

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 53 (2002)

Heft: 2: Landesausstellungen = Expositions nationales = Esposizioni nazionali

Artikel: Entre art public et art d'élite : l'affiche de l'Exposition nationale suisse de 1914

Autor: Knecht, Stéphanie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394210>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 01.05.2026

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

Entre art public et art d'élite: l'affiche de l'Exposition nationale suisse de 1914

«C'est le clou de l'Exposition, cette grosse cavale, habillée d'une peau de truite arc-en-ciel, qui tient du bœuf, de l'ours, de l'hippopotame, aux jambes de rhinocéros, aux pieds d'éléphant! La queue est tout un poème. Mais la couleur de la bête!... [Elle] sera tout ce que vous voudrez, excepté un vrai, un honnête cheval.» Quelle est l'œuvre qui provoque la verve du *Carillon* du 4 octobre 1913? l'affiche exécutée par Emil Cardinaux pour l'Exposition nationale suisse de 1914 à Berne (fig. 1)¹.

Une affiche identitaire et moderne

En 1905, soit neuf ans seulement après l'Exposition nationale de Genève, la décision est prise d'organiser à Berne une nouvelle manifestation. En 1911, le Comité de publicité de l'exposition met sur pied un concours d'affiches². Le jury est composé du maire de Berne, du directeur du Bureau officiel des renseignements et du directeur général de l'exposition, ainsi que de cinq artistes élus par les participants au concours: l'architecte Niklaus Hartmann et les peintres Abraham Hermanjat, Albert Welti, Max Buri et Ferdinand Hodler. En janvier 1912, 151 projets leur sont soumis. Le premier prix revient au *Reiter (Cavalier)* de l'artiste bernois Emil Cardinaux (1877–1936).

Dans un style rappelant celui de Hodler, l'affiche de Cardinaux représente un jeune paysan qui chevauche à cru et sans rênes un cheval de trait aux tons gris-vert. Ce banneret moderne porte un drapeau aux insignes de la Confédération et des arts et métiers. Il se détache sur un fond superposant une bande de terre, la silhouette caractéristique des vieux toits de Berne, la crête des Alpes, un vaste fond nuageux blanc, puis une mince ligne de ciel bleu. Le caractère monumental de la représentation est adapté au grand format de l'affiche – dit mondial (130 × 100 cm) –, qu'impose dès lors la Société générale d'affichage. Les couleurs sont pures et peu nombreuses, les formes simplifiées, les détails superflus supprimés.

