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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 43 (1986)

Heft: 4: L'art suisse s'expose

Artikel: Les Expositions, miroirs de la culture politique suisse au XIXe siècle

Autor: Jost, Hans Ulrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168789

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: 07.01.2026

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

Les Expositions, miroirs de la culture politique suisse au XIXe siècle

par Hans Ulrich Jost

Au début du XIXe siècle, le concept de la société libérale porte, de prime abord, sur l'idée d'une logique sociale et sur un ordre politique défini par la constitution et les lois. Ce sont, en d'autres termes, les paroles et les mots qui dessinent, expliquent et encadrent les projets sociaux, tandis que l'image et l'imaginaire, en partie stigmatisés en tant qu'apanage du pouvoir de la noblesse et de l'Eglise, semblent être un peu tombés en désuétude face à l'utilitarisme de la société bourgeoise.

Cependant, je pars de l'idée que, au moment même où cette nouvelle société se réalise, les paroles politiques sont aussitôt investies de l'image et du symbole, du tableau et du geste.[1] Le discours esthétique s'approprie l'espace social pour y créer une ambiance propice à la prolifération de l'esprit public cher à l'idéologie libérale.[2] En effet, par le biais des récits de voyage et de la peinture de paysage, de l'aménagement de la cité et de la diffusion de dessins au moyen de méthodes modernes de reproduction, se crée une nouvelle ambiance esthétique qui va accompagner les projets de la société civique. Dans ce contexte, l'exposition artistique[3] est un des lieux forts de la nouvelle société, un carrefour où se confondent les valeurs du marché, les biens symboliques et les paroles politiques. Comme dans un pélerinage, le public déferle sur cette foire-fête pour en faire, entre autre, une manifestation de son imaginaire social.

En parlant de lieux où, comme dans les expositions, les Beaux-arts et le public se rencontrent, on ne saurait omettre les nombreuses autres occasions qui servent à répandre la production imagée dans la vie sociale et politique. En guise d'exemple, j'aimerais mentionner les très populaires - et aussi très «politisées» - fêtes de tir et de chant auxquelles participent souvent les sociétés artistiques qui se chargent notamment des décorations. Lors des fêtes de tir de Berne en 1830 et de Saint-Gall en 1838, on y organise même parallèlement des expositions artistiques de caractère national.[4] Dans ce même contexte de la sociabilité bourgeoise, force est aussi de rendre attentif aux collections des bibliothèques des grandes villes qui fonctionnent, avant la construction des musées, théâtres et maisons des sociétés de musées (Museumsgesellschaften), comme lieux de rencontre pour les citoyens intéressés à la fois aux idées culturelles et aux affaires publiques.[5] Les écoles de dessin, dont l'impact sur la société ne se limite pas à susciter l'engouement pour les Beaux-arts et à développer les capacités artistiques et industrielles, participent aussi de cette formation de l'esthétique de la bourgeoisie.[6] Mais la maîtrise du tracé est également considérée comme discipline utile pour le citoyen républicain. Ainsi, Pestalozzi souligne déjà l'importance de l'apprentissage du trait pour l'instruction de l'enfant[7], tandis que G.H. Dufour, le futur général de la guerre du Sonderbund, enseigne cette discipline aux officiers qui fréquentent l'école militaire de Thoune.[8] Vues sous cet angle, les écoles de dessin, avec leurs collections mises en place pour l'enseignement, assument une fonction socio-politique semblable à celle des expositions.[9]

Cependant, je me bornerai maintenant à discuter quelques questions concernant l'histoire des expositions artistiques au XIXe siècle et, en me référant à la base conceptuelle esquissée dans l'introduction, je me propose de traiter plus précisément deux points. Dans un premier temps, j'aimerais tout simplement relever les différentes formes de connotations politiques impliquées dans ces expositions pour, dans le deuxième partie, tenter de dégager le rôle plus général des expositions dans la création de l'espace public qui sert de relais à l'ensemble de la vie politique.

1.

