faudrait disposer d'une étude sociologique pour mesurer la signification et l'intérêt de ces luttes qui sont devenues incompréhensibles aujourd'hui. Le même problème se pose pour un nouvel accès d'agitation religieuse provoqué par l'apparition de l'Armée du salut en 1883. En janvier, il y eut une importante manifestation à Neuchâtel, les affrontements se poursuivirent tout l'hiver. Le 22 mai, le Conseil d'Etat interdit les réunions de cette organisation⁵⁹. De nombreuses brochures sont publiées; elles attaquent ce mouvement ou bien prennent la défense de la liberté du culte. Au cours des années suivantes, la chronologie du *Messenger boiteux* mentionne régulièrement des manifestations contre l'Armée du salut. On retrouve ce phénomène aussi bien à Bienne que dans le canton de Vaud.

La réception de l'œuvre Les réactions de la commission

Le 8 juin 1886, lors de l'exposition des projets, la commission du Musée avait fait un tour de table des critiques. Elles portaient sur des points de détail; quelques membres cependant souhaitaient la suppression du panneau de l'Industrie, sans plus d'explications. Le 24 avril 1890, il y eut une discussion à la suite des modifications apportées aux panneaux originaux. C'est à nouveau l'Industrie qui provoque l'inquiétude de certains membres: F. de Pury: «*Ne trouve pas que cette composition soit dans le caractère de notre genre d'Industrie*». A. Borel: «*Croit qu'il faudrait insister davantage pour arriver à une autre composition de ce sujet*». F. de Pury insiste et propose qu'on ajoute à la lettre approuvant les changements dans l'Agriculture: «*Que l'impression produite par le second plan du panneau de l'Industrie est un peu trop orageuse*». Ce qui dans la lettre, telle qu'elle est reproduite au P.V., devient:

«Dans le panneau de l'Industrie la scène du second plan au centre représentant la «grève» a quelque chose de trop orageux pour être une fidèle image de la manière dont se sont manifestées chez nous les crises industrielles (fig. 13)⁶⁰.»



Fig. 13 Dessin de la foule qui se précipite vers la statue de l'Industrie. (Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel).

La préparation d'une brochure explicative

L'avertissement liminaire de la brochure indique clairement le but de cette publication:

«(...) Il nous paraît utile de mettre à la disposition du public une analyse de l'œuvre, qui puisse servir de guide aux visiteurs à travers la pensée de l'artiste et prévenir toute interprétation fausse ou incomplète⁶¹.»

Robert confronté aux critiques des membres de la commission du Musée avait pu faire l'expérience des interprétations divergentes que son œuvre allait susciter. Il décida d'éviter une telle mésaventure, en faisant publier par son ami Philippe Godet une brochure explicative. Leur correspondance révèle une étroite collaboration. Le texte est divisé en trois chapitres correspondant aux trois panneaux et comporte en plus une importante introduction et une conclusion. C'est le 2 janvier 1894 que Robert envoie à Godet la majorité des éléments explicatifs, repris dans les trois chapitres de la brochure⁶². L'essentiel du chapitre sur le panneau central est de Robert, à l'exception de l'introduction et de la conclusion, pour le reste Godet s'est contenté de faire la synthèse de certaines lon-

gueurs. Dans l'Agriculture, les passages purement descriptifs sont de Godet et les explications de Robert. C'est dans l'Industrie que la part du peintre est la plus limitée. Il donne le sens de la statue de l'Industrie, il mentionne la présence des divers aspects du travail: transport, presse, comptabilité; puis il s'étend sur la scène du ciel. Ces éléments sont repris pratiquement sans modifications, mais Godet les intègre à la rédaction d'un véritable hymne à l'activité horlogère.