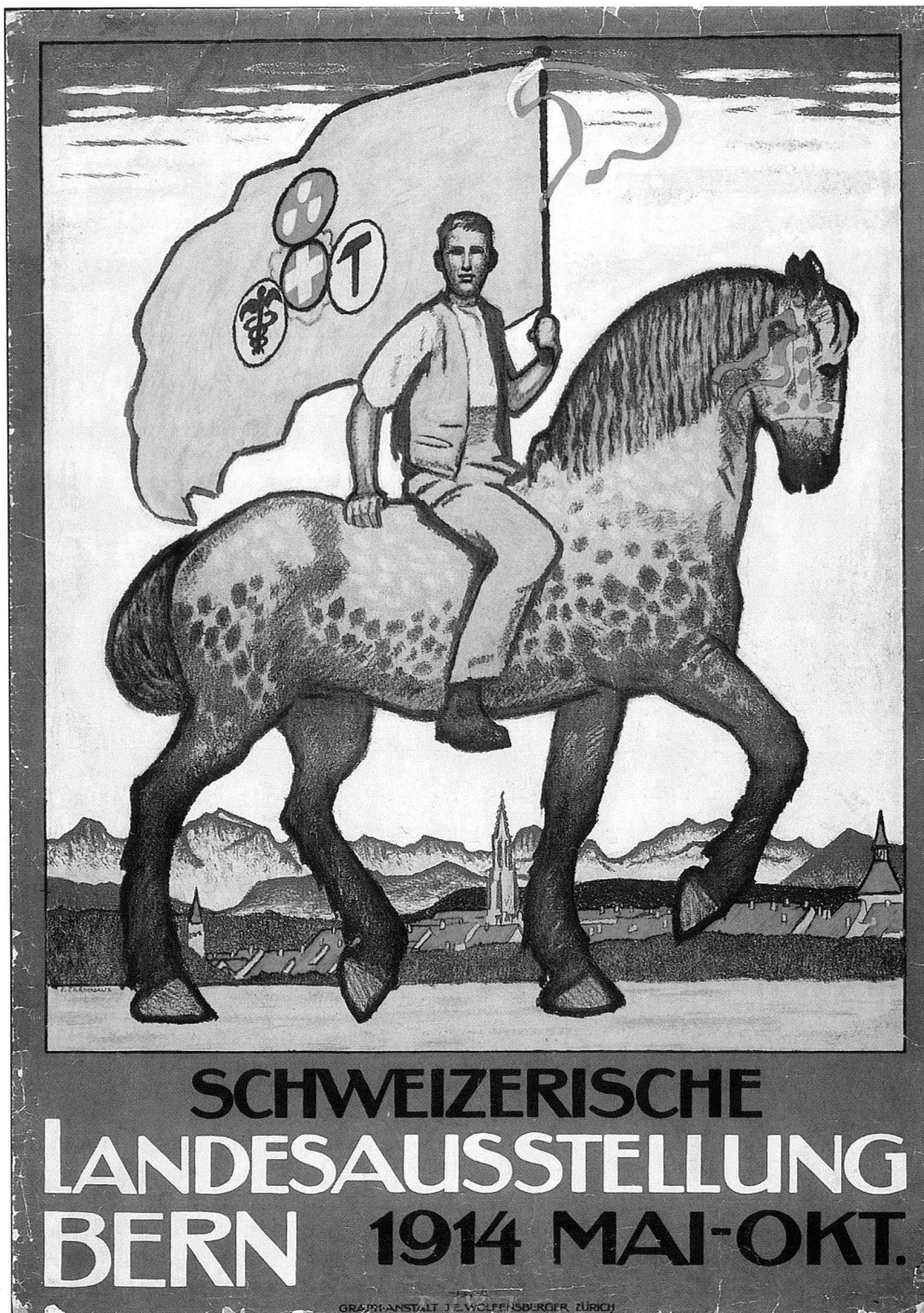
Le *Cavalier* de Cardinaux se distingue des affiches des expositions de 1883 et de 1896 par le traitement symbolique et formel de son sujet.

Il renonce à l'accumulation d'informations de natures diverses (allégoriques, topographiques, etc.) et favorise une saisie immédiate, combinant impact visuel et contenu (fig. 1–3). Cardinaux représente autant l'esprit de l'exposition qu'une image de la Suisse tout entière. Le pays y est toutefois réduit à ses composantes rurales (le paysan à cheval), traditionnelle (la vieille ville) et alpestre. Parmi les sept projets d'affiches primés, plusieurs recourent d'ailleurs également au registre rural et alpestre (fig. 6–7)³.

En août 1913, l'affiche apparaît sur les murs de Suisse et de l'étranger. Les réactions ne se font pas attendre. Les articles de journaux abondent et rejettent presque unanimement l'œuvre de Cardinaux. C'est tout d'abord le traitement du sujet qui est vivement attaqué. Les auteurs usent notamment de métaphores médicales, un procédé banal de la critique anti-moderniste⁴: «Que signifie, s'il vous plaît, ce petit paysan, au visage sans expression, juché sur un immense cheval qui voudrait être pommelé et qui ne réussit qu'à paraître couvert de plaies verdâtres et purulentes?»⁵

Mais, au-delà du traitement artistique, c'est le sujet même qui est mis en cause. L'effet publicitaire de l'affiche est contesté: on craint que les touristes, comme les Suisses, ne bouillent la manifestation. A plusieurs reprises, les commentateurs affirment que l'affiche semble annoncer une exposition agricole, non une manifestation du génie national. Or, depuis la fin du XIX^e siècle, la Suisse connaît une intense industrialisation dont l'Exposition de 1914 doit précisément présenter les produits: elle expose les premières automobiles, comprend un pavillon de l'aéronautique et propose des thèmes inédits comme le sport, les banques ou les bureaux internationaux. L'affiche de Cardinaux n'illustre rien de tout cela... et ainsi naît la crainte que l'étranger ne reconnaisse pas la modernité de la Suisse et ne considère sa population que comme un peuple paysan. Le regard des spectateurs des métropoles – touristes aussi bien qu'importateurs de produits suisses – devient un critère de jugement esthétique.

