

Ernest Biéler illustrateur des Goncourt dans la "Collection Edouard Guillaume" à Paris (1880-1892) : arts industriels ou Beaux-Arts?

Autor(en): **Ruedin, Pascal**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **47 (1996)**

Heft 4: **Buchillustration in Paris = Livres illustrés à Paris = Il libro illustrato a Parigi**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394068>

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.

Ernest Biéler illustrateur des Goncourt dans la «Collection Edouard Guillaume» à Paris (1880–1892)

Arts industriels ou Beaux-Arts?¹

Dans son *Journal*, en date du 19 mai 1890, Edmond de Goncourt (1822–1896) (fig. 1 et 2) éreinte la réédition illustrée de l'un de ses premiers romans, *Sœur Philomène*, qu'il avait fait paraître avec son frère Jules en 1861². La nouvelle publication est éditée par le Neuchâtelois établi à Paris Edouard Guillaume (1850–1897)³, avec des illustrations du jeune peintre vaudois Ernest Biéler (1863–1948)⁴: «Enfin l'édition illustrée de *Sœur Philomène* de Guillaume est parue. Des torches-culs que ces livres, qui ne vaudront pas un sou dans l'avenir. Il n'y a pour l'illustration des livres que l'eau-forte ou de la belle gravure sur bois. Le procédé Guillaume, comme le procédé Valadon, c'est de la cochonnerie, de l'industrialisme et pas de l'art. Puis conçoit-on qu'avec un procédé brouillardieux comme celui de Guillaume, il s'adresse à des *tachistes* – à des tachistes de talent, je le veux bien – au lieu de s'adresser à des dessinateurs au dessin arrêté et rigoureux?»⁵

La présentation des premiers dessins de Biéler à l'écrivain, quelques mois plus tôt, ne laissait pourtant pas présager une telle diatribe. Au contraire, dans une lettre qu'il adresse à son père en septembre 1889, le jeune peintre se montre très fier de son introduction dans l'un des milieux les plus en vue de Paris: «[...] hier soir j'ai été invité à dîner chez Alphonse Daudet, et vous pouvez comprendre quel honneur c'était pour moi. [...] Se trouvaient là Edmond de Goncourt, Rosny, etc, une société toute artiste et spirituelle [...]. J'avais apporté quelques dessins de *Sœur Philomène* que Goncourt a appréciés et j'ai même été très félicité. Je suis très heureux de ce début qui peut avoir une certaine importance pour moi.»⁶ Le *Journal* de Goncourt est plus bref: «Guillaume et Bieler [sic] sont venus dîner. Ils ont apporté des dessins pour l'illustration de *Sœur Philomène*, dont quelques-uns sont très bien.»⁷ Clairement, le jeune peintre de vingt-six ans et le vénérable homme de lettres évaluent différem-



ment leur collaboration. Le premier y voit simplement une légitimation personnelle prometteuse pour une carrière parisienne, tandis que le second la lit surtout à travers le prisme des débats contemporains sur le statut de la gravure d'illustration⁸.

Le développement de la photogravure en creux permet alors l'emploi «des demi-teintes continues, où la granulation et le treillage disparaissent presque à l'œil nu, en raison de leur ténuité. [...] La planche d'impression mécanique achevée, d'habiles retoucheurs lui donnent à la pointe sèche, à la roulette ou au grattoir, le fini qui lui permettra de reproduire exactement l'original⁹.» C'est contre ces nouveaux procédés techniques, utilisés à une échelle industrielle par des éditeurs comme Valadon et Guillaume, que s'élèvent précisément le discours d'Edmond de Goncourt ainsi que les pratiques bibliophiles et artisanales qui

1 Ernest Biéler, *Portrait d'Edmond de Goncourt*, gravé par Charles Guillaume, illustration des *Souvenirs d'un homme de lettres d'Alphonse Daudet* parus en 1888 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 141. – A en juger par la ressemblance avec le portrait de Goncourt que réalisa Nadar (Paris, Photothèque Hachette), il s'agit d'une photographie qui, retouchée au lavis, se donne pour un dessin original: on peut y lire toute l'ambiguïté de la gravure d'illustration à la fin du XIX^e siècle.



UNE LECTURE

CHEZ EDMOND DE GONCOURT ¹

Edmond de Goncourt réunit ce matin, à Auteuil, quelques intimes pour leur lire, avant déjeuner, son roman nouveau. Dans le cabinet de travail sentant bon le vieux livre et comme éclairé de haut en bas par l'or bruni des reliures, j'aperçois en ouvrant la porte la robuste encolure d'Émile Zola, Ivan

(1) Écrit en 1877 pour le *Nouveau Temps* de Saint-Petersbourg.

12.

2 Ernest Biéler, *La maison des Goncourt à Auteuil*, gravé par Charles Guillaume, illustration des *Souvenirs d'un homme de lettres* d'Alphonse Daudet parus en 1888 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 137. — Ici aussi, Biéler travaille d'après une photographie de 1886 (Paris, Bibliothèque nationale) pour en tirer un lavis qui est à son tour photographié...

ouvrent alors la voie au livre d'artiste¹⁰. Le débat porte sur l'industrialisation en général, à travers l'une de ses appropriations les plus sacrilèges: l'illustration artistique. Cette polémique apparemment localisée s'inscrit dans le grand mouvement européen de réaction anti-industrielle que connaissent, entre autres, la France et la Suisse au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle¹¹. Ainsi, voulant défendre le travail de Guillaume auprès d'un lectorat pourtant ouvrier et urbain, le critique William Ritter (1867–1955) ne peut débiter un article sur le sujet sans prendre d'abord la défense de l'art industriel: «La rubrique *Art industriel*, qui très souvent n'est pas le déshonneur artistique qu'un vain peuple d'esprits superficiels pense, même ici en Suisse où tant d'artistes ont passé à l'art tout court par la voie de l'art industriel, calomnie ou discrédite trop injurieusement de vrais talents; aussi mérite-

rait-elle de subir une bilocation qui séparât la juiverie industrielle de Saint-Sulpice (images et objets pieux, etc.), et du faubourg Saint-Honoré (bronzes d'art, etc.), de maîtres tels que Grasset, Chéret, Edouard Guillaume, tous personnalités d'une vibrante originalité, qui ont créé un art nouveau ou rénové des procédés anciens: Grasset, l'affiche, la tapisserie, le vitrail, et généralement toute espèce d'ornementation; Chéret, l'affiche encore; Edouard Guillaume enfin, le livre. L'art industriel? Où commence-t-il, où finit-il? Certains tableaux répétés à satiété par un peintre de talent, ne sont-ils pas de l'art industriel au mauvais sens du mot, tandis que n'est-ce pas de l'art, et parfois du très grand art que les albums de Walter Crane, une couverture de Grasset, un éventail de Chéret, les timbres de Russie et de Bulgarie, un *ex libris* de Rops, un grès flammé de Voisin-Dela-croix, un verre de Gallé...»¹²

La «Collection Guillaume»

Fils du conseiller d'Etat radical Georges Guillaume (1817–1896), Edouard Guillaume a peut-être débuté comme typographe dans la petite imprimerie que possédait son père à Neuchâtel¹³. En 1870 au plus tard, il est à Paris où il se destine à une carrière de peintre (fig. 3)¹⁴. Avec son frère Charles (1854–1903), graveur formé chez Georges Jeanneret (1848–1927)¹⁵, il établit une maison de zincogravure¹⁶ dont les travaux apparaissent dans les expositions de leur patrie dès 1880¹⁷.

Quelques années plus tard, l'entrepreneur Neuchâtelois se lance dans l'édition avec sa «Collection Guillaume». Il s'agit de livres illustrés en photogravure à partir de dessins originaux, au format in-18 jésus, vendus au prix de trois francs cinquante le volume¹⁸. Assurant la direction de la partie illustrée, Guillaume co-édite les textes avec des maisons reconnues comme Le Figaro, Calmann-Lévy, Lemerre, Dentu, Marpon et Flammarion. La collection débute avec un gros succès commercial. Publié en 1885, *Tartarin sur les Alpes* d'Alphonse Daudet (1840–1897)¹⁹, illustré par José Jiménez y Aranda (1837–1903), Edouard de Beaumont (1821–1888), Frédéric Montenard (1849–1926), Felician Myrbach (1853–?) et Luigi Rossi (1853–1923), en restera en effet le plus fort tirage. Il atteindra 138 000 exemplaires en 1888²⁰ et, si l'on en croit la réclamation de Guillaume lui-même, plus de 200 000 exemplaires en 1893²¹. Entre 1885 et 1893, la «Collection Guillaume» a mis plus de deux millions de volumes sur le marché du livre²². Le marché anglais est également investi grâce à une collaboration avec l'éditeur londonien George Routledge & Sons²³. Le succès est d'ailleurs tel que la collection est piratée aux

Etats-Unis par l'éditeur Joseph Knight de Boston²⁴.

La stratégie commerciale de Guillaume est redoutablement efficace. L'éditeur n'hésite pas à solliciter des appuis partout où cela lui semble possible. En 1887 par exemple, il intervient personnellement auprès de son «vieux camarade d'école» devenu influent, le critique littéraire neuchâtelois Philippe Godet (1850–1922): «Mon Cher Ami, Je t'envoie deux volumes de notre collection, *«Tartarin sur les Alpes»* et *«Sapho»* d'Alphonse Daudet (Sapho vient de paraître). Tu me ferais un grand plaisir en en disant quelque chose dans ton journal. Nous sommes ici un groupe d'artistes et d'industriels, tous suisses, qui cherchons notre voie et notre pain. Cela nous causerait une grande joie si nous trouvions de temps en temps un encouragement amical venant de la patrie. La suite de notre collection sera *«Tartarin de Tarascon»* pour paraître dans quinze jours, et cet automne quelques volumes de Pierre Loti, Goncourt, etc. etc. Comptant sur ta bonne volonté, je te serre bien cordialement la main.»²⁵

Guillaume tient le livre pour un objet de consommation courante dont la diffusion et la valeur sont régies par les lois du marché, la réclame et la spéculation, données comme consubstantielles à la modernité: «Impossible, et presque ridicule, dans nos temps modernes, si rapides, si *renouveleurs*, de prolonger indéfiniment l'intérêt sur un genre de publication. [...] Avant même leur création, nous nous décidons à les limiter [les collections]: ainsi, nos acheteurs n'auront jamais que des produits rares dans leur bibliothèque, leur cave de livres. [...] Morte est la diligence, vive le chemin de fer et, s'il se peut, vive l'aérostat!»²⁶ Il faut, bien

sûr, faire la part de la rhétorique commerciale qui ne s'embarrasse guère, dans cette annonce, de ses contradictions avec la pratique de l'entreprise de Guillaume. Celle-ci se montre sans cesse partagée entre une volonté de diffusion populaire d'une part et, d'autre part, la plus-value fondée sur la rareté et le raffinement bibliophiliques. Gage artistique par excellence, l'illustration est bien sûr au cœur de cette tension.