Les réactions de la presse

Dans un article consacré aux réactions des journaux locaux à ces peintures, D. Vouga constatait que celles-ci reprenaient largement le texte de la brochure⁶³. On peut en conclure que l'opération de contrôle montée par Godet et Robert a largement réussi. Le contenu de plusieurs de ces analyses est reproduit dans l'article cité, je me contenterai donc de dégager quelques éléments essentiels et de signaler deux chroniques qui n'ont pas été indiquées dans l'étude en question. L'admiration et le respect pour l'œuvre accomplie sont unanimes. Les rares réserves exprimées s'attaquent au contenu. Le peintre Gustave Jeanneret s'étonne qu'on autorise de la peinture religieuse

dans un édifice public et laïc⁶⁴. William Ritter considère que Robert a traité La Chaux-de-Fonds injustement en lui attribuant des activités uniquement industrielles opposées à l'activité culturelle de Neuchâtel⁶⁵. Alexis Forel fait quelques réserves sur la forme, il souhaite l'envoi des toiles à Paris pour que le peintre puisse s'améliorer, en les confrontant à ce qui se fait dans la capitale⁶⁶. Paul Seippel chante les louanges du panneau central et du Val de Ruz en s'appuyant sur la brochure de Godet. Il exprime toutefois quelques restrictions sur l'Industrie, car la vulgarité d'une scène de négoce lui paraît incompatible avec les représentations divines du ciel. Il s'empresse de tempérer cette critique en rappelant que pour Godet c'est le meilleur panneau⁶⁷.

L'article de Seippel n'est pas mentionné dans l'étude de D. Vouga. Il en est de même pour un article du *Bund* de R. Saitschick⁶⁸. C'est une analyse intéressante qui voit dans ces peintures une représentation des contrastes violents de la société moderne. L'article est précédé d'une notice de la rédaction qui souligne l'originalité de l'œuvre de Robert en l'opposant aux peintures de Böcklin à Bâle:

«So können, beispielsweise, die Treppenmalereien im Museum zu Basel, obschon sie von Arnold Böcklin ausgeführt wurden, mit Paul Roberts Wandgemälden kaum ernstlich verglichen werden, da Böcklins Bilder bei aller Phantasiefrische der Konzeption in einer dem Ideenleben unseres Volkes fremden, in der antik konventionellen Symbolik zu uns sprechen – oder vielleicht auch vor uns schweigen.»

Cette comparaison avec Böcklin, soulignant que les peintures de Robert sont plus aptes à toucher la population locale, nous permet d'examiner un aspect intéressant de ces articles; ce sont les allusions à d'éventuelles sources de l'œuvre. A ce sujet, Gustave Jeanneret remarque⁶⁹:

«Ceux qui ne sont pas initiés à la nature du talent du peintre du Ried pouvaient attendre de lui une peinture décorative faite dans l'esprit des admirables toiles de Puvis de Chavannes, dont le génie exerce en ce moment une influence dominatrice. M. Robert n'a évité cet écueil que pour tomber dans celui des maîtres italiens de la Renaissance.»

On retrouve une allusion très pittoresque à Puvis de Chavannes dans *L'Estafette* de Lausanne⁷⁰:

«Puvis de Chavannes aura sûrement une crise de nerfs quand il verra que les champs en fleurs sont plus beaux que ceux qui sont dépourvus d'herbe, et que la décoration ne consiste pas uniquement à placer sur une grande toile quelques femmes et quelques hommes sans muscles et sans os.»

William Ritter dans ses articles affirme que Robert est fortement influencé par Cornélius, Böcklin et Franz Stuck. Godet dans *La Suisse libérale* du 28 avril 1894 nie toute influence de Böcklin et affirme que personne ne sait qui est Franz Stuck.

Paul Pettavel dans *L'Impartial* de La Chaux-de-Fonds affirme que Robert est: «proche parent du peintre Wirz, le peintre

chrétien dont la puissance réaliste et symbolique en même temps a constitué l'étonnante originalité»⁷¹.

Ces comparaisons sont révélatrices des connaissances artistiques des critiques. On peut noter qu'il n'y a aucune allusion à l'Angleterre et qu'en plus de Puvis, Böcklin et Wirz, la source la plus fréquemment mentionnée est la Renaissance. Celle-ci est considérée globalement sans mentionner un peintre particulier.