1 Emil Cardinaux, Schweizerische Landesausstellung Bern 1914, 1913-14, lithographie en couleurs, 128 x 90,5 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.



Ici transparaît un des points importants de la polémique: le fait que modernité artistique et modernité sociale ne se recouvrent pas forcément. Au-delà de ses caractères formels, une affiche pour une exposition nationale a une portée sociale et politique que le jury n'a pas sous-estimée, mais mal évaluée. Le jury a en effet privilégié une image correspondant étroitement à l'autoreprésentation de la Suisse au début du XX^e siècle. Or les attentes d'une partie des élites helvétiques, à la veille de la Première guerre mondiale, sont d'un autre ordre. L'Exposition nationale est alors investie d'une représentation nouvelle par une large

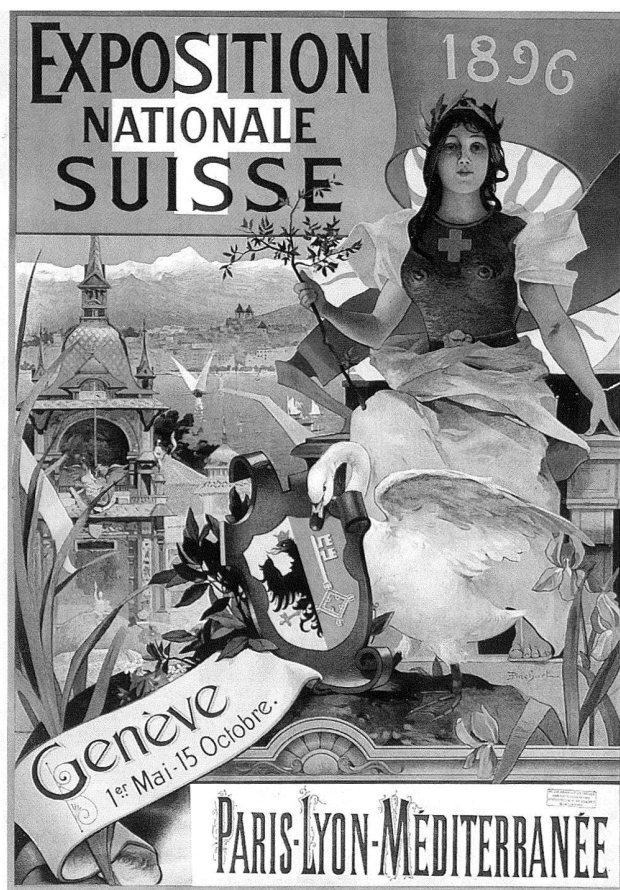
part de la population: celle d'une Suisse socialement moderne et économiquement ouverte sur le monde.

Le secteur touristique est un protagoniste essentiel de cette image nouvelle de la Suisse, qui en appelle volontiers à l'emblème alpin. Devant l'opposition que l'œuvre de Cardinaux suscite en Suisse comme à l'étranger⁶, le Comité de publicité de l'exposition fait exécuter deux nouvelles affiches, qui recourent l'une et l'autre au stéréotype alpin, comme symbole de l'identité nationale⁷. Dans un premier temps paraît une affiche typographique d'Otto Buchmann (fig. 4). La composition et les couleurs



2 Johann Albert Lütli, *Exposition nationale suisse 1883*, 1882–83, lithographie en couleurs, 102×77,5 cm, Museum für Gestaltung, Zurich.

