L'art « suisse » et son histoire (1755-1983)

Oskar Bätschmann and Marcel Baumgartner, The history and historiography of Swiss art (1755-1983)

Oskar Bätschmann und Marcel Baumgartner, Historiographie des Kunst in der Schweiz (1755-1983)

Oskar Bätschmann et Marcel Baumgartner, L'arte svizzera e la sua storia (1755-1983)

Oskar Bätschmann y Marcel Baumgartner, El arte suizo y su historia (1755-1983)

Oskar Bätschmann et Marcel Baumgartner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/359>

DOI : 10.4000/perspective.359

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 201-214

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Oskar Bätschmann et Marcel Baumgartner, « L'art « suisse » et son histoire (1755-1983) », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/359> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.359>

L'art « suisse » et son histoire (1755-1983)

Oskar Bätschmann and Marcel Baumgartner, The history and historiography of Swiss art (1755-1983)

Oskar Bätschmann und Marcel Baumgartner, Historiographie des Kunst in der Schweiz (1755-1983)

Oskar Bätschmann et Marcel Baumgartner, L'arte svizzera e la sua storia (1755-1983)

Oskar Bätschmann y Marcel Baumgartner, El arte suizo y su historia (1755-1983)

Oskar Bätschmann et Marcel Baumgartner

NOTE DE L'ÉDITEUR

[Traduction de l'article « Historiographie der Kunst in der Schweiz », publié dans la revue *Unsere Kunstdenkmäler*, XXXVIII/3, 1987, p. 347-366. Ce numéro, intitulé « De Füssli à Ars helvetica - l'histoire de l'art en Suisse », était consacré à l'historiographie helvétique (NDLR).]

Nous remercions Andrea Edel pour son aide lors des recherches et de la rédaction du manuscrit.

- 1 Nous nous proposons d'analyser dans les pages qui suivent quelques-uns des problèmes de l'historiographie de l'art en Suisse. On sait que la première question qui s'est posée à tous ceux qui ont voulu écrire une histoire de l'art suisse a été celle de son objet. En 1984, Adolf Max Vogt énonçait ce problème crucial en ces termes : « Est-ce que cela existe, l'art suisse, ou n'y a-t-il en somme que des artistes suisses ? ¹ » De la réponse apportée à cette question résulteront, pour l'historiographie, des conséquences diverses : si l'on admet qu'il existe un « art suisse », il devrait également être possible d'en écrire l'histoire ; si l'on soutient en revanche qu'il n'y a que des artistes suisses et en Suisse, la forme de présentation la plus indiquée serait alors un dictionnaire des

artistes. Le problème est d'autant plus embarrassant que la réponse qu'on peut y apporter dépend de la conception qu'on se fait de l'histoire (de l'art). On sera conduit en effet à une hypothèse positive ou négative concernant « l'art suisse » et « les artistes de nationalité suisse ». Reconnaissons-le : la question soulève deux problèmes : 1/ Y a-t-il un art propre à la Suisse ou n'y a-t-il que production et réception artistiques en Suisse et par des ressortissants et des habitants de cet État ? 2/ Pour quelle conception spécifique de l'art et de son histoire chacune des hypothèses – et leur alternative – est-elle valide ?

- 2 En 1942, dans son article « La structure de la peinture suisse au XIX^e siècle », Fritz Schmalenbach avançait une réponse déterminante à la première question : « En gros – et en cette matière, il n'y a qu'une vision en gros qui soit appropriée –, la peinture suisse récente consiste en une série de rapports isolés, sans connexion (que ce soit horizontalement ou selon leur ligne de développement), et en un grand nombre de figures individuelles opposées² ». Suivant la vision sceptique de Schmalenbach, le concept de « peinture suisse » n'a pas de pertinence historique réelle pour le XIX^e siècle. Autrement dit, ce concept est une fiction. Il est évident que cette affirmation rend toute historiographie impossible, si l'on admet que l'histoire doit avoir un sujet, c'est-à-dire une constante dont on peut suivre l'évolution. Il ne serait pas difficile d'étendre l'analyse structurelle de Schmalenbach aux siècles antérieurs et d'en conclure que, tout compte fait, « l'art suisse » est une fiction. Le second problème nous impose cependant une certaine réserve : pour quelle sorte d'historiographie l'art suisse serait-il une fiction ?
- 3 « L'art suisse » est un problème politique, la thèse de Schmalenbach était une réponse à une question politique. Le conseiller fédéral Giuseppe Motta l'avait exposée dans son discours d'ouverture au XIV^e Congrès international d'histoire de l'art à Bâle, en 1936 : « Y a-t-il un art spécifiquement suisse ? Cette demande nous préoccupe depuis toujours, car, s'il y avait un art spécifiquement suisse, il y aurait en lui un élément de cohésion nationale qui s'ajouterait aux autres éléments constitutifs de notre force et de notre unité morale. Or, il m'a toujours paru que ces éléments constitutifs sont avant tout d'ordre politique »³. Se pourrait-il, demandait Motta, que les particularités politiques et morales de la Suisse soient restées sans conséquences sur les arts ? Les organisateurs et les participants au Congrès se sont efforcés de trouver une réponse à cette interrogation. La question de l'art suisse y fut prédominante : près d'un tiers des communications et l'ensemble des conférences plénières ont traité de la situation artistique de la Suisse, de ses artistes et de ses monuments⁴. Dans son discours de clôture, Waldemar Deonna exposa que le Congrès avait eu l'intention de réfuter, par ses conférences et ses excursions, la mauvaise blague colportant que « la Suisse trait ses vaches et vit en liberté ». La présentation des productions régionales, la discussion sur la place de la Suisse dans l'histoire générale de l'art et la déclaration de « l'autonomie relative de l'art suisse » – selon la formulation prudente de Deonna – poursuivaient le but parfaitement politique d'opposer la culture indigène à la nouvelle barbarie qui se faisait jour au-delà des frontières helvétiques⁵. Le discours d'ouverture de Paul Ganz traitait du début de « notre art national suisse » après les Guerres de Bourgogne et se concluait par une déclaration politique : « Comme ses grands prédécesseurs Manuel, Stimmer et Füssli, c'est du sol coriace de sa patrie que Hodler a tiré la force opiniâtre de son art. Depuis des millénaires, un peuple qui parle différentes langues y cultive et protège ses idéaux primitifs, son indépendance politique et sa liberté démocratique »⁶.

- 4 Si « l'art suisse » est ou était certes un problème politique, les entreprises des historiens d'art répondaient-elles à une nécessité politique ? En 1936, on ne pouvait que prétendre – et non démontrer – que l'art en Suisse n'était pas un simple reflet de l'art allemand, français et italien, mais qu'il était nourri des « fortes sèves indigènes de notre sol » et qu'il revêtait, par-delà toutes les spécificités régionales, une réelle unité⁷. Mais quelle était cette histoire de l'art qui présentait « l'art suisse » comme une nécessité politique et, à rebours de ses propres objectifs, comme une fiction ? Au Congrès de 1936, il n'y avait que deux histoires de l'art : la première, préoccupée de questions de style, aboutissait, concernant l'art suisse, à l'idée de « retard de style » ; la seconde, soucieuse des influences, concluait à la prédominance de l'étranger. Pour l'une et l'autre, « l'art suisse » devait rester une construction politique, c'est-à-dire, quoi qu'on veuille, une fiction historique. Avant de se déterminer à tenir « l'art suisse » pour une fiction historique, on doit se demander si l'approche méthodologique n'avait pas été mal choisie. Car la même année, en 1936, Joseph Gantner empruntait une autre voie dans les quatre volumes de sa *Kunstgeschichte der Schweiz* [Histoire de l'art de la Suisse] élaborée avec Adolf Reinle. Le but apparemment simple de cette entreprise est décrit en ces termes dans l'avant-propos de l'ouvrage : « Nous entendons donner un rapport aussi régulier que possible de la manière dont l'évolution de l'art s'est déroulée à l'intérieur des frontières de notre pays »⁸. Si l'ouvrage est certes subdivisé en époques stylistiques, ce sont les différents genres artistiques – c'est-à-dire les disciplines de la production artistique – qui sont présentés au sein de chaque époque particulière. Sans trop s'embarrasser, les auteurs combinaient ainsi une répartition suivant l'histoire des styles avec une autre conception de l'histoire de l'art que Jacob Burckhardt avait esquissée en 1863, celle de l'étude des disciplines artistiques, c'est-à-dire des genres⁹. En réalité, Burckhardt avait vu, dans une histoire de l'art selon les disciplines, une antithèse et un complément à l'histoire des artistes, et non à celle des styles.

