Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 45 (1994)

Heft: 4: Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere

Artikel: À la recherche de la ruralité perdue : mélancolie et peinture de genre à la fin du XIXe siècle

Autor: Ruedin, Pascal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394003

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: 14.07.2025

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

Pascal Ruedin

A la recherche de la ruralité perdue

Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX[e] siècle [1]

1 Photographe anonyme, Portrait de l'écrivaine et peintre Marguerite Burnat-Provins (1872–1952) portant le costume saviésan en 1905. Collection de l'art brut, Lausanne. – Entre 1898 et 1906, Marguerite Burnat-Provins déserte souvent son domicile de la riviera lémanique pour séjourner dans le village de Savièse sur Sion où le peintre Ernest Biéler s'est entouré d'une colonie d'artistes. En revêtant le costume local, signe identitaire de l'ordre rural, Burnat-Provins manifeste son opposition à la société industrielle et urbaine.

La dépression des années 1880 affecte gravement la paysannerie européenne et révèle son inadaptation à l'économie de marché: «L'agriculture se meurt si on ne lui vient en aide», telle est donc la funèbre prophétie qui retentit partout en Europe, dans les parlements, dans les sociétés d'agriculture, dans la presse, et qui sert de thème à un nombre considérable de motions, de livres, de brochures et d'articles de journaux.» [2] De 1880 à 1910, la population des campagnes suisses diminue d'environ cent cinquante mille personnes et passe sous la barre psychologique du million [3]. Peu après 1880, le secteur industriel dépasse d'ailleurs le domaine rural en nombre d'emplois. En 1910, ce dernier ne représente plus qu'un bon quart des travailleurs, les services et l'industrie surtout employant le solde [4]. Tout attaché qu'il soit au libéralisme économique, le gouvernement se mobilise: les subventions fédérales à l'agriculture, de moins de trois cent mille francs en tout pour les années 1876–1880, dépassent les dix millions dans la période 1896–1900 [5]. Les villages (moins de mille habitants) se vident. S'ils regroupent encore 42% de la population en 1850, ils n'en abritent plus que 23% en 1914, alors que les villes de plus de dix mille habitants connaissent un développement inverse: 6% en 1850, 26% en 1914 [6].

En investissant le lieu privilégié d'une identité mythique [7], la crise agricole induit un véritable traumatisme collectif, car elle révèle abruptement la métamorphose du pays: d'une communauté paysanne plutôt close sur elle-même, la Suisse se transforme en une société industrielle, urbaine et perméable au monde [8]. Pendant les années 1880, un sursaut d'antilibéralisme et d'antimodernisme rejette les acquis du boom économique des décennies précédentes et – comme souvent dans les périodes d'incertitudes liées à des changements structurels majeurs – invoque la tradition rurale et ses valeurs morales.

La nostalgie d'un ordre ancien, d'une harmonie mythique, sonne ainsi le rappel des valeurs de famille, de religion, de hiérarchie et d'intégration sociale [9]: «Seit die Industrie in's Schwanken gerathen, tritt die Landwirthschaft wieder mehr als der fundamentale Boden einer gesunden Volkswirthschaft in den Vordergrund [10].»

2 Ernest Biéler, Devant l'église de Saint-Germain, 1886, huile sur toile, 204×302 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. – Premier tableau important réalisé par Biéler à Savièse, acheté directement à l'artiste par le Conseiller d'Etat vaudois E. Ruffy puis exposé au Salon parisien de 1887 avant d'entrer dans les collections cantonales. A un certain anecdotisme et à une attention encore portée aux types psychologiques, l'œuvre allie plusieurs caractéristiques de la peinture de genre à thème rural de la fin du XIX[e] siècle: échelle monumentale des figures qui l'emportent clairement sur le fond, cadrage et recomposition du motif observé sur le vif, clarté de la mise en scène et de l'espace où les êtres montrent une nette tendance à l'incommunication.

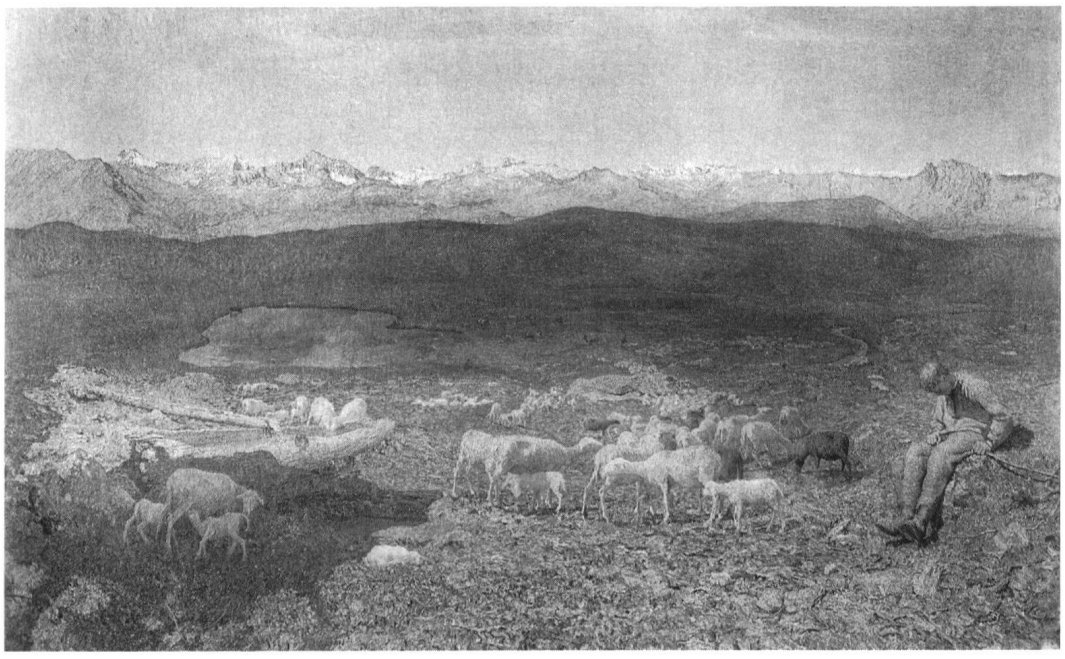
3 Max Alfred Buri, Les politiciens de village, 1904, huile sur toile, 171×217 cm. Propriété de la Confédération suisse (Office fédéral de la culture), déposée au Musée des beaux-arts de Bâle. – Le tableau nous introduit dans l'espace public et politique des hommes qui dictent leurs valeurs à la communauté. Aux journaux éparpillés et au politicien véhément qui signifient la pénétration de l'urbain, Buri oppose la stabilité de l'ordre villageois: registres dévolus au contrôle social, bloc des conservateurs, espace clos de la salle et du paysage.

