

Suisse romande : centre ou périphérie? : Retour en Suisse, retour à l'ordre

Autor(en): **Jaccard, Paul-André**

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): **41 (1984)**

Heft 2: **La Suisse dans le paysage artistique : le problème
méthodologique de la géographie artistique = Die Schweiz als
Kunstlandschaft : Kunstgeographie als fachspezifisches Problem**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168392>

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.

Suisse romande: centre ou périphérie?

Retour en Suisse, retour à l'ordre

par PAUL-ANDRÉ JACCARD

«Il est scandaleux et sans exemple de naître en Suisse lorsqu'on veut être un artiste parisien¹.»

En 1913, GUILLAUME APOLLINAIRE décrit, et rejette, *L'Unanimité* de Hodler, exposée au Salon d'Automne, comme étant «une grande fresque pour brasserie munichoise»².

En 1918, le même Apollinaire réhabilite Hodler, «le plus grand peintre suisse contemporain et l'un des plus grands de cette époque», non sans manquer de rappeler que Hodler ayant signé la protestation contre le bombardement de Reims et subi de ce fait l'excommunication de l'Allemagne «est devenu cher à tous les Français»³.

Ce revirement montre à l'évidence l'enjeu politique de toute production artistique et sa fréquente utilisation, dérivation ou récupération à fin nationaliste.

Bernois d'origine, Genevois d'adoption, perçu à l'époque comme la preuve vivante de l'existence d'un *art national*, Hodler a axé tous ses efforts de promotion sur Paris jusqu'en 1900, mais la consécration lui est venue de Vienne, de Munich et de Berlin. Cas exemplaire, Hodler pourrait illustrer, seul ou en compagnie de Vallotton, ce *Nabi étranger*, naturalisé Français en 1900 et Suisse malgré lui, cette confrontation entre centre et périphérie caractérisée par le renvoi à la province, quand il s'agit de Paris, de tout ce qui n'est pas parisien ou ne participe pas directement de sa suprématie, renvoi qui procède souvent par le recours à des clichés consternants n'en relevant pas moins d'attitudes de domination: ainsi ce journaliste parisien qui, en 1909, loue l'envoi d'Alexandre Blanchet au Salon d'Automne, «n'était certain vers un peu trop suisse», ou encore, plus récemment, le *Figaro* du 20 mai 1983 affirmant que «la vie de Hodler ressemble à celle de Heidi».

L'aire géographique comprise entre le Jura et le Léman a toujours été une zone périphérique, que ce soit de la Bourgogne transjurane, du Comté de Savoie ou du Canton de Berne. Par la suite, avec l'affirmation du pouvoir centraliste français (monarchiste puis républicain), la relation de la Suisse romande avec Paris est devenue d'autant plus difficile et complexe qu'il ne s'agissait pas d'un rapport (de force) de métropole à métropole, mais de province polycentriste à capitale unique, au contraire des relations de la Suisse alémanique avec l'Allemagne des Länder.

Le système polycentriste suisse permet donc à chaque canton d'avoir sa capitale... mais on connaît l'importance de l'École de Savièse, non de Sion; en 1908, Lausanne se rend au Théâtre de Mézières; La Chaux-de-Fonds tient la dragée haute à Neuchâtel; et le premier CIAM se réunit à La Sarraz.

Il est donc nécessaire d'établir une hiérarchie des centres pour écarter cette constellation de *centres périphériques* qui font davantage figure de foyers culturels éphémères que de centres artistiques proprement dits, ces derniers s'en distinguant par une relative autonomie, d'une part au niveau de la production artistique, de la diversité et de la régénération de cette production, d'autre part au niveau de la consommation de cette production par l'existence d'un marché (commanditaires, galeries), d'une critique d'appui, et d'organes de diffusion, enfin par l'existence d'infrastructures culturelles, notamment d'enseignement (écoles d'art) et de conservation (musées) susceptibles d'assurer la transmission et la pérennité de certains modèles. L'importance historique qu'un tel centre acquiert dans la durée, qui s'inscrit tôt ou tard dans une tradition spécifique, lui permet alors d'entrer dans un système de relations interactif avec d'autres centres de production et d'affirmer sa présence, sur un plan national ou international, par son pouvoir d'attraction et d'assimilation (centripète) ou sa force de rayonnement et de domination (centrifuge). Dans ce cadre là et à plus forte raison, «ne pourra être centre artistique qu'un centre de pouvoir extra-artistique, qu'il soit politique et/ou économique et/ou religieux»⁵.

De la Rome protestante (dès la Réforme) à la République des Savants (des Lumières), puis à la «Petite-Paris» (qui s'offre un Opéra de Paris appelé Grand-Théâtre, 1874-1879), Genève a une ambition culturelle nationale et internationale⁶. En 1870, elle est la ville la plus peuplée de Suisse, et si, au contraire de Lausanne, elle a manqué le carrefour ferroviaire du milieu du 19^e siècle, elle a rattrapé son retard industriel en vingt ans en diversifiant son industrie (forcée à cela par les crises successives de l'horlogerie): la Société Générale d'Instruments de Physique (1862), puis les actuels Ateliers des Charmilles, enfin, en 1881, les Ateliers de Sécheron.

