

Thèse de doctorat de l'Université de Neuchâtel
En cotutelle internationale avec l'École du Louvre de Paris

« JE SERAI ARTISTE ! »

Des Helvètes à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle

VOLUME I – MANUSCRIT

Par CORALINE GAJO

Thèse dirigée par Olivier Christin

Et François-René Martin

Devant le jury composé de :

M. Olivier Christin, Professeur, Université de Neuchâtel, co-directeur de thèse.

M. François-René Martin, Professeur, Beaux-Arts de Paris et École du Louvre, co-directeur de thèse.

Mme Laura Karp Lugo, Professeure, Beaux-Arts de Paris, Maîtresse de conférence, Université de Lorraine.

Mme Clémentine Vidal-Naquet, Maîtresse de conférence, Université Jules Vernes, Amiens.

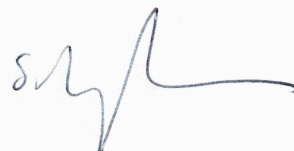
Mme Valentine von Fellenberg, Post-doctorante, Université de Lausanne.

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Olivier Christin, co-directeur de thèse, professeur émérite, Université de Neuchâtel ; M. François-René Martin, co-directeur de thèse, professeur, Beaux-Arts de Paris et Ecole du Louvre ; Mme Clémentine Vidal-Naquet, maîtresse de conférences, Université Jules Verne, Amiens ; Mme Laura Karp Lugo, professeure, Ecole des Beaux-Arts de Paris et maîtresse de conférences, Université de Lorraine ; Mme Valentine von Fellenberg, chercheuse associée, Université de Lausanne autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Coraline Gajo en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 17 décembre 2024

Le doyen
Loris Petris

p.o. P. 

REMERCIEMENTS

Après avoir achevé l'écriture d'une thèse tout entière, rédiger quelques lignes supplémentaires devrait être simple. Pourtant, l'exercice des remerciements exige de faire un bilan des années écoulées, de se remémorer les rencontres, les discussions passionnantes et passionnées. Ces quelques lignes demeureront, je le crains, bien modestes en comparaison de la gratitude que j'éprouve envers les personnes qui ont partagé, égayé ou traversé ma vie durant la période de doctorat. Je tiens en premier lieu à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Olivier Christin, pour ces années d'assistantat passionnantes qui m'ont apporté une solide expérience. Ses conseils, sa confiance et ses perpétuels encouragements m'ont permis de rédiger cette thèse dans les meilleures conditions. Mes remerciements vont ensuite à mon co-directeur, François-René Martin pour son soutien, ses conseils avisés et les réseaux qu'il m'a permis de développer à Paris. Leur vision, leur passion pour la recherche et leur engagement envers l'excellence m'ont guidée tout au long de la rédaction de cette thèse. Un grand merci également à Mesdames Valentine von Fellenberg, Clémentine Vidal-Nacquet et Laura Karp-Lugo, d'avoir accepté de participer à mon jury de thèse. Leurs travaux respectifs ont, tout au long de cette recherche, grandement enrichi mes réflexions.

Ce travail doit beaucoup aux sources et plus encore aux personnes et aux institutions qui m'ont permis de les consulter. Que soient remerciés comme il se doit Bernadette Walter du NMB Nouveau Musée Bienne pour toutes ces années de soutien, Geneviève Grandjean qui m'a donné accès aux archives d'Edmond Bille, Marco Giacometti pour ses travaux sur Augusto Giacometti, Anne-Catherine Krügger pour ses réflexions passionnantes sur Louise Breslau et Sophie Schaeppi, Olivier de Beaumont de l'Association des amis de Gustave de Beaumont, Jean-Dominique Lormand pour ses archives sur Pauline de Beaumont, Philippe Kaenel pour ses conseils sur Eugène Burnand, Paul Müller avec qui j'ai eu des échanges passionnants sur les Helvètes à Paris, Sylvie Genoud-Jungo qui m'a fait découvrir Joseph Reichlen et m'a permis de publier sur son expérience parisienne, Martine Noirjean de Ceunick qui m'a permis de découvrir les fonds d'Auguste Bachelin et d'Albert Anker, Susanna Tschui de la Fondation Righini-Fries de Zurich, Virginie Piller du Musée Gruérien de Bulle, Sylviane Messerli de Mémoires d'Ici et Matthias Brefin de la Maison Albert Anker. Au cours de ces quelques années, j'ai également rencontré de nombreux chercheurs et de nombreuses chercheuses. Nos passionnants échanges ont donné lieu à des bifurcations, des remises en question, mais également des améliorations à ma recherche. Un merci tout particulier à Clara Lespessailles et

Raphaël Villanueva avec qui j'ai eu le plaisir d'organiser la journée d'étude « Un nouveau Reg-Arts sur l'École des beaux-arts ».

La thèse est un travail solitaire, que les nombreuses discussions avec mes collègues doctorants et doctorantes de l'Institut d'histoire sont venues égayer et tout particulièrement Aude Monié, Anne-Valérie Zuber et Magali Michelet, des soutiens sans faille. Merci également à celles et ceux qui m'ont précédée dans la recherche et qui ont été d'un grand renfort pour me relire et m'aiguiller ; je remercie Marc Aberle, Catherine Herr-Laporte et Eléna Guillermand. Ces années de thèse ont aussi été celles d'un véritable travail en équipe. La chaire d'histoire moderne a, à ce titre, été la source de nombreux moments de réflexions, de joies et de partages à Olivier Lamon, Henri-Pierre Mottironi et Lucia Arboux-Beauquier, collègues et amis. Une mention spéciale pour Nadine Eschmann, qui a coordonné, d'une main de fer, la partie administrative de cette thèse tout en m'apportant soutien et bienveillance. Ce travail a encore vivement bénéficié des révisions minutieuses de plusieurs relecteurs et relectrices. Les suggestions constructives et les conseils avisés d'Edwige Guyot-Vez, d'Anne-Lise Gajo, de Patricia Jan-Guyot et de Francine et Yves Petitpierre ont grandement enrichi ce travail.

Je souhaite exprimer encore ma plus profonde gratitude à mes parents, à ma grande sœur et à ma grand-maman pour leur soutien indéfectible tout au long de mon parcours académique et de la rédaction de cette thèse. Leur amour, leur encouragement et leur compréhension ont été une source inestimable de force et de motivation. À ma belle-famille rencontrée au moment où je débute cette thèse et dont chaque membre a, à sa manière, contribué à son achèvement par des réflexions, du soutien ou des moments de rires. Merci aussi à mes amis et amies qui ont accepté de m'écouter parler de ma thèse en long et en large, et permis surtout de m'en évader quand cela était nécessaire : à Morgane, Sabrina, Gaël et Anthony.

Enfin, un grand merci à la petite famille que mon mari et moi avons créée durant les quelques années de cette thèse : à Matthias, qui a été ma pierre angulaire à chaque étape de cette aventure académique ; du jour où j'ai annoncé que je ferais une thèse à celui où je l'ai rendue, il a courageusement affronté tempêtes émotionnelles et remises en question, sans jamais ciller. Et plus que tout, à **Elyo**, dont l'arrivée a rendu la fin de cette thèse, il est vrai, plus compliquée, mais à la fois tellement plus belle.

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Au cours du XIX^e siècle, Paris représente une étape incontournable dans la carrière artistique. Cette injonction à la mobilité, alimentée par une image mystifiée de la ville, de ses musées et de ses ateliers, pousse des centaines d'artistes suisses à y séjourner pour des périodes plus ou moins longues. Éloignés de leur famille, ces artistes produisent de nombreux écrits intimes, correspondances ou journaux intimes, qui n'ont, jusqu'à présent, que rarement été exploités par l'historiographie.

Or, la lecture des sources issues du for privé permet d'éclairer tout un pan de l'expérience parisienne rendue invisible par l'intérêt porté aux ateliers, aux maîtres et aux institutions. La vision, souvent idéalisée de la vie parisienne avant le départ, nourrie en partie par des clichés bohèmes, se révèle être plus complexe une fois sur place et rarement aussi idyllique qu'espérée. Les préoccupations quotidiennes prennent rapidement le pas sur l'apprentissage artistique, confrontant les jeunes artistes à de nouvelles difficultés telles que le dépaysement, l'acculturation, la gestion des finances ou encore les sociabilités. Ainsi, l'expérience parisienne dépasse en réalité l'acquisition de compétences artistiques, devenant également un apprentissage social marquant le passage à l'âge adulte.

Mots clefs : formation artistique, récits intimes, correspondances, construction identitaire, mobilité artistique.

*

* *

During the nineteenth century, Paris was an essential step in artist's career. This injunction to mobility, fuelled by a mystified image of the city, its museums, and its studios, prompted hundreds of Swiss artists to stay there for varying periods of time. Away from their families, these artists produced a wealth of intimate writings, such as letters and diaries, which until now have rarely been exploited by historiography.

However, reading private sources sheds lights on a whole aspect of the Parisian experience that has been made invisible by the focus on studios, masters, and institutions. The vision of Parisian life before departure, often idealized and partly fuelled by bohemian *clichés*, turns out to be more complex once there, and rarely as idyllic as expected. Everyday preoccupations quickly overshadow artistic learning, confronting young artists with new difficulties such as disorientation, acculturation, financial management, and social interactions. In this way, the Parisian experience goes beyond the acquisition of artistic skills, to become a social apprenticeship that marks the transition to adulthood.

Key words: artistic formation, intimate narratives, correspondences, identity construction, artistic mobility.

SOMMAIRE

Introduction	13
Première partie – S’emparer de Paris.....	39
Chapitre 1 : Les rêves de l’artiste helvétique à l’épreuve de Paris	43
Chapitre 2 : Écrire Paris	93
Deuxième partie – Paris enseigne	131
Chapitre 3 : L’apprentissage idéal à l’épreuve.....	135
Chapitre 4 : L’atelier, de la plaisanterie à la xénophobie.....	181
Chapitre 5 : Au-delà de l’atelier.....	213
Troisième partie – Le fantasme parisien.....	251
Chapitre 6 : La bohème, du rêve à la réalité.....	255
Chapitre 7 : Paris comme foyer ?.....	293
Chapitre 8 : Paris comme enjeu.....	347
Conclusion.....	391
Index des noms.....	402
Sources et bibliographie.....	406
Table des matières	462

Avis aux lecteurs et aux lectrices

Dans un souci d'authenticité, nous avons pris le parti de retranscrire toutes les sources en l'état sans intervenir sur l'orthographe ou les fautes de syntaxe. L'étude rassemblant à la fois des sources d'archives et des sources publiées, nous souhaitons rendre le lecteur, la lectrice attentive aux éventuelles inégalités de retranscriptions puisque certaines ont pu faire l'objet de corrections avant publication. Ce choix étant systématique, nous n'avons pas signalé chaque faute de la mention (sic).

INTRODUCTION

En octobre 1888, nous étions prêts à partir. Tôt le dimanche matin, nous descendîmes à la Gare de l'Est et fûmes accueillis par le plus brillant des soleils matinaux parisien. Je vois encore la sciure jaune blanchâtre et le serveur au long tablier blanc qui, après notre premier français approximatif, nous apportait le café et les premiers croissants. Je nous vois encore sur le banc du boulevard en train de consulter le plan de la ville que nous venons d'acheter pour savoir comment se rendre au plus vite au Pont-des-Arts et au Quartier latin.

Cuno Amiet, *Errinerung aus meiner Pariser Zeit*, 1934.

INTRODUCTION

Eh bien non, je n'ai pas voulu t'écrire parce que si je l'avais fait, je serais sûrement parti chez vous avec la lettre ; la semaine passée a été terrible, j'ai eu des moments comme j'espère ne plus jamais en avoir, découragé, abattu, avec une peur terrible de ce grand Paris où je me sentais si seul ! Tout cela je l'ai bien vu après, c'était de l'ennui, je vous avais tous constamment devant les yeux, j'ai dû lutter, je voulais partir, fuir tout ce bruit de la grande ville Si tu as passé déjà par de tels moments tu dois me comprendre, sinon tu ne peux te faire une idée de ce que c'est et tu croiras que je blague d'ailleurs on invente pas ces choses-là !

Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1895¹.

Le 1er novembre 1895, à Paris depuis quelques mois déjà, Edmond Bille, écrit à sa mère pour justifier l'absence de lettre des derniers jours. Dans la capitale pour se former à l'Académie Julian et à l'École des Arts décoratifs, le Neuchâtelois raconte les désillusions, les difficultés, l'éloignement de ses proches et le dépaysement complet qui, durant plusieurs jours, l'ont contraint au silence². L'envers de l'expérience parisienne semble être, tout entier, cristallisé dans ce court extrait qui dépeint le séjour sous un angle nouveau. Au cours du XIX^e siècle, l'apprentissage artistique s'articule autour de diverses injonctions, dont le détour par l'étranger fait partie. Les artistes en herbes, prêts à renoncer à leur patrie, préfèrent ainsi au « poids de la

¹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189. La citation précédente, de Cuno Amiet date de 1934, mais est reproduite dans une publication plus tardive : C. AMIET, *Die Freude meines Lebens: Prosa und Poesie*, Stäfa, Rothenhausler, 1987, p. 19. Traduit de la source originale : « Im Oktober 1888 waren wir zur Abfahrt bereit. Am frühen Sonntagmorgen stiegen wir in der Gare de l'Est aus und wurden empfangen vom hellsten Pariser Morgensonnenschein. Ich sehe noch das weisslichgelbe Sägemehl und den Kellner mit der langen weissen Schürze, der uns nach unserem ersten hergestagelten Französisch den Kaffee brachte mit den ersten Croissants. Ich sehe uns noch auf der Boulevardbank den eben gekauften Stadtplan befragen, wie man am kürzesten zum Pont-des-Arts und in das Quartier Latin komme ».

² Pour la question de l'absence et du manque à travers les relations épistolaires, les travaux de Clémentine Vidal-Naquet ont été particulièrement utiles. Elle développe cela pour les couples en temps de guerre et bien que le contexte et l'éloignement physique y est régit par une expérience bien plus douloureuse, le rituel épistolaire lui répond à des normes similaires, voir : C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre : le tragique et l'ordinaire du lien conjugal*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 246-247.

solitude artistique » dans leur pays, « celui de la croix de l'exil volontaire »³. Un phénomène sur lequel se rythme un schéma de professionnalisation : se rendre à Paris, y apprendre l'art sous les conseils avisés d'un maître et revenir en artiste accompli⁴. Une mécanique s'enchaînant parfaitement sur le papier et sans accroc. Cependant, l'histoire des migrations artistiques en direction de Paris fait, souvent, l'objet d'une idéalisation des déplacements imaginant que *l'exil volontaire* amène à un accomplissement esthétique, personnel et professionnel.

La notion d'exil nécessite ici une clarification, tant le terme semble excessif. L'exil, qui se définit comme un bannissement ou une relégation hors de son pays, paraît effectivement disproportionné en regard des expériences vécues par les artistes suisses en formation à Paris pour une durée déterminée et bénéficiant d'un soutien financier régulier⁵. Cette disproportion ne traduit cependant pas une incompréhension du terme par les artistes, bien au contraire. Dans un contexte où la Suisse accueille de nombreux réfugiés politiques, notamment au moment de la proscription républicaine sous le Second Empire, les artistes sont, de fait, familiers avec la signification réelle de l'exil⁶. Les actrices et acteurs eux-mêmes en font d'ailleurs usage dans leurs récits : Auguste Bachelin confie à son ami Edouard Perrochet n'être plus à Paris « le peintre mais l'exilé ! »⁷, Edmond Bille encore se languit auprès de sa mère de son retour en Suisse après « 7 longs mois d'exil »⁸. De même, ce terme revient fréquemment dans les sources contemporaines, et même actuelles pour décrire cette période charnière⁹. La réappropriation du

³ 1900 : *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse : [exposition]*, Kunstmuseum Solothurn, [17 juin - 27 août 2000]; *Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona*, [15 sept. - 29 oct. 2000]; *Musée cantonal des beaux-arts, Sion*, [19 novembre 2000 - 7 janvier 2001] : [catalogue], Solothurn : Bellinzona : Sion, Kunstmuseum ; Civica galleria d'arte Villa dei Cedri ; Musée cantonal des beaux-arts, 2000, p. 17. Ces réflexions sont tirées d'un texte de Gottfried Keller : G. KELLER, « Ein bescheidenes Kunstreisichen », *Neue Zürcher Zeitung*, 1882.

⁴ Le corpus d'étude étant composé d'hommes et de femmes, le choix d'une écriture épicienne s'impose. Néanmoins, pour des questions de fluidité de lecture, nous avons opté pour l'usage des doublons, quand cela était nécessaire. L'accord masculin a en revanche été privilégié lors de l'utilisation du terme artiste au pluriel. Cette pratique, certes maladroite, du masculin générique se justifie dans le cas présent par l'usage d'un nom de métier équivalent aux deux sexes.

⁵ DIAZ DELPHINE, « Le vocabulaire de l'exil », 2020 (en ligne : <https://asileurope.huma-num.fr/le-vocabulaire-de-lexil/exile> ; consulté le 16 septembre 2024).

⁶ À ce propos, voir notamment : LAMON OLIVIER, « Négocier l'asile. L'Etat fédéral suisse et les réfugiés du Printemps des peuples, 1848-1858 », sur *Diasporas*, 2023 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/diasporas.12352> ; consulté le 16 septembre 2024).

⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 30 mars 1896, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

⁹ Citons par exemple Hedy Hahnloser-Bühler qui, à propos de la période parisienne de Félix Vallotton, écrit : « Le déjeuner à 13 sous d'une petite crémierie du faubourg Saint-Denis comportait, comme « plat de résistance », un petit carré de bœuf nature, semblable à une pelote de fil. Repas suffisant pour les Parisiens qui, le soir, retrouvaient l'abondante cuisine familiale. L'estomac des jeunes étrangers de vingt ans, exilés loin des leurs, ne connaissaient pas ces compensations. Ils étaient abonnés au « bœuf nature », aux frites et au potage à l'eau tout le long de l'année » ou encore, plus récemment, Katia Polett qui nous apprend que Félix Vallotton « fréquente l'Académie Julian

terme doit donc être envisagée sous un angle métaphorique, voire idéalisé, afin de traduire un parcours difficile et souvent éprouvant imposé par l'exigence d'une formation artistique internationale. Ce décalage met également en lumière une dimension plus profonde : celle de la construction identitaire. La confrontation avec l'altérité – ici la culture parisienne – leur permet de prendre conscience de leur appartenance helvétique. Ainsi, l'exil évoqué ne fait pas référence à une relégation politique, mais incarne symboliquement le parcours ardu pour se forger en tant qu'artiste, tout en affirmant son identité face à une ville étrangère qui, malgré son rayonnement, n'est pas véritablement la leur et n'offre pas que des avantages. En effet, dans ces phénomènes de mobilité, les cas de désenchantement sont extrêmement forts et les exemples sont relatés en nombre dans les écrits du for privé d'une expérience parisienne mal vécue, apparentée davantage à une contrainte et à une désillusion. Il faut relever qu'avant le départ, les artistes suisses occupent une certaine position dans leur société d'origine qui n'existe plus une fois arrivée à Paris. Leur capital culturel (éducation), leur capital social (réseaux et sociabilité), leur capital économique (revenus réguliers ou vivant aux crochets de leurs parents), et leur capital symbolique (reconnaissance) sont entièrement remis en question une fois sur place. Si la ville apparaît comme un possible artistique et existentiel, elle peut donc également s'avérer être une source de déception. À l'image d'Épinal d'un Paris centre intellectuel et artistique prolifique, se substitue ainsi une vie quotidienne emplie de désagréments (logement, finances, sociabilité, etc.) et une formation artistique exigeante. L'envers du décor témoigne ainsi d'un double apprentissage qui prend corps à la faveur du séjour parisien : l'apprentissage artistique certes, mais également et surtout l'apprentissage social. Ce dernier se révèle à l'aune d'un véritable rite de passage, d'étapes qui font sortir les artistes de la période de la jeunesse pour les mener vers celle d'adulte, en somme, la maturation artistique et personnelle. Les récits des premiers jours à Paris, issus des écrits du for privé, comme celui d'Edmond Bille, offrent à ce titre, un nouvel observatoire de l'expérience parisienne. Leur nombre et la richesse de ces écrits sont encore négligés par l'historiographie, alors même qu'ils témoignent des efforts entrepris par les artistes. Écrire fait partie de cette expérience de l'éloignement et de l'acculturation, de l'épreuve, de la solitude et de la preuve du talent, c'est pourquoi cette thèse accordera une place centrale à ces écritures intimes.

durant ses trois premières années d'exil et s'attache la haute estime de son maître Lefebvre », voir : HAHNLOSER-BÜHLER Hedy, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, Ed. A. Sedrowski, 1936, p. 22 et *Félix Vallotton : le feu sous la glace*, Paris, RMN-Grand Palais, 2013, p. 35-36.

Paris, c'est rêver de gloire comme le relève le jeune Lucien Rubempré, sous la plume d'Honoré de Balzac : « il y a des impôts sur tout, on y vend tout, on y fabrique tout, même le succès »¹⁰. La Ville Lumière exerce une véritable fascination, partout en Europe. Cet attrait du mythe parisien entraîne une forte circulation des productions, des modèles, mais également et surtout des hommes et des femmes qui « montent »¹¹ à Paris convaincus qu'il s'agit là d'une étape constitutive du chemin vers le succès, une réalité particulièrement tangible en Suisse¹². Au cours du XVIII^e siècle, les cantons suisses se désintéressent des questions artistiques de même que du statut de ses artistes. L'attitude des anciens gouvernements tend, peu ou prou, à marginaliser ces derniers au sein du pays, les forçant de fait à émigrer pour exercer leur profession. Entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle, le déplacement vers Paris est ainsi une nécessité pour pallier l'absence de formation artistique proprement helvétique¹³. Dès 1850, un changement s'opère avec des mouvances de soutien à la culture, qui, bien qu'encore faibles, offrent de nouvelles opportunités sur le territoire¹⁴. L'injonction à l'internationalisation demeure pourtant sous la forme d'une continuité exigeant pour toute carrière artistique de se rendre dans la capitale sur le modèle des artistes qui les ont précédés. Un passage du voyage de nécessité à celui d'obligation s'opère alors¹⁵.

Objet bien connu de l'historiographie, la mobilité artistique professionnelle laisse pourtant des points aveugles invitant à la repenser, ainsi que le séjour parisien, à la faveur d'un triple retour critique. Premièrement, l'objet de cette recherche – les artistes suisses à Paris – se situe dans un moment spécifique de l'histoire du champ artistique et de la sociologie des échanges culturels

¹⁰ H. de BALZAC, *Les Illusions perdues*, Paris, Werdet/ Hyppolite Souverain / Furne, 1837, 3 vol..

¹¹ Pascal Griener souligne la paradoxalité de ce terme. Il est question de « monter » à Paris, alors que géographiquement parlant, la ville Lumière se rapproche davantage d'un creux topographique que d'un mont. À ce sujet : *Paris ! Paris ! : les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793-1863)*, Genève ; Lausanne, Slatkine ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2014, p. 19.

¹² A. SAYAD, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999. P. CHESSEX, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'histoire de l'art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di storia dell'arte in Svizzera*, vol. 43, n° 4, 1992, p. 491-501.

¹³ Nous verrons que Paris partage en réalité l'hégémonie avec d'autres centres culturels qui, dans une moindre mesure, attirent également les artistes suisses, voir chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

¹⁴ Dès la fin du XVIII^e siècle, la volonté est déjà de parler d'un art national suisse. La fondation de sociétés artistiques et l'organisation d'exposition constituent les premières tentatives timides de soutien, voir : 1900, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ Si les premiers artistes à voyager durant le XVIII^e siècle partent pour obtenir une formation artistique, ceux de la seconde moitié du XIX^e siècle sont davantage à la recherche d'un supplément à leur apprentissage initial. C'est le cas notamment à Genève où les artistes à l'image de Gustave de Beaumont, Eugène Burnand, Evert van Muyden ou encore Auguste Baud-Bovy ont déjà tous un bagage pratique avant de partir pour Paris.

internationaux, portant bien au-delà des seuls peintres helvètes. Cela justifie néanmoins une chronologie courte, serrée et maîtrisable pour interroger au mieux ce phénomène. La seconde moitié du XIX^e siècle est respectivement, héritière du changement de la figure de l'artiste amorcée par le romantisme et spectatrice d'un renouvellement du champ artistique. Il s'agit, de fait, d'une période charnière dans la construction des carrières artistiques. Depuis la fin du siècle précédent, partout en Europe, se met en place une véritable institutionnalisation de la profession qui conduit à sa reconnaissance dans les milieux officiels et à son émancipation de l'artisanat¹⁶. Qui plus est, la redéfinition du statut d'artiste, dont le nombre augmente de façon exponentielle, offre un accès privilégié à un domaine d'activité réservé jusqu'alors à une petite élite. Les structures et les lieux de formations évoluent également pour accueillir ces effectifs. Héritier de l'Ancien Régime, le cursus de l'École des Beaux-Arts, couronné par le prix de Rome alors considéré comme la « route officielle du succès »¹⁷, tend à perdre de son influence au profit d'ateliers privés, plus nombreux et souvent plus accueillants. En marge de l'enseignement dit officiel, ces ateliers amorcent un changement dans l'ordre établi de l'apprentissage artistique en échappant plus ou moins à l'emprise de l'académisme. Peu ou prou, la multiplication des lieux de transmission des savoirs conduit également à la multiplication des apprenants et des apprenantes¹⁸. Parallèlement, ces années sont marquées en Suisse et en France par des bouleversements politiques. En 1848, la Suisse adopte une nouvelle constitution, renforçant l'idée d'un nationalisme helvétique, les premières volontés d'un art suisse sont formulées¹⁹. En France, l'avènement de la Troisième République s'accompagne de plusieurs événements clés dans le champ artistique. Du côté des expositions, la tentative en 1848 d'avoir un jury avec un avis non décisionnel dans le cadre du Salon ne convainc pas. L'année suivante, les critères d'admission traditionnels et un jury décisionnaire font à nouveau partie intégrante du processus,

¹⁶ Dans ses réflexions, Nathalie Heinich décrit bien ce phénomène de transformation du système artistique qui assiste à l'abandon du métier d'artisan au profit de la profession d'artiste académique. Voir à ce propos : Nathalie Heinich, *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2012 ; Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁷ H. C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 39

¹⁸ Harrison et Cynthia White parlent même d'une « petite armée » de peintres et d'artistes. À partir de 1850, ils ne dénombrent pas moins deux cent mille toiles « estimables produites par décennies par les peintres français professionnels », voir : *Ibid.*, p. 92

¹⁹ P. CHESSEX, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *op. cit.*, p. 492. Il faut noter qu'à ce moment-là, l'art suisse commence à se regrouper autour de motifs communs, désignés comme typiquement helvétiques comme les Alpes et les montagnes, voir : *Devenir Suisse : bicentenaire d'une Genève helvétique : exposition, Genève, Maison Tavel, 16 mai 2015-10 janvier 2016*, Genève, Somogy, 2015 ; *La peinture suisse (1848 – 1906) : entre réalisme et idéal. Catalogue d'exposition, Musée Rath, Genève, 05 juin – 13 septembre 1998*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1998. L'année 1850, a été choisie comme point de départ afin de ne pas se cantonner à un espace artistique encore en transition. Elle permet par ailleurs d'offrir du recul et d'arrondir la borne à une période circonscrite.

rendant les sélections difficiles et souvent injustes. Quelques années plus tard, dès 1863, le Salon des refusés, cristallise les nombreuses critiques émises à l'encontre des expositions officielles et du nombre toujours plus important de candidats et de candidates. En parallèle, l'École des beaux-arts subit une réforme officielle entraînant la fin du modèle académique. Ces événements, pour n'en citer que quelques-uns, ne transparaissent pas tous de manière réellement marquée au sein des correspondances, ils offrent néanmoins une trame de fond sur laquelle prennent corps les récits. Les modifications aussi bien du métier d'artiste que des possibilités de formation vont ainsi de pair avec une augmentation des difficultés pour parvenir à se faire un nom ou à exposer. Les cinquante années circonscrites par l'étude sont donc un observatoire idéal pour constater la persistance et les enjeux de l'attraction parisienne dans la construction des carrières helvétiques, malgré un durcissement des critères de réussite.

Dans ce contexte, l'étude des mobilités artistique se lit comme le produit d'une histoire particulière et d'une invention artistique²⁰. Les travaux menés sur l'attraction culturelle des grands pôles européens offrent à ce titre, un ancrage solide à nos réflexions, permettant de comprendre les facteurs de déplacement, mais aussi de questionner les acteurs et actrices touchés par leur attraction²¹. Les recherches entreprises sur le rôle joué par les circulations d'artistes, témoignent d'un phénomène d'ampleur, mais surtout de l'existence d'une injonction

²⁰ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992. La question des formations parisiennes est largement traitée par une abondante littérature, citons à ce propos : *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses univ. François-Rabelais, 2013 ; *Art et transmission : l'atelier du XIXe au XXIe siècle*, Rennes, Presses univ. de Rennes, 2014 ; F. NERLICH, « Ateliers privés enjeux et problématiques, pour l'histoire de l'art », dans *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses univ. François-Rabelais, 2013 ; *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu : [La Roche-sur-Yon, Musée municipal, du 13 octobre 2007 au 5 janvier 2008]*, Lyon, Fage, 2007 ; D. POULOT, « Entre l'apprentissage du dessin et l'histoire de l'art : le rôle des premiers musées », dans *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 253-262 ; SOFIO, SEVERINE, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIXe siècle », dans *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses univ. François-Rabelais, 2013, p. 71-84 ; *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires, 2010 ; A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006 ; Y. LEQUIN, « L'apprentissage en France au XIXe siècle : rupture ou continuité ? », *Formation Emploi*, vol. 27, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1989, p. 91-100 ; LIENHARD P.A., « La création des bourses et la formation artistique en Suisse (1899-1915) », *Prix conseillé : 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts, 1899-1999 = Über Preise lässt sich reden : 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst, 1899-1999 = Premi apprezzati : 100 anni di Concorso federale delle belle arti, 1899-1999*, 1999, p. 163-173 ; C. ROUX, *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, Nîmes, J. Chambon, 1999 ; J.-L. MEYLAN, *La formation des artistes et ses enjeux : le cas de Genève, de l'Ecole de dessin à l'Ecole supérieure d'art visuel, 1704-1980*, Genève, Connaissances et savoirs, 2009.

²¹ C. CHARLES et DANIEL ROCHE, *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004 ; G. CAPITELLI et C. CHARLE, *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.

au cœur des carrières artistiques puisque *Nul n'est prophète en son pays*²² ; une affirmation visible à la faveur des communautés étrangères à Paris (Anglais, Allemands, Autrichiens, Catalans ou Italiens) qui ont fait l'objet d'études récentes²³. La présence des Helvètes dans la capitale est, dans une moindre mesure, également documentée, en revanche, le cosmopolitisme de cette ville est davantage présenté comme la preuve d'une terre d'accueil, créatrice d'opportunité et ne relève, qu'à demi-mot, les défis sociaux, le désajustement des *habitus*, et l'acculturation ; questionnements centraux de ce travail²⁴. La thèse, en ce sens, est une contribution à une vaste réflexion, dont les travaux de Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Christophe Charle, Daniel Roche et d'autres ont été des jalons essentiels.

Deuxièmement, l'étude des institutions, des pratiques institutionnelles de formation et des formes institutionnelles de reconnaissances (comme le sont l'École des beaux-arts, les Académies ou encore le Salon), déjà bien explorée par l'historiographie, ne permet pas de cerner toutes les trajectoires et les enjeux du séjour parisien²⁵. Les discours sur la présence des

²² B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009 ; B. JOYEUX-PRUNEL, « "L'art mobilier" La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », dans C. Charle (éd.), *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 171-207. Bien que l'histoire de l'art s'est tardivement intéressée aux déplacements d'artistes, le rôle joué par leur circulation fait désormais l'objet d'une nouvelle construction historique, voir notamment : M. ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

²³ C. LERIBAUT, *Les Anglais à Paris au 19e siècle*, Paris, Paris Musées, 1994 ; F. NERLICH, *La peinture française en Allemagne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010 ; F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 : 1793-1843.*, Berlin, De Gruyter, 2015, vol. 1/2 ; M. LAGRANGE, *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris : 1855-1909*, Paris, CTHS, 2010. L. MADINIER, *Ceux qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité. Voyages d'artistes autrichiens à Paris au tournant du siècle (1870-1914)*, Paris, Ecole du Louvre, 2019. L. KARP LUGO, « Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 50, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 266-268. Ainsi que la thèse de doctorat : L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, Panthéon-Sorbonne, Université Paris 1, 2014. En 2013 à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris s'est tenu un colloque autour de la question des « Passages à Paris. Artistes étrangers à Paris, de la fin du XIXe siècle à nos jours », voir : *Passages à Paris – artistes étrangers à Paris, de la fin du XIXe siècle à nos jours*, colloque international, du 06-07 novembre 2013 ; 08 novembre 2013, INHA, salle Vasari ; The Terra Foundation for American Art, Paris.

²⁴ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIXe siècle », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, p. 569-580 ; C. PROCHASSON, « Le Paris des étrangers », *Annales*, vol. 46, n° 3, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1991, p. 697-698 ; *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990 ; *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Âge aux années 1920 : actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005*, Bern, P. Lang, 2007 ; S. BELLANGER, *Les étrangers à Paris*, Paris, P. Martinon, 1844 ; P. MOULINIER, *Les étudiants étrangers à Paris au XIXe siècle : migrations et formation des élites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. Les études sur les colonies suisses portent plus généralement sur les personnes venant travailler, présentes à Paris pour une durée longue à indéterminée. Les artistes suisses, souvent de passages, n'entrent pas dans ces décomptes, voir : A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon : les Suissesses à Paris, itinéraires migratoires et professionnels (1880-1914)*, Neuchâtel, Alphil - Presses universitaires suisses, 2015, p. 215-239.

²⁵ L'histoire de la formation artistique transnationale s'est, effectivement, imposée comme un terrain de recherche majeur au cours des dernières décennies, exerçant un fort attrait sur plusieurs générations de chercheurs et chercheuses, voir notamment : S. HESPER, « Echanges artistiques ou transferts culturels ? Quelques réflexions

artistes suisses à Paris demeurent effectivement attachés au prisme de l’institutionnalisation académique d’une part, des salons et expositions universelles d’autre part, laissant de côté une réflexion plus vaste sur l’expérience parisienne en tant que période de formation personnelle et de maturation²⁶. Par ailleurs, ces études portent la plupart du temps sur une seule structure, souvent l’École des Beaux-arts dont la renommée est certes centrale pour la période, mais plus obligatoirement prégnante ou sur l’Académie Julian, comme l’ont fait Samuel Montière et Philippe Cinquini afin d’étudier respectivement les élèves canadiens et chinois²⁷. Le détour par l’étrange ne se réduit, pourtant pas à des acquis techniques, des tours de main ou des savoirs-faire, mais aussi à des savoirs-être, des manières d’agir et d’évoluer dans le champ, de s’y faire admettre, connaître et reconnaître ; en somme les moyens permettant d’acquérir un nouvel *habitus*. L’expérience parisienne, sorte de Grand Tour immobile, cristallise ainsi à la fois une épreuve artistique et sociologique, moment de double apprentissage lisible qu’à travers les mots de ses protagonistes.

Troisièmement, le choix de documentation, des sources de recherches, est un élément crucial. L’étude se construit en faisant la part belle à une lecture sérielle de sources parfois connues, parfois non, qui sont autant de fenêtres sur l’intime, des preuves d’égotisme. Des textes isolés et surtout incomparables, que cette thèse propose pourtant de rassembler et de mettre en contexte. À l’aide de questions historiques et esthétiques précises, elles parviennent ainsi à exister comme sources de premier plan pour documenter l’expérience artistique et sociale

terminologiques et historiographiques en histoire de l’art », dans *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique*, Paris, Picard, 2014, p. 37-44 ; F. NERLICH, « Interactions et transferts artistiques. », *Histoire de l’art*, vol. 64, n° 1, 2009 (en ligne : https://www.persee.fr/issue/hista_0992-2059_2009_num_64_1 ; consulté le 11 avril 2024) ; J. DUBOIS, *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire*, Paris, Picard, 2014 ; B. JOYEUX-PRUNEL, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 1, n° 6, 2003, p. 149-162 ; P. LE ROUX, « « Transferts culturels » et historiographies provinciales », *Dialogues d’histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2014, p. 276-298.

²⁶ Citons par exemple, *Les Suisses à Paris : peintres et sculpteurs : ...de Anker à Tinguely* – dont la généralisation du propos fait perdre de la substance à l’expérience parisienne : *Les Suisses à Paris : peintres et sculpteurs : ...de Anker à Tinguely... : Musée de Payerne, 5 mai-3 novembre 2002*, Payerne, Musée de Payerne, 2002. Notons encore deux études importantes, celle de Pascal Griener et Paul-André Jaccard qui recense les artistes suisses qui, entre 1793 et 1863, intègrent l’École des beaux-arts et celle de Pascal Ruedin qui privilégie l’étude de la présence des artistes suisses au sein des espaces d’expositions parisiens : *Paris ! Paris !*, op. cit. ; P. GRIENER, « “Les Helvètes à Paris” : les artistes suisses formés à l’Ecole des beaux-arts, Paris, 1793-1863 », *Perspective : actualités de la recherche en histoire de l’art*, 2006, p. 247-250 ; P. RUEDIN, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern ; Berlin etc., P. Lang, 2010.

²⁷ S. MONTIERE, *L’Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900*, Montréal, Université de Montréal, 2011 ; P. CINQUINI, *Les artistes chinois à L’Ecole des Beaux-Arts 1900-1949*, Paris, Mare et Martin arts, 2023 ; P. CINQUINI, *Les artistes chinois en France et l’Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l’époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique*, Lille, Université Charles de Gaulle, 2017.

parisienne. Dans la suite du renouvellement des problématiques en histoire sociale de l'art, cette recherche souhaite remettre les acteurs et les actrices au premier plan et, sur la base d'études plus récentes, réinvestir la question des écrits d'artistes, invoquer les sources intimes et personnelles produites au cours de cette période et prêter sa voix aux protagonistes pour comprendre les stratégies, les obstacles et les rêves, parfois déçus, de ces apprentis et apprenties artistes²⁸. Le choix d'un terrain d'ores et déjà défriché, plus à même de traduire un moment charnière de rapport de force dans la construction des carrières artistiques et ses conséquences directes sur la littérature à la première personne se justifie donc amplement. En effet, la recherche a pour ambition de réfléchir en idéals-types permettant de comprendre des trajectoires diverses et disparates mues par un phénomène de migration commun²⁹. Elle interroge ainsi les aspects à la fois collectifs et singuliers de ce phénomène de mobilité, et surtout, ses répercussions sur la sphère privée. Elle se propose donc de compléter cette histoire institutionnelle classique, déjà amplement traitée par l'historiographie, par une histoire de l'intime laissant place aux itinéraires personnels d'une poignée d'artistes suisses qui ont produit suffisamment d'écrits pour témoigner elles-mêmes et eux-mêmes de leur expérience parisienne. En effet, de nombreuses sources sont convoquées afin de reconstituer leur cheminement respectif (archives d'ateliers et d'académies, presse quotidienne, production iconographique, littérature), mais la thèse s'appuie plus particulièrement sur les écrits issus du for privé qui offrent un éclairage nouveau sur les apprenties et apprentis artistes, leur production et les réseaux de collaboration dans lesquels ils s'inscrivent. La lettre comme objet d'histoire est ainsi un moyen privilégié d'accéder à une construction sociale de la quotidienneté qui échappe à l'historiographie³⁰. Les longues missives échangées avec les parents ou les proches restés en Suisse, agrémentées de croquis dans les marges, et les journaux intimes lèvent ainsi le voile sur une vision beaucoup plus nuancée de la formation artistique parisienne. Effectivement, si cette dernière se lit habituellement comme une histoire tripartite composée d'un aller pour Paris, d'une formation et d'un retour en Suisse, dans les faits, elle s'accompagne de nombreuses contraintes vécues par les apprentis artistes : affronter la concurrence ; rendre des comptes aux

²⁸ Sur le tournant de l'histoire sociale, voir notamment : *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995 ; *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Rome, Viella, 2006, p. 239-250 ; *Histoires pragmatiques*, Paris, Editions de l'EHESS, 2016.

²⁹ J.-C. PASSERON et J. REVEL (éd.), *Penser par cas*, dans *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

³⁰ La correspondance est révélatrice de moments clés dans les carrières, bien que sujette à une certaine part de subjectivité. Les échanges de correspondances sont l'occasion de lire les ambitions des artistes et de comprendre leur manière de s'écrire, voir notamment : P. RIEDER, « Parcours de praticien et savoir historique : quelle histoire pour un médecin polygraphe ? », dans *Appel à témoins. Ecrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, Lausanne, Etudes de Lettres, 2016, p. 64.

familles ; gérer les finances ; adopter un style vestimentaire parisien ; surmonter le manque et l'absence, etc. Nombre de thématiques auxquelles sont confrontés les jeunes artistes, libérés du carcan familial, et expérimentant à Paris la vie d'adulte. En considérant ces facteurs, l'étude se construit donc à l'articulation entre histoire du quotidien et sociologie de l'art, jonction qui transparait à travers trois grands paradigmes interprétatifs : histoire des champs culturels et artistiques, histoire des trajectoires d'artistes et histoires des transferts culturels.

Une expérience singulière et collective

L'objet de cette thèse a pour origine des recherches monographiques menées autour de plusieurs artistes. L'étude des trajectoires de Gustave de Beaumont, Léo-Paul Robert et Jules Blancpain, tous passés par Paris, a effectivement permis de mettre au jour des aspects inédits de cette période particulière, mais surtout des convergences, des rencontres³¹. Par effet, de dominos, d'autres figures ont, petit à petit, intégré les réflexions – Gustave de Beaumont côtoyait Evert van Muyden puis a formé Horace de Saussure, Léo-Paul Robert a rencontré Eugène Burnand et a apporté ses conseils à Ernest Biéler, Jules Blancpain s'est rapproché de Félix Vallotton et ainsi de suite. Très vite, il est apparu que la masse et la diversité des trajectoires d'artistes helvétiques, ayant fait la route jusqu'à Paris durant la seconde moitié du XIX^e siècle, étaient gargantuesques et les réseaux de sociabilités infinis. Entre 1793 et 1863, ce sont plus de quatre cents artistes suisses qui se rendent à Paris, chiffre qui ne fait qu'augmenter jusqu'à la fin du siècle³². Une histoire exhaustive de ce phénomène serait un travail d'Hercule et tendrait, surtout, à effacer les individualités, les parcours atypiques et la richesse des interactions. L'idée d'une histoire quantitative a ainsi rapidement été écartée, au profit d'une réflexion, certes parfois sérielle, mais centrée autour d'un corpus défini. Penser par cas permet de montrer « l'implication réciproque entre l'articulation d'une théorie et le déroulement dans une enquête »³³. Dans le cas présent, cette méthode propose de questionner un phénomène migratoire, qui habituellement échappe aux interrogations personnelles et individuelles. En procédant à un changement d'échelle, il est ainsi possible d'aborder l'expérience parisienne

³¹ C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, Colombier, Château & Attinger, 2022 ; C. GUYOT, *Gustave de Beaumont. Regards sur une trajectoire genevoise oubliée*, Lausanne, Université de Lausanne, 2018 ; C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, Bienne, Intervalles, 2019. Les recherches sur Léo-Paul Robert ont été menées autour des expositions du NMB Nouveau Musée Bienne, entre 2017 et 2019.

³² *Paris ! Paris !*, op. cit.

³³ J.-C. PASSERON et J. REVEL (éd.), *Penser par cas*, op. cit., p. 43-44.

dans ce qu'elle a de plus intime, une histoire du phénomène « au ras du sol »³⁴, dans laquelle les traces individuelles sont aussi les indices de phénomènes sociaux d'ampleur³⁵.

L'échantillonnage a été construit sur des critères précis. Les artistes devaient évidemment être détenteurs de la nationalité suisse au moment du départ pour Paris (même si certains d'entre eux et elles ne sont pas nés dans le pays, mais ont été naturalisés, telle, notamment, Louise Breslau originaire de Munich, mais naturalisée en 1876)³⁶. Trois conditions viennent ensuite affiner cette réflexion. Premièrement, l'âge : l'artiste devait être à Paris entre seize et trente ans, norme établie en fonction des critères d'admission de référence de l'École des beaux-arts, et qui permet aussi de coller à une image de l'artiste bohème, puisque selon Regain Roqueplan : « La bohème doit être jeune ; il faut qu'elle se renouvelle continuellement. Si le bohémien avait plus de trente ans, on le confondrait avec le filou »³⁷. Deuxièmement, l'affiliation institutionnelle : l'artiste a intégré une école ou un atelier. Pour ne pas restreindre l'éventail, à l'inverse de l'étude de Griener et Jaccard ou celle de Montiége, il a été décidé de ne pas se cantonner à une seule institution, un choix amplement justifié par la volonté d'inscrire les réflexions dans, mais aussi en dehors des structures d'enseignements. Troisièmement, la production écrite : l'artiste a entretenu, durant cette période, une correspondance ou tenait un journal intime. *L'écriture de soi* constitue en effet une exigence fondamentale de la condition d'artiste, l'un des gestes jalon de la découverte de soi. Au cours du XIX^e siècle, l'individu et l'expression de la subjectivité occupent une place centrale dans la littérature. Le romantisme influence fortement ce domaine en valorisant l'expression des sentiments, des émotions intérieures et des tourments personnels. Pour les artistes, cette dynamique se traduit par une introspection étroitement liée à leur expression artistique. Dans la construction de leur *persona*, s'écrire devient donc un élément essentiel. L'artiste entretient avec lui-même et avec ses proches un pacte autobiographique – en s'engageant à respecter la vérité des événements

³⁴ Concernant le jeu d'échelles spatiales : *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, op. cit. ; J. REVEL, *Jeux d'échelles: La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Edition du Seuil, 1996 ; J.-C. PASSERON et J. REVEL (éd.), *Penser par cas*, op. cit. ; M. GRIBAUDI, « Échelle, pertinence, configuration », dans *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 71-94.

³⁵ Pour reprendre les réflexions, voir notamment : E. CASTELNUOVO et C. GINZBURG, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 40, n° 1, 1981, p. 51-72 ; C. GINZBURG, *Le fromage et les vers: l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.

³⁶ C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau: de l'impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Skira/Seuil, 2001, p. 92

³⁷ Avant la réforme de 1863, les artistes sont autorisés à intégrer l'institution jusqu'à leurs trente ans. En revanche, dès 1864, le règlement change et les élèves doivent avoir entre quinze et vingt-cinq ans, voir : Archives nationales de Paris, AJ52/2, Recueil de règlements de l'École, 1819-1893, École nationale et spéciale des Beaux-arts, règlements de l'école, Paris, librairie Delalain Frères, 1867, p. 7. Sur la citation de Roqueplan, voir : N. ROQUEPLAN, *Regain. La vie parisienne*, Paris, Librairie Nouvelle : Victor Lecou, 1853, p. 131.

rapportés – qui confère à l’écrit un rôle central dans le façonnement de l’artiste moderne³⁸. Bien entendu, et cela restreint d’autant les possibilités, ces sources doivent être encore conservées et consultables aujourd’hui. Un écart a été fait en acceptant les écrits postérieurs racontant la période de formation parisienne, c’est le cas notamment pour Cuno Amiet et Max Buri, puisque ces derniers ont permis de mettre en relief la distance temporelle dans la production des discours³⁹. Le récit de l’arrivée d’Amiet à Paris, présentée en préambule de cette introduction, en est l’exemple parfait. Mis par écrit près de cinquante ans plus tard, ses souvenirs parisiens représentent les « joies de [sa] vie » et ne gardent aucune trace des périodes parfois rudes et éprouvantes pourtant inévitables⁴⁰. Malgré la simplicité évidente de ces trois critères, la création du corpus n’a pas été des plus simples et a exigé quelques sacrifices. Ce fut le cas notamment pour Edouard Jeanmaire (1847-1916) présent à Paris en 1869. Malgré des échanges épistolaires passionnants avec sa mère, il rentre en Suisse en 1871 au moment de la Commune, ne s’inscrivant de fait dans aucune formation⁴¹. Ce fut également le cas pour Adèle d’Affry (1836-1879), qui entretient plusieurs relations épistolaires durant ses séjours à Paris, racontant ses vaines tentatives pour intégrer l’École des beaux-arts alors encore réservée aux hommes⁴². Plusieurs artistes, certes particulièrement intéressants pour notre étude, ont ainsi été écartés pour éviter d’affaiblir le propos. De plus, selon notre condition numéro trois, il fallait que les artistes aient produit un certain type d’écrits pour intégrer l’échantillonnage. Pourtant, si ce dernier critère fut, le plus souvent décisif pour le processus de sélection, certains écarts ont été faits pour des artistes dont la trajectoire venait renforcer ou nuancer nos réflexions. La question de l’âge des artistes au moment de leur arrivée à Paris a été, par exemple, nourrie par le cas de Joseph Reichlen arrivé tardivement, avec toutes les complications que cela engendre sur les plans administratifs et financiers. Si aucune lettre de sa période parisienne n’est aujourd’hui conservée, il permet néanmoins d’offrir un angle de réflexion supplémentaire, notamment à

³⁸ Concernant *l’écriture du soi*, la définition donnée par Lejeune : LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 13-34, voir également à ce propos : CASTELLANI JEAN-PIERRE, *Ecriture de soi et autorité*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

³⁹ F. DESCAMPS, *L’historien, l’archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 2011.

⁴⁰ C. AMIET, *Die Freude meines Lebens*, op. cit., p. 19.

⁴¹ Dans ses correspondances, Emilie Courvoisier-Jeanmaire relate l’absence et le manque de son fils. Elle est prolifique en conseils en tout genre sur la manière de rester humble face à ce grands Paris. Edouard Jeanmaire, quant à lui, remercie ses parents des sacrifices acceptés pour le laisser suivre sa vocation, autant de sujets développés au cours de l’étude, voir : Fonds Edouard Jeanmaire, correspondances, EJ-102.1 à 102.5, Bibliothèque de la Chaux-de-Fonds.

⁴² Une partie importante de ses correspondances ont fait l’objet d’une publication. Elle est néanmoins citée comme exemple dans le chapitre 4 « L’atelier, de la plaisanterie à la xénophobie », mais ne fait pas partie intégrante du corpus de thèse. À son sujet voir : GRIENER PASCAL, GUERDAT PAMELLA, *Correspondance I, Une sculptrice à l’oeuvre*, Fribourg, SHCF, 2015 ; PASCAL GRIENER, PAMELLA GUERDAT, *Correspondance II Du Salon au Musée*, Fribourg, SHCF, 2015.

travers ses livres de compte et son journal autobiographique rédigé postérieurement. Pour d'autres, comme Albert Darier ou Paul Milliet, le nombre réduit de correspondances est contrebalancé par leur contenu qui s'inscrit pleinement dans notre propos. Ainsi, au fur et à mesure de la recherche, le corpus s'est en quelque sorte étoffé de lui-même au gré des hasards de la conservation.

Les aléas de la conservation

Écrire une histoire de l'expérience parisienne par le biais des sources produites par les protagonistes rend la recherche tributaire de leur disponibilité, mais aussi et surtout de leur conservation à travers le temps. Initialement, les lettres originales ont fait l'objet d'une recherche intensive dans les institutions publiques (Archives de l'État du Valais, Burgerbibliothek Bern, Nouveau Musée Bienne, Archives Centro Giacometti à Bregaglia, etc.), mais également auprès des collectionneurs et collectionneuses privées (Associations des amis de Gustave de Beaumont, collection privée des descendants de Sophie Schaeppi ou de Pauline de Beaumont, etc.). S'il est assez aisé de retrouver des correspondances d'artistes, il est plus difficile d'en avoir pour la période étudiée. Ces écrits de jeunesse font rarement l'objet d'une conservation minutieuse, au contraire de lettres plus tardives rédigées au moment où la carrière artistique est déjà établie. C'est le cas notamment pour Ernest Biéler, figure aujourd'hui très bien documentée, mais dont les correspondances pour la période parisienne, conservées aux archives littéraires suisses à Berne, sont irrégulières. Les premières épîtres débutent en 1881, alors qu'il est à Paris depuis plusieurs mois déjà et comportent de nombreuses lacunes⁴³. *A contrario*, les archives privées d'Auguste Bachelin ont fait l'objet d'un don à la bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel et offrent une multitude de lettres, dont les contenus sont par ailleurs particulièrement détaillés pour toute la première partie de sa formation dans la capitale française. Vu la grande disparité des écrits du for privé, et étant donné l'éventail, parfois bien maigre, des sources à disposition, il a rapidement été décidé de ne pas écarter les correspondances publiées – Albert Anker, Félix Vallotton et, dans une moindre mesure Auguste Bachelin⁴⁴. Si cela a représenté un gain de temps dans la lecture des lettres, il a en revanche été

⁴³ Elles se poursuivent ensuite en 1886. Une partie des lettres manquantes ont en revanche fait l'objet d'une publication par son épouse Madeline Biéler en 1953, voir : BIELER, MADELEINE, *Ernest Biéler. Sa vie, son oeuvre*, Lausanne, À la Louve, 1953.

⁴⁴ R. MEISTER, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, Bienne, Gassmann, 2000 ; *Le peintre Albert Anker : 1831-1910, d'après sa correspondance*, Berne, Staempfli, 1924 ; *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973, vol. 3. Les correspondances d'Auguste Bachelin sont en partie publiées par Philippe Godet. En revanche, il ne référence aucune source et sort des passages des lettres sans leur donner de contexte précis. Il a été nécessaire de consulter

nécessaire de croiser les éditions avec les sources originales – exception faite de Vallotton dont les lettres sont, actuellement, sous scellés par la fondation pour un projet éditorial⁴⁵. Ce travail a permis non seulement de mettre au jour quelques erreurs d'édition, mais également de découvrir des passages, jugés parfois inintéressants ou trop intimes, supprimés par les éditeurs. La richesse de l'étude se situe également dans la multiplication des destinataires et des émissaires des lettres. Si, la plupart du temps, les lettres conservées vont des artistes à leurs parents, certains et certaines entretiennent des relations épistolaires amicale ou amoureuse. Loin de la surveillance parentale, ces écrits offrent une liberté totalement différente dans le ton employé, mais également dans les récits. À de nombreuses reprises, nous avons également eu la chance de retrouver les lettres reçues. Dans le cas d'Edmond Bille, par exemple, il est possible de retracer une partie des échanges et de suivre les questions financières qui tracassent les parents du jeune homme tout au long de sa formation parisienne. Cette conversation à double voix donne à voir des champs de réflexion nouveaux et permet surtout de recontextualiser la position sociale des artistes à Paris : de jeunes femmes et hommes tributaires de leurs parents pour vivre le rêve parisien.

Une difficulté supplémentaire s'est imposée lorsque le corpus s'est, petit à petit, composé exclusivement de cas d'étude masculins. En effet, faire une histoire de la formation artistique parisienne mène à plusieurs écueils liés à la question du genre. Sous couvert que l'École des beaux-arts demeure fermée aux femmes jusqu'à la toute fin du siècle, les études ont souvent abouti à une histoire féminine dissociée de l'histoire de l'art canonique – et masculine⁴⁶. Cette pratique a pour conséquence de décontextualiser les femmes, de les isoler sur le plan historique et artistique, de creuser d'autant plus l'écart qui devait être comblé. Les artistes femmes n'ont certes pas bénéficié des mêmes avantages que leurs homologues masculins, mais elles occupent, peu ou prou, la scène artistique parisienne à leurs côtés. Le dépouillement des archives du for privé, mais également des catalogues d'exposition et des registres d'inscriptions des ateliers (notamment à l'Académie Julian qui tient une liste d'entrée pour ses ateliers de dames⁴⁷) permet incontestablement d'affirmer la présence non anecdotique et bien réelle des femmes dans la

l'intégralité des lettres originales pour retrouver les dates et la totalité des contenus, voir : P. GODET, *Art et patrie : Auguste Bachelin d'après son oeuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, Attinger Frères, 1893.

⁴⁵ L'accès aux lettres originales a du moins été restreints pour cette raison par la Fondation Vallotton, malgré plusieurs demandes depuis le début de cette recherche.

⁴⁶ C. GONNARD, *Femmes/artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 17.

⁴⁷ Archives nationales de Paris, fonds 63AS/10 – Livre des nationalités des dames.

sphère artistique⁴⁸. Le second écueil est, en s'appuyant sur la situation spécifique de Paris dans le dernier tiers du siècle, de nier le professionnalisme des femmes artistes en considérant les rares ateliers pour dames comme des lieux cloisonnés et hermétiques à toute influence masculine extérieure. À ce propos, Rachel Maeder dénonce les recherches historiographiques qui ont essentiellement tenté de montrer des formes d'exclusion, sans réellement reconnaître, comme il se doit, les efforts éducatifs des artistes femmes⁴⁹. L'ambition de cette thèse fut donc de penser l'expérience parisienne en ne délimitant pas la question de genre. Malheureusement, une fois encore, les aléas de la conservation ont impacté le corpus et seules quatre femmes répondaient aux critères de sélection précédemment énoncés. L'usage des écrits de Marie Bashkirtseff (1858-1884) apprentie à l'Académie Julian et camarade d'atelier de Sophie Schaeppi et Louise Breslau a néanmoins permis de compléter les sources lacunaires.

L'échantillonnage final s'élève ainsi à 28 artistes, hommes et femmes, originaires des différentes régions de Suisse, aussi bien des Suisses romands que des Suisses allemands⁵⁰. Au sein de l'étude, certaines et certains des artistes occupent une place centrale, qui leur est conférée par la richesse des sources disponibles. D'autres en revanche, dont les archives sont plus fragmentaires, gravitent en périphérie et sont mobilisés de manière ponctuelle pour enrichir, discuter ou nuancer la réflexion. Cette configuration de l'échantillon final permet une analyse approfondie des dynamiques principales, une approche qu'une quête d'exhaustivité aurait compromise en dispersant l'attention sur des détails secondaires, au détriment d'une compréhension plus fine des trajectoires des acteurs sociaux.

Le corpus de sources comprend 779 lettres, 24 journaux intimes et 16 écrits autobiographiques postérieurs à la formation, auxquels s'ajoutent les archives institutionnelles et biographiques des artistes. Ces documents sont, en partie inédits, ou, tout du moins, n'ont encore jamais été utilisés pour refléter l'expérience parisienne et plus encore jamais été associés dans l'idée de raisonner en cas idéal-type⁵¹. Bien entendu, l'envie d'arrondir ces chiffres ou même de les augmenter toujours plus est tentante. Cependant, arrivés à un certain stade de notre recherche,

⁴⁸ C. ZARMANIAN FOUCHER, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 20.

⁴⁹ R. MADER, *Beruf Künstlerin: Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900*, Berlin, Frank Timme, 2013, p. 2-14.

⁵⁰ Voir annexe 1 « Liste des artistes » et annexe 5 « Lieux d'origine des artistes ».

⁵¹ Selon le concept développé par Max Weber, voir notamment : WEBER MAX, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1922 et WEBER MAX, *L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales*, Freund Julien (trad.), Paris, Plon, 1965.

lorsque le gros des archives et des pistes possibles a été défriché, il est apparu que le corpus ne pourrait guère s'enrichir davantage, au risque d'accumuler une suite de trajectoires similaires desservant l'analyse⁵².

Comparer sans accumuler

Lorsque la formation parisienne n'est pas abordée à l'aune des institutions, elle est plus généralement invoquée au cœur des monographies, dans une visée presque hagiographique de la vie d'artiste⁵³. Partant, les questionnements sont, la majeure partie du temps, apposés sur des acteurs et actrices dont la carrière est attestée et dont la cote sur le marché de l'art est aujourd'hui des plus respectables, rendant ainsi cette réflexion presque téléologique. L'histoire de l'art suisse du XIX^e siècle s'est construite sur de grands noms, mais depuis plusieurs années, elle se laisse volontiers compléter par des plus petits, des arrière-scènes, des artistes plus modestes peut-être ou du moins des artistes trompés par la promesse annoncée de la pérennité. Des artistes encore qui, s'ils ou elles sont aujourd'hui absentes ou peu représentées dans l'historiographie, ont pourtant occupé des places centrales et importantes de leur vivant. Cette étude accueille ainsi aussi bien des noms connus, appartenant au domaine public et présent dans les mémoires collectives, que des noms plus discrets ressortis des « limbes de la mémoire historique »⁵⁴.

Il convient de préciser ici que le terme « artiste » sera couramment utilisé dans cette étude, bien qu'il puisse paraître téléologique, les protagonistes du corpus n'étant pas encore reconnus en tant que tels. Cependant, à travers leurs mots cet usage semble aller de soi : Evert van Muyden

⁵² Cette réflexion doit beaucoup à l'étude menée par P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; P. LEJEUNE, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 32. Par ailleurs, la réflexion de la « répétition et [du] ressassement » induit, en effet, qu'il n'est pas nécessaire d'être exhaustif, en citant tous les cas répondant à la problématique, mais qu'il faut en cerner les contours avec un nombre suffisants de cas d'études permettant d'en faire une étude d'exemplarité, voir : C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres : Une correspondance familiale au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 101.

⁵³ Elles sont nombreuses à alimenter ce discours, pour citer deux exemples de notre corpus, Charles L'Eplattenier : A. HELLMANN, *Charles L'Eplattenier, 1874-1946*, Hauterive, Ed. Attinger, 2011. Ou encore le texte sur Pauline de Beaumont, voir : J. CROSNIER, *Pauline de Beaumont*, Genève, Administrateur : Léon Bovy, architecte, 1906. D'autres monographies en revanche, développent de manière bien plus précise cette période charnière dans les carrières artistique et notamment : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2004, qui raconte l'expérience parisienne du peintre vaudois ou encore la monographie sur le peintre Félix Vallotton : M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, Milan, 5 Continents, 2005, vol. 2/3.

⁵⁴ Cette expression fort à propos est soulevée par Philippe Junod autour de la figure d'Edouard Ravel, voir : P. JUNOD, « Edouard Ravel, un peintre à redécouvrir », n° 19, 2008.

appelle son camarade Gustave de Beaumont « cher artiste »⁵⁵ quelques mois à peine après le début de sa formation, tout comme René Auberjonois nomme ses rencontres entre camarades helvétiques d'ateliers, une « réunion des artistes »⁵⁶ ou encore Hugo Siegwart raconte à sa mère l'arrivée de « 3 jeunes artistes suisses (...) qui veulent poursuivre leurs études à Paris »⁵⁷, parmi lesquels Cuno Amiet et Giovanni Giacometti. Bien qu'ils ne soient pas encore officiellement reconnus comme artistes, ils se considèrent déjà comme tels. Les termes « amateurs » ou « amatrices » ou encore « apprentis » et « apprenties », par exemple, n'apparaissent jamais dans leurs écrits. Il est donc important de préciser que cette enquête porte sur des artistes dits « ordinaires » et non sur des carrières abouties. Cela implique que l'analyse ne prend en compte que la période de l'expérience parisienne et ne prétend pas tenir compte des consécutions artistiques qui pourraient – ou non – en découler, des années plus tard. De fait, tous les artistes se retrouvent, au sein du corpus, sur un pied d'égalité : Albert Anker et Félix Vallotton y côtoient ainsi Max Buri – récemment sorti de l'oubli – ou encore Pauline de Beaumont – qui y demeure encore dans une moindre mesure⁵⁸. En évitant une vision téléologique des carrières artistiques, il est possible de redécouvrir des trajectoires, mais également d'interroger des artistes dépouillés de l'apparat anecdotique et de l'aura dont ils bénéficient aujourd'hui. À l'aube de leur carrière respective, ils et elles répondent tous et toutes à une injonction commune permettant de révéler l'ossature d'un *cursus honorum* accompli en son entier, à peine esquissé ou même abandonné au cœur de la capitale française, passant néanmoins par des préoccupations et des enjeux similaires. De ces réflexions, il ressort que la pertinence ne vient, en effet pas du nombre, mais de la qualité des cas d'études, des sources à disposition et de leur manière de dire l'expérience parisienne.

ÉCRITS ET IMAGES DU FOR PRIVÉ

Les écrits du for privé, tels que les correspondances et les journaux intimes, sont des matériaux historiographiques particulièrement féconds pour documenter la vie quotidienne des artistes. Ils revêtent, en effet, un rôle essentiel au cœur de la formation parisienne et plus encore au sein de

⁵⁵ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 04 octobre 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁵⁶ Lettre de René Auberjonois à ses parents, 16 janvier 1899, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*, p. 21.

⁵⁷ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère Mme Siegwart, 27 octobre 1888, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « «Vor einigen Tagen sind 3 junge Schweizer Künstler auf meine Bude gestiegen, die zur gleichen Zeit mit Hans in München studierten u. in Paris ihre Studien weiterführen wollen, sie heissen, Mettler, Amiet u. Giacometti.»

⁵⁸ La notion d'oubli reflète l'absence de monographie, d'exposition ou d'études récentes sur les artistes. Ce constat a été particulièrement bien relevé par Anne-Sophie Poirot dans sa monographie sur l'artiste Max Buri, voir : A.-S. POIROT *et al.*, *Max Buri*, Genève, Notari, 2021.

cette recherche. Leur usage s'inscrit à la croisée de deux renouvellements historiographiques et méthodologiques. Au cours des années 1980, l'historiographie porte un intérêt nouveau aux correspondances⁵⁹. Les longs échanges épistolaires, familiaux ou amicaux qui relevaient jusqu'alors de l'anecdotique prennent un nouvel essor au sein de la recherche et nombre de retranscriptions d'échanges d'artistes parues ces dernières années en sont témoins⁶⁰. De surcroît, les historiens et les historiennes ont développé un regain d'intérêt pour l'aspect sentimental révélé par les écrits s'inscrivant au seuil de l'intimité de leur auteur et de leur autrice⁶¹. L'étude de ces bribes de vies privées s'inscrit alors dans une démarche plus vaste permettant de documenter l'expérience parisienne.

Au cours du XIX^e siècle, la pratique épistolaire, ancrée dans l'éducation bourgeoise héritée de l'Ancien Régime, échappe au seul usage mondain⁶². Petit à petit, les correspondances se « privatisent », « s'intimisent »⁶³ et deviennent le lieu où raconter les détails du quotidien et atténuer l'absence physique. L'éloignement social et géographique imposé par la formation artistique transnationale donne en effet lieu à une abondante production épistolaire entre les artistes émigrées et émigrés et leur famille et leurs proches restés en Suisse⁶⁴. Le temps octroyé à l'épistolaire devient ainsi un élément permettant de rythmer la vie de ces jeunes artistes à Paris révélant des pratiques d'écriture qui vont au-delà du simple maintien des liens familiaux,

⁵⁹ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 4-5. De nombreux colloques viennent en témoigner : *Ecrire, publier, lire les correspondances (problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, Nantes, Publications de l'Université de Nantes, 1984 ; *Les Correspondances inédites*, Paris, Economica, 1984 ; *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Editions Kimé, 1994.

⁶⁰ Pour ne citer que quelques exemples : P. ASSOULINE et ARTCURIAL BRIEST POULAIN F TAJAN, *Archives Claude Monet: correspondance d'artiste : collection Monsieur et Madame Cornebois : [Artcurial]*, Paris, Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006, Paris, Artcurial Briest-Le Fur-Poulain-F. Tajan, 2006 ; GRIENER PASCAL, GUERDAT PAMELLA, *Correspondance I, Une sculptrice à l'oeuvre*, op. cit. ; PASCAL GRIENER, PAMELLA GUERDAT, *Correspondance II Du Salon au Musée*, op. cit. ; *Correspondance/s. Gustave de Beaumont*, Genève, Tipografia Mennini, 2015 ; R. MEISTER, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, op. cit. ; *Léopold Robert - Marcotte d'Argenteuil: correspondance 1824-1835*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, 2005 ; C. CLEMENT, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1875.

⁶¹ G. DUBY et P. ARIES, *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2000. Au seuil de la vie privée, ce sont les émotions qui prennent corps au sein des récits épistolaires, à ce propos : A. CORBIN et al., *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, 2016 ; B. H. ROSENWEIN, M.-H. DEBIES et C. DEJOIS, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 49, n° 193, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, p. 33-48 ; Q. DELUERMOZ et al., « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 47, Société d'histoire de la révolution de 1848, 31 décembre 2013, p. 155-189.

⁶² *Ibid.*, p. 63-67. Voir aussi : M. DEMONET et al., *La correspondance les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991, p. 71.

⁶³ B. DIAZ et J.-L. DIAZ, « Le siècle de l'intime », op. cit., p. 118.

⁶⁴ Les correspondances sont un impondérable du voyage à une période où l'accélération industrielle multiplie grandement le flux global des lettres. J.-L. DIAZ, « Le XIXe siècle devant les correspondances », *Romantisme*, vol. 25, n° 90, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1995, p. 9.

jouant également un rôle dans la surveillance parentale ou répondant à des obligations sociales⁶⁵.

Tout comme les lettres, les journaux intimes participent à créer une « vie biographique », à savoir un recueillement volontaire de documents écrits parlant de soi et documentant son parcours⁶⁶. Les journaux intimes d'artistes ne sont pas rares, au contraire, ils s'apparentent à une pratique largement répandue au XIX^e siècle. En revanche, peu sont réellement parvenus jusqu'au public ou ont eu la chance de faire l'objet d'une conservation consciencieuse comme ce fut le cas pour Eugène Burnand, Léo-Paul Robert ou encore Sophie Schaeppi. L'exemple de l'artiste russe, Marie Bashkirtseff, qui rédige plus de 19 000 pages manuscrites réparties sur près d'une centaine de cahiers, est également à mentionner⁶⁷. Son œuvre est essentielle dans cette étude pour aborder la question des femmes et de la concurrence, offrant un nouvel éclairage sur les parcours de ses camarades Louise Breslau et Sophie Schaeppi, souvent mentionnées dans ses récits⁶⁸. Relatant à demi-mot leurs succès et leurs échecs dans les lettres, les artistes s'épanchent d'autant plus dans les récits personnels. À cela, s'ajoutent les écrits autobiographiques postérieurs à la période parisienne. Félix Vallotton, selon les sources, tient un journal intime dans sa jeunesse, mais les cahiers ont malheureusement disparu. Les souvenirs de sa période parisienne seraient donc totalement perdus s'il n'avait pas, des années plus tard, rédigé un roman autobiographique intitulé *La vie meurtrière*⁶⁹. Max Buri se prête au même exercice en rédigeant une « Selbstbiographie » à la troisième personne, publiée après sa mort,

⁶⁵ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 160-161.

⁶⁶ T. SODERQVIST, *Science as Autobiography: The Troubled Life of Niels Jern*, Londres, Yale University Press, 2003, p. 18. À ce propos, voir également : D. FABRE, « Vivre, écrire, archiver », *Sociétés & Représentations*, vol. 13, n° 1, Éditions de la Sorbonne, 2002, p. 17-42. La notion de pacte apposé sur les écrits épistoliers prend également tout son sens pour les écrits diaristes. Le pacte de l'autobiographie est un récit intime et personnel à la fois, porteur d'une vérité historique et d'une part de fiction tributaire du discours de subjectivité, voir à ce propos : C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 135.

⁶⁷ B. DIAZ, « Le journal de Marie Bashkirtseff ou les mémoires d'une jeune fille enragée », *Francofonia*, n° 66, [Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese], 2014, p. 77.

⁶⁸ Voir notamment son utilisation dans les chapitres 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie », 5 « Au-delà de l'atelier » et 7 « Les Helvètes à Paris, la crise identitaire ». Sur l'usage de ce journal, voir notamment le travail de Brigitte Diaz, voir : B. DIAZ, « Le journal de Marie Bashkirtseff ou les mémoires d'une jeune fille enragée », op. cit., mais son journal est également invoqué à de nombreuses reprises pour documenter le quotidien d'artistes contemporains n'ayant pas laissés suffisamment de traces pour le faire elles-mêmes ou eux-mêmes ou pour parler du fonctionnement de l'Académie Julian qu'elle fréquente assidûment durant ses années de formation, voir : S. MONTIÈGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900*, Montréal, Université de Montréal, 2011 ; J. BECKER, *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, N.Y. : New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1999 ; G. GREER, « À tout prix devenir quelqu'un : the women of the Académie Julian », dans *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Londres, Yale University Press, 1994, p. 40-58.

⁶⁹ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, Ed. A. Sedrowski, 1936, p. 3. F. VALLOTTON, *La vie meurtrière: roman*, Genève, Ed. des Trois collines, 1946, p. .

en 1916, par l'historien d'art Hans Graber⁷⁰. Cuno Amiet encore rédige en 1948 « Die Freude meines Lebens »⁷¹, racontant les joies de sa période parisienne. Rédigées des années plus tard, ces sources portent indubitablement le sceau de *l'illusion biographique*⁷². En effet, les récits de trajectoires uniformes où l'éveil artistique se voit récompensé par une destinée toute tracée sont loin de convaincre les historiens et les historiennes. Ce biais démontre dans quelle mesure, la biographie d'artiste tend à relativiser les carrières artistiques afin de les rendre cohérentes et d'offrir un parcours type⁷³. Cependant, l'étude minutieuse des cas permet de nuancer cette image observée à travers le prisme de *l'illusion biographique*⁷⁴.

Examiner le séjour parisien de ces artistes à travers leurs productions écrites personnelles offre ainsi un aperçu unique des questions, des joies et des doutes qui ont jalonné l'existence d'une génération d'artistes durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Apparaît alors en filigrane une véritable prise de conscience d'un « moi artiste » en pleine construction avec son lot de stratégies et, paradoxalement, de hasard. En effet, l'importance de ces écrits réside dans le fait qu'ils sont créés durant (ou thématisent) une période de changements, un moment où les artistes sont au carrefour de leur vie hors du nid familial, livrés à eux-mêmes au cœur de Paris et devant tracer leur propre route. La période parisienne constitue une étape transitoire dans l'acquisition d'un statut social défini, celui d'artiste⁷⁵.

La question des images

Les sources visuelles ont constitué un défi supplémentaire dans le cadre de cette étude. La période parisienne étant celle des œuvres de jeunesse, le corpus iconographique se réduit drastiquement, et ce d'autant plus qu'à nouveau, les aléas de la conservation touchent plus particulièrement les premières productions. D'une part, parce que les études académiques ne sont pas toutes conservées, souvent considérées comme des exercices et non des œuvres abouties. Elles sont par ailleurs, certes passionnantes pour étudier l'enseignement du dessin,

⁷⁰ Voir sa retranscription dans : A.-S. POIROT *et al.*, *Max Buri*, Genève, Notari, 2021, p. 45-50.

⁷¹ C. AMIET, *Die Freude meines Lebens: Prosa und Poesie*, Stäfa, Rothenhausler, 1987.

⁷² P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1986, p. 69-72.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Ibid*, voir également l'étude qui en nuance la portée : Nathalie Heinich, « Pour en finir avec l'«illusion biographique» », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 10 novembre 2010, n° 195-196, p. 421-430.

⁷⁵ Sur la question de l'accession à un statut social – ici celui d'artiste – voir notamment : P. BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1975, p. 67-93, L. REYBAUD, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1843.

mais n'apportent pas de matière à la problématique puisque la recherche souhaite s'affranchir de la simple question de l'apprentissage pratique et esthétique. D'autre part, parce que certaines peintures et œuvres de cette période disparaissent au fil du temps, parce qu'elles sont vendues, perdues ou même détruites. C'est le cas pour Léo-Paul Robert qui, en 1884, quelques années après sa formation parisienne, alors en proie à des doutes religieux, brûle la majorité de ses œuvres de jeunesse⁷⁶.

Faire une histoire des artistes sans image ? Cela semblerait fou, même si la recherche minutieuse menée par Martin Warnke sur les artistes de cour tend à prouver le contraire⁷⁷. Dans le cas présent, l'économie des images n'était pas envisageable. Il a fallu pourtant opérer des choix et deux catégories ont été établies. La première est celle des croquis en marge des lettres, des esquisses des rues de Paris dans des cahiers. De par leur support, ces compositions ont d'ailleurs pratiquement un statut *d'images du for privé* puisqu'elles n'ont pas forcément vocation à être vues. En ce sens, elles viennent compléter les egodocuments disponibles pour traiter de la période parisienne puisqu'elles témoignent davantage d'une réalité personnelle et sociale (un croquis d'une chambre) ou d'émotions (une esquisse durant une promenade) que d'un apprentissage technique⁷⁸. La seconde regroupe aussi bien des œuvres académiques ou des portraits entre camarades que des tableaux exposés à Paris ou en Suisse. Cette sélection permet d'étudier à la fois le processus d'apprentissage, mais également et surtout l'intégration de motifs parisiens dans les productions et l'adaptation aux institutions d'exposition. Les œuvres réalisées au cours de la période parisienne, et conservées, ne sont pas bien nombreuses et nous avons pris le parti d'y intégrer quelques compositions postérieures afin de questionner la continuité ou au contraire les phénomènes de ruptures opérés avec l'apprentissage. La recherche s'arrêtant volontairement à la fin de la période parisienne, cela n'a pas été fait de manière systématique pour tous les artistes. La variété des supports et des types de production ainsi que les multiples sources aussi bien visuelles que textuelles permettent ainsi de découvrir un certain nombre de normes de régularités, de profils types, de similitudes qui redessinent l'artiste en mobilité par la mise en récit des trajectoires.

⁷⁶ GILLIERON, OLIVIER, *Léo-Paul Robert. 1851-1923. En quête de perfection*, Colombier, Château & Attinger, 2023, p. 63-66.

⁷⁷ M. WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

⁷⁸ VIGIL ALTED ALICIA, « Les ego-documents comme sources pour l'histoire. Leur utilisation pour comprendre l'exil de 1939 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 1, 2022, p. 143-144. GUZZI-HEB SANDRO, « Egodocuments, biographie et microhistoire en perspective. Une histoire d'amour », sur *Études de lettres [En ligne]*, 2016 (en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/895> ; consulté le 16 septembre 2024).

La mise en récit

Si l'utilité des écrits du for privé s'est révélée à la recherche historique, ils n'en demeurent pas moins soumis à un regard critique. Dans le temps du récit, les notions de réalité et de fiction s'entrecroisent, s'emmêlent et souvent se confondent. Ces deux antagonismes se déploient aussi bien dans les écrits épistoliers que dans les écrits diaristes et autobiographiques, ils contribuent à mettre en doute la légitimité de ces sources. Bien entendu, de manière presque incontournable, la subjectivité s'invite au moment de la lecture de ces textes, laissant croire qu'il ne s'agit que d'anecdotes, de trajectoires individuelles, d'exemples isolés⁷⁹. Cependant, la mise en récit des trajectoires est encore renforcée par l'utilisation d'archives institutionnelles et privées, de la presse, des romans et des biographies d'artistes et des récits intimes. Ainsi, loin de constituer « un genre mineur où primerait l'anecdotique »⁸⁰, les écrits du for privé jouent en réalité un rôle essentiel dans la construction rétrospective des savoirs. Ces moments d'histoire, ces pages de vies, narrées tantôt sous le coup de l'émotion, tantôt des années plus tard, emmitouflés dans le flou des mémoires sont d'une force sans équivalent dans tout ce qu'ils nous apprennent des interactions sociales, des attitudes et des gestes qui composent l'expérience parisienne. Les différents biais, soulevés au travers de cette étude, n'entachent en rien la pertinence de ces documents. Le cas des artistes qui réécrivent, à plusieurs reprises, quasiment les mêmes lettres, mais à des destinataires différents est en ce sens intéressant. La répétition peut simplement signifier la véracité de l'événement. Ou, par la répétition, ils confèrent à leur récit une part d'exactitude, peut-être volontairement modifiée, mais qui n'enlève en rien sa légitimité. En effet, les écrits du for privé apportent certains éléments essentiels pour comprendre et conserver l'expérience parisienne. Les choix de formation, par exemple, généralement présentés dans les monographies comme des faits concrets, sont sujets à nombre de réflexions, d'indécisions et au gré des lettres se dessinent à travers des doutes, des craintes, des changements de trajectoire⁸¹. De la même manière, les amitiés nouées ou les relations concurrentielles prennent vie entre les lignes des journaux⁸². Pour l'historienne ou l'historien, ces documents renseignent ainsi sur une multitude de détails anecdotiques, telles les disputes d'atelier ou concrets comme les dépenses et les logements.

⁷⁹ P. LEJEUNE, *Le moi des demoiselles*, op. cit., p. 32. Voir également : C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 217-218.

⁸⁰ *S'écrire et écrire sur l'Antiquité : l'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifiques*, Grenoble, J. Millon, 2008, p. 10.

⁸¹ Voir chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve »

⁸² Voir chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie », 5 « Au-delà de l'atelier » et 7 « Paris comme foyer ».

Mis bout à bout, ces éléments redessinent la vie parisienne vécue (et mal vécue) par les Helvètes. Les écrits du for privé (tout support confondu, lettres, journaux, autobiographie) documentent, explicitent et justifient cette étape transitoire sur le plan personnel et décisive sur le plan artistique qu'est la période parisienne. En s'intéressant plus largement aux questions institutionnelles de la formation parisienne, l'historiographie a rarement prêté sa voix aux considérations personnelles et subjectives qui, pourtant, gouvernent nombre des décisions artistiques prises durant ce séjour charnière. Un constat qui permet de changer de focale, de questionner non plus seulement la capitale, mais aussi le capital.

CAPITALE ET CAPITAL, DU REVENU ARTISTIQUE AU REVENU PARISIEN

L'hypothèse de cette étude repose sur l'idée que Paris n'est pas uniquement un apprentissage pratique, artistique et esthétique, mais constitue un réel apprentissage social. En ce sens, il correspond à une période précise marquant le passage à l'âge adulte et la maturation. Annoncée en préambule comme un renouvellement, le but de cette étude n'est pour autant pas d'aller à contre-courant de l'état de la recherche, mais plutôt de la conforter ou de la nuancer à l'aune des écrits du for privé. La relecture de l'expérience parisienne par le bas, à travers les mots de ses protagonistes, permet de se pencher sur l'aspect social de la formation afin d'écrire une histoire totale et pas uniquement une histoire de l'apprentissage d'un savoir technique. Pour ce faire, la thèse est divisée en trois parties suivant une logique chronologique de l'avant, du pendant et de l'après-Paris. Chacune d'elles relève d'enjeux spécifiques. La première partie est constituée de deux axes. Le premier interrogera le processus qui mène à l'édification de Paris en tant qu'étape indispensable et obligatoire dans les carrières artistiques helvétiques. Les questionnements, les craintes et l'impatience témoignés avant le départ par les artistes du corpus permettront de repenser le séjour à l'étranger non plus à l'aune d'une opportunité, mais plutôt d'une injonction. Ce désir ou ce besoin d'ailleurs va, comme nous le verrons, de pair avec la rupture du foyer familial et la prise d'indépendance⁸³. Un second axe s'intéressera davantage aux sources usitées dans ce travail et replacera de manière réflexive les écrits du for privé au cœur de l'expérience parisienne. Le phénomène épistolaire débute en effet avec l'arrivée à Paris et constitue un lien indéfectible avec les familles. Partant, il témoigne d'une volonté de conserver et d'entretenir les rapports, mais il peut également s'avérer être une contrainte. La seconde partie examinera les enjeux pédagogiques et sociaux des formations artistiques

⁸³ Pour citer les propos d'Anne Rothenbühler : « Ce désir d'ailleurs, cette volonté de rupture avec l'univers familial qui saisissent de nombreux natifs de suisses à travers l'histoire », A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, *op. cit.*, p. 277.

parisiennes. La mise en parallèle des choix de structures opérés par les artistes suisses mettra en évidence une profonde modification du schéma habituel. Loin d'être insensibles au prestige des institutions – l'École des beaux-arts notamment – les Helvètes sont pourtant moins soucieux de se soumettre au système académique français⁸⁴. La mise en récit des entrées à l'atelier, des expériences individuelles et collectives, souvent décevantes, permettra de questionner la propension des artistes suisses à regarder au-delà des quatre murs de l'atelier pour se former au contact de Paris. La troisième partie, d'une part déconstruira les fantasmes nourris avant le départ pour Paris, perdant, petit à petit, de leur superbe une fois sur place. La réalité de la vie de bohème, loin des schèmes idéaux mis en place par la littérature, sera source de remise en question⁸⁵. De même, le désajustement de l'*habitus* provoquera, comme nous le verrons des crises identitaires très fortes forçant les Helvètes à se redéfinir en regard de Paris : le Suisse d'origine ou le Parisien d'adoption. D'autre part, cette dernière partie permettra de tirer un bilan – sur le temps court – de la période parisienne. Si, ce sont en majeure partie, les désillusions et les désenchantements qui sont abordés dans cette recherche, les rencontres amicales et amoureuses susceptibles de prolonger ou d'améliorer le séjour, sont à ce titre également intéressants. Par ailleurs, si l'histoire des mobilités questionne essentiellement les phénomènes de départ, elle doit également amener à penser le retour. Les artistes, arrivant à Paris, pour une durée de séjour généralement déterminée, peuvent se hâter de rentrer en Suisse, s'attarder à Paris, voire y demeurer au terme de la formation artistique.

Ainsi, la pluralité des itinéraires et des points de vue contenus dans les documentations personnelles permettra d'apporter une variation des échelles d'analyse favorisant une étude de ce phénomène de masse à l'aune de trajectoires singulières et parfois convergentes des artistes du corpus. La recherche parviendra ainsi à prouver le revers des formations parisiennes dans toute leur complexité.

⁸⁴ *Apprendre à peindre, op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ À travers la vie parisienne et la manière de vivre en bohème, ce n'est plus tant la figure de l'artiste qui est intéressante à étudier, mais plutôt « les instances sociales à l'intérieur desquelles [il se meut] ». La mansarde, la collocation d'artiste, les bals, les Salons ou encore les cafés sont les lieux qui voient se développer les scènes de la vie de bohème et surtout, qui permettent d'en déconstruire le mythe, à ce propos, voir : L. CHOTARD, *Approches du XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 210. Au sujet de la vie de bohème, voir également : P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 95-106.

PREMIÈRE PARTIE – S’EMPARER DE PARIS

L’animation, les bâtiments, ne surpassent point l’idée que je m’étais formée et il me semble que ce n’est pas la première fois que je me trouve ici.

Journal intime d’Eugène Burnand, octobre 1872, Paris, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

PREMIÈRE PARTIE – INTRODUCTION

Durant le XIX^e siècle, Paris s'érige comme une étape artistique incontournable à toute personne prétendant à un statut d'artiste digne de ce nom. Ce phénomène, presque un véritable lieu commun, se construit à travers les générations se succédant dans la Ville Lumière et les récits qu'elles en font. Le mythe de Paris se forge ainsi à travers l'idée que les ambitions artistiques helvétiques doivent prendre racine à Paris pour se développer. Pourtant, l'histoire de l'émigration Suisse en direction de Paris n'est pas l'histoire d'un départ et d'une arrivée. Elle est en réalité le processus d'un héritage qui débute au siècle précédent par nécessité et se poursuit au XIX^e par obligation, celui d'estampiller son cursus du sceau parisien. La longévité de cette tradition participe à fonder le mythe tant et si bien que les artistes arrivant à Paris semblent déjà en connaître les moindres recoins, y trouver des senteurs familières et y reconnaître des visages amicaux.

L'historiographie retient pourtant, essentiellement, de cette étape un moyen de questionner les enjeux de la formation artistique à l'aune des institutions et des techniques. L'histoire de l'expérience parisienne s'écrit en réalité de manière multiple et complexe et va bien au-delà de la simple notion d'apprentissage. C'est, en effet, l'histoire d'un départ, d'un envol du nid familial qui se traduit par une forme d'émancipation sociale. L'étape de l'enfance prend fin avec l'arrivée à Paris et s'ouvre alors sur les moments de la jeunesse qui lentement conduisent à la vie d'adulte. Dès lors, l'impression faussée d'une histoire tripartite de l'expérience parisienne (le départ, la vie à Paris et le retour) est en réalité contrebalancée par les trajectoires personnelles et singulières ainsi que par les aléas du quotidien. Les récits détaillés des itinéraires migratoires et des expériences sociales retracés à travers les écrits du for privés viennent encore nourrir cette affirmation. Dans leurs correspondances et leurs journaux intimes les artistes évoquent de manière très claire ces sentiments disparates qui les envahissent oscillant entre la découverte d'un lieu nouveau et le regret de celui qu'on vient de quitter, relevant par ailleurs l'impossibilité de décrire correctement ces émotions contraires. La découverte de Paris va effectivement de pair avec un désajustement de l'*habitus* qui doit se réadapter à de nouveaux codes et s'acculturer à un nouvel espace tant géographique que social. L'écriture, dans ce processus, devient le lieu privilégié des ambitions artistiques qui s'accompagnent d'une nouvelle prise de conscience du « moi » défini en tant qu'artiste. Les états d'âmes ressortent ainsi en masse des écrits et des lettres des aspirants et des aspirantes artistes, les parents, quant à eux, redoublent de conseils pour atténuer au possible les craintes de leurs enfants.

L'impatience, la joie, la découverte, puis le manque, l'éloignement physique et la peur de l'inconnu viennent ainsi ponctuer cette histoire de l'expérience parisienne et, de fait, renforcer la nécessité d'en faire une histoire sociale totale.

CHAPITRE 1 : LES RÊVES DE L'ARTISTE HELVÉTIQUE À L'ÉPREUVE DE PARIS

J'ai grande envie de te revoir, mais surtout de rentrer dans les bras de l'art. (...) Mais c'est impossible de faire une chose sérieuse ici [à Zurich] (...) J'ai la fièvre, je brûle, je ne rêve que d'être une artiste et le chemin est si long¹.

Louise Breslau à Madeleine Zillhardt, 1879.

Au cours du XIX^e siècle, le rayonnement des capitales culturelles incite des centaines de jeunes artistes suisses à entreprendre un véritable pèlerinage artistique². Quitter Zurich pour Paris, comme l'écrit Breslau, marque le début d'une carrière artistique authentique, une idée encore largement répandue. Cependant, questionner ces départs, c'est avant tout observer un moment d'émancipation familiale et de maturation émotionnelle et psychologique. Le récit du passage à « l'âge d'homme »³ se révèle en effet à travers les écrits des artistes s'incarnant comme un véritable rite de passage auquel se prête volontiers une métaphore ornithologique : le nid, zone de confort, représente la terre helvétique et la famille, tandis que le départ pour Paris symbolise l'envol vers l'inconnu, la carrière d'artiste, bref l'attraction vers la capitale⁴.

Choisir Paris relève de facteurs tantôt arbitraires liés à la nécessité d'un encadrement artistique légitime, tantôt subjectifs motivés par les réseaux de sociabilité et les ambitions personnelles. Si les raisons du départ et les expériences de vie une fois sur place peuvent considérablement varier d'un artiste à l'autre, de nombreux points de convergence peuvent être relevés, comme le dépaysement brutal vécu dès l'arrivée dans la capitale. Le concept de syndrome de Paris, bien que diagnostiqué à la fin du XX^e siècle, est pertinent pour décrire les impressions des jeunes

¹ À cette période, la jeune femme a déjà débuté sa formation parisienne et rédige cette lettre après un séjour plus long en Suisse, impatiente de retourner à Paris : Lettre de Louise Catherine Breslau à Madeleine Zillhardt, Zurich, 1879 extraite de : M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Éditions des Portiques, 1932, p. 247-248.

² C. CHARLES et D. ROCHE, *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIII^e - XX^e siècle*, Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris, 2004, p. 8.

³ Expression empruntée à Daniel Fabre qui s'applique bien entendu également aux femmes de notre corpus, voir : D. FABRE, *Passer à l'âge d'homme : Dans les sociétés méditerranéennes*, Paris, Gallimard, 2022.

⁴ *Ibid.*, p. 37-68.

artistes suisses⁵. Ce malaise se manifeste lorsque la réalité de Paris ne correspond pas aux images idéalisées avant le départ, comme le relève Edmond Bille : « Tout ce qu'on dit de Paris chez nous n'est qu'une immense exagération ; le Paris qu'on décrit dans les livres et les romans et le Paris que je vois ici ne les représentent pas »⁶. Cet écart crée une forme d'angoisse qui impacte fortement l'expérience parisienne, tant la comparaison, même avec Genève, alors la plus grande ville Suisse à l'époque, est impossible⁷. Ce constat révèle d'autant plus l'existence d'une injonction à l'internationalisation dans les carrières artistiques qui prend corps à travers une véritable mystification de la ville.

1. Rêver de Paris, les ambitions artistiques en construction

« Paris est la capitale de l'art, et nul n'oserait lui contester ce titre en lequel se résume le plus pur de sa gloire »⁸. C'est en ces termes qu'Albert Wolff débute, en 1886, l'avis au lecteur de son ouvrage *La capitale de l'Art*. Il justifie son propos par le nombre inquantifiable de « marchands étrangers se précipit[ant] vers la capitale pour y chercher les chefs-d'œuvre de l'école française »⁹ et les rapporter en Europe ou en Amérique, mais également pas le nombre important de peintres de renom qui œuvrent dans la ville. S'il ajoute ensuite avec fausse modestie que tous les grands artistes ne vivent pas forcément à Paris, chaque pays ayant sa propre pléiade « de grands peintres et sculpteurs de haute valeur », il précise néanmoins que : « nulle part on ne pourrait réunir une si grande collection d'hommes qui ont marqué les phases lumineuses de l'art »¹⁰. Il serait laborieux de lui donner tort puisque tout au long du XIX^e siècle, Paris est, en effet, un passage incontournable pour toute bonne carrière artistique. Dans une moindre mesure, Munich attire aussi son lot de jeunes apprenties et apprentis. L'Italie quant à elle demeure bien évidemment un espace géographique de choix quand il est question de formation, mais hors de la tradition du Prix de Rome et de la villa Médicis, les artistes suisses de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'y rendent plus volontiers en complément après leurs formations internationales et à leurs frais¹¹. Gustave de Beaumont s'y rend, par exemple, en

⁵ A. VIALA *et al.*, « Les japonais en voyage pathologique à Paris : un modèle original de prise en charge transculturelle », *Supplément à NERVURE journal de Psychiatrie*, vol. 17, n° 5, 2004, p. 31-34.

⁶ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 23 novembre 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁷ I. HERMANN, « Un mariage de raison qui a bien tourné », *Genève et la Suisse*, n° 117, 2014, p. 37.

⁸ A. WOLFF, *La capitale de l'art* (2^e éd.), Paris, Victor Havard, 1886, p. 4.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹ Au tournant du XIX^e siècle, presque chaque artiste se rend en Italie pour des séjours plus ou moins longs dans la juste continuité d'une formation classique, voir : F. CLAUSTRAT, « Centres, marges, lisières : espaces et mobilité

1879, bien après sa période parisienne, accompagné de son camarade Evert van Muyden pour y apprendre la technique de la fresque¹². Par ailleurs, encore perçu comme une étape obligatoire dans la première moitié du XIX^e siècle, le voyage en Italie perd progressivement de son importance lorsque s'opère un passage de l'artiste académique et ancré dans la tradition institutionnelle à une nouvelle identification idéologique de l'artiste en vadruille découvrant l'étranger en vagabond solitaire¹³. Dès lors, Rome perd, petit à petit, son rôle d'étape obligatoire au sein du pèlerinage artistique pour devenir davantage une station transitoire¹⁴. Ce changement n'affecte pas Paris qui, au contraire, redouble d'attractivité puisqu'il s'agit précisément du lieu où s'invente la fameuse bohème artistique¹⁵. Les *Scènes de la vie de bohème* rédigée par Henri Murger en 1851 et son adaptation au théâtre par Giacomo Puccini en 1896 l'illustrent parfaitement¹⁶. L'image de l'artiste sans le sou évoluant dans Paris, libre de toute contrainte et voué uniquement à l'art contribue à façonner une vision idyllique de la vie d'artiste, une vision qui ne semble prendre corps qu'à Paris. Pour les jeunes helvètes, la capitale s'impose donc naturellement comme un passage obligé et ce, même en regard de Munich. Cuno Amiet, des années après sa formation, se souvient :

de l'art au XIX^e siècle », dans *L'art au XIX^e siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 77-133. Cela change par la suite. S'ils sont autorisés à se présenter au Prix de Rome, en principe inaccessible aux étrangers, ils n'ont pas systématiquement accès en revanche au séjour payé qui s'en suit, voir : P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », dans S. Patry (éd.), *Modernités suisses*, Paris, Flammarion, 2021, p. 38 et *Paris ! Paris ! : les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793-1863)*, Genève ; Lausanne, Slatkine ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2014, p. 48.

¹² C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, Colombier, Château & Attinger, 2022, p. 32-40. C'est le cas également pour René Auberjonois qui rejoint l'Italie après Paris, ainsi que de nombreux autres exemples, ce n'est en revanche plus aussi systématique que durant la première moitié du XIX^e siècle.

¹³ A. BONNET, « L'atelier sur la route. L'incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes (fin XIX^e-début XX^e siècle) », dans *Art et transmission : l'atelier du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses univ. de Rennes, 2014, p. 19-27.

¹⁴ Christophe Charles nuance l'usage du terme de pèlerinage pour parler de l'attraction des villes. En effet, selon lui, la comparaison entre les deux atteint rapidement ses limites. En s'appuyant sur les recherches de Dominique Julia, il relève que seule Rome affiche une attraction religieuse comparable à l'attraction artistique. Julia estime que près de 350'000 à 400'000 pèlerins font le voyage avant 1650, alors que le XVII^e siècle marque un déclin important descendant la fourchette à environ 200'000. Une ampleur similaire ne revient ainsi qu'à la fin du XIX^e siècle poussée par les nombreux et nombreuses artistes qui s'y rendent tout au long du siècle pour y parfaire leur formation, voir : C. CHARLES et D. ROCHE, *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIII^e - XX^e siècle*, op. cit., p. 8. et D. JULIA et P. BOUTRY, « Rome, capitale du pèlerinage. Traditions modernes et recompositions postrévolutionnaires », dans *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004, p. 19-54.

¹⁵ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 95-106.

¹⁶ H. MURGER, *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Michel Lévy Frères, 1851. Giacomo Puccini, *La Bohème*, pièce de théâtre jouée dès 1896. Sur la question de la bohème, voir également : N. HEINICH, « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique », dans P. Brissette et A. Glinoer (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 23-38 cette notion sera plus amplement développée dans le chapitre 6 « La bohème, du rêve à la réalité ».

Dans les premières semaines de ma jeune vie munichoise, alors que je dessinais d'après le plâtre dans la classe la plus basse. Notre professeur adjoint, Kaspar Ritter de Winterthur, m'a soudain demandé : "Pourquoi êtes-vous venu à Munich ? N'aurait-il pas été plus simple d'aller directement à Paris" ? Puis Dill est arrivé de Liestal. Il avait déjà passé deux ans à Paris, il parlait de la vie là-bas, de la manière de dessiner les contours, de la peinture claire¹⁷.

Paris est déjà considérée comme une étape incontournable. En choisissant Munich, Amiet ne fait que retarder l'échéance du départ en France qui semble aller de soi dans son récit. La comparaison des enseignements, opposants la copie classique et ennuyeuse des modèles en plâtre et la pratique de la peinture, de la couleur, valorise l'art français aux dépens d'un art allemand strict et sérieux. Les nombreuses oppositions et points de convergences entre les nations expliquent bien au-delà du simple constat émis par Amiet, la concurrence qui les oppose en tant que foyers culturels¹⁸. Néanmoins, il apparaît très clairement que Paris offre à ce titre des possibilités, des pratiques, un enseignement totalement différent et sans doute plus libre dans l'esprit du jeune homme alors inscrit dans *la classe la plus basse* et nourrissant des ambitions plus grandes. Bien entendu, la tradition artistique française, ses institutions muséales et ses formations connues hors frontières seraient autant de raisons suffisantes pour justifier son départ précipité pour Paris, mais il faut également chercher dans ces migrations des critères plus subjectifs faisant appel à la fois à une forme de tradition héritée des générations antérieures et d'une nécessité d'accrocher à son *curriculum vitae* artistique un tampon parisien. Paradoxalement, ce chemin tout tracé s'accompagne dans les faits de parcours interrompus, de changements de direction et de visions parfois réfractaires. Par ailleurs, la trajectoire parisienne, empruntée par nombre d'artistes issus de nationalités diverses (Autriche, Allemagne, Italie, Espagne, etc.), revêt pour les Helvètes une importance toute particulière qui rejoint des idéaux patriotiques¹⁹.

¹⁷ C. AMIET, *Die Freude meines Lebens: Prosa und Poesie*, Stäfa, Rothenhausler, 1987, p. 19. Traduit de la source originale : « Das war in den ersten Wochen meiner jungen Münchner Zeit, als ich in der untersten Klasse nach Gips zeichnete. Unser Hilfslehrer, Kaspar Ritter aus Winterthur, fragte mich plötzlich: "Warum sind Sie eigentlich nach München gekommen? Wäre es nicht einfacher gewesen, gleich nach Paris zu gehen?" Dann kam Dill aus Liestal. Der war schon zwei Jahre in Paris gewesen, er erzählte von dem Leben dort, von der konturenhaften Art zu zeichnen, von dem hellen Malen ».

¹⁸ P. VAISSE, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 21, n° 73, 1991, p. 93-102.

¹⁹ Pour des études sur les autres nationalités, voir notamment : F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 : 1793-1843* ; De Gruyter, Berlin, 2015, vol. 1/2, F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 2 : 1844-1870* ; De Gruyter, Berlin, 2015, vol. 2/2 ; L. MADINIER, *Ceux qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité. Voyages d'artistes autrichiens à Paris au tournant du siècle (1870-1914)*, Paris, Ecole du Louvre, 2019 ; M. LAGRANGE, *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris : 1855-1909*, Paris, CTHS, 2010. L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XX^e siècle*, Panthéon-Sorbonne, Université Paris 1, 2014.

L'inexistence d'un art Suisse et la difficulté à ancrer le répertoire artistique helvétique dans une tradition rendent les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle désireux de se présenter en véritable chef de file. Une ambition dans laquelle Paris tient un rôle majeur.

1.1. Voler hors de la Suisse, le cheminement du rêve artistique

Dans leur rapport sur l'Exposition universelle de Paris en 1900, le peintre et critique d'art Charles Giron et l'artiste Hans Sandreuter, tous deux suisses, déplorent que : « Jusqu'à présent, nos artistes n'ont pu compter que sur leur seule initiative en dehors du pays »²⁰ pour réussir. Ils ajoutent que, de fait :

Il arrive que les artistes suisses allemands de talent (...) passent pour être Allemands, pendant que les artistes suisses français de talents (...) passent pour être français²¹.

Ce constat, formulé tardivement au tournant du XX^e siècle, est l'héritage d'une injonction à l'internationalisation dans les milieux artistiques helvétiques. Pourtant, si les deux artistes craignent *in fine* qu'il n'y ait « plus d'artistes suisses ! »²², paradoxalement, cette affiliation aux pays environnants permet en réalité aux Suisses de prétendre, à cette période, à un statut d'artiste. Pour comprendre l'importance que revêtent les capitales culturelles dans les carrières artistiques, il faut se tourner vers le siècle précédent. Au cours du XVIII^e siècle, les questions artistiques et les milieux culturels ne sont, en effet, pas au centre des préoccupations politiques suisses. De même, aucune formation digne de ce nom n'est accessible pour les artistes sur le territoire. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour constater une évolution notamment à Genève où prend place la première « Ecole de Dessin » en 1748²³. À la toute fin du XVIII^e siècle, conscient des enjeux de ces nombreux départs, Philippe Albert Stapfer, ministre des Arts et des Sciences de la République helvétique, souligne dans son discours à *tous les artistes de l'Helvétie* cette problématique : « Toutes les nations européennes furent une patrie pour les artistes helvétiques, excepté la Suisse elle-même »²⁴. De ce constat émerge alors l'idée

²⁰ C. GIRON et H. SANDREUTER, « Exposition universelle de Paris 1900 : rapports de M. Ch. Giron, à Vevey, et de M. Hans Sandreuter », *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, n° 16, [s.n.], 1901, p. 4.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

²³ D. BUYSENS, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, La Baconnière Arts, 2008, p. 66-67.

²⁴ A. P. STAPFER, « Le Ministre des Sciences et des Arts à tous les artistes de l'Helvétie », *Der Schweizerische Republikaner*, Lucerne, 1799, p. 569.

de façonner une réglementation nationale de la formation artistique sur la base d'une enquête auprès des actrices et acteurs des milieux culturels²⁵. L'École helvétique tant attendue n'aboutira pourtant pas. En revanche, les propositions déposées révèlent que le système Français – et plus précisément Parisien – est cité à plusieurs reprises comme modèle²⁶. Très tôt déjà, c'est donc l'image de Paris qui s'impose comme un modèle de formation artistique à suivre ou à copier. Malgré les efforts de Stapfer, le début du XIX^e siècle demeure caractérisé par une tentative encore timide de la Confédération dans l'encouragement des artistes. L'idée d'un art purement helvétique ne prend ainsi racine qu'après 1848, date de l'avènement de la Suisse comme État fédéral moderne²⁷. Pourtant, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, sans parler de transformation radicale du champ artistique, on assiste en Suisse à une institutionnalisation des Beaux-Arts par le biais des sociétés d'artistes, mais aussi par les artistes elles et eux-mêmes. Ainsi, si l'historiographie continue de prêter à la Suisse un rôle secondaire en matière de formation, il n'en demeure pas moins que les apprenties et apprentis artistes bénéficient à cette période de divers moyens d'acquérir les savoirs pratiques nécessaires au métier. Genève notamment tient un rôle central avec sa célèbre École des beaux-arts qui au tournant de 1850 devient particulièrement attrayante grâce à Barthélemy Menn²⁸. Plusieurs artistes issus du corpus suivent les cours du maître à l'instar d'Evert van Muyden ou encore Gustave de Beaumont, tous deux genevois de souche. Mais, plusieurs autres artistes venant d'un peu partout en Suisse rallient également Genève. Citons à ce propos Edmond Bille du canton de Neuchâtel ou encore Eugène Burnand originaire du canton de Vaud qui en 1871, dans son journal intime, confie que : « d'après les conseils de diverses autorités, on décida de m'envoyer à Genève comme station préparatoire et transitoire avant Paris »²⁹, attestant bien de

²⁵ *Paris ! Paris !*, op. cit., p. 23.

²⁶ L'artiste François-Aimé-Louis Dumoulin propose par exemple une académie des beaux-arts façonnée sur le modèle de l'académie de Paris. L'écrivain Heinrich Zschokke quant à lui promulgue une institution à l'image de l'École polytechnique de Paris. Deux idées distinctes, mais toutes deux relevant des modèles français. Voir : V. VON FELLEBERG, « Die nicht realisierte Schweizerische Kunstakademie », dans *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, Berne, Benteli, 2018, p. 248-249.

²⁷ P. CHESSEX, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'histoire de l'art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di storia dell'arte in Svizzera*, vol. 43, n° 4, 1992, p. 491-501.

²⁸ L'École de dessin de Genève ouvre en 1786, mais il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour qu'elle prenne véritablement un rôle d'École des beaux-arts. La figure de Barthélemy Menn contribue de façon significative à la détacher d'une école d'art appliqué et industriel. Genève est l'une des rares ville à cette période à offrir cette formation, Lausanne en effet ne possède pas de classe de dessin pour l'apprentissage. À Neuchâtel, le prestige de plusieurs grands peintres comme Maximilien et Albert de Meuron, ou encore Léon Berthoud offre une renommée à la ville, sans pour autant s'aligner sur Genève du point de vue de la formation. En revanche, sur le territoire alémanique les *Kunstschulen* dominent à Bâle, Zurich et Berne, proposant des formations diversifiées en dessin, mais aussi en géométrie, mathématiques et histoire. Voir : *Paris ! Paris !*, op. cit., p. 27-28.

²⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 4 septembre 1871, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

l'existence d'étapes dans le pèlerinage artistique. De même Frédéric Simon, après une première formation à l'école des beaux-arts de Munich, intègre l'atelier de Menn durant encore deux années consécutives, trop effrayé par Paris pour s'y rendre directement³⁰. Martha Stettler quant à elle, plus tardivement, se rend au bord du lac Léman pour y suivre les enseignements de Léon Gaud et Henri Hébert. Dès 1892, elle suit leur cours au sein de la classe supérieure de dessin pour dame, déjà fort réputée à l'époque³¹. À échelle Suisse, Genève incarne ainsi une étape intermédiaire avant la capitale française.

Hors des canaux dits officiels, plusieurs artistes suisses bénéficient également de formation auprès de leurs pairs. Louise Breslau suit une première formation de dessin chez Eduard Pfyffer³². De même, Sophie Schaeppi en 1874, sur les recommandations de Rudolf Koller prend des cours auprès d'Ernst Stückelberg. Les exemples sont encore nombreux, à l'instar d'Albert Anker ou de Jules Blancpain qui, à deux générations d'écart, prennent des leçons de dessins auprès de Louis Wallingre réciproquement à Neuchâtel puis à Saint-Imier. Ces expériences artistiques constituent un premier bagage solide avant le départ et plus encore, elles symbolisent un avant-goût de Paris.

Sans être une règle universelle, la majeure partie des Helvètes se rendant à Paris ont d'ores et déjà suivi une première formation en Suisse. Il semblerait donc que l'internationalisation constitue une seconde étape dans la carrière artistique puisqu'un premier bagage pratique est en réalité nécessaire pour bien débiter sa formation parisienne. En effet, l'accession aux cours de l'École des beaux-arts se fait avec l'accord d'un professeur, induisant que des travaux ont dû être présentés en amont³³. Plusieurs guides publiés à l'attention des futurs élèves Parisiens mentionnent par ailleurs « la nécessité des études préparatoires »³⁴ et l'acquisition de bonnes bases en dessins et en histoire de l'art avant de venir à Paris³⁵. Au cours du XIX^e siècle s'opère

³⁰ A. BACHELIN, « Artistes suisses. Frédéric Simon », 1889, p. 541.

³¹ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, Zurich, 2017, p. 30.

³² C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau : de l'impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Skira/Seuil, 2001, p. 42.

³³ Archives nationales, AJ52/1, Recueil de règlements de l'École, 1797-1858, École nationale et spéciale des Beaux-arts, règlements de l'école, Paris, librairie Delalain Frères.

³⁴ Traduit du titre « The necessity of preparatory study », voir : *The Art student in Paris*, Boston, Art students association, 1887, p. 7.

³⁵ Les guides de voyages, à l'instar des mobilités, connaissent un essor important au cours de la période étudiée. Les quelques touristes au tournant du XIX^e siècle deviennent drastiquement plus nombreux dès la seconde moitié grâce au triomphe du transport par voie ferrée. Dès 1840, l'augmentation des guides de voyages en est un témoin plus que parlant, voir : S. RAFFESTIN, « Le manuel du voyageur en Suisse de Adolphe Joanne », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 142, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2002, p. 9-18. Pour n'en

ainsi un passage du voyage de nécessité à celui d'obligation ; il devient désormais indispensable pour un artiste d'ajouter à sa palette un détour par l'étranger. Si les premiers artistes à voyager durant le XVIII^e siècle partent pour accéder à une formation artistique, ceux de la seconde moitié du XIX^e siècle sont davantage à la recherche d'un supplément à leur apprentissage initial. Mais de quel type de supplément s'agit-il ? Dans le cas de Louise Breslau, dont la première formation à Zurich chez Pfyffer dure deux ans, quitter la Suisse est nécessaire pour se détacher de l'image de dilettante. Au cours d'un discours prononcé dans un cercle féminin des années plus tard, elle se rappelle :

À Paris donc, une femme artiste n'était pas un monstre, une toquée, une téméraire orgueilleuse ; on en parlait comme d'une privilégiée, on l'aimait, on la fêtait. Ici, tout est léger et joyeux : c'est le paradis³⁶ !

Paris est avant-gardiste, Paris libère et Paris offre davantage encore, la ville est dans l'imaginaire collectif du XIX^e siècle un véritable tremplin nécessaire à toute carrière artistique. À travers ces quelques cas d'étude, l'injonction du voyage ne revêt plus uniquement l'idée d'un apprentissage artistique, mais également un authentique apprentissage social, un rite de passage obligé. À travers Paris, transparaît ainsi la nécessité d'acquérir un *habitus* artistique qui ne se limite pas à l'habileté manuelle. C'est donc véritablement une inscription cosmopolite qui permet d'espérer une carrière helvétique. Dans son étude sur les avant-gardes, Béatrice Joyeux-Prunel réemprunte l'adage « Nul n'est prophète en son pays » pour questionner la nécessité des artistes français dits modernes de s'expatrier afin de faire valoir leur art³⁷. Elle se fonde sur l'idée même d'intégrer un marché d'art étranger pour pouvoir pratiquer et prétendre ensuite à une carrière nationale à son retour. Les Helvètes en formation à Paris répondent tout à fait à cet adage. Cette injonction est par ailleurs motivée ou rendue nécessaire par l'existence même de capitales culturelles, à l'instar de Paris et de Munich, mais également de Rome ou de Londres

citer que quelques-uns : *Paris-Guide : par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale [etc.], 1867, L.-V. THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable.*, Paris, Chez Hardouin & Gattey, 1787. Une tendance qui se retrouve également dans les autres pays : *The Art student in Paris*, *op. cit.*

³⁶ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, *op. cit.*, p. 243.

³⁷ Dans son travail, l'autrice retrace l'histoire de l'innovation artistique parisienne en la réintégrant au cœur d'un important flux migratoire. L'étude permet de comprendre l'injonction au déplacement à l'aune d'une nécessité d'acquérir un capital symbolique qui manque au pays d'origine ou qui gagnerait à être enrichi. Cette réflexion est tout à fait assimilable au cas particuliers des artistes suisses qui, tout au long du XIX^e siècle, cherchent hors des frontières ce qui pourrait pallier l'absence d'un art helvétique au sens strict, voir l'étude : B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009.

qui touchent à des échelles différentes les artistes suisses. Le fait que les capitales culturelles rayonnent si fortement dans la seconde moitié du XIX^e siècle rend inévitable un passage par ces territoires pour ajouter une étiquette « d'artiste vagabond »³⁸ à son bagage.

1.2. L'injonction à l'internationalisation : Paris contre Munich

La position centrale de la Suisse, prise en étau entre deux capitales culturelles de poids, divise les aspirantes et les aspirants artistes entre les pôles que sont Paris et Munich – en y ajoutant l'Italie comme étape additionnelle. Il faut noter en premier lieu que la question de Munich n'est réellement pertinente, en regard de notre corpus, qu'à partir de 1870 environ. La ville entre en effet dans la course qu'après la fameuse exposition du *Glaspalast* datant de 1869, offrant, pour la première fois, un aperçu de la peinture française en terre allemande et ouvrant la voie à une comparaison Munich-Paris³⁹. Sur la base de cet héritage, la séparation linguistique de la Suisse tend à forger l'idée que la partie germanique se rend obligatoirement à Munich, quand la partie francophone jette son dévolu sur Paris. Une tierce séparation revient à considérer la région tessinoise comme allant en Italie. Si cette division semble pour le moins cohérente, dans les faits, elle est souvent plus complexe et se détache en réalité de la simple question de la langue. Si Milan et son *Accademia di Brera* parviennent à attirer de nombreux italophones, il n'en demeure pas moins que Paris les appelle peu de temps après. Le Tessinois Luigi Rossi débute, par exemple, à Milan avant de rejoindre Paris⁴⁰. Une décision qu'il semble pourtant regretter par la suite allant jusqu'à déconseiller à son jeune collègue Edoardo Berta de suivre le même chemin⁴¹. Ensuite, plusieurs artistes choisissent leur destination hors de toute logique linguistique. Giovanni Giacometti de langue maternelle tessinoise préfère se rendre à Munich

³⁸ Cette expression est empruntée à Alain Bonnet. Elle fait initialement référence au renouveau du dernier quart du XIX^e siècle, qui voit l'artiste arpenter « les chemins à la recherche d'un motif pittoresque, transportant sur son dos son matériel ». En lien avec l'ère du pleinairisme et des impressionnistes, ce terme prend ici une tournure différente puisque Paris est, pour les artistes suisses, une halte obligatoire sur le chemin de la formation, voir : A. BONNET, « L'atelier sur la route. L'incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes (fin XIXe-début XXe siècle) », *op. cit.*, p. 19.

³⁹ L. MADINIER, *Ceux qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité. Voyages d'artistes autrichiens à Paris au tournant du siècle (1870-1914)*, *op. cit.*, p. 40 et F. NERLICH, *La peinture française en Allemagne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 263-268.

⁴⁰ Luigi Rossi rejoint Paris à l'âge de 35 ans et n'intègre pas officiellement de formation, il n'a donc pas été retenu pour cette recherche, mais il exemplifie bien le passage des frontières linguistiques, voir : L. ROSSI, M. BIANCHI et O. BESOMI, *Luigi Rossi: 1853-1923 : atlante*, Tesserete, Pagine d'arte, 2009 ; M. BIANCHI et L. ROSSI, *Luigi Rossi, 1853-1923: corrispondenze tra immagine e testo : Daudet, Loti e Lucini : [mostra, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate, 27 marzo - 21 agosto 2011]*, Rancate, Pinacoteca Züst, 2011 ; M. BIANCHI, *Luigi Rossi : catalogo ragionato*, Milan, F. Motta, 1999.

⁴¹ C. SONDEREGGER, « Nota biografica », dans *Edoardo Berta*, Bellinzona, BSCT, 1999, p. 133. Cité par : P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 38.

« malgré la barrière de la langue »⁴². De même, Hans Emmenegger originaire du canton de Schwytz choisit de débiter ses études à Paris. Finalement, peu d'artistes optent véritablement pour une voie unique, Léo-Paul Robert, Max Buri, Sophie Schaeppi ou encore Hugo Siegwart pour ne citer qu'eux, effectuent de véritables chassés-croisés entre les capitales au gré de leur *cursus*. Cela démontre que les capitales aussi attractives soient-elles ne se valent pas réellement, plusieurs artistes considérant nécessaire d'en fréquenter minimum deux. Ainsi, il est difficile d'établir une véritable hiérarchie entre les capitales et plus encore une voie toute tracée en lien avec les origines des artistes. Cependant, en regard des artistes du corpus, et des tendances effectives pour cette période, Paris et Munich demeurent, si ce n'est des choix équivalents, du moins deux centres culturels concurrents. S'il n'est pas pertinent de questionner les choix opérés par les artistes pour l'une ou l'autre des villes en fonction de l'aura de chacune d'elle – ce sont des critères subjectifs et tributaires d'une multitude de facteurs – il est en revanche possible de suivre les circulations et leurs récits pour en comprendre les motivations. Dans ses recherches, Béatrice Joyeux-Prunel retrace notamment l'importance de suivre les pistes de circulations au lieu de mettre en opposition deux capitales culturelles. Dans cette optique, il convient de raisonner en termes de circuits ou de cursus hérités des XVII^e et XVIII^e siècle. Il y a des lieux où l'on s'arrête et des lieux de passage obligatoires à toute bonne carrière et d'autres où l'on ne fait que transiter.

Les trajectoires du XIX^e siècle diffèrent de l'héritage du Grand Tour, notamment, car il ne s'agit plus d'un voyage exigé, mais voulu. Dans les faits, pourtant il apparaît que les choix se ressemblent et sont donc formatés comme tels ; le Grand Tour, et sa ronde imposée, devient désormais un déplacement certes choisi, mais répondant néanmoins à des normes communes. La volonté de suivre les acteurs et les actrices permet ainsi de se détacher des questions hiérarchiques des pôles qui sont en réalité régis par des luttes plurielles⁴³. La présence dans les deux villes de certains artistes est ainsi l'occasion idéale d'interroger les raisons personnelles en jeu dans le choix de l'une aux dépens de l'autre et inversement.

⁴² P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 38.

⁴³ B. JOYEUX-PRUNEL, « "L'art mobilier" La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », dans C. Charle (éd.), *Le temps des capitales culturelles : XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 172.

La crainte de Paris

Paris exerce une attraction indéniable tout au long du XIX^e siècle, grâce à la richesse de ses expositions et à la renommée de ses institutions. La ville suscite néanmoins des craintes avant le départ tant il y règne corruption et débauche⁴⁴. Ville populaire et populeuse, elle a été le théâtre de plusieurs révolutions qui entachent sa réputation. Cette histoire tumultueuse, perçue comme une menace par les étrangers et les étrangères, rompt avec l'image de la tranquillité helvétique comme le souligne Hugo Siegwart : « Ce n'est que maintenant que je comprends que c'est seulement avec la peur qu'on laisse partir un jeune homme ingénu à Paris »⁴⁵. Mais, il est également possible d'y lire une reprise des clichés réactionnaires du milieu du XIX^e siècle. L'ouvrage de Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses*, témoigne en grande partie de ce de ce phénomène⁴⁶. L'augmentation démographique importante, à Paris entre le début et le milieu du siècle, révèle une population nouvelle avec un comportement moral différent de celui de l'Ancien Régime engendrant son lot de violence et de criminalité⁴⁷.

Le mythe se construit également à travers les conseils des générations d'artistes qui se succèdent dans la capitale. En 1864, le peintre genevois Jean-Léonard Lugardon met en garde son disciple Paul Milliet alors sur le départ : « vous fuirez comme la peste les doctrines qui pullulent à Paris. *Le mal est séduisant*. Les premiers pas que l'on y fait ne s'aperçoivent pas... Vigilance continue. Réflexion »⁴⁸. Cet avertissement traduit à la fois une crainte des idéologies artistiques françaises, certes séduisantes, mais qui pourraient à terme perdre le jeune artiste et à

⁴⁴ La capitale française est, en effet, particulièrement importante de par son rôle politique, mais également et surtout « l'intensité de la présence de l'histoire et des lieux symboliques comme points de repères de la mémoire nationale » : C. CHARLE, « Introduction. Pour une histoire culturelle et symbolique des capitales européennes », dans D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 9. Nous verrons que les nombreux récits de boutade et de blague d'atelier colportés par les anciennes et les anciens élèves y sont pour beaucoup, voir chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ».

⁴⁵ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère Mme Siegwart, 23 décembre 1886, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Erst jetzt begreife ich, dass man nur mit Angst einen ungen Burschen nach Paris gehen lässt ». A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon : les Suissesses à Paris, itinéraires migratoires et professionnels (1880-1914)*, Neuchâtel, Alphil - Presses universitaires suisses, 2015, p. 265.

⁴⁶ L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, op. cit. Le récit de Chevalier est particulièrement pessimiste et a récemment fait l'objet d'une correction : B. M. RATCLIFFE et C. PIETTE, *Vivre la ville. Les classes populaires à Paris (Ire moitié du xixe siècle)*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2007, notamment le chapitre 2, p. 53-86 et voir également : C. CHARLE, « Paris, capitale de la discordance des temps », dans *Discordance des temps*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 81-102.

⁴⁷ R. MOLS, « Chevalier (Louis). Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 39, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1961, p. 145-146.

⁴⁸ Lettre de Jean-Léonard Lugardon à Paul Milliet, 39 juillet 1864, s.l., cité par : P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes : les Milliet*, Paris, M. Giard & E. Brière, 1915, p. 229.

la fois du mode de vie Parisien dans son ensemble. Cela peut sembler étonnant puisque Paris s'érige comme un but, une destination rêvée pour les artistes suisses de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cet écart entre les faits et la réalité s'explique cependant assez aisément. En 1872, quelques jours avant son départ pour Paris, Eugène Burnand se confie sur ses doutes :

Je tremble en pensant à ce nouveau départ. – Paris ne m'attire nullement comme ville, et comme genre de vie – seul le Louvre brille au loin dans mon avenir d'études ; le Louvre avec ses grands maîtres ; le Louvre vu avec les critiques pour nous guider et nous dévoiler les chefs-d'œuvre de notre art – puis le jardin des Plantes, un de mes rêves d'enfance. – les boulevards aussi avec leur foule – mais c'est tout – Paris est loin d'être un de ces points lumineux dans ma géographie où j'aimerais me trouver par une belle matinée ; ce n'est pas comme Venise, Amsterdam, l'Ecosse (...) Non je crains Paris, je connais ma faiblesse, mon tempérament nerveux. Je crains l'isolement au milieu de la foule ; j'ai peur du quartier Latin⁴⁹.

Pour Burnand, le départ n'est pas fait de bon cœur. Il faut en premier lieu souligner le contexte historique dans lequel cette lettre est rédigée. Au lendemain de la Commune et des massacres de masse, l'Europe entière voit en Paris un lieu de danger. Les révolutions politiques terminées il y a peu raisonnent ainsi encore à travers l'appréhension du départ. En second lieu, ses craintes sont construites notamment à l'aune des récits d'artistes en atelier, d'étudiantes et d'étudiants étrangers vivant dans le Quartier Latin. Considéré comme le lieu de rencontre de la jeunesse étrangère et provinciale au cœur de Paris, le quartier revêt également une image plus populaire, largement diffusée par la littérature romantique. Les rites et légendes de la rive gauche rythment les romans du XIX^e siècle et se propagent également à travers les poèmes ou les chansons qui donnent à voir un lieu de vie jeune et dynamique et tout à la fois bruyant et espiègle⁵⁰. Pourtant, la peur de Burnand au sujet de la foule, de la ville et de la prétendue décadence qui pourrait y régner est contrebalancée par une sorte de nécessité de s'y rendre : il se trouve à Paris des choses que l'on ne trouve qu'à Paris⁵¹. Ce simple extrait sous-tend à lui seul toute la tension de la présente recherche. Le voyage parisien se fait bel et bien sous l'effet d'une injonction construite à travers l'émulation culturelle proposée par la ville tant par ses musées que par ses formations.

⁴⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 7 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

⁵⁰P. MOULINIER, « Étudiants voyageurs : quand le Quartier latin accueillait la jeunesse provinciale et étrangère au XIX^e siècle », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, vol. 130, n° 9, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2010, p. 73.

⁵¹ Nous reviendrons plus en détail sur la question de l'image douteuse de Paris, mais à ce propos, voir : L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, *op. cit.* ; R. MOLS, « Chevalier (Louis). Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*

Mais, il se fait avec la pleine conscience qu'il s'agit d'un lieu paradoxalement opposé à la vie en Suisse, au nid rassurant qu'il a fallu quitter. Louise Breslau qui comme nous l'avons vu est convaincue qu'il n'est possible de faire un art correct qu'à Paris évoque, tout comme Burnand, cette contradiction dans une lettre à son amie Madeleine Zillhardt datée de 1879 : « Paris, dont la grandeur et la corruption sont égales »⁵². Les nombreux déplacements en direction de Paris tout au long du siècle prouvent cependant que le premier constat parvient à contrebalancer le second.

La ville du progrès et des sociabilités

Cette image de ville aux mœurs douteuses est accolée à Paris, mais, paradoxalement, pas à Munich qui semble jouir d'une réputation plus rassurante. Ainsi, lorsque vers 1872, Léo-Paul Robert doit choisir une formation, il préfère éviter Paris et se rend à Munich, expliquant : « j'ai une telle frayeur de Paris (...) je suis persuadé qu'un séjour prolongé à Paris me perdrait »⁵³. Une véritable contradiction se joue dans ces quelques mots rédigés par Robert. La conscientisation de l'injonction parisienne, l'envie de connaître la vie de bohème et les milieux artistiques se confronte à la crainte d'être transformé par ce voyage. Pourtant, la ville, aux dires de ses proches, semble plus prometteuse, voire essentielle à toute bonne carrière. De toute part, les conseils affluent pour le pousser à se rendre dans la Ville Lumière. Léon Berthoud, proche ami de son père, mais également son mentor l'exhorte à ne pas tarder avant de quitter Munich :

[Si] vous y prolonger trop votre séjour vous le regretterez plus tard, on n'a jamais su peindre à Munich, il ne faut pas penser que le dessin et la couleur doivent s'étudier séparément d'ailleurs il y aurait bcp à dire sur celui qu'on fait à Munich. Il n'est que temps pour vous d'aller à Paris⁵⁴.

Convaincu que les décisions de Robert lui sont dictées par « l'ardeur de la jeunesse »⁵⁵, Berthoud le relance à ce sujet quelques jours plus tard en s'appuyant sur sa propre expérience d'artiste pour tenter de convaincre le jeune homme de surmonter ses craintes :

⁵² Extrait d'une lettre de Louise Breslau, 1879, Zurich, cité par : M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 60.

⁵³ Lettre de Léo-Paul Robert à Rodolphe Durheim, Munich, le 11 avril 1872, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/2/2,

⁵⁴ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 10 mars 1872, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3.

⁵⁵ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 23 mars 1872, LB à LPR Vaumarcus, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3

Vous ne vous êtes pas trompé en pensant que la vue du timbre de Munich me serait pénible par suite même de l'intérêt que je vous porte (...) Je trouve que si vous tenez à votre carrière d'artiste sa réussite me semble en grand danger à propos des fécondes années que vous traversez qui ne reviendront jamais, vous laissant une fois que vous aurez reconnu que vous faites fausse route les regrets aussi cuisants que vains croyez moi, je vous parle ici d'une amère expérience où j'ai porté toute ma vie la peine de n'avoir pas suivi les conseils de mon excellent maître et d'autres amis qui me prévenaient de prolonger à Paris⁵⁶.

L'opposition est clairement établie entre les capitales culturelles. Si Berthoud reconnaît la valeur de chacune, en réalité seule Paris est pour lui capable de mener au succès artistique. La nécessité du passage parisien réside tout en entier dans ce constat et oppose à nouveau la pratique formelle du dessin à celle de la peinture, une étape fondamentale et souvent très attendue par les jeunes artistes. Par ailleurs, en soulignant le temps qui passe, la nécessité de ne pas traîner, Berthoud relève une temporalité précise de l'expérience parisienne qui est celle de la jeunesse. Léo-Paul Robert se laisse convaincre et sur les conseils avisés de ses proches accepte de quitter Munich puisqu'on le force à :

[aller] à Paris sans plus tarder (...) comme chacun de mes amis est de cet avis-là, je crois que ce serait de l'obstination de ne pas m'y résoudre. Je partirai donc, tâchant de puiser dans ma pauvre foi et dans l'espérance de progrès rapides assez de courage pour aller en avant⁵⁷.

Progrès, le terme est lancé. Si Paris rime pour la période avec une image de débauche, sa réputation n'en demeure pas moins celle de la modernité artistique. La ville dans laquelle « la peinture [est] centrée sur les modes de représentations »⁵⁸ en opposition à l'art narratif typique pratiqué alors en Allemagne. Julie Robert encourage son frère à rejoindre la capitale et souligne : « l'air de Paris est, paraît-il, favorable aux révolutions de tout genre ! »⁵⁹. Le cas de Robert n'est pas unique et illustre une perception collective selon laquelle Paris offre un enseignement artistique plus libre, plus moderne et de fait, moins ancré dans une conception

⁵⁶ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 23 mars 1872, LB à LPR Vaumarcus, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3.

⁵⁷ Journal intime de Léo-Paul Robert, 14 novembre 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵⁸ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ Lettre de Julie Robert à son frère Léo-Paul Robert, 16 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

traditionnaliste de l'art. Ce constat permet en partie de compenser les dangers et les tentations qui lui sont associés⁶⁰. Comparée à Munich, Paris possède effectivement certains avantages de taille comme les Expositions universelles d'une part (qui ont lieu à quatre reprises à Paris entre 1855 et 1900) et les Salons réputés partout en Europe d'autre part. La possibilité d'exposer et de s'exposer demeure, tout au long du XIX^e siècle, un argument de poids dans le choix de rallier Paris⁶¹. Si la perspective d'améliorer sa pratique est certes attirante, c'est en réalité la possibilité de s'inscrire dans un marché de grande ampleur avec son lot d'exposition, de marchands et de collectionneurs qui explique au mieux ce phénomène collectif d'attraction provoqué par la capitale française⁶². La liberté dont les artistes peuvent jouir, ailleurs qu'en Suisse, constitue ainsi une véritable invitation à s'engager dans une perspective cosmopolite. Evert van Muyden évoque, en 1874, les opportunités offertes par la ville : « Partout où vous serez ici, vous apprendrez si vous voulez, c'est l'immense avantage de Paris de donner le plus de ressources possibles en un point »⁶³. Une formation abondamment développée et un marché de l'art compétitif sont, en résumé, des motivations amplement suffisantes pour justifier les nombreuses arrivées des artistes suisses à Paris au cours de cette seconde moitié du XIX^e siècle.

Pourtant, à cet argumentaire objectif des avantages de Paris, il faut encore ajouter des raisons toutes subjectives qui motivent les déplacements. Gustave de Beaumont tarde, après sa formation artistique à Genève, à se décider à partir pour Paris. En novembre 1874, son ami van Muyden, déjà dans la capitale, lui écrit une lettre de remontrance pour le convaincre de le rejoindre au plus vite :

Quel dommage par ci, quel dommage par là ! que Beaumont ne soit pas ici voilà le cri qui sort de nos lèvres et qui vient de nos cœurs et que nous t'envoyons par écrit moyennant 30c. au lieu de 25c. que cela te coutera pour nous répondre, veinard !⁶⁴

⁶⁰ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 39.

⁶¹ L'importance de la capitale parisienne s'écrit même en regard d'autre pôle que Munich, c'est le cas notamment pour Berlin. Les chiffres viennent corroborer ces faits puisque vers 1886-1895 on compte 35% d'artistes à Paris contre 11% seulement à Berlin, à ce propos voir : C. CHARLE, « Paris métropole culturelle. Essai de comparaison avec Berlin (1880-1920) », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 111, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1999, p. 469.

⁶² E. DARRAGON, « Salon et art moderne », dans C. Charle et D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 363.