3 Emile Pinchart, *Exposition nationale suisse Genève 1896*, 1895–96, lithographie en couleurs, 115×85 cm, Museum für Gestaltung, Zurich.



mettent en évidence le rapport entre l'exposition, l'identité nationale symbolisée par la croix blanche, et le texte évoquant les Alpes bernoises. Puis une affiche commandée à l'artiste tessinois Plinio Colombi lui succède (fig. 5). L'œuvre de ce dernier est tirée à 8000 exemplaires. Principalement destinée à la promotion de l'exposition en Italie, en France, en Angleterre et aux Etats-Unis, elle représente le célèbre massif de la Jungfrau. Le style rappelle à nouveau celui de Hodler. Sans véritable dessin perspectif, ce sont les surfaces colorées et les contours nets qui suggèrent le relief. Mais, par le rendu minutieux des détails et la finesse du modelé, la montagne conserve un aspect naturaliste qui n'a pas manqué de plaire au public. Le journal *L'Éveil* peut donc écrire, le 14 mars 1914: «L'affiche est d'un très bel effet, et pour la propagande à l'étranger, elle est parfaite. L'auteur a satisfait pleinement le comité qui se trouve soulagé d'un grand poids.»

Une affiche-symbole de la modernité

En 1912, un journal alémanique définit ce que le public attend d'une affiche: «Das Idealplakat soll unter vielen die Aufmerksamkeit des Gesamtpublikums auf sich lenken durch Originalität in Zeichnung und Kolorit; gut ist es ferner, wenn die Darstellung den Inhalt des Textes illustriert. Das Bild ist nur das Mittel

zum Zwecke, das Publikum heranzuziehen und zu verlassen, den dabeistehenden Text – die Reklame – zu lesen und im Gedächtnis festzuhalten. [...] Das Bild muss also originell, auffallend und ausdrucksvoll sein und das zu erreichen ist – eine Kunst!»⁸ L'affiche de Cardinaux opère de façon exactement inverse. Elle subordonne le texte à l'image. Toutes proportions gardées vu le médium en cause, elle participe de la sorte au grand courant moderne qui prône une certaine autonomisation des moyens artistiques. C'est également cela que ses détracteurs dénoncent dans l'affiche de Cardinaux. Au-delà de la couleur du cheval, de ses proportions peu réalistes et de son cavalier qui monte à cru, c'est toute une orientation esthétique qu'ils mettent en cause.

Depuis la fin des années 1890, les milieux artistiques suisses tendent à défendre l'autonomie de la création face aux diverses formes d'instrumentalisation qu'elle subit. Les concours liés à des commandes ou à des manifestations publiques sont à cet égard des espaces de tension privilégiés⁹. Ferdinand Hodler en est le protagoniste, à la fois victime et héros. En 1896, les peintures murales présentées par l'artiste pour la décoration du Musée national causent une vive polémique, qui inaugure une incompréhension croissante entre art d'élite et art public. Le même Hodler provoque un autre scandale, entre 1908 et 1912, avec ses



billets pour la Banque nationale suisse. Mais, dans son sillage, c'est une partie de plus en plus importante des artistes suisses qui se trouve contestée. Elle est largement représentée dans les rangs de l'influente et active Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, que préside Hodler de 1908 à 1918¹⁰.

En 1911, l'ancien juge fédéral Johann Winkler publie un pamphlet intitulé *Errements dans la protection des beaux-arts en Suisse*. Dans ce texte, il prend fait et cause pour des artistes plus conventionnels, en particulier ceux de la Sécession conservatrice fondée en 1906. Il cite divers informateurs: «Nous luttons contre l'oppression du développement libre et personnel par quelques meneurs, nous luttons contre le règne des Epigones [de Hodler]. [...] cet art n'a aucune racine dans le peuple. Les œuvres de ces gens n'offrent rien de sincère, ni dans la couleur, ni dans la forme.»¹¹ La polémique se poursuit sur le plan politique. En décembre 1913, le conseiller aux Etats Gottfried Heer dépose une motion reprochant au gouvernement de soutenir financièrement un art que la population ne comprend pas et propose une répartition «équitable» des subventions fédérales entre les différentes tendances artistiques: «Also, wir wollen, dass das Hässliche aus der Kunst ausgeschieden und das Schöne gepflegt werde.»¹² Il est notamment soutenu par son collègue Friedrich Brügger. L'argumen-

tation de celui-ci évoque significativement l'affiche de Cardinaux, avec une implicite de son immense succès de scandale: «In der Schweiz herrscht eine allgemeine Empörung. Der gesunde Menschenverstand [...] empört sich gegen die Auswüchse der Kunst: Grüne Pferde, blaue Kühe usw.»¹³ Acceptée par 24 voix contre 10, cette motion est une victoire du cercle conservateur, mais elle n'aura pas grand effet en raison de la réduction générale des subventions fédérales après l'éclatement de la Première guerre mondiale.