Conclusion

Peinture académique et Symbolisme

Les critiques de l'époque ont recherché les sources possibles de l'œuvre de Robert. On se contentera de la situer rapidement dans l'art de son temps. C'est lors de son séjour à Paris et de ses études chez Gérôme qu'il a appris à traiter des surfaces de l'importance de celles qui lui furent confiées à Neuchâtel. Il est marqué par ce passage à l'Académie, bien qu'au niveau du discours il mette en question la primauté du dessin d'après le modèle; cette polémique, partiellement en raison du contrôle exercé par les commanditaires, n'a pas de conséquences directes sur son œuvre. Il poursuivra cependant sa réflexion et dans la «mosaïque» du Musée de Berne, comme dans les peintures du Tribunal Fédéral de Lausanne, l'influence dominante du réalisme académique cédera la place à un certain symbolisme.

Robert est resté insensible à l'apport de Puvis de Chavannes à la peinture monumentale, par la simplification du traitement de l'espace et la monumentalité des figures. La volonté affichée d'utiliser la peinture pour transformer la situation sociale et transmettre un message rappelle les idées des préraphaélites et de John Ruskin. Les contacts de Robert avec l'Angleterre sont prouvés, de plus l'intérêt qu'il portait à Venise l'a peut-être mené à lire cet auteur, chez qui il a pu puiser certaines conceptions⁷². Ce serait un contresens d'associer Robert au Symbolisme avec lequel, par sa position sociale, son âge, il ne pouvait avoir aucun rapport direct. Cependant son travail est révélateur d'un malaise, d'une mise en cause de l'Académisme que Maurice Denis, par exemple, relevait en 1890 chez Dagnan-Bouveret, élève de Gérôme, contemporain et ami de Robert⁷³.

Les initiateurs de la politique artistique neuchâteloise furent confrontés à un paradoxe: ils durent constater qu'au moment où ils allaient enfin pouvoir réaliser une œuvre comparable à celles qu'on trouvait alors dans les villes de France et d'Allemagne, les coups portés aux valeurs de l'Académisme risquaient de mettre à mal l'unique représentant local de cet art. Poussés par leurs critères de sélection strictement nationalistes, ils réussirent à sauver Paul Robert de l'improductivité dans laquelle il semblait devoir sombrer en lui confiant la décoration du Musée. L'œuvre cependant est marquée par des contradictions formelles qui, avec l'évolution du goût, ont rapidement choqué les observateurs et entraîné un certain oubli. Ces contradictions en font pourtant un témoignage passionnant au niveau de l'histoire locale et de l'histoire de l'art en général.