En 1799, à l'instigation de Philipp Albert Stapfer, ministre des arts et des sciences de la République helvétique, la Société patriotique et d'utilité publique de Zurich met sur pied une des premières expositions des Beaux-arts en Suisse.[10] Si, de prime abord, cette entreprise s'inscrit dans la perspective générale de la nouvelle propagande républicaine qui vise l'émulation de l'esprit public et de la culture, elle remplit également une fonction politique plus immédiate. Il s'agit, en effet, de commémorer le 12 avril 1799, le premier anniversaire de la constitution de la République helvétique.

Cette forme de fête républicaine constitue un des acquis de la nouvelle politique bourgeoise.[11] Le besoin de communiquer avec le citoyen et de communier avec le peuple fait de chaque manifestation publique un lieu de prédilection pour le discours politique. Mais cette nouvelle mobilisation patriotique qui passe par des rencontres culturelles, ne reste pas la chasse gardée de la bourgeoisie libérale. En dépit de leur réticence à l'égard du nouvel esprit républicain, les conservateurs et les modérés ne dédaignent nullement le spectacle artistique en tant que créneau de leurs propres idées politiques. L'inauguration du Lion de Lucerne, le 10 août 1821, en est un témoin pertinent.[12] Quant à l'exposition

artistique, dont le succès à Zurich invitait à l'imitation, elle est introduite à Berne en 1804 par l'aristocrate bernois Sigmund von Wagner.[13] Ce dernier est aussi l'inspirateur de la première fête populaire d'Unspunnen, en 1805, où il intervient en tant que véritable inventeur de la tradition que, par ailleurs, la peinture et le dessin vont répercuter et cristalliser (Elisabeth Vigée-Lebrun, Niklaus König).[14] Le gouvernement bernois qui se donne le privilège d'honorer la fête de sa présence, patronne l'exposition de Wagner au moyen de subventions notables.

Envisagées dans le cadre d'une histoire socio-politique, les deux manifestations portent des traits caractéristiques identiques: il s'agit de stimuler une ambiance d'harmonie et d'union parmi les différentes classes sociales, de favoriser le développement des connaissances scientifiques, de susciter la sensibilité artistique et la compréhension des valeurs esthétiques, et d'instaurer les éléments d'une tradition censée rapprocher le public de l'autorité politique. En bref, il s'agit de «marier» le peuple et l'Etat.

En ce qui concerne les expositions de l'art et de l'industrie à Berne – les suivantes auront lieu en 1810, 1818 et 1824[15] – il convient de souligner que celles-ci s'ouvrent toujours au moment où la Diète entame ses délibérations. Il en est de même pour les expositions à Zurich qui, depuis la première en 1799, ont eu lieu régulièrement au cours de la première moitié du XIXe siècle. En organisant ainsi les expositions en même temps que les séances de la Diète, on tend certes, en premier lieu, à créer une occasion de divertissement pour les représentants des cantons suisses qui sont venus s'installer pour quelques jours à Berne. Mais on constate que l'exposition artistique offre aussi, au-delà de la simple délectation culturelle, un lieu public distinct qui permet d'afficher des messages patriotiques, voire politiques. La peinture historique par exemple, qui s'impose conformément à l'avènement de l'histoire nationale[16], retient de plus en plus une attention particulière. Profitant de l'engouement pour ce genre, Wagner n'hésite pas à en faire le lieu d'un message politique précis. En effet, en 1810, lors de la visite des membres de la Diète, il met en évidence le tableau représentant «Nicolas de Flue» de G. Volmar.[17] Or, dans un moment où la Suisse se trouve déchirée et fractionnée, cette démarche tend à invoquer la fameuse réconciliation de la Diète de Stans de 1481. Et ce message est par ailleurs renforcé par un article inséré dans le journal que Wagner publie spécialement pour la durée de l'exposition – à raison de deux numéros par semaine –, qui souligne, entre autre, l'importance notable de cette œuvre pour le destin de la patrie. Des démarches semblables seront répétées lors des expositions suivantes.[18]