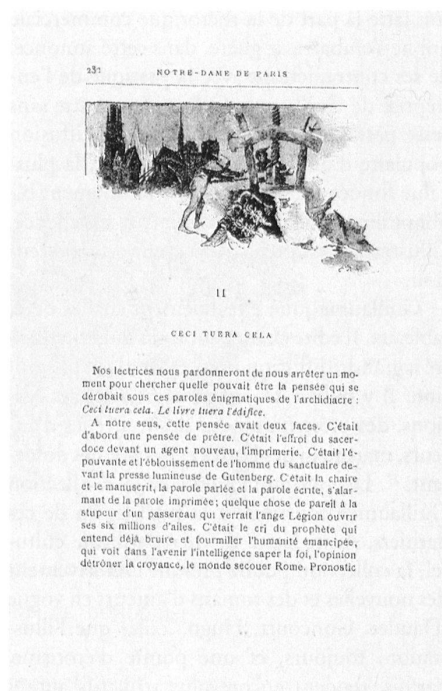
Guillaume joue effectivement sur les deux tableaux. Il édite chaque mois un bulletin illustré à grande diffusion pour soutenir sa promotion. Il y publie des informations sur ses éditions, des présentations et des nouvelles d'auteurs, mais aussi des lettres et des poésies de lecteurs²⁷. La continuité même de la «Collection Guillaume» contribue à la fidélisation de ces derniers. Autre signe de mercantilisme culturel, la collection publie presque exclusivement des nouvelles et des romans d'auteurs en vogue (Daudet, Goncourt, Hugo, Zola) que l'illustration, toujours, et une pointe d'érotisme, parfois, rendent encore plus attractifs auprès du public. A partir de 1892, l'éditeur lance encore des séries qui ravivent l'intérêt des lecteurs pour une ligne de produits aux noms aussi mystérieux qu'exotiques: «Nelumbo», «Euryale», «Chardon bleu», «Scarabée» ou «Lotus bleu»²⁸. Ces séries s'inscrivent toujours dans la «Collection Guillaume» et l'amateur peut les réunir sur une bibliothèque-étagère adéquate, autre produit spécialisé que l'éditeur propose à sa clientèle²⁹.

Par ailleurs, Guillaume table sur les éditions bibliophiliques à tirage réduit et numéroté, sur papier Japon, sur Chine ou sur Vélín. En 1893, il annonce le lancement d'une collection

3 Edouard Guillaume, *Le soir sur la montagne* (Lugano), 1875, huile sur toile, 60,5×119,5 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. – Transposition alpestre d'une mélancolie crépusculaire chère à Jules Breton, l'œuvre s'inspire d'un motif alors populaire.



4 Ernest Biéler, *Les débuts de l'imprimerie*, gravé par Charles Guillaume, illustration de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo parue en 1888 dans la «Collection Edouard Guillaume», vol. 1, p. 232. – Aux bouleversements culturels que Victor Hugo rapporte à la naissance de l'imprimerie, on ne peut s'empêcher de comparer ceux que va entraîner la diffusion de plus en plus large de l'image dès le XIX^e siècle: «C'était pressentiment que la pensée humaine, en changeant de forme, allait changer de mode d'expression; que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon.»



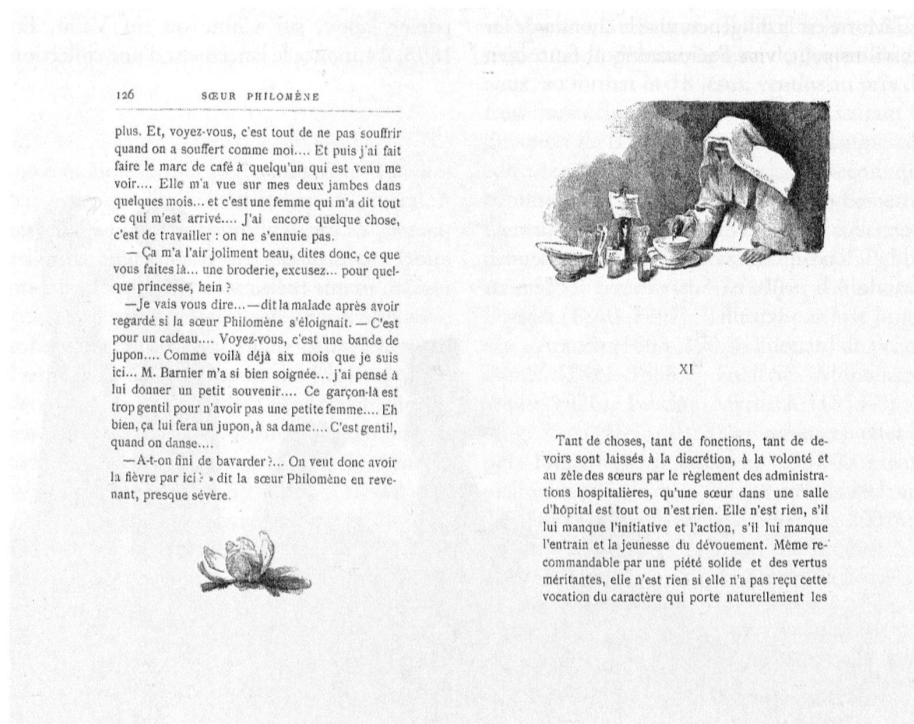
«Papyrus» de bibliophilie moderne³⁰ et commence la publication d'un périodique littéraire illustré, *Le bambou*³¹. Un an plus tard, il fait une nouvelle tentative pour redorer un blason terni par le populisme en exposant et en vendant dans la prestigieuse Galerie Georges Petit une partie des dessins originaux de la «Collection Guillaume». Lors de trois ventes aux en-

chères qu'il y organise entre les mois de mai et de novembre, les adjudications se montent à quelque frs 40 000.— pour 1418 lots³².

Par toutes ces initiatives, aussi paradoxales soient-elles, il développe un véritable capitalisme d'édition où l'intérêt à court terme et l'image commerciale l'emportent, précisément, sur toute autre conception directrice (fig. 4). Sa politique d'entreprise évolue dans le même sens. D'abord établi Boulevard Raspail comme graveur et directeur de collection, Guillaume tente bientôt une concentration verticale de ses activités. C'est ainsi qu'il s'installe dès 1892 au Boulevard Brune où il ne se contente plus des travaux de gravure et d'édition, mais où il établit une imprimerie et un atelier de brochage et de reliure qui livrent chaque mois quelque 60 000 volumes aux librairies³³. Car seules, alors, la vente et la diffusion se font par les canaux des libraires, Dentu notamment qui est dépositaire de la collection «Nelumbo»³⁴. En s'associant étroitement avec le libraire-éditeur Louis Borel en 1895, Edouard Guillaume franchit le dernier pas, celui de la diffusion et de la vente directes³⁵. Son partenaire poursuivra d'ailleurs l'entreprise après sa mort à la fin de l'année 1897.

Biéler et les Goncourt dans la «Collection Guillaume»

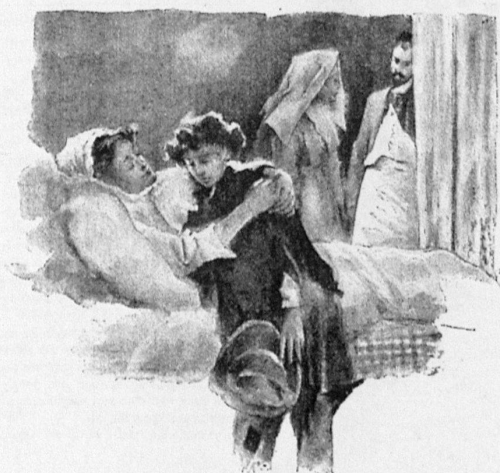
Sœur Philomène raconte la vocation, le dévouement et les déchirements d'une jeune religieuse attachée au service d'un hôpital parisien



5 Double page illustrée de Sœur Philomène des Goncourt publiée dans la «Collection Edouard Guillaume» en 1890, dessin d'Ernest Biéler, gravure de Charles Guillaume, Romagnol ou Burin, p. 126 et 127.

(fig. 6). De l'inégalité des conditions sociales à la peinture du milieu urbain, les thèmes y annoncent le naturalisme, et les peintres réalistes François Bonvin (1817–1887) et Jean-François Raffaëlli (1850–1924) ne s'y trompent pas. Le premier projet d'illustration de l'ouvrage semble dater de 1883. En décembre de cette année-là, le spécialiste de l'iconographie conventuelle, François Bonvin, accepte en effet de livrer des eaux-fortes pour sept passages du livre³⁶. En janvier suivant, il se rend même à la Charité pour s'imprégner de l'atmosphère de l'hôpital, mais l'état de plus en plus inquiétant de ses yeux l'engage à renoncer au travail en juin, malgré l'insistance de Goncourt³⁷. En confiant plus tard l'édition illustrée de *Sœur Philomène* à Edouard Guillaume, l'homme de lettres transforme son projet. S'éloignant de la publication bibliophilique à tirage forcément limité par les impératifs techniques de l'eau-forte, Goncourt cède aux sirènes d'une fabrication quasi industrielle et d'une diffusion populaire.