Signe du large front de rejet populaire face aux tendances modernistes, les journaux publient maints articles et lettres de lecteurs indignés par les nouvelles voies qu'emprunte alors l'art suisse. La polémique autour de l'affiche de Cardinaux s'inscrit dans ce contexte. Les réactions face à son *Cavalier* sont de deux ordres. Certaines sont agressives, elle discréditent l'œuvre tant du point de vue de son thème que de sa qualité artistique. D'autres font appel à la plaisanterie, au sarcasme, voire à la raillerie. Ainsi les journaux de l'époque publient des articles et des poèmes comiques mettant en scène le cheval vert¹⁴.

Le scandale se manifeste également à travers des caricatures et des cartes postales humoristiques. Ces dernières, en particulier, constituent un médium parfaitement adapté à une société de communication en devenir. Elles ré-

4 Otto Buchmann, *Exposition nationale suisse Berne 1914, 1913, lithographie en couleurs, 126 × 93 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.*

5 Plinio Colombi, *Exposition nationale suisse Berne 1914, 1913, lithographie en couleurs, 90,5 × 64 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.*

pondent à la diffusion de masse de l'affiche par un imprimé multiplié et propagé tous azimuts (fig. 8). Ainsi le cheval, puisque c'est sur lui que s'abattent la majorité des sarcasmes, apparaît tour à tour en bête de foire, en jouet, ou à la tête d'une basse-cour bariolée... Comme dans les articles de presse et les lettres de lecteurs, c'est l'aspect «contre nature» et la couleur de l'animal qui sont accentués. Le comique se loge ici dans un espace de tension entre deux appréhensions de l'art: le pôle conservateur se moque de l'école moderniste. Les cartes postales se transforment dès lors en instruments de formation ou de renforcement de l'opinion: en les envoyant, l'expéditeur manifeste une complicité avec son correspondant et l'engage à adopter son point de vue.

Les raisons du rejet presque unanime de l'affiche d'Emil Cardinaux sont nombreuses. Comme pour tout ce qui touche à l'histoire des mentalités, ce scandale peut en effet autant renvoyer à des causes individuelles, et donc difficilement identifiables, que collectives. Le refus populaire peut être en partie expliqué par l'opposition entre «art public» et «art d'élite», pour reprendre les termes du sociologue Pierre Bourdieu¹⁵, c'est-à-dire entre production pure et grande production subordonnée aux attentes du large public. L'affiche du «cheval vert» a cependant révélé en Suisse l'impact de ce médium et son importance comme support de la modernité artistique¹⁶.

L'art moderne à l'Exposition

Dans le contexte polémique qui vient d'être décrit, il faut encore examiner l'impact éventuel du scandale sur la nomination du comité

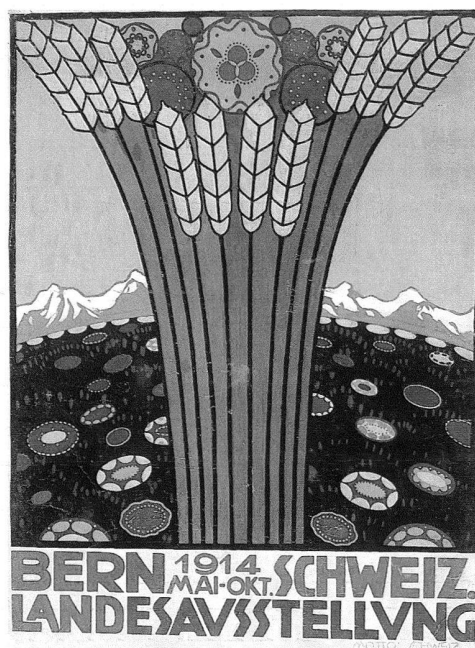
d'organisation et du jury des beaux-arts, ainsi que sur la représentation des artistes novateurs dans l'exposition.