Le début des années 40 peut nous fournir un autre exemple pertinent de l'interdépendance entre la situation politique et le discours iconographique de certains tableaux présentés aux expositions. Rappelons tout d'abord qu'en cette période la Suisse se trouve à l'aube du conflit décisif entre les radicaux des cantons protestants et les conservateurs catholiques. En 1841, les radicaux argoviens s'en prennent aux monastères du canton, alors que les catholiques s'organisent en «Sonderbund». Quant aux Lucernois, ils discutent la possibilité de faire appel aux Jésuites pour leur enseignement supérieur, tandis que les conservateurs valaisans amorçent leur lutte contre les radicaux du bas Valais avec une violente critique de la politique scolaire libérale. Dans ce contexte de discorde, deux tableaux de la deuxième exposition du «Turnus» de 1842, réalisés par le peintre Rudolf Durheim, suscitent particulièrement l'intérêt des visiteurs: l'un représente l'inauguration du Collège par Calvin en 1559 et l'autre figure Zwingli à la veille de la bataille de Kappel.[19] Or, on ne pouvait mieux résumer et l'ambiance politique et les valeurs idéologiques qui ponctuent ce moment décisif de la société libérale. En outre, cet art qu'on peut qualifier de para-politique, mis en profil par une exposition nationale, corrobore parfaitement les images polémiques qu'utilisent certains artistes et écrivains engagés personnellement dans les luttes publiques. En guise d'exemple, je retiens le fameux «Sie kommen, die Jesuiten», de Martin Disteli et de Gottfried Keller que chacun formule dans son mode d'expression respectif.[20] Certes, la peinture historique n'est pas essentiellement le lieu d'un message politique précis, mais les débats qui s'amorcent à propos du «Tell» de Füssli et trouvent leur apogée au sujet des fresques de la «bataille de Marignan» de Hodler, expriment, notamment s'ils ne sont pas le fait d'experts en la matière, les valeurs premières du discours politique.

2.

Cependant, ces connotations politiques au premier degré ne sont que l'expression superficielle et aléatoire de la dimension socio-politique plus large engendrée par l'exposition artistique. En effet, le discours symbolique, parlé par l'exposition même, s'avère aussi important que le contenu imagé des tableaux et des dessins. Tout d'abord, force est de constater que l'exposition recouvre une nouvelle sociabilité, car elle mobilise efficacement une couche sociale qui préconise justement de remplacer les lieux privilégiés de l'ancienne société par un nouvel espace public. Et en effet le public témoigne, lors de ces premières expositions, d'un vif intérêt. «C'était une nouveauté qui attira pendant tout ce temps un public très nombreux...» note Jean-Jacques Rigaud à propos de la première exposition à Genève, en 1789.[21]

Il importe ici de mentionner que cette forme d'appropriation d'un espace culturel s'inscrit dans un vaste programme de culture politique qui se trouve au fondement de l'édification de la cité bourgeoise au début du XIXe siècle. Et en outre, il faut relever que les autorités politiques ne restent pas étrangères à cette nouvelle vie sociale. Elles offrent leur patronage, accordent des subventions ou accueillent même les collections dans les édifices publics.[22] Ainsi, lors de la grande exposition dite «nationale» à Berne, en 1857, les Beaux-arts ont trouvé refuge dans les salles du Palais fédéral[23], et l'exposition elle-même est souvent considérée par les différentes institutions officielles comme lieu d'en-

seignement et de formation. Par exemple, à l'occasion de l'exposition du tableau «Charles le Téméraire» d'Eugène Burnand, la direction de l'instruction publique de la ville de Zurich organise une visite collective pour tous les élèves des classes supérieures.[24]

C'est dans ce contexte qu'apparaissent non seulement les valeurs et les symboles de cette nouvelle culture civique, mais aussi les contradictions et les tensions de la vie sociale et politique. Ainsi, les comptes-rendus sur les expositions servent souvent de miroir pour mettre en profil une critique qui vise en premier lieu la société civile ou l'Etat. Ces démarches procèdent, en règle générale, de façon identique: elles signalent tout d'abord le caractère patriotique de l'exposition pour proposer, par la suite, un résumé historique élogieux de l'exploit artistique de la Grèce antique ou des Républiques italiennes. En évoquant d'une manière idéalisée l'esprit démocratique de la Grèce ou les vertus républicaines des Etats de la Renaissance italienne, la critique artistique mesure ainsi de manière intrinsèque les qualités et les défauts de la culture politique de la Suisse contemporaine.[25] L'exposition de Berne en 1857, par exemple, suscite de nombreuses critiques quant au niveau culturel de la société et à l'état de l'esprit patriotique du public.[26] Dans une perspective comparable, Emil Rothpletz, futur président de la Commission fédérale des Beaux-arts, prend l'exposition d'Aarau en 1870 pour prétexte à une réflexion approfondie sur la dégradation de la situation sociale et politique.[27] Un autre aspect touchant la mentalité politique est également soulevé à l'occasion d'une exposition à Genève, en 1849. Alors qu'à cette époque même, le paupérisme est un des problèmes majeurs de la Suisse, la question est posée de savoir si la représentations des pauvres ou des classes sociales inférieures est un sujet digne des Beaux-arts.[28]