Genève se donne les allures d'une capitale par de grands travaux urbanistiques, marqués par une vague de spéculation qui ne le cède en rien aux habiles propriétaires hausmanniens, et ponctués de monuments: *Monument national* (Jardin Anglais, 1869), *Monument Brunswick* (1879), *Général Dufour* (1884), et bien sûr le *Jet d'Eau* (1891). Place financière précoce, elle a sa Bourse en 1863 (Bâle 1876, Zurich 1877), le siège de la Croix-Rouge (1864) et croit au progrès technique (trois industries automobiles en 1913, le Salon de l'Automobile dès 1905), se passionne pour les concours internationaux d'hydravions et alloue un million, en 1920, à l'aéroport de Cointrin. En 1919, la Conférence de Paris la désigne comme Siège de la Société des Nations, ce qui propulse Genève à l'avant-scène internationale (expansion) au moment même où, perdant ses Zones, son espace économique est réduit de quinze fois (contraction).

Quant aux infrastructures artistiques, MAURO NATALE a parlé de l'École du *Calabri*, première école de dessin, et de la fondation en 1772 de la Société des Arts⁷. En 1826, c'est l'inauguration du Musée Rath (premier musée de Suisse), en 1864 celle du Musée de l'Athénée (exposition permanente de la Société des Amis des Beaux-Arts) enfin, en 1910, l'inauguration du Musée d'Art et d'Histoire au Boulevard Helvétique.

Au cap du siècle, Genève est la seule ville de Suisse qui peut prétendre au statut de métropole artistique. Son École des Beaux-Arts, grâce notamment à Barthélémy Menn, a acquis un renom sans égal; l'étroitesse de ses contacts avec Paris, en particulier ceux de la génération symboliste, mais avant eux ceux de Saint-Ours avec David, des Baud-Bovy avec Corot en font «l'un des centres de l'art contemporain⁸». L'organisation de l'Exposition Nationale en 1896 (où près de la moitié des peintres présentés dans la Section des Arts sont Genevois) et la présence de Hodler confirment son leadership. On parle de l'*École Genevoise de Peinture*.

GEORG GERMANN a montré que le concept d'École avait été appliqué par Chrétien de Mechel à la Galerie du Belvédère à Vienne à la fin du 18^e siècle⁹. On peut se demander quand apparaît la conscience d'une École Genevoise; une historiographie exhaustive de cette question reste à établir¹⁰. Dans ses *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, cette suite de conférences qu'il donne à la Société des Arts dans les années quarante et publie en 1876, RIGAUD en parle comme d'un concept acquis. Avant lui, en 1827, M. VALERY, Bibliothécaire du Roi, en parle dans son guide touristique et signale qu'au Musée Rath «on voit d'un même côté les tableaux de l'*École genevoise*¹¹». Mais ce qui importe ici, c'est la relation entre le concept d'«École genevoise» et le concept d'«art national» apparu à la fin du 19^e siècle. En 1872, les deux concepts sont distincts: l'Encyclopédie du Français DEMMIN parle de l'«École suisse [qui] devrait être divisée en deux branches principales, dont la seconde, la plus moderne, éclore à Genève au 18^e siècle, est une fille de l'École française¹²». En revanche, en 1896, ALBERT TRACHSEL, parlant de l'Art suisse à l'Exposition Nationale, fait l'apologie de l'École genevoise qui devient, sous sa plume, le modèle de l'Art National: «Et d'abord, nous voudrions une fois pour toutes que l'on cessât de nous rabâcher à tout bout de champ ces expressions de Suisse allemande, de Suisse française, et de Suisse italienne, les Suisses ne sont ni Allemands, ni Français, ni Italiens, les Suisses sont des Suisses, ils sont fiers de l'être [...]. Donc, pour que notre Art soit bien le reflet de l'âme, du caractère suisse, les œuvres de nos peintres et sculpteurs devront être viriles, musclées comme nos taureaux des monts ou nos magnifiques et solides bergers [...]. Et Hodler montre l'exemple: «Il a toute la rudesse, la virilité, la puissance du vieux tempérament suisse¹³». L'École genevoise, du paysage romantique de Calame au paysage intime de Menn, culmine avec le paysage planétaire de Hodler et devient modèle national: l'ambition hégémoniste de Genève est à son point culminant.

Mais son handicap reste d'être la fille, éventuellement la sœur (mais alors indigente) de l'École française. Paris demeure l'«étape nécessaire» à la consécration, que l'artiste soit novateur ou pas (Eugène Burnand n'y a-t-il pas reçu une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900?).