C'est dans ce contexte social et culturel qu'une partie significative de la peinture de genre à thème rural s'éloigne des modèles allemands et rejoint la mouvance naturaliste internationale[11]. Mais on assiste surtout à un véritable exode urbain de la part de nombreux artistes[12]. Le séjour ou l'établissement définitif à la campagne consacrent la reconnaissance de la société paysanne et des valeurs que le peintre et sa clientèle citadine projettent sur le monde rural, dans une illusion d'exotisme intérieur et *antérieur* (fig. 1 et 6). Entendu dans un sens plus culturel que formel[13], ce *primitivisme rural européen* investit et valorise alors les régions et les populations les plus reculées, comme autant de conservatoires d'une authenticité paysanne indéfinie au point d'en être modelable à volonté.

Diversité stylistique, communauté iconographique

La prégnance de l'œuvre très populaire de Jules Breton (1827–1906) est manifeste, conciliant l'héritage de Léopold Robert (image positive et esthétisée du paysan, mélancolie) et celui de Gustave Courbet (motif local, grande échelle des figures). Elle est encore médiatisée par ses épigones suisses Léon Gaud (1844–1908), Edouard Ravel (1847–1920), Charles Giron (1850–1914) ou Eugène Burnand (1850–1921). De Jean-François Millet, les peintres retiennent moins la ritualisation du travail et la représentation de la paysannerie indépendante (encore que Segantini et Vallet s'en inspirent notoirement), qu'une nette tendance à l'unification du contenu et à la monumentalisation de l'image, qui concourent à rendre celle-ci immédiatement saisissable, univoque, efficace[14]. Mais, du divisionnisme ségantinien aux motifs courbétiens de Biéler, en passant par le parallélisme hodlérien d'Amiet ou de Buri (fig. 2–5), ce sont – apparemment en tout cas – moins des continuités stylistiques qui qualifient cette peinture, qu'une évidente communauté iconographique.

Le gommage de nombreux aspects de la vie rurale contemporaine y signale en effet un parti-pris de cadrage et de sélection iconographique qui trahit les valeurs sociales de l'artiste et de son environnement culturel et économique[15]. Car «il est certain que l'on ne pense à peu près jamais les paysans en eux-mêmes et pour eux-mêmes, et que les discours mêmes qui exaltent leurs vertus ou celles de la campagne ne sont jamais qu'une manière euphémisée ou détournée de parler des vices des ouvriers et de la ville».[16] Ainsi censurée, la ruralité est reconstruite comme une harmonie close



4 Giovanni Segantini, Pâturages alpestres, 1893/1894, huile sur toile, 169×278 cm. Kunsthaus, Zürich. – L'activité pastorale est l'une des rares à être retenue par les peintres car, plus qu'au travail, elle est assimilée au repos et au loisir. Mais la solitude du berger le met face à lui-même et l'expose ainsi à la mélancolie.

et atemporelle où non seulement le travail, la maladie et la pauvreté, mais encore les signes précurseurs de la modernité (tourisme, matériaux, habillement, techniques) n'existeraient pas. Un système de représentation sélectif se donne donc comme globalité. Il ordonne une véritable vision du monde rural en privilégiant quelques grandes séries thématiques et iconographiques, telles:

- la religion: procession, messe, prière, baptême, enterrement (fig. 2 et 5),
- le loisir: repos, fête, retour du travail ou activité pastorale (fig. 4, 5 et 7),
- la nature maternelle de la femme: mère et enfant, femme au foyer[17] (fig. 5 et 8),
- l'organisation patriarcale de la communauté: assemblée politique, banquet (fig. 3).

L'ombre de la mélancolie

Confronté au monde éclaté et contradictoire – de moins en moins balisé – de la modernité, l'artiste en appellerait ainsi à l'utopie d'un ordre social «naturel». Il tenterait par là de redonner sens et unité, identité pour tout dire, à l'individu et à la collectivité qui retrouveraient dans une société mythique, assimilée à la terre-mère, un état psychologique et historique originaire: «Cet avant primordial, auquel le mythe donne une forme discursive et symbolique [Age d'or], [...] antérieur à la constitution du ‹moi› et des autres objets, qui exclurait tout manque, c'est-à-dire toute tension, mais aussi par là même tout désir. Un tel état, hautement hypothétique pour Freud, ne cesse de hanter le psychisme où il prend forme d'un fantasme de fusion. [...] La Nature, secrète et tumultueuse, offerte aux sensations les plus inapprivoisées, reste le support par excellence d'une telle exaltation nostalgique. Nature exubérante à la fécondité profuse, haussée à une dimension cosmique où vie et mort, soudées avec une simplicité implacable, rendent dérisoires temporalité et finitude individuelles.»[18]

Cette production relèverait ainsi de l'arcadisme, de la pure exaltation de la ruralité, s'il ne s'y insinuait sans cesse l'ombre paradoxale de la mélancolie[19]. Car la célébration de la vie et des valeurs paysannes s'opère en raison directe du sentiment de leur perte, de leur marginalisation présente et de leur exclusion dans la société future. Comme l'enfance, la ruralité est déjà un paradis perdu[20], aussi vrai que «les mythes, par leur forme et leur contenu, concordent largement avec les fantasmes infantiles de l'individu».[21] La communauté paysanne n'est qu'un microcosme en sursis qui penche vers les valeurs de la nouvelle société industrielle et urbaine. Ce divorce, les artistes l'intègrent dans leur production qui montre souvent un partage thématique entre travaux de ville (portraits de la bourgeoisie, commandes publiques) et travaux des champs (paysage, portrait et peinture de genre à thème rural)[22]. Leur identification à la paysannerie est surtout de façade (fig. 1). De culture citadine, ils voyagent et, même à la campagne, mènent un train bourgeois dans des demeures qui n'ont pas grand-chose à voir avec l'architecture vernaculaire, lorsqu'elles ne témoignent pas d'une mainmise symbolique[23].