En guise de conclusion à ce deuxième paragraphe, je tiens à relever les débats virulents qui ont marqué l'issue de la première exposition nationale.[29] Cette dernière, organisée par la Commission fédérale des Beaux-arts, servait de premier test à la politique fédérale relevant de l'arrêté de 1887 sur l'avancement des Beaux-arts. Au-delà de la critique esthétique de l'exposition, se manifeste un profond malaise politique qui se trouve corroboré par des querelles personnelles et des luttes de clans. Celles-ci sont largement engendrées par les tensions socio-culturelles qui marquent les rapports entre la Suisse romande et la Suisse alémanique et, par le truchement d'Emil Rothpletz et Théodore de Saussure – l'ancien et le nouveau président de la Commission fédérale des Beaux-arts –, les milieux zurichois et genevois se livrent une bataille sans merci.[30] Au Conseil national, ce n'est rien moins que Conrad Cramer-Frey, le dirigeant de l'Union suisse du commerce et de l'industrie, qui intervient. La «NZZ», quant à elle, amorce une polémique peu subtile, nourrie par les intrigues de quelques personnalités du monde artistique.[31] Une grande partie des quotidiens suisses reprennent les débats d'une manière plus ou moins acerbe. Même les canards satyriques comme le «Nebelspalter» ou le «Carillon de St-Gervais» commentent cet événement. Finalement, par le biais de cette affaire, c'est le conseiller fédéral Schenk et avec lui le prestige de l'Etat et la crédibilité du radicalisme suisse qui sont mis en cause. En effet, cette critique indirecte de Schenk, qui a déjà dû essuyer une défaite pénible en matière de politique culturelle avec le projet d'un secrétaire scolaire[32], est le signal du début d'une large attaque publique relevant de l'usure du pouvoir radical et de l'altération des valeurs de l'identité nationale.[33]

Cet exemple nous montre de façon pertinente que l'exposition artistique est profondément investie d'un discours politique et fonctionne en tant que carrefour où se rencontrent les valeurs symboliques, les différentes sensibilités esthétiques des représentations collectives, les valeurs politiques, et les intérêts du marché. Dans les perspectives du débat déclenché en 1890, s'inscriront, par la suite, d'autres affaires qui relèvent d'un profond malaise politique en même temps qu'elles l'expriment de manière parfois révélatrice: la polémique au sujet des fresques de Hodler au Musée national, la fondation de la «Sezession» en 1906 et, finalement, les débats houleux à propos des soi-disants Beaux-arts modernes au cours de la session d'hiver 1913–1914 de l'Assemblée fédérale. Par la suite, l'exposition artistique elle-même, ce lieu de prédilection de la bourgeoisie du XIXe siècle pour s'approprier l'espace public dans une ambiance de communion, subit une transformation notable. D'une part, comme le témoigne l'exposition des impressionnistes à Zurich en 1908, cette manifestation est maintenant encadrée par une réflexion académique portant sur l'histoire de l'art[34], et son potentiel de critique politique est ainsi neutralisé par un discours scientifique. D'autre part, l'exposition en tant qu'espace commun se décompose de plus en plus en lieux différenciés permettant à la fois la spécification des courants esthétiques et la défense des marchés particuliers.