L'histoire des artistes comme histoire de l'art de l'Helvétie

- 5 C'est en 1755 et 1757 qu'ont paru les deux parties de *Geschichte und Abbildung der besten Künstler in der Schweiz* [Histoire et portrait des meilleurs peintres de la Suisse] de Johann Caspar Füssli¹⁰, père de J. Heinrich Füssli. Cette première histoire des artistes suisses était dédiée au bourgmestre zurichois Johannes Friess, « Sa très noble et honorée altesse », en remerciement pour « sa connaissance et son soutien exceptionnels à la réception des arts et des sciences ». Considérablement augmentée, la seconde édition en cinq volumes qui parut entre 1769 et 1779 ne comportait plus, au commencement de l'ouvrage, cette très humble formule de gratitude. Voici ce que nous lisons dans l'avant-propos au premier volume de 1769 : « C'est uniquement le désir sincère et ardent de contribuer un peu à la gloire et à l'utilité de ma patrie qui a su m'inciter à esquisser l'histoire des meilleurs peintres y ayant œuvré et de la faire connaître au public ; et je m'estimerai heureux si mes efforts n'ont pas manqué ce but qui m'est si cher »¹¹. La gloire devait consister à réfuter l'idée de l'infériorité culturelle de la Suisse, l'utilité à y encourager l'activité artistique.
- 6 Dans les deux éditions, ce sont les biographies des artistes qui travaillent à faire grandir la renommée du pays ou, du moins, à diminuer le mépris à son endroit. L'utilité, dans le sens d'une promotion de l'activité artistique, est essentiellement perceptible, dans la

première édition, à travers les illustrations. Outre les portraits des artistes, chaque titre était en effet accompagné d'un en-tête démontrant les pratiques et savoir-faire artistiques. La seconde édition ne comporte plus que les portraits des artistes – dans le quatrième et cinquième volume, ils sont dessinés de manière terriblement négligée par Johann Rudolf Schellenberg et d'autres. Dans la seconde édition, la volonté d'être utile est à nouveau exprimée dans les introductions aux volumes 3, 4 et 5. Le troisième volume contient la fameuse lettre de Salomon Gessner sur la peinture de paysage, qui entend explicitement inciter à l'imitation. Le quatrième volume présente, après une analyse critique de la situation culturelle de la Suisse, « l'école de dessin » fondée en 1751 à Genève, sous la forme d'un exposé de son premier directeur, Pierre Soubeyran, et le donne comme un exemple à suivre dans les autres villes¹². Pour finir, le cinquième volume examine le concept de « génie » et l'apparition de génies en Suisse. C'est ici qu'on trouve cette étonnante affirmation de Füssli : « Si les artistes suisses n'égalent pas en grandeur et en renommée ceux d'autres nations, il y a peut-être parmi eux plus de génies que chez ces derniers »¹³. Pour Füssli, le génie, c'est celui qui est capable de produire de l'art sans instruction ni imitation. De toute évidence, Füssli oubliait ici son propre engagement en faveur des écoles de dessin et succombait à l'idée fataliste et provinciale qu'il avait exprimée dans le premier volume de ses deux éditions : c'est la nature et elle seule qui crée un grand artiste, aucune mesure, aucune institution ne peut gouverner ce hasard.

- 7 En associant, à travers articles et illustrations, histoire des artistes et pédagogie artistique, Füssli emboîtait le pas à l'*Academia Todesca* de Joachim von Sandrart, publiée en deux volumes en 1675-1679¹⁴. On peut mesurer combien le modèle de Sandrart fut déterminant pour Füssli, jusque sur le plan du choix de ses entrées et de l'information, en constatant que parmi les vingt-sept artistes qui sont traités dans la première édition de sa *Geschichte*, dix-huit sont également cités dans l'*Academia Todesca*. Füssli s'est certes efforcé de vérifier et de compléter les indications de Sandrart, par exemple dans le cas d'Albrecht Altdorfer. En suivant l'autorité de Sandrart, Füssli indique que ce « premier peintre connu en Suisse » est originaire d'Altdorf, dans le canton d'Uri, tout en déclarant qu'il n'a pas réussi à découvrir son année de naissance. Cette double méconnaissance – Altdorfer ne vient pas d'Uri et, circonstance sans doute plus grave, Konrad Witz, parmi d'autres, est un inconnu pour Füssli – s'explique par les insuffisances de Sandrart¹⁵. En plus des neuf biographies de la première édition, Füssli a dû élaborer les volumes 3 à 5 de la seconde édition. C'est avec beaucoup de peine, écrit-il, qu'il a pu pallier, dans le quatrième volume, une lacune sensible de son œuvre, à savoir la présentation des artistes de « la Suisse romande ou des districts dits italiens ». En dépit de cette exception involontaire, Füssli ne tente pas de regrouper les artistes par régions ni de les répartir en écoles.
- 8 Pas plus qu'il n'a pu établir de connexions régionales, Füssli n'a pas réussi à détacher une « école suisse » qui existerait comme un tout. En conséquence, le *Allgemeines Künstler-Lexicon* [Dictionnaire général des artistes] publié en 1763 par Johann Rudolph Füssli [fils de Johann Caspar, ndlr] ne pouvait élargir le nombre traditionnel des « écoles de peintres ». aucune école suisse ne vient en effet s'ajouter dans cet ouvrage à celles qu'on connaissait jusque-là (les écoles florentine, romaine, lombarde, vénitienne, allemande, « flamande » et française), même si l'auteur assure que J. C. Füssli a « sauvé l'affaire des Suisses, dont on croyait qu'ils ne pouvaient attester aucun génie heureux » – ce qui ne tenait donc pas compte de l'idée de Dézallier d'Argenville, qui fut peut-être

le premier à considérer les peintres d'Allemagne et de Suisse comme une section particulière de l'école néerlandaise¹⁶.