Le Conseil fédéral reconnaît la section d'art moderne comme la douzième Exposition nationale des beaux-arts. Le comité d'organisation est dirigé par le peintre Albert Silvestre, président de la Commission fédérale des beaux-arts, une instance officielle dont font également partie les dix autres membres du comité: les peintres Cuno Amiet (vice-président), Hans Alder, Edoardo Berta, Charles L'Eplattenier et Edouard Ravel, l'architecte Alphonse Laverrière, le sculpteur Eduard Zimmermann, le collectionneur et mécène Richard Bühler, le conservateur du Musée des beaux-arts de Bâle Paul Ganz et le professeur d'histoire de l'art à l'Ecole polytechnique fédérale Joseph Zemp. Si la Commission fédérale des beaux-arts est traditionnellement chargée de l'organisation des Nationales depuis leur institution en 1890¹⁷, la nomination du jury s'opère dès 1897 sur la base d'une liste proposée par la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses¹⁸. Cette façon de faire est toutefois contestée par les milieux anti-modernistes qui obtiennent dès 1910 un nouveau mode de nomination¹⁹. Le jury se compose dès lors de trois membres de la Commission fédérale des beaux-arts et de huit artistes nommés par les exposants. De fait, la nouvelle réglementation ne profite guère aux milieux conservateurs²⁰. Dans le jury de 1914 figurent en effet nombre de créateurs gagnés aux nouvelles tendances artistiques, et même trois membres du jury de l'affiche de l'exposition. On y trouve Cuno Amiet, Albert Carl Angst, Edoardo Berta, Eduard Boss, Richard Bühler, Max Buri, Hans

6 Otto Baumberger, *Schweizerische Landesausstellung Bern 1914, 1911*, huile sur papier, 130×100 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne. – Portant la devise «Motta», ce projet a remporté le deuxième prix du concours d'affiches pour l'Exposition nationale suisse de 1914.



7 Erwin Roth, *Schweizerische Landesausstellung Bern 1914, 1911*, huile sur papier, 130×100 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne. – Présenté sous la devise «Schweiz», ce projet a remporté le troisième prix du concours d'affiches pour l'Exposition nationale suisse de 1914.



Frei, Giovanni Giacometti, Abraham Hermanjat, Ferdinand Hodler, Hugo Siegwart, Albert Silvestre, Edouard Vallet, James Vibert et Otto Vautier²¹.

Ce jury refuse plus de la moitié des 1500 œuvres qui lui sont soumises. Une salle entière de l'exposition est réservée au sculpteur récemment décédé Auguste (Rodo) de Niederhäusern. Les autres artistes, au nombre de 473, sont répartis par affinités, c'est-à-dire que l'on «chercha à grouper les œuvres de même caractère.»²² Vu le nombre important des partisans des nouvelles tendances artistiques représentés dans le comité et le jury, on ne doit pas s'étonner que «les œuvres de tendances modernes furent les plus nombreuses.»²³

Si la mise en place de la Nationale ne semble pas avoir pâti du scandale du «cheval vert», la réception de l'exposition révèle en revanche une dichotomie entre la partie dominante du milieu artistique acquise aux nouvelles tendances et le grand public. Sensibilisé par les récents scandales artistiques, le public ne réserve pas bon accueil aux modernistes. Albert Silvestre le déplore dans le rapport final de l'exposition: «Ce fait si logique en apparence [exposer une majorité d'œuvres de tendance moderne] ne fut pas compris ni très goûté du grand public, mal préparé chez nous à suivre l'évolution artistique qui se produit dans l'art comme dans tout autre domaine.»²⁴