***

En guise de conclusion, j'aimerais relever le fait que la société bourgeoise du XIXe siècle développe, conformément à son projet social qui propose de faire de l'intérêt privé une affaire de bien-être public, un regard particulier sur les choses et les valeurs. Dans cette vision du monde, il s'agissait de comprendre et d'apprécier l'utile dans sa dimension artistique et d'organiser un marché où l'objet matériel est revêtu de valeurs esthétiques permettant la séduction du public. Dans la même perspective, le but était aussi de faire passer en revue un ensemble d'objets de valeur qui relèvent à la fois de la richesse individuelle et du patrimoine national, ce qui n'est qu'une autre forme de promouvoir un climat d'échanges permanent où se mèlent les intérêts particuliers et les valeurs collectives. Cette logique, qui dirige l'organisation de l'exposition, se trouve en même temps à la base des règles du discours politique.

1 En ce qui concerne les approches théoriques ayant trait aux changements socio-culturels provoqués par l'avènement de la bourgeoisie, voir: THEODOR W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft,* in: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik, Frankfurt a.M. 1975, p. 46–65. - MAURICE AGULHON, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810–1848. Etudes d'une mutation de sociabilité,* Paris 1977. - URSULA A. J. BECKER, *Politische Gesellschaft, Studien zur Genese bürgerlicher Öffentlichkeit in Deutschland,* Göttingen 1978. - JÜRGEN HABERMAS, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* Paris 1978. - ABRAHAM KAPLAN, Referenz in der Kunst, in: DIETRICH HEINRICH/WOLFGANG ISER (Hrsg.), *Theorien der Kunst,* Frankfurt a.M. 1982, p. 491–522. - THOMAS NIPPERDEY, Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, Eine Fallstudie zur Modernisierung, in: *Gesellschaft, Kultur, Theorie,* Göttingen 1976, p. 174–205.

2 PHILIPP ALBERT STAPFER, ministre des arts et des sciences de la République helvétique, résumait ce fait dans les termes suivants: «La culture du goût est la meilleure préparation à la morale. L'appréciation esthétique des objets de la nature et de l'art met en jeu d'une manière aisée, harmonieuse, la raison et l'imagination, deux facultés du concours desquelles ce jugement résulte, et dont l'accord est pour nous la source d'un plaisir désintéressé. L'activité simultanée de ces deux facultés provoque un plus haut degré de spontanéité que les jugements purement théoriques, et excite dans la même proportion la susceptibilité de l'âme pour le sentiment moral.» (cité par FLORENS DEUCHLER, *Des collectionneurs, des collections et des musées,* in: *Richesses des musées suisses,* Lausanne 1981, pp. 22–23).

3 Cf. GEORG FRIEDRICH KOCH, *Die Kunstausstellung, ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts,* Berlin 1967.

4 Cf. AUGUST FEIERABEND, *Zur Erinnerung an die eidgenössischen Schützenfeste 1824–1874,* Aarau 1875, p. 56, 69–70, 87, 150. - ULRICH DIEM, *Hundert Jahre Kunstpflege in St. Gallen 1827–1927,* St. Gallen 1927, p. 97.

5 Cf. EDMUND VON FELLENBERG, *Ein Gang durch das städtische Antiquarium in Bern,* in: Berner Taschenbuch 26, 1877, p. 228–247. - PAUL GANZ, *Zürcher Kunstsinn und Kunstsammeln,* Zürich 1942, p. 1. - HEINRICH DÜBI, *Fremdenbesuche und geistiges Leben in Bern um die Wende und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts,* in: Neujahrsblatt der literarischen Gesellschaft Bern, NF Heft 4, 1926.

6 Cf. JEAN-JACQUES RIGAUD, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des Beaux-arts à Genève,* in: Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, tome 6, 1859, p. 8–20. - ERNST BURKHARD, *Abraham Friedrich von Mutach, 1765–1831,* Bern 1923, p. 226–229. - HANS GUSTAV KELLER, *Minister Stapfer und die Künstlergesellschaft in Bern,* Thun 1945.

7 HEINRICH PESTALOZZI, *Über Volksbildung und Industrie* (1806), in: Sämtliche Werke Bd. 18, Berlin 1943, p. 148–149.

8 CHRISTOPH AFFOLTER, *Die eidgenössische Centralmilitärschule in Thun 1819–1874,* Licentiatsarbeit phil.-hist. Fakultät Bern 1982, p. 53. - GUILLAUME HENRI DUFOUR, *Instructions sur le dessin des reconnaissances militaires, à l'usage des officiers de l'école fédérale,* Genève 1828.