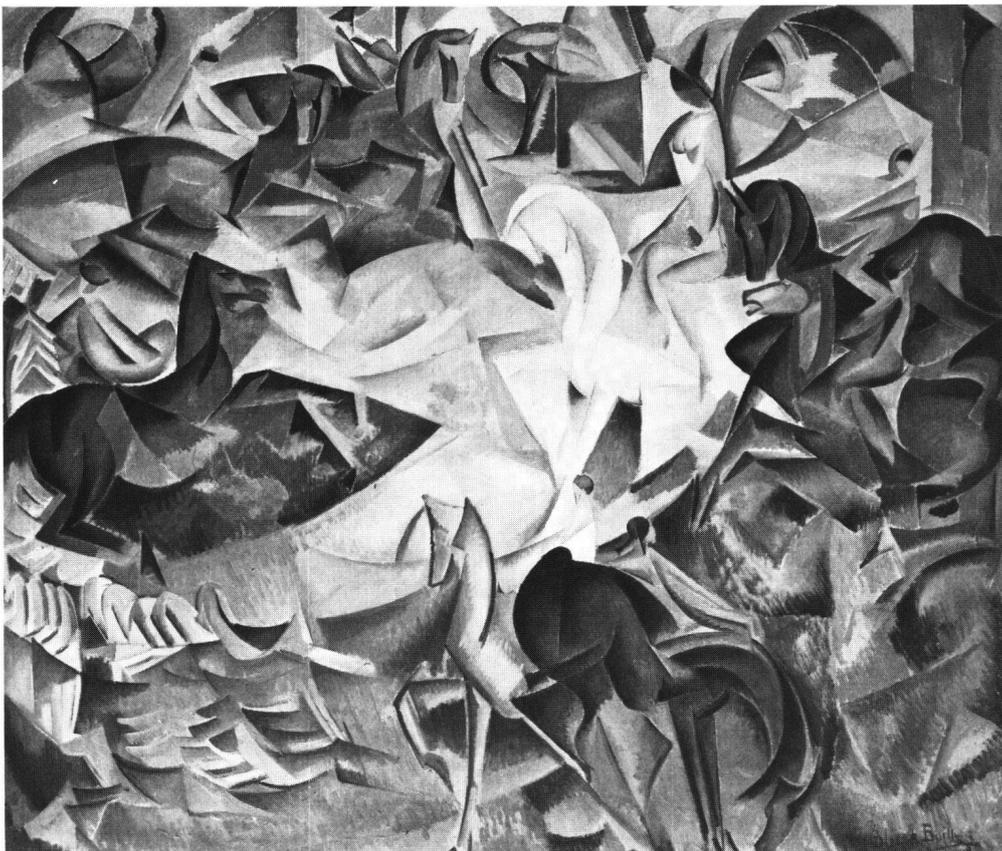
Avant de parler du retour en Suisse, il faudrait parler du séjour à Paris, examiner les déterminations du départ, les possibilités d'intégration à l'arrivée, analyser le statut nouveau de cet artiste-immigrant qui se découvre apatride et perd ses droits politiques, étudier enfin les résistances qu'il rencontre en Suisse s'il a l'intention d'y garder ses contacts (en quittant la Suisse, l'artiste émigré affirme implicitement qu'il continue à considérer Genève comme périphérie, jugement de valeur qui ne peut que déplaire aux collègues ainsi provincialisés), ou pire, d'y exposer (car son départ a allégé le marché, et son retour relève de la concurrence déloyale...)¹⁴. Ainsi CARLOS SCHWABE, dans sa correspondance, parle de «la vie dure que lui font ses confrères de Genève¹⁵», et VALLOTTON, s'il accepte finalement de participer à l'Exposition Nationale de Berne, 1914, exige que rien n'y soit à vendre pour «éviter les commentaires mal sonnants des bons collègues qui auraient pu insinuer que je ne connaissais la Suisse que pour en tirer de l'argent¹⁶».

Plus généralement, on peut se demander si l'exil n'est pas l'une des composantes de la dynamique créatrice, et relever que la distance géographique et culturelle varie selon qu'il s'agisse de Paris-Moscou, Paris-Berlin, ou Paris-Genève.

Paris, comme «Geburtsstadt» (selon l'expression de PAUL NIZON¹⁷, exige en tous cas de l'artiste immigrant une redéfinition de son identité propre, souvent un ressourcement, qui prend alors forme non plus d'une résistance du centre à la périphérie, mais de la périphérie envers le centre. Ainsi RAMUZ, à son arrivée à Paris en 1904, y écrit *Le Petit Village* et ALICE BAILLY, lors de son premier séjour, y vit essentiellement de ses gravures de *Scènes Valaisannes*.

Au moment de la Première Guerre, le retour en Suisse entraîne la perte d'un lieu de stimulation qui fait ressentir le resserrement provincial à l'artiste rapatrié puis mobilisé (forme radicale de réintégration). L'Affaire des Colonels et le Bombardement de Reims portent un coup fatal à l'Art national qui nécessitait une Paix culturelle. L'art dès lors est ouvertement instrument de propagande, la périphérie un lieu de contre-dominance proche du front: JAMES VIBERT organise l'exposition Rodin qui, de Genève, ira renforcer la résistance à Bâle, aux portes de l'Allemagne: la Galerie Moos multiplie les expositions d'art français: «c'est plus qu'une manifestation artistique, c'est un bon combat que les peintres français sont venus soutenir en Suisse», écrit un critique¹⁸; l'écrivain WILLY, établi à Genève, le confirme: «la meilleure propagande est celle des chefs d'œuvres¹⁹» et RAMUZ trouve cette expression magnifique: «Degas, mais c'est un corps d'armée²⁰».