⁶³ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 9 décembre 1874, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁶⁴ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 20 novembre 1874, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

Début décembre, il se rassure enfin à l'annonce de la venue de Beaumont à Paris pour le début de l'année 1875 : « Cher ami. Je m'inquiète peu des raisons qui ont fait retarder votre départ pour Paris puisque j'ai le bonheur de voir qu'il s'approche »⁶⁵. Les amitiés et les relations, nouées en Suisse, sont autant de raisons expliquant les mobilités d'artistes. Les générations partant avec quelques mois ou années d'écart deviennent ensuite les conseillers des suivantes les sollicitant à rejoindre au plus vite la capitale⁶⁶. Le choix de Paris se construit donc également par effet de réseau. Le même cas de figure apparaît chez Hans Emmenegger qui en 1884, depuis Paris tente de convaincre Hugo Siegwart de venir au plus vite⁶⁷. Par ailleurs, à travers les liens de sociabilité, l'image de débauche de Paris, véhiculée par la littérature, se trouve atténuée :

Viens à Paris dès que possible, car je suis sûr que tout l'art d'ailleurs semble être de l'artisanat en comparaison de celui d'ici (...) Tu aurais alors déjà beaucoup plus de facilité que moi, car je te ferais connaître les us et coutumes, etc. & ce qui est encore plus important, comment on vit à bon marché & comment on ne se fait pas voler. Que ce soit dangereux ici pour les jeunes gens, c'est certain ; mais quand on est ici pour apprendre & qu'on sait pourquoi on est ici & qu'on n'a pas besoin de beaucoup d'argent, il n'y a absolument pas besoin d'une grande abstinence pour rester solide, moi au moins je t'assure que je le suis resté⁶⁸.

La vie quotidienne à Paris est marquée certes par de potentiels dangers et des coûts élevés, mais les réseaux de sociabilités, l'entraide, permettent de résister aux tentations de la métropole. Les avantages et les progrès contrebalancent largement les risques encourus. L'attractivité des capitales culturelles est, comme le décrivait Baudelaire dans sa méthode critique de l'Exposition universelle, sujette aux déplacements de « la vitalité artistique », un phénomène

⁶⁵ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 9 décembre 1874, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁶⁶ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIXe siècle », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, p. 570.

⁶⁷ Lettre de Hans Emmenegger à Hugo Siegwart, 8 décembre 1884, Paris, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich. Citée par : S. FELDER et P. FISCHER, « Hans Emmenegger im Spiegel seines Briefwechsels », dans « *Herrlich öde einsame Gegend* », *Hans Emmenegger - ein Maler zwischen Böcklin und Hodler, catalogue d'exposition, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 6 décembre 1987 – 20 janvier 1988 ; Soleure, Kunstmuseum, 30 janvier-20 mars 1988 ; Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, 8 mai-26 juin 1988*, Lucerne, Kunstmuseum, 1987, p. 83.

⁶⁸ Lettre de Hans Emmenegger à Hugo Siegwart, 8 décembre 1884, Paris, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich. Traduit de la source : « Komme sobald wie möglich nach Paris, denn ich bin sicher, dass alle auswärtige Kunst als Handwerk erscheint im Vergleiche mit der hiesigen (...) Du hättest es dann schon viel leichter als ich, denn ich würde dich mit den Sitten und Gebräuchen etc. bekannt machen & was noch mehr ist, wie man billig lebt & nicht bestohlen wird. Dass es hier für junge Leute gefährlich ist, das sicher; wenn man aber hier ist um zu lernen & weiss, warum man hier ist & nicht viel Geld zu brauchen hat, so braucht es absolut keiner grossen Enthaltbarkeit, um solid zu bleiben, ich wenigstens versichere dir dass ich es geblieben ». Citée par : *Id.*

qui, si l'auteur ne semble pas se l'expliquer, va de soi et demeure une « loi de l'histoire »⁶⁹. Le rayonnement d'une capitale culturelle se forme donc à travers la concurrence et la comparaison sous-tendant une notion de progrès et de supériorité. Qu'elle soit construite ou légitime, cette conception parvient à créer des frustrations ; une sorte de conception des capitales culturelles avançant à des vitesses différentes. Lorsque Munich va bon train, Paris accélère la cadence et offre une vivacité nécessaire et même indispensable aux carrières respectables. Giovanni Giacometti dans une lettre à ses parents envoyée depuis Munich en 1887 constate cette évolution à deux vitesses :

Je n'aime pas la direction que prennent les Allemands avec leur idéalisme qui ne vaut pas un clou et déplaît à quiconque a un jugement sûr et des connaissances en peinture (...) chacun sait bien que l'art à Paris est déjà bien plus avancé qu'ici⁷⁰.

Avant même de se rendre à Paris, Munich constitut un obstacle à sa progression, car la ville a déjà atteint ses limites. L'opinion catégorique de Giacometti peut être interprétée avec les travaux de l'historien Jürgen Kocka sur les processus sociaux qui ont façonné la société allemande à cette période⁷¹. Son approche historiographique des années 80 remet en question la modernisation rapide de l'Allemagne dès les années 1870. Son industrialisation forte en matière économique, mais également dans les secteurs de l'électricité ou de la chimie lui fait remonter les échelons des puissances économiques les plus importantes. Pourtant, son cadre politique reste inchangé. Si dans les autres pays, la démocratisation va de pair avec la modernisation, en Allemagne ce n'est pas le cas et on assiste au contraire à un renforcement des structures existantes notamment sous le chancelier Otto von Bismarck⁷². Ce régime particulier s'apparentant davantage au totalitarisme se défait totalement des ambitions artistiques en plein essor. Giacometti, dans sa lettre, relève bien cette course à deux vitesses. L'Allemagne est une grande puissance, mais elle ne s'inscrit pas sous le signe du progrès, au

⁶⁹ C. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques, L'Exposition universelle de 1855*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 211-214.

⁷⁰ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 22 décembre 1887, Munich, cité par : G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2003, p. 19. Traduit de la source originale : « Non mi piace la direzione che stanno prendendo i tedeschi con il loro idealismo, che non vale nulla e scontenta chiunque abbia un buon giudizio e una buona conoscenza della pittura (...) tutti sanno che l'arte a Parigi è già molto più avanzata che da noi ».

⁷¹ J. KOCKA, « German History before Hitler: The Debate about the German Sonderweg », *Journal of Contemporary History*, vol. 23, n° 1, Sage Publications, Ltd., 1988, p. 3-16. Voir également : J. KOCKA, « Asymmetrical Historical Comparison: The Case of the German Sonderweg », *History and Theory*, vol. 38, n° 1, [Wesleyan University, Wiley], 1999, p. 40-50.

⁷² J. KOCKA, « Asymmetrical Historical Comparison », *op. cit.*, p. 42.

contraire, elle semble écrasée sous une chape de plomb. Si à Paris il est possible de tout faire, à Munich on manque de liberté de jugement. Une année plus tard, son avis sur la question n'a pas changé : « À Paris, on apprend quelque chose d'important chaque jour, à Munich, on oublie ce que l'on sait »⁷³. Le constat est similaire chez Hugo Siegwart dès son arrivée dans la capitale française en 1886 : « Je peux apprendre deux fois plus ici (Paris) qu'à Munich (...). À l'Académie de Munich je n'ai pas trouvé ce qui me convient, à savoir la liberté spirituelle »⁷⁴. De manière singulière, pour Siegwart, cette liberté parisienne bien connue – et souvent associée à la débauche – va de pair avec une liberté spirituelle et idéologique nécessaire à l'art. Il trouve à Paris ce qui manquait à Munich. Plus encore, il semble y gagner un temps précieux puisqu'il dit apprendre bien plus dans un même temps ; prouvant par la même qu'une capitale n'en vaut pas une autre, tant elles s'appuient chacune sur des mythes et des croyances divergentes propagées par des discours aussi nombreux que variés (roman, littérature, récit entre camarades, etc.). Dans le langage des artistes, les suisses reproduisent ainsi l'opposition politique entre la République instable, mais créative et le Reich ordonné, mais étouffant.

En définitive, qu'elle soit évitée comme la peste puis finalement rejointe ou qu'elle apparaisse comme une évidence, la Ville Lumière demeure un incontournable dans les carrières artistiques suisses de la seconde moitié du XIX^e siècle. Véritable tradition séculaire du voyage artistique, l'étape internationale incarne en effet des idéologies toutes nationalistes.

1.3. « Devenir le peintre de la Suisse » grâce à Paris

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la Suisse peut offrir un premier bagage artistique à ses apprenties et apprentis artistes. En revanche, elle atteint rapidement ses limites. Alors que la jeune Confédération helvétique est encore en train d'assimiler sa nouvelle constitution, le pays est loin derrière la France en ce qui concerne l'offre culturelle et artistique. Si la Suisse est encore en phase de développement, toute proportion gardée, Paris de son côté se développe à grande vitesse. Les ambitions artistiques sont donc inextricablement liées à la nécessité de s'expatrier pour ensuite prétendre à une carrière au moment du retour. Un texte du journaliste

⁷³ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 14 novembre 1888, Paris, cité par : G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, op. cit., p. 34. Traduit de la source originale : « A Parigi s'impara ogni giorno qualche cosa importante a Monaco si dimentica quello che si sa ».

⁷⁴ Lettre d'Hugo Siegwart à ses parents, 17 novembre 1886, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich. Ces exemples doivent beaucoup aux recherches de Paul Müller et à son texte : P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », op. cit.

et critique d'art Théophile Thoré, publié en 1855, illustre parfaitement ce phénomène et la nécessité pour « les arts de tous pays » de faire des « échanges réciproques » afin que chacun gagne en qualité⁷⁵.

Dans une lettre à son ami d'enfance, Bachelin confie ses rêves : « mon choix est bien d'être un peintre pour la Suisse, un peintre pour réveiller les fils de Tell par les exploits de leurs ancêtres »⁷⁶. Le peintre de la Suisse, l'appellation est dans les bouches de toutes et tous les jeunes artistes partis pour conquérir Paris. Elle est par ailleurs motivée par l'absence d'un art proprement helvétique pour la période étudiée, laissant l'opportunité de se rêver chef de file du nouvel art Suisse, de prêcher par son art des sentiments patriotiques⁷⁷. Pourtant, ces ambitions nationalistes ne seront pas toujours bien perçues par ses camarades d'atelier. En 1858, Bachelin choisit de travailler sur une œuvre consacrée à un événement historique récent *La Suisse au bord du Rhin* (fig. 1)⁷⁸. Cette dernière présente un personnage central, un carabinier posté devant un canon, personnification de la résistance du peuple Suisse face à l'avancée Prussienne en direction des terres Neuchâteloises, référence directe à la tentative de récupérer les soldats Prussiens emprisonnés. Éloigné de la Suisse, Bachelin s'approprie le sujet depuis la France pour y travailler dans l'atelier de Thomas Couture. Il confère à son tableau toutes ses ambitions nationalistes : « Représenter la Suisse par un soldat est une chose qui n'est pas des plus faciles. Mettre l'âme d'un pays dans une seule tête est une chose belle mais difficile »⁷⁹. Son projet n'est pas du goût de tous et, un matin, il retrouve sa toile entièrement saccagée par ses camarades d'atelier⁸⁰. Cet incident loin de décourager le Neuchâtelois va au contraire renforcer ses convictions patriotiques : Paris est pour Bachelin le lieu de tous les vices, faisant par

⁷⁵ Le texte est publié sous un pseudonyme Bruger William, voir : T. THORE, « Tendances de l'art au XIXe siècle », *Revue universelle des Arts*, n° 1, 1855, p. 83. À ce propos, voir également : B. JOYEUX-PRUNEL, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du xixe siècle », *Hypotheses*, vol. 6, n° 1, Éditions de la Sorbonne, 2003, p. 187-199.

⁷⁶ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 février 1851, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁷⁷ P. GODET, *Art et patrie : Auguste Bachelin d'après son oeuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, Attinger Frères, 1893, p. 8.

⁷⁸ L'échec de l'insurrection royaliste en septembre 1856 entraîne des demandes de la part de la Prusse qui souhaite récupérer ses partisans enfermés. Neuchâtel refuse et la Prusse lève une armée pour l'attaquer. Le Conseil fédéral mobilise un nombre important de soldats pour protéger les frontières. Dans son œuvre, Bachelin représente la résistance, voir : V. CALLET-MOLLIN, « La Suisse républicaine défend ses frontières », sur *Images et objets du patrimoine*, s. d. (en ligne : <https://www.imagesdupatrimoine.ch/notice/article/la-suisse-republicaine-defend-ses-frontieres.html> ; consulté le 27 octobre 2022). Bachelin entretient une importante correspondance avec Louis Favre, historien et écrivain neuchâtelois, c'est par lui que le jeune homme découvre le déroulement des événements aux frontières suisses qui donneront lieu à sa composition, voir notamment son récit dans : Lettre de Louis Favre à Auguste Bachelin, 18 janvier 1857, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1720.

⁷⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 14 mars 1858, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁸⁰ Le détail de ce récit se trouve dans le chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ».

contraste, rejaillir la beauté et la morale de la vie en Suisse, comme il le dit lui-même : « Oui Paris est dégoûtante, aussi n'y resterai-je que pour y apprendre le métier, la pensée j'irai la chercher en Suisse »⁸¹.

À l'instar de Bachelin, la présence de considérations patriotiques dans les discours des jeunes helvètes ne sont pas si étonnantes. En effet, depuis l'Exposition universelle de 1855, la définition même du nationalisme connaît un essor important. L'accumulation en un même lieu d'œuvres provenant d'un peu partout hors des frontières parisiennes a mis au jour la nécessité de « construire un système de classification nationale des arts »⁸². Mis en place par les critiques d'arts français qui semblaient trouver nécessaire de séparer les arts étrangers à travers des généralités, ce système contribue à définir les caractères nationaux de chaque œuvre et de fait à les relier à un sentiment patriotique toujours latent. Dans l'enseignement également, on fait la part belle aux considérations nationalistes. À travers son enseignement, dispensé dans son atelier privé Thomas Couture s'applique par exemple à rappeler leur importance pour faire œuvre. Selon lui, la mission de l'artiste est de plaire au public et pour ce faire, il faut « se soumettre aux goûts et aux usages de son pays »⁸³. Convaincu que l'art national est encore à faire, ou à reprendre depuis son interruption après Antoine-Jean Gros et Théodore Géricault, il ajoute « soyez encore plus du sol, plus franchement français par la forme »⁸⁴ ; un véritable paradoxe pour cette étude. S'il vante les critères nationalistes au sein des œuvres d'art, c'est, en toute logique, l'art français qu'il porte aux nues. Pourtant, professeur dans un atelier qui accueille de nombreux étrangers, dont un certain nombre de Suisses – parmi lesquels se trouve Bachelin –, ses préceptes tendent, plutôt que de valoriser tout art nationaliste, à présenter l'art Français comme seul exemple à suivre. Si cette remarque s'inscrit dans un contexte très Français – et que tout porte à croire que l'enseignement de Couture n'est en rien l'exception qui confirme la règle, mais un modèle largement répandu – elle fait pourtant écho aux élèves suisses de manière singulière, les encourageant à appréhender l'art avec leur propre bagage esthétique et leurs valeurs nationalistes. Un phénomène qui se lit même dans le *Paris-Guide* publié en 1867 :

⁸¹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸² B. JOYEUX-PRUNEL, « Peut-on faire l'histoire du statut de l'artiste ? », dans *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, p. 15-16.

⁸³ T. COUTURE, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867, p. 311.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 361-362. Voir également : B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ?*, 2009, *op. cit.*, p. 17-18.

Les Suisses, généralement instruits par suite de leurs institutions libérales, souvent ambitieux et remuants, sans pouvoir trouver dans leurs petites républiques l'air et l'espace dont ils ont besoin émigrent volontiers à l'étranger, mais généralement avec l'espoir de retourner dans leurs délicieuses vallées jouir des fruits de leurs travaux et de leur économie⁸⁵.

Ce texte évoque totalement les hypothèses formulées en amont c'est-à-dire la nécessité de s'expatrier pour apprendre l'art, tout en sachant qu'il sera mis au profit d'un art national au moment du retour en Suisse. Pourtant, le renforcement des valeurs patriotiques à travers l'éloignement n'est pas réservé aux artistes helvétiques ; il suffit de penser aux peintres Nazaréens vivants à Rome au début du XIX^e siècle. Si leur ambition première est de se positionner contre le Classicisme de Winckelmann et l'enseignement académique de manière générale, ils n'en recherchent pas moins la création d'un nouvel idéal patriotique et religieux⁸⁶. Il faut voir dans ce phénomène l'impact des migrations dans la construction des valeurs nationalistes et noter surtout que la distance n'affecte pas l'*ethos* identitaire. Les artistes suisses à Paris répondent tout à fait à ces réflexions puisqu'ils viennent dans la capitale avec l'ambition d'y puiser ce qui sera utile à leur retour.

Apprendre la pratique et le métier

Les artistes suisses saisissent avec une grande lucidité les bénéfices et les opportunités offerts par Paris, ainsi que la nécessité, l'injonction de passer par cette étape :

Sans doute, au point de vue artistique, je ne trouve pas au Ried les avantages que j'ai ici. Je n'ai point de musées à ma disposition, dont les chefs d'œuvre peuvent me guider et m'inspirer ; je n'ai pas de camarades avec qui causer, ni d'artistes à consulter⁸⁷.

Léo-Paul Robert témoigne des avantages et des enjeux de l'expérience parisienne, conscient qu'il doit pour cela être éloigné de son confort habituel pour un temps. Cependant, il exprime également à demi-mot son impatience de revenir en Suisse dès son apprentissage terminé. De même, Horace de Saussure, dans une lettre à son mentor, évoque son désir de retourner en Suisse une fois qu'il aura suffisamment tiré profit de son apprentissage :

⁸⁵ *Paris-Guide*, op. cit., p. 1047.

⁸⁶ F. NERLICH, « La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 2, 2008, p. 307-336.

⁸⁷ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 7 février 1875, Paris, NMB, Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

Il y a trop de monde, on n'a plus le temps d'observer. On ne voit point de nature. Aussi est-il à peu près certain qu'une fois que j'aurai appris ce que je peux apprendre je décamperai pour la Suisse⁸⁸.

Cette dualité entre l'attraction de Paris pour son enseignement artistique et le désir de retourner en Suisse rapidement est présente chez de nombreux artistes, motivés à la fois par des aspirations internationales et des ambitions patriotiques. Le voyage Parisien répond à l'envie d'embrasser la carrière d'artiste et de marcher sur les traces des plus grands peintres dans les ruelles mythiques de Paris. Paradoxalement pourtant, il apparaît comme transitoire et ne sert qu'à nourrir des appétits helvétiques. Edmond Bille ne s'en cache pas, par exemple auprès de ses parents, lorsqu'il leur raconte, en 1897, que son maître d'atelier, Benjamin Constant :

Commence à me faire des critiques qui ressemblent de temps en temps à des encouragements ; j'en suis heureux car en vrai il faut tout savoir sur le métier ; c'est tout ce que l'on peut apprendre dans un atelier de Paris, c'est au pays, au Val-de-Ruz que je mettrai mon cœur et mes sentiments dans mes travaux⁸⁹.

Certains artistes comme Bille expriment sans détour leur désir d'acquérir à Paris les compétences techniques nécessaires pour enrichir l'art suisse, tout en préservant leur identité helvétique, un constat d'autant plus fort que l'art Suisse n'existe pas encore en tant que tel⁹⁰. Il fait ici une différence fondamentale entre le métier proprement dit, donc l'apprentissage manuel de la peinture, et l'inspiration, qui constitue l'essence même des œuvres. Cette distinction se reflète également dans les projets auxquels il consacre son temps en parallèle de son apprentissage. Dès 1896 déjà, il rêve à la restauration du château de Valangin, son village natal, dont il souhaite réaliser les plans : « depuis près d'une année, presque toutes mes études se

⁸⁸ Lettre d'Horace de Saussure à Gustave de Beaumont, s.d., Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁸⁹ Lettre d'Edmond Bille à son père Ernest Bille, 16 janvier 1897, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁹⁰ L'idée d'un art purement helvétique ne prend ainsi racine qu'après 1848, date de l'avènement de la Suisse comme État fédéral moderne, P. CHESSEX, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *op. cit.* Il faut noter qu'à ce moment-là, l'art suisse commence à se regrouper autour de motifs communs, désignés comme typiquement helvétiques comme les Alpes et les montagnes : *Devenir Suisse : bicentenaire d'une Genève helvétique : exposition, Genève, Maison Tavel, 16 mai 2015-10 janvier 2016*, Genève, Somogy, 2015, p. 54 et C. KLEMM et F. RODARI, *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848-1906) : Musée Rath, [exposition] du 5 juin au 13 septembre 1998*, Genève, Musées d'art et d'histoire, 1998, p. 13. Le développement d'une iconographie républicaine helvétique débute dès 1848, voir à ce propos : LAMON OLIVIER, « Révolution et réconciliation. L'iconographie républicaine du jeune Etat fédéral helvétiques (1848-1874) », dans *Esthétique et républiques. Une anthropologie des images*, Paris, Le Bord de l'eau, 2022, p. 173-190.

rapportent à ce but »⁹¹ dit-il. Il le confirme encore avec le concours lancé pour la décoration de la salle d'armes du Musée national Suisse :

La Bataille de Marignan, qui doit être dès maintenant ma principale préoccupation (...) toute la beauté et l'héroïsme de ce mémorable soir du 14 septembre, où comme le dit J. de Müller, la valeur des Suisses parut avec autant d'éclat que dans leurs plus brillantes victoires⁹².

Bien que ces projets ne se réalisent finalement pas, ils témoignent de l'intérêt de Bille, depuis Paris, d'acquérir suffisamment de pratique à mettre au profit d'œuvres helvétiques de grande ampleur. De même, Louise Breslau, faisant le bilan de sa formation artistique parisienne effectuée à la fin du XIX^e siècle, souligne la distinction entre : « le métier, c'est-à-dire le dessin, le coloris, le métier de peintre en un mot, dont la France seule a gardé la tradition quasiment perdue »⁹³ et l'âme de son œuvre qu'elle a « prise en Suisse [et] conservée »⁹⁴. En 1913, presque trente ans après sa formation, un journaliste résumera de la sorte son propos : « Vous avez donc pris à la France ce qu'elle avait de meilleur et vous avez conservé ce que vous aviez déjà »⁹⁵. La jeune femme, qui s'installe à Paris après sa formation, puise tout au long de sa carrière son inspiration en Suisse, au point d'affirmer que : « C'est aux souvenirs profondes de mon enfance que je dois d'avoir échappée à la prestigieuse frivolité qui domine dans beaucoup d'œuvres françaises »⁹⁶. La distinction faite par Breslau sépare ainsi drastiquement le développement de sa personnalité et l'apprentissage formel et technique, mais va encore plus loin en clamant qu'« en suivant [ses] instincts naturels »⁹⁷ elle a échappé au style artistique de la France. Cette séparation entre l'art véritable et la technique se retrouve même chez certains artistes Français. Jules Bastien-Lepage, élève chez Alexandre Cabanel, relève par exemple que : « J'ai appris mon métier à l'École et je ne veux pas l'oublier, mais, réellement, je n'y ai pas

⁹¹ Journal d'Edmond Bille, 22 octobre 1896, p. 8, collection privé, cité par : B. WYDER, *Edmond Bille : Une biographie*, Genève, Editions Slatkine, 2009, p. 17.

⁹² Bille fait référence à Jean de Müller et son ouvrage *Histoire des Suisses* qu'il consulte visiblement à Paris à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Journal intime d'Edmond Bille, 23 octobre 1896, p. 12, collection privé, cité par : *Id.*

⁹³ E. W. BRANDT, « Une artiste suisse à Paris : Visite à Louise-Catherine Breslau », *Les Etrénnes helvétiques et Grand almanach illustré*, 1913, p. 14.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

appris mon art »⁹⁸. À nouveau, il formule l'idée qu'art et métier sont deux choses, si ce n'est opposées, du moins distinctes et qui s'acquièrent indépendamment l'une de l'autre au cours de la formation artistique.

Apprendre de la France pour embellir l'art suisse

Cuno Amiet fait la distinction inverse en prônant l'intérêt de l'art Français et de l'esthétique parisienne pour rehausser l'art helvétique :

J'ai vécu avec les jeunes et me suis souvent réjoui de l'amitié de mes jeunes amis suisses qui, comme les anciens, n'ont que ce seul but en vue : de l'art français, de la manière d'être des Français, ramener chez nous ce qui peut anoblir l'art suisse, ce qui peut élever notre caractère suisse⁹⁹.

En citant ses amis, Amiet fait, vraisemblablement référence à Giovanni Giacometti ou encore Hans Emmenegger¹⁰⁰ ; cercle de compatriotes qui, visiblement, a des attentes similaires vis-à-vis de l'art Français. Dans ce cas de figure, Paris n'est plus la source des savoirs purement pratiques, mais véhicule une idéologie artistique Française qu'il convient d'imiter, d'assimiler et de s'approprier. De manière similaire, lors de l'Exposition universelle de 1889, *Les Chroniques Suisses* font le retour suivant sur l'art helvétique :

ne me parlez pas de certains sujets d'étude à imposer aux peintres sous prétexte de patriotisme artistique; ne me dites pas qu'un Suisse doit nécessairement peindre des pics neigeux ou des pâturages verts, plutôt que les Vaux de Cernay ou les déserts d'Afrique. Laissez-moi nos gens libres de leur choix que M. Burnand peigne des vaches, M. Giron des Parisiennes, M. Eugène Girardet des chameaux, M. Ravel des Valaisans : c'est leur affaire ; la nôtre, c'est qu'ils les peignent bien (...) Que nos peintres fassent ainsi, et nous aurons, sinon une école suisse, c'est-à-dire un petit couvent ayant son clocheton, sa cloche et ses disciplines, au moins des artistes suisses, et cela me suffit¹⁰¹.

⁹⁸ L. DE FOURCAUD, *Bastien-Lepage : Sa vie et ses oeuvres 1848-1884*, Paris, Galeries des Artistes Modernes, 1885, p. 4 et J. MILNER, *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du xix^e siècle*, Paris, Du May, 1990, p. 22.

⁹⁹ *Les Suisses à Paris : peintres et sculpteurs : ...de Anker à Tinguely... : Musée de Payerne, 5 mai-3 novembre 2002*, Payerne, Musée de Payerne, 2002, p. 188.

¹⁰⁰ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹ Anon., « Chronique Suisse. La Suisse à Paris ; l'Exposition universelle ; l'art helvétique », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1889, p. 205.

L'auteur relève l'importance de maîtriser une technique avant de réfléchir au contenu de son œuvre et, dans le sens des propos d'Amiet, met en garde contre une esthétique qui aurait, à trop vouloir bien faire, tendance à cumuler les clichés helvétiques. Ces divers avis, bien que divergents sur la forme et la pratique, revêtent néanmoins la même logique : la nécessité de trouver à Paris ce qui manque à l'art Suisse, qu'il soit question du métier ou de l'inspiration. L'injonction à l'internationalisation prend tout son sens puisque le but visé, pour la plupart des artistes, est en finalité national ; une étape qu'il faut donc franchir pour aspirer à une carrière helvétique. Oui, mais ce passage n'en demeure pas moins compliqué pour certaines et certains d'entre eux. En 1895, Edmond Bille confie avec tristesse à sa mère :

Oh ! Si je pouvais seulement ne rien rapporter de Paris quand je retournerai en vacances, rien qui sente celui qui a beaucoup vu et qui est blasé ! Je voudrais avoir une vie simple et tranquille, beaucoup travailler, faire de l'art simple, faire revivre par le crayon et par le pinceau les scènes sublimes de notre histoire nationale Voilà toute mon ambition¹⁰².

Son père, Ernest Bille, le met également en garde contre les dérives de sa nouvelle vie française en l'exhortant à ne pas perdre de vue le but initial : « reste modeste et Suisse de cœur, que les bavardages parisiens et artistiques ne détruisent pas cette fraîcheur »¹⁰³. Obtenir de Paris les clés nécessaires pour peindre l'Histoire helvétique, voici en quelques mots un résumé bien précis du souhait de Bille dont le rêve au moment où il rédige cette missive est « d'être le dessinateur des costumes de la pièce historique du tir fédéral de 1898 »¹⁰⁴. Cette source atteste à nouveau d'une forme de crainte vis-à-vis de Paris et ses mœurs, mais plus encore, elle dévoile un argument de taille justifiant les migrations en nombre : l'ambition nationaliste.

Ces exemples prouvent l'invention d'une généalogie de la construction de l'identité helvétique hors de ses murs. En effet, si le processus d'émergence et d'affirmation de l'identité nationale s'appuie sur des points d'ancrage plus à même de faciliter une reconnaissance, pour les artistes suisses en formation cela se concrétise par l'opportunité de pallier un vide¹⁰⁵. À cet effet, Paris

¹⁰² Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 décembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁰³ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 30 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁰⁴ Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 décembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁰⁵ C. CHARLE, « Introduction. Pour une histoire culturelle et symbolique des capitales européennes », *op. cit.*, p. 9. Et *Les Suisses à Paris*, *op. cit.*, p. 20-22.

offre les outils (la technique proprement dite pour les uns ou l'idéologie artistique pour les autres) prenant une place prépondérante dans la construction d'une identification collective, une pensée ancrée dans l'inconscient des artistes helvétiques bien avant le départ. Néanmoins, pour parvenir à leurs fins, les artistes demeurent à cette période de leur vie, tributaire de l'approbation parentale.

2. Quitter le nid, diagnostic d'un syndrome de Paris

Le départ pour Paris est bien plus qu'une relocalisation géographique ; c'est une métamorphose dans la vie des jeunes artistes. Auguste Bachelin, illustre parfaitement cette transition en se représentant, en marge d'une lettre envoyée à sa sœur, comme un aventurier quittant la Suisse pour explorer la capitale, son sac sur le dos et sa canne dans la main, levant sa casquette vers les clochers de Neuchâtel (fig. 2). Si évidemment son départ pour Paris ne s'est pas fait à pied, il romance ici, le voyage, le passage décisif de l'oisillon qui quitte le nid familial pour découvrir le monde. Une étape qui nécessite un accord parental, n'allant pas toujours de soi et découlant généralement de l'adhésion, ou non, au choix vocationnel. S'il faut parfois du temps pour prendre conscience de ses ambitions artistiques, il en faut souvent tout autant pour les faire accepter par sa famille¹⁰⁶.

Au XIX^e siècle, les vocations culturelles et intellectuelles sont considérées comme exceptionnelles, touchant à l'inné et à la singularité. Pourtant, cette vision emprisonne la vocation artistique dans un cadre promulguant la grandeur, la gloire et l'unicité, ce qui en pratique n'est pas aussi simple. La profession d'artiste, comme tout autre domaine d'activité, répond en réalité à une structure sociale plus ou moins cohérente régie par une organisation institutionnelle. L'évolution des conditions sociales des artistes est en effet inséparable des mutations propres au monde de l'art de l'époque, mutations qui s'opèrent dans le cadre d'une transformation progressive du champ artistique autonome et de la professionnalisation de l'activité artistique¹⁰⁷. La réorganisation du champ artistique offre aux aspirantes et aspirants artistes un éventail des possibles jusqu'alors inédit : formations transnationales renommées dans le domaine de l'art, reconnaissance officielle par l'État et par leurs pairs, visibilité par le biais du Salon, possibilité de vivre de son art, etc. Force est de constater que ces nouveaux

¹⁰⁶ A. MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, L. Audibert, 2007, p. 15.

¹⁰⁷ S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.

paramètres, favorisant l'éclosion des carrières artistiques, nuancent la primauté du régime vocationnel comme unique déclencheur des carrières artistiques.

Paris s'inscrit dans ce processus comme une étape incontournable d'une part pour augmenter son capital symbolique et d'autre part pour s'émanciper du carcan familial. Le récit du voyage pour Paris, sous la forme d'un dessin comme celui de Bachelin ou d'une lettre, constitue ainsi le premier pas vers cette nouvelle vie, incarnant à la fois les attentes et la réalité. De même, la mise en parallèle des premières impressions une fois arrivé dans la capitale, constituent également des moments clés du périple, nourrissant le sentiment du *syndrome de Paris*.

2.1. Laisser l'oisillon s'envoler, encourager la vocation

Pour tous les cas étudiés, le départ pour la formation artistique correspond à l'envol hors du nid familial ; une étape importante pour la carrière, mais également symbolique pour la maturation. Les âges, au moment de l'arrivée dans la capitale, s'échelonnent entre 16 et 28 ans avec une tendance plus marquée de 20 à 22 ans¹⁰⁸. Diverses raisons peuvent être à l'origine d'un si grand écart, mais il s'explique en partie par les règles imposées par l'École des beaux-arts qui agissent comme une norme commune. Avant la réforme de 1863, les artistes sont autorisés à intégrer l'institution jusqu'à leurs trente ans. En revanche, dès 1864, le règlement stipule que : « Nul ne peut obtenir son inscription s'il a moins de quinze ans et plus de vingt-cinq ans révolus »¹⁰⁹, ce dernier chiffre remontera à trente ans révolus en 1871¹¹⁰. Si cela justifie, en partie, l'âge des artistes étudiés (pour rappel, ils n'intègrent de loin pas toutes et tous l'École des beaux-arts), il faut néanmoins chercher dans les trajectoires personnelles des explications plus nuancées. Une première formation en Suisse ou à l'étranger, explique un âge avancé au moment du départ pour Paris, c'est le cas pour Horace de Saussure qui bénéficie de l'enseignement de son mentor Gustave de Beaumont à Genève, avant de se rendre à Munich puis d'intégrer l'académie de Düsseldorf dans la classe de de peinture de Johann Peter Theodor Janssen. Il arrive finalement à Paris, à l'âge de vingt-sept ans. *A contrario*, d'autres débutent leur périple artistique directement à Paris, comme c'est le cas pour Edmond Bille qui arrive à dix-sept ans. Pourtant son jeune âge au moment du départ aurait pu être un frein à ses rêves de carrière. Au début de

¹⁰⁸ Voir annexe 4 « Âge des artistes ».

¹⁰⁹ Archives nationales de Paris, AJ52/2, Recueil de règlements de l'École, 1819-1893, École nationale et spéciale des Beaux-arts, règlements de l'école, Paris, librairie Delalain Frères, 1867, p. 7.

¹¹⁰ A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006, p. 52-53.

l'automne 1894, il arrête prématurément son gymnase Neuchâtelois une année avant son diplôme pour se tourner vers une carrière artistique ; il écrit quelques années plus tard :

Ainsi se réalisait mon rêve le plus cher. Je sortais du gymnase de Neuchâtel, je devais y poursuivre les cours de seconde année qui m'eussent amené au seuil du baccalauréat (...) lequel me semblait bien lointain et pour mes goûts, aussi étrangers qu'inutile¹¹¹

Cette décision est motivée par des mois d'errance intellectuelle dans un milieu qui ne lui était pas destiné : « j'avais choisi la peinture et non les sciences »¹¹² clame-t-il à qui veut l'entendre. Cependant, son jeune âge le rend dépendant de l'accord parental et ce dernier ne va pas de soi. Ernest Bille voit, en effet, d'un très mauvais œil ce qui s'apparente alors à « une nouvelle fantaisie »¹¹³ de son fils. Impuissant à le convaincre, Edmond Bille fait appel à l'écrivain et critique d'art Philippe Godet, ami proche de la famille, pour plaider sa cause. Ce dernier parvient à convaincre le patriarche de laisser le jeune homme partir, non sans crainte de le voir embrasser un métier marginal.

La vocation contrariée

Les craintes parentales jouent ainsi un rôle prépondérant dans l'émergence des vocations artistiques, voire dans leur révélation tardive. Le statut d'artiste, restant stigmatisé tout au long du XIX^e siècle, retarde ou décourage les ambitions artistiques¹¹⁴. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* propose d'ailleurs une définition du métier oscillant entre la personne « qui cultive les beaux-arts, les arts libéraux » et un usage parfois ironique pour parler de « certaines professions »¹¹⁵. En tentant d'en cerner les contours, Pierre Larousse ajoute que :

Partout on a vu des *artistes* éminents admis dans la familiarité des princes, comblés d'honneurs et de richesses, tandis que d'autres, non moins habiles, se débattaient vainement contre les injustices du pouvoir et contre la mauvaise fortune¹¹⁶.

¹¹¹ Archives de l'État du Valais, extraits du manuscrit original pour sa biographie, Fonds Edmond Bille, 188 Dactylographie de « Mes départs », copié le 16 août 1958 à Hermance.

¹¹² *Ibid.*, p. 2.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Voir à ce propos l'étude : B. JOYEUX-PRUNEL, « Peut-on faire l'histoire du statut de l'artiste ? », *op. cit.*, p. 5-9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 731-732.

¹¹⁶ *Id.*

Prestige et richesse contre anonymat et pauvreté représente l'éternel débat qui, tout au long du XIX^e siècle, emprisonne la carrière artistique. Si les mœurs et le regard de la société commencent à évoluer, ces changements sociétaux en sont encore à leurs balbutiements. Le nombre élevé de prétendants et de prétendantes au titre d'artiste a, par ailleurs, tôt fait de décourager les familles. Les sociologues Harrison et Cynthia White dénombrent près de 3'000 peintres Parisiens et 1'000 provinciaux dans la capitale dans les années 1860. De ce calcul, sont exclus pour l'époque, les femmes et les amateurs non affiliés au Salon ou ateliers de formation¹¹⁷. Le trop grand nombre d'artistes entraîne une incapacité du système à accueillir tout le monde, ce qui inévitablement conduit à des carrières ratées ou avortées¹¹⁸. L'incertitude encadrant le métier d'artiste conduit à en craindre la pratique, et ce, notamment, pour les familles. Pour répondre aux attentes parentales, nombre d'artistes commencent par une profession jugée plus respectable, tentant tant bien que mal de réprimer leur passion pour l'art. En 1851, Albert Anker, voué à des études de théologie, réalise un petit croquis qu'il intitule *Poésie et réalité* (fig. 3). Un peintre élégamment vêtu est représenté sur la gauche, attelé à sa peinture. À l'opposé, un jeune homme, le dos courbé sur sa feuille de classe recopie des lignes à la plume. Si le premier est entouré par un rameau de laurier fleuri, le second n'a plus que des branches mortes. Au centre, un vigneron verse des raisins mûrs dans une gerle « symbole de la vie féconde »¹¹⁹. Il est assez aisé de voir, à travers ce dessin, les aspirations refoulées du jeune Anker. En 1852, le décès de sa jeune sœur Louise, alors à peine âgée de quinze ans, accentue encore ses remises en question et ses aspirations théologiques. En 1854, convaincu du bien-fondé de son choix de quitter les ordres pour débiter une formation d'artiste, il tente de rallier sa tante Charlotte Anker à sa cause :

Et d'abord étant peintre, je ne changerai pas le moins du monde mon plan de conduite, et mon ambition sera toujours plutôt de devenir un brave homme qu'un peintre renommé ; ensuite je ne voudrais pourtant pas quitter ma science à la légère pour ne devenir qu'un peintre de portraits, car la vie de ces sortes d'artistes est assez triste. Je sais à quoi l'on peut arriver quand on a assez d'argent pour faire des études préparatoires, puis des études de peinture, et, qu'avec cela, on a du courage, du talent et qu'on ne se laisse pas vieillir avant le temps en s'adonnant au vice. Quoique ce ne soit pas l'ambition qui me pousse, je ne voudrais cependant pas devenir un mauvais croûteur (...) Je sais que d'efforts il en coûte, j'ai vu assez d'artistes : je ne craindrai

¹¹⁷ H. C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 61.

¹¹⁸ N. HEINICH, « Chapitre I. La bohème en trois dimensions », *op. cit.*, p. 23-25.

¹¹⁹ *Id.*

pas non plus la misère dans des temps mauvais, n'était pas un homme habitué au luxe (...) "Gueux comme un peintre", dit un mauvais proverbe ; aussi se les représente-t-on toujours en habits sales et troués, une grosse et vilaine barbe mal peignée et des dettes en plus. Personne ne pense qu'un peintre peut être un homme aussi tranquille qu'un autre, n'ayant pas plus de dettes que le négociant, son voisin, élevant bien ses moutards¹²⁰.

À travers cette description, le motif vocationnel est abordé sous son aspect le plus pur décrivant un véritable abandon de soi au profit de l'art pour l'art¹²¹. Ce raisonnement illustre clairement une volonté de justifier la posture sociale du peintre vis-à-vis des à priori de sa famille et de sa décision d'abandonner un parcours type – des études de théologie – au profit d'une carrière artistique. Si son père finit par consentir à laisser son fils pratiquer la peinture et accepte son départ pour Paris, il craint tout de même « pour son fils la vie de la grande ville et les camarades qu'il pourrait avoir dans ce métier nouveau »¹²². Une crainte d'autant plus fondée pour Samuel Anker que son fils, Albert, est le dernier membre de sa famille, son épouse, leur premier fils Rudolf et leur fille Louise ayant tous été emportés par la maladie entre 1847 et 1852¹²³. Anker arrive donc à Paris à vingt-trois ans. Son cas démontre que l'écart entre les âges peut s'expliquer par un intérêt pour l'art plus tardif, une reconversion ou un réinvestissement de son capital symbolique à travers une trajectoire différente. Le même phénomène se retrouve chez Eugène Burnand, cadet d'une fratrie de quatre garçons qui, dès ses années scolaires obligatoires, excelle comme illustrateur attitré pour les albums de la société de gymnasiens la *Scaphusia*¹²⁴. Pourtant pour rassurer son père, l'industriel Edouard Burnand, c'est vers l'architecture qu'il se tourne, espérant mettre son don pour le dessin au profit d'une carrière respectable. Son apprentissage dure quatre ans, mais n'a pas raison de sa passion. En février 1870, convaincu que sa voie est celle de l'art, il prend la plume pour écrire à ses parents :

¹²⁰ Extrait de la lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, Halle, 24 février 1854, Burgebibliothek, Bern, 2019272. L'usage du proverbe « gueux comme un peintre » semble pourtant remise en question. Dans son dictionnaire des proverbes français de 1710, Georges de Backer souligne qu'il « est devenu faux en ces derniers jours, où la peinture a été cultivée & anoblie » voir : G. DE BACKER, *Dictionnaire des proverbes françois. Avec l'explication de leurs significations, et une partie de leur origine etc*, Bruxelles, Georges Backer, 1710, « Peintre », « Gueux ». Il n'empêche que le proverbe a la peau dure, puisque tout au long du XIX^e siècle le statut d'artiste continue d'osciller de glorieux à miséreux, tant le nombre de prétendantes et de prétendants est exponentiel.

¹²¹ G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, n° 3, Le Seuil, 2007, p. 9.

¹²² *Le peintre Albert Anker : 1831-1910, d'après sa correspondance*, Berne, Staempfli, 1924, p. 31.

¹²³ Rudolf Anker (1828-1847) contracte la tuberculose, quelques mois après son décès, sa mère Marianna Elisabeth Anker (1802-1847) meurt également des suites d'une maladie. En 1852, Louise Anker (1837-1852) meurt à son tour, voir : MEISTER Robert, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, Bienne, Gassmann, 2000, p. 12-27.

¹²⁴ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres : Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne, Ed. Spes, 1949, p. 14.

J'avais l'intention de passer ma soirée à lire la Physionomique de Lavater, et puis, à peine avais-je commencé, qu'une intuition me force à venir converser avec vous. Ces études physionomiques de Lavater sont un vrai trésor, j'y trouve des réponses et des éclaircissements sans fin, qui me viennent de plus haut dans ce moment d'inquiétude intérieure au sujet de ma vocation¹²⁵.

Burnand, conscient de l'impact de sa décision, l'inscrit volontairement dans la généalogie du pasteur Zurichois Johann Caspar Lavater, auteur de l'*Essai sur la physiognomonie (1781-1803)*. En reprenant l'idée de l'auteur selon laquelle l'homme obéit à son destin personnel, il ajoute : « Ein Jeder wird, was er werden soll; was Gott anfängt, vollendet Gott. Et tout cela, Lavater le dit des artistes ; et tout cela m'est tombé dans la main au moment où j'étais tourmenté »¹²⁶. Une telle justification de sa vocation naissante a surtout pour but de défendre son choix de carrière heurtant l'éthique bourgeoise et protestante de ses parents¹²⁷. Cette source est ainsi un bon observatoire des pratiques de légitimation de la trajectoire artistique qui prennent corps à travers les enjeux familiaux ; Burnand doit avant tout prouver qu'être artiste peut être concilié d'une part avec l'exigence du travail et de l'apprentissage et d'autre part avec un sentiment d'utilité pour la société ; faire de l'art est utile et profite au plus grand nombre¹²⁸. Son argumentaire s'inscrit dans une volonté de prouver que l'art n'a rien de futile. Dans son journal intime, il écrit encore : « elle sera ma vocation, mon gagne-pain. Oui ! Dieu m'a destiné à rendre des œuvres admirables pour la jouissance des autres ; ce n'est pas une vocation inutile »¹²⁹. S'il finit par convaincre ses parents, c'est à Genève et non à Paris qu'il débute, dans un premier temps sa formation artistique. Après une année passée dans l'atelier de Barthélemy Menn, il prend la décision de rallier la capitale. Pourtant, à nouveau, il se heurte à la nécessité de devoir faire accepter son choix. En octobre 1872, il se rend à l'atelier pour discuter avec son maître :

m'ayant [été] conseillé d'aller continuer mes études à Paris, je pris mon grand courage pour aller annoncer à mon brave prof. Menn, que je quittais donc son enseignement

¹²⁵ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 12 février 1870, Zurich, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹²⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 12 février 1870, Zurich, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹²⁷ P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2004, p. 21.

¹²⁸ Cette affirmation pourrait sembler illogique puisque l'art par définition s'oppose au « principe d'utilité qui régit les sociétés capitalistes » pour offrir « la gratuité des biens symboliques », mais elle démontre en partie la nécessité d'une justification légitime en regard des parents de l'artistes, voir : G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *op. cit.*, p. 5.

¹²⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 20 janvier 1871, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

pour aller goûter des influences multiples de Paris. Je craignais que cette entrevue connaissait le caractère entêté de mon maître, prévoyant son désappointement à lui qui voulait me pousser, puis je voyais que je lui ferais de la peine en le quittant, car je crois, qu'il m'aimait. – tout cela m'ôtait le peu d'assurance que je m'étais promis d'avoir et c'est en tremblant que je dis au père Menn que j'allais à Paris. – Il me reçut d'abord assez froidement, sans tout à fait m'exprimer son mécontentement – puis enfin au moment des adieux je retrouvais sa bienveillance¹³⁰.

À travers cette source, on constate que, dans le cas d'une première formation artistique en Suisse, l'accord parental est également contrebalancé par le consentement du maître d'atelier. Véritable figure de mentor, il apparaît comme le dernier rempart avant Paris pouvant tout à la fois encourager ou dissuader ses disciples de s'y rendre. Le dernier accord pourtant obtenu, Burnand rejoint la capitale Française à l'âge de vingt-deux ans, restant dans la moyenne malgré ce changement de trajectoire plus tardif. Quelques années plus tard, René Auberjonois passe par des étapes similaires. Il débute en 1892 un apprentissage dans une banque à Lausanne pour accéder au souhait de son père, une décision qui retarde son départ à l'âge de vingt-quatre ans et qu'il décrira *a posteriori* avec beaucoup de rancœur :

J'ai été très mal élevé par mes chers parents – toute leur surveillance portant sur la moralité, et faisant foin de mes études. Par coquetteries j'ai presque toujours passé le dernier ds. les nombreux examens que je risquais amplement par vanité¹³¹.

Auberjonois relate ici son manque d'enthousiasme pour sa première formation, ayant à peine réussi ses examens simplement parce que ses parents s'opposaient à ses aspirations professionnelles. S'il accepte à contre-cœur de différer temporairement ses ambitions artistiques, c'est en gardant en ligne de mire son projet de devenir artiste, au grand dam de ses parents qui lui auraient préféré une profession si ce n'est plus sûre, du moins plus rentable¹³².

¹³⁰ Journal intime d'Eugène Burnand, 7 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹³¹ H. WAGNER, *René Auberjonois : chronique de vie : sa vie documentée par sa correspondance et ses agendas*, Berne, H. Wagner, 1994, p. 9-10.

¹³² Le cas de Jules Blancpain est à ce propos également intéressant. Descendant d'une grande tradition de savoir-faire horloger, il débute en mai 1876 une formation afin de prêter main-forte à l'entreprise familiale. Malgré une certaine habileté horlogère, des problèmes de santé et une envie dévorante de peindre vont le pousser à refuser l'héritage familial, voir à ce propos : C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, Bienne, Intervalles, 2019, p. 16. ; Frédéric Simon débute également une première formation en pharmacie, mais rapidement, il abandonne les laboratoires pour les classes de beaux-arts, voir : BACHELIN AUGUSTE, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, n° 43, 1889, p. 540.

Le prix de la vocation

Les questions financières sont particulièrement sensibles dans le cas d'études à l'étranger, ce que le cas de Joseph Reichlen vient confirmer¹³³. Le Fribourgeois se rend à Paris, en octobre 1874, après une formation à Stuttgart. Il a alors déjà vingt-huit ans. À son retour d'Allemagne en 1864, après un séjour de formation, sa famille est confrontée à d'importants soucis financiers. Son père Gottlieb Reichlen travaille alors comme boulanger, mais un mauvais investissement le contraint à revendre à perte un bien immobilier. Pour aider ses parents, Joseph Reichlen occupe différents emplois et, notamment, dès septembre 1865, un poste de professeur de dessin à l'école supérieure des garçons à Bulle¹³⁴. En parallèle, il dispense des cours privés de dessin et travaille au bureau de Greffe du Tribunal¹³⁵. En 1868, il s'installe à Hauterive où il est nommé surveillant de l'École Normale avec à sa charge, dans un premier temps, les cours de français aux élèves allemands, puis les cours de dessin. Après avoir mis un peu d'argent de côté, il retourne à Stuttgart pour un semestre et se décide finalement à rejoindre Paris où il ne peut compter que sur des subsides accordés par la ville de Fribourg pour financer son séjour¹³⁶. En totale opposition, moins de cinq ans après Reichlen, Ernest Biéler arrive à Paris à l'âge de dix-sept ans, un chèque régulier de la part de ses parents lui assure une formation sans tracasseries financières¹³⁷. *Idem* chez Burnand qui avant son départ en 1872 note avec émotion dans son journal intime que :

Mon père ne reculait pas devant le surcroît de dépenses que lui occasionnerait ce changement et ce renouvellement d'étude ce dont je lui serai éternellement reconnaissant, ainsi que de la manière désintéressée et tendre dont mes parents usèrent avec moi dans cette vocation¹³⁸.

¹³³ Les questions financières font l'objet d'un développement plus précis dans le chapitre 6 « La bohème du rêve à la réalité ». À propos de Joseph Reichlen, voir : *Joseph Reichlen (1846-1913). Le peintre de la Belle Époque*, Fribourg, Pro Fribourg, 2022, vol. IV.

¹³⁴ Gottlieb Reichlen ouvre sa propre enseigne en tant que boulanger en 1843. En 1847, la famille s'installe à Epagny où elle exploite l'auberge et la boulangerie puis achète, en 1851, l'Hôtel de l'Ecue à Bulle – bien immobilier qui doit cependant être revendu, entraînant des difficultés financières pour toute la famille, voir : *Joseph Reichlen (1846-1913). Le peintre de la Belle Époque*, Fribourg, Pro Fribourg, 2022, vol. IV, p. 8-9.

¹³⁵ S. GENOUD, *Le peintre fribourgeois Joseph Reichlen (1846-1913). Etude monographique*, Mémoire de licence, Fribourg, Université de Fribourg, 1999, p. 11-12.

¹³⁶ À propos des questions financières, voir chapitre 6 « La bohème du rêve à la réalité ».

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Journal intime d'Eugène Burnand, 20 janvier 1871, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

Ces différents arguments et cas de figure contribuent à expliquer l'écart important entre les âges des artistes constituant le corpus. Ils mettent par ailleurs en lumière l'implication parentale, laquelle incarne généralement un accord ou un soutien financier.

La vocation genrée

Les familles d'artistes au XIX^e siècle contribuent à l'éclosion des vocations et de fait, à leur bon déroulement¹³⁹. À tel point, qu'il serait juste de parler de *vocations enchantées* tant elles semblent facilitées par l'espace social dans lequel elles prennent naissance. En dehors d'une acquisition naturelle des codes sociaux du monde de l'art, cela permet également un réseau de relations important, voire indispensable. Gustave de Beaumont débute sa formation parisienne en 1875. Ses parents, Henri Bouthillier de Beaumont – fondateur de la Société de Géographie de Genève¹⁴⁰ – et Blanche Budé de Beaumont, sont tous deux proches du milieu intellectuel Genevois, mais moins impliqués dans le monde artistique¹⁴¹. Pourtant, durant toute sa jeunesse Gustave de Beaumont est sensibilisé à la peinture par l'intermédiaire de son oncle Charles Gabriel de Beaumont. Ce dernier, héritier du statut de négociant et de banquier de sa famille, décide d'abandonner le commerce au profit de l'art. Il se forme alors à Genève, auprès du peintre Jean-Léonard Lugardon, puis développe sa pratique en Italie. Il transmet à ses enfants, Auguste et Pauline, sa passion pour la peinture et offre un soutien à son neveu Gustave¹⁴².

Lorsque ce dernier décide de devenir peintre, rien ne vient contredire sa vocation. Son choix de quitter Genève d'ailleurs n'est soumis à aucune restriction. Le milieu familial dans lequel il évolue dès sa naissance, propice à l'éclosion des carrières artistiques vient en grande partie l'expliquer. Ces avantages l'accompagnent d'ailleurs à Paris, où il bénéficie des liens privilégiés de son oncle en lui rendant des services pour étoffer son réseau. En mars 1875, il raconte à ses parents son entrevue avec Paul Jean Flandrin, peintre cadet de la famille réputée, rencontré sur les bons conseils de Gabriel¹⁴³. Si le jeune homme semble bénéficier de tous les

¹³⁹ Ce schéma est d'ailleurs assez répandu au XIX^e siècle. Une configuration semblable se retrouve dans d'autres familles d'artistes de l'époque comme chez Alfred Van Muyden (1818-1898) et ses deux fils Henry (1860-1936) et Evert (1853-1922), chez Auguste Baud-Bovy (1848-1899) et son fils Daniel (1870-1958), ou encore chez Léopold Robert (1794 -1835), son frère Aurèle (1805-1871) et son neveu Léo-Paul Robert (1851-1923), qui lui-même a plusieurs fils peintres ; Théophile (1879-1954), Philippe (1881-1930) et Paul-André (1901-1977).

¹⁴⁰ A. CLARPEDE DE, « Henri Bouthillier de Beaumont, notice nécrologique », *Le Globe, Revue Genevoise*, n° 37, 1898, p. 1.

¹⁴¹ *Correspondance/s. Gustave de Beaumont*, Genève : Tipografia Mennini, 2015, p. 1.

¹⁴² D. ERNST, « Au Salève, les de Beaumont, peintres de la nature », *Le Messager*, 2013, p. 1.

¹⁴³ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, Paris, le 09 mars 1875, Genève, Association des amis de Gustave de Beaumont : « Dimanche j'ai été chez Flandrin, c'est un homme charmant, extrêmement intéressant, il a été

avantages du capital symbolique familial, ce n'est visiblement pas le cas de sa cousine. Quelques mois après lui, Pauline, se rend également à Paris comme nous l'indique une lettre d'Henri Bouthillier de Beaumont écrite à son fils :

Pauline va à Paris, part aujourd'hui ou demain et très aimablement nous a dit qu'elle jouira de te voir, mais je te demande de grâce de ne pas te détourner du tout pour elle de ton travail. Elle a ses gens et ses accompagnateurs si elle en a besoin et toi tu as à gagner ton illustration et ta vie, du reste sa manière de comprendre et de traiter l'art, est en complète contradiction avec ton génie, et peut avoir encore quelque valeur pour le paysage (et encore selon les goûts) ce qui constitue une affaire de mode¹⁴⁴.

La décision de Pauline de prendre les pinceaux semble être acceptée par sa famille et essentiellement par son père Gabriel, puisqu'elle se rend à Paris. Néanmoins, la missive nous apprend que son départ est davantage soumis à condition que celui de son cousin puisqu'elle voyage sous la surveillance de *ses gens et ses accompagnateurs*. Les craintes ou les préjugés des familles, vis-à-vis de la carrière artistique, sont encore plus prononcés lorsque la question du genre entre en jeu. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, être une femme représente un désavantage en termes de formation et de reconnaissance, ce que le cas de Pauline de Beaumont illustre parfaitement.

Par ailleurs, elle ne bénéficie pas des mêmes encouragements et notamment de la part de son oncle. Ce dernier fait une démarcation très nette entre Gustave, apprenti artiste, futur professionnel qui gagnera sa vie grâce à sa peinture ; et Pauline, pratiquant l'art en tant que fille de bonne famille, dilettante – à défaut de jouer du piano sans doute – et qui, malgré sa *valeur pour le paysage* n'est pas une artiste. Il faut voir dans cet exemple, l'importance de la dynamique du genre et une opposition, somme toute caricaturale, du génie masculin qui contribue à l'effacement des productions féminines. Pauline évolue dans un cercle, certes ouvert aux carrières artistiques, mais d'ores et déjà bien centré autour de ses représentants masculins ; Gabriel, son fils Auguste et son neveu Gustave¹⁴⁵. Si le milieu familial de Pauline n'entrave pas sa vocation, il la restreint en revanche à un statut d'amatrice, en opposition à ses homonymes

enchanté de la fotogr. que l'oncle G. m'avait donné pour lui, et m'a chargé de beaucoup le remercier et lui faire ses amitiés ». Il parle d'un Flandrin, il s'agit donc probablement de Paul, le cadet des frères, artiste également.

¹⁴⁴ Lettre d'Henry Bouthillier de Beaumont à son fils Gustave de Beaumont, Genève, 1875, Genève, Association des amis de Gustave de Beaumont, P12E1L48.

¹⁴⁵ Auguste de Beaumont s'est également rendu à Paris pour une seconde formation artistique, mais il ne demeure aujourd'hui aucune trace écrite personnelles pour en témoigner. C'est pourquoi, il n'a pas été intégré au corpus de recherche, ne rentrant pas les critères sélectifs initiaux.

masculins. Cette hypothèse, à savoir qu'aux femmes l'art est un hobby, peut se discuter à travers le cas de Louise Breslau fait face au refus maternel lorsqu'elle annonce sa décision de devenir artiste. Si elle prend des leçons de dessin depuis 1874, elle le pratique jusqu'alors pour un cercle privé. Néanmoins, orpheline de père, elle dépend d'un tuteur qui, contre toute attente, lui concède le droit de débiter une formation artistique. Les ambitions artistiques des femmes ne sont ainsi pas totalement contrecarrées – bien qu'elles doivent davantage prouver leur légitimité. L'exemple de Martha Stettler, seconde fille de l'architecte et inspecteur des travaux publics bernois Eugen Stettler, vient le confirmer. Dès son plus jeune âge, son père encourage ses dons pour le dessin et l'aquarelle. À la fin de sa scolarité obligatoire, elle fait un séjour de quelques mois dans un pensionnat de jeunes filles, y apprenant les tâches domestiques et le maintien d'un logis en vue d'un mariage¹⁴⁶. Elle suit également des cours de dessin, mais dont l'enseignement vise une pratique en dilettante, pour un cercle privé¹⁴⁷. Les aspirations artistiques de Stettler dépassent pourtant rapidement le stade d'un travail d'amatrice. Son père, qui a une solide formation artistique et une grande passion pour le dessin, pratiquera essentiellement son art à travers l'architecture, voit en elle ses ambitions inachevées et l'encourage, en 1893 à partir pour Paris¹⁴⁸. Contrairement à Pauline de Beaumont, elle s'y rend sans *accompagnateurs*, et partage un petit appartement avec sa compagne ; deux éléments révélateurs de la grande liberté d'action dont elle jouit. Un cas certes intéressant, mais qui demeure assez rare pour l'époque.

L'analyse du phénomène de la vocation artistique – et de sa révélation – prouve qu'il s'agit d'un fait en partie construit. Les familles craintives des questions financières, mais aussi d'un mode de vie jugé marginal, représentent un rempart à la carrière artistique¹⁴⁹. Pour convaincre, il faut donc justifier l'attrait de l'art par un don inné. L'émergence de la figure d'artiste au XIX^e siècle, centrée sur le régime de singularité se révèle instrumentalisée à travers un profond changement sociétal qui va de pair avec la transformation du système académique artistique. Plaider le don inné, se réclamer *réceptacle* d'une vocation artistique – comme le fait Burnand vis-à-vis de ses parents notamment – c'est avant tout s'insérer au sein du champ du monde de l'art en cours d'autonomisation avec tout ce qu'il a à offrir d'attrayant, mais aussi de

¹⁴⁶ U. BLOSSER et F. GERSTER, *Töchter der Guten Gesellschaft. Frauenrolle und Mädchenerziehung im schweizerischen Grossbürgertum um 1900*, Zürich, 1985, p. 108

¹⁴⁷ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, op. cit., p. 22

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ J. SCHLANGER, *La vocation*, Paris, Edition Hermann, 2010, p. 33.

concurrentiel. Dans ce mécanisme, Paris est un rouage essentiel. Même si la Ville Lumière n'arrive pas en première étape, elle fait partie intégrante du processus, de la stratégie de carrière. Jusqu'à ce que l'aspirant ou l'aspirante artiste obtienne l'approbation pour partir, la carrière artistique et l'expérience parisienne demeurent de l'ordre de l'imaginaire et du fantasme. Une fois acceptée, la vocation, aussi bien que le départ pour Paris, l'expérience devient réelle, tangible et parfois peut s'avérer décevante.

2.2.Mobilité et dépaysement, récit d'un voyage

Le 4 octobre 1875, Evert van Muyden rédige une lettre pour son ami d'enfance Gustave de Beaumont l'incitant à rejoindre Paris au plus vite. En marge de son texte, il griffonne un chemin de fer avec un train roulant en direction de Paris, inscrit en toutes lettres (fig. 4). En queue de convoi, van Muyden se représente lui-même le corps penché par la fenêtre du wagon agitant son chapeau en direction de Genève qu'il vient de quitter. Le déplacement pour Paris, le voyage en tant que tel, est rarement relaté dans les monographies d'artistes, et ce, alors que plusieurs sources en témoignent. Le transport ferroviaire n'est en place que depuis une petite trentaine d'années au moment à la période où débute cette étude¹⁵⁰. Au tout début du siècle, rallier Paris depuis Genève prend presque 108 heures en diligence et passe à moins de 75 dès 1830¹⁵¹. Ce gain de temps s'explique, entre autres, par l'usage de wagons sur rails sur lesquels sont placées les voitures. Auguste Bachelin en 1850 part de Neuchâtel par malle, pour rejoindre Besançon, un trajet fort agité comme il l'indique à ses parents :

Nous passâmes des vallées des montagnes des villages bien tristes, je m'efforçais de dormir, mais les haltes aux douanes, et la grosse voix des gendarmes départemental venaient de temps en temps briser le fil du sommeil¹⁵².

Pour raccourcir son périple, il passe une nuit et un jour dans un petit hôtel de Besançon. Le troisième jour à six heures du matin, « monté sur l'impériale d'une grande voiture des

¹⁵⁰ A. CAROL, « L'expérience ferroviaire : Culture somatique et voyages en train au xixe siècle », dans C. Granger (éd.), *Histoire par corps : Chair, posture, charisme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 77-107.

¹⁵¹ C. STUDENY, « Une histoire de la vitesse : le temps du voyage », dans C. Jemelin *et al.* (éd.), *Mobilités et temporalités*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 113-128.

¹⁵² Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

messageries Nationales »¹⁵³, il reprend la route jusqu'à Tonnerre. Là, la diligence, sans les roues, est placée sur les wagons du chemin de fer afin de rallier plus rapidement Paris. Ce premier voyage suscite chez le jeune homme des sentiments contradictoires :

Je ne sais dire quel tissu d'émotions passèrent en moi ; c'était un assemblage de crainte, d'étonnement et de curiosité. D'abord, la machine roula avec peine ; mais petit à petit elle augmenta de vitesse et arriva enfin à un tel degré que, quoique l'air fût très calme, le vent nous frappait la figure comme dans les jours de bise, au point que nous dûmes fermer toutes les ouvertures¹⁵⁴.

Crainte et curiosité, les émotions décrites par Bachelin participent d'un imaginaire ferroviaire alors largement répandu dans les récits de voyage¹⁵⁵. La présence d'une culture somatique, à travers laquelle il décrit une expérience corporelle et sensorielle, laisse à penser qu'il s'agit de l'un de ses premiers voyages¹⁵⁶. Dès 1840, la malle-poste atteint ses limites en termes de vitesse et de capacité. Parallèlement, les grandes lignes ferroviaires se développent en nombre pour rallier les grandes villes¹⁵⁷. Ce moyen de locomotion en est encore à ses débuts, lorsque Bachelin, l'emprunte expliquant sans doute qu'il soit aussi prolifique à ce sujet dans ses lettres : quatre pages de la première lettre qu'il envoie de Paris sont consacrées au récit détaillé de son voyage¹⁵⁸.

Le développement rapide du chemin de fer permet, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, de relier beaucoup plus vite encore Genève à Paris, puisqu'il ne faut « plus que » 11h55 pour aller de l'une à l'autre¹⁵⁹. Il est également possible de partir depuis Bâle ou encore Lucerne et Zurich

¹⁵³ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁵⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁵⁵ T. MELDOLESI, « Le chemin de fer entre XIX^e et XX^e siècle : manifestations de l'inquiétude se penchant vers la folie pendant le voyage en train et à la gare », sur *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/cm/2070> ; consulté le 22 mai 2024).

¹⁵⁶ A. CAROL, « L'expérience ferroviaire », *op. cit.*

¹⁵⁷ C. STUDENY, « Une histoire de la vitesse », *op. cit.*

¹⁵⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁵⁹ Tiré de, *Almanach Royal et National an ix et 1830 (diligence 1800 et 1830) ; Annuaire des Postes, 1840 (malle-poste 1840) ; Guide Choix 1870 et 1890 (train 1870)*. Ces informations proviennent d'almanachs servant, en premier lieu, à la comptabilisation et à la représentation du temps. Ils font également foi, à partir de la fin du XVII^e siècle, d'horaires, voir : C. HERR-LAPORTE, *Être à l'heure : une histoire de la coordination temporelle dans les transports terrestres en France au cours d'un long XVII^e siècle*, Neuchâtel, Université Paris Cité et Université de Neuchâtel, 2022, p. 171 et E. P., « Bollème (Geneviève) Les Almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles

pour des prix allant de 71 à 112 fr., en fonction de la durée du trajet et de la classe du wagon, la mécanisation des transports permet de largement démocratiser les mobilités, ce qui bénéficie aussi aux artistes¹⁶⁰. Les voyageurs et les voyageuses à destination de Paris, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, jouissent donc de trajets plus célères. Le développement du chemin de fer met ainsi un terme aux récits détaillés du voyage tels que la littérature du XVIII^e siècle pouvait les concevoir. La vitesse et le trajet rectiligne, imposé par les rails, détruisent en partie cet art de la rhétorique du transport. Le lien entre le voyageur et l'espace du voyage n'existe plus en des termes similaires à ceux des romans de voyage du siècle précédent¹⁶¹. Par ailleurs, la plupart des artistes, ont déjà pu expérimenter ce moyen de locomotion avant leur départ pour Paris, lors de déplacement soit en Suisse, soit vers l'étranger, à Munich notamment¹⁶². Cette familiarité explique sans doute que les récits du voyage vers Paris soient moins fréquents. Si Bachelin raconte son voyage de manière très détaillée, ce n'est, en effet, pas le cas pour toutes et tous. Gustave de Beaumont, plus avare, se contente du compte rendu suivant :

Je viens comme je vous l'avais promis vous rendre compte de mon voyage et mon arrivée. Tout s'est très bien passé ! J'étais pourtant peu gai, surtout au commencement [mais] de braves voisins en me causant de choses et d'autres m'ont fait passer le temps¹⁶³.

Son trajet en train, moyen de transport qu'il a déjà emprunté à plusieurs reprises ayant étudié durant quelques années à Hofwyl, n'est pas aussi notable pour lui que celui de Bachelin trente ans plus tôt. Hugo Siegwart, au départ de Lucerne en 1888, se rend à Belfort pour y prendre le train rapide. Il n'en relate qu'« un voyage ennuyeux »¹⁶⁴, mais s'étonne des progrès ferroviaires lorsqu'il constate à quelle vitesse il rejoint Paris. Ici, ce n'est donc plus tant le voyage en lui-même, désormais expérience familière, qui est relaté, mais bien la qualité en termes de confort et d'ennui. De même Giovanni Giacometti résume son périple de 1888 par ces quelques mots :

Essai histoire Sociale », *Archives de sociologie des religions*, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1970, p. 11.

¹⁶⁰ Anon., « Chemin de fer de l'Est. Voyages en Suisse et en Italie », *Le Panthéon de l'Industrie*, 1898, p. 23.

¹⁶¹ W. SCHIVELBUSCH, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 62.

¹⁶² C'est le cas par exemple pour Léo-Paul Robert qui en 1869 quitte Bienne pour Munich, ou encore de Martha Stettler qui part de Berne pour aller étudier à Genève aux alentours de 1892.

¹⁶³ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 5 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁶⁴ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère, 1886, Paris, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich. Traduit de la source originale : « Bin nach langweiliger Fahrt glücklich in Paris angekommen ».

Dimanche matin, à 7h30, nous sommes arrivés à Paris. La veille, nous étions à Bâle. Tout ce qui s'est passé en Suisse, je l'écrirai une autre fois, quand je pourrai mieux concentrer mes pensées¹⁶⁵.

Trahissant la fatigue et le manque du confort qu'un long voyage apporte, sa lettre est davantage destinée à rassurer ses parents sur son arrivée à Paris qu'à leur raconter ce qui n'est finalement que de l'ordre du déplacement. Le temps dévolu à *recentrer ses pensées* est en réalité court-circuité par ses premiers jours dans la capitale, si bien que Giacometti ne reprendra pas ce récit les jours suivants. Le déplacement est, en revanche davantage décrit, lorsqu'il s'avère être particulièrement désagréable, comme le relève Edmond Bille décrivant un trajet : « interminable et inconfortable dans des trains de 3^{ème} classe »¹⁶⁶. Les premières et secondes classes proposent des revêtements capitonnés, permettant d'atténuer les secousses des rails, au contraire de la troisième où aucun dispositif n'est mis en place pour réduire les cahots¹⁶⁷. Le corps est, ici encore, un indicateur dans le voyage en train, mais trahissant dans le cas présent l'impatience et l'inconfort. Près de soixante ans après son premier voyage, en 1959, Bille se rappelle encore les conditions particulièrement inconfortables dans lesquelles se déroule son départ pour Paris : « Train bondé, nombreux arrêts.- A la Douane française on nous fouille tous les deux consciencieusement »¹⁶⁸. L'encombrement des trains est tributaire d'une loterie des places au moment du départ, accentuant encore l'anxiété du trajet. Les troisièmes classes plus encore, ne permettent pas de bouger ou de se mouvoir réellement pour d'étendre ses membres et les arrêts en gare sont parfois si courts qu'ils ne permettent pas de sortir ne serait-ce que pour effectuer « une gymnastique sommaire des jambes et des bras »¹⁶⁹. La promiscuité avec les autres usagers et usagères entraîne des sociabilités, des discussions et des rencontres, mais ces dernières peuvent s'avérer déplaisantes comme c'est le cas pour Bille :

Avant Dijon nous avons un long arrêt. Un inconnu s'approche de moi et s'intéresse à notre sort, et nous proposa de passer le temps d'arrêt à Dijon, « chez les petites Dijonnaises ». Nous ne bronchons pas et ne quittons pas notre compartiment qui se

¹⁶⁵ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 23 octobre 1888, Paris, cité par : G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, op. cit., p. 31. Traduit de la source originale : « Domenica mattina alle 7 1/2 si arrivava a Parigi. Il giorno prima fummo a Basilea. Tutto ciò che passò nella Svizzera vi scriverò un'altra volta, quando potrò concentrare meglio i miei pensieri ».

¹⁶⁶ Extrait du manuscrit original pour sa biographie, Paris et le Havre, Fonds Edmond Bille, 188 Dactylographie de « Mes départs », copié en 1959. Archives de l'État du Valais.

¹⁶⁷ A. CAROL, « L'expérience ferroviaire », op. cit..

¹⁶⁸ Extrait du manuscrit original pour sa biographie, Paris et le Havre, Fonds Edmond Bille, 188 Dactylographie de « Mes départs », copié en 1959. Archives de l'État du Valais, p. 1.

¹⁶⁹ A. CAROL, « L'expérience ferroviaire », op. cit..

remplit. En face de moi, une jeune femme sort constamment une petite bouteille qui semble une liqueur. Si je ne me trompe, elle sera ivre-morte avant l'arrivée au petit matin¹⁷⁰.

À travers le récit de Bille, le voyage en train est particulièrement éprouvant et ce d'autant plus, qu'âgé d'à peine dix-sept ans, il expérimente sans doute pour la première fois un si long voyage. Bien que rédigé des années après, ce discours reste accroché à l'image d'un jeune homme naïf confronté aux incommodités des transports en communs et ce malgré le fait qu'il ne voyage pourtant pas seul, puisqu'il effectue le trajet aux côtés de Charles L'Eplattenier, déjà coutumier du trajet et de la vie parisienne, qui endosse le rôle de chaperon. Au sein du corpus, les hommes voyagent généralement seuls pour se rendre à Paris la première fois, à quelques exceptions près, Bille, comme nous venons de le voir, mais également Félix Vallotton qui effectue le voyage en 1882 avec son père venu l'aider à s'installer et à faire les démarches nécessaires pour entamer sa vie parisienne¹⁷¹. Ernest Biéler également qui arrive à Paris en 1880, fait la route avec son père¹⁷². La présence paternelle s'explique sans aucun doute par le jeune âge de Vallotton et Biéler, ils ont respectivement seize et dix-sept ans à leur arrivée¹⁷³.

Au contraire, du côté des femmes, le voyage se fait presque toujours escorté par un membre de la famille ou un parent. Sophie Schaeppi vient, par exemple, avec sa sœur Louise et Louise Breslau, quant à elle, fait le voyage avec sa mère qui l'aide pour son installation en pension¹⁷⁴. Aucun récit ne subsiste malheureusement de ces arrivées à Paris. Deux réflexions en ressortent pourtant. Premièrement, le fait de venir accompagné induit un récit du voyage inexistant ou, tout du moins, plus bref puisqu'il ne s'effectue pas seul. Deuxièmement, si la présence d'un parent a pour vocation de chaperonner, elle peut également être une source de réconfort au seuil de cette nouvelle étape. En effet, les premières impressions de la capitale, à peine sorti du train, la fatigue du trajet dans les jambes, ne sont que rarement à la hauteur des attentes.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, Ed. A. Sedrowski, 1936, p. 17.

¹⁷² Dans une lettre datée de l'année suivant son arrivée, il raconte à sa mère la venue d'un jeune homme et son père à Paris qui souhaitaient des conseils sur les formations, il raconte : « Ces jours-ci j'ai eu mon temps pris par un Mr qui désirait mettre son fils ds un atelier. C'est un peu la même chose que quand nous sommes venus à Paris l'année dernière, papa et moi », lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 15 octobre 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁷³ Voir annexe 4 « Âges des artistes ».

¹⁷⁴ A.-C. KRÜGER, « Louise Catherine Breslau », dans *Berufswunsch Malerin! : Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren*, Schwellbrunn, FormatOst, 2020, p. 51-71 et C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 45.

2.3.Découvrir Paris, de l'exaltation à la déception

J'ouvris les yeux comme l'aigle qui cherche sa proie ; je regardai si bien, si bien que je fus le premier de la voiture qui m'écriai : « Le Panthéon ! Le Panthéon ! » Je venais de voir une coupole saillir dans l'horizon brumeux. Effectivement, c'était le Panthéon, puis les Invalides, les tours de Notre-Dame, Saint-Sulpice, puis Paris¹⁷⁵.

Bachelin depuis le train, arrivant progressivement en gare, observe attentivement les premiers signes de Paris, symbolisés ici par une suite de monument relevant du fantasme, du mythe parisien. À travers ce cours récit se lit l'impatience d'un jeune homme, curieux de découvrir ce qui sera désormais son nouveau foyer. Un récit pourtant inventé si l'on tient compte de la vitesse du train à son arrivée à Paris dont la célérité empêche réellement d'apercevoir si distinctement ces lieux emblématiques¹⁷⁶. Une fois le trajet terminé pourtant, les sentiments contradictoires viennent ternir ces images. Bachelin, dont l'attente presque enfantine d'apercevoir Paris par les fenêtres de la diligence laissait présager une joie de découvrir la ville, la décrit pourtant comme « un impur reptile »¹⁷⁷ couché dans la plaine. Il ajoute même :

On s'étonne de moi parce que je ne trouve rien de superbe de magnifique, on me dit blasé même, parce que je n'ouvre pas les yeux comme un pauvre provincial que je suis (...) Vraiment suis-je dans la capitale du monde me demandais-je en voyant devant moi les maisons sâles grises¹⁷⁸.

Lors de sa première sortie en ville, peu après s'être installé dans sa nouvelle chambre, il découvre avec frayeur le « bruit des bus » et « le fracas de ces 1000 voitures qui encombrent les rues, les cris de tous les petits marchands qui vous harcèlent, la foule »¹⁷⁹. La description sensorielle qu'il donne du tumulte et de l'agitation de la ville trahit un choc. Le bruit incessant des automobiles, mais également la présence de la foule renforce l'idée d'une densité écrasante.

¹⁷⁵ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁷⁶ C. CHEROUX, « Vues du train », sur *Études photographiques*, Société française de photographie, 1996 (en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101> ; consulté le 22 mai 2024). Voir également sur la question de la vision durant le voyage en train : T. MELDOLESI, « Le chemin de fer entre XIXe et XXe siècle », *op. cit.*

¹⁷⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁷⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁷⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

Bachelin est submergé par une multitude de stimuli sensoriels typiques des premières expériences urbaines. Le phénomène d'émigration, ou *d'exil volontaire*, pour reprendre les termes de Gottfried Keller, amène son lot de réajustement notamment sur le plan géographique et social¹⁸⁰. La notion d'*habitus* désajusté convient, en ce sens, tout à fait à des récits de ce type tant il démontre les distances aussi bien spatiales que sociales dans les conceptions d'un nouveau lieu de vie¹⁸¹. L'évolution de l'*habitus* dans des conditions changeantes a, indubitablement des conséquences sur l'adaptation et, souvent, cette dernière se passe plus difficilement, comme c'est le cas pour Bachelin¹⁸². La découverte de la ville oscille entre exaltation et déception. La première rencontre avec Paris est perçue comme un véritable choc culturel pour les Helvètes du corpus, mais c'est également le cas pour d'autres voyageurs européens, comme l'atteste France Nerlich au sujet des Allemands¹⁸³. Si l'impatience du voyage est visible dans les lettres, le premier regard posé sur Paris n'est, quant à lui pas, toujours positif. Bien souvent, l'utopie imaginée avant le départ entre en confrontation avec la réalité. Burnand évoque dans son journal intime cet écart important entre son imaginaire Parisien et ce qu'il y découvre réellement :

Me voici dans ce Paris, dans ce quartier Latin qui m'apparaissait si éloigné, si effrayant – Hé bien l'impression que j'éprouve est exactement celle que je présentais ; je me sens horriblement isolé, seul de mon espèce – Puis le peu que j'ai vu de la vie des étudiants, de leur genre, est si fort opposé à ce que je rêve, que, au fond, je me sens assez malheureux¹⁸⁴.

De même, à peine ses valises déposées en 1875, déçu, le jeune Gustave de Beaumont écrit à ses parents : « Au point du jour, me voilà arrivé, ce qui m'a procuré le plaisir de jouir du spectacle

¹⁸⁰ P. CHESSEX, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *op. cit.*. Sur l'exil volontaire, voir : 1900 : *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse : [exposition], Kunstmuseum Solothurn, [17 juin - 27 août 2000]*; *Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona, [15 sept. - 29 oct. 2000]*; *Musée cantonal des beaux-arts, Sion, [19 novembre 2000 - 7 janvier 2001] : [catalogue]*, Solothurn : Bellinzona : Sion, Kunstmuseum ; *Civica galleria d'arte Villa dei Cedri ; Musée cantonal des beaux-arts, 2000*, p. 17. Ces réflexions sont tirées d'un texte de Gottfried Keller : G. KELLER, « Ein bescheidenes Kunstreisichen », *Neue Zürcher Zeitung*, 1882.

¹⁸¹ Le changement parfois radical de l'*habitus* au gré d'une nouvelle expérience peut en effet engendrer des phénomènes de crise ou de mutation brutale, voir : P. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris, Points édition, 2003, p. 232.

¹⁸² Sur la question de l'acculturation rendue complexe par le changement des conditions d'adaptation, voir chapitre 7 « Paris comme foyer ».

¹⁸³ France Nerlich et Bénédicte Savoy font le même constat pour les artistes allemands rejoignant la capitale, voir l'introduction : F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 : 1793-1843.*, *op. cit.*

¹⁸⁴ Journal intime d'Eugène Burnand, journal II, 19 octobre 1872, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

d'une capitale à son réveil, comme elle était fort sale, elle n'était pas belle »¹⁸⁵. À l'arrivée se creuse ainsi un écart conséquent entre l'attraction provoquée par la ville avant le départ et le dégoût qu'elle peut susciter une fois sur place. Une « première impression déplorable » également pour Bille, qui écrit qu'il en a « le cœur tout chaviré »¹⁸⁶. À travers ces récits, il est possible de trouver une clé de lecture de ces écrits d'artistes qui semblent tous être teintés d'un certain *ethos* malheureux. À l'instar des *Illusions perdues* de Balzac, ces sources relèvent la lente et progressive destruction des idéaux et des prétentions¹⁸⁷. Paris modifie – et ce dès le départ – largement les attentes des jeunes artistes. La réussite sociale, la nécessité de s'inscrire dans un champ à la fois culturel et professionnel s'accompagne ici d'un affadissement, d'une perte de ses rêves. Il s'agit évidemment d'un lieu commun dans la littérature du XIX^e siècle. À tel point qu'il est nécessaire de s'interroger sur la part d'inconscient de ces écrits helvétiques dont les descriptions sont très similaires.

Désorientation spatiale et sociale

Une partie importante des récits d'arrivée témoignent d'un phénomène de désorientation qui s'incarne à travers une comparaison entre la vie connue jusqu'alors et le nouveau quotidien parisien. Le jour même de son arrivée, Bachelin raconte qu'en voulant rejoindre le Luxembourg par la rue St Jacques, il a été heurté et bousculé à de nombreuses reprises par la foule et « accosté par des femmes sâles » : « c'était une fourmilière d'individus et cependant il me semblait traverser un désert !!! »¹⁸⁸. Ce dernier terme, souligné volontairement par le jeune homme, est étonnamment repris par Giovanni Giacometti en 1888 pour raconter ses premières impressions :

Dès qu'on arrive à Paris, on se sent abandonné et déserté au milieu de cette foule innombrable qui grouille sur les boulevards, à ces cris, à ces carrosses, qu'on dirait un rêve et qu'on ne se croit qu'après s'être assuré de plusieurs manières¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁸⁶ Extrait du manuscrit original pour sa biographie, Paris et le Havre, Fonds Edmond Bille, 188 Dactylographie de « Mes départs », copié en 1959. Archives de l'État du Valais, p. 1.

¹⁸⁷ H. de BALZAC, *Les Illusions perdues*, Paris, Werdet/ Hyppolite Souverain / Furne, 1837, 3 vol. Pour une analyse réflexive sur la déconstruction des rêves à travers le roman de Balzac, voir notamment l'étude : A. BRESNICK, « The Paradox of Bildung: Balzac's "Illusions Perdues" », *MLN*, vol. 113, n° 4, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 823-850. Cette notion de désillusion est également omniprésente dans *l'Éducation sentimentale* de Bourdieu et témoigne d'une véritable transformations social des ambitions, voir : P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*

¹⁸⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁸⁹ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 23 octobre 1888, Paris, cité par : G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, *op. cit.*, p. 31. Traduit de la source originale : « Nel primo momento che si arriva a Parigi si sente abbandonato e deserto in mezzo a

Les premiers pas dans Paris, tel que décrits par Bachelin et Giacometti révèlent une intéressante dualité dans la perception de la grande ville. Bachelin se sent totalement submergé par la ville et son lot ininterrompue de passants et de passantes tout en éprouvant un profond sentiment d'isolement. Il est frappé par la contradiction entre cette agitation extérieure et son ressenti personnel. Le désert incarne une métaphore tout à fait paradoxale et Giacometti vient le confirmer en affirmant se sentir invisible et insignifiant malgré la présence de milliers de personnes. Pour le grison d'origine, le dépaysement est également complet, sans doute plus encore venant d'une localité comme Stampa – petite commune Suisse dans les montagnes des Grisons – et arrivant dans une ville aussi imposante que Paris, comme il l'ajoute encore :

Je suis encore tellement désorientée par cette toute nouvelle vie, par cet immense Paris, que je peux à peine vous dire que je suis en bonne santé et de bonne humeur¹⁹⁰.

L'immense Paris, tel qu'il est décrit dans les correspondances, est source d'une véritable ambivalence, suscitant à la fois la joie et la crainte. Le sentiment de désorientation est partagé par un grand nombre, tant le déplacement physique jusqu'à Paris implique également un déplacement social et une injonction à sortir de ses habitudes. Par ailleurs, le choc culturel relève également d'une désillusion, comme Edmond Bille l'écrit à sa mère : « Paris ne m'a absolument pas épaté ; c'est Genève en grand ! Un peu plus de bruit, un peu plus de monde dans les rues et c'est tout »¹⁹¹. Si Genève est en effet, au regard de Neuchâtel, plus proche de la capitale française, il n'en demeure pas moins que la comparaison est délicate. Genève compte alors une population de plus de 60'000 habitants quand Paris en dénombre 1'900'000¹⁹².

Le déplacement des artistes suisses jusqu'à Paris est particulièrement révélateur d'une migration géographique incarnée également par un changement d'espace social. Cette nouvelle

quell'innumerevole folla che brulica sui "boulevards" a quelle strida, a quei carri che sembra proprio un sogno e non si crede a se stesso che dopo essersi assicurati in più modi ».

¹⁹⁰ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 23 octobre 1888, Paris, cité par : *Ibid.*, p. 31. Traduit de la source originale : « Sono ancora così confuso di quella vita tutta nuova, di quel fracasso di quel l'immenso Parigi che appena appena vi posso annunziare che sono sano e di buon umore ».

¹⁹¹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁹² M. PIGUET, J. TERRIER et C. BONNET, « Genève (commune) », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2018 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/articles/002903/2018-02-07/> ; consulté le 2 octobre 2022) et T. LOUA, « De la population de Paris et de ses mouvements, d'après le bulletin municipal », *Journal de la société statistique de Paris*, vol. 14, 1873, p. 96. Vers 1800, Paris dénombre déjà 550'000 habitants ce qui dépasse déjà largement les plus grandes villes suisses dans les années qui suivent, voir l'introduction : F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1:1793-1843.*, op. cit..

vie, cette prise d'indépendance, s'accompagne d'un changement drastique sur le plan du quotidien dans la manière de vivre, le lieu de vie ou encore les moyens matériels à disposition pour vivre. Bille, pourtant rassuré dans un premier temps à son arrivée à Paris, le fait comprendre en transparence dans une lettre à ses parents : « il fallait s'y attendre, les premiers jours j'étais trop occupé pour faire attention au changement de vie, ce n'est qu'au bout d'une semaine que la réalité m'est apparue plus noire que jamais »¹⁹³. Arrivé à Paris depuis un mois seulement, il est pris d'une peur panique de ce « grand Paris » où il se sent seul, perdu et totalement étranger¹⁹⁴. Eugène Burnand a une première impression similaire et se rassure en retrouvant une connaissance dès son arrivée à la gare : « si j'avais été seul, en arrivant, j'aurais nécessairement fondu en larmes »¹⁹⁵. Ces exemples exagèrent, à dessein, le contraste saisissant entre la joie des uns d'avoir rallié Paris et la crainte des autres d'évoluer désormais hors de tous repères habituels, des sentiments contraires et qui ne sont pas constants. Paradoxalement, les premières impressions sont également nourries par le mythe, à peine arrivé, en 1874, Robert confie à son journal : « Et me voilà ... installé à Paris comme si je ne l'avais jamais quitté »¹⁹⁶. Il s'agit de sa toute première fois à Paris – où il se rend à contrecœur – et pourtant il est frappé par une impression de déjà vu, comme s'il connaissait le lieu à force d'en entendre parler. Ce phénomène s'explique par le concept de mémoire collective développé par Maurice Halbwachs. Les individus assimilent des images et des représentations de lieux à travers des récits partagés, de sorte qu'un endroit peut sembler être familier sans même s'y être rendu. Cela résulte d'un cadre de référence modelé par les témoignages familiaux ou sociaux, mais aussi par la littérature, les médias et l'art¹⁹⁷. L'aura parisienne est effectivement relayée par nombre de supports parmi lesquels on compte des guides de voyage (en français ou d'autres langues). Particulièrement prolifiques dès 1800, ils deviennent plus nombreux encore et plus précis au cours du XIX^e siècle (adresses, hébergements, coût de la vie)¹⁹⁸. Par ailleurs, plusieurs guides sont rédigés spécifiquement à l'attention des futurs artistes relayant les différents ateliers et

¹⁹³ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 01 novembre 1895. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

¹⁹⁴ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 01 novembre 1895. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

¹⁹⁵ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 19 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁹⁶ Journal intime de Léo-Paul Robert, 7 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁹⁷ « C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. (...) Il suffit que j'aie lu des descriptions de la ville, faites de tous ces divers points de vue, qu'on m'ait conseillé d'en voir tels aspects, plus simplement encore, que j'en aie étudié le plan. Supposons que je me promène tout seul. Dira-t-on que, de cette promenade, je ne peux garder que des souvenirs individuels, qui ne sont qu'à moi ? Cependant, je ne m'y suis promené seul qu'en apparence », voir : HALBWACHS MAURICE, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 52-53.

¹⁹⁸ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 570.

lieux de sociabilité importants¹⁹⁹. L'existence de ces publications démontre que les artistes possèdent déjà une idée assez précise de la ville avant le départ.

La lecture des sources issues du for privé permet ainsi de comprendre comment cette injonction à l'internationalisation est, réellement, vécue, voire mal vécue. L'écart entre l'impression de connaître la ville et ses secrets – fortement amplifié par l'impatience avant le départ – et la sensation une fois arrivé sur place est conséquent, à l'instar de Félix Vallotton découvrant : « le Jardin d'Acclimatation dont je n'ai pas été épaté »²⁰⁰. Il y a même lieu de parler de choc culturel, d'un *syndrome de Paris*²⁰¹. La nécessité de partir pour la capitale est perçue, dans l'inconscient collectif, comme un passage obligé à l'épanouissement des carrières artistiques. Cependant, les récits relatent souvent une déconvenue à l'arrivée ; le comportement des gens, l'insalubrité des rues, la foule pressée et bruyantes sont autant de facteurs communément mentionnés dans les écrits personnels des artistes suisses. Bien que ces impressions soient souvent accentuées par l'épuisement du voyage et le dépaysement, elles demeurent particulièrement fortes tout au long des années de formation.

*

* *

Paris s'affirme, tout au long du XIX^e siècle, comme un symbole culturel incontesté, que seule Munich parvient partiellement à concurrencer. L'hégémonie parisienne est effectivement nuancée par le nombre de trajectoires qui y débudent puis s'en vont, qui commencent ailleurs puis rejoignent Paris ou encore celles qui opèrent de véritables chassés-croisés entre les capitales. De fait, Paris n'a donc pas un réel monopole indiscutable. Pourtant, il faut reconnaître à la Ville Lumière une liberté artistique et spirituelle comme nulle part ailleurs en Europe à la même époque. Munich, par exemple, laisse aux apprentis et apprenties artistes suisses un sentiment de cadre autoritaire et formel ne laissant pas assez de place pour le jugement

¹⁹⁹ *The Art student in Paris*, op. cit..

²⁰⁰ Lettre de Félix Vallotton à son frère Paul Vallotton, 23 février 1882, Paris, cité par : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973, vol. 3, p. 359.

²⁰¹ Bien entendu, ce syndrome s'applique à des voyageurs d'origines japonaises dont le choc culturel, ne serait-ce que sur les questions de langue, de relations interpersonnelles et de sociabilités, est bien plus conséquent. Cependant, l'analyse peut également s'avérer probante dans de nombreux autres cas de figures y compris pour des nationalités plus proches culturellement parlant de la France comme la Suisse. Sur la base de l'étude qui a apposé officiellement un nom sur ce diagnostic : A. VIALA et al., « Les japonais en voyage pathologique à Paris : un modèle original de prise en charge transculturelle », op. cit..

individuel et l'innovation. Pour peindre libre, il faut peindre à Paris et même sa réputation populaire et criminelle ne parvient pas à entacher cet adage. Si Paris fait peur avant le départ, les artistes prennent conscience que la bohème tant recherchée naît de cette débauche relayée aussi bien par la presse, la littérature que les récits de voyageurs et de voyageuses. La ville attire ainsi pour son mode de vie, pour ses formations, mais surtout pour sa renommée qui devient, en réalité, un ajout à un bagage artistique déjà existant. La Suisse, durant les cinquante dernières années du siècle, fait preuve d'une plus grande implication dans les domaines culturels et offre davantage de possibilités sur le territoire. Bien que cela n'empêche pas le nombre de déplacements d'artistes de croître jusqu'à la fin du siècle, ces derniers possèdent désormais déjà des prérequis artistiques et Paris s'inscrit davantage comme une seconde étape nécessaire sur le plan réputationnel. Ainsi, l'art du XIX^e siècle se caractérise par une prolifération conséquente de lieux de créations et d'apprentissages. Les réseaux d'artistes s'élargissent dans mais également hors des frontières nationales, contribuant à un essor des circulations qui ne s'explique pas uniquement par l'aura parisienne²⁰². Il y a autour de Paris une construction presque mythologique de la ville, au-delà même des formations, qui explique cet attrait si fort auprès des artistes helvétiques, mais également d'autres nationalités. Il faut noter par ailleurs que l'adage fonctionne dans les deux sens, car si la célébrité de Paris attire les artistes, à l'inverse, les artistes arrivant à Paris contribuent à en forger la célébrité²⁰³. Le séjour dans la capitale apparaît comme un pèlerinage laïque, séculier, une sorte de station d'arrêt obligatoire sur la route de la carrière artistique. Il ne s'agit plus pour autant d'un Grand Tour comme le siècle précédent en a vu tant puisque, dans les faits, le départ pour Paris découle uniquement d'un choix personnel. Il en résulte néanmoins que ce choix, bien que personnel, peut également être dicté par des obligations sociales. Dans la seconde moitié du siècle, on assiste donc à la mise en place, de manière informelle, d'une structure de déplacement et d'accumulation de capital symbolique qui donne l'impression de trajectoires individuelles, mais qui, pourtant, revêt de nombreux points communs.

Les artistes suisses conçoivent donc Paris comme le moyen d'obtenir un supplément qui sera salubre à l'art helvétique. Qu'il soit question de pratique pure et dure, d'idéologie ou d'un mode de vie, la ville semble, dans l'inconscient collectif, offrir les moyens d'y parvenir. Dans le cas des artistes suisses en formation à Paris, nous pourrions donc reformuler ainsi le célèbre adage évoqué en introduction : « Nul n'est prophète en son pays, sans passer par un autre

²⁰² F. CLAUSTRAT, « Centres, marges, lisières : espaces et mobilité de l'art au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 132.

²⁰³ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*, p. 36.

auparavant ». Ainsi, à une période où le nationalisme prend une place importante dans la définition des arts, les artistes recourent pourtant plus nettement qu'auparavant à une référence culturelle étrangère²⁰⁴. Cependant, cette injonction, relevant à la fois d'une exigence pratique et à la fois d'une obligation de suivre la tradition, n'est pas toujours suivie de bon cœur. La contrainte volontaire, qui se lit en transparence de nombreux récits d'artistes, prouve que Paris s'érige comme une étape essentielle, mais souvent difficile. La nécessité de se conformer à un parcours type, mais également le dépaysement et l'éloignement physique une fois sur place créent inévitablement des réactions mitigées. Le syndrome de Paris, mis en exergue à travers les écrits, s'applique dès lors tout à fait au phénomène des Helvètes partant pour la capitale durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

²⁰⁴ B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009, p. 14.

CHAPITRE 2 : ÉCRIRE PARIS

Je suis bien heureux de pouvoir venir à vous en vous écrivant, c'est un moment de calme et d'intimité arraché à ce monstre de Paris¹.

Auguste Bachelin à Louis Favre, 1857

L'arrivée dans la capitale coïncide avec la mise en place d'un rituel d'écriture. En effet, dès leur arrivée, les artistes suisses empoignent la plume pour poser sur le papier les premières heures passées à Paris. Les récits de voyage, vu précédemment, en sont un exemple, mais cela couvre en réalité la totalité de cette nouvelle vie parisienne racontant avec ferveur le déroulement des journées, le choix d'un atelier ou les amitiés nouées. Pour lutter contre le dépaysement et l'isolement, les jeunes helvètes mettent rapidement en place des stratégies, parmi lesquelles l'écriture tient un rôle majeur tant comme confidente que comme lien avec leurs proches. L'expérience parisienne, rythmée par les leçons de dessin et de peinture, l'est également par l'écrit et l'entretien d'une correspondance régulière. La pratique de l'épistolaire prend ainsi diverses formes au cours de la période parisienne. Elle apparaît à la fois comme un moyen de contrer l'absence, de garder le contact, de relater son nouveau quotidien, mais c'est aussi un exutoire pour se raconter et se reconforter face à ce « monstre de Paris ».

La plupart des artistes entretiennent également la rédaction d'un journal intime. Si ce support ne répond pas aux mêmes objectifs que la lettre, ils s'inscrivent dans une réflexion similaire qui veille à garder d'une part un lien avec la famille et les proches restés en Suisse, d'autre part à coucher sur le papier cette nouvelle vie. À travers diverses productions scripturales, correspondances et écrits diaristes, les artistes laissent ainsi des sources prolifiques permettant de questionner la période parisienne hors des considérations de la formation en les interrogeant par le biais de l'intime. En effet, l'écriture prend la forme d'un véritable exutoire qui nous pousse à y voir un usage bien plus essentiel qu'une lettre annonçant des nouvelles ou qu'un journal relatant le quotidien. La lettre et le journal intime, objets dissemblables, se rejoignent ici dans « leur égale propension à se paraphraser et à se gloser »². En effet, les journaux intimes

¹ Lettre d'Auguste Bachelin à Louis Favre, 20 janvier 1857, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1804.

² B. DIAZ et J.-L. DIAZ, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 4, Pléiade (EA 7338), 2009, p. 122.

et lettres sont deux territoires limitrophes de l'intime. Les diaristes, au même titre que les épistoliers ou épistolières, franchissent régulièrement cette frontière soit en rédigeant leur journal comme une épître sans destinataire, soit, à l'inverse, en déversant leurs états d'âme dans les correspondances³. Raconter sa nouvelle vie parisienne, à ses proches par le biais de missives, ou à un confident de papier, c'est en définitive laisser une trace prégnante de cette expérience.

En cela, un lien évident peut être fait entre l'expérience parisienne, véritable période de maturation pour ces jeunes artistes, et le roman d'apprentissage hérité d'une longue tradition littéraire⁴. Les échanges de correspondance et la tenue – pas toujours régulière ni commune – d'un journal intime permettent de suivre le chemin d'un projet existentiel : celui de devenir artiste. L'identité narrative, pour reprendre le concept de Paul Ricoeur, est tout à fait applicable à nos artistes⁵. La mise en récit de l'expérience parisienne contribue de fait à ériger une personnalité artistique. Donnant à entendre les progrès et les avancées, mais relatant aussi les frustrations et les échecs, ces écrits s'inscrivent dans une réflexion plus large que le simple usage épistolaire. La vie à Paris à travers l'usage de l'écrit constitue ainsi une sorte de mise en fiction de soi-même dont la lecture permet de suivre le cheminement du rêve artistique qui conduit l'oisillon hors de son nid jusqu'à la capitale.

1. La nécessité d'écrire

Le 31 octobre 1874, Léo-Paul Robert débute son journal intime avec les mots suivants : « je me sens pressé de graver depuis aujourd'hui plus particulièrement dans ma mémoire en les inscrivant toutes les émotions qui vont m'assaillir »⁶. Son récit commence moins d'un mois avant son départ pour Paris. Il s'y trouve, en effet, avec certitude dès le 7 décembre, date à laquelle il précise que les événements des quinze derniers jours ont été si nombreux qu'il n'a pu prendre la plume plus tôt. Eugène Burnand, en revanche, diariste prolifique, met déjà par écrit son quotidien plus de deux ans avant son départ pour la capitale. Il entame son premier tome en précisant le caractère potentiellement éphémère de l'exercice : « Ceci est un essai.

³ B. DIAZ et J.-L. DIAZ, « Le siècle de l'intime », *op. cit.*, p. 119.

⁴ L'utilisation du terme est anachronique puisque cette appellation n'apparaît en France qu'à partir des années 1920. Néanmoins, son usage est bien antérieur. Les *Bildungsroman* sont, en effet, monnaie courante en Allemagne dès le XVIII^e siècle, voir : M.-C. DEMAY et D. PERNOT, *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 7.

⁵ P. RICŒUR, « L'identité narrative », *op. cit.*, p. 295.

⁶ Journal intime de Léo-Paul Robert, 31 octobre 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

Aurais-je la persévérance que demande une entreprise pareille ? J'en doute. Mais essayons »⁷. Il maintient pourtant son rituel durant près de cinq années consécutives (se répartissant en sept tomes). Si sa prose ne coïncide pas avec son arrivée à Paris, elle est néanmoins motivée par l'éloignement physique et l'isolement, puisqu'en 1870, date à laquelle débute le premier carnet, il se trouve à l'École Polytechnique de Zurich loin de son Moudon natal. Les années suivantes, passées respectivement à Genève puis à Paris, ne feront qu'accroître cette nécessité de coucher sur le papier ces expériences vécues en solitaire.

Une ambition commune à la pratique épistolaire comme nous l'apprend Auguste Bachelin : « Nous voici donc dans les lettres ! Mes chers parents ! Hélas oui, me voilà devant une misérable feuille de papier ou je dois tracer tout ce que j'ai vu »⁸. Ces quelques mots d'ouverture de la toute première lettre qu'il adresse à ses parents à son arrivée à Paris mettent en lumière la complexité et l'importance de l'écriture épistolaire dans le contexte de l'éloignement et de la séparation. La plume devient à la fois un vecteur d'expression des émotions et des expériences vécues, mais aussi un moyen privilégié pour tenter de surmonter la solitude, s'inscrivant dans une pratique rituelle.

1.1. Écrire pour atténuer l'absence

L'exercice même de l'écriture demande du temps, un temps pas toujours aisé à trouver, mais nécessaire, dans cette nouvelle vie rythmée par la formation, les visites et les sorties. Un juste équilibre évoqué par Auguste Bachelin dans une lettre à ses parents en 1850 : « On ne vit que par les lettres et le souvenir dans l'absence, donnons-donc quelques coups de crayons de moins et écrivons quelques lignes »⁹. De même en 1872, Burnand, à Paris depuis deux jours, évoque dans sa première lettre à ses parents cette nécessité de prendre le temps de se tourner vers eux pour toute décision importante : « pendant ces deux journées si remplies, je vous ai associés à toutes mes émotions, je vous ai consulté dans toutes mes décisions »¹⁰. Le temps dévolu à ce

⁷ Journal intime d'Eugène Burnand, tome 1, 28 octobre 1870, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 27 juillet 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁰ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 19 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

que Burnand nomme « une causerie avec les miens »¹¹ – notion utilisée fort à propos puisque la rhétorique épistolaire s’ancre traditionnellement dans l’art de la conversation – vient marquer un temps d’arrêt dans son quotidien et lui permet de tronquer l’absence physique¹². Le manque s’incarne alors à travers la multiplication des correspondances, Gustave de Beaumont écrit à ses parents : « Je ne puis m’empêcher de vous écrire encore aujourd’hui, c’est presque ridicule. Trois lettres depuis mardi »¹³. L’acte d’écriture est ainsi un moyen de conserver un lien tangible avec la vie laissée derrière eux.

Repères géographiques

L’écriture épistolaire permet d’atténuer la distance, de partager une forme de quotidien qui rend moins réelle la séparation notamment à travers l’usage de repères notamment géographiques. Dans une lettre à sa mère, Bachelin nomme les rues proches de l’atelier : « en indiquant les rues le papa et le grand-papa qui connaissent Paris pourront mieux suivre mes excursions »¹⁴. La mise en abîme d’éléments géographiques, de noms de rues, de descriptions de lieux permet aux artistes de faire entrer les membres de leur famille dans un quotidien rédigé et imagé. De même, dès la réception de la première carte postale, les parents d’Edmond Bille s’empressent de trouver des points de repère géographiques :

Aussitôt ta carte reçu, Dimanche, nous avons pris le plan de Paris pour trouver la rue de Rennes. Je connais ce quartier, que je trouve tout à fait à mon goût et j’estime que vous avez eu une vraie chance¹⁵.

Pourtant, la mère de Bille constate rapidement que son plan de la ville n’est plus à jour et qu’il atteint ses limites pour lui permettre de suivre les déambulations de son fils :

¹¹ *Ibid.*

¹²¹² C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 142.

¹³ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère, février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁴ Lettre d’Auguste Bachelin à sa mère Suzanne-Françoise Bachelin, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁵ Lettre d’Ernest Bille à Edmond Bille, 19 octobre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

Paris te semble-t-il bien extraordinaire peux-tu déjà t'orienter seul ? Je regrette mon plan je trouverais mieux les endroits dont tu nous parleras mon vieux plan n'a pas les routes et les nouveaux boulevards pourtant je trouve par ci par là ce qu'il faut¹⁶.

La carte qu'elle mentionne indique sans aucun doute les rues d'avant la transformation de Paris sous le Second Empire. Les travaux menés de 1853 à 1870 par Napoléon et le préfet Haussmann ont fortement modifié l'urbanisme de la ville, tout en changeant une grande partie des noms de rues. Le plan, désormais obsolète, de Caroline Bille ne lui permet plus que de suivre partiellement les déambulations de son fils à travers Paris. Néanmoins, par de simples informations échangées, les artistes et leurs parents parviennent à mettre en place une sorte d'imaginaire ou de cartographie commune. La lettre matérielle permet une forme d'immatérialité du transport grâce à la carte qui pourrait, aujourd'hui, être associée à la localisation partagée. On y entrevoit donc, de fait, un besoin de comprendre la géolocalisation des enfants éloignés.

Repères spatiaux

L'ajout de points de repères, mais également d'éléments informatifs sur le lieu, le cadre et les événements intervenant durant le temps d'écriture de la lettre sont autant de moyens de créer un lien avec le lectorat¹⁷. Les missives se lisent également à travers une forme d'instantanéité faussée ajoutée dans les écrits, comme lorsque Beaumont signe en ajoutant : « Adieu pour aujourd'hui, je cours mettre cette lettre à la poste »¹⁸. Une simple figure de rhétorique, un ajout très discret qui relève pourtant d'une pratique très précise de l'épistolaire. L'écriture de la lettre répond ainsi également à une mise en scène dans laquelle se construit un double récit. Une narration du quotidien tout d'abord qui incarne l'essentiel de la lettre, puis une chronique de l'exercice de la rédaction de la lettre accompagnée de nombreux détails sur le déroulement même de l'action. Tout est rédigé comme si l'épistolier souhaitait gommer l'espace-temps entre la prise en charge de son quotidien par l'écriture et la lecture de sa lettre quelques jours plus tard. La précision du lieu par exemple, mais également de la temporalité de la rédaction, revêtent ainsi un rôle tout aussi important que l'événement relaté. L'écriture est également organisée en fonction d'un impondérable, le départ de la poste. Gustave de Beaumont précise à

¹⁶ Lettre de Caroline Bille à son fils Edmond Bille, 24 octobre 1895, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

¹⁷ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres, op. cit.*, p. 102-103.

¹⁸ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

son père : « Je t'écis avant de me mettre au lit, afin que cette lettre puisse partir demain »¹⁹. Pour reprendre les propos d'Erwin Goffman les individus se représentent toujours de manière totalement consciente, y compris dans les situations considérées comme banales, c'est le cas ici dans les lettres d'artistes à travers la mention de détails, d'éléments supplémentaires ajoutés dans les lettres pour dresser un décor, un environnement²⁰. Considérés comme particulièrement triviaux à la première lecture, on constate pourtant que ces détails sont récurrents et se retrouvent dans presque toutes les correspondances d'artistes. Par cet usage, les correspondantes et correspondants ajoutent à leurs missives des éléments de représentations « spatiales et scéniques » invitant le lecteur à imaginer la scène dans laquelle s'est construite la lettre²¹. Ernest Biéler débute sa missive en précisant : « Ma chère mère, je suis ce soir près de mon poêle que j'ai chauffé pr la première fois »²². D'autres éléments apportent également des éclairages sur les questions de matérialité liée à l'objet. Beaumont dans une lettre écrit à ses parents :

Je crois qu'il vaut mieux que j'écrive aujourd'hui, quitte à récrire dimanche – de façon à ne pas vous tenir trop longtemps sans avoir de mes intéressantes nouvelles. J'aurai du reste des matériaux suffisants pour une longue lettre²³.

Arrivé au terme de sa lettre, il écrit encore, en diagonale à travers les salutations : « Voici mon papier fini. Cette lettre sera archi double, je n'ai pas la place de détailler »²⁴. L'esprit d'économie relevé par un usage du papier allant jusqu'à recouvrir entièrement de mots toute la surface, quitte à rendre la lecture plus difficile, est typique du XIX^e siècle à une période où les épistoliers ont le souci de ne pas gaspiller²⁵. Pourtant, cette crainte est parfois contrebalancée par l'envie d'en dire davantage. Trois jours plus tard, il ajoute un petit billet supplémentaire à

¹⁹ Lettre de Gustave de Beaumont à son père, 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

²⁰ E. GOFFMAN, *La présentation de soi*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1987, p. 11.

²¹ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 102-103. À ce sujet, voir également la mise en place d'un dispositif scénographique spatio-temporel invitant à l'intime : B. DIAZ et J.-L. DIAZ, « Le siècle de l'intime », op. cit., p. 117-119.

²² Lettre d'Ernest Biéler à sa mère Nathalie Biéler, 20 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

²³ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, entre le 5 et le 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

²⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, entre le 5 et le 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

²⁵ C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 234 et C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 122.

son envoi dans lequel il précise : « Ma lettre n'étant pas encore partie, j'ajoute quelques mots »²⁶. Toutes ces tournures de phrases, évitables – tant Beaumont semble devoir faire preuve d'économie dans sa rédaction – trouvent pourtant leur place : celle d'écrire l'intimité, de faire du lien épistolaire dans une conversation davantage incarnée, vivante ou imagée. Bien plus encore, elles participent d'une réflexion plus large sur la vie autour de l'écriture s'inscrivant dans un véritable cérémonial épistolaire²⁷.

Repères familiers ou familiaux

Le geste épistolaire et la mention d'informations temporelles permettent au destinataire d'appréhender une certaine quotidienneté de l'expérience parisienne vécue par les artistes. À l'inverse, à travers les lettres qu'ils reçoivent s'inscrit « le quotidien perdu » du cocon familial²⁸. Dans l'expérience de l'éloignement, se met ainsi en place une pratique de poursuite du quotidien. La mise en récit des moments familiaux par le biais de la lettre permet, par exemple, d'atténuer l'isolement, de rendre moins tangible l'exil, au sens où les artistes suisses le conçoivent, et l'éloignement physique. Léonie de Beaumont le fait par exemple à plusieurs reprises pour son frère Gustave comme en témoigne la réponse de ce dernier :

Ma chère amie

J'ai été très agréablement surpris en recevant ta jolie lettre, la peinture animée de notre intérieur, m'a été bien agréable, je n'ai pas eu de peine à me transporter au milieu de vous, car sauf Gustave qui n'y est pas, j'y ai tout retrouvé comme je l'avais laissé et comme j'aimerais le revoir²⁹.

Un soir où la monotonie de sa vie parisienne le gagne, Beaumont s' imagine la vie de sa famille à Genève :

Je suis très souvent avec vous et vos lettres me donnent le moyen de l'être encore davantage, par ex. vous écrivant ce soir je vous vois à Saconnex toi exécutant brillamment quelque beau morceau de piano, tandis que les autres en jouissent et que

²⁶ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, entre le 5 et le 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

²⁷ C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 223.

²⁸ *Ibid.*, p. 222-223.

²⁹ Lettre de Gustave de Beaumont à sa sœur Léonie de Beaumont, 17 février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

Frank de M. se tape sur le ventre, je me flatte même d’entendre quelqu’un demander de mes nouvelles³⁰.

Par le truchement de la lettre, il imagine une scène familiale et familière dont il est exclu, mais à travers laquelle sa présence n’est pas oubliée. Manquer les réunions de famille, les vivre à distance grâce aux lettres est l’une des raisons qui rendent, pour certaines et certains, l’expérience parisienne plus difficile. Partant, les échanges épistolaires sont également le lieu pour se raccrocher au temps familial commun. Bien que les artistes et leurs familles évoluent dans une temporalité similaire, la distance provoque obligatoirement une rupture avec le temps familial. Les correspondances viennent ainsi rappeler certains événements :

Aujourd’hui, premier mars, c’est l’anniversaire d’Eugénie Monsell. Je lui écris quelques lignes. C’est aussi l’anniversaire des fiançailles de Marie Borel. De cela, il y a déjà six ans. Sa sœur Nathalie attend une augmentation de famille pour l’été. J’en ai de bonnes nouvelles. Je n’ai pas reçu de lettres de Hannah depuis le 25 septembre. C’est trop fort ! Je lui ai écrit une verte semonce à l’occasion de son anniversaire le 12 février³¹.

Par de simples mentions des dates d’anniversaire, Julie Robert convie son frère à garder un lien avec ce qui rythme leur quotidien. À ce titre, les fêtes de Noël occupent une place toute particulière. La présence des artistes suisses s’étendant – la plupart du temps – d’octobre à mai, moment de l’ouverture du Salon, il est rare que ces derniers rentrent à l’occasion des fêtes de fin d’année. Là encore, la correspondance vient combler un vide. Dans sa lettre du 23 décembre 1874, Julie Robert précise à son fils : « je ne puis laisser passer Noël sans m’entretenir aussi avec toi, mon bien aimé, toi qui occupe une si large place dans mes pensées »³². La mention des événements communs peut également creuser la distance et la rendre plus délicate, plus douloureuse. En décembre 1874, Robert regrette de ne pas pouvoir être présent pour l’anniversaire de la mort de son père :

³⁰ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Beaumont, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

³¹ Lettre de Julie Robert à son frère Léo-Paul Robert, 1 mars 1875, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

³² Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 23 décembre 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

Et pour en venir à vous, mes bien chères, combien je penserai à vous lundi, anniversaire de la mort de notre cher père. La douleur de la séparation se ravivera sans doute, mais l'espoir du ciel nous soutiendra, n'est-ce pas ?³³

La séparation est ainsi rendue d'autant plus tangible que le quotidien familial continue d'avancer malgré l'absence. À l'approche des fêtes de fin d'année 1895, Edmond Bille en fait le triste constat dans une lettre adressée à sa mère tout en imaginant le déroulement de la journée pour ses proches :

Nous sommes donc à la veille des fêtes de Noël et nouvel-an ! Comme le temps passe !!! C'est le plus beau moment chez vous ; je vous vois, toi et la marmaille (y compris l'institutrice) dans ta chambre bien chaude : Maurice écrit une lettre, René scie un étui à cigares pour remplace celui de l'année dernière ! Berthe apprend son « passage », ou fait le résumé du dernier sermon, Jeanne brode une petite poche ! pour ses deux oncles qui de leur côté travaillent sans relâche !! (...) Je regrette de n'être pas avec vous ! Combien je préfère votre calme et simple à la vie enfiévrée de Paris³⁴.

Par l'absence, les lettres deviennent le lieu d'expression des émotions et des attachements renouvelés³⁵. Caroline Bille de même, le 23 décembre 1895, évoque cette rupture dans les habitudes de la famille à la veille de fêter Noël :

A ton tour que je t'écrive aussi quelques lignes pour Noël (...) Tu sais je voudrais bien que tu fusses des nôtres, mais puisque cela ne se peut pas nous allons être très raisonnables et prendre de bon côté ce contretemps tu es jeune et tu verras encore bien de ces fêtes de chez nous, il y aura à Paris bien du bruit regarde examine et tu nous épateras à ton retour³⁶.

Emprunte de regret que le jeune homme ne soit pas la maison pour les fêtes, cette lettre se veut également rassurante. Caroline Bille relève ici la nécessité de la séparation pour que les rêves de son fils s'accomplissent. À nouveau tout est question de temporalité, car elle précise bien

³³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 18 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

³⁴ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 décembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

³⁵ Cette seconde expression est emprunté à Clémentine Vidal-Naquet, voir : C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 68.

³⁶ Lettre de Caroline Bille à son fils Edmond Bille, 23 décembre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, D-EB-B-2-BILB, Berne.

qu'il s'agit d'une période exceptionnelle, une sorte de rupture temporaire dans leur quotidien. Bille, quant à lui, répond à sa mère en ne cachant pas ses regrets d'être séparé au moment des fêtes de fin d'année :

Tu me comprendras – quand je te dirai que j'ai eu un peu souci des fêtes de Noël et Nouvel-an !! c'est toujours dur de passer pour la première fois, en pays étranger, loin de tous ceux qu'on aime, des fêtes comme celles-là ! Contre toute attente, tout s'est passé assez normalement. Je garde même de Noël presque un bon souvenir³⁷.

De manière résignée, Edmond Bille accepte l'absence de ses proches en ces périodes de fêtes, mais marque tout de même la difficulté du passage de certaines dates au cœur d'une période d'éloignement, considérée comme des « mois d'exil »³⁸ par le jeune homme. L'absence qu'elle soit tangible ou non prend donc toujours place au cœur des écrits épistolaires. Ainsi, les dates clés sont à la fois l'occasion d'opérer un rapprochement par l'écrit et le lieu d'éprouver la séparation³⁹. La lettre matérialise physiquement la distance et l'éloignement tout en permettant de l'atténuer, au risque parfois pourtant de l'exacerber. Elle demeure néanmoins essentielle dans le maintien des contacts et prend, petit à petit, la place d'un véritable rituel.

1.2. Le rituel de l'écriture et ses contraintes

Si les lettres permettent de conserver un lien avec sa vie d'avant, c'est également et surtout un moyen de documenter la nouvelle. Les missives prennent, en effet, la forme de comptes rendus détaillés et ponctuels, cela se retrouve dans les formulations de Gustave de Beaumont tenant, minutieusement à jour les comptes de ses échanges : « Depuis le jour de Pâques ou je vous ai écrit pour la dernière fois [28 mars 1875], il ne s'est pas passé grand-chose »⁴⁰. Le « pas grand-chose » en question devient pourtant une raison d'écrire et d'entretenir les relations épistolaires, mais aussi de produire une sorte de quotidien partagé à distance. Moins d'une dizaine de jours après son arrivée à Paris, Beaumont propose de fixer un jour de correspondance et de s'y tenir : « je voudrais que maman me dise le jour ou elle désire que j'écrive, je ne tiens pas à ce que ce

³⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

³⁸ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 30 mars 1896, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

³⁹ C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 292.

⁴⁰ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, avril 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

soit le dimanche, le soir j'aurai toujours le temps »⁴¹. La définition d'un jour d'écriture permet de créer un rythme dans le suivi des correspondances, du moins c'est ce qu'espère le Genevois, il va s'y tenir sans y manquer : « Il se fait tard, mais je ne veux pas pourtant laisser passer mon jour de correspondance tu pardonneras, seulement, ma prose si elle est un peu soumise à l'influence de l'heure »⁴². Pourtant, rapidement il déplore un manque de régularité de la part de sa famille dans l'envoi des missives :

Chère Maman, voici le jour désiré de ma correspondance qui arrive, j'ai failli pourtant le remettre, n'ayant pas reçu de lettres de vous. Mais heureusement que cette après midi la tienne est arrivée et m'a dédommagé de la journée d'attente (...) Ne manques pas le jour de la lettre s.t.p. cela me met d'une humeur massacrant pour la journée⁴³.

Quelques jours plus tard, le même cas de figure se présente, et il insiste : « Bien chère maman. J'ai reçu un peu tard ta lettre hier, je craignais même qu'elle fit défaut, j'aurais été furieux »⁴⁴. L'échange de correspondance répond ainsi à un rituel défini et délimité dans le temps. Qu'elles soient familiales ou avec des proches, les lettres induisent un phénomène construit associant aux écrits d'artistes divers concepts : représentation de soi, conditions de rédaction, illusion de la présence et maintien du lien familial. À travers ces notions, le terme de pacte épistolaire s'incarne comme un contrat tacite qui prend corps avec l'éloignement physique d'un membre de la famille et devient un véritable exercice machinal⁴⁵. Ce pacte épistolaire prend diverses formes et, surtout, s'accompagne de nombreuses injonctions. Le renvoi régulier de réponses en fait partie – une injonction parfois manquée par les parents de Beaumont dont l'humeur en est affectée. Un exemple similaire se retrouve dans une lettre de Louise Breslau à son amie Sarah Purser, vexée de n'avoir pas de réponse, elle débute sa missive de la sorte : « Avez-vous reçu la lettre que je vous avais écrit de Lindau ? Et pourquoi n'y répondez-vous pas ? »⁴⁶.

⁴¹ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, entre le 5 et le 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁴² Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁴³ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Beaumont, mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁴⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Beaumont, 9 mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁴⁵ Ce terme est emprunté à Cécile Dauphin, Pierrette Lebrun-Pezzerat et Danièle Pouban : C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 102-105. À travers cette formulation, les autrices ont détourné le concept initial de Philippe Lejeune qui l'appliquait à l'usage autobiographique : P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁶ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 27 mai 1888, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

L'éloignement physique de ses proches rend d'autant plus palpables l'absence de lettre et l'irrégularité de ces envois.

De l'importance d'écrire

Néanmoins, du côté des apprentis et apprenties artistes, le temps dédié à l'écriture se fait également de plus en plus rare à mesure que le rythme de Paris vient ponctuer leur vie. Bachelin l'explique dans une lettre à sa mère :

« Ne tarde pas d'écrire » c'est la dernière phrase de ta lettre chère maman, tu veux donc de mes nouvelles bien en long et promptement. Peut-être trouveras-tu que j'ai trop tardé, mais en vérité j'ai très peu de temps à moi (...) lorsque tu connaîtras mes occupations tu en seras persuadée⁴⁷.

La correspondance se veut ainsi un lieu d'échange basé sur la régularité et la réciprocité⁴⁸. Une lettre appelle une réponse, mais plus encore elle requiert une réponse dans un temps impart⁴⁹. Eugène Burnand en est bien conscient quand il se justifie auprès de sa mère pour son silence des derniers jours : « J'ai bien tardé, n'est-ce pas, chère mamichette à répondre à votre si bonne lettre. Mais la semaine dernière je n'ai eu littéralement pas un moment à moi »⁵⁰. Le temps dévoué à l'écriture est ainsi fragmenté et tributaire du quotidien. Ici et là, sont ainsi ajoutées des mentions liées au temps dévolu à la pratique de l'écriture, Giovanni Giacometti le sait et débute l'une de ses lettres par l'explication suivante : « Vous m'attendez depuis un certain temps maintenant, et je voulais vous écrire depuis un certain temps, mais je n'ai jamais trouvé le moment opportun »⁵¹. L'idée d'un instant propice à la rédaction d'une lettre induit un temps uniquement dédié à l'épistolaire qui, au possible, ne doit pas subir d'interruption. Pourtant, la lecture des sources laisse percevoir des temps d'écriture arrêtés, des lettres inachevées, puisque ces moments d'écriture semblent particulièrement sujets aux aléas de la vie quotidienne qui,

⁴⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à sa mère Suzanne-Françoise Bachelin, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁴⁸ C. VIDAL-NAQUET, *Correspondances conjugales 1914-1918*, op. cit., p. 256.

⁴⁹ C. KERBRAT-ORECCHIONI, « L'interaction épistolaire », dans *La lettre entre réel et fiction*, Paris, CDU SEDES, 1998, p. 15-36.

⁵⁰ Lettre d'Eugène Burnand à sa mère Louise-Henriette Burnand, 26 janvier 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵¹ Lettre de Giovanni Giacometti à ses parents, 14 novembre 1888, Paris, cité par : G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2003, p. 33. Traduit de la source originale : « M'aspetterete già da qualche tempo, ed io è già qualche tempo che volevo scrivere, ma non trovai mai l'ora opportuna ».

elle, continue de battre son plein. La rédaction en suspens de Léo-Paul Robert est un bon exemple :

L'heure où je vais au Louvre vient de sonner. Il me faut vous quitter, quoique bien à regret. J'espère reprendre cette lettre interrompue un de ces jours, mais je ne puis attendre plus longtemps de vous donner de mes nouvelles. Je ne vous raconte rien de ma vie. Ce sera pour la prochaine fois !⁵²

Il clôt néanmoins sa missive deux paragraphes plus loin en y apposant les salutations d'usages. Pourtant, il juge nécessaire de préciser ce contretemps qui le contraint à terminer plus rapidement son écrit. Cette omniprésence de la lettre dans la lettre soulève également la question des missives interrompues ou entretenues sur plusieurs jours⁵³. Cela s'explique par le manque de temps, motif omniprésent dans l'échange irrégulier des lettres. En effet, le rituel d'écriture prend place au cœur d'un nombre important d'activités rythmant la vie des jeunes helvètes à Paris. Sans que cela soit réellement surprenant, cette injonction à écrire beaucoup et souvent s'incarne ainsi également dans l'autre sens et s'accompagne souvent de réprimandes plus sérieuses de la part des parents. Le père d'Edmond Bille, dès 1895, rappelle fréquemment à l'ordre son fils, irrégulier dans sa correspondance :

Ta lettre arrivée seulement hier soir a été la bienvenue ; ta maman - comme toujours – était impatiente et énervée de ne pas recevoir de tes nouvelles. Tous les jours, c'est la même antième : « Je me demande pourquoi ce garçon n'écrit pas ! Est-il peut-être malade ? Toujours pas de lettres ? Je m'étonne ce qu'il y a ! » Alors René s'en va à la poste chaque soir et apporte ...la Suisse libérale... et pas de lettres « Tu sais, dit-elle, toujours pas de lettre d'Edmond ! Diable de garçon, va » Et le lendemain ça recommence, avec une édition augmentée. Je comprends bien que les journées sont remplies, que quand tu rentres le soir fatigué à la maison, tu préfères aller au lit plutôt que d'écrire, mais songes aussi que tu as là bas, au pays, des êtres qui pensent à toi qui sont vaguement inquiets de sentir un des leurs dans la grande ville et qui pareils aux enfants qu'un mauvais pressentiment tourmente, veulent qu'on les calme⁵⁴.

⁵² Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 5 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵³ Notion d'omniprésence de la lettre dans la lettre, voir : C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 70.

⁵⁴ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 5 décembre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

Conscient du nouveau rythme de vie prenant de son fils, Ernest Bille n'accepte pour autant pas que ce dernier esquivé ses obligations épistolaires vis-à-vis de sa famille. L'adage populaire « pas de nouvelles, bonnes nouvelles » est ici complètement rejeté. Au contraire, l'absence de lettre suscite une inquiétude d'autant plus grande et développe des angoisses auprès des familles « à mesure que le silence se prolonge »⁵⁵. Edmond Bille fait visiblement les frais à de nombreuses reprises de ces réprimandes. Dès que l'écart entre les correspondances se fait trop important, son père ne manque pas de le lui signaler. Lorsqu'il tarde à nouveau à répondre à ses parents, il se justifie rapidement : « Le 26 du mois est passé et ainsi que me le fait observer sévèrement papa, j'aurais dû te répondre de suite, c'était du reste convenu entre nous ... »⁵⁶. La formulation finale relève, à nouveau, le caractère formel de ces échanges, fixé par un accord tacite selon lequel une lettre reçue implique une réponse. Martha Stettler qui correspond régulièrement avec ses parents, espace ses lettres à l'aide d'envois de cartes postales. Des supports bien plus courts, sur lesquelles elle ne raconte que peu de choses, mais qui servent de moyen de faire patienter avant la longue missive tant attendue :

Chère maman !

Je t'envoie cette carte pour te remercier de ta gentille lettre et parce que je n'ai pas vraiment le temps d'écrire une lettre, mais elle viendra prochainement⁵⁷.

Elle y précise qu'il ne s'agit que d'un avant-goût avant la lettre attendue. Néanmoins, cela permet de confirmer que ce rituel d'écriture s'ancre dans une temporalité commune qui dépend de codes, de normes, mais aussi d'une importante régularité.

De l'importance de dater

Entretenir la correspondance à tout prix, l'injonction y est sans être dite, non formulée, mais à peine voilée dans les échanges. À cette époque pourtant, l'acheminement des lettres est encore sujet à bon nombre de contretemps, le maintien d'une correspondance régulière est illusoire, d'autant qu'elle est tributaire de la manière d'annoter ou non ses missives. Il faut ici distinguer les épistolières et les épistoliers qui datent leurs lettres scrupuleusement, permettant d'en suivre

⁵⁵ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 155.

⁵⁶ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁵⁷ Carte postale de Martha Stettler à sa mère Clara Stettler, sans date, Paris, Burgebibliothek, Bern, 190. Traduit de la source originale : « Liebe Mama! Ich schicke dir diese Karte, um dir für deinen lieben Brief zu danken und weil ich nicht gerade Zeit habe, einen Brief zu schreiben, der aber nächstens kommen wird ».

la rédaction, et ceux qui se contentent d'une mention rapide. Bachelin par exemple tient un compte minutieux de ses échanges. Pour une lettre de plus de dix pages à son ami d'enfance Edouard Perrochet, il numérote chaque feuillet, inscrit la date à laquelle il débute sa lettre « Paris, le 16 janvier 1850 » et celle à laquelle il reçoit une réponse « répondu le 25 mars 1850 ». Une missive avec un nombre aussi conséquent de pages induit forcément une rédaction entrecoupée. Bachelin, pour ne pas perdre le fil de son récit réinscrit systématiquement la date et le moment de la journée auxquels il reprend son texte : « 10 février au soir »⁵⁸. Une manière, consciente ou non, d'organiser d'ores et déjà un suivi de ses lettres dans la durée. Beaumont, au contraire, se contente souvent d'une formulation « Paris, mercredi soir »⁵⁹ qui ne prend tout son sens qu'à la consultation minutieuse de toutes les archives afin d'en proposer une inscription temporelle plus précise⁶⁰. Pourtant, dater ses lettres, c'est conserver une temporalité commune, c'est conserver et entretenir, par le biais de l'écriture, un semblant de quotidien, un rythme connu et partagé.

Les premiers repères indispensables d'une lettre sont l'espace et le temps. Si la première référence est simple pour la période étudiée – il s'agit toujours de Paris, même si la mention d'une adresse serait souhaitable – la seconde en revanche est tributaire de la constance des épistoliers. Parfois, les artistes tentent de comprendre le flux postal et la temporalité entre l'envoi d'une lettre et sa réception. Dans une lettre à sa mère, Burnand précise : « Dîtes-moi quand vous aurez reçu cette lettre, je la mets à la poste mardi à 4 ½ h (rappelez le moi dans votre réponse) »⁶¹. La réponse à cette lettre ne nous est pas connue, mais il est aisé d'imaginer que les envois et les réceptions – bien qu'à une période où ils sont assurés – demeurent incertains, la preuve en est la réception parfois rapprochée de plusieurs missives. Début janvier 1875, Beaumont écrit à son frère : « Remercie beaucoup maman de ses deux lettres, j'ai été bien soulagé en apprenant par la seconde que papa allait mieux »⁶². Les aléas de la poste font qu'un même jour, le jeune homme reçoit deux lettres de sa mère, l'une annonçant que son père

⁵⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 16 janvier 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁵⁹ Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs, vers le 15 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁶⁰ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 106-107. Le recouplement des sources et des lettres a été fait dans le cadre de la monographie publié sur le peintre, voir : C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, Colombier, Château & Attinger, 2022.

⁶¹ Lettre d'Eugène Burnand à sa mère, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁶² Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, autour du 15 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

est souffrant et la seconde qu'il va mieux, rendant ce quotidien partagé par le papier moins réel qu'espéré. Caroline Bille réprimande également son fils à plusieurs reprises à propos des dates et l'assène de ne pas oublier : « de dater tes lettres la dernière ne nous dit rien »⁶³. Le jeune Bille, comme la plupart de ses camarades, omet pourtant ce détail essentiel dans une grande partie de sa correspondance. Les rares moyens permettant d'en suivre la temporalité sont les ajouts ponctuels d'informations qui permettent de les replacer sur le temps long.