- ¹ Il existe quelques études pour approcher la politique artistique neuchâteloise: PHILIPPE GODET, *Le peintre Albert de Meuron d'après sa correspondance avec ses amis et sa famille*, Neuchâtel 1901. – ALFRED SCHNEGG, *Auguste Bachelin et la cité*, in: *Musée Neuchâtelois*, 1974, pp. 169–176. – Deux articles de MONIQUE PLUESS, à partir d'un mémoire présenté à Lausanne en 1977: *La politique artistique de la commune bourgeoise de Neuchâtel 1816–1884*, in: *Musée Neuchâtelois*, 1978, pp. 101–120; *Le mécénat privé à Neuchâtel 1816–1884*, in: *Musée Neuchâtelois*, 1980, pp. 122–141.
- ² PH. GODET, *A. de Meuron*, (cf. note 1), p. 39.
- ³ MARGARETHE PFISTER-BURHALTER, *Böcklins Basler Museumfresken*, in: *Arnold Böcklin 1827–1901, Ausstellung zum 150. Geburtstag*, Basel/Stuttgart 1977, pp. 69–80.
- ⁴ LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der schweizerische Kunstverein 1806–1981*, Berne 1981, pp. 77–84. – Au sujet des suites de la politique fédérale, cf. ANNE-LISE KINDLIMANN, *La peinture murale: objet des commandes de la Confédération 1918–1939*, mémoire de licence, Lausanne 1977.
- ⁵ Pour le rôle et la place du musée dans la politique artistique, cf. les exemples allemands recensés par VOLKER PLAGEMANN, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Bildprogramm*, München 1967 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 3).
- ⁶ Après l'achèvement du Musée toutes les collections sont passées sous le contrôle de la ville de Neuchâtel. Cependant, c'est toujours la commission du Musée dans laquelle siège un représentant de la ville qui contrôle les affaires. Ce dernier s'appelle Charles A. Clerc, les autres membres sont: A. de Meuron, A. Bachelin, Frédéric de Perregaux, Fritz de Pury, Alfred Borel et Léo Chate-lain, architecte du Musée. Ils s'adjoignent trois nouveaux collègues: Jean de Pury, Georges de Coulon et Pierre de Salis, conservateur du Musée de peinture dès 1885.
- ⁷ P.V. 30 novembre 1885.
- ⁸ Mus.N. A. de Meuron à de Salis, 2 avril 1886.
- ⁹ A.N. 74/111. A. Berthoud à A. de Meuron, 11 mars 1886. L'idée d'associer d'autres artistes neuchâtelois à la décoration du Musée connut encore quelques développements. Le 23 avril 1889, la commission rejeta une proposition de Gustave Jeanneret qui voulait réaliser une frise représentant les artistes neuchâtelois.
- ¹⁰ Il existe une biographie de Robert: LOUIS RIVIER, *Le peintre Paul Robert, l'homme, l'artiste et l'œuvre, le novateur*, Neuchâtel/Paris 1927, qui s'inscrit dans une polémique en faveur d'un art religieux protestant. *Léo Paul Robert*, Neuchâtel, mai–juin 1924 (exposition rétrospective, liste des 600 œuvres exposées, notice biographique de Louis de Meuron). – DENIS BURNAND, *Le témoignage chrétien dans la carrière de Paul Robert et d'Eugène Burnand, artistes protestants* (thèse de théologie de l'Eglise libre du canton de Vaud), Lausanne 1942, 68p. (dactylographié). – PHILIPPE ROBERT, *Le peintre Léo-Paul Robert, souvenirs et appréciations par l'un de ses fils*, in: *Annales biennoises*, 1928, pp. 51–88.
- ¹¹ LOUIS RIVIER, (cf. note 10), p. 79.
- ¹² Dans une lettre à Léon Berthoud du 10 janvier 1890 (M.R.), Robert parle des bonnes relations qu'il a maintenues avec l'Allemagne, il mentionne des pochades à l'huile qui lui sont commandées par: «des amis de mon ami Bauer de Dusseldorf, le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts lequel possède à peu près une quinzaine au moins de planches de moi (il a acheté plusieurs planches à Lebet). Ces amis sont le baron de Rosen et le célèbre animalier Kroener pour lequel j'aimerais aussi faire quelque chose de bien.»
- ¹³ Rudolf Durheim (1811–1895), Robert comme Bachelin ou Anker s'arrêtait chez lui lorsqu'il allait à Berne. La correspondance Robert – Durheim se trouve à la B.P.N., A.N. 78/1, P. Robert à A. de Meuron, le 25 mars 1891.