- 9 Dans l'ouvrage de Johann Caspar Füssli, « histoire » veut uniquement dire biographies d'artiste et leur classement chronologique. En revanche, l'inventaire des artistes de Johann Rudolph Füssli n'était pas une histoire, mais un dictionnaire, car il suivait un ordre alphabétique, conformément au modèle honni de l'*Abecedario pittorico* établi en 1704 par Antonio Pellegrino Orlandi¹⁷. Exactement entre les deux genres de l'histoire chronologique et du dictionnaire alphabétique des artistes, on trouve un curieux ouvrage d'Anton Friedrich Harms, dans lequel les Füssli avaient manifestement puisé leur liste d'artistes et leurs sources bibliographiques. Dans ses *Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes* de 1742, Harms avaient rangé chronologiquement sur quarante et une tables plus de mille deux-cents artistes suivant leur date de naissance, en y ajoutant des informations biographiques¹⁸.
- 10 Entre l'ouvrage de Füssli et l'*Entwurf einer Kunst Geschichte Helvetiens* [Esquisse d'une histoire de l'art de l'Helvétie], publiée en 1791 par Christian von Mechel, il n'y a apparemment que peu de différences. Tout comme Füssli, von Mechel a conçu son histoire de l'art comme une histoire des artistes. Signalons toutefois que dans un exemple au moins, l'auteur remonte plus haut qu'Altdorfer, Holbein et Manuel, jusqu'à l'enfance anonyme de la peinture au xv^e siècle, et qu'il commence à considérer les artistes d'origine suisse comme une sorte de propriété nationale : de retour dans leurs pays après s'être formés à l'étranger, ils améliorent la situation culturelle de la Suisse ou ils contribuent à la gloire de la patrie quand ils accèdent à la célébrité hors des frontières nationales. Pour von Mechel, ce sont Holbein le Jeune et, en qualité de peintre de cour, Josef Heintz l'ancien qui ont fait le plus à cet égard. S'il ne pouvait jamais songer « sans fierté et sans joie à cet éminent trésor de notre patrie », von Mechel ne sut pourtant tirer de son essai des conséquences de politique culturelle¹⁹. Il faut attendre la politique culturelle de Philipp-Anton Stapfer, le ministre des arts et des sciences de la république helvétique, pour qu'on tente de prémunir les artistes suisses de l'obligation d'émigrer et qu'on s'emploie à mettre leurs talents au profit de la patrie. L'appel lancé aux artistes suisses de toutes les disciplines par Stapfer en 1799 constitue peut-être le premier essai de créer un « art suisse » par un soutien institutionnalisé et non à travers l'historiographie²⁰. Les activités culturelles et politiques des diverses associations d'artistes et autres sociétés des beaux-arts au xix^e siècle (manifestations, publications, expositions) ont également poursuivi ce but que Füssli avait implicitement établi dans son *Histoire des artistes*²¹.
- 11 Dans ses *Neuen Allerley über Kunst, Kunst-Sinn, Geschmack, Industrie und Sitten* [Nouveautés de toutes sortes sur l'art, le sens artistique, le goût, l'industrie et les mœurs], publiées en dix livraisons en 1810, Sigmund Wagner associait ainsi une visite de l'Exposition d'art et d'industrie de Berne avec un résumé succinct de l'histoire de l'art depuis l'époque de Périclès. Concernant la Suisse, Wagner indiquait que ce qu'on ne pouvait trouver dans « l'histoire », « le présent » et ce qui était montré dans l'exposition en fournissaient tout au moins des amorces – au dire, précisément, des visiteurs étrangers : « Quelques-uns [des étrangers et des voyageurs] ont même avoué que par les multiples sortes d'œuvres présentées, par la diversité de style des travaux, par l'originalité du choix et surtout par un certain caractère de nationalité, cette exposition leur paraissait surpasser les expositions des grandes villes, même celles de Paris et de Londres, où [...] la plupart des choses sont pour ainsi dire coulées dans le même moule,

sans originalité ni diversité suffisante »²². Et parce qu'en étudiant l'histoire, il pensait reconnaître qu'un apogée artistique – que ce soit dans l'Athènes de Périclès, la Florence des Médicis ou dans les Pays-Bas du XVII^e siècle (avec Rubens [!]) comme sommet insurpassable) – est toujours lié à « l'amour de la liberté », Wagner concluait, pour l'avenir, à un espoir certes inexprimé, mais toujours persistant d'un art national.

- 12 La « prédilection légitime du public pour quelques peintures de paysage » l'incitait par ailleurs, dans sa visite guidée de l'exposition, à passer directement de la peinture d'histoire au paysage, « en laissant provisoirement de côté le portrait », à rebours de la hiérarchie traditionnelle des genres – en considérant en effet que « le paysage est le genre par excellence et le plus important de l'art suisse²³ ».

Histoire stylistique de l'art national

- 13 Les tentatives (pas toujours dénuées de contradictions) de créer un « art suisse » national ont fini par avoir des retombées sur les recherches en histoire de l'art en Suisse. Quelques-uns des problèmes qui en ont résulté se font jour dans la *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters* [Histoire des arts plastiques en Suisse, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la fin du Moyen Âge], publiée en 1876 par Johann Rudolf Rahn²⁴.
- 14 On pourrait mettre en exergue à cet ouvrage une phrase tirée de la *Geschichte der bildenden Kunst* [Histoire des arts plastiques] (1866) de Carl Schnaase : « Elle [une parfaite histoire de l'art] montrerait l'essence d'un peuple en résumé, comme dans un miroir rapetissant, de sorte qu'à partir des reflets et des ombres, un regard pénétrant en pourrait aussi induire les zones cachées²⁵ » Pour Rahn, il va de soi de considérer qu'il y a coïncidence entre le développement de l'État et celui des beaux-arts : « Comme partout, les créations artistiques sont ici aussi étroitement liées aux destins auxquels l'État doit sa naissance et son développement²⁶ ».
- 15 D'où il résulte qu'on ne saurait parler, pour l'époque médiévale, d'un art suisse. Selon Rahn, un tel art ne s'est formé que bien plus tard, et assez précisément à une époque où, avec l'aisance matérielle, se sont éveillés les premiers élans d'une conscience nationale, donc à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle²⁷. Puisqu'on peut « seulement faire remonter la formation de l'État actuel aux grands bouleversements du siècle passé » et qu'on peut certes parler « de confédérés et de citoyens d'un État suisse, mais non d'une nationalité suisse », Rahn estime que la Suisse est aussi « un cas particulier » pour ce qui touche aux beaux-arts. « De même qu'elle occupe, à bien des égards, une position insolite, c'est aussi du point de vue de l'histoire de l'art qu'il faut juger la Suisse à un étalon particulier²⁸ ». Si elle est certes « pauvre en œuvres éminentes », comme il le constate dans sa fameuse phrase d'ouverture, la Suisse n'est aucunement pauvre en témoignages artistiques qui permettent de « suivre l'histoire et le développement ininterrompus des arts plastiques²⁹ ». C'est dans la place de choix qui revient, non aux « grandes entreprises monumentales », mais aux « créations de moindre envergure, plus artisanales », que Rahn voit « le trait différentiel spécifiquement suisse ». Pour une appréciation correcte de ces productions, Rahn se prononce en faveur d'une « méthode assez récente [...] en histoire de l'art, qui, à l'inverse de l'abord esthétique et philosophique tel qu'il régnait encore au siècle passé, s'est tournée vers une orientation essentiellement historique et critique³⁰ ». Celui qui opte pour cette approche « ne refusera pas son intérêt à ces monuments modestes et y

reconnaîtra la valeur qu'ils possèdent, comme tout document, en tant que bornes jalonnant l'évolution culturelle du passé³¹. »