De l'importance de la quantité

La lecture des corpus épistolaires révèle que les échanges prennent également la forme d'une correspondance régie par des conventions rhétoriques et par des attentes formelles très précises. Les formulations usitées dans les lettres permettent de mettre au jour ces normes. Beaumont, place énormément d'attente dans ces échanges réguliers et signe ponctuellement ses missives en le précisant : « Au revoir je compte sur une lettre de vous très prochainement »⁶⁴. Dans une autre, il souligne que la dernière en date : « n'était pas assez longue, pas assez de détails, j'en suis très gourmand »⁶⁵. Une précision que fait également Burnand à ses parents en insistant sur le fait qu'ils doivent écrire : « une bien bonne longue lettre avec mille détails »⁶⁶. Félix Vallotton, dans une lettre à son frère demande à recevoir davantage de lettres au prétexte que ses « amis en reçoivent jusqu'à 3 et 4 par semaine, et moi depuis un mois j'en ai eu une »⁶⁷. La quantité du flux de correspondance est ainsi un motif de comparaison entre les artistes. L'arpenteur genevois Jean-Elie David se souvient de ses années parisiennes durant lesquelles il loge à l'hôtel de Nice et côtoie bon nombre d'artistes suisses dont Auguste Viollier, Evert van Muyden, Eugène Burnand, Charles Giron ou encore Henri Goetz. Sur ce dernier, l'anecdote suivante lui revient en mémoire et alimente notre propos :

⁶³ Caroline Bille à son fils Edmond Bille, 24 octobre 1895, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

⁶⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 5 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁶⁵ Lettre de Gustave de Beaumont à son père, 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁶⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 13 avril 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁶⁷ Lettre de Félix Vallotton à son frère, 23 février 1882, Paris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973, vol. 3.

Goetz avait sa chambre à côté de la mienne. Il laissait trainer les lettres de ses parents sur sa table afin, disait-il, que les garçons qui n'en recevaient pas pût y lire de bons conseils⁶⁸.

Il est intéressant de constater que, pour la majeure partie des cas étudiés, ce sont les oisillons qui ont quitté le nid et qui mettent, dans la correspondance, un impératif plus marqué, impatients de recevoir conseils et remarques des proches restés en Suisse. L'éloignement physique et le poids de la distance y sont pour beaucoup. Ainsi, non seulement le nombre, mais également la forme des correspondances sont sujettes aux injonctions.

1.3. Le revers de la correspondance⁶⁹

Le temps dévolu à la correspondance est conséquent pour les artistes suisses, car ils doivent s'y tenir de manière régulière, mais également parce que le nombre des destinataires semble toujours augmenter. Les lettres envoyées aux parents par exemple sont parfois dédoublées. Si Giovanni Giacometti semble toujours adresser ses lettres à ses parents « Mes chers »⁷⁰, – Beaumont, Biéler, Bille ou encore Stettler adressent certaines missives respectivement à l'un ou l'autre :

Ma chère maman

J'ai été bien content de recevoir ta lettre aujourd'hui, ainsi que les quelques mots de Bettine, d'autant que je l'avais déjà attendue hier avec impatience. Je suis bien aise de voir que papa est tt à fait bien⁷¹.

Beaumont notamment échange à plusieurs reprises uniquement avec sa mère – elle lui donne aussi des nouvelles de son père – et parfois s'adresse aux deux. Souvent, le contenu de la lettre donne une indication sur son destinataire. Les questions de logis sont généralement discutées

⁶⁸ J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, Lausanne, Ed. d'en Bas, 2004, p. 131.

⁶⁹ Expression empruntée à Clémentine Vidal-Naquet, voir : C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, op. cit., p. 262.

⁷⁰ G. GIACOMETTI et G. GIACOMETTI, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, op. cit.. Traduit de la source originale : « Miei cari ! ».

⁷¹ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Budé, mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

avec la mère quand les questions financières sont davantage l'apanage du père, une séparation des inquiétudes bien conventionnelle⁷².

La multiplication des destinataires

Le départ pour Paris est vécu par le cercle familial proche, mais il est également suivi avec beaucoup d'attentions par les oncles, tantes et connaissances de la famille. Si, parfois, de rapides formulations comme : « Tu salueras cordialement chez oncle Louis, chez cousin Favre et toutes les personnes qui ont la bonté de demander de mes nouvelles »⁷³, semblent faire l'affaire, d'autres fois en revanche, il est nécessaire de se fendre de lettres supplémentaires pour assouvir la curiosité des uns et des autres. Curieusement, c'est dans l'envie de maintenir un lien avec sa famille que se situe également le revers de la correspondance. Bachelin, avide de raconter à son ami d'enfance ce qu'il vit à Paris, constate avec déception qu'il ne parvient pas à entretenir un échange régulier, tant il est accaparé par d'autres correspondances :

Quel espace entre les dates de ma lettre, quelle peine à écrire, vois tu sans doute c'est que mes parents me font dire à tout moment, celui-là attend une lettre de toi celui-ci – le cousin d'un Monsieur, Madame. Pourquoi n'écris tu pas, je me dis écrivons, je pourrais fâcher tous ces gens là et laissons la lettre à Edouard lui seul est un être qui ne se fâchera pas⁷⁴.

Les échanges épistolaires avec des membres de la famille, plus ou moins éloignée, apportent son lot d'obligations sociales, dont deux se distinguent particulièrement dans les derniers mots ajoutés par Robert ajoute au postscriptum de la lettre envoyée à sa mère et à sa sœur : « J'ai reçu l'autre jour une bien bonne lettre d'oncle Louis. J'espère bientôt lui répondre et le remercier »⁷⁵. Non seulement il doit trouver le temps de répondre à cet oncle avec qui il n'est pas en contact régulier, mais il se doit également d'informer sa mère de la réception de cette lettre et de son souci d'y répondre, dans les plus brefs délais. Un exemple similaire se retrouve, à plusieurs reprises, chez Beaumont qui tient à préciser qu'il rédige bel et bien une missive à l'attention de ses cousines, mais que, pris par le temps, elle n'est pas encore prête : « Fais mes

⁷² C'est le cas notamment pour Ernest Biéler qui échange de longues missives avec son père sur ses dépenses hebdomadaire, voir chapitre 6 « La bohème, du rêve à la réalité ».

⁷³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 12 janvier 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 février 1851, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁷⁵ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert et à sa sœur Julie Robert, 22 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

amitiés à mes tantes, oncles et cousines. Dis à ces dernières (Beaumont) que j'ai commencé une lettre pour elles, mais j'ai été dérangé et c'est à recommencer »⁷⁶. Ce devoir d'entretenir les sociabilités par courrier n'est pas inventé. Il se matérialise en effet dans de nombreuses lettres reçues par les artistes, comportant des postscriptums sonnante comme des rappels : « Écris-leur, ainsi qu'à tante Fanny »⁷⁷. Par ailleurs, ce phénomène ne touche pas uniquement la famille, mais s'élargit aux connaissances. Lorsque Robert reçoit une lettre du père Hyacinthe, qu'il connaît depuis sa plus tendre enfance, il en informe immédiatement sa mère : « J'ai reçu l'autre jour une lettre du Père Hyacinthe. Je vous envoie ci-incluse une copie, car la lettre originale, je la garde précieusement. Je n'y ajoute rien ! Dieu m'assiste ! »⁷⁸. Robert recopie minutieusement la lettre pour partager son contenu avec sa famille et montrer, avec fierté, les encouragements prodigués⁷⁹. La multiplication des correspondantes et des correspondants va ainsi de pair avec la construction du statut d'artiste. En effet, outre la sociabilité, ces échanges entretenus à une échelle plus large que le cercle familial direct contribuent à donner des comptes rendus de l'expérience parisienne et, surtout, à prouver que l'enfant prodigue réussit pleinement ce qu'il est parti accomplir. Biéler le constate dans ses échanges avec l'un de ses oncles : « Oncle Eugène ds sa lettre à l'air de s'intéresser à moi et tient bcp à ce que je devienne artiste ds le vrai sens du mot, mais les progrès ne viennent pas si rapidement et c'est très long »⁸⁰. À travers ces correspondances, il y a ainsi deux injonctions qui s'entrecroisent. La première consiste à conserver des sociabilités et entretenir les connaissances. La seconde est l'attente des proches restés en Suisse concernant les progrès des jeunes artistes qu'ils souhaitent rapides et pérenns⁸¹.

Néanmoins, ces nombreux échanges ne sont pourtant pas toujours appréciés. Sophie Schaeppi y est également confrontée et voit cela davantage comme une contrainte. Durant ses années de formation chez Julian, elle n'aura de cesse de répéter : « quand on a une famille, on ne peut pas

⁷⁶ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁷⁷ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 3 janvier 1875, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷⁸ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 25 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷⁹ Les lettres partagées sont monnaies courantes. Donnée à lire telle quelle ou entièrement recopiée à la main, elles s'inscrivent dans un geste de partage, de transmission d'informations et à la fois maintien des liens, voir : C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres, op. cit.*, p. 174.

⁸⁰ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 15 février 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁸¹ À ce propos, voir chapitre 8 « Paris comme enjeu ».

faire de la bonne peinture »⁸². Quelques années plus tard, dans son journal intime, elle justifie ce constat sans appel de la sorte :

Mais on m'embêtait continuellement pour connaître le moindre détail sur tout. On me demandait des lettres de 12 pages et on me les donnait à lire de Ponce à Pilate. J'ai fini par résister et par leur montrer que je savais ce que je voulais. Je me suis également rebellée contre le fait de me laisser dicter ce que je devais peindre et entreprendre par tous ces lecteurs de mes lettres, par tous ces gens qui ne connaissaient ni Paris ni les combats qui s'y déroulaient⁸³.

S'appuyer sur les quelques mots emportés par la poste, pour tenter de faire percevoir une atmosphère et une vie nouvelle à ses proches, relève de l'exercice impossible pour Schaeppi. La rédaction et la lecture de lettres, une pratique au demeurant intime, s'inscrivent en réalité dans un lectorat complexe comprenant aussi bien les destinataires que quiconque s'y intéresse dans un cercle plus ou moins rapproché⁸⁴. Bachelin le souligne dans une lettre à sa mère : « comme tu liras ma lettre à tante Susette et à grand maman Bachelin et Vichaux je vais vous le raconter »⁸⁵. Ce phénomène se retrouve également dans l'autre sens, quand Jeanne Bille ajoute à la lettre de son père quelques remarques à l'attention de son frère : « Je joins deux mots à la lettre de papa »⁸⁶. Les lettres envoyées, au même titre que celles reçues sont donc le plus souvent lues et commentées par plusieurs membres de la famille. Ainsi, on parvient à lire entre les lignes la mise en œuvre de l'union familiale. Par de simples interventions matérielles (ajout d'une salutation ou d'un mot dans la lettre) ou la mention d'une tierce personne, la famille devient omniprésente, peu importe que la missive soit adressée à un seul destinataire ou non⁸⁷. Ce constat vient contrarier le statut de confident revêtu pourtant par la lettre. En regard de son lectorat, la lettre, lieu de confidences privilégié, peut également s'avérer être le lieu des non-dits. Durant sa période parisienne, Bachelin est confronté à de longues périodes de doute et

⁸² Journal intime de Sophie Schaeppi, 1^{er} août 1903, collection privée.

⁸³ Journal intime de Sophie Schaeppi, 12 janvier 1902, collection privée.

⁸⁴ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 172-173.

⁸⁵ Lettre d'Auguste Bachelin à sa mère Suzanne-Françoise Bachelin, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁸⁶ Lettre de Jeanne Bille à son frère Edmond Bille, ajout dans une lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER et D-EB-B-2-BILJEA, Berne. Les deux lettres étaient initialement rassemblées en une seule et ont été séparées par l'inventaire des archives sous deux sections différentes.

⁸⁷ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 168.

d'ennui. S'il confie sans détours ses émois à son ami d'enfance Edouard Perrochet, il conjure en revanche ce dernier de ne pas en souffler mot à ses parents :

Vas quelques fois chez mes parents, dis à ma mère et à mes frères et sœurs que j'ai reçu leurs lettres, que j'écirais bientôt, ne dis pas que je m'ennuie ; tu sais ce que c'est que le cœur d'une mère. Je te parle ici en toute confiance, je pense que l'on ne verra pas ma lettre. Je n'ai plus besoin de te dire ce que tu dois garder pour toi, tu le sais je pense⁸⁸.

Dans une lettre à sa mère, il l'évoque sans détour : « Je sais fort bien que beaucoup de personne s'intéressent et que tu dois lire ma lettre à beaucoup de monde. Je ne peux pas y mettre tous mes secrets »⁸⁹. Lorsqu'un jour l'une de ses toiles subit les représailles de ses camarades d'atelier, il en informe immédiatement Louis Favre, celui-ci comprend de lui-même qu'il doit taire l'information :

Savez-vous que votre lettre nous a attristés ? (...) Je ne veux pas aller auprès de madame votre mère à laquelle je ne puis montrer votre lettre, puisque vous ne lui dites rien de toute cela, je le sais parce qu'elle nous a lu de vos lettres⁹⁰.

S'il souhaite cacher certains états d'âme à sa mère, en revanche, d'autres moments prennent vie dans les deux écrits. Son entrée à l'atelier est relatée de manière tout à fait similaire auprès de ses parents et de son ami avec quelques jours d'écart uniquement⁹¹. Gustave de Beaumont semble également être un épistolier régulier aussi bien dans ses envois que dans ses contenus. À plusieurs reprises, il adresse des missives avec presque le même contenu à des destinataires différents. Il y relate généralement des soirées ou des événements du quotidien qu'il confie à divers interlocuteurs, à quelques jours d'écart. Dans la première, adressée à son frère, il raconte sa soirée du jeudi :

⁸⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à sa mère Suzanne-Françoise Bachelin, octobre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁹⁰ Il fait référence aux messages inscrits sur sa toile *La Suisse au bord du Rhin*, voir à ce propos le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve » et le chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ». Lettre de Louis Favre à Auguste Bachelin, 7 juin 1857, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1720.

⁹¹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791 et lettre d'Auguste Bachelin à sa mère Suzanne-Françoise Bachelin, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

Je fus avec Burnand chez Mr de Pressense chez lequel j'étais invité par l'intermédiaire des Bonnet c'était une très jolie réunion hebdomadaire. Mr et Mme de Pressense sont charmants Melle aussi, elle est en outre 1 peu du Conservatoire ce qui n'est pas peu de chose, elle nous a enchanté par son jeu⁹².

Dans une seconde lettre, dont le destinataire est vraisemblablement son père, il narre en effet exactement les mêmes détails :

Hier jeudi j'ai passé encore ma soirée dehors chez M^r de Pressense j'aime beaucoup ces soirées on ne s'y ennuie point (c'est peut être parce que c'est nouveau) il n'y a point de pose et beaucoup de gaîté, je connais plusieurs personnes et l'on est très à son aise. M^{lle} de Pressense est très spirituelle et simple elle fait de la délicieuse musique. Burnand a imité les bêtes avec accompagnement de piano, cela a fait tordre le public⁹³.

Beaumont ne semble donc pas privilégier les écrits à son frère pour se confier davantage. Le même de cas de figure se présente avec une lettre rédigée le 17 février 1875, adressée à sa sœur Léonie, racontant ses dernières journées de la même manière que dans la missive envoyée à son père le jour même⁹⁴. Cette description minutieuse des événements et, *a contrario*, ce désir de cacher certains éléments de sa nouvelle vie à sa famille rappellent bien le statut de jeune adulte des artistes suisses débutant leur carrière, mais encore rattaché à l'emprise familiale.

La lettre de réprimandes

Au même titre, les remontrances et les directives, souvent insérées ici et là dans les missives, ont la même valeur et constituent le revers de cette correspondance⁹⁵. Les rappels à l'ordre de la part des parents attestent du maintien d'une surveillance assidue de la vie de ces jeunes hommes et de ces jeunes femmes. Si Ernest Bille accepte que son fils parte pour Paris, il laisse tout de même transparaître quelques mécontentements à travers sa correspondance. À plusieurs

⁹² Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁹³ Lettre de Gustave de Beaumont à son père Henri Bouthillier de Beaumont, 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁹⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à sa sœur Léonie de Beaumont, 17 février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève et lettre de Gustave de Beaumont à son père Henri Bouthillier de Beaumont, 17 février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁹⁵ C. VIDAL-NAQUET, *Correspondances conjugales 1914-1918*, op. cit., p. 262.

reprises, son père, instituteur et journaliste de formation avant de devenir directeur de la Fondation Borel, un orphelinat à Dombresson, le met en garde sur sa culture générale et son écriture, le conjurant de relire correctement ses lettres en pointant du doigt la fin prématurée de sa scolarité : « soigne ta culture générale – il s’est glissé quelques fautes d’orthographes dans ta dernière lettre. Cela ne doit pas être, surveille toi et lis toujours tout ce que tu écris »⁹⁶. Apeuré Bille se tourne vers sa mère pour se justifier :

Tu auras sans doute vu la dernière lettre de papa, qui me reproche avec raison mes « lourdes fautes d’orthographes » et tu auras pensé avec lui qu’une année de plus au gymnase n’aurait pas été de trop. Brrrrrr... papa peut se vanter de m’avoir fait une belle peur ! J’ai vu le moment où je devais retourner au collège. Je n’en ai pas dormi pendant plusieurs nuits où je faisais des rêves affreux ! Et tout cela pour quelques fautes de français !! Malgré tout, je remercie vivement papa ; je tâcherai désormais d’écrire des lettres sans fautes, et surtout de ne pas oublier d’accuser réception de mes mandats !!!⁹⁷

Ernest Biéler doit également rendre des comptes à son père quant à sa manière de rédiger ses missives : « Tu me dis, cher père, que de temps à autre, ds mes lettres tu remarques des expressions d’atelier, mais c’est ss m’en apercevoir que je les écris et je me demande encore ce que j’ai bien pu écrire de pareil »⁹⁸. Dans ces cas de figure, la lettre s’accompagne de rappel à l’ordre, à distance. Dans une autre lettre, Bille père rappelle tout bonnement à son fils qu’il lui suffit de tenir ses promesses épistolaires et de soigner son écriture pour « empêcher la réception d’épîtres dans le genre de la dernière. Je t’assure que ça n’a pas été un plaisir pour moi de l’écrire »⁹⁹. Dans ces exemples, il apparaît clairement que l’envol hors du nid familial s’accompagne en échange de nombreux impératifs à respecter pour tenir sa famille informée, mais également pour honorer certaines convenances (suivi régulier, écriture soignée, etc.). À travers cela, le but premier des correspondances apparaît comme un moyen pour les parents de conserver une certaine emprise sur l’oisillon qui a quitté le nid. Pour les artistes, en revanche,

⁹⁶ Lettre d’Ernest Bille à Edmond Bille, 5 décembre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

⁹⁷ Lettre d’Edmond Bille à ses parents, 11 novembre 1894, Genève, Archives de l’État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁹⁸ Lettre d’Ernest Biéler à son père Samuel Biéler, 7 mai 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁹⁹ Lettre d’Ernest Bille à Edmond Bille, 14 novembre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

il s'agit davantage d'un moyen de raconter l'expérience parisienne, mais surtout de se raconter à travers elle¹⁰⁰.

2. Écrire le passage à l'âge adulte

Le rituel d'écriture est d'autant plus important qu'il témoigne d'étapes de maturation décisives. Dans le récit qu'il livre *aposteriori* de son récit parisien, Félix Vallotton raconte :

Me voici donc à Paris. J'ai dix-huit ans, un passé dont le temps finira bien par effacer la hantise, du courage, peu de besoins et de l'estomac : pourquoi l'avenir ne m'appartiendrait-il pas ? ¹⁰¹

Vallotton apparaît prêt à embrasser la vie et ses défis avec toute la fougue propre à la jeunesse. Cette référence à la jeunesse, terme essentiel pour questionner cette période, est également reprise par Cuno Amiet dans ses écrits lorsqu'il évoque sa découverte de Paris plein d'entrain aux côtés de son ami Giovanni Giacometti. Il se remémore notamment sa première visite des Prix de Rome exposés à l'École des beaux-arts, il les décrit comme de « vieux tableaux rigides », tout en soulignant avec émotion que cela n'a pas altéré leurs « jeunes espoirs » artistiques¹⁰². La notion de jeunesse, qui n'est au fond qu'un mot, est difficilement définissable puisqu'en réalité, elle ne s'attache à aucun facteur biologique, mais relève davantage d'une construction sociale, culturelle et politique¹⁰³. Développée sous l'Ancien Régime comme une période particulière de transition entre l'enfance et la vie d'adulte, ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle que la jeunesse est rattachée à la notion d'étudiant, d'apprenti¹⁰⁴.

Un concept qui est pourtant particulièrement opérant dans le cas des artistes du corpus. Auguste Bachelin, dans la description qu'il donne de l'atelier de Charles Gleyre s'en rappelle comme le

¹⁰⁰ MARK VERA, « L'écriture de soi entre histoire et autobiographie », dans *Par écrit : Ethnologie des écritures Quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 361-376.

¹⁰¹ F. VALLOTTON, *La vie meurtrière*, op. cit., p. 49.

¹⁰² *Ibid.*, p. 19-20. Traduit de la source originale : « Unserem guten Freund von München: Brass Italico aus Gorizia! Gleich führt er uns in die Ausstellung des Prix de Rome in der Ecole des Beaux-Arts. Was wir sehen, diese steifen alten Bilder: auf unser junges Hoffen machen sie keinen Eindruck ».

¹⁰³ L'expression la jeunesse n'est qu'un mot est empruntée à Pierre Bourdieu, voir : P. BOURDIEU, « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, 1984 et L. BANTIGNY et I. JABLONKA, « Le mot "jeune", un mot de vieux ? La jeunesse du mythe à l'histoire », dans *Jeunesse oblige*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 5.

¹⁰⁴ P. MOULINIER, « Genèse d'une jeunesse au xixe siècle. Quand les étudiants devaient rendre des comptes », dans *Jeunesse oblige*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2009, p. 37.

lieu : « d'une jeunesse qui se dépense et se tue follement »¹⁰⁵. Madeleine Zillhardt, à son tour, raconte le parcours de Louise Breslau à l'Académie Julian en soulignant que : « Si toutes ces travailleuses étaient pauvres, elles rayonnaient de jeunesse »¹⁰⁶. Le terme de jeunesse est donc relié à l'idée de formation, d'un moment dans la vie rythmé par un apprentissage, d'une nécessité d'apprendre et même de s'apprendre. En ce sens, il faut aussi souligner que la jeunesse – étant donné que la vie parisienne nécessite un soutien financier non négligeable – est explicitement cultivée et bourgeoise. Les textes issus du for privé constituent donc le témoignage d'importants changements de statut et de maturation et permettent de suivre la trajectoire d'artistes évoluant dans des sphères artistiques mondaines à la recherche d'une position à la fois sociale, celle « d'adulte » et professionnelle celle « d'artiste ».

2.1. Récits d'une jeunesse

L'importance de la jeunesse dans l'analyse des écrits d'artistes incite à établir des parallèles avec les romans d'apprentissage, tant les similitudes sont frappantes. Dans la littérature allemande, les *Bildungsroman* proviennent de l'idée d'un processus de formation, d'un moment de découverte du monde et corrélativement de découverte de sa propre personne¹⁰⁷. Également appréciée en France sous le dérivé *Roman d'apprentissage* ou *Roman d'éducation*, cette littérature s'inscrit dans une conception de l'évolution d'un héros ou d'une héroïne reprenant les caractéristiques stylistiques de la biographie ou de l'autobiographique. Ces textes narrent l'histoire de jeunes hommes ou de jeunes femmes passant à l'âge adulte (généralement entre dix-sept et vingt-cinq ans) issus en majorité de la bourgeoisie. Deux critères correspondant tout à fait aux normes du corpus. Ils présupposent également la présence d'un maître qui confère au roman son état « d'apprentissage »¹⁰⁸. Le déroulement de l'histoire s'écrit au gré de l'initiation des protagonistes, peu à peu initiés à la vie par la tutelle d'un aîné. En cela, les maîtres d'ateliers prennent un rôle de mentor artistique, mais aussi d'enseignant de vie. Les apprenties et apprentis artistes suisses deviennent donc également des apprentis de la vie, puisqu'ils apprennent à devenir artistes, mais aussi à devenir des adultes émancipés du carcan familial. Par ailleurs, la définition d'un héros de roman d'apprentissage se fait à l'aune du voyage. Les récits racontent

¹⁰⁵ A. BACHELIN, « Artistes suisses. Frédéric Simon », 1889, p. 556.

¹⁰⁶ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Éditions des Portiques, 1932, p. 32.

¹⁰⁷ D. PERNOT, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, vol. 22, n° 76, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1992, p. 107.

¹⁰⁸ M.-C. DEMAY, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 7.

les aventures de jeunes provinciaux « amenés à partir loin de leur famille pour un *ailleurs* qui les appelle »¹⁰⁹, en cela, Paris est *l'ailleurs* qui attire les artistes et les force à quitter leur confort helvétique. Robert décrit, à juste titre, ce passage comme « la séparation du toit paternel »¹¹⁰. À travers le récit écrit du départ et de la vie dans la capitale se dessinent les enjeux d'une évolution sur le plan artistique, mais également sur le plan personnel. Félix Vallotton brosse ce moment comme un seuil, un passage du garçon à celui de jeune homme :

Je vois sur ma table la photographie de l'être que j'étais à ce lever de ma vie d'homme,
et, sous la toison de boucles brunes, jadis orgueil de ma mère, mais déjà bien assagies,
je distingue un profil assez fin¹¹¹.

À l'aube de sa vie d'adulte, sa physionomie se transforme, ses traits s'affinent et les marqueurs enfantins qui le raccrochent aux souvenirs passés disparaissent peu à peu. Ce sont ainsi de véritables portraits psychologiques qui peuvent se lire en transparence dans les écrits d'artistes rédigés au cours de l'expérience parisienne. Par le biais de l'écriture, « expression extrême de l'individualisme moderne »¹¹², ces acteurs et actrices du passé se construisent à l'entrecroisement des discours esthétiques, politiques, éthiques et même philosophiques. Auguste Bachelin, profondément marqué par l'expérience parisienne, témoigne à travers ses échanges épistolaires de l'évolution constante de sa personne :

Je suis fou ou je suis sage, triste ou gai, courageux ou abattu, passionné ou insensible
de sorte que si je prends la plume aujourd'hui je ne serai plus le même homme que
hier, je dis homme quand on a de la moustache comme moi ça se doit¹¹³.

Les productions écrites personnelles de ce type sont indissociables d'une certaine conscience de soi, cela apparaît distinctement chez Bachelin. La lecture d'une telle source et le travail d'explicitation qui l'accompagne ne se restreignent pas à une simple étude descriptive. L'analyse porte sur un niveau plus subjectif, donnant accès « à la conscience des acteurs, mais

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁰ Journal intime de Léo-Paul Robert, 7 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹¹ F. VALLOTTON, *La vie meurtrière*, op. cit., p. 49.

¹¹² G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, n° 3, Le Seuil, 2007, p. 7

¹¹³ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 16 janvier 1850, Paris, Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791 AB.

aussi [à] ce qui est inconscient »¹¹⁴. Lorsque Bachelin disserte sur ses états d'âme, il met en évidence la complexité de l'expérience parisienne qui tout en le faisant grandir – élément caractérisé par l'apparition d'un attribut d'homme adulte : la moustache – bouleverse sa représentation même de la réalité. Edmond Bille évoque également ce changement à l'approche de son dix-huitième anniversaire :

Comme le temps passe ! Je suis déjà à la frontière des 20 ans, c'est-à-dire que je dois être plus sérieux, plus réfléchi, moins gamin !!! Hélas, il faisait pourtant si beau être enfant. Ta bonne lettre m'a fait réfléchir, surtout quand tu me dis que le plus beau moment de la vie, c'est mon âge, celui de 18 à 20 ans¹¹⁵.

Arrivé à Paris à l'âge de 17 ans, plus que certaines et certains de ses camarades, le jeune Bille voit un avant et un après. Il quitte ce rôle d'enfant pour passer à l'âge d'homme. Il conçoit néanmoins cette période comme un état transitoire avec un regard assez critique :

C'est plutôt un moment difficile ; on n'est pas encore homme et on voudrait l'être ; c'est l'âge où l'on s'aperçoit pour la première fois de toutes les difficultés de la vie ! Oui c'est un beau moment pour ceux qui vivent au milieu de leur famille, dans leur pays, près de ceux qu'ils aiment ; c'est un beau moment peut-être aussi pour ceux qui profitent des distractions plus ou moins sages de la grande ville se livrent à tous les plaisirs qui leur sont offerts et passent leur adolescence dans une vie dissipée et superficiellement heureux ! mais pour ceux qui travaillent, pour ceux qui luttent journellement contre les passions malfaisantes, c'est plutôt un tourment pénible, un dur apprentissage de la vie. Je suis-je crois de cette dernière catégorie, j'aurai eu des jours assez pénibles à Paris ; ce qui m'aura j'espère rendu meilleur¹¹⁶.

Pour Bille, cette étape est rendue difficile par l'éloignement, alors que – paradoxalement – l'éloignement engendre aussi ce passage à l'âge adulte. Hugo Siegwart en est bien conscient lorsqu'il se rappelle qu'à Paris, tout a réellement débuté pour lui, aux côtés d'artistes brillants, il a dès lors pu : « pens[er] à des moyens de rattraper ce que j'avais manqué dans ma jeunesse

¹¹⁴ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 34

¹¹⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 27 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹¹⁶ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 27 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

précédente »¹¹⁷. Non seulement Siegwart utilise cette notion de jeunesse pour qualifier son expérience parisienne, mais, plus encore, il affirme en avoir déjà eu une précédente à Munich et qu'il s'agit alors de sa seconde. La nécessité d'accoler le concept de jeunesse à Paris tend à justifier cette période transitoire entre la fin de l'enfance (caractérisée par la vie familiale en Suisse) et le début d'une vie d'adulte (qui en toute logique arriverait au bout de la formation parisienne). Par ailleurs, Paris demeure synonyme d'éternelle jeunesse dans la littérature du XIX^e siècle, prouvant que cette hypothèse n'est pas qu'imagée, mais bien concrète¹¹⁸. Partant, cette terminologie n'est pas celle d'un âge de la vie biologique, mais représente une phase, un cycle, un passage d'un état à un autre duquel on sort grandi, et ce, pas uniquement en regard de l'âge¹¹⁹.

2.2. Récits d'artistes

La mise en récit de l'expérience parisienne, aussi bien par l'épistolaire que les écrits diaristes, n'a pas pour seul but de documenter cette période charnière. Au contraire, ces écrits vont plus loin en cela qu'ils constituent la mise en place d'un récit d'artiste en construction. Cela se vérifie notamment à travers les trois formes principales que revêtent les journaux intimes au cours du XIX^e siècle. Premièrement, le journal intime est lié au côté « agendaire » des livres de raison¹²⁰. Le journal intime permet de garder une trace de son emploi du temps ou éventuellement de ses dépenses. Si ce dernier n'est pratiquement pas représenté dans les écrits des artistes suisses ou de manière très discrète puisque les dépenses sont surtout évoquées à travers les échanges de correspondance destinés aux parents, en revanche, l'idée d'agenda est bien plus présente. Burnand relève cet aspect lorsqu'il débute la rédaction de son premier tome : « L'idée m'en a été suggérée par la vue d'un ami, qui écrivait avec un air de recueillement ses impressions, l'emploi de ses journées¹²¹ ». Sophie Schaeppi conserve également une trace de son emploi du temps lorsqu'elle confie ses journées à son journal. Elle débute régulièrement en précisant un

¹¹⁷ Journal d'Hugo Siegwart, 6 janvier 1891, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Ich fand Anschluss an Künstler u. Leute deren Bildung der meinen überlegen war, dachte auf Mittel u. Wege dieses in meinen früheren Jugend versäumten nachzuholen ».

¹¹⁸ S. SWEIG, « Paris, La Ville De L'éternelle Jeunesse », *Hommes et mondes*, vol. 4, n° 16, Revue des Deux Mondes, 1947, p. 388-400.

¹¹⁹ L. BANTIGNY et I. JABLONKA, « Le mot "jeune", un mot de vieux ? », *op. cit.*, p. 5-7.

¹²⁰ L'étude de cas autour du journal de Caroline Brame en est un exemple intéressante, voir : C. BRAME, *Le journal intime de Caroline B.*, Paris, Montalba, 1985.

¹²¹ Journal intime d'Eugène Burnand, tome 1, 28 octobre 1870, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

événement caractéristique : « 18 juin. J'ai été à l'hôtel Barhkirtseff »¹²², « 23 juin. J'ai passé la soirée aux Ternes »¹²³, « 28 juin. Nous étions faire visite à M. Zambaco »¹²⁴. Ces quelques précisions de lieu et de temporalité sont des mises en bouche avant de détailler des fragments de pensées, des ressentis ou des émotions. Ces indications prennent néanmoins un rôle singulier dans les écrits diaristes puisqu'elles fixent sur le papier la tension entre réalité quotidienne et états d'âme intégrant parfois une part de fiction au récit par sa transcription ultérieure. Elles sont également les premières bases d'un récit d'artiste.

Deuxièmement, le journal peut prendre la forme d'une réflexion chrétienne très répandue parmi les jeunes hommes et femmes. Il relève d'une pratique religieuse qui, à travers certaines formulations, lie carrière artistique et grâce divine¹²⁵. Ce second constat est davantage présent dans les écrits de Burnand et de Robert, tous deux de confession protestante. Robert par exemple, confie à son journal qu'il voit dans l'empressement de ses proches vis-à-vis de son départ pour Paris « la volonté de Dieu »¹²⁶. Dépaycé par la capitale, c'est également vers la religion qu'il se tourne espérant se « laiss[er] conduire par Dieu dans cette épreuve de ma vie qui est la séparation du toit paternel »¹²⁷. Si l'expression semble légèrement exagérée, elle permet surtout de déceler une pratique de la religion enracinée dans son quotidien, décrivant son passage à Paris comme une des étapes d'un chemin de croix vers la carrière d'artiste. Pour vivre au mieux la période parisienne, le jeune homme s'en remet donc, semble-t-il, systématiquement à Dieu, trouvant ici et là des raisonnements religieux pour expliquer son quotidien, allant même jusqu'à recopier des pans entiers de la bible dans son journal¹²⁸. Chez le jeune Burnand, la religion tient un rôle particulier dans le bon déroulement de sa carrière. Il trouve, dans les considérations divines, les explications nécessaires à sa vocation : « La main sur la conscience, je crois que Dieu m'a donné assez de talent pour que je puisse faire mieux que du médiocre dans cette branche de l'art, la peinture »¹²⁹. Il invoque à nouveau la religion

¹²² Journal intime de Sophie Schaeppi, 18 juin 1885, collection privée.

¹²³ Journal intime de Sophie Schaeppi, 23 juin 1885, collection privée.

¹²⁴ Journal intime de Sophie Schaeppi, 28 juin 1885, collection privée.

¹²⁵ C. BRAME, *Le journal intime de Caroline B.*, op. cit., p. 169-171.

¹²⁶ Journal intime de Léo-Paul Robert, 5 novembre 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹²⁷ Journal intime de Léo-Paul Robert, 7 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹²⁸ Première épître de Jean 4 : 8 recopié dans le fil de son journal, voir : Journal de Léo-Paul Robert, 4 décembre 1875, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹²⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 20 janvier 1871, Zurich, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

pour justifier à ses parents le bien-fondé de son rêve de devenir artiste et, dès lors que ces derniers y concèdent, il s'empresse d'en remercier l'intercesseur :

Mon cœur déborde, je ne sais comment exprimer l'enthousiasme qui me prend : mes parents m'autorisent à agir d'après ma vocation – Le croirait-on ? Je reçois la lettre à midi, et ce n'est que ce soir que je pense à remercier Dieu pour son immense bonté à mon égard¹³⁰.

Comme pour Robert, il se tourne également vers la religion lorsqu'à son arrivée à Paris, il se sent effrayé par les vices de la ville : « j'espère ardemment que Dieu me préservera de façon à ce que je puisse les éviter »¹³¹. Quelques mois après son arrivée, la religion devient un véritable appui pour fuir ce qu'il considère comme une ville du paraître. Un matin, l'écoute du sermon du pasteur Bessier le conforte dans ses impressions :

Aujourd'hui, plus que jamais, je me suis senti profondément pêcheur et indigne du salut, s'il n'était pas une grâce.- Après le culte je me dirigeai du côté des Champs Elysées jusqu'au Bois de Boulogne.- J'étais mal disposé envers mon prochain, car j'avoue qu'il m'apparaît tristement impur. – Quel étalage inutile, quelle forfanterie chez ces pauvres promeneurs – Vraies poupées en monture, ces dames s'étaient dans leurs carrosses, et sur les bancs des allées avec un air parfaitement nul, ces messieurs étaient si empressés, ces cochers si ridicules, ces soldats si laids¹³².

Ce recours à la religion se retrouve en revanche bien moins chez Schaeppi ou Bille. Il s'agit donc davantage d'une ferveur toute personnelle que d'une tradition scripturale.

Troisièmement, et c'est en cela que les sources à dispositions sont le plus parlantes, le journal s'affirme comme un espace d'expression personnelle¹³³. Il tend en effet à s'éloigner d'un format moral pour s'affirmer comme un lieu de récit de soi. À une période où l'intériorisation du moi intime connaît un véritable essor, écrire et s'écrire devient la meilleure manière de se définir en tant que personne morale au sein d'une société définie. En 1876, Robert réalise un examen de

¹³⁰ Journal intime d'Eugène Burnand, 12 février 1871, Zurich, journal I 1870-1871, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹³¹ Journal intime d'Eugène Burnand, 19 octobre 1872, Paris, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹³² Journal intime d'Eugène Burnand, 27 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹³³ C. BRAME, *Le journal intime de Caroline B.*, op. cit., p. 171.

conscience et s'attèle à poser sur le papier les souvenirs d'enfance qui l'ont mené à l'étape cruciale de sa formation parisienne :

Seul ce soir, je viens m'asseoir à ma table pour te retrouver, mon cher journal. Je te racontais l'autre jour mes beaux souvenirs (...) Je possédais alors encore mon excellent père. J'entrais sous sa direction dans la carrière des arts. J'étais plein de feu et je m'élançais sans soucis, sans crainte. Je travaillais d'abord dans la maison paternelle, au milieu d'une campagne admirable, partageant mon temps entre mes études de dessin et les plaisirs que me procuraient des collections de papillons et de coléoptères, vivant d'art et de l'air des sapins. Depuis lors, ce besoin inconscient est devenu le but de ma vie : exprimer, non pas ce que la nature est, mais ce qu'elle dit !¹³⁴

En quelques phrases, et *a posteriori*, Robert dresse l'histoire de son éveil à la nature lors de son enfance dans la maison familiale au Ried. Rédigés à Paris des années après, ces quelques souvenirs semblent résonner comme une juste explication de la carrière d'artiste qu'il est alors en train de poursuivre. Il s'agit en réalité d'un prisme apposé à son vécu, imaginé – en cela revient le biais de l'illusion biographique – comme une suite d'événements expliquant sa place actuelle¹³⁵.

Ces trois catégories de journaux intimes, et la pratique régulière de leur écriture correspondent à un véritable examen de conscience et incarnent *l'écriture de soi*¹³⁶. Ils participent, en effet, à cette première prise de conscience de la vie d'artiste. En cela, les écrits diaristes sortent de la simple catégorie des textes au jour le jour. Cet enjeu intime se retrouve dans le discours de Schaeppi datant du 5 avril 1887. Un refus au Salon lui provoque une rage terrible et elle rédige, presque mot pour mot, un véritable testament dans son journal intime. Faisant le point sur sa vie, son vécu, ses possessions, elle conclut :

J'espère qu'on m'entertera à Paris, là où j'ai eu tant de déceptions et de désespoirs .-
mais aussi le seul bonheur de ma vie !¹³⁷

¹³⁴ Journal intime de Léo-Paul Robert, 21 février 1876, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹³⁵ P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », *op. cit.*

¹³⁶ M. BRAUD, « Lecture et écriture du journal intime au XIXe siècle », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 9, 2012, p. 27.

¹³⁷ Journal intime de Sophie Schaeppi, 5 avril 1887, collection privée.

Elle ne reprend sa rédaction qu'en mai, précisant qu'elle est « toujours de ce monde »¹³⁸. Le journal intime, confident sincère et muet, participe donc d'une forme d'écriture de soi qui oscille entre l'autocomposition d'une image morale et l'esquisse de sa propre psyché¹³⁹.

L'artiste autocensuré

Dans cette même réflexion, le confident peut également devenir un témoin gênant. Les journaux intimes étudiés à travers ce chapitre (quatre épistoliers pour un total de plus d'une vingtaine de cahiers) sont parvenus à traverser les années et être conservés précieusement. Pour autant, et ce peu importe la valeur intimiste de leurs écrits, ils ne peuvent être pris comme des versions entièrement honnêtes d'une époque donnée. Sujets aux humeurs et aux ressentis de leurs diaristes respectifs, ils comportent forcément plusieurs biais à retenir au moment de leur lecture. Parmi eux, il y a évidemment, la part d'interprétation apposée sur les récits et simultanément la part de mise en scène que l'autrice ou l'auteur y insère consciemment ou non. Les journaux intimes relatent des événements sous un seul angle et contribuent à brouiller les contours de la vérité. Partant, de cela découle l'impossibilité de savoir si ces textes font l'objet ou non de réécriture. L'importance de ces écrits intimes peut également se voir à travers une sorte de conversation entretenue, une véritable personnification de ce confident de papier :

14 décembre. De nouveau seul, ce soir, je viens te retrouver mon cher journal ! Oh !
Je t'aime, parce que je puis tout te dire, que je sois triste ou joyeux – Je commence à
me remettre petit à petit et la tristesse des jours précédents se dissipe. Après tout, je
suis si heureux que j'ai honte de n'être pas toujours gai et content !¹⁴⁰

Il y a, dans les écrits diaristes, un sentiment de refuge. À travers son récit, Robert traduit cette sensation d'un espace privilégié dans lequel tristesse et joie ont le droit d'exploser sans censure. Le journal, à travers cette conception, devient un ami à qui l'on confie tout, sans gêne. L'usage de la deuxième personne du singulier dans son texte en est une preuve évidente. Il y a un dialogue direct établi entre l'auteur et son journal. Burnand quant à lui évoque son journal comme un vieil ami. Arrivé à la fin d'un cahier, il le remercie même de son écoute sans faille :

¹³⁸ Journal intime de Sophie Schaeppi, mai 1887, collection privée.

¹³⁹ P. LEJEUNE, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 9-12.

¹⁴⁰ Journal intime de Léo-Paul Robert, 14 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

« Adieu, bon vieux journal, tu as été [spectateur] patient de mes joies et peines »¹⁴¹. Particulier par sa forme dialogique, le journal intime permet de s'adresser à quelqu'un, à cet autre, ce confident qui conserve nos secrets et tait nos angoisses¹⁴². Il incarne un allié de poids à une période de la vie marquée par de profonds changements géographiques et sociaux. Partant, les diaristes attendent parfois de lui davantage que ce que le papier peut réellement apporter. Quelques lignes plus loin, Burnand ajoute à son encontre une récrimination :

Tu fus parfois trop complaisant – tu aurais dû m'avertir quand tu voyais l'amour
propre se mettre de la partie. Peut-être l'as-tu fait, sans que je t'aie toujours écouté¹⁴³.

À travers le discours de Burnand, le journal intime s'incarne en un témoin quotidien de l'expérience parisienne. Tantôt ami fidèle, tantôt camarade qui manque à ses devoirs. L'ambivalence du statut du journal peut ainsi se lire à travers une amitié développée, entretenue et parfois brisée. En cela, les conséquences pour les documents sont souvent bien plus tragiques qu'une simple dispute amicale. Le cas de Schaeppi mérite à ce titre d'être retenu : au cours de sa période parisienne, elle tient effectivement quotidiennement son journal intime. Avant de quitter Paris, en 1884, elle détruit l'intégralité de sa prose. À son retour l'année suivante, elle débute un nouveau journal avec les mots suivants : « Si je pouvais brûler mon souvenir comme j'ai brûlé mon journal des dernières années ! »¹⁴⁴. Les journaux ont beau être présentés de manière complète et assembler – au contraire de lettres qui sont généralement isolées et doivent ensuite être réunies pour être sauvegardées – cela n'empêche pas le fait qu'ils puissent en partie être détruits. Les écrits diaristes sont spectateurs de toutes sortes d'émotions et de moments intimes. Si, sur l'instant, ils s'apparentent à des compagnons de solitude, ils peuvent rapidement devenir des témoins gênants, preuves incontestables d'acte et de réflexion qui après coup poussent à rougir¹⁴⁵. Ce phénomène se matérialise par la disparition de ces écrits, soit ils sont honteusement conservés dans les archives familiales, soit ils font l'objet de destruction de la part de leur autrice et auteur. Robert tient scrupuleusement son journal sur plusieurs années (cinq volumes), mais déchire pourtant un certain nombre de pages entre le 19 décembre 1874

¹⁴¹ Journal intime d'Eugène Burnand, 29 mars 1873, Paris, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹⁴² J. FONTAINE, « Chapitre 4. Le Journal intime », dans *La passion du savoir féminin*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 67.

¹⁴³ Journal intime d'Eugène Burnand, 29 mars 1873, Paris, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹⁴⁴ Journal de Sophie Schaeppi, 13 juin 1885, collection privée.

¹⁴⁵ C. BRAME, *Le journal intime de Caroline B.*, op. cit., p. 169-180.

et le 22 janvier 1875. Presque un mois s'écoule donc, au cours duquel il rédige des pages qu'il choisit finalement de ne pas conserver :

Les jours se suivent et ne se ressemblent pas. Un rien couvre mon ciel ou l'illumine !
Est-ce la sévère correction de Gérôme qui m'a abattu ou bien est-ce toujours mon
cœur ingrat qui se tord dans ses convulsions ? Je croirais plutôt que c'est ce dernier
qui me rend triste¹⁴⁶.

La dernière phrase existante relève qu'une discussion récente avec son maître d'atelier l'a bouleversé. Peut-on y voir la raison de ce « silence volontaire » de quelques jours ? Peut-être, mais il est également possible qu'un autre événement survenu les jours suivants puisse en être responsable. Chez Schaeppi c'est, vraisemblablement, une déception amoureuse (associée aux difficultés pour faire décoller sa carrière) qui provoque son départ précipité de Paris et qui l'incite à détruire les écrits de cette période. Pourtant, sa rédaction, reprise en 1885, demeure teintée ici et là de ses années parisiennes passées. Si elle y raconte son nouveau quotidien, elle fait de fréquentes allusions à ses années de formation. Ainsi, même détruits, il est possible de lire en transparence certains moments clés qui ont marqué son arrivée à Paris.

L'artiste en construction

L'usage de ces écrits intimes relève donc d'une portée pragmatique : étudier les conditions d'existences des artistes, comprendre le fonctionnement et les enjeux des carrières artistiques. L'étude minutieuse des productions écrites personnelles déjoue la figure idéale du créateur libre de toute contrainte¹⁴⁷. L'artiste apparaît, au contraire, comme une *persona* en phase de construction. En puisant nos ressources dans ces productions personnelles, on se place dans une démarche sociologique visant à prioriser « l'observation des actions dans leur contexte effectif »¹⁴⁸ à défaut « d'une reconstruction *artefactuelle* à travers l'enquête d'opinion ou la statistique »¹⁴⁹. Les outils sociologiques aident à concevoir ces jeunes rapins non plus comme des spectateurs et des spectatrices des événements, mais comme les protagonistes principaux d'un système de représentation cohérent dans lequel ils évoluent consciemment et peuvent, de

¹⁴⁶ Journal de Léo-Paul Robert, 19 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁴⁷ S. SINIGAGLIA-AMADIO et J. SINIGAGLIA, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*, s. l., Ministère de la Culture - DEPS, 2017, p. 9 À ce propos, voir également : Raymonde Moulin, *Les artistes essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

¹⁴⁸ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 33.

¹⁴⁹ *Ibid.*

fait, rendre sa part consciente à l'écriture. Écrire et s'écrire c'est le moyen de se raconter en tant qu'artiste, poser les bases d'une carrière à venir et *in fine* tenter d'ériger sa propre pérennité.

*

* *

La pratique de l'écriture revêt diverses formes et poursuit différents buts. L'acte d'écrire vient par exemple maintenir le lien familial et amical, atténuer l'éloignement physique. Il participe également de tout un rituel de rédaction que nous avons vu apparaître à travers les écrits des artistes. Il crée un temps commun, à travers lequel l'absence est momentanément oubliée. La nécessité de répondre, de dater ses lettres, d'écrire souvent et à beaucoup de monde, mais aussi l'obligation d'écrire de longues lettres. L'écriture contribue également aux stratégies de carrières qui s'écrivent d'une part à travers les liens sociaux conservés par le biais des lettres, d'autre part par la mise en scène d'une identité d'artiste en construction.

En revanche, l'écrit peut également engendrer des obligations et des embarras. C'est le cas notamment lorsque les parents conservent une emprise marquée sur leur rejeton à travers l'épistolaire. À une période de leur vie où les jeunes artistes se libèrent du carcan familial pour expérimenter la vie d'adulte, la lettre agit comme un rappel à l'ordre ponctuel. Porteuse de directives, de réprimandes ou demandant des comptes, elle interfère dans la période parisienne comme un lien infrangible. De même, les écrits diaristes, véritables confidents de papier, peuvent devenir des poids lorsque les secrets sont trop lourds à porter. Brûlés, déchirés ou parfois simplement raturés, ils sont dépendants de l'autocensure de l'artiste. À ce titre, les écrits autobiographiques antérieurs le sont plus encore puisque le récit se construit en évinçant volontairement ce qui ne doit pas être dit. Le cérémonial de l'épistolaire ou la pratique d'un rituel écrit rythme la vie de ces jeunes artistes. Ils demeurent pourtant tributaires d'une certaine assiduité pas toujours présente dans l'écriture. Nous l'avons vu avec les remontrances familiales sur les lettres manquantes, mais c'est également le cas dans la rédaction d'un journal intime. Burnand évoque ce manque de discipline dans ses écrits : « Mais que de lacunes dans ces derniers temps ma vie a été si agitée, si rempli, que je ne songeais plus à mon journal et pourtant j'aurais eu bien des choses à lui raconter »¹⁵⁰. Ces interruptions dans les écrits font

¹⁵⁰ Journal intime d'Eugène Burnand, 29 mars 1873, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

indubitablement manquer certains moments du quotidien qui pourraient nourrir cette étude. Cependant, il est presque certain que les événements marquants font systématiquement l'objet d'un récit écrit. Par ailleurs, lacunaires ou non, les écrits du for privé offrent l'occasion de saisir sur le vif l'écriture ordinaire comme un véritable théâtre¹⁵¹.

Le terme de théâtre n'est ici pas anodin. En effet, l'écriture contient obligatoirement une part de performativité et d'écriture de soi. L'intérêt réside dans la manière de les appréhender, tout en tenant compte du comportement, conscient ou non, incarné dans l'écriture¹⁵². La part intentionnelle contenue dans les écrits du for privé n'entache en rien leur importance. Ils sont, au contraire, les plus à même de témoigner d'un véritable schéma de maturation dans lequel s'inscrivent les artistes suisses à Paris. En effet, depuis plusieurs années, l'historiographie et les recherches portant sur le for privé mettent l'accent sur la dimension discursive de ces documents¹⁵³. Pour reprendre la métaphore de l'oiseau quittant le nid, évoquée au chapitre précédent, les écrits intimes apportent une parfaite vision des étapes constitutives de ce passage de la jeunesse à celui d'adulte. À l'image d'un roman d'apprentissage, les correspondances et les journaux intimes donnent ainsi à voir une évolution physique et psychologique de ces jeunes artistes évoluant au cœur de Paris. Par ailleurs, ces écrits viennent nourrir l'histoire de l'expérience parisienne de manière sans doute plus détaillée que ne l'ont fait les archives institutionnelles jusqu'à présent. À l'aune des récits intimes, se dessinent en effet les étapes de maturation, les stratégies de carrières ou encore les premiers élans artistiques. Autant de facteurs indispensables pour espérer restituer une vision complète de la période.

¹⁵¹ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN, *Ces bonnes lettres*, op. cit., p. 104. L'expression écriture ordinaire est empruntée à Daniel Fabre : D. FABRE, *Écritures ordinaires*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou, 1993.

¹⁵² S. MOUYSET, « Quand écrire, c'est faire : de la performativité des écritures de soi (Europe, XVIe-XVIIIe S.) », dans *Appel à témoins. Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, Lausanne, Etudes de Lettres, 2016, p. 18.

¹⁵³ D. TOSATO-RIGO (éd.), *Appel à témoins. Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, op. cit., p. 11.

PREMIÈRE PARTIE – CONCLUSION

Moment charnière aussi bien pour le périple du passage à l'âge adulte que dans la course à la réussite artistique, le départ pour Paris peut être assimilé à un véritable pèlerinage. Bien que ce dernier ne soit pas totalement comparable avec l'attraction d'une capitale comme Paris, il génère les mêmes mécanismes de déplacement, de mobilité et d'engouement que ceux suscités par la Ville Lumière. Ainsi, les migrations – quelles soient religieuses ou culturelles – ont un fort passif dont le XIX^e siècle est l'héritier. L'instant décisif de l'arrivée à Paris met en exergue les attentes des jeunes artistes face à la réalité. Un véritable écart se creuse alors entre les aspirations d'avant départ et les récits une fois sur place. Le syndrome parisien, expression anachronique pour l'époque, vient pourtant parfaitement expliquer ce phénomène de déception souvent lié à la découverte de Paris, nourri par l'écart entre la construction imaginaire de la ville et sa réalité effective.

La séparation impose quant à elle un renouvellement des attachements qui s'opère à travers la mise en place d'une correspondance régulière, régie par des codes et des quotas. La lettre conserve ainsi un sentiment de partage du quotidien qui prend pourtant forme uniquement à travers les mots apposés sur le papier. La correspondance est, à ce titre, un refuge à travers lequel l'attente, la réception et la lecture des lettres permettent de régir les périodes d'absences¹⁵⁴. Paradoxalement, elle peut également participer d'une forme d'obligation sociale contraignant les jeunes artistes à nourrir à distance la surveillance parentale.

À la lecture des témoignages des artistes suisses, on constate que le mythe parisien et la mise en place d'un rituel d'écriture vont de pair. D'une part parce que les écrits du for privé viennent documenter (pour soi-même par le biais du journal ou pour ses proches par le biais de la lettre) l'expérience parisienne, d'autre part, parce que le mythe parisien se construit à l'aune de ces récits et des écrits antérieurs. Ainsi, le mythe de Paris favorise et motive le voyage, le voyage fait écrire et les écrits nourrissent le mythe, la boucle est bouclée.

¹⁵⁴ Clémentine Vidal-Naquet développe cela pour les couples en temps de guerre. Si le contexte et l'éloignement physique y sont régis par une expérience bien plus douloureuse, le rituel épistolaire lui répond à des normes similaires, voir : C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre, op. cit.*, p. 246-247.

DEUXIÈME PARTIE – PARIS ENSEIGNE

Je continue à mener une petite vie bien calme, bien tranquille et je passe de bien beaux moments à penser au pays ; ça ne m'empêche pas d'admirer tout ce qu'il y a de beau à voir à Paris ; c'est une ville où l'on peut s'instruire rien qu'en flânant dans les rues ; à chaque pas on voit des choses intéressantes, ici c'est un magasin, là un monument, une statue, une fontaine, ou bien une église que je ne manque jamais de visiter.

Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 mars 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

Au cours du XIX^e siècle, l'augmentation du nombre de candidates et de candidats au statut d'artistes augmente de manière exponentielle¹. La poignée d'ateliers, qui jusqu'alors monopolise les effectifs et l'École des beaux-arts dont le prestige n'est plus à faire voient petit à petit des académies et des structures privées se développer. La multiplication des choix de formations et des structures d'enseignement modifie drastiquement les trajectoires jusqu'alors plutôt uniformes des artistes. Le choix de la formation artistique, à l'arrivée à Paris, est, en effet, l'étape cruciale, la pierre angulaire de l'expérience parisienne. Il répond, généralement, à des ambitions très précises, à des questions de prestiges et à une tradition encore fortement ancrée. Pourtant, au cours du XIX^e siècle, la formation artistique parisienne évolue passant d'une structure établie, source d'un héritage, d'une tradition à une configuration nouvelle. Cette dernière fait intervenir de manière totalement différente les acteurs et les actrices dans les trajectoires d'enseignements et les modes d'apprentissages. Les étrangers et les étrangères sont particulièrement sensibles à ces modifications et les artistes helvétiques n'échappent pas à cette règle. Repenser la formation à travers les écrits privés – sans réellement s'attarder sur le processus d'apprentissage à proprement parler – permet ainsi de décroiser le regard hiérarchique généralement apposé sur les ateliers. L'institution, mais également le maître, perdent leur ascendant sur l'élève².

Par ailleurs, les réalités sociales et les sociabilités à l'atelier, qui répondent d'une culture d'atelier, d'une tradition de la plaisanterie, ne trouvent pas que des adeptes auprès des artistes étrangers et étrangères. Tout au contraire, la réalité des lieux de formations invite ou pousse les élèves à en sortir, à voir au-delà de l'atelier et à considérer l'enseignement parisien dans son ensemble. Cette conception de l'apprentissage sera donc pour nous l'occasion d'explorer à la fois les réactions d'assimilation et de rejets des artistes helvétiques au sein des structures d'enseignement. En s'interrogeant sur l'importance du prestige des établissements ou des ateliers, il est intéressant de comprendre comment s'opèrent les choix de formations, mais aussi comment ceux-ci peuvent, à terme, décevoir. L'étude plus précise de la vie sociale et quotidienne au sein de l'atelier sera également un marqueur fort de désillusions.

¹ Voir à ce propos l'étude de : H. C. WHITE, *Canvases and careers : institutional change in the French painting world*, New York ; London etc., J. Wiley & sons, 1965.

² S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs !" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 402.

CHAPITRE 3 : L'APPRENTISSAGE IDÉAL À L'ÉPREUVE

Je t'avais écrit que j'avais l'intention en revenant de Bulle de passer à Genève, pour te dire bonjour et voir M. Biéler pour entendre de lui quelques renseignements au sujet de Paris. Je change un peu mon plan et voici ce que je te propose : tu demandes une entrevue à M. Biéler, et tu lui expliques que tu as le projet d'aller à Paris et tu le prie de te dire si tu dois entrer à l'École des Beaux Arts ou dans un atelier particulier (et dans quel atelier)³.

Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 1895.

La formation artistique demeure, tout au long du XIX^e siècle, étroitement liée aux structures institutionnelles et à leurs représentants. Incarnant l'excellence artistique avec son processus d'admission sélectif, ses concours ardues et sa renommée internationale, l'École des beaux-arts symbolise une tradition et un héritage culturel considérés comme la quintessence de la formation. À cela s'ajoute l'influence déterminante des maîtres d'atelier qui contribuent à faire et défaire les carrières artistiques, incarnant le savoir et l'apprentissage aussi bien technique qu'esthétique. L'apprentissage prend la forme d'un *curriculum* type, véritable vecteur de légitimité et d'affirmation identitaire : être élève de, étudier à.

Pourtant, dans les faits, les artistes suisses s'affranchissent de ces schémas. Le mot qu'Ernest Biéler adresse à son fils avant le départ pour Paris de ce dernier vient le confirmer. D'une part, le choix de l'École des beaux-arts ne semble pas automatique ; d'autre part, aucun atelier ou maître d'atelier n'est cité comme exemple, soulignant que si le départ pour Paris est incontestable, le choix de la formation est nettement plus nuancé. Dans de nombreux cas, le choix des structures de formation est, en effet, motivé par des considérations mineures, voire artificielles. Du côté des hommes, la multiplication des structures privées diminue progressivement le prestige de l'École des beaux-arts, offrant aux artistes suisses la possibilité de diversifier leur apprentissage. Pour les femmes artistes, en revanche, les options sont limitées

³ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 12 mai 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les contraignant à choisir des ateliers les acceptant, sans tenir compte de leurs ambitions ou de leurs attentes⁴. Dans les deux cas, les modèles d'enseignement et leur réception font drastiquement évoluer la figure du maître d'atelier amenant à des remises en question et des bifurcations. Les artistes suisses – et les étrangers de manière générale – semblent moins soucieux de s'affilier au système académique français, quand bien même son prestige est pris en compte⁵. Ils naviguent, de préférence, à travers différentes expériences et enseignements, façonnant leurs parcours artistiques.

Ainsi, nous pouvons interroger les choix de formations faits par les Helvètes à Paris et quelle place prend l'École des beaux-arts dans ces dynamiques. La question du prestige des institutions est-elle, par exemple, un critère décisif ? Ou, au contraire, les décisions découlent-elles de facteurs secondaires comme la sociabilité ou encore le simple attrait du nom ? Cette réflexion pousse aussi à repenser le lien et l'affiliation aux maîtres d'ateliers, en cherchant à comprendre pourquoi ces derniers répondent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à des besoins pratiques et pragmatiques plutôt qu'à des convictions esthétiques.

1. La formation rêvée

Le départ pour Paris est motivé par un idéal de vie, mais aussi et surtout par les possibilités de formation qu'offre la ville. L'École des beaux-arts est l'instance par excellence représentant la réussite artistique à Paris, tout au long du XIX^e siècle⁶. Dans l'imaginaire des Helvètes en partance pour la Ville Lumière, elle répond ainsi d'une étape presque incontournable. Les réussites notables de certains artistes suisses, malgré les défis et la compétition acharnée, soulignent la reconnaissance et le prestige de l'institution et de son enseignement. Pourtant, dans les années 1830-1840, son faste laisse place à l'image d'une institution vétuste qui ne représente plus, à elle seule, le succès artistique. Si dans les décennies passées le Prix de Rome et les concours étaient seuls juges de l'excellence, désormais nombre d'artistes parviennent à

⁴ Il faut en effet attendre la fin du XIX^e siècle pour que les artistes de sexe féminin puissent prétendre à leurs entrées à l'École des beaux-arts. Leur choix, jusqu'en 1898 du moins, est ainsi limité, puisque seule l'Académie Julian et quelques ateliers privés mixtes offrent de telles possibilités, voir notamment : D. NOËL, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », sur *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Presses universitaires du Mirail, 2004 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-clio-2004-1-page-5.htm> ; consulté le 8 mars 2021).

⁵ *Apprendre à peindre*, 2013, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Si jusque-là, les chapitres ont abordé le cas des hommes et des femmes sur un même pied d'égalité, le sujet des ateliers vient briser cette chaîne. Les institutions de formations n'étant pas toutes ouvertes aux femmes, il est difficile de maintenir cet équilibre, voir : A. JACQUES (éd.), *Beaux-arts, de l'academie aux quat'z'arts*, Paris, ENSBA, 2001, p. 18-20.

se faire un nom sans passer par ces étapes⁷. La formation, articulée entre les cours de l'École des beaux-arts et la pratique en atelier, n'apparaît ainsi plus comme indispensable dans son ensemble. Les enseignements, qui fonctionnent alors de manière synchronique, sont fréquentés selon les besoins et les envies des élèves sans plus tenir compte d'un cursus établi. Un grand nombre d'artistes participent ainsi aux leçons en atelier, mais choisissent de conserver le titre d'aspirants sans passer les concours.

Dans le parcours des artistes suisses, cela se traduit par une profonde modification du choix de formation, mais aussi de la conception même de l'institution. En effet, si avant le départ, l'École des beaux-arts fait rêver, la prolifération d'ateliers privés tend à changer la donne⁸. Petit à petit, un désintérêt pour l'institution et, au contraire, une forte attirance pour des structures privées parfois plus accueillantes naît auprès des Helvètes. La diversité de choix qu'offre Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle, pousse ainsi les artistes à changer de trajectoires, multiplier les apprentissages et cumuler les enseignements. La formation artistique devient en somme un véritable bricolage de savoirs !

1.1. La traditionnelle École des beaux-arts, crainte ou désintérêt ?

La réputation de l'École des beaux-arts se fonde sur sa prestance, mais également sur sa procédure d'admission restrictive. Pour les étrangers s'ajoute encore un examen de langue particulièrement difficile décourageant parfois nombre de candidats⁹. Les artistes suisses ne sont, pour autant, pas absents des registres de l'École des beaux-arts¹⁰. Au cours du XIX^e siècle, nous retrouvons plusieurs Helvètes qui n'ont pas à rougir de leur parcours artistique. Entre 1793 et 1863, cent quatorze étudiants suisses sont inscrits officiellement à l'École des beaux-arts et parmi eux, quatre s'illustrent dans les concours. Urs Pankraz Eggenschwiller, originaire de Soleure, remporte en 1802 le Grand Prix de Sculpture, le genevois James Pradier le gagne en 1813 et du côté de Neuchâtel, la même année, Henri-François Brandt obtient le Grand Prix de

⁷ Nous citerons, à ce propos, Eugène Delacroix qui sans Prix de Rome, ni séjour en Italie parvient tout de même à se faire un nom et obtenir des commandes importantes, voir : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 36.

⁸ F. NERLICH, « La formation artistique au XIX^e siècle », dans *L'art au XIX^e siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 147.

⁹ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁰ Notons que pour la période allant de 1800 à 1968, ce sont trois cent quarante élèves suisses qui sont admis uniquement pour l'architecture à l'École des beaux-arts. Un chiffre qui fait des Suisses l'une des populations étrangères les plus représentées au sein de l'institution, voir à ce propos : M.-L. CROSNIER LECONTE, « Les élèves suisses à l'École des beaux-arts de Paris 1800-1968 », *Études de lettres*, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 15 mars 2017, p. 15-30.

gravure et médailles et François Forster décroche celui de gravure en taille l'année suivante¹¹. Pour la période, et le corpus, qui nous intéressent, Paul Milliet s'illustre à trois reprises dans les concours d'essai en peinture d'histoire (1870, 1871, 1872). Quelques années auparavant, ce dernier, dans une lettre à son ami Jules Nicole décrit pourtant la complexité des divers concours et examens organisés par l'école :

Les examens de l'École des Beaux-Arts commenceront lundi et dureront toute la semaine. Quand, je dis examens, je me trompe, c'est bien pire, c'est un concours de place. Il ne suffit pas de dessiner passablement, il faut faire mieux que les autres ; on a à lutter contre un adversaire inconnu ; aussi je compte peu sur la réussite¹².

Jusqu'en 1825, le règlement stipule que les artistes désireux de suivre des cours à l'École des beaux-arts peuvent le faire en auditeurs libres sans inscription officielle ni passer obligatoirement les concours. Pourtant, l'augmentation exponentielle du nombre de candidats rend nécessaire une sélection et un contrôle plus strict pour l'accès aux salles d'études. Le concours de place, qui jusque-là ne servait qu'à la distribution des places au sein des salles se transforme, alors en véritable concours d'admission pour avoir le droit de suivre les enseignements en salles d'études¹³. L'amalgame que Milliet fait alors entre examens et concours de place s'explique totalement. Ces fameux concours viennent effectivement tout à la fois évaluer le niveau des candidats et trancher dans le vif les effectifs trop nombreux. L'« adversaire inconnu » que cite Milliet est ainsi en réalité constitué de « 300 concurrents » sur lesquels, nous dit Albert Darier, « le nombre des acceptés n'est que de 80 »¹⁴. Pour être autorisé à passer les concours et devenir un élève officiel, il faut ainsi d'abord passer par le grade d'aspirant, élève candidat inscrit, mais pas encore officiellement un élève. Plusieurs critères influent sur l'inscription, l'âge du candidat, qui ne doit pas dépasser vingt-cinq ou trente ans – selon les périodes et les modifications du règlement – et une lettre de recommandation, généralement rédigée par un professeur pouvant attester de son niveau de formation ou de l'ambassade qui se porte garante de sa bonne conduite¹⁵. Le 29 mars 1898, dans une lettre

¹¹ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 54.

¹² Lettre de Paul Milliet à Jules Nicole, 10 septembre 1863, Paris, cité par : P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes*, *op. cit.*, p. 240.

¹³ A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 51-53.

¹⁴ Lettre d'Albert Darier à Paul Milliet, 22 mars 1863, Paris, cité par : P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁵ Archives nationales, AJ52/1, Recueil de règlements de l'École, 1797-1858, École nationale et spéciale des Beaux-arts, règlements de l'école, Paris, librairie Delalain Frères. Jusqu'en 1863, les élèves ne peuvent pas avoir plus de 30 ans, ce chiffre descend à 25 après la réforme. À ce propos, voir aussi : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses

adressée au directeur de l'École des beaux-arts, Charles Edouard Lardy ministre suisse à Paris, présente l'un de ses compatriotes répondant au nom d'Oscar Balthasar né à Lucerne. Dans sa lettre, il indique que ce dernier :

(...) désirerait vivement être admis à suivre les cours de dessin à l'École Nationale des Beaux-Arts et prendre part si faire se peut aux examens en vue d'être admis comme élève de votre École¹⁶.

S'il est de coutume pour les futurs élèves suisses de l'École des beaux-arts de se munir d'une telle lettre afin d'assister aux cours dispensés dans l'institution, il est revanche plus rare d'y trouver distinctement la mention séparant les cours libres de dessins et les concours, sachant que si les premiers permettent de suivre un enseignement, les seconds octroient le droit de prétendre au titre d'élève officiel. Cette réflexion force à interroger la limite parfois ténue – du point de vue subjectif des élèves suisses comme nous le verrons et pourtant importante du point de vue administratif – entre un élève des cours libres de l'École des beaux-arts (plus généralement rattaché à un atelier) et un élève officiel de l'école ayant passé et réussi ses concours.

Au sein des archives nationales, sous la côte AJ/52/470, correspondant aux lettres de présentation des étrangers suisses entre 1850 et 1900, sur trente-et-une missives de recommandations, seules trois font cette distinction¹⁷. Pourtant, aucun d'eux n'est mentionné dans les registres de l'école. Partant, il apparaît qu'ils ont en définitive soit raté les concours, soit décidé de ne finalement pas s'y présenter, deux suppositions pour lesquelles il n'est pas possible de formuler de réponse précise, mais qui soulèvent une interrogation pragmatique : l'École des beaux-arts a-t-elle, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, encore une place prégnante au sein des carrières helvétiques ? En effet, entre 1793 et 1850, moins de 20% des élèves suisses de l'École des beaux-arts ne passent pas ou ne réussissent pas le concours, contre plus de 60% entre 1850 et 1900¹⁸. De façon tout à fait distincte, la seconde moitié du XIX^e siècle assiste à une très forte augmentation du nombre d'échecs ou d'abstentions au sein des effectifs

universitaires, 2006, p. 38 et *Paris ! Paris ! : les artistes suisses à l'École des beaux-arts (1793-1863)*, Genève ; Lausanne, Slatkine ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2014, p. 38.

¹⁶ Lettre du ministre suisse Charles Edouard Lardy au directeur de l'École Nationale des Beaux-arts, Paris, le 29 mars 1898, Archives nationales, AJ/52/470.

¹⁷ Cette section aborde uniquement le cas des hommes puisque l'École des beaux-arts n'est pas ouverte pour les femmes avant 1897.

¹⁸ Voir annexe 7 « Les artistes suisses à l'École des beaux-arts ».

suisses. De multiples facteurs divers et variés sont susceptibles d'expliquer ces chiffres. Il est possible néanmoins d'esquisser des hypothèses sur la base de cas d'études issus du corpus de thèse, ayant suivi les cours libres de l'École des beaux-arts, ayant choisi ou non de ne pas passer les concours et qui ont en fait mention dans leurs écrits. Cette méthode a pour ambition de relever une tendance qui se manifeste par un désintérêt ou tout du moins un intérêt beaucoup moins marqué pour la pourtant si prestigieuse École des Beaux-arts¹⁹.

L'échec ou la crainte de l'échec

Le manque d'intérêt des étrangers pour l'École des beaux-arts s'explique par la procédure d'administration restrictive précédemment citée, mais également, par des concours qui, dès 1850 se font de plus en plus difficiles²⁰. Conscients de cela, la plupart des artistes suisses arrivés à Paris jugent plus sage de ne pas immédiatement tenter leur chance, bien que, la plupart, aient d'ores et déjà suivi une première formation en Suisse. En 1881, le vaudois Ernest Biéler explique par exemple à ses parents :

Je n'ai rien de bien nouveau à vous annoncer, je voudrais seulement avoir de l'argent pr payer mon année à l'atelier, c'est 300 fr. Je suis bien décidé à rester où je suis toute cette année et à ne pas changer – je crois du reste que je ne pourrais pas trouver mieux. Je pense toujours à l'École des B-A, mais ce ne sera que pr l'année prochaine. Je sens très bien que maintenant il vaut mieux pr commencer se trouver un atelier qui ne soit pas dérouté et dérangé²¹.

Arrivé à Paris depuis quelques mois, il n'a pour seule envie que d'intégrer l'École des Beaux-arts. Pourtant il repousse à plusieurs reprises l'échéance des concours de peur d'échouer. Durant cette période, il choisit de mettre toutes les chances de son côté en suivant les cours libres de l'École des beaux-arts, en parallèle de ceux dispensés par l'Académie Julian. Il est finalement reçu au printemps 1882, s'accordant donc un délai d'une année qui semble à toutes fins utiles²².

¹⁹ Cette réflexion provient d'une intervention présentée lors de la journée d'étude « Un nouveau Reg-Arts sur l'École des beaux-arts », 27 juin 2022, organisée par l'École des beaux-arts de Paris, l'École du Louvre, l'Institut national d'histoire de l'art et le CNRS, en association avec le programme de recherche (Histoire de la pédagogie de la création artistique (HPCA) de l'École nationale des chartes, voir : C. GAJO-GUYOT, « Les Helvètes et le concours d'entrée à l'École des beaux-arts, crainte ou désintérêt ? (1850-1900) », sur *HPCA*, 23 mars 2023 (en ligne : <https://hpca.hypotheses.org/1651> ; consulté le 22 novembre 2023).

²⁰ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 40.

²¹ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 20 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

²² Un cas d'étude similaire se retrouve chez Joseph Reichlen qui arrive à Paris en 1874. Cependant, lui, faute de moyens, ne passera réellement les concours qu'en 1877, attendant d'avoir suffisamment d'argent pour rester à

Néanmoins, cela le contraint à dépenser 300 fr. pour payer les cours de l'Académie Julian, frais qu'il doit ensuite justifier auprès de ses parents²³. Ainsi, si la crainte de l'échec pousse Biéler à retarder cette échéance, moyennant des dépenses supplémentaires, il est aisé d'imaginer que d'autres se laisseront tout bonnement décourager, comme c'est le cas pour le Neuchâtelois Edmond Bille. En 1896, élève au sein de l'École des Arts décoratifs depuis plus d'un an, il tente le concours pour entrer à l'École des beaux-arts. Recalé, il annonce déçu le résultat à ses parents :

Ainsi que je le prévoyais, j'ai été recalé à l'École des Beaux-Arts ; je n'en ai pas pleuré et les 15 élèves de l'École des Arts décoratifs qui ont fait le concours avec moi ont dû en prendre leur parti, car aucun n'a été reçu ! Que veux-tu ? Dans notre milieu on n'a pas toujours à enregistrer des succès²⁴.

Sa prévision, sans doute formulée pour apaiser un peu sa déception, relève néanmoins d'une pleine conscience de la difficulté de ces concours et partant du prestige véhiculé par l'institution. Un an plus tard, lorsqu'il tente à nouveau sa chance en février 1897, son discours change :

Assez blagué maintenant ! Je dois aborder hélas un plus triste sujet ! C'est le résultat négatif de mon concours à l'École des Beaux-Arts ; après avoir bien trimé pendant toute une semaine me voilà aussi avancé que l'année dernière ; décidément l'École ne veut pas de moi, ... je le regrette... pour elle, car elle ne sait pas ce qu'elle perd ; après avoir essayé de convoler, me voilà donc dans l'obligation de rentrer dans les « bras » plus hospitaliers de l'Académie Julian²⁵.

Ce constat montre une évolution drastique dans la vision du jeune apprenti d'une institution perçue comme élitiste et prépondérante dans le milieu de l'enseignement artistique à une école trop sélective et peu bienveillante envers ses aspirants. Découragé, Bille renoncera à l'intégrer. Son cas de figure ne fait, pour autant, pas office de règle. En novembre de la même année, René Auberjonois passe également les concours qu'il obtient sans trop de difficulté. Il débute par

Paris, voir : C. GAJO-GUYOT, « Joseph Reichlen, la voie parisienne tardive : le coût du rêve », *Joseph Reichlen (1864-1913) Le peintre de la Belle Époque*, IV, n° 217, 2022, p. 74-79.

²³ Voir annexe 10 « Dépenses des artistes ».

²⁴ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 mars 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

²⁵ Lettre d'Edmond Bille à son père Ernest Bille, 25 février 1897, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

l'épreuve de dessin et termine « 18^e supplémentaire », malgré un dessin qu'il juge « ignoble ». Sur les 128 candidats qui passent ensuite l'épreuve orale, il gagne quatre échelons grâce à ses connaissances en histoire de l'art, en anatomie et en architecture. Il ne s'en tire ensuite « pas trop mal » pour son modèle, bien qu'il fasse « de fortes erreurs » de perspective. Il termine 14^e et obtient sa place en classe supplémentaire, ce qui signifie, qu'à défaut d'être un élève définitif, il peut néanmoins être un élève officiel²⁶. Pourtant, il semble n'avoir que très peu préparé son concours, comme il l'explique à ses parents :

(...) j'avais bien l'intention de tenter l'admission aux Beaux-Arts, mais sachant que l'examen n'avait lieu qu'en février je ne m'étais pas autrement préparé. Un changement ayant eu lieu ds les listes d'examens annuels d'après une décision toute récente, j'apprenais brusquement qqes jours après mon arrivée que le Concours des places se faisait le 19 Octobre. Par contre l'examen de Février n'avait lieu qu'en Juillet. Je préférais tenter l'aventure quitte à manquer comme je le pensais, mais voulant essayer de suite plutôt que de traîner tout l'hiver²⁷.

Averti au dernier moment du changement de date des examens, Auberjonois n'a que peu de temps pour préparer son passage. Le jeune élève insiste sur la place que la chance a sans doute joué dans cette affaire, mais il n'en demeure pas moins qu'il obtient une place plus qu'honorable sur près de 300 candidats au départ. Ainsi, si les concours deviennent à la fois plus difficiles et plus complexes au fil du temps, ils ne semblent pour autant pas inatteignables. Le peu d'essais tentés par les artistes suisses poussent donc à s'interroger, non pas uniquement sur la notion d'échec, mais aussi et plus simplement sur l'intérêt réel porté à l'institution.

Désintérêt ou simple attrait du nom ?

Si les Suisses passent de moins en moins les concours, ils demeurent néanmoins sensibles au prestige historique de l'institution, en témoignent les nombreuses inscriptions en cours libres dans les ateliers de l'école. Par ailleurs, les critiques émises à l'encontre de l'École qui ne dispense que quelques heures d'enseignements, mais multiplie constamment le nombre de concours, ne sont pas appliquées aux ateliers qui viennent en quelque sorte pallier ses faiblesses²⁸. S'ils s'inscrivent dans un enseignement organique et complémentaire de celui de

²⁶ Lettre de René Auberjonois à ses parents, 24 novembre 1897, Paris, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois*, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ M.-L. CROSNIER LECONTE, « Les élèves suisses à l'École des beaux-arts de Paris 1800-1968 », *op. cit.*, p. 17.

l'école, ils fonctionnent pourtant de manière autonome presque comme des « écoles particulières »²⁹. De fait, les artistes se contentent très souvent de suivre les cours en atelier sans prétendre à la formation dans son ensemble.

Une lecture des correspondances permet d'en témoigner, mais également de montrer que ce choix s'attache à des arguments très filiformes. En octobre 1872, Eugène Burnand annonce fièrement à ses parents : « J'ai l'honneur de vous présenter un élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, atelier de Gérôme.- Depuis ce matin je fonctionne comme tel, et je n'ai rien de plus pressant que de venir vous l'annoncer »³⁰. Burnand ne passera jamais le concours d'entrée de l'École des Beaux-arts, du moins il n'en parle à aucun moment dans ses nombreuses correspondances ou dans la dizaine de journaux intimes qu'il rédige durant cette période. Néanmoins, s'il ne semble pas prêter intérêt à une admission officielle à l'École des Beaux-arts, il se targue d'appartenir à l'institution auprès de ses parents. Le départ pour la capitale s'accompagne, comme nous le verrons, d'une sorte de dette originelle qui pousse les apprentis et apprenties à tout faire pour revenir en artistes accomplis³¹. Cette dette se lit en transparence dans les correspondances familiales accompagnées ici et là de petite mention des progrès réalisés et partant d'une affiliation à des institutions connues et reconnues même au-delà des frontières françaises. En décembre 1874, par exemple, Julie Robert écrit ravie à son fils : « Je vois avec plaisir que tu pourras entrer à l'École des Beaux-arts. Dieu veuille te garder de toute mauvaise influence et bénir tes efforts pour arriver à un résultat positif »³². À nouveau, si le neveu du célèbre Léopold Robert rejoint les cours libres de l'école, il n'intègre jamais l'institution en tant qu'élève officiel, une distinction qui échappe visiblement à sa mère ou tout du moins revêt une importance moindre à ses yeux. La même dynamique se retrouve chez Gustave de Beaumont, qui annonce fièrement à ses parents être un élève de l'École des Beaux-arts après son inscription chez Jean-Léon Gérôme, mais qui ajoute sans rougir que : « sa peinture m'a fort peu plu. Malgré cela, je me suis décidé à entrer dans son atelier et j'espère que cela me conviendra sans cela je le quitterai »³³. Son choix par ailleurs est dicté davantage par la présence au sein de l'atelier de deux de ses camarades de Genève que par un souci

²⁹ J. LEBRETON, *Notice des travaux de la classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France depuis le mois d'octobre 1814*, Paris, Firmin-Didot, 1815, p. 15.

³⁰ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 28 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

³¹ À ce propos, voir chapitre 8 « Paris comme enjeu »

³² Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 4 décembre 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

³³ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, [entre le 5 et le 13 janvier] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

d'intégrer une formation considérée comme prestigieuse. Sur ces quelques exemples, qui se complètent par de nombreux autres, il apparaît en filigrane que bon nombre d'artistes suisses ne passent pas le concours, tout bonnement parce qu'ils se contentent de l'aura prestigieuse dont ils bénéficient en étant simplement élèves des ateliers libres. En cela, pour les familles restées en Suisse, il y a sans aucun doute un écart culturel ou une incompréhension du système institutionnel qui est en jeu et qui se suffit visiblement de la prestance du nom et de l'expérience parisienne.

La question féminine

Les Suissesses sont, histoire des institutions oblige, exclues des points précédents. Elles ne sont pour autant pas absentes de nos réflexions. Il faut en revanche changer de focale pour s'intéresser à elles puisque, au contraire de leurs congénères masculins, la question du choix de la diversité, de la pluri formation ou de l'accumulation des savoirs n'est pas envisageable sur un même pied d'égalité. Tout au long du XIX^e siècle, elles doivent en effet faire face à de nombreux obstacles puisque les formations considérées comme les plus renommées leur sont refusées. L'apprentissage artistique revêt ici toute une symbolique. La pratique du dessin nécessite un crayon et une feuille, mais la carrière artistique nécessite un atelier, un lieu qui à la fois représente l'apprentissage et la légitimation. L'atelier matérialise ainsi la liberté de travailler l'art, de le pratiquer hors du domaine strictement privé, c'est la première étape de la professionnalisation³⁴. De fait, même si les choix sont limités pour la période étudiée, les femmes ont des possibilités d'apprentissages, leur permettant d'acquérir un solide bagage pour se faire une place dans un milieu encore largement dominé par les hommes. Un juste équilibre puisque le métier d'artiste requiert l'apprentissage d'un ensemble de savoirs techniques suivi au sein d'une école ou d'un atelier³⁵. Un détail que semble négliger Henri Bouthillier de Beaumont lorsque, dans une lettre adressée à son fils Gustave, précédemment citée, il relève le côté dilettante de Pauline de Beaumont qui n'a en rien le « génie » de son cousin qui lui se forme alors à l'École des beaux-arts³⁶. À travers son discours, une séparation nette des rôles

³⁴ C. GONNARD, *Femmes/artistes, artistes femmes*, op. cit., p. 42-43.

³⁵ P. MILANI, *Profession sculptrice : Performance et transgression de genre sous le Second Empire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 25-26. À ce propos, voir également : GISELE SAPIRO, « « Je n'ai jamais appris à écrire » Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 3, n° 68, 2007, p. 12-33.

³⁶ L'extrait a été cité dans le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris », dans la partie « Vocation genrée » : Lettre d'Henri Bouthillier de Beaumont à Gustave de Beaumont,

sociaux apparaît. Alors que Gustave peut se dire artiste, Pauline ne peut que prétendre à un passe-temps faisant partie intégrante des occupations féminines bourgeoises³⁷.

Pourtant, la jeune femme suit des cours à l'Académie Julian et auprès d'Auguste Joseph Delécluse. En effet, dès la seconde moitié du siècle, l'importance des femmes dans le champ artistique se confirme par la création d'espaces de formation pouvant les accueillir et répondre à leurs besoins. L'Académie Julian dès 1868 et deux ans plus tard l'Académie Colarossi proposent ainsi des ateliers privés pour dames avec des cours de qualité. Comme son cousin, c'est en côtoyant les milieux artistiques et en acquérant des savoir-faire et des savoir-être au sein d'un atelier que Pauline développe ainsi sa pratique artistique. Par ailleurs, si ces formations ont pour désavantage d'être plus coûteuses pour les femmes que pour les hommes et d'être surpeuplées, elles permettent néanmoins de prétendre à un enseignement respectable et calqué en grande partie sur celui de l'École des beaux-arts. D'une part, les cours dispensés à l'Académie Julian sont souvent assurés par des professeurs de l'École des beaux-arts, citons par exemple Tony Robert-Fleury³⁸. D'autre part, elles y ont accès au modèle vivant – pratique encore interdite ailleurs. Pour conserver tout de même une certaine image, les modèles féminins posent complètement nu, mais les modèles masculins sont généralement « caleçonnés » pour cacher les parties intimes³⁹. Cette particularité liée aux convenances est toutefois un réel progrès dans l'offre d'apprentissage faite aux femmes. Elle permet de voir que le maintien d'une certaine forme de pudeur est la condition *sine qua none* pour permettre aux femmes un accès aux formations, presque équivalent à celui des hommes⁴⁰. Plusieurs ateliers privés vont également proposer des cours mixtes nommons celui de Luc-Olivier Merson ou encore, plus tardivement celui d'Auguste Joseph Delécluse. Martha Stettler, qui étudie chez Merson,

³⁷ J. KANDIAH, *L'École de Savièse sous le prisme du genre : les cas de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard, Valentine Métein-Gilliard et de leurs homologues masculins*, Lausanne, Université de Lausanne, 2021, p. 21-22.

³⁸ C. ZARMANIAN FOUCHER, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, op. cit., p. 193-194.

³⁹ D. NOËL, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », op. cit.. Le débat opposant le droit des plasticiennes à peindre le modèle nu contre le respect de la pudeur et de la moralité remonte au XVIII^e siècle et connaît de nombreux rebondissements. Voir à ce propos : SOFIO, SEVERINE, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIXe siècle », op. cit.. Ou encore : SAUER MARINA, *L'entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1991, p. 10-17.

⁴⁰ C'est d'ailleurs précisément en s'appuyant sur ces arguments que Rodolphe Julian, notamment, fonde la renommée de son institution : « Mes studios pour dames sont pratiquement de petits couvents et aucun homme, à l'exception des professeurs et de moi-même, n'est autorisé à y pénétrer en quelque présence que ce soit. Ni frère, ni mari, ni même père, n'a jamais été autorisé à entrer dans le studio ». Traduit de la source originale : « My ladies studios are practically little convents and no men, excepting the professors and myself are allowed in under any presence whatsoever. Neither brother nor husband, not even father, has ever been allowed to enter the studio », voir : Anon., « Julian's Studios : an Interview with their Creator », *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 juin 1893, p. 473-474.

pratique par ailleurs le modèle masculin entièrement nu comme en atteste ses nombreuses études académiques, preuve s'il en fallait, que les distinctions avec les formations réservées aux hommes ne sont plus si nombreuses. En 1877, Marie Bashkirtseff fait précisément ce constat dans son journal : « J'aurais travaillé avec ces derniers [élèves masculins], mais ils fument, et d'ailleurs il n'y a pas de différence. Il y en avait lorsque les femmes n'avaient que le modèle habillé ; mais du moment qu'elles font l'académie, l'homme nu, c'est la même chose »⁴¹. Le discours de Bashkirtseff révèle une limite plus fine entre les éducations artistiques que les récits historiographiques ne laissent le croire. Pourtant, cette dernière, par la suite, n'aura de cesse de faire valoir les inégalités au sein des formations académiques en publiant notamment sous la plume de Pauline Orell pour dénoncer ces injustices⁴². De même, si Louise Breslau s'engage dans les associations artistiques féminines, elle ira pourtant jusqu'à désapprouver l'ouverture de l'École des beaux-arts aux femmes. Il faut sans doute voir dans ces dynamiques contradictoires, l'existence bel et bien d'une forte inégalité qui, peu ou prou, devient une force pour ces femmes qui font leur place dans un système académique masculin en n'ayant pas accès aux mêmes codes que ces derniers⁴³. Ce n'est donc pas tant l'envie d'accéder à des formations encore interdites qu'il faut lire en transparence de ces récits. L'École des beaux-arts, pour les femmes, est certes inaccessible, mais elles ne semblent pour autant pas si désireuses d'y entrer. Le reproche fait à l'École des beaux-arts ne concerne ainsi pas seulement les procédures restrictives d'inscriptions. La renommée poussiéreuse de l'établissement vient également jouer un rôle dans le processus de décision au moment du choix de formation n'incarnant à la fois ni un choix instinctif, ni au contraire une option répulsive. Il serait certainement plus juste de parler de désintérêt ou d'une stratégie de réussite au centre de laquelle l'École des Beaux-arts n'est plus seule maîtresse. Si les statistiques tendent donc à montrer que les apprentis artistes passent moins volontiers les concours (ou ne les réussissent) pour la période allant de 1850 à 1900, leurs écrits privés le confirment en faisant mention soit d'un échec aux concours, soit d'une abstention ou tout bonnement en ne parlant même pas des concours puisque le simple fait d'apprendre au sein des ateliers libres semble suffire. Ainsi, l'enseignement classique de l'institution et ses leçons presque figées dans le temps – et ce malgré la réforme – ne convainquent plus les aspirants et aspirantes artistes qui ne souhaitent plus mettre tous leurs pinceaux dans le même pot.

⁴¹ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 4 octobre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, Paris, G. Charpentier et Cie, Editeurs, 1890, p. 9.

⁴² À ce propos, notamment son article : P. ORELL, « Les femmes artistes », *La Citoyenne*, 6 mars 1881, p. 3-4.

⁴³ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 243 et C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau*, op. cit., p. 14.

1.2. L'accumulation des savoirs

Au cours du XIX^e siècle, l'École des beaux-arts est ainsi de plus en plus soumise à la concurrence d'autres institutions privées parmi lesquelles l'Académie Suisse – qui deviendra l'Académie Colarossi –, l'Académie Julian ou encore l'atelier de Charles Gleyre et plus tardivement la Grande Chaumière⁴⁴. La liste des formations suivies par les artistes du corpus montre bien l'étendue de l'offre pour cette période⁴⁵. Ces dernières viennent, non seulement rivaliser avec l'École des beaux-arts, mais apparaissent aussi comme des moyens de renseignements sur cette dernière. Charles Gleyre notamment ouvre son atelier privé en 1843. S'il est aussi professeur au sein de l'École des beaux-arts, il n'en vante pas vraiment l'enseignement au sein de son atelier et n'encourage que très peu ses élèves à passer les concours. De nombreux artistes suisses jettent leur dévolu sur son enseignement, parce qu'il incarne un idéal artistique, mais aussi un point de repère patriotique dans ce grand Paris. Cela se vérifie durant les vingt-sept années où son atelier est ouvert avec par exemple Auguste Bachelin, Paul Milliet, Frédéric Simon ou Albert Anker – bien que certains d'entre eux passent tout de même les concours *in fine* – mais le constat est toujours de mise après sa fermeture. À peine arrivée à Paris, Eugène Burnand lui rend visite pour lui demander des conseils sur la voie à suivre. Gleyre lui promet alors « de prendre des informations sur un atelier »⁴⁶ que Burnand souhaite rejoindre. Il s'agit en l'occurrence de celui de Léon Bonnat, « atelier libre où [Burnand aimerait] beaucoup mieux entrer qu'à l'école des beaux-arts »⁴⁷. Méfiant vis-à-vis de l'institution, Burnand recherche auprès de Gleyre un soutien pour faire le bon choix dans la formation à suivre et même par la suite, lorsqu'il intègre finalement l'atelier de Gérôme, il continue de se tourner vers lui quand le besoin de conseils se fait sentir⁴⁸. En novembre 1872, il écrit à ses parents : « Les uns dessinent, les autres peignent, moi, je me suis rangé du côté des dessinateurs, jusqu'à ce que Gérôme ou Gleyre me disent de peindre »⁴⁹. Ainsi, même rattachée à Gérôme et étant, comme il le précise, élève de l'École des beaux-arts, il continue de chercher l'approbation du professeur à la retraite.

⁴⁴ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la “capitale des arts”, vers 1900 », *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ Voir annexe 8 « Les formations parisiennes des artistes suisses ».

⁴⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ La filiation de cet atelier remonte à Antoine-Jean Gros qui le laisse à Paul Delaroche, puis à Charles Gleyre et finalement à Jean-Léon Gérôme.

⁴⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

Même si Gleyre n'est plus en charge d'un atelier, il reste une figure essentielle pour les artistes suisses à Paris. De même, en 1874 Léo-Paul Robert, avant même de choisir un atelier vient en premier lieu le consulter. Sur conseil de son mentor Léon Berthoud qui lui indique qu'« il n'a malheureusement plus d'atelier, mais son avis quant à la marche à suivre n'en sera pas moins précieuse à consulter »⁵⁰. Effrayé par les histoires racontées à propos de certains ateliers, il écrit à sa mère qu'au lieu de perdre son temps dans un lieu de perdition, il a « plutôt envie de demander à Gleyre de bien vouloir [l]'assister de ses conseils, et Dieu fera le reste »⁵¹. Reconnaisant de l'aide apporté par ce dernier, Robert lui offre un dessin le représentant (fig. 1). L'allégorie montre le peintre en train de travailler. Il tente de dessiner les traits de l'amour « qui a fort l'air de le narguer »⁵² assis sur un rocher. Derrière lui, l'ange de l'imagination vole, tenant des assemblages de fleurs dans ses mains⁵³. Avec ce cadeau, le jeune peintre espère être « bien dans les papiers de Gleyre », une affirmation qui démontre encore une fois l'importance du maître helvétique pour des artistes qui pourtant ne peuvent prétendre suivre son enseignement, son atelier étant fermé. Ces quelques éléments peuvent sembler anecdotiques ou, ne concerner que des cas isolés. Effectivement, l'exemple de Gleyre n'est pas partagé par tous les artistes suisses et tous ne sollicitent pas ses conseils au cours de l'expérience parisienne. En revanche, il incarne une problématique centrale qui consiste à accumuler les savoirs et les enseignements. L'École des beaux-arts, proposant ce qui semblerait être la réponse à toutes les questions, n'est plus considérée comme suffisante. Ainsi, à la place d'un cursus complet suivi dans sa totalité, les artistes suisses semblent privilégier des combinaisons de formation.

L'apprentissage pluriel

En réponse à la dureté de l'École des beaux-arts, l'Académie Julian, dont les « bras hospitaliers »⁵⁴ sont louangés par Edmond Bille, apparaît souvent comme une alternative particulièrement appréciée par les artistes suisses. Il faut d'ailleurs relever les similitudes entre le parcours de son directeur Rodolphe Julian et les hypothèses formulées en amont puisqu'à son arrivée à Paris, ce dernier se forme auprès de Léon Cogniet et Alexandre Cabanel dont les

⁵⁰ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 16 janvier 1874, Saint-Blaise, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3 (1-18).

⁵¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 25 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵² Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 22 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Lettre d'Edmond Bille à son père Ernest Bille, 25 février 1897, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

ateliers sont rattachés à l'École des beaux-arts, mais n'y sera jamais inscrit officiellement⁵⁵. L'établissement Julian, créé en 1868 offre une formation complète et, surtout, accepte en son sein les femmes, ce qui lui confère presque trente années d'avance sur l'École des beaux-arts en termes de progrès. Plusieurs historiens de l'art, parmi lesquels John Miler, John Rewald et Marie-Jo Bonnet datent d'ailleurs – à tort – l'institution de l'année d'entrée des premières femmes au sein des ateliers mixtes, soit 1873, tant le fait est marquant⁵⁶. Sur le même modèle que l'Académie Suisse, datant de 1815, Julian reprend le modèle de l'atelier libre offrant un modèle à copier et la venue ponctuelle de professeurs⁵⁷. En revanche, contrairement à l'École des beaux-arts, qui est gratuite et dont les seuls frais sont ceux à avancer pour le massier, il faut payer un abonnement fixe, pour six mois ou un an. Pourtant, les frais engendrés par cette formation, ne semblent pas rebuter les artistes, bien au contraire.

En mars 1883, Félix Vallotton à Paris depuis une année et élève au sein de l'Académie Julian, passe les concours d'entrée de l'École des beaux-arts section peinture. S'il est admis dans la prestigieuse école, il conserve néanmoins sa place en atelier chez Julian au sein duquel il continue de suivre les cours en parallèle de ceux de l'École des beaux-arts, notamment pour rester auprès de ses camarades les plus proches, et ce jusqu'à la fin de sa formation⁵⁸. Le même cas de figure se retrouve chez Jules Blancpain, arrivé à Paris en 1883, s'inscrivant à l'Académie Julian puis, l'année suivante, passant l'examen d'admission à l'École des beaux-arts, en section peinture⁵⁹. Le jeune homme travaille dur pour parvenir à obtenir ses concours comme en témoigne une carte d'Edouard Jeanmaire en début d'année le félicitant de ses « rapides progrès en peinture »⁶⁰. Son inscription à l'École des beaux-arts ne convainc pas Blancpain de quitter totalement l'Académie Julian, où il est également « secrétaire de l'École »⁶¹. Une étude d'après modèle réalisé vers 1884 ou 1885 et correspondant à un dessin de Vallotton nous prouve que les deux artistes restent camarades d'atelier chez Julian malgré leur réussite dans la prestigieuse école (fig. 2 et 3).

⁵⁵ S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 131.

⁵⁶ Dans l'ordre d'apparition des noms : J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., J. REWALD, *Le post-impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin*, Paris, A. Michel, 1988 et M.-J. BONNET, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art*, Paris, La Martinière, 2004. À ce propos, voir : S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 112.

⁵⁷ S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 113.

⁵⁸ M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, op. cit., p. 30-37.

⁵⁹ P. GRELLET, *Jules Blancpain : 1860-1914*, Lausanne, Ed. Spes, 1926, p. 10-11. Voir également : C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, op. cit., p. 28.

⁶⁰ Carte d'Edouard Jeanmaire à Jules Blancpain, 1 janvier 1884, Genève, Mémoires d'Ici, MDI JB-194, voir à ce propos : C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, op. cit., p. 28.

⁶¹ Archives nationales de Paris, fonds 63AS/22 – Ateliers de l'Académie Julian, divers, nationalités 1867-1946.

Ainsi, l'entrée à l'École des beaux-arts n'induit pas la fin des cours suivis dans d'autres institutions, quand bien même ces dernières engendrent des frais supplémentaires. C'est donc une volonté de rester affilié à l'Académie Julian qui transparaît malgré l'engouement pour l'École des beaux-arts. Par ailleurs, et de manière générale pour cette période, il ressort très nettement des correspondances une volonté des artistes suisses de ne pas s'affilier à une seule formation. Par exemple, comme beaucoup de ses contemporains, Hugo Siegwart suit des cours aussi bien dans des ateliers privés que dans des institutions publiques décrivant ses journées de travail de la sorte :

Mes cours à l'Ac. Colarossi ont lieu de 8h à 12h. J'alterne une semaine sur deux avec des études de nus féminins et masculins. De 1h à 4h, je me rends à la salle des antiquités de l'École des Beaux-Arts pour dessiner (...) enfin, le soir de 7h30 à 9h30, je vais à l'École nationale des arts décoratifs pour dessiner⁶².

L'accumulation de formations s'explique en partie par les illusions perdues une fois arrivé à Paris. Il y a derrière cela une volonté d'écourter le séjour parisien ou, tout du moins, de ne pas le prolonger inutilement. Le temps à Paris est compté et il faut le rentabiliser, multiplier les formations et engranger le plus de savoirs. La même logique se retrouve chez Cuno Amiet et Giovanni Giacometti qui, au début de leur séjour, fréquentent les cours de l'École des beaux-arts en plus de l'Académie Julian. De cela découle l'idée que l'institution, qui se présente pourtant comme une formation complète alliant aussi bien théorie que pratique et faisant l'éloge des grands noms au sein de son corps professoral, n'apparaît en réalité pas comme suffisante aux yeux des artistes suisses. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, on assiste ainsi à une diversification des apprentissages. Si dans les faits l'on conclut souvent à tort que Paris rime avec Beaux-Arts pour les Helvètes ou encore que Paris sous-tende obligatoirement de choisir une formation et d'y rester, on constate en réalité dans les faits que les limites sont floues, que les trajectoires se croisent et s'entrecroisent. Les artistes suisses à Paris grappillent à gauche et à droite des savoirs pratiques et théoriques pour amplifier leur capital symbolique. Cette hypothèse s'applique à l'École des beaux-arts, mais elle touche toutes les formations artistiques, y compris l'Académie Julian. Schaeppi, Breslau et Bashkirtseff insatisfaites de

⁶² Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère Mme Siegwart, 17 novembre 1886, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Mein Cours an der Ac. Colarossi ist von 8-12. Wöchentliche Abwechslung mit weiblichem u. männlichem Act. Von 1-4 gehe ich in den Antikensaal an der école des beaux arts zum Zeichnen (Es braucht hiezu eine Empfehlung vom Schweiz. Gesandten u. eine Erlaubniskarte vom Direktor der Academie) und Abends von 7 ½ bis 9 ½ gehe ich zum Actzeichnen an die école nationale des arts décoratifs ».

l'enseignement de l'institution décident en effet d'aller découvrir d'autres lieux de formation et tentent d'entrer dans l'atelier privé de Léon Bonnat. Dans son journal intime, Bashkirtseff raconte :

Les Suissesses et moi, déguisées, nous allons chez Bonnat pour qu'il nous prenne dans son atelier d'hommes. Naturellement, il nous explique que, ces cinquante jeunes gens n'étant pas surveillés, c'est absolument impossible⁶³.

Le refus du maître s'appuie sur le sempiternel argumentaire de la pudeur, rien de réellement nouveau dans ce court passage, et pourtant. L'audace dont font preuve les jeunes femmes est particulièrement intéressant. Déguisées en homme, elles se rendent dans l'atelier de l'un des portraitistes les plus en vogue de la société parisienne, en sachant – la tournure du texte de Bashkirtseff le confirme – que c'est perdu d'avance. La Russe ne donne malheureusement pas d'autres informations sur cet épisode, elle ajoute en revanche que les jeunes femmes font une seconde tentative dans l'atelier de Mihály Munkácsy, qui se solde également par un échec, bien que cette fois-ci, les Suissesses, connaissant le peintre, ont une lettre de recommandation⁶⁴. Ce second exemple atteste d'une certaine reconnaissance des artistes helvétiques dans les milieux artistiques parisiens. Les exemples similaires sont trop peu nombreux pour affirmer que les femmes ne se plient pas sans rechigner au carcan qui leur est imposé – ici l'Académie Julian – mais tentent au contraire de tracer leur propre voie. À nouveau, ce n'est pas tant la fragilité de l'anecdote que la fragilité des sources liées aux artistes femmes qui est ici en cause. Cela confirme surtout l'idée d'une démarche d'émancipation, d'une prise de position de leur part afin d'augmenter leur savoir en ne se cantonnant pas à un seul l'enseignement.

L'envie pure et simple de diversifier les savoirs plutôt que de s'attacher à une seule institution est donc un postulat permettant d'expliquer les maigres effectifs helvétiques qui se rattachent à l'École des beaux-arts dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. À travers toutes ces hypothèses, une ligne de réflexion ressort assez clairement. Il n'est pas tant question d'une perte de prestige

⁶³ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 22 décembre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 35. Sur la tentative infructueuse de changer d'atelier, voir : A.-C. KRÜGER, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927)*, Hambourg, Université de Hambourg, 1988, p. 47 et A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2022, p. 82-85.

⁶⁴ Dans son journal, Bashkirtseff écrit : « ensuite, nous sommes allés chez Munkacsy - je ne sais pas si je l'écris correctement - un peintre hongrois qui a une très belle maison, une femme terrible et un grand talent. Il connaît les Suissesses, elles ont une lettre de recommandation pour lui depuis un an », Journal intime de Marie Bashkirtseff, 22 décembre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 35.

de l'École des Beaux-arts. Cette dernière, bien que sans aucun doute moins influente qu'aux périodes glorieuses de l'Académie, demeure présente ne serait-ce que dans l'attrait des Helvètes pour l'intitulé à apposer sur leur formation et à se présenter en tant qu'« élève de l'École des beaux-arts », quand bien même ils ne le deviennent jamais officiellement. En revanche, ce qui apparaît distinctement, c'est un intérêt plus dispersé pour une formation précise, un cursus défini accompli dans son entier⁶⁵. En effet, s'il y a un attrait pour l'école, il n'y a pourtant pas la nécessité d'en être un élève officiel, tout bonnement, et cela est une digression plus large sur l'hypothèse générale de ce travail, parce que les artistes suisses à Paris répondent à une tradition voire une injonction de la période parisienne qui se traduit pour la plupart par une étape importante du point de vue de la sociabilité et de l'expérience humaine, mais dont l'enjeu central n'est qu'en filigrane la formation. La plupart viennent à Paris à la suite d'une première formation et viennent y compléter leurs savoirs, mais surtout y apprendre une manière d'être, une manière de vivre en artiste⁶⁶. Par ailleurs, c'est au cœur des ateliers – et moins au sein d'une école – que s'apprennent les codes et les normes de l'artiste qui viennent poser les jalons d'une carrière en construction⁶⁷. Ce phénomène s'incarne, pour les artistes suisses, à travers un désintérêt pour tout ce qui fonde l'institution habituellement (les concours d'admissions, le choix d'un maître réputé et l'affiliation à un atelier renommé) et peu ou prou, comme nous le verrons, une tendance toujours plus forte à contredire le maître ou la figure du maître en tant que tel. Très peu de cursus d'apprentissage de cette période se distinguent par une continuité au sein d'un seul atelier ou auprès d'un seul maître. Un phénomène qui se vérifie sur la totalité des recherches menées pour cette période et auquel les femmes sont également sensibilisées.

Aussi, le regard critique que les artistes portent sur l'École des beaux-arts ou l'Académie dénonce une structure, mais également les professeurs. Un constat qui, comme nous le verrons, peut conduire, chez les hommes, comme chez les femmes, à des ruptures et des changements de direction.

⁶⁵ Voir notamment la préface : *Apprendre à peindre*, 2013, *op. cit.* Sébastien Allard relève dans son propos que les étrangers, bien que sensible au prestige institutionnel, sont moins soucieux de se soumettre au système académique français.

⁶⁶ Le changement de paradigme de l'École des beaux-arts est thématiqué par Alain Bonnet : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, *op. cit.*

⁶⁷ P. MILANI, *Profession sculptrice*, *op. cit.*, p. 25-30.

2. L'apprentissage en classe, le mythe tutélaire du maître

Aux yeux de l'historiographie, le rouage principal des formations artistiques parisiennes est le maître d'atelier qui devient un véritable « chef d'atelier » lorsque « ses étudiants comptent au titre de disciples »⁶⁸. Pilier central de cette période, il enseigne, éduque et conduit ces aspirantes et aspirants artistes dans les méandres de la carrière des arts. La lettre que Léon Berthoud envoie à Léo-Paul Robert, fraîchement débarqué à Paris, en témoigne à demi-mot puisqu'il exhorte le jeune homme à s'inscrire sous la bonne garde d'un patron, justifiant que lui n'a pas eu cette chance et a cruellement manqué, à cet égard, d'un bagage solide :

En un mot, je voudrais vous voir passer au moins un hiver sous la discipline d'un maître profiter non seulement de l'enseignement du maître, mais de celui des camarades d'ateliers (...) je sais par une douloureuse expérience que semblable stage m'a toujours manqué (...) dégoûté de voir que Léon Cogniet visitait si irrégulièrement son atelier d'étude (...) celui de Roqueplan, j'y entrai & j'avais lieu d'être satisfait quand une maladie grave du maître le força à fermer son atelier pour se rendre dans le midi ; lasse de tout cela, impatient de voir Rome, je partis mal équipé & j'ai ainsi perdu un temps qu'on ne rattrape jamais⁶⁹.

Pourtant, son discours fait ressortir deux autres éléments importants. Le premier, les aléas d'une formation tributaire des disponibilités de ses maîtres. La seconde, l'expérience artistique vécue et améliorée au contact de ses camarades d'ateliers soulignant le fait que le maître n'est finalement peut-être pas le rouage principal de la formation, mais plutôt l'une des pièces permettant d'en faire fonctionner le mécanisme. À l'aune de cette réflexion, il est intéressant de réfléchir à l'impact des maîtres d'ateliers sur les carrières des artistes suisses à Paris en se penchant plus spécifiquement sur les cas de rupture. L'historiographie a, en effet, déjà maintes

⁶⁸ P. GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au xixe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 2014, p. 22. On citera à ce propos l'exemple de l'atelier de David, longtemps resté un modèle en la matière et exacerbé par la littérature secondaire : « Le rôle du maître dépassa le simple rôle de professeur et de protecteur, et ses qualités de pédagogues firent sa célébrité au même titre que ses dons artistiques », voir : S. LEMEUX-FRAITOT, « Faire oeuvre d'atelier », dans *Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David*, Paris, Somogy éditions, 2005, p. 18. Le terme « patron » est également usité pour le décrire, notamment à l'École des Beaux-Arts, voir : A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1889, p. 39. Citons également à ce propos, l'article de Jérôme Montchal qui discute l'héritage artistique d'Ingres en tant que maître d'atelier, tout en nuancant « la filiation parfois fantasmée d'un atelier à l'ancienne ». Cette romance d'une piété filiale entre le maître et son disciple se retrouve dans plusieurs ateliers au cours du XIX^e siècle, nourrit par les légendes d'artistes, voir : J. MONTCHAL, « La tradition ingresque enseignée : Ingres, H. Flandrin, J.-B. Poncet », dans *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 89.

⁶⁹ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 16 janvier 1874, Saint-Blaise, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3 (1-18).

fois eu l'occasion de reconnaître à ces relations maîtres-disciples des qualités nombreuses, mais dans les faits, nombre d'apprenties et d'apprentis se sont retrouvés confrontés à un maître qui ne répondaient pas à leurs attentes soit par son idéologie, sa pédagogie ou sa personnalité. Partant, nous verrons que les artistes suisses mettent à profit de nombreuses autres sources de savoir afin de se former. Les institutions, mais également les rues de Paris deviennent des salles de classes à part entière venant compléter ce cursus. En effet, l'apprentissage artistique à Paris prend en réalité diverses formes tant les moyens d'apprendre et d'expérimenter sont nombreux. Les maîtres d'ateliers, mais également les maîtres muets (musées, lieux publics, etc.) véritables lieux de connaissances artistiques ou sources de motifs à copier sont autant de manières d'aiguiser sa pratique⁷⁰.

Ainsi, l'image d'un apprentissage binaire et vertical allant du maître à son élève est incomplète. Sur la base de cette affirmation et grâce aux discours des artistes suisses en formation – critiquant régulièrement l'enseignement du maître et sa présence irrégulière – il est possible d'esquisser les différents moyens d'apprentissage qui jalonnent la formation artistique à Paris.

2.1. Le maître absent et irrégulier

Les commentaires laissés par les élèves sur les méthodes d'enseignement des maîtres d'atelier, mais également sur les attentes de ces derniers sont révélateurs d'une importante diversité dans la pratique pédagogique⁷¹. Parmi les maîtres, d'aucuns abjectent la couleur et lui préfèrent une bonne esquisse, quand d'autres ne jurent que par elle pour bien débiter un apprentissage. L'atmosphère de travail et l'ambiance, tributaires respectivement du caractère du maître et de l'entente entre les élèves, peuvent également drastiquement évoluer d'un atelier à un autre, si bien, qu'il serait délicat de faire une généralité sur la manière dont les maîtres, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, choisissent de gérer la ribambelle d'élèves qu'ils accompagnent⁷². Ce

⁷⁰ « Maître muet » est une formulation empruntée à Pascal Griener et Paul-André Jaccard qui l'utilisent pour parler plus précisément du musée du Louvre. Elle est ici élargie aux diverses infrastructures publiques, mais également à des lieux privés usités par les apprenties et apprentis artistes pour parfaire leur technique, voir : *Paris ! Paris ! : les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793-1863)*, Genève : Lausanne, Slatkine ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2014, p. 41.

⁷¹ *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses univ. François-Rabelais, 2013, p. 11.

⁷² Il faut nuancer ici que, si au sein de l'historiographie, les termes de professeur et maître sont rattachés à un rôle particulier (le premier aux leçons dispensées à l'École des Beaux-arts et le second aux ateliers), l'un et l'autre sont utilisés indistinctement. Il ne s'agit pas d'un choix arbitraire, mais d'un calque sur les écrits des artistes eux-mêmes qui ne semblent pas faire de différences sur l'usage de ces termes. Par exemple, Léo-Paul Robert, apprenti au sein d'un atelier parle de son « professeur » dans une lettre pour parler de Gérôme, puis dans une seconde utilise le

n'est, par ailleurs pas le but poursuivi ici. L'historiographie a d'ores et déjà fait la part belle aux méthodes d'enseignement des divers maîtres qui se sont succédé dans les ateliers et aux pratiques des institutions parisiennes⁷³.

En revanche, à travers les écrits des artistes suisses à Paris, il est possible de rediscuter l'image même de l'enseignement, souvent qualifiée, à tort, essentiellement à travers le prisme d'un chef d'atelier. En effet, l'apanage du maître d'atelier est, en théorie, de confier son expérience aux apprenties et apprentis artistes et de les guider à travers le champ artistique⁷⁴. Il est de fait, dans les ateliers privés, une figure tutélaire, seule en droit de décider quand la pratique de la copie est satisfaisante et quand le passage à la peinture est autorisé. En outre, c'est sous sa recommandation uniquement qu'il est possible de s'inscrire à une exposition ou de participer au Salon. Si bien que le nom et la renommée du maître sont, la majeure partie du temps, des arguments suffisants pour intégrer un atelier. Si le maître joue un rôle primordial dans l'apprentissage de ses élèves, parallèlement, ces derniers contribuent à forger sa réputation. L'atelier, en effet, représente d'une part pour le maître, dans la plupart des cas, un revenu financier puisqu'exception faite de Charles Gleyre, la majorité des ateliers privés sont payants ; quant à ceux de l'École des Beaux-arts, s'ils sont gratuits, les professeurs touchent tout de même une rétribution⁷⁵. D'autre part, l'atelier est un faire-valoir du travail du maître, un moyen de transmettre « par ses leçons régulières des convictions esthétiques, idéologiques, morales ou pragmatiques »⁷⁶ qui composent sa propre production.

Cependant, ce contrat tacite d'un enseignement acquis moyennant une charge financière et une valorisation du travail du maître a souvent été idéalisé, voire mythifié par l'histoire de l'art qui oublie alors le côté pragmatique de cette alliance. Par ailleurs, ce postulat élude le

terme de « maître » : Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678. Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 5 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁷³ Citons à ce propos : S. LEMEUX-FRAITOT, « Faire oeuvre d'atelier », *op. cit.* ; J. MONTCHAL, « La tradition ingresque enseignée : Ingres, H. Flandrin, J.-B. Poncet », *op. cit.* ; G. ACKERMAN, *Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme, cours de dessin*, Courbevoie, ACR, 2011 ; G. GOETSCHY, *L'académie Julian: 1881*, Paris, L'Échoppe, 2021.

⁷⁴ L'usage du terme maître sera à travers le texte uniquement utilisé au masculin, étant donné que les artistes, femmes et hommes, de notre corpus n'ont fréquentés que des ateliers tenus par des hommes. Par ailleurs, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le cas inverse n'est que peu fréquent.

⁷⁵ Les frais de location et autres dépenses liées au matériel étaient réglés par une cotisation versée par les élèves au massier chaque mois, voir : BACHELIN AUGUSTE, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *op. cit.*, p. 538, sur cette question voir également : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 58

⁷⁶ F. NERLICH, « Apprendre à peindre », *op. cit.*, p. 19.

développement des personnalités artistiques respectives des artistes qui, comme nous le verrons, peuvent parfois se faire en opposition au maître. Les Helvètes débarqués à Paris avec de grandes attentes quant aux formations artistiques et à l'art français déchantent bien souvent entre les quatre murs de l'atelier : maître absent, strict et surtout peu enclin à laisser se développer les goûts artistiques. Ainsi, un basculement s'opère irrémédiablement sur la manière de concevoir le chef d'atelier comme maître tutélaire seul à même de permettre une carrière artistique digne de ce nom. Un article sur l'Académie Julian, publié en 1890, critiquant l'enseignement dit traditionnel sous la supervision d'un maître vient corroborer ces propos : « Ce genre d'éducation » indique Stevens son auteur « avait d'abord l'inconvénient d'enlever toute personnalité, car il faut une forte dose d'indépendance et d'originalité pour faire autrement que celui qu'on s'est habitué à regarder comme l'unique modèle à suivre, comme l'exemple impeccable de la perfection »⁷⁷. Une affirmation qui atteste non seulement d'un changement dans la manière de concevoir le rôle tutélaire du maître d'atelier, mais en manifeste également la nécessité.

Au sein des écrits privés des artistes de notre corpus, force est de constater que les maîtres parisiens (toutes institutions et sorte d'ateliers confondus) font l'objet de nombreuses critiques. La sévérité des maîtres d'atelier est, un des exemples de motifs récurrents de plaintes. À travers quelques cas d'étude, il est ainsi possible de comprendre de quelle nature sont les liens hiérarchiques reliant un maître à son élève. Il est par ailleurs signifiant de constater dans quelle mesure le désenchantement souvent éprouvé en regard de l'expérience parisienne se prolonge parfois au rapport au maître et à l'enseignement artistique, conduisant, dans bien des cas, ce phénomène de continuité et de tradition qu'est l'apprentissage parisien à une rupture nette. En 1850, Auguste Bachelin, dit par exemple de Charles Gleyre :

[qu'il] professe habilement, mais il n'a pas un caractère une manière d'être qui me plaise beaucoup, il corrige votre dessin il est vrai, mais pas avec cet air qui encourage, cet accueil que j'aimerais lui voir surtout avec les Suisses. Il est d'une grande froideur⁷⁸.

⁷⁷ STEVENS, « L'Académie Julian », *Le Panthéon de l'Industrie*, 1890, p. 347-348.

⁷⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 12 novembre 1850, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, Ms. 1791 AB à Edouard Perrochet.

Cette description donne à voir l'image d'un maître distant peu enclin à encourager ses élèves. D'ores et déjà, à travers ce court extrait, on ressent les hautes attentes que le jeune homme plaçait sur cette figure centrale de la formation et, partant, la désillusion qui l'accompagne. Il relève par ailleurs, réflexion naïve, que contrairement à ses espérances, le maître n'est pas plus clément avec les apprentis suisses sous couvert qu'il partage avec eux sa nationalité. La relecture de certaines trajectoires artistiques permet ainsi de nuancer cette figure du maître d'atelier – souvent fortement idéalisée avant le départ – et de montrer les tiraillements auxquels sont sujets les apprentis et apprenties artistes entre suivre et reproduire un enseignement ou se construire une identité propre. Ainsi, en lieu et place d'un suivi assidu des préceptes d'un maître, d'une réappropriation de ses idéologies artistiques se juxtaposent des épisodes de tensions esthétiques, de divergences stylistiques voire de ruptures pures et simples.

Le poids des critiques

Léo-Paul Robert écrit à sa mère à plusieurs reprises en 1874 pour se plaindre de la sévérité de Gérôme qu'il juge d'autant plus virulent à son encontre parce qu'il est le neveu de Léopold Robert. Julie Robert, au lieu de s'émouvoir, rappelle à son fils ses objectifs :

tu dois être bien content d'avoir un maître sévère en la personne de Gérôme. C'est le moyen de faire des progrès. Il est possible que ce maître soit encore plus sévère avec toi qu'avec d'autres. Si cela est, tu ne dois pas t'en plaindre, c'est le moyen d'avancer !⁷⁹

Quelques jours plus tard, elle ajoute dans une nouvelle lettre : « Il me semble que c'est un grand avantage d'avoir une personne éclairée et impartiale comme M. Gérôme pour critiquer ton ouvrage. Tu ne vas pas à Paris pour être flatté, mais pour apprendre. Il me semble que le but de ton séjour se trouve ainsi en partie rempli »⁸⁰. Pour les familles restées en Suisse, savoir leur progéniture entre les bonnes mains d'un maître jouissant d'une réputation artistique et faisant preuve d'assez de dureté pour les discipliner revêt indubitablement un aspect rassurant. Pour les parents, la figure du maître est par ailleurs un modèle à suivre dont il ne faut pas remettre en doute la légitimité.

⁷⁹ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 14 décembre 1874, au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁸⁰ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 23 décembre 1874, au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

Pourtant, les exemples de la sorte sont nombreux et s'ils sont jugés comme futiles par les familles, ils sont souvent perçus comme des épreuves par les apprenties et les apprentis artistes. René Auberjonois, élève chez Merson fait également les frais du caractère de son maître : « Merson a fait la correction mercredi et a montré une mauvaise humeur difficile à être surpassé »⁸¹. Chez les dames, les constats sont similaires. Madeleine Zillhardt raconte que Tony Robert-Fleury, professeur de Louise Breslau et Sophie Schaeppi entre autres, est particulièrement « froid et distant » ne corrigeant les élèves que par quelques « mots secs et brefs »⁸². Un cahier de croquis, réalisé dans l'atelier pour dame du passage des Panoramas, encore conservé aujourd'hui donne à voir l'atmosphère des corrections du maître⁸³. Un dessin à la mine de plomb le présente nettement plus radouci que cette description, contemplant de manière dubitative l'œuvre d'une élève : « C'est lourd Mademoiselle ; j'ai bien peur que nous ayons de la peine à sortir de là » (fig. 4). Si le constat est sans appel, le croquis atténue sa dureté en montrant un professeur bien embêté par cette remarque. Rodolphe Julian au contraire est souvent représenté de manière moins flatteuse par les jeunes filles. Ce dernier, même si selon les dires accorde davantage de temps aux demoiselles, demeure un enseignant pointilleux. Un croquis le présente perché sur un tabouret, replié sur lui-même avec les yeux presque fermés (fig. 5). En dessous de lui, un petit texte de réprimande adressé à l'une de ses élèves « Vous savez que j'attends et que mon temps est précieux !!! Allons... ». Si la réception de ces critiques et de l'attitude des professeurs est évidemment subjective, elle transparait à travers les sources de manière stricte. À Paris pour apprendre auprès des plus grands, prêts à assumer les remarques cinglantes pour l'amour de l'art, les apprenties et apprentis artistes n'en sont pas moins particulièrement sensibles sur les critiques émises par les professeurs dont ils attendent un peu plus d'encouragements⁸⁴. Schaeppi en 1897 déconseille d'ailleurs fortement à l'une de ses connaissances de suivre la même voie qu'elle :

Si par événement quelconque tu devais habiter à Paris, promets-moi de ne jamais aller à l'atelier Julian. Cette école d'une suprême banalité te tuera ton sentiment et ne t'en

⁸¹ H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*, p. 21.

⁸² M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis, op. cit.*, p. 209.

⁸³ Album de croquis Gèraldi, coll. Del Debbio.

⁸⁴ Dans son récit publié de l'École des beaux-arts, Alexis Lemaistre affirme : « M. Gérôme ne fait pas de compliments » expliquant que ce dernier fait des remarques, parfois encourageantes, mais plus généralement avec dureté et sans aucun filtre, voir : A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève, op. cit.*, p. 56.

donnera en échange qu'une dégoûtante habileté que tous les imbéciles peuvent acquérir avec le temps⁸⁵.

Progressivement, les remarques cinglantes du professeur et le peu d'entrain mis dans l'enseignement pour les jeunes femmes convainquent Schaeppi du mauvais choix qu'elle a pris en entrant chez Julian. Malgré sa reconnaissance envers l'institution, elle n'hésite pas à dissuader son amie d'y entrer si elle espère réussir un jour dans les arts. De ce constat découle déjà l'idée que les artistes suisses apposent sur les formations parisiennes un regard particulièrement critique, encore exacerbé par le fait que les maîtres semblent redoubler d'efforts pour ne pas leur offrir de suivi régulier.

Le constat de l'absentéisme

Si la correction parfois sévère des maîtres peut décourager les jeunes rapins, elle n'en demeure pas moins essentielle au bon fonctionnement de leur apprentissage. En revanche, la critique principale qui leur est adressée sur l'irrégularité de leur présence en atelier est d'autant plus problématique. L'absentéisme du maître et la surveillance sporadique des classes ressortent en effet régulièrement des récits d'élèves suisses qui s'en apitoient auprès de leur famille dans les correspondances. Burnand, dans une lettre à ses parents datant de 1872, se plaint des leçons de Gérôme en soulignant que « ce n'est pas la surveillance suivie de Mr Menn »⁸⁶ en faisant référence à son mentor genevois présent à heures fixes plusieurs jours d'affilée⁸⁷. La différence d'enseignement est, en effet, drastique pour les artistes qui ont déjà suivi une première formation en Suisse⁸⁸. En débutant son séjour parisien, Burnand est d'ailleurs tenté d'intégrer l'atelier d'Alexandre Cabanel, mais après quelques jours, il raconte à ses parents que selon les dires : « c'est à peine si il s'occupe de ses élèves, ces temps-ci »⁸⁹. Désireux de trouver un

⁸⁵ Lettre de Sophie Schaeppi à la baronne de Sulzer-Wart, 7 juin 1897, retranscrite dans son journal intime, collection privée.

⁸⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁸⁷ À ce propos, Frédéric Simon, dans une lettre à son mentor Barthélémy Menn lui réaffirme sa loyauté, malgré son éloignement à Paris depuis plus d'un an : « Il y a maintenant plus d'une année que je suis assidûment les leçons de M. Gleyre ; j'ai retrouvé en partie vos bons conseils et votre excellente manière de voir, je garde du reste religieusement les instructions que vous m'avez dans le temps dictées, à votre atelier », voir : F. SCHMALENBACH, « Briefe des Malers Friedrich Simon an seine Familie », *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 1948, p. 227.

⁸⁸ La plupart ayant d'ailleurs suivi des cours privés comme Albert Anker ou Jules Blancpain auprès de Louis Wallingre qui les accueillait tous les après-midis durant une à deux heures, et restait à leurs côtés pour la pratique du dessin. C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, op. cit., p. 17-18. Voir également les sources antérieures : G. AMWEG, *Les arts dans le Jura bernois et à Bienne. Tome 1 : architecture, sculpture et gravure*, Porrentruy, chez l'auteur, 1941, p. 430.

⁸⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 5 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

professeur présent capable de l'aiguiller, il se tourne vers Gérôme, mais déchanté rapidement lorsqu'il constate que ce dernier n'est que rarement présent : « Le professeur vient deux fois par semaine, fait une petite apparition et s'en va »⁹⁰. Si les deux visites hebdomadaires sont en réalité une norme, notamment à l'École des beaux-arts, cela demeure une source de frustration pour les artistes suisses qui espéraient un suivi plus assidu⁹¹. Accaparé par ses propres productions, le peintre orientaliste passe la majeure partie de son temps à l'étranger, comme en attestent les lettres de Burnand⁹². Gustave de Beaumont fait les mêmes constatations, à peine arrivé, il se plaint des longues absences répétées du maître. En mars, il déplore de ne pas l'avoir vu depuis plus de dix jours puis en mai, il raconte que ce dernier est reparti pour Constantinople⁹³. L'absentéisme ne semble pour autant pas être l'apanage de Gérôme, d'autant que dans sa correspondance, Léo-Paul Robert mentionne que ce dernier : « est le plus régulier et le plus consciencieux de tous [les professeurs] de l'École des Beaux-Arts »⁹⁴ ; laissant présager que les autres ne font pas davantage d'apparitions. Dans une lettre à son mentor, le genevois Horace de Saussure raconte qu'occupé par une grande exposition à Nice, son maître d'atelier « Durant n'est venu encore que 2 fois à l'atelier depuis que j'y suis (...) il viendra encore vendredi puis repartira pour Nice »⁹⁵. Ce suivi irrégulier et une surveillance modérée sur les effectifs donnera lieu, comme nous le verrons plus tard, à des rixes et des chamailleries, mais dans le cas qui nous intéresse plus particulièrement ici, cela laisse surtout un goût amer aux apprenties et apprentis artistes qui se sentent livrés à eux-mêmes, sans accompagnement de la part du maître.

La présence du maître donne pourtant tout autant à redire que ses absences répétées. Dans un croquis d'atelier provenant des Albums Géraldi, datant approximativement des années 1870-

⁹⁰ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁹¹ A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, op. cit., p. 39.

⁹² Dans la même lettre, il constate : « Je n'ai pas encore vu Gérôme, il a été à Alger.- (...) » . Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁹³ Lettre de Gustave de Beaumont à Henri Bouthillier de Beaumont et Blanche de Budé 07, mars 1875, Paris et Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 03 mai 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève ; dans une lettre à son ami Edouard Perrochet, Auguste Bachelin constate également les absences répétées de Gleyre. En août 1850, le maître se rend en Suisse durant un mois entier, au cours de son absence Bachelin ne mettra plus les pieds à l'atelier, tentant de continuer à progresser entre le Louvre et la Bibliothèque, voir : Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 22 août 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, Ms. 1791 AB à Edouard Perrochet.

⁹⁴ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 10 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁹⁵ Lettre d'Horace de Saussure à Gustave de Beaumont, sans date, Boulevard Saint-Germain 122, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

1880, Rodolphe Julian est représenté endormi sur sa chaise, les pieds posés sur un objet devant lui (fig. 6). La perspective assez grossière (les jambes sont presque inexistantes) laisse à penser que le dessin est réalisé dans la précipitation, profitant de ce que le maître s'est assoupi au cours d'une leçon. Dans une seconde esquisse, une élève reproduit la même représentation, mais avec une vue de profil (fig. 7). Les deux n'étant pas datées, il est difficile de dire s'il s'agit d'un seul événement exceptionnel qu'elles auraient toutes deux réussi à capturer sur le papier ou si, au contraire, ses siestes sont plus courantes qu'il n'y paraît. La seconde option paraît néanmoins plus plausible. Ces deux croquis dépeignent la présence du maître comme tenant davantage de la nécessité d'une présence masculine au sein d'un atelier exclusivement féminin que d'un véritable suivi de leurs travaux. De fait, le rôle du maître est plus facilement remis en question le faisait paraître plus comme un moyen qu'une finalité. Les petites siestes inopinées de Julian au cours des leçons incarnent à merveille le professeur absent et peu disponible tant critiqué par les artistes suisses dans leurs correspondances. Un constat d'autant plus problématique pour les jeunes femmes qui n'ont guère de variété dans les choix de formation :

Dans les écoles, croyez bien que chaque élève se développe comme elle peut. Voyez chez Julian, est-ce que la leçon d'une heure par semaine, partagée entre cent élèves, peut exercer une influence directrice sur le talent d'une femme ?⁹⁶

Ce traitement n'est néanmoins pas réservé uniquement aux ateliers pour dames. En 1895, Edmond Bille, qui suis les cours de l'École des Arts décoratifs durant quelque temps avant d'intégrer l'Académie Julian, décrit l'ambiance des leçons de la sorte :

Je dois dire que pendant que nous travaillons nous sommes surveillés par un vieux bonhomme de sorte qu'il ne nous est pas permis de faire du « chahut » ! Le professeur ne vient que deux fois par semaine pour corriger et critiquer les dessins⁹⁷.

Sa lettre diffère néanmoins quelque peu du croquis qu'il réalise à la même période. Intitulé *Le Père Cornet surveillant de la classe*, son dessin montre un homme, assis sur une estrade, posant son pied sur un rebord (fig. 8). Occupé à lire un ouvrage, il ne semble que très peu porter son attention sur la classe de jeunes élèves devant lui. Seule présence officielle en l'absence du

⁹⁶ Interview de l'artiste Maximilienne Guyon en 1903 dans *l'Echo de Paris*, repris par *L'Académie Julian*, vol. 3, n° 2, pp. 2-3, cité par : G. GREER, « À tout prix devenir quelqu'un : the women of the Académie Julian », *op. cit.*, p. 57.

⁹⁷ Lettre d'Edmond Bille à ses parents, octobre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

maître qui ne vient qu'à deux reprises, le « père Cornet » n'est pas, selon Bille, l'image même de l'autorité. Ce constat laisse entrevoir un encadrement faible des élèves durant le reste de la semaine.

Progresser sans maître

Si les absences répétées du maître agacent les jeunes artistes, elles provoquent parfois également des retards aussi bien dans leur progrès que dans leurs projets respectifs. En mars 1877, Léo-Paul Robert termine une toile qu'il désire soumettre au Salon. Le 15 mars, il se présente impatient à l'atelier, mais :

A 9.30 heures, il fallut renoncer à voir Gérôme qui est toujours à la correction à 8 heures. Par un malheureux hasard, il ne vint pas hier. J'en pris assez difficilement mon parti, mais voilà, tous mes arrangements étaient pris d'avance, je ne pouvais plus retarder l'envoi de mon tableau⁹⁸.