5 Cuno Amiet, Richesse du soir, 1899, huile sur toile, 195×249 cm. Propriété de la Confédération suisse, déposée au Musée des Beaux-Arts de Soleure. – Dans son écrit Über Kunst und Künstler (Bern 1948, p. 65), Amiet répond à Hodler qui lui demande ce qu'il a voulu représenter dans cette œuvre: «Wenn am Sonntagabend die Mädchen in den grünen Wiesen sich ergehen, dann sieht das alles so satt und reich aus». Comme dans de nombreuses autres compositions exaltant la fécondité et la maternité, Amiet représente son épouse Anna à l'extrême gauche. Elle entraîne rituellement ces femmes, comme pour une procession de rogations profanes.

Les deux mouvements que nous avons décrits – idyllisation et désenchantement – vont de pair pour constituer et qualifier la peinture de genre à thème rural autour de 1900. L'utopie d'ordre s'inscrit en réaction salutaire contre la mélancolie[24]. Mais l'artiste hypocondriaque perçoit lucidement le travestissement auquel il livre la réalité paysanne (fig. 6). Au-delà d'une iconographie de prime abord idyllique, ses œuvres traduisent un ordre forcément imparfait. *Nolens volens,* elles laissent transparaître ce hiatus dans un dispositif particulier d'exposition des figures: *l'anarration.*

L'inactivité, la rêverie, l'intériorisation règnent en effet sur cette peinture de genre à thème rural. Entre les figures, au lieu même de leur dialogue supposé, s'insinuent un vide, un silence, une incommunication, qui les isolent les unes des autres, au point que la raison de leur réunion au sein d'une même image puisse presque échapper au spectateur (fig. 2, 4 et 5). Rien ne vient assigner de sens immédiat et univoque à la représentation. Ce sont donc bien moins des scènes narratives qui sont données à voir, que l'infusion d'un sentiment, d'une émotion, d'une atmosphère figée où l'inhibition de l'action débouche sur un pur formalisme de l'image, symptômes traditionnels de la mélancolie, rappelons-le[25].

La suggestion aux dépens de la narration, la présence génératrice de la mélancolie, la réévaluation du principe féminin signalent aussi une parenté avec la nébuleuse symboliste. D'autant que des artistes comme Segantini, Amiet, Biéler ou Burnat-Provins, ont développé, plus ou moins parallèlement à la peinture de genre, une œuvre qui relève indubitablement de cette mouvance [26] (fig. 5 et 7).

Un phénomène européen

Si la peinture des deux dernières décennies du XIX[e] siècle reconduit une partie des significations et des enjeux coutumiers du genre (nostalgie voire mélancolie, exaltation rurale et familiale, cadrages et exclusions, typicité schématisante de la complexité réelle, etc. [27]), c'est dans sa mise en forme anarrative et dans sa relation à un contexte spécifique, qu'elle trouve son originalité à l'égard de la tradition réaliste [28] et qu'elle doit sa pertinence historique.

Le recours à la dimension anarrative de la mélancolie participe de la réinterprétation des codes expressifs traditionnels dans la seconde moitié du XIX[e] siècle [29]. C'est ainsi que l'allégorie, par exemple, pénètre subrepticement des images données pour représenter la vie quotidienne. Par ses résonances bibliques et arcadiennes, la peinture de genre s'ouvre à la peinture d'histoire comme au paysage [30].

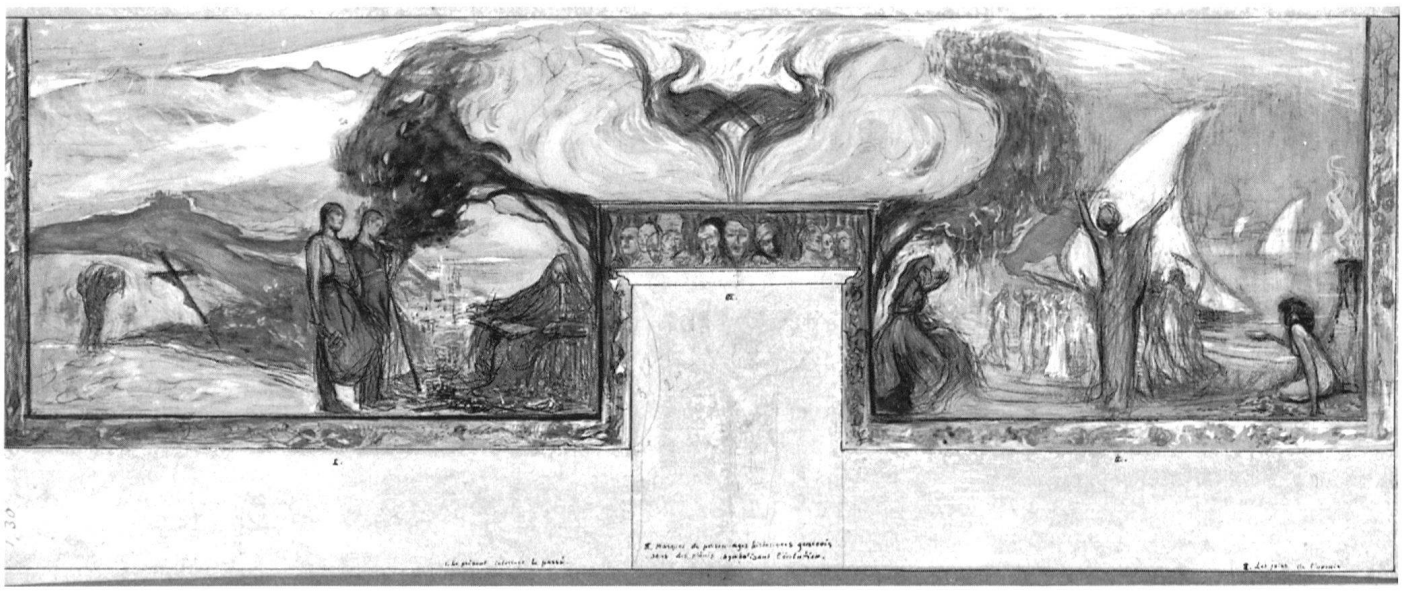
Occulté par la traque d'une modernité mythique et originaire, l'*autre* XIX[e] siècle finissant mériterait d'être examiné dans de telles perspectives où convergent les quêtes des identités individuelles et collectives. De Pont-Aven à Worpswede en passant par nombre de campagnes d'Europe, le phénomène est manifestement continental (fig. 8), comme le constate très justement le critique Robert de la Sizeranne en 1899: «Une seule tendance générale s'observe également dans les deux Salons, chez toutes les écoles et à peu près dans toutes les salles, et ce n'est pas une tendance technique. C'est le choix non concerté, presque inconscient, d'un thème semblable: la vie rurale. Jamais tant de paysans n'avaient envahi le Salon. [...] C'est ainsi que l'intérêt pour la vie rurale s'est répandu parmi nous en même temps que déclinait la vie rurale, que le goût pour les costumes et les coutumes de nos paysans s'est traduit dans notre art à mesure que ces costumes et ces coutumes disparaissaient. On y trouve le charme des choses qu'on va perdre ou du moins qu'on est en danger de perdre.» [31]