- 16 Malgré ces amorces théoriques, il ne semble pas que Rahn ait saisi l'opportunité de former un concept de culture qui aurait su réunir sous son aile la production continue artistico-artisanale aussi bien que les grandes œuvres et les monuments. Parce qu'il s'en est tenu à une histoire de l'art procédant par époques stylistiques, l'opposition entre la création artisanale et les hautes prouesses artistiques isolées est demeurée inconciliable et, avec elle, la coupure entre « l'intérieur » et « l'extérieur » : au sein des frontières nationales, on voit apparaître en permanence des produits sans prétention ; en fixant son regard au-delà, on constate l'influence de l'étranger sur les quelques « œuvres plus ou moins éminentes des beaux-arts » – une influence qu'on juge avec hésitation et qu'on estime tantôt négative (on la taxe alors de domination), tantôt positive (on l'apprécie dans ce cas comme une valeur d'ouverture)³².
- 17 Extrêmement contestable en raison du contraste d'originalité et de manque d'indépendance qui la caractérise, l'histoire des styles et des influences artistiques³³ soulève – pas seulement dans le cas de la Suisse – des questions comme celles du « retard stylistique » ou du « mélange des styles », d'où résultent, une fois de plus, des difficultés d'évaluation pratiquement insurmontables. En gros, la présentation d'une suite d'époques stylistiques fondée sur la découverte de phénomènes de survivance et de reprise aboutit à une image de l'histoire qui ressemble aux orbites planétaires dans le système de Ptolémée : on y observe des mouvements de récession et des boucles. Il est déjà étonnant en soi que la simple constellation de caractéristiques formelles (qui sont censées former un style) ait pu suffire, pendant long- temps, à produire des conséquences aussi déterminantes que la division en époques, les successions chronologiques et les jugements de valeur. Dans son article intitulé « Le no man's land des styles » (1980), Emil Maurer a démontré l'insuffisance de cette conception de l'histoire et des évaluations qui en résultent pour la Suisse du XVI^e siècle, en pointant la nécessité d'analyser la forme d'une œuvre à travers sa fonction et les exigences du commanditaire : « Dans un pays ne disposant pas de théorie artistique ni de société normative, le choix stylistique dépend, plus que nulle part ailleurs, de la volonté du commanditaire et de la fonction de l'œuvre³⁴. »

Histoires de l'art populaire

- 18 À quoi pourrait ressembler une histoire de l'art en Suisse qui serait débarrassée des implications de l'histoire des styles et de la séparation entre art « supérieur » et art « inférieur » ? Selon l'idée de Rahn, la spécificité et la continuité d'une histoire de l'art suisse se trouveraient-elles dans « les activités artistiques de petite envergure et dans l'artisanat » ? Or, tant que la hiérarchie de valeurs et la succession des époques étaient définies par l'histoire des styles artistiques, un tel programme ne pouvait s'effectuer, en tant qu'histoire de la civilisation ou de la culture, que de manière non scientifique, c'est-à-dire uniquement à travers la littérature populaire.
- 19 Une double page de *La Suisse à travers les âges*, l'ouvrage d'histoire de la civilisation publiée en 1902 par H. Vulliétty, offre un parfait exemple de la juxtaposition candide de certaines productions de l'artisanat d'art et d'œuvres artistiques : trois sceaux, la marque d'une maison de commerce, une copie d'une fresque de Hans Holbein le Jeune³⁵. L'assemblage de Vulliétty correspond à la collection d'objets des Musées historiques ou

du Musée national suisse. Comme ces musées, son livre peut effectivement attester, à travers la production d'œuvres et d'objets, une continuité de l'activité artistique et artisanale. Mais Vulliétty allait plus loin, en tentant d'adjoindre à cette activité un sujet, en tant qu'élément de continuité. Au début de son livre, il reprend la reconstruction de la race élaborée par le professeur Kollmann, qui avait modelé un visage type sur un crâne de femme découvert à Auvernier. Vulliétty soutient qu'on en trouve encore des exemples sur les rives du lac de Neuchâtel. Ce visage type anticipe en effet les héros et héroïnes du style patriotique international qui sera en vogue dans les années 1920 et 1930 et qu'un opuscule populaire de Peter Meyer présentera comme exemple d'un art suisse sain, c'est-à-dire non atteint par le syndrome de l'abstraction³⁶. En donnant à voir le continuum qui s'établit de l'artisanat jusqu'à l'art, le livre de Vulliétty fait écho aux diverses tentatives menées en Europe pour reconnecter les domaines de l'art, de l'artisanat, de la technique et de l'industrie à travers la promotion des arts appliqués. On observe cette même manière d'envisager la production dans les histoires culturelles régionales, tout comme on retrouve, dans *Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz* [Le développement de l'art en Suisse], quelque chose de cette vision impartiale et ouverte et de cette foi dans la continuité de la création. Ce premier panorama de la création artistique en Suisse, depuis les temps préhistoriques jusqu'à l'époque moderne, a été publié en 1914, à l'initiative de la Société suisse des professeurs de dessin et sous la direction d'Oskar Pupikofer³⁷. Conçu sans prétention, présenté comme un « guide » régional, l'ouvrage considère la construction métallique et en béton armé, ainsi que les lustres produits industriellement, comme des éléments participant eux aussi au « développement de l'art » – près de trente ans avant *Schweizerische Stilkunde* [Le Style suisse], le livre de Peter Meyer (1942 ; fig. 8), et presque cinquante ans avant le volume consacré par Adolf Reinle à l'art du XIX^e siècle en Suisse³⁸.

- 20 Le rapport problématique de l'art et de l'industrie, la discussion de ces problèmes – depuis *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [Science, industrie et art] de Gottfried Semper (1852) jusqu'à *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* [art populaire, zèle et industrie domestiques] d'Alois Riegl (1894) – ne sont pas abordés dans les publications de genre populaire, lesquelles expriment au contraire le vœu d'une continuité entre art d'élite et art populaire, artisanat et industrie, ainsi que l'idée d'une unité sociale, soutenue par les activités non séparées de l'art, de l'artisanat et de l'industrie. Il faudrait des analyses précises pour déterminer quelles sont ces relations et vérifier s'il existe une réalité historique correspondant à ce vœu. Quelques-uns de ces problèmes ont été discutés lors du deuxième colloque de l'union des historiens d'art suisses de 1979 (« art savant - art populaire »)³⁹.

Histoire de l'art de la Suisse

- 21 « L'histoire de l'art populaire » constitue une réponse possible à la problématique qui résultait de la situation propre à la Suisse. Plutôt que de vouloir traiter d'un tout qui n'a pas d'existence réelle, une autre initiative tend à n'aborder que des domaines partiels qui peuvent être appréhendés comme des unités cohérentes. On voit une fois de plus resurgir ici les problèmes des délimitations géographiques et historicogéographiques : vallées, évêchés ou cantons ? Dans son livre *Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau* [Le culte de l'art dans le canton d'Argovie], publié en 1903 à l'occasion du centième anniversaire de sa fondation, Jakob Stammler décrivait – au regard des difficultés qu'il

y a à définir un « art suisse » et « l'art en Suisse », le naturel de cette entreprise mérite qu'on la mentionne – la production artistique sur le territoire d'Argovie depuis la fondation du canton⁴⁰. En revanche, dans son ouvrage en deux volumes intitulés *Les Arts dans le Jura bernois* (1937 et 1941), Gustave Amweg s'était donné pour tâche de présenter la culture de l'ancien évêché de Bâle, donc d'un territoire historique défini par la géographie culturelle⁴¹. En comparaison avec une histoire de l'art étroitement réduite à ses prérogatives (qu'il s'agisse des jugements de valeur ou des a priori méthodologiques), on est frappé, ici encore, par la relative absence de prévention d'Amweg à l'endroit de son sujet d'étude, qui s'étend naturellement et à juste titre aux prouesses hors pair des « mécaniciens » du XVII^e siècle et à la production horlogère moderne. L'abondante littérature genevoise sur les arts est exemplaire elle aussi de cette ouverture, abordant des domaines que les catégories traditionnelles de l'histoire de l'art se refusent d'arpenter⁴².