C'est le moment de la plus forte crise d'identité de la Suisse romande qui, unie à la Suisse par un mariage de raison, a une capitale, Paris, dont elle refuse également la domination. Les *Cahiers Vaudois* sont au cœur de cette crise d'identité dont la bibliographie, jusqu'en 1939, ferait apparaître certainement plus de 150 titres. Il est fort probable que les *Cahiers*, sous l'influence dominante de RAMUZ complétée par celle d'AUBERJONIS, ont contribué à la mise au pas de certains artistes rapatriés. HENRY BISCHOFF en serait un exemple: plusieurs planches gravées à Munich, où il fit de longs séjours entre 1903 et 1910, témoignent d'une interprétation personnelle de l'Expressionnisme (en particulier d'Otto Müller et de Kirchner) aussitôt oubliée dès son établissement à Rolle en 1913, suivi de son engagement dans l'équipe des *Cahiers Vaudois*. Mais il serait toutefois artificiel de privilégier quelques gravures de jeunesse et de regretter la production



III. 1 Alice Bailly, *La Fantaisie équestre de la Dame en rose*, 1913, Huile sur toile, 86×98 cm. Lausanne, Banque Cantonale Vaudoise.



III. 2 Alice Bailly, *Vol de Mouettes au dessus de la Rade de Genève*, 1915, Huile sur toile, 60×80 cm. Lausanne, Collection privée.



III. 3 Alice Bailly, *Concert dans le Jardin* (version inédite), 1920, Huile sur toile, 93×100 cm. Collection privée.

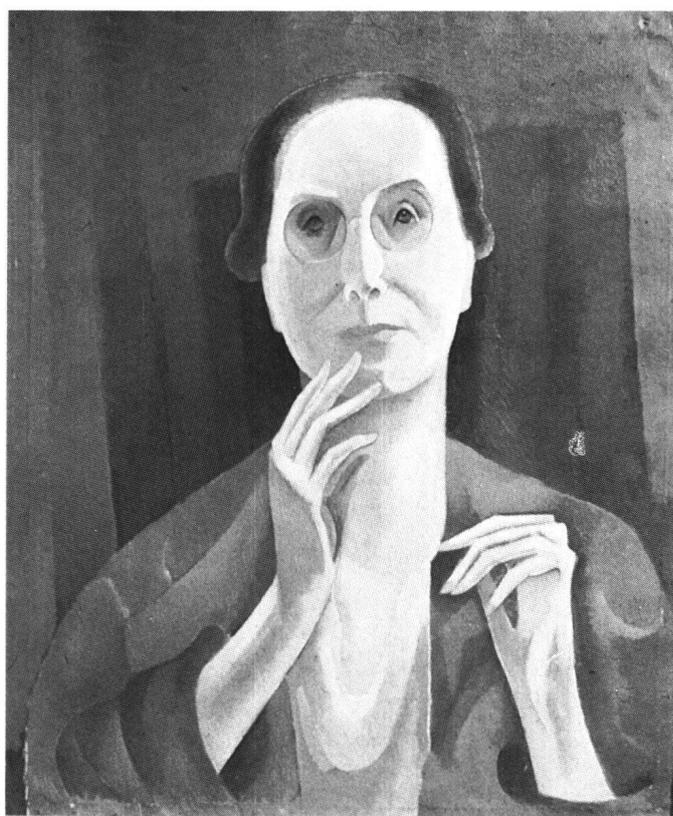
moyenne des quarante années suivantes; en outre, il serait oiseux de dire ce qu'aurait été l'art de Bischoff s'il était resté à Munich ou à Paris.

En fait, pour séduisante qu'elle soit, cette équation «retour en Suisse – retour à l'ordre», comme toute vérité générale, souffre beaucoup d'exceptions et ne fonctionne pas aussi parfaitement qu'on a bien voulu l'affirmer sur un plan plus individualisé: ni pour Gimmi (pour qui l'aventure est la même à Paris et à Chexbres), ni pour Bosshard qui, rentré à Gryon en 1924, poursuit ses *Nus dans un paysage* aussitôt exposés à Paris chez Bernheim (il est sous contrat), ni même pour Alice Bailly et Gustave Buchet qui serviront ici de cas d'application²¹.

Dans l'art d'Alice Bailly, on constate que le retour en Suisse ne s'accompagne d'aucune rupture notoire: le même système de composition elliptique et très animée régit la *Fantaisie équestre de la Dame rose* (ill. 1), succès parisien de 1913, et le *Vol de Mouettes au dessus de la Rade de Genève* (ill. 2), de 1915. Tout au plus peut-on relever que la tendance à la stylisation s'accroît et devient par conséquent plus évidente si l'on augmente l'écart chronologique entre deux tableaux, comme *Le Thé* de 1913 (collection Ville de Lausanne) et *L'Heure du thé* de 1919–1920 (collection privée). Mais l'évolution est particulièrement linéaire. Pendant les années de



III. 4 Alice Bailly, *Autoportrait*, 1917, Huile sur toile, 81×60 cm. Berne, Kunstmuseum.



III. 5 Alice Bailly, *Autoportrait* (inédit) env. 1927–1929, Huile sur toile, 65×54 cm. Lausanne, Fondation Alice Bailly.