Déçu, Robert est contraint de faire envoyer son tableau sans la correction de son maître qui, sans prévenir, ne s'est pas présenté à l'atelier de toute la semaine. Dans une seconde lettre envoyée à sa sœur, il déplore que son maître n'ait pu lui apporter son aval et ses encouragements avant cette étape importante⁹⁹. L'absence d'un maître, qu'il soit particulièrement assidu ou non dans sa correction des travaux d'élèves, demeure une source de tracas pour ces derniers. Au printemps 1899, Augusto Giacometti, élève chez Eugène Grasset à l'École normale d'enseignement du dessin, dit École Gruérin, s'inquiète d'une suite de cours annulés pour cause de maladie à quelques jours de devoir rendre un projet pour l'Exposition universelle : « j'espère qu'il sera rétabli d'ici mercredi, sinon ce ne serait pas beau à voir. Mes collègues se demandaient déjà comment cela se passerait si Grasset devait mourir. Nous serions comme bloqués »¹⁰⁰. Si pour certains, le professeur reste indispensable pour valider les travaux et la

⁹⁸ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 15 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert. Il s'agit de l'œuvre *Les Zéphirs d'un beau soir* conservée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, dans sa lettre, Léo-Paul Robert la nomme *Mes vents du soir*. Voir aussi : « Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er Mai 1877, catalogue n° 1809 », Paris, Imprimerie Nationale, 1877.

⁹⁹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 16 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁰⁰ Lettre d'Augusto Giacometti de Paris aux parents à Stampa, 8.4.1899, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 129, Traduit de la source originale : « Speriamo che sarà guarito per mercoledì prossimo altrimenti la va male. I miei compagni dicevano già come sarebbe se Grasset dovrebbe morire. Saremmo bel che impiantati ». Cité par, M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti: in einem förmlichen Farbentaumel: die Biografie*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2022, p. 106.

bonne marche de la formation, pour d'autres leur absence est une opportunité pour travailler seul. Horace de Saussure, au contraire d'Augusto Giacometti, voit dans les absences répétées de Durant l'occasion de s'émanciper de la coupe de son professeur : « je n'en suis pas très fâché, car j'ai déjà suffisamment compris ce qu'il désire, et je ne crains pas de travailler un peu sans direction »¹⁰¹.

Les heures de présence réduites du maître et ses absences répétées ne sont pas un phénomène propre à un atelier en particulier ou à la période ici étudiée. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il s'agit d'un phénomène commun dont les élèves doivent faire fi pour continuer au mieux leur formation et mettre à profit le temps passé à Paris. Pourtant, cela a pour conséquence de faire graduellement perdre son emprise à l'enseignement traditionnel et académique jusqu'alors en vigueur. Le « modèle généalogique des grands ateliers »¹⁰² conçu sur une transmission du savoir verticale – accompagnée souvent d'une dette intellectuelle envers le maître – perd de sa prestance. Les apprenties et apprentis artistes, avides d'apprendre et impatients de faire carrière, sont de moins en moins résilients vis-à-vis de leur maître allant parfois jusqu'à la confrontation.

2.2. S'éloigner du maître

L'atelier d'artiste, lieu de formation et d'acquisition des savoirs aussi bien pratiques que théoriques, est également le lieu de construction des personnalités artistiques. C'est là, entre ces quatre murs souvent étroits et accueillant un nombre d'élèves généralement supérieur à la capacité du lieu, que se façonnent au XIX^e siècle les goûts esthétiques¹⁰³. Pourtant, les exemples sont nombreux dans l'historiographie des artistes cités comme élèves « de » avec une tentative souvent peu objective de tirer des parallèles entre les œuvres, de chercher la touche du maître dans la toile de son élève, voire, écueil des plus dangereux, de parler de l'influence du premier

¹⁰¹ Lettre d'Horace de Saussure à Gustave de Beaumont, sans date, Boulevard Saint-Germain 122, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁰² P. GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au xixe siècle », *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³ Plusieurs discours d'apprenties et d'apprentis artistes se rejoignent sur la question des ateliers surpeuplés. Gustave de Beaumont parle de soixante élèves dans la classe de Gérôme. Lettre de Gustave de Beaumont à son père, 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève. Voir aussi : J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*

sur le second¹⁰⁴. De même certains artistes contribueront, bien des années après leur formation, à se réclamer d'un tel à l'image d'Hugo Siegwart qui en 1891 écrit dans son journal intime :

Je suis d'abord devenu l'élève de Chapu, puis j'ai passé le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts et je suis entré chez Falguières. J'ai vénéré ces deux maîtres comme des divinités et je m'estime encore aujourd'hui heureux de pouvoir me dire élève de tels maîtres¹⁰⁵.

La nécessité de s'affilier à des grands noms d'artistes, comme le fait Siegwart, relève d'un moyen de légitimer aussi bien son parcours professionnel que sa carrière d'artiste. En se plaçant sous l'égide d'un maître, on participe à créer une filiation imaginée de toute pièce qui viendrait expliquer et justifier son propre parcours. Ce type de réflexion découle fortement du prisme de l'illusion biographique qui tend, sans forme de recul, à décrire son parcours de manière téléologique¹⁰⁶. L'image du professeur s'incarne ainsi à travers une idéologie de la continuité artistique, d'un héritage esthétique qui se perpétue à travers une transmission verticale du savoir du maître d'atelier à son apprentie ou apprenti, image, pourtant faussée. En janvier 1890, la revue hebdomadaire *Le Panthéon de l'Industrie*, publie le commentaire suivant :

Jadis, quand on se destinait à la peinture, on prenait pour maître un artiste ayant une certaine réputation dans cet art, on suivait ses conseils, on imitait sa manière, et, au bout de quelque temps, on était à même, si l'on avait bien profité de ses leçons, d'exécuter des pastiches plus ou moins réussis, ayant en général beaucoup de défauts du maître avec très peu de ses qualités¹⁰⁷.

L'article, qui traite plus largement de l'histoire de l'Académie Julian fondée en 1873, affirme une réalité désormais acquise selon laquelle les ateliers ne sont plus le lieu de façonnage des élèves à l'image du maître, mais bien le lieu où se développent les personnalités, les goûts esthétiques et les sensibilités artistiques, et ce souvent à l'encontre de l'enseignement reçu.

¹⁰⁴ À ce propos, l'on citera la nécessité pour participer au Salon de s'affilier au nom de son maître en se présentant comme « Y, élève de M. X » dans le catalogue des œuvres, voir : P. GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au xixe siècle », *op. cit.*, p. 22

¹⁰⁵ Journal d'Hugo Siegwart, 6 janvier 1891, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Ich wurde erst Schüler Chapu's, dann machte ich die Aufnahmeprüfung für die Ecole des Beaux-Arts u. trat bei Falguières ein. Diese zwei Lehrer verehrte ich wie Gottheiten u. ich schätze mich heute noch glücklich mich Schüler solcher Meister nennen zu dürfen ».

¹⁰⁶ P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. et ; N. HEINICH, « Pour en finir avec l'«illusion biographique» », *op. cit.*.

¹⁰⁷ STEVENS, « L'Académie Julian », *op. cit.*, p. 347-348.

Ce changement de paradigme s'accompagne également d'une remise en question de l'image tutélaire du maître d'atelier et de son importance dans le choix des formations artistiques. En effet, dans bien des cas, les associations maître-élève se firent, comme nous avons pu le voir précédemment, sur la base de motifs insignifiants voire artificiels et le choix d'un atelier pour débiter sa carrière dépendait souvent de variables bien plus pragmatiques que la pure admiration de la production d'un maître. Le cas de Gustave de Beaumont, qui entre chez Gérôme en 1875 dans le seul but d'y retrouver ses amis, en est un exemple typique. Tout au long de sa formation, le Genevois demeure tiraillé entre son attachement à sa formation genevoise auprès de son mentor Barthélemy Menn et son envie d'acquérir l'esthétique parisienne sous la houlette de Gérôme. Sa production, plus discrète pour la période de sa formation, en fait-elle-même l'illustration. Ses premières compositions envoyées au Salon *La Pastorale* (fig. 9), *Sacrifice champêtre* (fig. 10) et *L'Offrande* (fig. 11), incarnent le débat intérieur du jeune apprenti. Des figures mythologiques toutes héritées du style classique et antiquisant de Gérôme prennent corps dans un paysage bucolique qui lui provient très distinctement des œuvres de Jean-Baptiste Camille Corot, figure centrale de la peinture plein-airiste au XIX^e siècle et proche ami de Menn. Beaumont oscille ainsi entre le modèle acquis durant sa première formation artistique et les préceptes qu'il suit au cours de sa seconde¹⁰⁸. Son camarade van Muyden ne tarde pas à pointer du doigt cet usage maladroit du pastiche : « Le cousin de Beaumont ne comprend pas que si Corot est bien beau, il n'est en aucune façon inimitable quant à la facture, et que le Corot qui n'en est pas un est un corps sans âme »¹⁰⁹. L'histoire donnera raison au Genevois, puisque Beaumont finira par s'éloigner du style de l'un comme de l'autre pour s'affirmer dans une production toute personnelle de scènes de genre de la vie genevoise (fig. 12)¹¹⁰. L'accession au statut d'artiste confirmé prend ici les traits idéals typiques d'une émancipation esthétique, qui invalide justement tout jugement fondé sur l'idée d'influence.

Le manque d'attrait de Gustave de Beaumont pour le travail de Gérôme, dont il déplore constamment l'absence dans ses correspondances, contribuera à forger un écart esthétique, le séparant de son maître parisien, dont il ne retiendra que peu de chose pour la suite de sa carrière.

¹⁰⁸ C. GUYOT, *Gustave de Beaumont. Regards sur une trajectoire genevoise oubliée*, op. cit., p. 30-33.

¹⁰⁹ René Burnand, *Jeunesse de peintres : Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne, Ed. Spes, 1949, p. 89.

¹¹⁰ C. GUYOT, *Gustave de Beaumont. Regards sur une trajectoire genevoise oubliée*, op. cit.. Voir également : C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, op. cit., p. 15-30.

Au cœur des ateliers parisiens, se confrontent ainsi ambitions personnelles et apprentissage traditionnel. La figure du maître apparaît pour ainsi dire en second plan et relève essentiellement de la nécessité de suivre un enseignement académique type. En 1889, *La Chronique parisienne* explicite très bien ce phénomène :

On se figure souvent que les grands artistes ont facilité la tâche de leurs successeurs. Ils ont, pense-t-on, frayé la voie où ceux-ci n'ont plus qu'à marcher. C'est une idée très fausse. L'art ne vit pas d'imitation, mais d'invention, et c'est une gêne plus qu'un secours d'avoir derrière soi des modèles dont on n'ose s'écarter¹¹¹

En regard des exemples cités ici, qu'il serait assez simple d'étoffer, on comprend que le champ artistique fonctionne avec des modes de reproduction sociale très particulière, qui ne doivent rien, ou presque rien à la naissance ou à l'adhésion sans réserve aux règles du champ et aux exigences de ceux qui en sont les dominants. Il ne suffit pas d'imiter au plus près, d'être dans la « reproduction » esthétique, pour faire son chemin et trouver sa place dans cet univers puisqu'il valorise à la fois le métier, le savoir-faire, les relations c'est-à-dire des compétences socialement acquises, et à la fois le talent, l'originalité, la personnalité, c'est-à-dire des qualités tenues pour individuelles.

2.3. Les divergences esthétiques : bifurcations

En 1899, presque cinquante ans après sa formation artistique parisienne, Auguste Bachelin rédige, en l'honneur de son camarade d'atelier le suisse-allemand Frédéric Simon, une biographie, axée sur l'apprentissage chez Charles Gleyre. Écrit en hommage à Simon décédé depuis pourtant plus de trente ans, l'article semble faire en réalité l'éloge du maître d'atelier plus que de ses élèves. Bachelin y présente en effet Gleyre comme une figure tranquille professant son savoir par touches discrètes en accompagnant les élèves sans tenter de les discipliner et se cantonnant à « les corriger sur les défauts d'ensemble, le manque de ressemblance, les inexactitudes du dessin »¹¹². Si le texte révèle ici et là de petites réparties cinglantes sur la relation de Gleyre à la couleur, il ne laisse en rien présager les divergences esthétiques qui pourtant opposent le jeune Bachelin au maître d'atelier. La mise en parallèle des

¹¹¹ Anon., « Chronique parisienne », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1889, p. 416.

¹¹² Auguste Bachelin, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1889, pp. 540-560.

sources privées qu'il produit au cours de sa formation artistique, essentiellement de la correspondance, permettent pourtant de relire ce texte sous un angle bien différent.

À son entrée dans l'atelier du peintre suisse en 1850, Bachelin émet quelques doutes sur le maître d'atelier et son caractère plutôt rude¹¹³. Durant les premiers mois de sa formation, il suit assidûment son enseignement fondé sur les principes d'Ingres avant lui et exigeants « une exactitude de dessin extrême »¹¹⁴. Albert Anker, dans ses souvenirs à Charles Clément, racontera plus tard que Gleyre tenait à ce que les élèves pratiquent longuement le dessin et ne touchent à la peinture que bien plus tard dans la formation¹¹⁵. À ce propos, il cite son professeur criant un jour dans l'atelier « Cette satané couleur va vous tourner la tête »¹¹⁶. Cette manière de procéder et l'aversion de Gleyre envers les élèves pressés de toucher à la couleur sont également retranscrites par Bachelin dans son texte de 1899¹¹⁷. Bachelin se souvient en ces termes que Gleyre « ne haïssait pas la couleur », mais qu'il « n'avait pour elle qu'une estime tempérée » conscient des risques d'empatement : « On ne voit pas de touche chez les maîtres, disait-il, vous faites du chic »¹¹⁸.

Ce postulat présage d'ores et déjà de l'arrivée de l'esthétique impressionniste dans les années qui suivront et fait office de mise en garde pour les élèves de l'atelier. Après huit mois de formation, Bachelin écrit avec dépit à son ami d'enfance qu'il n'a « pas encore compris pourquoi Mr Ingres dans son plafond d'Homère au Louvre ne vaut pas Raphaël dans ses statues. Pourquoi les Gleyre, les Flandrins, les Delacroix, les Delaroches ne valent pas Léonard, Le Caravage, Titien, Véronèse »¹¹⁹. Il y a dans ce constat une première forme de rupture sur le plan idéologique de la conception de l'esthétique française qui se fait à l'aune des grands maîtres des XIV-XVII^e siècles. L'art classique n'est en rien le but visé par Bachelin, néanmoins, il évolue dans un monde où ces références esthétiques demeurant essentielles sont professées par des artistes certes talentueux, mais pas reconnu à égale valeur. Cette critique préfigure l'essai de Charles Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* publié en 1863 dans lequel il critique les

¹¹³ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, le 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

¹¹⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, le 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

¹¹⁵ En cela, il est dans la même lignée que ses confrères. Voir : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 36

¹¹⁶ *Le peintre Albert Anker, op. cit.*

¹¹⁷ A. BACHELIN, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *op. cit.*, p. 546

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, le 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

« rêveurs » flânant uniquement au Louvre devant les artistes les « plus popularisés »¹²⁰. Sans pour autant présenter Bachelin comme l'un de ces « redresseurs de torts »¹²¹ artistiques que cite Baudelaire, il faut souligner que le Neuchâtelois est un témoin précieux, voire un dommage collatéral, de ce changement opéré au sein du champ artistique : les maîtres anciens fascinent toujours par leur justesse, mais ne sont plus les modèles à suivre nécessairement pour autant et les maîtres contemporains aussi doués soient-ils, demeurent figés dans un enseignement traditionnel de l'art, laissant peu de place au développement des personnalités, critère, nous l'avons vu, pourtant essentiel.

Le jeune Neuchâtelois est donc rapidement désabusé en constatant que son maître ne lui offre ni la prestance des maîtres anciens ni la possibilité de pratiquer la peinture de manière personnelle. Cantonné à la pratique du dessin, le jeune homme se lasse finalement de l'atelier de Gleyre qu'il quitte en 1852 pour intégrer celui de Thomas Couture en expliquant à ses parents : « je passe ainsi de l'école du dessin à celle de la couleur et du pittoresque »¹²². Ce changement de trajectoire, selon l'anecdote rapportée par Philippe Godet dans sa biographie sur Bachelin en 1893, est dû à la rencontre fortuite d'un jeune homme au Louvre affairé à copier une toile de Rousseau « dans une pâte abondante que Gleyre eût désapprouvée »¹²³, mais qui plut fort pourtant au jeune homme, le décidant à quitter l'atelier. La seconde rupture s'est ainsi opérée sur le plan pratique qui oppose l'usage de la couleur à la pratique élémentaire du dessin. La querelle des coloris, dont provient très distinctement le désaccord qui oppose Bachelin à son maître, trouve son origine au XVII^e siècle dans le dilemme opposant les partisans de Nicolas Poussin à ceux de Pierre Paul Rubens. Les premiers postulaient que la pratique technique du dessin était primordiale et que l'exécution correcte devait primer sur le coloris. Les seconds quant à eux affirmaient que la seule force d'une œuvre se révélait à travers l'usage de la couleur¹²⁴. L'exemple de Bachelin démontre la persistance ou plutôt la résurgence de ce débat

¹²⁰ Les essais de Charles Baudelaire ont été publiés une première fois entre novembre et décembre 1863 en trois épisodes dans le Figaro. Ils ont ensuite été rassemblés en 1865 dans son œuvre : C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 4

¹²¹ *Ibid.*, p. 4.

¹²² Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, le 03 avril 1852, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹²³ Il s'agissait d'un apprenti nommé Tiremois, qui fit l'intermédiaire auprès de Thomas Couture pour lui présenter Bachelin, voir à ce propos : Philippe Godet, *Art et patrie : Auguste Bachelin d'après son œuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, Attinger Frères, 1893, p. 39 et Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, le 25 avril 1852, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹²⁴ Le débat pris corps à travers une conférence de Philippe de Champaigne à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1671, voir : A. FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, La querelle du dessin et de la couleur, discours de Le Brun, De Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne, l'année 1672*, Paris, Albert Fontemoing, 1903.

dans la seconde moitié du XIX^e siècle au cœur des ateliers parisiens. Il est par ailleurs symptomatique de ruptures, de changements de trajectoires auprès des apprenties et apprentis artistes, dans tout ce qu'il impose de patience. Ce dilemme de la couleur questionne ainsi les modèles de transmissions artistiques et les dispositifs de médiatisation du savoir mettant en opposition envie d'assimiler rapidement les pratiques artistiques – une forme d'impatience vis-à-vis de la méthode – et une pratique héritée des considérations esthétiques des siècles passés.

Pratiquer ou non la couleur, mais également dans quelles teintes l'utiliser, voilà autant de réflexions menées par les maîtres d'atelier du XIX^e siècle, et autant de motifs de plaintes et d'attentes souvent inassouvies par les artistes. Si les sources à dispositions pour Bachelin ne permettent qu'une histoire textuelle et anecdotique de ces divergences, d'autres cas en revanche sont mobilisables à la lumière des productions elles-mêmes. L'Académie Julian fait, elle aussi, l'objet de ces vives critiques, cette fois-ci non pas pour son abstention de l'usage de la couleur, mais plutôt pour sa manière « désagréable »¹²⁵ de l'utiliser. Louise Breslau arrive à Paris en 1876 et entre dans l'atelier de Rodolphe Julian, l'un des rares disponibles alors pour les femmes. Elle y suit les cours du maître, ainsi que ceux de Tony Robert-Fleury durant deux ans et demi avant de tenter sa chance seule entre les marchés parisiens et suisses¹²⁶. En 1884, découragée par le manque d'entrain pour ses toiles et résignée, elle revient à l'atelier où le maître lui reproche d'avoir trop tôt voulu voler de ses propres ailes et s'émanciper¹²⁷. Pourtant, Breslau justifiera ses échecs non pas par son départ hâtif de l'Académie, mais plutôt par la déformation qu'a subie son œil à force de pratiquer les coloris sombres et sales typiques, selon elle, de l'enseignement de Julian ; accusant donc la mauvaise éducation de son œil plutôt que son émancipation précipitée. En 1891, Félix Vallotton dans sa critique de l'exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs de France au Palais de l'Industrie, dénonce également les productions de l'Académie Julian comme des « toiles boueuses et noires, et toutes aggravées uniformément par le cadre officiel des ateliers Julian »¹²⁸. L'œuvre, *Le rappel du cordonnier* (fig. 13), réalisée par Breslau en 1880 illustre en partie ce constat. Le travailleur, affirmant par le journal sa position politique, est assis dans son atelier. La composition est sombre,

¹²⁵ Lettre de Louise Catherine Breslau à Sarah Purser, 23 janvier 1885, Paris, National Library of Ireland, Dublin, Sarah Purser Papers, Ms. 10, 201/3A. Voir également : Catherine Lepdor, Anne-Catherine Krüger et Gabriel P. Weisberg, *Louise Breslau: de l'impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Skira/Seuil, 2001.

¹²⁶ Anne-Catherine Krüger, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927)*, Université Hamburg, s.l., 1988, p. 49.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 81

¹²⁸ F. VALLOTTON, « L'Union des femmes peintres et sculpteurs de France au Palais de l'Industrie », *Gazette de Lausanne*, 1891. Voir également : P.-A. JACCARD *et al.*, *Félix Vallotton, critique d'art: 1865-1925*, Milan, 5 Continents, 2012, p. 27-29

essentiellement traitée dans des tons gris et bruns. Seule une faible lumière provenant d'une fenêtre sur la gauche amène une touche de clair sur le visage du vieil homme¹²⁹. Il en va de même pour sa toile *Le thé de cinq heures* (fig. 14) réalisée trois ans après. Si le fond laisse ici place à des objets du quotidien (miroir, haut de cheminée, fleurs) il demeure dans des tons foncés dont seule se détache la jeune fille en bleu au second plan. Affectée par une palette qu'elle considérait comme « sale », Breslau en 1885 constata avec dépit « Je n'ose presque plus faire de projets – la vie me paraît insupportable si je ne réussis pas à sortir de cette tourbe de médiocre peinture (pour ne pas l'appeler pis) »¹³⁰. En décembre 1886, elle semble suivre des cours dans l'atelier de Paul-Louis Delance¹³¹. Très peu d'informations résultent des études qu'elle fait dans cet atelier, désormais mixte. En revanche, cela semble contribuer à un changement d'esthétique dans sa production. En 1888, définitivement sortie de l'atelier, elle peint *Contre-jour* (fig. 15) une toile chargée de symbolique pour sa compagne Madeleine Zillhardt qui pose à ses côtés et charnière dans son corpus. La composition marque un tournant dans son usage de la couleur et de la lumière. Au centre de l'œuvre, la fenêtre amène une lumière verticale dans la pièce, les grands rideaux des deux côtés forment un cadre qui la retient et incarnent une frontière avec l'usage traditionnel – et acquis – que Breslau fait de la couleur jusqu'alors. Elle-même, représentée assise sur le rebord de la fenêtre, a le visage coupé en deux, une part d'ombre et une part de lumière. Pour Breslau, qui se distingue par la suite en tant que coloriste, connue pour ses pastels clairs et lumineux, *Contre-jour* incarne les divergences artistiques qui l'opposent à ses maîtres Rodolphe Julian et Tony Robert-Fleury, mais plus généralement encore avec l'usage de la couleur de l'Académie. Le cas de Breslau l'illustre bien, penser la transmission artistique par le biais du coloris amène à réinscrire la formation artistique et la figure du maître d'atelier dans les débats esthétiques. En retraçant des parcours similaires au sien ou à celui de Bachelin, on constate que si l'atelier est le lieu où les goûts esthétiques s'apprennent et se façonnent, ils y sont également mis à rude épreuve et parfois amènent à un changement radical puisqu'ils prennent corps à un moment charnière où les personnalités artistiques et sociales se développent. Paradoxalement, l'atelier est ainsi à la fois le lieu de l'apprentissage, voire du formatage, et le lieu de l'émancipation et de la révolte contre l'Académie et ses représentants. Une révolte opérée par ceux qui savent sortir à temps d'un

¹²⁹ A.-C. KRÜGER, « Louise Catherine Breslau », *op. cit.*, p. 52

¹³⁰ Lettre de Louise Catherine Breslau à Sarah Purser, le 23 janvier 1885, Paris, National Library of Ireland, Dublin, Sarah Purser Papers, Ms. 10, 201/3A.

¹³¹ Lettre de Louise Catherine Breslau à Sarah Purser, le 26 décembre 1886, Paris, National Library of Ireland, Dublin, Sarah Purser Papers, Ms. 10, 201/3A.

carcan préétabli de l'apprentissage ou qui tentent de changer d'atelier, espérant accomplir par là quelque chose qui se rapprocherait d'une libération esthétique.

Le parcours de Martha Stettler en constitue sans doute un bon exemple. La jeune Bernoise débute son expérience parisienne à l'Académie Julian à la fin de l'année 1893 et ce jusqu'à l'été 1894. Elle n'y effectue qu'un seul semestre sans vraiment que l'on puisse définir ce qui la pousse à partir à l'automne 1894 pour intégrer l'atelier mixte de Luc-Olivier Merson, bien que les liens de famille soient vraisemblablement en cause dans ce second choix¹³². Dans la même lignée que Gleyre et Ingres avant lui, Merson porte toute son attention sur l'enseignement du dessin et plus précisément sur les études académiques¹³³. La production de Stettler pour cette période est composée d'un nombre important de copies d'après nature de modèle nu, homme et femmes confondus, exécutés dans un style classique. Merson est le rouage qui permet le passage du dessin à la peinture et si ses décisions semblent être parfois lente à venir, il apparaît que Stettler est autorisé rapidement à pratiquer la couleur dans son atelier comme le prouve plusieurs huiles sur toile réalisées l'année de son entrée¹³⁴. Sur une académie, une jeune modèle nue, assise sur un tabouret est représentée de dos et se détache d'un fond brun assez caractéristique de ce type d'études (fig. 16). Cette œuvre est, selon l'historienne de l'art Corinne Linda Sotzek, la première huile réalisée par Stettler au sein de l'atelier. Plusieurs autres productions de portraits ou de copie de portrait sont réalisés ensuite, toujours dans les mêmes tons, un fond brunâtre duquel se détache une figure centrale (fig. 17, 18, 19). Des compositions somme toute totalement imprégnées de l'enseignement d'une part de l'Académie Julian, d'autre part, de celle de Merson¹³⁵.

Pourtant, d'autres œuvres peintes de la même époque vont fortement s'éloigner des productions de son maître et tout porte à croire qu'il s'agit essentiellement de compositions réalisées en

¹³² Dans sa thèse de doctorat sur l'artiste bernoise, Corinne Linda Sotzek explique que le peintre est déjà connu par la famille Stettler, notamment par le biais de son beau-frère Gustave von Steinger, mais également par la compagne de Martha Stettler, Alice Dannenberg qui a étudié avec lui, voir : C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 41

¹³³ Un enseignement décrit par le peintre René Auberjonois qui fréquente l'atelier en même temps que Stettler. Voir à ce propos H. WAGNER, *René Auberjonois. L'oeuvre peint- Das gemalte Werk. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre*, Lausanne, Ed. du Verseau, 1987, p. 199 et également cité par C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 42

¹³⁴ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit.

¹³⁵ L'analyse de ces œuvres doit beaucoup au travail de Corinne Linda Sotzek, dont la thèse de doctorat a permis de remettre en lumière toute la production oubliée de l'artiste, voir : *Id.*

dehors de l'atelier et hors de la supervision de Merson. Parmi elles, les études issues des pérégrinations de Stettler à travers Paris ou à Saint-Malo, réalisées avec une palette claire et lumineuse, sont les plus marquantes (fig. 20). Pour la première fois sans doute, elle s'applique à rendre des reflets lumineux à travers l'eau ou des teintes plus légères dans le ciel, laissant transparaître une personnalité esthétique se rapprochant davantage d'un style impressionniste que classique. Après quatre années chez Merson, où elle acquiert une pratique solide du dessin, elle se décide à le quitter pour laisser libre cours à sa production et embrasser un usage plus lumineux et moins classique de la couleur. Elle intègre en 1898 l'atelier de Lucien Simon plus à même d'assouvir ses ambitions esthétiques¹³⁶. C'est auprès de lui qu'elle développe le mieux sa personnalité artistique qui progressivement commence à se rapprocher des impressionnistes de l'époque, tournant finalement le dos aux compositions académiques et classiques qui ont pourtant fait son enseignement.

Ces changements de trajectoires, ces bifurcations esthétiques ont été nombreuses au cours du XIX^e siècle, tant et si bien qu'il serait impossible d'en faire une énumération exhaustive. Ce n'est d'ailleurs nullement le propos ici, où le but visé est davantage de rendre compte d'une tension réelle et existante au sein de l'apprentissage artistique entre le maître d'atelier et son élève par le biais de cas idéals-type et de porter au jour des logiques à la fois sociales et esthétiques de formes d'émancipation qui vont être érigées en principe de la condition de l'artiste moderne. Il est possible de pousser encore en avant l'analyse en s'intéressant plus particulièrement, non pas à des changements opérés tant du point de vue esthétique et pratique que du point de vue de l'enseignement choisi, mais bien à des ruptures nettes et précises, des scissions aussi bien relationnelles qu'artistiques¹³⁷.

2.4. Les désaccords idéologiques : la rupture

Les cas présentés jusqu'alors font essentiellement état de divergences d'ordres esthétiques, voire pratiques, qui n'ont eu pour effets que de simples bifurcations de trajectoires ou de remises en question. Ils ont par ailleurs, essentiellement été palpables en tant que dilemme personnel des apprenties et apprentis artistes, sans réellement les confronter de fait avec la figure du maître de l'atelier – ou du moins, nous n'en conservons aucune trace. Mais que se passe-t-il, quand,

¹³⁶ *Ibid*, p. 42.

¹³⁷ À ce propos : F. NERLICH, « Apprendre à peindre », *op. cit.*, p. 34

convaincu d'avoir raison l'élève, prend le risque de persister dans ses choix quand bien même son maître lui professe le contraire voire lui déconseille fortement ?

À l'automne 1872, Eugène Burnand quitte l'atelier genevois de Barthélemy Menn, pour rallier Paris. Son vœu était de rejoindre les élèves de Gleyre, mais l'âge avançant du maître le contraint à intégrer celui de Jean-Léon Gérôme, professeur à l'École des beaux-arts et considéré comme son successeur¹³⁸. L'enseignement de Gérôme est en grande partie défini par sa sévérité, son style classique et régulier qui pourtant s'éloigne déjà des idées de Gleyre. Particulièrement sensible aux logiques des classements artistiques et à la hiérarchie des genres encore bien en vigueur dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, Gérôme se montre ferme concernant les choix iconographiques de ses élèves. Il est par ailleurs, comme nombre de ses contemporains, convaincu qu'une bonne esquisse de torse prévaut sur la réalisation de n'importe quel tableau¹³⁹. Burnand, passionné par le motif animalier – et impatient de prendre le pinceau – se heurte rapidement au mécontentement de son maître :

Gérôme ne veut pas que je débute par des animaux. Quand un animalier veut exposer de la figure, dit-il, le public prévenu la trouvera toujours mauvaise puisqu'elle vient d'un peintre d'animaux¹⁴⁰.

Ce conflit intérieur « entre la poussée de l'instinct et le joug du patron »¹⁴¹ aboutit en 1873 à son œuvre *Ânes dans le Midi* (fig. 21) qu'il débute au cours d'un voyage en Provence et qu'il termine dans l'atelier de son ami Paul Girardet une fois de retour à Paris. Une dizaine d'ânes – dont l'un porte sur son dos un petit garçon en charge du troupeau – avancent le long d'une corniche, la mer en contrebas. Le style est de facture très simple, mais les tons clairs et lumineux sont travaillés et donnent un rendu particulièrement réaliste à la composition et aux animaux. Déjà réprimé par Gérôme pour des présentations d'esquisses du même genre, il renonce à la présenter au Salon parisien et jette à la place son dévolu sur l'exposition fédérale de Lausanne puis celle de Genève. Les critiques sont unanimes et saluent la délicatesse de cette toile. Maurice Wirz lui réserve un accueil élogieux dans la *Gazette de Lausanne*, la décrivant comme : « l'œuvre d'un artiste (...) qui arrive à nous captiver par cette mystérieuse sympathie

¹³⁸ P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste, op. cit.*, p. 23

¹³⁹ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 76

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 77

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 76

qu'il crée entre nous et son idée (...) une garantie de promesses pour l'avenir »¹⁴². Burnand écrit d'ailleurs que nombre de personnes furent déçues qu'il n'envoyât pas son œuvre au Salon, Gleyre lui-même aurait dit au jeune homme qu'il aurait été reçu sans discussion¹⁴³. De Gérôme, aucun avis sur cet événement ne résulte. Malgré ce succès, Burnand demeure pourtant dans l'atelier de Gérôme où il s'évertue à reproduire des études dont il se plaint inlassablement à sa mère : « Mon travail deviendra aride à la longue : toujours l'homme, jamais d'animal, pas l'ombre d'un baudet »¹⁴⁴. À l'occasion de son premier Salon en 1875, il saute finalement le pas et propose *Dans la montagne*, une composition présentant un homme aidant sa mule à franchir un petit ruisseau serpentant la montagne (fig. 22)¹⁴⁵. Cette œuvre marque distinctement une prise de position esthétique forte vis-à-vis de son maître d'atelier. Reçu au Salon en désobéissant à Gérôme, Burnand récolte néanmoins un faible encouragement de son maître :

Mon tableau est terminé, encadré, et pas trop mauvais dit-on. Gérôme m'a dit : très bien, très bien. C'est quelque chose, aussi ne me possédé-je pas de joie. Tu comprends ce que ce « très bien » renfermait d'espérances pour l'avenir¹⁴⁶.

Il passe finalement trois années dans l'atelier de Gérôme, son départ coïncide donc de très près avec cet événement, sans pouvoir objectivement les relier directement. Cela dit, Burnand incarne un exemple paradigmatique particulièrement intéressant dans le cadre de la question des ruptures et des continuités. En choisissant contre l'aval de Gérôme de pratiquer le genre animalier, il forge ses propres choix esthétiques et les maintient même s'il se trouve en porte à faux des décisions son maître. Il fait même appel aux institutions d'expositions helvétiques pour faire avaliser sa décision. Par ailleurs, il faut souligner qu'en refusant de se plier aux conseils de son maître, figure censée être tutélaire de l'apprentissage artistique, Burnand remet en doute non seulement son autorité en tant que telle, mais aussi son aptitude à le guider dans le champ artistique. Néanmoins, Gérôme semble, selon les dires de Burnand, approuver à demi-mot ce choix prouvant que s'il y avait rupture idéologique, il n'y avait pas pour autant rupture relationnelle. Il demeure pourtant que le phénomène est ici intéressant puisqu'il met au jour des tensions réelles, des oppositions concrètes que les échanges de correspondance permettent de révéler.

¹⁴² Maurice Wirz, « Les Anes de M. Burnand à l'Exposition », *La Gazette de Lausanne*, 16 mai 1874.

¹⁴³ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres : Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne, Ed. Spes, 1949, p. 76

¹⁴⁴ Lettre d'Eugène Burnand à sa mère, le 26 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne, fonds Eugène Burnand, IS 4989, RCL 06 1678.

¹⁴⁵ P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, op. cit., p. 30

¹⁴⁶ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, op. cit., p. 90

Un exemple à peu près similaire se retrouve chez le Vaudois Félix Vallotton lorsqu'il intègre l'Académie Julian en 1882. Ce cas n'est en revanche que peu – et mal – documenté et provient essentiellement de l'analyse d'un critique d'art formulée au tout début du XX^e siècle qui sera reprise un nombre considérable de fois par la suite, sans toutefois ne jamais pouvoir être vérifiée. À son arrivée à Paris à tout juste seize ans, Vallotton s'arroge rapidement les faveurs et le soutien de son maître Jules Lefebvre. Durant ses premières années de formation, il se plie à l'étude des canons académiques dont plusieurs productions tout à fait typiques de l'enseignement reçu sont encore conservées aujourd'hui. Il réalise même un sans-faute auprès de son professeur qui dans une lettre à Vallotton père constate ravi qu'il n'a « eu jusqu'à présent qu'à [se] louer de lui sous tous les rapports »¹⁴⁷. Rien dans cette lettre ne laisse présager la rupture nette entre le maître et son élève qui semble pourtant avoir lieu trois ans plus tard. Au cours du XX^e siècle, plusieurs études sur le peintre révèlent une dispute entre Vallotton et Lefebvre au sujet d'une toile réalisée en 1887, *Félix Jasinski tenant son chapeau* (fig. 23). Les auteurs, entre autres l'écrivain français Charles Fegdal et le critique d'art suisse Paul Budry¹⁴⁸, relatent la déception qui pousse Lefebvre à renier son élève prometteur à la simple vue de cette toile. Fegdal nomme cette toile « l'homme au tube », selon le nom qui lui aurait visiblement été octroyé par les critiques de l'époque. Budry lui, en 1916, fait un lien direct entre l'œuvre et le fait que Vallotton ne se présente jamais au Prix de Rome pourtant envisagé pour lui par ses professeurs¹⁴⁹. Dans sa biographie de 1936, Hedy Hahnloser-Bühler artiste, écrivaine et proche amie de Félix Vallotton rapporte même que Budry aurait déclaré : « Allez donc faire entrer ce haut-de-forme dans la Villa Médicis, les portes s'y refuseraient ! »¹⁵⁰. À nouveau, sans que cela soit vérifiable. Dans la continuité de cette légende, Vallotton, blessé par les critiques de Lefebvre, quitte sans tarder l'Académie Julian, juste après avoir réalisé une petite toile dénommée *Le Haut-de-forme, intérieur* (fig. 24). La composition présente une porte ouverte tout juste retenue par une chaise sur laquelle sont posés un gibus noir et une canne qu'Hahnloser-Bühler analyse comme un adieu officiel à son maître Lefebvre. Incident des plus fascinants et qui s'inscrit parfaitement dans les considérations traitées ici. Malheureusement, il est en l'état impossible de confirmer ou d'infirmer cette légende dont il ne subsiste aucune trace formelle.

¹⁴⁷ Lettre de Jules Lefebvre à Adrien Vallotton, le 25 juillet 1884, Paris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, vol. 1, 1973.

¹⁴⁸ C. FEGDAL, *Félix Vallotton*, s.l., Rieder, 1931, p. 11 et P. BUDRY, « Félix Vallotton », *Pages d'art*, n° 143, 1916, p. 143-186. Voir également : *Critiques d'art de suisse romande: De Töpffer à Budry : publication de la section d'histoire de l'art, Faculté des lettres de l'université de Lausanne*, Lausanne, Payot, 2009, p. 347-379

¹⁴⁹ P. BUDRY, « Félix Vallotton », *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁵⁰ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, 1936, *op. cit.*, p. 33

En 1887, lors du Salon des artistes français, selon le catalogue, il présente deux œuvres. La première est *Les parents de l'artiste* (fig. 25) et la seconde est uniquement présentée sous l'intitulé *Portrait de Mme P... du S...*¹⁵¹. Pas de preuve donc que le *portrait de Jasinski* soit exposé à cette occasion et crée le scandale en question. En revanche, en 1889 lors de l'exposition universelle, il présente le *portrait de M. Ursenbach* (fig. 26) pour lequel il reçoit une mention honorable et qui apparaît dans le catalogue sous l'intitulé *Portrait de vieillard* (n° 88), ainsi que deux *Portrait de jeune homme* (n° 89 et 90), dont l'un des deux semble être celui de Jasinski.¹⁵² La légende est donc d'ores et déjà bâtie sur une erreur chronologique puisque l'œuvre n'est pas présentée avant 1889. Néanmoins, l'anecdote qu'elle soit vraie ou non, témoigne en regard des exemples précédents, de Breslau et de Burnand, d'un désaccord esthétique qu'il est intéressant de creuser. Ainsi, s'il n'est pas possible d'interroger des documents écrits pour témoigner de cette rupture, il est en revanche possible de questionner les œuvres pour attester d'un changement esthétique opéré par Vallotton.

Dès 1885, Vallotton témoigne un intérêt pour le genre du portrait qu'il pratique allégrement les années suivantes. À ce titre, il réalise celui de son voisin de mansarde, un vieil homme du nom de M. Ursenbach qui demeure charnière dans sa production¹⁵³. Cette toile marque son envie de pratiquer le genre du portrait avec ici, des traits reconnaissables de l'enseignement reçu à l'Académie Julian. La composition est en effet caractérisée par l'usage assez uniforme des teints sombres d'arrière-plan déjà relevé auparavant chez Breslau ; teints sombres qui, pour rappel, ont fait l'objet d'une vive critique par Vallotton lui-même dans la *Gazette de Lausanne* quelques années plus tard et qu'il définira de « palette sale »¹⁵⁴. En reconsidérant les trois productions que sont le portrait de ses parents, celui du vieil homme et celui de Jasinski, il est possible d'établir une lecture qui atteste d'un changement esthétique. Les portraits qu'il réalise sont d'une justesse plutôt impressionnante dans les traits des modèles. Pour le portrait de Jasinski, il va néanmoins couper avec l'enseignement traditionnel dont il a bénéficié jusqu'alors. D'un fond très clair brossé, se détache son ami d'atelier en costume noir, le regard tourné vers le spectateur, il se tient essentiellement dans la partie gauche de l'œuvre. Plus de fonds brunâtre

¹⁵¹ *Catalogue illustré du Salon des artistes*, Paris, L. Baschet, 1887, p. 41.

¹⁵² *Catalogue de l'Exposition Universelle Internationale, Groupe I œuvre d'art*, Lille, Imprime L. Daniel, 1889, p. 287. Marina Ducrey, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'œuvre peint. Catalogue raisonné*, 5 Continents., Milan, 2005, vol. 3/2, p. 33.

¹⁵³ Elle est en effet citée comme la toute première œuvre de son *Livre de raison*, apparaissant ainsi comme la première production de sa carrière bien que d'autres l'ont pourtant devancée. Voir à ce propos : Marina Ducrey, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'œuvre peint. Catalogue raisonné*, 5 Continents., Milan, 2005, vol. 3/2, pp. 10-11.

¹⁵⁴ Voir : F. VALLOTTON, « L'Union des femmes peintres et sculpteurs de France au Palais de l'Industrie », *op. cit.*

épais comme dans les deux premières huiles sur toile. Dans les mains du modèle, un chapeau haut de forme dont la taille ne laisse planer aucun doute sur l'ambition de Vallotton de composer sa toile en dehors de toute conception de proportion. Le haut-de-forme y prend en effet une place plus importante que la tête du modèle elle-même. Le fond ne tient pas compte d'une profondeur réelle de l'espace et en cela Vallotton apporte sa touche personnelle à la conception. Une lumière fixe découpe le contour de la silhouette et la composition fait preuve d'un certain modernisme encore nouveau dans la production du Vaudois. Il ajoute également sa signature en haut de la toile et en fait un élément décoratif à la manière des maîtres du XVII^e et du XVIII^e siècle. Ce détail est cependant antérieur au *Portrait de Jasinski*, puisqu'il apparaît déjà sur différents portraits réalisés en 1885, notamment un portrait de ses parents¹⁵⁵. En regard de la production du Vaudois, une œuvre de facture similaire est réalisée une année auparavant en 1886 dans *Portrait de Juliette Lacour* (fig. 27) où, Vallotton use d'un style plus traditionnel, mais qui laisse déjà présager le changement qu'il opère ensuite, changement qui se confirme en 1888 avec un portrait de son frère qui reprend les mêmes motifs (fig. 28).

En définitive, il est indéniable que *Portrait de Jasinski* fait un état d'un changement esthétique qui semble en revanche être amorcé déjà plus tôt dans la carrière de Vallotton. L'œuvre atteste néanmoins – et l'article de 1891 sur l'usage de la couleur en témoigne – d'un éloignement assez rapide du Vaudois vis-à-vis de l'enseignement reçu à l'Académie Julian. S'il n'est pas possible de confirmer qu'une rupture relationnelle a eu lieu entre l'élève et son maître, sa production prouve en revanche une rupture artistique pour le jeune homme qui développera effectivement son style propre, s'éloignant considérablement des préceptes acquis à l'Académie Julian. À travers ces exemples, on constate que l'émancipation vis-à-vis de la figure du maître apparaît à un point de friction précis qui s'incarne par une tension entre une « transmission de valeurs esthétiques », des « attentes variables et de fortes projections individuelles »¹⁵⁶.

Querelles isolées ou symptômes d'une époque ? Bien évidemment, les exemples présentés ne font pas office d'exception, il ne s'agit pas de conflits singuliers qui seraient propres aux artistes suisses en formation à Paris, tout à chacun peut y être en réalité sujet. Nous pouvons à cet effet citer le cas plus connu d'Edouard Manet qui dès 1850 suit des cours dans l'atelier de Thomas

¹⁵⁵ Il s'agit là de deux huiles sur toiles datant de 1885 et présentant en buste les parents de Vallotton se détachant d'un fond uni et vraisemblablement brun dans les mêmes tons que ses premières productions. Voir : M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'œuvre peint. Catalogue raisonné, op. cit.*

¹⁵⁶ F. NERLICH, « Apprendre à peindre », *op. cit.*, p. 34

Couture et ne cesse de revendiquer les désaccords esthétiques qui l'opposent à son maître.¹⁵⁷ L'historiographie conservera de cette querelle que, conscient de ce que Couture pouvait lui apporter, Manet choisira de lui-même d'intégrer ses cours, malgré le peu d'intérêt qu'il porte à ses toiles et il en ressortira une histoire romancée préfiguratrice des touches impressionnistes de l'artiste¹⁵⁸. Ce qui est en revanche intéressant, c'est de constater que les cas des artistes suisses ne sont pas des cas isolés, mais qu'ils sont inhérents à la majeure partie des rapports relatés entre maître et élèves de cette période¹⁵⁹. En résumé, l'atelier, aussi bien comme lieu social que comme lieu de formation et d'acquisition des savoirs pratiques et théoriques, apparaît comme un mécanisme de rupture. Cela est d'autant plus vrai au cours de la seconde moitié du siècle qui voit l'enseignement artistique évoluer et s'éloigner progressivement des normes de la formation académique traditionnelle. D'aucuns appelleraient sans doute ces formes de ruptures de l'ingratitude ou en dégageraient un manque d'allégeance vis-à-vis d'un maître d'atelier qui s'est pourtant évertué à transmettre son savoir. Il y a sans doute une part de vrai dans cette conception. Pourtant, il est nécessaire de penser le système dans son ensemble. L'augmentation exponentielle du nombre de prétendantes et de prétendants au titre d'artiste tout au long du XIX^e siècle a amplifié le développement des personnalités artistiques, et ce pour coller au mieux au goût du public, seul véritable jugeur de réussite. Ainsi, dans les ateliers l'enseignement traditionnel et académique se confronte aux nouvelles tendances esthétiques, confrontation totalement symptomatique des bouleversements alors en cours au sein du champ artistique en cette seconde moitié du XIX^e siècle. Les élèves sensibilisés oscillent alors entre une tradition esthétique classique professée par des maîtres de réputation, en somme un système rôdé depuis des années, mais qui semble perdre de sa légitimité aux profits d'un style plus moderne répondant davantage aux ambitions de ces jeunes aspirantes et aspirants artistes¹⁶⁰. L'ancien modèle prônant une transmission artistique calqué sur celle du maître n'enchanté plus. Si les élèves continuent pourtant de se rattacher à un atelier au cours de l'expérience parisienne, sorte de

¹⁵⁷ A. PROUS, « Edouard Manet souvenirs », *La Revue Blanche*, 1903 1891.

¹⁵⁸ G. BATAILLE, *Manet*, Genève, Albert Skira, 1955, p. 5-7 et p. 35.

¹⁵⁹ Nous pourrions encore citer à ce propos le cas de Léo-Paul Robert qui, touché revenu de Munich, est à maintes reprises réprimandé par Gérôme pour son style « trop allemand ». L'obligation de devoir déconstruire ou désapprendre sera une épreuve pour lui, le résignant à ne garder de sa formation parisienne que les éléments pratiques en cherchant ailleurs sa propre touche esthétique. Voir à propos : Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère, 02 avril 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert. Le changement opéré dans les relations unissant René Auberjonois à son mentor Luc-Olivier Merson est également un exemple légitime. Si au début de sa formation, le jeune vaudois ne tarit pas d'éloges sur son maître, les critiques deviennent plus nombreuses au fur et à mesure que sa formation avance. Voir : H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*.

¹⁶⁰ France Nerlich parle d'une période de désorientation et de désagrégation des traditions, voir : F. NERLICH, « Apprendre à peindre », *op. cit.*, p. 31

passage obligatoire, ils élargissent grandement leur horizon en se formant en grande partie hors de l'atelier.

*

* *

À l'aune des écrits privés, l'expérience parisienne, répondant à une injonction incontournable, prouve que la formation à Paris se révèle davantage être un moyen qu'une finalité en soit. Bien entendu, cette hypothèse tient sur un corpus d'artiste défini, dont les trajectoires convergent, mais ne se prétendent ni exhaustives ni impartiales. Néanmoins, dans l'échantillon étudié, il apparaît nettement une propension à s'éloigner de la question institutionnelle pure et dure et des titres qu'elle apporte pour simplement acquérir à Paris tout ce qu'il est possible d'y acquérir. Cela, en transparence s'explique aussi par les fortes critiques reçues par l'École des Beaux-arts pour cette période et la perte d'entrain pour le prix de Rome ayant à cette période déjà perdu un peu de sa prestance, une réalité que les artistes suisses semblent non seulement concevoir, mais également accepter et à l'aune de laquelle ils fondent leur choix. Par ailleurs, la question de la qualité de l'apprentissage est parfois relayée au second plan quand il s'agit d'intégrer un atelier dans lequel on retrouve des camarades et des têtes connues, faisant passer la formation au second plan derrière la sociabilité et la création de réseaux.

L'expérience parisienne dans son ensemble et le choix d'étudier ou non à l'École des Beaux-arts répond ainsi davantage à une logique d'augmentation de son capital symbolique plutôt que de son savoir : on engrange plus volontiers du prestige et de la renommée que de la technique. En cela, les enjeux réputationnels et les enjeux de construction des carrières n'ont plus tant à voir avec la pratique elle-même au sein d'un atelier. Ce dernier devient le lieu des rencontres et des possibles et tout à la fois des déceptions et des affrontements. Par ailleurs, les cinquante années portées par cette étude incarnent une évolution drastique du rôle du maître d'atelier, évolution qui prend sa source dans les débats esthétiques de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Un tournant s'opère donc déjà avec le rejet des maîtres anciens, tournant qui s'accentue à travers ces cinquante années, lorsque les générations de peintres suivantes doivent faire face à l'impact des choix subjectifs de leurs étudiantes et étudiants. Ces réflexions poussent ainsi à nuancer l'image tutélaire du maître d'atelier, à contredire l'idée d'une formation artistique linéaire et à redonner davantage d'importance aux développements personnels des goûts esthétiques. En cela, à travers les cas d'études présentés, « l'artiste-type » s'incarne bel et bien dans la volonté

de s'affilier à un atelier ou un enseignement, tout en se refusant à mettre de côté ses sensibilités propres. Par ces exemples, l'on constate que les artistes considérés comme « modernes » ne se sont pas pour autant réalisés hors du cadre didactique des ateliers¹⁶¹. C'est au contraire une période marquée à la fois par l'apprentissage artistique et par le désir de dépeindre une réalité « empreinte de sa propre subjectivité »¹⁶².

Oser s'écarter, prendre du recul vis-à-vis du maître d'atelier et laisser ses propres goûts artistiques se développer sont les dynamiques qui ponctuent l'expérience parisienne des artistes suisses. En effet, pour pallier les enseignements irréguliers en atelier les apprenties et apprentis diversifient les lieux d'apprentissages. Les rues parisiennes et leurs lots infinis de motifs à copier, les infrastructures publiques et leurs architectures ou les musées et leurs collections sont autant de moyens d'apprendre et de s'entraîner. Par ailleurs, la plupart de ces espaces – et les esquisses qui y sont réalisées – sont à l'origine du développement des goûts esthétiques de certaines et certains artistes. Le chef d'atelier n'est donc plus le point central de la formation, mais l'un des nombreux rouages qui en permettent le bon fonctionnement.

¹⁶¹ F. NERLICH, « La formation artistique au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 29.

¹⁶² G. FROIDEVAUX, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989, p. 12.

CHAPITRE 4 : L'ATELIER, DE LA PLAISANTERIE À LA XÉNOPHOBIE

On entend à cette École des beaux-Arts des choses abasourdissantes et qui montrent combien la jeunesse, malgré des belles fauchés a l'esprit mal tourné d'un seul côté. Il est navrant d'entendre dans la bouche de ces jeunes gens presque que des dires malhonnêtes¹.

Journal intime d'Eugène Burnand, 1 novembre 1872.

La vie d'artiste au XIX^e siècle suscite une certaine fascination qui s'ancre en grande partie dans la culture d'atelier². Ce succès doit énormément à la bohème d'Henri Murger qui cristallise à la fois les attentes et les réalités liées à cet espace de création qui est le lieu même de l'apprentissage, une sorte d'écrin presque sacré ou sacralisé dans lequel se réunissent de jeunes hommes et de jeunes femmes mues par une même passion³. Alimenté aussi bien par les récits réels que les fictions, l'atelier devient un *topos* littéraire particulièrement prisé dans le second quart du XIX^e siècle⁴. Pourtant, comme le souligne Burnand dans son journal intime, l'atelier est aussi le lieu de rassemblement d'une jeunesse, certes motivée par une ambition commune, mais initiatrice de déboires et de débauches. L'atelier est ainsi un lieu chimérique construit de toute pièce dans l'esprit des jeunes artistes en devenir, chimère dont le double réel, un atelier concret et tangible, est à l'origine de nombreux désenchantements.

¹ Journal intime d'Eugène Burnand, journal II 1872-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

² É. WICKY, « Atmosphères d'ateliers : qualité de l'air et perceptions sensorielles », *Romantisme*, vol. 202, n° 4, Armand Colin, 2023, p. 42.

³ K. DESPLANQUE, « A Physiology of the Inglorious Artist in Early Ninetenth-Century Paris », dans *The Mediatization of the Artist*, Londres, Palgrave MacMillan, 2018.

⁴ Cela concerne surtout l'atelier d'artiste personnel qui a déjà fait l'objet de nombreuses recherches, voir notamment : J. C. SKRAPITS, « The studio as subject. From Vermeer to Vuillard », *American Artist*, vol. 64, n° 700, 2000, p. 28-36. et C. LESEC, *Ateliers d'artistes*, Paris, Editions courtes et longues, 2017, mais l'atelier en tant que structure de formation est également cité à maintes reprises dans la littérature. Les récits d'atelier découlent ainsi, en grande partie, d'un imaginaire qui se transmet et qui n'a donc que rarement fait l'objet d'une étude précise. Albert Boime, dans sa recherche pionnière sur la formation artistique s'intéresse entre autres aux pratiques quotidiennes et à l'atmosphère de l'atelier en notant que l'évidence du fonctionnement journalier des ateliers a, au fil du temps, fait perdre l'intérêt d'en garder une trace : « peu d'écrivains et d'artistes de l'époque ont estimé que ces pratiques méritaient d'être transmises à la postérité ». A. BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971, p. 22. Cette traduction est empruntée à Séverine Sofio qui relève que l'évidence de la représentation du travail, mais aussi de l'atmosphère des ateliers expliquent leurs rares apparitions dans la littérature sur l'art de la première moitié du XIX^e siècle, une affirmation également pour la seconde moitié, voir : S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 391.

Sur le modèle des ateliers de corporations, les ateliers de formations fonctionnent selon une organisation hiérarchique : le maître tout en haut, puis les élèves répartis selon leur ordre d'arrivée. *De facto* la nouvelle recrue débute tout en bas de l'échelle sociale et doit apprendre les codes de la communauté pour l'intégrer. L'arrivée dans l'atelier passe, en effet, par un rite, un bizutage, une tradition destinée à incorporer les nouveaux apprentis dans la microsociété de l'atelier. Ces pratiques peuvent prendre différentes formes, allant de rituels légers et humoristiques à des actions plus sérieuses et parfois humiliantes. Les nouveaux arrivants sont soumis à des tâches difficiles, à des épreuves physiques ou à des moqueries, le tout dans l'esprit de tester leur résistance, de favoriser la camaraderie et de renforcer le sentiment d'appartenance à la communauté⁵. Si, comme nous le verrons dans le cas des artistes suisses, les rituels évoqués demeurent bon enfant, ils s'inscrivent néanmoins dans une atmosphère de travail particulièrement pesante. Loin de la représentation d'un lieu idéalisé dédié à l'Art et à la Beauté, la vulgarité ambiante et le chahut constant ont tôt fait d'entamer la motivation des Helvètes.

Par ailleurs, ces plaisanteries, au demeurant anodines, s'inscrivent dans un climat particulièrement tendu. Dès 1880, mais déjà en amont, la présence massive d'étrangers et d'étrangères à Paris est un sujet particulièrement sensible. Au cours du siècle, la xénophobie prend en effet des proportions de plus en plus importantes, à mesure que la France instaure une protection du droit social des citoyens et des citoyennes⁶. Les écrits privés des artistes suisses démontrent alors que les blagues d'ateliers s'appuient de plus en plus sur des propos identitaires très forts. Sous couvert de plaisanteries, le folklore de l'atelier dissimule de fortes critiques nationalistes qui prennent leur essor dans un système xénophobe alors en pleine expansion en France⁷. Les récits de bizutage, relus à l'aune de ce contexte particulier, permettent de comprendre comment se met en place, dans la culture d'atelier, une culture de l'isolement et du rejet, fondée sur l'exclusion sociale d'individus perçus comme différents, étrangers, inférieurs, dans un cadre xénophobe assumé. Ainsi, à travers ce phénomène, il est possible de décrire le désenchantement qui se produit quand, confrontés à la réalité de l'atelier, les jeunes Suisses ne retrouvent pas l'image idéale d'un lieu humaniste.

⁵ A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 125.

⁶ G. NOIRIEL, « République et exclusion en France à la fin du XIXe siècle », dans A. Gueslin et D. Kalifa (éd.), *Les exclus en Europe. 1830-1930, [actes du colloque, Paris VIII, 22-24 janvier 1998]*, Paris, Editions de l'Atelier, 1999, p. 265-273.

⁷ L. DORNEL, « L'insulte xénophobe en France au XIXe siècle », dans *L'Insulte (en) plitique. Europe et Amérique latine du XIXe siècle à nos jours*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005, p. 111-120.

1. La culture d'atelier du bizutage au rite de passage

Les ateliers sont de véritables creusets rassemblant pêle-mêle des artistes de nationalité, de génération, d'origine sociale, mais aussi de sexe différents⁸. À une période particulière de leur vie, à la jonction entre l'adolescence et la vie d'adulte, ces artistes en devenir se retrouvent ainsi confrontés à une collectivité régie par une institution omnipotente qu'est l'atelier et tout à la fois laissés à l'abandon par des professeurs régulièrement absents. Ce panachage d'artistes engendre bien des disputes et des conflits, souvent initiés par l'arrivée d'une nouvelle recrue. La littérature et les récits d'ateliers regorgent d'anecdotes de ce genre qui rappellent combien les ateliers sont avant toute chose des lieux d'apprentissage incluant de fait une vie estudiantine avec ses joies et ses travers. Les rituels institutionnels rythment le déroulement de cette vie étudiante, et proposent souvent une inversion de l'ordre établi. Dans un lieu d'apprentissage qui nécessite du sérieux et du travail, le joyeux et le transgressif viennent renverser les codes sociaux le temps d'un instant. L'historiographie n'a pas manqué de relever l'importance de ces événements, mais également d'en décrire les nombreux débordements - citons à ce propos le cas tristement célèbre de Paul Delaroche contraint de fermer son atelier en 1843 à la suite d'un bizutage qui a mal tourné, entraînant la mort d'un élève⁹.

John Milner, dans son ouvrage *Ateliers d'artistes*, paru en 1990, décrit différents rituels d'humiliations appartenant à la tradition de l'École des beaux-arts. En 1852, un nouveau subit, par exemple, le supplice de l'échelle¹⁰. Attaché à cette dernière, il est promené dans la ville sous le chahut de ses camarades puis régulièrement abandonné contre un mur aux yeux des passants¹¹. Jusque dans le dernier quart du siècle, des duels sont organisés entre les nouveaux arrivants, les contraignant à s'affronter sur l'estrade, complètement nus et munis, pour seule arme, d'un pinceau¹². Si ces anecdotes sont relatées aujourd'hui, elles le sont également à

⁸ *Apprendre à peindre*, 2013, *op. cit.*, p. 9-10.

⁹ L'histoire de ce jeune rapin a été maintes fois reprises par l'historiographie, mais pas toujours de manière véridique. À la suite d'une bousculade avec Amédée de Noé (1818-1879), connu sous le nom de Cham, un duel est organisé pour réparer l'affront. Voulu sur le ton de la plaisanterie, l'affrontement n'a finalement pas lieu, « Au déjeuner qui précéda l'affaire, on fit boire le pauvre garçon ; cette demi-ivresse, mêlée à une terreur croissante, acheva de lui faire perdre l'esprit. Lorsqu'il vit les apprêts du combat, les pistolets chargés, son état mental devint tel que les impitoyables farceurs comprirent qu'ils avaient été trop loin ; ils reconduisirent leur souffre-douleur à son domicile, où il mourut pendant la nuit, d'un accès de fièvre chaude », voir à ce propos : G. CRAUCK, *Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle*, Paris, C. Lévy, 1900, p. 147-148. Sur la question des blagues d'atelier, voir également : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 124-125.

¹⁰ E. GONCOURT et J. GONCOURT, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 106.

¹¹ L. ORMOND, *Georges du Maurier*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 39 cité par J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*, p. 25.

¹² Ce rituel est notamment représenté sur un dessin de John Cameron, Rite d'initiation : la bataille au pinceau, publié par J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*, p. 26.

l'époque, aussi bien à travers la littérature que dans les récits d'ateliers ou, tout simplement, de bouche à oreille¹³. Ces sources constituent de véritables témoignages, qui font écho aux sources issues du for privé qui composent le corpus de recherche.

1.1. L'arrivée du nouveau

En 1889, Alexis Lemaistre, peintre parisien, publie un ouvrage sur la vie à l'École des beaux-arts¹⁴. Se consacrant au quotidien des élèves de l'institution, ses écrits sont un précieux témoin du fonctionnement à la fois institutionnel et social de l'établissement. Le récit débute avec l'arrivée joyeuse des élèves, dont un jeune homme enthousiaste qui avance « le cœur plein de confiance, les yeux pleins d'orgueil » : le nouveau. Des rêves plein la tête, confiant et impatient, il ralentit pourtant soudain le pas :

sa figure, tout à l'heure rayonnante, se voile de mélancolie, on dirait même d'inquiétude (...) comme s'il craignait une moquerie¹⁵.

À peine entré dans l'atelier, le jeune homme se remémore les « supplices variés » généralement réservés aux nouvelles recrues quand, dans la salle, quelqu'un s'écrie « Un nouveau ! Un nouveau ! »¹⁶. Poussé par le plus grand nombre, le jeune homme se présente, ce qui donne le ton à ses camarades pour commencer mauvaises blagues et plaisanteries à son encontre jusqu'au début de la séance. L'arrivée à l'atelier est une phase marquante de la formation artistique, mais surtout une étape clé à l'origine de nombre d'appréhensions. Les craintes qui accompagnent l'entrée dans la formation sont ainsi construites par la littérature, entretenue par les récits d'ateliers et perpétuée à travers les échanges entre les artistes. Le récit de Lemaistre se retrouve presque entièrement dans celui qu'Auguste Bachelin fait de son entrée à l'atelier. Heureux et triomphant, il décrit la devanture de l'atelier de la sorte :

Je tremblais bien fort à mesure que les numéros des maisons augmentaient. 13. 14. puis 15. puis 16. C'était là, là où j'allais chercher...la gloire (...) Oui assurément !

¹³ Dans les récits d'ateliers, citons notamment les lettres de Paul Baudry (1828-1886) à sa famille : « C'est bien bête un atelier, je t'assure : on en fait des charges à ces pauvres nouveaux », voir : C. EPHRUSSI, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, Paris, Ludovic Baschet, 1887, p. 13-14.

¹⁴ A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, op. cit..

¹⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1-25.

C'était là dans cette maison que j'allais tout sacrifier à cette passion. Que j'allais chercher à réaliser le rêve de ma vie¹⁷.

L'imaginaire qui entoure ce lieu de création vient renforcer ainsi les ambitions du jeune homme puisqu'il constitue tout à la fois un lieu d'apprentissage bien concret et une étape singulière, un moment clé de légitimation et d'affirmation identitaire¹⁸. Pourtant, comme le personnage fictif du récit de Lemaistre, ce passage symbolique est vite rattrapé par la réalité. Terriblement angoissé par ce premier jour, il fait une entrée maladroite dans l'atelier et suscite déjà les moqueries de ses camarades. La porte intérieure est recouverte d'une grande toile semblable à celles « des théâtres ambulants », fixée au plafond et « clouée d'un côté contre la muraille jusque bien en bas, l'autre côté est libre, il n'y a qu'à l'écarter »¹⁹ pour passer. Pourtant, troublé par son premier jour, il commet l'erreur de soulever le mauvais côté et se retrouve à devoir ramper en dessous pour entrer. Il accompagne son récit d'un petit croquis le représentant « presque à quatre pattes »²⁰ sous la toile, son cartable à dessin à la main (fig. 1). Cette entrée maladroite lui vaut quelques moqueries et rapidement l'atelier tout entier est rameuté pour découvrir le nouvel arrivant : « Nouveau ! cria-t-on de l'extrémité [de la salle] »²¹. Si jusque-là, les récits de Lemaistre et de Bachelin semblent en tout point concorder, le Neuchâtelois, lui, se refuse à donner suite aux sollicitations de ses camarades et, désireux de couper court aux éventuelles brimades, il décide de ne pas leur répondre : « voyant mon silence. Personne ne me dit un seul mot le reste de la séance, ni les jours suivants »²². En refusant de se prêter aux rigolades de ses camarades, Bachelin évite sans doute les fameux « supplices ». Il s'isole en revanche du reste de l'atelier, ce qu'il lui vaudra de nombreuses blagues de mauvais goût par la suite jusqu'à son changement d'atelier²³.

¹⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁸ Sur la question de l'atelier en tant que vecteur de légitimation et d'affirmation identitaire, voir notamment : L. BROGNIEZ, « Introduction », *Romantisme*, vol. 202, n° 4, Armand Colin, 2023, p. 5. Si la revue traite davantage des ateliers privés d'artiste comme lieu de travail et de conception, l'atelier comme lieu de formation est également touché par ces considérations étant le premier jalon de constitution des carrières. L'évolution de la notion d'atelier et son utilisation est notamment traitée par : P. GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au xixe siècle », *op. cit.*, p. 13-26.

¹⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 05 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²⁰ Bachelin raconte son entrée à l'atelier à son ami d'enfance, Edouard Perrochet, mais également dans une seconde lettre à ses parents : Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747. Les deux récits sont relativement similaires à quelques expressions près.

²¹ *Ibid.*

²² Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²³ Voir à ce propos, le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

Le cas de Bachelin indique ainsi que le premier jour d'atelier procède d'un bizutage, d'une entrée officielle qui présente le nouveau venu et qui peut conditionner la suite de son expérience au sein de l'atelier. Dans le récit de Lemaistre, la nouvelle recrue est déshabillée, contrainte de chanter et menacé d'être brûlée au fer rouge²⁴. Au terme de son calvaire, le massier lui confie que :

Les épreuves imposées au nouveau sont une coutume dont l'origine se perd dans la nuit des temps (...) la vie d'étudiant, comme la vie d'artiste, est une image en réduction de la vie. Partout où il arrive, le nouveau venu est mal venu (...) on le voit d'un mauvais œil (...) on lui promet assistance tout haut, et tout bas on s'engage à lui nuire (...) c'est pour t'habituer, jeune homme, à ces épreuves réelles, que nous t'avons soumis à ces épreuves pour rire²⁵.

De cette longue tirade, le nouveau retient surtout que ces « charges terribles, qui durent à peine une demi-heure », ont aussi pour vocation de tester le caractère du nouveau et de voir s'il « sait prendre les plaisanteries »²⁶. Le bizutage est considéré comme une étape, une métamorphose, à laquelle on adhère volontairement pour faire partie d'un tout, d'une microsociété, désignée ici par l'atelier. Albert Darier confirme cette hypothèse lorsqu'il met son camarade Paul Milliet en garde avant son arrivée : « Lorsqu'on te demandera de chanter, n'hésite pas, ceux qui font les récalcitrants s'attirent de nombreuses brimades »²⁷. Le bizutage est une cérémonie d'initiation des nouvelles recrues au sein de la vie estudiantine. Plusieurs acteurs et actrices prennent part à ce rite : la ou le bizut, les élèves des années précédentes, parfois un public externe lorsque le rite se déroule hors des murs de l'atelier et, de manière complaisante, le personnel éducatif et la structure institutionnelle dans son ensemble, qui n'ignorent rien de ces traditions²⁸. Comme

²⁴ La blague est plus ou moins bon enfant en fonction de la tradition de l'atelier. S. Sofio relève qu'elle se termine souvent « par une petite cérémonie sur la place de l'Institut » : S. SOFIO, « *"L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs!"* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 408-410. À ce propos, voir également la définition d'Alain Bonnet expliquant que la blague pouvait se réduire : « à un chahut monstre, organisé pour impressionner le débutant et lui soutirer de quoi arroser son entrée dans l'atelier. Mais elle pouvait aller jusqu'à la simulation de sévices corporels ou aux menaces physiques », voir : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 125.

²⁵ A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, op. cit., p. 20.

²⁶ *Id.*

²⁷ Lettre d'Albert Darier à Paul Milliet, 19 juin 1863, Paris, P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes*, op. cit., p. 237.

²⁸ J. GENDREAU, *L'adolescence et ses « rites » de passage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 59-60. Delaroche encourage par exemple les plaisanteries, au contraire d'Ingres qui ne les tolère pas, voir à ce propos : L. ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme; essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987, p. 27.

l'indique Darier à son camarade, la règle tacite est la coopération des bizuts. La collaboration amène des brimades certes, mais de courtes durées, alors que le refus affiché provoque souvent davantage de conséquences²⁹. De manière générale, les récits des artistes suisses présentent ces formes de bizutage comme un rite de passage ou, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, de légitimation ou d'institution³⁰. En ce sens, il faut comprendre que cette étape a en premier lieu une fonction sociale. Elle marque le passage d'un état – celui de novice, d'arrivant, de nouveau – à un autre – l'élève intégré, l'ancien de l'atelier³¹. Ce changement d'état s'accompagne du surnom de « rapin » communément utilisé pour décrire les nouveaux apprentis d'un atelier³²

C'est donc averti de ces épreuves, mais aussi des éventuels débordements, que les artistes suisses arrivent à Paris. Eugène Burnand, quelques jours avant d'intégrer l'atelier, s'inquiète :

la bienvenue avec ses obligations basses et ridicules m'effraie au plus haut degré et j'espère ardemment que Dieu me préservera de façon à ce que je puisse les éviter³³.

Le 6 novembre 1872, il fait son entrée officielle chez Jean-Léon Gérôme sous les « acclamations d'une cinquantaine d'élèves, jeunes et vieux jusque vers les 30 ans »³⁴. Rapidement, un « imbécile se mit à crier : il faut que le nouveau se déshabille et qu'il nous lise à haute voix dans ce livre »³⁵. Le soutien de l'un des fils Girardet et l'achat traditionnel d'une liqueur « mêlé-cassis » et de petits pains permettent néanmoins de faire oublier cette mauvaise blague³⁶. Burnand, ravi d'échapper à ce sort, accepte également d'entonner : « du haut d'un

²⁹ À ce propos, voir notamment le chapitre de René de Vos « Se soumettre ou se démettre » : R. VOS DE, *Le bizutage résistance et persistance*, Paris, Presse universitaire de France, 1999, p. 9-15.

³⁰ Bourdieu fait ici la distinction entre le rite de passage à proprement parlé et la notion réelle de rite en tant que fonction sociale, voir : P. BOURDIEU, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 43, n° 1, 1982, p. 58-63.

³¹ J. GENDREAU, *L'adolescence et ses « rites » de passage*, op. cit., p. 62.

³² On notera à ce propos un usage exclusivement masculin de ce terme, voir : Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 13 POUR-R / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1866, p. 698.

³³ Journal intime d'Eugène Burnand, 19 octobre 1872, journal II 1872-1873, 2 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

³⁴ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dans sa lettre, Burnand indique seulement « l'un des fils Girardet », sans stipuler s'il s'agit d'Eugène (1853-1907), de Jules (1856-1938) ou de Léon (1856-1895) qui suivent tous les trois les cours de Gérôme. L'ouvrage rédigé par René Burnand contient à ce titre une erreur, en parlant des fils Girardet, il indique que : « L'aîné, Eugène, puis les cadets Jules et Léon entrèrent peu après Burnand à l'atelier Gérôme », voir : R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, op. cit., p. 54-56. Dans ses échanges de correspondances avec ses parents, Burnand stipule bien qu'il reçoit l'appui d'un Girardet lors de son entrée, Eugène est déjà présent dans l'atelier, comme

tabouret : « Mini Vater ist ein Appenzeller » avec force Jodel comme jamais je ne les réussis »³⁷. Il est intéressant de constater que le choix musical se porte sur un chant traditionnel helvétique. Deux hypothèses peuvent en découler. Cela peut représenter une manière de répondre au rite en affichant clairement ses origines, mais aussi en s'y rattachant³⁸. Chanter quelque chose de familier dans une situation inconfortable est alors un moyen de conserver une certaine contenance. Ou, alors, est que cette décision répond d'une pression sociale ? Les artistes attendent-ils d'un suisse qu'il entonne un chant typique ? Cette seconde hypothèse relèverait ainsi de mécanismes xénophobes et stéréotypés. Difficile sur ce simple extrait de définir ce qui est en jeu dans le choix de ces chants, cependant, il est certain que l'adhésion au bizutage permet à Burnand d'éviter de plus fortes réprimandes. Il raconte d'ailleurs à ses parents que, s'il parvient à éviter l'humiliation, ce n'est pas le cas de tous. Deux jours après son entrée : « un pauvre nouveau avait dû se mettre nu comme la main sur un tabouret où, tout tremblant, il subissait un interrogatoire soigné ! »³⁹. L'usage de la nudité dans ce récit a pour but de rendre fragile la personne visée, mais elle se fonde également sur l'idée que l'identité du groupe est renforcée par la faiblesse d'un bouc-émissaire, d'une victime toute désignée. Sans connaître les détails du bizutage, il apparaît que le jeune homme en question a eu droit à une version particulièrement dure soit parce qu'il s'est montré récalcitrant, soit au contraire parce qu'il n'a pas réussi à tenir tête et à imposer des limites.

Eugène Burnand connaît d'ores et déjà les rites avant d'arriver à Paris et c'est également le cas de ses camarades Evert van Muyden et Léo-Paul Robert qui intègrent l'atelier de Gérôme le même jour, comme nous l'indique ce dernier dans une lettre. Comme pour Burnand, il leur est demandé de payer des boissons à leurs camarades et de chanter. Robert utilise l'expression « règle établie » et indique à sa mère que lorsque les nouveaux s'y soumettent : « ils se font bien voir et on les laisse parfaitement tranquilles. Autrement, ils sont sûrs de passer par [de]s épreuves »⁴⁰. Une fois encore l'acceptation implicite est une nécessité dans le mécanisme :

l'indique le travail réalisé par Philippe Kaenel, voir : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste, op. cit.*, p. 9.

³⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

³⁸ Le yodel (ou iodel) est un chant qui sert initialement à rappeler le bétail en montagne en jouant sur les timbres de voix, passant de celle de poitrine à celle de tête en utilisant des onomatopées, à ce propos, voir : M. P. BAUMANN, « Yodel », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2015 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011891/2015-05-05/> ; consulté le 29 janvier 2024).

³⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁴⁰ Voir notamment « La résistance au bizutage » : R. VOS DE, *Le bizutage résistance et persistance, op. cit.*, p. 120-125.

« Sans me faire prier j'entonnai avec une vigueur qui en fit ressauter plus d'un sur son tabouret un iodle de premier ordre ! Cela eut du succès et ce fut fini ! »⁴¹, initié de son propre chef ou imposé pour répondre à l'attente sociale, le jodle est, pour Robert, également, un moyen de procéder à son intronisation.

La première impression est ainsi primordiale dans le mécanisme de sociabilité, la manière d'accepter la plaisanterie et de se prêter au jeu de l'initiation – ou de répondre à une norme attendue – revêt une forte valeur symbolique s'appuyant sur le fait que le statut de bizut, de rapin, de nouveau venu est limité dans le temps⁴². En cela une double acceptation est de mise, d'abord celles des brimades d'intégrations, puis sur un temps plus ou moins long, celles d'une condition dite inférieure par rapport aux autres ; le rapin⁴³. On entend par là, un « jeune élève que l'on charge, dans un atelier de peinture, des travaux les plus grossiers et des commissions » ou plus simplement « élève peintre en général »⁴⁴. Désignant plus communément le premier échelon de l'apprentissage, il se caractérise par un rôle « d'homme à tout faire » dans l'atelier, chargé d'écraser les pigments de peinture et de faire les courses et ce jusqu'à l'arrivée du prochain « petit nouveau ». Ce dernier prend alors ce rôle et son prédécesseur peut, en restant toujours à une place modeste, prétendre être un artiste en apprentissage. Burnand évoque ce rôle à son arrivée dans l'atelier de Gérôme : « Par exemple, j'ai dû mettre le bois dans le poêle, aller chercher des chevalets, mais c'est l'habitude comme nouveau, je ferai toutes les commissions »⁴⁵. Il faut à ce propos faire une différence entre les hommes – touché par cette définition du rapin – et les femmes. Il n'existe effectivement pas d'équivalent féminin de cette expression. Le terme rapine étant utilisé pour parler de vol et de voleuse. Par ailleurs, la

⁴¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 10 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁴² Le terme de rapin désigne le débutant ou le nouveau venu, mais par extension, il englobe également les jeunes peintres de manière générale peu importe leur degrés d'apprentissage, voir : S. SOFIO, « *"L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs!"* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 406.

⁴³ A. BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 48-49.

⁴⁴ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 13 POUR-R / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1866, p. 698. Ce terme désigne plus précisément le premier échelon de l'apprentissage en atelier, mais il est également communément accepté comme un adjectif péjoratif pour parler de peintre médiocre, de croûteur, sans talent. C'est bien évidemment le premier usage de ce terme que nous retiendrons tout au long de ce papier. Voir à ce propos : Alain Rey, *Le Dictionnaire Historique de la langue française - coffret 3 volumes*, New édition., Paris, Le Robert, 2012.

⁴⁵ Journal intime d'Eugène Burnand, 28 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

présence d'une « bonne »⁴⁶ au sein de l'atelier des dames de l'Académie Julian, atteste sans doute que ces tâches sont rarement dévolues directement aux élèves. Chez les hommes néanmoins, ce passage est obligatoire et fait partie intégrante de l'entrée officielle. Robert le dit lui-même, une fois le rite terminé, il ne lui reste qu'à s'acquitter de certaines tâches : « aller acheter le savon noir et à faire les commissions jusqu'à ce qu'un nouveau arrive »⁴⁷. Cette conception est un héritage du fonctionnement traditionnel des corporations en atelier. L'exécution des corvées de nettoyages par la plus jeune recrue participe alors du processus d'apprentissage puisqu'il s'agit en sus du nettoyage formel de broyer les pigments et préparer les huiles. Si les ateliers de la seconde moitié du XIX^e siècle perpétuent cette hiérarchisation, le lien avec l'apprentissage formel est de plus en plus ténu puisque le matériel – notamment la peinture en tube – ne nécessite plus la même préparation. Le rapin n'a plus pour ainsi dire que des tâches ingrates liées aux nettoyages et à l'entretien de l'atelier⁴⁸. On se réjouit néanmoins de l'arrivée de nouvelles recrues : « Je crois bien que je suis aussi contente que toi de ce qu'il y ait six nouveaux après toi, tout en plaignant celui qui le sera peut-être longtemps ! »⁴⁹, écrit Julie Robert à son fils, témoignant bien de ce statut désagréable et de sa durée aléatoire.

Ainsi on s'accorde au bizutage, on l'accepte, mais également on le perpétue. L'importance des sociabilités est ici primordiale, puisque les artistes helvétiques fonctionnent par effets de réseaux. Les générations se succèdent à Paris et les informations se transmettent d'artiste en artiste, mais également entre contemporains. Informé par ses camarades des rituels à suivre, Gustave de Beaumont n'est quant à lui pas surpris à son arrivée :

j'ai dû aussi chanter une chanson, heureusement que j'étais prévenu et que j'avais appris 4 lignes, comme tout le monde le savait, je n'ai eu qu'à entonner et l'on a chanté en chœur en sorte que l'on n'a pas beaucoup joui de ma belle voix⁵⁰.

⁴⁶ « La bonne de l'atelier est comme on les décrit dans les romans. – J'ai été toujours avec les artistes, dit-elle, et je ne plus du tout bourgeoise, je suis artiste », Marie Bashkirtseff cite à plusieurs reprises la présence, voir notamment : journal intime de Marie Bashkirtseff, 4 octobre 1877 et 11 octobre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 10 et 13.

⁴⁷ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 10 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁴⁸ S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848), op. cit.*, p. 407

⁴⁹ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 16 janvier 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵⁰ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, [13] janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

Le Genevois n'est pas pris de court lors de son premier jour, au point d'avoir appris préalablement quelques paroles en sachant pertinemment que ce qui l'attendait ne serait pas aussi dur que le prétendent les récits d'ateliers. Aussi, en s'adaptant volontairement aux traditions, il évite toute forme de brimades et plaisanteries. Beaumont suit les règles du jeu, connaît les codes et les conventions spécifiques attendues par le groupe social dans lequel il souhaite évoluer – prendre position pour obtenir une situation⁵¹. Le bizutage, moment anecdotique de la jeunesse, devient ainsi l'une des premières étapes d'intégration dans le champ artistique.

Les ateliers fonctionnent ainsi selon leurs propres règles de vie commune. Les rites prennent, dans ce cadre-là, un rôle de liant, de lien, qui permet la cohésion de groupe. Il faut encore relever qu'il s'agit d'un moyen d'adhésion qui se retrouve essentiellement dans les ateliers composés d'hommes puisque ce phénomène se développe en premier dans des lieux exclusivement masculins qui, petit à petit, s'ouvriront aux femmes ou seront dévolus uniquement à des femmes. Ces traditions ayant pris racine dans un entre-soi masculin tardent donc à s'élargir à leurs consœurs artistes et les sources de femmes de notre corpus n'en font, par ailleurs, nullement mention⁵². Les rites de passages, les bizutages racontés par les artistes suisses, hommes ou femmes, témoignent ainsi davantage de plaisanteries bon enfant, de blagues consenties, avec une limite à ne pas transgresser – rien de comparable donc aux terribles récits d'humiliations relayées par la littérature⁵³.

À l'Académie Julian, le bizutage est encore moins de mise du moins pas comme il peut l'être à l'École des beaux-arts qui repose sur une tradition plus ancrée. Une tournée de bienvenue et quelques vivres favorisent généralement l'intégration⁵⁴. Edmond Bille relate d'ailleurs à sa mère que : « les soi-disant blagues d'atelier n'ont jamais existé que dans l'imagination de certaines personnes qui croient te faire rire, mais en exagérant ou en racontant des choses

⁵¹ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 372-398.

⁵² I. CONTE, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 35, Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA, 15 juin 2018, p. 87-98. Dans son article, Isabelle Conte se penche notamment sur les premiers bizutages vécus par des femmes au moment de l'entrée de ces dernières à l'École des beaux-arts. Si la culture masculine est à l'origine de ces rites de passages, elle intégrera cependant les femmes artistes au même titre, voir notamment le témoignage de Sonia Winogradoff dans le même article.

⁵³ Bourdieu fait ici la distinction entre le rite de passage à proprement parlé et la notion réelle de rite en tant que fonction sociale, voir : P. BOURDIEU, « Les rites comme actes d'institution », op. cit..

⁵⁴ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 18.

absolument fausses »⁵⁵ tant son entrée chez Julian s'est faite facilement. Il précise néanmoins qu'une « partie de [sa] masse à servi à régaler » ses camarades le jour de son entrée, attestant bien de la tradition qui vise à acheter son entrée en passant par l'estomac de ses camarades. Il faut sans doute y voir la différence notable entre les ateliers liés à l'École des beaux-arts et ces académies privées, dont fait partie l'Académie Julian, et pour qui les élèves sont avant toute chose des clients et des clientes payant pour recevoir un enseignement⁵⁶. Chez René Auberjonois, l'expérience est similaire, il se vante même d'avoir « passé au grade d'ancien bcp plus vite que d'autres nouveaux, ayant supporté leurs plaisanteries avec résignation & entrain jovial »⁵⁷. Qu'importe en définitive la forme que revêt le rite de passage et l'importance qu'il prend dans la vie de l'atelier, il en régit le fonctionnement. Le rite de passage, le bizutage, le baptême ou l'initiation de la nouvelle recrue devient la première leçon de l'atelier. Avant même l'apprentissage artistique, pratique et esthétique, un apprentissage social et collectif entre en jeu ; l'adhésion à la culture d'atelier⁵⁸. Les rituels d'accueil décrits dans les correspondances des artistes suisses du corpus semblent rester plutôt inoffensifs, comparés aux excès notoires de l'époque, en revanche, tous s'accordent à souligner le caractère particulièrement trivial des ateliers⁵⁹.

1.2. De la créativité à la vulgarité

À son arrivée chez Gérôme, Eugène Burnand décrit le lieu comme : « une grande salle, pleine comme un œuf, encombré de boîtes à couleur, de chevalets et de tabourets »⁶⁰. À travers sa lettre, Burnand rend compte d'une atmosphère particulière de l'atelier, offrant une appréhension

⁵⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 23 novembre 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189. Ce n'est pas peu de choses, sachant que le jeune homme semble avoir eu davantage de difficulté à s'intégrer à sa classe précédente à l'École des arts décoratifs puisque dans une lettre à sa mère, quelques jours après son arrivée, il écrit : « Je n'ai plus d'ennui heureusement ; est-ce parce que j'ai fait quelques connaissances et que je m'accoutume peu à peu au brouhaha de l'école ? Dans tous les cas je me sens moi seul... et j'ai trouvé un compagnon pour le dîner », Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 18 novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁵⁶ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ Lettre de René Auberjonois à ses parents, novembre 1896, Paris, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ I. CONTE, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*.

⁵⁹ « The students closed and barricaded the door. "À poil ! à poil !" they yelled, dancing frantically about the frightened nouveaux ; "à poil les sales nouveaux ! à poil !" They seized the Turk and stripped him, despite his desperate resistance [...] "en broche ! Il faut le mettre en broche !" This was quickly done. They forced the Turk to his haunches, bound his wrists in front of his upraised knees, thrust a long pole between his elbows and knees, and thus bore him round the atelier at the head of a singing procession. Four times they went round; then they placed the helpless M. Haidor on the modelstand for future reference [...] », voir : W. C. MORROW et E. CUCUEL, *Bohemian Paris of To-day*, Philadelphia, J.B. Linppincott Company, 1899, p. 82.

⁶⁰ *Ibid.*

sensorielle de ce lieu⁶¹. Souvent surchauffé, car encombré, à la fois par les nombreux élèves et les matériaux accumulés, l'atelier est un nid à poussière. Il sent un mélange de vapeurs de térébenthine et de fumée de tabac⁶². La description que Cuno Amiet fait de l'atelier Julian rejoint en partie ces réflexions lorsqu'il décrit les deux salles d'études : « avec deux modèles chacune et, devant, des chevalets et des chevalets étroitement empilés »⁶³. L'amoncellement de chevalets laisse entrevoir ici une véritable saturation de l'espace. L'atelier d'artiste revêt d'autant plus une image étriquée et saturée que le siècle voit fleurir la pratique de la peinture en plein air. Associée étroitement au milieu urbain, l'atelier d'artiste conserve ainsi une aura un peu vieillissante et parfois insalubre, il n'est d'ailleurs pas rare de voir des liens avec l'imaginaire des ateliers d'ouvriers et d'ouvrières⁶⁴.

La conception d'un espace d'enseignement saturé et étouffant explique sans doute en partie à l'ambiance décrite généralement comme assez « peuple » et brutale⁶⁵. Avant son arrivée à Paris, Paul Milliet reçoit pour conseil de ne pas :

[s'] effarouche[r] du cynisme, il est le même dans tous les ateliers, c'est leur seul vilain côté ; on y fait de fameuses études de mœurs et de caractère, mais on finit par s'y habituer⁶⁶.

Malgré cette mise en garde, le jeune homme semble particulièrement affecté par les discours d'atelier et les brimades perpétuelles. Il constate avec dépit : « C'est la boue qui méprise le fumier. Voilà le milieu dans lequel je suis forcé de passer ma vie »⁶⁷. En septembre 1863, il se scandalise d'une fillette de tout juste onze ans venant poser nu devant ce qu'il qualifie de « milieu de rapins pervers »⁶⁸. Il décrit à son ami Jules Nicole le « vilain rire » et l'« expression

⁶¹ É. WICKY, « Atmosphères d'ateliers », *op. cit.*, p. 41-42.

⁶² *Ibid.*, p. 50-51 et L. BROGNIEZ, « De l'intérieur d'artiste à l'intérieur artiste : l'atelier d'artiste, entre pierre et papier, dans le Bruxelles fin de siècle », *Dix-neuf*, vol. 22, n° 3-4, 2018, p. 252.

⁶³ C. AMIET, *Die Freude meines Lebens*, *op. cit.*, p. 19. Traduit de la source originale : « Kein hehres Staatsgebäude. Zuhinterst in dem recht schmutzigen Hof gelegen, eine hohe, schmale Treppe hoch, vier grosse helle Räume mit je zwei Modellen und davor, eng geschichtet, Staffelei and Staffelei ».

⁶⁴ Les travaux de Manuel Charpy et Laurence Brogniez démontrent bien le phénomène urbain des ateliers, voir : M. CHARPY, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages : Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, vol. 26, n° 3, 2009, p. 43-68 et L. BROGNIEZ et T. DEBROUX, *Itinéraire des ateliers d'artistes à Bruxelles*, Bruxelles, Société royale Belge de géographie, 2019. Sur la question des correspondances entre les ateliers et le monde ouvrier, voir notamment : É. WICKY, « Atmosphères d'ateliers », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵ A. MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, L. Audibert, 2007, p. 32.

⁶⁶ Lettre de Paul Milliet à Jules Nicole, 19 juin 1863, Paris, P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes*, *op. cit.*, p. 237.

⁶⁷ Lettre de Paul Milliet à Jules Nicole, 10 septembre 1863, Paris, *Ibid.*, p. 240-241.

⁶⁸ Lettre de Paul Milliet à Jules Nicole, 10 septembre 1863, Paris, cité par : *Ibid.*, p. 240.

bestiale » de ses camarades à l'arrivée des modèles, « on se croirait dans un marché d'esclaves » ajoute-t-il avec dégoût⁶⁹. L'ambiance parfois brutale des ateliers peut ainsi facilement choquer et ce, d'autant plus que la démarcation entre provinciaux et citadins est très forte⁷⁰. Dans le cas des artistes suisses, l'atmosphère de la classe de dessin de Genève – par laquelle une grande partie d'entre eux et elles sont passés – n'a absolument rien de comparable avec la débauche qui prend place sous leurs yeux. Le choc des cultures est ainsi particulièrement fort en regard des *habitus*, des mécanismes de l'atelier parisien.

Auguste Bachelin décrit, par exemple, les conversations dégradantes et les comportements obscènes qui sont monnaie courante : « il n'y a pas de discours dégoûtant qui n'ait été prononcé, pas de blasphème, pas d'infamie que je n'aie entendue »⁷¹. La culture de l'atelier met à l'épreuve non seulement les compétences artistiques des étudiants suisses, mais aussi leurs convictions religieuses. Bachelin, profondément croyant, se retrouve souvent en désaccord avec les déclarations blasphématoires de ses camarades et s'efforce de défendre ses convictions face à l'hostilité ambiante :

J'ai soutenu que l'Évangile était la seule vérité. Je ne puis plus te dire cela dans les mêmes termes, j'en ai perdu le souvenir – Et ensuite j'ai dit au plus acharné que l'on reconnaissait l'homme à ses œuvres, là-dessus je n'ai plus rien dit, j'ai vu que j'avais offensé l'individu⁷².

Cette simple anecdote est l'incarnation même d'une forme de résistance de la part de Bachelin vis-à-vis de la culture d'atelier, au profit de ses propres convictions. Un autre jour, il déclenche une dispute en refusant de venir travailler un dimanche, jour du seigneur. Le cas de Bachelin n'est pas isolé et plus encore, les témoignages des artistes suisses transcendent les générations. Léo-Paul Robert, qui arrive à Paris quatorze ans après lui, tire profit des récits de ce dernier : « Je sais par Berthoud que Bachelin a été tellement écœuré de la débauche de cet atelier qu'il en est sorti »⁷³. Cette expérience pénible pousse le jeune homme à hésiter, et il conclut :

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ A. MARTIN-FUGIER, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, op. cit., p. 32-33.

⁷¹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 23 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747, également cité par : P. GODET, *Art et patrie*, 1893, op. cit., p. 25.

⁷² Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 22 août 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁷³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère, 25 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

pour quelques bribes de science que j'y accrocherais, je n'ai guère envie de m'enfermer dans une galère où j'entendrais tout le jour des choses obscènes⁷⁴.

Les ateliers sont l'incarnation même de l'apprentissage artistique. Pourtant, leur réputation les précède et l'atmosphère qui y règne est source de bien des désillusions. Les récits mettant en lumière la vulgarité au sein des ateliers sont principalement le fait d'hommes, car au XIX^e siècle, l'éducation artistique demeure largement une affaire masculine⁷⁵. Ce phénomène participe d'une maturation, puisque l'entre-soi masculin contribue à la construction d'une certaine masculinité, encore fortement liée au passage à l'âge adulte. Ce dernier repose ainsi, dans les récits, sur la transgression, la vulgarité, le défi et, souvent même la violence⁷⁶. Une attitude qui semble toute masculine donc, mais il ne faut cependant pas supposer que les ateliers réservés aux femmes sont exempts de telles considérations.

1.3. L'illusoire sororité

Aucun représentant de l'École des beaux-arts ne s'est explicitement opposé à l'admission des femmes, en revanche l'expansion visant à les accueillir a maintes fois été rejetée en mettant en avant plusieurs arguments liés au genre⁷⁷. Rappelons le cas de la sculptrice fribourgeoise Adèle d'Affry, dite Marcello, qui, en 1851, sollicite un accès aux salles du palais des Études afin d'y dessiner d'après l'antique et qui se le voit refuser, d'une part parce que l'institution n'accepte que des candidatures masculines, d'autre part, de peur des réactions des étudiants mâles à son contact⁷⁸. Si la raison de ce refus repose sur la législation institutionnelle, l'argument de la pudeur est rapidement mis en avant. La vulgarité présente au sein des ateliers est ainsi une réalité d'autant plus frappante qu'elle conduit à une séparation des genres pour éviter d'exposer les dames aux attitudes déplacées des jeunes hommes ; un argumentaire contribuant à définir l'atelier comme lieu de pérennisation d'un modèle d'artiste masculin qui s'entretient dans l'entre-soi. L'argumentaire de l'École des beaux-arts qui refuse l'accès aux femmes à cause de l'attitude licencieuse des élèves masculins sous-entend que les ateliers réservés aux femmes les

⁷⁴ Robert intégrera finalement l'atelier en question, mais sous la direction de Gérôme, voir : *Ibid.*

⁷⁵ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité : récits d'humiliations au sein des ateliers d'artistes au XIX^e siècle, lieu d'homosocialité et de compétitivité », sur *HPCA*, 2023 (en ligne : <https://hpca.hypotheses.org/1695> ; consulté le 20 décembre 2023).

⁷⁶ A. SOHN, *Sois un homme! - La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Média Diffusion, 2019, p. 113.

⁷⁷ R. MADER, *Beruf Künstlerin, op. cit.*, p. 16.

⁷⁸ Le refus officiel date du 12 décembre 1851, le cas est cité notamment par : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 57.

préservent de tels débordements. Le rituel d'intégration, décrit précédemment dans les ateliers masculins, ne trouve pas de réel équivalent dans les ateliers pour dames. Pour autant, cela ne signifie pas que les nouvelles recrues échappent à une quelconque forme d'initiation avant d'intégrer officiellement la communauté. Il est possible de penser en revanche que le folklore des ateliers pour dames fait preuve de moins de violences et de grivoiseries que celui des hommes⁷⁹. Cela peut se comprendre à l'aune des éducations considérablement différentes entre les jeunes filles et les jeunes hommes au cours du XIX^e siècle. Pourtant, il est illusoire de penser que ces lieux sont, *de facto*, totalement convenables, selon les normes sociales attendues.

Il serait illusoire d'espérer trouver dans les ateliers réservés aux femmes une forme d'entraide singulière, une préfiguration d'une cohésion féminine et féministe avant l'heure, méritant une attention particulière de l'histoire de l'art. Les recherches historiques démontrent, en effet, que les mouvements féminins accompagnant la prise de conscience professionnelle au XIX^e siècle, ne sont pas des mouvements féministes. Les prémisses de la théorisation de l'art des femmes ne sont de fait nullement politisées⁸⁰. Par ailleurs, il faut bien constater que si les hommes font obstacle aux femmes dans les milieux artistiques, les femmes entre elles rivalisent également pour parvenir à leurs fins. Au sein de l'Académie Julian, la question des places, régie ponctuellement par des concours, l'est parfois simplement par l'heure d'arrivée. Se présenter tôt à l'atelier permet de prétendre à une place plus proche du modèle et d'avoir un meilleur angle pour travailler⁸¹. Cette organisation de la « première arrivée, première servie » contribue à attiser certaines rivalités, mais aussi des formes de mesquineries. Un matin de février 1878, Bashkirtseff se plaint d'avoir été « trompée sur l'heure »⁸² par ses camarades qui en ont profité pour lui prendre sa place. Quelques mois plus tard, un tirage au sort est organisé à l'atelier, Bashkirtseff est désignée première, mais comme elle n'est pas encore arrivée à l'atelier, la seconde en profite pour lui prendre sa place. Excédée, la jeune femme se plaint auprès de Louise Breslau qui lui répond qu'elle doit désormais se « placer après tout le monde, ayant perdu [sa]

⁷⁹ S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 409. L'expression « folklore des ateliers » est empruntée à Alain Bonnet.

⁸⁰ F. DUMONT et S. SOFIO, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahier du Genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 17-43.

⁸¹ Les détails de cette organisation sont notamment relatés par Marie Bashkirtseff dans ses journaux. Le 9 octobre 1877, elle explique être arrivée tard à l'atelier et devoir se contenter de la plus mauvaise place pour la semaine. En novembre, elle parle du concours de place ponctuellement réalisé : « pour que le hasard ne donne pas quelquefois une place désavantageuse à la plus forte, et le contraire à qui n'en saura pas tirer parti ». Journal intime de Marie Bashkirtseff, 13 novembre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, op. cit., p. 25.

⁸² Journal intime de Marie Bashkirtseff, 12 février 1878, voir : *Ibid.*, p. 39.

place »⁸³. Le professeur Julian, qui constate « qu'il était affreux de [lui] faire un pareil tour »⁸⁴, ne prend pas pour autant parti et laisse ainsi les jeunes femmes régler leurs comptes entre elles.

Un incident similaire se produit quelques jours plus tard entre Bashkirtseff et une autre élève de l'atelier, la Russe, brouillée avec Breslau, décide de jouer les grandes dames et laisse de bon cœur sa place à sa camarade en précisant : « Je suis, Dieu merci, bien élevée et n'ai rien de commun avec certains (pardon pour l'expression) animaux, qui ne savent pas se conduire »⁸⁵. La compétitivité est ainsi fortement présente dans les ateliers réservés aux femmes et le conflit entre Bashkirtseff et Louise Breslau en est probablement le meilleur exemple. Arrivée deux ans après la Suisse, Bashkirtseff ne cesse de se comparer à elle en soulignant son retard sur sa camarade. Son journal est saturé de tirades sur la jeune femme : « Je suis jalouse de Breslau »⁸⁶, « Je suis vraiment folle de l'envier, je suis une enfant dans l'art et elle une femme »⁸⁷. Elle va jusqu'à tenir les comptes du nombre de jours de formation qui la séparent de Breslau :

elle dessine chez Julian depuis près de cinq cents jours et moi, depuis trente jours, c'est-à-dire que, chez Julian seulement, elle a étudié plus de quinze fois ce que j'ai étudié, moi⁸⁸.

Si elle ressent un terrible retard par rapport à sa rivale, ce n'est pour autant pas exclusivement dans le travail qu'elle cherche sa revanche. La jeune femme prend un malin plaisir à se moquer de son physique, un moyen de rabaisser sa rivale qu'elle pense ne pas égaler au pinceau : « Breslau est maigre, biscornue, ravagée, quoique avec une tête intéressante, aucune grâce »⁸⁹. Les attaques portant sur le physique ne sont pas rares dans les ateliers. Dans le récit de Lemaistre, on retrouve un examen méticuleux du rapin par « Monsieur le phrénologue » de l'atelier, qui analyse son physique et conclut en disant : « Tu es laid ! L'Aéropage t'a assez vu »⁹⁰. Chez les dames, cela participe même d'une certaine culture d'atelier. Un carnet de croquis réalisé au passage des Panoramas, rassemble, en effet, différentes études. Exécutés durant les leçons, ces dessins apportent un éclairage intéressant sur les relations au sein de

⁸³ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 12 février 1878, voir : *Id.*

⁸⁴ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 13 mai 1878, voir : *Ibid.*, p. 52.

⁸⁵ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 23 mai 1878, voir : *Ibid.*, p. 53.

⁸⁶ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 31 mai 1878, voir : *Ibid.*, p. 57.

⁸⁷ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 22 novembre 1878, voir : *Ibid.*, p. 82.

⁸⁸ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 15 novembre 1877, voir : *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 22 avril 1882, voir : *Ibid.*, p. 278, sur la rivalité entre Breslau et Bashkirtseff voir notamment : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 9-37.

⁹⁰ A. LEMAISTRE, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève, op. cit.*, p. 14-15.

l'atelier. Une caricature de 1898, non signée, représente par exemple Breslau juchée sur un tabouret, le dos rond, particulièrement maigre avec un visage sévère et fermé (fig. 2). Sa manière de tenir son appuie-main fait davantage penser à un martinet et elle appuie fermement l'un de ses poings contre sa hanche. À la lecture de la description faite par Bashkirtseff, il ne serait pas étonnant qu'elle en soit l'auteure. Dans une autre illustration, c'est d'ailleurs elle-même qui est représentée, la taille comprimée dans un corset tentant visiblement de masquer des formes généreuses (fig. 3). Une autre élève de l'atelier, Jenny Zillhardt, est dessinée bien en chair, avec une poitrine particulièrement opulente (fig. 4). Oscillant entre une touche humoristique, forcément présente dans les ateliers, et une satire mordante, ces compositions révèlent néanmoins un fort dénigrement présent entre les femmes de l'atelier. Dans une autre caricature, bel et bien réalisée par Breslau, on peut voir Bashkirtseff de profil, avec sa robe et son tablier, sourire naïvement à son professeur (fig. 5). Ce dernier applaudit frénétiquement le travail de son élève en disant : « Sapristi, Mademoiselle Marie, comme c'est bien ! ». La spontanéité de cette scène et l'excès de louange dont fait preuve Robert-Fleury dénote totalement avec le statut du maître et le sérieux attendu par sa profession. Breslau critique ici l'affection particulière que le maître semble porter à la jeune femme depuis le début de sa formation, affection que cette dernière transcrit également dans son journal. Breslau utilise ainsi, comme d'autres, la caricature comme un véritable exutoire à une frustration nettement présente. L'ajout, sur le nez de Bashkirtseff, de deux vilaines verrues, vise encore à dégrader l'image de la jeune russe au statut social important en la représentant presque comme une figure paysanne⁹¹. Il faut relever l'attention particulière que ces illustrations portent à l'apparence féminine comme le relève Gustave Kahn dans son analyse sur la femme dans la caricature française⁹². Une hypothèse qui se confirme dans les écrits postérieurs de Madeleine Zillhardt qui décrit, notamment, sa camarade suisse Sophie Schaeppi comme « dépourvue de toute grâce parisienne » et dont « les bonnes joues roses et fraîches »⁹³ font sa seule beauté. Les apprenties artistes formulent ainsi des critiques parfois virulentes sur le physique des unes et des autres, critiques qui oscillent entre humour et humiliation.

La bienséance des ateliers pour dames, dont se vante pourtant Julian, est ainsi davantage utopique que réelle. Au contraire des ateliers pour hommes, on y retrouve moins de récits de

⁹¹ Cette caricature a été trouvée grâce à l'étude de Rachel Mader, qui en fait une analyse encore plus poussée dans sa publication, voir : R. MADER, *Beruf Künstlerin*, op. cit., p. 149-150.

⁹² G. KAHN, *La Femme dans la caricature française*, Paris, Albert Méricant, 1911, p. 22-24.

⁹³ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 38. Ce passage est notamment repris et analysé dans le chapitre précédent, voir : Les Helvètes à Paris, la crise identitaire.

plaisanteries ou de violences et les incidents relatés le sont souvent de manière légère, comme en atteste un article de la *Neue Zürcher Zeitung* portant sur les désaccords au sein des ateliers pour dames :

les demoiselles peintres [peuvent] parfois se montrer assez burlesques lorsque leur ambition éclate l'une contre l'autre ou qu'une dispute éclate à propos des meilleures places dans l'atelier⁹⁴.

Décrites de manière plutôt légère par la journaliste, les relations au sein des ateliers féminins révèlent pourtant des tensions très fortes qui, souvent, se caractérisent par un important mépris de classe, et ce, notamment à l'encontre des modèles⁹⁵.

En octobre 1877, Bashkirtseff écrit à propos d'une modèle : « On dit qu'elle n'a que dix-sept ans, mais je vous assure que sa taille est joliment endommagée. On dit que ces gredines mènent une vie impossible »⁹⁶. Le terme usité par Bashkirtseff et la remarque sur un corps vraisemblablement abîmé par un mode de vie indigent, témoigne d'une différence de classe, d'un véritable fossé social⁹⁷. Quelques jours plus tard, à la vue d'un autre modèle, les élèves décrètent qu'il « était laid et tout l'atelier refusa de le faire »⁹⁸. Breslau, accompagnée de Bashkirtseff, Zillhardt et d'autres préfèrent ainsi aller voir une exposition plutôt que de perdre leur temps à le dessiner. La dureté de ces témoignages est ainsi à la hauteur des propos rabaissant et humiliants que les ateliers masculins ont pour leur modèle⁹⁹. Par ailleurs, ces phénomènes ne se cantonnent pas aux quatre murs de l'atelier ni à la période de formation. Au contraire, ils deviennent d'autant plus virulents quand les succès et les réussites de chacune viennent interférer dans les amitiés. En 1881, jalouse d'un portrait que Breslau envoie au Salon,

⁹⁴ Traduit de la source originale : « Daß die Fräulein Malerinnen zuweilen recht burschikos sein konnten, wenn ihr Ehrgeiz aufeinander platzte oder aber ein Streit über die besten Plätze im Atelier ausbrach », voir : E. HÜNI, « Feuilleton 1887. Der Pariser Salon », *Neue Zürcher Zeitung*, 20 août 1887.

Cet article a été trouvé grâce aux recherches de : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 79.

⁹⁵ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité », op. cit..

⁹⁶ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 8 octobre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, op. cit., p. 11.

⁹⁷ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, *La séance de pose au XIXe siècle : Le regard de l'artiste masculin sur le modèle féminin*, Mémoire de recherche, Paris, Ecole du Louvre, 2018.

⁹⁸ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 22 octobre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, op. cit., p. 20.

⁹⁹ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité », op. cit.. Selon Milner, les « réflexions peu amènes des peintres et des professeurs » sont une des raisons de la dureté du métier de modèle au sein des ateliers d'artistes, voir : J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 21.

Bashkirtseff publie, sous le pseudonyme de Pauline Orell, une critique à son encontre dans la revue *La citoyenne*¹⁰⁰ :

Ce sont trois têtes de femmes, ni jolies ni distinguées et d'une facture (...) Il y a là des mains très extraordinaires comme encroûtement ; c'est dommage que l'artiste prenne cet excès d'empatement pour de la vigueur¹⁰¹.

L'œuvre en question est celle que Breslau présente dans le Palais des Champs-Élysées et qui porte le numéro 289 dans le catalogue¹⁰². Il s'agit de sa composition *Portrait des amis* (fig. 6). L'huile sur toile présente Breslau de dos, installée à son chevalet observant ses amies à l'heure du thé. Sophie Schaeppi est au centre du tableau un carnet de croquis et un porte-mine dans les mains et Maria Feller sur la gauche l'air pensif. Au centre, assis sur la table, se tient le chien de Breslau. Les visages, que Bashkirtseff égratigne sans remords dans sa chronique, ne sont nul autre que ceux de ses camarades d'ateliers. Elle termine sur une note complaisante, mais demeure très critique : « Quand on fait abstraction de l'aspect désagréable et choquant de cette peinture et qu'on examine mieux, on y découvre de grandes qualités »¹⁰³. La composition de Breslau rencontre pourtant un certain succès au Salon de 1881, attisant sans doute, une fois encore, la jalousie de Bashkirtseff¹⁰⁴. Les inimitiés entre femmes prennent ainsi des airs de règlements de comptes et de concurrences d'autant plus fortes et déloyales que les structures institutionnelles ne les épargnent déjà pas. De la même manière, en 1889, Schaeppi, soulagée d'apprendre qu'elle pourra exposer son tableau lors de l'Exposition universelle, fait les frais des moqueries de ses camarades :

Quand j'ai dit à l'atelier que j'étais reçue, Lulu [Louise Breslau] et Madeleine [Zillhardt] m'ont lancé comme un sceau d'eau froide, que j'avais été refusée tout-de-même, et que grâce aux instances de Lulu, on m'avait probablement repêchée¹⁰⁵.

¹⁰⁰ C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 11 et C. COSNIER, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, Paris, Pierre Horay, 1985, p. 226.

¹⁰¹ P. ORELL, « Le Salon de 1881 », *La Citoyenne*, 22 mai 1881, p. 3. *Id.*

¹⁰² « Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture Architecture Gravure et Lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées Le 2 mai 1881 Paris Charles de Vourgues Frères rue J.-J. Rousseau, 58 1881 », sur *Base Salons*, s. d. (en ligne : <http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/220> ; consulté le 11 mars 2024).

¹⁰³ P. ORELL, « Le Salon de 1881 », *op. cit.*

¹⁰⁴ À propos de cette œuvre, voir les travaux d'Anne-Catherine Krüger et notamment : A.-C. KRÜGER, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927)*, *op. cit.* ; C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.* ; A.-C. KRÜGER, « Louise Catherine Breslau », *op. cit.*

¹⁰⁵ Journal de Sophie Schaeppi, 13 mars 1889, Paris, collection privée.

Au cours de leur formation commune chez Julian, Schaeppi et Breslau sont, durant quelque temps, colocataires. Malgré les relations amicales que Schaeppi entretient avec le couple d'artistes, elle constate que Breslau ne craint pas de la rabaisser pour lui rappeler qu'elle jouit d'une notoriété plus importante qu'elle. La compétition qui prend corps dans les ateliers féminins participe d'une culture d'atelier. Elle reste pourtant de mise une fois la formation terminée, accentuée par les difficultés liées aux carrières féminines.

Humiliation, dispute et compétitivité sont donc le lot des ateliers de dames comme de ceux des hommes. Si la culture d'atelier n'est pas foncièrement la même que chez leurs homologues masculins, on constate néanmoins qu'elle se construit en partie sur des traditions et rituels similaires¹⁰⁶. La concurrence y est d'ailleurs féroce représentée et plus marquée, et s'appuie sur des divergences sociales, identitaires, mais également nationalistes.

2. L'humour sur fond de xénophobie

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, Paris voit progressivement son statut de ville cosmopolite être terni par les prémices de la xénophobie. Cette montée prend racine dès le début du siècle et s'accroît petit à petit, notamment en 1851 lorsque le recensement sépare les natifs parisiens et les étrangers. C'est également la période à laquelle le mythe national entre en jeu dans les discours politiques, renforçant l'idée d'unité¹⁰⁷. Ces affirmations identitaires entrent en confrontation avec les populations étrangères présentes en nombre à Paris et notamment dans les ateliers d'artistes.

En 1875, Gustave de Beaumont explique, à ses parents qu'il y a, dans l'atelier, un « grand nombre d'étrangers ». S'il observe que « la société n'y est point mauvaise », il constate tout de même que c'est cet assemblage qui est à l'origine « des rixes et des boutades »¹⁰⁸. Deux interprétations différentes peuvent être tirées de cette remarque. Paris, et plus encore dans la

¹⁰⁶ Dans son article, Isabelle Conte décrit comment l'atelier devient un « lieu d'apprentissage symbolique de la virilité ». Pourtant, elle démontre bien que les femmes y prennent part et y sont intégrées in fine au même titre que leurs congénères masculins, car elles participent d'une même culture d'atelier, reprenant leurs codes et leurs modèles, à ce propos, voir : I. CONTE, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*. À ce propos, voir également : SOFIO, SEVERINE, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 75-76.

¹⁰⁷ L. DORNEL, « La France hostile. Histoire de la xénophobie en France au XIX^e siècle, Thèse de doctorat en histoire », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n° 24, Société d'histoire de la révolution de 1848, 1^{er} juin 2002, p. 236-240.

¹⁰⁸ Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, 15 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

seconde moitié du XIX^e siècle, est une cité cosmopolite, destination privilégiée aussi bien pour le tourisme que pour le travail¹⁰⁹. Beaucoup de Parisiens et de Parisiennes se plaignent alors que la ville, à force d'accueillir des étrangers, devient petit à petit un lieu de débauche, sous-entendant donc que ce sont eux qui gangrèment la ville¹¹⁰. Au contraire, les étrangers et étrangères constatent avec dépit une forme d'indifférence de la part des Français et des Françaises conduisant à les isoler et les forçant de fait à se regrouper entre eux¹¹¹. Ces deux sons de cloche cohabitent au sein de la société parisienne. Les ateliers d'artistes, fonctionnant presque comme un véritable microsystème, reproduisent naturellement ces dynamiques relationnelles. Nombre de disputes au sein des ateliers ont donc pour origines la confrontation de différentes origines. Si ce fait n'est pas surprenant en soi, il est intéressant de voir dans quelle mesure ces dynamiques produisent des étiquettes qui fondent des groupes identitaires et notamment, dans le cas qui nous intéresse comment, ces préjugés aux connotations nationalistes, peuvent être utilisés pour définir les Suisses comme un groupe social précis.

2.1. Les querelles patriotiques

La forte mixité géographique au sein des ateliers opposants français et étrangers, mais aussi parisiens et provinciaux est à l'origine de conflits identitaires particulièrement forts¹¹². Déracinés et isolés dans une ville inconnue, les jeunes artistes se raccrochent d'autant plus fort à l'atelier pour créer des points de repère et estomper les différences. C'est pourtant précisément dans ce registre que les apprentis et apprenties artistes puisent en grande partie les blagues qui rythment la vie d'atelier. Les amalgames xénophobes sont chose courante et s'ils sont généralement employés sur le ton de l'humour, ils peuvent cacher toute une symbolique plus violente. Lors de son premier jour dans l'atelier de Gleyre, Bachelin fait les frais des moqueries d'un camarade :

¹⁰⁹ J. VAJDA, « Espaces de loisirs de la société cosmopolite parisienne. L'influence de l'élite voyageuse, 1855-1937 », dans R. Beck et A. Madœuf (éd.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, p. 83-98. À ce propos, on assiste à un profond changement dans la tradition du Grand Tour qui, jusque-là, incarnait le tourisme culturel. Ce dernier laisse en effet progressivement place à un tourisme de plaisir, une distinction qui sépare donc les artistes de l'élite voyageuse, voir notamment : D. ROCHE, *La ville promise : mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècle)*, Paris, Fayard, 2000.

¹¹⁰ R. SCHOR, « Le Paris des libertés », dans *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 29-31.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27-29.

¹¹² S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 409.

De quel pays êtes vous me dit un autre – Suisse – De quelle partie de la Suisse – Neuchâtel – Êtes vous rouge ou êtes vous blanc – ni l’un ni l’autre – moi je suis aussi de la Suisse – je me détournai pour voir mon interlocuteur, c’est un beau jeune homme blond à moustaches retroussées, et qui me regardait d’un air moqueur, enjoué ! Je suis de Lavaux. Je le regardais toujours, lui voyant que je ne répondais pas continua : Il y a de bons fromages en Suisse – C’était trop fort dès ce moment je ne prononçai pas une parole. Je m’étonnais que le fromage fut tout ce qu’il regrettait de la Suisse ¹¹³.

Quelques jours après, Bachelin découvre que le jeune homme en question lui a menti, originaire de Belgique, il souhaitait tout bonnement caricaturer grossièrement les Suisses pour bizuter le nouveau venu. Les plaisanteries ne s’arrêtent pas là et même huit ans après son entrée à l’atelier, Bachelin subit encore les moqueries de ses camarades : « Mon cher Monsieur vous dirais-je, les tribulations d’un homme travaillant à un tableau dans un atelier d’élèves. Vous raconterai-je les charges perpétuelles auxquelles j’ai été en butte »¹¹⁴. En cause, une toile représentant la résistance du peuple Suisse face à l’avancée Prussienne en direction des terres Neuchâteloises à laquelle Bachelin travaille depuis plusieurs semaines¹¹⁵. Il faut noter que l’événement en question s’est soldé par un accord de Neuchâtel de rendre ses prisonniers à la Prusse, vu par Favre comme un acte de : « conscience tranquille, nous avons cédé ce qu’on nous demandait au nom de la paix européenne »¹¹⁶, les camarades français de Bachelin y voient plutôt une guerre sans bataille et un lâche repli. Plusieurs matins d’affilée, il retrouve sa toile recouverte d’inscriptions telles que :

La Suisse prête à faire feu sur un ennemi absent – ou bien – Au rendez-vous des Artilleurs – bon vin. bonne bière – Crédit est mort – La Suisse victorieuse – et pas de morts !!!! ou bien – Au Canon – Bachelin fabricant d’affûts pour Paris et les départements¹¹⁷.

Ces boutades d’ateliers aussi anodines qu’elles puissent paraître conditionnent en grande partie l’expérience parisienne de Bachelin qui met plusieurs mois avant de s’intégrer réellement à

¹¹³ Lettre d’Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, Paris, le 05 mai 1850. Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

¹¹⁴ Lettre d’Auguste Bachelin à Louis Favre, 7 avril 1858, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1804, cité par : P. GODET, *Art et patrie*, 1893, *op. cit.*, p. 78-79.

¹¹⁵ Cette œuvre est mentionnée dans le chapitre 1 « Les rêves de l’artiste helvétique à l’épreuve de Paris ».

¹¹⁶ Lettre de Louis Favre à Auguste Bachelin, 18 janvier 1857, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1720.

¹¹⁷ Voir, lettre d’Auguste Bachelin à Louis Favre, 7 avril 1858, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1804., cité par : P. GODET, *Art et patrie*, 1893, *op. cit.*, p. 78-79.

cette nouvelle vie. Par ailleurs, ces plaisanteries relèvent d'une forme de violence, de domination symbolique exercée sur les nouveaux arrivants qui puise sa source dans les registres nationaux. Lorsqu'en 1889, soit près de quarante ans après, Bachelin met par écrit ses souvenirs de cette période, il ne fait en aucun cas mention de ces récits. Il est possible d'y voir le désir de ne pas raviver des moments désagréables ou simplement les aléas de la mémoire autobiographique¹¹⁸. En revanche, il se souvient d'un camarade d'origine Turc répondant au nom de Sarène à qui l'on demandait constamment pour quelle raison il faisait de la peinture, puisque « le Coran ne [permet] pas la représentation de la figure humaine »¹¹⁹. Le jeune homme, que Bachelin décrit comme « maladif [et] énervé »¹²⁰ ne pouvant pas plus « répondre aux plaisanteries qu'aux demandes sérieuses »¹²¹ est à plusieurs reprises retenu par ses camarades durant ses violentes colères. Dans ses nombreuses correspondances, il ne fait pas mention de ces événements. Difficile donc de dire si ces épisodes sont issus de sa mémoire autobiographique – il les a vécus – ou sémantique – il en a entendu parler¹²². Néanmoins, à travers cet exemple, exposé par Bachelin, il y a une gradation de la violence, puisqu'ici ce ne sont plus seulement des préjugés nationaux, mais religieux qui sont invoqués¹²³. Les récits de Bachelin ne semblent pas faire état de véritable esclandre au sein des espaces de formation. Pourtant, l'hostilité vis-à-vis des étrangers est bien visible. L'insulte, dans son sens large, joue ici un rôle primordial dans les dynamiques sociales, il y a dans l'usage des catégorisations discriminantes – la mention du fromage ou le rappel du Coran – la volonté de piquer, d'offenser l'autre¹²⁴.

L'invective xénophobe est surtout une pratique masculine, mais il n'est pas rare de retrouver des agissements similaires chez les femmes. En 1877, un incident, relaté par Bashkirtseff dans son journal, éclate entre les jeunes femmes de l'atelier de Julian. Le 15 décembre, une quête est organisée pour offrir aux professeurs, Julian et Robert-Fleury, une photographie des élèves. Chacune participe, mais l'une des jeunes femmes de l'atelier, d'origine espagnole, selon Bashkirtseff, prend des rôles de « directrice ». Au cours d'une conversation, qui n'est pas

¹¹⁸ M. BLOCH, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », F. Lacotte et C. Lacotte (trad.), *Enquête. Archives de la revue Enquête*, n° 2, EHESS/Paranthèses, 1995, p. 59-76.

¹¹⁹ A. BACHELIN, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *op. cit.*, p. 550.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² M. BLOCH, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », *op. cit.*.

¹²³ Il le développe d'ailleurs un peu plus loin : « Les races, les tempéraments, les conditions sociales, les âges et je ne sais quoi encore faisaient de cet atelier un assemblage étrange, disparate », *Ibid.*

¹²⁴ L. DORNEL, « L'insulte xénophobe en France au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 112-113.

retranscrite, elle manque de respect à Breslau provoquant une riposte de la part des cinq Suissesses de l'atelier. Bashkirtseff écrit dans son journal :

Une pour toutes, toutes pour une ! On ne parle plus à l'Espagnole. Les descendantes de Guillaume Tell refusent de prendre part à la souscription et se fâchent tout à fait¹²⁵.

Pour mettre fin à la dispute, et rappeler à ses camarades qu'agir de la sorte est surtout « un affront au maître », Bashkirtseff complète elle-même la tirelire pour que le cadeau puisse se faire. De ce récit très court ressortent des considérations nationalistes très fortes. C'est par exemple uniquement par leurs nationalités que Bashkirtseff désigne ses camarades en faisant même pour Breslau, Schaeppi et les autres un amalgame avec le mythe fondateur de la Suisse¹²⁶. Cette catégorisation tend ainsi à forger les groupes sociaux, rassemblés par des préjugés nationalistes et souvent stéréotypés¹²⁷.

Ces associations se font également dans les écrits des artistes suisses, Hugo Siegwart dans une lettre à sa mère raconte que ses camarades d'ateliers le « taquine », car il « ne participe pas aux bêtises des autres ». S'il remarque que la situation n'est pas insurmontable, il souligne tout de même que si cela continue, il compte en « repasser l'un ou l'autre à la manière suisse »¹²⁸. Il n'est pas étonnant de trouver, dans les récits des artistes suisses, autant de considérations liées à des conflits nationalistes. Cette hostilité, particulièrement palpable dès les années 1880, s'enracine dans des considérations xénophobes qui, peu à peu, prennent une place importante au sein de la société. Dans les ateliers, cela commence par des plaisanteries, des provocations verbales et résulte sur des phases d'affrontement et de rejet¹²⁹.

¹²⁵ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 15 décembre 1878, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 34.

¹²⁶ Cette histoire est reprise dix ans après par par Emilie Hüni dans un article qui raconte les désaccords qui règnent, à l'époque, dans l'atelier pour dame en se basant sur le journal intime de Bashkirtseff, voir : E. HÜNI, « Feuilleton 1887. Der Pariser Salon », *op. cit.*

¹²⁷ Voir cet exemple dans le chapitre 7 « Paris comme foyer ».

¹²⁸ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère, 17 novembre 1886, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Ich kann indess ruhig modellieren, werde nur hie u. da gefoppt, da ich die Lumpereien der Anderen nicht mitmache. Wenns zwar nicht bessert, werde nächstens auf Schweizer art den Einen od. Andern durchbügeln ».

¹²⁹ L. DORNEL, « Naissance politique de la xénophobie (France, fin XIXe siècle) », dans *La voix & le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise-Pascal, 2005, p. 219. L. DORNEL, « La France hostile. Histoire de la xénophobie en France au XIXe siècle, Thèse de doctorat en histoire », *op. cit.*, p. 219. ; L. DORNEL, « Naissance politique de la xénophobie (France, fin XIXe siècle) », dans *La voix & le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise-Pascal, 2005, p. 219.

2.2. L'envahissement des étrangers

L'avènement de la Troisième République participe à isoler les étrangers et les étrangères. La mise en place d'une nouvelle fonction étatique, qui consiste à protéger et assurer le droit social des citoyens et des citoyennes, creuse encore l'écart entre les personnes issues de la nation et les autres¹³⁰. La présence massive des étrangers et des étrangères sur le sol parisien entraîne ainsi une certaine méfiance. Les réactions des institutions françaises en regard des étrangers sont les mêmes dans les différents secteurs d'activités. Le monde ouvrier notamment recense un nombre considérable de conflits opposants, des Français et des étrangers et un constat similaire peut se faire au sein des ateliers. Si les ateliers sont nombreux au sein de la ville de Paris, seule une dizaine sont considérés comme les plus prestigieux de l'époque, parmi eux notamment celui de Gérôme et de Léon Cogniet¹³¹. Ces maîtres reçoivent ainsi un certain nombre d'élèves envoyés par des structures plus petites, avec l'encombrement structurel qui en résulte. Le nombre toujours plus important de prétendants et prétendants au titre d'artiste au cours du XIX^e siècle provoque une réaction forte de la part des structures qui réduisent le nombre de places disponibles pour les étrangers et étrangères afin de ne pas préteriter les Français¹³². À son arrivée, Evert van Muyden constate par exemple que chez Gérôme : « Il y a trop d'étrangers et c'est tout vous dire en vous annonçant que j'ai été le dernier étranger autorisé, il n'y a eu qu'un après moi »¹³³. Dès 1880, le monde artistique parisien est secoué par de fortes réactions protectionnistes¹³⁴. Plusieurs lettres de plaintes déposées par les étudiantes de l'École des beaux-arts pointent du doigt les privilèges des étrangers qui bénéficient d'un libéralisme trop permissif. En 1886, une partie de ces protestations sont publiées sous la forme d'une brochure au nom évocateur *De l'Envahissement de l'École des Beaux-Arts par les étrangers, réclamation des élèves français (...)*¹³⁵. Parmi les critiques, le manque de place est un sujet particulièrement

¹³⁰ L. CAZES, « L'internationalisation des expositions parisiennes et la crise du système du Salon à la fin du xix^e siècle », sur ILCEA, ELLUG, 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/ilcea/12449> ; consulté le 29 janvier 2024), à ce propos voir également l'étude de Gérard Noiriel sur les questionnements, vis-à-vis des étrangers suscités par l'avènement de la Troisième République : G. NOIRIEL, « République et exclusion en France à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*

¹³¹ Ceux-ci, malgré la critique sont encore ceux des membres de l'Institut, jugés plus prestigieux, voir : S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, *op. cit.*, p. 401. Sofio s'appuie sur les données récoltées par Alain Bonnet pour émettre son hypothèse, voir également : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 132.

¹³² L. VERAX, *De l'envahissement de l'Ecole des beaux-arts par les étrangers*, Paris, Librairie des Imprimeries réunies, 1886, p. 6.

¹³³ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 9 décembre 1874, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont.

¹³⁴ L. CAZES, « L'internationalisation des expositions parisiennes et la crise du système du Salon à la fin du xix^e siècle », *op. cit.*

¹³⁵ L. VERAX, *De l'envahissement de l'Ecole des beaux-arts par les étrangers*, *op. cit.*

virulent : « les locaux de l'École des beaux-arts sont très insuffisants pour le nombre d'élèves (...) qui y affluent de toutes les parties de la France »¹³⁶. La remarque fait bien écho aux propos de van Muyden et confirme par ailleurs que les Helvètes sont particulièrement visés par ces critiques : « On nous demande si dans de telles conditions il ne serait pas juste de limiter le nombre des places accordées aux Anglais, aux Américains et surtout aux Suisses allemands »¹³⁷. Perçus comme invasifs, les étrangers dérangent puisqu'ils convoitent des places, au sein de la prestigieuse école limitant les opportunités pour les effectifs français, mais également parce qu'ils jouissent de certains privilèges. On assiste ici à un complexe obsidional où les étudiants français se retrouvent en quelque sorte assiégés par les élèves étrangers, image typique des moments de repli nationalistes.

Nous l'avons relevé, la majeure partie des artistes suisses arrivant à Paris ont d'ores et déjà suivi une première formation artistique à laquelle Paris s'ajoute comme une étape supplémentaire d'un *cursus honorum*¹³⁸. Contrairement aux élèves français qui débutent souvent avec l'École des beaux-arts, ils bénéficient déjà d'une bonne formation à leur arrivée leur permettant plus aisément de prétendre à des titres et des prix. L'auteur de la brochure cite l'exemple de « l'examen dit de construction » qui, en plus d'une médaille s'accompagne d'un prix « d'une valeur de 700 francs » provenant d'une fondation privée, somme qui, selon lui, tombe « régulièrement aux mains de quelque étranger, de tel Suisse par exemple, élève-ingénieur de l'École de Zurich »¹³⁹. Les possibilités de formation sur le sol helvétique créent ainsi des inégalités au sein des concours parisiens.

Par ailleurs, la brochure dénonce une injustice liée au service militaire obligatoire en France dès « l'âge de la conscription », à savoir vingt ans, mettant en retard les apprentis artistes devant quitter l'école entre quinze à dix-huit mois¹⁴⁰. Les Helvètes, en revanche, ont la possibilité de réaliser leur service sur quelques semaines ou d'y couper moyennant une certaine somme, comme l'attestent en partie les sources privées des artistes du corpus. En janvier 1873, Burnand apprend que ses services militaires débutent au mois de juin l'obligeant à rentrer au pays « pour

¹³⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁷ Dans cet extrait, il est question plus précisément des classes d'architecture, voir : *Ibid.*, p. 6.

¹³⁸ Voir à ce propos le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

¹³⁹ L. VERAX, *De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers*, op. cit., p. 6.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 7 et A. CREPIN et O. ROYNETTE, « Jeunes hommes, jeunesse et service militaire au XIXe siècle », *Jeunesse oblige*, 2009, p. 67-82.

8 semaines en tout, ce qui [l']ennuie extraordinairement »¹⁴¹. Gustave de Beaumont est également bien embêté lorsqu'il reçoit sa convocation et avoue à son père qu'il « tâcher[a] d'échapper à tout service militaire »¹⁴² pour consacrer son « été tt entier au travail »¹⁴³. Le temps d'engagement pour les helvètes est donc compris durant la période estivale comme le confirme également Auberjonois qui rentre en Suisse durant l'été 1898 ou Augusto Giacometti qui s'acquitte de son école de recrue entre août et septembre 1898, avant de faire l'école de sous-officiers au printemps 1899¹⁴⁴. L'école de recrue n'empiète donc pas obligatoirement sur la formation artistique puisque la plupart des Helvètes sont présents à Paris entre septembre et juin et rentrent généralement en Suisse après le Salon. Certains artistes, comme Amiet et Giovanni Giacometti, se libèrent même de cette corvée avant leur départ pour Paris évitant d'avoir à y penser au cours de leurs études¹⁴⁵. De plus, le cas d'Albert Anker confirme qu'il est possible d'échapper au service militaire moyennant une taxe. C'est son père, Samuel Anker, qui le lui explique dans une lettre « on m'a taxé pour ta personne à soixante francs, que je devrais payer pour toi chaque année »¹⁴⁶. La somme indiquée par Samuel Anker correspond environ à 140 CHF par an aujourd'hui, alors que les taxes actuelles se montent à 400 CHF minimum¹⁴⁷. Une dépense qui ne semble donc pas si conséquente, mais qui est loin de ravir le père d'Anker : « si seulement l'enfer s'ouvrait pour dévorer notre radicalisme si vorace, qui ne peut être rassasié »¹⁴⁸. Aucun autre artiste du corpus ne fait mention des taxes militaires, néanmoins, l'exemple d'Anker semble abonder dans le sens des critiques émises par les élèves français et les quelques semaines de service militaire acquitté durant l'été ne valent en effet pas les quinze ou dix-huit mois obligatoires en France.

¹⁴¹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 26 janvier 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁴² Lettre de Gustave de Beaumont à son père Henri Bouthillier de Beaumont, 3 mai 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont.

¹⁴³ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Budé de Beaumont, 9 mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont.

¹⁴⁴ M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti, op. cit.*, p. 102-103.

¹⁴⁵ C. AMIET, *Die Freude meines Lebens, op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁶ Lettre de Samuel Anker à son fils Albert Anker, 19 avril 1858, s. l., cité par : R. MEISTER, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance, op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Pour la conversion, il a été établi qu'un franc en 1850, équivalait à 2,53 euros en 2006, voir : LEBORGNE, ERIC, « Valeur de la monnaie de l'Âge Classique au XIXe siècle », sur <https://www.fabula.org>, Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05, 2019 (en ligne : <https://www.fabula.org/actualites/93847/valeur-de-la-monnaie-de-l-ge-classique-au-xixe-siecle-par-eric-leborgne-fiche-pratique.html> ; consulté le 1^{er} novembre 2023). Concernant les taxes militaires actuelles, voir : « Taxe d'exemption de l'obligation de servir », s. d. (en ligne : <https://www.ch.ch/fr/securite-et-droit/service-militaire-et-service-civil/taxe-d-exemption-de-l-obligation-de-servir/> ; consulté le 31 janvier 2024).