- ¹⁴ RENÉ BURNAND, *Jeunesse de peintres; Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne 1949.
- ¹⁵ LOUIS RIVIER, (cf. note 10), p. 66.
- ¹⁶ Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret 1852–1929. Sur un ami français très proche d'A. Anker et A. de Meuron et qui connaissait le travail de Robert, cf. PIERRE VAISSE *François Ehrmann 1833–1910*, in: *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1975, pp. 341–361.
- ¹⁷ DENIS BURNAND, (cf. note 10), p. 43.
- ¹⁸ B.P.N. Robert à Durheim, 10 août 1887.
- ¹⁹ Mus.N. A. de Meuron à F. de Perregaux, 29 mars 1888.
- ²⁰ DENIS BURNAND, (cf. note 10), p. 37.
- ²¹ DENIS BURNAND, (cf. note 10), p. 30.
- ²² Mus.N. A. de Meuron à Pierre de Salis, le 4 juillet 1886.
- ²³ LOUIS RIVIER, (cf. note 10), p. 118. C'est en juin 1885 qu'il fit ce voyage à Londres.
- ²⁴ PHILIPPE GODET, *Les peintures de Paul Robert dans le grand escalier du Musée de Neuchâtel*, Neuchâtel 1894, p. 16.
- ²⁵ Cf. HANS ZBINDEN, *Albert Anker in neuer Sicht*, 1961, p. 46.
- ²⁶ M.R. P. Robert à Léon Berthoud, 3 juin 1883.
- ²⁷ LOUIS RIVIER, (cf. note 10), p. 110–112. DENIS BURNAND, (cf. note 10), p. 45.
- ²⁸ B.P.N. P. Robert à Félix Bovet, le 25 août 1883. Il faut relever que le voyage en Palestine a été fait par de nombreux artistes. Dès le milieu du siècle, on peut citer William Holman Hunt (1854, Bouc à la Mer morte). Dans les années 1880, c'est James Tissot qui, par exemple, fit de nombreuses illustrations pour le Nouveau Testament sur les lieux mêmes.
- ²⁹ B.P.N. P. Robert à Ph. Godet, le 10 décembre 1886.
- ³⁰ B.P.N. P. Robert à A. Bachelin, le 9 février 1887.
- ³¹ PAUL ROBERT, *En Terre sainte, notes et croquis d'un peintre*, Neuchâtel/Paris 1893.
- ³² A.N. 78/1, 21 décembre 1885, P. Robert à A. de Meuron.
- ³³ A.N. 78/1, 27 décembre 1885, A. de Meuron a conservé les copies de ses propres lettres avec les réponses de Robert.
- ³⁴ Cf. *Der Bau des alten Museums in Basel, 1844–1849*, sous la direction de GEORG GERMANN, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 78, 1978, pp. 5–30. – *Puvis de Chavannes 1824–1898*, Exposition au Grand Palais, Paris et à la galerie nationale du Canada, Ottawa, commissaires LOUISE D'ARGENCOURT et JACQUES FOUCART, Paris 1976. – Cf. également: VOLKER PLAGEMANN (cf. note 5) et PIERRE VAISSE, *Styles et sujets dans la peinture officielle de la IIIème République: Ferdinand Humbert au Panthéon*, in: *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1977, pp. 297–311.
- ³⁵ Cette interruption commence à fin 1887, le 22 mars 1888 il propose à de Meuron de remettre le travail à d'autres artistes, mais celui-ci l'assure que la commission est prête à attendre le temps nécessaire. Le 7 novembre 1889 (P.V.), Pierre de Salis affirme à ses collègues qu'au cas où Robert ne reprenne pas son travail, le panneau central est suffisamment avancé pour être placé tel quel dans le Musée.
- ³⁶ PH. GODET, (cf. note 24), p. 58. – En plus de cette brochure on trouve une description très précise dans HENRI DE GEYMUELLER, *Les peintures de Paul Robert dans l'escalier du musée de Neuchâtel*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, 2, pp. 14–27. – Cf. également: PH. ROBERT (cf. note 10).
- ³⁷ L'association du Musée avec un temple est un lieu commun du XIXème siècle et certains musées allemands ont des coupoles qui évoquent le ciel, cf. VOLKER PLAGEMANN, (cf. note 5), p. 79.
- ³⁸ En plus des trois projets présentés en mai 1886, le Musée de Neuchâtel possède 152 dessins pour la vie intellectuelle montés sur 59 cartons; 52 dessins pour l'Agriculture sur 19 cartons; 50 dessins pour l'Industrie sur 20 cartons.