Et in Arcadia ego

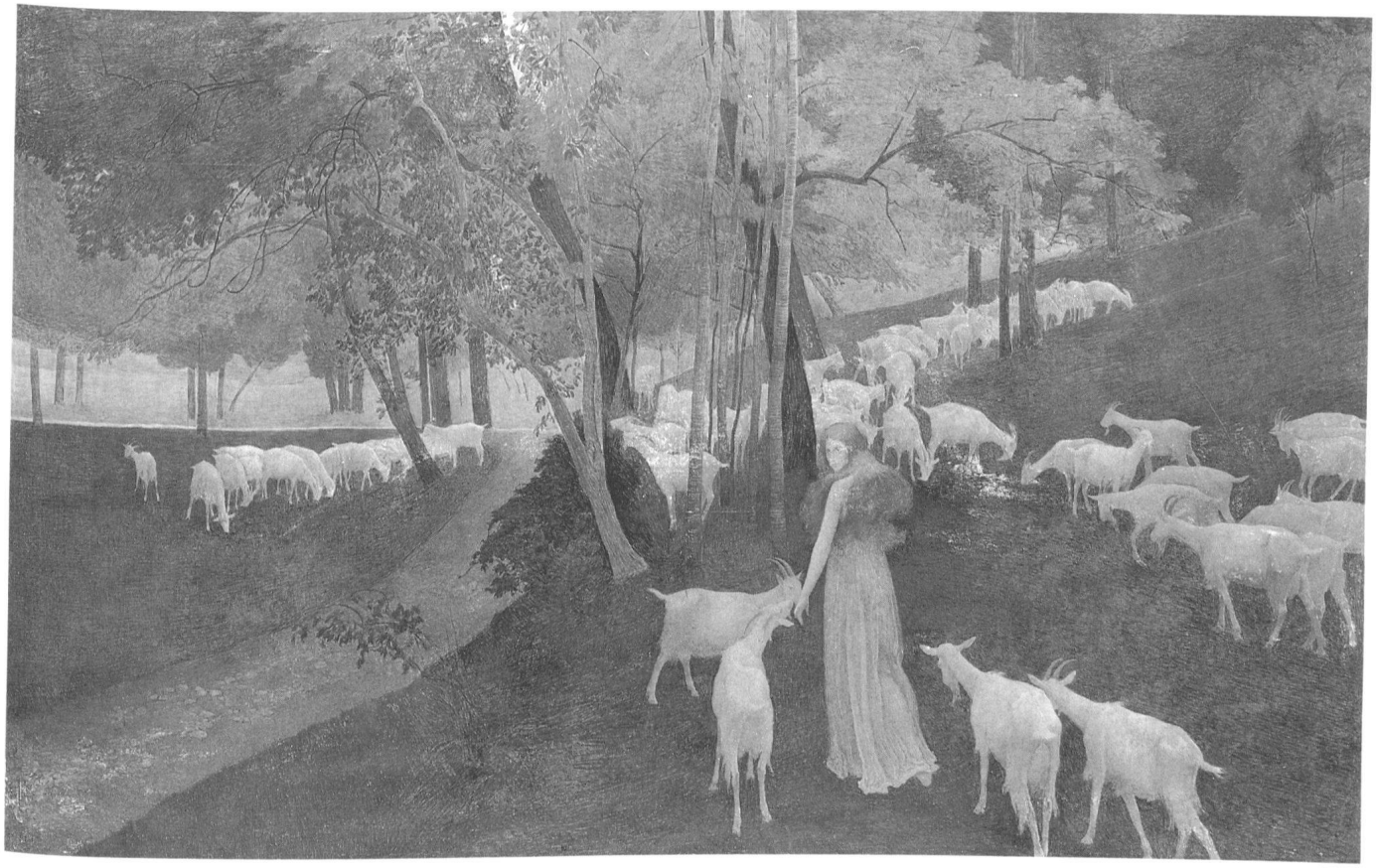
Axé sur la genèse psychologique individuelle et collective d'un phénomène artistique, notre article pourrait laisser entendre que nous considérons le primitivisme rural comme une entité abstraite et non évolutive. De fait, cette ambiguïté volontaire marque une hésitation réflexive de notre part, un questionnement aussi existentiel que méthodologique, dont nous assumons volontiers la subjectivité et le caractère peut-être encore... «primitif».

Il est évident que l'étude du primitivisme rural doit se fonder sur un matériel très étendu, réunissant tous les domaines expressifs, de la littérature aux arts appliqués en passant par les différents genres et mouvements picturaux. Il est également certain qu'un tel examen doit serrer de très près la chronologie, pour y saisir le rôle d'enjeux aussi divers et contradictoires que l'instrumentalisation du monde rural, le statut de la femme, l'identité nationale et régionale, l'industrialisation et l'urbanisation, les conflits sociaux, la revalorisation des arts dits primitifs, le tourisme, l'anticapitalisme, le néo-rousseauisme, etc.