C'est Alphonse Daudet, l'auteur le mieux représenté dans la collection, qui introduit Edouard Guillaume auprès d'Edmond de Goncourt au printemps 1887. Lors d'une première rencontre à laquelle assiste aussi Luigi Rossi, l'éditeur propose à Goncourt la publication de l'un de ses ouvrages dans la collection artistique qu'il dirige³⁸. L'amitié étroite qui lie Goncourt et Daudet laisse penser que le premier a au moins consenti à la démarche, s'il ne l'a pas inspirée, donnant suite à ses récents projets d'illustration de *Sœur Philomène*. L'affaire n'est pas conclue immédiatement. Peut-être pressenti comme illustrateur au départ, Luigi Rossi disparaît vite des tractations. En 1888, Guillaume propose les services de Jean-François Raffaëlli, vraisemblablement à l'insu du peintre français qui exécute au même moment un portrait de Goncourt³⁹. Mais les conditions sont telles que ce dernier refuse le contrat, comme il le laisse entendre dans son *Journal*: «Il [Guillaume] trouve tout naturel de donner à Raffaëlli 15 000 francs pour cent dessins et à moi rien, ou pour ainsi dire rien.»⁴⁰ En août, les conditions financières sont approuvées par l'imprimeur-coéditeur Lemerre et par l'écrivain. Le montant des droits d'auteur s'aligne sur celui que perçoivent déjà Daudet et Pierre Loti (1850–1923), soit frs 1000.— pour un tirage réservé à 1000 exemplaires⁴¹. En avril, Guillaume annonce à Goncourt que «Conformément à votre désir, je chargerai Bieler [sic] de faire l'illustration de «Sœur Philomène» qui j'espère s'en tirera bien»⁴². L'écrivain, de son propre aveu, a en effet trouvé «dans «Femmes d'artistes» [de Daudet] les dessins de Bieler distingués, spirituels et savants» et l'a engagé à demander la collaboration exclusive de Bieler



XII

Quand, à l'hôpital, le malade, homme ou femme, n'est pas une créature toute brute, une sorte d'animal aux instincts endurcis que la misère a fait sauvage ; quand il montre des caractères d'humanité et qu'il révèle une sensibilité morale sous la main qui le soigne ; quand son cœur est dégrossi par la plus mince éducation, ce malade voit s'empreser autour de lui les soins des médecins et des internes.

Les sœurs obéissent, elles aussi, à cette loi

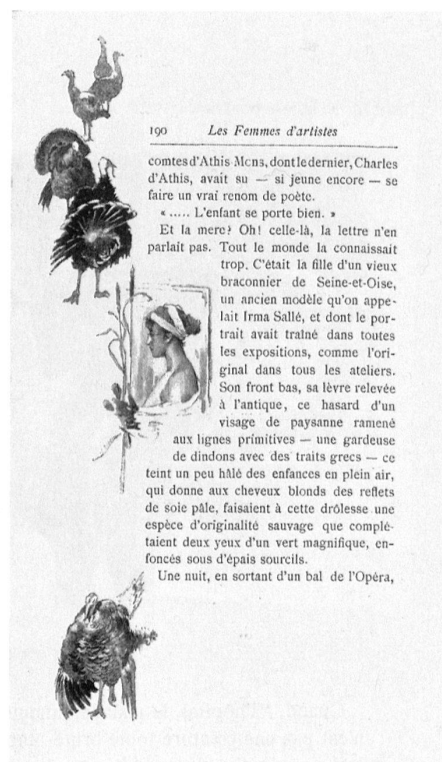
12

pour l'illustration de son livre⁴³. Et il est vrai que certaines de ces images comptent parmi les meilleures que Bieler ait produites : à la virtuosité des constructions spatiales et au raffinement des valeurs s'ajoutent des qualités plus rares. Les images sont souvent plus suggestives voire méditatives que narratives, tandis que la mise en pages trahit parfois un rapport très créatif au texte (fig. 7 et 8).

Bieler réalise la couverture et les quelque quatre-vingts illustrations destinées à *Sœur Philomène* entre mai et novembre 1889⁴⁴. L'agenda de l'artiste pour cette année-là atteste, entre les rendez-vous donnés à ses modèles, des versements réguliers de Guillaume, de frs 100.— à 150.— par semaine ou fraction de semaine en moyenne⁴⁵, des sommes bienvenues lorsque l'on sait que son atelier-logement lui

6 Ernest Bieler, *Une mourante prend congé de son enfant*, gravé par Charles Guillaume, Romagnol ou Burin, illustration de *Sœur Philomène* de Jules et Edmond de Goncourt parue en 1890 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 133. — *A l'embrassement d'une mère et d'un fils que la mort va bientôt désunir*, Bieler confronte la séparation physique et sociale de deux êtres pourtant amoureux l'un de l'autre ; une religieuse et un interne des hôpitaux.

7 Ernest Biéler, *Une gardeuse de dindons avec des traits grecs*, gravé par Charles Guillaume, illustration de *Femmes d'artistes* d'Alphonse Daudet parues en 1889 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 190. — La composition originale de l'image et l'interprétation très libre du texte font de cette illustration l'une des meilleures pages de l'artiste.



coûte alors frs 250.— par trimestre⁴⁶. Les dessins originaux qu'il réalise sont des lavis d'encre ou d'aquarelle dont le format est de quatre à six fois supérieur aux illustrations imprimées⁴⁷. Ils sont ensuite livrés à la photogravure dans les ateliers de Guillaume où officient son frère Charles Guillaume, César Romagnol (1865?–1918) et un nommé... Burin. Le livre paraît en février 1890 et son tirage a dû avoisiner les 22 000 exemplaires⁴⁸. L'édition bibliophilique (25 exemplaires sur papier du Japon et 10 sur Chine) est numérotée et paraphée par l'éditeur, et peut-être accompagnée d'un dessin original de Biéler⁴⁹. Le livre est traduit en anglais et édité par Routledge la même année⁵⁰. La collaboration de Guillaume avec Goncourt ne s'arrête pas là. Il éditera encore *Armande* en 1892 avec des illustrations de Ludek Marold (1865–1898)⁵¹. Des projets sont en outre esquissés pour un recueil intitulé *L'écho de Paris* en 1892⁵² et pour *Quelques créatures de ce temps* en 1895 ou 1896⁵³.

Sœur Philomène n'est pas un chef-d'œuvre de l'illustration (fig. 5). L'ouvrage a perdu les qualités de mise en pages et d'a-narration de *Femmes d'artistes*. Les images sont souvent répétitives. Elles paraphrasent le texte plus qu'elles ne l'interprètent. La mise en pages est souvent banale, sans surprise, et l'illustration défile le texte auquel elle se rapporte en le précédant. L'impression est grise. Quant à la gravure, il lui arrive de dénaturer le lavis par une transcription carrément graphique. Bref, le ré-

sultat témoigne d'une totale séparation des tâches et d'une absence de dialogue entre l'illustrateur, le graveur, l'imprimeur et l'éditeur. On est donc très loin du livre d'artiste tel qu'il se prépare dans ces années-là. Tout cela justifie l'éreintement de l'édition illustrée de son propre livre par Edmond de Goncourt, mais aussi l'aversion d'Ernest Biéler lui-même pour son travail d'illustrateur⁵⁴.

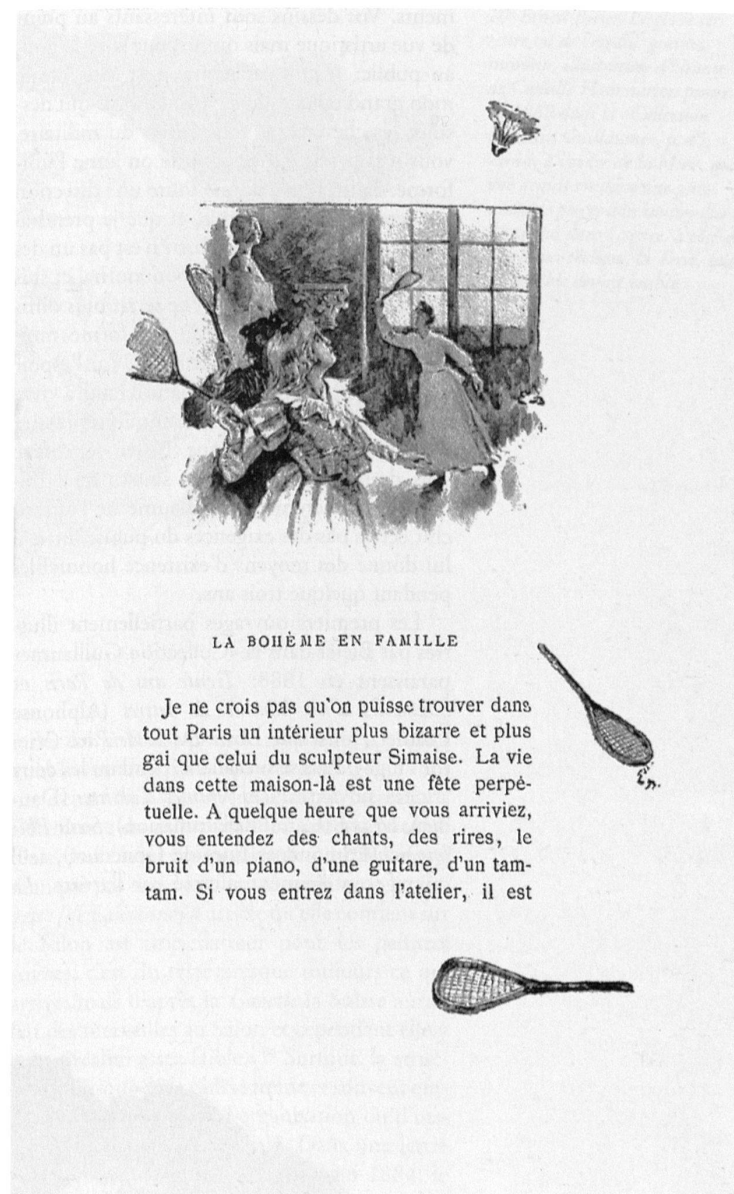
En effet, Biéler considère cette activité comme un simple gagne-pain. Il s'en ouvre à sa mère, peintre elle aussi, lorsqu'il décide de rompre avec les travaux alimentaires en 1892: «Mais il m'est bien difficile et pénible de te parler, de ma vraie situation, comment t'expliquer tous mes changements d'idée sur l'art, tu ne les comprendrais jamais, et ton bon sens me conseillerait toujours de retourner aux anciennes conventions artistiques, à la peinture de vente léchée, à l'illustration qui n'est qu'une simple duperie, ou aux portraits de dames vieilles qui veulent être peintes resplendissantes de jeunesse. Tout cela n'est rien, c'est contraire à ma nature, et pourtant je me demande si je ne dois pas le faire pour ne pas subir une foule de reproches de tous côtés, de ceux qui s'y intéressent et des indifférents. Cela même, je le crains, ne sauverait pas mes affaires, mon propriétaire est peu rassurant et dans *une dizaine de jours*, il est probable qu'une grande tapissière emportera mes bagages à l'hôtel Drouot et vendra le tout aux enchères publiques. [...] Que pourrai-je faire ensuite, recommencer la vie d'illustrateur en se sentant incapable d'y réussir, mais enfin c'est le gagne-pain banal, ou rentrer en Suisse avec la perspective de leçons de dessin, c'est encore le gagne-pain, mais après. Comment réaliser l'idéal que je m'étais fait d'une peinture suisse, en suivant vraiment mes seuls sentiments artistiques avec la confiance que mes idées triompheraient un jour, et que je pourrais créer une œuvre en dehors des conventions et du goût du public, amateur de médiocrités et de peinture abâtardie. J'en suis là, chère mère, et je ne te demande pas conseil, peu de consolation aussi, mais je souhaite que tu ne me reproches rien. Irai-je à Paris ou en Suisse, je suis plus indécis qu'il y a quelques jours, et le vrai est que je ne sais où me retourner ne voyant d'issue nulle part.»⁵⁵ Constat d'échec, ou d'impasse en tout cas, cette lettre d'amertume et de révolte marque la fin du premier séjour de Biéler à Paris où il était arrivé, plein d'espoir et d'ambition, une douzaine d'années plus tôt.