En plus des privilèges qui semblent être – involontairement – accordés aux élèves helvétiques par la politique suisse, l’auteur dénonce également une attitude particulièrement suffisante :

Un délai est fixé pour la remise des dessins ; passé ce délai, nul ne peut être admis à concourir. Un Suisse laisse passer le délai, son projet est refusé et son auteur rayé de la liste des concurrents. (...) au dernier moment, le ministre plénipotentiaire suisse est intervenu auprès de l’administration et, par une exception inattendue, le projet non exposé a été admis au concours où une première médaille lui a été décernée¹⁴⁹.

La plainte ne mentionne ni l’élève en question ni le concours auxquels il fait référence. Cependant, il fait un véritable cas d’école de cet incident en expliquant que les Suisses ont couramment droit à ce genre de préséances. Plus que la désinvolture du service administratif, l’auteur du texte dénonce l’attitude sans gêne des étrangers en précisant qu’« il ne viendrait certainement pas à la pensée d’un élève français (...) de tenter, auprès de l’administration, une démarche condamnée d’avance à l’insuccès »¹⁵⁰. La brochure dénonce de manière générale l’emprise des étrangers sur l’éducation artistique et explique surtout l’animosité à laquelle les Helvètes doivent parfois faire face de la part de leurs camarades français.

Si la plupart des critiques formulées sont directement liées aux classes d’architecture de l’École des beaux-arts, on constate que ce mépris est également présent dans les autres structures. En juillet 1887, Hugo Siegwart, élève à l’Académie Colarossi relate à sa mère son échec aux examens en précisant : « On m’a fait échouer (...) On m’a pourtant dit que je ne pouvais rien faire sans protection. A cela s’ajoute la haine innée des Français contre tous les étrangers »¹⁵¹. Il justifie cette dernière remarque par la récente pétition présentée au Directoire « pour que les étrangers ne soient plus admis aux concours de médailles » puisque ces derniers « et surtout des Suisses »¹⁵² remportent souvent les premières médailles et les premiers prix. Si selon lui, aucune suite n’a été donnée à cette requête, les examens et, de manière générale, l’attitude de l’école, de l’administration et des élèves français se sont particulièrement durcis. Un mois plus tard, il

¹⁴⁹ L. VERAX, *De l’envahissement de l’Ecole des beaux-arts par les étrangers*, op. cit., p. 9-10.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵¹ Lettre d’Hugo Siegwart à sa mère, 4 juillet 1887, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : «Man hat mich durchfallen lassen (...) Es wurde mir jedoch gesagt, dass ich ohne Protection nichts machen könne. Es kommt noch dazu, der den Franzosen angeborene Hass gegen alle «Etrangers». Diesen Winter haben die Schüler der Academie dem Directorium eine Petition eingereicht dahin gehend, dass den Ausländern die Theilmahme an den concours de medailles entzogen werde, weil meistens Ausländer u. besonders Schweizer die ersten medailles u. Preise holen. Est ist nicht entsprochen worden, dagegen wird nun bei den Aufnahmeprüfungen strenger verfahren ».

¹⁵² *Ibid.*

accuse le coup d'un nouvel échec et blâme sa composition à travers laquelle « l'école étrangère était immédiatement reconnaissable et le Français ne supporte pas cela »¹⁵³. La dénonciation de Siegwart cristallise ici, dans les dynamiques d'atelier, l'essor des considérations xénophobes qui prennent racine dans les mouvances politiques et se déclinent jusque dans les ateliers de formation.

*

* *

Âgés de quinze et vingt-cinq ans, les artistes en ateliers vivent une période particulièrement dynamique de leur vie, marquée par de nombreux changements qui les conduisent vers l'âge adulte tout en conservant certains traits d'adolescence. La nécessité d'acquérir une attitude adulte et responsable est souvent contrebalancée par des comportements et des blagues jugées enfantines. L'enfermement quotidien dans un espace aussi exigü que l'atelier conduit ainsi inévitablement à des débordements¹⁵⁴. Par ailleurs, la pression constante – les concours, l'enseignement, la concurrence – nécessite un exutoire, une soupape de décompression qui prend corps à travers l'humour, la dérision et souvent *de facto* la vulgarité¹⁵⁵. Les bizutages et les plaisanteries font ainsi partie intégrante du folklore de l'atelier et sont relayés comme tels dans l'historiographie¹⁵⁶. Rien d'étonnant donc à les découvrir dans les correspondances des artistes suisses. Pourtant, il faut relever que ces rites de passage s'inscrivent presque essentiellement dans des valeurs identitaires masculines et nationalistes. Cette lecture peut se faire à deux niveaux ; premièrement, lorsque les Helvètes se raccrochent à des chants et des pratiques culturelles familières pour affronter les rites de passage et deuxièmement, quand les autres élèves les renvoient à leurs origines à travers les plaisanteries d'atelier en usant et abusant des amalgames et des stéréotypes pour charrier leurs camarades.

¹⁵³ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère, 25 février 1887, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Wenn auch meine Figur besser war in der Auffassung wie Durchführung als viele andere, so fehlte ihr halt die Pariser Behandlung, Manier. Die fremde Schule war sofort daran erkennbar u. das kann der Franzose nicht leiden ».

¹⁵⁴ S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 409. Concernant la jeunesse et le passage à l'âge adulte : LE GOFF JEAN-MARIE, THOMSIN LAURENCE, et SAUVAIN-DUGERDIL CLAUDINE, « Genre et étapes du passage à la vie adulte en Suisse », *Espace, genre et sociétés*, n° 1, 2004, p. 81-96. Sur la jeunesse impatiente et la définition du terme voir notamment, la première partie *Penser la jeunesse* : GALLAND OLIVIER, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2022.

¹⁵⁵ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité », op. cit..

¹⁵⁶ S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 409-410. ; A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 125.

Les artistes suisses de notre période d'étude sont en ce sens particulièrement vulnérables puisque le contexte combine à la fois l'essor des politiques xénophobes sur le territoire français et l'augmentation exponentielle du nombre d'aspirants et d'aspirantes artistes. Les milieux de formations sont ainsi fortement impactés par ces dynamiques qui trouvent dans la figure de l'étranger un bouc émissaire commun. Ainsi, sur fond de railleries nationalistes et souvent stéréotypées, l'étude des récits des artistes suisses permet de démontrer que les querelles peuvent également dénoncer des conflits plus profonds. Les rites, blagues et autres plaisanteries au sein des ateliers répondent ainsi aussi bien d'une certaine culture, d'une tradition de l'atelier qui se veut drôle et légère que d'une forte pression liée à l'envie de réussir et de progresser rapidement dans une atmosphère qui ne le permet pas toujours.

CHAPITRE 5 : AU-DELÀ DE L'ATELIER

Rien de stimulant comme de travailler
journallement en contact avec des élèves qui
dessinent bien ; je préfère l'enseignement mutuel
aux corrections du professeur lequel redit souvent
la même chose¹.

Lettre d'Edmond Bille à sa mère, Caroline Bille,
1896.

Le départ pour Paris est, initialement, motivé par l'idée d'intégrer un atelier ou de se rattacher à l'enseignement d'un professeur. Si c'est ce que font les artistes suisses, les extraits de correspondances démontrent qu'ils et elles ne sont pas toujours satisfaits de l'enseignement reçu dans une dynamique verticale – aussi bien de l'institution à l'élève que du maître à l'élève². Les apprentis et apprenties artistes retrouvent néanmoins une certaine ferveur, dans des formes d'apprentissages plurielles qui, parfois, font fi aussi bien du rôle des institutions – d'enseignement ou d'exposition – que de celui du professeur. Edmond Bille le relève, en partie, dans la lettre à sa mère, lorsqu'il insiste sur l'importance de l'émulation estudiantine aux dépens de la relation maître-élève. Quand le maître d'atelier ne parvient pas à répondre aux besoins des apprentis et apprenties, l'émulation artistique devient ainsi le meilleur moyen de s'exercer, de mettre son talent à l'épreuve et de progresser.

Les institutions publiques et muséales de la ville jouent, par ailleurs, un rôle majeur dans l'éducation artistique³. Sans pour autant fonctionner à l'encontre des ateliers, la visite des musées est un complément voire un supplément à un enseignement qui ne satisfait pas toujours. Cette dynamique est même encouragée par les maîtres qui voient, dans le Louvre notamment, une étape singulière et à la fois nécessaire de l'apprentissage. Si les structures muséales s'inscrivent dans un parcours académique traditionnel, le fait de sortir de l'atelier les incite à se former dans et grâce à Paris dans sa totalité. Les rues et les jardins publics deviennent des espaces légitimes pour la pratique du dessin, du coloris, et même de la copie pure et simple.

¹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 23 novembre 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

² S. SOFIO, « *“L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs!”* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 401-402.

³ *L'éducation artistique en France*, op. cit., p. 253 ; *Paris ! Paris !*, 2014, op. cit., p. 41.

Ces lieux alternatifs abritent des maîtres muets, remplaçant progressivement la figure tutélaire du maître. Les séances de travail en plein air, les expérimentations esthétiques et les aspirations trouvent ainsi une inspiration bien plus forte en dehors des structures institutionnelles⁴.

À la fin du XIX^e siècle, l'idée de formation parisienne est donc liée à bien plus qu'un simple lieu d'apprentissage. Elle se construit en réalité sur des communautés dynamiques où l'émulation et l'entraide entre les artistes suisses façonnent non seulement leur pratique artistique, mais aussi leurs parcours individuels et collectifs et ceci, aussi bien dans l'atelier qu'en dehors de celui-ci. Ainsi, l'apprentissage artistique s'étend au-delà des murs de l'atelier, explorant de nouveaux territoires et redéfinissant les dynamiques traditionnelles de l'éducation artistique.

1. De l'émulation à l'entraide

Les lieux de formations artistiques sont marqués par une concurrence intense entre les apprentis et apprenties qui s'explique en grande partie par le fonctionnement même des ateliers, caractérisés par une importante densité de recrues⁵. À son entrée dans l'atelier, Burnand ne dénombre pas moins « d'une cinquantaine d'élèves »⁶. Edmond Bille, quant à lui, compte à l'École des arts décoratifs, environ soixante recrues le matin et encore trente ou quarante le soir. Il précise encore à ses parents que :

sur ces 60 élèves 10 au plus [viennent] pour travailler et ont des chances de faire quelque chose ; le reste s'amuse, rit, crie et risque fort de faire de vieux os dans cette classe et de ne jamais passer en supérieur⁷.

Le nombre important d'élèves, combiné au manque de supervision, favorise, comme nous l'avons vu, plaisanteries et affrontements. Il ne faut pas oublier que les élèves sont amenés à rester ensemble de nombreuses heures d'affilée sans un réel encadrement. Les informations diffèrent selon les cursus de formation, mais en moyenne, chaque jour, les effectifs travaillent de 8h à 12h et de 13h à 17h, heures de travail auxquelles s'ajoutent encore parfois des cours du

⁴ Voir préface : *Apprendre à peindre*, 2013, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵ V. GOUDINOUX, *Ouvrier à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, Villeneuve-d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2015, p. 55 ; T. CROW, *L'Atelier de David. Emulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1995, p. 453.

⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

soir⁸. Burnand par exemple explique à ses parents qu'il peut dessiner d'après l'antique tous les matins et tous les après-midis, mais que, certaines semaines, il ne peut copier le modèle que de « 8 à midi » quand l'atelier est ouvert. À la fin de sa journée, il se rend encore vers 19h à « l'atelier Suisse » pour travailler « jusqu'à 9 ½ ou 20h d'après le modèle, sans direction supérieur »⁹. À l'Académie Julian, Louise Breslau suit un rythme de cours de huit heures à midi puis de treize heures à dix-sept heures¹⁰. Étant donné qu'il n'existe pas d'horaires fixes pour arriver à l'atelier et que la plupart des élèves définissent un programme rythmé entre l'atelier, la copie au Louvre et les leçons dans les académies privées, les effectifs changent beaucoup tout au long de la journée. Néanmoins, l'esprit d'atelier, l'agitation estudiantine reste la même peu importe le cadre et ce, d'autant plus, que les professeurs sont rarement présents¹¹.

Le désordre ambiant dans les ateliers ne dissuade cependant pas les étudiants de se consacrer à leur travail, soulignant l'envie de rentabiliser sa formation et de ne pas gâcher l'investissement familial qui permet leur présence à Paris. L'importance accordée à la compétition au sein de ces espaces est donc d'autant plus forte comme le souligne Burnand : « cet atelier plein comme un œuf, sale, bruyant n'a rien d'idéal, il me semblerait intenable si l'on n'y avait d'aussi bonnes dispositions pour le travail »¹². Ainsi, le travail, mais également la compétitivité, prend rapidement le dessus dans les relations d'atelier. Burnand le confirme en se comparant : « Quant à mes condisciples, il y en a peu de forts. En tous cas, il n'y en a pas qui m'effraient »¹³. À travers cette considération, Burnand relève une autre culture typique de l'atelier, la rivalité et la concurrence. Le nombre conséquent d'appelés pour le peu d'élus maintient l'idée d'une compétition, d'une sélection. Gustave de Beaumont fait un constat similaire lorsqu'il dit à ses parents que, parmi ses camarades, « il y en a qui n'ont pas la moindre idée du dessin et point de bien forts »¹⁴. À nouveau, pour comprendre la compétitivité latente, les rites et les traditions s'imposent comme une explication légitime. L'éducation artistique à cette période, et sans doute

⁸ Ernest Biéler explique par exemple qu'il travaille de 8h à 12h et reprend l'après-midi et parfois travaille encore le soir de 8 à 10 heures, voir : Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 8 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 28 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁰ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 209.

¹¹ Voir à ce propos, le chapitre 6 « Du maître d'atelier aux maîtres muets, oser s'écarter ».

¹² Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, [13 janvier] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

plus fortement encore à l'École des beaux-arts, est marquée par les prix et les concours¹⁵. Marie Bashkirtseff relate dans ses journaux intimes l'importance notamment des concours de place qui, en plus de donner une appréciation aux travaux des élèves, conditionnent pour une période leur emplacement au sein de l'atelier¹⁶. Ce phénomène de la carotte et du bâton crée une pression permanente au sein des ateliers aussi bien masculin que féminin. Développée dans un entre-soi d'élèves, la concurrence est pourtant encore exacerbée par les professeurs eux-mêmes. Par exemple, lorsque Julian soumet aux yeux des élèves masculins les travaux réalisés par les dames de l'atelier d'à côté : « on ne leur descend des dessins que pour se vanter et pour les faire rager, parce qu'ils disent que des femmes ça n'est pas sérieux »¹⁷. Il est intéressant de retrouver cet exemple dans le journal intime de Marie Bashkirtseff étant donné que l'accès pour les femmes au domaine de formation exclusivement masculin est longtemps contrecarré par la crainte d'une dévalorisation des titres¹⁸. Bourdieu suggère par ailleurs que pour endiguer l'expansion numérique et la féminisation, certaines professions optent pour des barrières à la fois symboliques et bien réelles, comme le *numerus clausus* notamment¹⁹. Le mythe de la dépréciation des sphères professionnelle, par l'insertion des femmes, est ici contredite par l'exemple de la jeune artiste qui démontre bien que les hommes trouvent, même dans leurs homonymes féminins, des concurrentes. Cette pression constante conduit incontestablement à un exutoire symbolisé par les plaisanteries, souvent de mauvais goûts²⁰.

Pourtant, le contrôle et l'ordre sont en partie maintenus par la massière, chez les dames, ou le massier²¹. Ce rôle est dévolu à une ou un élève qui organise la cohésion de l'atelier et gère la masse, somme d'argent mise en commun pour les dépenses liées à l'apprentissage comme le matériel ou le paiement des modèles²². Bien que les bizutages ne puissent être évités, le massier parvient à conserver un juste équilibre au sein de l'atelier et à éviter les débordements²³.

¹⁵ M. SERGE, *L'Ecole des Beaux-Arts XIXe-XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998 et plus précisément sur l'organisation des concours, voir : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 81-100.

¹⁶ Journal intime de Marie Bashkirtseff, du 13 au 27 novembre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, op. cit., p. 25-30.

¹⁷ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 4 octobre 1877, voir : *Ibid.*, p. 9-10 et A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 11.

¹⁸ M. CACOUAULT-BITAUD, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, vol. 5, n° 1, La Découverte, 2001, p. 91-115.

¹⁹ P. BOURDIEU, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 152.

²⁰ L. SAFFROY-LEPESQUEUR, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité », op. cit.

²¹ Chez les dames, ce rôle est équivalent à celui des hommes. En revanche, elles payent des suppléments pour le prix des toiles, des couleurs et des crayons dont les hommes eux sont exemptés. Voir : G. REVAL, « L'avenir de nos filles : les artistes », *L'Echo de Paris*, 25 octobre 1903, également cité dans *L'Académie Julian : publication mensuelle donnant des informations utiles aux artistes*, Paris, décembre 1903, p. 3.

²² SOFIO, SEVERINE, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIXe siècle », op. cit., p. 76.

²³ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 24.

L'importance du massier n'est pas négligeable dans le fonctionnement de l'atelier, Albert Darier décrit d'ailleurs l'atelier de Gleyre de la sorte : « Quant à l'atelier, ce sont les élèves qui le font marcher, l'un d'eux, le massier, s'occupe des finances, des modèles, des achats de plâtres, etc... »²⁴. Dans son discours, Darier relève, une fois encore, l'absence du maître, allant jusqu'à dire que l'atelier est finalement régi par ses élèves et à plus forte raison le massier²⁵. L'élève ayant ce rôle ne remplace pas le maître dans ses corrections, mais se charge de diverses autres tâches importantes et notamment l'accueil des nouvelles arrivantes et des nouveaux arrivants²⁶. Parfois, le rôle de massier est plus ingrat. Gleyre, par exemple, a souvent pour habitude de passer par lui pour conseiller à un élève de renoncer à la peinture, mais il peut également s'avérer être un camarade bienveillant²⁷. Après les péripéties de son arrivée en janvier 1850, Bachelin peine à se lier d'amitié avec ses camarades. C'est finalement en juillet qu'il se rapproche du peintre hongrois Louis Schuller. Tenant le rôle de massier, ce dernier parvient à « conserver un sérieux et une tenue parmi ses camarades de Paris, si bien qu'il [est] respecté »²⁸. Des aspects enviables pour Bachelin qui, depuis son entrée à l'atelier, fait les frais des moqueries de ses camarades. Une lettre de Louis Schuller, envoyé à Albert Anker en octobre 1890, nous apprend les détails de cette amitié. Attendri par « le jeune Suisse timide » qui profitait du repos du modèle pour s'isoler dans l'atelier, Schuller brise la glace avec le Neuchâtelois, une démarche qui rassure « le jeune homme effarouché par les fanfaronnades de l'atelier et le dédommageait de ses illusions perdues »²⁹. Les illusions perdues auxquelles fait référence Schuller participent de ce rite de passage décrit précédemment qui est parfois perçu comme particulièrement éprouvant puisque les rêves de formation idéale laissent place à la réalité³⁰. Il faut surtout comprendre, à travers ce rôle symbolique, la nécessité d'un juste équilibre au sein des relations d'atelier pour que la pratique artistique n'en soit pas péjorée. Le massier vient maintenir l'ordre, mais aussi s'assurer que l'apprentissage se fait malgré l'absence du maître. Evert van Muyden constate, par exemple, que le nouveau massier chez Gérôme :

²⁴ Lettre d'Albert Darier à Paul Milliet, 22 mars 1863, Paris, cité dans : P. MILLIET, *Une famille de républicains fouriéristes*, op. cit., p. 236.

²⁵ J. W. L. FORSTER, *Under the Studio Light: Leaves From a Portrait Painter's Sketch Book*, Canada, Macmillan Company, 1928, p. 17.

²⁶ S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 328.

²⁷ A. BACHELIN, « Artistes suisses. Frédéric Simon », op. cit., p. 558.

²⁸ P. GODET, *Art et patrie*, 1893, op. cit., p. 28.

²⁹ Lettre de Louis Schuller à Albert Anker, 20 octobre 1890, Paris, cité par : *Ibid.*, p. 29.

³⁰ Dans la tradition de l'École des beaux-arts, il est intéressant de retrouver cette même expression dans un rite de passage où l'on demande au nouveau venu de « faire un discours sur la perte de...ses illusions », voir : C. VIRMAITRE, *Paris-Palette*, Paris, 1883, p. 4-5, notamment cité par A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 125. Un développement plus ample au sujet des « Illusions perdues » est proposé dans le chapitre 8 « Paris comme enjeu ».

« fait bien son métier, les places sont indiquées d'avance, l'appel refait [etc] »³¹. Les enseignements ont ainsi bien lieu, malgré l'absence du maître. C'est d'ailleurs souvent l'occasion de créer de nouvelles cohésions de travail entre camarades.

1.1. S'exercer entre condisciples

Dans une lettre à son mentor, Horace de Saussure raconte les initiatives qu'il prend à l'atelier pour développer sa technique. Un jour que la lumière est particulièrement mauvaise, rendant l'exercice de la peinture impossible, il décide de faire « des croquis de 10 minutes, changeant toujours la position du modèle »³². Il s'attire d'abord les moqueries de ses camarades : « les autres se placèrent derrière moi et commencent à me blaguer, à dire que c'était insensé ce que je faisais ». Puis, petit à petit, à force d'observer la démarche de Saussure, les élèves commencent à y trouver un intérêt certain : « l'un d'eux se mit à côté de moi et m'imita, puis un second, un troisième, on déclara que cet exercice était excellent pour "se faire l'œil" ». La prise d'initiative de Saussure est saluée au point qu'un de ses camarades décrète « que tous les samedis on ferait des croquis »³³. Les collaborations qui s'opèrent au sein de l'atelier sont tout à la fois de l'ordre de l'émulation et de la rivalité³⁴. La poursuite d'un but commun, l'apprentissage artistique, trouve ainsi une issue malgré les railleries et les conflits d'atelier. Ces pratiques d'apprentissages se dessinent néanmoins hors du cadre académique à proprement parler, puisqu'elles se construisent entre élèves sans supervision³⁵. L'essor des relations horizontales, faisant fi de la figure du maître, est donc caractéristique de ce changement de conception dans l'enseignement³⁶.

Cette pratique des croquis est largement répandue au sein des ateliers et une importante partie des dessins réalisés sont souvent de l'ordre de l'anecdotique. Ces compositions participent néanmoins toutes de l'enseignement artistique. Dans les carnets de croquis, de nombreuses

³¹ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 22 octobre 1876, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont.

³² Lettre d'Horace de Saussure à Gustave de Beaumont, s.d., Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont.

³³ *Ibid.*

³⁴ V. GOUDINOUX, *Ouvrier à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, op. cit., p. 55. À ce propos, l'auteur cite notamment l'exemple de l'atelier de David et les écrits de Thomas Crow : T. CROW, *L'Atelier de David. Emulation et Révolution*, op. cit., p. 453.

³⁵ Alain Bonnet relève également l'apport des autres élèves en soulignant notamment que, lors de l'introduction d'un nouvel élève, c'est souvent les anciens qui commencent à lui apprendre les rudiments en l'absence du professeur, voir : A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 129.

³⁶ S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 401.

scènes d'atelier sont esquissées, rapidement, sans réelle ambition d'en faire une peinture aboutie ensuite. Au sein du corpus, cette pratique se retrouve notamment chez Sigismund Righini. Sur une page, il représente un de ses camarades de profil, fumant la pipe (fig. 1). Ce dernier s'applique à disposer la couleur sur sa toile, tenant fermement sa palette de l'autre main. Dans la partie inférieure de la page, il ajoute une jeune femme, de dos les cheveux attachés, concentrés sur sa toile et attestant de la mixité de l'atelier. Un second dessin le confirme (fig. 2). Au premier plan, une femme avec de longues tresses est installée devant son chevalet, après elle, se succèdent les différents élèves jusqu'au modèle féminin posant sur l'estrade au centre. Ces croquis réalisés durant les leçons sont de véritables témoignages des pratiques et des routines d'atelier³⁷. Ils peuvent par ailleurs sembler étonnants puisque leur réalisation se fait alors même que le modèle pose au centre et que, de fait, la leçon bat son plein. On comprend néanmoins, à l'aune d'un autre croquis de Righini, qu'ils contribuent totalement à la pratique artistique (fig. 3). Au centre, un jeune garçon pose entièrement nu, se tenant à un long bâton pour maintenir la pose, jambes croisées. Disposés en hémicycle autour de lui, les élèves l'observent. En marge du dessin, des études supplémentaires viennent compléter la composition comme le détail des mains du modèle ou un focal sur son visage. Ces dessins, qui restent pour la majeure partie en main privée, sont ainsi autant d'entraînements au sein des ateliers qui sortent de l'exercice principal de la copie du modèle. La représentation des scènes d'atelier, aussi bien que des camarades qui s'y trouvent, est donc un moyen supplémentaire de s'exercer. Plusieurs caricatures réalisées par Burnand de ses camarades suisses répondent de la même logique (fig. 4). Le Vaudois représente trois de ses proches camarades d'atelier : Gustave de Beaumont, dont le nez apparaît particulièrement imposant, Max Leenhardt avec une moustache terriblement longue et broussailleuse et Evert van Muyden, arborant une moustache assez similaire et un regard sévère. À nouveau griffonné rapidement sur un cahier, ces dessins, ces esquisses humoristiques sont un entraînement adroit et rapide, la prise sur le vif des traits du visage de ses camarades.

De même, les caricatures des ateliers pour dames, cités précédemment dans les querelles opposant Breslau et Bashkirtseff, n'en sont pas moins des exercices particulièrement habiles³⁸.

³⁷ A. BONNET, *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 66-67.

³⁸ R. MADER, *Beruf Künstlerin*, *op. cit.*, p. 92. Dans le cas des femmes, l'historiographie a souvent analysé la caricature en tant que vecteur de préjugé lié au genre. En qualifiant ce médium comme une véritable « illustration du rejet » les recherches en histoire de l'art féministe l'ont essentiellement utilisé d'une part comme jaugeur de l'ostracisme féminin par leurs homologues masculins et comme exutoire des rivalités d'autre part. L'expression "Illustration der Ablehnung" est notamment utilisée par l'historienne de l'art Marie Luise Buchinger-Früh : M. L.

Au-delà de la simple caricature, les artistes posent les uns et les unes pour les autres. Ce choix de motif est lié, en premier lieu, à des questions de commodité et notamment celle d'économiser les frais de modèles en dehors de l'atelier³⁹. En 1875, Sophie Schaeppi réalise le portrait de l'une de ses collègues d'atelier (fig. 5). De profil, une jeune femme blonde, les cheveux détachés, prend place sur un fond uni plutôt sombre. La jeune femme travaille également sur un portrait de Bashkirtseff, comme l'indique cette dernière dans son journal intime en octobre 1877, se moquant un peu de la naïveté de sa camarade : « Il ne lui viendrait jamais à la tête qu'une personne qui lui est sympathique porte de faux cheveux et se mette de la poudre »⁴⁰. Elle ne parle plus de ce portrait par la suite, difficile donc de savoir si Schaeppi le termine ou non⁴¹. Breslau également s'inspire de ses camarades pour réaliser des portraits. Cette dernière, des années après sa formation, se rappelle d'ailleurs qu'elle était toujours à l'affût de visage à copier sans dépenser d'argent⁴². Elle le souligne d'ailleurs à plusieurs reprises dans des échanges de correspondance avec son amie Sarah Purser, notamment lorsqu'elle rêve à un projet de tableau en déplorant : « J'aimerais beaucoup faire cela, mais je n'ai pas les moyens – plutôt pas les modèles »⁴³. Elle le souligne d'ailleurs de manière sarcastique en souhaitant à sa camarade : « Je vous embrasse bien en vous souhaitant toutes bonnes choses – un travail qui marche et des modèles qui posent pour leur propre plaisir »⁴⁴.

La nécessité d'avoir un réseau d'amis ou de collègues prêt à poser est donc un critère particulièrement important de l'apprentissage, une idée que Breslau semble avoir particulièrement bien mise en pratique. Plusieurs œuvres témoignent en effet de son quotidien avec ses camarades d'atelier et notamment *Portrait des amis*, dont il a déjà été question dans le chapitre précédent⁴⁵. Malheureusement, rares sont les œuvres réellement datées de la période

BUCHINGER-FRÜH, *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkariatur des « Charivari » zwischen 1850 und 1870*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1987, p. 11. À ce propos, voir notamment l'explication faite par Rachel Mader : R. MADER, *Beruf Künstlerin*, op. cit., p. 100.

³⁹ A. BONNET, *Artistes en groupe*, op. cit., p. 87-88.

⁴⁰ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 28 octobre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, op. cit., p. 22.

⁴¹ Par ailleurs, Anne-Catherine Krüger a réalisé une monographie des plus exhaustives sur la vie de Sophie Schaeppi et n'a, actuellement pas retrouvé cette œuvre, voir : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit..

⁴² L. GEORGES-RENARD, « Louise-Catherine Breslau », dans P. Godet (éd.), *Au Foyer Romand, Étrennes littéraires pour 1906*, Lausanne, F. Payot, 1906, p. 171-191, cité par : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 81.

⁴³ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 9 mai 1884, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

⁴⁴ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 2 janvier 1884, Paris National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

⁴⁵ À propos de cette œuvre, voir les travaux d'Anne-Catherine Krüger et notamment : A.-C. KRÜGER, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927)*, op. cit. ; C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau*,

où Breslau est encore officiellement élève à l'Académie Julian. En effet, dès 1878, elle s'éloigne de l'institution et ne suit plus que sporadiquement les leçons. Les compositions produites à cette période ne sont donc pas directement liées à sa formation, bien qu'elles témoignent des réseaux de sociabilités qu'elle entretient et continuent d'entretenir avec ses camarades. Dès 1884, elle revient à l'Académie, craignant d'avoir pris son envol trop tôt⁴⁶. Néanmoins, durant cette période, elle se prête volontiers à ces exercices entre camarades et prouve ainsi que le quotidien et les liens de sociabilités deviennent des sujets de production au sein de l'apprentissage artistique.

Les artistes masculins du corpus posent également pour les autres élèves. Félix Vallotton sert, par exemple, de modèle pour ses condisciples d'atelier ; en 1884, pour Ernest Biéler qui le représente assis sur un siège bordeaux, se détachant à peine du fond brun derrière lui (fig. 6) ; et en 1885 pour un croquis au crayon de Jules Blancpain (fig. 7) sur lequel Vallotton est à nouveau assis, mais cette fois dans un imposant fauteuil. Les deux productions trahissent des temps de pose assez longue puisque Vallotton lit un livre ou semble carrément endormi. La création d'un portrait peut effectivement prendre un temps considérable et requiert souvent plusieurs séances de pose. En posant mutuellement les uns pour les autres, les artistes acceptent donc de donner leur temps pour les productions d'un autre. Le Vaudois se prête d'ailleurs d'autant plus volontiers au rôle du modèle qu'il profite également de ses camarades pour exercer son pinceau et notamment de Félix Jasinski qu'il représente à de nombreuses reprises⁴⁷. L'entraînement au portrait sur ses camarades relève donc d'un accord tacite, donner de son temps en posant, englobant une logique de don et de contre don. Un souci auquel Vallotton trouve une solution toute simple en se contentant de réaliser plusieurs pochades – format plus petit et technique plus rapide – de ses camarades d'atelier, citons à ce titre celui de Charles Maurin (fig. 8) ou d'Emile Bertrand (fig. 9)⁴⁸. Les deux compositions présentent une étude tout à fait similaire, un fond sombre avec quelques nuances, duquel se détache, de profil, le visage du modèle.

op. cit. ; A.-C. KRÜGER, « Louise Catherine Breslau », *op. cit.*. Dans cette étude, voir chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ».

⁴⁶ Voir le chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve » et C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 45-51. Voir également : A. BONNET, *Artistes en groupe, op. cit.*, p. 87-88.

⁴⁷ Voir notamment le tableau cité dans le chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve ».

⁴⁸ Ces pochades sont de 1886, alors que Vallotton est inscrit à l'Académie Julian jusqu'à fin 1885. Il n'apparaît ensuite plus sur les listes jusqu'en 1889. Il est possible que ces œuvres soient réalisées alors qu'il ne suit plus véritablement les cours ou simplement que les registres soient lacunaires. Vallotton faisant face à d'importants soucis financiers à cette période a pu suivre une partie des enseignements sans s'inscrire officiellement, voir à ce propos : M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'oeuvre peint. Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 1885-1886.

Ces exercices artistiques, ces expérimentations esthétiques ont, pour la plupart, lieu dans les structures d'apprentissages. Pourtant, même si elles s'inscrivent dans le cadre de l'atelier à proprement parlé, elles sortent du carcan de l'enseignement, se développe de manière autonome en abord des éternelles leçons de copie d'après le modèle. Les artistes suisses se dessinent ainsi les uns et les unes les autres, durant les leçons, ou en aparté de celles-ci, fortifiant les relations et les réseaux de sociabilités. Échangeant sur l'art et les techniques, profitant des expériences des autres pour avancer. Ces liens tissés contribuent, à quelques reprises, à former de véritables groupes de travail particulièrement efficaces.

1.2. Se réunir entre condisciples

Au-delà de cette entraide pour s'exercer, les ateliers ont l'avantage de créer des dynamiques de collaboration, de développer des réseaux de sociabilité à la fois professionnels et amicaux. Au sein de ces espaces créatifs, une dynamique collaborative et stimulante émerge, nourrie par la diversité des talents et des aspirations artistiques. Léo-Paul Robert le relève à juste titre dans une lettre adressée à sa mère et à sa sœur :

C'est maintenant seulement que je ressens les joies de l'amitié avec des camarades d'études (...) si cette vie offre des distractions sans nombre, elle a bien son bon côté en fournissant l'occasion d'échanger ses idées et d'en faire naître de nouvelles⁴⁹.

De la concurrence à l'entraide, le pas est vite franchi pour les Helvètes qui, petit à petit, s'organisent en véritable groupe d'apprentissage, partageant leurs connaissances, techniques et expériences, en créant un réseau solide de soutien mutuel. La question des regroupements d'artistes et des collaborations qui en résultent est un champ de recherche particulièrement intéressant dans ce qu'il nous apprend des dynamiques d'entraide et d'apprentissage. Si la notion de regroupement d'artistes est assez vague, il faut comprendre par-là les réunions dans un but déterminé de différents artistes qui échangent, discutent ou produisent ensemble des œuvres, sans pour autant que cela donne naissance à des collaborations ou des productions concrètes⁵⁰. Dans cette définition, c'est bien l'échange et la discussion qui sont de mises et qui

⁴⁹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert et à sa sœur Julie Robert, 22 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁵⁰ Véronique Goudinoux en donne la définition suivante : « toute réunion dans un but déterminé, dont celui d'œuvrer à plusieurs, sous des formes diverses ; par collaboration toute pratique ou œuvre réalisée à plusieurs du dessin à la performance ». Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit plus précisément d'échange et de conseils de

rejoignent les propos de Robert. Eugène Burnand, au centre des rapprochements qui ont lieu dans la génération de 1872-1875 environ, nous en livre un récit détaillé. C'est notamment, une fois n'est pas coutume, dans l'absence du professeur que ces élans trouvent leurs origines :

Gérôme est absent dans ce moment, c'est un Mr. Jalabert qui le remplace.

-Il vient deux fois par semaine à l'atelier. C'est peu.- Mais les ressources et les condisciples sont les grands moyens de progrès⁵¹.

En désespoir de cause, les Helvètes organisent de véritables groupes d'entraide afin de travailler ensemble. Petit à petit, ils dépassent le périmètre de l'atelier et la pratique artistique trouve un essor dans les interactions sociales⁵². Sur l'instigation de Burnand, les artistes suisses agencent ainsi une « réunion hebdomadaire » pour faire « des compositions et d'autres travail utiles »⁵³. Parmi les élèves associés au projet, il cite Alfred Berthoud de Neuchâtel, ainsi que son camarade Jules Girardet, mais également deux artistes français « Majoux et Faivre ». Les réunions, qui se font « autour d'une tasse de thé », forment un véritable « club sérieux des beaux-arts »⁵⁴. Au fur et à mesure, les rencontres informelles s'organisent en véritable atelier de travail, une démarche nécessaire comme le laisse entendre Burnand :

Quant à l'école des Beaux-Arts, c'est toujours le même train-train que tu connais. Je persiste à prendre ces types au sérieux et me fâche tout rouge pour des bêtises. Tes frérots sont tout mon réconfort. Pendant les repos nous nous trouvons et nous causons. Jules fait d'immenses progrès. J'ai toujours plus de plaisir à voir Robert et son ami Jeanneret. Il y a là un fond bien plus solide que chez la plupart des jeunes gens qui m'entourent. Je suis dégouté de l'atelier⁵⁵.

La déception en regard des ateliers, sentiment partagé par les rapins suisses, attise plus encore les sociabilités en vertu d'une « solidité » artistique commune qui semble les lier. Ainsi, « les

nature esthétique que de production à plusieurs mains, voir : V. GOUDINOUX, *Ouvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, op. cit., p. 10.

⁵¹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 28 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵² V. GOUDINOUX, *Ouvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, op. cit., p. 9-18.

⁵³ Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 21 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Lettre d'Eugène Burnand à Jules Girardet, 1873, Paris, cité par : R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, op. cit., p. 78.

condisciples sont les grands moyens de progrès »⁵⁶ et malgré une querelle, début janvier 1873, qui oppose Burnand et Berthoud, le « petit club (..) marche fort bien »⁵⁷. Il se constitue par ailleurs de manière d'autant plus officielle lorsque Burnand en devient le président⁵⁸. Ce regroupement d'artistes participe d'une modification profonde du changement du créateur au cours du XIX^e siècle. Lassé de n'être qu'un artiste solitaire, le peintre romantique prend désormais ses aises dans les collaborations, l'entraide et l'émulation⁵⁹.

À la même période, et en se rapprochant davantage encore de Jules, Burnand entre dans le cercle des Girardet⁶⁰. Originaire de Neuchâtel, la famille possède une maison à Versailles qui devient « une sauvegarde pour quelques-uns de ces jeunes Helvètes lancés sur le pavé parisien »⁶¹. Véritable lieu d'échange et de rencontre, la maison familiale sert de lieu d'apprentissage dès que l'atelier est fermé. Burnand y passe ses journées et travaille dans l'atelier familial où il côtoie les frères, Eugène, Jules et Léon, mais également la sœur Julia⁶². Par son entremise, les Helvètes tissent des liens avec la famille dès leur arrivée. Léo-Paul Robert y est notamment introduit par l'intermédiaire de Burnand et raconte avec plaisir son escapade à sa mère :

⁵⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 28 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵⁷ A propos de la dispute, deux sources en attestent, mais ne donnent pas de détails sur le sujet de la discorde. « [notre club] pourrait bien tomber dans l'eau par suite de mésintelligence entre Berthoud et moi : Je n'ai à me reprocher que de la vivacité opposée à un caractère peu intéressant », lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 26 janvier 1873, Paris Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678 et « Notre club s'est reconstitué plus nombreux. Berthoud m'ayant fait des excuses tout s'est arrangé », lettre d'Eugène Burnand à ses parents 4 février 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵⁸ Burnand ne s'étend pas sur cette décision et précise juste à ses parents : « Vendredi, réunion de notre petit club qui marche fort bien. Vuillermet de Lausanne en est, ainsi que 3 Girardet. – Je suis président, depuis demain », voir lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 19 mars 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁵⁹ À ce propos, Alain Bonnet souligne les critiques émises à l'encontre des ateliers d'artistes qui perdent le sérieux et le recueillement du peintre romantique à mesure que les groupes d'artistes bruyants prennent possession des lieux de travail, voir : A. BONNET, *Artistes en groupe*, op. cit., p. 73-77.

⁶⁰ À propos de la généalogie des artistes Girardet, voir : J.-C. ROMANENS, « Les Girardet. Une dynastie d'artiste neuchâtelois », *Suisse Magazine*, n° 269-270, 2012, p. 20-21.

⁶¹ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, op. cit., p. 74. Voir également : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, op. cit., p. 24.

⁶² Une idylle naît entre eux, elle est développée dans le chapitre 7 « Paris comme foyer ». Concernant les journées d'Eugène Burnand à Versailles, voir notamment : lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 18 février 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678 et lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 4 mai 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

La semaine passée, j'ai passé avec mon cher ami Burnand plusieurs jours chez les Girardet à Versailles. M. Paul Girardet nous avait offert de nous apprendre l'eau forte. C'est peut-être mon plus joli souvenir de l'étranger que ce petit séjour à Versailles⁶³.

Les Helvètes trouvent ainsi, à Versailles, à la fois un enseignement passionnant et un foyer qui semble rattraper une partie de leurs désillusions. Dans un croquis que Burnand réalise transparait l'atmosphère studieuse d'un après-midi de travail à Versailles (fig. 10) : sept personnes, dont une femme, sans aucun doute Julia Girardet, travaillent assidument sur leur production respective. Tout autour, une sculpture sur support, des tableaux, des chevalets et du matériel entassés témoignent des longues séances de travail. Ces rencontres ponctuelles sont ainsi source d'échanges esthétiques, mais aussi l'occasion de formuler critiques et encouragements sur leurs travaux respectifs⁶⁴. L'existence du « club » qui réunit la génération d'artistes de 1872-1875 environ atteste d'une cohésion motivée à la fois par des ambitions artistiques et des valeurs patriotiques⁶⁵. Pour les générations suivantes, une dynamique similaire se retrouve chez Hugo Siegwart qui en 1886 explique à sa mère qu'avec l'un de ses amis, un certain Borrer, ils ont pour projet d'ouvrir une académie dans leur propre atelier, afin d'y « présenter régulièrement un nu de 9 à 12 heures du matin »⁶⁶. Un rapide calcul permet aux deux jeunes artistes de réaliser qu'avec cette méthode, ils paient la même chose qu'à l'Académie Julian avec un accès bien plus privilégié au modèle. Cette démarche se retrouve en partie chez René Auberjonois. En janvier 1899, il écrit à ses parents :

Hier soir à 8 hs. réunion chez un camarade où ns avions un admirable modèle éclairé avec des réflecteurs. Ns garderons notre samedi soir pour travailler dorénavant

⁶³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 12 avril 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁶⁴ Dans son récit, René Burnand cite Eugène Burnand à propos de ses camarades : « Berthoud a fait d'immenses progrès ; il ira bien ce garçon (...) Il travaille à des commandes. C'est toujours mystérieux, et je ne me hasarde guère à franchir le seuil du sanctuaire. Robert, en dehors de l'école, fait un tableau, moitié paysage, moitié figures (...) De Rodt aussi travaille ferme ... », voir : R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁵ Chez les dames, l'on sait que Breslau et Schaeppi, les suissesses de l'atelier comme les nomme Bashkirtseff, évoluent également ensemble et s'entraident en dehors de l'atelier. Il s'agit en revanche de figure moins bien documentée et il n'est pas possible d'en donner un récit similaire à celui du club de Burnand. Dans ses travaux sur les deux femmes, Anne-Catherine Krüger développe néanmoins bien les liens qui unissent les jeunes femmes aussi bien à l'atelier qu'en dehors, voir : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau*, *op. cit.* ; A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, *op. cit.*.

⁶⁶ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère, décembre 1886, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale : « Ein Ungar von der Akademie in Wien, Borrer u. ich werden nun regelmässig von 9-12 morgens einen Akt stellen u. von nächsten Montag an unsere Akademie auf unserem Atelier eröffnen. Wir haben ausgerechnet, dass wir auf diese Art ungefähr gleichviel bezahlen müssen u. dabei viel mehr profitieren können ».

toujours avec cette même femme éclairée d'une lumière très vive qui dessine rigoureusement les formes⁶⁷.

Dans ce court extrait, Auberjonois rejoint la démarche du club de Burnand. Afin de travailler plus – et peut-être mieux – qu'à l'atelier, un petit groupe d'artistes se constitue et se réunit pour s'exercer. Ici, l'exemple va même plus loin que le club de la génération précédente, puisqu'il est question d'un modèle engagé pour l'occasion et de matériel permettant de l'éclairer afin de travailler aussi le soir sans être tributaire des soucis de luminosité souvent typiques des mansardes⁶⁸. Ainsi, si une partie des ressources proviennent de l'atelier – les camarades –, en réalité, c'est hors les murs que se dessine réellement l'apprentissage artistique. C'est une affirmation qui fonctionne de manière générale, mais qui s'applique, comme nous venons de le voir particulièrement bien aux artistes suisses. Décus de l'enseignement parisien, ces derniers tendent ainsi à développer d'autres stratagèmes d'apprentissage, en rejoignant des groupes au sein de l'atelier ou en se réunissant en dehors de l'atelier pour créer de petites structures d'apprentissages indépendantes.

2. L'apprentissage dans Paris

L'apprentissage artistique se fait également en grande partie dans les institutions publiques et muséales de la ville⁶⁹. Un héritage bien antérieur à la période étudiée ici. Avant même la fin du XVIII^e siècle, plusieurs initiatives philanthropiques émettent l'idée de mettre, à disposition des artistes apprenties et apprentis, les collections royales⁷⁰. Le Louvre notamment est prévu dès le départ pour offrir aux artistes un accès privilégié aux œuvres et ainsi un moyen d'étudier les travaux des grands maîtres. Une sorte d'enseignement de l'histoire de l'art, bien que le terme soit anachronique, y est également dispensé⁷¹. La copie et l'étude des tableaux s'imposent comme une pratique essentielle, si ce n'est central dans le cursus des artistes⁷². En cela, rien de nouveau puisque les institutions culturelles parisiennes s'inscrivent presque obligatoirement toutes dans un parcours académique type. En revanche, à travers les écrits des artistes helvétiques se dessinent des lieux de formation nouveaux et parfois incongrus. Dans les rues de

⁶⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 janvier 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁶⁸ Voir à ce propos chapitre 6 « La bohème du rêve à la réalité ».

⁶⁹ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁰ D. POULOT, « Entre l'apprentissage du dessin et l'histoire de l'art : le rôle des premiers musées », *op. cit.*, p. 253.

⁷¹ *Ibid.*, p. 258.

⁷² S. SOFIO, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », *Travail, genre et sociétés*, N° 19, n° 1, La Découverte, 2008, p. 23-39.

Paris, mais également dans ses jardins publics, tout devient légitime à l'exercice du dessin, à la pratique du coloris ou à la copie pure et simple, autant de maîtres muets qui petit à petit supplantent la figure tutélaire du maître d'atelier. La circulation des élèves entre les ateliers, les musées et, plus largement, les lieux typiques de Paris, participe ainsi de l'apprentissage artistique.

2.1. Le Louvre, à la fois professeur et modèle

Les artistes en formation, étrangers ou non, bénéficient d'une autorisation pour se rendre dans les divers musées parisiens afin d'y copier les œuvres. Il s'agit de cartes d'autorisation pour les différents musées. Ces documents sont produits par la direction d'institution et servent de sésame d'entrée pour admirer les grands maîtres⁷³. Certaines archives familiales les ont conservées, à l'instar de Joseph Reichlen qui reçoit une carte pour le Louvre, mais également pour le Musée des Thermes et de l'Hôtel de Clunny⁷⁴. Les visites dans les musées font ainsi partie intégrante de la formation parisienne. L'École des beaux-arts, les ateliers privés et les Académie (l'Académie Julian notamment) voient ce supplément d'apprentissage comme une étape essentielle⁷⁵. En effet, bien avant le XIX^e siècle, un certain nombre de traités encouragent d'ores et déjà la copie et l'étude des maîtres⁷⁶. Edmond Bille raconte à ses parents, en 1896, que sur les conseils d'Eugène Grasset, il visite régulièrement les musées du Louvre et du Luxembourg : « c'est là surtout qu'on apprend quelque chose ; voir, beaucoup voir c'est ce [qu'il] m'a recommandé ; c'est la meilleure et la seule manière de s'instruire »⁷⁷. Ainsi, le Louvre prend un rôle de maître muet et occupe une place centrale dans les formations

⁷³ *Id.*

⁷⁴ École Nationale et Spéciale des beaux-arts, demande de carte d'étude pour le Louvre, Paris, 1^{er} juin 1882, Archives de la famille et Ministère de l'Instruction Publique, Entrée personnelle pour l'étude. Archives de la famille, voir : S. GENOUD, *Le peintre fribourgeois Joseph Reichlen (1846-1913. Etude monographique, op. cit.*, p. 15. On retrouve également ces mêmes cartes chez Edmond Bille : Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁷⁵ P. MILANI, *Profession sculptrice, op. cit.*, p. 42.

⁷⁶ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 41 et un renvoi également à : J. SIEGEL, *Desire and Excess. The Nine-teenth Century culture of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁷⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 janvier 1896, Paris, Archives de l'Etat du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189. À cette période, Grasset est installé à Paris où il travaille notamment comme illustrateur, voir à ce propos : P. KAENEL, « Les illustrateurs suisses à Paris vers 1900. D'Eugène Burnand à Théophile Alexandre Steinlen », *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, n° 47, 1996, p. 360-377.

artistiques. Dans cette perspective, le musée n'est plus seulement « un lieu de contemplation et d'observation, mais également un lieu de formation »⁷⁸.

Pour les jeunes Suisses à Paris, les institutions muséales parisiennes, en regard de celles helvétiques qui n'ont pas encore une forte renommée au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, fascinent et attirent. Si les artistes fréquentent de manière ponctuelle d'autres musées (celui des Thermes, l'Hôtel de Clunny, le musée d'histoire naturelle ou encore le Luxembourg), le Louvre reste le pôle d'attraction principal. Le jeune Eugène Burnand, qui dans son journal intime, en 1872, décrit sa crainte du grand Paris dont seul « Le Louvre brille au loin dans mon avenir d'études »⁷⁹, en est un exemple plus que parlant. Pourtant, à travers les correspondances, les impressions sont mitigées, passant tantôt d'un émerveillement incroyable à un scepticisme aigu voire à la déception.

Attentes et réalités, le Louvre à l'épreuve

Parmi les lieux communs qui se forment dans l'imaginaire des jeunes artistes suisses avant le départ pour Paris, le Louvre apparaît comme un point central porteur de nombreuses attentes. Pourtant, dans certains cas, ces dernières sont si grandes que la réalité produit une déception difficile à masquer à travers les échanges de correspondance. Auguste Bachelin, impatient de découvrir le Louvre, en fait, une description bien terne à son ami d'enfance :

Le Louvre ! Toi qui as connu toutes les passions de mon cœur tu sais ce que ce mot renfermait pour moi., il résumait à lui seul tout Paris, il était comme le phare qui dans la nuit apparaît au naufragé ! Le Louvre ! Eh bien je l'ai vu ! Et quand je l'ai vu ! Tu as été enflammé d'un zèle brillant pour l'art, diras-tu ? Non ! J'ai douté que l'art existât J'en suis sorti ému, décontenancé, La tête pleine d'un chaos d'idées bizarres. J'ai revu le Louvre bien des fois et cependant ces idées sont les mêmes⁸⁰.

⁷⁸ C. FOUCHER ZARMANIAN, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposées à l'égard des femmes dans les musées en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 173, 2016, p. 59.

⁷⁹ Voir chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris », Journal intime d'Eugène Burnand, 7 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

⁸⁰ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 05 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

La description de ses espoirs pour cette institution qui, selon lui, résume à elle seule tout Paris révèle l'importance de l'imaginaire construit avant le départ. Bien entendu, une part d'exagération n'est pas à écarter d'un tel constat, néanmoins, cette lettre souligne l'écart colossal entre les attentes et la réalité et se matérialise à l'aune d'une véritable désillusion de l'art. Sa déception porte plus précisément sur le fait que l'institution est bâtie sur les grands noms que le visiteur est contraint d'admirer sans réel libre arbitre⁸¹. Décidé à se forger sa propre opinion, il ajoute fièrement : « J'ai peu fait attention aux noms. (Tu te souviens petit, c'est une chose sur laquelle tu m'attaquais) Je suis allé au Louvre sans catalogue et plus tard au Luxembourg de même. Je me suis arrêté sur le sentiment du beau »⁸². Le cas d'Auguste Bachelin est sans doute trop particulier pour être une norme, il constitue néanmoins un exemple paradigmatique participant d'une forme de désenchantement vis-à-vis des merveilles parisiennes tant attendues.

D'autres artistes en revanche sont plus enthousiastes, à l'instar de Pauline de Beaumont qui, dans une lettre datant de 1868, se réjouit de découvrir de nouvelles œuvres à chacune de ses visites :

nous avons été au Louvre plusieurs fois et nous y avons vu toujours de nouvelles choses ; en dernier temps nous avons voulu [admirer] les dessins des grands maîtres ; Raphaël, Michelange, entre autre⁸³.

De même, Eugène Burnand relate sa première visite au Louvre en des termes plus qu'élogieux. Le jeune homme qui se rend en premier lieu dans les galeries du Luxembourg, en ressort avec « un léger désappointement »⁸⁴ et précise qu'il « en attend davantage du Louvre, et c'est là que je compte profiter de ce qui a été fait avant moi »⁸⁵. Après sa visite tant attendue dans les collections du Louvre, son discours est drastiquement différent :

⁸¹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 05 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸² Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 05 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸³ Lettre de Pauline de Beaumont à Ernest de Beaumont, 6 février 1868, Paris, archives privées, Genève.

⁸⁴ Journal intime d'Eugène Burnand, octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

⁸⁵ Journal intime d'Eugène Burnand, octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

J'arrive au point culminant de mon admiration, chers parents, et je crains de rester bcp au dessous de la réalité en vous transmettant mes impressions : - je fus ce matin, dans les galeries du Louvre.- J'étais dans un tel ravissement que je devais parfois avoir l'air d'un fou. – Mais aussi, comprenez ce que c'est que de se trouver, tout à coup, nez à nez avec Ruben avec Raphaël et avec tous les Dieux de mon bel art. J'étais simplement dans un autre monde et je n'aurai jamais cru que la supériorité de ceux que l'on appelle maîtres fut aussi incontestable.- Je n'ai fait que parcourir ce paradis, mais j'en ai vu assez pour me convaincre qu'il n'y a que Paris pour la peinture et que je ne saurais être assez reconnaissants envers dieu de m'y avoir amené !⁸⁶

Le récit épistolaire de Burnand révèle qu'il associe Paris et son expérience artistique dans la ville à la possibilité de se rendre dans des lieux culturels qui ont si longtemps attisé ses rêveries. Incontestablement, si ses impressions vis-à-vis de Gérôme et son enseignement sont plutôt mitigées, il retrouve au Louvre ce qui avait motivé son départ initialement. *De facto*, qu'il ravisse ou non, le Louvre est un passage quasiment obligé s'inscrivant, au même titre qu'un enseignement auprès d'un maître, dans le *cursus* des formations artistiques. L'apprentissage autonome au sein du Louvre prend ainsi diverses formes passant par la découverte d'artistes anciens et modernes contribuant à développer la culture artistique des rapins à l'étude des techniques et des supports d'œuvres emblématiques et en point de mire l'exercice de la copie.

L'apprentissage par la copie

La déception de Bachelin pour le Louvre ne l'empêchera pas de se prêter, comme tous ses contemporains, aux exercices de copies hebdomadaires, pratique qu'il décrit de manière assez sarcastique : « tous les rapins qui sont là 4 ou 5 pour copier une petite tête qu'on dit être le portrait de Raphaël »⁸⁷. Cette tradition remonte bien avant la seconde moitié du XIX^e siècle : David et ses élèves, dès l'ouverture du Louvre en tant que musée s'y rendent pour étudier les maîtres⁸⁸. Ces activités sont considérées comme des suppléments à l'apport réflexif et pratique dispensés dans l'atelier du maître. Une grande importance est par ailleurs accordée à la copie à la lumière des valeurs académique encore en place. Au contraire d'être considéré comme un exercice fastidieux la copie est en réalité un moyen de prouver sa pratique et de s'affilier aux

⁸⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁸⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 05 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791., sur ses horaires de copies au Louvre, voir également : Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 octobre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁸⁸ S. LEMEUX-FRAITOT, « Faire oeuvre d'atelier », *op. cit.*, p. 24.

productions des grands maîtres⁸⁹. La proximité avec les œuvres du Louvre transforme l'apprentissage. Dans les ateliers, les élèves dessinent d'après nature dans un vacarme total et une surveillance modérée. Au musée, les apprenties et apprentis artistes sont face aux œuvres dans un silence complet. La pratique de la copie en ces lieux s'apparente ainsi à une véritable expérience de méditation⁹⁰. Les aspirantes et aspirants artistes visitent le Louvre de manière assez régulière et spontanée, à l'instar de Gustave de Beaumont qui s'y rend, dès 1875, tous les après-midis après l'atelier, ainsi que les semaines de congé⁹¹. Dans un petit croquis, il rend compte de l'ambiance des heures de copies (fig. 11). Presque entassés les uns sur les autres, plusieurs artistes ont déposé leur chevalet devant des toiles de maître. Juchés sur leur tabouret, ils s'appliquent sur leur toile. En fond, des hommes debout discutent en regardant les copistes, laissant présager que l'atmosphère n'est pas aussi calme qu'escomptée. Au centre, une jeune femme contemple son travail. Sa présence atteste de la pratique de la copie par les femmes, trop longtemps cantonnée au rang de flâneuses dans les allées ou de barbouilleuses⁹². Elles sont pourtant nombreuses à prendre part aux longues séances de copies. Si les jeunes hommes vont au Louvre parfois en groupes et parfois seuls, les demoiselles quant à elles s'y rendent généralement à plusieurs. Ce qui s'explique par l'obligation pour elles d'être chaperonnées⁹³. Elles sont par conséquent accompagnées soit d'une bonne pour certaines jeunes filles fortunées, soit de camarades d'ateliers. Sophie Schaeppi, Louise Breslau et les demoiselles de l'Académie Julian organisent, par exemple, des matinées pour y aller à deux ou plus⁹⁴. Pauline de Beaumont, quant à elle, indique dans ses lettres s'y rendre avec Charlotte une cousine germaine du côté de sa mère qui loge également à Paris⁹⁵. Il faut à ce propos souligner l'importance du Louvre pour les femmes. Si, pour les hommes déjà, l'institution apparaît comme un des rouages de la formation artistique, pour leurs consœurs, elle est également un moyen de pallier l'offre pédagogique limitée à cette période. En contrepoint des hommes pouvant allégrement intégrer

⁸⁹ S. SOFIO, « Les vertus de la reproduction », *op. cit.*.

⁹⁰ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 43.

⁹¹ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 17 février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève. Ces rythmes sont les mêmes chez de nombreux artistes : matinée en atelier, après-midi au Louvre. Cela tient notamment au fait que les maîtres viennent corriger le matin deux fois par semaine. Voir aussi : Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 octobre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁹² Voir à ce propos l'article de : C. FOUCHER ZARMANIAN, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposées à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXe siècle », *op. cit.*.

⁹³ S. SOFIO, « “L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!” » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, *op. cit.*, p. 644-654.

⁹⁴ M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, *op. cit.*, p. 45. Voir également : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, *op. cit.*.

⁹⁵ Lettre de Pauline de Beaumont à son frère Ernest de Beaumont, 6 février 1868, Paris, archives privées, Genève.

divers ateliers ou académies, les femmes perçoivent le Louvre comme une « école » ou un « atelier » à part entière venant compléter leur *cursus*⁹⁶.

Pourtant, si tous les maîtres d'ateliers et chaque apprentie et apprenti artiste s'accordent à reconnaître l'importance de l'exercice de la copie au Louvre, tous n'y voient pas les mêmes intérêts. Dans une lettre à ses parents, Eugène Burnand décrit en 1872 son passage hebdomadaire au Louvre de la sorte :

À 1h je vais au Louvre avec ma boîte de peinture et le catalogue sous le bras.- Là je m'établis devant un immense Rubens dont je copie une partie en petit, à l'huile, bien entendu. C'est d'après le conseil de Gleyre que je fais ces esquisses peintes utiles pour découvrir les secrets des coloristes. Des copies proprement dites, seraient nuisibles⁹⁷.

Élève chez Gérôme, le jeune homme prend régulièrement conseil auprès de Gleyre. Ce dernier, comme nous l'avons déjà relevé d'après les critiques d'Auguste Bachelin, prodigue son enseignement par bribes et insiste sur la patience pour arriver à créer un chef-d'œuvre : il faut dessiner avant de savoir peindre, il faut esquisser les couleurs avant de créer la toile. Cet enseignement fait du Louvre une étape supplémentaire dans l'apprentissage, nécessitant de nombreux exercices rigoureux n'aboutissant pas encore à des œuvres terminées. Si Burnand suit ces étapes dans les premiers temps de son apprentissage, d'autres en revanche verront dans ces heures de copies l'occasion d'achever des œuvres peintes une étape qui prend souvent du temps à être franchie en atelier.

Joseph Reichlen réalise en 1874 deux copies de *La jeune bohémienne* sur la base de l'œuvre de Frans Hals datant du XVII^e siècle (fig. 12). Le peintre est souvent recommandé comme exemple pour son usage de traits de pinceau visibles sur la toile. Étudier son œuvre permet de discerner le mouvement et la technique pour appliquer correctement la peinture⁹⁸. Ces conseils professés par Cabanel au jeune Reichlen restent visiblement de mise de nombreuses années plus tard lorsqu'en 1895 Martha Stettler s'exerce à la même copie (fig. 13)⁹⁹. Représentée sur un fond

⁹⁶ C. FOUCHER ZARMANIAN, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposées à l'égard des femmes dans les musées en France au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁹⁸ A. BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁹ A. FAVRE, *Joseph Reichlen (1846-1913). Peintre fribourgeois : une première étude consacrée à sa formation artistique et à sa technique picturale*, Berne, Haute Ecole des Arts de Berne, 2017, p. 15 et C. L. SOTZEK, *Die*

plus clair, la jeune bohémienne est pourtant assez similaire chez les deux artistes si ce n'est les plis de ses manches plus grossiers que chez Hals. Ces toiles, encore conservées aujourd'hui pour les deux artistes incarnent à la fois l'exercice fastidieux de la copie et l'une de leurs premières œuvres considérées comme abouties ; un moyen de prouver le soin apporté à l'exactitude des contours et l'usage habile de la couleur en s'appropriant « les gestes techniques du maître ancien »¹⁰⁰. Le Louvre apparaît ainsi comme un professeur muet, mais prolifique.

Néanmoins, si la pratique de la copie se fait dans le respect des grands maîtres anciens, il faut voir dans cet exercice non pas un assujettissement, mais bien le moyen d'améliorer sa technique tout en forgeant son goût artistique. Le but étant de développer un art propre et individuel capable, en fin d'apprentissage, d'offrir une renommée plus importante que celle d'une ou d'un simple copiste. Léo-Paul Robert décrit très justement ce phénomène à son frère en 1874 :

Je reviens à l'instant du Louvre où j'ai travaillé (...) Les copies que je fais d'après les maîtres m'intéressent, et j'en profite beaucoup au point de vue de la couleur, mais cela me fait désirer encore plus ardemment de commencer mes propres tableaux¹⁰¹.

Robert souligne ici l'intérêt de copier des œuvres pour pouvoir pratiquer la couleur, technique encore discutée au sein de l'atelier tant que le maître n'y consent pas. L'exercice, réalisé de manière totalement autonome dans les galeries du Louvre, permet donc une liberté plus grande dans l'exécution des compositions. Pourtant, parallèlement, il exacerbe l'envie de débiter ses propres productions, un véritable paradoxe quand il y a encore tant à apprendre. L'exercice de la copie au Louvre prend ainsi une si grande place dans l'apprentissage des artistes que certains d'entre eux y verront un moyen de se soustraire aux enseignements doctrinaux des ateliers. Léo-Paul Robert, qui dans un premier temps rechigne à intégrer un atelier préférant se former hors de tout cadre institutionnel, passera plusieurs semaines d'affilée à étudier au Louvre « de dix heures du matin à quatre heures du soir »¹⁰² faisant dire à sa mère, en 1874, qu'il semblerait

Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis), 2017, op. cit., p. 125.

¹⁰⁰ A. FAVRE, *Joseph Reichlen (1846-1913). Peintre fribourgeois : une première étude consacrée à sa formation artistique et à sa technique picturale*, op. cit., p. 16.

¹⁰¹ Lettre de Léo-Paul Robert à son frère Aurèle Robert, 26 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁰² Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

« que l'atelier te devienne presque inutile »¹⁰³. De même, Sophie Schaeppi, dès 1878, se détache progressivement de l'Académie Julian. Si elle fréquente encore les cours, elle s'y rend beaucoup moins régulièrement et leur préfère des matinées entières au Louvre consacrées à la copie¹⁰⁴. Si pour certaines et certains donc ce temps est mis à profit comme un enseignement supplémentaire, pour d'autres, les heures passées sur place parviennent même à remplacer l'enseignement en atelier. Le Louvre contribue également à exacerber les envies d'aller vite, toujours plus vite. L'institution devient donc une des pierres angulaires de la formation artistique, un fait d'ores et déjà prouvé maintes fois par l'historiographie et, désormais, également éprouvé par les artistes suisses. Dans cette dynamique, le musée prend, par moment, la place du maître, au prix d'absences répétées à l'atelier. Ce constat favorise également la recherche d'un enseignement, d'une pratique, hors des cadres institutionnels ; Paris dans son ensemble devient une source d'inspiration, de maîtres et de motifs.

2.2. Maîtres et modèles muets dans les rues de Paris

Pour pallier l'enseignement de Gérôme qu'il juge incomplet, Gustave de Beaumont profite de ce que Paris a à offrir pour se former. Les jours de repos, il découvre à pied les rues de la ville et dessine les passants et les passantes. À plusieurs reprises, avec l'un de ses camarades genevois, il se rend à Notre-Dame pour croquer les gargouilles de la tour (fig. 14). Un jour particulièrement productif, il y demeure plusieurs heures d'affilée, si bien que le gardien ne le voyant pas redescendre monte, effrayé, s'assurer qu'il ne s'est pas jeté en bas¹⁰⁵. Il fait également preuve d'inventivité et se rend avec son ami Evert van Muyden dans un dépôt d'omnibus dans lequel, sur permission du directeur de la compagnie, tous deux peignent des chevaux :

¹⁰³ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁰⁴ Sa camarade d'atelier Marie Bashkirtseff voit cela d'un mauvais œil puisque Schaeppi n'a de fait plus de temps libre que les après-midi rendant leurs rencontres moins régulières, 15 avril 1878, M. BASHKIRTSEFF, *Journal 1877-1879*, Lausanne, L'Age d'homme, 1999, p. 256. Voir également à ce propos : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit..

¹⁰⁵ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, sans date 1875, Paris, P14E1L30, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

On nous le tient pendant 2 heures et nous sommes dans une petite cour où l'on n'est point dérangé. Le seul ennui, c'est que ces chevaux très vifs ont de la peine à se tenir tranquilles. Cela nous coûte 1 fr. de bonne main à celui qui le tient¹⁰⁶.

Plusieurs croquis et une huile sur toile assez sombre sont encore conservés aujourd'hui (fig. 15). Sur cette dernière, un cheval blanc se tient au centre, représenté de profil avec en arrière-plan les contours de l'homme vraisemblablement payé pour le tenir durant le temps de pose. Le fond est sombre et le cheval peu détaillé. Gustave de Beaumont montre en revanche d'une certaine aisance dans les jeux de lumières et d'ombres sur la peau de l'animal. La composition est surtout intéressante puisqu'elle s'éloigne drastiquement des leçons suivies en atelier. À Paris depuis moins d'une année à la réalisation de cette œuvre, il opte pour la peinture. Certes sa pratique n'est pas sans faille, mais il tente de s'exercer à une technique qu'il a peu l'occasion d'utiliser chez Gérôme. De même, le modèle change complètement des femmes et des hommes venant poser docilement dans l'atelier des heures durant. Le désir de former son œil dans la ville en plus de l'atelier est tout à fait récurrent chez les artistes de cette période, voire indispensable à tout bon apprentissage, et les Helvètes n'échappent pas à cette règle. Les cahiers de croquis datant de cette période ne sont pas systématiquement conservés de manière aussi précieuse que les huiles sur toiles ou les études, nous faisant perdre au passage maints petits dessins intéressants pour documenter la vie quotidienne des rapins suisses. Pour Beaumont, en revanche, la famille s'est évertuée à conserver une majeure partie des carnets de cette période. Sur un premier croquis, il assiste à une représentation au cirque, surplombant la scène et plusieurs rangées de spectateurs (fig. 16) ; sur un second, il centre son dessin sur la piste et les artistes (fig. 17). Dans un autre, il croque rapidement la rue Notre-Dame des Champs envahie de passants et de charrettes dans un joyeux chahut (fig. 18). Dans un dernier exemple, il réalise au fusain un dessin des crues de la Seine vers Bercy (fig. 19).

Ainsi, tout est susceptible de devenir un sujet d'étude, y compris les éléments naturels. Le 21 décembre 1872, des pluies torrentielles s'abattent sur Paris. Eugène Burnand, pas peu fier, se vante auprès de ses parents d'avoir empoigné ses carnets de croquis pour aller dessiner : « des inondations en dessous de Paris avec deux ou trois amis – il ne faisait pas chaud »¹⁰⁷. Dans une lettre à son poulain Léo-Paul Robert en 1873, Léon Berthoud décrit ce phénomène

¹⁰⁶ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, sans date 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁰⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 21 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

comme la nécessité de : « conquérir à Paris ce que Paris peut vous donner ayant ce qu'il ne saurait donner à personne »¹⁰⁸. Cette recommandation exhorte le jeune biennois à ne pas se contenter du *cursus honorum* type dispensé au sein de son atelier, mais à profiter de tout ce que Paris a à offrir pour affûter son pinceau. Les sources prouvent que les artistes suisses à Paris mettent particulièrement ces instructions en pratique. Par ailleurs, cette démarche est également révélatrice de l'envie des aspirantes et des aspirants artistes de bénéficier de modèles en dehors des poses académiques et traditionnelles fournies par l'atelier.

Cette liberté ne semble pourtant pas partagée équitablement entre tous et toutes les élèves. Dans son célèbre journal intime, la Russe Marie Bashkirtseff déplore en 1879 de ne pas pouvoir se promener seule dans Paris :

J'envie la liberté des gens de pouvoir se promener seuls, de pouvoir s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg et de s'arrêter devant les vitrines des institutions artistiques, d'entrer dans les églises et les musées et de se promener le soir dans les vieilles rues. Oui, je les envie pour cela, et c'est la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un véritable artiste. [...]. Ô maudit ! Alors je m'emporte sur le fait que je suis une femme !¹⁰⁹

Dans sa plainte, elle relève l'importance primordiale, pour devenir une véritable artiste, de se former au contact non seulement des ateliers, mais également de Paris dans son ensemble. Tout est ainsi susceptible de devenir un modèle, un sujet de composition ou un motif à copier. Si le cas de la jeune fille, issue d'une famille noble et fortunée, est particulier, il n'en demeure pas moins que les jeunes apprenties à Paris ne bénéficient pas d'autant de liberté pour vaquer à leurs croquis dans les rues de la ville que leurs homologues masculins. Peu d'entre elles pourraient d'ailleurs se flatter des mêmes escapades dangereuses que Burnand.

Cela ne les empêche pas complètement de profiter des vues de Paris pour exercer leur coup de crayon. Martha Stettler, en dehors de ses leçons, s'entraîne en copiant les motifs de son environnement immédiat¹¹⁰. Pour souhaiter la bonne année à son père, elle lui envoie une

¹⁰⁸ Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, 16 janvier 1873, Saint-Blaise, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, LPRO/102/1/3 (1-18).

¹⁰⁹ Extrait daté du 2 janvier 1879, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 249.

¹¹⁰ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, *op. cit.*, p. 15-27.

aquarelle : « vue depuis ma fenêtre » (fig. 20). Une nuée de toits se suivent les uns après les autres. En fond, la tour Eiffel surplombe la ville. Cette vue typique de chambre mansardée donne lieu à plusieurs représentations de la part de la jeune femme. Elle ne reste néanmoins pas cantonnée au seul paysage que lui offre la fenêtre de sa chambre comme en témoignent plusieurs productions réalisées dans Paris. Vers 1894, elle peint une vue de Notre-Dame. La cathédrale est en arrière-plan dans l'ombre et se détache d'un ciel nuageux entrecoupé de reflets du soleil couchant (fig. 21). À cette période, elle est encore élève à l'Académie Julian qui, comme nous l'avons vu, est davantage connue pour ses huiles sur toiles sombres. Les compositions exécutées dans les rues de Paris sont ainsi dépourvues du regard du maître, laissant libre cours aux envies de la jeune bernoise hors du cadre de l'atelier.

Ainsi, les rues de Paris deviennent des lieux d'apprentissage. En 1881, Ernest Biéler, impatient de faire des progrès, raconte à ses parents que pour compléter sa formation en atelier, il s'est mis « aussi à dessiner des croquis ds la rue et ds les jardins des Tuileries, c'est très bon et utile, mais difficile »¹¹¹. Dans la même logique, les infrastructures publiques comme les jardins contribuent à forger les goûts esthétiques des apprenties et apprentis artistes. Si l'exercice est plus ardu que l'éternelle pose académique du modèle, les motifs à copier sont, eux, infinis. Dans une aquarelle des rues de Paris, Sigismund Righini représente, aux alentours de 1893, la place Denfert Rochereau et son célèbre lion. En arrière-fond, des devantures de magasins et les bâtiments typiques (fig. 22). Deux passants traversent la rue, à peine esquissée par de larges touches de pinceau. Ce type de représentations sont particulièrement nombreuses dans les fonds des artistes suisses ; elles ont sans nul doute toute à la fois vocation de conserver des souvenirs de ces rues parisiennes. En février 1899, par exemple, René Auberjonois explique à ses parents qu'il diminue désormais ses présences à l'atelier :

J'étais décidé à ne pas suivre Merson cette semaine le matin, me contentant du modèle d'ap midi. Je voulais travailler, 2 matinées au Louvre, 2 matinées à la Butte aux Cailles (quartier de chiffonniers) et deux matinées aux Abattoirs d'Aubervilliers pour des études de chevaux morts¹¹²

¹¹¹ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 7 mai 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01 RCL 01753.

¹¹² H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*, p. 22.

Les quelques différents esthétiques et les humeurs de Merson qui, à plusieurs reprises, provoquent les plaintes d'Auberjonois dans ses lettres, sont un motif suffisant pour décider de franchir les limites de l'atelier pour se former et surtout puiser ses motifs dans des lieux variés allant du Louvre aux abattoirs.

2.3. Les jardins de Paris, théâtres silencieux

Les jardins publics de Paris offrent aux apprenties et apprentis artistes deux modèles particulièrement intéressants à étudier : les animaux et les promeneurs. L'attrait de ces motifs provient du fait qu'ils soient en mouvement, qu'ils évoluent dans un décor et qu'ils permettent de s'exercer à la copie de textures et de matière rarement visibles sur l'estrade de l'atelier. Ainsi, les études menées par ces jeunes apprenties et apprentis artistes au cœur des ménageries et des plantations parisiennes sont à l'origine de leurs premières réflexions artistiques. Ces espaces permettent alors le développement des goûts artistiques individuels, une démarche qui est malheureusement bien moins faisable entre les quatre murs d'un atelier, à observer, aux côtés de dizaines d'autres artistes, un même modèle statique.

L'art animalier

En novembre 1872, Eugène Burnand se rend pour la première fois au jardin d'acclimatation :

J'étais simplement transporté ! Je n'avais qu'un seul souci, c'était de n'avoir pas assez d'yeux pour tout voir, pas assez de cervelle pour tout saisir, tout goûter.- Oh ! les animaux voilà ma spécialité.- Savez-vous pourquoi je les aime ! C'est qu'ils sont eux, point de fard, point de pose ; tout est nature. – Pas de préoccupation de l'effet produit, ils sont beaux pour eux-mêmes, l'oiseau chante parce qu'il est gai et non pas pour se faire entendre¹¹³.

Le Jardin d'acclimatation, ouvert sous le Second Empire, est ainsi, avec le Jardin des plantes, l'un des lieux de prédilection des artistes souhaitant s'entraîner à la copie animalière. Burnand, dans une lettre à ses parents, relève immédiatement l'intérêt non négligeable de la copie d'animaux : il n'y a aucune pose. Rien n'est décidé ni pensé d'avance, les mouvements du

¹¹³ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 26 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

modèle sont aléatoires et totalement autonomes. Burnand, avec son camarade d'atelier Girardet, s'y rend à plusieurs reprises pour réaliser une tête de lion à l'huile :

Quel animal intéressant que le lion. On pourrait écrire des volumes sur son œil, qui exprime la fierté, l'impatience et qui a l'air de jeter des regards brûlants jusqu'au-delà des mers, dans sa patrie.- Et ce rugissement ; on dirait qu'il appelle ses semblables, et ce cri doit être entendu du désert- (...) Mais quoi ! Impossible de vous dire tout ce que je ressens auprès de ces chers animaux, sachez seulement que je passe des heures de véritables enchantements¹¹⁴.

Les quelques lettres que Burnand rédige pour y raconter ses visites révèlent qu'il s'exerce à la copie animalière dès 1872, c'est-à-dire une année avant la réalisation de l'huile sur toile *Ânes dans le Midi* qui accueillera la réprobation de son maître¹¹⁵. C'est très certainement dans ces lieux qu'il trouve l'inspiration première pour plusieurs de ses toiles animales réalisées ensuite¹¹⁶. Au cours du XIX^e siècle, ces espaces connaissent un véritable essor et se présentent à la fois comme lieu de distraction et à la fois comme lieux savants – capable de proposer maintes plantes exotiques, animaux sauvages et autres curiosités¹¹⁷. Burnand y découvre par exemple avec bonheur un fabuleux : « toucan oiseau éminemment misanthrope (...), mais c'est un trésor d'expression que cette tête-là ». Il ajoute, dans son journal intime, un petit croquis pour illustrer ses marges (fig. 23). Les jardins d'acclimatation prennent ainsi une place singulière dans les parcours de formation et donnent souvent lieu à quelques anecdotes triviales. Dans les souvenirs écrits de l'un de ses camarades à Paris, Jean-Elie David, on apprend notamment qu'Evert van Muyden « faillit être dévoré par un tigre tandis qu'il croquait des fauves au Jardin des Plantes »¹¹⁸.

¹¹⁴ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 26 décembre 1872, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹¹⁵ Voir, à ce propos, le chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve ».

¹¹⁶ P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, op. cit., p. 21-44.

¹¹⁷ En 1635, Louis XIII crée le Jardin royal des plantes médicinales. Sur cette initiative, en 1793, un décret de la Convention ouvre le Muséum d'histoire naturelle auquel on ajoute, la même année, une ménagerie connue sous le nom Jardin des Plantes. En 1860, le Jardin d'acclimatation est ouvert comme une extension à la ménagerie, voir : P. BERNARD et al., *Le Jardin des plantes : description complète, historique et pittoresque du Muséum d'histoire naturelle, de la ménagerie, des serres, des galeries de minéralogie et d'anatomie et de la vallée suisse...*, Paris, L. Curmer, 1842, p. 2 et E. PERNOUD, *Paradis ordinaires: l'artiste au jardin public*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 26.

¹¹⁸ Dans son souvenir, David ajoute encore que : « Les soirs, après dîner tandis que nous avions bu une bouteille de bordeaux entre douze, [Evert van Muyden] roulait en cornet quelque affiche ou feuillet de papier épais, et en soufflant dedans imitait à s'y méprendre le rugissement du lion, tellement que les boutiquiers de la rue des Beaux-arts fermaient en hâte leurs devantures », voir : J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, 2004, op. cit., p. 132.

S'il est ainsi facile de relever l'importance de ces lieux, cela à travers les sources écrites, les sources visuelles quant à elles sont plus rares, souvent laissées au stade d'étude ou d'esquisse. En effet, pour le corpus étudié, il ne reste que peu d'études animalières sur lesquelles s'appuyer. Les aléas de la conservation sans doute. Quelques croquis conservés par les descendants de Gustave de Beaumont permettent néanmoins de témoigner de cette période particulière de la formation du jeune homme. Sur une feuille, il trace à grands traits les lignes d'un cerf sur lequel il indique « Jardin des Plantes Paris » (fig. 24). Il n'existe aucune huile sur toile dans sa production reprenant ce motif, difficile donc de qualifier cette esquisse au-delà du simple exercice. Il est néanmoins frappant de constater que, malgré les infrastructures mises en place pour garder les animaux en cage, rien ne transparaît sur ce croquis. Dans une lettre à ses parents, il raconte ses visites au Jardin d'acclimatation : « [il y a] une multitude de bêtes qui n'ont point l'air malheureuses »¹¹⁹, une idée qu'il semble vouloir intégrer à ses croquis en éludant les espaces fermés dans lesquels ces animaux évoluent pourtant. En effet, si les ménageries nécessitent des sécurités incarnées par des grilles et des barreaux, les productions visuelles des artistes en font le plus souvent fi¹²⁰. Le spectacle de la captivité, apprécié et admiré par les visiteuses et les visiteurs, devient, semble-t-il, une gêne quand il est question de le reproduire en copie¹²¹. L'artiste étudie les espèces, la texture de leur fourrure, les traits de leur museau et, en toute fin, les libère de leur condition en les reproduisant hors de leur cage. Toute une symbolique de l'exercice de la copie qui paradoxalement contient une part d'imaginaire. De fait, les espaces sont également mis en scène pour permettre l'étude des spécimens et des variétés de plantes et accueillir au mieux les artistes. Au début du XIX^e siècle, d'importants travaux prévoient notamment des aménagements importants pour « faciliter les observations des peintres et des naturalistes »¹²². En effet, lors de sa première visite, Burnand relève que les artistes se trouvent : « dans un local chauffé et bien éclairé, tout près de ces magnifiques bêtes, de sorte qu'il fait charmant travailler »¹²³. La possibilité de travailler dans ces espaces a en revanche un coût et il ne faut pas oublier de payer ses émoluments. Augusto Giacometti, trente

¹¹⁹ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹²⁰ En cela, Pernoud relève le paradoxe des visiteuses et visiteurs des ménageries franchissant eux-mêmes les grilles d'entrée pour venir observer les animaux derrière les barreaux. Par cette démarche, ils sont à la fois badauds admirant les espèces et prisonniers dans une cage à leur tour, voir : E. PERNOUD, *Paradis ordinaires*, op. cit., p. 27.

¹²¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²² P. BERNARD *et al.*, *Le Jardin des plantes*, op. cit., p. 38.

¹²³ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 26 novembre 1872, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

ans après son expérience parisienne, se souvient encore de la nécessité de faire renouveler régulièrement sa carte pour le Jardin des plantes afin d'y conserver ses accès¹²⁴. Ce dernier y visite à plusieurs reprises les serres pour y copier fleurs et papillons et s'intéresse également aux poissons. Tributaire des conditions de conservation des espèces, il doit adapter ses heures de présence :

Ici, il fait une chaleur digne du cœur de l'Afrique. À 5 heures du matin, je suis allé au Jardin des Plantes et j'y suis resté jusqu'à 10 heures. Il était impossible de tenir plus longtemps¹²⁵.

De ces minutieuses études de papillons, menées en 1897 lors de sa première année parisienne, il prépare, en 1933, une conférence dans laquelle il se souvient de ces heures de copie :

Sur les ailes des papillons que je peignais alors au Jardin des Plantes, j'ai tracé un filet de tout petits carrés. Un filet comme celui dont on a besoin pour transposer une petite esquisse en grand. Mais ici, les carrés étaient très petits. De cette manière, je pouvais lire combien de carrés noirs, combien de carrés vert foncé et combien de carrés rouges contenaient l'aile du papillon. Je dessinais ensuite ces carrés plus grands, je les remplissais avec la couleur correspondante et j'omettais le contour de l'aile de papillon ; j'avais ainsi effectivement une abstraction colorée sans objet¹²⁶.

Fondement de ses réflexions sur « La couleur et moi », Giacometti voit dans ces premières esquisses un moyen d'étudier les couleurs de la nature et d'en comprendre ses lois. Deux aquarelles datant de la même période permettent de comprendre son cheminement (fig. 25). Sur la première, les papillons apparaissent en entier, les ailes sont traitées à l'aquarelle. Dans un second, il effectue un focal sur les ailes et se concentre sur les détails les constituants. On

¹²⁴ A. M. ZENDRALLI, *Augusto Giacometti, nell'occasione del 50o di sua vita 16 agosto 1927 - Giovanni Giacometti, nell'occasione del 60o di sua vita 7 marzo 1928*, Lugano, Tipografia Luganese Sanivito, 1928.

¹²⁵ A. M. ZENDRALLI, *Augusto Giacometti, nell'occasione del 50o di sua vita 16 agosto 1927 - Giovanni Giacometti, nell'occasione del 60o di sua vita 7 marzo 1928*, op. cit.. Traduit de la source originale : « Un caldo come nel cuore dell'Africa. Andavo al «Jardin des Plantes» alle cinque del mattino, vi rimanevo fino alle dieci. Di più non era possibile ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, op. cit., p. 95-96.

¹²⁶ « Die Farbe und ich », conférence en allemand du 14 novembre 1933 à Zurich, traduction de l'allemand de Arnoldo M. Zendralli, in Zendralli A. M. 1943 : *Il libro di Augusto Giacometti*, Bellinzona, p. 98. Traduit de la source originale : « Io tirai una rete di quadrati minuscoli sulle ali di farfalle che andavo dipingendo, una rete quale si usa per trasportare in grande uno schizzo. I miei quadrati erano però piccolissimi. Così potevo vedere quanti quadrati di nero, quanti di verdescuro, quanti di rosso accolgono le ali di farfalle. In seguito disegnai più grandi questi quadrati, li riempii del colore corrispondente eliminando i profili delle ali delle farfalle – ed ebbi realmente un'astrazione coloristica fuori della cosa stessa ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, op. cit., p. 95-96.

retrouve les mêmes tons, mais l'image est cette fois-ci comme fragmentée pour en étudier chaque parcelle. Comme pour Burnand et son attrait pour l'art animalier, on discerne entre les lignes la recherche d'une esthétique personnelle basée sur l'usage du coloris. Ainsi, ces premières œuvres réalisées en tant que jeune apprenti dans les jardins publics de Paris, des compositions de prime à bord quelconque se révèlent être les premières bases de réflexions artistiques qui ponctueront les travaux des artistes suisses.

Promeneuses et promeneurs

Dans la même logique, les Jardins publics comme celui des Tuileries et du Luxembourg sont des lieux de prédilection des artistes suisses s'exerçant en dehors du cadre de l'atelier. Dans cette atmosphère particulière, ils produisent davantage d'huiles sur toile et d'aquarelle. En qualité d'espaces urbanistiques, les jardins parisiens prennent une place toute particulière dans les productions des artistes du XIX^e siècle. Véritables lieux de sociabilités – où l'on se croise, l'on se montre, l'on vient observer –, les jardins regorgent de modèles tantôt assis sur un banc à l'ombre des arbres tantôt flânant sur les chemins. Les peintres de la modernité, notamment, tiennent en haute estime « ces lieux hautement représentatifs du Paris nouveau »¹²⁷. Ces espaces publics sont des lieux *d'observabilité*¹²⁸. En ce sens, ils se démarquent des lieux privés et figés dont l'atelier fait partie. Suivre la pose du modèle des heures durant, recopier méticuleusement ses traits et donner du mouvement à un corps statique sont autant d'éléments antagonistes à l'exercice des croquis ou des huiles réalisés dans les parcs. Les vues de squares donnent au contraire à voir de véritables petits tableaux de la vie parisienne. Des scènes de théâtre dont les actrices et les acteurs silencieux évoluent, se déplacent, jouent.

Martha Stettler qui, comme nous l'avons relevé, commence relativement tôt à s'éloigner du style de Merson, trouve dans les jardins publics de nombreux motifs qui inspirent ses productions parisiennes. Lors de ses premières années à Paris, elle loge proche du Jardin du Luxembourg, qui devient alors l'un de ses sujets favoris. Elle se rend aussi régulièrement aux Tuileries et à Versailles. Ses représentations des parcs publics sont toutes esquissées sur place

¹²⁷ E. PERNOUD, *Paradis ordinaires*, op. cit., p. 7.

¹²⁸ Pernoud emprunte ce terme au sociologue Joseph Gusfield. Il thématise le fait d'observer de plus près les actrices et acteurs qui se meuvent dans les jardins publics. Semblant s'ignorer les uns et les autres et évoluer indépendamment, ils prennent tous part en réalité à une même scène théâtrale dans laquelle ils se répondent, se rejoignent, se regardent. Voir : *Ibid.*, p. 8.

puis réalisées dans son atelier parisien¹²⁹. Ce corpus est donc tout à fait significatif du développement aussi bien de ses goûts artistiques que de sa technique. La majeure partie des œuvres conservées de cette période dépassent notre borne chronologique (elles débutent en 1903), néanmoins, il est intéressant d'y voir une logique de choix de motifs typiques qui se retrouvent également auprès d'autres artistes de notre corpus parfois interprété de manière différente.

En premier lieu, des représentations d'enfants jouant dans le parc ou au bord des fontaines (fig. 26). Chez Stettler, les enfants représentés sont visiblement issus d'un foyer aisé, toujours bien habillés et le plus souvent accompagnés de nourrices. C'est essentiellement la société bourgeoise qui apparaît dans ses compositions, presque totalement coupée de l'urbanisation de la ville, de l'industrialisation et des conséquences sociétales qu'elle entraîne sur des classes moins bien loties¹³⁰. Dans ces œuvres, rien ne transparait et la misère semble s'arrêter aux grilles du parc. Pourtant, rien de plus illusoire que l'idée que des grilles, sous leur apparence décorative, prennent un caractère défensif capable de protéger ces havres de paix que sont les jardins publics¹³¹. Eugène Burnand au contraire, réalise en 1875 une représentation du Jardin des Tuileries mettant en opposition un groupe d'enfants en train de s'amuser et un jeune garçon en béquille les regardant avec envie (fig. 27). Dans cette œuvre, la beauté des jardins publics et le faste des tenues bourgeoises des enfants de bonne famille contrastent avec ce garçon vraisemblablement issu d'une classe inférieure. Pour ce projet, Burnand s'éloigne des représentations conventionnelles des parcs publics, un exercice qu'il juge difficile : « du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas et je ne voudrai pas traiter ce sujet avant d'en être complètement maître »¹³². Sensible à la pauvreté parisienne, Burnand s'engage auprès d'une église pour visiter hebdomadairement des familles dans le besoin : « Le dimanche matin je vais ordinairement voir mes familles pauvres, étant de fait occupé pendant la semaine »¹³³. À plusieurs reprises, il convainc également quelques-uns de ses camarades de l'accompagner, dont Léo-Paul Robert¹³⁴. Il est probable que cette proximité avec les quartiers plus défavorisés

¹²⁹ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 132 et 135.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹³¹ E. PERNOUD, *Paradis ordinaires*, op. cit., p. 83.

¹³² Lettre d'Eugène Burnand à son père, 11 avril 1875, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³³ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 20 mars 1875, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³⁴ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 20 mars 1875, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

de Paris finisse par avoir un impact sur certaines de ses compositions à l'image de cette vue du Jardin des Tuileries. Dans une lettre à son père, il raconte l'avancement de ce projet qui semble lui inspirer des émotions divergentes :

Quant au petit boiteux j'en ai fait un projet et j'ai bien l'intention de l'exécuter quoiqu'il me répugne fort de paraître à l'exposition suisse avec une petite rogne, si rituellement composée qu'elle soit¹³⁵.

Le petit infirme de Burnand incarne une contradiction forte opposant la création d'une œuvre pour un intérêt propre et l'attente du public. S'il peint à « peu de frais [ce] petit tableau pour quelques modestes amateurs »¹³⁶, il sait en revanche qu'il ne pourrait pas présenter un tel sujet dans les expositions helvétiques. D'une manière similaire à Stettler, avec pourtant des divergences drastiques sur le choix du motif, Burnand développe sa personnalité artistique. Les enfants jouant dans les jardins publics deviennent ainsi également un moyen d'individualiser sa production artistique en intégrant les différences de classes sociales se côtoyant dans les squares.

En second lieu, Stettler produit de nombreuses représentations de nourrices accompagnant ces jeunes bambins. C'est, par ailleurs, dans ce registre qu'elle réalise le plus grand nombre d'huiles sur toiles¹³⁷. Sur ces productions, on retrouve des bonnes d'enfants dans leurs tenues typiques – robe à corsage, long manteau descendant jusqu'aux pieds, un col blanc avec un grand nœud entourant le visage, deux larges rubans qui descendent sur les côtés et pour finir un tablier¹³⁸. Dans ces compositions, les nourrices sont souvent regroupées entre elles, surveillant les landaus ou changeant des couches (fig. 28). Exception faite de ceux en bas âges, elles ne sont pas directement à côté des enfants, pratiquant généralement une surveillance à distance, les laissant jouer entre eux. Chez Gustave de Beaumont, les nourrices apparaissent également comme un motif de choix. Il représente en revanche ces personnages « amidonné et enrubanné »¹³⁹ avec de l'aquarelle. À leurs côtés, il ajoute, la plupart du temps, la présence d'une femme chargée de

¹³⁵ Lettre d'Eugène Burnand à son père Ernest Burnand, 11 avril 1875, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³⁶ Lettre d'Eugène Burnand à son père Ernest Burnand, 11 avril 1875, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³⁷ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 134.

¹³⁸ F. FAY-SALLOIS, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle*, Paris, Payot, 1980, p. 211.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 196.

surveiller la nourrice – qui elle-même doit surveiller et nourrir l’enfant. Les nourrices « sur lieu », pour reprendre l’expression apposée sur les jeunes femmes engagées auprès d’une famille bourgeoise, font en effet l’objet d’une surveillance importante. Si les promenades quotidiennes – aussi bien pour elles que pour l’enfant – contribuent à une bonne hygiène de vie, celles-ci se font accompagner, le plus souvent par la mère¹⁴⁰. Chez Beaumont, on les distingue par leurs chapeaux élégants, leurs toilettes coquettes et parfois la présence d’une ombrelle (fig. 29 et 30). Dans une lettre à ses parents, il explique se rendre à de nombreuses reprises dans les jardins publics, y compris sur sa pause de midi pour rentabiliser son temps, afin d’y puiser ses motifs :

Mme Bonnet me donne un repas portatif que je fais en marchant dans le jardin du Luxembourg, cela se fait beaucoup ici et c’est une manière assez commode, le jardin du Luxembourg est du reste d’une telle beauté qu’on s’abonnerait bien pour y faire tous ses repas¹⁴¹.

De ces repas improvisés sur les bancs du parc, il retiendra plusieurs compositions à l’aquarelle et études de passants. Par ailleurs, à travers ses représentations de nourrices, il dépeint également les conditions très réglementées dans lesquelles ces jeunes filles travaillent, sous la surveillance assidue d’un membre de la famille¹⁴². Ainsi, les nourrices, dans les jardins publics parisiens, sont un lieu commun de l’iconographie auquel se prêtent volontiers les artistes suisses en formation. Véritable mise en scène de tableaux vivants, théâtre de personnages muets, ces rangs de nourrices sont autant de moyens d’exercer sa pratique et son œil.

En troisième et dernier lieu, Stettler réalise des compositions montrant pêle-mêle la vie quotidienne dans le parc et le va-et-vient des promeneurs (fig. 31)¹⁴³. Félix Vallotton dans son huile sur toile *Le Luxembourg* (fig. 32) présente la scène d’une manière similaire : une foule

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴¹ Les Bonnet sont la famille chez qui Gustave de Beaumont loge lors de sa première année à Paris, lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, 15 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁴² Dans sa publication, Fay-Sallois relève les diverses problématiques liées aux nourrices laissées sans surveillance dans les jardins publics (amourettes, inattention, etc.), voir : F. FAÏ-SALLOIS, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle*, op. cit., p. 161-165.

¹⁴³ C. Sotzek dénombre quatre types de motifs différents dans les jardins publics. Elle ajoute également les représentations « mère et enfant ». Ce dernier représente en revanche le plus petit corpus chez l’artiste et n’a par ailleurs pas permis de tirer des parallèles avec les productions des autres artistes helvétiques, il a donc été laissé de côté pour cette analyse-ci, voir : C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 138-139.

bigarrée mêlant marcheurs et personnes assises, enfants en train de jouer et discussions d'adultes. Ces compositions laissent entrevoir une volonté de s'éloigner d'une vue composée et minutieuse du parc. Au contraire, elles sont comme saisies sur le vif à l'image d'un instantané donnant à voir ici et là des bribes de mouvements. Les parcs publics ont l'avantage d'offrir un renouvellement continu des sujets et des motifs à traiter. Par ailleurs, l'artiste qui en copie les promeneuses et les promeneurs devient presque un narrateur capable de conter les histoires de ces protagonistes. Dans les jardins, les enfants jouent entre eux, les passants discutent et les solitaires se posent sur les bancs pour regarder le va-et-vient. Les parcs sont également le lieu du paraître de la bourgeoisie. Les nourrices par exemple, et leurs tenues traditionnelles incarnent la domesticité de la classe aisée de la société. Pourtant, il n'en demeure pas moins que ces productions témoignent d'une forme de facticité de ces espaces faisant montre de débauche décorative, d'étalage de luxe alors même qu'ils sont implantés dans des quartiers plus modestes. Les jardins publics font, en effet, souvent l'objet de critiques quant à leur entretien et leur fréquentation. Si, pour la plupart des productions, seules les bourgeoises et les bourgeois évoluent dans un parc propre et entretenu, en réalité, elles font abstraction des « désagréments visuels » pourtant fréquents (bancs sales, square surpeuplé, classe populaire, etc.). De même, elles éludent les chamailleries entre enfants, les commérages entre adultes et le roulement incessant des voitures aux abords des grilles¹⁴⁴. En créant de véritables havres de paix dans leur composition, les artistes suisses participent d'une longue tradition de représentation des jardins parisiens. Tout à la fois en capturant sur l'instant des bribes d'une scène du quotidien, les apprenties et apprentis artistes s'exercent à reproduire les textures et les motifs et s'adonnent à la pratique de la composition d'œuvre. En privilégiant les sujets plus esthétiques, en évitant de faire apparaître certains éléments (ou comme Burnand en les utilisant comme un message contradictoire fort), ils s'écartent de l'exercice de la copie formelle d'après modèle, quotidienne au sein de l'atelier et se forment à composer par eux-mêmes le contenu de leurs œuvres.

*

* *

L'apprentissage artistique à Paris ne peut et ne doit pas se résumer à un apprentissage pratique et formel au sein d'un atelier. Ce serait mettre de côté, au sein des trajectoires de ces artistes, toute la palette des expérimentations esthétiques, des regroupements et des partages qu'ils

¹⁴⁴ E. PÉRNAUD, *Paradis ordinaires*, op. cit., p. 64.

mènent dans et hors des structures pédagogiques. Les dynamiques relationnelles au sein des ateliers parisiens nourrissent, en effet, l'apprentissage artistique. C'est d'autant plus vrai dans le cas des artistes suisses qui fonctionnent particulièrement bien par effets de réseaux. Le désenchantement lié à la formation et aux structures institutionnelles fait ainsi naître des formes nouvelles d'émulation, d'expérimentation et de collaboration. Les portraits entre camarades et les exercices en classe permettent de créer des cohésions et de dédommager les Helvètes de certaines de leurs déceptions vis-à-vis de la formation. Par ailleurs, ils profitent également des liens tissés pour s'organiser en groupe de travail. Le cas du club créé par Burnand et les liens entretenus avec la famille Girardet est l'exemple même d'une profonde cohésion parmi les artistes de la colonie suisse de cette génération. De plus, profitant de ce que Paris a à offrir, les artistes suisses se forment au gré de la ville. Le Jardin des Plantes, celui du Luxembourg ou les rues parisiennes de manière plus larges deviennent des sujets d'étude. Les motifs anodins sont ainsi intégrés aux exercices quotidiens et certains vont même jusqu'à prendre corps dans des peintures et des aquarelles particulièrement qualitatives. Autant donc de moyens de développer sa personnalité artistique, de se forger une identité propre hors de l'atelier.

Pour les Helvètes à Paris, l'apprentissage artistique se conçoit donc comme un tout dont l'atelier ne représente qu'une infime partie qui se voit complétée par les sociabilités et les lieux emblématiques. Ainsi, Paris ne se contente pas de proposer des possibilités de formations officielles. La Ville Lumière offre maints lieux, maîtres muets, fournissant davantage de liberté aux jeunes artistes et laissant libre cours au développement des personnalités.

DEUXIÈME PARTIE – CONCLUSION

La trajectoire des artistes du corpus s'inscrit pleinement dans une profonde modification des structures de formations, mais aussi de leur prestige. L'École des beaux-arts, pourtant institution suprême jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, voit ses effectifs diminuer ou, du moins, suivre de manière plus sporadique ses enseignements. Si la prépondérance de l'institution reste un marqueur de légitimité important, la lecture des récits helvétiques prouve qu'elle n'est plus une étape obligatoire dans le *cursus honorum* ou qu'elle peut l'être en ne bénéficiant que de cours libres à l'atelier. L'envie d'aller vite, d'apprendre rapidement modifie ainsi drastiquement la relation que les Helvètes portent aux modes d'apprentissages, mais aussi à leurs représentants. L'image du maître à la fois comme modèle artistique et père spirituel n'existe plus en tant que telle¹⁴⁵. Le nom du maître n'est ainsi plus qu'un étendard brandi quand cela s'avère nécessaire, mais remisé dès qu'il entre en contradiction avec les individualités artistiques et esthétiques.

Dans son sillage – et sans aucun doute à cause de ses absences prolongées – l'atelier dans son ensemble est source de déceptions. La forte concurrence exacerbée par un nombre de places limitées et d'autant plus pour les étrangers et les étrangères contribue à éloigner encore les Helvètes des enseignements traditionnels. De manière générale, si la question du prestige reste un critère dans le choix de la formation, il apparaît que les artistes suisses ne souhaitent plus se soumettre au système académique¹⁴⁶. Soucieux de développer leur personnalité artistique, de suivre une trajectoire qui leur est propre, ils s'émancipent des codes établis. Dans cette course à l'individualité, l'enseignement traditionnel n'offre pas les moyens nécessaires à l'épanouissement. Le rapport vertical perd ainsi, peu à peu de son intérêt pour un apprentissage horizontal mêlant émulation entre élèves, groupe d'entraide et de travail. Tout à la fois, hors des cadres institutionnels l'apprentissage se révèle d'autant plus prolifique qu'il ne répond plus à aucune règle, à aucune obligation.

¹⁴⁵ S. SOFIO, « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!" » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, op. cit., p. 402.

¹⁴⁶ Voir la préface de Sébastien Allard dans : *Apprendre à peindre*, 2013, op. cit., p. 10-11.

TROISIÈME PARTIE – LE FANTASME

PARISIEN

Ne croyez pas non plus que cette vie de Paris soit tellement enivrante ; j'aime, il est vrai, la liberté (...), mais outre ça, interrogez ceux qui ont vu mon habitation et mes arrangements, il n'y a rien à porter envie, et si, parfois, j'en parle en plaisantant, c'est plutôt une plaisanterie tragi-comique. D'autres fois je m'attriste en voyant toutes mes nippes, mes habits, mes chemises, mon pauvre lit et ses trois draps, ou quand, gérant mal mes affaires, je me trouve avoir dépensé mes fonds avant d'oser en redemander et qu'il ne me reste pas même de quoi acheter du tabac.

Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 10 décembre 1856, Paris, Burgebibliothek, Bern, A. 25-10, Briefe von Albert Anker an Charlotte Anker-Dardel.

Avant le départ, Paris apparaît comme le lieu de tous les possibles. Par son côté festif, son héritage culturel et son histoire, la ville est la promesse d'une vie opulente. Parmi les mythes les plus tenaces, celle de la vie de bohème est certainement la plus importante. Pourtant, cette vie fantasmée ne répond pas toujours aux attentes. Le caractère monumental et presque mythologique de Paris représente en effet un véritable obstacle à l'intégration des nombreux et nombreuses immigrées qui viennent y tenter leur chance. Comprendre l'histoire de ces communautés étrangères, c'est donc comprendre la société française dans laquelle elles tentent de s'intégrer. S'acclimater à la vie parisienne, s'y fondre et même parfois s'y perdre, voilà les étapes qui attendent les artistes étrangers et étrangères venus à Paris pour réussir¹. Dans cette acculturation si ce n'est contrainte, mais nécessaire, conserver son identité relève parfois du parcours du combattant. Par ailleurs, en dépit de la légende dorée qui enveloppe Paris, le choc culturel est particulièrement violent à l'arrivée². Même le domaine linguistique – pourtant en majeure partie semblable entre la Suisse romande et la France – est touché³.

Comprendre les mœurs et les coutumes de la ville n'est ainsi pas chose aisée et cela se traduit souvent par des phénomènes de résistances. Il en ressort la nécessité de s'adapter à une forme d'individualisme pourtant pensée dans des normes collectives spécifiques – être parisien, au sens, sans doute, où l'entendait Louis Chevalier⁴. Dans la capitale, les jeunes apprentis et apprenties changent ainsi de style vestimentaire, s'adaptent à des traditions nouvelles, vont même parfois jusqu'à modifier leur accent ou leur manière d'être. Les relations sociales prennent, en ce sens, un rôle particulièrement important dans ce processus. En élargissant, petit

¹ Anon., « Préface », dans *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 7-8.

² Cette expression est empruntée à Anne Rothenbühler qui fait les mêmes constats sur l'émigration des femmes suisses se rendant à Paris pour y travailler comme domestique ou nourrices, voir : A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, 2015, *op. cit.*, p. 264.

³ Si en Suisse le repas de midi sonne le moment du dîner, en France, ce dernier marque le temps du repas du soir, correspondant au souper en Suisse, des différences de locutions minimales, mais qui accentuent pourtant le sentiment de différence. *Ibid.*, p. 265.

⁴ Louis Chevalier, au cours de ses recherches, tente de définir les Parisiens à l'aune d'une sorte de structuralisme cohérent, qui expliquerait une manière d'être, une manière d'évoluer, propre à une identité. À travers les crises et l'évolution historique de Paris, il élargit le sens même du parisien qui ne comprend plus uniquement au *stricto sensum* les gens habitants Paris. Son développement a permis des réflexions sur ce statut de parisien qui fait à la fois attirer et effrayer les étrangers et étrangères. À ce propos voir : L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, *op. cit.* ; R. MOLS, « Chevalier (Louis). Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle », *op. cit.* ; É. COHEN, « Le parisien construit par Louis Chevalier », dans C. Gauvard et J.-L. Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 97-107.

à petit, leurs tissus relationnels (amical, professionnel et parfois amoureux), les artistes suisses parviennent à se recréer des repères et un foyer. L'acculturation, entreprise parfois contre son gré, est ainsi un long cheminement. En effet, à travers ces phénomènes de mobilités sociales transparait notamment le passage de la jeunesse à l'âge adulte, marquant un commencement, mais également une fin inévitable. La période parisienne est éphémère et la nécessité de penser le retour s'accompagne, en effet, d'une nécessité de réfléchir à cette nouvelle identité acquise au fil du séjour de formation. En ce sens le fantasme est encore de mise puisque le départ pour Paris induit un retour en artiste accompli. Cette dernière partie se propose ainsi de faire un bilan d'un Paris fantasmé à l'aune des différentes étapes d'acculturation, de sociabilisation et de maturation qui entourent la formation artistique.

CHAPITRE 6 : LA BOHÈME, DU RÊVE À LA RÉALITÉ

Félix Vallotton vécut en solitaire tout le temps de ses études [à Paris], il ne prenait aucune part aux façons de vivre de la bohème artiste de Montmartre et de Montparnasse⁵.

Hedy Hahnloser-Bühler, 1936.

Tout au long du XIX^e siècle, Paris demeure étroitement lié à l'image de la bohème. La scène artistique vibre au rythme de ce mouvement de libération intellectuelle et humaine, perçu comme une authentique résistance à l'égard de la bourgeoisie et reconnu comme un mode de vie à part entière⁶. La bohème est ainsi facilement associée aux artistes, écrivains ou musiciens devant composer avec des ambitions dévorantes rarement à la hauteur des moyens disponibles pour les assouvir⁷. Forcée à travers la littérature et l'opéra, – citons Henri Murger et sa reprise par Giacomo Puccini – elle comporte un ensemble de topoï qui ont pour contradiction de dépeindre une vie de liberté dénuée de toutes contraintes, mais qui s'accompagne d'une grande précarité. Dans sa chanson emblématique, Charles Aznavour relève ce paradoxe en clamant « la bohème ça voulait dire on est heureux », même si cela veut également dire « nous ne mangions qu'un jour sur deux »⁸. Pourtant, bien que le cliché soit en partie vérifiable, les artistes suisses ne vivent pas nécessairement la bohème de manière aussi romantique que le suggère le chanteur français. Cette idée est étayée par une citation extraite de l'ouvrage d'Hedy Hahnloser-Bühler, à propos de Félix Vallotton expliquant que le Vaudois préfère maintenir ses distances avec les milieux bohèmes parisiens et le mode de vie qui les accompagne. Vallotton lui-même le confirme dans son roman autobiographique en déclarant : « j'eus dès l'enfance – et je l'ai

⁵ Il s'agit ici d'une biographie rédigée par une connaissance de l'artiste qui s'appuie à la fois sur des sources et des souvenirs. Il n'en demeure pas moins que le texte apporte des éclairages intéressants sur la manière dont Félix Vallotton a appréhendé sa période parisienne, voir : H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, 1936, *op. cit.*, p. 53.

⁶ J. WORTH, « Chapitre XV. La mansarde dans la métropole, ou le rêve bohémien impossible : les impasses de L'Œuvre », dans P. Brissette et A. Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 211-212 et R. MILLER, *Bohemia: the Protoculture Then and Now*, Chicago, 1977. Voir également : P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 95-105.

⁷ La bohème est un ensemble de représentations issues à la fois des discours et des images qui conduisent à une véritable acceptation d'un mode de vie, voir : D. VRYDAGHS, « L'avant-garde surréaliste des années 1920 face à la bohème : la réécriture d'un mythe et ses raisons », dans P. Brissette et A. Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 239.

⁸ Charles Aznavour, *La bohème*, paroles de Jacques Plante, Editions Musicales Djanik, 1965.

encore – une répulsion pour tout ce qui sent la bohème et le débraillé »⁹. L'association volontaire des termes « bohème » et « débraillé » est révélateur ici d'un véritable décalage entre le cliché et la réalité. La bohème pittoresque tient à la fois aussi bien de la fantaisie que du réel puisque le premier vient nourrir l'imaginaire avant le départ pour Paris lorsque le second fait redescendre sur terre une fois arrivé¹⁰. En effet, il faut savoir que le Paris fantasmé l'est en grande partie à travers l'idée d'une certaine forme d'indépendance, de mœurs délivrées. C'est le Paris qui permet de se libérer du carcan des contraintes familiales, de se réinventer ou de parfaire sa personnalité¹¹. Vie modeste et liberté sont ainsi les crédos d'une vie de bohème en bonne et due et forme. Pourtant, dans le cas des artistes suisses, une nuance importante est à relever dans leur manière d'accepter ce mode de vie précaire – voire parfois de le subir – et dans la prise d'indépendance qui n'est au fond que partielle. Deux bohèmes cohabitent dans les récits des artistes suisses, l'une enchantée et idéalisée, l'autre désenchantée et réaliste, laissant place à une expérience contrainte et subie¹².

1. Vivre en artiste, vivre en bohème ?

Dans son œuvre, publiée en feuilleton dès 1849, Murger décrit plusieurs formes de bohème¹³. La première est contrainte et subie, comprenant les artistes sans le sou, condamnés à l'anonymat. Aveuglés par leur amour de l'art, ils se laissent aller à tous les sacrifices en espérant un jour briller. La seconde est faite d'amateurs séduite par le mode de vie. Rejetant en partie les normes sociétales pour vivre sans argent certes, mais sans contraintes surtout. La troisième et dernière bohème est celle composée d'artistes talentueux ayant déjà une petite renommée et ne vivant la misère que de manière transitoire. Une étape à la fois passagère et obligatoire pour accéder pleinement à la vie d'artiste. Les artistes suisses en formation à Paris oscillent entre ces

⁹ F. VALLOTTON, *La vie meurtrière : roman*, Lausanne, Ed. des Lettres, 1930, p. 52.

¹⁰ Le livre de Jerrold Seigel théorise cette distinction entre *reality* et *fantasy* : J. SEIGEL, *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991, cité par : P. B. et A. GLINOER, « Introduction. "La bohème, ça voulait dire..." », dans P. Brissette et A. Glinier (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 11. Nathalie Heinich va encore plus loin en proposant une distinction en trois dimensions entre le réel, le textuel et le symbolique, voir : N. HEINICH, « Chapitre I. La bohème en trois dimensions », *op. cit.*, p. 26-38.

¹¹ R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 22.

¹² À ce propos, Nathalie Heinich relève que la duplication des images de la bohème (à travers la littérature de Murger à Claudel notamment) permet de questionner le mythe et son existence même, voir : N. HEINICH, « Chapitre I. La bohème en trois dimensions », *op. cit.*, p. 32.

¹³ Nous privilégions une analyse fondée dans les écrits de Murger et non l'interprétation au théâtre de Puccini, cette dernière faisant état de quelques réinterprétations faisant perdre un peu de sa substance au roman, à ce propos, voir : I. LIGIER-DEGAUQUE, « "Scènes de la vie de Bohème" de Murger, ou la chronique d'un embourgeoisement annoncé », Théâtre Graslin (ANO, Angers-Nantes-Opéra), 2002.

différentes catégories, sans toutefois appartenir réellement à l'une d'elles. La bohème chez eux est contrainte et subie, mais également nourrie de l'espoir de vivre sans règle et tout à la fois acceptée uniquement, car éphémère¹⁴.

La bohème s'incarne ainsi comme un élément clé de la carrière artistique, un concept « constructeur de vocations, créateur de réalités »¹⁵. Il faut comprendre par-là que l'image de l'artiste bohème, véhiculé par la littérature, est à la fois une sorte de fiction de la vie d'artiste et à la fois un moyen d'accéder à un rang social défini. L'apprenti ou l'apprentie artiste s'inscrit dans un mode de vie bohème avec pour ambition de suivre un parcours initiatique presque mythologique. La bohème miséricordieuse pour l'amour de l'art trouve d'ailleurs une analogie dans la fable du loup et du chien de Jean de la Fontaine. Si le premier n'a que la peau sur les os, il est néanmoins libre et se refuse à échanger sa place avec le second, certes bien nourri, mais enchaîné. Un récit à l'image du peintre sans le sou qui rechigne à côtoyer la société bourgeoise si cela doit avoir un impact sur son art¹⁶. S'il s'agit là d'un *éthos* assez courant dans l'étude des artistes du XIX^e siècle, ce mode de vie ne fait en réalité pas l'unanimité. Les artistes suisses notamment semblent très peu s'en accommoder. La majeure partie des artistes du corpus arrivent à Paris en ayant connu un certain confort de vie qu'ils ne sont pas forcément disposés à abandonner, et ce autant du point de vue de l'habitat que de celui des moyens financiers à disposition. Plus encore, les sources témoignent d'une forme de rejet de cette vie de bohème. Il faut relever que le terme n'apparaît qu'à de très rares reprises dans les nombreuses lettres consultées pour cette étude. Il est par ailleurs souvent invoqué au détour d'une phrase et n'est souvent pas utilisé pour son sens initial. Dans une lettre à sa mère rédigée en 1897, Edmond Bille critique les attentes de la bonne société parisienne, exigeant une tenue respectable, et imposant des codes sociaux très précis. Il conclut en expliquant combien il préfère sa « petite vie tranquille d'étudiant bohème... sans gants, sans chapeau noir... »¹⁷. Le terme, ici employé, met en opposition les milieux sociaux bourgeois qui nécessitent une tenue respectable et la vie de bohème qui se targue d'une vie sans codes ni impératifs. Si cette simple mention permet d'attester d'une dualité dans la société parisienne, elle relève néanmoins que Bille semble évoluer réciproquement dans l'une et dans l'autre mettant déjà à mal l'idée de l'étudiant bohème réfractaire aux normes sociétales imposées, puisqu'il semble ponctuellement s'y plier. Une

¹⁴ H. MURGER, *Scènes de la vie de Bohème*, op. cit., p. 8-9.

¹⁵ N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 39.

¹⁶ J. LA FONTAINE DE, *Fables choisies*, Claude Barbin, Paris, Claude Barbin, 1668, p. 10-12.

¹⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 28 janvier 1897. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

réflexion attestée par Isabelle Ligier-Degauque, qui relève que, même chez les protagonistes de Murger, un désir d'embourgeoisement est visible¹⁸. La mention de bohème, dans le cas de Bille, permet donc essentiellement de s'inscrire au cœur d'une population d'artistes très précise dont, pourtant, il ne partage pas réellement les codes.

1.1. La bohème sans confort

En 1887, Sophie Schaeppi croque une scénette la présentant dans la rue, sac de voyage à la main, regardant un homme en train de descendre ses malles de la charrette (fig. 1). Derrière elle, un chevalet est appuyé contre le rebord de la maison et des voisins observent la scène. Si ce croquis n'est pas réalisé au moment de son arrivée à Paris – compte tenu de la destruction par l'artiste des productions de cette période – il représente très certainement le début de son expérience parisienne à travers son emménagement. L'une des premières préoccupations est effectivement de trouver un logement abordable et bien entretenu. La ville offre une variété de lieux de vie, du plus confortable au plus modeste, en fonction des moyens disponibles et des zones géographiques¹⁹. En 1836, la Préfecture de police recense presque 4'000 logeurs proposant près de 55'000 lits dans tout Paris. En 1872, ces chiffres augmentent à près de 10'000 logements avec une capacité d'accueil de 150'000 lits²⁰. Ces statistiques démontrent l'ampleur de l'offre pour les nouveaux arrivants à Paris, mais également l'augmentation croissante de la demande. Des hôtels, à la pension familiale, en passant par la typique mansarde de rapin, les artistes ont ainsi le choix entre plusieurs types d'habitations²¹. Parfois en colocation, parfois occupés seuls, ces différents logements présentent néanmoins des caractéristiques similaires qui se retrouvent dans les récits des artistes suisses ; chacun d'eux offrant en effet son lot d'avantages et d'inconvénients. À son arrivée à Paris, Ernest Biéler écrit à ses parents pour leur

¹⁸ I. LIGIER-DEGAUQUE, « "Scènes de la vie de Bohème" de Murger, ou la chronique d'un embourgeoisement annoncé », *op. cit.*

¹⁹ Dans le point suivant, nous verrons plus en détails les questions financières liées au logement. À ce propos, voir également : J. LA FONTAINE DE, *Fables choisies*, *op. cit.*, p. 10-12. Sur la question des quartiers artistiques et des régions géographiques voir notamment : M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *Histoire urbaine*, n° 26, n° 3, 2009, p. 5-20.

²⁰ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 570.

²¹ Le guide à destination des étudiants et étudiantes américaines liste les quatre catégories suivantes : « 1. Hotels. 2. Boarding-houses or Pensions. 3. Apartments or studios. 4. Single rooms », voir : *The Art student in Paris*, *op. cit.*, p. 24. Ce sont communément les quatre types de logements que nous retrouvons dans les écrits des étudiants de l'époque de manière générale : « De fait, l'hébergement des étudiants du Quartier latin reposait sur le réseau des hôtels, pensions, garnis et mansarde », voir : J.-C. CARON, *Généralisations romantiques: les étudiants de Paris & le Quartier latin (1814-1851)*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 131.

décrire sa chambre en précisant : « J'ai une charmante chambrette, vraie mansarde de rapin »²². La satisfaction de Biéler découle d'un sentiment d'accomplissement tant cette nouvelle vie parisienne correspond parfaitement aux récits des vies de bohème qu'il a souvent lus. Cependant, cette première impression, souvent façonnée par une idéalisation avant le départ, ne dure généralement pas et révèle un processus de distanciation vis-à-vis des fantasmes initiaux²³.

La lecture des lettres, par leur forme et la mention d'adresse, mais également par leur contenu a permis de dresser une liste presque exhaustive des lieux d'habitations des presque trente artistes qui constituent l'étude²⁴. À cela s'ajoutent la consultation des dossiers d'élèves et l'utilisation des monographies contemporaines. Dans certains cas, malheureusement, plusieurs informations viennent à manquer notamment sur le type de logement et, plus rarement, les adresses elles-mêmes n'ont pu être retrouvées. Néanmoins, les éléments recueillis ont permis de dresser des parallèles entre les cas, quand bien même ceux-ci ont fréquenté Paris à des périodes différentes. Il ressort, par exemple, de cet inventaire une hiérarchie dans la typologie des logements allant de ceux vivant avec leurs propres meubles dans des appartements relativement aisés au centre de Paris – ceux-là sont bien entendu assez rares – à ceux contraints de louer de petits espaces aménagés sommairement. Il s'agit là de la grande majorité qui logent ainsi dans des hôtels garnis ou des chambres louées. La misère et le dénuement semblent donc être souvent de mise dans les logements des artistes et si le côté pittoresque de la vie de bohème ressort très distinctement des descriptions faites, il demeure qu'il s'agit davantage d'un style de vie subi qu'apprécié²⁵.

Quartiers artistiques : le prix du logis

Au cours du XIX^e siècle, Paris se structure progressivement en quartiers, créant ainsi des zones distinctes, devenues de véritables enclaves artistiques. Longtemps négligée par les historiens et

²² Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, [avril ou mai] 1881 Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

²³ L'étude des logements d'artistes se situe à la jonction entre l'histoire urbaine et l'histoire des pratiques culturelles au sein de l'espace public. Ces deux traditions historiographiques prennent corps à travers les échanges des artistes suisses en formation à Paris et s'incarnent sous la forme de descriptions anodines des logements et des quartiers à travers la correspondance. À propos de la discipline, voir : M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *op. cit.*, p. 5.

²⁴ Voir annexe 9 « Adresses et loyers ». La totalité de ces informations a été nécessaire pour avoir une idée des types de logements utilisés par les artistes et également les coûts que cela impliquait. En revanche, tout n'a pas été utile pour rédiger le présent chapitre qui n'avait pas pour but de faire une recension des lieux de vies.

²⁵ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 73.

favorisée par les géographes, la notion de quartier, couramment utilisée dans le langage quotidien, représente en réalité une construction fictive rassemblant des groupes sociaux similaires²⁶. Le quartier est ainsi une véritable unité d'observation d'un phénomène²⁷. En recoupant les adresses des artistes du corpus, nous pouvons, effectivement, reconstruire une certaine logique d'implantation et de concentration géographique²⁸. Les artistes suisses investissent, par exemple, plus volontiers la rive gauche de Paris et, en grande majorité les quartiers proches des beaux-arts²⁹. Les artistes qui déménagent à plusieurs reprises ont, par ailleurs, tendances à ne jamais s'éloigner des quartiers connus. Si certaines et certains s'aventurent sur la rive droite, ils sont néanmoins minoritaires. Pour trouver un logement à Paris, l'emplacement géographique est ainsi un critère important. Les zones les plus denses se trouvent sur la rive droite aux alentours de la plaine Monceau et du côté de la rive gauche vers l'École des beaux-arts et des jardins du Luxembourg³⁰. Un grand nombre loge ainsi dans ou proche du Quartier latin, réputé, car les artistes aux moyens limités parviennent tout de même à s'y installer³¹. Les loyers dans cette partie de la ville peuvent s'échelonner de 200 à 2000 francs par an³². Le prix, au prorata de l'étage, peut diminuer de façon significative, si on accepte de vivre entre le 6^e et le 8^e étage d'un immeuble sans ascenseur – ce que nombre d'entre elles et d'entre eux font. Félix Vallotton par exemple, habite en bordure du Quartier latin dans le Quartier de Saint-Germain-des-Prés à la rue Jacob. Il occupe un petit atelier mansarde avec une chambre et une petite cuisine et précise dans une lettre à son père qu'il loue le tout « pour le prix rare de 250 frs par an »³³, la plaçant dans la catégorie de classe moyenne avec un logement modeste, légèrement plus haut que le seuil des « loyers d'indigents » compris entre « 100 à

²⁶ J.-Y. AUTHIER, M.-H. BACQUE et F. GUERIN-PACE, « Introduction », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 7-11. Sur la question du terme utilisé dans la discipline géographique, voir : G. DI MEO, « Epistémologie des approches géographiques et socio-anthropologiques du quartier urbain », *Annales de géographie*, vol. 103, n° 577, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1994, p. 255-275. Pour les réflexions historiennes sur cet usage, voir notamment : C. TOPALOV, *Les divisions de la ville*, dans *Les divisions de la ville*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013 ou encore J.-Y. AUTHIER, *Le quartier: enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, La Découverte, 2007. Ces études sont citées et mises en avant par Mélanie Traversier dans son étude, voir également : M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *op. cit.*, p. 6.

²⁷ J.-Y. AUTHIER, M.-H. BACQUE et F. GUERIN-PACE, « Introduction », *op. cit.*

²⁸ M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *op. cit.*, p. 5.

²⁹ Voir le plan, annexe 9.

³⁰ Voir la carte, annexe 9.

³¹ A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, *op. cit.*, p. 158-174.

³² J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, *op. cit.*, p. 110. Les montants en argent dans le corps du texte sont écrit en toutes lettres (francs et centimes). Pour une question de respect des sources, ils sont abrégés quand cela est indiqués comme tel dans les correspondances (fr. et cts.)

³³ Lettre de Félix Vallotton à Théophile Bischoff, Paris, le 08 octobre 1884, cité par : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973, vol. 3. À noter que pour la période qui nous intéresse, un franc suisse équivaut à un franc français.

200 fr. »³⁴. Les prix varient fortement en à peine quelques rues d'écart, comme le relève Julie Robert dans une lettre à son fils : « Ici à Neuchâtel et à Saint-Blaise, chacun a trouvé que tu payais beaucoup en donnant F. 50- par mois »³⁵. Le jeune homme loge rue de Furstemberg, en plein milieu du 6^e arrondissement, pour le prix de 600 francs par an, soit plus du double de Vallotton, installé quelques rues plus loin. L'étude des quartiers et des logements révèlent ainsi des réalités socio-économique totalement différente entre les cas étudiés³⁶. Augusto Giacometti, par exemple, loue une chambre individuelle au 11 rue de Nesles, dans le 6^e arrondissement pour 30 francs par mois. Situé dans le Quartier latin, ce coût est encore trop élevé pour le jeune homme qui est contraint de partager son modeste logement avec un camarade du nom de Rudolf Dübendorfer : « Comme nous dormons tous les deux ensembles, chacun ne paie que 15 francs »³⁷. Ces coûts, déjà significatifs, sont soumis à des variations selon les périodes. En 1900, l'Exposition Universelle entraîne une augmentation drastique des prix, et le loyer de Giacometti passe à 80 francs. Dans l'incapacité de payer cette somme, il trouve une « petite chambre minuscule avec une lucarne »³⁸ à la même adresse, qu'il doit tout de même payer 45 francs. À Paris, les artistes suisses se logent ainsi à grands frais pour être au plus près de la vie culturelle parisienne. Ce sont essentiellement les quartiers centraux de Paris qui sont privilégiés et la proximité avec l'École des Beaux-Arts explique en grande partie cette polarisation³⁹. Une affirmation corroborée par une lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont : « Tu vois par cette liste respectable [d'artistes logeant à l'hôtel de Nice] que la Suisse tend à envahir la rue des Beaux-Arts »⁴⁰. Ce regroupement participe à créer de véritables quartiers d'artistes, assimilables à des petites colonies à l'origine d'une forte entraide et d'une importante émulation artistique. Cependant, ce choix géographique implique également des logements au confort plus que discutable.

³⁴ A. HUSSON, *Les consommations de Paris*, Paris, Guillaumin et Cie Libraires, 1856, p. 79.

³⁵ Lettre de Julie Robert à Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

³⁶ M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *op. cit.*, p. 6.

³⁷ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 2 mai 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 99. Traduit de la source originale : « ma noi due dormiamo insieme e così ci vien soltanto 15 franchi al mese per ciascheduno ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, *op. cit.*, p. 123-124.

³⁸ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 10 mai 1900, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 148. Traduit de la source originale : « una piccola piccolina con una sola finestra nel tetto ». Cité par *Id.*

³⁹ M. CHARPY, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages », *op. cit.*

⁴⁰ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 20 novembre 1874, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

La mansarde exigüe

Divers types de logements sont choisis par les artistes voyageant à Paris et les offres sont aussi nombreuses (hôtel, pension, appartement) que les manières de vivre (seul ou seule, avec un ou une camarade, en collocation à plusieurs)⁴¹. C'est la mansarde, logement du rapin par excellence, qui est l'objet premier de cette étude. Un cliché qui, selon les habitations des artistes du corpus, se vérifie totalement⁴². La plupart des artistes à Paris occupent ce genre de logement que ce soit chez un propriétaire ou dans un hôtel. Situées dans les combles ou les greniers des immeubles, les mansardes sont particulièrement nombreuses dans le Quartier latin et aux alentours de l'École des beaux-arts. Trop froides en hiver et trop chaudes en été, ces chambres sont principalement occupées par des travailleurs et travailleuses peu fortunés, notamment des ouvriers ainsi que par des artistes bohèmes⁴³. Elles reflètent l'augmentation de la population au XIX^e siècle puisque les propriétaires aménagent ces espaces supplémentaires dans les étages supérieurs des anciennes maisons pour absorber cet afflux, et ce, malgré les inconvénients qui en découlent⁴⁴.

Dans le mythe de l'artiste bohème, ces logements apparaissent comme un mal nécessaire, représentant le sacrifice du confort matériel au profit du développement de l'art spirituel. Cette conception traduit l'acceptation d'une période provisoire – celle de l'apprentissage artistique – au nom de l'art. Ces logements, au confort modeste, sont largement critiqués dans les extraits de correspondances des artistes suisses, mais également à travers plusieurs compositions visuelles. En 1850, Auguste Bachelin, tout juste installé, décrit sa petite chambre à ses parents :

Certes, si l'on appelle bijou tout ce qui est petit, ma chambre est un bijou ; elle est d'une exiguïté microscopique. Un lit, une table, deux chaises, un chandelier et moi y trouvent leur place à peu près comme un cent d'allumettes chimiques dans une boîte ...⁴⁵.

⁴¹ *The Art student in Paris, op. cit.*, p. 23.

⁴² Ces informations sont à consulter dans les annexes, voir annexe 9 : « Adresses et loyers ».

⁴³ Mario Béland analyse ce type de logement à travers l'œuvre du québécois François-Xavier-Aldéric Rapin réalisée en 1891 et montrant une étroite pièce composée d'une chaise et d'un matelas à même le sol, voir : M. BELAND, « Un "rapin" dans la Ville lumière », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, n° 86, 2006, p. 48.

⁴⁴ À ce propos, en 1828 déjà, le préfet Chabrol dénonçait cette pratique comme portant préjudice aux opérations immobilières puisqu'elle vient absorber une population qui pourrait s'établir dans des nouvelles constructions, voir à ce propos : L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses, op. cit.*, p. 229.

⁴⁵ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, de Paris, le 24 avril 1850. Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

La description qu'il fait de sa chambre traduit une modification de ses conditions matérielles habituelles. Bien que son père soit menuisier, la qualité de vie d'Auguste Bachelin à Neuchâtel est plus qu'agréable en regard de la petite mansarde d'étudiant qu'il doit désormais occuper à Paris⁴⁶. Dans une seconde lettre, cette fois-ci adressée à son ami Edouard Perrochet, il ajoute une illustration de ses propos (fig. 2). Étriquée dans un trapèze, il représente une petite table et une chaise dont le dossier arrive pile sous la partie mansardée laissant tout juste la place de s'asseoir. En fond, une étagère très peu garnie et une commode avec bol et carafe semblent représenter le strict matériel du jeune homme. Un rideau tendu dans la partie sert vraisemblablement de séparation avec l'espace comprenant le lit. Le velux indiqué sur l'extérieur du toit lui offre une vue sur « le quartier du Marais presque tout entier » à travers « une infinité de toits et de cheminées »⁴⁷ et rappelle à la fois l'emplacement de son logis au 5 ou 6^e étage d'un bâtiment évidemment sans ascenseur⁴⁸. Une description textuelle et visuelle bien critique sur son nouvel espace de vie.

Le dessin de Bachelin s'inscrit dans la tradition des vues d'ateliers et de chambres, intimement liées à la perception du statut d'artiste. Le dessin se distingue par son grand dépouillement collant totalement au mode de vie bohème⁴⁹. Pourtant, la description écrite du logis montre bien que cet état de fait ne semble pas le satisfaire, bien au contraire. À travers son dépouillement, la composition vise à démontrer le peu de confort du logement, reprenant plusieurs critères partagés par d'autres artistes suisses dans leurs lettres : des pièces mansardées, une matérialité rudimentaire et une vue sur les toits de Paris.

Ces logements respirent la misère caractéristique de la vie de bohème, véritable *topos* en histoire de l'art⁵⁰. Albert Anker, à Paris quelques années après son camarade – en 1854 – représente à l'huile *La mansarde de l'artiste à Paris* (fig. 3)⁵¹. Dans une petite pièce sous les

⁴⁶ La famille est bourgeoise de la ville reconnue depuis le XVII^e siècle Edouard Quartier-LaTente (père), *Les familles bourgeoises de Neuchâtel : essais généalogiques*, Hauterive, Attinger Frères, 1903, pp. 31-32.