- ³⁹ PH. ROBERT (cf. note 10) donne la liste complète; depuis le premier plan à droite on trouve: la Pédagogie, la Médecine, l'Horticulture, la Littérature, l'Art du vitrail, la Sculpture, la Musique, l'Architecture, la Céramique et la Peinture.
- ⁴⁰ Les dessins du Musée comprennent 17 études différentes de la figure du Christ. A propos du traitement de la figure du Christ à cette époque, cf. J.A. SCHMOLL, *Zur Christus Darstellung um 1900*, in: *Fin de siècle zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1977, pp. 403–420.
- ⁴¹ H. ZBINDEN, (cf. Note 25), p. 50.
- ⁴² B.P.N. P. Robert à A. Bachelin, le 19 février 1886.
- ⁴³ Ph. Godet, (cf. note 1), p. 47.
- ⁴⁴ MARC V. GRELLET, *Une famille de graveurs neuchâtelois les Florian*, in: *Les nouvelles étrennes neuchâteloises*, 1925, p. 92, indique que Frédéric Florian fit un apprentissage de graveur de cuvettes de montres chez Pierre Beck à Bienne.
- ⁴⁵ Ce renseignement m'a été aimablement communiqué par Mme Marguerite Buchet, la dernière fille du peintre qui se base sur un portrait en sa possession.
- ⁴⁶ Ph. Godet (cf. note 1), p. 51.
- ⁴⁷ Idem, p. 46–47.
- ⁴⁸ K.J.F. SCHNERB, *François Bonhomme 1809–1891*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1, 1913, pp. 11–25 et pp. 132–142. – KLAUS SCHRENK, *Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte*, 5/6, 1975, pp. 13–31. – *La représentation du travail, mines, forges, usines*, catalogue d'exposition, MICHELLE EVRARD et PATRICK LE NOUENE, Le Creusot 1977.
- ⁴⁹ Mus.N. P. Robert à Léo Chatelain, 8 juillet 1887.
- ⁵⁰ Cette lettre à Léo Chatelain du 10 janvier 1895 est tirée d'un recueil de copies de lettres communiqué par la famille Robert.
- ⁵¹ La commande de la décoration de Neuchâtel permit à Heaton d'ouvrir une entreprise de décoration d'intérieur, de nombreux vitraux de Suisse romande portent sa signature. – Cf. JOHN FLEMING et HUGH HONOUR, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, London 1977.
- ⁵² La frise de la façade Sud du bâtiment, achevée en 1887, renvoie aux deux fonctions du Musée, à la peinture par ses éléments sculptés et à l'histoire par les médaillons de mosaïque. Le fronton traite un thème traditionnel de l'iconographie du musée: «L'inspiration chrétienne et l'inspiration antique». Le projet fut réalisé par A. de Meuron et la mosaïque par Salviati à Venise.
- ⁵³ ALFRED SCHNEGG, *Le XIXe siècle neuchâtelois*, in: *Musée Neuchâtelois*, 1968, pp. 13–31.
- ⁵⁴ Sur la restructuration de l'industrie horlogère, cf. FRANCOIS JEQUIER, *Une entreprise horlogère du Val de Travers: Fleurier Watch Co SA*, Neuchâtel 1972, p. 60–62.
- ⁵⁵ JULES GFELLER, *L'horlogerie suisse en 1886*, in: *Journal de statistique suisse*, 1886, pp. 75–112.
- ⁵⁶ AUGUSTE BACHELIN, *L'horlogerie neuchâteloise*, Neuchâtel 1888. – Bachelin avait déjà rendu hommage au même personnage dans un tableau d'histoire de 1868 (Musée de Neuchâtel).
- ⁵⁷ *Edouard Kaiser 1855–1931*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds 1981.
- ⁵⁸ Le Musée Neuchâtelois a consacré un numéro spécial à cette crise en 1973.
- ⁵⁹ D'après la chronologie du *Messenger boiteux de Neuchâtel*, 1884.
- ⁶⁰ P.V., 1er mai 1890.
- ⁶¹ Ph. Godet, (cf. note 1), p. 7.
- ⁶² P. Robert à Ph. Godet, 2 janvier 1894 et 10 mars 1894, B.P.N.
- ⁶³ DANIEL VOUGA, *Une vieille polémique*, in: *Bibliothèques et Musées*, Neuchâtel 1966, pp. 73–89.
- ⁶⁴ GUSTAVE JEANNERET, in: *Le National suisse*, 1er mai 1894.
- ⁶⁵ WILLIAM RITTER, in: *Le National suisse*, 25 et 26 avril 1894, 6 et 11 mai 1894. On remarquera que les deux articles les plus critiques paraissent dans le même journal qui est l'organe du parti radical.
- ⁶⁶ ALEXIS FOREL, in: *La Gazette de Lausanne* (journal suisse), 4 et 5 juillet 1894.
- ⁶⁷ PAUL SEIPPEL, in: *La Gazette de Lausanne*, 11 mai 1894. – *La Suisse libérale* (de Neuchâtel) publia une quantité d'articles dithyrambiques de PHILIPPE GODET, en particulier les 9, 10, 11, 12, 13 et 28 avril 1894.
- ⁶⁸ R. SAITSCHICK, in: *Der Bund*, 6, 7 et 8 juin 1894.
- ⁶⁹ Cf. note 64.
- ⁷⁰ ANONYME, in: *L'Estafette*, 29 avril 1894.
- ⁷¹ PAUL PETTAVEL, in: *L'Impartial*, 1er, 2 et 3 mai 1894.
- ⁷² On peut rappeler que Durheim a fait le portrait de Ruskin à Florence en 1846. Le 31 janvier 1888 A. Bachelin écrit à Ph. Godet (B.P.N.) «A Mardi. Nous parlerons de Paris, des Préraphaélites, de Mme de Charrière la platonique et de vous.» Léon Berthoud après avoir vu en compagnie de Pierre de Salis, le projet de Robert pour un vitrail à l'église de St-Blaise écrit le 27 mars 1890: «Quel plaisir ce serait de mettre une telle œuvre sous les yeux de Ruskin qui est capable d'en sentir les beautés, mais qui n'en a certainement jamais rencontré de pareilles, unissant le prestige d'une exécution absolument magique à l'intense poésie et à la vie même de la nature...»
- ⁷³ MAURICE DENIS, in: *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, réédité dans *Théories* [miroirs de l'art], 1964, p. 38: «Dagnan, qui est parti de „La noce chez le photographe“... arrive à la „Vierge“, au „Pardon“... Visiblement, Dagnan, qui est un peintre, retourne à la tradition.» (Cf. note 16).