Un Suisse à Paris

Lorsque Biéler monte à Paris en 1880, c'est un tout jeune homme prometteur et sûr de lui que la capitale des arts attire irrésistiblement⁵⁶.

D'abord inscrit à l'Ecole des arts décoratifs sur les conseils du critique Charles Clément (1821–1888) auquel il a été recommandé, il ne veut pas se contenter de dessiner des détails anatomiques d'après la bosse et fait le tour des ateliers de Bonnat, Boulanger, Gérôme, Laurens, Lefebvre – tous complets – avant d'aboutir à l'Atelier Julian⁵⁷. Il épouse les hiérarchies culturelles de son temps et vise la grande peinture d'histoire. Mais les moyens d'y parvenir sont divers. Dans le paysage artistique et institutionnel parisien de la III^e République, les filières se sont multipliées au point que Biéler hésite à se présenter au concours d'entrée de la prestigieuse Ecole des beaux-arts⁵⁸. C'est que plusieurs peintres légitimés par l'Ecole et, souvent aussi, consacrés par le grand prix de Rome, cautionnent des académies privées comme les ateliers Colarossi et Julian que fréquente Biéler entre 1880 et 1885 (atelier Jules Lefebvre et Gustave Boulanger)⁵⁹. Accueilli dès son arrivée dans la capitale par les artistes suisses qui y résident, il sollicite les conseils de ses collègues plus âgés et déjà reconnus, notamment Jules Girardet (1856–1938), Paul Robert (1851–1923) et Eugène Burnand (1850–1921). Ce dernier démythifie tout de suite la vie d'artiste, comme le rapporte Biéler lui-même: «Pour des illustrations, c'est à ce qu'il m'a dit, ce qui le fait vivre, il a eu l'occasion d'entrer dans le nombre des dessinateurs de la maison Hachette et une fois qu'on y est, on y reste. Il m'a conseillé de composer en lisant, c'est-à-dire de lire un livre de littérature ou autre et de dessiner les sujets qui me plaisaient. Je veux profiter de ce conseil aussitôt que je pourrai. Du reste, pour des illustrations, gravures et autres choses, il faut savoir dessiner, et je ne pourrais rien gagner pour le moment.»⁶⁰

C'est que l'aspiration de Biéler à la grande peinture entre vite en concurrence avec la nécessité de s'assurer des bases matérielles que ses parents sont parfois réticents à lui garantir, l'encourageant à s'autofinancer⁶¹. Il cherche donc dès 1881 un travail accessoire mais rémunérateur: «[...] ce n'est pas facile à trouver, en attendant je commencerai l'eau-forte qui pourra plus tard m'être utile pour gagner ma vie.»⁶² Il s'essaie à la plupart des petits travaux que tentent les peintres en formation ou les artistes sans commandes et sans succès: copie⁶³, peinture sur porcelaine⁶⁴, peinture de panoramas⁶⁵, dessin décoratif pour cloisonnés⁶⁶. Mais l'illustration semble le domaine privilégié, celui qui entretient le plus de rapports avec les arts majeurs, selon une hiérarchie culturelle que Biéler a intériorisée par sa formation dans les ateliers, mais aussi par la lecture de la *Grammaire des arts du dessin: architecture, peinture, sculpture* de Charles Blanc (1867)⁶⁷. Il envisage



LA BOHÈME EN FAMILLE

Je ne crois pas qu'on puisse trouver dans tout Paris un intérieur plus bizarre et plus gai que celui du sculpteur Simaise. La vie dans cette maison-là est une fête perpétuelle. A quelque heure que vous arriviez, vous entendez des chants, des rires, le bruit d'un piano, d'une guitare, d'un tam-tam. Si vous entrez dans l'atelier, il est

sérieusement cette activité à partir de 1883 et, recommandé par Eugène Burnand, présente ses premiers dessins à *L'univers illustré* et au *Monde illustré* l'année suivante⁶⁸. Il en fait le récit à ses parents: «Aujourd'hui je suis donc retourné chez le directeur de *L'univers illustré*, pour savoir des nouvelles d'un dessin qu'il voulait montrer à son comité. Le dessin n'était pas reçu, quoique, disait le directeur, le trouvant bien dessiné; peut-être et même probablement était-ce une manière de ne pas me décourager, mais enfin il a été très charmant ce M. et m'a répété que mes dessins étaient bons, avaient de la couleur, mais ne convenaient nullement comme sujet. Il a parfaitement raison, et encore m'a-t-il dit, nous avons un public de château, de gens d'église qui veut des ménages

8 Ernest Biéler, *La Bohème en famille*, gravé par Charles Guillaume, illustration de *Femmes d'artistes* d'Alphonse Daudet parues en 1889 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 127. – «Si vous entrez dans l'atelier, il est rare que vous ne tombiez pas au milieu d'une partie de volants [...]»

ments. Vos dessins sont intéressants au point de vue artistique mais on ne peut faire le goût au public: *il faut lui plaire*; c'est sans doute mon grand défaut, ainsi voyons; vous qui dessinez les chevaux, si vous faisiez du militaire, vous n'avez pas d'idée comme on aime l'uniforme. Enfin il m'a donné toute une direction qui sera la bonne, je crois, et que je prendrai sans tarder. Cet *Univers illustré* n'est pas un des plus importants, mais il est bon journal et suis bien aise d'y être introduit, ce serait plus difficile ailleurs. Il faut que je me forme moi-même. [...] Dans quelque temps, j'ai l'espoir de me faire graver; en attendant il faudra vivre au jour le jour.»⁶⁹ Le salut économique viendra d'Edouard Guillaume que Biéler rencontre sans doute dans les cercles suisses qu'il fréquente régulièrement. Guillaume ne l'affranchit certes pas des exigences du public, mais il lui donne des moyens d'existence honorables pendant quelque trois ans.

Les premiers ouvrages partiellement illustrés par Biéler dans la «Collection Guillaume» paraissent en 1888: *Trente ans de Paris* et *Souvenirs d'un homme de lettres* (Alphonse Daudet), ainsi que *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo). Puis se succèdent, pendant les deux années suivantes, *Les femmes d'artistes* (Daudet), *Uranie* (Camille Flammarion), *Sœur Philomène* (Edmond et Jules de Goncourt), seul ouvrage entièrement illustré par l'artiste, *La*

faute de l'abbé Mouret (Zola), *Port-Tarascon*, *Les rois en exil*, *L'Immortel* et *L'obstacle* (Daudet) (fig. 8).

Par la suite, les relations avec Guillaume semblent s'être refroidies, et l'artiste suisse prend conscience de sa compromission à Paris: «J'ai aussi vivement discuté si mon devoir est de chercher des illustrations [...] je n'ai rien à montrer aux éditeurs que des dessins de Guillaume et cet homme-là n'est guère en odeur de sainteté chez eux, et cette recommandation produirait l'effet contraire.»⁷⁰ Plus rien ne marche, les commandes et les achats de tableaux sont rares. Biéler ne gagne plus que la moitié des dix à douze mille francs qu'il réunissait les années précédentes⁷¹. Et surtout, il ne veut pas s'enfermer dans l'illustration ou dans un autre travail seulement alimentaire. Il reste convaincu par la hauteur de son idéal de peintre, comme il le confesse à son père, toujours sur un ton d'amertume et de révolte: «Il n'[y] a qu'à voir ce que les gens communs aiment en fait de beau pour décider que l'art n'est pas fait pour tout le monde, mais seulement pour une société d'élite. [...] ce qui m'écœure c'est la peinture du joli, de la convention, du déjà vu, et tous les artistes qui ont été innovateurs n'ont été compris que sur la fin de leur vie, ça c'est de l'histoire, et je ne me pose pas en précurseur, *mais je veux peindre*. Je crois cependant qu'en Suisse je trouverai bien à gagner 300 francs par



9 Ernest Biéler, illustration d'*Uranie* de Camille Flammarion parue en 1889 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 44. — «Oui, la lumière de l'Astronomie doit être répandue sur le monde.»