Mais la difficulté surgit évidemment de la perméabilité de tous ces domaines, de la diver-



6 Otto Vautier, Le présent interroge le passé – Masques de personnages historiques genevois sous des phénix symbolisant l'évolution – Les joies de l'avenir. Fragment d'un projet de décoration murale à Genève, probablement non exécuté, s. d. (vers 1909), encre de Chine, fusain, gouache, aquarelle et craie blanche sur carton, 40×82 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève. – Allégorie de l'évolution, le décor se lit de gauche à droite. Un paysan courbé figure le passé dans un paysage valaisan. Des prolétaires incarnent le présent et interrogent une sibylle mélancolique. Au-delà d'une galerie de portraits genevois, l'avenir apparaît radieux, dans un décor qui évoque la ville du bout du lac. Ce programme s'accorde avec les tableaux de chevalet de Vautier à sujet saviésan. Sous des apparences d'arcadisme, ces derniers laissent toujours percer une intense mélancolie qui exprime la disparition inexorable de la vie rurale et la crainte de l'avenir, ici exorcisée par l'atemporalité de la partie droite du décor.



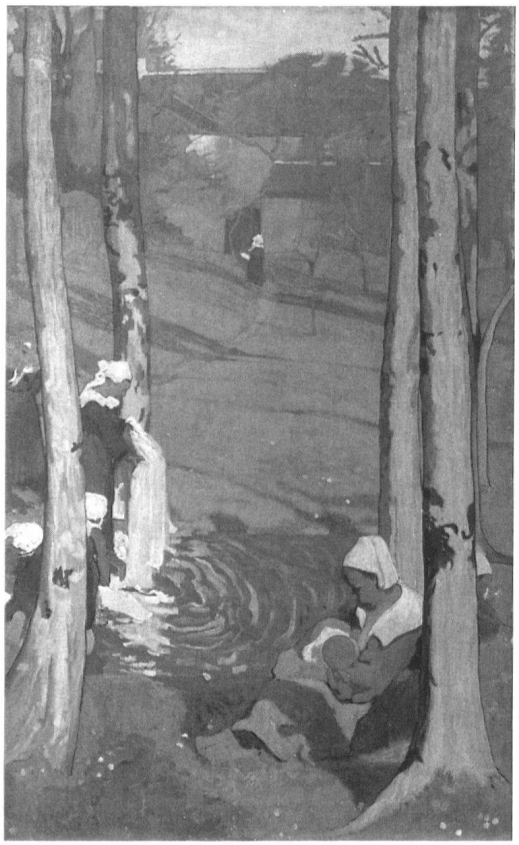
7 Ernest Biéler, Caprices: bergère et chèvres dans un sous-bois, 1898, tempera sur éternit, 128×207 cm. Propriété de la Confédération suisse, déposée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. – Le tableau est exemplaire des liens tissés entre ruralité et symbolisme. En doublant sa signature du nom de Savièse, Biéler situe explicitement cette bergère intemporelle dans un sous-bois proche du village réel. Une autre œuvre symboliste de l'artiste, Les Sources (1900, Kunstmuseum Bern), surimpose ses figures au paysage valaisan.

sité de leurs rythmes temporels et, surtout, de leurs *interactions* et *rétroactions* mutuelles: celles-ci refondent et reforment sans cesse la mouvance artistique et historique qu'on tente paradoxalement de fixer et de définir dans une certaine durée. D'où notre vertige face à une réalité, *essentiellement* fuyante et insaisissable, quoi qu'on nous fasse accroire.

Admettons pourtant qu'on parvienne à un tel raffinement dans le découpage chronologique et thématique qu'on puisse démêler l'inextricable, isoler les réseaux intersectés, bref déconstruire analytiquement la réalité dont il est question. Nous ne pourrons pas pour autant nous défaire d'un très net sentiment d'insatisfaction face à *l'insuffisance et à l'inadéquation* d'une telle démarche. Elle présuppose en effet une réalité seulement composée d'éléments autonomes (objets) ou mis en relation (réseaux). Lorsqu'elles prétendent rendre compte de la réalité, les méthodes constituées sur ces prémisses traduisent moins cette réalité qu'elles ne la construisent sur l'image analytique préconçue qu'elles s'en font. Isolationnistes et réductionnistes, ces méthodes tendent vite à l'autolégitimation voire à l'autoréférence, d'autant que la fragmentation du champ scientifique actuel y invite généreusement.

Si l'on admet toutefois que c'est à la méthode de se calquer sur la réalité et non à la réalité de se calquer sur la méthode, on reconnaîtra que cette dernière doit s'interroger avant tout sur la nature de ce qu'elle étudie et en tirer les conséquences. Or un phénomène *ouvert et complexe* comme le primitivisme rural ne peut pas être saisi à travers une approche uniquement mécaniste ou relationnelle: ce n'est ni un objet physique ni seulement le nœud d'un réseau de relations distinctes.

Nous l'envisagerions plutôt comme un système, c'est-à-dire un «ensemble organisé de composants en interaction présentant des propriétés holistiques irréductibles.»[32] Le paradigme systémique met en évidence une totalité émergente qu'on ne peut décomposer analytiquement sans la priver de ce qui fait précisément sa spécificité, son existence même. Certes, la totalité émerge d'éléments cogénérateurs en interaction, mais elle n'est réductible à aucun d'entre eux en particulier, ni même à leur somme. Un système est plus que l'addition des composants qui l'ont généré. Sitôt manifestée, la qualité émergente et créatrice du système est acquise. Elle possède une existence et une identité propres, indivisibles. Elle rétroagit en revanche sur l'ensemble des composants qui, pour ainsi dire, la *régénèrent* et inscrivent le système dans une boucle dynamique. Une telle approche porte le principal de son effort sur le fonctionnement global. Dans la mesure où le système n'est pas essentiellement le résultat d'une interaction des parties mais l'émergence d'une propriété nouvelle et irréductible, on peut tolérer un certain flou dans l'étude des composants. Au contraire, les méthodes traditionnelles se limitent aux constituants: objets ou relations. De notre