- 22 Malgré les difficultés et les controverses, « l'art suisse » était tout de même devenu, dans les décennies après 1900, une réalité bien diffusée⁴³. Beaucoup considéraient l'œuvre de Ferdinand Hodler comme l'incarnation d'une peinture nationale et la formule « de Holbein à Hodler » que l'*Exposition de l'Art Suisse du XV^e au XIX^e siècle* de 1924, à Paris, utilisa pour attirer le public constituait plus que la simple indication de la période couverte par la manifestation⁴⁴. Elle suggérait une unité de contenu. C'est ce même but qu'entendait également poursuivre une série de monographies sur l'art suisse, un projet conçu par la Commission de l'Exposition de l'art suisse à Paris, sous la direction de Paul Ganz. Les dix volumes projetés devaient à leur tour servir de base à un ouvrage général sur l'ensemble du champ artistique⁴⁵. Aucune de ces deux entreprises ne fut conduite à son terme⁴⁶. Cette tentative de dépasser les apories de l'histoire des styles et des influences artistiques par le biais d'études particulières dont chacune était consacrée à une « manifestation significative du domaine artistique », pour parvenir ainsi à une vision globale dépassant le simple cadre de l'art suisse, n'en reste pas moins remarquable : « Dans l'ensemble, elles [les monographies] abordent les mœurs et coutumes du peuple suisse et les témoignages artistiques qui en sont l'expression. Notre patrimoine culturel, au cours des siècles, ne fut pas créé uniquement sous l'influence de nos voisins, mais est né aussi de notre situation politique et géographique au cœur de l'Europe. L'histoire de la confédération servit de cadre à un art d'essence populaire, dont le caractère s'affirma tant à la campagne qu'à la ville. Ces dix monographies ne cherchent pas à résumer toute notre histoire de l'art : elles étudient certains thèmes qui rendent plus évidents les rapports existant entre l'art et la culture »⁴⁷.
- 23 C'est dans ces mêmes années que Joseph Gantner a commencé, de son propre chef, malgré les « réserves souvent avancées à l'encontre d'une représentation générale de l'art sur le territoire suisse » et malgré les « problèmes scientifiques qui résultent de la situation particulière du pays jusque dans le domaine de l'art », ce que les monographies ne voulaient justement pas : un panorama uniforme du développement de l'art à l'intérieur des frontières actuelles de la Suisse. Face à l'affirmation, sans cesse assénée, réitérée à satiété, qu'il existe certes de l'art en Suisse, mais qu'il n'y a pas d'art suisse, le mérite insigne de la *Kunstgeschichte der Schweiz von der Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* [Histoire de l'art de la Suisse des origines jusqu'au début du XX^e siècle], entamée par Joseph Gantner et poursuivie par Adolf Reinle, est d'avoir osé une présentation d'ensemble d'une matière essentiellement disparate.

- 24 En incorporant l'architecture industrielle et les ouvrages du génie civil et en traitant de vastes portions de la peinture qui, placées sous le signe de « l'histoire du développement de l'art moderne », étaient tombées en dehors du domaine de recherche de l'histoire de l'art (et avaient échoué dans les réserves des musées), le quatrième volume présentait tout spécialement une dimension pointant vers l'avenir⁴⁸. On peut notamment tenir la remarque qui introduit à l'étude de la sculpture pour emblématique de la posture consistant à lutter pied à pied contre un esprit du temps exactement antagonique (mais était-ce le cas en Suisse ?) :
- 25 « Comparé à l'architecture, à la peinture et à la littérature, l'art de la sculpture des cent années que nous embrassons dans le présent volume est assurément la branche de loin la plus faible de la création artistique suisse. Nous ne saurions pourtant faire l'économie de son étude, parce qu'il fait partie, avec ses lumières et ses ombres, du tableau général de l'époque »⁴⁹. Mais cette analyse tient sans doute aussi sa force du fait qu'il n'existait guère de matériaux convaincants dans les siècles antérieurs (et le siècle suivant en pourra seulement attester des exemples dans certains domaines particuliers). Adolf Reinle : « [...] de manière encore plus marquée que leurs collègues des siècles précédents, les artistes du XIX^e siècle suivent une voie suisse de la création. Cela doit se rattacher, quoique inconsciemment, au renforcement d'un sentiment national et confédéral uni. Si un art « Suisse » a jamais existé, c'est certainement dans la période que décrit le présent volume »⁵⁰.
- 26 Le « Gantner/Reinle » est la première – et jusqu'ici la seule – représentation scientifique globale de l'histoire de l'art de la Suisse. Les entreprises ultérieures se limitent à des genres particuliers⁵¹ et à des époques circonscrites⁵². À travers la considération de nouveaux aspects (l'importance des institutions et du mécénat) et des questionnements inédits (le rapport entre le sentiment national qui s'affermir de plus en plus et la production artistique du XIX^e siècle est-il réellement aussi inconscient ?), mais aussi par la confrontation avec les préalables à une historiographie de l'art en Suisse⁵³, on y voit cependant se faire jour – surtout en ce qui concerne la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècle – de nouvelles perspectives dont toute future histoire de l'art en Suisse devra tenir compte.

NOTES

1. Adolf Max Vogt, « Schweizer Kunst und Avantgarde », dans *Schweizer Monatshefte*, 64, 1984, p. 637-641. Cet article est un compte rendu critique de l'ouvrage de Hans A. Lüthi, Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890-1980*, Zurich, 1983.

2. Fritz Schmalenbach, « Die Struktur der Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert » (1942, repris dans Fritz Schmalenbach, *Neue Studien über die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berne, 1955, p. 70-77).

3. *Actes du XIV^e Congrès international d'histoire de l'art 1936*, vol. 2, Bâle, 1938, p. 23-26.

4. Gerhard Schmidt, « Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36, 1983, p. 48-54. Voir aussi la bibliographie des études sur l'art suisse qui ont été publiées à l'occasion de ce congrès dans *Actes*, cité n. 3, p. 35-40.
5. Waldemar Deonna, Discours de clôture dans *Actes*, cité n. 3, vol. 2, p. 107-113 ; p. 112 : « Mais l'histoire se répète, et les hommes ne profitent jamais de ses leçons. Sous nos yeux, tout près de nous, elle recommence les mêmes ravages que jadis. Non seulement les hommes s'entretuent avec la même férocité qu'aux temps les plus barbares, mais ils détruisent systématiquement les monuments d'un passé qui n'est pas seulement national, mais celui de toute l'humanité artistique, soit que leur fanatisme perçoive l'expression d'idées politiques et religieuses qui leur sont odieuses, soit par le simple désir brutal de ruine et de pillage. » Sur la résolution du Congrès contre les actes de destruction commis lors de la Guerre civile espagnole, voir *Actes*, cité n. 3, vol. 2, p. 106.
6. Paul Ganz, « Internationale Einflüsse und Wesensart der Kunst der Schweiz », dans *Actes*, cité n. 3, vol. 2, p. 50-67, les citations figurent p. 64 et 67.
7. « Manuel du XIV^e Congrès international d'histoire de l'art 1936 », dans *Actes*, cité n. 3, vol. 3, avant-propos de Waldemar Deonna, Paul Ganz et Hans Robert Hahnloser, p. 5-6.
8. Joseph Gantner, Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, 4 vol., Frauenfeld, 1936-1962. Le premier volume a été révisé par Adolf Reinle à l'occasion de sa réédition en 1968.
9. Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, édition des œuvres complètes, Heinrich Wölfflin éd., vol. 6, Stuttgart / Berlin / Leipzig, 1932. Sur sa conception de l'histoire de l'art par disciplines, voir les contributions de Burckhardt à l'histoire de l'art de l'Italie, vol. 12 de ses œuvres complètes, Heinrich Wölfflin éd., Stuttgart / Berlin / Leipzig, 1930.
10. Johann Caspar Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, première partie, Zurich, 1755, deuxième partie, Zurich, 1757. Pour une élucidation de l'*Histoire de Füssli*, voir Yvonne Boerlin-Brodbeck, « Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zu Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », dans *Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich. Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974-1977* (1978), p. 77-178.
11. [Johann Caspar Füssli], *Joh. Caspar Fuesslins Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, 5 vol., Zurich, 1769-1779.
12. Füssli, 1755, cité n. 11, vol. 4, p. XVI- LIV. Sur l'école de dessin de Genève, voir Anne de Herdt, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, (cat. d'expo., Genève/ Dijon, 1984). Le manuscrit de Pierre Soubeyran se trouve à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Jalabert 77/3, p. 8. Sur l'école de dessin fondée en 1784 à Lucerne par Johann Melchior Wyrsh, voir REINLE, 1936-1962, cité n. 8, vol. 3, p. 308-309. Sur les écoles de dessin, voir Johann Georg Sulzer, « Academie » dans *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 vol., Leipzig / Berlin, 1771-1774, deuxième édition augmentée, 5 vol., Leipzig, 1792-1799, vol. 1, p. 11-16.
13. Füssli, 1769-1779, cité n. 11, vol. 5, p. X-XI. Par ses thèses sur le génie, Füssli répondait explicitement à la théorie du climat que Bodmer avait formulée dans ses *Discours*. Voir Johann Jakob Bodmer, *Die Discourse der Mahlern*, 4 vol., Zurich, 1721-1723. Dans le premier volume, p. 3, nous lisons ceci : « S'il était vrai que nous peignons avec noirceur et insensibilité, nous penserions en rejeter alors la faute à notre climat. On dit en tous lieux que l'air de la Suisse n'inspire guère la vigueur et le feu de l'imagination. » Bodmer parle cependant de la poésie, et non de la peinture. Voir à ce sujet Boerlin-Brodbeck, 1978, cité n. 10, p. 107. Sur la théorie du climat, voir Mauro Natale, « Du climat de la Suisse et des mœurs de ses habitants : ambivalenze meteorologiche in Svizzera romanza », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, p. 81-84.
14. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste*, 2 vol., Nuremberg / Francfort, 1675. Dans la deuxième édition de son Histoire (cité n. 11), Füssli traite les neuf artistes suivants, que Sandart n'avait pas mentionnés : Heinrich Wägmann, Daniel