10 Ernest Biéler, *Le globe terrestre vu de l'espace*, graveur inconnu, illustration d'Uranie de Camille Flammarion parue en 1889 dans la «Collection Edouard Guillaume», p. 45. – «ainsi, à l'ordre de la Muse, ma vue acquit soudain une puissance de perception inattendue et distingua dans l'espace, à côté du Soleil qui s'éclipsa, la Terre, qui d'invisible devint visible.»

mois avec ma peinture, je n'en demande pas davantage; et maintenant que nous avons dans notre pays un budget extraordinaire, je crois pouvoir en espérer quelques petits sous. Si je ne puis même gagner ces trois cents francs, j'aime autant de suite abdiquer et me faire maître de dessin n'importe où, reste à savoir si l'on voudra de moi.»⁷²

Un nouveau regard sur l'art en Suisse

Le jugement sur la Suisse est nouveau et désormais porteur d'espoir. Certes, la patrie a toujours été un séjour et un marché privilégiés pour le peintre, pour les commandes de portraits surtout⁷³. Le canton de Vaud lui a même acheté, sitôt peinte, sa première grande toile, *Devant l'église de Saint-Germain* (1886)⁷⁴. Mais la situation privilégiée des beaux-arts à Paris ne fait longtemps que souligner le périphérisme culturel des cantons helvétiques. L'exiguïté des marchés locaux n'y est pas toujours compensée par un protectionnisme de fait et la trop grande hospitalité des jurys d'exposition nuit à la qualité d'ensemble. Dans sa correspondance, Biéler condamne «le système d'exposition chez nous, qui est absurde et bien fait pour favoriser l'invasion allemande. Les Lausannois devraient s'organiser comme à Neuchâtel et à Genève, et inviter les artistes pour une exposition municipale, elle aurait un côté original et ce ne serait pas une infection de croûtes et de nullités. Mais ce bon petit laisser-aller de chez nous est trop difficile à secouer; l'air du lac est trop ramollissant. C'est en grande partie pour cette raison que je tiens à

rester ici [à Paris] pour le moment, je croyais vous l'avoir déjà dit et suis très étonné que vous me demandiez si je ne reviens pas bientôt.»⁷⁵ L'étriquet du milieu culturel rend la critique d'art forcément complaisante, et Biéler ne manque pas de le relever: «A propos de la *Gazette [de Lausanne]*, l'article qu'elle contient sur le Salon est trop flatteur pour les peintres suisses, c'est du reste presque toujours ce qui arrive, mais d'après la *Gazette* la Suisse aurait fait des merveilles au Salon et cependant elle y est en réalité assez faible.»⁷⁶ Surtout, la structure politique de la Suisse freine et souvent empêche toute initiative d'organisation ou d'institution à l'échelle nationale. Dans une lettre qu'il adresse de Paris à son père en 1884, le jeune peintre s'y résigne: «Mais la question d'un art suisse, que la société des artistes se propose est, me semble-t-il, un peu chimérique et le courant littéraire ou artistique suisse est bien vague quoi qu'en disent certaines personnes. Comment, du reste, dans un pays si mélangé d'idées, de races et de langues y aurait-il un art national? C'est un malheur pour notre pays mais il existera toujours, à moins d'une centralisation, que je ne souhaite guère, mais qui serait bien le seul moyen de fonder une école. [...] Enfin le mieux est de ne pas se torturer l'imagination, car le public critique manquera toujours chez nous, on est trop paysan et marchand de fromage.»⁷⁷ Cinq ans plus tard pourtant, en 1889, Biéler est pressenti pour le jury d'admission des œuvres des artistes suisses résidant à Paris pour l'Exposition universelle, mais il n'est finalement pas retenu⁷⁸. A la faveur de cette vitrine *inter-nationale*, il a toutefois l'oc-

casion de voir se dessiner une organisation et une représentation cohérentes d'un art dont le caractère *national* est alors défini de force par son usage politique (fig. 11).

En Suisse même, la situation des beaux-arts change radicalement à la fin des années 1880, lorsque le gouvernement fédéral initie un encouragement direct et centralisé de la production artistique⁷⁹. Il octroie notamment un crédit annuel de cent mille francs qu'il destine, entre autres, à la décoration d'édifices publics. Biéler en est l'un des tout premiers bénéficiaires. A Paris encore en janvier 1892, il de-

l'un des grands panneaux et la destination de l'édifice, et il n'approuve que sous réserves formelles l'étude, magistrale du reste: *le droit protégeant les faibles*, décorant le panneau opposé. Mais il se hâte d'ajouter que le projet, dans son ensemble, révèle une puissance créatrice et un sentiment décoratif incomparables, permettant de bien augurer du résultat de nouvelles études qui pourront être demandées à l'artiste.⁸³ Au même moment échoit en outre au jeune peintre de trente ans la commande d'une décoration monumentale pour le plafond de la nouvelle salle de concert de Genève, le Victoria Hall⁸⁴.

Désormais en bonne voie d'institutionnalisation dans son propre pays, Biéler assimile ses années parisiennes à des années de formation et d'expériences. Jusqu'ici, le public et les historiens de l'art ont cru à cette réécriture de l'histoire du peintre qui gommait des années décisives de sa carrière. Cette réévaluation d'épisodes de sa propre vie s'annonce dès 1891: «[...] je vois à l'heure qu'il est, dans ma tranquillité campagnarde, qui me sort de la fièvre de Paris, quelle route je dois prendre et combien j'ai perdu de temps dans des chemins de traverse. [...] il ne m'aurait pas été difficile de peindre des tableaux dans le même genre facile [qu'Eugène Burnand], mais j'espère avoir un autre but, un autre idéal plus élevé, mais c'est aussi plus long pour y parvenir et peut-être avec moins de chances de succès mondains et immédiats. [...] Paris, je l'abandonne, je le quitterai – je pense – quelques années. Je pense me défaire, ou louer mon atelier meublé, puis au premier printemps je pars pour la Suisse où je resterai peut-être quelques années. La Suisse est mon vrai champ de manœuvre, je m'en aperçois maintenant et il faut que je sois venu à Chartrettes pour découvrir tous les charmes des montagnes que j'ai laissées de côté. Illustration, peinture parisienne, portraits qu'on ne vous commande pas, tout cela, ce n'est rien, et je rêve de trouver dans les Alpes un art nouveau et qui pourra quelque peu me satisfaire.»⁸⁵ (fig. 9 et 10).

Amputées du naturalisme urbain et de la production quasi industrielle d'images d'illustration qui ont marqué les années parisiennes de Biéler, la carrière et l'œuvre du peintre en sortaient, il est vrai, singulièrement renforcées et unifiées. Comme si elles avaient été dirigées depuis toujours vers cette exaltation d'une ruralité helvétique atemporelle à laquelle l'essentiel de sa production ultérieure semble attaché et que scelle son ultime travail d'illustrateur en 1940⁸⁶. C'était pourtant manquer la cible contre laquelle cette production rurale et primitivisante est tournée: la vie urbaine, la marchandisation et l'industrialisation que Biéler a endurées à Paris.



11 Photographie inconnu, Portrait d'Ernest Biéler, s. d. (vers 1889). – La photographie est surchargée par la carte d'exposant de l'artiste à l'Exposition universelle de 1889 à Paris.

mande le règlement du premier concours pour la décoration du nouveau Tribunal fédéral de Lausanne qu'organise la jeune Commission fédérale des beaux-arts⁸⁰. Une année plus tard, il participe au second concours et le remporte⁸¹. Le jury lui alloue en outre 2000 francs pour revoir son projet sous une année, afin de le rendre plus adéquat à la destination de l'édifice⁸². Le rapport du jury exprime en effet des réserves face à l'enthousiasme helvétique et alpestre de Biéler: «Ce projet est d'une facture artistique absolument exceptionnelle. La frise, d'un symbolisme excellent, est d'une superbe allure; elle emporte les suffrages unanimes du jury. Celui-ci, par contre, ne saisit qu'une connexion très-lointaine entre la *légende alpestre* esquissée dans

Livres illustrés par Ernest Biéler à Paris (1888–1891)

ALPHONSE DAUDET

Trente ans de Paris à travers ma vie et mes livres, ill. par Ernest Biéler, Louis Montégut, Felician Myrbach, Georges Picard et Luigi Rossi, Paris: Flammarion, s.d. [1888] (Collection artistique Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

Souvenirs d'un homme de lettres, ill. par Ernest Biéler, Louis Montégut, Felician Myrbach et Luigi Rossi, Paris: Marpon et Flammarion, s.d. [1888] (Collection Guillaume).

VICTOR HUGO

Notre-Dame de Paris, ill. par Ernest Biéler, Felician Myrbach et Luigi Rossi, 2 vol., Paris: Marpon et Flammarion, s.d. [1888] (Collection Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

Les femmes d'artistes, ill. par Ernest Biéler, Felician Myrbach et Luigi Rossi, Paris: Lemerre, 1889 (Collection Guillaume).

CAMILLE FLAMMARION

Uranie, ill. par Ernest Biéler, Henri Gambard et Felician Myrbach, Paris: Marpon et Flammarion, 1889 (Collection Guillaume).

EMILE ZOLA

La faute de l'abbé Mouret, ill. par Ernest Biéler, Luigi Conconi et Henri Gambard, Paris: Flammarion, 1890 (Collection Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

Port-Tarascon. Dernières aventures de l'illustre Tartarin, ill. par Ernest Biéler, Luigi Conconi, Louis Montégut, Frédéric Montenard, Felician Myrbach et Luigi Rossi, Paris: Dentu, 1890 (Collection Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

Les rois en exil, ill. par Ernest Biéler, Luigi Conconi et Felician Myrbach, Paris: Dentu, 1890 (Collection Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

L'Immortel. Mœurs parisiennes, ill. par Ernest Biéler, Louis Montégut et Felician Myrbach, Paris: Lemerre, 1890 (Collection Guillaume).