Si nous revenons – pour conclure – à l'œuvre d'Emil Cardinaux, nous pouvons légitimement nous demander si elle a atteint son but: promouvoir l'Exposition nationale. Le journal *La Suisse* reconnaît l'efficacité provocatrice d'une œuvre devenue le symbole même de la manifestation: «Que demande-t-on d'une affiche de ce genre? Qu'elle attire et retienne l'œil du passant. Or tous les passants s'arrêtent. [...] Si le cheval avait été blanc, bai ou cendré et l'homme tel que vous et moi, on aurait passé avec indifférence. Telle qu'elle est, l'affiche constitue l'affiche-énigme; elle pose un problème et vous oblige à la méditer. C'est un clou enfoncé dans le cerveau... un clou de l'Exposition.»²⁵

Résumé

Le choix de l'affiche d'Emil Cardinaux pour promouvoir l'Exposition nationale suisse de 1914 à Berne est à l'origine d'un scandale artistique dont la presse de l'époque s'est largement fait l'écho. Primé par un jury de tendance moderniste, le *Cavalier* de Cardinaux s'inspire du style de Ferdinand Hodler. La polémique qui accompagne la diffusion de l'affiche traduit l'écart existant alors entre les conceptions esthétiques du plus grand nombre et celles des artistes novateurs. Le support et les



circonstances du scandale – le symbole d'une manifestation identitaire – décloisonnent les enjeux esthétiques et élargissent le débat aux milieux non spécialisés.

Riassunto

La scelta del manifesto di Emil Cardinaux per la promozione dell'Esposizione nazionale svizzera del 1914 a Berna provocò uno scandalo artistico che trovò ampio riscontro nella stampa dell'epoca. Il *Cavaliere* di Cardinaux, ispirato allo stile di Ferdinand Hodler, fu premiato da una giuria di orientamento modernista. La polemica che accompagnò la diffusione del manifesto tradisce il divario esistente all'epoca fra le concezioni estetiche dominanti e quelle degli artisti innovatori. Il supporto e le circostanze dello scandalo – il simbolo di una manifestazione imperniata sul concetto di identità – resero manifesta la posta in gioco nel dibattito estetico ed ampliarono le discussioni ben oltre la cerchia degli specialisti.

Zusammenfassung

Die Wahl des Plakats von Emil Cardinaux zum Werbeträger für die Landesausstellung von 1914 in Bern führte zu einem Kunstskandal, den die zeitgenössische Presse ausführlich kommentierte. Cardinaux *Reiter*, beeinflusst vom Stil Ferdinand Hodler, wurde durch eine Jury prämiert, die eher zur modernen Kunst neigte. Die Polemik, welche die Verbreitung des Plakats begleitete, brachte die Kluft zum Ausdruck, die zwischen den damals vorherrschenden künstlerischen Konzepten und den innovativen Kunstschaffenden bestand. Der Träger und die Umstände des Skandals – Symbol für eine identitätstiftende Veranstaltung – offenbarten, was für die Kunst auf dem Spiel stand und dehnten die Debatte über die Kreise der Spezialisten aus.

8 Vieh- und Hirten-zucht in allen Farbenabstufungen für Plakate, carte postale anonyme, 1912-14, lithographie en couleurs, 9 x 14 cm, Archives de l'Etat de Berne, Berne.