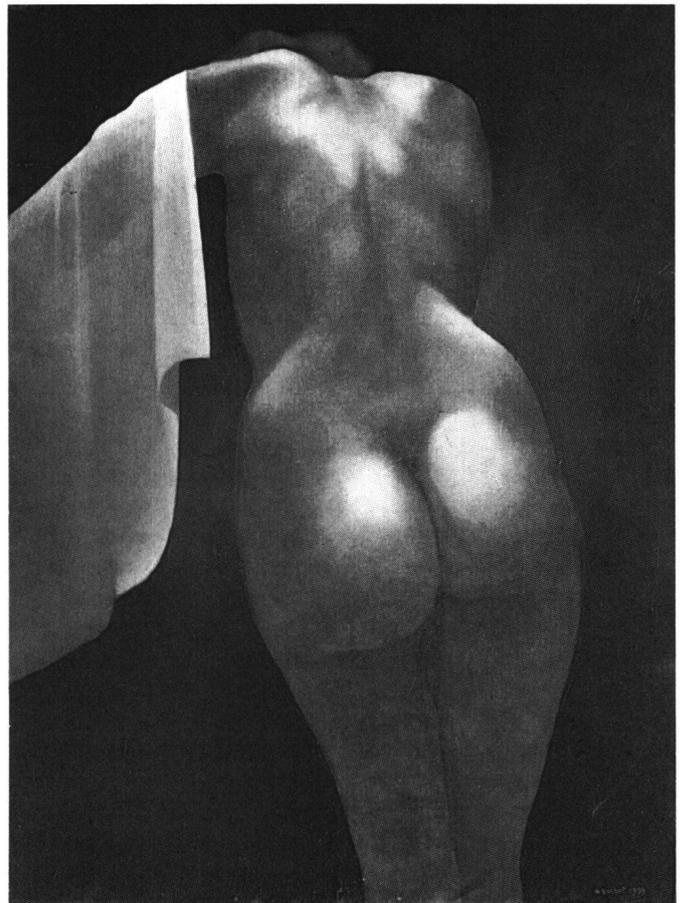


Ill. 6 Gustave Buchet, *La Sieste* (inédit) 1936, Huile sur toile, 65×81 cm. Lausanne, Atelier Gustave Buchet.

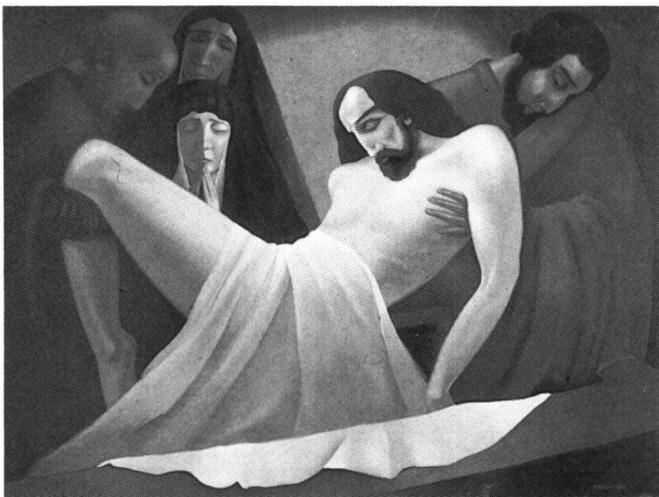
séjour forcé en Suisse (1914–1920), Alice Bailly se préoccupe de sa survie matérielle (elle est rentrée de Paris au moment de ses plus grands succès) et court les centres actifs en Suisse non seulement pour y trouver des amateurs et des mécènes, mais aussi pour maintenir cet état de stimulation compensatrice. On la retrouve ainsi à Berne, chez le Chancelier de la Confédération Contat, à Bâle, chez le Dr Ganz, où elle participe à *Das Neue Leben*, chez Werner Reinhart à Winterthour, chez Sophie Taeuber-Arp et chez les Hahnloser à Zurich, où elle prend part aux manifestations dadaïstes, ou chez l'industriel et bientôt éditeur H.L. Mermod, à Lausanne, chez qui elle peint le *Concert dans le Jardin*, 1920 (ill. 3), qui marque l'aboutissement de cette «période suisse». En revanche, une première fissure dans la linéarité de cette évolution apparaît au moment où Alice Bailly remonte à Paris et n'y reconnaît évidemment plus le Paris d'avant-guerre: toute l'exubérance propre à l'artiste a disparu, les couleurs sont assourdis (*Jeune fille au couvent*, 1921, Musikkollegium Winterthour), la fantaisie essoufflée, les espérances de ventes nulles. Elle s'installe à Lausanne en 1923. Un voyage à Venise, en 1926, apporte encore un peu de gaieté dans son œuvre (*Corte à Venezia*, 1926, collection privée). Plus important que le retour en Suisse, il y a cette sorte de retraite anticipée que beaucoup d'artistes suisses semblent avoir hâte de prendre, doublée chez Alice Bailly d'un phénomène de vieillissement (ill. 4 et 5).

Gustave Buchet, contrairement à l'opinion courante, n'a pas été non plus la victime d'un climat péjorant susceptible d'expliquer son retour à l'ordre, puisque celui-ci précède de plusieurs années son retour en Suisse. Rappelons que c'est à Genève, à son retour de Paris et dans l'isolement, qu'il peint sa *Danseuse en Mouvement* (1918, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne). A la fin de 1919, il participe à l'épisode genevois de Dada orchestré par Walter Serner et Christian Schad. Cette expérience, ressentie comme nihiliste, a profondément bouleversé Buchet et Schad. Quand ils quittent Genève, en 1920, ils détruisent tout (Buchet) ou partie (Schad) de leur production dadaïste et reviennent à l'ordre: Schad, après un