ABRÉVIATIONS

A.N.	Archives cantonales de Neuchâtel
B.P.N.	Manuscrits déposés à la Bibliothèque publique de Neuchâtel.
Mus.N.	Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.
M.R.	Archives de M. Marc Robert à Neuchâtel.
P.V.	Procès-verbaux de la commission du Musée des beaux-arts de Neuchâtel.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1–3: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel
 Fig. 4–6, 8, 10–13: Photo Joël von Allmen, case postale 47, 2006 Neuchâtel
 Fig. 7, 9: Auteur

RÉSUMÉ

Cet article étudie la réalisation, de 1886 à 1893, des trois grandes toiles marouflées de Paul Robert (1851–1923) qui ornent la cage d'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Cette décoration marque une étape de la politique artistique locale qui peut déjà mettre à son actif le développement d'un marché de l'art et la construction du Musée (1884). Les nombreux dessins préparatoires conservés par le Musée de Neuchâtel et l'abondante correspondance du peintre permettent de reconstituer les étapes de travail et différents aspects de la personnalité de l'artiste. Les trois régions du canton sont représentées

par leurs activités caractéristiques: la vie intellectuelle pour Neuchâtel, l'agriculture pour le Val-de-Ruz et l'industrie horlogère pour La Chaux-de-Fonds. Le sujet des peintures très lié à la vie locale permet d'établir quelques rapports avec des événements contemporains, en particulier une restructuration dans l'industrie horlogère. Le travail de Robert est marqué par la crise de la peinture académique dont il maîtrise les règles, mais que la recherche d'un art religieux le pousse parfois à mettre en cause.