⁴⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, de Paris, le 5 mai 1850. Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

⁴⁸ L'étage exacte n'a pas été trouvé dans la correspondance, mais cette hypothèse, formulée sans prendre trop de risques, s'appuie en partie sur les éléments trouvés pour les autres artistes du corpus. Voir annexe 9 : « Adresses et loyers ».

⁴⁹ M. BELAND, « Un "rapin" dans la Ville lumière », *op. cit.*, p. 48.

⁵⁰ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹ Il s'agit d'une œuvre réalisée en 1868 donc près de dix ans après sa formation parisienne. La lecture de ses lettres permet néanmoins d'affirmer qu'il se base sur sa propre expérience pour réaliser cette toile et que l'aspect précaire de la pièce est directement inspiré de sa première mansarde 51, rue d'Enfert. Voir annexe 9 : « Adresses et loyers ». *Ibid.*, p. 75.

toits, le tableau montre un « pauvre lit recouvert de trois draps »⁵² et un vieux poêle. Les rares biens matériels contribuent à renforcer l'image pittoresque d'une vie d'étudiant bohème⁵³. Dans une lettre, il raconte à sa tante, Charlotte Anker, qu'il essaye de rendre son logis plus accueillant en bricolant ici et là divers matériaux : « J'avais deux matelas et deux grands rideaux en damas, je les ai mis sur une longue caisse que j'ai construite moi-même puis j'ai fait faire des coussins ». Il nomme son invention « par licence poétique, un divan »⁵⁴. Les rares possessions des apprentis et apprenties artistes tiennent pour ainsi dire toutes entières dans ces pièces mansardées souvent meublées avec le strict minimum obligeant ces derniers à redoubler d'inventivité pour les aménager.

Au manque de moyens matériaux s'ajoutent encore le manque de confort et la nécessité de cohabiter avec « une foule d'individus inconnus les uns aux autres »⁵⁵. Cela se vérifie dans les mansardes particulières, mais également dans les hôtels qui proposent à prix réduit des chambres situées dans les hauteurs des bâtiments. Les hôtels du XI^e arrondissement par exemple, sont souvent des adresses de seconde classe qui sont essentiellement occupées par des étudiants et étudiantes de toutes origines⁵⁶. Jean-Elie David qui, à la fin des années 1870, côtoie à l'Hôtel de Nice de nombreux artistes suisses consigne dans ses notes des souvenirs de l'établissement :

L'hôtel de Nice manquait totalement de confort en hiver. (...) Les chambres sur la cour où donnaient encore quelques vieux hôtels n'avaient pas de soleil en hiver. Les cheminées n'avaient ni chenets, ni grilles. De longs efforts ne parvenaient pas à faire flamber un feu. Le bois et le charbon qu'on achetait à l'Auvergnat du coin étaient subtilisés par le garçon d'étage qui les revendait au dit Auvergnat, afin de compléter le traitement qu'il jugeait devoir toucher⁵⁷.

⁵² Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 15 mars 1856, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272, publié dans : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 47 également cité par : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 74.

⁵³ Ce type de description n'est pas rare. Félix Vallotton, en 1884, en fait une tout à fait similaire de sa mansarde en insistant sur le fait qu'il loge dans « un petit atelier avec une cuisine et une toute petite chambre à coucher », Lettre de Félix Vallotton à Théophile Bischoff, Paris, le 08 octobre 1884. *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973, vol. 3.

⁵⁴ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 15 mars 1858, Burgebibliothek, Bern, 2019272. Publié dans : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 47, également cité par : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵ L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses, op. cit.*, p. 229.

⁵⁶ Pour comparaison, le docteur Bayard qui, en 1836, mène une enquête sur les logements des jeunes étudiants en médecine différencie les établissements du XII^e principalement fréquenté par une population de journaliers, balayeurs, chiffonniers, mendiants, vagabonds, etc. Voir : H. BAYARD, *Mémoire sur la topographie médicale du IV^e arrondissement de Paris : recherches historiques et statistiques sur les conditions hygiéniques des quartiers qui composent cet arrondissement*, Paris, J.-B. Baillière, 1842.

Cité par : J.-C. CARON, *Généralisations romantiques, op. cit.*, p. 131.

⁵⁷ J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, Ed. d'en Bas, Lausanne, 2004, p. 132.

Les nombreux défauts du logement, tel qu'ils sont listés par David, dépeignent des conditions de vie presque sommaires et dans le plus grand dénuement. Il dénonce par ailleurs des vols fréquents du charbon qui sert à apporter un peu de chaleur au logement, contribuant à nourrir l'image d'un Paris dangereux et vicié. Il faut relever dans ce phénomène l'augmentation considérable de la densité de population depuis le début du siècle qui induit également une nécessité de doubler les logements disponibles quitte à y déprécier la qualité de vie⁵⁸. Cette dépréciation passe par le logement, mais également par les condisciples qui partagent le même immeuble. En effet, la segmentation des maisons en nombreuses mansardes par leur propriétaire va souvent de pair avec une diminution des loyers tant les pièces perdent en confort. De fait, pour rentabiliser les espaces, ils sont souvent octroyés à des gens sans garantie de moralité. Une affirmation qui se retrouve tout à fait dans les propos de David qui se plaint des autres occupants et occupantes de l'immeuble aussi bien que du personnel.

Dans certains cas extrêmes, les récits d'artistes suisses dépeignent également une forte insalubrité. Lors de son premier séjour à Paris en 1897, Augusto Giacometti constate que : « les maisons sont en général un peu sales » et que celle qu'il partage avec son camarade Rudolf Dübendorfer, dans le 6^e arrondissement de Paris, est pleine de punaises de lit⁵⁹. En mai, il raconte, plutôt satisfait, à ses parents qu'« au début, on en voyait trois ou quatre chaque matin et maintenant, nous en avons peut-être encore une par semaine »⁶⁰. Si Giacometti s'est accommodé de ces visites intempestives, les problèmes liés à au logement peuvent en réalité devenir un véritable obstacle à la pratique artistique.

Le logement dans la pratique artistique

En 1856, Albert Anker travaille depuis quelques temps à de « grands projets », qualificatif relevant autant de l'importance des travaux que de leur taille conséquente. Réalisé dans l'espace de son atelier parisien, il confie à sa tante espérer en trouver rapidement un nouveau, « un peu

⁵⁸ Louis Chevalier constate que pour la période précédant notre étude, au seuil de 1846, c'est une augmentation de près de 13% qui s'effectue, voir : L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, op. cit., p. 225.

⁵⁹ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 02 mai 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 99. Traduit de la source originale : « le case sono in generale un pocò (sporche) ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, op. cit., p. 123-124.

⁶⁰ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 27 mai 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 100. Traduit de la source originale : « se ne vedevamo tutte le mattine 4 o 5 e ora forse uno alla settimana » Cité par *Ibid.*, p. 92-93.

plus vaste, dans lequel on puisse se retourner sans cogner son chevalet »⁶¹. Hors des heures d'atelier, c'est dans leurs logements que les artistes continuent leur production. Pourtant, l'exiguïté et le confort rendent bien souvent la pratique compliquée. En 1870, Jean-Elie David relève encore qu'il est :

Impossible de travailler dans les chambres donnant sur la rue, celle-ci retentissant toute la journée des cris des marchandes des quatre-saisons, des acheteurs de vieux habits, de tonneaux, vendeuses de cresson, etc. très pittoresque mais empêchant tout recueillement⁶².

Aux contraintes d'espace s'ajoutent donc les perturbations sonores extérieures. Si pour David, il est plutôt question d'écriture, la production artistique nécessite également un certain recueillement, une concentration difficile à trouver dans un bruit ambiant tel que Paris l'impose. À ces désagréments, il faut encore ajouter celui de la luminosité. Edmond Bille qui décrit sa chambre à ses parents se vante d'avoir : « le matin j'ai le soleil et le soir vers cinq heures quand je rentre j'ai encore le soleil, que je vois se coucher et je puis admirer tous les soirs un magnifique ciel, ce qui n'est pas pour moi une petite satisfaction »⁶³. Si le jeune homme semble ravi, il faut lire entre les lignes un espace de vie orienté plein sud, baignant à longueur de journée dans une lumière qui n'est pas des plus idéale pour la pratique artistique. En effet, les mansardes, rarement tournées vers le nord, exposent les locataires à une chaleur excessive l'été et à des variations d'intensité lumineuse tout au long de la journée⁶⁴.

Entre 1888 et 1891, Cuno Amiet partage un petit appartement avec son camarade Giovanni Giacometti. Les deux artistes logent 17, rue Jacob à l'Hôtel de Bordeaux. Durant cette période, les deux camarades posent régulièrement l'un pour l'autre, laissant un témoignage exceptionnel sur les conditions de leur séjour à Paris et attestant surtout des désagréments précédemment cités. Dans une huile sur toile datant de 1889, *Giovanni Giacometti im gemeinsamen Logis in Paris* (fig. 4), Cuno Amiet peint leur logement qui s'ouvre sur une enfilade de pièces exiguës ne laissant entrevoir que peu de biens matériels dont un simple coffre et un objet laissé à l'abandon sur le sol. Dans le couloir, Giacometti regarde par la fenêtre, se tenant tout juste

⁶¹ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotter Anker, Paris, 15 septembre 1856, Burgebibliothek, Bern, 2019272. Ces lettres sont également retranscrites dans : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 41.

⁶² J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, 2004, *op. cit.*, p. 132.

⁶³ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, [avril ou mai] 1881 Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁶⁴ J. MILNER, *Ateliers d'artistes, op. cit.*, p. 110.

debout sous la partie mansardée. Les variations de zones d'ombres et de lumières dans la composition laissent entrevoir des coins de pièce faiblement éclairé tandis que d'autres sont inondés de lumière naturelle. L'appartement d'Amiet et de Giacometti doit se situer, si ce n'est au dernier étage, du moins dans les étages supérieurs du bâtiment⁶⁵. Cette hypothèse est confirmée par un second tableau, *Un soir d'été à Paris* (fig. 5), où Giacometti apparaît cette fois installé devant la fenêtre dessinant les toits de Paris qui s'étalent à perte de vue. La composition vient confirmer l'emplacement de leur logement en mansarde donnant au-dessus des autres immeubles et ne bénéficiant ainsi d'aucune ombre. Cela induit que la pièce à vivre baigne effectivement, le matin comme le soir, dans une forte luminosité incompatible, semble-t-il, avec une pratique artistique puisque Amiet et Giacometti sont obligés de tendre un grand drap sur la partie inférieure de la fenêtre pour avancer un tableau, comme en témoigne une toile de Giacometti représentant Amiet en 1890 (fig. 6).

Dans *L'Œuvre* de Zola, cette problématique est décrite à travers Claude Lantier dénonçant la chaleur étouffante typique d'un atelier considéré comme bon marché, car rechigné par les peintres académiques⁶⁶. En revanche, l'auteur fait passer ce choix de logement comme un défi artistique forçant le peintre à composer avec les aléas de la luminosité⁶⁷. Si Zola y voit une manière poétique de décrire la vie d'artiste, les Helvétès du corpus ont davantage tendance à y voir une contrainte. René Auberjonois, en 1897, le souligne par exemple lorsqu'il explique devoir rester tard à l'atelier afin de : « travailler pour soi & peindre toute la journée ce qui est impossible à la lumière de sa chambre »⁶⁸. Si le logement est également censé servir de lieu de travail après les cours, il apparaît donc que les petites mansardes n'offrent en réalité pas les conditions nécessaires. La luminosité peut facilement devenir un obstacle pour les jeunes artistes impatients de pratiquer et de rentabiliser le séjour parisien. Pour y pallier, les artistes se retrouvent parfois contraints de changer de logements. Lors de ses séjours suivants à Paris, Albert Anker par exemple casse sa tirelire pour s'établir « comme un prince dans un atelier

⁶⁵ La même réflexion peut être faite pour Martha Stettler qui réalise, en 1896, pour son père une aquarelle intitulée « Vue depuis ma fenêtre » (voir chapitre 5 « Au-delà de l'atelier »). La nuée de toits se suivant les uns après les autres jusqu'à la tour Eiffel laissent présager que son logement se situe dans les combles.

⁶⁶ É. ZOLA, *L'oeuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886. « Le matin, Claude, en ouvrant les yeux, battit des paupières. Il était très tard, une large nappe de soleil tombait de la baie vitrée. C'était une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers dont ne voulaient pas les peintres académiques, ceux que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons », voir : *Ibid.*, p. 10.

⁶⁷ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 110.

⁶⁸ Lettre de René Auberjonois à ses parents, 25 janvier 1897, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois*, op. cit., p. 17.

spacieux où j'ai de l'air et de la lumière »⁶⁹. Evert van Muyden quant à lui se décide à quitter l'Hôtel de Nice et sa petite mansarde pour « une chambre plus vaste moyennant contribution de ma part, mais je pourrai y travailler »⁷⁰ ; des changements certes nécessaires pour le bien de la pratique artistique, mais qui induisent des dépenses supplémentaires.

1.2. La bohème sans le sou

Dans le premier chapitre des *Scènes de la vie de bohème* Murger narre l'arrivée du jeune Marcel dans son nouveau logement. Au détour d'une discussion anodine avec M. Durand le portier, M. Bernard, le propriétaire, s'interroge sur la profession de son nouveau locataire. Au même moment, le commissionnaire du jeune homme, occupé à apporter ses affaires, entre dans la cour portant entre autres objets un chevalet. Son arrivée donne lieu au dialogue suivant :

-Ah ! monsieur, s'écrire le père Durand avec terreur ; et il montrait le chevalet au propriétaire. C'est un peintre !

-Un artiste, j'en étais sûr ! s'exclama à son tour M. Bernard, et les cheveux de sa perruque se dressèrent d'effroi ; un peintre !!! Mais vous n'avez donc pas pris d'informations sur monsieur ? reprit-il en s'adressant au portier. Vous ne saviez donc pas ce qu'il faisait ?⁷¹

Malgré son caractère comique, cet échange cristallise la crainte d'une société, la petite bourgeoisie, envers une population marginale émergente qui se renforce au tournant de 1850, incarnée par les artistes, les littéraires et les musiciens : en somme, la bohème⁷². La littérature de l'époque contribue à renforcer cet imaginaire en exagérant l'image de l'artiste sans ressources vivant au jour le jour, avec des difficultés financières constantes, assailli chaque matin par les créanciers⁷³. Elle participe également à en idéaliser les traits, présentant les artistes, certes en difficultés financières, mais heureux de pouvoir ne se consacrer qu'à leur art.

⁶⁹ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 15 mars 1858, Paris. Burgebibliothek, Bern, 2019272. Cité par *Le peintre Albert Anker*, op. cit., p. 46.

⁷⁰ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 22 octobre 1876, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁷¹ H. MURGER, *Scènes de la vie de Bohème*, op. cit., p. 17.

⁷² J.-D. WAGNEUR, « L'invention de la bohème : entre bohème et bohème », dans P. Brissette et A. Glinoeir (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 85. Pour en comprendre l'origine, il faut se pencher sur l'émancipation de la figure d'artiste qui débute en 1798 lorsque la loi de finances du 1^{er} brumaire an vii libère les producteurs d'images de leur ancien statut artisanal. Ce nouveau mode de vie des artistes contribue également à en forger les limites financières puisqu'ils doivent dès lors gérer les rentrées d'argent et ne sont plus protégés par les guildes, voir : N. HEINICH, « Chapitre I. La bohème en trois dimensions », op. cit.

⁷³ N. ROQUEPLAN, *Regain. La vie parisienne*, op. cit., p. 1267.

Pour de nombreux artistes, cette vie bohème est ainsi un choix délibéré, une période grisante au rythme des lendemains incertains. Murger illustre ce phénomène à travers le personnage de Schaunard, un artiste sans le sou, qui au début du roman se demande comment récolter suffisamment d'argent pour avoir un toit la nuit suivante⁷⁴. Bien que ce cliché soit en partie vérifiable, il est toutefois absurde d'affirmer qu'il est possible de vivre à Paris sans certaines dépenses indispensables ni un minimum de moyen assuré – une affirmation encore appuyée par les écrits privés des artistes suisses. En effet, par leur manière de détailler ces questions dans leurs lettres, ces derniers entrent souvent en contradiction avec l'image même de cette vie de bohème comme les artistes devraient la vivre, à savoir : au jour le jour, ne sachant jamais s'ils auront de quoi manger le soir même.

Au pain sec à Paris ?

Une étude des dépenses quotidiennes à Paris a déjà été menées sur les ouvriers, la bourgeoisie, les savants ou encore les politiciens, cela est moins fréquent en ce qui concerne les artistes, notamment ceux présents de manière temporaire dans le cas qui nous occupe⁷⁵. La vie parisienne engendre d'importants frais chaque jour englobant aussi bien des coûts nécessaires (logement, nourriture, frais de formation) que des achats jugés superflus (vêtements neufs, toilette parisienne)⁷⁶. Les artistes suisses rendent, régulièrement, compte de leurs frais aux familles restées en Suisse, fournissent ainsi quelques indications de valeurs⁷⁷. En ce qui concerne la formation, si les cours à l'École des beaux-arts sont gratuits – les professeurs étant rémunérés par l'institution directement – il faut en revanche déboursier une certaine somme à son entrée dans l'atelier. Dans celui de Gérôme par exemple, il faut compter entre 20 et 50 francs – sorte de bienvenue traditionnelle payant également les frais de modèle au massier et la cotisation aux chevalets – et offrir à ses nouveaux camarades liqueur et petits pains⁷⁸. Les

⁷⁴ « L'artiste bondit sur sa chaise. – Le temps court comme un cerf, dit-il... il ne me reste plus que trois quarts d'heure pour trouver mes soixante-quinze francs et mon nouveau logement », voir : H. MURGER, *Scènes de la vie de Bohème*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵ M. TRAVERSIER, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *op. cit.*, p. 5. Sur les études menées en fonction d'un groupe social défini, voir notamment : Y. GRAFMEYER, « 1. Le quartier des sociologues », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 21-31 et C. NEVEU, « 2. Le quartier des politistes », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 32-40.

⁷⁶ Une partie de ces réflexions ont été publiées à travers une recherche dédiée à l'artiste fribourgeois Joseph Reichlen, voir : C. GAJO-GUYOT, « Joseph Reichlen, la voie parisienne tardive : le coût du rêve », *op. cit.*

⁷⁷ En annexe, un tableau reprend l'intégralité des recherches menées sur la question des dépenses. Il ne sera gardé ici que quelques exemples venant nourrir le propos pour ne pas noyer le lecteur ou la lectrice sous une masse d'informations. Voir annexe 10 : « Dépenses des artistes ».

⁷⁸ Sur la base de plusieurs sources contemporaines : Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, le 6 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678, lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, le 13 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont,

académies privées sont en revanche payantes, pour une année, il faut déboursier 300 francs ou 130 francs pour six mois, prix qui ne vaut que pour les hommes, les ateliers pour dames étant à un prix plus élevé pour le même éventail de cours⁷⁹. À ces formations types s'ajoutent des cours supplémentaires pour s'exercer en dehors de l'atelier. Eugène Burnand suit par exemple des cours à l'Atelier Suisse dès 19h pour lesquels il paie 10 francs par mois⁸⁰. Félix Vallotton quant à lui prend des cours supplémentaires le soir et dépense 12.50 francs par mois⁸¹.

Après les longues heures de travail, il faut encore penser à se nourrir. Le journaliste et écrivain Nestor Roqueplan décrit les artistes bohèmes comme des personnes qui « dînent rarement et ne se couchent guère »⁸². Il n'est pas étonnant de trouver une telle affirmation chez le dramaturge qui relaie volontiers le cliché bohème, aussi bien dans ses textes que dans ses pièces. Néanmoins, cette généralité est à nuancer. Auguste Bachelin raconte à sa sœur Adèle qu'en se rendant à l'atelier le matin, il s'arrête chez un de ses nombreux marchands de galettes qui « se trouvent tous les 20 pas au boulevard »⁸³ pour s'en acheter. En marge de son récit, il croque la petite échoppe en question devant laquelle un homme en costume et chapeau haut de forme attend son achat (fig. 7). Difficile de dire si Bachelin tente ici de se représenter lui-même puisqu'au cours de sa période parisienne, il passera facilement de la tenue estudiantine neuchâteloise à celle du dandy parisien⁸⁴. Il décrit et illustre toutefois une habitude liée à son alimentation quotidienne du matin qu'il prend, souvent à l'extérieur. Les pratiques alimentaires des artistes suisses, racontées à travers les lettres, nous apprennent, en effet, qu'en réalité ils se retrouvent rarement le ventre vide ou qu'ils parviennent, si nécessaire, à trouver des adresses meilleures marchées ou des astuces pour dépenser moins. Le Vaudois, Ernest Biéler dépense en moyenne 70 francs par mois pour ses repas⁸⁵. C'est, d'après lui, une maigre somme en regard des prix exorbitants de l'alimentaire. Un modeste repas type, composé d'un petit morceau de

Genève et lettre de Léo-Paul Robert à sa mère, le 10 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷⁹ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 20 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01 et Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 31 décembre 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

A propos des ateliers pour dames, voir notamment : R. MADER, *Beruf Künstlerin*, op. cit., p. 16.

⁸⁰ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 15 novembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁸¹ Il ne précise pas l'endroit, voir : Lettre de Félix Vallotton à son frère Paul Vallotton, 24 janvier 1883, Paris, cité par : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, op. cit.

⁸² N. ROQUEPLAN, *Regain. La vie parisienne*, op. cit., p. 126.

⁸³ Lettre d'Auguste Bachelin à sa sœur Adèle Bachelin, 30 septembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

⁸⁴ Voir à ce propos le chapitre 7 « Paris comme foyer ».

⁸⁵ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, le 8 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

viande avec œufs et fromage, coûte par exemple entre 1.50 et 2 francs⁸⁶. Edmond Bille, quant à lui, écrit à sa mère qu'il est parvenu à trouver une auberge proche de chez lui dans laquelle il paie les dîners entre 1 et 1 franc 20, vin compris avec une ½ chopine, mais que la plupart du temps, il cuisine quelque chose de simple dans son logement pour éviter les frais⁸⁷. La nourriture parisienne ne semble, de plus, pas trouver de nombreux amateurs ou amatrices parmi les artistes suisses. En 1886, Hugo Siegwart décrit en effet à ses parents que : « dans les auberges on cuisine avec de la graisse et de manière très sale »⁸⁸. Il ajoute encore que :

L'un ou l'autre de mes camarades sortait mal du [restaurant] ; et en plus, on m'a cité tant d'exemples de Suisses qui ont contracté des maladies d'estomac ici et qui en sont même morts, que la chose me paraît un peu inquiétante⁸⁹.

Pour éviter de manger à l'extérieur, le jeune homme demande alors à sa mère de lui envoyer son « vieil apparat à pétrole avec quelques ustensiles de cuisine et des récipients pour les aliments de première nécessité »⁹⁰ afin de réaliser lui-même ses repas à moindre coût. En plus de cela, la vie parisienne requiert nombre de dépenses imprévues parmi lesquelles on compte : les soirées au théâtre ou à l'Opéra Garnier (5 francs)⁹¹, des bougies pour éclairer son logis (1 franc 20)⁹², divers frais d'entretien de lavage ou de raccommodage des vêtements – qui doivent être impeccables pour évoluer dans la bonne société parisienne (entre .-60 ct. et 7 francs)⁹³ voire même des habits neufs (70 francs pour une redingote⁹⁴, 11,50 francs pour un chapeau⁹⁵ et 17

⁸⁶ *Ibid.* Ces chiffres sont tout à fait similaires aux études menées sur le panier de la ménagère parisienne, voir : T. SABROT, « Le coût de la vie vers 1860-1870 », Saint-Germain-Lespinnasse, Editions Thisa, 2020.

⁸⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère, le 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁸⁸ Lettre d'Hugo Siegwart à ses parents, sans date 1886, Paris, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich. Traduit de la source originale : « In erster Linie betreff der Kost. Ich habe beobachtet, dass überall hier in den Wirtschaften mit Fett gekocht wird u. ausserdem sehr unreinlich. Viele meiner Kameraden kochen selbst (...) Was mich am meisten auf den Gedanken führte, die Speisen seien nicht richtig zubereitet, ist der Umstand, dass ich bemerkte, dass der eine oder andere meiner Kameraden; und zudem sind mir so viele Beispiele angeführt worden, dass Schweizer sich hier Magenkrankheiten zugezogen u. sogar gestorben sind, dass mir die Sache einwenig bedenklich vorkommt ».

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, le 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678

⁹² Lettre de Hugo Siegwart à sa mère, le 1^{er} décembre 1886, Paris, Zurich SIK-ISEA, Archives suisses de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, HNA 12.2.2.

⁹³ Voir notamment la lettre de Félix Vallotton à son frère Paul Vallotton, 24 janvier 1883, Paris, publié par : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre, op. cit.* vol. 3.

⁹⁴ Lettre Ernest Biéler à ses parents, 15 février 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁹⁵ Lettre de Caroline Bille à son fils Edmond Bille, 21 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

francs pour un pantalon sur mesure⁹⁶). Ces diverses dépenses mises bout à bout peuvent s'élever chaque mois à une somme allant de 150 à 200 francs de l'époque ce qui correspond environ à 570 et 760 euros actuels⁹⁷. Albert Anker le constate avec dépit : « une chose me navre, m'effraie : c'est la rapidité avec laquelle l'argent s'en va »⁹⁸. Une phrase que l'on retrouve presque mot pour mot dans une lettre d'Eugène Burnand à son père près de vingt ans plus tard : « Mais combien on y dépense dans ce Paris. Je suis effrayé de la rapidité avec laquelle l'argent s'en va »⁹⁹. Ces nombreuses dépenses viennent déjà nuancer l'idée de jeunes artistes sans moyens, mais il convient encore de comprendre d'où provient cet argent.

Une manne financière ?

Loin de l'image de la vie bohème – qui se voue à l'art se contente de peu –, la formation artistique parisienne constitue en réalité un lourd investissement pour les parents. Ce sont en effet ces derniers qui financent presque intégralement le choix de carrière des artistes suisses partis pour Paris. À nouveau, la correspondance permet un éclairage intéressant sur la mise en place d'une dynamique économique transnationale. Au moment du départ, les familles allouent une certaine somme pour permettre l'emménagement et la prise en charge des premiers frais. En 1854, Albert Anker inaugure son livre de comptes avec ces mots : « en partant pour Paris, mon père me donne deux cent cinquante francs »¹⁰⁰. Léo-Paul Robert quant à lui, près de vingt ans après, semble arriver à Paris avec mille francs en poche donnés par sa mère et l'héritage de son défunt père¹⁰¹. L'écart de somme pourrait s'expliquer par une augmentation du coût de la vie, mais, pour donner un ordre de grandeur, le prix du pain passe de 0,84 francs en 1854-1856 à 0,87 francs en 1874. Un écart très peu significatif et un renchérissement discret¹⁰². Il faut donc y voir sans doute des moyens familiaux différents, ou des attentes distinctes de la part des apprentis et apprenties artistes, mais surtout, il faut prendre en compte les nombreux versements

⁹⁶ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 30 mars 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

⁹⁷ Il s'agit là d'une moyenne relevée sur l'ensemble des cas étudiés au XIXe siècle, voir annexe 10 : « Dépenses des artistes ».

Pour la conversion, il a été établi qu'un franc en 1880, équivaut à 3,8 euros actuel, voir : LEBORGNE, ERIC, « Valeur de la monnaie de l'Âge Classique au XIXe siècle », *op. cit.*

⁹⁸ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 15 mars 1858, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272, publié par : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁰⁰ *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 46.

¹⁰¹ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, Ried, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁰² G. BIENAYME, « Le coût de la vie à Paris à diverses époques », *Journal de la société statistique de Paris*, 1896, p. 383.

financiers supplémentaires qui viennent s'ajouter à cette somme initiale. Eugène Burnand l'explique bien, dans une lettre à ses parents : « je cherche à vivre fort économiquement, mais ce diantre de Paris et ses milles petits besoins »¹⁰³. Le 28 janvier 1875, Gustave de Beaumont, à Paris depuis le 5, demande à ses parents un envoi de « 4 ou 500 francs »¹⁰⁴ pour finir le mois et régler ses affaires. Cette somme équivaut aujourd'hui à environ 1900 euros pour un mois en sachant que cela ne comprend pas son loyer qui est déjà payé à ce moment-là. Qu'importe la mise de départ, elle est rarement suffisante pour tenir plusieurs mois d'affilés à Paris. Ainsi, les demandes affluent rapidement pour obtenir des montants supplémentaires, comprenant certaines dépenses nécessaires (atelier, logement, nourriture), mais d'autres qui permettent surtout de conserver un certain confort de vie. Ernest Biéler le mentionne sans détour lorsqu'il demande une nouvelle avance à ses parents :

À propos d'argent, il ne me reste plus qu'une vingtaine de frs en poche, j'ai eu des dépenses à l'hôtel d'Angleterre, pr mon installation et quand on revient de la maison où l'on a tout ce qu'on veut on n'est pas très habitué à l'économie¹⁰⁵.

La différence de vie entre la Suisse et Paris est fondamentale, les coûts sont bien plus élevés une fois arrivé en France. Par exemple, la courbe du prix du pain en Suisse n'évolue que très peu durant le XIX^e siècle, en regard de celle de Paris qui augmente drastiquement¹⁰⁶. Il faut également voir dans cette pratique financière le refus de limiter ses dépenses de la part de certains et certaines jeunes artistes qui ont l'avantage d'être financés par leurs parents. Néanmoins, si ces derniers décident d'envoyer de l'argent, ils peuvent également choisir de rationner les requêtes trop gourmandes. Ernest Bille le dit bien à son fils en réponse à une énième demande de versement : « Je dois t'envoyer tout ce que tu me demandes et ne jamais en discuter avec toi ! Tu sais ne reversons pas les rôles et ne va pas te figurer que ton père est une bonne vache à traire qu'on peut traire à discrétion et sans discussion »¹⁰⁷. La manne financière n'est ainsi pas inaliénable.

¹⁰³ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, sans date 1875, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁰⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 28 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁰⁵ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, sans date [octobre ou novembre] 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁰⁶ A. LASSERRE, « Eléments d'une histoire des prix de 1830 à 1914 », Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 1^{er} décembre 1964, p. 230. (DOI : 10.5169/SEALS-5489, consulté le 6 novembre 2023).

¹⁰⁷ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

À sa première arrivée à Paris en 1874, Joseph Reichlen, par exemple, qui a bénéficié de subsides de l'État pour ses études antérieures à Stuttgart, ne dispose cette fois-ci vraisemblablement que de l'argent familial pour subvenir à ses besoins. Aucun journal de compte de l'époque n'a été conservé, difficile donc de présupposer des dépenses du jeune homme dans la capitale. Les divers frais (listés un peu plus haut) et le fait que dès 1875 Reichlen travaille activement à ses projets de vitraux à la Tour-de-Trême justifient sans nul doute que sa première expérience parisienne se cantonne à une seule année en atelier et qu'il demeure au rang d'apprenti sans passer les concours d'admission. La simple rente familiale mensuelle de Reichlen n'est certainement pas suffisante pour permettre de subvenir à tous ses besoins. Ce n'est qu'en 1876, qu'il peut revenir à Paris avec un subside accordé par le Conseil d'État de Fribourg pour « continuer [ses] études à l'étranger »¹⁰⁸ s'élevant à 400 francs pour une année¹⁰⁹. La manne financière n'est ainsi pas la même pour tous et nombreux et nombreuses sont celles qui doivent obtenir une bourse pour financer leurs études. Citons encore le cas de Martha Stettler qui en 1893, malgré l'aide familial, postule à la bourse Ochs de soutien d'études à l'étranger, financement qu'elle reçoit durant six années consécutives, jusqu'en 1899, avec des montants allant de 200 à 1200 francs¹¹⁰.

Parmi les moyens de financements de la période parisienne, il faut également relever les artistes qui sont obligés de travailler pour subvenir à leurs besoins, bien que ces cas – dans les exemples étudiés ici – sont plus rares. Le cas de Félix Vallotton est particulièrement révélateur. Lorsqu'il arrive à Paris, ce jeune Vaudois est conscient des difficultés financières de sa famille, conséquences d'un mauvais investissement de son père. Ce dernier, qui travaille comme droguiste, a prêté une somme importante à un ami dans l'espoir de sauver sa chocolaterie. Malheureusement, la faillite était inévitable, et Vallotton père a dû prendre les commandes de l'entreprise pour tenter de la maintenir à flot et éviter une ruine complète. Ces préoccupations familiales se reflètent dans les échanges que Vallotton entretient avec son frère aîné, Paul, où les inquiétudes sont clairement perceptibles¹¹¹:

¹⁰⁸ Archives de l'État de Fribourg, Protocole du Conseil d'État, CH AEF CE I 75, p. 775

¹⁰⁹ Voir, à ce propos, l'étude sur Joseph Reichlen : C. GAJO-GUYOT, « Joseph Reichlen, la voie parisienne tardive : le coût du rêve », *op. cit.*

¹¹⁰ La bourse Ochs, créée par Anna Elisabeth Ochs (1791-1864) a pour but de soutenir les études à l'étranger pour les artistes de Berne, voir : C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, Zurich, Université de Zurich, 2017, p. 41 et 367.

¹¹¹ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, 1936, *op. cit.*, p. 20-23.

C'est splendide, partout de l'or, des statues et des tableaux... J'avais bien remarqué lors de son séjour [que papa] avait des chagrins et je me doutais bien de la chose (...) Il ne sera vraiment tranquille que lorsque nous ne lui coûterons plus rien ; puisse ce moment ne pas tarder à venir. Je veux faire de mon mieux pour lui économiser de l'argent, mais tout est si cher ici ; il n'y a que ce dont on n'a pas besoin qui alors se vend pour rien¹¹².

Il cherche donc rapidement un emploi et tente sa chance auprès d'Ernest Meissonier qui engage ponctuellement des aides à l'atelier, mais sans succès. Il finit par trouver un emploi chez un antiquaire et restaurateur de tableaux où il pratique, entre autres réparations, des copies¹¹³. Du côté des femmes, nous trouvons un équivalent auprès de Louise Breslau qui, malgré une rente régulière de 300 francs, effectue plusieurs travaux (notamment des portraits et une collaboration avec l'éditeur Georges Charpentier pour l'hebdomadaire *La Vie moderne*) pour gagner sa vie¹¹⁴. Ces exemples restent relativement rares parmi les artistes du corpus. Le monde de la caricature, par exemple, n'est souvent rejoint qu'après la période de formation, comme en témoigne le cas Eugène Burnand qui, dès 1876, un an après la fin de ses études, commence à collaborer avec *L'Illustration*¹¹⁵. Si, durant vingt ans, il tire une part essentielle de ses revenus dans ce domaine d'activité, il ne semble pas en avoir besoin au moment de sa formation, percevant encore régulièrement des envois de ses parents. Au contraire, certains récits révèlent même des résistances à l'idée de travailler pendant les études, à l'image d'Ernest Biéler qui répond à ses parents : « Ne me parlez pas de faire un travail pour gagner quelque chose, d'abord je n'ai pas le temps et je suis très faible en toutes choses »¹¹⁶. Ainsi, la bohème, dans son sens plus précaire, ne semble toucher qu'une infime partie des artistes suisses à Paris qui sont contraints de compter davantage leurs sous ou de travailler. Pour d'autres, la question se posera beaucoup moins, voire ils trouveront dans la bohème, un moyen de conserver un rythme de vie agréable.

¹¹² Lettre de Félix Vallotton à son frère Paul Vallotton, 26 février 1882, cité par : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, op. cit., p. 360.

¹¹³ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, 1936, op. cit., p. 30.

¹¹⁴ La rente est versée par un marchand d'art impressionnistes du nom de Martinet qui fait malheureusement rapidement faillite, voir : M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 100.

¹¹⁵ KAENEL Philippe, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2004, p. 51-52.

¹¹⁶ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

La bohème instrumentalisée ?

Le manque d'argent est une plainte récurrente des artistes suisses à Paris¹¹⁷. Pourtant, il est intéressant de constater qu'ils ne se retrouvent jamais réellement dans une situation d'indigence. Giovanni Giacometti, dont les parents n'arrivent plus à financer la vie parisienne, doit rentrer en Suisse plus tôt que son camarade Cuno Amiet, mais ne connaît pour autant pas véritablement la misère des artistes sans le sou¹¹⁸. La majeure partie des cas précités appartiennent davantage à une catégorie plutôt bien lotie et peuvent se targuer de ne pas vivre une véritable bohème, puisqu'ils reçoivent constamment de l'argent. En revanche, il est possible, sur la totalité des cas étudiés, d'identifier des seuils de comportement ou des attitudes différentes à l'égard de l'argent. Ainsi, certains – ici il est davantage question des hommes que de leurs consœurs – accentuent fortement cette mythologie de la bohème. En 1856, Albert Anker, à Paris depuis deux ans, déplore sa situation financière actuelle :

(...) interrogez ceux qui ont vu mon habitation et mes arrangements, il n'y a rien à porter envie, et si, parfois, j'en parle en plaisantant, c'est plutôt une plaisanterie tragico-mique. D'autres fois je m'attriste en voyant toutes mes nippes, mes habits, mes chemises, mon pauvre lit et ses trois draps, ou quand, gérant mal mes affaires, je me trouve avoir dépensé mes fonds avant d'oser en redemander et qu'il ne me reste pas même de quoi acheter du tabac. Je suis loin de vouloir me plaindre, car l'attrait et le plaisir que j'ai au travail rachètent ces inconvénients, mais je ne voudrais pas qu'on crût qu'avec 140 à 150 francs par mois je mène une vie de milord et qu'il ne me reste pas sur le dos une besace aussi lourde à porter que celle des autres humains¹¹⁹.

Plusieurs réflexions sont à l'œuvre dans cet extrait. Premièrement, celle de la volonté de coller au plus près de la vie d'artiste en prouvant que l'on est loin d'une vie bourgeoise. En ce sens, Anker tient à se raccrocher au mythe bohème, définition usuelle d'un artiste en bonne et due forme pour la période. Deuxièmement, il faut sans doute y lire la dynamique économique qui le relie à sa tante qui, à plusieurs reprises, vient renflouer la caisse de son neveu. Il transparaît ainsi la nécessité de se montrer dans le besoin, vivant une vie simple et plus que modeste flirtant parfois avec la précarité. Un comportement qu'il n'est pas rare de retrouver dans les correspondances de ses camarades. En 1896, Edmond Bille écrit alarmé à sa mère : « Dans ma dernière lettre, j'ai demandé de l'argent à papa ; je n'ai rien reçu !!! Veux-tu le prier de bien

¹¹⁷ P. MÜLLER, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 10 décembre 1856, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272.

vouloir m'en envoyer le plus vite possible ; je serai bientôt sans le sou »¹²⁰. Cependant, l'analyse des dépenses du jeune homme, relativement importantes pour assurer son confort personnel, suggère qu'il se trouve rarement en proie à de réelles difficultés financières. Pour preuve, l'achat d'un sapin de Noël en décembre 1896 pour le prix de « 3 frs »¹²¹, l'équivalent d'une journée entière de repas, selon les calculs de son père quelques plus mois plus tôt¹²². Il faut relever ici le paradoxe de Noël, fête de famille bourgeoise par excellence, célébrée dans le contexte de la bohème parisienne¹²³. Bille est prêt à mettre le prix pour un arbre suffisamment grand et imposant, alors qu'il déplore constamment manquer de moyens pour se nourrir correctement. Noël s'accompagne visiblement, dans son imaginaire, d'un certain faste, si bien que les dépenses occasionnées pour les festivités de fin d'années sont décrites sans rougir à ses parents qui, pourtant, passent leur temps à rappeler à leur fils de faire des économies. En transparence de ces pratiques se lit une bohème presque bourgeoise correspondant, contre toute attente, à celle décrite par Murger¹²⁴.

Il y a ainsi, à travers ces exemples, une forme d'instrumentalisation de la bohème miséreuse : l'argent fait toujours cruellement défaut, du moins selon les dépenses à effectuer. Dans cette démarche, la lettre s'articule comme un moyen de véhiculer des demandes financières qui se justifient par l'état d'urgence de la situation, une sorte de « carotte » pour citer les réflexions de Pierre Moulinier¹²⁵. Augusto Giacometti dépend par exemple à la fois de l'argent familial et à la fois d'une bourse de l'État qu'il perçoit ponctuellement. En février 1897, cette dernière, qui arrive généralement à la fin du même mois, se fait attendre. Mi-avril, il rédige une longue missive à qui de droit pour obtenir rapidement son argent, c'est chose faite quelques jours plus tard. Néanmoins, dix jours plus tard, il écrit d'urgence à ses parents pour obtenir 100 francs afin de payer son voyage de retour en Suisse. Durant les jours écoulés, il a en effet dépensé

¹²⁰ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹²¹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹²² Selon les consignes de son père : « tu devrais te nourrir avec fr. 9.- par jour en moyenne, 40 centimes de déjeuner et fr 30 en moyenne pour le dîner et le souper, ensemble fr 3.-, de plus je compte sur environ fr 6.- par jour pour les fausses dépenses, soit une dépense totale de fr. 3.50.- par jour », lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 30 octobre 1896, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne. Voir également l'annexe 10 « Dépenses des artistes ». Concernant les fêtes de Noël, voir également le chapitre 7 « Paris comme foyer » où cette thématique est davantage développée.

¹²³ M. PERROT, « Noël. Un observatoire de la famille », *Le Journal des psychologues*, vol. 243, n° 10, Martin Média, 2006, p. 20-24. Un exemple similaire se retrouve chez Louise Breslau et Sophie Schaeppi qui organisent une fête de Noël avec leurs amies, voir le chapitre 7 « Paris comme foyer ».

¹²⁴ I. LIGIER-DEGAUQUE, « "Scènes de la vie de Bohème" de Murger, ou la chronique d'un embourgeoisement annoncé », *op. cit.*

¹²⁵ P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, Paris, Belin, 2002, p. 93.

l'intégralité de sa bourse (à laquelle s'ajoute un emprunt à l'un de ses camarades dont la somme ne nous est pas connue) pour payer ses frais de scolarité, mais également s'acheter de nouveaux vêtements, dont un costume de fête, un autre sur mesure, une paire de chaussures et un chapeau¹²⁶. Ces dépenses, destinées à atteindre un niveau de vie plus confortable que nécessaire, contredisent le concept même de vie de bohème. Plus encore, elles sous-tendent l'implication financière des familles, une tutelle difficilement conciliable avec l'esprit libre et indépendant des artistes bohèmes.

2. Vivre en bohème, vivre libre ?

Dans la littérature, la bohème s'inscrit comme une posture collective prônant l'indépendance et la liberté. Le modèle établi par Zola dans *L'Œuvre* thématise cette dernière comme une quête d'inspiration, une libération sur le plan intellectuel, mais également humain¹²⁷. Elle joue ainsi un rôle important dans la formation identitaire des individus et nombreux et nombreuses sont les artistes qui se sont construites autour de cette image en revendiquant une vie hors des normes et des obligations. Le mythe parisien de la liberté, lieu commun forgé tout au long du XIX^e siècle, fait ainsi miroiter aux artistes de passages une indépendance à laquelle ils ne peuvent prétendre au sein de leur famille ou de leur milieu d'origine. Une liberté des mœurs qui au fond n'existe pas dans la ville ou le village helvétique de départ et qui permet de s'émanciper de certaines contraintes sociales¹²⁸. Cette affirmation met en lumière non seulement l'aura unique de Paris, mais aussi le caractère éphémère de la bohème, défini par un lieu et une période précise : la jeunesse¹²⁹. Une notion aux contours particulièrement flous que Pierre Bourdieu invite à utiliser avec précaution¹³⁰. Dans cette conception, la jeunesse n'a pas d'âge précis, elle est socialement construite par des rapports de force ou de domination, comme ceux exercés par les parents, et elle est également destinée à être temporaire¹³¹. Une définition intrinsèquement

¹²⁶ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 15 février 1898, Paris, lettre no. 108, lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 15 avril 1898, Paris, lettre no. 111, lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 21 avril 1898, Paris, lettre no. 112, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1 Cité par : M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, *op. cit.*, p. 99-100.

¹²⁷ J. WORTH, « Chapitre XV. La mansarde dans la métropole, ou le rêve bohémien impossible », *op. cit.*, p. 211-212.

¹²⁸ R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 22.

¹²⁹ Période à laquelle Roqueplan impose tout de même une limite de trente ans, voir : N. ROQUEPLAN, *Regain. La vie parisienne*, Paris, Librairie Nouvelle : Victor Lecou, 1853, p. 131.

¹³⁰ P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 143-154. P. BOURDIEU, « De quoi parle-t-on quand on parle du "problème de la jeunesse" ? », dans *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes*, Vauresson, CRIV, 1986, II vol., p. 230. Voir également le chapitre 2 « Écrire Paris, du pacte épistolaire à l'empreinte de l'artiste » qui développe ce concept.

¹³¹ L. BANTIGNY et I. JABLONKA, « Le mot "jeune", un mot de vieux ? », *op. cit.*

liée, pour les artistes du corpus, au séjour parisien, tant la dynamique intergénérationnelle demeure particulièrement forte puisque l'éloignement physique au contraire de rompre la hiérarchie familiale vient la nourrir.

Bien intégrée dans l'imaginaire collectif, la vie de bohème n'est donc pas réellement vécue de manière aussi romancée. Les Helvètes, étudiés par exemple, échappent à une telle catégorisation, tant l'emprise familiale reste présente malgré la distance. Dans une de ses lettres, Ernest Bille conseille, par exemple, à son fils de travailler et d'être régulier pour ne pas être comme « ces bohèmes » qui ne pensent qu'à s'amuser et qu'« au fond personne [n']estime »¹³², attestant d'une vision péjorative de la vie de bohème, mais également d'une famille omnipotente. À travers ce constat, la bohème oscille totalement entre l'imaginaire et la réalité¹³³.

2.1. La bohème sous surveillance

Les artistes suisses ont accès à des guides pour préparer leur départ à Paris, des ressources qui les aident à organiser le voyage, mais aussi à apaiser les inquiétudes, notamment celles des familles¹³⁴. Ces guides listent par exemple les divers logements qu'il est possible d'occuper et les adresses utiles. Une grande partie des artistes ont donc déjà un logement au moment d'arriver dans la capitale, ayant anticipé la recherche d'une pension, d'un hôtel ou s'appuyant sur des connaissances parisiennes. L'instantanéité cède la place à l'organisation, et le choix du logement est souvent déterminé par les parents avant que l'oisillon ne quitte le nid. Force est de constater que certains logements limitent plus que d'autres la liberté des artistes une fois sur place. La pension, par exemple, impose une certaine surveillance, des horaires stricts et des obligations sociales¹³⁵. Gustave de Beaumont loge, 59 rue Pigalle, en pension chez la famille Bonnet qui compte un couple et deux enfants en bas âges. Ces derniers sont vraisemblablement liés par alliance ou tout du moins proche de la famille de Beaumont. Nous retrouvons en effet une mention de ce nom dans les papiers généalogiques de Pauline de Beaumont sa cousine¹³⁶. Tout porte à croire que le couple n'a pas pour habitude de loger des étrangers et des étrangères.

¹³² Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 22 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹³³ N. HEINICH, « Chapitre I. La bohème en trois dimensions », *op. cit.*

¹³⁴ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 570.

¹³⁵ P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁶ Gustave de Beaumont ne cite jamais les prénoms des époux Bonnet. En revanche, l'on sait que par alliance avec la famille Vallette et Appia de Genève, les de Beaumont sont liés à un certain Oscar Valette qui épouse une Anne F. Bonnet. Liste des cousins germains de la famille de Beaumont établie par les descendants de l'artiste, notes manuscrites, archives privée, Genève.

Beaumont explique qu'il dort en réalité dans le salon familial réaménagé en chambre à coucher forçant de fait le reste de la famille « à s'entasser dans une toute petite chambre »¹³⁷. Ce type de logement a pour avantage de ne pas proposer de loyer exorbitant, mais surtout d'offrir un cadre familial et un soutien pour guider les jeunes artistes¹³⁸. Être en pension chez les Bonnet permet par exemple à Beaumont de bénéficier de nombreux conseils, fait qu'il ne manque pas de préciser à ses parents : « Mme Bonnet a été charmante me parlant beaucoup de vous tous, me donnant tous les renseignements désirables »¹³⁹. Il est indéniable que, pour les parents, avoir la certitude que leur fils est pris en charge par une famille plutôt que de vivre seul dans un petit appartement a certainement des aspects rassurants. Ce mode de logement a effectivement la particularité de structurer davantage la vie du jeune homme, l'engageant activement dans les activités familiales, même si ces dernières ne semblent pas susciter beaucoup d'enthousiasme de sa part. Un soir, il raconte par exemple à ses parents qu'il s'est rendu à une soirée chez des amis du couple :

J'ai été av. Mr Bonnet, car Mme est au lit depuis 15 jours nous avons mis $\frac{3}{4}$ d'heure en omnibus pour arriver à notre destination, il y avait peu de monde, la dame qui recevait est impotente et âgée, Mme Melon a joué du piano av. une autre dame¹⁴⁰.

Une autre fois, il explique qu'après une journée passée avec son ami Eugène Burnand, il doit quitter ce dernier qui « dînait à Versailles chez les Girardet »¹⁴¹ pour rentrer manger avec la famille Bonnet. Il ajoute : « Après dîner Mr Bonnet nous a lu une très jolie nouvelle de Mérimée (Colomba) puis je me suis couché assez fatigué »¹⁴². Le rythme de la famille Bonnet vient ainsi fortement ponctuer et impacter celui du jeune homme qui devient tributaire de ses logeurs. Après plusieurs mois passés à Paris, il constate qu'il entre dans une certaine routine de vie dont « la seule dissipation à laquelle je me sois livré est une petite soirée assez ennuyeuse chez des amis des Bonnet »¹⁴³. S'il semble n'avoir que rarement l'occasion de profiter des soirées parisiennes, il relate tout de même un certain nombre de sorties avec ses collègues d'atelier. À

¹³⁷ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹³⁸ *The Art student in Paris*, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁹ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, 05 janvier 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁴⁰ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, [entre le 08 et le 14] mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁴¹ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, [février ou mars] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

nouveau pourtant, ces dernières sont soumises aux bonnes règles du foyer. Quelque temps après son arrivée, la famille Bonnet accueille un second pensionnaire qui répond au nom de « M. Armand Colomb »¹⁴⁴. S'il profite de quelques soirées au théâtre avec ce dernier, sa présence vient rapidement contrecarrer certains de ses plans. Lors d'une soirée dans l'hôtel de son camarade Evert van Muyden, il est contraint de rentrer tôt « car Mr B.[onnet] m'a demandé de ne pas me donner de clef à cause de l'autre jeune homme auquel ses parents ont demandé que l'on n'en donne point »¹⁴⁵. Être pensionnaire chez les Bonnet limite ainsi considérablement l'indépendance et l'autonomie du Genevois et, de son point de vue, Paris ne satisfait pas ses aspirations de liberté¹⁴⁶. Au contraire, la vie en pension impose des règles de cohabitation, des horaires stricts et diverses contraintes. La liberté tant vantée par la Ville Lumière se révèle donc soumise à certaines conditions¹⁴⁷.

Edmond Bille est certainement conscient qu'un tel choix de logement le priverait de nombre de ses libertés lorsqu'il arrive à Paris pour la première fois en 1895. D'entente avec son père, le jeune homme est censé loger chez un certain monsieur Robert qui s'est proposé de l'accueillir. Il change pourtant d'avis quelques jours avant le départ tandis que son père le met en garde en lui expliquant que « dans la reculade tu allais blesser M. R. Il avait sans doute mis aussi que tu irais chez lui, que tu deviendrais leur pensionnaire etc »¹⁴⁸. Pourtant, Bille se refuse à entrer en pension chez ce dernier et préfère opter pour un petit appartement avec son camarade Charles L'Eplattenier, il s'en justifie auprès de son père :

Mr Robert est venu nous voir avec Mme Gavin un soir de la semaine passée.
L'Eplattenier est très heureux que nous ne soyons pas en pension chez eux ; il n'aurait pas pu s'accorder, m'a-t-il dit !¹⁴⁹.

L'indépendance, une vie hors des contraintes familiales et des horaires imposés par un rythme sont autant de critères que les jeunes hommes et femmes viennent chercher à Paris¹⁵⁰. Sans

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *The Art student in Paris, op. cit.*, p. 25. R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁸ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 19 octobre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁴⁹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre e1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁵⁰ Dans l'étude portant sur la période antérieure à la nôtre, c'est déjà le cas comme le décrivent Pascal Griener et Paul-André Jaccard : « Certains profitent de l'éloignement de leurs parents pour s'affranchir du carcan familial et scolaire », voir : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 75.

répondre totalement aux normes de la vie de bohème, ces aspirations sont assimilées à une certaine liberté¹⁵¹. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que, dès sa seconde année à Paris, Gustave de Beaumont abandonne la famille Bonnet pour louer une chambre dans un hôtel, sacrifiant au passage une partie de son confort¹⁵². Pourtant, même en choisissant un type de logement permettant une plus grande autonomie, il est difficile de se détacher complètement de l'emprise familiale. Les lettres viennent étayer cette affirmation puisqu'elles contiennent de nombreuses recommandations. Le père d'Edmond Bille par exemple tient à connaître le déroulement *stricto sensu* des journées de son fils et cela passe par des détails anodins du quotidien :

Tu nous diras par le menu comme tu vis ; faites-vous vous-mêmes votre chambre ?
Cirez-vous vos souliers ? faites-vous une partie de votre popote dans votre cuisine ?
Maman aimerait savoir comment votre chambre est arrangée¹⁵³.

Quelques jours plus tard, Caroline Bille sermonne également son fils, pour ses lettres qui « ne [lui disent] rien » sur sa vie parisienne. Elle accompagne sa remontrance d'un questionnaire de plus d'une dizaine de lignes qu'elle le prie de compléter afin de connaître : l'agencement de sa chambre, les repas pris, l'organisation de la journée ou encore l'utilisation de son linge de maison¹⁵⁴. Bille demeure ainsi sous l'étroite surveillance parentale malgré la distance qui les sépare ; une réalité dont il est bien conscient puisqu'en répondant à sa mère, il ne lui cache rien de sa manière de vivre :

Naturellement tu trouverais par ci par-là ! encore à redire, de la batterie de cuisine qui s'oublie dans la chambre à coucher et une brosse à cheveux qui a trouvé le moyen de se nicher à côté du pain dans l'armoire à vaisselle¹⁵⁵.

En exagérant sans doute le trait, Bille se présente comme un jeune homme bien désordonné rendant des comptes à sa mère sur sa manière d'entretenir son logis. Au demeurant anecdotiques, ces mentions sont pourtant nombreuses dans les lettres des jeunes artistes suisses

¹⁵¹ R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 18.

¹⁵² Voir annexe 9 : « Adresses et loyers ».

¹⁵³ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 19 octobre 1895, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁵⁴ Lettre de Caroline Bille à Edmond Bille, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

¹⁵⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

à Paris et témoignent du prolongement des rapports de force d'une génération sur une autre. Ainsi, si l'installation à Paris, loin du toit parental, participe d'une forme d'émancipation dont la bohème s'empare, en réalité, elle ne se construit pas hors des codes familiaux. Le mythe, des jeunes femmes et jeunes hommes livrés à eux-mêmes, entretenu par la littérature, ne prend que rarement la forme escomptée. Au contraire, l'éloignement géographique semble rendre plus solide encore l'emprise parentale puisque la condition *sine qua non* de la réussite de l'expérience parisienne dépend d'un facteur bien précis : les envois réguliers d'argent.

2.2. La bohème d'apothicaire

L'envoi régulier d'argent, sorte de manne financière sur le papier, a en réalité ses limites. Plus encore, elle comprend son lot de contraintes, puisque la nécessité de financer ses études cloisonne les jeunes hommes et femmes sous l'étroite surveillance de leur famille¹⁵⁶. Après une nouvelle sollicitation, Julie Robert demande : « Veuille donc, mon cher fils, m'envoyer le compte de tes dépenses afin que nous puissions te rendre attentif à ce qu'il y aurait à améliorer »¹⁵⁷. En guise de réponse, Léo-Paul Robert commence par justifier son train de vie :

Moi-même, j'ai été comme toi plus qu'étonné que mon argent ait duré si peu de temps, et pourtant je sais n'avoir fait aucune dépense inutile. Je vis même simplement pour la vie parisienne, car, dis-toi bien que Paris n'est pas Bienne¹⁵⁸ !

La vie parisienne est certes onéreuse et marque un écart économique considérable avec la Suisse. En revanche, il faut distinguer dans les dépenses celles jugées nécessaires de celles qui s'apparentent davantage à des petits plaisirs. Robert est pris de court lorsque sa mère lui demande de lister ses achats, un exercice auquel il ne semble pas se plier rigoureusement depuis son arrivée. Il lui explique :

Quoique je n'aie pas noté mes dépenses, jugeant que cela n'a aucune utilité, je puis te rendre compte de tout. Je t'inscris cela sur un billet ci-inclus. Tu verras par-là que,

¹⁵⁶ P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, op. cit., p. 91.

¹⁵⁷ Lettre de Julie Robert à Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁵⁸ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 25 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

malgré la meilleure bonne volonté, on a besoin de beaucoup, même pour vivre très sagement¹⁵⁹.

Le fameux billet n'a pas été conservé, mais tout porte à croire que les dépenses, notées en aval, ne jouissent pas d'une exactitude aussi précise qu'un carnet de comptes tenu régulièrement. Le mois suivant, le relevé de compte est visiblement devenu une routine puisqu'il écrit à sa mère : « Je dépense en moyenne F. 3- à F. 3,20- par jour pour ma nourriture, sauf un extra de temps en temps »¹⁶⁰. Plus encore, il semblerait que le jeune homme soit en proie à quelques scrupules :

Si je te dis tout cela, ce n'est pas que j'aie à me justifier de quelque chose, puisque tu as été si bonne toujours et que tu ne m'as jamais rien reproché. Tu as toujours eu confiance dans ma modération et je t'en remercie sincèrement. Non, si je te dis cela, c'est pour te mettre tout à fait au clair sur ma manière de vivre et aussi pour moi-même, j'en éprouve le besoin, parce que cet argent que tu m'avances me paraît deux fois plus précieux que s'il était à moi. Tous les francs que je dépense me rappellent ma dépendance et je ne voudrais pas que cette somme s'accumule plus qu'il n'est absolument nécessaire¹⁶¹.

La situation familiale explique en partie les inquiétudes de Julie Robert puisque depuis le décès de son époux Aurèle Robert quatre années auparavant, elle s'occupe seule de ses trois enfants. Le terme de dépendance a donc ici une importance cruciale. Le joug financier qui tient les artistes va à l'encontre même de l'idée de la bohème parisienne libre de toutes contraintes. L'installation dans la ville parisienne et la réception régulière de la rente familiale s'accompagne, en effet, de la nécessité d'apprendre à calculer ses sous : un apprentissage qui se juxtapose à celui artistique. À travers son personnage de Claude Lantier dans *L'Œuvre*, Zola relève d'ailleurs que ce dernier obtient sa liberté « grâce aux mille francs de rentes », mais que, sans un budget tenu convenablement, il connaît rapidement des « fins de mois terribles »¹⁶², attestant que la réception ponctuelle d'argent est soumise à une condition : savoir compter.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 24 février 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² É. ZOLA, *L'oeuvre, op. cit.*, p. 45.

Vers 1890, 200 à 500 francs par mois permettent d'englober les dépenses quotidiennes et les frais ponctuels de scolarités¹⁶³. Le reste est jugé par les parents comme du superflu, du luxe non essentiel comme en témoignent une grande partie des correspondances. Le cordon ombilical financier, qui se met alors en place, est nourri dans un sens par les envois d'argent et de l'autre par une justification des frais¹⁶⁴. Sigismund Righini, par exemple, dès son arrivée à Paris, tient un journal de comptes¹⁶⁵. Les dépenses pour son séjour allant d'octobre 1887 à décembre 1888 sont ainsi entièrement retranscrites dans un petit cahier (fig. 8). Il y indique les frais relatifs à ses déplacements de la Suisse à Paris (0,20 centime de frais de Douane et 3 francs pour un cocher ou encore 0,15 centime d'omnibus pour circuler dans Paris), à ses repas (0,30 centime pour un déjeuner, 0,85 centime pour un dîner), à son logement (20 francs, pour une chambre) et à sa pratique artistique (120 francs pour entrer à l'Académie Colarossi, 2,05 francs pour du carton, 0,30 centime pour un porteplume et sa plume)¹⁶⁶. Si les frais sont relevés avec sérieux, il apparaît très rapidement que le livre ne tient compte que de certains centres de coûts qui se répètent mensuellement (déplacement, repas, loyer, atelier) évinçant totalement des dépenses de plaisirs comme des habits ou des sorties. Il est possible que Righini n'en fasse tout simplement pas, ou – ce qui semble plus probable – qu'il n'inscrive que les frais nécessaires pour en justifier les montants à sa famille ou ses mécènes. Il reçoit en effet de l'argent de sa famille, mais également d'Otilie Roederstein, artiste suisse qui encourage la formation du jeune homme. D'octobre à décembre 1887, il reçoit « 516 fr. », mais le total de ses dépenses pour les mois en question est bien inférieur impliquant certainement que seuls les frais justifiés ou justifiants y figurent¹⁶⁷. L'exercice comptable a également pour but de prouver l'usage sage et réfléchi des versements ponctuels. En effet, rares sont ceux ou celles qui peuvent se permettre de vivre à Paris en coupant tous les liens avec leur famille ni avec les contraintes que cela engendre. La demande de listes de dépenses que Julie Robert fait à son fils est ainsi loin d'être

¹⁶³ L. ROUX, « Petits mystères de Paris : comment vivent les étudiants », *L'Echo de la semaine*, n° 63, 15 décembre 1889, p. 162. P. JACQUEMART, *Professions & métiers guide pratique pour le choix d'une carrière à l'usage des familles et de la jeunesse*, Paris, A. Colin, 1891, cité également par : P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, op. cit., p. 88-89.

¹⁶⁴ P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, op. cit., p. 92-93.

¹⁶⁵ C'est également le cas pour Albert Anker qui rédige, en partie avant son départ pour Paris lorsqu'il se trouve encore à Halle, un livre de comptes qu'il complète ensuite par la vente de certains tableaux. Il ne couvre pas directement la période qui nous intéresse, mais permet de juger d'une pratique, voir : *Ausgabenheft Albert Anker, 1852-1854*, Burgebibliothek, Bern, A-8-58. Il tient également un livre de comptes pour son départ à Paris dont l'une des pages a été reproduites dans : R. MEISTER, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, op. cit., p. 46.

¹⁶⁶ « S. Righini, IB CG. Paris 1887-1888 – Ausgaben », Fondation Righini-Fries, Zurich.

¹⁶⁷ Sans compter le mois d'octobre où il règle ses frais de scolarité à l'Académie, il dépense entre 80 et 150 fr. par mois, voir son livre de comptes : « S. Righini, IB CG. Paris 1887-1888 – Ausgaben », Fondation Righini-Fries, Zurich.

un cas isolé. À de nombreuses reprises, les parents, inquiets, tirent la sonnette d'alarme et usent des correspondances pour exiger des décomptes de frais.

Au demeurant anecdotique, le rapport à l'argent est en réalité un objet central de recherche en histoire économique et devient, dans le cas qui nous intéresse, révélateur des dynamiques relationnelles¹⁶⁸. Si le thème de l'étudiant prodigue dilapidant l'argent familial a si souvent été objet de littérature, c'est bien parce que la réalité s'en approche en de nombreuses occasions¹⁶⁹. À ce titre, le cas d'Edmond Bille est l'un des plus diserts et donne un terrain privilégié d'observations. Durant la majeure partie de sa période parisienne, le jeune homme semble dépenser sans compter l'argent familial. Si son père, directeur d'institution, gagne très bien sa vie, il a à charge cinq enfants. La mère d'Edmond Bille le rappelle ainsi souvent à l'ordre comme c'est le cas après un achat superflu : « nous avons fait tous un saut en voyant déjà une liste de tes dépenses si peu réfléchies. (...) Tu payes fr 11.50 un chapeau qui vaut f 5 de moins »¹⁷⁰. Malgré cela, les dépenses onéreuses du jeune homme, second enfant de la fratrie, semblent aller bon train, ce qui lui vaut également des remontrances de la part de son père :

S'il t'avait plu de prime abord de me fournir le compte de tes dépenses, tout se serait passé normalement et tu ne m'aurais pas mis dans l'obligation de t'écrire la lettre qui t'a fait de la peine¹⁷¹.

La première missive en question n'a pas été conservée, sans doute déchirée après sa réception. Il semblerait néanmoins qu'elle réponde à une énième demande d'argent qui a causé la colère du patriarche. Malgré ce petit sermon, Bille ne parvient visiblement pas à être économe : « Tu me dis que tu ne fais aucune dépense superflue (...) en un mois et demi je t'ai expédié fr 350.- Le 16 déc. F. 100.- le 24 fr. 50.- le 10 janv. Fr. 100. et le 31 janvier encore f. 100.-». À son décompte, Ernest Bille, ajoute une recommandation qui sonne comme un ultimatum : « Apprends à compter mon garçon »¹⁷². En mai de la même année pourtant, les parents

¹⁶⁸ *L'argent des familles. Pratiques et régulations sociales en Occident aux XIXe et XXe siècles*, Trois-Rivières et Québec, Centre interuniversitaire d'études québécoises, 2019, p. 1.

¹⁶⁹ Citons à ce propos l'époque de la littérature épique (1803-1830) et critique (1830-1883), voir : P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, op. cit., p. 93.

¹⁷⁰ Lettre de Caroline Bille à Edmond Bille, 24 octobre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁷¹ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 14 novembre 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁷² Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 16 février 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

constatent avec déception que le jeune homme ne veut pas entendre raison : « Tu n'as jamais voulu tenir une caisse, tu vies au jour le jour, puis quand il n'y a plus rien, vite on écrit au papa »¹⁷³. Ernest Bille en colère conclut sa lettre de la sorte : « Maintenant tu sais que tu m'as fait mal au cœur et que je ne me réjouis plus autant de ton retour »¹⁷⁴. De son côté, Caroline Bille rédige également une missive pour son fils, si elle ne cache pas son agacement, elle prend un ton plus calme pour le sermonner :

Tu te rappelles le beau temps où tu me disais. Oh si on me permet de faire du dessin je me contenterai de pain et de fromage. Oh ! mon pauvre ami ! Tu vois que c'est une parole en l'air. Bref il est convenu que rien ne t'es refusé, mais je crois que tu n'as pas l'ordre dans tes finances que nous aimerions te voir, de plus tu néglige un peu de répondre à ce qu'on te demande¹⁷⁵.

Plus que de la colère, c'est de la tristesse qui transparaît à travers ses mots, accablée de devoir à la fois reprendre son fils et calmer la colère de son époux. La dynamique de la mère de famille prenant le parti de son fils est un *topos* en littérature¹⁷⁶. On y retrouve souvent l'intrigue de la mère qui envoie en cachette des subsides au jeune homme malgré l'interdiction paternelle. Dans plusieurs lettres, Edmond Bille sollicite en effet directement sa mère :

N.B. Pourras tu m'envoyer de l'argent le plus vite possible ? Nous sommes un peu ds la « purée » ; L'Eplattenier n'a plus pas un sou depuis quelques jours et je ne vaux guère mieux !!! Veux tu avoir la bonté de m'envoyer quand même peu de chose, si papa n'est pas là¹⁷⁷.

Caroline Bille ne gère vraisemblablement pas les finances familiales, mais elle bénéficie néanmoins d'une certaine marge de manœuvre pour faire des envois ponctuels sans l'accord de son époux. À ce titre, si elle intercède souvent en faveur de son fils, elle intervient également à plusieurs reprises pour calmer les tensions entre les deux hommes : « Écris bien vite une bonne

¹⁷³ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Lettre de Caroline Bille à Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

¹⁷⁶ P. MOULINIER, *La naissance de l'étudiant moderne*, op. cit., p. 92-93.

¹⁷⁷ La citation a été retranscrite sans modification, ni corrections des fautes d'orthographe, voir : Lettre d'Edmond Bille à Caroline Bille, 27 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

et affectueuse lettre à ton père »¹⁷⁸. À l'inverse, Jeanne Bille, la sœur d'Edmond, prend parti dans la dispute pour soutenir son père : « Songes que les premiers qui ont été attristés de cette affaire, ce sont nos parents qui ne t'ont rien refusé, tu le sais. Souviens toi que celui qui paye a le droit de savoir pourquoi il paye »¹⁷⁹. Cette dispute engendre alors une véritable organisation des dépenses d'Edmond Bille puisque chacun des versements qu'il reçoit de son père est désormais accompagné d'une répartition précise :

Mon cher Edmond,

Je t'envoie – par mandat postal – la somme de fr 200.- que tu utiliseras comme suite :

fr. 125.- inscription de 6 mois à l'école Julian ; `` 15.- pour la masse

`` 6.- pour chevalet et tabouret

Ensemble fr 146.-

Le reste pour tes dépenses personnelles¹⁸⁰.

Contraint dès lors de faire de véritables comptes d'apothicaires, Bille n'a plus aucune liberté sur ses dépenses. Même lorsque sa mère tente de lui envoyer un peu d'argent en lui proposant une manière de l'utiliser, son père ajoute immédiatement avoir : « fait un autre calcul que celui un peu fantaisiste de maman »¹⁸¹. En comptant au centime près ses coûts journaliers – « tu devrais te nourrir avec fr. 9.- par jour en moyenne, 40 centimes de déjeuner et fr 30 en moyenne pour le dîner et le souper, ensemble fr 3.- »¹⁸² – il ne laisse plus l'opportunité au jeune homme de faire d'achats imprévus. Cette querelle financière perdure tout au long des études parisiennes du jeune homme et nécessite ponctuellement un petit rappel à l'ordre : « il ne faut pas acheter ce dont on n'a pas besoin, quand même ce serait bon marché ! »¹⁸³. Une mesure qui n'empêche pas Bille de tenter régulièrement de demander des versements supplémentaires :

¹⁷⁸ Lettre de Caroline Bille à Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

¹⁷⁹ Lettre de Jeanne Bille à Edmond Bille, 10 mai 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILJEA, Berne. Il s'agit vraisemblablement d'un ajout dans l'enveloppe du père puisqu'elle précise : « Je joins deux mots à la lettre de papa ».

¹⁸⁰ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 22 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁸¹ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 30 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 25 novembre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

Ta demande ressemble bien à celle d'un enfant gâté et auquel on ne refuse jamais quelque chose. Il paraît que j'ai été bien faible avec toi et que c'est toute une éducation à refaire¹⁸⁴.

Le constat de Bille père est particulièrement rude, mais se comprend à l'aune des nombreuses lettres de remontrances qu'il adresse à son fils au cours de ses deux séjours parisiens entre 1896 et 1897. Sur plus d'une cinquantaine de lettres consultées, conservées aux Archives littéraires suisses de Berne et aux Archives de l'État du Valais, vingt-cinq abordent les questions financières et dans plus d'une dizaine c'est même le sujet principal de l'épître¹⁸⁵. Si le cas d'Edmond Bille est singulier, il est en réalité symptomatique de la dynamique qui se met en place avec le départ pour Paris. À d'autres degrés peut-être, la plupart des artistes répondent aux mêmes constats. Loin du toit familial, isolés dans un pays encore étranger et souvent aspiré par le tourbillon grisant de la vie parisienne, les artistes suisses doivent, pour la première fois, tenir des comptes et en rendre. L'envie de s'intégrer au modèle parisien, souvent à grands frais, est ainsi coupée par l'emprise parentale qui resserre constamment le nœud de la bourse ou le délie en fonction des nécessités. Bien loin du modèle de Claude Lantier, qui vit sur une rente, mais dépense sans compter avec comme seules conséquences des fins de mois plus difficiles, les artistes suisses sont ponctuellement renfloués financièrement, mais conséquemment surveillés pour le moindre achat. Une fois encore, l'image de la bohème libre de toutes contraintes sociales ne correspond pas aux cas des artistes suisses à Paris¹⁸⁶.

*

* *

Les récits des artistes suisses témoignent d'un écart significatif avec les productions littéraires ou musicales venant compter les jours heureux de la bohème au cours du XIX^e siècle. En effet, décrite comme l'étape même de la jeunesse pittoresque, ce mode de vie précaire n'est pas aussi

¹⁸⁴ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 24 mars 1897, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁸⁵ Pour les Archives littéraires Suisses : 24 lettres reçues envoyées par Berthe, Caroline, Ernest ou Jeanne Bille, voir : Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, Berne. Pour les Archives de l'État du Valais : 17 lettres envoyées par Edmond Bille, voir : Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁸⁶ Bien entendu, ce constat ne s'explique pas par l'origine des artistes du corpus, mais bien par leur statut social et, souvent, leur âge. C'est par ailleurs, une affirmation qui touche également les apprentis et apprentis en provenance d'autres pays étrangers. Il n'en demeure pas moins que, dans le cas précis, cela semble presque être une généralité, ce qui nous permet de discuter de manière légitime la remise en question de la notion d'artiste bohème.

déprécié dans les récits postérieurs qu'il ne l'est dans ceux produits sur l'instant. Le chansonnier, Pierre Jean de Béranger, célèbre sa mansarde parisienne, évoquant une jeunesse insouciant où l'amour, l'amitié et la musique étaient au centre de sa vie¹⁸⁷. Les souvenirs du chansonnier français résonnent ainsi comme l'écho d'une vie d'insouciance qui tranche pourtant avec les cas étudiés précédemment. Il faut relever d'une part la distance mémorielle en jeu lorsque les expériences sont racontées des années plus tard. Mais plus globalement il faut se rendre à l'évidence que nombre d'étudiants et d'étudiantes, à la même période ne vivent pas aussi bien cette étape singulière et surtout n'en gardent pas le même souvenir ému¹⁸⁸. Ainsi, il est intéressant de noter que la notion de bohème parisienne, souvent associée à ce mode de vie artistique et non conventionnel, a été vécu différemment par les artistes suisses en formation à Paris à la fin du XIX^e siècle¹⁸⁹. Contrairement à l'image romantique de la bohème, ces derniers semblent moins enclins à sacrifier leur confort et leur niveau de vie. Cela peut s'expliquer en partie par le contexte socio-économique de la Suisse à cette époque. Dès 1815, la Suisse connaît un développement industriel qui lui permet de sortir de son statut de pays principalement montagneux. Bien que la Suisse n'atteigne pas les niveaux de richesse des régions les plus riches, elle connaît néanmoins une certaine prospérité¹⁹⁰. Par ailleurs, les familles des artistes suisses en formation à Paris proviennent souvent de la petite bourgeoisie et disposent donc de ressources financières suffisantes pour leur permettre de faire ce voyage créant d'autant plus un fort écart entre la vie en Suisse et celle à l'arrivée à Paris. Ainsi, la bohème vécue par ces artistes suisses apparaît davantage comme une étape nécessaire pour atteindre le statut d'artiste tant désiré, plutôt que comme un mode de vie choisi et romantique, un constat qui prend tout son sens puisqu'ils ne proviennent généralement pas de milieux défavorisés, contrairement à certains artistes bohémiens célèbres. Leur niveau de vie relativement confortable et leur origine sociale influencent ainsi en grande partie leur perception et leur expérience de la bohème.

Il apparaît donc, dans les récits, une véritable contradiction entre rêver de la vie de bohème parisienne, et à la fois ne pas en apprécier toutes les facettes (petite mansarde, peu de moyens, etc.) ou de ne pas pouvoir la vivre pleinement (indépendance et omniprésence des parents). L'étude de ces cas permet ainsi d'exposer la tension entre la vie parisienne fantasmée et celle réellement vécue une fois sur place. Par ailleurs, il apparaît clairement une ambivalence qui

¹⁸⁷ P.-J. de BERANGER, *Oeuvres complètes de P.-J. de Béranger*, Paris, Perrotin libraire, 1840, p. 395-396.

¹⁸⁸ J.-C. CARON, *Généralisations romantiques*, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁸⁹ M. CHARPY, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages », *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁰ J.-J. BOUQUET, « Économie et société au XIX^e siècle », Paris, Presses Universitaires de France, 2013, vol. 9e éd., p. 88.

oppose le désir de vouloir vivre en artiste indépendant tout en demeurant dépendant des moyens financiers des parents, mais aussi de leurs conseils, de leur surveillance et de leurs sollicitations ponctuelles ; en somme, la bohème en demi-teinte, symptomatique également d'une crise identitaire.

CHAPITRE 7 : PARIS COMME FOYER ?

Du reste tout le monde éprouve un certain malaise en arrivant à Paris où l'air ne vaut pas celui des montagnes suisses ; mes [camarades] de l'École des arts décoratifs ont tous eu un peu mal aux cheveux au commencement de leur séjour dans la capitale ; on finit par s'y habituer comme à bien d'autres choses !! Et après ! Le pays nous paraîtra un véritable paradis !! ¹.

Lettre d'Edmond Bille à sa mère, 1896.

La lettre qu'Edmond Bille rédige à ses parents en 1896 illustre la complexité des expériences vécues par les jeunes artistes suisses à Paris. Les Helvètes oscillent, en effet, entre des périodes d'intégration difficile et des moments de joie intense grâce, entre autres, aux sociabilités qui facilitent leur acculturation. Dans son récit, Bille relève trois temps du séjour parisien : l'arrivée qui constitue une perte de repère, voire une crise identitaire, l'accoutumance qui marque l'assimilation à cette nouvelle vie – fort festive – et l'adaptation, permettant aux jeunes artistes de s'intégrer pleinement. Si sa description est assez simple, elle permet néanmoins de comprendre certaines dynamiques de mobilités sociales alors en jeu.

Au début de l'expérience parisienne, les artistes suisses sont confrontés à une supériorité parisienne, à un ensemble d'injonctions sociales générant des sentiments d'infériorité, et à la domination symbolique véhiculée et exercée par la Ville Lumière, les obligeant à choisir entre assimiler pleinement la culture parisienne, au risque de perdre leur identité helvétique, ou préserver coûte que coûte leurs spécificités suisses². Un dilemme d'autant plus complexe que se mêlent à leur vie quotidienne des ambitions futures. Peut-on réellement se prévaloir parisien si l'on souhaite faire carrière en Suisse ensuite ? Mais à l'inverse, peut-on espérer une reconnaissance artistique à Paris sans passer par une acculturation ? Ce questionnement révèle une seconde quête, celle d'une position sociale à Paris, entraînant des formes complexes de classement, de déclassement et de reclassement. Perdant leur capital culturel, symbolique,

¹ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 12 janvier 1896. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

² C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », dans J.-L. Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 411-419.

économique et social à l'arrivée, les Helvètes trouvent de nouvelles stratégies pour recréer, dans la société parisienne, un peu de la place qu'ils occupaient avant leur départ. Les réseaux de sociabilité constituent ainsi un soutien important aux artistes, leur permettant de recréer à Paris des structures et des repères, en somme un nouveau foyer. Explorer ce concept nécessite, nous le verrons, de dépasser l'idée d'une simple habitation, d'un logement pour réfléchir à l'impact de réseaux familiaux, amicaux, amoureux ou professionnels qui encadrent l'expérience parisienne³. Dès l'arrivée, des tissus relationnels se constituent, d'abord restreints, liés au cercle proche de connaissances avant le départ, puis progressivement s'ouvrant aux relations communautaires et s'élargissant finalement aux relations mondaines. L'étude de ces étapes de sociabilisation permet une analyse des défis et enjeux auxquels sont confrontés les artistes suisses dans leur processus d'acculturation.

1. Les Helvètes à Paris, la quête identitaire

Le voyage, placé sous le signe perpétuel du départ, est bien souvent la première étape d'une quête identitaire. Une quête d'autant plus forte qu'à Paris, les helvétismes (manière d'être, tic de langage ou style vestimentaire) révèlent des enjeux de déculturation profonds, c'est-à-dire d'une perte progressive de ce qui est propre à la culture suisse⁴. L'identité parisienne s'est construite sur un sentiment de supériorité vis-à-vis des provinciaux et des étrangers⁵. Elle est d'autant plus affirmée que les écrits suisses vont constamment relater des faits relevant, quant à eux, d'un complexe d'infériorité. Cette domination symbolique engendre un besoin accru d'appartenance, s'incarnant à travers la nécessité de correspondre à un nouveau champ social, ici celui des artistes⁶. Pourtant, il ne suffit pas d'être à Paris pour se prétendre artiste ; il faut devenir parisien pour espérer l'être. En cela le statut d'artiste s'acquiert en franchissant une

³ E. HEMON, « Le temps des migrants ; les temps de l'exil », *Thérapie Familiale*, vol. 23, n° 2, Médecine & Hygiène, 2002, p. 183-194.

⁴ La notion de « quête identitaire » doit beaucoup à l'étude de Marion Lagrange qui a posé, sur les Italiens à Paris, les mêmes questionnements : M. LAGRANGE, *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris : 1855-1909*, Paris, CTHS, 2010.

⁵ B. BOVE, « Aux origines du complexe de supériorité des parisiens : les louanges de Paris au moyen âge », dans C. Gauvard et J.-L. Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 423-443. C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », *op. cit.*, p. 417-419.

⁶ Sur la question de la violence symbolique au sein des rapports de force et des hiérarchies sociales voir notamment : P. BOURDIEU et J.-C. PASSERON, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement.*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970. Ici, ce concept est appliqué à Paris et à sa domination sur les étrangers et les étrangères qui composent sa sphère sociale. Il se comprend comme le mécanisme premier d'imposition d'une domination sociale celle d'être, de devenir ou de se sentir parisien pour appartenir tout à fait à la société et au champ dans lequel on souhaite s'inscrire.

frontière aussi réelle que symbolique, celle de la modification de sa *persona*⁷. Ces problématiques d'intégrations sont courantes à la fin du XIX^e siècle au sein d'une ville formant une mosaïque de populations, à travers laquelle les différences identitaires sont d'autant plus accentuées. La présence de provinciaux français ou étrangers à Paris est particulièrement importante dès la seconde moitié du XIX^e siècle⁸. L'accueil en masse de ressortissants de nationalités différentes crée ainsi une population multiethnique composée de milieux sociaux très différents les uns des autres. Les premiers recensements officiels des étrangers ne datent que de 1851. À ce moment-là, la ville compte 62'241 personnes étrangères établies de manières fixes ou de courte durée. Les chiffres ne cessent d'augmenter les années suivantes, passant à 104'126 en 1872 et à 180'962 en 1891⁹. Sur place, les communautés étrangères se forment la plupart du temps en colonie afin de préserver leurs cultures originelles. Les premières réactions xénophobes n'arrivent que plus tard, à la fin du siècle, laissant ainsi croire à une intégration douce et facilitée¹⁰. Pourtant, les communautés étrangères demeurent sujettes à des injonctions d'intégration fortes. Les Helvètes à Paris tentent donc se forger une identité nouvelle, une démarche délicate :

Cette pauvre Schaeppi brûlait pour la peinture d'un amour malheureux, mais en dépit de son travail acharné, elle n'arriva pas à se faire une situation. Quoiqu'elle eût gardé l'accent et les manières de son pays et ne se fût jamais adaptée à la vie parisienne, elle ne pouvait pas se résoudre à retourner en Suisse¹¹.

Devenir parfaitement Parisien, voilà l'obligation qui touche la majeure partie des immigrés à Paris au cours du XIX^e siècle¹². Cela est d'autant plus vrai pour les artistes qui recherchent à Paris, non seulement une formation pratique, mais également un titre et une reconnaissance¹³. Ce phénomène passe ainsi par l'adoption de pratiques artistiques, mais surtout sociales alors en vigueur à Paris. Pourtant, oscillant entre la volonté de conserver ses particularismes et la nécessité de s'adapter à Paris, Schaeppi se retrouve bloquée entre deux identités et deux pays. Face à ces enjeux identitaires, les Helvètes comprennent que devenir parfaitement Parisien n'est

⁷ J. MORIZOT, *Art : changer de conviction*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

⁸ À ce propos, voir : P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, p. 574.

⁹ *Ibid.*, p. 572.

¹⁰ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, Presses Universitaires de France, 1995, p. 576. Voir à ce propos le chapitre 4 « l'atelier de la plaisanterie à la xénophobie ».

¹¹ Cette citation fait référence à la jeune Schaeppi et son style vestimentaire au cours de sa formation parisienne dès 1874 : M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Éditions des Portiques, 1932, p. 38.

¹² P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 569.

¹³ M. LAGRANGE, *Les peintres italiens en quête d'identité*, *op. cit.*, p. 13-14.

pas qu'un fantasme, une aspiration, c'est également une exigence incontournable pour obtenir une reconnaissance dans la capitale artistique.

1.1. De l'impossibilité de conserver son helvétisme

En 1853, le jeune Albert Anker écrit à sa tante pour lui raconter les joies de sa vie parisienne en précisant pourtant que : « à la coupe de mes pantalons, de mes souliers et de mon paletot, un œil exercé soupçonne toujours un peu mon origine provinciale »¹⁴. S'il fait mention de son envie de « s'emparisieniser », il exprime néanmoins la difficulté de se fondre dans la société parisienne en raison de son apparence et de ses comportements « provinciaux » et sans doute helvétiques. La forte distance identitaire en jeu entre Paris et ses nouveaux arrivants transparait également chez Eugène Burnand qui raconte à ses parents l'une de ses premières promenades en ville :

Et ce mouvement, ces entrecroisements de voitures qui me font tourner la tête, les laissent parfaitement calmes ; ils sont du pays ; auprès d'eux je ne suis qu'un pauvre provincial¹⁵.

Pauvre provincial, le terme évoqué également par Burnand met en lumière le défi de l'intégration culturelle et identitaire. Reconnaisant son statut de jeune suisse, de nouveau venu, il prend conscience des étapes à franchir ; le maintien d'un particularisme, d'un état voire d'un type social – celui de provincial – s'oppose ici totalement à la création d'un sentiment d'appartenance¹⁶. Il s'agit d'un moment charnière fort ; Burnand constatant son décalage, comprend la nécessité de perdre son statut de provincial et d'oublier ses helvétismes pour être pleinement accepté dans et par la société artistique parisienne. Le changement apparaît donc comme une condition nécessaire à l'art qui paradoxalement engendre des phénomènes de résistance¹⁷.

¹⁴ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 1853, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272.

¹⁵ Journal intime d'Eugène Burnand, 21 octobre 1872, journal II 1871-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

¹⁶ A. FAURE, « Comment devenait-on Parisien ? La question de l'intégration dans le Paris de la fin du XIX^e siècle », dans J.-L. Robert et D. Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 55-57.

¹⁷ F. SOULAGES, « (Se) vaincre & non (se) convaincre », dans *Art : changer de conviction*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 16.

Résistance helvétique

À son arrivée à Paris, Auguste Bachelin conserve avec fierté sa casquette d'étudiant, symbole de son appartenance à la société Zonfingue – société d'étudiants suisses – et se refuse à l'abandonner au profit d'un chapeau à la façon parisienne¹⁸ :

On voudrait à toute force que j'achète un chapeau. Pourquoi faire ? Suis-je venu à Paris pour me faire voir ? Confondu au milieu de cent mille flâneurs, serai-je plus estimé en chapeau qu'en casquette ? (...) On préférerait volontiers que j'eusse un chapeau sale plutôt qu'une casquette propre, que je n'eusse pas de chemise et un habit taillé à la mode. C'est cette hypocrisie, cette forme extérieure, que je combats tous les jours¹⁹.

Le cas de Bachelin témoigne ici d'une résistance face à cette nouvelle vie parisienne régie par ses propres codes. La confrontation est d'autant plus violente que la ville se positionne comme un centre mondial de la mode, demeurant, tout au long du siècle, une référence en matière de bon goût et de chic²⁰. Le paraître et les apparences dominant ainsi les cercles sociaux, imposant des normes vestimentaires et des attitudes à avoir. L'importance du prêt-à-porter contribue à créer un langage visuel propre à Paris accentuant encore la démarcation entre les locaux et les nouveaux arrivants. Dans le récit de Bachelin, le vêtement est effectivement le reflet direct de son identité incarnant un enjeu de luttes définitionnelles²¹. En marge d'une lettre rédigée à ses parents pour raconter son premier jour d'atelier, le jeune homme se représente passant sous le rideau de l'entrée (fig. 1). Il est agenouillé, tenant d'une main son cartable, de l'autre le rideau. Il est vêtu d'un pantalon, d'une redingote et de sa casquette à large visière ; source de

¹⁸ Au sujet de la société Zofingue, voir chapitre 9 « Paris comme enjeu ».

¹⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, avril 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747. Cité par : P. GODET, *Art et patrie : Auguste Bachelin d'après son oeuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, Attinger Frères, 1893, p. 19-20.

²⁰ Paradoxalement, dans son étude, W. Ling relève l'impact des créatrices et créateurs étrangers dans le milieu du design parisien, voir : W. LING, « Vers une nouvelle esthétique diasporique : Espaces et modalités du travail des créateurs de mode étrangers à Paris », dans I. Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 329.

²¹ A. ROCAMORA, « Paris à la Mode : La Parisienne dans la Presse Mode », dans I. Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 313. Dans son article, Agnès Rocamora cite également plusieurs autres de ses publications dans lesquelles elle reprend cette notion de « luttes définitionnelles » constantes, voir notamment : A. ROCAMORA, « "Over to You": Writing Readers in French Vogue », *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, vol. 10, 2006, p. 153-174 ; A. ROCAMORA, « Le Monde's discours de mode: creating the créateurs », *French Cultural Studies*, vol. 13, n° 37, SAGE Publications Ltd, 2002, p. 83-98 ; A. ROCAMORA, « High Fashion and Pop Fashion: The Symbolic Production of Fashion in Le Monde and The Guardian », *Fashion Theory*, vol. 5, n° 2, Routledge, 2001, p. 123-142.

plaisanterie pour ses camarades d'atelier²². Malgré la pression extérieure, il met un point d'honneur à conserver son identité²³. Une décision motivée par une forme de patriotisme, mais surtout pour une aversion de la manière d'être parisienne comme il l'explique à Louis Favre en 1856 : « Je ne serai décidément jamais assez canaille pour devenir un parisien »²⁴. Le vêtement n'est ainsi que la partie émergée de l'iceberg puisque pour correspondre au style qu'exige Paris, il faut également procéder à une transformation de sa manière d'être, un constat qu'Edmond Bille fait également : « Combien je préfère votre calme et simple à la vie enfiévrée de Paris, donc jamais je ne serai Parisien, je resterai toujours Vaudereux de mœurs et de langage !²⁵ ». La comparaison est la même que celle formulée par Bachelin et oppose diamétralement le calme helvétique et la débauche parisienne. L'année suivante, il rassure ses parents sur le fait qu'il ne se laisse pas influencer :

Lorsqu'on vit dans une ville où on se plaît, on prend peu à peu les habitudes... Et les défauts !! des gens de cette ville, tu as vu avec peine que j'étais revenue de Genève « chineur et taquin » !!! tandis qu'ici au contraire [à Paris] je ne me parisianise que très peu même pas du tout²⁶.

L'expérience genevoise de Bille, sa première formation artistique avant Paris, a davantage affecté, selon lui, sa personnalité. Il n'est pas surprenant que le jeune homme accepte plus volontiers de s'adapter à ce qu'il nomme des défauts genevois plutôt que de modifier ses habitudes pour se conformer à Paris. La proximité géographique et le lien patriotique l'explique amplement. Vivre à la parisienne requiert davantage de changement puisqu'elle comporte de nombreuses différences culturelles et sociales par rapport à la Suisse. Pourtant, conserver son helvétisme à tout prix constitue un obstacle à l'intégration parisienne. Refusant de modifier son habillement pour correspondre au stéréotype de l'artiste (en costume à la mode et chapeau), Auguste Bachelin incarne un paradoxe ; il espère intégrer les milieux artistiques tout en rejetant les normes sociétales qui pourtant les régissent.

²² À ce propos, voir le chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ».

²³ Un rappel du concept de communauté imaginée, voir notamment : ANDERSON BENEDICT, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1999 et CHIVALLON Christine, « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. », *Raisons politiques*, n° 27, n° 3, Presses de Sciences Po, 2007, p. 131-172.

²⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à Louis Favre, 30 décembre 1856, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Louis Favre, Ms. 1804f.

²⁵ Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 décembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

²⁶ Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 27 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

Rejet parisien

Ce cas de figure ne fait pas exception auprès des artistes. Le 12 mai 1857, l'artiste française Rosa Bonheur obtient, par exemple, de la préfecture de la ville de Paris, l'autorisation de porter un pantalon et de s'habiller ainsi « en homme pour raison de santé »²⁷. Il est encore précisé que cette permission, renouvelable tous les six mois, lui permet d'éviter une éventuelle arrestation policière. Ce cas révèle une nette démarcation de genre dans le port des vêtements et également une forme résistance pour des codes vestimentaires établis en fonction du sexe. Au cours du XIX^e siècle, l'habillement est supposé traduire et rendre transparente aux yeux du monde l'appartenance genrée des individus (homme en costume et femme en robe) et le non-respect de cette règle est passible d'une forte amende selon l'ordonnance brumaire an IX du 7 novembre 1800²⁸. En Suisse, pays composé de cantons avec des législations parfois distinctes, bien qu'aucune loi similaire n'existe, le port du pantalon est tout de même informellement réservé aux hommes selon les coutumes et les mœurs. Les Helvètes sont donc conscientes de cette distinction vestimentaire des genres. Au sein du corpus de recherche, une anecdote racontée par Marie Bashkirtseff dans son journal intime nous apprend, qu'accompagnée des Suissesses de l'atelier, elle se sont un jour rendues déguisées : « chez Bonnat pour qu'il nous prenne dans son atelier d'hommes »²⁹. Ce court extrait laisse entendre qu'elles portaient une tenue masculine, une supercherie qui ne convainc pour autant pas le maître de les laisser entrer. Mise à part ce passage singulier, les sources disponibles ne révèlent pas de résistance, de la part des artistes femmes du corpus, ni de désir manifeste de défier les normes vestimentaires. Difficile donc de réellement développer cette notion autour des femmes du corpus, ce dont les sources à dispositions sont en parties responsables, mais il est également possible d'y voir un décalage. Si pour les hommes la pression liée au vêtement touche surtout des enjeux sociaux de représentation de soi, pour les femmes, cela est davantage une question morale (avoir l'air propre sur soi, de bonnes mœurs, éloignée de la débauche). Le vêtement féminin permet ainsi d'affirmer une bonne éducation, une certaine grâce et en cela, les injonctions liées à la mode parisienne créent également des phénomènes de rejet.

²⁷ Citation extraite de l'ordonnance n° 202 datant du 12 mai 1857 sous le titre « Permission de travestissement (renouvellement) », conservée au Musée Rosa Bonheur, Château de By, Thomery, France. Ce château accueillait l'ancien atelier de l'artiste dont elle avait fait l'acquisition en 1859. Cité par : L. PETITEAU, *Le vêtement, une interface stratégique pour les mises en scène d'artistes féministes (2000-2010)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2019, p. 1.

²⁸ Ordonnance du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800) conservée à Paris, Archives de la Préfecture de Police, DB58. Cité par : *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

²⁹ *Journal de Marie Bashkirtseff*, Paris : Fasquelle, tome II, extrait du samedi 15 décembre 1877, p. 34.

Marie-Louise-Anaïs de Bargeton, personnage du roman de Balzac subit, dès son arrivée à Paris, toutes les injonctions vestimentaires destinées à faire d'elle une élégante de la haute société³⁰. La Parisienne devient, en effet, au cours du XIX^e siècle, un mythe omniprésent et séduisant qui s'inscrit dans le mythe plus vaste de Paris en tant que capitale du siècle³¹. Par exemple, dans « Les Français peints par eux-mêmes »³², Balzac décrit « la femme comme il faut » en mettant en avant la grâce et le maintien impeccable d'une jeune femme déambulant dans Paris, soulignant les tissus précieux, les bottines à talons et les chapeaux délicats ornés de rubans. Sophie Schaeppi croque dans son carnet de dessin son arrivée à Paris (fig. 2). Attendant sur le trottoir près de ses affaires déchargées, la jeune femme porte un élégant chapeau à fleurs et un manteau dont dépassent une paire de bottine noires. Si Sophie Schaeppi adopte, selon elle, un style parisien, ses camarades ne font pas le même constat. Madeleine Zillhardt, compagne de Louise Breslau, se souvient, par exemple, en ces termes de la jeune femme :

Sophie Schaeppi était une blonde et sentimentale Suissesse dont les bonnes joues roses et fraîches faisaient la seule beauté et qui dépourvue de toute grâce parisienne, posait à la diable, sur ses cheveux ébouriffés, un feutre tyrolien garni d'une plume d'aigle³³.

Le terme de Suissesse, directement utilisé par Zillhardt comme un qualificatif esthétique, entre en parfaite contradiction avec le style parisien. Dépourvue de *grâce parisienne*, la jeune femme, soumise aux regards de ses camarades, est ainsi catégorisée comme marginale, hors des codes esthétiques³⁴. Marie Bashkirtseff, une autre collègue d'atelier, représente le fameux feutre tyrolien décrit par Zillhardt (fig. 3). Un contraste notable se dessine avec l'autoportrait de Schaeppi qui adopte des codes esthétiques plus proches de la mode parisienne, essayant de s'intégrer, d'adopter un *ethos*, de s'inscrire dans un type social auquel, selon ses amies, elle n'appartient pas.

³⁰ C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux : L'apprentissage des codes du Paraître dans Illusions perdues de Balzac », dans I. Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 192-195.

³¹ L'expression « Paris, capitale du XIX^e siècle » est empruntée à Walter Benjamin, voir : W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : exposé*, 3e éd., Paris, Ed. Allia, 2005. Sur la question de la Parisienne, voir également : J.-L. ROBERT, « “La parisienne au parisien” : Apogée et déclin d'un mythe de la fin du XIX^e siècle à nos jours », dans C. Gauvard (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 81-95.

³² *Les français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle.*, Paris, Léon Curmer, 1840.

³³ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 38.

³⁴ I. PARESIS, « Paraître et apparences : Une introduction », dans *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 7-9.

Le décalage entre une norme sociale attendue et des individus qui doivent l'acquiescer produit donc des phénomènes de rejets, rejets qui rendent visibles et concrètes les frontières identitaires. Par ailleurs, la volonté de se sédentariser n'est possible que si l'accueil réservé par les natifs va de pair, en l'occurrence, la prédominance d'une mode parisienne s'élevant en modèle incontournable rend les choses difficiles³⁵. Au moment où Paris remplace Versailles comme nouveau pôle de la mode, le style parisien – et plus précisément celui des Parisiennes – devient un véritable « objet d'information »³⁶. L'impact de la revue *La Mode*, créée en 1829, l'illustre parfaitement. Véhiculant l'image d'une femme se définissant à travers les notions : « Parisienne, mondaine, aristocratique », la revue impose d'ores et déjà le cadre strict dans lequel il faut entrer. En dressant une description si teintée des helvétismes de Schaeppi, Zillhardt l'emprisonne dans une catégorie sociale bien définie, limitant de fait la marge de manœuvre de cette dernière. Cette catégorisation met en exergue, une domination symbolique engendrée par un espace géographique (Paris) sur les acteurs et actrices³⁷. Ces images de la femme, largement véhiculées par la littérature, établissent des codes vestimentaires très stricts qui ne sont pas facilement assimilables par les étrangères. Tout au long du siècle, cette représentation fait de la femme parisienne un objet de fascination pour les étrangères et les provinciales, rendant l'assimilation plus difficile encore³⁸. Dès 1850, la littérature s'empare de la figure de la Parisienne valorisant aussi bien à travers elle un statut social qu'une manière d'être et de paraître³⁹. Au théâtre également, ce phénomène se constate avec la tenue en 1866 de l'opéra-bouffe « La Vie parisienne » de Jacques Offenbach qui alimente ces clichés et créant un modèle d'élégance auquel toutes les femmes à Paris doivent se conformer⁴⁰. Il est donc difficile pour une provinciale, et plus encore si elle vient de l'étranger, d'intégrer ces codes bien établis. Schaeppi, originaire de Winterthur, ville ouvrière et industrielle, incarnant l'opposition de la Parisienne dans les descriptions de ses camarades illustre parfaitement ce paradoxe⁴¹.

³⁵ A. FAURE, « Comment devenait-on Parisien ? », *op. cit.*, p. 55-57.

³⁶ A. ROCAMORA, « Paris à la Mode », *op. cit.*, p. 313-315.

³⁷ P. BOURDIEU et J.-C. PASSERON, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement.*, *op. cit.*

³⁸ E. RETAILLAUD, *La Parisienne : Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Seuil, 2020, p. 92-93.

³⁹ *Ibid.*, p. 99-100. De nombreux titres viennent corroborer cette affirmation : L. GOZLAN, *Les Maîtresses à Paris. Ce que c'est qu'une Parisienne*, Paris, Eugène Didier, 1852. A. ACHARD, *Parisiennes et provinciales*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856. Comtesse Dash, *La Belle Parisienne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864. T. de BANVILLE, *Les parisiennes de Paris*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866. Ces quelques exemples parus au cours de l'instauration du Second Empire vont continuer de plus belle tout au long du siècle et marquer une véritable mythification de la Parisienne.

⁴⁰ E. RETAILLAUD, *La Parisienne*, *op. cit.*, p. 95-96.

⁴¹ *Ibid.*, p. 165. J.-L. ROBERT, « "La parisienne au parisien" », *op. cit.*, p. 83-84.

L’imaginaire de la Parisienne domine ainsi totalement le champ discursif, si bien que pour s’adapter à Paris il faudrait obligatoirement modifier son choix vestimentaire⁴². Dans ce contexte on comprend réellement l’ampleur de la rupture identitaire qui se forme à l’arrivée à Paris.

La frontière linguistique

Les phénomènes de résistance et de rejet peuvent également passer par le langage. Le cas des artistes suisses est en ce sens particulièrement intéressant puisqu’ils proviennent d’un pays plurilingue, comprenant le suisse romand, le suisse allemand, le tessinois et le romanche. S’il est logique de penser que les Suisses romandes et les Suisses romands, partageant la même langue que le pays d’accueil, parviennent plus facilement à s’intégrer, on constate en réalité que l’écart culturel demeure présent :

Il y a à Paris, bien entendu dans une classe peu instruite, une foule de gens qui croient à l’existence d’une langue *suisse*. On m’a fait à moi-même, Suisse du canton de Vaud, plus d’une fois le compliment de parler assez joliment le français pour un Suisse⁴³.

L’existence d’une langue helvétique, mentionnée par William Reymond dans son article sur la colonie suisse à Paris, s’inscrit dans une tradition littéraire distincte de celle de la France qui, progressivement est assimilée à une langue à part entière. En effet, l’émergence d’une identité romande en Suisse, au cours du XIX^e siècle, contribue à la valorisation de la littérature helvétique. L’expression régionale romande forgée à travers les transformations politiques du XVIII^e siècle cherche à se distinguer des modèles parisiens alors que paradoxalement, le développement des Lettres helvétiques isole la Suisse sur le plan linguistique. Parlant la même langue que les Parisiens, les Suisses font pourtant les frais d’un isolement au cœur d’un champ littéraire historiquement centralisé à Paris⁴⁴. Bien que cela ne constitue pas un réel obstacle à l’intégration, les Suisses romands pâtissent d’une catégorisation différente, voire inférieure. Le politicien suisse Virgile Rosser, conseille d’ailleurs fortement aux Helvètes de prendre :

⁴² J.-L. ROBERT, « “La parisienne au parisien” », *op. cit.*, p. 85-90.

⁴³ W. REYMOND, « La colonie Suisse », dans *Paris-Guide. 2 / par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie Internationale, 1867, vol. 2/2, p. 1047.

⁴⁴ J. MEIZOZ, *Le droit de « mal écrire » : Quand, les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 2013, p. 16. Voir également : J. MEIZOZ, « Le droit de “mal écrire” : trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1996, p. 92-109.

Des cours de langue et des leçons d'esprit à Paris, plutôt qu'à Genève ou à Neuchâtel.
A dieu ne plaise que nous devenions aussi peu romands et aussi parisiens que possible ! Soyons d'excellents Suisses, mais fanatiques du meilleur français ! N'ayons pas le culte exclusif de nos petites originalités !⁴⁵

Selon la conception de Rossel – et bien que la langue parisienne et la langue helvétique romande partagent un vocabulaire similaire – une forme d'excellence particulière est attribuée à Paris⁴⁶. Difficile donc de prétendre s'inscrire aisément dans la capitale si les questions linguistiques sont également soumises à un ensemble d'injonctions perpétuant une forme de domination symbolique⁴⁷. Dans les lettres d'artistes suisses romands, la nécessité de s'appropriier un « parlé parisien » n'apparaît que très peu, même s'il est certain qu'il est omniprésent comme en atteste la littérature. Charles-Ferdinand Ramuz relève de son expérience parisienne un choc culturel et pointe du doigt un véritable impensé : la maîtrise d'une langue qui semble pourtant similaire à la sienne⁴⁸. Les locutions locales confrontées aux multiples accents suisses selon leurs cantons d'origines – les identifiant comme étrangers à la ville – ne font ainsi qu'accentuer les différences et le sentiment d'être étranger ou étrangère⁴⁹.

L'écart linguistique est d'autant plus palpable auprès des artistes suisses allemandes et suisses allemands qui doivent faire preuve d'un double effort pour assimiler simultanément une nouvelle réalité sociale et une nouvelle langue. Originaires d'un pays plurilingue, une majorité des artistes possèdent déjà des notions de français. Albert Anker notamment, originaire d'Anet, pratique régulièrement le français dès 1836 lorsque sa famille s'installe à Neuchâtel⁵⁰. Il se rend donc à Paris en sachant déjà couramment s'exprimer dans la langue de Molière contrairement à plusieurs de ses camarades. Sophie Schaeppi, en revanche, parle essentiellement le suisse-allemand. Dès son arrivée, elle doit donc donner la priorité à l'apprentissage du français et se plonge dans les lectures d'Émile Zola, de Guy de Maupassant ou des frères Goncourt⁵¹. Plus encore, les différences linguistiques peuvent créer des obstacles supplémentaires à l'intégration ; Hugo Siegwart évoque ces soucis dans une lettre à ses parents en 1886 : « J'étais

⁴⁵ R. VIRGILE, *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, Neuchâtel, F. Zahn, 1903, p. 712.

⁴⁶ B. BOVE, « Aux origines du complexe de supériorité des parisiens », *op. cit.*

⁴⁷ J. MEIZOZ, *Le droit de « mal écrire »*, 2013, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ C.-F. RAMUZ, *Paris, notes d'un Vaudois*, Cossonay, Plaisir de lire, 1994, p. 27.

⁴⁹ A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon : les Suissesses à Paris, itinéraires migratoires et professionnels (1880-1914)*, Neuchâtel, Alphil - Presses universitaires suisses, 2015, p. 265.

⁵⁰ *Le peintre Albert Anker : 1831-1910, d'après sa correspondance*, Berne, Staempfli, 1924, p. 8.

⁵¹ Conférence de Jean-Marie Schelcher, « Sophie Schaeppi, la muse de Théodore Deck ? », 15 décembre 2018, non publiée, propriété privée.

à l'Académie Colarossi et je n'ai pas pu faire les démarches par manque de connaissances linguistiques. Je dois le faire par écrit »⁵². L'impossibilité pour Siegwart de se faire comprendre par les services administratifs français rend d'autant plus tangible son statut d'étranger. Cette difficulté transparait à travers les questions pragmatiques, quotidiennes, mais également au moment de créer des sociabilités. Max Buri, par exemple, raconte qu'en 1889 à Paris, il peine à se faire des amis. Bloqué par la barrière de la langue, il demeure uniquement avec ses camarades suisses allemands⁵³. Un critère qui, à n'en pas douter, conduit le jeune homme à quitter rapidement Paris pour retourner à Munich.

À travers ces exemples, le phénomène de résistance apparaît plus complexe qu'il n'y paraît. D'une part, il provient des artistes suisses qui peinent à se défaire de leur *habitus* pour correspondre à celui attendu à Paris. D'autre part, il est initié, voire maintenu par l'imaginaire collectif parisien auquel les artistes suisses ne répondent pas ou qu'en partie. Dans ce processus identitaire, il faut ainsi relever le rôle de trois protagonistes ; Paris est la structure principale de ce mécanisme, à travers la ville sont générées des normes et des codes auxquels il faut se conformer ; les Parisiens et les Parisiennes qui appliquent ces normes ont donc le pouvoir d'inclure ou d'exclure tout ce qui ne s'y conforme pas ; finalement, l'artiste étranger, lui-même, qui intériorise le modèle parisien, tente de le faire sien ou de s'y soustraire⁵⁴. À travers ces rapports de forces, les représentations sociales de Paris se targuent d'une forme d'excellence sur les provinciaux et il apparaît très clairement qu'il ne suffit pas à l'artiste suisse de vouloir s'intégrer. Toute bonne volonté se confronte en réalité à la vie parisienne qui attend de l'artiste une acculturation et qui pourtant persiste à lui rappeler son étiquette d'étranger. Ainsi, la quête d'une identité parisienne s'accompagne d'une nécessité de laisser derrière soi ses codes, ses coutumes et par définition pour les artistes du corpus, son helvétisme. L'intégration devient ainsi un synonyme d'uniformisation culturelle⁵⁵.

⁵² Lettre d'Hugo Siegwart à ses parents, mercredi 1886, Paris, SIK-ISEA, Archives nationales de l'art, dépôt partiel de la succession Hugo Siegwart, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.2.2, 12.4.3, Zurich.

⁵³ Retranscription de l'autobiographie de Max Buri dans : A.-S. POIROT *et al.*, *Max Buri*, Genève, Notari, 2021, p. 45-50.

⁵⁴ C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », *op. cit.*, p. 411-412.

⁵⁵ A. FAURE, « Comment devenait-on Parisien ? », *op. cit.*, p. 37-39.

1.2. De la nécessité de « s’emparisienner »

Le sentiment d’infériorité vécu par les artistes contribue à mettre en place rapidement un véritable effacement des origines provinciales au profit d’une parisianisation presque totale⁵⁶. Nous observons notamment des changements de prénoms ou de patronymes. Louise Catherine Breslau, par exemple, de son vrai nom Maria Luise Katharina Breslau originaire de Zurich décide de franciser son nom à son arrivée à Paris. Elle conserve néanmoins l’ossature initiale de son nom, une pratique courante dans les modifications visant à se débarrasser d’une consonance étrangère⁵⁷. Un changement affirmé puisqu’elle signe, dès lors, la plupart de ses œuvres par « LCB »⁵⁸. De même, dans les registres de l’École des beaux-arts l’artiste Jakob Ruch apparaît sous Jacques Ruch, une volonté de sa part d’assimiler son nom à des consonances françaises, révélant une volonté d’acculturation⁵⁹. Pourtant, parfois, l’intégration pousse à des stratégies de dissimulation poussée des origines étrangères. Augusto Giacometti le constate avec stupeur lorsqu’à Paris il reçoit la visite d’Emil Grisch, un ami d’enfance de Stampa :

Au début, je ne savais pas qui c’était et je pensais que c’était quelqu’un de l’école. Mais ensuite j’ai tout de suite reconnu le visage de Durig. Ce roublard faisait semblant d’avoir oublié le bargaiot et ne parlait que français. Moi aussi, je lui ai parlé en français. Il parle très bien, mieux que moi, mais je ne sais pas s’il sait l’écrire avec assurance. Sinon, j’ai l’impression qu’il est devenu un petit voyou⁶⁰.

⁵⁶ C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », *op. cit.*, p. 417-419.

⁵⁷ LAPIERRE NICOLE, *Changer de nom*, Paris, Stock, 1995, p. 88-89.

⁵⁸ Son acte de naissance et son acte de baptême se trouvent à Munich aux Archives de l’archevêché de Munich et Freising, livre des naissances, vol. 264, fol. 205. Elle est naturalisée Suisse à son arrivée à Zurich en 1876, deux ans après son emménagement à Paris, elle décide de franciser son nom et n’utilisera dès lors plus que ce patronyme pour signer ses œuvres, à ce propos : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau : de l’impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Skira/Seuil, 2001, p. 92

⁵⁹ Archives nationales, AJ52/285, Registre matricule de l’École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, École des Beaux-arts, élèves peinture XXXVI, présences du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900, feuille de renseignements de Jakob Ruch sous la dénomination Jacques Ruch. Ce changement s’explique assez simplement, la mère de Jakob Ruch étant française. Lorsqu’il se rend à Paris, c’est pour y rejoindre ses parents qui y vivent depuis quelques temps déjà : V. FELLER-VEST, « Jakob Ruch », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2010 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/041346/2010-11-17/> ; consulté le 7 novembre 2022). R. VELHAGEN, « Cette bonne fièvre au travail que nulle autre ville n’attise aussi bien, Schweizer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in Paris », dans *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstadt. 1848-1900, catalogue d’exposition*, Zürich, Kunsthaus, 1998, p. 359.

⁶⁰ Lettre d’Augusto Giacometti à ses parents, 30 décembre 1898, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 124. Traduit de la source originale : « Nel primo momento non lo conoscevo mica e pensavo che fosse un qualcheduno della scuola. Dopo vidi subito quella ghigna da Durig. Ma mostro, ha sempre fatto finta di aver dimenticato il bregagliotto e parlò sempre francese. (...) .. parlai pure sempre francese anch’io. Il francese lo parla benissimo, ancor meglio di me. Se sa poi scrivere non so. Del resto mi par diventò un po’ una binda ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti : in einem förmlichen Farbentaumel : die Biografie*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2022, p. 108.

Giacometti, habitué à parler tessinois avec son ami d'enfance, est surpris de devoir désormais s'exprimer uniquement en français, sous prétexte qu'ils se trouvent tous deux à Paris. Cette anecdote révèle un processus de mimétisme social exacerbé à travers lequel le passage à Paris aboutit à une hybridation identitaire. La supériorité parisienne et la domination symbolique qu'elle exerce sur les artistes suisses sont, en regard de cet exemple, bien réelles.

Adopter le style parisien

L'intention de se conformer aux pratiques culturelles de Paris relève d'une dynamique de domination d'un milieu social et de l'ensemble des représentations qui lui sont associées sur un autre (la haute société parisienne sur les jeunes artistes), comme le relève Albert Anker dans l'une de ses lettres : « Je suis tellement content de mon séjour ici, que je vis à Paris de cœur et d'âme et que je risque bien de devenir tout à fait Parisien »⁶¹. En adoptant ces pratiques, se met en place une intégration progressive résultant autant du pastiche que de l'acculturation⁶². Cette notion, apparue à la fin du XIX^e siècle, est centrale, car elle aborde la question des transferts culturels en décrivant les étapes d'adaptations des individus issus des régions périphériques aux normes des capitales. Ce concept met, par ailleurs en lumière, les processus d'assimilation volontaires, espérés ou subis⁶³. La rupture ici opérée par Anker notamment dans sa manière de se définir est typique de la période charnière de la formation et s'incarne à travers un phénomène d'opposition. L'artiste confronte ce qu'il était à ce qu'il croit devoir être pour assimiler les codes et les normes nécessaires à une carrière dans les arts⁶⁴.

Bien que la manière d'être revête une importance capitale, on constate que le paraître en tient une plus grande encore. En effet, l'artiste correspond dans la littérature à une définition physique assez précise. Les sœurs Vatar dans le roman de Joris-Karl Huysmans parue en 1879 en font la description suivante : « un peintre a les cheveux longs et porte un veston de velours »⁶⁵. Dans une photographie d'Auguste Bachelin datant de 1855, on retrouve une partie de ces caractéristiques (fig. 4)⁶⁶. Assis sur une chaise le regard hors du cadre, il arbore des

⁶¹ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 1853, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272.

⁶² C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux », *op. cit.*

⁶³ P. LE ROUX, « « Transferts culturels » et historiographies provinciales », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2014, p. 281.

⁶⁴ F. SOULAGES, « (Se) vaincre & non (se) convaincre », *op. cit.*, p. 16-17.

⁶⁵ J.-K. HUYSMANS, *Les sœurs Vatar*, Paris, Fasquelle, 1898. Cité par N. HEINICH, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 41.

⁶⁶ Cette image provient de l'ouvrage de Robert Meister, « La vie d'Albert Anker d'après sa correspondance », il s'agit en revanche d'une erreur d'attribution. L'image présente sans doute Auguste Bachelin, comme le prouve une seconde photographie tout à fait similaire détenue par la bibliothèque de Genève. Voir : F. M. Chiappella, *Portraits des peintres Berteau et Auguste Bachelin*, vers 1861-1870, photographie, collection de recueils et

cheveux longs et décoiffés. Sa tenue se compose d'une veste de costume et d'une cravate. De même, en 1876, Léo-Paul Robert réalise un autoportrait où il apparaît avec des cheveux bouclés assez longs et un costume élégant rehaussé par un nœud papillon (fig. 5). Bien que les deux hommes n'arborent pas de velours, ils montrent néanmoins une certaine élégance vestimentaire, évitant les traditionnels tabliers d'atelier. Fuyant l'excentricité pourtant caractéristique de l'artiste bohème, les artistes se tournent davantage vers le costume du parfait citoyen⁶⁷. Dans son « Paris, la ville de l'éternelle jeunesse », l'écrivain et dramaturge Stefan Zweig propose une description assez similaire : « [dans les rues de Paris] les peintres s'exhibaient en feutre à larges bords et en vestes romantiques de velours »⁶⁸. La richesse des tissus, notamment le velours, particulièrement noble, véhicule l'idée d'une certaine classe sociale, une élite artistique. Le choix du vêtement répond ainsi à un désir ostentatoire : c'est un habit d'apparat destiné à renvoyer une image à la société. La loi du paraître influence ainsi les jeunes artistes désireux de se faire un nom à Paris. Un phénomène qui se lit également à travers leurs propres représentations d'eux-mêmes. En marge d'une lettre qu'il rédige pour ses parents en 1872, Eugène Burnand se dessine de dos, vêtu d'un costume rayé parfaitement taillé, d'un chapeau haut de forme et de souliers vernis (fig. 6)⁶⁹. Un autoportrait à la mine de plomb réalisé en 1876 par Sigismund Righini en témoigne également (fig. 7). Le jeune homme de face arbore un couvre-chef en feutre avec des bords épais, une paire de binocles rattachée par une chaîne et vraisemblablement un veston avec un col. Le vêtement devient ainsi un marqueur d'appartenance sociale, qu'elle soit réelle ou fictive⁷⁰. Il permet de suggérer, voire de revendiquer, une inscription dans une certaine catégorie sociale qui n'est pourtant pas encore la leur⁷¹. Cette stratégie d'affiliation, délibérément adoptée par les artistes suisses, révèle néanmoins une certaine forme de contrainte.

L'acculturation contrainte

En 1852, Bachelin, qui depuis son arrivée à Paris lutte pour préserver son helvétisme, adopte un changement de comportement radical. Las d'être catalogué comme le provincial, l'Helvète de l'atelier, il décide de dépenser sa rente dans une tenue de dandy :

d'albums de la Bibliothèque de Genève, N° Inv. REC Est006216. Voir également la mention de l'image chez Meister : p. 44.

⁶⁷ J.-P. CHALINE, « Parisianisme ou provincialisme culturel ? : Les sociétés savantes et la capitale dans la France du XIXe siècle », dans C. Charle et D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 185-186.

⁶⁸ S. SWEIG, « Paris, La Ville De L'éternelle Jeunesse », *Hommes et mondes*, vol. 4, n° 16, Revue des Deux Mondes, 1947, p. 388.

⁶⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁷⁰ C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux », *op. cit.*, p. 183.

⁷¹ *Ibid.*, p. 183-184.

Ce sera un contraste très drôle de me voir raccommoder mon pantalon, cirer mes bottes, aller chercher de l'eau à la fontaine et une heure plus tard en habit noir et en gants blancs, en dandy, au milieu de la fashion de l'atelier...⁷².

En acceptant une acculturation tardive, Bachelin découvre une vie nouvelle dominée par le dandysme parisien auquel il doit se conformer. Sans affirmer qu'il apprécie cette nouvelle existence, il comprend les enjeux et se prête au jeu de la stratégie sociale parisienne. Dans son œuvre, Balzac développe la notion de *vestignomonie*, la science qui étudie le lien entre apparence vestimentaire et état social du porteur⁷³. Ce terme est fondamental, dans les écrits de l'auteur, pour comprendre la construction morale de ses personnages et leur insertion sociale. Capable de brouiller les marquages identitaires, le vêtement devient un moyen stratégique de s'affilier à un groupe social⁷⁴. Cela se manifeste chez Bachelin par son usage du terme « fashion » emprunté outre-Manche désignant la mode du dandysme⁷⁵. Il commet toutefois une erreur d'appréciation puisque l'appellation de dandy, courante en Angleterre, n'a pas vraiment d'équivalent en France et est même moquée. En revanche, l'usage de *fashionable* est plus courant pour décrire les tenues élégantes de la jeunesse dorée française⁷⁶. Quelques lignes en dessous, il ajoute :

Je joue donc au grand seigneur malgré moi ; je hurle avec les loups. Voilà à quel prix j'achète la science : c'est une comédie en grand costume de 7 à 4 heures du soir⁷⁷.

⁷² Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, Paris, le 25 avril 1852, Neuchâtel Bibliothèque publique et universitaire, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1748.

⁷³ I. PARESIS, « Paraître et apparences », *op. cit.*, p. 17-21.

⁷⁴ La *vestignomonie* comme perçue par Balzac est un système cohérent de mise en valeur de l'état social par le biais de l'habit. Pour en avoir une mise en œuvre concrète, voir l'article : S.-R. MARZEL, « Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien », *L'Année balzacienne*, vol. 10, n° 1, Presses Universitaires de France, 2009, p. 127-139.

⁷⁵ P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 8 F-G / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1866, p. 117.

⁷⁶ P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 6 D / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1866, p. 63. Ce terme est d'ailleurs utilisé à de nombreuses reprises par Honoré de Balzac dans les *Illusions perdues*, voir à ce propos : C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux », *op. cit.*, p. 184-185. L'auteur s'est en effet toujours fortement intéressé aux questions vestimentaires à travers ses romans qui découlent d'une volonté de s'affilier à une certaine catégorie sociale, à ce propos, voir : F. P. A. MADONIA, « Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin », dans M. Modenesi, F. Paraboschi et M. Benedetta Collini (éd.), « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* » *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim : (TOMO II) - L'Ottocento e il Tournant du Siecle*, Milano, Ledizioni, 2019, p. 269-278.

⁷⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, Paris, le 25 avril 1852, Neuchâtel Bibliothèque publique et universitaire, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1748.

Malgré son désir de s'intégrer, le jeune apprenti agit à contrecœur et à contrecourant. Conscient de la nécessité de s'intégrer pour atteindre son objectif, il choisit de jouer un rôle, celui du Parisien typique, tel qu'il l'imagine. Dans les écrits du jeune Neuchâtelois, le costume est ainsi associé à la théâtralité, au déguisement. La proximité entre l'habit et la mise en scène de soi, développée par Erving Goffman, montre que le vêtement est un élément fondamental des principes dramaturgiques. Dans les représentations théâtrales, il permet, en effet, à l'individu de se représenter par rapport aux autres, mais aussi par rapport à lui-même au sein d'un espace social⁷⁸. En transposant le vocabulaire dramaturgique à l'expérience parisienne des artistes suisses, on comprend mieux comment l'habillement complète une stratégie d'ascension sociale. *Acheter la science* par le vêtement, l'apparence et l'illusion : voilà comment Bachelin décrit la mise en scène à laquelle il se plie dès 1852. Cet extrait révèle un impératif des carrières artistiques à Paris : la nécessité d'une appartenance sociale, même fictive ; témoignant d'une rupture nette entre l'être et le paraître. L'importance des apparences est telle qu'il faut en effet prétendre être quelqu'un que l'on n'est pas⁷⁹. L'artiste se conçoit alors à l'aune de deux figures distinctes comme le relève Eugène Burnand dans une lettre :

Hier matin, je me lançai tout seul, le plan de Paris en main, du côté des Champs Élysées, - Que de choses ! - d'abord je me mis à courir comme un gamin après un escadron de cavalerie qui suivait les grais (...) L'après-midi je me dirigeai de nouveau de ces côtés-là, beau comme un autre, tout de noir habillé pour aller voir les Curedon. Il valait bien la peine de faire tous ces frais⁸⁰.

Ce discours rappelle en effet que le comportement d'une personne peut ainsi varier en fonction des tenues qu'elle porte, des rôles qu'elle joue ou des situations dans lesquelles elle les endosse⁸¹. Selon Marily J. Horn, spécialiste en psychologie du vêtement, ce dernier permet de

⁷⁸ L'analyse suivante s'applique parfaitement au cas d'Auguste Bachelin : « La perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale ; les principes qu'on en a tirés sont des principes dramaturgiques. J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activités aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de la représentation », voir : E. GOFFMAN, *La présentation de soi*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1987, p. 9-11. Voir également l'utilisation qu'en fait Liza Petiteau dans sa thèse de doctorat appliquée aux cas des artistes femmes : L. PETITEAU, *Le vêtement, une interface stratégique pour les mises en scène d'artistes féministes (2000-2010)*, op. cit., p. 80-83.

⁷⁹ C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux », op. cit., p. 193-195.

⁸⁰ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁸¹ L. PETITEAU, *Le vêtement, une interface stratégique pour les mises en scène d'artistes féministes (2000-2010)*, op. cit., p. 85.

représenter aussi bien les rôles sociaux que professionnels⁸². Il faut donc comprendre que la frontière entre les rôles est poreuse, que les rôles eux-mêmes sont flexibles. Ici, Burnand assume plusieurs identités au cours d'une seule journée et ces transitions sont signalées par des changements de vêtements. La dualité dans la personnalité de Burnand, oscillant entre l'apprenti juvénile découvrant Paris et l'artiste sérieux socialisant dans les cercles mondains, reflète le processus d'acculturation. Cette tension est illustrée dans le roman *Les illusions perdues* d'Honoré de Balzac, à travers son personnage principal, Lucien Rubempré, un provincial assoiffé de gloire parisienne⁸³. Dans le récit, les vêtements jouent en effet un rôle crucial dans la construction des personnages, l'acquisition d'une position sociale et l'intégration à la société parisienne⁸⁴. En 1897, Edmond Bille doit se rendre à ce qu'il nomme un « baptême à la parisienne », marquant son « Début dans le monde ». Cette épreuve initiatique nécessite l'adaptation à un style vestimentaire spécifique et il est contraint d'emprunter un manteau et d'acheter un chapeau noir haut de forme. Il en ressort éprouvé et affirme préférer sa petite vie tranquille à l'atelier plutôt que les événements nécessitant une « tenue qu'exigerait un peu les habitudes parisiennes »⁸⁵. L'habit typique parisien tel que conçu par les artistes suisses, représente une carte d'entrée dans les cercles fermés de la bonne société tout en constituant une contrainte identitaire.

Le coût de l'acculturation

Au cours du XIX^e siècle, les artistes sont associés à l'image d'une bohème sans le sou alors que, paradoxalement, l'intégration par le biais des vêtements implique des dépenses importantes. Dans le dessin de Jean-Jacques Grandville, un rapin vêtu d'un costume élégant, d'une veste redingote à col et d'un haut-de-forme essaye tant bien que mal de se réchauffer (fig. 8). Le luxe apparent de sa tenue contraste avec le modeste poêle qu'il utilise, sans doute, pour chauffer sa mansarde ou qui est utilisé à l'atelier. L'opposition entre sa tenue et ses moyens renforce l'hypothèse d'une acculturation contrainte qui repose sur la nécessité sociale de vivre au-dessus de ses moyens. Pourtant, les moyens financiers des artistes suisses ne sont pas aussi modestes que le mythe de la bohème le suggère. Mais, les envois réguliers d'argent sont dévolus à des frais précis comme la nourriture ou le logement. Les parents sont d'ailleurs réticents aux

⁸² M. J. HORN et L. M. GUREL, *The Second Skin: An Interdisciplinary Study of Clothing*, Boston, Houghton Mifflin, 1981, p. 114.

⁸³ H. de BALZAC, *Les Illusions perdues*, Paris, Werdet/ Hyppolite Souverain / Furne, 1837, 3 vol..

⁸⁴ C. DOUDET, « Comment l'élégance vient aux provinciaux », *op. cit.*, p. 183-184.

⁸⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 28 janvier 1897. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

dépenses considérées comme secondaires comme en témoigne une lettre d'Ernest Bille à son fils :

Quand je vois que tu peux te payer un chapeau de fr. 11.50, ce que je n'ai jamais fait de ma vie, ça me dépasse et ça me navre. [Je suis certain], naturellement que selon tes bonnes habitudes, tu vas mettre ce chapeau tous les jours et, dans un mois, ce ne sera plus un chapeau propre. Puis, d'ici à quelque temps, il faudra se racheter un nouveau chapeau⁸⁶.

La surveillance accrue des parents sur les dépenses rend l'acculturation plus compliquée. Eugène Burnand, dans une lettre à ses parents datant de 1872, relève cette contradiction entre ses petits moyens de rapins et les obligations de sa vie parisienne :

Il est bien ennuyeux de changer de costume, le soir à la lampe dans une chambre froide pour aller patauger dans la boue en soulier vernis car mes moyens ne me permettent pas de prendre souvent des voitures⁸⁷.

Tout n'est qu'opposition dans ce bref récit. Le costume taillé et les souliers vernis, marqueur social d'une élite mondaine, sont invoqués dans un décor modeste, voire miséreux. Dans les marges de sa lettre, Burnand caricature son discours (fig. 9). Il se représente de dos, les épaules relevées, visiblement coincé dans son costume. Un parapluie à la main annonce que la pluie a cessé il y a peu, le contraignant à avancer sur la pointe des pieds pour ne pas salir ses chaussures. Malgré le ridicule de la situation, le jeune homme se prête au jeu du paraître de la mode parisienne, tout en étant bien conscient des frais que cela engendre :

Les frs. 180. que j'avais au départ sont loin et je vais devoir faire usage de ma traite. Il est vrai de dire que j'ai dû acheter souliers, parapluie, 2 chapeaux, une lampe, puis eu plusieurs dîners isolés au commencement, des fournitures diverses etc. ce qui fait vite le compte⁸⁸.

⁸⁶ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 22 octobre 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILB, Berne.

⁸⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 11 décembre 1872, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁸⁸ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

En marge de sa liste de course, il croque rapidement les deux chapeaux dont il a fait l'acquisition (fig. 10). L'un est un chapeau melon, l'autre un chapeau haut de forme. Si la plupart des dépenses sont justifiables auprès des parents-pourvoyeurs de fonds – les fournitures ou les repas – les autres en revanche sont plus discutables. Il est fort probable qu'il n'arrive pas dans la capitale sans vêtements de rechange. Cependant, ces derniers ne correspondent certainement pas aux codes parisiens. Burnand est sans aucun doute conscient qu'au premier coup d'œil, il est possible de définir une position sociale par la qualité des vêtements portés aussi bien en termes de texture, de forme que de couleurs⁸⁹. Pour brouiller les différences identitaires, il juge donc nécessaire d'ajouter des souliers et des chapeaux dont le style, à n'en pas douter, correspond davantage à celui de Paris que ceux qu'il a pu emmener avec lui. Ces achats sont donc une forme de luxe qui revêtent un objectif allant au-delà de la simple nécessité de se vêtir. Léo-Paul Robert témoigne également de ces mécanismes dans une lettre envoyée à sa sœur en 1874 :

Nous sommes sortis pour aller faire nos emplettes de vêtements. Nous sommes allés à *La belle Jardinière* où Berthoud a acheté les mêmes choses que moi. Ayant réfléchi que je ne pouvais pas être ici sans redingote noire, j'en ai acheté une qui me fera aussi mes beaux dimanches⁹⁰.

Le magasin, situé rue de la Cité, proche du pont de Notre-Dame puis dès 1869 quai de la Mégisserie, est une chaîne de confection française⁹¹. Ce type d'enseigne permet, au cours du XIX^e siècle, le développement de la distribution, aux dépens des petits commerçants. En proposant notamment des confections toute-prêtes et en série, le magasin s'adapte aux classes moyennes et démocratise la vente de vêtements dits de bonne société⁹². Il n'est pas étonnant d'y retrouver Robert et son ami Berthoud, étant donné leurs moyens financiers limités pour ce genre d'achats. Néanmoins, cette source traduit la nécessité pour Robert de posséder une redingote noire taillée à la mode parisienne. En cela, il poursuit l'idée de réussir à s'adapter à une société parisienne type et ainsi perdre son image de provincial pour devenir parfaitement citadin. Le désir de s'affilier à l'image du citadin n'est pas propre à une nationalité précise et

⁸⁹ On retrouve également dans les *Illusions perdues* ce travail des apparences pour flouter les frontières sociales. Rumbenpré devient *dandy* en changeant sa manière de se vêtir et en cela, il conçoit une étape nécessaire à son ascension sociale, voir : I. PARESYS, « Paraître et apparences », *op. cit.*, p. 17-21.

⁹⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 2 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁹¹ Sur l'histoire du magasin, voir : F. FARAUT, *Histoire de la Belle Jardinière*, Paris, Belin, 1987.

⁹² A. CHATRIOT et M.-É. CHESSEL, « L'histoire de la distribution : un chantier inachevé », *Histoire, Économie et Société*, vol. 25, n° 1, Armand Colin, 2006, p. 69-70.

n'est pas non plus l'apanage de l'étranger au sens strict. Les Français provinciaux, au même titre que les Helvètes, vivent un changement drastique à leur arrivée à Paris. Ce phénomène est évoqué par l'artiste Lucien Monod dans son récit de la jeunesse de Félix Vallotton :

D'emblée, Vallotton fut sympathique à tous ses camarades français. Aux yeux de l'étranger, qui n'a pris encore qu'un contact superficiel avec cette jeunesse frondeuse, blagueuse, assez débraillée qui pousse dans la grande ville et dans les faubourgs, ou avec les jeunes prodiges de sous-préfecture, venus à la faveur d'une bourse étriquée, du Poitou, de la Bretagne, de la Provence ou de la Bourgogne, appliqués avant tout à perdre leur ton provincial et à copier les citadins, c'est la légèreté, les propos étourdis, l'absence de sérieux qui semblent les traits dominants du jeune Français de 18 à 25 ans⁹³.