long séjour en Italie, devient dès 1923 l'un des protagonistes de la *Neue Sachlichkeit* à Vienne et Berlin; Buchet s'installe à Paris, participe à la *Section d'Or*, qui veut renouer avec l'ordre cubiste d'avant 1914, puis adhère au purisme et à l'*Esprit Nouveau*. Dès 1929, année de la Grande Crise, Buchet réintègre progressivement dans sa peinture plane des éléments figuratifs tridimensionnels, parfois anecdotiques (Natures mortes romain Compositions). Mais c'est pour l'essentiel une crise toute personnelle (psychologique, religieuse et conjugale) qui éclaire cette cassure irréversible qui le conduit à une peinture caractérisée par une acuité réaliste tranchante (*La Sieste*, 1936, ill. 6). Il serait erroné de voir en ces nus une réponse habile à une demande du marché: Buchet ne les vend pas, ni à l'époque ni plus tard. Et quand Buchet peint en 1939 le *Nu de dos au linge blanc* (ill. 7), son dernier tableau parisien, il n'a encore que très peu de contacts avec la Suisse. C'est pourquoi son retour en Suisse ne saurait expliquer ce fossé qui sépare l'un de ses premiers tableaux peints à Lausanne, la *Mise au tombeau* (1939, ill. 8) de cette autre *Mise au tombeau* peinte en 1918 à Genève (ill. 9). D'autres raisons plus complexes doivent être invoquées, parmi lesquelles les pressions d'amis restés au pays et déçus par son art, la volonté d'«humaniser son œuvre» (ce sont ses termes) pour la rendre accessible à tous par la modification de l'équilibre cérébral-sensible (derrière le retour à la figuration, il y aurait aussi un «retour à soi-



Ill. 7 Gustave Buchet, *Nu de dos au linge blanc* (inédit) 1939, Huile sur toile, 81×60 cm. Lausanne, Atelier Gustave Buchet.

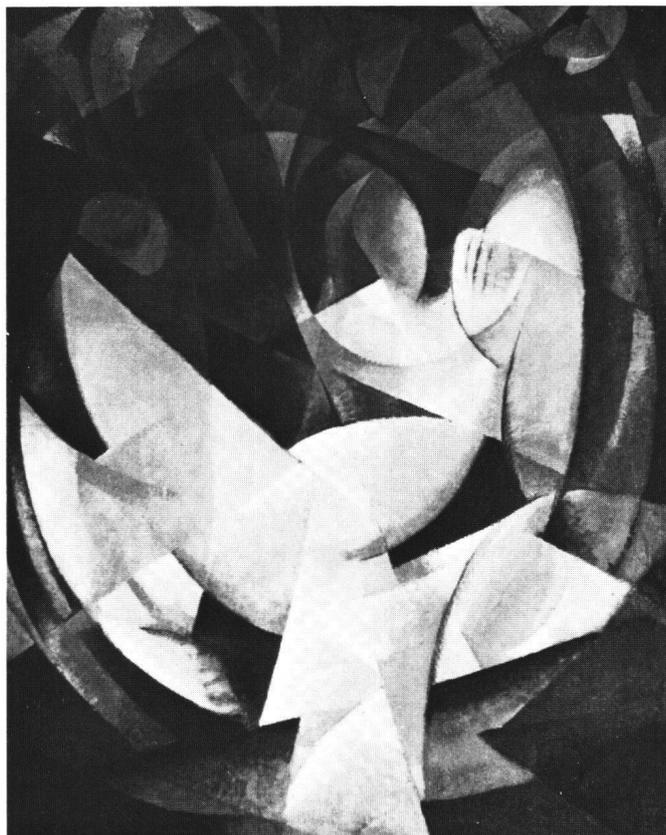


III. 8 Gustave Buchet, *Mise au Tombeau* (inédit) 1939, Huile sur toile, 97×130 cm. Lausanne. Atelier Gustave Buchet.

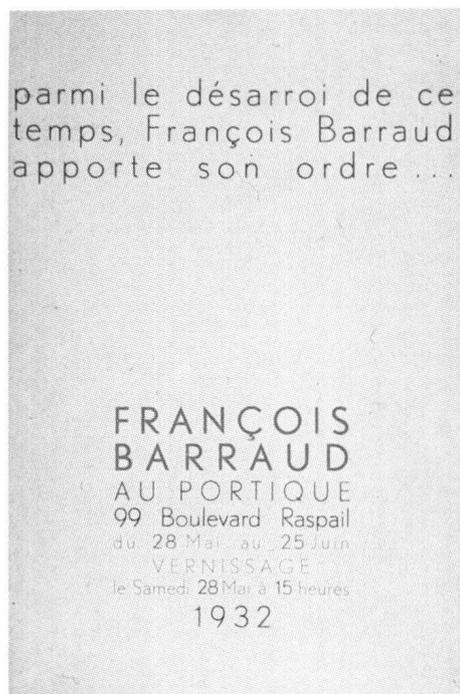
même)²²), enfin, la percée partout en Europe d'une nouvelle figuration: Novecento, Neue Sachlichkeit, Surréalisme, Réalisme magique... Car le retour à l'ordre, pas plus que les autres courants internationaux «modernistes», ne saurait épargner la Suisse: la circulation des artistes, des idées, des revues réduit le temps de répercussion entre Centre et Périphérie, alors même que l'Europe vit à l'unisson de la montée des nationalismes.