8 Cuno Amiet, Lavandières bretonnes, 1893, huile sur toile, 184×115 cm. Anciennement Kunsthaus Zürich (œuvre détruite dans l'incendie du Glaspalast de Munich en 1931). – Réalisée pendant le séjour d'Amiet à Pont-Aven, cette œuvre s'inspire du cloisonnisme de Paul Gaugin et d'Emile Bernard. Tout comme chez ces peintres, la témérité formelle de la composition d'Amiet ne doit pourtant pas faire oublier l'iconographie qui exalte le statut traditionnel de la femme, à la fois ménagère et mère.

point de vue, cette réduction équivaut à une amputation dans l'étude d'une réalité complexe, puisque l'identité même du système – qui seule donne sens global – est ainsi ignorée.

La reconnaissance de la nature systémique d'un phénomène tel que le primitivisme rural n'établit pas encore le sens «existentiel» de la recherche scientifique. Pour nous qui sommes de plus en plus convaincu de l'insuffisance des logiques mécanistes et du caractère souvent autoréférentiel des méthodes qui les pratiquent, il s'agira de tenter une approche à la fois *globale et signifiante* du système à étudier. Issue des sciences «dures», la systémique est plus qu'interdisciplinaire. Elle est *transdisciplinaire*. Sans contester les apports des différents domaines du savoir, elle ambitionne de constituer une sorte d'espéranto méthodologique en recherchant des règles de fonctionnement communes à tous les systèmes naturels, sociaux ou culturels. L'histoire de l'art y trouverait une méthode à la mesure de la complexité des objets qu'elle étudie et qui, précisément, *émergent* du domaine entier du réel. Face à «l'angoisse qui nous contraint à chercher le sens de l'existence [, angoisse] créatrice de tous les mythes, de toutes les religions, de toutes les philosophies et de la science elle-même»[33], n'est-ce pas enfin une quête de sens ultime qui motive la recherche fondamentale du scientifique comme de l'artiste? Car, quel que soit le paradis perdu qu'on s'invente, échappe-t-on jamais à la mélancolie: *et in Arcadia ego.*

Résumé

A la fin du XIX[e] siècle, l'iconographie rurale connaît un succès sans précédent auprès d'artistes aussi divers que Segantini, Amiet, Biéler, Buri, Vallet ou... Gauguin. L'article part de la situation suisse pour tenter de qualifier un courant de primitivisme rural à l'échelle de l'Europe.

Au-delà d'un arcadisme de surface, cette production réagit contre la modernisation économique et sociale. Révélant une mélancolie individuelle et collective, elle traduit une crise d'identité dont témoigne aussi la mouvance symboliste. Face à la complexité du phénomène, l'article conclut à la nécessité de lui appliquer une méthode d'étude globale et transdisciplinaire, de type systémique.

Riassunto

Alla fine del XIX secolo l'iconografia rurale conobbe un successo senza precedenti grazie ad artisti fra loro diversi quali Segantini, Amiet, Biéler, Buri, Vallet o ... Gauguin. L'articolo prende come punto di partenza la Svizzera per tentare di evidenziare una corrente di primitivismo rurale su scala europea.

Al di là di un arcadismo di facciata, questa produzione reagí contro la modernizzazione economica e sociale. Rivelando una malinconia individuale e collettiva, questa iconografia seppe tradurre una crisi d'identità, di cui ne è testimonianza anche la dipendenza dal simbolismo. Di fronte alla complessità del fenomeno, l'articolo conclude mettendo in evidenza la necessità di applicare un metodo di studio globale, interdisciplinare e sistemico.

Zusammenfassung

Ende des 19. Jahrhunderts erfreute sich die ländliche Ikonographie bei so verschiedenen Künstlern wie Segantini, Amiet, Biéler, Buri, Vallet oder Gauguin einer noch nie dagewesenen Beliebtheit. Der vorliegende Artikel geht von der Situation in der Schweiz aus und versucht, diese Bewegung zum ländlichen Primitivismus im europäischen Kontext zu bestimmen.

Diese Kunstproduktion geht über eine oberflächliche Arkadienidylle hinaus und reagiert auf die wirtschaftliche und soziale Modernisierung. Indem sie eine individuelle und kollektive Melancholie enthüllt, offenbart sie eine Identitätskrise, von der auch symbolistische Strömungen zeugen. In Anbetracht der Komplexität des Phänomens schliesst der Artikel mit der Forderung, hierfür eine umfassende und interdisziplinäre Forschungsmethode nach Systemen anzuwenden.

Notes

[1] On trouvera ici quelques réflexions liées à une thèse de doctorat en histoire de l'art, inscrite à l'Université de Neuchâtel (direction Prof. Lucie Galactéros-de Boissier et Philippe Junod) sous le titre suivant: *Les primitivismes ruraux européens dans les arts plastiques. L'exemple de la Suisse (1880–1920).* Il existe quelques études pionnières sur le sujet: MARIE CLAUDE MORAND, *Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XX^e siècle,* in: Revue suisse d'art et d'archéologie 41, 1984, p. 125–132; MONDHER KILANI, *Les images de la montagne au passé et au présent. L'exemple des Alpes valaisannes,* in: Archives suisses des traditions populaires 80, 1984, p. 27–55; *Les jolis paysans peints. Les campagnes provençales sous le regard des peintres, de Constantin à Chabaud,* cat. exp., Marseille 1989; PASCAL RUEDIN, *Edmond Bille: des écrits à l'œuvre. L'œuvre et la carrière d'Edmond Bille (1878–1959) sous l'éclairage de sa production littéraire,* mémoire de licence dactylographié, Université de Lausanne 1991; MARIE CLAUDE MORAND, *Notre beau Valais: le rôle de la production artistique «étrangère» dans la construction de l'identité culturelle valaisanne,* in: Le Valais et les étrangers XIX^e–XX^e, Sion 1992, p. 191–246; CATHERINE DUBUIS et PASCAL RUEDIN, *Marguerite Burnat-Provins, écrivaine et peintre (1872–1952),* Lausanne 1994.