Ce bref résumé met en évidence des arguments similaires à notre démonstration. D'une part, il souligne la nécessité de copier le style vestimentaire parisien et d'autre part, la contrainte de le faire avec des moyens financiers limités. Ernest Biéler illustre ironiquement ce paradoxe en décrivant les dimensions minuscules de son logement accueillant difficilement ses tenues d'apparats : « Ma chambre n'est pas haute et je vois le moment où je ne pourrai plus y entrer avec mon chapeau de soie »⁹⁴. Effrayé par le caractère dispendieux du train de vie parisien, Augusto Giacometti souhaite, quant à lui, éviter à tout prix les dépenses inutiles. Pour ce faire, il tente de réemployer ses habits qu'il modifie au besoin selon la mode parisienne : « le pantalon est à la bonne taille et tout au plus un peu trop long. Mais je le retrousse et il correspond alors exactement à la mode parisienne »⁹⁵. Le vêtement est, par excellence, l'objet qui se retourne, se réemploi et se modifie⁹⁶ :

Pour un chapeau noir, j'ai pris une bassine avec un peu d'eau, j'ai vidé deux flacons d'encre noire et j'y ai mis mon chapeau marron que j'ai porté ce printemps à Stampa. Maintenant, il est devenu tout noir et ressemble exactement à ceux des Parisiens. Il n'est pas encore tout à fait sec et deviendra un peu dur, mais ce n'est pas grave !⁹⁷

⁹³ H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, Ed. A. Sedrowski, 1936, p. 20.

⁹⁴ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 08 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁹⁵ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 27 mai 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 100. Traduit de la source originale : « I pantaloni vanno benissimo, sono forse un poco lunghi ma così li volto su, proprio alla moda di Parigi ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti, op. cit.*, p. 123-124.

⁹⁶ M. CHARPY, « La veste retournée », *Socio-anthropologie*, n° 30, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 99-100.

⁹⁷ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 1^{er} octobre 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 103. Traduit de la source originale : « Per dire dei capelli neri, sapete quel capello bruno che portavo questa primavera a Stampa bene, ho comperato 2 bottigliino di Tusch li versai nel lavermano con un po di acqua e

Giacometti, redouble d'ingéniosité pour copier à moindre frais la mode parisienne, une pratique du remploi, de la modification du vêtement qui s'inscrit dans une période où la seconde main prend une part importante des marchés à Paris⁹⁸. On constate alors un essor de ce que l'on appelle communément des fripes, des vêtements usés, mais réutilisés. Ce voyage social de l'habit de l'aristocrate à l'ouvrier traduit les lois de l'imitation, du pastiche vestimentaire⁹⁹. Malheureusement, toute la bonne volonté du monde pour éviter les dépenses inutiles ne l'empêche pas d'avoir recours à des achats supplémentaires. En 1898, il doit emprunter de l'argent à un collègue pour s'acheter des vêtements neufs et faire ressemeler ses souliers. Il acquiert également un costume de fête complet composé d'une paire de chaussures, d'un chapeau et d'un habit sur mesure, espérant que les coutures tiendront mieux que les pièces raccommodées qu'il utilisait jusqu'à présent¹⁰⁰. Pourtant, il écrit en 1899 à ses parents pour annoncer son retour précipité à la maison, car ses vêtements sont trop abîmés¹⁰¹.

La construction d'une nouvelle identité, à travers le vêtement, semble ainsi être l'un des principaux défis de l'acculturation. Celui-ci offre une opportunité de façonner consciencieusement une image de soi. De plus, le rapport au temps revêt une importance particulière dans cette réflexion identitaire. Sachant qu'ils sont à Paris pour une période limitée, les artistes adoptent pleinement le rôle parisien, mais dans une perspective presque éphémère de cette transition¹⁰². En ajustant leur langage, leur comportement et leur apparence physique, ils ne cherchent pas uniquement à adopter un style parisien. En réalité, ils s'inscrivent dans une quête plus large de reconnaissance sociale au sein du mode artistique, que les modifications vestimentaires et comportementales rendent possibles, sinon plus faciles.

poi lo misi dentro, ora è venuto bel nero come usano quà, non è ancora perfettamente asciutto. Diventa un pò duro ma non fà niente ! ». Cité par, M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti, op. cit.*, p. 124.

⁹⁸ Voir : M. CHARPY, « La veste retournée », *op. cit.* ; et M. CHARPY, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 24, Société d'histoire de la révolution de 1848, 2002, p. 125-150.

⁹⁹ Dans son article, Charpy cite plusieurs exemples similaires à celui de Giacometti et notamment des cas d'ouvriers et de domestiques usant de teinture pour donner un aspect plus nobles à de vieilles fripes, voir : M. CHARPY, « La veste retournée », *op. cit.*, p. 110-112. Voir également : P. VERLEY, *L'échelle du Monde : essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997, p. 149-155.

¹⁰⁰ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 21 avril 1898, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 112. Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti, op. cit.*, p. 99-100.

¹⁰¹ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 1^{er} mai 1899, Paris, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 132. Cité par *Ibid.*, p. 111.

¹⁰² C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », *op. cit.*, p. 415-419.

2. L'Helvétie à la recherche d'une position sociale

Au cours du XIX^e siècle, les mouvements migratoires européens ont fortement contribué à mettre en exergue les différences de classes sociales¹⁰³. Quitter son Helvétie natale pour acquérir le capital symbolique et culturel que Paris a à offrir, c'est ainsi accepter une confrontation directe avec les notions de classement, de déclassement et de reclassement social. Ces réflexions s'inspirent des travaux de Pierre Bourdieu tiré d'un numéro des *Actes de la recherche en Sciences sociales* de 1978, repris et réinterprétés, trente ans plus tard, au sein d'un ouvrage dirigé par Gilles Chabaud¹⁰⁴. En s'éloignant quelque peu du postulat bourdieusien, il faut en retenir une interprétation sociale à l'aune d'un statut d'ordre symbolique. En effet, le concept de reclassement professionnel (importance des titres et des catégorisations hiérarchiques) est inopérant pour les artistes suisses en formation à Paris. Il s'agit, dans le cas précis, d'une période considérée comme provisoire à travers laquelle les apprenties et apprentis artistes apprennent, mais ne possèdent pas de diplômes ou de titres, et tentent de se faire une place dans le champ artistique sur la seule base de l'expérience de l'apprentissage parisien. Une définition qui recoupe ainsi une perspective de modification de statut ou de place dans la hiérarchie – que ces dernières soient conscientes ou non, tangibles ou non¹⁰⁵. Cette interprétation permet alors de questionner l'enjeu crucial de la mobilité sociale lors de cette période clé de la vie d'artiste¹⁰⁶. En effet, la perte de repères, couplée à une réorganisation (voire une dévalorisation) des capitaux – culturels, sociaux, économiques et symboliques – accentue encore cette impression d'instabilité, rendant difficile l'intégration. La position, les réseaux de sociabilités et la reconnaissance sociale dont ils bénéficiaient dans leur société d'origine ne sont plus opérants une fois à Paris.

¹⁰³ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 574.

¹⁰⁴ *Classement, déclassement, reclassement - de l'Antiquité à nos jours*, Pulim, Limoges, 2011 ; I. MOULLIER, « Gilles Chabaud, Classement, Déclassement, Reclassement », *Lectures*, Liens Socio, 2011 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lectures/6756> ; consulté le 14 octobre 2021).

¹⁰⁵ Voir à ce propos l'introduction rédigée par Gilles Chabaud : *Classement, déclassement, reclassement - de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 13. Une analogie apparaît très distinctement avec le roman de Louis Reybaud *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* racontant les aventures d'un jeune homme tentant de trouver sa place au sein de la société parisienne en occupant toutes les positions sociales. L'histoire de Paturot se décline d'abord en plusieurs roman-feuilletons avant d'être publié en tome, voir : L. REYBAUD, *Jérôme Paturot : à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 1846. J. LYON-CAEN, « Louis Reybaud panoramiste », *Romantisme*, n° 136, n° 2, Armand Colin, 2007, p. 27-38.

¹⁰⁶ 1900 : *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse : [exposition]*, Kunstmuseum Solothurn, [17 juin - 27 août 2000] ; *Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona*, [15 sept. - 29 oct. 2000] ; *Musée cantonal des beaux-arts, Sion*, [19 novembre 2000 - 7 janvier 2001] : [catalogue], Solothurn : Bellinzona : Sion, Kunstmuseum ; *Civica galleria d'arte Villa dei Cedri* ; Musée cantonal des beaux-arts, 2000, p. 17. Ces réflexions sont tirées d'un texte de Gottfried Keller : G. KELLER, « Ein bescheidenes Kunstreischen », *Neue Zürcher Zeitung*, 1882.

Les cartes sont redistribuées et il est nécessaire d'apprendre les nouvelles règles du jeu. La relecture des écrits personnels révèle donc un parcours initiatique, où les artistes traversent ces diverses phases pour s'intégrer et se positionner dans le monde artistique parisien.

2.1. Accepter le déclassement

L'expérience parisienne engendre une modification de la position sociale qui apparaît comme inférieure à celle d'avant le départ. D'une part, sur le plan de la matérialité et du confort, elle représente une perte de capital économique. Le cas d'Auguste Bachelin décrivant à ses parents « l'exiguïté microscopique »¹⁰⁷ de sa mansarde de rapin en est un bon exemple. Les moyens financiers à dispositions sont soumis aux envois réguliers des parents et à leur appréciation des dépenses qui ne coïncident pas toujours à la réalité parisienne¹⁰⁸. D'autre part, elle l'est du point de vue du statut, une perte de capital aussi bien social que culturel. Enfants de bonne famille, dont les places en société sont légitimes au sein de leur région natale, les aspirantes et les aspirants artistes partent chargés de l'espoir d'une réussite artistique et de la promesse d'une expérience parisienne enchantée. Au départ de son protégé pour Paris, Léon Berthoud lui affirme qu'il rejoint « la race glorieuse »¹⁰⁹ des artistes. L'utilisation de cette catégorisation traduit déjà une conception de la mobilité sociale, mais surtout un classement élitiste des artistes au sein du champ artistique. À son arrivée, pourtant, Léo-Paul Robert se retrouve dans une position sociale bien inférieure à sa position de départ, éloigné de ses réseaux amicaux et professionnels habituels, coupé de ses repères. Si promesse il y a, il faut donc avant tout passer par un rang inférieur pour y parvenir ; le statut de rapin reçu en intégrant l'atelier l'illustre parfaitement¹¹⁰.

Ce déclassement est clairement perçu et peut même être considéré comme un choix délibéré, car les artistes en formation considèrent cela comme une étape provisoire qu'ils acceptent voire qu'ils désirent. Le déclassement est donc un fait, mais surtout le déclassement est inévitable, un constat corroboré par la définition que le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* donne du rapin :

¹⁰⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, de Paris, le 24 avril 1850. Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁰⁸ Voir chapitre 6 « La bohème, du rêve à la réalité ».

¹⁰⁹ Citation complète : « Souvenez-vous mon cher que vous représentez une race glorieuse et enfourchez la palette guillardement et sans plus tergiverser », Lettre de Léon Berthoud à Léo-Paul Robert, Saint-Blaise, le 02 mars 1874, Neuchâtel Bibliothèque publique et universitaire, fonds Léo-Paul Robert, LPR/102/1/3 (1-18).

¹¹⁰ À ce propos, voir chapitre 4 « L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie ».

Il se résigne et supporte héroïquement cette vie tourmentée, sans compensation aucune, qui est celle du rapin sans fortune. Quelle existence que la sienne ! n'avoir rien à soi, ne rien faire pour soi (...) Mais ce qui le console, c'est l'espérance qu'elle aura un terme (...) Sois piocheur, ô rapin, et Dieu fasse de toi un Michel-Ange, un Rubens, un Poussin, nous en avons besoin ¹¹¹.

Bien que quelque peu dramatisée, la vie des jeunes artistes est effectivement une étape intermédiaire, une épreuve nécessaire pour espérer obtenir une légitimité artistique. Les mots de Bachelin, décrivant son nouvel atelier, reflètent parfaitement cette idée : « C'était là, dans cette maison que j'allais tout sacrifier à cette passion, que j'allais chercher à réaliser le rêve de ma vie »¹¹². Les statuts sociaux sont ainsi affectés par l'expérience parisienne de manière prédéterminée, voire volontaire ; la mobilité artistique entraîne ainsi une « mobilité sociale »¹¹³. Le déclassement est accepté, puisqu'il est le prix à payer pour une gloire prochaine, pour autant, cela n'empêche pas les artistes suisses de mettre en place des stratégies de reclassement ou de classement, afin de se forger une place, de se recréer un foyer à Paris.

2.2. Reclassement helvétique au sein du foyer

Contrairement à d'autres cas d'étude, les artistes suisses en formation à Paris ne peuvent pas être appréhendés par deux périodes distinctes et délimitées à travers lesquelles ils vivraient successivement un déclassement puis un reclassement. L'aspect particulier de leur statut d'élève, qui plus est dans un espace géographique nouveau, restreint quelque peu les notions de reclassement. Évoluant au sein de la société parisienne fondamentalement différente de leurs habitudes, il n'est guère possible d'envisager un reclassement au sens de la place occupée avant leur départ pour Paris. Ce biais les contraint ainsi à imaginer de nouvelle forme de classement ou à tenter de recréer une classe proche de l'ancienne, mais dans une nouvelle configuration sociale.

Le processus de reclassement des artistes suisses à Paris s'articule très bien autour de la métaphore de l'oiseau, empruntée aux travaux de Daniel Fabre. L'envol du nid au départ de la Suisse implique, en effet, la création d'un nouvel habitat dans le pays d'accueil. Ce nouveau

¹¹¹ P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., p. 689.

¹¹² Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, de Paris, 23 mai 1850. Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹¹³ À ce propos, les exemples avancés par Jules Naudet : Jules Naudet, *Entrer dans l'élite: Parcours de réussite en France, aux États-Unis et en Inde*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2012.

nid ne peut en revanche se résumer à la simple question du logement, du lieu de vie, de l'espace habité¹¹⁴. Il prend, en regard du manque et de l'absence, une dimension plus symbolique qui s'accompagne de la volonté de recréer, à Paris, des repères, un environnement familial et familial. À ce titre, les colocations d'artistes apparaissent comme un moyen parfait de contrer la solitude dans ce « grand Paris »¹¹⁵. Edmond Bille explique, effectivement, à sa mère, Caroline Bille, la plus-value d'un logement commun avec son ami Charles L'Eplattenier. Même si « chacun vie de son côté », les deux apprentis artistes sont présents dans « les mauvais moments »¹¹⁶ :

Hier j'ai dû lui remonter la pendule, il était tout triste et découragé ; quelques chansons d'étudiants ont suffi pour le remettre (...) Hier soir, j'ai chanté tout le répertoire musical zofingien depuis « et oui que je suis à mon aise » et la « fille d'honneur », jusqu'à « Vierge douce et fière », que L'Eplattenier a entonné de sa plus belle voix. (Il était 11H ½ du soir !)¹¹⁷.

Les périodes de découragement, de doute et de remise en question trouvent dans la camaraderie un remède teinté d'helvétisme. Il faut voir dans cette volonté de conserver une identité et une culture helvétique partagées par ses pairs, un moyen de s'acclimater en douceur à un terrain inconnu dont on ignore encore les codes et les manières¹¹⁸. Un moyen qui définit une appartenance autant qu'il apporte une forme de réconfort, de terrain connu. En empruntant ses chants au répertoire *zofingien*, Bille fait appel aux souvenirs pour réconforter son ami, mais des souvenirs teintés de patriotisme. La société estudiantine Zofingue, fondée en 1819, promeut, en effet, la création d'un État fédéral suisse ; chose faite dès 1848, et tisse des liens forts entre ses sociétaires, exclusivement des hommes, aussi bien du côté germanophone que francophone. Plusieurs artistes et intellectuels helvétiques en sont membres, Albert Anker, par exemple, plusieurs années avant Bille, ou encore Auguste Bachelin qui compte parmi les fondateurs de la troisième reconstitution de 1859¹¹⁹. L'expérience sociétaire auprès de Zofingue est sans

¹¹⁴ Les réflexions liées au concept de *l'habiter* doivent beaucoup aux conseils de Lucia Arboux-Beauquier, à ce propos voir : O. LAZZAROTTI, « Notion à la une : habiter », sur *Géococonfluences*, École normale supérieure de Lyon, 2013 (en ligne : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/habiter> ; consulté le 24 avril 2024).

¹¹⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Voir, à ce propos, le chapitre 8 « Paris comme foyer ».

¹¹⁹ « Neuchâtel célèbre les 200 ans de sa Société de Zofingue », sur *Notrehistoire*, 2023 (en ligne : <https://notrehistoire.ch> ; consulté le 15 avril 2024). Pour en savoir davantage, voir notamment : SOCIÉTÉ DE

aucun doute une étape cruciale de la jeunesse¹²⁰. Les folles soirées entre amis, sur fond de chansons populaires et patriotiques, sont autant de souvenirs d'une période qui avec la vie parisienne, l'émancipation familiale et la prise d'indépendance – en somme la vie d'adulte – rappellent une période terminée. *L'habiter* implique ainsi une forme de « poétique de l'espace » qui englobe à la fois les sensations liées à cette nouvelle expérience de vie qu'est le séjour parisien et les souvenirs¹²¹. Chaque individu apporte sa propre histoire et sa culture dans l'espace habité, afin de se l'approprier, comme le fait Bille en se raccrochant à des coutumes familiales.

Une fois choisi, l'espace habité devient ainsi un lieu de sociabilité, d'une part à travers les nombreuses relations épistolaires entretenues à la lumière d'une chandelle, d'autre part à travers les soirées partagées entre collègues d'atelier. Bien souvent, le soir, les jeunes artistes étrangers et étrangères préfèrent se retirer dans leur logement plutôt que de traîner dans les rues parfois risquées de Paris, préférant le cercle restreint d'une colocation¹²². Ces instants partagés sont aussi le lieu d'une motivation nouvelle, d'un regain de motivation : « C'est dans des moments comme celui-là que je puise la force morale nécessaire à ma vocation et il en faut car sans cela on n'irait pas loin »¹²³, raconte Bille à sa mère. Partager son logement avec L'Eplattenier permet au jeune homme, à la fois de conserver des liens avec sa patrie et de puiser dans cette amitié le soutien nécessaire pour affronter sa nouvelle vie : un reclassement au sein d'une communauté helvétique s'opère. C'est sans aucun doute le même phénomène qui prend place dans la mansarde partagée par Cuno Amiet et Giovanni Giacometti, ou pour Louise Breslau qui loge dans une pension de l'avenue de la Grande-Armée auprès de « plusieurs autres artistes en herbe »¹²⁴ – dont Sophie Schaeppi avec qui elle tissera une forte amitié¹²⁵. Breslau trouve

ZOFINGUE SECTION GENEVOISE, [*Zofingue*], Genève, Impr. Amiet, 1976 ; N. WEBER et V. GRISU, « La Société suisse de Zofingue », *Suisse magazine* = *Swiss magazine*, vol. 3, n° 187-188, 2005, p. 19-20.

¹²⁰ Sur la question de la jeunesse développée dans le chapitre 2 « Ecrire Paris, du pacte épistolaire au journal de l'artiste », voir également les écrits : P. BOURDIEU, « De quoi parle-t-on quand on parle du “problème de la jeunesse” ? », dans *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes*, Vaucresson, CRIV, 1986, II vol. ; P. BOURDIEU, « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, 1984 ; T. BOLMAIN, « II – Socio-philosophie de la “condition étudiante” », dans *Pierre Bourdieu Philosophe : Une critique socio-philosophique de la « condition étudiante »*, Toulouse, EuroPhilosophie Éditions, 2017.

¹²¹ À ce propos, les réflexions de Bachelard ont été particulièrement utiles : G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 3e édition, 1961.

¹²² F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 : 1793-1843.*, Berlin, De Gruyter, 2015, vol. 1/2, p. X.

¹²³ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, 1^{er} novembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹²⁴ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 16 novembre 1877, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, Paris, G. Charpentier et Cie, Editeurs, 1890, p. 26.

¹²⁵ Concernant la colocation entre Amiet et Giacometti, voir notamment le chapitre 6 « La bohème, du rêve à la réalité ».

d'ailleurs son bonheur dans ce mode d'habitation commun. Dès 1879, elle emménage en colocation au 40 avenue des Ternes avec Maria Feller, Sophie Schaeppi et Sarah Purser, « une sphère éminemment artistique »¹²⁶, que Marie Bashkirtseff lui envie beaucoup.

Souvent recherchées pour des questions financières initialement, les colocations d'artistes apparaissent ainsi également comme un support affectif capable de combler l'absence familiale et à la fois, le moyen de maintenir des rites et des habitudes. En décembre 1877, Marie Bashkirtseff raconte être invitée « à l'arbre de Noël chez les Suissesses ». Un moment « gai et gentil » auquel la Russe n'est que très peu habituée : « les fêtes chez nous ne se fêtent pas et cela rend triste »¹²⁷. Noël, effectivement, n'appartient au registre des fêtes de famille, des célébrations profanes, que depuis une petite trentaine d'années¹²⁸. Une tradition donc, certes encore nouvelle, mais que les Suissesses ont néanmoins connues depuis leur naissance et qu'elles semblent désireuses de perpétuer. La sociologue Martyne Perrot évoque un moment clé de la vie familiale et domestique caractérisé par « un entre soi » et utilise d'ailleurs l'expression « Noël près du nid »¹²⁹, qui rappelle fort à propos le sentiment d'éloignement vécu par les artistes du corpus. Pour Breslau et Schaeppi, l'éloignement physique n'empêche pas de célébrer les moments importants de l'année. En marquant les fêtes de Noël, improvisées entre amies et camarades d'atelier, elles recréent, à Paris, une famille, un cercle d'intimes, mais elles développent également des routines calquées sur celles du foyer – la distance du nid helvétique s'atténue quelque peu. Le passage de Noël, de la sphère religieuse à la sphère familiale, s'accompagne d'un ensemble de pratiques et de coutumes, dont le sapin décoré – démocratisé en France dès 1870 – est l'une des pierres angulaires¹³⁰. Les Suissesses se réunissent autour de ce symbole et en décembre 1896, Edmond Bille, mélancolique à l'approche de Noël, parvient à convaincre son colocataire d'en acheter un :

Je désirais absolument faire un arbre, l'Eplatt. lui se serait contenté d'un petit sapelot !
moi je voulais quelque chose d'assez grand ; il s'est un peu moqué de moi, ... et
finalement en nous promenant sur les quais, au bord de la Seine, nous avons découvert

¹²⁶ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 18 décembre 1881, voir : M. BASHKIRTSEFF, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2, op. cit.*, p. 266.

¹²⁷ Journal intime de Marie Bashkirtseff, 30 et 31 décembre 1877, voir : *Ibid.*, p. 36.

¹²⁸ Noël en famille est une invention victorienne qui doit beaucoup au *Christmas Carol* de Charles Dickens publié en 1843, voir à ce propos : M. PERROT, *Noël*, s. l., Le Cavalier Bleu, 2002, p. 53-55.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁰ M. PERROT, « Noël. Un observatoire de la famille », *Le Journal des psychologues*, vol. 243, n° 10, Martin Média, 2006, p. 20-24. Le sapin décoré est d'origine allemande et se développe notamment en Alsace avant de s'élargir au reste de la France dans les années 1870, voir : M. PERROT, *Noël*, 2002, *op. cit.*, p. 84-85.

un sapin de mon goût, un peu plus grand que celui que j'ai planté près du pavillon, que la marchande nous a cédé pour 3 frs. !! J'étais fier comme un Artaban en portant mon arbre dans les rues de Paris, heureux surtout parce que ça sentait un peu les forêts du Jura !!... L'Eplattenier marchait un peu en arrière, en baissant la tête et riant de ma joie !!! ... Le malheureux ! il était enrhumé et n'a pas même pu jouir de l'odeur de mon arbre !! Le 24 à 6 heures du soir, nous décorions notre arbre ; nous n'avons pas perdu de temps, je t'assure, et la décoration était assez sommaire ! Nous avons mis entre les branches des bandelettes de papier de couleur et nous avons collé dedans des croix d'or et d'argent et des cœurs enflammés !!!

Ce récit détaillé met en exergue la distance géographique et spatiale. Les immigrés cherchent à retrouver des repères, des odeurs familières. Ici, Bille évoque l'univers olfactif entourant son arbre de Noël, capable de lui rappeler la Suisse et plus précisément, les forêts jurassiennes. Le souvenir de l'espace vécu, du nid quitté, ne relève pas uniquement du visuel, mais « émeut tous les sens »¹³¹. À l'instar de Proust et de sa fameuse madeleine, Bille par une odeur ordinaire invoque des instants précis gravés dans sa mémoire¹³² :

J'étais presque heureux ; L'Eplatt : calme comme à l'ordinaire ; nous ne disions rien et moi je pensais à l'arbre de l'Église de Dombresson, je voyais les enfants partir dans la neige en chantant à la lueur des flambeaux ¹³³!!

C'est ainsi bel et bien la Suisse qu'il tente de retrouver à travers ce sapin de fortune qui, momentanément, lui donne l'impression d'être en famille à Dombresson¹³⁴. Le 31 au soir pourtant, lorsque L'Eplattenier et lui convient un « Suisse allemand, élève des arts décoratifs » à se joindre à eux, les décorations ne font déjà plus illusion :

L'arbre a été allumé pour la seconde fois (...), mais ce repas, où manquait la gaité (...) ne m'a que très vaguement rappelé le gd souper de Sylvestre, si ce n'est que pour me rendre morose.... Nous avons oublié minuit et ce n'est qu'à 1h moins le quart que

¹³¹ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

¹³² M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913. Concernant le pouvoir olfactif sur la mémoire, voir : C. PERCHEC, « Les modèles de la mémoire: revue des études sur l'olfaction et proposition d'un modèle de la mémoire olfactive », *Information sur les sciences sociales*, 1999, p. 355-491.

¹³³ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹³⁴ A propos des fêtes de fin d'année, voir notamment : A. MARTIN-FUGIER, « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans M. Perrot, *La vie de famille au XIXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2015, p. 197-205.

nous avons bu à votre santé avec du Neuchâtel (une bouteille que l'Eplatt. avait là depuis notre arrivée) qui n'a pas même réussi à nous dérider ¹³⁵!

Cette seconde soirée rend, cette fois-ci, les souvenirs helvétiques plus douloureux et l'euphorie de l'achat du sapin de Noël semble loin derrière. Ces deux exemples témoignent néanmoins d'un véritablement manque à combler au cœur de l'expérience parisienne, auquel la colocation d'artiste semble en partie répondre. L'espace habité vient ainsi renforcer un lien communautaire. La recreation d'un chez-soi permet la mise en place de liens sociaux qui émanent d'une part des personnes avec qui se fait la cohabitation (mais pour qui, du fait de leur origine, peuvent aussi « faire-foyer » dans cet entre-soi suisse), d'autre part avec des personnes extérieures mettant en place des dynamiques d'invitation et d'accueil¹³⁶.

2.3. Se reclasser, au-delà de l'habitat

Cette réflexion invite ainsi à élargir *l'habiter* et ce, d'autant plus quand l'espace habité et la cohabitation ne suffisent plus. C'est le cas notamment pour Léo-Paul Robert qui, malgré sa collocation avec Alfred Berthoud rencontre des difficultés à recréer un véritable foyer. Au moment de son départ à Paris, sa mère le met en garde contre son futur colocataire, disant de ce dernier : « qu'il est si pratique qu'il sait toujours faire ses affaires avant tout »¹³⁷. De même, sa sœur déjà sceptique, le devient d'autant plus quand l'oncle de Berthoud lui-même affirme qu'Alfred « a surtout ce liant et cet insinuant qu'il faut pour faire son chemin ! ». Inquiète que son frère se laisse aller à de « beaux châteaux en Espagne »¹³⁸ en misant tout son séjour parisien sur cette amitié, elle le conjure de garder en tête ses priorités. À Paris, Robert déplore en effet assez vite le peu de temps passé avec son camarade :

Nous avons bien commencé les classiques grecs avec Berthoud, mais il sort si souvent que nous lisons fort peu ensemble. La personne chez qui il était précepteur en Russie

¹³⁵ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 6 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹³⁶ G. LION, « En quête de chez-soi. Le bois de Vincennes, un espace habitable ? », *Annales de Géographie*, vol. 3, n° 697, 2014, p. 973.

¹³⁷ Lettre de Julie Robert à son frère Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹³⁸ Lettre de Julie Robert à son frère Léo-Paul Robert, 16 janvier 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

est venue s'établir ici, près du Parc Monceau, et elle l'a invité à aller dîner tous les jours (...) Il nage dans les hautes eaux, l'ami Berthoud, et voit le tout grand monde¹³⁹.

La mise en place de rituels, ici la lecture commune d'ouvrages en vue d'engranger davantage de savoirs, est rapidement contrecarrée par l'appel des mondanités, de la vie sociale parisienne et surtout de la vie extérieure au foyer. Même s'il avoue ne pas vouloir échanger sa place avec lui, Robert constate que son ami évolue à Paris et ne se préoccupe que très peu de lui¹⁴⁰. Ce constat l'invite à regarder au-delà du simple espace habité, ce dernier n'étant qu'un lieu stable, un centre « à partir duquel donner un sens au monde pour s'y mouvoir »¹⁴¹. Il se rapproche ainsi de plusieurs camarades d'atelier comme Eugène Burnand ou Evert van Muyden, qui logent ensemble à l'Hôtel de Nice. La position géographique des logements – déjà relevé précédemment – presque tous amoncelés dans les alentours du quartier des Beaux-Arts contribue à la constitution de ces réseaux¹⁴². Au fur et à mesure, les liens établis entre les collègues d'ateliers s'élargissent et englobent, plus largement, les membres de la communauté helvétique, comme celle qui, nous apprend Elie-Jean David, loge à l'Hôtel de Nice. Le Genevois raconte avec plaisir les soirées de franchises camaraderies :

Van Muyden, gros garçon jovial, peintre d'animaux. Les soirs, après dîner où nous avons bu une bouteille de bordeaux entre douze, il roulait en cornet quelque affiche ou feuillet de papier épais, et en soufflant dedans imitait à s'y méprendre le rugissement du lion, tellement que les boutiquiers de la rue des Beaux-Arts fermaient en hâte leurs devantures¹⁴³.

À la première mention d'Eugène Burnand dans ses lettres à sa famille, Robert ajoute : « C'est maintenant seulement que je ressens les joies de l'amitié avec des camarades d'étude »¹⁴⁴. Hors

¹³⁹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 18 décembre 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁴⁰ Cela semble perdurer par la suite puisqu'un an après, la mère de Robert constate encore que : « Tu as déjà reconnu que ton ami Berthoud sait bien calculer et ne fait pas grand-chose sans y voir un intérêt », lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 17 janvier 1875, au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert. L'amitié des deux hommes perdura néanmoins comme nous l'indique une lettre de Robert datée de janvier 1880, voir : Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère, 6 janvier 1880, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁴¹ G. LION, « En quête de chez-soi. Le bois de Vincennes, un espace habitable ? », *op. cit.*, p. 975. Voir également pour approfondissement : Y.-F. TUAN, *Espace et lieu: La perspective de l'expérience*, Lausanne, Infolio, 2006.

¹⁴² À ce propos, voir le chapitre 6 « La bohème, du rêve à la réalité » et l'annexe 9 « adresses et loyers des artistes à Paris ».

¹⁴³ J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, Lausanne, Ed. d'en Bas, 2004, p. 132.

¹⁴⁴ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert et à sa sœur Julie Robert, 22 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

de son logement, Robert noue ainsi des relations qui sont, comme peut l'être la colocation, un ancrage au pays d'accueil, un moyen de recréer des sociabilités, un foyer, plus vaste que la simple notion de l'espace habité. À travers ces exemples, on observe que les jeux de reclassement et de classement se matérialisent sous des formes d'expressions aussi symboliques que réelles, autant isolées que partagées. Les récits que les artistes suisses font de ces réseaux permettent alors d'en comprendre le fonctionnement et de mettre au jour un tissu relationnel construit dans et par la communauté.

Étranger parmi les étrangers

Il faut encore relever le fait que les artistes sont soumis à l'ambivalence d'un double statut. Pour leurs professeurs et les autres élèves français de l'atelier, ils sont considérés comme des étrangers, en témoigne la lettre qu'Evert van Muyden écrit à son ami Gustave de Beaumont pour le prévenir qu'il a « été le dernier étranger autorisé »¹⁴⁵ au sein de l'atelier de Jean-Léon Gérôme, confirmant l'existence d'une différenciation marquée. Pourtant, ils se retrouvent difficilement dans la catégorisation des Helvètes pourtant présents en forte proportion à Paris, appartenant à la « colonie suisse » et fonctionnant comme un système de communauté¹⁴⁶. Rappelons que jusqu'en 1750, elle représente les 11% de la totalité de la population et que dès le XIX^e siècle, elle occupe la seconde position parmi les communautés étrangères les plus nombreuses¹⁴⁷. Comme ordre de comparaison, il faut retenir que sur la totalité des étrangers présents à Paris aux alentours de 1890, on dénombre 150 Suisses résidentielles en millièmes¹⁴⁸. L'écart se creuse, car les migrantes et les migrants ouvriers, ainsi que nombre d'autres corps de métiers sont installés durablement à Paris ou du moins pour une période très longue et travaillent pour y parvenir. Les artistes en formation en revanche viennent pour des périodes limitées dans le temps qui, même si elles sont parfois renouvelées ou se terminent par un emménagement fixe, sont le plus souvent une étape transitoire¹⁴⁹. Issus, des classes moyennes ou supérieures de leurs pays, quand bien même ils sont moins bien lotis à Paris, les artistes jouissent de conditions de vies agréables, ce qui n'est pas le cas des Helvètes travaillant comme

¹⁴⁵ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, le 09 décembre 1874. Genève, association des amis de Gustave de Beaumont.

¹⁴⁶ A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, 2015, *op. cit.*, p. 215-249.

¹⁴⁷ L'historien d'art suisse William Reymond a dressé l'image de cette communauté helvétique à travers plusieurs écrits : W. REYMOND, « La colonie Suisse », *op. cit.* Pour en savoir davantage sur les liens de Reymond avec Paris, voir : M. VUILLEUMIER, « L'exil des Communeux », dans M. Perrot, J. Rougerie et C. Latta (éd.), *La commune de 1871. L'événement, les hommes et la mémoire*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2004, p. 285-288, cité par : *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁸ P. GERBOD, « Des étrangers à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 575. Voir également l'étude proposée par : A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, 2015, *op. cit.*, p. 145-157.

¹⁴⁹ P. MOULINIER, *Les étudiants étrangers à Paris au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 331

ouvrier ou domestique¹⁵⁰. À cet égard, l'on remarque un phénomène qui cloisonne nos protagonistes à un double statut d'étrangers d'une part par le pays d'accueil, d'autre part par les individus issus d'une même patrie, mais dont les modes de vie respectifs les éloignent incontestablement. Les Helvètes s'inscrivent donc dans une catégorie bien précise liée au champ artistique et culturel – peintre, écrivain, sculpteur, etc ; un microcosme artistico-helvétique particulièrement fort. En février 1874, un banquet entre Suisses est organisé en l'honneur de Charles Gleyre dont Léo-Paul Robert nous livre un récit enjoué : « Ce dernier a réussi au-delà de toute expression ! Il a été fort joyeux et la conversation des plus instructives »¹⁵¹. Gleyre également apprécie particulièrement ce rassemblement de compatriotes et confie à Alfred Berthoud : « qu'il avait été souvent, très souvent dans des réunions d'artistes français, mais que jamais il n'avait entendu une conversation aussi sérieuse »¹⁵². Robert termine son récit en partageant pêle-mêle les moments clés de la soirée : « On a chanté, *jodlé* à gorge déployée, fait de la musique, récité mille histoires, des farces, et la fin de la soirée s'est terminée par une discussion religieuse assez profonde »¹⁵³. Toutes les émotions semblent être contenues dans ce court extrait, mêlant tout à la fois la joie et l'amusement, le recours à des chants patriotiques familiers et le calme d'une conversation spirituelle. Les liens intercommunautaires sont ainsi particulièrement forts auprès des artistes helvétiques et la figure centrale de Gleyre n'y est pas étrangère. Le tissu relationnel se construit donc en partie à travers « l'existence d'un passé commun », de traditions et de coutumes similaires¹⁵⁴. À l'occasion du banquet, Robert retrouve, par exemple, son ami neuchâtelois Gustave Jeanneret à Paris depuis 1876, où il travaille en tant que dessinateur industriel en parallèle des cours qu'il suit à l'Académie Suisse¹⁵⁵. Ce microcosme helvétique apparaît de manière très marquée dans les récits de l'expérience parisienne, Gustave de Beaumont qui parle d'un « dîner de jeunes peintres suisses »¹⁵⁶ ou Edmond Bille, qui raconte une sortie « dans le bois de St. Cloud » avec « toute la colonie suisse »¹⁵⁷ viennent encore en témoigner.

¹⁵⁰ Voir notamment l'exemple des femmes de chambres suisses : A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, 2015, *op. cit.*

¹⁵¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 8 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 425.

¹⁵⁵ P. RUEDIN, « Gustave Jeanneret », 2020 (en ligne : <https://recherche.sik-isea.ch/fr/sik:person-4023099/in/sikart/actor/list> ; consulté le 15 avril 2024).

¹⁵⁶ Lettre de Gustave de Beaumont à son frère Aloïs de Beaumont, Paris, [autour du 15 janvier] 1875. Genève, collection des amis de Gustave de Beaumont.

¹⁵⁷ Lettre d'Edmond Bille à sa mère, Paris, le 23 novembre 1896. Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, 189.

L'entraide intergénérationnelle

La présence des compatriotes facilite également l'insertion des nouvelles et des nouveaux arrivants. Être introduit dans les milieux artistiques par des camarades contribue ainsi grandement au processus d'acculturation. Le jeune Biéler, à Paris depuis moins d'un an, est, par exemple, appelé à servir de guide à un jeune helvète et son père :

L'autre jour je reçois à l'hôtel un billet d'un Mr Weber de Schaffouse qui me donnait rendez vous à l'hôtel Suisse, r. Lafayette, pr le soir (...) ce Mr m'invite à dîner et il me dit que son fils veut entrer à l'Ecole des Arts décoratifs, de suite je lui ai déconseillé et lui ai proposé de venir ds le même atelier que moi. Après bien des incertitudes et des discussions il s'y est enfin décidé¹⁵⁸.

Les premières expériences dans la capitale, ici la déconvenue de Biéler à l'École des arts décoratifs et son choix d'intégrer plutôt l'Académie Julian, profitent au jeune homme encore ignorant des institutions et des structures de formations. Relevons, à ce propos, le rôle des prédécesseurs dans la détermination de la démarche. La solidarité s'incarne, en effet, à travers le phénomène migratoire en direction de Paris, à travers les conseils d'artistes suisses plus âgés, ayant suivi le même *cursus*. Le cas de figure se présente pour Léo-Paul Robert qui profite de l'aide et des contacts de Léon Berthoud avant son départ, mais aussi une fois installé dans la capitale¹⁵⁹. Les artistes suisses mettent ainsi en place, une forme de solidarité qui transcende les générations, une affirmation particulièrement marquée au sein des artistes du corpus. Sur les cinquante années de cette étude, il est possible de mettre au jour des cycles dans lesquels les apprenties et apprentis d'une période deviennent les conseillers de la suivante. En effet, après leur formation, nombre d'entre elles et d'entre eux choisissent soit de rester à Paris, soit d'y revenir pour des périodes plus ou moins prolongées. Arrivé depuis un mois, Robert cherche à entrer en contact avec Albert Anker qu'il n'a pas encore eu l'occasion de rencontrer : « parce qu'il demeure fort loin » et ne sait pas « jusqu'à quel point on lui fait plaisir en allant le voir »¹⁶⁰. Cet exemple met au jour un mécanisme à travers lequel les nouvelles générations se rapprochent des anciennes – souvent à Paris de manière plus ponctuelle après la formation – afin d'être

¹⁵⁸ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 15 octobre 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁵⁹ Voir à ce propos, le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ». C'est le cas également pour Ernest Biéler évolue à Paris selon les recommandations de François Bocion qui a lui-même effectué un séjour quelques années auparavant, voir à ce propos : *Les Suisses à Paris, op. cit.*, p. 191.

¹⁶⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 7 février 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

guidée. Dans un enchaînement presque parfait, Robert joue, cinq ans après, ce même rôle vis-à-vis d'Ernest Biéler qui le mentionne à plusieurs reprises dans ses lettres¹⁶¹. Ce dernier, rencontre également Eugène Burnand à qui il soumet ses dessins, ravi de s'entendre dire qu'il est « ds une bonne voie »¹⁶². Dix ans plus tard, Edmond Bille avant même son arrivée à Paris bénéficie déjà des conseils d'Ernest Biéler¹⁶³. Le reclassement parmi ses pairs helvétiques permet ainsi la mise en place sur le temps long d'un phénomène d'entraide intergénérationnelle qui prend corps aussi bien à Paris qu'en Suisse avant le départ.

Le fort ancrage des artistes suisses dans les communautés helvétiques n'induit pas pour autant un « repli identitaire »¹⁶⁴. Les liens intercommunautaires se tissent dès l'arrivée et permettent d'encaisser le choc culturel des premiers jours, des premières semaines ou des premiers mois¹⁶⁵. Mais, il ne faut pas pour autant croire que, grâce à ce reclassement, les Helvètes évoluent en vase clos. Augusto Giacometti par exemple partage un logement à son arrivée à Paris : « nous sommes encore tous les quatre ensembles et nous parlons allemand »¹⁶⁶. Quelques mois plus tard, il trouve un nouveau lieu de résidence qui lui permet de rencontrer d'autres artistes suisses, mais également français. Il annonce fièrement à ses parents : « Avec le français, ça commence à aller vraiment bien »¹⁶⁷. En s'éloignant un peu de sa communauté pour se rapprocher des Français, Giacometti parvient à davantage s'intégrer. Cela relève également de la mise en place d'un tissu relationnel, certes lié en partie à la colonie artistique helvétique, mais qui, progressivement, s'ouvre sur des sociabilités extérieures et des classes différentes ; le *Paris communautaire* glisse peu à peu vers un *Paris mondain*¹⁶⁸.

¹⁶¹ Voir : Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 8 avril 1881, Paris, mais également celle du vendredi soir [sans date] 1881 et du 31 décembre 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁶² Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 28 mai 1881, Paris, il cite encore Burnand à plusieurs reprises, voir : lettre du 7 décembre 1880, lettre du 15 octobre 1881, du 28 octobre 1881, du 31 décembre 1881, du [sans date] mars 1886, du 10 avril 1886, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁶³ Lettre d'Ernest Bille à Edmond Bille, 12 mai 1895, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁶⁴ Karp Lugo dresse un constat similaire pour la communauté Catalane à Paris, voir : L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, op. cit., p. 425.

¹⁶⁵ *Paris ! Paris !*, 2014, op. cit., p. 86-87.

¹⁶⁶ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 27 mai 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 100. Traduit de la source originale : « Siamo sempre tutti 4 insieme a parlar tedesco ». Cité par M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, op. cit., p. 93.

¹⁶⁷ Lettre d'Augusto Giacometti à ses parents, 1^{er} octobre 1897, Paris, Archives Centro Giacometti, Stampa, DNH 1.1, Lettre no. 103. Traduit de la source originale : « Col francese comincia a mordere! Ora ». Cité par *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁸ Cette expression est en partie empruntée à Laura Karp Lugo qui thématise dans sa thèse de doctorat le « Paris libertaire » et le « Paris mondain », voir : L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, op. cit., p. 197-207.

2.4. Oser le surclassement

En esquisant le paysage des expériences de déclassement, classement et reclassement vécues par les Helvètes en formation à Paris, on constate qu'une dernière étape mérite une attention particulière. Il s'agit d'un phénomène que l'on pourrait nommer de *surclassement*, qui transparait en filigrane des enjeux de construction des carrières artistiques et qui implique par conséquent une volonté de se faire une place dans le champ artistique et un moyen de légitimer son statut. Cette étape supplémentaire dans les mobilités de classements vise à intégrer une classe, une hiérarchie, non seulement nouvelle, mais aussi supérieure à la précédente. Afin de s'intégrer dans la capitale et prendre place parmi les artistes locaux, il faut apprendre certains codes. Il ne suffit, en effet pas, d'être à Paris, il faut y être introduit, se plier aux savoir-faire mondains et relationnels, s'acquitter des droits d'entrée sous l'égide d'une douane symbolique qui offre une place dans la capitale artistique. Cette intégration passe indubitablement par la création d'un réseau relationnel et requiert un certain nombre de recommandations et de contacts. Parfois, cela est indiqué comme obligatoire au bon fonctionnement d'une formation. Le règlement de la section d'architecture de l'École des beaux-arts stipule par exemple que : « les parents qui ne résident pas à Paris sont tenus d'y avoir un correspondant qui puisse les représenter auprès du directeur et surveiller l'élève hors de l'établissement »¹⁶⁹. Le rôle de l'ambassade helvétique est, en ce sens, particulièrement important. S'il faut passer par elle pour obtenir une lettre de recommandation afin d'intégrer l'École des beaux-arts, elle permet également de développer des relations. Louise Breslau parvient notamment à se rapprocher de Johann Konrad Kern, ambassadeur de Suisse en France et de sa femme avec qui elle passe plusieurs soirées¹⁷⁰. C'est également le cas pour Sophie Schaeppi qui débute sa période parisienne en leur rendant visite à l'ambassade. Son rapprochement avec le couple lui permet de s'intégrer plus facilement dans la ville et elle décrira plus tard son attachement à Madame Kern avec beaucoup d'émotions : « C'est elle qui m'a donné une patrie à Paris, quand j'étais si seule et que je ne connaissais personne et qu'elle s'intéressait à moi comme une mère »¹⁷¹. Pour les artistes femmes, tout particulièrement, ces recommandations de haute instance agissent à

¹⁶⁹ *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état... (Troisième édition) / rédigé sous la direction de M. Édouard Charton*, s. l., 1880, p. 46.

¹⁷⁰ E. W. BRANDT, « Une artiste suisse à Paris : Visite à Louise-Catherine Breslau », *op. cit.*, p. 208.

¹⁷¹ Journal intime de Sophie Schaeppi, 8 août 1889, Paris, collection privée et L. ZIEGLER-SCHAEPPi, *Sophie Schaeppi*, Winterthur, Moritz Kieschke, 1922, p. 209.

« la constitution et au maintien d'une réputation flatteuse »¹⁷², mais des dynamiques similaires se mettent en place chez les hommes comme en témoigne Léo-Paul Robert :

L'invitation chez M. Lardy dont maman me demande des nouvelles a été très simple, mais assez jolie. Il y avait plusieurs jeunes artistes suisses que je ne connaissais pas : Vigier de Soleure, Colomb de Neuchâtel, architecte, Gilliéron, frère du professeur, etc. Lardy est toujours charmant. Cela m'a fait plaisir de voir leur petite Marguerite qui est de l'âge de celle de Vauffelin¹⁷³.

Charles Edouard Lardy, diplomate au Conseil de la Légation suisse à Paris apparaît également à plusieurs reprises dans les lettres des artistes helvétiques. Le dîner raconté par Robert témoigne de la création d'un tissu relationnel passant par les représentants politiques helvétiques. Entre 1889 et 1891, un organe de presse établi à Paris publie de façon hebdomadaire un numéro sous le nom de *La Croix fédérale*¹⁷⁴. Véritable source publique documentant la vie de la colonie helvétique, cette revue contribue également à en forger les fondations conviant les Suisses à « la solidarité nationale » entre étrangers¹⁷⁵. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'ambassade et ses émissaires y contribuent. L'ambassade a ainsi tout à la fois un rôle de chaperon et de mentor pour les artistes suisses du corpus. En décembre 1872, Eugène Burnand raconte à ses parents :

Je me suis présenté il y a qqe jours chez Mr. Kern, revenu de Suisse depuis peu.- Il m'a excessivement bien reçu ; et j'ai pu grâce à lui assister mardi dernier à une séance de l'Assemblée Nationale.- Représentez-vous ce pauvre petit Moudonnois dans la loge diplomatique, en face du président – j'étais fier – Oh mais fier¹⁷⁶!

Grâce à Kern, Burnand découvre des réseaux de sociabilités, mais aussi des lieux qui lui seraient habituellement fermés. La mention du « petit Moudonnois » renvoie, une fois encore, à l'image

¹⁷² S. SOFIO, « Comment réussir dans les arts sans être un homme ? Manuel à l'usage des artistes femmes du XIXe siècle », dans *Femmes Artistes. Les peintresses en Belgique de 1880 à 1914*, Namur, Musée Félicien Rops, 2016, p. 14.

¹⁷³ Lettre de Gustave de Beaumont à ses parents, février 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁷⁴ Le premier volet est publié entre 1889 et 1891 sous le nom la Croix fédérale, puis en mars 1895, c'est La croix de Genève qui reprend jusque vers 1903. *La croix fédérale. Organe des colonies suisses en France*, 1889 – 1891, MICRO D 7111, Bibliothèque Nationale de France.

¹⁷⁵ *La croix fédérale. Organe des colonies suisses en France*, 1889 – 1891, MICRO D 7111, Bibliothèque Nationale de France.

¹⁷⁶ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 21 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

de ce grand Paris effrayant et fascinant à la fois qui, progressivement, se dévoile. Le *surclassement* au cœur de la scène parisienne se fait ainsi au contact d'intercesseurs et nécessite parfois de se plier à des normes. Cela s'est déjà vérifié avec la question des vêtements ou de la langue, mais, plus largement, les mondanités contraignent à des changements, à une acculturation à une bonne société définie par une classe sociale précise. Burnand explique à ses parents l'énergie qu'il dépense à enchaîner les visites mondaines :

Je prendrai mon grand courage pour aller voir Mme Courtois – j'irai aussi chez Mme Lenoir, Mrs Ruchet, Kern et Fisch – si vous saviez quelle montagne je me fais de ces visites ! – du reste, je crois que je ferais mieux de ne pas vous faire part de mes transes vu qu'elles seront sûrement un prétexte pour m'envoyer une seconde cargaison d'adresses.¹⁷⁷

La participation à des événements mondains et la proximité avec les milieux artistiques parisiens contribuent à construire et forger des réseaux de sociabilité. Le récit de Burnand relève plusieurs dynamiques intéressantes. D'une part, l'importance des recommandations dont regorgent les valises des artistes au moment du départ pour Paris. Félix Vallotton, par exemple, obtient de son ami Auguste de Molins des lettres afin de rencontrer Edgar Degas et Auguste Renoir :

Mon recommandé est absolument seul à Paris, sans autres relations que ces relations d'atelier qui sont loin de suffire à ses besoins intellectuels. L'atelier a du bon, mais vient un moment où l'intimité des maîtres vaut un peu mieux & même beaucoup mieux¹⁷⁸.

Conscient de l'intérêt de Vallotton d'étoffer son réseau, Molins insiste sur la solitude du jeune homme et son envie de côtoyer des maîtres de renoms, lettre faisant appel tout à la fois à la compassion et à la flatterie. D'autre part, Burnand dans sa lettre souligne avec humour que ses parents lui ont d'ores et déjà donné suffisamment de portes auxquelles aller taper pour contrer sa solitude à Paris. Il précise bien que le récit de ses moments de craintes ne doit pas être prétexte

¹⁷⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 11 décembre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹⁷⁸ Lettre d'Auguste Mollins à Edgard Degas, 18 novembre 1886. Celle envoyée à Auguste Renoir est datée du même-jour et le contenu est assez similaire : « "Je vous adresse mon jeune ami M. Vallotton, l'auteur d'un portrait de lui-même qui lui a valu une mention honorable au dernier Salon. M. Vallotton est très isolé à Paris & il serait fort à désirer pour lui qu'il pût voir un peu les aînés qui l'ont précédé dans la carrière », voir : *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*, op. cit., p. 33-34.

à multiplier et renouveler la « cargaison d'adresses ». Beaumont atteste de ces pratiques en racontant à sa mère les nombreuses sorties, les soirées au théâtre ou au restaurant, la visite d'expositions qui lui permettent des rencontres et des insertions auprès des artistes bien établis à Paris¹⁷⁹. Ernest Biéler de son côté déplore le rythme incessant d'une vie bousculée par les obligations mondaines : « Vous voyez que les invitations ne manquent pas, mais je n'y tiens pas, car il faut toujours rester tard et le travail s'en ressent le lendemain »¹⁸⁰. Si ces invitations sont le moyen de faire sa place dans le champ artistique et culturel, le rythme incessant des sorties s'accompagne ensuite de pratiques sociales, de rencontres et dont le rythme peut être contraignant :

J'aurais bien mieux fait de te parler des nombreuses soirées que j'ai passées en société. Je n'ai été que quatre soirs chez moi depuis quinze jours. Tu vois que, bien que je ne fasse absolument rien pour être introduit dans le monde, cela ne va pas mal. Penses-tu que cette vie m'aille ? Et penses-tu qu'elle soit bien favorable aux idées profondes et au recueillement ? Si j'avais davantage de temps je te parlerais au moins des soirées les plus intéressantes (...) Tu comprends que la correspondance souffre d'une vie pareille, remplit le jour par les études et le soir par des invitations à n'en plus finir¹⁸¹.

Dans la lettre qu'il adresse à sa mère, Robert déplore que la cadence des événements mondains, qui se succèdent à un rythme incessant, péjore l'organisation de son quotidien : « Au commencement de l'hiver, je sortais fort peu et je pouvais lire. Maintenant, il n'en est plus question »¹⁸². Il faut par ailleurs entretenir ces relations. En janvier 1875, Robert fait appel à sa mère, car il a : « l'occasion de rendre un service à une famille très riche, où Berthoud va souvent et qui pourra, dans la suite, [lui] être très utile ». Une certaine « Mlle Montandon » souhaiterait avoir une tenue italienne pour un bal costumé, vêtements que le père du jeune homme conservait pour des études¹⁸³. Il s'empresse donc de dresser une liste exhaustive des affaires nécessaires :

¹⁷⁹ « Ce jour là je devais aller le soir chez les Armand Delille, ms cela a été renvoyé, j'en ai profité pr aller voir Brocher que je vois très rarement (...) Jeudi j'étais invité à dîner av. les Victor j'ai été les chercher au Grd Hôtel et delà ns ns sommes acheminés av Mr et Mme Ch. Rigaudvers un restaurant ou nous avons fait un très bon dîner j'ai guigné la note, c'était 103 fr. pr 5 il y avait aussi Mr W. de la Rive qui pose beaucoup, mais il est tout de même amusant à entendre. Après le dîner ns avons été au théâtre français entendre le gendre de Mr Poirier, vous devez le connaître, c'était très amusant (...) Vendredi j'ai dîné chez les Viollier (...) » Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Beaumont, Paris, fin avril 1875. Genève, association des amis de Gustave de Beaumont.

¹⁸⁰ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, Paris, le 31 décembre 1881. Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne, fonds Ernest Biéler, IS 1908/II/01.

¹⁸¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 6 mars 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 14 janvier 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

(...) il faudrait que cela arrive le plus vite possible. Aussi, je te serais bien reconnaissant si tu m'expédiais ce que je vais te demander, après lettre reçue, en mettant la boîte à la gare à la grande vitesse. Voudrais-tu m'envoyer dans une petite caisse la jupe en soie rouge avec un bord vert, la jaquette en soie rouge tricotée avec les replis des manches d'or et des lacets d'or sur le dos, toutes les chemises italiennes que tu pourras trouver (il y en a en tous cas deux ou trois), de plus les petits souliers à franges d'or. Te rappelles-tu si papa avait de grandes épingles pour les cheveux avec des pommeaux dorés¹⁸⁴?

Robert, dans un premier temps agacé par les relations mondaines de Berthoud, trouve finalement son compte dans les sociabilités de son camarade : « la fréquentation du monde a ses grands avantages en vous apprenant à vivre en élargissant votre cercle d'idées, en vous affiliant à des personnes instruites, agréables ou utiles »¹⁸⁵. Ces quelques exemples démontrent l'impact des individus extérieurs sur les opérations de *surclassement* social. Il faut donc appréhender ce phénomène en fonction des opportunités offertes ou prises par ces actrices et acteurs (ici créer des liens, sociabiliser et s'intégrer socialement, mais également en termes de paraître)¹⁸⁶. Tout en évitant de tomber dans l'écueil des stratégies et des tactiques conscientes, il est néanmoins possible de tracer la marge de manœuvre de ces comportements individuels et collectifs et d'en comprendre le cheminement pour parvenir à intégrer une classe sociale et professionnelle supérieure à la leur¹⁸⁷. Les sociabilités à Paris oscillent donc entre les liens communautaires et l'inscription dans les milieux artistiques et mondains ; un véritable équilibre à trouver pour les apprentis et apprenties artistes suisses. L'expérience parisienne se compose ainsi d'un apprentissage social répondant d'une quête de position assouvie par un statut professionnel, personnel et parfois même amoureux.

¹⁸⁴ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 14 janvier 1875, Paris, NM Nouveau Musée Bienne.

¹⁸⁵ Il précise néanmoins qu'elle « a aussi son mauvais côté. Elle vous rend superficiel, distrait. Elle vous éparpille et vous détourne souvent de votre but. Voilà tout autant de raisons qui me font désirer une vie plus concentrée, comme celle du Ried », voir : Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 6 mars 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁸⁶ Sur la question des stratégies et des phénomènes conscients, voir : P. BOURDIEU, *Choses dites*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p. 79.

¹⁸⁷ I. MOULLIER, « Gilles Chabaud, Classement, Déclassement, Reclassement », *op. cit.*, p. 17

3. L'Helvétie à la recherche de l'amour

Une quête secondaire peut être liée à celle de l'ascension sociale, bien qu'elle ne soit pas nécessairement analysée selon le même angle de réflexion. Il s'agit de la quête amoureuse ou sentimentale qui découle également d'un rite de passage, témoigne d'une maturation et offre la possibilité de revendiquer un statut. Paris est, nous l'avons vu, source de nombreux fantasmes auxquels n'échappent pas les sentiments amoureux et l'éveil à la sexualité. À une capitale source de savoir se substitue ainsi une capitale source de divertissement et de plaisir¹⁸⁸. La forte présence des étudiantes et étudiants étrangers contribue à cette réputation. Loin du carcan familial et bourgeois helvétique, les artistes nourrissent sans aucun doute des désirs de libertés et de désinvolture. En cela, une comparaison légitime peut se faire avec la tradition du Grand Tour du siècle précédent. Le voyage façonne l'individu et l'ouvre également à des expérimentations nouvelles¹⁸⁹. Dans les rues de Paris, une large place est occupée par la prostitution, si bien qu'il est certain qu'un grand nombre de jeunes garçons y connaissent leur premier rapport sexuel. Rien d'anodin à cette pratique au cours du XIX^e siècle où, selon Kalifa, ces relations tendent à s'imposer comme « un rite d'initiation »¹⁹⁰, confirmant l'hypothèse selon laquelle l'apprentissage à Paris ne se cantonne de loin pas aux murs de l'atelier. Dans les écrits des artistes suisses du corpus, pourtant, les rencontres amoureuses et charnelles ou les amitiés nouées ne prennent que très peu racine dans un *Paris libertaire*¹⁹¹. Les cabarets et autres lieux de distractions où se retrouve habituellement la jeunesse n'apparaissent pas dans les récits du séjour parisien. Edmond Bille l'affirme lui-même après sa soirée du réveillon : « à 11 heures nous étions dans les bras de Morphée !! Et les gens de chez nous qui disent que les jeunes se déboutent à Paris !!! »¹⁹². Bien entendu, cette phrase innocente peut s'expliquer par les destinataires des courriers qui sont, le plus souvent, les parents. Cependant, ce constat s'applique également pour les correspondances échangées avec des camarades ou pour les journaux intimes. Bien que l'on ne puisse pas affirmer que les artistes suisses à Paris conservent un cadre bourgeois, il faut constater que leur fréquentation de ces lieux est timide, voire discrète, comme le relève René Burnand au sujet de son aïeul :

¹⁸⁸ À ce propos, voir : L. GONZALEZL-QUIJANO, *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015.

¹⁸⁹ Voir à ce propos : CIFONELLI HUGUES, *La sexualité de son voisin. Regard croisé des voyageurs français et italiens à travers le récit de leur voyage en France et en Italie (1730-1780)*, Mémoire de Master 2, Grenoble, Université de Grenoble, 2011.

¹⁹⁰ KALIFA DOMINIQUE, *Paris : Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, Paris, Payot, 2018, p. 253.

¹⁹¹ L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 197-207. Elle provient également d'une réflexion tirée de : R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 13-27.

¹⁹² Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, Paris, le 6 janvier 1896, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

Jeunesse de peintres », la « bande des Suisses » à Paris... qui ne s'attend, à l'annonce d'un pareil sujet, à lire des récits croustillieux, pimentés de monomes au quartier latin, de vie de bohème avec grisettes (...) Si le lecteur prévoyait cela, le voici, je pense, détrompé. Le groupe, tout au moins celui des années 1872 à 1875, ne se distrait pas à ces beuveries-là¹⁹³.

Le récit de van Muyden imitant le cri du lion pour amuser ses camarades lors de leurs soirées à la pension, moment des plus jovial et enfantin, vient le confirmer, mais c'est également le cas pour les autres générations d'artistes qui, si elles fréquentent réellement des lieux plus libertins, n'en font aucunement mention¹⁹⁴. Les sources à disposition ne permettent donc pas réellement de parler de sexualité. Il aurait fallu pour cela consulter des correspondances échangées au sein du couple permettant une forme d'intimité plus marquée. Et encore, les quelques épîtres de ce type, notamment celles de Léo-Paul Robert et de sa fiancée, n'en font pas état soit par retenue, soit parce que la relation naissante ne l'autorise pas encore. Il faut encore souligner l'écueil de la conservation tenue et entretenue par les familles et soumise à des décisions subjectives. Le cas des correspondances éditées notamment prend souvent le parti d'atténuer ces passages intimes des récits de vie postérieurs¹⁹⁵. L'histoire de la sexualité et de l'amour est ainsi limitée par les sources. Dans le cadre de notre étude, ces questionnements apparaissent ici et là de manière subtile et discrète, si bien qu'il est plus juste de parler d'éveil à la sexualité ou d'apprentissage amoureux. Les expérimentations amoureuses et la découverte des plaisirs charnels et émotionnels en font ainsi, à juste titre, partie et, ce davantage encore, car la quête amoureuse permet une triple métaphore des enjeux de l'expérience parisienne : la jeunesse comme période d'expérimentation, le champ artistique comme lieu de rencontre et le couple comme statut social.

3.1. Expériences et découvertes

L'éloignement physique permet de goûter à une liberté nouvelle amenant son lot d'amourettes et de découvertes. En mars 1850, Auguste Bachelin rencontre au Luxembourg « une amie française, très française ». Après quelques échanges de regards, la jeune femme lui laisse un

¹⁹³ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁴ Voir sa mention dans la partie précédente : J.-E. DAVID, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, 2004, *op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁵ C. VIDAL-NAQUET, *Couples dans la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 365.

mot et Bachelin s'étonne de l'audace de cette dernière – « une femme écrire à un homme »¹⁹⁶. La plupart des étrangers et étrangères découvrant Paris sont frappés par la liberté des mœurs à la fois effrayante et grisante¹⁹⁷. Cette anecdote vient sans aucun doute nourrir l'image que Bachelin se fait d'ores et déjà de la Parisienne à son arrivée :

Une demoiselle parisienne en thèse générale, est coquette, vaine, assez ignorante, commit par l'orthographe, hante les bals, aime les amants qui la conduisent au spectacle, qui lui disent de belles paroles en leur tendant un cornet de dragées, les amants qui ont des grâces, des formes, des gants blancs, du cran et un chapeau. Point de cette ingénuité qu'ont les femmes de province, non pas de province (...) je ne les connais pas de la Suisse, de Neuchâtel. La parisienne veut que monsieur un tel soit son amant, et elle le lui demande¹⁹⁸.

La personnification de la Parisienne, que Bachelin évoque dans sa description, répond d'une abondante construction littéraire qui fleurit au cours du XIX^e siècle¹⁹⁹. Ces écrits, rédigés exclusivement par des hommes, y compris ceux dont le titre laisserait penser le contraire à l'instar de *La Parisienne peint par elle-même*, façonnent une image stéréotypée de la femme à Paris²⁰⁰. Bien entendu, si ces considérations apparaissent dans les échanges de Bachelin avec son ami d'enfance Edouard Perrochet, il n'en fait nullement mention dans celles qu'il adresse à ses parents. Par ailleurs, il est certain que la première amourette de Bachelin, qu'il entretient avec une cousine chargée de l'accueillir à son arrivée, n'aurait pas eu l'approbation de ses parents²⁰¹. Dans ses lettres, Bachelin raconte très chastement les moments partagés avec la jeune femme : « cédant à ses demandes je l'embrassai ! » puis plus loin : « un soir encore, seuls tous 2 à une fenêtre, il m'arriva de laisser errer mes mains dans les siennes »²⁰². Ces moments

¹⁹⁶ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 février 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁹⁷ R. SCHOR, « Le Paris des libertés », *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁹⁸ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

¹⁹⁹ Pour citer de quelques ouvrages : P. PERRET, *La Parisienne*, Paris, A. Le Chevalier, 1868 ; C. DIGUET, *Les jolies femmes de Paris*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1870 ; L. GOZLAN, *Les Maîtresses à Paris. Ce que c'est qu'une Parisienne*, Paris, Imp. Simon Rançon & Cie, 1852 ; A. FREMY, *Les maîtresses parisiennes : scènes de la vie moderne*, Paris, Librairie nouvelle, 1855 ; A. GREVIN et A. HUART, *Les parisiennes*, Paris, M. Dreyfous, 1878 ; A. HOUSSAYE, *Les Parisiennes...*, Paris, E. Dentu, Libraire Editeur, 1869 ; E. HERVILLY, *Mesdames les parisiennes*, Paris, Charpentier, 1875 ; N. ROQUEPLAN, *Parisine*, Paris, J. Hetzel, libraire-éditeur, 1869 ; T. DELORD, *Physiologie de la Parisienne*, Paris, Lavigne, 1841.

²⁰⁰ G. (1857-1933) A. du texte MONTORGUEIL, *La Parisienne peinte par elle-même*, Paris, L. Conquet, 1897.

²⁰¹ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²⁰² Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

d'égarements semblent s'être limités à quelques échanges timides ou alors ceux, plus charnels, sont volontairement tus, mais ils relèvent bien d'une découverte amoureuse et émotionnelle nouvelle pour le jeune homme et ce d'autant plus qu'un baiser est l'expression privilégiée du sentiment amoureux et du désir²⁰³. L'amourette ne dure pas et il se lasse rapidement « C'est tout dire, elle est donc sortie de mes rêves toute entière »²⁰⁴. Cette première expérience montre surtout au jeune homme que les choix semblent infinis à Paris : « Chaque femme agréable que je rencontre aux chemins de fer, aux musées, aux spectacles me paraît être ma Pandore »²⁰⁵. Bachelin évoque ici plusieurs fantasmes liés à Paris et nourris par la littérature et les références artistiques. La période d'exploration amoureuse et également celle de la jeunesse, le moment propice à expérimenter le plus possible avant de passer à l'âge adulte et aux obligations qui vont avec. Il reprend également ici les codes de la vie bohème prônant les « amours multiples »²⁰⁶ et sans attaches : « comme le lierre je me suis attaché à bien des arbres »²⁰⁷, dit-il à son ami Perrochet.

Breslau, de même, dès 1886, semble entretenir en parallèle deux relations amoureuses ou du moins ce qui en constitue les prémisses, elle raconte à son amie Sarah Purser : « Je suis donc toujours toute seule à Paris : vivant dans un rêve continu ou débitant des insanités : tantôt avec Madeleine Zillhardt, comme vous savez – tantôt avec Carriès »²⁰⁸. Breslau fait ici référence à son idylle naissante avec le sculpteur Jean Carriès et à l'amour que la jeune Zillhardt lui porte. Un amour qui semble, dans un premier temps, unilatéral puisque Breslau souligne la « niaiserie » de la jeune femme²⁰⁹. Le cas de Breslau est intéressant puisqu'il thématise à la fois la découverte amoureuse et la découverte de soi. Au cours de promenade dans Paris avec Carriès, elle réalise que leur reflet dans les vitrines lui provoque un certain « malaise »²¹⁰. Trop peu d'informations subsistent sur cette relation pour réellement affirmer y voir une recherche de son orientation sexuelle ou le récit de sa révélation et ce, d'autant plus, que le vocabulaire

²⁰³ KALIFA DOMINIQUE, *Paris : Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, op. cit., p. 169.

²⁰⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 22 août 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²⁰⁵ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²⁰⁶ A. MARTIN-FUGIER, « Les rites de la vie privée bourgeoise », op. cit., p. 146.

²⁰⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 5 mai 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²⁰⁸ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 23 février 1886, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²⁰⁹ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 23 août 1885, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²¹⁰ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 23 février 1886, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

usité à l'époque ne laisse entrevoir que des allusions à l'homosexualité ou à la bisexualité, les termes étant de plus anachroniques²¹¹. C'est à demi-mot uniquement que Breslau évoque les sentiments disparates qui l'animent. Au tout début de l'année 1887, elle raconte qu'elle a « failli faire l'amour avec [Carriès] pour de bon », mais qu'elle « préfère l'imagination à la réalité »²¹² – une évocation cette fois-ci directe de la pratique sexuelle. Difficile pourtant de dire si, l'imaginaire auquel elle fait référence reflète des désirs hétéronormés ou simplement la preuve qu'elle se sait davantage attirée par Madeleine Zillhardt, attirance qu'elle préfère alors taire, en raison des normes sociales²¹³. Pourtant, Paris au XIX^e siècle fait preuve d'une tolérance accrue à l'égard des homosexuels et des lesbiennes – ces dernières étant d'ailleurs considérées comme moins dangereuses en regard de l'ordre et de la morale²¹⁴. L'éloignement du cadre familial apparaît donc bel et bien comme un espace propice à l'émancipation et à l'exploration sexuelle. Le cas d'étude de Breslau est particulièrement illustratif et révélateur de causes multifactorielles puisque même dans un cadre hétéronormé, le fait d'avoir presque eu des relations sexuelles avec un homme sans pour autant être mariée constitue une transgression des normes de conduite bourgeoises et des mœurs établies. Ceci est d'autant plus vrai pour les femmes dont l'accès à la sexualité est davantage soumis à condition au contraire de leurs homonymes masculins pour qui l'accès et non seulement légitime, mais valorisé²¹⁵.

L'apprentissage artistique se complète ainsi par un apprentissage plus large et plus profond de la vie, enrichi par les rencontres et les interactions dans le contexte dynamique de la capitale française. Qu'elles soient éphémères ou durables, elles contribuent à leur développement personnel et influencent souvent leur travail artistique. C'est le cas pour Sophie Schaeppi qui rencontre Emile Bastien-Lepage en 1882 alors qu'elle prend des leçons auprès de son frère le

²¹¹ Le terme désignant l'amour entre personnes du même sexe est utilisé pour la première fois en Allemagne en 1869 et, vingt ans plus tard seulement, en France. À ce propos, les travaux suivants ont enrichi notre réflexion : M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 ; S. DE MIJOLLA-MELLOR, « La bisexualité et ses destins », *Topique*, vol. 160, n° 1, Association Internationale Interactions de la Psychanalyse (A2IP), 2024, p. 195-202 ; A. JOHNER, *La sexualité comme expression d'identités religieuses et politiques dans le canton de Vaud (fin de l'Ancien Régime–1848)*, Neuchâtel, Alphil, 2022 ; C. ARON, « Naissance et évolution du concept biologique de bisexualité », dans *Essays in the History of the Physiological Sciences*, Leyde, Brill, 1995, p. 131-150.

²¹² Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 28 février 1887, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²¹³ M. DELODDER, « Être gay et lesbienne au XIX^e siècle », sur *Acta fabula*, Acta fabula / Équipe de recherche Fabula, 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document13707.php> ; consulté le 1^{er} mai 2024). L'usage du terme « lesbienne » date de la parution des *Fleurs du mal* en 1857, il est alors usité pour parler de femmes « damnées ». À la Belle Époque, les femmes lui préférèrent les termes de « saphiste » ou « amazone », voir à ce propos : S. ARC, *Les lesbiennes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, p. 5.

²¹⁴ KALIFA DOMINIQUE, *Paris : Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, Paris, Payot, 2018, p. 178.

²¹⁵ *Ibid*, p. 253.

peintre Jules Bastien-Lepage. Sa grande histoire d'amour se termine douloureusement fin 1883, elle détruit alors l'intégralité de ses journaux intimes de l'époque pour n'en laisser aucune trace et quitte Paris. Ce n'est qu'à son retour en 1885, qu'elle mentionne brièvement cette histoire au moment où elle apprend que « E », comme elle l'indique dans son journal, s'est marié²¹⁶. L'expérience amoureuse peut ainsi également être celle de la déconvenue. En effet, l'échec amoureux fait partie intégrante du processus de découverte émotionnel, mais plus encore, cet exemple illustre que les rencontres amoureuses des artistes suisses semblent ainsi être intrinsèquement liées au milieu artistique.

3.2. Les lieux de l'amour

Bachelin explique à son ami Edouard Perrochet que, lorsqu'il copie au Louvre, chaque jeune fille tournant « [sa] tête vers le pauvre rapin »²¹⁷ éveille en lui des sentiments amoureux. La prédominance masculine dans les ateliers – essentiellement aux Beaux-Arts – et les musées est certes réelle, mais les femmes n'en sont pour autant pas totalement exclues²¹⁸. Au contraire, elles sont, comme le souligne Bachelin, relativement nombreuses à déambuler dans les couloirs du Louvre. Au cours du XIXe siècle, le musée est d'ailleurs « perçu comme un écrin idéal pour les rencontres amoureuses »²¹⁹. L'art et la séduction se mêlent ainsi dans un juste équilibre. Les femmes ne sont pour autant pas uniquement *flâneuses*, dans ces récits, mais souvent aussi copistes ou apprenties venant entraîner leurs gestes. En 1850, Albert Anker fait la rencontre d'une copiste qui travaille, tout comme lui, sur *Les Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin, qui lui accorde un « doux sourire »²²⁰. Les longues heures de copies au Louvre, avec des chevalets entassés les uns sur les autres, sont ainsi l'occasion de nouvelles rencontres. Gustave de Beaumont le prouve à travers deux croquis. Le premier, déjà évoqué auparavant, montre de nombreux artistes amassés devant quelques peintures du Louvre et au centre, une jeune femme bien plus détaillée que le reste de la scène (fig. 11)²²¹. S'il ne parle pas de cette rencontre dans ces correspondances, on peut supposer qu'il ne reste pas insensible à la jeune femme comme

²¹⁶ À ce propos, voir : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 110-136. La destruction de ses journaux a été abordée dans le chapitre 2 « Écrire Paris, du pacte épistolaire au journal de l'artiste ».

²¹⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 12 novembre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²¹⁸ C. FOUCHER ZARMANIAN, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposées à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXe siècle », op. cit.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

²²⁰ *Le Zofingien : revue des sections romandes*, année 1, n° 14, 4 février 1850 cité dans R. MEISTER, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, op. cit., p. 24.

²²¹ Le dessin est cité dans le chapitre 5 « Au-delà de l'atelier ».

l'atteste un second dessin réalisé à l'aquarelle cette fois-ci entièrement centré sur cette dernière (fig. 12).

La non-mixité des ateliers fréquentés par ces trois artistes explique certainement les nombreuses rencontres amoureuses en dehors des structures de formation. Pourtant, elles peuvent également voir le jour à l'atelier²²². Louise Breslau fait la connaissance de Madeleine Zillhardt, en 1885, lorsque cette dernière vient chercher sa sœur à l'Académie Julian²²³. Alors qu'elle attend sagement à l'extérieur de la salle de cours, l'entrée lui étant « interdite à cause la nudité du modèle », sa sœur, Jenny, entrouvre la porte pour lui permettre de jeter un œil dans ce « sanctuaire mystérieux dont [elle l'entendait] sans cesse parler avec tant d'enthousiasme ». Dans ses souvenirs de cette rencontre, Zillhardt se rappelle avec émotion avoir aperçu Breslau « haut perchée sur son tabouret » : « Comment aurais-je pu deviner que je venais d'entrevoir celle qui tiendrait un jour dans sa main mon cœur et mon destin ? »²²⁴ ajoute-t-elle encore. Les rencontres amoureuses sont ainsi indissociables du quotidien artistique des jeunes artistes en formation. Le fait que Breslau se rapproche de Carriès parce qu'elle réalise un portrait de lui, occasion inespérée pour le jeune homme de lui « faire la cour »²²⁵, atteste que le domaine artistique constitue un champ de sociabilité propice aux rencontres ou l'atelier devient un lieu d'intimisation²²⁶.

Eugène Burnand, qui rencontre pourtant Julia Girardet en 1871, avant sa période parisienne, vient encore en témoigner²²⁷. L'année suivante, dans l'atelier de Gérôme, il retrouve avec joie Eugène Girardet, le frère de celle-ci et appréhende déjà de revoir « cette jolie brune » et de se « laisser charmer », étant convaincu, dit-il : « qu'elle se mariera dès que je serai épris »²²⁸. En mai 1873, il est convié pour la première fois à Versailles dans la maison familiale et profite d'une « promenade dans les parcs du château » pour faire plus ample connaissance avec celle

²²² Kalifa cite cet exemple pour la jeune « Hélène qui rencontre son premier amour, Fraisia, dans l'atelier de dessin où elle prend des cours », voir : KALIFA DOMINIQUE, *Paris : Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, op. cit., p. 212.

²²³ Voir : M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, op. cit., p. 32.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 23 février 1886, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²²⁶ À ce propos, voir notamment l'analyse développée par Marc Gotlieb au sujet d'Henri Regnault et de ses modèles féminins : GOTLIEB MARC, *The deaths of Henri Regnault*, Chicago et Londres, Presse Universitaire de Chicago, 2016, p. 69-103.

²²⁷ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, op. cit., p. 53.

²²⁸ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents 13 avril [1873], Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

qu'il nomme « Mlle J. »²²⁹. Les nombreuses visites et notamment les cours de gravure professés par le père Girardet seront autant d'occasions de se rapprocher petit à petit de Julia²³⁰. Ces rencontres, parfois fortuites, parfois aiguillonnées, débouchent quelques fois sur des histoires naissantes et, de la découverte amoureuse naissent les fondations d'une relation durable.

3.3. L'âme sœur artistique

La vie de couple, amorcée au cours de l'expérience parisienne, vient confirmer que cette dernière cristallise les étapes de la jeunesse. Cela est d'autant plus marqué qu'une fois encore l'implication parentale peut affecter les relations amoureuses, puisque le choix des conjointes et des conjoints est soumis à leur approbation, comme c'est le cas pour Burnand qui se fiance à Julia Girardet en mai 1874. Les parents du jeune homme exigent qu'il lui rende sa liberté, ne pouvant lui promettre un avenir stable pour le moment. Les deux tourtereaux devront attendre juillet 1877 pour que leurs familles respectives acceptent leur union²³¹. De même, Bachelin patiente pendant presque douze ans pour officialiser son histoire avec sa compagne Irène Vignon (dit Marie-Joséphine Combe). Elle devient sa maîtresse en 1860, lorsque la famille Bachelin refuse un mariage officiel. En 1873, au décès de la mère de Bachelin, son père et sa sœur finissent par accepter, à contrecœur, cette union²³². Cette longue attente s'explique par le statut de sa compagne, mère de deux enfants hors mariage. Le dilemme de Bachelin illustre l'idée que, au sein d'un imaginaire bourgeois du XIX^e siècle, il y a des femmes que l'on épouse et des femmes que l'on courtise. L'histoire de la sexualité démontre l'idée que les naissances hors mariages, les sexualités légères, sont souvent le fait des classes sociales les moins aisées puisqu'à *contrario* l'imaginaire bourgeois prône des valeurs très ancrées comme la vertu des femmes au mariage, le contrôle des pulsions ou encore un cadre chrétien assertif²³³. Pourtant, Bachelin tient tête à son père et défend celle qu'il aime. En avril 1874, il écrit à son ami Edouard Perrochet, également sceptique de cette union, un laïus des plus convaincants :

²²⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents 4 ai 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

²³⁰ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 66.

²³¹ P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, *op. cit.*, p. 10.

²³² Irène Vignon, également connue sous le nom de Marie-Joséphine Vignon, a été l'épouse du romancier Victor Vignon. Après le décès de ce dernier, elle se lie d'amitié avec Paul Lacroix et fréquente avec lui les ateliers parisiens où elle rencontre Bachelin, voir : FOUGERE J., « Berthoud (Eric). Une amitié littéraire. Auguste Bachelin et le Bibliophile Jacob. Suivi des lettres de Paul Lacroix au ménage Bachelin - 1869-1883 », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 53, n° 1, 1975, p. 203-207.

²³³ A. JOHNER, *La sexualité comme expression d'identités religieuses et politiques dans le canton de Vaud (fin de l'Ancien Régime-1848)*, *op. cit.*, p. 13.

Tu me parles d'ombre dans le passé de Mme V. – Et moi donc, je sais que j'en ai aussi pas mal, de quoi noircir tout un morceau de paysage – Il faut que la femme soit immaculée pour le mariage, c'est le vieux style – L'homme peut être pourri de vices, cela ne fait rien – Vieux style ! – Tyrannie du mâle qui fait les lois sans consulter la femme²³⁴.

La situation sociale de sa promise, discutable et répréhensible pour sa famille, n'a aucune emprise sur les décisions de Bachelin, qui est révolté par le cadre misogyne et patriarcal qui crée cette hiérarchie entre hommes autorisés à tout et femmes réduites à l'opprobre public. L'émancipation d'un carcan bourgeois, ce « vieux style », est manifeste et radicale : Bachelin revendique son extirpation d'une vision qu'il juge passéiste de la domination masculine, qualifiée ici de « tyrannie ». Dès le début de sa formation parisienne, le Neuchâtelois nourrit l'espoir d'une compagne qui à la fois le soutienne et le seconde, « a du goût »²³⁵ et corrige ses travaux. Cette figure idéale, il la trouve sans nul doute en la personne d'Irène Vigon, racontant à sa fille : « (...) je l'aide dans ses travaux. Je me suis mise à faire de la peinture, pendant ce temps il fait le ménage. Il est à la cuisine, je suis à l'atelier. Quel drôle de peintre et quel affreux cuisinier »²³⁶. En mai 1874, Bachelin l'épouse et adopte ses enfants, désormais devenus les siens, contre l'avis parental²³⁷.

Le moment charnière de la vie de couple, comme le phénomène de reclassement, impacte le statut social et ce d'autant plus qu'il marque la fin de la période de la jeunesse. Tout comme la vie de bohème, la quête amoureuse consiste en une « aventure de l'existence au hasard »²³⁸ qui prend fin après la formation artistique. Période provisoire s'il en est, l'apprentissage artistique, tout comme l'apprentissage amoureux, ne dure pas et arrive un moment où il faut songer à prendre des engagements plus sérieux. Mais plus encore, comme en témoigne Irène Vigon au sujet de Bachelin, la vie de couple peut avoir une incidence sur la pratique artistique ; le mariage ou le concubinage devient dès lors l'un des rouages de la carrière artistique susceptibles de

²³⁴ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 13 avril 1874, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²³⁵ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 11 février 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1747.

²³⁶ Lettre d'Irène Vigon Bachelin à sa fille Irène Vigon, 8 juin 1876, cité par : C. CALAME, « Auguste Bachelin, peintre, historien, critique d'art et romancier (1830-1890) », dans *Biographies Neuchâteloises, de la Révolution au cap du XXe siècle*, Hauterive, Gilles Attinger, 2001, vol. 3, p. 23.

²³⁷ *Ibid.*, p. 21-22. Le même cas de figure apparaît chez Félix Vallotton qui, en 1889, alors qu'il reprend un abonnement à l'Académie Julian, s'éprend d'Hélène Chatenay. La jeune femme « ouvrière quasi illettrée » ne plaît pas à la mère du jeune homme, à ce propos voir : M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'oeuvre peint. Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 33.

²³⁸ A. MARTIN-FUGIER, « Les rites de la vie privée bourgeoise », *op. cit.*, p. 145.

l'encourager ou de la ralentir. Si elle construit finalement une relation solide avec Madeleine Zillhardt, Breslau pose un regard très critique sur les unions conjugales hétérosexuelles et elle a même en horreur certaines contractées par ses amies. En août 1885, elle apprend à Sarah Purser que leur amie commune Maria Feller « part pour Milan pour y rejoindre Henri Le Crosnier et l'y épouser ». Une nouvelle loin de la réjouir et source de nombreuses « scènes » entre les deux jeunes femmes d'autant plus que les tourtereaux prévoient de s'installer dans l'appartement du dessus. En prévision, Breslau s'organise pour « faire transporter [sa] couchette dans la petite chambre de [son] atelier » et éviter au possible cet « aimable ménage à trois »²³⁹. À l'arrivée du couple à Paris, elle voit tout cela d'autant plus d'un mauvais œil que « la pauvre Maria n'est point heureuse » et qu'elle doit communiquer avec elle « en cachette de son mari »²⁴⁰. Le constat posé sur le couple est encore plus dur lorsque Maria manque de mourir des suites d'un accouchement difficile auquel l'enfant n'a pas survécu. Cette naissance « devait mettre la paix entre les deux époux », mais Breslau constate « cette perte cruelle valait peut-être mieux qu'une 3^e vie sacrifiée »²⁴¹. Son aversion pour le mariage se confirme encore lorsqu'elle parle de son amie Julie Feurgard « devenue la femme mariée parfaite. (hélas) »²⁴². Le constat formulé par Breslau tient, en partie dans le fait que le mariage n'est, en tous les cas, pas envisageable pour Zillhardt et elle, mais également dans la conception très libre que Breslau se fait de la vie d'artiste. Rompue à pratiquer son art sans aucune restriction, elle peine à s'accorder avec Carriès, tous deux ayant des personnalités extrêmement exigeantes « tant sur le plan personne qu'artistique, assoiffées d'originalité et d'indépendance et habitées par le souci de se réaliser »²⁴³. Le couple qu'elle forme avec Zillhardt, une jeune femme de nature plus réservée, aimant l'art et elle-même peintre de faïence sans pour autant concurrencer son travail semble être un meilleur équilibre. La démonstration se prolonge avec le couple que forment Martha Stettler et Alice Dannenberg, deux artistes qui parviennent à développer leurs carrières artistiques respectives sur un pied d'égalité, sans que l'une ne domine l'autre.

En revanche, pour certains hommes du corpus, les conventions sociales de l'époque pèsent sur la créativité et l'indépendance artistiques de leur partenaire féminine, les reléguant parfois au

²³⁹ Lettre de Louise Breslau à Sara Purser, 23 août 1885, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²⁴⁰ Lettre de Louise Breslau à Sara Purser, 23 février 1886, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²⁴¹ Lettre de Louise Breslau à Sara Purser, 28 février 1887, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²⁴² Lettre de Louise Breslau à Sara Purser, 28 février 1887, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

²⁴³ C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 57-58.

second plan, comme c'est le cas notamment chez Eugène Burnand qui se fiance à Julia Girardet. La jeune femme, évoluant dans une famille de peintres, réalise des aquarelles, mais est également poète et musicienne. Pourtant, elle pratique plus discrètement son art et il n'en reste aujourd'hui que peu de traces, son titre de compagne (puis par la suite d'épouse et de mère), ayant pris le dessus sur son art. Rattachée sans doute à un rôle de muse, Girardet incarne, pour Léo-Paul Robert, un « amour idéal »²⁴⁴. Rapidement, la fréquentation du jeune couple lui donne envie de prétendre « à un pareil bonheur »²⁴⁵. En cela, Robert cherche évidemment une relation saine et tendre, mais également, à n'en pas douter, les insignes mêmes de l'existence sociale, à savoir un statut social et une épouse²⁴⁶. Au cours de l'été 1875, sur les bords du lac de Bienne, il fait la connaissance de Berthe de Rutté avec qu'il se fiance l'année suivante. La jeune femme encourage son fiancé dans sa formation, et ce même lorsqu'il doit s'absenter plusieurs mois de l'année à Paris. Pourtant, la vie de couple impacte rapidement la pratique artistique de Robert. À son vingt-sixième anniversaire, il donne sa parole à Berthe « de ne plus employer de modèle de femme »²⁴⁷. Cette promesse est en partie encouragée par Henri Roger Hollard, pasteur de l'Église Évangélique, proche de la famille des de Rutté, qui confie à Robert qu'il désapprouve totalement l'usage de modèles – et encore plus nus – dans l'art. Fervent religieux certes, Robert renonce également au modèle féminin, parce qu'il est convaincu que c'est « une occasion de péché » qui, pour « quantité de femmes, devient un moyen de corruption et d'avilissement »²⁴⁸. En transparence, il faut y lire une décision prise par égard pour sa fiancée et la volonté de s'éloigner tout à fait d'une vie de bohème où les modèles sont à la fois muses et amantes. Une décision que sa mère, que l'on attendrait davantage comme gardienne des convenances et de la bienveillance, juge pourtant « dangereuse »²⁴⁹ pour sa carrière. S'attelant, à cette période, à son tableau *Forêt*, Robert éprouve effectivement de grandes difficultés à y représenter ses nymphes sans modèle féminin. Dans une lettre à sa fiancée, il se vante pourtant avoir fait : « un dessin que chacun jurerait avoir été fait d'après une jeune fille ! », tout en précisant que : « quelques

²⁴⁴ Journal intime de Léo-Paul Robert, 1^e avril 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁴⁵ Journal intime de Léo-Paul Robert, 23 avril 1875, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁴⁶ P. BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 71.

²⁴⁷ Lettre de Léo-Paul Robert à Berthe de Rutté, 19 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁴⁸ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 22 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁴⁹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 27 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

doutes au sujet de l'exactitude de cette étude [le] mettent dans l'embarras »²⁵⁰. Quelques études et dessins de figures conservées semblent refléter les interrogations de Robert (fig. 13). Une dryade nue ouvre la scène à l'extrémité gauche. Au centre de l'œuvre, deux femmes se tournent le dos, séparées par des troncs d'arbres. La première est entièrement habillée, la seconde a le buste découvert. Ces trois manières de représenter son modèle trahissent les réflexions de l'artiste hésitant entre cacher ou non les attributs féminins. De l'œuvre aboutie, il ne reste qu'un panneau central – tiré du triptyque qu'il présente à Paris en 1884 – représentant un sous-bois sans personnage²⁵¹. Impossible donc de savoir qu'elle figure, il choisit de conserver, néanmoins, cette œuvre thématise l'impact très concret de la décision propre à une morale conjugale bourgeoise prise par l'artiste.

La promesse de Robert, liée aussi bien à ses convictions religieuses qu'à son nouveau statut conjugal, vient ainsi gêner ses ambitions artistiques. Si Berthe lui « rend sa parole »²⁵² quelques jours plus tard, le jeune homme semble tenir à ses principes et persiste dans ses choix. Alors qu'il projette de travailler à son œuvre *Automne*, il ne s'inquiète pas de l'absence de modèle et précise que : « ce qu'il me faut pour ma *Geneviève* et mon *Automne* Berthe pourra me le donner parfaitement »²⁵³, une œuvre qu'il ne réalisera finalement qu'en 1910, déçu de ses esquisses. Son renoncement s'ancre dans une remise en question plus vaste qui le mènera, en 1883 à renoncer, pour un temps à la peinture. Néanmoins, cela cristallise la place centrale jouée par Berthe de Rutté dans la vie du jeune homme où, terminant tout juste ses études et de fait l'expérience parisienne, il entre totalement dans la vie d'adulte. Une intense période de doute que sa jeune fiancée accepte et ce, d'autant plus, qu'elle nourrit elle-même des ambitions artistiques. Tout au long de sa vie, elle tient un journal intime qui nous apprend qu'elle rêve de « peindre du matin au soir »²⁵⁴, même si, dit-elle : « la peinture me décourage vite, tant je m'en sens peu capable »²⁵⁵. Ce découragement provient en grande partie de sa nouvelle vie conjugale : « une fois mariée » écrit-elle « on ne s'appartient plus ». Elle ajoute : « J'ai murmuré ces derniers temps sur ma tâche, en voyant la maison pleine d'enfants et d'amis. Je

²⁵⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 9 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁵¹ L'œuvre est présentée sous le titre *Les Génies de la Forêt*, voir : GILLIERON, OLIVIER, *Léo-Paul Robert. 1851-1923. En quête de perfection*, op. cit., p. 61-62.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa famille, 15 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne

²⁵⁴ Journal de Berthe Robert-de Rutté, 5 mars 1882, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁵⁵ Journal de Berthe Robert-de Rutté, 28 février 1882, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

trouvais dur et pas juste que chacun compte éternellement sur moi »²⁵⁶. Cela vaut visiblement aussi pour sa pratique artistique, enceinte de son quatrième enfant, elle déplore de ne pas avoir davantage pratiqué la peinture avant son mariage et constate amèrement que : « Maintenant, c'est trop tard »²⁵⁷. Ayant pourtant produit une importante quantité de délicates aquarelles – essentiellement des fleurs et des oiseaux – Berthe, devenue Robert-de Rutté, exerce dans l'ombre de son mari ; tenant le logis et entretenant financièrement le foyer, elle sacrifie sa pratique au profit de celle de ce dernier²⁵⁸. Ces cas confortent l'idée que la pratique artistique peut-être entravée, voire interrompue par l'engagement dans une union conjugale.

Les quelques exemples de relations amoureuses amorcées ou consolidées durant l'expérience parisienne permettent ainsi de saisir sur le vif la hiérarchisation des étapes de maturation sentimentale et émotionnelle passant des rencontres anodines aux histoires d'amour. Tout comme l'élargissement des réseaux de sociabilités – passant des liens communautaires à ceux mondains – les relations amoureuses témoignent d'une intégration lente, mais progressive à la vie parisienne et parallèlement à la vie d'artiste.

*

* *

Dès l'arrivée à Paris se pose le problème de l'adaptation ou de l'inadaptation touchant aussi bien les questions vestimentaires que celles des manières. L'ambition de devenir Parisien est une métamorphose lente et rude qui s'explique aisément par l'immensité du décalage entre la capitale et les provinces alentour ou étrangères²⁵⁹. À travers les exemples étudiés, il est intéressant de constater un point de rencontre entre mobilité géographique et mobilité sociale. Très rapidement, il apparaît qu'il est difficile pour les artistes suisses de maintenir leur helvétisme dans une société qui souhaite les voir s'intégrer à la mode parisienne. Suivies avec plaisir ou à contrecœur, ces injonctions viennent encore appuyer la prédominance parisienne sur les provinciaux qui y élisent domicile²⁶⁰.

²⁵⁶ FERRAZZO CAROLINE et GAJO CORALINE, *Bienne et les arts au féminin*, Colombier, Château & Attinger, 2024, (à paraître).

²⁵⁷ Journal de Berthe Robert-de Rutté, 25 juillet 1882, Sutz, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁵⁸ Cette réflexion est inspirée par la notice de Berthe Robert-de Rutté écrite par Caroline Ferrazzo, voir à ce propos : FERRAZZO CAROLINE et GAJO CORALINE, *Bienne et les arts au féminin*, *op. cit.*, (à paraître).

²⁵⁹ C. GAUVARD et A. CORBIN, « Se sentir parisien », *op. cit.*, p. 415-419

²⁶⁰ B. BOVE, « Aux origines du complexe de supériorité des parisiens », *op. cit.* et A. FAURE, « Comment devenait-on Parisien ? », *op. cit.*

De plus, le changement de lieu d'habitation, de pays, entraîne une modification de la place occupée au sein de la société et, ce, de manière aussi bien réelle que symbolique. Par son statut d'état provisoire, de période plus ou moins limitée dans le temps, nous pourrions catégoriser l'expérience parisienne d'exception à la règle dans la perspective des phénomènes de reclassement sociaux. En effet, le saut volontaire dans le déclassement qu'est le rang de rapin parisien, induit obligatoirement des tactiques de reclassement social et professionnel plus compliquées, car opérantes dans un environnement inconnu (Paris n'est pas Neuchâtel ni Bienne). Néanmoins, cette réflexion rend invisibles les phénomènes de réadaptations, d'acculturations ou de résistances vécus par les Helvètes en formation à Paris. Ces notions – bien que limitées dans le temps – sont mobilisables sur le corpus de thèse. Pour décrire ce phénomène, l'usage *d'habitus* désajusté permet de souligner les efforts mis en place par ce groupe d'artistes pour tenter de le rééquilibrer au sein d'un nouvel espace aussi bien géographique que social. Dans un premier temps, les apprenties et apprentis artistes sont socialement déclassés, intégrés dans un univers inconnu dont les codes leur sont étrangers ; contraints de renoncer à leur helvétisme pour correspondre à l'image des citadins. Dans un second temps, ils s'adaptent et tentent de retrouver leurs marques dans ce nouveau champ en recréant leurs normes, en retrouvant leurs repères. Puis, dans un troisième temps, ils s'attachent à se faire une place dans un milieu social qui leur est non seulement encore étranger, mais surtout supérieur, celui des artistes. Les relations amoureuses et la découverte des plaisirs charnels et émotionnels cristallisent en ce sens les phénomènes de mobilités sociales à la fois ceux de l'étranger vers le parisien et ceux de la jeunesse vers l'âge adulte.

CHAPITRE 8 : PARIS COMME ENJEU

Durant la quatrième année de mes études à Paris, alors que je ne faisais absolument plus aucun progrès et que je traînais, perdu, dans les rues, le Hongrois Poll me conseilla d'aller chez Mariejanne, pension Gloane, tenue par la mère Mariejanne, à Pont-Aven¹.

Souvenirs de Cuno Amiet, 1987.

La période parisienne a une temporalité, une échéance, une date de fin. Bien que cette dernière varie d'un artiste à l'autre, le but, *in fine* est le même : voler de ses propres ailes, comme le souligne Burnand à ses parents². Elle est d'autant plus limitée dans le temps, qu'elle incarne un enjeu de taille, celui d'apprendre le métier pour ensuite devenir artiste, moyennant un soutien financier conséquent. Un véritable pari qui n'implique donc pas uniquement les apprenties et apprentis artistes, mais également les familles et – plus largement – la nation qui voit d'un bon œil ce « détour par l'étranger »³. Au départ pour Paris, se met en place une dette qui unit indissociablement l'aspirant ou l'aspirante artiste à sa famille et à sa patrie : réussir dans la capitale⁴. Les sacrifices financiers des parents, s'appuyant sur la conception de cette fameuse vocation et de ce don qu'il faut nourrir et entretenir, attendent un investissement fructueux en

¹ Souvenirs de Cuno Amiet, voir : C. AMIET, *Die Freude meines Lebens*, *op. cit.*, cité par, *Les Suisses à Paris*, *op. cit.*, p. 188.

² « Je crois qu'après un dernier hiver passé à Paris, je pourrai voler de mes propres ailes », Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, [1875], Zinal, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

³ Expression empruntée à Béatrice Joyeux-Prunel qui thématise la nécessité pour les artistes avant-gardistes de s'éloigner un temps du sol artistique sur lequel ils souhaitent pourtant être consacrés, voir : B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ?*, 2009, *op. cit.*, p. 34-37.

⁴ Notons à ce propos le rapport que l'anthropologie fait entre la dette et la notion de lien social qui en découle, voir : B. THERET, « Responsabilité et solidarité : une approche en termes de dette », dans *De la responsabilité solidaire. Mutations dans les politiques sociales d'aujourd'hui*, Paris, Editions Syllepse, 2003, p. 51-67.

retour⁵. L'enfant prodigue n'est ainsi envoyé à Paris « à grands frais »⁶, comme le relève Ernest Biéler à son fils, que dans le but de le voir revenir en artiste accompli.

À l'aboutissement de la formation pourtant, lorsque l'oisillon prend son envol, il doit encore choisir dans quelle région il fera son nid⁷. Rentrer en Suisse ou rester à Paris ? Cette interrogation élargit la problématique de l'expérience parisienne pour l'étendre à l'après. La Ville Lumière n'est-elle qu'une étape ou est-elle un rouage indispensable au fonctionnement des carrières ? Ainsi, si le phénomène de migration questionne bien entendu le départ, il sous-tend également un retour envisageable, possible ou nécessaire. Il pousse alors à interroger le déplacement à l'aune des stratégies de carrière, de la durée de la formation et du statut de Paris en tant que lieu de passage ou d'accueil.

1. La dette originelle

En 1844 paraît un imprimé consacré à la question des « Étrangers à Paris »⁸. L'auteur part à la rencontre d'immigrants, habitant l'une des maisons les plus élevées de Paris, et décrit, un par un, les étages qui la composent. Au sixième étage vit un Suisse qui, depuis dix ans, réalise des expériences chimiques à travers lesquelles, nous dit l'imprimé, il tente de « payer sa dette de savant à sa patrie adoptive »⁹. Dans cet exemple, l'immigré foment des rêves de gloire et espère réussir pour remercier la ville qui l'a accueilli. Cette conception sous-tend une dette envers la ville qui adopte l'étranger, mais laisse de côté celle qui accepte son départ, une réflexion bien plus opérante pour les artistes suisses du corpus¹⁰. Lorsque Félix Vallotton décide

⁵ N. ROUX, « De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice », *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 10, Presses Universitaires de Vincennes, 1^{er} septembre 2022, p. 2. (DOI : 10.4000/bssg.1039 consulté le 28 février 2024). Sur la question de la vocation et du don, voir : G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *op. cit.*

⁶ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 24 mars 1897, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

⁷ Nous reprenons ici la métaphore du chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris », voir également les théories de : D. FABRE, *Passer à l'âge d'homme*, *op. cit.*

⁸ S. BELLANGER, *Les étrangers à Paris*, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Cette réflexion prend racine dans la lecture de récits actuels de migrations qu'il serait bien entendu anachronique d'apposer au cas des artistes suisses. Plusieurs références ont été consultées avant la rédaction de ce chapitre pour nourrir nos réflexions, sans vraiment que les exemples étudiés puissent être comparé aux cas des artistes suisses, à ce propos voir notamment : R. A. PENENT, « La valorisation économique de l'épargne des migrants. Epargner ici, investir là-bas, un état des lieux », sur *CFSI - Comité français pour la solidarité internationale*, 2003 (en ligne : https://pfongue.org/IMG/pdf/cfsi_valorisation_economique_epargne_migrants.pdf ; consulté le 17 mars 2024) ou E. H. GASSAMA, *La Dette originelle : analyse des ressorts de la solidarité des immigrés Sénégalais en France avec leur pays à travers le don, l'engagement et l'entreprenariat*, Thèse de doctorat, Caen, Université de Caen, 2018.

de se tourner vers l'art, c'est soucieux de le voir réussir que ses parents acceptent de le laisser partir à Paris, conscients de l'aspect hasardeux de la carrière artistique¹¹. Les moyens financiers de la famille étant limités, ils doivent faire face à de nombreux sacrifices dont Adrien Vallotton ne cesse de questionner la légitimité. En 1884, il s'enquiert auprès de Jules Lefebvre, professeur à l'Académie Julian, des progrès de son fils. Il s'inquiète de sa réussite et plus précisément des nombreuses dépenses qu'il doit lui-même faire pour le soutenir. Lefebvre le rassure :

vous me priez de vous dire sincèrement ce que je pense de son avenir. La tâche m'est d'autant facile, Monsieur, que je tiens votre fils en haute estime et n'ai eu jusqu'à présent qu'à me louer de lui sous tous les rapports¹².

Convaincu du parcours prometteur du jeune homme, le professeur ajoute encore que :

si j'avais un fils comme le vôtre, je n'aurais aucune inquiétude sur son avenir et n'hésiterais pas à faire, dans la mesure de mes moyens, de nouveaux sacrifices pour l'aider et le pousser au travail¹³.

Sacrifice, le terme est ici lourd de sens, puisqu'il comporte à la fois les questions financières, mais également toute une organisation familiale. La notion de dette artistique est un poncif en histoire de l'art, mais elle lie généralement l'artiste à son œuvre ; en perpétuel état de remise en question pour parvenir au chef-d'œuvre¹⁴. Paul Ricoeur souligne, par exemple, l'idée d'une dette insolvable que l'artiste tente d'acquitter en cherchant la perfection et la réussite dans ses productions¹⁵. Si l'auteur fait référence à une dette symbolique en regard du don reçu, une sorte de course à l'idéal, une dette presque cosmique, elle peut également être lue de manière bien plus pragmatique¹⁶. Dette artistique, dette originelle ou dette de vie sont des conceptions qui vont à l'encontre des réflexions individualistes que la présente recherche prône pourtant. Cependant, l'étude de ce phénomène à l'aune d'une anthropologie holiste permet de tirer des parallèles particulièrement intéressants¹⁷. L'abnégation des parents Vallotton, fortement

¹¹ Les parents « ne se sentaient pas le droit de couper les ailes au rêve dont ils voyaient leur [fils] possédé », selon : H. HAHNLOSER-BÜHLER, *Félix Vallotton et ses amis*, 1936, *op. cit.*, p. 13

¹² *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 28.

¹³ Lettre de Jules Lefebvre à Adrien Vallotton, le 25 juillet 1884, Paris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, vol. 1, 1973.

¹⁴ H. RAYNAL, « L'émulation originelle ou L'attente », *Revue du MAUSS*, vol. 42, n° 2, La Découverte, 2013, p. 151-175.

¹⁵ J.-F. DUVAL, « Ce que je suis est foncièrement douteux - Entretien Paul Ricoeur », *Philosophie magazine*, n° 67, 2013, p. 68-73 voir aussi : H. RAYNAL, « L'émulation originelle ou L'attente », *op. cit.*, p. 162.

¹⁶ H. RAYNAL, « L'émulation originelle ou L'attente », *op. cit.*

¹⁷ A. CAILLE, « Quelle dette de vie ? », *L'homme. Revue française d'anthropologie*, n° 162, 2002, p. 249-250.

encouragée par Lefebvre, n'est, en effet, absolument pas désintéressée. Le soutien accordé au jeune artiste est fait dans l'idée que ce dernier réussira à vivre de son art, fera carrière. À l'aune de la formation parisienne, du départ pour la capitale en vue d'y engranger technique et savoir, l'artiste contracte ainsi une dette de taille envers sa famille – notons à ce propos que l'anthropologie voit, dans la conception de la famille, d'ores et déjà un système de dette de vie¹⁸. Devenus de véritables créanciers, les parents ne manquent pas de le relever. Julie Robert le souligne dans une lettre à son fils Léo-Paul et lui rappelle que ce dévouement induit une réciprocité :

j'aurais fait plus volontiers ces sacrifices si pendant cette année j'avais pu économiser quelque chose et si toi, tu te préparais à faire un tableau de quelque importance pour t'assurer que ta vocation peut te donner des chances de réussite¹⁹.

Même si Julie Robert souhaite soutenir son fils cadet, il n'en demeure pas moins qu'elle a également à charge son fils aîné Léopold Aurèle et sa fille Julie. Au sein de la fratrie, les rêves de Léo-Paul nécessitent donc une contrepartie. L'envoi ponctuel d'argent, le soutien à toute épreuve a donc un prix : celui de produire quelque chose, celui de devenir quelqu'un. Paris est, une fois encore, une étape intermédiaire qui doit permettre d'aboutir à quelque chose de plus grand, à un statut social et à une position. La notion de vocation est ici utilisée par Julie Robert dépossédée de son aura presque sacrée, pour la rationaliser à la mesure des besoins économiques impliquant un tel choix de carrière²⁰. Ernest Bille le rappelle bien à son fils lorsque ce dernier se plaint de ne pas être en grande forme depuis quelques jours :

¹⁸ On comprend par-là, le fait de donner la vie à quelqu'un, une sorte de dette originelle, de dette de vie liant l'enfant à sa famille. C'est en empruntant certains outils autour de ce terme que le présent chapitre est développé, voir : B. THERET, « Responsabilité et solidarité : une approche en termes de dette », *op. cit.*, p. 3-4. Pierre Moulinier développe également dans son travail ce thème. Les raisons qui poussent les familles à accepter le départ ne sont pas sans arrière-pensées, voir : P. MOULINIER, *Les étudiants étrangers à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 373-374.

¹⁹ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

²⁰ Gisèle Sapiro, dans son propos relève, en s'appuyant sur la thèse de Max Weber, comment la vocation religieuse a pu impacter « la conduite économique des premiers capitalistes », une réflexion tout à fait plausible également en regard des vocations artistiques : G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *op. cit.*, p. 5. À ce propos, voir également : M. WEBER, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, 2013.

Tu dois bien comprendre que, en présence des sacrifices que nous sommes obligés de faire pour toi, si tout cela ne devait aboutir qu'à te rendre malade ou incapable de gagner ta vie ; alors il vaudrait mieux faire autre chose et changer son fusil d'épaule²¹.

Bille insiste sur la nécessité de rembourser ces sacrifices financiers par une réussite artistique. Il rappelle à l'ordre un fils qui, selon lui, a « choisi bienheureux la carrière des arts »²², insouciant des sacrifices. Le propos est ici encore plus lourd de sens, puisque le statut d'artiste est un moyen de gagner sa vie. Edmond Bille est donc à Paris pour y apprendre un métier capable de le faire vivre et de pourvoir à ses besoins et non pour courir après des chimères. Une réalité qu'il semble ne pas entièrement assimiler, ou du moins, dont il ne cerne pas toutes les exigences.

La dette ne doit ainsi pas être oubliée et la carrière d'artiste doit rester en point de mire. La famille craint par ailleurs de voir l'attachement s'étioler au fur et à mesure que Paris prend de l'importance dans la vie des apprentis et apprenties artistes. La famille voit d'un mauvais œil la vie parisienne prendre le dessus sur les devoirs et les obligations²³. Plusieurs d'entre eux et elles se font rappeler à l'ordre lorsque Paris semble les enivrer. En 1856, Albert Anker apprend la mort de son cousin Rodolphe par une lettre de son père. Dans cette dernière, Samuel Anker lui reproche de ne pas avoir pris de nouvelles de la famille dans un moment aussi douloureux. Pour se défendre, Anker prend sa tante à parti et lui intime de ne pas le considérer « comme un insensible, un indifférent et un sans-cœur, n'étant plus touché par les événements de famille parce que le tourbillon de Paris l'entraîne »²⁴. Il ajoute : « ne croyez pas non plus que cette vie de Paris soit tellement, tellement enivrante »²⁵. Anker juge pourtant nécessaire de justifier son attitude et de le faire, non pas auprès de son père directement, mais auprès de sa tante qui, ponctuellement, aide à financer son expérience parisienne. Les termes utilisés sont empruntés au champ lexical de l'ivresse. Des éléments similaires se retrouvent dans une lettre d'Eugène Burnand envoyée à sa mère presque cinquante ans plus tard, lorsque le jeune homme essaye de

²¹ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 15 janvier 1896, Dombresson. Archives littéraires suisses, Fonds S. Corinna Bille, collection Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER Bille, Ernest à Bille Edmond ; correspondances (1894-1899).

²² Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 10 mai 1896, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

²³ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 86-87.

²⁴ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 10 décembre 1856, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272, cité par : *Le peintre Albert Anker, op. cit.*, p. 44. Le cousin décédé, répondant au nom de Rodolphe, n'est pas le fils de Charlotte Anker, mais de son oncle Mathias Anker, professeur, voir : *Ibid.*, p. 12.

²⁵ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 10 décembre 1856, Paris, Burgebibliothek, Bern, 2019272,

la rassurer sur sa ténacité, malgré « une vie assez dissipée »²⁶. Il reprend l'expression similaire à celle d'Anker lorsqu'en mars il explique à ses parents « que le tourbillon Parisien ne [l'] empêche pas d'avoir les yeux fixés sur un point particulier »²⁷, ici, son retour à la maison pour l'été. Dans leurs écrits, les artistes relèvent ainsi l'existence d'une temporalité propre à Paris, une sorte d'accélération du rythme de la vie quotidienne, ce fameux tourbillon parisien qui « emporte l'étudiant, décuple ses forces »²⁸, mais qui risque aussi de l'éloigner de sa famille, de son but et surtout de sa dette²⁹.

1.1. Échelonner sa dette

Bien conscients et conscientes des sacrifices familiaux, les artistes rendent compte régulièrement de leurs progrès et de leurs réussites à travers leurs correspondances. En 1856, Albert Anker écrit fièrement à sa tante : « Vous avez appris que j'étais arrivé aux honneurs et que je suis devenu médailliste de l'École impériale des Beaux-Arts »³⁰. Si sa tante est, selon la formulation de la lettre, déjà au courant de cette nouvelle, Anker insiste pourtant sur ce point lorsqu'il lui adresse son épître. Il faut voir dans ces écrits, tout à la fois un moyen d'apaiser les familles sur l'utilité de leur sacrifice, mais également de s'assurer que les soutiens financiers ne soient pas coupés.

Chaque petite réussite est ainsi retranscrite et prend la valeur d'un paiement anticipé, d'un premier versement. Lorsqu'Eugène Burnand reçoit des compliments de la part de Gérôme, il s'empresse d'en avertir ses parents : « Gérôme m'a dit : allons, continuez, ça ira ! Je vous dirai que depuis que je lui ai porté mes croquis et compositions, il s'intéresse à moi »³¹. Ces victoires, peut-être isolées, sont souvent racontées à plusieurs reprises pour montrer leur importance dans l'avancement des carrières artistiques, comme le laisse sous-entendre la formulation de

²⁶ Lettre d'Eugène Burnand à sa mère Louise Burnand, 26 janvier 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

²⁷ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 12 mars 1873, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

²⁸ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 87.

²⁹ Chez Louis Chevalier, on retrouve cette même expression : « les nouveaux venus se trouveront, de gré ou de force, entraînés, eux aussi, dans le tourbillon de cette existence ardente », voir : A. CAILAR, « Chevalier Louis — Les Parisiens », *Population*, vol. 23, n° 5, 1968, p. 943-944 ; L. CHEVALIER, *Les Parisiens*, Paris, Hachette, 1967.

³⁰ Lettre d'Albert Anker à sa tante Charlotte Anker, 31 mars 1856, Paris, cité par : *Le peintre Albert Anker*, *op. cit.*, p. 40.

³¹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 5 décembre 1872, Paris,

Burnand : « Vous ai-je déjà raconté ce qu'il m'a dit à cette occasion ? Je le répète, tant pis »³².

La dette originelle revient ainsi systématiquement en arrière-plan :

Je vous dis tout, chers parents, parce que je sais que vous avez, comme moi, besoin d'encouragements, et que cela peut-être une petite compensation pour le grand désintéressement que vous avez montré à l'occasion de mon changement de vocation³³.

Cette petite compensation dont fait mention Burnand apparaît ici comme un premier virement pour s'acquitter de sa dette³⁴. Mis à part les commentaires relatés, les Helvètes s'appuient également sur les instances officielles pour légitimer leurs progrès. Lors de son premier Salon officiel, en 1875, Eugène Burnand précise :

Mais c'est pour vous, surtout chers parents, que ma réception me cause de la joie. Je n'ose songer au découragement que je serais inévitablement surpassé, si vous m'aviez vu subir un échec à l'entrée de cette carrière si chanceuse³⁵.

Dans l'échelonnement de la dette, la presse est également mise à contribution. En mai 1885, Félix Vallotton écrit à son frère Paul pour lui donner de ses nouvelles. À sa lettre hebdomadaire, il joint une coupure de presse avec les mots suivants :

Je t'envoie pour les parents, à titre de curiosité, le petit article coupé dans *Le Gaulois* (...) C'est puéril de ma part de vous citer cela, mais cela fera toujours plaisir à la maison³⁶.

L'article, auquel Vallotton fait référence, décrit de manière inexacte son tableau *Le père Ursenbach* (fig. 1), envoyé au Salon de 1885. La coupure de presse mentionne en effet un

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Un cas de figure similaire se retrouve chez René Auberjonois, entre autres. Dans une lettre écrite à ses parents, il indique : « Mes débuts ont été moins mauvais que je ne le pensais ; sans me vanter, je peins plutôt clair & d'un joli ton, mais cela ne se tient pas, c'est dessiné plutôt que peint & le caractère manque. Pour un début c'est meilleur que chez bcp d'élèves qui peignent depuis plusieurs mois. Après cela ne croyez pas que je me gobe mais je sais que vs aimez à savoir des détails sur mon travail », voir : Lettre de René Auberjonois à ses parents, 15 décembre 1897, Paris, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*, p. 19.

³⁵ Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 11 avril 1875, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

³⁶ Lettre de Félix Vallotton à son frère Paul Vallotton, 4 mai 1885, Paris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre, op. cit.*, p. 364-365.

modèle assis, « Les mains jointes sur les genoux »³⁷. Or, dans l'œuvre de Vallotton, les mains sont « parfaitement détendues sur les genoux »³⁸ du vieil homme. Une différence minime, certes, mais qui ne représente pour autant pas la composition de manière correcte. L'article qualifie finalement le portrait : « d'honnête et intéressant, quoique un peu sec »³⁹. Loin d'être vraiment flatteurs, ces quelques mots résonnent pourtant pour le jeune artiste comme un gage de progrès et de réussite qu'il tient à partager avec ses proches, notamment, parce que l'œuvre en question marque son entrée officielle dans le monde des manifestations artistiques.

Le Vaudois ajoute par ailleurs à sa lettre que : « du reste les journaux d'art n'ont pas encore paru, et pour moi ce sont les seuls dont le jugement puisse avoir quelque raison, et encore ! »⁴⁰. Ainsi, la coupure de presse qu'il envoie ne trouve pas réellement grâce à ses yeux, mais participe d'une valorisation de son travail. Vallotton doit à tout prix réussir à Paris, son père ayant contracté une dette importante et finançant à grande peine le rêve artistique de son cadet. Repensée dans le contexte familial du jeune homme, cette anecdote prend un sens tout à fait différent. Le contenu même de l'article n'est pas au centre de la démarche. Il s'agit en réalité pour Vallotton davantage de prouver qu'il est visible, ou du moins qu'il s'est rendu visible dans la capitale, la preuve en est d'être cité dans un numéro spécial du *Gaulois*, édité pour le Salon. Ainsi, il apparaît que tout vecteur médiatique, même le moins flatteur, est bon à prendre⁴¹. Même si cet article n'est pas représentatif de son œuvre, il atteste de son appartenance au milieu artistique et social parisien.

Authentiques instruments de réussite, les médias – par l'intermédiaire des journaux et des revues – contribuent en effet à établir des réputations, pérenniser des noms et offrir un gage de réussite à la terre helvétique qui a laissé ses jeunes prodiges s'éloigner.

1.2. La nation comme créancière

Le peu d'engouement témoigné par la Confédération helvétique dans le développement des arts a déjà été développé, mais il est intéressant de relever que la lenteur de ce processus n'empêche

³⁷ Anon., « M. Vallotton », *Le Gaulois-Salon*, 30 avril 1885, p. 2.

³⁸ M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'œuvre peint. Catalogue raisonné*, op. cit., p. 11.

³⁹ Anon., « M. Vallotton », op. cit., p. 2.

⁴⁰ *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, op. cit., p. 364-365.

⁴¹ *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveaux Mondes éditions, 2011, p. 7-21.

pas le désir de voir des artistes suisses faire carrière⁴². L'immigration artistique – en masse – est, ainsi, pour ne pas dire encouragée, tout du moins vue d'un très bon œil par une nation qui ne possède pas les mêmes infrastructures culturelles. L'activité des Suisses au-delà des frontières helvétiques « est un titre de légitime orgueil pour [la] patrie »⁴³. Les mentions qui paraissent dans la presse helvétique et titrant notamment « La Suisse au Salon » ou « Nos artistes suisses à Paris » en sont un bon exemple⁴⁴. À travers l'usage des médias sur sol helvétique, la consécration à Paris prend ainsi des allures de faire-valoir. De fait, si la dette originelle est directement liée aux familles, elle a également un fort lien nationaliste.

La presse a un impact fondamental sur le groupe social des jeunes artistes suisses et joue un rôle déterminant sur les carrières artistiques du XIX^e siècle⁴⁵. En effet, l'essor du journal, par son caractère massif, sa visibilité et son internationalisme, tend à modifier profondément la réception des événements sociaux, économiques ou culturels jusqu'alors partagés de manière beaucoup plus locale. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, partout en Europe (et cela est d'autant plus visible en France dans le contexte du Second Empire), le rôle de médiateur porté par le journal évolue et ne cesse de s'étendre. Il revêt désormais une fonction centrale « dans l'émergence des identités sociales, professionnelles, génériques et politiques »⁴⁶. Affectant par là même la représentation du monde et son appréciation par le lectorat, la presse devient donc un écrin de l'affirmation des positions sociales ; une force dont les artistes sont pleinement conscients. En avril 1874, Léo-Paul Robert réalise un portrait de l'écrivain et critique d'art suisse Philippe Godet. Dans une lettre à sa mère, il souligne fièrement l'importance de cette production : « Cela m'a mis bien dans ses papiers, et c'est un avantage avec un journaliste ! »⁴⁷. La presse, tout comme ses exécutants les plus précieux, deviennent ainsi des moyens de légitimation sociale, de justification artistique et de faire-valoir des talents et des réussites.

Par ailleurs, la presse nationale reprend volontiers les réussites artistiques des compatriotes à l'étranger. En 1884, lorsque Jules Blancpain passe le concours d'entrée de l'École des beaux-

⁴² Voir chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

⁴³ *Les Suisses dans le vaste monde*, Genève, Sadag, 1931, p. 5.

⁴⁴ Voir notamment quelques exemples comme : J. H., « La Suisse au Salon de 1888 », *Journal de Genève*, 27 juin 1888, p. 2 ; Anon., « Beaux-Arts. Les artistes suisses au Salon des Champs-Élysées », *Gazette de Lausanne*, 25 mai 1892, p. 2-3, Anon., « France. Artistes suisses à Paris », *Journal de Genève*, 23 décembre 1900, p. 5 ; Anon., « Confédération suisse. Nos artistes à Paris », *Journal de Genève*, 4 décembre 1901, p. 1.

⁴⁵ Ce postulat doit beaucoup à la publication : *La civilisation du journal*, op. cit..

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7-21.

⁴⁷ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 2 avril 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

arts, sa réussite, vraisemblablement racontée par correspondance à sa famille est relayée dans *Le Jura Bernois*, *L'Impartial*, le *Journal du Jura*, *Le national suisse* et *Le Jura*⁴⁸. Dans son article, *Le Jura Bernois* précise « qu'il a été reçu premier parmi les 250 aspirants qui s'étaient présentés au concours pour obtenir l'une des 80 places »⁴⁹. L'information est reprise par les autres journaux, ainsi que par le biographe Gustave Amweg en 1937, bien que ce dernier mentionne plus de trois cents candidats⁵⁰. Pourtant, cette information n'est, à ce jour, pas vérifiable et aucune mention de la sorte n'existe dans le dossier de Blancpain conservé dans les archives de l'École des beaux-arts. De même, le fonds d'archives de son camarade Félix Vallotton, comporte une note manuscrite indiquant qu'il « aurait été classé quatrième des soixante-dix admis, sur cent cinquante concurrents au total »⁵¹ à nouveau, le dossier d'élèves n'en fait pas mention. Cela ne réfute pas la réussite du jeune homme, en revanche, il est surtout intéressant d'observer le fort lien patriotique qui est à l'œuvre dans la manière de relayer l'information. Plus précisément, dans le cas qui nous intéresse, c'est un lien régional. L'article *Le Jura Bernois* date du 21 mars 1884 et devance de quelques jours ceux des autres hebdomadaires. Le contenu félicite le jeune homme pour sa réussite et termine en précisant :

[qu']un pareil début dans la carrière des beaux-arts promet à la Suisse et au modeste pays d'Erguel, auquel le lauréat appartient un artiste qui l'illustrera autant sinon plus que Bénédicte Nicolet, le célèbre graveur de Marie-Antoinette qui vivait à la fin du siècle dernier⁵².

Dans ce court extrait, deux dynamiques intéressantes ressortent. Premièrement, le rattachement du peintre à sa patrie à l'échelle nationale d'une part, mais également et surtout au niveau régional. La mention du pays d'Ergüel, ancienne seigneurie de l'évêché de Bâle jusqu'en 1797, insiste ici sur un ancrage territorial historique bien précis qui, pourtant, n'existe plus. Au cœur de la Suisse, l'actuel Jura bernois, légitime à sa manière l'origine d'un artiste régional.

⁴⁸ Anon., « District de Courtelary. Villeret », *Le Jura Bernois*, 21 mars 1884 ; Anon., « Nouvelles des cantons. Berne », *L'Impartial*, 22 mars 1884, p. 2 ; Anon., « Chronique jurassienne. Villeret », *Journal du Jura*, 23 mars 1884 ; Anon., « Nouvelle des cantons. Berne », *Le national suisse*, 23 mars 1884, p. 1 ; Anon., « Par-ci par là. Villeret », *Le Jura*, 25 mars 1884, p. 2.

⁴⁹ Anon., « District de Courtelary. Villeret », *op. cit.*

⁵⁰ G. AMWEG, *Les arts dans le Jura bernois et à Bienne. par AMWEG (Gustave)*, *op. cit.*, p. 248. À ce propos, voir également : C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 29.

⁵¹ M. DUCREY, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, *op. cit.*, p. 30.

⁵² Anon., « Nouvelles des cantons. Berne », *op. cit.*. Concernant le *Jura bernois*, voir : E. CHATELAIN, « Le Jura bernois (1863-1998) », sur *Dictionnaire du Jura*, 2007 (en ligne : <https://diju.ch/notices/detail/5942-jura-bernois-le-1863-1998> ; consulté le 1^{er} mars 2024) ; E. CHATELAIN, « Presse (Jura bernois) », sur *Dictionnaire du Jura*, 2007 (en ligne : <https://www.diju.ch/notices/detail/5951-presse-jura-bernois> ; consulté le 1^{er} mars 2024) ; F. BLASER, *Bibliographie der Schweizer Presse*, Berne, Verlag des Schweizerischen Gutenbergmuseums, 1956, vol. 1/2.

Deuxièmement, l'affiliation de Blancpain au peintre Bénédict Nicolet, né à Saint-Imier, qui poursuit sa formation artistique à Paris où il s'illustre notamment dans les portraits de cours. Excepté la proximité de leurs villages d'origine et une formation française, les deux artistes n'ont guère d'autres similitudes. Pourtant, l'article insiste sur ce point, non pas parce que Nicolet et Blancpain ont de réelles analogies, mais davantage pour créer une succession, un héritage artistique dont la consécration serait profitable à l'artiste comme à sa terre d'origine.

Ainsi, l'imaginaire médiatique participe de l'autocélébration, c'est-à-dire que la presse et les journaux deviennent un vecteur ou un étendard de l'expression artistique. L'usage de la presse écrite permet la reconnaissance du statut d'artiste et de sa construction hors de la Suisse. C'est une manière de prouver à sa terre natale que la formation artistique parisienne est employée à bon escient, qu'elle fait ses preuves et porte ses fruits. La construction du mythe de l'enfant du pays qui réussit postule d'une forme de relation transactionnelle ; la ville d'origine cède ses artistes prometteurs aux grandes villes, qui, en échange, les renvoient en artistes accomplis. Ce contrat tacite s'honore entre autres par le biais des articles de journaux, témoins des prouesses artistiques et jaugeur de réussite. Tout à la fois, cette reconnaissance permet l'existence de l'artiste et de son œuvre, puisqu'avant même le retour, une petite renommée se forge autour de son parcours⁵³. Par ailleurs, tout porte à croire que, si Blancpain a fait part de sa réussite à ses parents, ce sont sans doute ces derniers qui ont approché le *Jura bernois* pour clamer fièrement la nouvelle. Ce phénomène invite à faire appel au concept de fantasmes partagés⁵⁴. À travers les rêves de gloire des artistes en herbe se lit un sacrifice certes, mais également une certaine complaisance parentale. Cette complicité nourrit une forme de récit commun, où le succès de l'artiste devient aussi celui de la famille, voire de la communauté locale. Le fantasme partagé se cristallise alors dans ce double mouvement : celui de l'artiste qui aspire à la reconnaissance au-delà des frontières, et celui de la famille qui rêve de voir cet accomplissement valider le choix d'un destin hors du commun. La famille contribue ainsi à la mise en place, en Suisse, de premiers jalons de la carrière artistique.

⁵³ F. GRAVEL, *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec, 2010, p. 65-66.

⁵⁴ CICCONE ALBERT, « Transmission psychique et fantasme de transmission. La parentalité à l'épreuve », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 2, n° 43, 2014, p. 59-79.

1.3. L'implication parentale

La dette n'est pas acquittée uniquement par les artistes en formation. Même si cette obligation va des artistes aux parents, ces derniers n'attendent pas leur dû sans agir. Les familles prennent au contraire une place importante dans les dynamiques de réussite. En effet, aucun artiste du corpus ne s'est inscrit en rupture par rapport à sa famille, quand bien même les exigences de réussite sont dures – de part et d'autre aussi bien des familles que des structures d'apprentissages⁵⁵. Le lien familial est une condition *sine qua non* dans la course au succès⁵⁶. Dans ses cartes adressées à ses parents, Martha Stettler partage des détails sur l'implication de ces derniers, notamment en ce qui concerne les ventes de ses œuvres. Dans une carte postale non datée, sur laquelle figure l'église Saint-Germains Auxerois, elle remercie sa mère de l'avoir prévenu d'une potentielle vente de l'un de ses tableaux⁵⁷. L'information est succincte et donnée sans contexte, néanmoins, elle révèle que, depuis la Suisse, les parents de Martha Stettler, à la tête d'une famille de six enfants, veillent à ses intérêts dans les milieux de vente et lors des expositions, soutenant ainsi sa carrière artistique à distance. Rien d'étonnant sans doute dans une famille pour qui les milieux artistiques n'ont guère de secret⁵⁸. Dans le corpus, l'incarnation du rôle d'intermédiaire par les parents est assez courante. On retrouve cela chez Ernest Biéler dont les parents réceptionnent les œuvres pour les faire exposer, chez Edmond Bille dont la sœur s'occupe de l'encadrement d'une de ses toiles et chez Léo-Paul Robert dont la sœur attend un geste de sa part pour passer commande d'un « châssis avec croix » pour sa toile en lui précisant « Tu sais que je suis à tes ordres »⁵⁹. L'idée selon laquelle les familles deviennent de véritables représentants ou marchands d'art est donc vérifiable dans les récits épistolaires. Il est intéressant de relever par ailleurs que, si parmi les familles, certaines évoluent déjà dans les milieux artistiques, notamment les Stettler, les Beaumont ou les Robert, certaines sont

⁵⁵ Plusieurs références ont été consultées pour tenter de cerner l'importance des familles dans la vocation artistique. Parmi elles, l'étude d'Adrien Thibault qui parle plus spécifiquement des artistes issus du monde du théâtre, mais qui délimite bien comment les aspirations artistiques peuvent être liées au cercle familial, voir : A. THIBAUT, « Être ou ne pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 103-104.

⁵⁶ Godet le relève sur le cas d'Auguste Bachelin : « Ces braves parents méritent que nous rendions hommage, avant de poser la plume, à l'élévation de leurs vues, à l'ambition généreuse qu'ils ont constamment nourrie pour leur fils aîné », voir : P. GODET, *Art et patrie*, 1893, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁷ Carte postale de Martha Stettler à sa mère Clara Stettler, vendredi [1893-1895], Paris, Burgebibliothek, Bern, 190.

⁵⁸ Le père de Martha est l'architecte Eugen Stettler, voir à ce propos le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétiques à l'épreuve de Paris ».

⁵⁹ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 28 novembre 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01. Lettre de Jeanne Bille à Edmond Bille, 24 novembre 1895, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILJEA, Berne. Lettre de Julie Robert à son frère Léo-Paul Robert, 1 juin 1876, Au Ried, NMB Nouveau Musée Bienne : « Si tu veux faire tes *Vents du Soir*, devrais-je peut-être commander le châssis avec croix dans le milieu à Hess ? Tu sais que je suis à tes ordres ».

étrangères à cet univers, mais s'y conforment bon gré mal gré. Edouard Burnand est un industriel, directeur de la fabrique d'armes de Neuhausen, mais également haut gradé dans l'armée⁶⁰. Loin des considérations artistiques qui animent Eugène, il parvient néanmoins à en comprendre les codes. Dans une lettre envoyée de Paris, son fils le remercie des efforts faits en ce sens :

Je tiens à vous dire, à vous répéter (je crois), combien je suis heureux de nos rapports artistiques.- Je suis le plus privilégié des peintres, d'avoir dans mon père un confident, un conseiller pittoresque⁶¹.

Conseiller et confident, Burnand père l'est à plus d'un titre. Il se charge par exemple d'inscrire les œuvres que son fils envoie dans les expositions suisses, bien que ce dernier conserve le dernier mot sur les titres : « Vos titres de tableaux sont charmants, cher père. Je voudrais mettre « automne en Provence » afin qu'on ne prenne pas mes bourriquets pour les ânes d'Ouchy »⁶². Désireux d'épauler son fils au mieux, mais surtout de le voir réussir, Burnand bouscule son propre *habitus*. Il va même jusqu'à trouver, en restant dans un registre familial, des sujets de composition :

Je vous parle plus haut de ma bataille de Morat. Vous ai-je déjà dit, cher père, combien votre idée m'enchant. Je ne pense qu'à ce tableau qui rentre si bien, je crois dans mon sentiment et dans mes aptitudes. Seulement, ai-je le droit de voler ce beau sujet ? Il est vrai que je l'ai vu de mes propres yeux, après que vous m'aviez-dit de regarder⁶³.