C'est à Genève que naît, en 1923, un premier rassemblement nationaliste autour du *Pilori* de Géo Oltramare. En 1929, la Galerie Moos (et Genève) a des sympathies pour l'Italie fasciste et présente une grande exposition consacrée au *Novecento*; elle s'engage alors dans une promotion soutenue de François Barraud, nouveau coryphée d'un ordre réconfortant et salubre face au marasme économique (la Banque de Genève est liquidée en 1931, la Grève de 1932 s'achève par la fusillade, le Franc suisse sera dévalué de 25% en 1936); LUCIENNE FLORENTIN, bras droit de Max Moos, lui consacre une monographie en 1931 aux Editions Moos, et organise une grande exposition présentée à Paris, puis à Genève et Zurich en 1932 (ill. 10). Genève s'est ainsi fermée progressivement à une certaine avant-garde, signe extérieur parmi d'autres d'un début de périphérisation.

La Suisse romande s'est déjà suffisamment apitoyée sur son sort, voyant dans cette périphérisation la preuve d'un déséquilibre croissant dans la répartition des pouvoirs et des ressources. Ce n'est pas faux, mais incomplet: il faut relever ici qu'elle partage aussi la responsabilité de cette périphérisation. Genève, en accueillant la SDN, doit soigner son image de marque. Le désordre du dadaïsme et de tout avant-gardisme n'y convient pas. CH. E. SAUTY, en mai 1920, écrit un long article sur le *Bolchévisme artistique* et en appelle au vandalisme: «il faut jeter ces croûtes au Rhône²³». Si l'on peut rire d'une telle saute d'humeur, on peut s'inquiéter en revanche de contre-vérités (intentionnelles?) de certains, dont DANIEL BAUD-BOVY, président de la Commission fédérale des beaux-arts qui, en 1920, saluant la venue de la SDN, écrit: «Que dire de l'art d'Alice Bailly? [...] - il se réclame à la fois du cubisme et du futurisme, ces



III. 9 Gustave Buchet, *Mise au Tombeau*, 1918, Huile sur toile, 146×114 cm. Genève. Musée d'Art et d'Histoire.



III. 10 Couverture du catalogue de l'exposition *François Barraud*, Paris, Au Portique, 1932; la citation de tête est tirée du texte de LUCIENNE FLORENTIN.

doctrines à base littéraire dont on ne saurait assez souligner l'origine germanique²⁴».

Anti-germanisme primaire, anti-bolchévisme, croissance zéro (1920-1930, accroissement démographique à Genève = 0,2%, Suisse = 4,7%), disparition d'expositions et de groupes modernistes (ou mieux leur exportation) au moment même où, en Suisse alémanique, fleurissent à Bâle *Rot-Blau* et *Gruppe 33*, à Zurich *Alliance*, stagnation industrielle (et du mécénat), fierté de Hodler (mais aussi autosuffisance statique), héritage d'artistes qui choisissent l'*arc lémanique* (nouvelle périphérie) pour couler une retraite idyllique²⁵ (en 1937, Lausanne est très accessible et détient le record suisse des appartements vides) mais vendent et exposent dans le

triangle d'or (nouveau centre) et contribuent ainsi à la paupérisation progressive des collections romandes: telles sont brièvement les premières manifestations d'une périphérisation de la Suisse romande face au reste de la Suisse: la Suisse romande n'y paraît pas une victime de manœuvres occultes, mais n'a plus connu le dynamisme du cap du siècle et a participé elle-même à sa périphérisation en refusant tout modernisme. La «réaction», très vive, y est pour beaucoup, elle est de surcroît précoce: en 1911 déjà, C.A. CINGRIA fondait à Genève sa revue *Les Idées de Demain*, dont le sous-titre, curieusement, n'est jamais cité: premier sous-titre, *Revue Contre-Révolutionnaire*, deuxième sous-titre, *Organe de la Réaction politique, esthétique et religieuse, en Suisse romande*.