[2] NUMA DROZ, *La crise agricole,* in: Essais économiques, Genève et Paris 1896, p. 375 (publication originale in: Bibliothèque universelle, février–avril 1883). Numa Droz était alors conseiller fédéral radical, chef du Département de l'agriculture et du commerce.

[3] HANS BRUGGER, *Die Schweizerische Landwirtschaft 1850 bis 1914,* Frauenfeld s. d. [1979], p. 14.

[4] JEAN-FRANÇOIS BERGIER, *Histoire économique de la Suisse,* Lausanne 1984, p. 206–207.

[5] BRUGGER, *op. cit.* note 3, p. 350.

[6] ROLAND RUFFIEUX, *La Suisse des radicaux 1848–1914,* in: Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses, Lausanne 1986 (1982–1983), p. 668.

[7] Cf. MATTHIAS WEISHAUPT, *Bauern, Hirten und «frume edle puren». Bauern- und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz,* Bâle/Francfort 1992.

[8] Cf. THOMAS WIDMER, *Die Schweiz in der Wachstumskrise der 1880er Jahre,* Zürich 1992.

[9] *Ibidem,* en particulier chapitre 7.

[10] Propos du président de la Société suisse d'agriculture et conseiller d'Etat soleurois BONAVENTURA BAUMGARTNER en 1880, dans *Schweizerischer Landwirthschaftlicher Verein,* in: Bündner Tagblatt, 11. 10. 1881 (cité par WIDMER, *op. cit.* note 8, p. 135).

[11] Cf. GABRIEL P. WEISBERG, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse,* New York 1992. Parmi les peintres actifs en Suisse, citons, entre autres, Giovanni Segantini (1858–1899), Henry van Muyden (1860–1936), John Pierre Simonet (1860–1915), Abraham Hermanjat (1862–1932), Paul Virchaux (1862–1930), Ernest Biéler (1863–1948), Otto Vautier (1863–1919), François de Lapalud (1863–1924). Ils seront très vite suivis et épaulés par une seconde génération d'artistes nés autour de 1870 et actifs à partir de 1895 environ. Dans la nouvelle vague, on retrouve – à côté de conservateurs notoires comme Fédéric Rouge (1867–1950), Hans Beat Wieland (1867–1945), Jakob Ruch (1868–1913), Marguerite Burnat-Provins (1872–1952), Albert Muret (1874–1955), Edouard Vallet (1876–1929), Edmond Bille (1878–1959) ou Raphy Dallèves (1878–1940) – de nombreux artistes que la critique moderne tendrait à préserver de toute «compromission» traditionnelle, comme Giovanni Giacometti (1868–1933), Cuno Amiet (1868–1961), Max Buri (1868–1915), René Auberjonois (1872–1957) ou Alice Bailly (1872–1938). Une partie au moins de la production des derniers artistes cités relève de la peinture de genre rural. Le fait qu'il s'agit le plus souvent d'œuvres de leurs premières années de production témoigne de la grande diffusion des thèmes ruraux autour de 1900. Nous mentionnons séparément les œuvres de Gustave Jeanneret (1847–1927), Luigi Rossi (1853–1923), Eduard Boss (1873–1958) ou Ludwig Werlen (1884–1928), par exemple, dont la vision de la ruralité relève souvent de la critique sociale. Il resterait bien sûr à s'interroger sur le caractère différencié ou non de leur réception publique.

[12] Segantini rejoint Savognin et l'Engadine dès 1886. Ernest Biéler séjourne plusieurs mois par an à Savièse dès 1884; Henry van Muyden, Otto Vautier, François de Lapalud, John Pierre Simonet, Paul Virchaux, Jakob Ruch, Marguerite Burnat-Provins l'y accompagneront peu à peu. Giovanni Giacometti et Cuno Amiet rejoignent respectivement les villages de Stampa et d'Oschwand en 1893 et 1898, tandis que Max Buri s'installe définitivement à Brienz en 1903.

[13] Voir la définition qu'en donne ROBERT L. HERBERT, *City vs. Country: The Rural Image in French Painting From Millet to Gauguin,* in: Artforum, février 1970, p. 55: «These qualities, properly called *«primitive» in the sense of first, or preceding,* are those which industrial man has felt the need to seek, in release from the mechanistic, the smooth, the well-regulated, the machine-made» (nous soulignons).

[14] A ce sujet, consulter JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON, *Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean-François Millet,* in: Actes de la recherche en sciences sociales 17–18, novembre 1977, p. 6–28. Ces deux manières sont également présentes chez Segantini, très influencé par Millet au demeurant, dans l'opposition Brianza *versus* Engadine.

[15] Cette précision serait bien superflue si un très large public ne considérait ces images comme des sources ethnographiques.

[16] PIERRE BOURDIEU, *Une classe objet,* in: Actes de la recherche en sciences sociales 17–18, novembre 1977, p. 4. On pourrait poursuivre le raisonnement avec les artistes dont les œuvres sont alors de plus en plus «surparlées» par la critique d'art, les politiques, les institutions artistiques, etc. Car la fortune et les usages sociaux de la peinture de genre à thème rural rétroagissent sur celle-ci. Elles démultiplient sa signification historique et débordent souvent l'individualité artistique. On n'a toutefois pas tenté ici de débrouiller la dialectique complexe qui se noue entre les différents facteurs de sens artistiques, sociaux, culturels, politiques, etc. Voir plus bas «Et in Arcadia ego».

[17] A ce sujet, consulter DAVID RIPOLL, *Revue et corrigée: la femme paysanne à travers quelques peintures suisses du début du XX^e siècle,* in: Terres de femmes, cat. exp., Musée d'ethnographie de Genève, Genève 1989, p. 232–249.

[18] ANNE JURANVILLE, *La femme et la mélancolie,* Paris 1993, p. 25.

[19] Sur les formes de la mélancolie au XIX^e siècle,

consulter WILLIAM HAUPTMAN, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif,* PhD Thesis, The Pennsylvania State University 1975. On notera aussi que la femme a toujours été le support privilégié de la mélancolie (cf. JURANVILLE, *op. cit.* note 18).