EDMOND et JULES DE GONCOURT

Sœur Philomène, ill. par Ernest Biéler, Paris: Lemerre, 1890 (Collection Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

Port-Tarascon. Dernières aventures de l'illustre Tartarin, ill. par Ernest Biéler, Louis Montégut, Frédéric Montenard, Felician Myrbach et Luigi Rossi, Paris: Marpon et Flammarion, s.d. [1891] (Collection Edouard Guillaume).

ALPHONSE DAUDET

L'obstacle, ill. par Ernest Biéler, Henri Gambard, Ludek Marold et Louis Montégut, Paris: Marpon et Flammarion, s.d. [1891] (Collection Guillaume).

Remarque: Madeleine Biéler (*Ernest Biéler: sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953, pp.40 et 44) signale en outre l'illustration par son mari, chez d'autres éditeurs, de LEOPOLD MARTIN-LAYA, *Yvon d'or*, Paris (1888?) et d'ARMAND SILVESTRE, *Livre d'amour*, Paris (1890?).

Résumé

L'article s'intéresse à la production quasi industrielle de livres illustrés à Paris autour de 1890, grâce à la technique de la photogravure adoptée par le Neuchâtelais Edouard Guillaume (1850–1897). L'édition d'œuvres des écrivains naturalistes Edmond et Jules de Goncourt permet de dévoiler les enjeux idéologiques et sociaux de l'illustration à la fin du XIX^e siècle: arts industriels, nostalgie artisanale et réaction bibliophilique. Quant à l'enrôlement d'Ernest Biéler (1863–1948), il éclaire d'une façon exemplaire les conditions économiques et intellectuelles d'un jeune peintre à Paris, à travers ses moyens d'existence, ses réseaux de relation, sa vision de la scène artistique suisse et ses ambitions déçues.

Riassunto

L'articolo si occupa della produzione quasi industriale di libri illustrati a Parigi attorno al 1900, grazie alla tecnica della fotoincisione adottata dal neocastellano Edouard Guillaume (1850–1897). L'edizione delle opere degli scrittori naturalisti Edmond e Jules de Goncourt consente di svelare il ruolo ideologico e sociale assunto dall'illustrazione alla fine del XIX secolo: arti industriali, nostalgia artigianale e reazione bibliofila. Quanto al coinvolgimento di Ernest Biéler (1863–1948), esso chiarisce in modo esemplare le condizioni economiche e intellettuali di un giovane pittore a Parigi tramite i suoi mezzi di sussistenza, le sue reti di relazioni, la sua visione dell'ambiente artistico svizzero e le sue ambizioni deluse.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag widmet sich der «quasi» industriellen Produktion von illustrierten Büchern, die in Paris um 1890 infolge der technischen Entwicklung des Lichtbildrucks durch den Neuenburger Edouard Guillaume (1850–1897) entstanden sind. Die Werkausgabe der naturalistischen Schriftsteller Edmond und Jules de Goncourt erlaubt es, ideologische und gesellschaftliche Hintergründe des Illustrationsfeldes am Ende des 19. Jahrhunderts zu enthüllen: industrielle Kunst, Handwerksnostalgie und reaktionäre Haltung der Bibliophilen. Ernest Biéler (1863–1948) fällt als Künstler dabei die Rolle zu, über seine Person die wirtschaftlichen und intellektuellen Bedingungen, die für einen jungen Maler in Paris exemplarisch sind, zu beleuchten, so seine existenziellen Möglichkeiten, sein Beziehungsnetz, seine Sicht der Schweizer Kunstszene, aber auch seinen enttäuschten Ehrgeiz.

Notes

- ¹ Je souhaite remercier d'emblée M. François-H. Pétermann, responsable du Fonds Ernest Biéler déposé à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, pour la confiance généreuse qu'il m'a témoignée en m'autorisant l'accès à ce Fonds. Je tiens aussi à reconnaître ma dette envers M. le Professeur Pascal Griener dont les conseils, l'exemple et la confiance me sont d'un encouragement constant, et qui a en outre bien voulu relire le manuscrit de cet article. Je lui dois de nombreuses améliorations, ainsi qu'à Denise Javet et Christophe Blaser. Je les remercie chaleureusement tous trois pour leurs pertinentes remarques et suggestions.
- ² EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Sœur Philomène*, ill. par E. Biéler, Paris: Lemerre, 1890 (Collection Guillaume).
- ³ Sur Edouard Guillaume, voir notamment: WILLIAM RITTER, Un éditeur artiste: Edouard Guillaume, in: *La semaine littéraire*, 19. 3. 1898, p. 135–136; MAURICE BOY DE LA TOUR, *La gravure neuchâteloise*, Neuchâtel 1928, p. 240–241; MATTEO BIANCHI, *Luigi Rossi, 1853–1923*, avec une contribution de Rossana Bossaglia, Busto Arsizio 1979.
- ⁴ Sur E. Biéler, voir notamment: MADELEINE BRÉLER, *Ernest Biéler: sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953; ANNELEISE CURCHOD, *Ernest Biéler. Art Nouveau, art d'ensemble*, mémoire de licence, Université de Lausanne 1975; MAURICE JEAN-PETIT-MATILE, *Ernest Biéler*, Lutry 1976.
- ⁵ EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, tome III, 1887–1896*, Paris 1989 (Bouquins), p. 429. La réaction n'est pas isolée. Voici comment le peintre suisse Eugène Burnand juge le tirage de ses illustrations pour *François le Champi* de George Sand (Paris: Calmann-Lévy, 1888; Collection E. Guillaume et Cie): «Au mois d'octobre je reçois le premier exemplaire de ce *François le Champi* si impatiemment attendu. Quelle déception cruelle! Nous pleurons, Julia et moi, comme deux enfants à la vue de ce travail mutilé, déshonoré, compromis. J'avais livré les

dessins au lavis en blanc et noir, l'éditeur me rend d'informes images bariolées, intitulées impudemment «aquarelles de M. Burnand». Heureusement que les vignettes dans le texte sont demeurées intactes. Je télégraphie à l'éditeur, j'arrête l'édition, je fulmine, je tempête, tout cela pour aboutir à une levée de l'interdiction, dès le moment où l'éditeur G[uillaume], sous-entrepreneur de l'affaire, accouru à Sépey, m'assure que je vais le ruiner.» (*Livre de famille* d'Eugène Burnand, cité par RENÉ BURNAND, *Eugène Burnand. L'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris 1926, p. 183).

- ⁶ Lettre d'E. Biéler à son père Samuel, Paris, s. d. [27. 9. 1889] (Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Biéler, IS 1908, carton n° 6; abrégé ci-après: FEB, suivi de la cote du carton). Au besoin, l'orthographe et la ponctuation des lettres de Biéler ont été normalisées et les mots abrégés complétés. Je remercie la direction et le personnel du Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne pour la bienveillance et la confiance qu'ils m'ont témoignées, facilitant ainsi mes recherches.
- ⁷ Jeudi 26 septembre 1889, in: GONCOURT, *op. cit.* note 5, p. 325.
- ⁸ Grands amateurs de l'art du XVIII^e siècle (*L'art du XVIII^e siècle*, Paris 1859–1870) et de Gavarni (*Gavarni. L'homme et l'œuvre*, Paris 1873), les Goncourt sont des acteurs avertis, mais souvent paradoxaux, dans ce débat.
- ⁹ MARIUS VACHON, *Les arts et les industries du papier en France, 1871–1894*, Paris 1894, p. 100.
- ¹⁰ Voir, par exemple, FRÉDÉRIC CHARLES LONCHAMP, *Manuel du bibliophile français, 1470–1920*, 2 vol., Paris et Lausanne 1922; ROLF SÖDERBERG, *French Book Illustration, 1880–1905*, Stockholm 1977; GORDON N. RAY, *The Art of the French Illustrated Book, 1700 to 1914*, 2^e édition, New York 1986 (1982).
- ¹¹ Voir DEBORA L. SILVERMAN, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris 1994 pour la traduction française (1989); PASCAL RUEDIN, A la recherche de la ruralité perdue. Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX^e siècle, in: *Art+Architecture en Suisse*, 1994/4, p. 375–382.
- ¹² WILLIAM RITTER, Euryale, in: *Le National suisse*, 12. 12. 1894, p. 1.
- ¹³ Vers 1870, deux de ses frères y travaillent, dont James (1844–1916), le futur historien militant de la Première Internationale (MARC VUILLEUMIER, James Guillaume, sa vie son œuvre, in: JAMES GUILLAUME, *L'Internationale. Documents et souvenirs [1864–1878]*, vol. 1, réimpression Paris 1985 [1905], p. XIII). Un troisième frère, Emile Guillaume (1847–1865) faisait un début de carrière artistique prometteur. Voir BOY DE LA TOUR, *op. cit.* note 3, p. 228–229. Le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel conserve d'Emile Guillaume une huile *Alpes bernoises, vues de Chaumont*, s. d. [ca. 1863/64].
- ¹⁴ Il expose deux œuvres à Neuchâtel cette année-là: des copies d'après *Les moissonneurs* de Léopold Robert et d'après *Une bohémienne dansant au Caire* d'Eugène Giraud. Le catalogue précise qu'il vit à Paris, mais ne signale pas de maître (*Catalogue des ouvrages d'art exposés à Neuchâtel en 1870. Quatorzième exposition de la Société des amis des arts*, Neuchâtel 1870, n° 66 et 67). Il présente ensuite des œuvres dans le *Turnus* et à Neuchâtel jusqu'en 1876 (*Verzeichniss der Kunst-Gegenstände auf der Schweizerischen Kunst-Ausstellung in Basel im Jahre*