NOTES

- 1 Critique d'art anonyme, cité par OCTAVE MIRBEAU in: OCTAVE MIRBEAU, *Sur M. Félix Vallotton*, catalogue de l'exposition *Exposition de peintures de Félix Vallotton*, Paris (Galerie Druet) 1910, p. 6.
- 2 GUILLAUME APOLLINAIRE, *L'Intransigeant*, Paris 14 novembre 1913; repris in: *Chroniques d'Art 1902-1918*, textes réunis par L.-C. BREUNIG, Paris 1960, p. 337.
- 3 GUILLAUME APOLLINAIRE, *Mercur de France*, Paris, 1 juin 1914; cité in: *Ferdinand Hodler 1853-1918*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1983, pp. 283-284.
- 4 AVENARD, *Art et Décoration*, novembre 1909, cité in: *Alexandre Blanchet 1882-1961*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 1974, p. 29.
- 5 ENRICO CASTELNUOVO ET CARLO GINZBURG, *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire et l'art italien*, in: *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, N° 40, novembre 1981, pp. 51-72, citation pp. 53-54.
- 6 Voir: *Histoire de Genève*, publié sous la direction de PAUL GUICHONNET, Toulouse/Lausanne, 1974, notamment: JEAN-CLAUDE FAVEZ ET CLAUDE RAFFESTIN, *De la Genève radicale à la Cité internationale*, pp. 299-385. - Pour d'autres informations utilisées ici, voir: *Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne 1983 notamment: ROLAND RUFFIEUX, *La Suisse des radicaux (1848-1914)* et HANS-ULRICH JOST, *Menace et repliement (1914-1945)*, vol. 3, pp. 7-178; et: *Histoire de Lausanne*, publié sous la direction de JEAN-CHARLES BIAUDET, Toulouse/Lausanne, 1982, notamment: ANDRÉ LASSERRE, *La croissance et ses problèmes (1845-1914)*, pp. 303-356.
- 7 MAURO NATALE, «Du climat de la Suisse et des mœurs de ses habitants»: *ambivalenza della meteorologia in Svizzera romanza*, Colloque de Lugano voir ci-dessus pp. 81-84. Voir aussi: GABRIEL-EDOUARD HABERJAHN, *Deux cents ans d'enseignement artistique à Genève*, préface au catalogue de l'exposition *Genève, 200e anniversaire de la fondation de l'Ecole des Beaux-Arts, 1748-1948*, Genève 1948.
- 8 HANS A. LÜTHY, in: FLORENS DEUCHLER, MARCEL ROETHLISBERGER, HANS A. LÜTHY, *La Peinture suisse, Du Moyen-Age à l'aube du 20e siècle*, Genève 1975, p. 150.
- 9 GEORG GERMANN, *Kunstlandschaft und Schweizer Kunst*, Colloque de Lugano, voir ci-dessus pp. 76-80.
- 10 Elle est esquissée par MAURICE PIANZOLA, *L'Ecole genevoise de peinture, un siècle plus tard*, in: *Genava* 27, 1979, pp. 223-230.
- 11 *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'Indicateur italien*, par M. ANTOINE-CLAUDE VALERY, Conservateur-administrateur des bibliothèques de la Couronne, 5 vol., Paris 1831, Bruxelles 1833; citation: vol. 1, p. 13.
- 12 AUGUSTE DEMMIN, *Encyclopédie des sciences, lettres et arts et revue panoptique de la Suisse, suivie d'un guide artistique*, Paris 1872, cité par PIANZOLA (voir note 10).
- 13 ALBERT TRACHSEL, *Réflexions à propos de l'art suisse à l'exposition de 1896*, Genève 1896, pp. 14 et 59.
- 14 Sur le statut d'
Paris, in: *Schweizer Kunst, Art suisse, Arte svizzera* 6, N° 26, septembre 1975, pp. 4-13.
- 15 Carlos Schwabe à Daniel Baud-Bovy, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Département des manuscrits, Arch. Baud-Bovy, 39, ff. 269-272; cité in: CATHERINE KULLING, *Carlos Schwabe, 1866-1926, Fortune critique*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1980, p. XIII.
- 16 Félix Vallotton à Mme Hedy Hahnloser, lettre du 1 février 1914, citée in: *Félix Vallotton, Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Présentation, choix et notes par GILBERT GUISSAN ET DORIS JAKUBEC, Lausanne/Paris 1974, Vol II: *Lettres et documents, 1900-1914*, p. 222.
- 17 PAUL NIZON, *Paris als Metropole der Kunst*, in: *Les Suisses de Paris*, catalogue d'exposition, Aargauer Kunsthau, Aarau, 1971, non paginé.
- 18 ED. LAZONE, *Galerie Moos, A propos d'une exposition d'art français*, in: *Revue Franco-Suisse*, N° 7, Genève 1916, pp. 10-11.
- 19 WILLY (pseud. de H. Gauthier-Villars), *La Peinture française à Genève*, in: *Revue Franco-Suisse*, N° 28, Genève 1918, pp. 89-91.
- 20 C.F. RAMUZ, *A propos de Degas*, in: *Gazette de Lausanne*, 15 octobre 1917.
- 21 Certes, l'équation retour en Suisse - retour à l'ordre semble se vérifier dans certains cas, p. ex.: Charles Clément, Théophile Robert, Wilhelm Schmid et, comme le faisait remarquer Walter Schönenberger dans son intervention, Pietro Chiesa. Mais en faire un invariant sans tenir compte du cursus de l'artiste mis en relation avec le cours de l'histoire et de l'art de notre siècle réduirait toute production artistique à un AVANT/APRÈS aussi ridicule que les publicités de cures d'amaigrissement.
- 22 Voir MAURICE BESSET, *Une poétique de l'écart*, in: Catalogue de l'exposition *Félix Vallotton 1865-1925*, Paris, Musée du Petit Palais, 1979, non paginé.
- 23 CHARLES-EMILE SAUTY, *Bolchévisme artistique*, in: *Le Mondain*, Genève, 8 mai 1920.
- 24 DANIEL BAUD-BOVY, *La Genève artistique*, in: *Genève, Cité des Nations*, Genève 1920, pp. 99-119, citation p. 116.
- 25 Or ce type de circulation des artistes a sa dynamique propre dans les échanges entre centre et périphérie (voir CASTELNUOVO/GINZBURG, note 5, p. 67). Simple constat: il n'y a pas eu en Suisse romande d'équivalents à Hans Arp à Zurich (Dada), à E.L. Kirchner à Ascona (*Rot-Blau I*, Bâle), ou à Germaine Richier à Zurich (renouveau de la sculpture).

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1, 4: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
 Fig. 2, 3, 5-8, 10: Auteur
 Fig. 9: Atelier Gustave Buchet, Lausanne