Notes

- ¹ Voir aussi Stéphanie Knecht, *L'affiche de l'Exposition nationale suisse de 1914. Le scandale du «cheval vert» d'Emil Cardinaux*, mémoire de licence, Université de Lausanne 2000.
- ² Sauf mention contraire, la source de cet article est le fonds SLAB 1914, conservé aux Archives de l'Etat de Berne, Berne.
- ³ Les Archives de l'Etat de Berne n'ont conservé que 10 projets, dont les 7 primés. Avec leurs aplats de couleurs, le tracé net des contours, la stylisation des traits et leur traitement monumental, les projets primés s'inspirent pour la plupart des nouveaux courants de l'art suisse.
- ⁴ Voir Nicole Dubreuil-Blondin, «Les métaphores de la critique d'art: le «sale» et le «malade» à l'époque de l'impressionnisme», in: *La critique d'art en France, 1850–1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne 1989, pp. 105–120.
- ⁵ *Feuille d'Avis de Vevey*, 20 septembre 1913.
- ⁶ On avait initialement prévu un ample affichage à l'étranger mais les chemins de fer de France, d'Angleterre et d'Amérique ayant retourné des ballots d'affiches, le *Cavalier* de Cardinaux fut presque uniquement placardé en Allemagne et en Autriche.
- ⁷ Voir Bernard Crettaz, «Du mythe des Alpes au mythe de la montagne», in: *Plis du temps*, cat. exp., Musée d'ethnographie, Genève 1998, pp. 53–69; Marie Claude Morand, «Alpes à vendre. Pour une géographie iconographique de l'affiche touristique», in: *Gli uomini e le Alpi*, Turin 1991, pp. 283–294; Claudia Villa, «Les Alpes dans la peinture suisse autour de 1900. La nostalgie d'un univers préservé», in: *La peinture suisse (1848–1906). Entre réalisme et idéal*, cat. exp., Musée d'art et d'histoire, Genève 1998, pp. 207–216.
- ⁸ «Plakat-Ausstellung», in: *Solothurner Anzeiger*, 8 février 1912.
- ⁹ Voir Oskar Bächtli, «L'art national. Description d'un problème», et Pascal Ruedin, «Berne–Paris–Vienne–Munich, et retour. Institutions artistiques, identité nationale et modernité en Suisse autour de 1900», in: *-1900. Symbolisme et Art Nouveau dans la peinture suisse*, éd. par Christoph Vögele, Matteo Bianchi, Pascal Ruedin, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona, Musée cantonal des beaux-arts, Sion, 2000, pp. 15–33.
- ¹⁰ Voir Erwin Marti, «Die GSMBA, Ferdinand Hodler und Carl Albert Loosli», in: *Der sanfte Trug des Berner Milieus. Künstler und Emigranten 1910–1920*, éd. par Josef Helfenstein et Hans Christoph von Tavel, cat. exp., Musée des beaux-arts, Berne 1988, pp. 101–123.
- ¹¹ Johannes Winkler, *Errements dans la protection des beaux-arts en Suisse*, Genève 1912, pp. 8 et 11, traduit de *Misstände in der Schweizerischen Kunstpflege*, Lucerne 1911.
- ¹² Gottfried Heer, cité dans: *Der Bund*, 29 janvier 1914.
- ¹³ Friedrich Brügger, cité dans: *Der Bund*, 29 janvier 1914 (soulignement S.K.).
- ¹⁴ Hugo Blümner écrit même une pièce de cabaret en un acte intitulée *Das grüne Ross oder Der schlaue Bauer*, Zurich 1914.
- ¹⁵ Voir, entre autres, «L'institutionnalisation de l'anomie», in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19–20, 1987, et *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.
- ¹⁶ Voir, par exemple, René Thiessing, «Das grüne Ross als reklamtechnische Angelegenheit», in: *Schweizer Hotel-Revue*, 31 janvier 1914.
- ¹⁷ Voir Paul-André Jaccard, «Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions nationales suisses: listes des expositions et des catalogues», in: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 43, 1986, 4, pp. 436–459.
- ¹⁸ Lisbeth Marfut-Elmiger, «Künstlergesellschaften. Kunstförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Berne 1988, p. 30.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Ce n'est qu'en 1915, suite aux contrôles exigés par la motion Heer, que les diverses tendances artistiques devront obligatoirement être représentées dans les jurys.
- ²¹ E. Locher, H. Horber, *Administrativer Bericht. Schweizerische Landesausstellung in Bern 1914*, Berne 1917, p. 77.
- ²² Albert Silvestre, «Groupe 53. Art moderne», in: *Schweizerische Landesausstellung Bern 1914, Fachberichte*, vol. XIV, Zurich 1916, p. 116.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *La Suisse*, 26 septembre 1913.

Sources des illustrations

1–5: Museum für Gestaltung, Plakatsammlung, Zurich. – 6–8: Archives de l'Etat de Berne, Berne; fig. 6: © 2002 ProLitteris, 8033 Zurich.

Adresse de l'auteur

Stéphanie Knecht, historienne de l'art, Avenue Dapples 7, 1006 Lausanne