9 En guise d'exemple au sujet de l'école de dessin, voici un commentaire contemporain *(Feuille du Canton de Vaud,* tome 8, 1821, p. 53): «On aurait sans doute raison [d'objection] si nous voulions en faire des artistes; mais, tant en leur apprenant à aimer Dieu et la patrie, à devenir justes et tempérans, craindrions-nous de leur donner les premiers principes d'un talent auquel se lient étroitement des idées d'ordre et de régularité, d'un talent qui occupera utilement et agréablement les intervalles de leurs travaux.»

10 LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981,* Bern, Benteli, 1981, p. 38–39. - Gedenkblätter zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der Zürcherischen Künstlergesellschaft 1887, Zürich 1887, p. 18–19.

11 MONA OZOUF, *Peut-on commémorer la Révolution française?* in: Débat 26, 1983, p. 161–172.

12 Dans le même esprit est créé en Suisse en 1821, le «Sempacherverein»; cf. DANIEL FREI, *Die Förderung des schweizerischen Nationalbewusstseins nach dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft,* Diss. phil. I Zürich 1964, p. 236.
Une des plus grandes fête commémorative de la première moitié du XIXe siècle a eu lieu en 1844 sur le champ de bataille de St. Jakob an der Birs. Cf. AUGUST FEIERABEND, *Das Doppelfest der vierhundertjährigen Schlachtfeier bei St. Jakob,* Zürich 1844.

12 IRMA NOSEDA, *Immer neuer Götzendienst,* in: Archithese, Nr. 4, 1985.

13 Cf. SIGMUND VON WAGNER, *Neues Allerley über Kunst, Kunst-Sinn, Geschmack, Industrie und Sitten,* Bern 1810.

14 SIGMUND VON WAGNER, *Bericht der Hergangenheit des Hirtenfestes zu Unspunnen,* Bern 1805. - VICTOR KOCHER, *«Die ganze Seele wird frei und heiter, weich und gross». Die philhelvetischen Alphirtenfeste zu Unspunnen,* in: NZZ 185, 12/13 août 1978, p. 55–57.

15 *Kunstausstellungs-Blatt, oder Bericht über die öffentliche Ausstellung der Gegenstände des schweizerischen und bernischen Kunstfleisses, im Jahre 1824,* Bern 1824.

16 Cf. FRANZ ZELGER, *Heldenstreit und Heldentod, Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert,* Zürich 1973. - Pour un exemple illustrant l'impact socio-politique du tableau historique, voir: DANIELLE BUYSSENS, *Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève,* in: Genava 33, 1985, p. 121–132.

17 SIGMUND VON WAGNER 1810 (Cf. note 13), p. 8. - L'éditeur des «Alpenrosen», JOH. RUD. WYSS, fit un long compte rendu dans son Almanach de 1811. cf. ALFRED LUDIN, *Der schweizerische Almanach «Alpenrosen» und seine Vorgänger (1780–1830),* Diss. phil. I Zürich 1902, p. 58. - Plus tard, en 1829, apparaît l'idée d'édifier une statue de Nicolas de Flue pour la déposer au milieu de la salle des débats de la Diète. (Cf. Wie könnte die höhere Kunst in unserm Vaterlande geschützt und gepflegt werden? Vortrag an der Versammlung der schweiz. Künstlergesellschaft vom 11. Mai 1829, von Lips, in: Helvetia, tome 6, 1830, p. 366). - FRANZ ZELGER (cf. note 16), p. 64 fig. 18.

18 En 1824 sont exposés «La mort d'Arnold Winkelried» de JEAN-ELIE DAUTUN, «La fête près de la chapelle de Tell» de GABRIEL LORY, un «Guillaume Tell» d'EMILIE SCHNELL et une aquarelle de Tell (N.N. HESS). Cf. *Verzeichnis der Kunstwerke auf der Kunstausstellung in Bern, während der Monate Julius und August 1824,* Bern 1824.

19 [W.T. STREUBER], *Die schweizerische Kunstausstellung zu Basel vom Jahre 1842.* Von einem sogenannten Nichtkenner, Basel 1842, p. 7–8.

20 Cf. L. LEITESS/I. NOSEDA/B. WIEBEL, *Martin Disteli... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern,* Zürich [Ex Libris] 1977, p. 60.