ZUSAMMENFASSUNG

Thema dieses Beitrags ist die Entstehung der drei grossen Gemälde von Maler Paul Robert (1851–1923) im Treppenhaus des Museums zu Neuenburg, die sich von 1886 bis 1893 erstreckte. Die Realisierung dieses Wandschmucks bildet eine wichtige Etappe in der Neuenburger Kunstpflege, zu der auch die Entwicklung des Kunsthandels sowie der Museumsbau (von 1884) selbst zu zählen sind. Die im Neuenburger Museum zahlreich aufbewahrten Entwurfs- und Werkzeichnungen gestatten es, zusammen mit der umfangreichen Korrespondenz Paul Roberts, nicht nur die verschiedenen Entwicklungsstufen des besprochenen Werkes zu verfolgen, sondern auch die Persönlichkeit des Künstlers kennen zu lernen. Die geographischen Regionen des Kantons werden in den drei Bildern mit den für sie typischen Tätigkeiten charak-

terisiert. Für Neuenburg selbst ist es das geistige Leben, für das Val-de-Ruz die Landwirtschaft und für La Chaux-de-Fonds die Uhrenindustrie. Die Motive der einzelnen Gemälde sind somit stark an die örtlichen Verhältnisse der Regionen gebunden, schliessen aber auch zeitgenössische Tendenzen ein, so vor allem die krisenhafte Entwicklung der Uhrenindustrie. Roberts Werk ist gekennzeichnet durch den Niedergang der akademischen Malerei, deren Regeln er perfekt beherrschte. Sein Suchen nach einem religiösen Gehalt in der Malerei ist bemerkenswert. Er wollte eine neuartige protestantische Kunst schaffen, was sich gerade in seinen Neuenburger Museumsbildern besonders gut erkennen lässt.

RIASSUNTO

Questo articolo studia il compimento fra il 1886 e il 1893 delle tre grandi tele incollate ai muri del pittore Paul Robert (1851–1923) che adornano lo scalone del «Musée d'art et d'histoire» di Neuchâtel. Questa decorazione indica una tappa importante della politica artistica locale che può già vantarsi dello sviluppo d'un mercato d'arte e dell'edificazione del Museo (1884). I numerosi disegni preparatori che il Museo di Neuchâtel conserva e l'ampia corrispondenza del pittore permettono di ricostruire le tappe dell'opera e gli aspetti della personalità dell'artista. Le tre regioni del cantone sono rappresentate dalle loro

attività caratteristiche: la vita intellettuale per Neuchâtel, l'agricoltura per la Val-de-Ruz e l'industria dell'orologeria per La Chaux-de-Fonds. Il soggetto dei quadri essendo strettamente legato con la vita locale permette di stabilire alcuni rapporti con degli avvenimenti contemporanei, particolarmente con una crisi di ristrutturazione nell'industria dell'orologeria. L'opera di Robert è influenzata dalla crisi della pittura accademica di cui egli domina le regole, ma la ricerca di un'arte religiosa lo spinge talvolta a metterla in dubbio.

SUMMARY

The article discusses the three large pictures by Paul Robert (1851–1923) painted between 1886 and 1893 which adorn the staircase of the Musée d'Art et d'Histoire in Neuchâtel. They mark a further stage in the local art scene, after the growth of an art trade, and the building of the Museum in 1884. The numerous preparatory drawings preserved in the Museum and the ample correspondence between the painter and his friends allow us to reconstruct the stages of his work and the various aspects of his personality. The three regions of the Canton

are represented by their characteristic activities: the intellectual life of Neuchâtel, the agriculture of Val de Ruz, and the watch-making industry of La Chaux-de-Fonds. The subject matter of the paintings refers to contemporary events, especially the crisis in the watch-making industry. The work of Paul Robert is marked by the crisis in Academic painting. Though a master of this style, his attempts in religious art made him question its rules.