Lintmeyer, Joseph Heinz, Joh. Jacob thorneyser, Joh. Conrad Geyger, Maria Sibylla Merianin, Felix Meyer, Balthasar Keller et Jacob Frey.

15. Füssli, 1755, cité n. 10, vol. 1, p. 3-4. Sandrart, 1675, cité n. 14, vol. 1, p. 231. Cela est vrai indépendamment du fait que ce n'est qu'en 1896, grâce aux recherches de Daniel Burckhardt, qu'on a commencé à appréhender la personne de Konrad Witz.

16. Johann Rudolph Füssli, *Allgemeines Künstler Lexicon, oder : Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunst- giesser, Stahlschneider, ec. ec.*, Zurich, 1763, suppléments 1-3, 1767 / 1777 (contenant en annexe un index des portraits des artistes contenus dans ce dictionnaire, par ordre alphabétique). Quoi qu'il en soit, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville avait consacré le troisième volume de la seconde édition de son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris, 3 volumes, 1745-1752 ; deuxième édition en 4 volumes, Paris, 1762 ; édition allemande, 4 vol., Leipzig, 1767-1768) à « l'école néerlandaise », en présentant les peintres allemands et suisses dans une section spéciale ; pour la collection non publiée des vies des artistes par Johann Georg Sulzer, voir Boerlin-Brodbeck, 1978, cité n. 10, p. 162.

17. Antonio Orlandi Pellegrino, *Abecedario pittorico*, Bologne, 1704 ; deuxième édition, Bologne, 1719.

18. Antoine Frédéric Harms, *Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes par Antoine Frederic Harms. A Bronsvic imprimées par Frederic Guillaume Meyer aux depens de l'auteur*, 1742. L'exemplaire conservé à la Zentralbibliothek de Zurich (Sig. 00.12) contient les annotations et corrections manuscrites de Johann Rudolph Füssli. Dans sa *Vie des peintres*, publiée en 4 volumes de 1753 à 1763, Jean-Baptiste Descamps a établi un rigoureux classement chronologique, en indiquant à chaque page le millésime courant – et, chose étonnante, sans qu'il n'y ait jamais de retour en arrière dans le décompte ; Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en Taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*. 4 vol, Paris, 1753-1763. Il se peut que Füssli se soit appuyé, pour les illustrations de sa première édition, sur Descamps, qui avait indiqué à ce propos : « Près de deux cents Portraits, gravés par les meilleurs Artistes de Paris et placés à la tête de la vie des plus grands Peintres, sont les plus beaux ornements de cet Ouvrage. Ces Portraits se caractérisent par les Vignettes qui les entourent, les talents particuliers de chaque Maître, en sorte qu'il suffit de voir ces attributs, pour juger quel étoit le genre du Peintre. » (vol. 1, « Avertissement », p. XIII).

– Dictionnaires suisses des artistes après Füssli : *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, publié avec le soutien de la Confédération et de personnes privées amies des arts par la Société suisse des beaux-arts, rédigé avec la collaboration de spécialistes par Carl Brun, 4 vol. Frauenfeld, 1905-1917; réimpression 1967. – Eduard Plüss, Hans Christoph von Tavel, *Künstler-Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, 2 vol., Frauenfeld, 1958-1967. – Hans-Jörg Heusser, *Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler*, Frauenfeld, 1981.

– Sur l'histoire des dictionnaires suisses des artistes et sur les perspectives d'avenir, voir Karl Jost, « From the 'Anecdotal' to the 'Factual'. The Lexicon of Swiss Artists : Its History Data and Documents », dans Laura Corti éd., *Papers*, n° 34, vol. 2, (actes, École normale supérieure de Pise, 24-27 septembre 1984), Pise, 1984, p. 155-170.

19. Christian von Mechel, *Entwurf einer Kunst-Geschichte Helvetiens* (Conférences de la Société helvétique à Olten), Bâle, 1791. Voir à ce sujet Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, vol. 75, Bâle/Stuttgart, 1959.

20. Sur la politique culturelle de la République helvétique, voir Pierre Chessex, « Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique », dans *Études de lettres*, série 4, tome 3, 1980, p. 93-121. La promotion des arts par les cantons avant 1798, notamment à travers l'attribution de bourses de formation pour les artistes, mériterait d'être étudiée.