- 1873, Bâle s.d. [1873], n° 158 [*Am Neuenburgersee*]; *Schweizerische Kunst-Ausstellung in Bern 1874. Verzeichniss der Kunstgegenstände*, Bern 1874, n° 390 (*Flaches Ufer bei Chevroux am Neuenburgersee*) (*Abendstimmung*) et 391 (*Steiles Gestade, ebendasselbst*) (*Morgenstimmung*); *Catalogue des ouvrages d'art exposés à Neuchâtel en 1876. Dix-septième exposition de la Société des amis des arts*, Neuchâtel 1876, n° 65 (*Le soir sur la montagne*) (*Lugano*). Son nom n'apparaît pas, en revanche, dans les catalogues du Salon de Paris.
- ¹⁵ MAURICE JEANNERET, Les hommes et les œuvres, in: PIERRE GODET et MAURICE JEANNERET, *Le Pays de Neuchâtel. Beaux-arts*, Neuchâtel 1948 (1948. Collection publiée à l'occasion du Centenaire de la République), p. 47.
- ¹⁶ BOY DE LA TOUR, *op. cit.* note 3, p. 240–241.
- ¹⁷ *Catalogue des ouvrages d'art exposés à Neuchâtel en 1880. Dix-neuvième exposition de la Société des amis des arts*, Neuchâtel 1880, n° 78 (gravures d'après des dessins de DuBois, Vierge, Lançon, Berton, Fraipout, Detaille et Ricco); 1884. *XXI^e exposition de la Société des amis des arts. Catalogue des ouvrages d'art exposés à Neuchâtel*, Neuchâtel 1884, n° 98 (couverture en chromotypographie pour le *Voyage sentimental* de Stern, d'après une aquarelle de Maurice Leloir) et 99 (page du *Paris illustré*, d'après un lavis d'Aranda).
- ¹⁸ Le prix ne bougera pas jusqu'en 1892, lorsque *Daphnis et Chloé* et *Rose et Ninette* d'Alphonse Daudet closent la première «Collection Guillaume», relayée dès lors par la «Collection Ibis» (Collection Guillaume et Lemerre) dont les volumes passent à quatre francs l'unité (*Le carillon du Boulevard Brune. Bulletin bibliographique illustré de la «Collection Guillaume»*, [juin] 1893, p. 2).
- ¹⁹ *Tartarin sur les Alpes. Nouveaux exploits du héros tarasconnais*, Paris: Calmann-Lévy, 1885 (Edition du *Figaro*; direction artistique par MM. Guillaume frères).
- ²⁰ Chiffre donné dans VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris s.d. [1888] (Collection Guillaume), vol. 2.
- ²¹ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, [juin] 1893, p. 3. Malgré nos recherches, les archives commerciales de l'entreprise Guillaume n'ont pas pu être retrouvées. Nous admettons donc, sans avoir pu les vérifier, les chiffres donnés par cette source de propagande.
- ²² *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, [juin] 1893, p. 3.
- ²³ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, octobre 1893, p. 3.
- ²⁴ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, octobre 1893, p. 3.
- ²⁵ Lettre d'Edouard Guillaume à Philippe Godet, 15.4.1887 (Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Fonds Philippe Godet, Ms 3161, folio 277).
- ²⁶ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, février 1894, p. 41–42.
- ²⁷ Mensuel, l'organe paraît dès juin 1893 sous le titre *Le carillon du Boulevard Brune* [siège de l'éditeur]. *Bulletin bibliographique illustré de la «Collection Guillaume»*. Après une brève interruption, il reparait dès juillet 1895 sous le titre *Le carillon illustré. Petit bulletin bibliographique*.
- ²⁸ «Nelumbo» se consacre aux auteurs classiques dès 1892 (Cervantes, Goethe, Shakespeare, Tolstoï, Voltaire), «Chardon bleu» aux écrivains suisses dès 1895 (Cherbuliez, Keller, Rambert).
- ²⁹ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, août 1893, p. 7–12.
- ³⁰ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, octobre 1893, p. 6–7.
- ³¹ Ce périodique connaît douze livraisons entre janvier 1893 et juin 1894 (*Le carillon...*, *op. cit.* note 18, juin 1894, p. 152–154).
- ³² Les ventes ont lieu les 11 et 12 mai, 7 et 8 juin, 7 et 8 novembre 1894. Elles comprennent des originaux des illustrateurs suivants: Allongé, Aranda, Baugnies, Bayard, de Beaumont, Biéler, Boutigny, Burnand, Conconi, Ernst, L.-Ed. Fournier, Fraipont, Gambard, Jules Girardet, Pierre Loti, Maisonneuve, L. Marold, Merwart, Mittis, Montégut, Montenard, Myrbach, du Paty, Picard, Pille et Rossi (*Catalogue des aquarelles originales, sépias, encre de Chine, etc., etc. ayant servi aux illustrations de la «Collection Guillaume» [...]*, Paris 1894). Les trois catalogues conservés à la Bibliothèque municipale de Versailles sont annotés (*Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, Troisième période, 1861–1900*, dir. par Frits Lugt, La Haye 1964, n° 52602, 52710 et 52901).
- ³³ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, [juin] 1893, p. 3.
- ³⁴ *Le carillon...*, *op. cit.* note 18, [juin] 1893, p. 2.
- ³⁵ *Le carillon illustré. Petit bulletin bibliographique*, juillet 1895, p. 2. L'imprimerie retourne Boulevard Raspail, tandis que la librairie se trouve Quai Malaquais.
- ³⁶ Lettre de François Bonvin à Edmond de Goncourt, 30.12.1883 (Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, division occidentale, fonds français, n.a.f. 22454, folio 71; abrégé ci-après: BN, Ms, n.a.f. 22454/71). La proposition de Goncourt intervient après que François Bonvin l'a consulté plusieurs fois, entre 1880 et 1883, au sujet de tableaux du XVIII^e siècle (Watteau, Boucher) que le peintre avait acquis ou détenait en consignation. Voir lettres de François Bonvin à Edmond de Goncourt, 1880–1883 (BN, Ms, n.a.f. 22454/68–70).
- ³⁷ Lettres de F. Bonvin à Ed. de Goncourt, 10.1. et 8.6.1884 (BN, Ms, n.a.f. 22454/73–75). Le *Journal* de Goncourt fait remonter à janvier déjà la renonciation de l'illustrateur: «Bonvin, qui m'avait écrit qu'il illustrait *Sœur Philomène*, vient aujourd'hui me voir et me dit qu'il est désolé, qu'il était tout décidé à faire cette illustration, mais que son médecin lui a dit que s'il faisait de l'eau-forte dans l'état où il a les yeux, il perdrait la vue.» (Mercredi 9 janvier 1884, in: GONCOURT, *op. cit.* note 5, tome II, p. 1039).
- ³⁸ Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 30.3.1887 (BN, Ms, n.a.f. 22465/49).
- ³⁹ Voir les lettres de J.-Fr. Raffaëlli à Ed. de Goncourt (BN, Ms, n.a.f. 22474). Cette correspondance ne comportant pas une ligne sur le projet d'illustration, on peut en effet penser que la tractation est limitée, dans ce premier temps, à l'éditeur et à l'écrivain.
- ⁴⁰ Samedi 12 mai 1888, in: GONCOURT, *op. cit.* note 5, p. 123.
- ⁴¹ Lettres d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 26 et 30.8.1888 (BN, Ms, n.a.f. 22465/20–21).
- ⁴² Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 18.4.1889 (BN, Ms, n.a.f. 22465/22).
- ⁴³ [Copie de?] carte d'Ed. de Goncourt à Ed. Guillaume, date inconnue [1889] (anciennement dans la collection Adolphe Burnat à Vevey, selon des notes de travail prises par Madeleine Biéler et aujourd'hui conservées dans le FEB 40, «Dossier 1900, autour d'Ernest Biéler»). *Les femmes d'artistes* est paru en 1889 dans la «Collection Guillaume», avec des illustrations d'E. Biéler, Felician Myrbach et Luigi Rossi. Il a été réédité par Lemerre en 1896, dans un format inférieur et dans une mise en pages modifiée.
- ⁴⁴ Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 20.11.1889 (BN, Ms, n.a.f. 22465/23–24).
- ⁴⁵ FEB 44. Une note manuscrite en fin d'agenda