[20] Le microcosme rural s'identifie souvent à l'enfance de l'artiste. La plupart des peintres ont connu une enfance liée à la campagne et y font retour dans leur œuvre pictural et dans leurs écrits (par exemple: JULES BRETON, *La vie d'un artiste: art et nature,* Paris 1890; EDMOND BILLE, *Ombres portées. Triptyque,* Lausanne 1931). Nous avons insisté sur ce lien dans DUBUIS et RUEDIN, *op. cit.* note 1, spécialement p. 33–35 et 43–47. On notera aussi que l'étude clinique de la mélancolie, considérée comme une névrose narcissique, a mis en évidence l'identité défaillante du sujet et la nécessité qu'il ressent d'investir un objet idéal par compensation (cf. MARIE-CLAUDE LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie,* Paris 1984, et, du même auteur, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie,* Paris 1993). Dans un ordre plus directement pictural, on peut encore remarquer une nette tendance à la «biblisation» de la société rurale, qui ressortit à la même nostalgie d'une antiquité universelle.

[21] KARL ABRAHAM, *Giovanni Segantini. Essai psychanalytique* in: Œuvres complètes, T. 1, 1907–1914, Paris 1965 pour la traduction française (1911 pour l'édition originale en allemand), p. 231. C'est dans cette étude classique qu'Abraham place clairement l'enfance de Segantini à l'origine de sa mélancolie.

[22] Entre autres exemples, chez Charles Giron, Edouard Ravel, Ernest Biéler ou Otto Vautier.

[23] Par exemple, Giovanni Segantini projette d'acheter le château Belvédère à Maloja, tandis qu'Edmond Bille fait édifier un manoir néo-médiéval à Sierre en 1905 et un grand chalet à l'écart du village de Chandolin en 1906.

[24] Cf. W. LEPENIES, *Melancholy and Society,* Harvard University Press 1992 pour la traduction anglaise (1969 pour l'édition originale en allemand).

[25] Dans son récent essai clinique, LAMBOTTE, *op. cit.* 1993, note 20, énonce précisément, au titre des «caractéristiques du discours mélancolique: la prédominance de la sonorité des mots sur leur signification, la teneur impersonnelle des propositions, la justesse des enchaînements logiques et l'attitude de résignation générale qui s'en dégage» (p. 127). L'artiste, par son œuvre, ne dépasserait-il et ne reconduirait-il pas à la fois ces caractéristiques?

[26] Quelles que soient les réserves que l'on peut faire sur la définition exclusive du terme. Les parallèles que nous suggérons ne font rien d'autre que démontrer la plurivalence du terme. Sur cette question, cf. DARIO GAMBONI, *Le «symbolisme en peinture» et la littérature,* in: Revue de l'art 96, 1992, p. 13–23.

[27] Voir, par exemple, l'analyse de la peinture de genre de l'époque Biedermeier en Allemagne (1815–1848) dans UTE IMMEL, *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert,* Heidelberg 1967, p. 22–34.

[28] Cf GABRIEL P. WEISBERG (éd.), *The European Realist Tradition,* Indiana University Press, 1982.

[29] Ce qui ne signifie pas que l'on renonce complètement aux effets et thèmes éprouvés: lumière crépusculaire, obsession funèbre, méditation pastorale, vieillesse, et même la pose traditionnelle de la *Melencolia I* de Dürer (fig. 4, 5 et 6).

[30] La maternité, omniprésente chez Segantini, revêt la forme d'une paysanne à l'enfant dans la seconde version de l'*Ave Maria a trasbordo* de 1886 (Otto Fischbacher Giovanni Segantini-Stiftung, en dépôt au Musée des beaux-arts de Saint-Gall). Plus qu'une allégorie de la maternité, c'est quasiment une peinture religieuse, alliant au matériel symbolique d'une Sainte Famille celui d'une Nativité, d'une Adoration des bergers et d'une Théophanie. Dans cet article, nous nous sommes limité à la peinture de genre, mais il va sans dire que le paysage et le portrait sont également investis de telles valeurs.

[31] ROBERT DE LA SIZERANNE, *Les Paysans aux Salons de 1899,* in: Revue des Deux Mondes, 15 mai 1899, p. 412 et 418. Pour une vision d'ensemble de la question, consulter RICHARD R. et CAROLINE B. BRETTELL, *Les peintres et le paysan au XIX^e siècle,* Genève 1983, ainsi que MICHAEL JACOBS, *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America,* Oxford 1985.

[32] ERIC SCHWARZ, *«Crise conjoncturelle» ou «changement de paradigme»?,* in: Vortex. Cahiers du Centre interfacultaire d'études systémiques 1, printemps 1994, p. 20. Notre plaidoyer, encore timide, insuffisamment développé et argumenté, en faveur de la méthode systémique est pleinement inspiré de l'*Introduction à la pensée et à la pratique systémique* dont nous a fait bénéficier M. Eric Schwarz du Centre interfacultaire d'études systémiques de l'Université de Neuchâtel en 1993/94. Nous l'en remercions ici, en espérant ne pas trahir l'esprit, sinon la lettre, d'une méthode dans laquelle nous risquons nos premiers pas. Pour une présentation plus autorisée du paradigme systémique, nous renvoyons le lecteur à l'article cité ci-dessus. Nous remercions aussi Nathalie Duplain Michel qui a bien voulu relire notre manuscrit et en discuter cette section en particulier.

[33] JACQUES MONOD, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne,* Paris 1973 (1970), p. 210.

Sources des illustrations

1: Collection de l'art brut, Lausanne, Claude Bornand. – 2: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Jean-Claude Ducret. – 3: Musée des Beaux-Arts, Bâle, Martin Bühler. – 4, 5: Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, Zurich. – 6: Musée d'art et d'histoire, Genève. – 7: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Jean-Marc Breguet. – 8: Kunsthaus, Zurich.

Adresse de l'auteur

Pascal Ruedin, assistant, Séminaire d'histoire de l'art, Faculté des Lettres, Espace Louis-Agassiz 1, 2000 Neuchâtel.