21. Sur la promotion des arts par les diverses sociétés artistiques, voir Hans Ulrich Jost, « Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration », dans *Gesellschaft und Gesellschaften*, Nicolai Bernard, Quirinius Reichen éd., Berne 1982, p. 341-368, ouvrage publié à l'occasion du 65^e anniversaire d'Ulrich Im Hof – Lisbeth Marfurt-Elminger, *Der Schweizerische Kunstverein 1806-1981*, Bettingen, 1981. Sur les expositions, voir Paul-André Jaccard, « L'art suisse s'expose », dans Paul-André Jaccard éd., *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43, 1986, p. 341-459. Sur les publications, voir essentiellement les « Neujahrsstücke » de la Société des artistes et de la Société des beaux-arts de Zurich, qui ont été publiés sans interruption de 1805 à 1943.
22. *Neues Allerley über Kunst, Kunst-Sinn, Geschmack, Industrie und Sitten*, édition spéciale l'occasion de l'Exposition d'art et d'industrie de Berne, juin et juillet 1810, où l'on trouvera, outre la description et l'appréciation de la plupart des œuvres d'art et autres objets de cette exposition, une courte histoire et théorie de l'art, par Sigmund Wagner, directeur de l'exposition, p. 7-8, (deuxième livraison), Berne 1810.
23. *Neues Allerley...*, cité n. 22, p. 22 (sixième livraison) et p. 43 (onzième livraison).
24. Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zurich, 1876. Sur Rahn, voir Ursula Isler-Hungerbühler, *Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte*, Zurich, 1956. – Adolf Reinle, « Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939 », dans *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1, Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1972/73*, 1976, p. 71-88. – Dorothee Eggenberger, Georg Germann, « Geschichte der Schweizer Kunsttopographie », dans *Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz II*, Zurich, 1975.
25. Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 8 vol., deuxième édition augmentée : vol. 1-7, Düsseldorf, 1866-1876 ; vol. 8, Stuttgart, 1879. Pour la seconde édition de l'ouvrage, c'est Rahn qui en a remanié dans le troisième volume, en collaboration avec l'auteur (Düsseldorf, 1869).
26. RAHN, 1876, cité n. 24, p. VI-VII.
27. RAHN, 1876, cité n. 24, p. 8.
28. RAHN, 1876, cité n. 24, p. 4.
29. RAHN, 1876, cité n. 24, p. V et p. 2. Dans un autre passage (p. V I), on lit cependant ceci : « On ne saurait toutefois parler ici d'un développement uniforme, comme on peut l'observer dans d'autres pays sur une étendue territoriale équivalente. »
30. RAHN, 1876, cité n. 24, p. 1.
31. RAHN, 1876, cité n. 24, p. VII.
32. Comme exemple de jugement négatif : « À ce titre, la Suisse romande présente un ensemble de bâtiments qui ont un caractère parfaitement étranger. Ils ont d'ailleurs été construits par des étrangers ou sous l'influence de modèles venus de l'extérieur. » « [...] est en retrait par rapport aux créations des autres écoles, ce qui prouve qu'en matière artistique aussi, la Suisse a reçu ses règles de l'étranger », dans *Kunst-und Wanderstudien aus der Schweiz*, Vienne, 1883, p. 1-17, citations p. 2 et p. 7-8. – Pour une appréciation positive : « L'ensemble des monuments suisses offre une image pleine de contradictions, d'où n'émerge que difficilement et lentement la vision d'orientations plus ou moins solides et d'influences multiples qui se sont heurtées de tous bords et qui ont marqué l'art de notre pays, depuis l'époque romane, d'une empreinte complètement cosmopolite. / En revanche, on ne saurait méconnaître que c'est justement cette diversité qui rend particulièrement stimulante et instructive l'étude de l'héritage médiéval [...] », *Geschichte*, cité n. 24, p. V I. Il convient cependant de signaler que dans cette distinction opérée entre l'étranger et le territoire national, ce sont les frontières du nouvel État fédéral qu'on a fait valoir rétroactivement.
33. Dans ce contexte, il nous faut mentionner un des livres les plus affligeants sur l'histoire de l'art suisse : Berthold Haendcke, *Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches*, Aarau, 1893. Dans

le premier chapitre de son ouvrage, le privat-docent bernois Haendcke, qui « entame son livre là où s'arrête l'histoire de Rahn », examine « la peinture suisse sous influence principalement allemande » et, dans son deuxième chapitre, « la peinture suisse sous influence principalement néerlandaise ». »

34. Peter Meyer, *Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart*, 3e édition, Zurich, 1942, surtout p. 14-19. – J. A. Schmoll, dit Eisenwerth, « Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte », dans *Argo*, en l'honneur de Kurt Badt, Cologne, 1970, p. 77-95. Pour un état récent de la question, voir *The Concept of Style* (1979), Berel Lang éd., Ithaca / Londres, 1987 ; – Emil Maurer, « Im Niemandsland der Stile. Bemerkungen zur Schweizer Architektur zwischen Gothik und Barock », dans *Unsere Kunstdenkmäler*, XXX I/4, 1980, p. 296-316.
35. Henri Alexandre Vulliét, *La Suisse à travers les âges. Histoire de la civilisation depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Bâle/Genève, 1902.
36. Peter Meyer, *Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, édité par l'Office central suisse pour la promotion du tourisme, Zurich, sans date [1944].
37. *Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz*, publié à l'initiative de la Société suisse des professeurs de dessin sous la direction d'Oskar Pupikofer, Jacob Heierli, Alfred Nägeli, Conrad Schläpfer, Heinrich Pfenninger et Adolf Streber, Saint-Gall, 1914.
38. MEYER, 1942, cité n. 34 ; REINLE, 1968, cité n. 8, vol. 4.
39. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Brunswick, 1852. Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin, 1894, (Mittenwald, 1978). Les actes du deuxième colloque de l'Union des historiens d'art suisses n'ont pas été publiés.
40. Jakob Stammler, *Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, mit besonderer Berücksichtigung der älteren Zeit*, dans *Argovia* revue annuelle de la Société historique du canton d'Argovie, vol. XXX, Aarau, 1903.
41. Gustave Amweg, *Les Arts dans le Jura bernois et à Bienne*, 2 vol., Porrentruy, 1937-1941.
42. Sur l'architecture genevoise, voir l'ouvrage de Jean-Daniel Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève*, Lausanne et Sion, 2 vol., Paris/Londres/Leipzig, 1853. – Concernant l'école genevoise de peinture, il faut mentionner les nombreuses publications de Daniel Baud-Bovy, notamment *Peintres genevois. 1702-1849*, 2 vol., Genève, 1903-1904, et *L'ancienne école genevoise de peinture*, Genève, 1924. Voir aussi Louis Gielly, *L'École genevoise de peinture*, Genève, 1935. – Waldemar Deonna, *Les Arts à Genève. Des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1942. Pour une bibliographie, on consultera le catalogue *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, cité n. 12. – Dirigée par un groupe d'artistes pour les volumes 1 à 6, par Jules Crosnier pour les volumes 7 à 17 et par Jules Bovy pour les volumes 18 à 20, la publication *Nos Anciens et leurs œuvres. Recueil genevois d'Art*, Genève, 1901-1920, présente un aperçu assez général de la question.
43. Voir à ce sujet Marcel Baumgartner, « 'Schweizer Kunst' und 'deutsche Natur'. Wilhelm Schäfer, der 'Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein' und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts », dans *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1849-1919. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, (8e colloque de l'Académie suisse des sciences humaines, 1985), François de Capitani/Georg Hermann éd., Fribourg, 1987, p. 291-308. Dans ce contexte, on peut aussi mentionner Albert Trachsel, *Réflexions à propos de l'Art suisse à l'exposition nationale de 1896*, Genève, 1896.
44. *L'art Suisse du XV^e au XIX^e siècle (de Holbein à Hodler)*, (cat. expo., Paris, Musée du Jeu de Paume, juin-juillet 1924). Voir Philippe Kaenel, « Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux guerres : images d'une identité artistique et nationale », dans *L'Art suisse s'expose*, cité n. 21, p. 403-410, en particulier p. 403-404 et 408-409.
45. Le projet comportait les titres suivants : 1. Waldemar Deonna, *La Sculpture en Suisse des origines à la fin du 16^e siècle* ; 2. Peter Meyer, *Das Schweizer Bürger- und Bauernhaus* ; 3. Hans Reinhardt, *Die kirchliche Baukunst in der Schweiz* ; 4. Adrien Bovy, *La peinture depuis le XVII^e siècle*

jusqu'à nos jours ; 5. Daniel Baud-Bovy, *La montagne dans l'art suisse* ; 6. Paul Ganz, *Die Glasmalerei und ihre nationale Bedeutung* ; 7. Wilhelm Warmann, *Die plastische Kunst der Gegenwart* ; 8. Conrad de Mandach, *La peinture du moyen âge jusqu'à la fin du XVI^e siècle* ; 9. Rudolf Bernoulli, *Graphische Künste und Buchillustration* ; 10. Fritz Gysin, *Goldschmiedekunst, Teppichwirkerei und Keramik*.