- pourrait suggérer le paiement total d'environ frs 4500.— pour l'illustration complète du livre.
- ⁴⁶ Quitte de loyer pour les mois de janvier à mars 1890 (FEB 44).
- ⁴⁷ Ces rapports sont donnés dans les catalogues des ventes des dessins de la «Collection Guillaume» en 1894 (*op. cit.* note 32). Seuls ont été dispersés les dessins de Biéler pour *Uranie* (1889) de Camille Flammarion, pour *La faute de l'abbé Mouret* (1890) d'Emile Zola et pour *Port-Tarascon* (1890) et *L'obstacle* (1891) d'Alphonse Daudet.
- ⁴⁸ C'est en tout cas le chiffre donné dans un ouvrage suivant de la «Collection Guillaume», ALPHONSE DAUDET, *Port-Tarascon. Dernières aventures de l'illustre Tartarin*, Paris s.d. [1890]. Déduction faite des droits d'auteur et des frais d'illustration, ce sont quelque frs 50 000.— qu'il reste à l'éditeur pour payer la gravure, l'impression, la reliure et la diffusion, et pour se payer lui-même.
- ⁴⁹ La vente de la Bibliothèque des Goncourt en 1897 comprend notamment un «Exemplaire [de *Sœur Philomène*] tiré sur papier du Japon, dans lequel a été intercalé un dessin de Biéler qui a servi à l'illustration.» (*Livres modernes. Ouvrages avec le portrait des auteurs peints sur la reliure, romantiques, auteurs contemporains, œuvres des Goncourt, manuscrits et imprimés, ouvrages divers, anciens et modernes, composant la Bibliothèque des Goncourt*, catalogue de la vente des 5 au 10.4.1897 à l'Hôtel Drouot, Paris 1897, p. 135, n° 903).
- ⁵⁰ Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 20.11.1889, 17.1.1890 et 25.2.1890 (BN, Ms, n. a. f. 22465/23–26). Routledge paie les droits de traduction frs 400.—.
- ⁵¹ Lettres d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 24 et 27.9, 4 et 13.10.1892 (BN, Ms, n. a. f. 22465/29, 33–36).
- ⁵² Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 27.9.1892 (BN, Ms, n. a. f. 22465/29).
- ⁵³ Lettre d'Ed. Guillaume à Ed. de Goncourt, 26.3.189[5 ou 6] (BN, Ms, n. a. f. 22465/40–41). Ces deux derniers projets ne semblent pas avoir abouti.
- ⁵⁴ Le dossier qu'a constitué Madeleine Biéler, dans les années 1930 et 1940, sur l'activité d'illustrateur de son mari en vue d'une monographie sur ce dernier, porte la mention révélatrice suivante: «Notes concernant l'époque des illustrations dont l'artiste n'aime pas qu'on parle». Une interview de Biéler par son épouse, en hiver 1934, le confirme: «Après mon premier tableau (*Pendant la messe à Savièse*), j'ai fait des illustrations, pas intéressant, aucune valeur, travail de forçat, grande bêtise...» (FEB 40).
- ⁵⁵ Lettre d'E. Biéler à sa mère, Chartrettes, 3.1.1892 (FEB 6).
- ⁵⁶ «Je me félicite aussi beaucoup de ne pas être allé en Allemagne ou à Genève, car je vois que je n'y aurais rien appris du tout, les leçons de Guignard [à Lausanne] ne m'ont pas servi à grand chose non plus, de sorte que j'ai tout à apprendre ici.» (Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, 13.11.1880, FEB 38). Jean-Samson Guignard (1811–1897), peintre lausannois, successeur de Marc-Louis Arlaud, chez qui Biéler a reçu ses premières leçons.
- ⁵⁷ Voir lettre d'E. Biéler à sa mère, Paris, 25.11.1880, FEB 38; copie d'une lettre d'un expéditeur inconnu à la tante d'E. Biéler, Sophie Vust-de Butzow, Paris, 27.11.1880, FEB 38.
- ⁵⁸ Voir HARRISON C. et CYNTHIA A. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle: du système académique au marché des impressionnistes*, Paris 1991 pour la traduction française (1965); PIERRE VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995.
- ⁵⁹ CATHERINE FEHRER, The Julian Academy. List of Students and Professors, 1869–1939, in: *The Julian Academy, Paris, 1868–1939*, cat. exp., New York, Shepherd Gallery, 1989, n. p. Voir aussi lettres d'E. Biéler à son père, s.d. [1881] et de Marie Bovet à Madeleine Biéler, s.d. [1942?] (FEB 6 et 40). Plus que sa réputation alors en déclin, la gratuité de l'Ecole peut déterminer le choix du jeune artiste: «[...] c'est au Nouvel-An que finit mon abonnement [de frs 300.— par an chez Julian], si à cette époque vous ne pouvez pas m'envoyer l'argent nécessaire ou que vous trouviez qu'il est nécessaire de faire une économie, je ferai tout ce qu'il me sera possible pour entrer aux B[eaux]-A[rts], et au fond je n'en serais pas fâché, l'Ecole ayant une certaine renommée, est surtout plus connue que l'atelier Julian.» (Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 15.10.1881, FEB 6).
- ⁶⁰ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 7.12.1880 (FEB 38).
- ⁶¹ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 1881 (FEB 6).
- ⁶² Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 15.10.1881 (FEB 6).
- ⁶³ Lettre d'E. Biéler à sa mère, Paris, 25.11.1880 (FEB 38).
- ⁶⁴ Lettre d'E. Biéler à ses parents, 28.11.1881 (FEB 6). Il ne s'agit vraisemblablement que d'un projet.
- ⁶⁵ Le travail consiste à peindre le paysage pour un salaire de frs 20.— par jour dès le mois de décembre 1881 (Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 28.11.1881, FEB 6). En 1882, une seconde opportunité lui échappe (Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 4.2.1883, FEB 38). Il s'agissait peut-être du *Panorama Marigny* (1882), du *Panorama de la Place d'Austerlitz* (1881/82) ou du *Panorama de la Bataille de Champigny* (1881/82). Voir STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Francfort 1980; *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunternehmung des 19. Jahrhunderts*, cat. exp., Bonn, Kunsthalle, 1993.
- ⁶⁶ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 12.2.1882 (FEB 38).
- ⁶⁷ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, 7.12.1880 (FEB 38).
- ⁶⁸ Lettres d'E. Biéler à ses parents, Paris, s.d. [juin 1884 et 25.8.1884] (FEB 38).
- ⁶⁹ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, s.d. [1884] (FEB 38).
- ⁷⁰ Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, 15.1.1892 (FEB 6).
- ⁷¹ «[...] tu me crois plus riche que je ne suis, et tu sais combien la vie de Paris est coûteuse, sais-tu que cette année je n'ai guère gagné plus de 5 ou 6 mille francs, la moitié des années précédentes.» (Lettre d'E. Biéler à sa mère, Chartrettes, 21.11.1891, FEB 6).
- ⁷² Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, 15.1.1892 (FEB 6).
- ⁷³ Les expositions, en revanche, ne l'attirent guère, confirmant sa volonté de «percer» à Paris où il expose au Salon dès 1887. Entre sa première et modeste participation au Turnus en 1885 et son retour en Suisse en 1892, il expose rarement dans son pays d'origine. Voir, par exemple, *Schweizerische Kunst-Ausstellung in Basel vom 29. März–19. April 1885. Catalog der ausgestellten Kunstwerke*, Bâle 1885, n° 114 (*Portrait des Herrn B.* [Privatbesitz]); 1886. *XXII^e exposition de la Société des amis des arts. Catalogue des œuvres d'art exposées à Neuchâtel*, Neuchâtel 1886, n° 48 (*Manœuvre d'artillerie à Bière*, aquarelle).
- ⁷⁴ Huile sur toile, 204×302 cm, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.

⁷⁵ Lettre d'E. Biéler à ses parents, Paris, s. d. [1884] (FEB 38). Pour contourner les expositions itinérantes (Turnus) organisées par le *Kunstverein* et effectivement colonisées par de nombreux artistes allemands, les sociétés d'amis des arts de Neuchâtel, dès 1842, et de Genève, dès 1878, ont institué chacune un Salon autonome servant avant tout à la promotion des artistes locaux.

⁷⁶ Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, s. d. [1882] (FEB 6).

⁷⁷ Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, 9.7.1884 (FEB 38). La société des artistes dont parle Biéler est la Société des peintres et sculpteurs suisses, sorte de syndicat qui exercera une influence déterminante sur la mise en place d'une politique artistique gouvernementale à la fin des années 1880. Voir *Hundert Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, 1865–1965*, s.l. 1965.

⁷⁸ Lettre d'Eugène Burnand à Gustave Jeanneret, tous deux commissaires spéciaux pour la section suisse des beaux-arts, 18.1.1889 (Cressier, Archives Gustave Jeanneret). En 1899 en revanche, c'est un Biéler pleinement institutionnalisé qui sera nommé par le Conseil fédéral expert spécial de la section suisse des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1900 à Paris (GUSTAVE ADOR, *Exposition universelle, Paris 1900. Rapport administratif et technique du commissariat général suisse présenté au Haut Conseil fédéral*, Genève 1901, p. 33, 45–46, 139).

⁷⁹ Voir *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, cat. exp., Aarau, Aargauer Kunsthaus, 1.10.–13.11.1988, Berne 1988.

⁸⁰ Lettre d'E. Biéler à son père, Paris, 15.1.1892 (FEB 6). Le règlement du «concours de dessin en vue de peintures artistiques pour la cage du grand escalier du Palais de Justice fédéral, à Lausanne» est daté du 20 décembre 1891. Il est doté de trois prix de frs 3000.–, 1000.– et 500.–. On ignore toutefois si un projet d'E. Biéler figurait parmi les 24 envois jugés à Berne le 31 mai 1892 (Berne, Archives fédérales, «Ausschreibung eines Zeichnungsconcours zur Ausschmückung des Treppenhauses, 1892–1893», E19/78).

⁸¹ Le premier prix n'est pas attribué. Biéler obtient le second, soit frs 2600.– (Berne, Archives fédérales, «Ausschmückung des grossen Treppenhauses durch Paul Robert, 1894–1906», E19/79; abrégé ci-après AF E19/79). Je remercie Nicole Quellet qui m'a signalé la présence de Biéler dans ce concours.

⁸² Lettre de Théodore de Saussure, président de la Commission fédérale des beaux-arts, au chef du Département fédéral de l'intérieur, 30.11.1894 (AF E19/79).

⁸³ *Rapport du jury sur le concours des projets des peintures destinées à décorer la cage du grand escalier du palais fédéral de justice à Lausanne (novembre 1894)*, s.l. 1894. La «légende alpestre» dont il est question représentait un «glacier retenant dans un éternel supplice les mauvais plaideurs», tandis que le second panneau était une allégorie médiévalisante du Droit sous les traits d'un chevalier protégeant une ronde d'enfants (X., La décoration du Palais fédéral de justice, in: *Gazette de Lausanne*, 27.11.1894, p. 1; Die künstlerische Ausschmückung des Bundesgerichtsgebäudes, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.12.1894, p. 1–2).

⁸⁴ Voir BIÉLER, *op. cit.* note 4, p. 54–57. Au contraire des toiles peintes et marouflées dans les médaillons du plafond du Victoria Hall inauguré en 1894 (détruites par un incendie en 1984), le décor de Biéler

pour le Tribunal fédéral ne sera jamais exécuté. Le projet lui est retiré en 1897 au profit de Paul Robert (Message du Département fédéral de l'intérieur au Conseil fédéral, 14.12.1897, AF E19/79). Sur le décor de Robert, voir les contributions de NICOLE QUELLET, à paraître en automne 1996 dans le catalogue de l'exposition Clement Heaton au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

⁸⁵ Lettre d'E. Biéler à sa mère, Chartrettes, 21.11.1891 (FEB 6).

⁸⁶ FRANCES CARPENTER, *Tales of a Swiss Grandmother*, ill. par E. Biéler, New York 1940.

Sources des illustrations

1, 2, 4–11: Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausanne. – 3: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, A. de Tribolet.

Adresse de l'auteur

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