21 JEAN-JACQUES RIGAUD 1859 (cf. note 6), p. 12.

22 En ce qui concerne les subventions aux Beaux-arts, on peut se référer, en tant qu'exemples concernant Berne et Vaud, à: *Verzeichnis der Gemälde des bernischen Kunstmuseums auf dem Chor der französischen Kirche,* Bern 1852. - A. F., *Die Erwerbung der Wagnerschen Kunstsammlung 1820,* in: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 23, 1927, p. 214–219. - KARL BORN, Aus der Geschichte der bernischen Kunstgesellschaft, in: A. WEESE/C.L. BORN, *Die bernische Kunstgesellschaft 1813–1913,* Bern 1913, p.113–118. - NICOLE MÉTROZ, *La politique artistique à Lausanne (1803–1848),* Mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 1975.

23 Cf. Bund 183, 5 juillet 1857.

24 «Eine förmliche Wallfahrt hat nach dem Künstlerhaus begonnen; nachmittags kommen ganze Scharen von Schulkindern gezogen, um unter der Leitung ihrer Lehrer und eines kundigen Erklärers das Gemälde zu besichtigen.» NZZ 31, 31 janvier 1897. - FRANZ ZELGER (cf. note 16), p. 179 fig. 76.

25 Par exemple: *Bericht über die Schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1840,* in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1842, p. 4: «Ohne also Schlösser in die Luft bauen und uns vorspiegeln zu wollen, die Kunst werde jemals bei unserm Volke auch nur von Ferne den Grad von Interesse erregen, wie einst in Griechenland, oder auch nur in Rom, oder einigen Freistaaten des Mittelalters, dürfen wir wenigstens an ein Steigen des Kunstsinnes bei demselben aus den genannten Ursachen glauben.» Le même discours se trouve déjà chez J.-C.-L. SISMONDI, *Statistique du département du Léman,* Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, tome 44, Genève 1971, p. 117. - *Lettres sur les artistes suisses,* 28 juillet 1789, in: Le Conservateur suisse, tome 2, 1830, p. 343.

26 Bund, n° 243-251, 3-11 septembre 1857.

27 EMIL ROTHPLETZ, *Zur Schweizer Kunstausstellung in Aarau 1870,* Aarau 1870.

28 Cf. Revue Suisse 15, 1849, p. 540. - Ce débat s'inscrit dans la même problématique révélée par les discussions au sujet de la représentation des paysans avec le tableau «La malaria» (1851) de Ernst Hébert. Cf. RICHARD R. BRETTELL, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle,* Genève 1983, p. 27.

29 L'ensemble des débats au sujet de la politique culturelle de la Confédération entre 1890 et 1914 est encore mal connu. Les remarques suivantes ne résument qu'aléatoirement mon dépouillement des sources aux archives fédérales. Cf. HANS ULRICH JOST, *Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël, Le discours esthétique de l'Etat national,* in: Etudes de lettres, 1984/1 (Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne), p. 49-73.

30 EMIL ROTHPLETZ, *Die Organisation der Kunstpflege, Betrachtungen nach Schluss der «Nationalen Kunstausstellung der Schweiz 1890»,* Zürich 1890. - *La réponse de Théodore de Saussure: Le Président de la Commission Suisse des Beaux-Arts à Monsieur le Conseiller fédéral, Chef du Département de l'intérieur,* Berne/Genève, 16 mai 1891 (Archives fédérales, 8(E)15).

31 Le journaliste responsable de cette série d'articles, ALBERT FLEINER, a désigné dans une lettre au conseiller des Etats Scherb (5 septembre 1891), Böcklin en tant que témoin principal. (Archives fédérales, 8(E)15).

32 FRANZ XAVER HARD, *Der eidgenössische Erziehungssekretär, Bestrebungen zu einer gesamtschweizerischen Schulkoordination im Jahre 1882,* Diss. phil. I Zurich 1974.

33 HANS ULRICH JOST, *Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationale* (à paraître dans les actes du colloque «Identité suisse» qui a eu lieu à Lausanne en 1984).

34 LUKAS GLOOR, *Die Zürcher Impressionisten-Ausstellung von 1908,* in: NZZ 255, 2-3 novembre 1985.