46. Les monographies suivantes ont été publiées (toutes aux éditions Birkhäuser, à Bâle) : vol. 1, Waldemar Deonna, *La sculpture suisse des origines à la fin du xvie siècle* (1946) ; vol. 2, Peter Meyer, *Bürgerhaus und Bauernhaus* (1946) ; vol. 3, Hans Reinhardt, *Die kirchliche Baukunst in der Schweiz* (1947) ; vol. 4, Adrien Bovy, *La peinture de 1600 à 1900* (1948) ; vol. 5, Paul Leonhard Ganz, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz* (1950) ; vol. 6, Paul Boesch, *Die Schweizer Glasmalerei* (1955). – Le manuscrit de l'« *illustrierte, für gebildete Laien bestimmte Geschichte der schweizerischen Kunst* » (« Histoire illustrée de l'art suisse, destinée aux amateurs érudits »), rédigé par Paul Ganz à la demande de Pro Helvetia, est resté inachevé. À la mort de l'auteur, au printemps 1954, l'œuvre n'avait pas pu être conduite plus loin que l'architecture de la Renaissance. Elle fut publiée à titre posthume par son fils Paul Leonhard Ganz (*Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Bâle/Stuttgart, 1960).

47. « Préface » de Paul Ganz dans Waldemar Deonna, *La sculpture suisse*, cité n. 46.

48. Adolf Reinle, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik*, Frauenfeld, 1962.

49. REINLE, 1962, cité n. 48, p. 327.

50. REINLE, 1962, cité n. 48, p. 1.

51. Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans A. Lüthy, *La Peinture suisse du Moyen Âge à l'aube du XX^e siècle*, Genève, 1975.

52. Hans Christoph von Tavel, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genève, 1969 ; Hans A. Lüthy, Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890-1980*, Zurich, 1983.

53. Sur l'historiographie de l'art en Suisse, voir aussi Georg Germann, « Kunstlandschaft und Schweizer Kunst », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, p. 76-80, plus particulièrement la troisième section : « Schweizer Kunst in der Kunstwissenschaft der Schweiz ».

RÉSUMÉS

La question de savoir s'il existe véritablement « un art suisse » ou s'il n'y a, au contraire, que « des artistes suisses » revient comme un leitmotiv dans l'historiographie de l'art en Suisse. Cependant, il faut aussi prendre en considération les interactions qui existent entre les efforts fournis pour créer un art suisse national et les recherches des historiens d'art. Des problèmes particuliers résultent des implications de l'histoire des styles et de celle des influences (« retard stylistique », « mélange des styles », « provincialisme »), ainsi que de la distinction faite entre art « supérieur » et art « inférieur » dans un pays qui « est pauvre en œuvres éminentes » (Rahn). Il apparaît que la littérature populaire (ouvrages sur la civilisation et la culture) et les histoires régionales de l'art sont susceptibles d'aborder cette situation particulière d'une manière souvent plus impartiale que l'histoire de l'art proprement dite.

The question of whether there exists such a thing as “Swiss art”, or merely “Swiss-born artists” is a recurrent leitmotiv in the historiography of art in Switzerland. Any such exploration must also take account of the interface between explicit efforts to create a national “school” of Swiss art,

and the findings of art historians carrying out research in this area. the study of Swiss art and its history poses particular problems in the context of the history of style and stylistic influence: questions of “stylistic tardiness” mixed styles and provincialism are especially relevant, as is the distinction between “high art” and “inferior art” in a country often regarded as “lacking in distinguished works” (in the words of the 19th-century Swiss art historiographer J. R. Rahn). Popular literature (works on Swiss civilisation and culture) and regional art-historical studies have emerged as a significant forum for the exploration of the unique character of Swiss art, often providing more impartial accounts than those emanating from the world of academic art history as such.

Die Frage, ob es so etwas wie "Schweizer Kunst" oder lediglich "Schweizer Künstler" gebe, durchzieht als leitthema die Historiographie der Kunst in der Schweiz. Dabei sind auch die Wechselwirkungen zu beachten, die bestehen zwischen den Bemühungen um die Schaffung einer nationalen Schweizer Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung. Besondere Probleme ergeben sich aus den Implikationen der Stil- und Einflussschichtgeschichte ["Stilverspätung", "Stilmischung", "Provinzialismus"] und aus der Trennung zwischen "hoher" und "niedriger" Kunst in einem Land, das "arm ist an höheren Werken der bildenden Kunst" (Rahn). Es zeigt sich, dass das populäre Schrifttum (Zivilisations- und Kulturgeschichten) sowie regionale Geschichten der Kunst dieser besonderen Situation oft mit einem unbefangeneren Blick zu begegnen vermochten als die zukünftige Kunstgeschichtsschreibung.

La questione intesa ad accertare se esiste veramente « un'arte svizzera » o se ci sono, al contrario, soltanto « degli artisti svizzeri » ritorna come un tema ricorrente nella storiografia dell'arte in Svizzera. tuttavia, occorre anche prendere in considerazione le interazioni che esistono tra gli sforzi effettuati per creare un'arte svizzera nazionale e le ricerche degli storici dell'arte. Problemi particolari derivano dalle implicazioni della storia degli stili e di quella delle influenze (« ritardo stilistico », « miscuglio degli stili », « provincialismo »), come pure dalla distinzione fatta tra arte « maggiore » ed arte « minore » in un paese che « è povero in opere eminenti » (Rahn). Sembra che la letteratura popolare (libri sulla civilizzazione e la cultura) e le storie regionali dell'arte sono suscettibili di affrontare questa situazione particolare in un modo spesso più imparziale che non lo faccia la storia dell'arte stessa.

El saber si existe verdaderamente « un arte suizo » o si por el contrario, solo hay « artistas suizos » vuelve como un leitmotiv en la historiografía del arte Suizo. Sin embargo, también hay que tomar en cuenta las interacciones que existen entre los esfuerzos realizados para crear un arte suizo nacional y las investigaciones de los historiadores de arte. unos problemas particulares resultan de las implicaciones de la historia de los estilos y de la de las influencias (« retraso estilístico », « mezcla de estilos », « provincialismo »), así como de la distinción establecida entre arte « superior » y arte « inferior » en un país que « es pobre en obras insigne » (Rahn). Resulta que la literatura popular (obras sobre la civilización y la cultura) y las historias regionales del arte son susceptibles de abarcar esta situación particular de una manera a menudo más imparcial que la historia del arte en sí.

INDEX

Mots-clés : histoire de l'art suisse, historiographie, géographie, histoire, politique, fiction, méthode, histoire des styles, pratique, savoir-faire, pédagogie, école suisse, biographie, artiste, hiérarchie, genre, style, conscience nationale

Palabras claves : Schmalenbach (Fritz), Gantner (Joseph), Rahn (Johann Rudolf), Stammeler (Jakob), Füssli (Johann Rudolph), Vulliétty (Henri Alexandre)

Index géographique : Suisse

Keywords : swiss art history, historiography, geography, history, politic, fiction, method, style history, practice, savoir-faire, instruction, swiss school, biography, artist, hierarchy, genre, style, national conscience

Index chronologique : 1700, 1800, 1900

AUTEURS

OSKAR BÄTSCHMANN

Professeur à l'université de Berne, a écrit de nombreux articles sur l'histoire de l'art et la méthodologie de la discipline. Il a publié plusieurs travaux importants sur les artistes suisses (Hans Holbein le jeune, Ferdinand Hodler, Paul Klee, entre autres) qui ont permis de renouveler l'approche de leurs œuvres, ainsi que Poussin, dialectique de la peinture.

MARCEL BAUMGARTNER

Après avoir étudié l'histoire de l'art à Berne et travaillé à l'Institut suisse pour l'étude de l'art, est depuis 1993 professeur à l'Université de Giessen (Hesse). Spécialiste de l'histoire de l'art, il a publié sur Hodler et travaille actuellement sur Piranèse, Winckelmann et le milieu des antiquaires à Rome à la fin du XVIII^e siècle