Cette proposition est particulièrement importante pour Eugène Burnand qui lui soumet ensuite les étapes de sa composition :

Voici, cher père, comment à peu près j'envisageais le sujet. C'est le matin, 3 gros cavaliers suisses à l'air calme et recueilli sont en observation à la lisière d'une forêt (en observation ou autrement car, d'après la tactique qu'on a enseignée, ils devraient

⁶⁰ R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 20 mars 187[5], Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 11 avril 1875, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

être derrière les buissons !) Le fond, avec Morat, le lac et le Jura se baigne heureux dans la lumière ... Quel tableau, cher père, quelle forte impression (...)»⁶⁴.

Il ajoute en marge de sa description un rapide croquis donnant une idée de la composition (fig. 2)⁶⁵. L'expérience parisienne touche donc tout le monde et les familles vivent désormais au rythme de Paris par procuration. Elles prennent, en regard de la dette originelle, une part active dans le processus de réussite. De plus, en sus des conseils prodigués à distance, les parents assurent un accueil en bonne et due forme pour les retours en Suisse, qui permettent de continuer à encourager la pratique artistique.

La période estivale

Les périodes parisiennes sont entrecoupées par des retours en Suisse plus ou moins longs, à l'occasion, notamment des vacances d'été. Cette période de villégiature marque un temps précis du calendrier qui trouve également sa temporalité dans le celui des artistes qui demeurent à Paris jusqu'à mai pour attendre l'ouverture du Salon, avant de rentrer en Suisse jusqu'à l'automne⁶⁶. Si cette période est signe de relâchement et de détente, pour les artistes il n'est pas question de mettre les pinceaux de côté, chaque instant est précieusement utilisé pour s'entraîner et pratiquer⁶⁷. Pour ce faire, les artistes aspirent à un certain confort matériel pour leur retour. Les parents d'Auguste Bachelin lui construisent, par exemple, un atelier à Marin pour qu'il puisse travailler lors de ses étés en Suisse⁶⁸. Un cas de figure similaire se retrouve chez Léo-Paul Robert qui, lui, passe, expressément, la demande d'un atelier à sa mère. Le sujet est abordé quelques mois seulement après son arrivée à Paris. Ce dernier souhaite que sa famille fasse construire, dans la maison familiale du Ried, un atelier qui lui permette de travailler convenablement lors de ses retours en Suisse. Dans un premier temps, sa mère, Julie Robert,

⁶⁴ Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 11 avril 1875, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678. Il faut relever une erreur dans le texte publié de René Burnand qui cite : « C'est le matin, 3 gros cavaliers suisses à l'air calme et recueilli sont en observation à la lisière d'un bois », voir : R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁵ Le tableau décrit par Burnand n'est pas réalisé, ou, tout du moins, il ne nous est pas connu. En revanche, il est certain qu'il a servi de base à l'une de ses œuvres *La fuite de Charles le Téméraire*, réalisée vers 1894-1895, et aujourd'hui conservée au Musée cantonale des Beaux-Arts de Lausanne.

⁶⁶ Robert écrit par exemple à sa mère : « Pour ce qui est de mon retour, vous pouvez bien penser que je l'avancerai le plus possible. Il ne pourra pas avoir lieu avant le 12 mai, car je veux voir le Salon comme il faut », lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 2 avril 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁶⁷ A. MARTIN-FUGIER, « Les rites de la vie privée bourgeoise », *op. cit.*, p. 210-217.

⁶⁸ P. GODET, *Art et patrie*, 1893, *op. cit.*, p. 51-52. Dans la même idée, Ernest Biéler demande à sa mère de faire nettoyer son atelier avant son retour pour qu'il puisse le retrouver en ordre, voir : Lettre d'Ernest Biéler à sa mère Nathalie Biéler, 14 juin 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

concède au jeune homme la possibilité d'obtenir plus d'espace pour travailler en sacrifiant l'une des chambres : « Je sais que le jour n'est pas tout à fait ce qu'il faudrait, mais papa y a réussi plus d'un tableau. Puisses-tu seulement finir les tiens aussi bien⁶⁹ ». Julie Robert fait ici allusion à son défunt mari, Aurèle Robert, artiste également. La comparaison permet aussi de rappeler à son fils la place qu'il occupe actuellement en tant qu'aspirant artiste et que, jusqu'à la réalisation d'un chef-d'œuvre, il en sera ainsi. Quelques jours plus tard, le jeune homme se confond en excuse, expliquant que sa demande n'était motivée que par le désir : « de pouvoir travailler cet été dans une bonne lumière »⁷⁰. Il insiste néanmoins sur l'importance de la chose en ajoutant :

Avant tout, tu sais que je désire mon atelier très spacieux et l'espace dont tu me parles ne sera pas trop grand pour faire l'atelier et une petite chambre à côté. J'aimerais mieux rien qu'un atelier trop petit qui coûterait autant qu'un grand ! Maintenant, qu'il soit où l'on voudra, à condition que le jour soit bon et libre de tout reflet ! Le lieu m'est parfaitement égal ⁷¹ !

Que de tourments occasionnés par cette demande conséquente et pourtant, le jeune homme n'y voit qu'une étape nécessaire à sa réussite. Dans un élan de considération, il constate néanmoins que la vie parisienne est en partie responsable de ses décisions, comme il le fait remarquer à sa sœur pour se dédouaner :

Paris ne laisse pas parler le cœur ! Il vous emporte malgré vous par-dessus tous ces fruits de la méditation, dont la reconnaissance est l'un des plus précoces, c'est vrai, mais pas le plus superficiel⁷² !

Dans cette réflexion, les périodes loin de Paris demeurent ainsi fortement attachées à la formation parisienne, on s'éloigne de Paris, mais on ne s'en détache pas. Même loin du centre artistique et culturel, l'apprentissage reste l'objectif et même plus.

⁶⁹ Lettre de Julie Robert à son fils Léo-Paul Robert, 14 janvier 1874, Ried, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 25 janvier 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 8 février 1874, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

Gustave de Beaumont profite par exemple de la maison familiale de Collonges-sous-Salève, appartenant à son oncle, également artiste, pour entraîner sa peinture de paysage⁷³. La période de vacances et les coupures prennent ainsi, au sein de la formation artistique, une place prépondérante et en deviennent presque l'un de ses rouages. Beaumont le souligne dans une lettre à sa mère lorsqu'il précise qu'il veut « travailler beaucoup cet été à Collonges de façon à commencer à compter »⁷⁴. Par-là, il entend produire, créer, des œuvres qui pourront être vendues ou exposées, des productions qui compteront et participeront à sa visibilité. La poursuite de la pratique en Suisse permet donc, tout à la fois, de prolonger l'apprentissage et paradoxalement, de le raccourcir si cela paye. Il n'est pas étonnant de lire d'ailleurs, en transparence, le besoin de se reconnecter à la nature. L'essor du pleinairisme, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, trouve un écho favorable auprès des artistes suisses, qui quittent, pour un temps, Paris et ses ateliers étriés⁷⁵. Ernest Biéler souhaite également mettre à profit ce temps pour des paysages très spécifiques et, à son retour durant l'été 1881, demande un séjour dans les montagnes. Sa demande s'accompagne par ailleurs de plusieurs conditions assez précises. Il désire notamment pouvoir :

voyager dans les montagnes, car pour bien travailler au paysage il faut pouvoir aller où l'on veut ss être obligé de revenir toujours au même endroit pour coucher on perd ainsi beaucoup de temps⁷⁶.

Pour argumenter, il rappelle à son père que l'année précédente, à Frenières – dans le canton de Vaud – il perdait un temps fou à rejoindre un point de vue et devait systématiquement : « revenir vers midi pour dîner, il faisait si chaud que l'après-midi je n'étais bon à rien »⁷⁷. L'iconographie des montagnes, à laquelle Biéler accorde une importance particulière, est perçue très tôt comme l'image d'un art purement helvétique⁷⁸. Au début du XIX^e siècle, Genève tente de se faire une place dans le panorama suisse et voit dans le symbole du paysage un moyen de s'affilier aux

⁷³ C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, op. cit., p. 15-18.

⁷⁴ Il est à relever que Gustave de Beaumont formule ce souhait après seulement quelques mois à Paris, attestant de la sûreté du jeune homme dans sa production, mais surtout son envie d'aller vite, voir : Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche Budé de Beaumont, [avant le 28 mars] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁷⁵ L'atmosphère particulière des ateliers et l'air ambiant saturé et vicié contribue à l'essor de la peinture au grand air, sujet abordé dans le chapitre 4 « L'atelier de la plaisanterie à la xénophobie », voir également : É. WICKY, « Atmosphères d'ateliers », op. cit.

⁷⁶ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 8 avril 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Catalogue Bpi - Document Devenir Suisse*, op. cit., p. 13.

cantons dans un pays morcelé par des différences aussi bien culturelles que linguistiques⁷⁹. Les Alpes deviennent entre autres un emblème représentatif de l'art suisse⁸⁰. L'importance de Genève est ici à relever puisque la plupart des artistes suisses du corpus y font une première formation avant de partir pour Paris. Par ailleurs, l'importance du paysage et du motif de montagne est donc primordiale pour des artistes qui rêvent d'une carrière sur le sol helvétique⁸¹. Les parents de Biéler semblent saisir le sérieux des demandes de leurs fils, puisqu'ils lui concèdent l'organisation de ce voyage et lui permettent même de trancher sur le lieu : « si Leysin est pittoresque. Gryon n'est pas mal, mais il n'y a presque rien que des chalets à peindre, moi ce qui me conviendrait le mieux ce serait des paturages pr les vaches et les chèvres », et sur le type de logement : « le mieux serait de louer un petit chalet pr nous seuls »⁸². Sur ces nombreuses revendications, Biéler conclut : « Mais enfin je laisse le choix à maman, vous devez me trouver très difficile »⁸³. Il est vrai qu'à la lecture de ses requêtes, Biéler apparaît comme un jeune homme bien exigeant. Pourtant, ses souhaits semblent être entendus et mis en place par ses parents, soulignant le fait que les vacances estivales s'inscrivent bel et bien dans une continuité de l'apprentissage. Il faut surtout relever dans ces démarches une sorte de complémentarité entre les familles et les artistes et la poursuite d'un but commun : l'idée que l'acceptation du rêve artistique ne conduise pas à un échec.

2. Les illusions perdues

Le dictionnaire des professions offre une définition particulièrement enchantée de l'acquisition du métier d'artiste :

Les véritables artistes donnent presque tous, dès leur enfance, des preuves positives d'une vocation en quelques sortes matérielles pour l'art dans lequel ils sont appelés à s'illustrer. Ils reconnaissent l'instrument propre à leur génie aussitôt que le hasard l'offre à leurs yeux. Ils le saisissent en maîtres, comme Achille son épée⁸⁴.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁰ Les exemples genevois les plus parlants sont sans nul doute François Diday (1802 – 1877) et son élève Alexandre Calame (1810 – 1864). Ces deux peintres s'imposent comme des références en matière de paysage et participent au développement d'une tradition esthétique – sur les modèles déjà en place de Pierre-Louis De La Rive (1753 – 1817) et Wolfgang-Adam Töpffer (1766 – 1847), voir notamment : N. HUG, *La peinture suisse : tableaux de maîtres des collections privées. Catalogue d'exposition, Ville de Chênes-Bougeries, Espace Nouveau Vallon, 13 au 29 mars 2015*, Chêne-Bougeries, Espace Nouveau Vallon, 2015, p. 13.

⁸¹ Voir à ce propos le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

⁸² Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 8 avril 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ E. CHARTON, *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état*, Paris, Hachette, 1880, p. 53.

L'interprétation donnée par le dictionnaire laisse entrevoir une catégorie de personnes pour qui l'art est inné, le don est ancré et il suffit de s'en saisir pour briller. La conception de l'inné, en tant que don possédé dans les gènes dès la naissance, se présente communément en opposition à l'acquis ; à ce qui s'apprend et s'acquiert sur une période plus longue, ce qui demande effort et persévérance, dévouement et constance⁸⁵. Or, en réalité, les faits sont plus complexes que cela et sont, de fait, souvent à l'origine de déceptions et de frustrations. Les espoirs nourris par l'expérience parisienne amènent l'impression faussée qu'intégrer un atelier à Paris, ville culturelle par excellence, est la clé de la réussite. Cependant, il ne s'agit que d'une étape mineure, d'une première marche sur un escalier qui peut prendre du temps à gravir, comme le relève Léo-Paul Robert : « il faut de longues années pour apprendre à peindre »⁸⁶. Sans pour autant penser que les Helvètes ignorent la masse de travail à fournir, il apparaît dans leurs écrits que certains et certaines se bercent parfois d'illusions. Hugo Siegwart, après un échec au concours – qu'il pensait pourtant facilement réussir – constate : « Je me sentais trop fort à cause de mes succès passés et maintenant je suis puni pour ma mégalomanie »⁸⁷. Si les Helvètes arrivent à Paris en ayant d'ores et déjà des acquis et une certaine pratique artistique, ils réalisent rapidement qu'un énorme travail est encore à fournir.

Les remises en question ponctuelles jalonnent le parcours des artistes suisses en formation, créant une forte insatisfaction. Dans une lettre rédigée à son amie Sarah Purser, Louise Breslau observe un écart cruel entre le travail fourni et les résultats obtenus : « Je suis toujours à travailler, à me donner du mal à songer à regarder et à grands pas j'ai marché à reculons »⁸⁸. Les progrès ne sont pas aussi rapides qu'escomptés et l'atelier les contraint à une réalité dans laquelle se mêlent labeur et difficultés, comme le confie Eugène Burnand à son journal intime :

⁸⁵ La question vocationnelle a déjà été traitée dans le chapitre 1 « L'artiste helvétique à l'épreuve de Paris » et ne sera donc pas reprise ici, pour de plus amples informations, voir notamment : J. SCHLANGER, *La vocation, op. cit.* ; G. SAPIRO, « La vocation artistique entre don et don de soi », *op. cit.* ; C. SUAUD, « La vocation, force et ambivalence d'un concept "nomade". Pour un usage idéal-typique », *Sciences sociales et sport*, vol. 12, n° 2, L'Harmattan, 2018, p. 19-44 ; P. BEDARD, « Profession ou vocation ? Sans contredit, les deux ! », sur *Institut national de la recherche scientifique*, 2014 (en ligne : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/12/2014-profession-ou-vocation-BEDARD.pdf> ; consulté le 3 mai 2021) S. SOFIO, « La vocation comme subversion », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 3, n° 168, 2007, p. 34-49.

⁸⁶ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Berthe Robert, Paris, 02 avril 1874, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

⁸⁷ Lettre d'Hugo Siegwart à sa mère, 25 février 1887, Paris, Schweizerisches Kunstarchiv, Teilnachlass Hugo Siegwart, HNA 12.4.3. Traduit de la source originale « Durch meine früheren Erfolge fühlte ich mich gar zu stark u. nun habe ich die Strafe für meinen Grössenwahn ».

⁸⁸ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 2 janvier 1884, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a.

Plus on avance, plus on sent l'immense supériorité des maîtres ; plus on monte soi-même, plus ils semblent s'éloigner, comme le sommet d'une montagne dont on fait la pénible ascension⁸⁹.

L'expression un pas en avant et deux pas en arrière fait tristement écho aux plaintes aussi bien de Burnand que de Breslau. Pour d'autres, comme René Auberjonois, ce sont les exigences particulièrement rudes des institutions qui ont raison de son entrain et de son pinceau. Après avoir réussi les concours de l'École des beaux-arts, il désespère de ne pas réussir à faire du bon travail :

Je ne sais si mon concours m'a abâtardi, mais je fais du bien mauvais ouvrage ces temps-ci. Mes académies sont inachevées, mes esquisses trop dramatiques & les jours passent très vite m'amenant au jour de l'an sans que j'aie à enregistrer des progrès bien grands⁹⁰.

La difficulté des formations, liées inexorablement aux relations maîtres-élèves dont nous avons déjà relevé les problématiques, ont petit à petit raison des artistes suisses. Pire encore, les étapes rêvées comme la première participation au Salon sont rarement à la hauteur des espérances.

2.1. L'étape du Salon

Les Salons parisiens sont des « événements configureurs de champs », c'est-à-dire qu'ils se caractérisent par une organisation d'individus qui se rassemblent pour développer de nouveaux standards et construire des réseaux⁹¹. Créé initialement pour être un lieu de visibilité, un écrin pour les plus belles œuvres, le Salon est rapidement devenu un moyen de forger les réputations, comme Burnand l'explique à ses parents : « je pourrai, au milieu de mes nombreux confrères, constater le degré de ma force (...) et enfin faire un pas »⁹². Considérés comme des tremplins, ils sont symptomatiques d'une époque en perpétuel changement qui voit se succéder différents

⁸⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 23 novembre 1872, journal II 1871-1872, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

⁹⁰ Lettre de René Auberjonois à ses parents, 26 novembre 1897, Paris, cité par : H. WAGNER, *René Auberjonois, op. cit.*, p. 18.

⁹¹ H. DELACOUR et B. LECA, « Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configureur de champ dans les activités culturelles », *M@n@gement*, vol. 14, n° 1, 2011, p. 48.

⁹² Lettre d'Eugène Burnand à son père Edouard Burnand, 11 avril 1875, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678. À ce propos, voir également : L. CAZES, « L'internationalisation des expositions parisiennes et la crise du système du Salon à la fin du xixe siècle », *op. cit.*

genres et sujets iconographiques. Ces lieux culturels cristallisent ainsi les tendances artistiques à la mode et représentent une source d'inspiration pour les peintres, mais aussi un véritable enjeu stratégique pour s'y inscrire⁹³.

En mai 1875, Gustave de Beaumont découvre pour la première fois le Salon⁹⁴. Très rapidement, il saisit l'importance de cet événement annuel : « c'était le dernier jour d'envoi, [pour les tableaux du Salon] la concurrence est immense, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus »⁹⁵. Chaque année, cette manifestation accueille un nombre important d'œuvres disséminées dans les pièces et couvrant généralement les murs jusqu'au plafond⁹⁶. À sa seconde visite, de Beaumont constate : « la foule est si compacte qu'il y a quelques tableaux que l'on a de la peine à voir, que sera-ce lorsque les miens y seront ! »⁹⁷. La production abondante, les nombreux visiteurs et visiteuses ainsi que le placement des œuvres impliquent qu'un tableau peut être retenu pour le Salon, mais pas forcément qu'il soit vu. L'expression de *bazar* est par ailleurs utilisée, dès 1822, pour décrire l'amas d'œuvres à chaque édition⁹⁸. Au cours du XIX^e siècle, l'augmentation croissante du nombre d'aspirants et d'aspirantes artistes pèse en effet lourdement sur le Salon⁹⁹. Victime de son succès, l'accrochage s'en trouve encombré et confus¹⁰⁰. Pourtant, l'espoir d'obtenir ainsi des commandes ou une réputation est une motivation suffisante pour que les peintres travaillent sans relâche entre janvier et début avril pour soumettre leurs travaux aux regards du Salon. En mai 1880, Gustave de Beaumont prend part à son premier Salon. Il présente *La Pastorale* (fig. 3), une huile sur toile de grande dimension : un enfant nu délicatement représenté joue de la harpe dans l'herbe. Derrière lui,

⁹³ H. C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 26.

⁹⁴ Lettre de Gustave de Beaumont à Aloïs de Beaumont, mai 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève. Sur le cas de Gustave de Beaumont voir : C. GUYOT, *Gustave de Beaumont. Regards sur une trajectoire genevoise oubliée*, op. cit. ; C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, op. cit., p. 31.

⁹⁵ Lettre de Gustave de Beaumont à Blanche de Budé et Henri de Beaumont, [mars] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁹⁶ H. C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit., p. 48.

⁹⁷ Lettre de Gustave de Beaumont à Henri de Beaumont, [mai] 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

⁹⁸ MARTIN-FUGIER 2007, p. 146. Voir également l'introduction de Pierre Vaisse : J. KEARNS et P. VAISSE, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : *le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Paris, Peter Lang, 2010, p. 4.

⁹⁹ H. C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit. et M.-C. GENET-DELACROIX, « Le statut social de l'artiste professionnel aux 19^e et 20^e siècles », dans *La condition sociale de l'artiste : XVI^e-XX^e siècles : actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987, p. 87-98.

¹⁰⁰ H. DELACOUR et B. LECA, « Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles », op. cit., p. 57-58.

une chèvre regarde un cortège de danseuses¹⁰¹. Il présente ici une œuvre résultant de divers héritages artistiques pour laquelle il obtient la note de deux sur quatre¹⁰². Il écrit à ses parents : « On me dit que j'ai beaucoup de chance d'avoir un n° 2 cela me fait espérer d'être assez bien placé »¹⁰³. Malgré ses attentes, le jour où il découvre l'exposition, il juge son œuvre perdue au milieu de cette « cohue de tableaux »¹⁰⁴. La déception ressentie par de Beaumont peut en partie être imputée au fait qu'il s'agit de sa première édition. Léo-Paul Robert fait une expérience tout à fait similaire. Dès 1876, il consacre tout son temps à son œuvre *Vent du soir* (fig. 4), renommée par la suite *Les Zéphyrs d'un beau soir*¹⁰⁵. La composition met en scène neuf figures, allégories du vent, dans un paysage inspiré par les environs de Romont dans le Jura bernois et, sans doute peut-être un rappel des neuf Muses de la Théogonie¹⁰⁶. La présence d'instruments de musique rappelle l'inspiration du jeune homme provenant du premier *Allegro* de la 4^e symphonie de Ludwig Beethoven. L'ensemble est à la fois poétique et léger. L'arrière-plan est délicatement agité par le déplacement de cet ensemble. En bas, un lièvre vient compléter cette scène tout en mouvement, rappel subtil de la *Vierge au lapin* du Titien que Robert copie au Louvre à cette même période¹⁰⁷. Dès mars 1877, il se prépare à soumettre son œuvre au jury du Salon, mais pas sans avoir, auparavant, consulté ses amis : « je n'entendis pas une critique. Jamais je ne me serais figuré qu'à Paris mon tableau ferait cette impression et que, de l'opinion de tous mes amis, j'étais menacé d'une médaille ! »¹⁰⁸. Dans une lettre, quatre jours plus tard, il décrit l'étape solennelle du dépôt de son œuvre au Salon :

On le mit à plat sur un char à bras, de façon à le montrer aux habitants de l'entresol.
On chargea dessous le cadre, et l'on arriva non sans peine au Palais de l'Exposition.
Quand on eut monté le cadre et cloué le tableau dedans, qui s'y trouve fort bien, des
hommes l'emmenèrent devant le Bureau. C'était le seul tableau à ce moment-là.

¹⁰¹ L'arrière-plan est vraisemblablement inspiré de son voyage à Rome en 1879, voir : C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise, op. cit.*, p. 31.

¹⁰² Cette œuvre a déjà fait l'objet d'une analyse dans le chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve ».

¹⁰³ Lettre de Gustave de Beaumont à Blanche de Budé, mercredi [mai] 1880, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Robert la titre comme cela dans ses correspondances. L'œuvre se trouve actuellement dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel sous le nom « Zéphyrs d'un beau soir ».

¹⁰⁶ GILLIERON, OLIVIER, *Léo-Paul Robert. 1851-1923. En quête de perfection, op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁷ La version qui se trouve au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel est vraisemblablement une version retravaillée. Après sa soumission au Salon, Robert constate plein de défauts qu'il dit vouloir corriger après l'exposition, voir notamment : Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 30 avril 1877, Paris, Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berte de Rutté, 3 mai 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert. Pour l'analyse de l'œuvre, voir la monographie du peintre : *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁰⁸ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 11 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

J'entendis avec plaisir, l'un de secrétaires s'écrier ! « Tiens, mais c'est bien ça ! » Les mesures prises, le chariot se remis en branle et *Mes Vents du Soir* s'engouffrèrent dans une longue file de salles, d'où ils ne ressortiront je l'espère, qu'après le 20 juin. J'accompagnai mon tableau de mes vœux, et quand j'eus reçu le récépissé rose, je m'éloignai le cœur un tout petit brin gros ¹⁰⁹!

Cette étape franchie, Robert attend patiemment des nouvelles des sélections. Le 11 avril, il explique à sa fiancée : « Je présume que tous nos tableaux sont reçus (Giron, Burnand et moi), puisque le jury a fini sa tâche et que nous n'avons aucun avis. Sur 7.923 tableaux, 2110 seulement ont été acceptés »¹¹⁰. Les jours suivants passent bien trop lentement pour l'impatience du jeune homme, chacune de ses lettres décompte le temps qui le sépare de l'ouverture du Salon : « Dans douze jour, le Salon ouvrira ses portes. Je m'en réjouis beaucoup ! Où trouverai-je mon tableau, et comment le trouverai-je ? »¹¹¹ « Dans huit jours, je saurai la place que mon tableau occupe au Salon »¹¹². Le 30 avril, le Salon ouvre officiellement, le jugement est sans appel :

mon brave tableau est au-dessous de ce que j'espérais, et il fait une drôle de tête au Salon. Il est, comme je le craignais, placé très haut dans une petite salle assez mal éclairée relativement, et entouré de choses heureusement plus mauvaises, mais bien plus lumineuses qui le font paraître lourd, vieillot, ranci, roussi, assez sale de ton ... comme modelé même il y perçoit bien des imperfections, des pauvretés¹¹³.

La composition de Robert prend place dans le Palais de l'Industrie aux côtés, nous dit-il, des « 2.192 »¹¹⁴ tableaux qui ont été sélectionnés. Malgré sa déception, sa composition est remarquée et il obtient une médaille. Seuls vingt et un tableaux sont récompensés de quoi lui

¹⁰⁹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 13 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹⁰ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 11 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert. Il est vrai que l'histoire du Salon est en partie celle de ses refusés, le flot d'envoi annuel qui ne cesse d'augmenter justifie le peu d'élus en regards du nombre conséquents d'appelés, voir : L. HOUSSE, « Salon(s), marché et critique d'art », dans *L'art au XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 195.

¹¹¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 21 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹² Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère et à sa sœur, 22 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹³ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹⁴ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

redonner un peu d'aplomb¹¹⁵. Ce n'est pas le cas de son camarade Charles Giron qui propose un portrait qui : « à cause d'un accident arrivé au cadre, a été placé tout à fait hors de vue »¹¹⁶. Même si Robert est finalement récompensé, il faut relever une forte déception en regard des structures d'expositions parisiennes. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le Salon reçoit de nombreuses critiques quant à son organisation et plusieurs projets de réformes et pétitions sont régulièrement soumis au Parlement¹¹⁷.

Il faut sans doute lire, en transparence de ces critiques émises par les Helvètes, un sentiment d'impasse, d'une part, les structures artistiques officielles – d'enseignements ou d'expositions – ne satisfont plus leurs besoins, d'autre part, les nouveaux courants esthétiques viennent changer la donne. Deux générations d'artistes - établis sur le recoupement des communautés – exemplifient à la perfection les avis diamétralement opposés sur la question¹¹⁸. Les artistes, jusqu'à la troisième génération, parlent assez peu des courants esthétiques émergents dans leurs lettres et quand le mouvement impressionniste est cité, c'est rarement dans des termes élogieux. Après avoir vu les œuvres de Manet en 1876, Eugène Burnand condamne fortement son style : « j'ai acquis la conviction que le secret de cette peinture, c'est l'impuissance »¹¹⁹. Plus dur encore, Ernest Biéler commente à ses parents le Salon de 1881 en s'attardant sur « l'école des impressionnistes » : « Manet, un autre chef d'école, peintre pas très admiré ni suivi (...) réussit rarement à exposer au Salon, et c'est bien heureux quand on voit les croûtes ». Il ajoute que cet art est celui de « paresseux » qui, sur la base d'un « ébauche ss queue ni tête donnent ça comme un chef d'œuvre »¹²⁰. Les critiques émises à l'encontre des impressionnistes – et contre les modernistes en général – prouvent que les artistes helvétiques regardent encore ces expérimentations esthétiques de l'extérieur et n'y prennent pas part, exception faite de Louise Breslau qui se rapproche de plusieurs modernistes, dont Edgar Degas et Henri Fantin-Latour,

¹¹⁵ Journal intime de Berthe de Rutté, 27 mai 1877, Soutz, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹⁶ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹¹⁷ H. DELACOUR et B. LECA, « Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles », *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ Voir à ce propos, l'annexe 6 « Générations d'artistes ». Les générations sont établies de manière artificielles puisqu'il s'agit des artistes étant à Paris dans une même période, fréquentant les mêmes espaces ou qui ont été en contact.

¹¹⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 24 avril 1876, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185, cité par : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰ Lettre d'Ernest Biéler à sa mère Nathalie Biéler, mai 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

mais dès 1882, au moment où elle n'est plus réellement élève à l'Académie Julian¹²¹. L'influence des maîtres d'atelier, à l'instar de Gérôme ou de Cabanel qui décrivent fortement l'impressionnisme, peut en partie expliquer ce phénomène¹²². De plus, l'image encore sacrée et sacralisée des grands maîtres dans l'esprit des jeunes Helvètes qui viennent à Paris pour y découvrir le Louvre et ses merveilles est également responsable. Il faut encore ajouter à cela le peu de succès que les impressionnistes récoltent lors de leurs premières expositions indépendantes, davantage imprégnées de scandale que de prestige¹²³. En revanche, les artistes de la génération, désignée dans notre corpus comme étant la cinquième, sont davantage intrigués par les nouveaux courants. Martha Stettler notamment s'éloigne rapidement des canons académiques qui l'ennuient et développe une personnalité esthétique se rapprochant davantage d'un style impressionniste. Ce n'est pour autant pas une norme pour les artistes helvétiques. Si Giovanni Giacometti s'intéresse plus tard aux impressionnistes, à son arrivée à Paris, il est peu réceptif aux figures de Monet, Degas ou Pissaro¹²⁴. Son cousin, Augusto Giacometti s'intéresse quant à lui plus particulièrement à l'Art nouveau, un mouvement remplaçant les relations entre art et industrie au cœur des dessins, mais n'en parle pas réellement dans ses correspondances¹²⁵. Si cette génération s'ouvre davantage aux courants modernes, c'est avec des débuts timides qui ne prendront vraiment forme que plus tard dans leur carrière, hors de notre borne chronologique. Les Salons et les nouveaux courants esthétiques ponctuent ainsi l'expérience parisienne des artistes suisses, sans pour autant leur donner, pour le moment, entière satisfaction.

2.2. La fin des études

Dès leur arrivée, les artistes suisses évoquent dans leurs correspondances un manque de l'Helvétie natale. Auguste Bachelin le clame sans détour à son ami Edouard Perrochet : « Veux tu savoir si quelqu'un aime sa patrie envoie le loin d'elle »¹²⁶. Si on peut y lire une rhétorique rassurante pour les familles – s'assurer que Paris ne dévore pas son enfant et ne l'éloigne pas

¹²¹ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, *op. cit.*, p. 7-10. Le cas des artistes femmes peut sans doute être révélateur de la volonté de faire bouger les codes et de critiquer les instances qui ne fonctionnent ni pour elles, ni pour les nouvelles conceptions esthétiques, voir aussi : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau*, *op. cit.*, p. 54 et 57.

¹²² R. BURNAND, *Jeunesse de peintres*, 1949, *op. cit.*, p. 86.

¹²³ H. DELACOUR et B. LECA, « Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles », *op. cit.*, p. 60.

¹²⁴ M. GIACOMETTI, *Augusto Giacometti*, *op. cit.*, p. 94.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 94-97.

¹²⁶ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 octobre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

davantage de son logis – il faut également relever le témoignage d'un différentiel spatial et social, l'expression même du « mal du pays » (ou Heimweh en allemand). Un mal reconnaissable puisqu'au début du siècle encore, ce que l'on nomme « nostalgie » est diagnostiqué par un médecin capable de détecter un air mélancolique aussi bien qu'un rhume¹²⁷. Le symptôme principal est le « désir ardent » de rentrer chez soi, de retrouver son pays, une psychopathologie particulièrement forte – et en constante augmentation – durant la seconde moitié du XIX^e siècle¹²⁸. Si à aucun moment le terme n'apparaît réellement dans les écrits intimes des artistes du corpus – attestant sans doute de la croyance médicale entourant ce mal qui n'est pas cité sans raison – c'est pourtant bien ce phénomène que l'on peut lire entre les lignes lorsqu'Eugène Burnand écrit à ses parents : « Ce n'est que quand on est vraiment à l'étranger que l'on sent le prix de la maison paternelle, la valeur de la patrie »¹²⁹. L'ennui, le manque du pays et du foyer familial est un *topos* dans les correspondances des artistes suisses du corpus et est souvent invoqué au moment de questionner le retour et la fin des études. Au fil du temps, la nostalgie s'intensifie d'ailleurs, dès lors qu'elle est couplée avec de la lassitude. Gustave de Beaumont le relève dans une lettre à ses parents :

Ma vie est devenue maintenant d'une monotonie désespérante il ne vaut pas la peine que j'en fasse une nomenclature détaillée, car j'aurais de la peine à trouver quelque fait saillant. Ce sont toujours les mêmes matinées passées à l'atelier qui n'ont rien de bien intéressant pour ceux qui n'en font pas partie (Mr Jérôme est assez content de moi maintenant) ; les mêmes après-midi au Louvre, les mêmes soirées passées ici à lire ou à dessiner, les mêmes nuits passées à dormir¹³⁰.

La routine des journées et de la vie parisienne, mais aussi le bruit et le dépaysement complet lié à la ville ont tôt fait d'abîmer l'entrain du jeune homme. Cette lassitude se lit aussi dans les éloignements de Paris qui se font de plus en plus nombreux et de plus en plus longs. En septembre 1876, Gustave de Beaumont semble prendre la décision de ne pas revenir à Paris pour un second hiver¹³¹. En octobre, Evert van Muyden, de retour après l'été depuis septembre,

¹²⁷ DODMAN THOMAS, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Editions du Seuil, 2022, voir l'introduction.

¹²⁸ A ce propos, voir les résultats obtenus sur « GoogleBooks Ngram Viewer » avec les termes « nostalgie » et « Heimweh » dont l'utilisation augmente considérablement entre 1850 et 1890.

¹²⁹ Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, 22 octobre 1872, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

¹³⁰ Lettre de Gustave de Beaumont à sa mère Blanche de Budé, mars 1875, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹³¹ Selon une lettre de l'un de ses amis, Frédéric Christol, on apprend qu'il n'a pas pour ambition de revenir à Paris : « Es-tu toujours dans l'intention de ne pas venir à Paris cet hiver ? Tu vas bien me manquer », voir : lettre

se languit de l'arrivée de ses camarades qui tardent à revenir. Il déplore notamment l'absence d'Eugène Burnand, peu pressé de revenir à Paris : « Burnand ne fait pas mine de revenir il est empêtré à Moudon »¹³². Finalement, Beaumont se laisse convaincre de reprendre le chemin vers la capitale, provoquant la joie de son camarade :

Te voila donc préparé à faire tes préparatifs pour te disposer à commencer à partir pour Paris. Ma parole ! C'est le moment (...) L'atelier est très nombreux, il n'y manque que ta personne les amis & collègues. Christol t'attend avec impatience, de Rodt te tend les bras¹³³.

La formulation étonnante de van Muyden « préparé à faire tes préparatifs » « disposer à commencer » note pourtant un retour qui se fait sans grand enthousiasme pour le Genevois. À travers cette lassitude, il convient de s'interroger sur la temporalité de l'expérience parisienne, cette dernière a-t-elle une échéance ? Quand a-t-on assez appris ?

Les trajectoires des artistes du corpus semblent indiquer qu'il n'y a pas de réponse universelle à cette question¹³⁴. Les inscriptions dans les institutions d'enseignement n'ont, en effet, pas de réelles limites. Pour l'École des beaux-arts, par exemple, le cursus n'est pas établi de manière progressive. Pour réussir les concours d'entrée, il faut déjà posséder certains acquis. Impossible donc d'appréhender l'institution sur la base d'un modèle vertical : le débutant l'intègre, apprend et ressort avec un diplôme au bout d'un nombre d'années définies¹³⁵. La durée dépend effectivement des enseignements de bases suivis – en l'occurrence le dessin – puis des divers cours spéciaux proposés en complément (anatomie, perspective, histoire et antiquités)¹³⁶. La formation varie donc en fonction des besoins. Dans le corpus, les artistes ayant officiellement intégré l'École des beaux-arts y passent, en moyenne deux à quatre ans, exception faite de Paul Milliet qui est à Paris durant près de huit ans. Par ailleurs, cette norme ne concerne que les artistes ayant passé le concours et ne tient pas compte de ceux qui choisissent de suivre l'enseignement de manière libre en atelier. On constate néanmoins une norme, variant entre trois et quatre années. Les cas concernés poursuivent d'ailleurs, pour la plupart, leur pèlerinage

de Frédéric Christol à Gustave de Beaumont, 11 septembre 1876, Paris, Association des amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Lettre d'Evert van Muyden à Gustave de Beaumont, 22 octobre 1876, Paris, Association de amis de Gustave de Beaumont, Genève.

¹³⁴ Les réflexions abordées dans cette sous partie se fondent sur l'annexe 11 « La fin de la formation ».

¹³⁵ A. BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, op. cit., p. 49.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

en Italie où, sans être affiliés à un atelier, ils continuent d'apprendre – Gustave de Beaumont, Eugène Burnand, Evert van Muyden¹³⁷. À l'Académie Julian ou dans les autres académies privées, le constat est assez similaire. Ces dernières étant payantes, c'est en somme « au client » de décider de la fin de la formation, mais c'est rarement l'institution qui le sonne le glas¹³⁸. De fait, on voit des périodes d'études allant de deux à douze ans¹³⁹. Pour les périodes les plus longues, il s'agit souvent de personnes présentes à Paris pendant plusieurs années et suivant de manière irrégulière les enseignements. Sophie Schaeppi, par exemple, intègre l'Académie Julian en 1876 puis s'en éloigne petit à petit dès 1879. Elle suit alors de manière sporadique des cours dans l'Académie privée de Madame Trélat auprès de Gérôme, Bonnat et Bastien-Lepage. En 1880, elle retourne brièvement à l'Académie Julian, mais continue de bénéficier des conseils de ses trois autres professeurs comme l'indique le catalogue de l'Exposition universelle de 1889. La durée de sa formation dépasse donc une dizaine d'année, mais les cours ne sont pas suivis de manière régulière¹⁴⁰. Ce phénomène se vérifie auprès de plusieurs artistes du corpus qui entrecoupent leur formation par des changements de structures. Auguste Bachelin change par exemple près de cinq fois passant de l'atelier de Gleyre à celui de Couture puis de Bonnat, Martha Stettler étudie à l'Académie Julian puis dans les ateliers de Merson et de Simon et Augusto Giacometti intègre successivement l'École des arts décoratifs, l'Académie Colarossi et l'École Guérin¹⁴¹. Les séjours peuvent ainsi a priori avoir l'air court, mais la période parisienne est longue, car les artistes maximisent leur voyage en bénéficiant de plusieurs enseignements¹⁴².

Il faut encore relever que le rythme d'étude comprend souvent des coupures et un retour en Suisse pour les fêtes ou la période estivale. Léo-Paul Robert est, par exemple, à Paris deux fois

¹³⁷ Sur Gustave de Beaumont et Evert van Muyden, qui voyagent ensemble, voir : C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, op. cit., p. 32-38. Sur Eugène Burnand, voir : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, op. cit., p. 10-11.

¹³⁸ J. MILNER, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 18.

¹³⁹ Dans son étude, Montiege relève que les durées formations des canadiennes à l'Académie Julian peuvent varier de quelques mois à plusieurs années (parfois plus de six ans). Le second cas s'explique en partie par un statut bourgeois et une position sociale qui permet un financement sans interruption de la formation et sans être inquiétée des soucis d'argent, voir : S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 286-287.

¹⁴⁰ À ce propos, voir les hypothèses formulées par : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 96-110.

¹⁴¹ Ces éléments sont abordés de manière plus détaillée dans le chapitre 3 « L'apprentissage idéal à l'épreuve ».

¹⁴² S. MONTIEGE, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens*, op. cit., p. 287.

par année depuis janvier 1874 à mai 1877¹⁴³. À cette période, son envoi au Salon lui fait percevoir des faiblesses dans sa pratique :

Je crains, depuis que j'ai vu à quel point je m'étais trompé, que des séjours de deux ou trois mois ici à Paris ne me suffisent pas, et je me demande sérieusement si mon devoir ne serait pas, pour servir mieux ma vocation, d'y passer une partie de l'année¹⁴⁴.

Cet extrait prouve bien que la durée des études n'a aucune emprise sur la qualité de l'apprentissage¹⁴⁵. Elle démontre surtout des remises en question qui peuvent advenir à tout moment de la formation artistique. Ici, Robert est dans l'atelier de Gérôme depuis déjà trois ans lorsqu'il fait ce constat. À la lecture de ces trajectoires, de nombreuses interruptions durant l'apprentissage apparaissent. Louise Breslau retourne, par exemple, à l'Académie Julian, 1884 ans après l'avoir quitté en 1878. De même, Félix Vallotton s'inscrit à nouveau en 1889 à l'Académie Julian pour y reprendre des cours, alors qu'il pensait avoir terminé son apprentissage en 1886.

Toutes ces données permettent d'appréhender la durée de la formation parisienne, mais sont incapables d'y répondre totalement. Il n'est par ailleurs pas facile de nuancer le temps réellement passé en formation et le temps passé simplement à Paris hors d'une structure d'apprentissage. Néanmoins, il est possible de cerner une échéance, une date limite dans la capitale du point de vue de la formation. Dès lors, cela mène à une dernière interrogation : à l'aboutissement de l'apprentissage, lorsque l'on pense avoir suffisamment appris, faut-il rentrer définitivement en Suisse ? Et que se passe-t-il après Paris ?

¹⁴³ Selon ses extraits de journaux intimes et ses correspondances : janvier 1874 à mai 1874 / septembre 1874 à mai 1875 / mars 1877 à mai 1877, archives Léo-Paul Robert, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁴⁴ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 3 mai 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁴⁵ À ce propos : « Un établissement prolongé à Paris, au lieu de séjours, me séparera nécessairement de vous, qui m'êtes indispensables, même une fois marié, et je vois aussi du côté des parents de Berthe s'élever des difficultés et des réticences (...) Madame Haller et les de Rutté, qui comptaient tant sur une réunion à Saint-Blaise l'hiver, pourront-ils se décider, après avoir tout préparé pour cela, à me donner Berthe pour que j'emmène si loin », lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

2.3. Rester ou s'en aller...

Au terme de la formation artistique, la question du retour se pose et même parfois s'impose. L'étude du phénomène de migration en direction de Paris a permis, en préambule de ce travail, de relever l'injonction qui pousse au départ, mais l'essence même des déplacements nécessite également de penser le retour¹⁴⁶. Bien que cette étude ne cherche pas à analyser l'ensemble de la carrière artistique, certaines œuvres postérieures permettent d'examiner la persistance ou non de l'expérience parisienne des années plus tard. Dans cette perspective, divers cas de figure émergent, reflétant naturellement des parcours individuels et des choix personnels. Trois tendances distinctes peuvent néanmoins être identifiées.

Paris comme étape

L'expérience parisienne est considérée comme une période limitée dans le temps dans le but d'amasser une pratique et des savoirs. Ainsi, cette dernière a une durée. Un constat qui insiste donc sur la notion d'après. Auguste Bachelin, dont l'expérience parisienne est marquée par des difficultés d'adaptation et d'acclimatation, pose un regard critique et acerbe sur les milieux parisiens :

[c'est le] public le plus blasé le plus stupide que je connaisse et il voudrait que je fasse
comme lui m'établir à Paris. Moi qui crains tout la foule le bruit moi qui suis ici
comme une plante des tropiques transplantée au Nord¹⁴⁷

S'établir à Paris ? Une idée totalement irréaliste pour Bachelin qui ne rêve que de retrouver Saint-Blaise. Arrivé au terme de ses années de formation qui sont, pour rappel, échelonnées entre 1850 et 1871, il fait encore durant trois ans plusieurs aller et retour entre la Suisse et la capitale – notamment pour des raisons conjugales¹⁴⁸. Le constat de Bachelin est formulé très tôt durant son expérience parisienne, il n'évolue pourtant que très peu dans les années suivantes. En 1857, alors qu'il commence à s'habituer à la vie parisienne, il se questionne encore : « Au

¹⁴⁶ Expression empruntée à Anne Rothenbühler : A. ROTHENBÜHLER, *Le baluchon et le jupon*, 2015, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁷ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 octobre 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

¹⁴⁸ Entre 1865 et 1871, Bachelin retourne chaque hiver à Paris où il retourne en atelier pour exercer sa pratique et « réapprendre des gestes oubliés », voir : *Auguste Bachelin, peintre du Bas-Lac de Neuchâtel, 1830-1890 : [exposition du 3 février 1990]*, Saint-Blaise, Ed. de la Commission du 3 février, 1991. Ouvrage sans numérotation de page, voir le chapitre « Le peintre national et l'homme providentiel ».

milieu d'une vie tellement remplie, tellement palpitante, je me demande comment on vit ailleurs, et je cherche si le bonheur n'est pas loin de tout ce bruit et de ces tentations »¹⁴⁹.

Il trouve à Paris ce qui est nécessaire à son art, notamment un renforcement de ses idées patriotiques, et s'en contente. En 1874, il quitte définitivement Paris pour la Suisse. S'il revient, de temps à autre, y faire de courts séjours, sa période parisienne est bel et bien terminée¹⁵⁰. L'iconographie qu'il développe dès cette période – et même en amont déjà à Paris – est d'ailleurs imprégnée d'une vigueur toute patriotique qui trahit ses convictions nationalistes. Son œuvre, *Réfugiés avec des gardes-frontières suisses* (fig. 5), réalisée vers 1870, en est une illustration. Les deux soldats suisses rappellent son tableau *La Suisse au bord du Rhin*, peint durant ses années de formation et source de nombreuses moqueries de la part de ses camarades. Toutefois, son style a beaucoup évolué : plus lumineux, il ne se concentre plus sur l'action guerrière, mais cherche à capturer la vie quotidienne, une histoire sociale empreinte de tragédie. Les événements de la guerre franco-prussienne et l'internement du général Bourbaki aux Verrières l'amènent à aborder des sujets particulièrement graves, grâce auxquels il obtient ses « plus grands succès picturaux »¹⁵¹. Dans ses œuvres postérieures, Bachelin s'éloigne donc des préceptes de son premier maître Charles Gleyre. On n'y retrouve plus aucune trace de cet apprentissage, notamment en raison de ses thèmes militaires, qui contrastent fortement avec les sujets antiques de Gleyre, mais aussi de sa pratique d'une peinture réaliste et lumineuse.

Pour Bachelin, Paris s'inscrit donc dans une logique d'accumulation d'un capital symbolique. Une fois la jauge atteinte, le retour est volontaire, plus encore, il s'inscrit dans un développement esthétique qui ne garde que très peu de traces de son périple parisien¹⁵². Pour Edmond Bille, la situation est assez similaire. Tout au long de sa formation, il ne cesse de répéter à sa famille qu'il ne « ser[a] jamais Parisien »¹⁵³, laissant déjà entendre qu'il s'acclimate

¹⁴⁹ Lettre d'Auguste Bachelin à ses parents, 29 avril 1857, Paris, cité par : P. GODET, *Art et patrie*, 1893, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁰ C. CALAME, « Auguste Bachelin, peintre, historien, critique d'art et romancier (1830-1890) », dans *Biographies Neuchâteloises, de la Révolution au cap du XXe siècle*, Hauterive, Gilles Attinger, 2001, vol. 3, p. 22.

¹⁵¹ *Auguste Bachelin, peintre du Bas-Lac de Neuchâtel, 1830-1890 : [exposition du 3 février 1990]*, Saint-Blaise, Ed. de la Commission du 3 février, 1991.

¹⁵² Les notions liées à la migration du retour proviennent de diverses lectures contemporaines sur la question, mais essentiellement, l'étude du rapport sur les « Migrants de retour au Maghreb » a permis d'appréhender une méthodologie de questionnement particulièrement utile, voir : J.-P. CASSARINO, *Migrant de retour au Maghreb. Réintégration et enjeux de développement*, Florence, European University Institute - Robert Schuman Centre for Advanced Studies, 2007.

¹⁵³ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 12 décembre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

sans se formater. Son père le confirme dans une lettre : « Nous sentons bien, nous tes parents, et tous nos amis qui s'intéressent à toi avec nous, que Paris ne t'a pas empoigné et que tu reviendras avec joie dans ton pays natal »¹⁵⁴. Un retour qui a lieu plus tôt que prévu dans le cas présent. Le 28 avril 1897, Bille achève son deuxième séjour parisien et marque un temps d'arrêt dans son apprentissage, convaincu d'avoir assimilé suffisamment de matière et de pratique. À l'automne, son père est disposé à lui payer un troisième séjour, mais il préfère rejoindre une colonie d'artistes à Brienzwiler dans l'Oberland bernois¹⁵⁵. Une fois encore, le contrat parisien est rempli, la ville a fait son œuvre et le retour fait ainsi partie intégrante du programme¹⁵⁶. Parfois en revanche, les conditions décevantes de la vie parisienne imposent le retour, le contrat n'est pas rempli, c'est le cas pour Horace de Saussure notamment ou encore Max Buri¹⁵⁷. Il faut préciser ici que les retours cités ne signifient pas pour autant que les artistes ne viennent plus à Paris, ni ne tentent d'y exposer. Bille revient, par exemple, à Paris à l'occasion du Salon en 1912 et 1914¹⁵⁸. Si Paris ne s'inscrit plus réellement dans un programme de carrière, il en demeure l'un des rouages discrets¹⁵⁹.

Par ailleurs, le retour n'est pas toujours le résultat d'une stratégie calculée. Des circonstances défavorables ou imprévues peuvent l'imposer¹⁶⁰. Jules Blancpain souffre, depuis l'âge de huit ans, d'une bronchite chronique qui le contraint à éviter les climats trop froids. En 1893, alors qu'il se trouve en formation à Paris, il découvre les productions orientalistes et notamment celles de Gustave Boulanger, professeur à l'Académie Julian¹⁶¹. La même année, Léonce Bénédicte, conservateur du Musée du Luxembourg, fonde la Société des Peintres Orientalistes Français (SPOF), marquant la reconnaissance du courant orientaliste en Europe¹⁶². Les soucis

¹⁵⁴ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 16 février 1896, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

¹⁵⁵ B. WYDER, *Edmond Bille, op. cit.*, p. 22. Cela ne l'empêche pas de revenir exposer à Paris, notamment en 1912 et en 1914.

¹⁵⁶ C'est le cas également pour Joseph Reichlen qui retourne définitivement à Fribourg en 1884. Il ne revient à Paris que pour exposer au Salon, notamment en 1887 et pour son voyage de noces en 1893, sur ce dernier point, voir : S. GENOUD, *Le peintre fribourgeois Joseph Reichlen (1846-1913. Etude monographique, op. cit.*, p. 15-17.

¹⁵⁷ À ce propos, voir chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

¹⁵⁸ Il expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts, voir les catalogues de ces années répertoriées par la base Salons : C. CHEVILLOT et G. VIGNE, « Base de données « Salons et expositions de groupes 1673-1914 », 2006 (en ligne : <http://salons.musee-orsay.fr/> ; consulté le 25 mars 2024).

¹⁵⁹ C'est le cas également pour Charles l'Eplatennier, René Auberjonois, Frédéric Simon, Sigismund Righini, Pauline de Beaumont ou encore Ernest Biéler pour ne citer que quelques exemples.

¹⁶⁰ J.-P. CASSARINO, « Theorising Return Migration : The Conceptual Approach to Return Migrants Revisited », *International Journal on Multicultural Societies*, vol. 6, n° 2, 2004, p. 253-279 ; J.-P. CASSARINO, *Migrant de retour au Maghreb. Réintégration et enjeux de développement, op. cit.*

¹⁶¹ L. THORNTON, *Les orientalistes : peintres voyageurs. 1828-1908*, Courbevoie, ACR, 1993, p. 34.

¹⁶² P. SANCHEZ, *La Société des peintres orientalistes français : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres. 1889-1943*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2008, p. 3 ; C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, *op. cit.*, p. 42-43.

pulmonaires de Blancpain s'étant aggravés à Paris appellent à un climat chaud, l'Orient et l'Afrique du Nord s'imposent comme des solutions toutes trouvées. Il quitte Paris et entreprend son premier voyage en Algérie entre la fin de l'année 1893 et le début de l'année 1894¹⁶³. Le cas de Blancpain est évidemment particulier. Les motifs imprévus provoquant le retour sont, plus généralement, de l'ordre du financier. Sophie Schaeppi, dix ans plus tôt, s'éloigne de Paris quelque temps pour aller à Munich puis une seconde fois pour rentrer à Winterthur chez ses parents. C'est avec regret qu'elle quitte la capitale comme elle l'indique dans son journal en juillet 1885 : « Je dois rentrer en Suisse – Si je pouvais donc mourir avant de partir ». Le 7 juillet, elle écrit « le pas qui me coûtait tant est fait. J'ai Paris derrière moi »¹⁶⁴. Schaeppi rentre à contrecœur, mais elle fait face, à Paris, à des problèmes financiers¹⁶⁵. Depuis à peine trois jours en Suisse, elle déplore : « c'est ennuyeux et d'une monotonie qui vous décourage »¹⁶⁶. Sa déception ne passe pas au fil des semaines, en décembre, plus d'hésitation : « Non maintenant c'est fini ! Je ne vois plus de possibilité à rester ici comme une huitre dans sa coquille »¹⁶⁷. Le 3 mai, elle est à nouveau à Paris, ce retour sonne comme une délivrance :

Je n'aurais plus jamais retrouvé ma santé si l'on m'avait empêché de retourner à Paris ou j'aurais laissé ma vie & mon bonheur. – Pourvu que je réussisse à me faire une position indépendante & libre, - c'est tout ce que je demande. Je supporterai la misère, mais je ne retournerai plus en Suisse !¹⁶⁸

La distance avec Paris est pour Schaeppi intolérable, elle nourrit l'espoir que c'est en France que tout se joue et que sa carrière ne peut pas décoller en Suisse¹⁶⁹. Cette considération est partagée par certaines et certains de ses contemporains pour qui le retour n'est pas envisageable.

¹⁶³ C. GUYOT et D. ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, op. cit., p. 40-43.

¹⁶⁴ Journal intime de Sophie Schaeppi, 5 juillet 1885, collection privée, cité également par : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit., p. 136-157.

¹⁶⁵ *Id.* C'est le cas également pour Giovanni Giacometti qui rentre à Stampa après trois années d'études n'ayant plus un sous en poche.

¹⁶⁶ Journal intime de Sophie Schaeppi, 10 juillet 1885, collection privée.

¹⁶⁷ Journal intime de Sophie Schaeppi, 20 décembre 1885, collection privée.

¹⁶⁸ Journal intime de Sophie Schaeppi, 3 mai 1886, collection privée.

¹⁶⁹ Elle retourne régulièrement en Suisse durant plusieurs mois jusqu'en 1894, ou elle quitte définitivement Paris pour aider sa famille à Winterthur. Sa mère récemment décédée, elle doit désormais s'occuper de son père et aider à tenir le foyer, voir : A.-C. KRÜGER, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, op. cit.

Les artistes rêvant de l'expérience parisienne nourrissent souvent les espoirs *in fine* d'une carrière sur le sol français. Nombreuses et nombreux sont ceux qui aspirent à rester à Paris une fois les études terminées. C'est le cas notamment de Louise Breslau qui quitte l'Académie Julian en 1878. Ce sont sans doute ses projets pour le Salon de l'année suivante, marquant sa première participation aux expositions françaises, qui la convainquent de rester à Paris ou tout simplement le fait qu'elle considère qu'une carrière n'est possible qu'ici¹⁷⁰. Son souhait se fait, pourtant, aux dépens d'une situation financière stable. La jeune femme peint alors en majeure partie des portraits de ses proches afin d'économiser les frais de modèles¹⁷¹. C'est donc un portrait de son amie Maria Feller qu'elle soumet à l'exposition de 1879. Sa composition reçoit un accueil favorable de la critique qui parle d'une : « première apparition avec un travail si remarquable qu'on ne peut que lui dire la bienvenue »¹⁷². À la même période, les expositions des beaux-arts, *Turnus*, battent leur plein en Suisse et Breslau y propose une étude de tête de jeune fille. Ces expositions marquent le début d'une inscription réciproque dans les marchés français et suisses, sans pour autant que les succès y soient équivalents. En 1881, lors de sa participation au Salon elle reçoit une mention honorable. Son œuvre *Le portrait des amis* – cité précédemment – lui vaut également les louanges de Louis Martinet, le marchand des impressionnistes qui lui propose alors une rente mensuelle et une place d'exposition dans sa galerie durant une année¹⁷³. Puis, en 1889, elle obtient une médaille d'or à la section suisse de l'exposition universelle, distinction encore rare pour une femme¹⁷⁴. À propos de cette récompense parisienne, Breslau écrit à son amie Sarah Purser : « Ma médaille de première Classe ne m'a servie qu'à me démontrer l'indifférence du bétail en Suisse pour toute espèce d'herbes que l'on ne peut pas manger »¹⁷⁵. Les tentatives de Breslau de se faire un nom en Suisse restent vaines : « Comme l'horreur que l'Helvétie éprouve pour ma peinture n'a fait

¹⁷⁰ En 1925, elle déclare : « (...) le sort, ayant décidé que je dusse passer majeure partie de mon existence en France, a été par le fait ma plus grande chance », Louise Breslau, Conférence faite sur la demande de l'Union des Femmes françaises à une soirée offerte par elles aux Femmes Artistes », 1925, p. 1-7, cité par : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 51 retranscrit pour la première dans : A.-C. KRÜGER, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927), op. cit.*

¹⁷¹ L. GEORGES-RENARD, « Louise-Catherine Breslau », *op. cit.*, p. 177, cité par : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 52.

¹⁷² L'œuvre porte le titre *Tout passe est aujourd'hui disparu*. E. HÜNI, « Die schweizerischen Künstler im Pariser "Salon" », *Neue Zürcher Zeitung*, 16 juin 1879, p. 1, cité par : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 52.

¹⁷³ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis, op. cit.*, p. 100 et C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 53-54. Voir également : L. GEORGES-RENARD, « Louise-Catherine Breslau », *op. cit.*, p. 178.

¹⁷⁴ M. ZILLHARDT, *Louise-Catherine Breslau et ses amis, op. cit.*, p. 123

¹⁷⁵ Lettre de Louise Breslau à Sarah Purser, 20 octobre 1889, Paris, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a, cité par : C. LEPDOR, A.-C. KRÜGER et G. P. WEISBERG, *Louise Breslau, op. cit.*, p. 14.

qu'augmenter, et que mes rentes ont suivi le cours contraire »¹⁷⁶. Le goût du public est, sans aucun doute, responsable en majeure partie de cette situation, mais il faut encore relever le paramètre de l'absence qui impacte sa visibilité en Suisse. « Continuer à être présent malgré l'absence », « être présent même absent et même là où l'on est absent » pour finalement n'être que « partiellement absent là où l'on est absent » et qui en définitive contraint à « être absent là où l'on est présent », ce paradoxe, relevé par Abdelmalek Sayad au sujet des exilés, prend, à la lumière des propos de Breslau, tout son sens¹⁷⁷. Sa présence à Paris, depuis plus de quinze ans, malgré ses allers-retours réguliers en Suisse, apparaît comme un obstacle à une inscription réciproque dans les marchés d'art des deux pays. En 1913, à l'âge de cinquante-sept ans, elle dresse effectivement ce constat :

Mon pays, en dehors de quelques rares amis, fut quelques fois, pour moi, une source de déboires, de découragements et de chagrins, mais, malgré tout, je suis bien Suisse, même dans le talent que la France généreuse et hospitalière veut bien me reconnaître¹⁷⁸.

Si elle ne dénigre pas son pays d'origine, en lui reconnaissant ce qu'elle lui doit, elle remarque que c'est la France, et surtout Paris, qui lui a, véritablement, donné l'opportunité d'asseoir sa réputation. Dans cette conception, le pays d'accueil dépasse de loin le seul usage de formation que nous avons étudié jusqu'ici. Pour Breslau, Paris lance sa carrière, puisque c'est, en premier lieu, dans les institutions françaises, que son travail est reconnu. La migration à long terme dépend ici d'une stratégie de classement social. Il ne s'agit plus uniquement d'un capital symbolique à acquérir, mais d'une inscription complète dans le pays d'accueil dans le but d'y obtenir une position, un statut social spécifique¹⁷⁹. C'est le cas également de Félix Vallotton qui arrive à Paris à tout juste seize ans, les poches vides et la tête pleine de rêves. Il obtient son premier vrai succès, dix ans après, en 1892, au Salon de la Rose+Croix où il présente, pour la première fois des gravures sur bois. La reconnaissance de son talent par l'avant-garde artistique parisienne permet ensuite de propager sa renommée en Europe, et même aux États-Unis. Les réussites obtenues sur le sol français ne l'empêchent pas de continuer à regarder,

¹⁷⁶ Lettre de Louis Breslau à Sarah Purser, 18 décembre 1890, Zurich, National Library of Ireland, Dublin, MS 10, 201/3a, cité par : *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁷ A. SAYAD, *La double absence*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁷⁸ E. W. BRANDT, « Une artiste suisse à Paris : Visite à Louise-Catherine Breslau », *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁹ À ce propos, voir notamment les réflexions faites par Garneau dans le cas des migrants en direction du Québec. Certaines réflexions entrent en résonance avec les stratégies de constructions sociales des artistes suisses désirant demeurer à Paris : S. GARNEAU, « Migrer pour réussir ? De jeunes Marocains au Québec », *Hommes & Migrations*, vol. 1336, n° 1, Musée de l'histoire de l'immigration, 2022, p. 55-61.

ponctuellement du côté de la Suisse. Preuve s'il en fallait, naturalisé français en 1900, il ne renonce pour autant pas à sa nationalité suisse¹⁸⁰.

Chez Breslau et Vallotton, Paris est un rouage essentiel – si ce n'est le plus important – du mécanisme. S'ils continuent de conserver des liens étroits avec la Suisse, ils n'interviennent que dans une moindre mesure dans la course à la réussite. Pour Martha Stettler, le fonctionnement est inverse¹⁸¹. À la fin de sa formation artistique, la Bernoise choisit de rester à Paris, avec sa compagne Alice Dannenberg. Les deux femmes souhaitent vivre de leur art, un rêve qui ne semble possible qu'à Paris¹⁸². À cette époque, Stettler continue de dépendre du soutien financier familial. Au tournant du siècle, les deux amies fondent un cercle informel de peintres qui se retrouvent Quai Voltaire. Sous les conseils de leurs mentors Lucien Simon et Claudio Castelucchio, les artistes continuent d'apprendre hors des structures officielles. En 1902, désireux de rendre officielles ces séances d'émulations, le cercle déménage au 14 rue de la Grande Chaumière, donnant son nom à l'Académie qui en découle. Stettler et Alice Dannenberg gèrent alors l'administration de l'institution encore en développement¹⁸³. En 1909, elles en reprennent officiellement la direction¹⁸⁴. Cet emploi leur permet, petit à petit, une indépendance financière en parallèle de leurs travaux artistiques personnels. Pourtant, les premiers succès en France tardent à venir. Entre 1896 et 1898, Stettler expose à plusieurs reprises au Salon, mais ne propose que des œuvres mineures peu remarquées. En 1898, elle participe à la *V^e Exposition nationale d'art de Suisse à la Kunsthalle de Bâle*, l'événement marque alors un premier succès dans sa carrière¹⁸⁵. Elle expose ensuite exclusivement en Suisse (Berne, Thoun, Winterthur, Zurich, etc.). En 1900, lors de sa participation à l'exposition *Turnus*, elle signe sa première vente à une institution publique¹⁸⁶. Elle ne soumet, à nouveau, ses œuvres au jury français qu'en

¹⁸⁰ Félix Vallotton, 2013, *op. cit.*, p. 35-43.

¹⁸¹ La réflexion consacrée à Martha Stettler doit beaucoup aux travaux de Sotzek consacrés à l'artiste, voir : C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, *op. cit.*, p. 90-92. Sa thèse de doctorat a été publiée en monographie en 2018, voir : C. SOTZEK, *Martha Stettler : Eine Impressionistin zwischen Bern und Paris = une impressionniste entre Berne et Paris*, dans *Marta Stettler : une impressionniste entre Berne et Paris*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2018.

¹⁸² C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, *op. cit.*, p. 50-51. Voir également : C. SOTZEK, *Martha Stettler*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁸³ C. SOTZEK, *Martha Stettler*, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁸⁴ Elles démissionnent entre 1943 et 1944, un an avant le décès de Stettler C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁵ Au sujet des expositions, voir : *Ibid.*, p. 64-90. Voir également la version publiée : C. SOTZEK, *Martha Stettler*, *op. cit.*, p. 157-163.

¹⁸⁶ C. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, *op. cit.*, p. 68.

1901 lors du Salon. À cette occasion, elle est mentionnée pour la première fois dans un compte rendu du Salon, publié dans le *Basler Nachrichten*¹⁸⁷. C'est ainsi en Suisse qu'ont lieu ses premiers succès, convaincant sans doute la jeune femme de délaissier un temps les institutions françaises – bien que vivant une grande partie de l'année à Paris. Une stratégie qui semble fonctionner puisque dès 1904, elle expose régulièrement dans les deux pays, multipliant les occasions de montrer son travail¹⁸⁸. Stettler prend ainsi le contrepied de Breslau et Vallotton puisque c'est la Suisse qui amorce le mécanisme. Pourtant, Paris demeure indissociable de sa trajectoire, car coûte que coûte c'est là qu'elle souhaite inscrire sa carrière. En 1909, l'État français acquiert l'une de ses œuvres, marquant ainsi une reconnaissance officielle de son talent et soulignant ses liens étroits avec Paris, un fait qui se reflète également dans ses créations¹⁸⁹. *La Toupie* (fig. 6) réalisée entre 1907 et 1916 en est un parfait exemple. Cette œuvre montre deux petites filles jouant à la toupie sous le regard bienveillant de leur nourrice. L'action est au cœur de la composition, au point que Stettler relègue certains éléments en marge du cadre. La nourrice est à peine visible, tout comme le banc sur lequel elle est assise, et seules quelques fleurs en bordure du tableau rappellent le cadre : les jardins publics de Paris. Cette huile sur toile incarne les motifs parisiens privilégiés par Stettler, mais également sa démarche artistique. La lumière, accentuée par différents tons de blanc, confère une atmosphère délicate à cette scène. La composition, réalisée par touches, évoque clairement l'apprentissage impressionniste reçu de Lucien Simon¹⁹⁰. Présentée notamment dans l'exposition du Musée d'art de Berne en 1916, puis à Zurich, la même année, *La Toupie* révèle la tension entre la persistance de la formation parisienne dans la pratique artistique de Stettler et la nécessité de s'inscrire dans les marchés d'art helvétiques.

Les trajectoires de Breslau, Vallotton et Stettler démontrent que l'installation à Paris ne coupe pas court aux liens avec la Suisse. Ce phénomène s'explique en partie par la crainte de la « double absence »¹⁹¹. Le choix de vivre à Paris va de pair, dans un premier temps, avec une certaine précarité. La réussite tarde à venir dans le pays d'accueil et, petit à petit, les artistes souffrent d'un oubli dans celui de départ : la double absence se met alors en place. L'injonction

¹⁸⁷ K. E. SCHMIDT, « Die Schweizer in den Pariser Kunstausstellungen », *Basler Nachrichten*, 11 mai 1901.

¹⁸⁸ Dans sa thèse, Sotzek a répertorié l'intégralité des expositions auxquelles Stettler participe, voir : kC. L. SOTZEK, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, 2017, op. cit., p. 365-369.

¹⁸⁹ Voir à ce propos le chapitre 5 « Au-delà de l'atelier ».

¹⁹⁰ PATRY Sylvie et Paul MÜLLER (éd.), *Modernités suisses*, Flammarion, Paris, 2021, p. 228-229.

¹⁹¹ L'ouvrage posthume de Sayad thématise les questions sociales liées aussi bien à l'émigration qu'à l'immigration mettant au jour les débats intérieurs accompagnant ces réflexions, voir : A. SAYAD, *La double absence*, op. cit., p. 225-246.

à la mobilité se heurte ainsi aux difficultés liées à une stratégie d'internationalisation de la carrière artistique. Le déracinement, semblant nécessaire puisque c'est à Paris que tout se joue, ne peut pourtant pas être total¹⁹². Le mécanisme de double absence se solutionne de fait par une double présence¹⁹³. La volonté de conserver un ancrage au sein du marché de l'art helvétique – alors encore en plein développement – met en lumière des stratégies de carrières cosmopolites qui prennent corps à Paris et s'inscrivent tout à la fois dans une forme d'interdépendance entre le pays d'origine et celui d'accueil, et ce, aussi bien lorsque les artistes regardent du côté suisse depuis Paris qu'inversement.

L'interdépendance parisienne

Au terme de la formation se met en place les stratégies de carrière qui dépendent, nous l'avons vu, en majeure partie, de l'inscription dans les marchés d'art. À cet égard, les cas les plus intéressants sont sans nul doute les artistes suisses choisissant de rentrer tout en gardant un pied-à-terre parisien. Paul-André Jaccquard et Pascal Griener font ce constat au sujet d'Albert Anker notamment, aspirant à conquérir le marché suisse, sans jamais réellement renoncer au public français¹⁹⁴. À la lecture de ces trajectoires, il est intéressant de constater les liens d'interdépendances qui se créent, se mettent en place et se renforcent avec Paris. Dans cette conception, l'envie d'y passer pour apprendre est, petit à petit, supplantée par la nécessité d'y garder un pied pour réussir. L'étape est ainsi remplacée par une forme de dépendance. Le cas de Léo-Paul Robert exemplifie à merveille cette tension. En mars 1877, après trois années à Paris, il affirme sans détour :

Décidément, je ne suis pas fait pour vivre au milieu des agitations de la grande ville !
Je l'aime parce que j'y vois partout l'influence de l'art. Tout y est beau et riche. Les yeux se régaler sur la rue, devant les vitrines, dans les appartements, partout ! L'art même des peintres a une séduction souvent entraînant, mais le cœur n'attrape rien de tout cet étalage ...¹⁹⁵

Impatient de commencer sa vie de peintre à Saint-Blaise avec sa future épouse, Robert ne pense qu'à quitter Paris. Pourtant, moins d'un mois après, il semble être pris de doutes. N'osant pas

¹⁹² G. G. SORO, « Partir pour réussir ? La “double absence” des artistes espagnol·es émigré·es dans les centres artistiques européens », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 246-247, n° 1-2, Le Seuil, 2023, p. 145.

¹⁹³ G. G. SORO, « Partir pour réussir ? », *op. cit.*

¹⁹⁴ *Paris ! Paris !*, 2014, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁵ Lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, 13 mars 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

encore en parler à sa fiancée, il se confie à sa sœur : « L'établissement à Saint-Blaise devient une absurdité, sinon une impossibilité ! Notre ménage devra être à Paris »¹⁹⁶. La vocation du jeune homme prend le dessus sur ses projets maritaux et démontre surtout l'importance de la capitale même après la fin de l'apprentissage. La présence de Robert à Paris est même attestée par Ernest Biéler qui en profite pour lui demander des conseils artistiques et consulte également Eugène Burnand lorsque celui-ci est à Paris¹⁹⁷. Burnand conserve, après sa formation, un logement à Paris où il se trouve régulièrement, notamment parce que, dès 1876, il travaille comme illustrateur pour la revue *L'Illustration*¹⁹⁸. Il propose alors des reportages sur divers événements comme en 1888 où il immortalise la *Mort de l'éléphant du jardin des Plantes – L'Enlèvement du cadavre* (fig. 7). Ses liens professionnels avec la ville permettent ici de traiter l'un des motifs que Gérôme lui a pourtant fortement conseillé d'abandonner : la peinture animalière. S'il ne s'agit ici que d'une gravure isolée, Burnand développe le genre animalier dans ses peintures également. Son œuvre, *Le paysan* (fig. 8), réalisée en 1894 témoigne d'une période où, sur les traces de Coubert, il s'attache à peindre des scènes animalières dans des formats traditionnellement réservés à la peinture d'histoire, ici 230 x 308 cm. La vision naturaliste de Burnand le pousse à reproduire ses sujets à échelle réelle, ou du moins à se rapprocher au plus près des dimensions des animaux qu'il peint. Loin des conseils professés par Gérôme, c'est davantage du point de vue des possibilités professionnelles qu'il conserve des liens étroits avec Paris.

En créant un lien – imaginaire ou réel – entre leur pays d'origine et celui d'accueil, les artistes en mobilité construisent des espaces dits transnationaux. En transcendant les frontières, ils s'insèrent volontairement dans deux champs sociaux à la fois dissemblables et complémentaires pour leur carrière¹⁹⁹. Cette double inscription ne naît pas au terme de l'apprentissage. Elle est en réalité entretenue tout au long de la formation où, malgré la présence à Paris, la Suisse reste en ligne de mire. Gustave de Beaumont notamment, durant et après son apprentissage, s'inscrit réciproquement dans les milieux culturels suisses et français, gardant ainsi des liens étroits avec les systèmes institutionnels des deux pays. Entre 1875 et 1921, il est mentionné dans dix-sept

¹⁹⁶ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁹⁷ « Hier soir j'ai fait visite à Mr Robert qui fait un grand tableau pr le Salon, il est toujours aimable et pense partir bientôt pr Bienne. Je n'ai pas revu Mr Burnand depuis longtemps », lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 8 avril 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

¹⁹⁸ À ce propos, voir l'étude de Philippe Kaenel sur la vie d'Eugène Burnand : P. KAENEL, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, op. cit.

¹⁹⁹ R. FIBBI et G. D'AMATO, « Transnationalisme des migrants en Europe : une preuve par les faits », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 24, n° 2, Université de Poitiers, 2008, p. 7-22.

catalogues d'exposition français (Paris, Mulhouse et Toulouse) et plus de cinquante catalogues d'expositions suisses (Genève, Neuchâtel, Bâle, Zurich et Winterthur). Il participe également à deux Expositions universelles à Paris et deux Expositions nationales suisses. En parallèle, il prend activement part aux concours organisés par sa ville comme ceux de Calame et Diday pour ne citer que les plus célèbres²⁰⁰. Lorsqu'il quitte l'atelier de Gérôme en 1878, il entreprend un voyage en Italie puis rentre à Genève, tout en continuant ponctuellement de retourner à Paris pour y exposer – il participe par exemple continuellement au Salon de 1880 à 1885. Dès 1880, s'il vit officiellement à Genève, Rue Etienne Dumont, il possède une seconde adresse à Paris, rue Notre-Dame-des-Champs 53 où il passe une partie de l'année. Il instaure dès cette période des déplacements plus ou moins réguliers entre les deux pôles. La ville est ainsi capable dans un premier temps d'amorcer les carrières par le biais des formations, mais aussi de les faire prospérer dans un second. En 1889, il est nommé juré pour l'exposition Universelle de Paris. Ce mandat le pousse à emménager dans la capitale avec son épouse Justine de Saugy et leur fille Natalie²⁰¹. Son entrain pour Paris faiblit au fil des années. En 1891, il participe au Salon et n'expose alors que des œuvres ayant trait à l'iconographie du lac Léman et des environs de Genève²⁰². Qui plus est, depuis Paris, il obtient une commande directe de la part de l'État pour une frise d'une dizaine de mètres pour décorer l'ancien Arsenal de Genève. En s'installant à Paris, Beaumont parvient à se positionner sur la scène artistique suisse en mettant à profit l'expérience internationale accumulée²⁰³. Dès son retour définitif à Genève l'année suivante, il limite ses séjours aux Salons et aux Expositions universelles et ne conserve pas son logement à Paris.

À la question rester ou s'en aller, une seule réponse n'est pas possible. Les tendances relevées par les cas d'études du corpus mettent en exergues des stratégies à la fois totalement singulières et semblables. La première, Paris comme étape, est la plus fortement marquée chez les artistes du corpus. Elle répond par ailleurs aux ambitions, soulevées en ouverture de cette étude, devenir peintre sur le sol helvétique. *De facto*, Paris est une étape, on y retourne volontiers pour des séjours très courts, presque en voyage de plaisance, on y expose aussi parfois, mais Paris n'est plus au centre des carrières. Le second groupe, les artistes s'installant de manière définitive sont plus rares, du moins dans les cas étudiés. La dernière catégorie finalement, l'est un peu moins,

²⁰⁰ C. GAJO-GUYOT, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, op. cit., p. 41.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 174-175.

²⁰² Les titres de ses tableaux sont assez évocateurs : *Le matin sur la grève*, *Lac de Genève*, *Les pêcheurs du lac de Genève*, voir : *Ibid.*, p. 86.

²⁰³ G. G. SORO, « Partir pour réussir ? », op. cit., p. 144.

mais elle demeure le fait d'une poignée d'artistes ayant suffisamment de moyens pour posséder un second logement à Paris tout en conservant celui en Suisse. Dans tous les cas de figure, on distingue une volonté de garder des liens, une inscription, une affiliation avec l'autre pays (soit la France quand on a choisi de s'en aller, soit la Suisse quand on a décidé de rester).

De manière générale, l'inscription réciproque dans les marchés suisses et français met ainsi au jour une forte dépendance en regard de la capitale. Le retour en Suisse est constamment contrebalancé par le rappel de Paris et la Ville Lumière demeure un rouage du mécanisme des carrières²⁰⁴.

²⁰⁴ Les trois tendances évoquées sont confirmées par plusieurs trajectoires, mais il faut encore ajouter à cela les artistes pour qui il n'est pas possible de connaître les motifs du retour, soit parce que les sources n'ont pas été conservées soit, tout bonnement, parce qu'aucune raison ne motive réellement le retour.

*

* *

Le terme d'enjeu implique une mise de départ que l'on espère voir fructifier et récupérer au terme de la partie. Une métaphore qui, nous l'avons vu, s'applique très bien à l'expérience parisienne. La mise est d'autant plus importante qu'elle n'est qu'en partie investie par l'artiste. La dette originelle permettant le départ pour Paris est en effet le lot des parents qui moyennant d'importantes dépenses permettent à la partie d'être jouée. Paris n'est donc pas qu'une formation, c'est une stratégie complète, un mécanisme qui amorce les carrières et qui nécessite que tout un chacun participe à son fonctionnement. Dans cette conception, la durée de la formation n'est pas un critère décisif. En effet, d'une part, même si l'expérience artistique parisienne, envisagée à travers le prisme de la formation, inclut de fait une durée déterminée, cette réflexion omet l'idée de trajectoires isolées, d'expérience personnelle et de choix individuels. Le moment où l'on a assez appris, l'instant où l'on peut se considérer comme artiste et débiter sa carrière varie d'un artiste à l'autre et ce d'autant plus, que le désir de « voler de ses propres ailes »²⁰⁵ est contrebalancé par le besoin d'un bagage artistique solide pour rembourser sa dette. D'autre part, l'expérience parisienne, dans une moindre mesure en fonction des artistes, ne prend réellement jamais fin. La formation cosmopolite appelle effectivement ensuite à une carrière du même ordre. Difficile après Paris d'espérer rejoindre la Suisse et s'inscrire exclusivement sur la scène artistique helvétique tant l'attraction parisienne demeure forte. Par ailleurs, même lorsque l'on rêve d'être « peintre pour la Suisse »²⁰⁶, pour reprendre les mots d'Auguste Bachelin, entretenir la valeur de l'expérience migratoire permet une reconnaissance nationale²⁰⁷.

Réfléchir sur l'après-Paris n'a pas pour but d'accoler sur les carrières des artistes suisses une étiquette « échec » ou « réussite » dont Paris serait l'élément déclencheur. Cela reviendrait à apposer sur l'expérience parisienne un prisme anachronique et sur la carrière des artistes une

²⁰⁵ Pour reprendre l'expression de Burnand : Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, [1875], Zinal, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989 RCL 06 1678.

²⁰⁶ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 28 février 1851, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791, à ce propos, voir le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

²⁰⁷ G. G. SORO, « Partir pour réussir ? », *op. cit.*, p. 143.

vision bien réductrice. Par ailleurs, la notion de carrière et de réussite est délicate à manier dans le contexte de cette étude. Les sources à dispositions ne permettent pas – et n’ont pas pour but – d’anticiper les opportunités professionnelles et les consécutions futures. En revanche, les trajectoires étudiées ont permis de mettre au jour des stratégies diverses au centre desquelles la « double présence » s’impose comme une nécessité pour faire carrière en Suisse ou à l’étranger. Ni le pays d’accueil ni le pays d’origine n’est (ou ne doit être) délaissé et ce, pour ne pas tomber dans l’écueil de la double absence²⁰⁸. En regard de ses réflexions, il apparaît que, peu importe si les artistes restent ou s’en vont, il n’existe pas réellement un après Paris ; l’expérience parisienne, après la formation, est nuancée, continuée, ou partiellement interrompue, mais n’a jamais de point final.

²⁰⁸ A. SAYAD, *La double absence*, *op. cit.* ; C. RIDEAU-KIKUCHI, « Comptes rendus. Abdelmalek Sayad. La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. Paris, Éd. du Seuil, [1997] 1999, 437 p. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 75e année, n° 3-4, Éditions de l’EHESS, 2020, p. 867-870. G. G. SORO, « Partir pour réussir ? », *op. cit.* ; A. SAYAD, *La double absence*, *op. cit.* ; C. RIDEAU-KIKUCHI, « Comptes rendus. Abdelmalek Sayad. La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré. Paris, Éd. du Seuil, [1997] 1999, 437 p. », *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE – CONCLUSION

L'esprit bohème c'est avoir « en horreur tout ce qui fleurait le confort, des parapluies aux gants et aux faux cols » la véritable vertu des artistes c'est « la fraternité, la pauvreté ! »²⁰⁹. Une description qui entre totalement en contradiction avec les récits de vie des artistes suisses à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Si les artistes helvétiques partent les yeux emplis des fantasmes de la vie parisienne, avec l'image d'une vie bohème idéalisée, en réalité ils ne la vivent pas ou du moins pas réellement. L'étude approfondie des lettres et des expériences des artistes suisses à Paris révèle ainsi une réalité complexe et nuancée de l'image romantique de la bohème artistique. Si les représentations littéraires et musicales de l'époque l'ont souvent idéalisé en la considérant comme une forme de liberté et d'indépendance, les témoignages des artistes suisses mettent en lumière les défis, les contraintes financières, et les compromis qui ont accompagné leur quête artistique dans la capitale française. Leur vie quotidienne est davantage marquée par des préoccupations matérielles et des obligations diverses, l'étude de la mansarde, logement d'artiste par excellence, en est un bon exemple.

L'expérience parisienne dans son ensemble se révèle être un processus complexe de transformation sociale et culturelle. L'adaptation à la vie à Paris, mais également l'intégration parmi une société définie passe par une métamorphose aussi bien vestimentaire que comportementale. La nécessité de s'acclimater pour prendre part au jeu parisien devient un véritable défi pour les artistes tiraillés entre l'envie de conserver leur helvétisme et le désir d'appartenir à un groupe social. Cette redéfinition symbolique des marqueurs identitaires s'accompagne d'un changement de position sociale : Paris a le pouvoir de classer et déclasser. L'injonction de s'intégrer, de s'approprier la mode parisienne renforce ainsi la prédominance de la capitale sur les provinciaux, accentuant de fait les enjeux de réadaptation et d'acculturation. Au cœur de ces phénomènes, les tissus de relations viennent à la fois adoucir et marquer ces étapes.

Par ailleurs, l'expérience à Paris va bien au-delà de la formation artistique ; elle constitue une stratégie globale, un catalyseur de carrières, impliquant la contribution de tous, y compris celle financière des parents. En outre, elle n'a pas de réelle limite temporelle, persistant même, souvent, après la période de formation ; Paris conservant une forte attractivité pour les artistes

²⁰⁹ J. SEIGEL, *Paris bohème, op. cit.*, p. 26.

suisses. En ce sens, la réflexion portant sur l'après-Paris ne peut se réduire à évaluer les succès ou les échecs. Elle révèle en revanche la complexité des parcours artistiques et les diverses stratégies déployées aussi bien en Suisse qu'à l'étranger. Ainsi, l'expérience parisienne se poursuit de manière nuancée, parfois interrompue, mais jamais réellement terminée, marquant la carrière des artistes de manière continue.

CONCLUSION

C'est dans un mois et demi que je vous reverrai après 7 longs mois d'exil pendant lesquels j'ai vu beaucoup de choses bonnes et mauvaises ; cependant je crois que c'est très bon d'être venu à Paris très jeune, car toute ma vie j'aurai cette impression de dégoût que me causèrent au commencement certains côtés de la vie de Paris, impression pénible que je n'aurais peut-être pas eue si j'avais connu plus de choses de la vie !

Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 30 mars 1896, Paris, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILCA, Berne.

CONCLUSION

Il est parti fort jeune pour Paris (en 1881) croit-il à 16 ou 17 ans (...) E. Biéler qui était assez tenu dans sa famille était fort heureux à Paris. Ses maîtres l'encourageaient, il garde un excellent souvenir de ce temps. Félix Vallotton travaillait en même temps que lui chez Julian et donnait aussi satisfaction à ses maîtres¹.

« Quelques notes sur Ernest Biéler », 1927.

Le récit de l'expérience parisienne d'Ernest Biéler, que livrent ces notes datant de 1927 est typique des témoignages postérieurs à cette même période. *L'Après-Paris*, ici quarante-cinq ans plus tard, souffre à la fois d'une distance mémorielle et d'une construction idéalisée de la trajectoire artistique². L'intervalle de temps entre le jeune Biéler de tout juste seize ans arrivant à Paris et l'artiste confirmé de soixante-quatre ans – qui hésite sur la date même de son arrivée dans la capitale – est symptomatique de ce premier phénomène et explique sans doute, en partie, le récit immaculé, dépourvu de toute imperfection, qu'il en fait. La mémoire n'est, en effet, pas une archiviste méticuleuse : elle sélectionne, oublie et surtout réécrit sans cesse. Le second phénomène est, quant à lui, tributaire des représentations fondamentales nécessaires à toute biographie d'artiste ; une formation internationale, des maîtres d'atelier aussi talentueux que dévoués et des amitiés artistiques, autant d'ingrédients qui, assemblés, donnent la recette parfaite de la *légende de l'artiste*³. Ces maux sont, tous deux, particulièrement fort dans cet extrait puisqu'il s'agit d'un article rédigé sur les bases d'une discussion, impliquant à la fois aussi bien Biéler que la presse dans la construction de sa biographie. Ces récits, existant en nombre, ne disent pourtant rien de la réalité du séjour parisien, bien plus nuancé à la lecture des sources produites *in situ* dans lesquelles Biéler écrit par exemple être : « dégouté de Paris »⁴ ou déplore encore de se sentir : « isolé au milieu de tout ce monde dont on ne voit pas une figure

¹ « Quelques notes sur Ernest Biéler », mardi 4 septembre 1927, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908 RCL 01753.

² À ce propos : F. DESCAMPS, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, *op. cit.*, p. 490-496. Voir également le chapitre « Gedächtnis, Erinnerung oder Vergessen ? » : A. ERLL, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, *op. cit.*, p. 6-7.

³ Cette réflexion s'appuie sur l'essai d'Ernst Kris et d'Otto Kurz, voir : E. KRIS et O. KURZ, *La légende de l'artiste : un essai historique*, Paris, Allia, 2010, p. 15-25.

⁴ Lettre citée par l'épouse de Biéler qui n'est plus conservée aujourd'hui, voir : BIELER, MADELEINE, *Ernest Biéler. Sa vie, son oeuvre*, *op. cit.*, p. 31.

de connaissance »⁵. L'ambivalence de ces propos ne fut donc lisible qu'à travers le recoupement minutieux de plusieurs archives au sein desquelles les écrits du for privé ont occupé une place centrale. La pudeur retient souvent l'historien ou l'historienne, gêné de fouiller dans les papiers intimes et personnels pour y trouver sa matière historique⁶. Pourtant, comme l'a relevé Marc Bloch, les chercheurs et chercheuses, tels des ogres, se nourrissent volontiers de tous les aspects de la vie humaine, comme nous l'avons fait ici⁷. Sans franchir le seuil de l'intimité de ces artistes, il aurait par ailleurs été impossible de comprendre les dynamiques alors réellement en jeu dans la construction du séjour parisien et plus encore de déconstruire certains lieux communs. La période parisienne est donc bien plus complexe que ne le laisse penser l'historiographie et ce fut l'objectif principal de cette thèse que de le prouver à la faveur de trois réflexions.

Tout d'abord, en rappelant l'importance des formations internationales, ce travail a également permis d'en questionner les mécanismes. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le passage à Paris s'inscrit dans un héritage culturel et constitue une manière d'estampiller la carrière d'artiste du sceau parisien, synonyme de grandeur artistique et esthétique⁸. L'injonction parisienne, tout à la fois, agit et produit ; Paris attire et Paris incite aux déplacements. Ces déplacements eux-mêmes contribuent à mettre en œuvre la fonction de Paris. La Ville Lumière devient alors centrale et incontournable : « un petit voyage dans la capitale de l'Univers ! »⁹ comme le décrit Edmond Bille. Le mythe est ainsi continuellement alimenté, dans une construction dont les mécanismes se retrouvent aussi dans le champ littéraire. Pourtant, si tous les artistes du corpus sont touchés par l'attraction de la ville, le départ n'est pas automatique. Les artistes suisses préfèrent parfois Munich à Paris, s'y rendent en seconde ou en troisième étape ou quittent la ville de manière précipitée dès lors qu'elle ne répond plus à leurs attentes. D'autres encore y partent à contrecœur, effrayés de sa réputation dangereuse et décadente ou tout simplement, parce que leurs ambitions artistiques demeurent purement helvétiques et qu'à

⁵ Lettre d'Ernest Biéler à ses parents, 2 janvier 1881, Paris, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Ernest Biéler, IS 1908/III/01.

⁶ G. DUBY et P. ARIES, *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 9-13.

⁷ BLOCH MARC, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997.

⁸ Une réalité toujours exacte aujourd'hui : T. CONCHOU et al., « La vie d'artiste(s) », *Vacarme*, vol. 75, n° 2, Association Vacarme, 2016, p. 111-117.

⁹ Lettre d'Edmond Bille à ses parents, 28 octobre 1895, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189. À propos de la fonction de Paris et des migrations artistiques et intellectuelles, voir : L. MADINIER, *Ceux qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité. Voyages d'artistes autrichiens à Paris au tournant du siècle (1870-1914)*, op. cit., p. 177. CASANOVA PASCAL, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », dans C. Charle et D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 289-296.

peine parti, c'est déjà au retour que l'on pense. Pour de nombreux artistes, l'expérience parisienne a en effet conduit à un rapprochement avec leur pays d'origine, à tel point que certains, en s'éloignant de la Suisse, ne se sont jamais sentis aussi suisses¹⁰. En cela, Paris n'est qu'une des étapes nécessaires d'un véritable pèlerinage artistique et à l'aune des écrits privés, sa mystification est explicitement remise en doute.

Ensuite, en étudiant les choix de formations artistiques et les bifurcations, le corpus a prouvé qu'il n'existe pas de trajectoire préalablement tracée ou uniforme, de cursus idéal, d'étapes ou d'épreuves connues par avance ou du moins bien repérées. Les maîtres ou les ateliers, par exemple, répondent à de nombreux facteurs allant au-delà de la simple question de la qualité de ses professeurs ou de la réputation de sa structure. L'espace des positions et des institutions ne cesse en effet de se transformer par les luttes entre artistes et critiques, galeristes et collectionneurs, salons et académies, mais aussi par l'arrivée presque ininterrompue de nouvelles aspirantes et de nouveaux aspirants. Le rejet progressif de l'École des beaux-arts comme lieu de prestige et d'excellence en témoigne et le changement de l'image du maître également. Le rôle de ce dernier, comme modèle artistique et guide spirituel s'estompe peu à peu, au fil, justement, du renforcement de la légende d'artiste et du triomphe du modèle vocationnel qui exalte le génie et la singularité, l'innovation et l'inspiration aux dépens de la reproduction des canons. Le nom du maître n'est alors brandi que lorsque c'est nécessaire, puis laissé de côté lorsque ses enseignements entrent en conflit avec les aspirations artistiques individuelles et le désir de singularisation¹¹. Ces éléments, qui amorcent le départ, sont en définitive ceux dont les artistes suisses s'éloignent le plus une fois sur place, comme si la volonté d'apprendre rapidement modifiait leur rapport à l'enseignement en les conduisant à s'éloigner des anciens modes de formation et de reconnaissance pour préférer multiplier les possibilités d'apprentissage. Ce dernier, nous l'avons vu, ne se réduit d'ailleurs pas à l'enseignement reçu en atelier, bien au contraire, c'est même souvent à l'extérieur de celui-ci que l'émulation est la plus forte, en déplaçant la question de l'arbitrage, de l'étalonnage du génie, de la légitimation hors du contrôle du maître. Censée être le point d'orgue du voyage, la

¹⁰ R. VELHAGEN, « Cette bonne fièvre au travail que nulle autre ville n'attise aussi bien, Schweizer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in Paris », *op. cit.* La période est par ailleurs charnière puisque la Confédération Suisse se met en place et contribue au développement d'une iconographie helvétique républicaine. Au cours des années de thèse, ces réflexions ont pu être nourries par la participation active à l'édition de l'ouvrage : *Esthétique et républiques. Une anthropologie des images*, Paris, Le Bord de l'eau, 2022. À ce propos, voir également les travaux de Benedict Anderson sur les communautés imaginées : A. BENEDICT, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, *op. cit.*, voir également, le chapitre 1 « Les rêves de l'artiste helvétique à l'épreuve de Paris ».

¹¹ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*

formation artistique prend dès lors, dans les récits intimes, une place bien moins centrale qu'escomptée.

Finalement, l'esprit bohème et sa grande liberté, le rejet du confort et du conformisme, la valorisation de la pauvreté entre en contradiction avec la réalité vécue par les artistes suisses à Paris. La bohème continue, dans la seconde moitié du XIX^e siècle à fasciner, autant qu'elle effraye, par son côté spontané et imprévisible. Pourtant, ce mode de vie ne semble pas de mise pour les jeunes artistes suisses, tant et si bien qu'il a été possible de réfuter deux mythes liés à la vie de bohème. D'une part, celui de la précarité financière : elle est bien moins tangible qu'il n'y paraît puisque malgré un confort plus sommaire, les envois réguliers d'argents des parents assurent une qualité de vie correcte. D'autre part celui de la liberté et de l'indépendance : il est contrebalancé par la main mise parentale sur tout ce qui constitue l'expérience parisienne. Ainsi, tout se passe comme si la bohème, qui n'est que rarement citée dans les écrits du for privé, était davantage un instrument dans la fabrication de l'identité artistique, un mythe propice à conforter le prestige de la capitale parisienne plutôt qu'une réalité, une manière de vivre au quotidien, un sort partagé qui dessinerait les contours nets d'un groupe social.

En déconstruisant ces mythes, l'ambition était de montrer comment le séjour parisien peut mener à la déception et à la désillusion. Il s'agissait donc de comprendre, de fonder et de documenter ce qui apparaissait comme une évidence à la lecture du journal intime d'Eugène Burnand, le 28 octobre 1872 :

La réalité n'est pas ce que je me représentais ; je croyais alors trouver un paradis, et voici, ma joie s'est bien calmée ; j'envisage tout plus froidement ; j'ai même un peu perdu mon entrain. Mais rien n'est parfait ici bas.- le ciel n'est point ici¹².

En prenant au mot les propos des artistes, nous espérons donc prouver que l'injonction à l'internationalisation nourrissait une image d'Épinal qui n'est en réalité plus opérante, en somme, montrer le revers du tableau. La correspondance et les journaux intimes furent, sur ce point, particulièrement prolifiques et permirent de ne plus fonder l'analyse sur les seules sources qui participaient de la construction du mythe parisien : les biographies idéalisées, les textes littéraires sur la bohème, les journaux et les revues, les critiques et les Salons. En déplaçant la

¹² Journal intime d'Eugène Burnand, 28 octobre 1872, journal II 1871-1872, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

focale vers des sources qui semblaient a priori étrangères aux grandes querelles esthétiques et artistiques, en nous plaçant au plus près de l'expérience intime et parfois triviale, nous y avons trouvé le récit de remise en question, d'humiliations et de brimades d'atelier, mais, nous avons également découvert des avis catégoriques formulés en toutes lettres, à l'instar d'Auguste Bachelin affirmant que « Paris est un buisson d'épines »¹³. Des traces infimes en apparence, mais qui avaient le mérite de mettre à l'épreuve le quotidien des artistes, tout en dépeignant cette expérience avec un regard désillusionné et déçu. Ces émotions étaient d'autant plus fortes, qu'avant le départ, les artistes suisses formulent des attentes envers la ville, envers l'apprentissage et envers la vie artistique. L'imaginaire collectif et le fantasme parisien viennent encore nourrir ces attentes idéalisées rendant la réalité d'autant plus dure : la ville est trop bruyante, la formation n'est pas assez supervisée, la carrière d'artiste exige trop de sacrifices. Des éléments qui se retrouvent de manière unanime dans les correspondances des Helvètes. L'omniprésence de la déception dans leurs lettres s'explique en partie par le support même. Les écrits intimes sont propices à l'expression des plaintes. D'une part, en écrivant aux familles restées en Suisse, on accentue les difficultés, capables d'engendrer du *pathos* et de la compassion notamment financière – par ailleurs, les aspects positifs du séjour parisien sont plus volontiers racontés dans les journaux intimes ou à des camarades qu'aux parents. D'autre part, parce que la plainte devient, à force, un véritable motif artistique. Chez Bourdieu, cette idée s'inscrit dans le concept de la précarité symbolique et matérielle de l'artiste, souvent en position dominée au sein du champ artistique, à tel point que cela en devient un critère¹⁴. Le statut d'artiste ne peut ainsi véritablement être revendiqué sans traverser les épreuves inhérentes à la vie artistique, un constat que les écrits du for privé produits par les Helvètes à Paris viennent fort à propos confirmer. La lecture de ces sources a ainsi non seulement répondu à nos attentes, mais les a dépassés. Entre les lignes, il a été possible de lire ce qui était tu, ce qui s'apparentait davantage à des phénomènes sociaux et sociologiques. Ainsi, le fil rouge s'est progressivement modifié pour mettre en exergue un moment de glissement. En effet, si Paris est lié à un apprentissage artistique, il induit également un apprentissage social qui va même au-delà du premier. L'historiographie a longtemps, résumé cette période à travers la construction d'un style esthétique, alors que de manière bien plus complexe les artistes se construisent et se façonnent eux-mêmes et elles-mêmes en développant leur personnalité artistique et individuelle grâce à ou avec Paris, mais également en confrontation ou en opposition. L'expérience parisienne

¹³ Lettre d'Auguste Bachelin à Edouard Perrochet, 22 août 1850, Paris, Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, fonds Auguste Bachelin, Ms. 1791.

¹⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

s'écrit donc comme une « invisible initiation »¹⁵, un passage à l'âge adulte, une maturation dont les étapes ont été rendues visibles à travers trois grands axes.

Premièrement, l'éloignement du toit parental symbolise la fin de la jeunesse, mais pas encore réellement la vie d'adulte, comme le laisse entendre Léo-Paul Robert à sa sœur se décrivant comme un : « caneton se jet[ant] sans peur dans le tourbillon de la grande rivière¹⁶ ». Pas encore canard, mais loin de leur coquille, les jeunes artistes expérimentent à Paris le récit de soi qui, à travers les correspondances et les journaux intimes, incarne l'évolution physique, psychologique et personnelle alors en jeu¹⁷. Deuxièmement, le séjour parisien est marqué par une série de défis pratiques et financiers. À peine arrivés, les artistes doivent immédiatement faire face à la nécessité de se loger, de se nourrir et de gérer leur argent. Des tâches auxquelles ils n'ont, jusqu'à présent, pas eu à penser. En cela, cette période est celle d'un « âge où l'on s'aperçoit pour la première fois de toutes les difficultés de la vie »¹⁸, comme l'écrit Edmond Bille à sa mère. Troisièmement, le choc culturel pousse à une remise en question identitaire. À Paris, il n'est plus possible de rester l'Helvétiste émigré ni de devenir le vrai Parisien, il est nécessaire de trouver un juste équilibre. Cette acculturation, en demi-teinte pour certains et certaines, passe par un changement vestimentaire, une modification du langage ou de la manière d'être. En acceptant ce phénomène, les artistes opèrent également un changement de statut social, à la fois réel et symbolique, un moyen de « pénétrer un peu dans les rouages de cette immense machine que l'on nomme la société »¹⁹, comme nous l'indique Eugène Burnand. En filigrane, tous ces éléments qui à la fois sont indépendants de la formation artistique et s'inscrivent à travers elle marquent la transition entre l'adolescence et l'âge adulte, un processus amorcé grâce à Paris. Ce constat n'est évidemment pas spécifique aux artistes suisses²⁰. Ceux-ci ont, néanmoins, offert un terrain de recherche particulièrement riche pour interroger ces

¹⁵ D. FABRE *et al.*, *L'invisible initiation*, Paris, EHESS, 2019.

¹⁶ Lettre de Léo-Paul Robert à sa sœur Julie Robert, 30 avril 1877, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert., Archives de la Fondation Collection Robert.

¹⁷ À ce propos, voir notamment : GILBERT M., « L'homme souffrant en quête de sens : du récit de soi à l'identité narrative. Une réflexion à partir de Ricoeur », *Anthropologie clinique et sciences humaines*, n° 5, 2007, p. 72-76 ; P. RICŒUR et G. JARCZYK, « Soi-même comme un autre », *Rue Descartes*, n° 1/2, Presses Universitaires de France, 1991, p. 225-237.

¹⁸ Lettre d'Edmond Bille à sa mère Caroline Bille, 27 janvier 1896, Paris, Paris, Archives de l'État du Valais, fonds Edmond Bille, fonds principal, 189.

¹⁹ Journal intime d'Eugène Burnand, 3 mars 1873, journal III 1872-1873, 1 vol, Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne, Fonds Eugène Burnand, IS 4989/VI RCL 06185.

²⁰ Comme en témoignent les études qui ont été utiles tout au long de ce travail et notamment : F. NERLICH et B. SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 : 1793-1843.*, *op. cit.* ; L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, *op. cit.* ; M. LAGRANGE, *Les peintres italiens en quête d'identité*, *op. cit.*

phénomènes. La diversité des parcours individuels et, à la fois leurs nombreuses convergences, ont apporté une perspective nuancée sur les réalités vécues par ces artistes, en révélant non des règles ou des modèles, mais des régularités, des expériences, des trajectoires, des épreuves en partie comparables, en mettant en évidence les tensions entre les aspirations artistiques et les réalités pragmatiques de la vie à Paris au XIX^e siècle et en opposant apprentissage artistique et apprentissage social alors en jeu durant cette période centrale.

Cette étude s'arrête, volontairement, à l'orée de leur carrière, avant, au fond, qu'ils deviennent ce qu'ils avaient rêvé d'être, effleurant la question du retour, mais sans pour autant thématiser cet *Après-Paris* dans toute sa complexité. La volonté de centrer notre propos sur une période charnière, un moment de glissement explique ce choix. À la faveur de ces réflexions, penser le retour ne peut se faire qu'à l'aune de figures différentes de celles qui sont parties pour Paris ; enrichies d'une expérience de vie, d'un apprentissage artistique et d'un capital symbolique. L'étude des mobilités artistiques des Helvètes nuance en ce sens en partie la thèse de Kenneth Clark affirmant le caractère unidirectionnel des transferts²¹. Les productions des artistes suisses arrivant à Paris, sont certes, celles de l'acculturation, comme le relève Laura Karp-Lugo au sujet des Catalans, mais la persistance de l'identité helvétique empêche de conclure à une transformation complète des styles. La récente étude des *Modernités suisses* à la fin du XIX^e siècle à Paris témoigne par ailleurs de la contribution significative des Helvètes à la scène artistique parisienne, apportant un style et une vision personnelle marqués par un rapport singulier à la nature et aux paysages²². De même, au retour en Suisse, c'est la construction d'une nouvelle identité à cheval entre l'assimilation des codes parisiens et les ambitions helvétiques qu'il faut lire entre les lignes.

Pour conclure, cette thèse est ainsi la rencontre de plusieurs préoccupations : une sensibilité pour les artistes suisses de la seconde moitié du XIX^e siècle, un goût documentaire pour des sources rarement sollicitées dans l'histoire de la peinture et souvent tenues pour trop anecdotiques, parcellaires ou triviales et un souci méthodologique d'inscrire la réflexion dans une histoire sociale de l'art attentive aux travaux qui ont été faits en sociologie de l'art, en histoire des pratiques culturelles ou encore en histoire des mobilités artistiques. Cette recherche démontre donc que l'expérience parisienne est un phénomène complexe, certes lié aux

²¹ K. CLARK, *Moments of Vision and Other Essays*, New York, Harpercollins, 1982, p. 50-62 ; L. KARP LUGO, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XX^e siècle*, op. cit., p. 422-423.

²² S. PATRY et P. MÜLLER (éd.), *Modernités suisses*, Flammarion, Paris, 2021.

institutions de formation, mais qui se construit également en dehors de leurs murs. Elle participe à une reconsidération des mythes entourant le séjour des artistes étrangers à Paris et met en lumière l'importance d'intégrer les voix et parcours individuels pour saisir pleinement la véritable essence de cette période formatrice. Plusieurs prolongements sont possibles pour cette étude et notamment des comparaisons plus directes avec d'autres communautés étrangères ou une mise en parallèle des expériences vécues dans des villes différentes comme Munich ou Rome afin de voir si un apprentissage social se met également en place. De même, certains enjeux mériteraient d'être plus amplement creusés. Cette thèse s'inscrit à l'intersection entre l'histoire et l'histoire de l'art, puisque notre objet d'étude ne relève pas exclusivement de l'une ou de l'autre discipline. Toutefois, le corpus des sources iconographiques apparaît nettement plus restreint que celui des sources écrites, un choix pleinement assumé puisque les œuvres sont considérées avant tout comme des témoins de l'expérience parisienne mettant en lumière les principaux axes de réflexion abordés précédemment. D'autres approches auraient encore pu être envisagées pour interroger ces œuvres, notamment en s'appuyant sur la presse ou en mobilisant plus systématiquement les productions académiques, afin d'aller au-delà des questions strictement historiques. En prolongement de cette étude, un changement de perspective permettrait sans doute de comprendre comment l'expérience parisienne, humaine et sociale, peut également nourrir à son tour la production artistique.

Cette recherche constitue ainsi une base pour enrichir les trajectoires d'artistes à travers une étude prosopographique, permettant ainsi de dépasser les récits succincts souvent présents dans les monographies. En cherchant à comprendre les aspects sous-jacents de cette période cruciale dans la vie d'un artiste, il nous est apparu nécessaire à la fois de nuancer l'importance de l'expérience parisienne dans les biographies d'artistes et, paradoxalement, de la renforcer. La nuancer, car elle ne peut, à elle seule, expliquer les choix esthétiques qui arriveront ensuite dans les carrières et que les attaches aux institutions de formations et à leurs maîtres sont souvent plus ténues qu'il n'y paraît. La renforcer finalement parce qu'au-delà des considérations liées à l'apprentissage, les évolutions sociales et humaines, ainsi que les conditions matérielles et financières qui en découlent peuvent jouer un rôle particulièrement important dans le développement des carrières futures, révélant beaucoup sur ce moment crucial de maturation :

Laisse de côté tes idées de courir le monde avant de savoir marcher, apprends à dessiner, tu es à Paris pour cela. Quand les crayons te seront faciles pour vendre (...) alors tu pourras aller de ci, de là²³.

Le conseil d'Ernest Bille à son fils, soulignant que l'expérience parisienne doit être perçue comme une période à la fois de transition et de construction, met aussi en évidence l'enjeu de cette recherche. En accentuant l'importance de la maîtrise des compétences fondamentales, avant de se lancer dans des aventures plus ambitieuses, il relève que les égarements juvéniles doivent progressivement céder la place à une attitude plus mature. Ainsi, notre titre, *Je serai artiste !*, mérite une légère nuance puisque le retour de Paris n'est pas réellement celui de l'artiste accompli, mais plutôt celui de l'adulte confirmé prêt à démarrer sa carrière artistique avec toutes les cartes en main.

²³ Lettre d'Ernest Bille à son fils Edmond Bille, 24 mars 1897, Dombresson, Archives littéraires suisses, fonds S. Corinna Bille, Edmond Bille, D-EB-B-2-BILER, Berne.

INDEX DES NOMS

AFFRY D' Adèle 24, 193	BALZAC DE Honoré 84, 306, 308	(Bouthillier) 74, 75, 142	280, 284, 285, 286, 291, 296, 308, 316, 317, 318, 319, 325, 331, 349, 356, 374, 375, 389, 392, 396
AMIET Cuno. 11, 24, 43, 64, 148, 191, 206, 264, 265, 274, 317	BASHKIRTSEF F Marie 27, 144, 148, 149, 194, 195, 196, 197, 202, 214, 217, 218, 234, 297, 318	BEAUMONT DE Léonie. 97, 112	BILLE Ernest 65, 68, 104, 112, 271, 277, 284, 287, 309, 348
AMWEG Gustave.....354	BASTIEN- LEPAGE Emile.....335	BEAUMONT DE Pauline 25, 29, 75, 142, 143, 227, 229	BILLE Jeanne 110, 286
ANKER Albert .25, 29, 47, 69, 70, 145, 165, 206, 215, 261, 265, 270, 274, 294, 301, 304, 316, 324, 336, 349, 350, 381	BASTIEN- LEPAGE Jules 63, 335	BERTA Edoardo 49	BLANCPAIN Jules..... 22, 47, 147, 219, 353, 355, 375
ANKER Charlotte 69, 262	BAUDELAIRE Charles.....165	BERTHOUD Léon .. 53, 146, 151, 233, 314, 324	BONHEUR Rosa 297
ANKER Samuel 206, 349	BEAUMONT DE Auguste 75	BERTHOUD Léon .. 53, 146, 151, 233, 314, 324	BONNAT Léon . 145, 149, 297, 371
AUBERJONNOIS René... 72, 139, 140, 156, 190, 206, 223, 235, 265, 363	BEAUMONT DE Blanche (Budé).....74	BERTRAND Emile..... 219	BOULANGER Gustave 375
BACHELIN Auguste25, 59, 60, 77, 79, 83, 84, 91, 93, 94, 102, 105, 108, 110, 116, 145, 154, 164, 165, 166, 168, 182, 183, 192, 200, 201, 215, 226, 227, 228, 230, 260, 268, 295, 304, 305, 306, 307, 314, 316, 332, 333, 334, 336, 338, 339, 358, 368, 373, 395	BEAUMONT DE Gabriel.74, 75	BIELER Ernest 22, 25, 73, 81, 96, 107, 109, 113, 133, 138, 219, 235, 256, 268, 271, 311, 324, 325, 329, 346, 356, 360, 361, 367, 382, 391	BRANDT Henri- François.... 135
BALTHASAR Oscar..... 137	BEAUMONT DE Gustave22, 42, 46, 55, 56, 67, 77, 79, 83, 95, 97, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 141, 142, 143, 158, 163, 188, 199, 206, 213, 217, 229, 232, 233, 238, 242, 259, 271, 277, 280, 322, 323, 329, 336, 360, 364, 369, 371, 382, 383	BILLE Caroline 13, 95, 99, 106, 280, 285, 316, 389	BRESLAU Louise.. 27, 41, 47, 48, 63, 76, 81, 101, 144, 148, 156, 167, 168, 174, 194, 196, 197, 198, 199, 203, 213, 217, 218, 229, 298, 303, 317, 318, 334, 335, 337, 340, 362, 372, 377, 378, 380
	BEAUMONT DE Gustave.75	BILLE Edmond 13, 15, 26, 46, 62, 63, 65, 84, 85, 86, 94, 99, 100, 103, 106, 107, 113, 117, 120, 139, 159, 160, 189, 211, 212, 225, 255, 269, 274, 279,	BURI Max..... 24, 29, 31, 50, 302, 375
	BEAUMONT DE Henri		BURNAND Edouard..... 70, 357

BURNAND	CROSNIER LE	204, 215, 228,	HEBERT Henri
Eugène .37, 46,	Henri 340	230, 232, 233,	 47
52, 70, 71, 72,	DANNENBERG	267, 322, 337,	INGRES Jean-
73, 76, 83, 86,	Alice .340, 379	350, 368, 372	Dominique 169
92, 93, 102,	DARIER Albert	GIACOMETTI	JANSSEN
105, 106, 119,	...25, 136, 184,	Augusto... 160,	Johann Peter
122, 125, 141,	185, 215	161, 206, 238,	Theodor..... 67
145, 157, 158,	DAVID Elie-Jean	239, 259, 263,	JASINSKI Félix
171, 172, 174,	321	275, 303, 311,	 174, 219
179, 185, 186,	DAVID Jean-Elie	325, 368, 371	JEANMAIRE
187, 190, 205,	..106, 262, 264	GIACOMETTI	Edouard..... 24,
212, 213, 217,	DEGAS Edgar	Giovanni ... 49,	147
221, 222, 224,	..328, 367, 368	57, 64, 79, 84,	JEANNERET
226, 227, 228,	DELANCE Paul-	102, 107, 114,	Gustave 323
230, 233, 234,	Louis 168	148, 206, 264,	JULIAN
236, 237, 238,	DELAROCHE	265, 274, 317,	Rodolphe . 146,
240, 241, 242,	Paul 181	368	156, 159, 167,
245, 268, 270,	DELECLUSE	GIRARDET	168, 214
271, 278, 294,	Auguste	Eugène 222,	KERN Johann
305, 307, 309,	Joseph 143	337	Konrad..... 326,
321, 325, 327,	DÜBENDORFE	GIRARDET	327
328, 337, 341,	R Rudolf ..259,	Jules . 221, 222	KOLLER Rudolf
345, 349, 350,	263	GIRARDET Julia	 47
351, 357, 362,	Edmond Bille323	222, 337, 338,	L'EPLATENNIE
363, 367, 370,	EMMENEGGER	341	R Charles.. 316
371, 382, 394,	Hans 50, 56, 64	GIRARDET	L'EPLATTENIE
396	FANTIN-	Léon 222	R Charles... 81,
CABANEL	LATOUR	GIRON Charles	279, 317, 319
Alexandre ..63,	Henri 367	... 45, 106, 367	LARDY Charles
146, 157, 230,	FAVRE Louis 59,	GLEYRE	Edouard... 137,
368	91, 111	Charles 145,	327
CARRIES Jean	FELLER Maria	153, 154, 164,	LAVATER
..334, 337, 340	.198, 318, 340,	166, 169, 171,	Johann Caspar
CASTELUCHO	377	200, 215, 230,	 71
Claudio 379	FEURGARD	323, 371	LEENHARDT
CHARPENTIER	Julie.....340	GODET Philippe	Max 217
Georges.....273	FLANDRIN Paul	... 68, 166, 353	LEFEBVRE
CLEMENT	Jean 74	GOETZ Henri	Jules. 173, 347,
Charles.....165	FONTAINE DE	 106	348
COGNIET Léon	LA Jean.....255	GRANDVILLE	LEMAISTRE
..... 146, 204	FORSTER	Jean-Jacques	Alexis 182,
CONSTANT	François 136	 308	183, 184, 195
Benjamin 62	GAUD Léon ...47	GRASSET	Louise Breslau
COROT Jean-	GERICAULT	Eugène 160,	 47, 53
Baptiste	Théodore.....60	225	LUGARDON
Camille 163	GERÔME Jean-	GRISCH Emil	Jean-Léonard
COUTURE	Léon.141, 145,	 303	 51, 74
Thomas 60,	155, 158, 163,	GROS Antoine-	MANET Edouard
166, 176, 371	171, 172, 185,	Jean 60	 175, 367
	186, 187, 190,	HALS Frans . 230	

MARTINET	PFYFFER	324, 327, 329,	STAPPER
Louis.....377	Eduard...47, 48	330, 332, 341,	Philippe Albert
MAUPASSANT	PISSARO	348, 353, 356,	 45
DE Guy.....301	Camille 368	358, 362, 365,	STETTLER
MAURIN	POUSSIN	366,371, 381	Martha47, 104,
Charles.....219	Nicolas.....166,	ROBERT	107, 143, 169,
MEISSONIER	336	Léopold... 141,	230, 234, 240,
Ernest.....273	PRADIER James	155	241, 242, 243,
MENN	135	ROBERT-	272, 340, 368,
Barthélémy 46,	PROUST Marcel	FLEURY	371, 379
71, 157, 163,	319	Tony 143, 156,	THORE
171	PUCCINI	167, 168, 196	Théophile ... 59
MERSON Luc-	Giacomo 43,	ROEDERSTEIN	VALLOTTON
Olivier..... 143,	253	Otilie 283	Adrien 347
156, 169, 236,	PURSER Sarah	ROSSI Luigi .. 49	VALLOTTON
240, 371	.101, 218, 318,	RUBENS Pierre	Félix 22, 25,
MILLIET Paul	334, 340, 362	Paul 166	29, 31, 81,
.....25, 51, 136,	RAMUZ	RUCH Jakob 303	106, 116, 147,
145, 184, 191,	Charles-	SANDREUTER	167, 173, 174,
370	Ferdinand..301	Hans 45	175, 219, 243,
MOLINS DE	REICHLIN	SAUSSURE DE	253, 258, 268,
Auguste.....328	Joseph 24, 225,	Horace67, 158,	311, 328, 346,
MONET Claude	230, 272	216, 375	347, 351, 352,
.....368	RENOIR	SCHAEPP	354, 372, 378,
MUNKACSY	Auguste.....328	Louise 81	380
Mihály 149	RIGHINI	SCHAEPP	VALLOTTON
MURGER Henri	Sigismund217,	Sophie . 25, 27,	Paul 351
...43, 179, 253,	235, 283, 305	47, 50, 81,	VAN MUYDEN
254, 266, 267	ROBERT Aurèle	109, 110, 118,	Evert..... 332
MUYDEN VAN	359	120, 121, 123,	VIGNON Irène
Evert 22, 43,	ROBERT Julie	124, 148, 156,	 338
46, 55, 77,	(mère) 98, 141,	157, 196, 198,	VIGON Irène 339
106, 163, 186,	281, 283, 348,	203, 218, 229,	VIOLLIER
204, 215, 217,	358	232, 256, 293,	Auguste 106
232, 237, 259,	ROBERT Julie	298, 301, 318,	WALLINGRE
266, 279, 321,	(soeur)...54, 98	326, 335, 376	Louis 47
322, 369, 371	ROBERT Léo-	SCHAEPP	WOLFF Albert42
NICOLE Jules	Paul 22, 33, 50,	SOPHIE ... 299	ZILLHARDT
..... 136, 191	53, 54, 61, 86,	SCHULLER	Jenny 196, 197,
NICOLET	92, 98, 103,	Louis 215	337
Bénédict....355	108, 109, 116,	SIEGWART	ZILLHARDT
PANKRAZ	119, 120, 121,	Hugo ... 50, 56,	Madeleine.. 41,
EGGENSCH	122, 123, 146,	58, 79, 117,	53, 156, 168,
WILLER Urs	151, 155, 158,	148, 162, 203,	196, 298, 299,
.....135	160, 186, 188,	207, 223, 269,	334, 335, 337,
PERROCHET	192, 220, 221,	301, 302, 362	340
Edouard ... 105,	222, 231, 233,	SIMON Frédéric	ZOLA Émile265,
111, 261, 333,	241, 270, 281,	... 47, 145, 164	276, 282, 301
336, 338, 368	305, 310, 314,	SIMON Lucien	
	320, 321, 323,	 379	

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

Archives Centro Giacometti, Bregaglia

Fonds Alberto Giacometti

- 99-176 – Lettres entre Alberto Giacometti et ses parents (1897-1901)

Archives littéraires suisses, Berne

Fonds S. Corinna Bille, collection Edmond Bille

- D-EB-B-2-BILB Bille, Berthe à Bille, Edmond (1895.01.23-1897.01.21)
- D-EB-B-2-BILCA Bille, Caroline à Bille Edmond (1893-1899)
- D-EB-B-2-BILER Bille, Ernest à Bille, Edmond (1894-1899)
- D-EB-B-2-BILJEA Bille, Jeanne-Louise, à Bille, Edmond (1894-1899)

Archives de l'État du Valais, Sion

Fonds Edmond Bille

- Fonds principal 94 – Correspondance d'Adrienne Tripet alliée L'Eplattenier avec Edmond Bille
- Fonds principal 147 – Extrait de mariage d'Ernest Bille ; Lettres d'Edmond Bille à ses parents (1891-1928)
- Fonds principal 188 – Dactylographie de « Mes départs »
- Fonds principal 189 – Lettres d'Edmond Bille à ses parents, lors de ses séjours
- Fonds principal 190 – Copie des « Mémoires » (1881-1900)
- Fonds principal 225 – Coupures de journaux concernant les expositions, concours (1895-1913)
- Fonds principal 330 – Inventaire des peintures

Archives de la ville, bibliothèque, La Chaux-de-Fonds

Fonds Edouard Jeanmaire

- EJ-101.1 – École de dessin, petit cours élémentaire et progressif
- EJ-102.1 – Lettres d'Emilie Courvoisier (Jeanmaire) à son fils Edouard Jeanmaire (1869-1870)
- EJ-102.2 – Lettres de Lucien Jeanmaire à son fils Edouard Jeanmaire (1870-1871)

- EJ-102.3 – Lettres d'Edouard Jeanmaire à ses parents (1857-1864)
- EJ-102.4 – Lettre d'Emilie Courvoisier (Jeanmaire) à Mademoiselle Borel (1860)
- EJ-105.8 – Dessins : paysages divers (1886-1894)

Archives nationales de Paris

Sous-série : Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts (1793-1970)

- AJ/52/248 – Registres d'inscriptions des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, ateliers extérieurs
- AJ/52/470 – Lettres de présentation des élèves étrangers par leurs ambassades
- AJ/52/841 – dossiers particuliers. 1928-1966
- AJ/52/926 – Cahier d'inscription d'élèves étrangers. Juillet 1875-février 1902
- AJ/52/987 – Concours et prix des fondations. Organisation : correspondance, réglementation, programmes, lauréats. 1833-1966

Sous-série : Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts (1793-1970) sur Microfilm

- MIC/AJ52/39 – Enseignement et concours toutes disciplines confondues (1723-1998)
- MIC/AJ52/40 – Enseignement et concours toutes disciplines confondues (1723-1998)
- MIC/AJ52/52 – Années scolaires 1821-1822 à 1848-1849
- MIC/AJ52/59 – Concours d'admission. Section de peinture (1875-1890)
- MIC/AJ52J61 – Concours d'admission. Section de sculpture (1873-1890)
- MIC/AJ52/234 – Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture, numéros 1 à 1943 (1807-1841)
- MIC/AJ52/235 – Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture, numéros 1944 à 3855 (1841-1871)
- MIC/AJ52/236 – Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture, numéros 3856 à 3859 (1871-1894)
- MIC/AJ52/250 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/251 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/252 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.

- MIC/AJ52/252 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/254 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/259 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/261 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/262 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/266 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/267 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/269 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/270 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/272 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/273 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/275 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/276 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/281 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/283 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/284 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/285 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.

- MIC/AJ52/286 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/288 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1901 au 31 décembre 1910.
- MIC/AJ52/293 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1901 au 31 décembre 1910.
- MIC/AJ52/302 – Dossiers individuels des élèves. Section peinture. Série du 1^{er} janvier 1911 au 31 décembre 1920.
- MIC/AJ52/321 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/322 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/326 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/327 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/328 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/329 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série antérieure au 31 décembre 1893.
- MIC/AJ52/332 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/334 – Dossiers individuels des élèves. Section sculpture. Série du 1^{er} janvier 1894 au 31 décembre 1900.
- MIC/AJ52/382 – Dossiers individuels des élèves. Section architecture. Sauton – Souhart.
- MIC/AJ52/383 – Dossiers individuels des élèves. Section architecture. Soulas – Torlet.
- MIC/AJ52/384 – Dossiers individuels des élèves. Section architecture. Touaille de Larabrie - Vermot
- MIC/AJ52/441 – Correspondance générale reçue, provenant essentiellement du ministère de tutelle 1. An VIII-1830

Sous-série : Académie Julian

- 63AS/9 – Suppléments divers, ateliers Boulanger et Lefebvre, signatures des élèves abonnées 1892-1932
- 63AS/10 – Enregistrement des femmes par nationalités 1868-1907
- 63AS/12 – Inscriptions aux ateliers, Robert Fleury 1877-1907
- 63AS/13 – Inscriptions aux ateliers, Boulanger, Lefebvre 1880-1900
- 63AS/14 – Inscriptions aux ateliers, Laurens et Constant 1880-1900
- 63AS/15 – Ateliers de l'Académie Julian, Panoramas, Cherche-Midi 1896-1912
- 63AS/16 – Ateliers de l'Académie Julian, Berri, Fromentin, Fontaine 1891-1919
- 63AS/21 – Ateliers de l'Académie Julian, Fromentin : Dames 1889-1894
- 63AS/22 – Ateliers de l'Académie Julian, divers, nationalités 1867-1946
- 63AS/25 – Correspondances 1880-1900
- 63AS/26 – Correspondances 1877-1938

Sous-série : Académie Julian sur Microfilm

- MIC/63AS/1 – Livres de comptabilité des élèves, atelier rue du Dragon 1890-1907
- MIC/63AS/2 – Livres de comptabilité des élèves, ateliers rue du Dragon et rue Fontaine 1891-1907
- MIC/63AS/3 – Livres de comptabilité des élèves, ateliers rue du Dragon et rue Fromentin 1886-1914
- MIC/63AS/4 – Livres de comptabilité des élèves, atelier rue du Dragon 1890-1898

Archives privées

Fonds Sophie Schaeppi

- Journaux intimes de Sophie Schaeppi (1885-1894)

Archives privées Jean-Dominique Lormand, Genève

- Correspondances de Pauline de Beaumont, Paris, 1860-1880
- Correspondances de Pauline de Beaumont, Paris, 1870-1890
- Correspondances de Pauline de Beaumont, Paris, sans date
- Correspondances de Pauline de Beaumont, Alfort

Associations des amis de Gustave de Beaumont, Genève

- Correspondances envoyées par Gustave de Beaumont à sa famille, 1875-1878

Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCUL)

Fonds Ernest Biéler

- IS 1908/III/01 – Lettres 1880-1892
- IS 1908 RCL 01753 – Articles 1886-1917

Fonds Eugène Burnand

- IS 4989 RCL 06178 – Lettres d'Eugène Burnand à ses parents (1870-1877)
- IS 4989/VI RCL 06185 – Journal d'Eugène Burnand
- IS 4989 RCL 06173 – Lettre d'Eugène Rambert à Eugène Burnand

Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (BPU)

ABA Fonds Auguste Bachelin (1850-1890)

- MS_1747-1751 – Lettres d'Auguste Bachelin à ses parents, 1850-1861, 107
- MS, 1773 – Notes III, Paris 1857/62
- MS 1774 – Notes Paris 1864
- MS. 1791-1804, correspondances d'Auguste Bachelin avec le colonel Edouard Perrochet, lettres de 1850 à 1869 (76+ 28 feuillets)
- MS 1803 – lettres de Madame Bachelin, 1856

ANK Fonds Albert Anker (1813-1911)

- 102ANK-1 – Correspondances envoyées
- 102ANK-2 – Correspondances reçues
 - 102ANK-2.1 – Auguste Bachelin
 - 102ANK-2.5 – Charles Berthoud
 - 102ANK-2.6 – Léon Berthoud
 - 102ANK-2.14 – Léonce Cordier
 - 102ANK-2.37 – Paul de Meuron
 - 102ANK-2.38 – Alfred van Muyden
 - 102ANK-2.47 – Frédéric de Pury
 - 102ANK-2.51 – Aurèle Robert
 - 102ANK-2.52 – Léo-Paul Robert
- 102ANK-3 – Correspondances entre tiers
 - 102ANL-3.5 – Marie Charlotte Perret

- 102ANK-3.6 – Sophie Perret

LPRO Fonds Léo-Paul Robert

- 102LPRO-1 – Correspondances reçues
 - 102LPRO-1.3 – Léon Berthoud
 - 102LPRO-1.5 – Eugène Burnand
 - 102LPRO-1.8 – Rodolphe Durheim
- 102LPRO-2 – Correspondances envoyées
 - 102LPRO-2.1 – Léon Berthoud
 - 102LPRO-2.2 – Rodolphe Durheim
- 102LPRO-3 – Correspondances entre tiers
 - 102LPRO-3.19 – Julie Robert à Rodolphe Durheim

Burgerbibliothek, Berne

Fonds : Martha Stettler

- FA Stettler 190, correspondances

Fonds : Albert Anker

- 2004/437. A.8 – Albert Anker : Briefe und Dokumente, frühe Zeit
- 2004/437. A-21, A-21a. A-21f : Samuel an Albert
- 2004/437. A-8-58 – Ausgabenheft Albert Anker theol. Halle (1854)
- 2011/458 – Briefe an Anna (1853-1863)
- 2019/72 – A. 25 Briefe von Albert Anker an Charlotte Anker-Dardel

Fondation Righini-Fries, Zurich

Fonds Sigismund Righini

- SR SB 1 – Skizzenbuch Paris I, 1889
- SR SB 2 – Skizzenbuch Paris II, 1889
- FA Righini 4 – Sigismund Righini, Dokumente

Mémoire d'Ici, Saint-Imier

Fonds Jules Blancpain

- MDI JB-1914 – Carte d'Edouard Jeanmaire à Jules Blancpain, 1844.

Musée Gruérien, Bulle

Fonds Joseph Reichlen

- Journal autobiographique et inventaire de son œuvre, par J. Reichlen

National Library of Ireland, Dublin

- MS 10 201(3) – Louise Breslau à Sarah Purser (1884-1926)

Nouveau Musée Bienne (NMB)

Fonds : Archives de la Fondation Collection Robert

- Correspondances entre Léo-Paul Robert et sa famille
- Journaux intimes de Léo-Paul Robert
- Journaux intimes de Berthe Robert-de Rutté

SIK-ISEA, Archives nationales de l'art

Fonds Hugo Siegwart, dépôt partiel de la succession

- P2250029 – P2260333 – Lettres d'Hugo Siegwart à sa mère (1890)

SOURCES IMPRIMÉES

ACHARD Amédée, *Parisiennes et provinciales*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856.

Anonyme, « Confédération suisse. Nos artistes à Paris », *Journal de Genève*, 4 décembre 1901, p. 1.

Anonyme, « Étranger - France. Artistes suisses à Paris », *Journal de Genève*, 23 décembre 1900.

Anonyme, « France. Artistes suisses à Paris », *Journal de Genève*, 23 décembre 1900, p. 5.

Anonyme, « Dernières dépêches - France », *Journal de Genève*, 21 juin 1900.

Anonyme, « Dernières dépêches : Paris », *Journal de Genève*, 21 juin 1900.

Anonyme, « La Suisse au Salon de 1888 », *Journal de Genève*, 27 juin 1898.

Anonyme, « Chemin de fer de l'Est. Voyages en Suisse et en Italie », *Le Panthéon de l'Industrie*, 1898, p. 23.

Anonyme, « Paris », *Gazette de Lausanne*, 1894.

Anonyme, « Julian's Studios : an Interview with their Creator », *The Sketch. A Journal of Art and Actuality*, 28 juin 1893, p. 473-474.

Anonyme, « Beaux-Arts. Les artistes suisses au Salon des Champs-Élysées », *Gazette de Lausanne*, 25 mai 1892, p. 2-3.

Anonyme, « Les artistes suisses au Salon des Champs-Élysées », *Journal de Genève*, 25 mai 1892.

Anonyme, « Chronique parisienne », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1889, p. 414-422.

Anonyme, « Chronique Suisse. La Suisse à Paris ; l'Exposition universelle ; l'art helvétique », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1889, p. 199-205.

Anonyme, « M. Vallotton », *Le Gaulois-Salon*, 30 avril 1885.

Anonyme, « Par-ci par là. Villeret », *Le Jura*, 25 mars 1884, p. 2.

Anonyme, « Chronique jurassienne. Villeret », *Journal du Jura*, 23 mars 1884.

Anonyme, « Nouvelle des cantons. Berne », *Le national suisse*, 23 mars 1884, p. 1.

Anonyme, « Nouvelles des cantons. Berne », *L'Impartial*, 22 mars 1884, p. 2.

Anonyme, « District de Courtelary. Villeret », *Le Jura Bernois*, 21 mars 1884.

BACHELIN Auguste, « Artistes suisses. Frédéric Simon », *Bibliothèque universelle et revue Suisse*, 1889, p. 540-560.

BACHELIN Auguste, *Tableaux de l'histoire suisse d'après les compositions originales d'artistes nationaux*, Berne, Libr. J. Dalp (C. Schmid), 1867.

BACHELIN Auguste, *En voyageant : France, Italie, Suisse*, Neuchâtel, Autolithographie du Pénitencier, 1850.

BALZAC Honoré de, *Les Illusions perdues*, Paris, Werdet/ Hyppolite Souverain / Furne, 1837.

BANVILLE Théodore de, *Les Parisiennes de Paris*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866.

BASHKIRTSEFF Marie, *Journal de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1890.

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *L'art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 51-111.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques, L'Exposition universelle de 1855*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.

BELLANGER Stanislas, *Les étrangers à Paris*, Paris, P. Martinon, 1844.

BÉRANGER Pierre-Jean de, *Œuvres complètes de P.-J. de Béranger*, Paris, Perrotin libraire, 1840.

BERNARD Pierre, COUAILHAC Louis, GERVAIS Paul et LE MAOUT Emmanuel, *Le Jardin des plantes : description complète, historique et pittoresque du Museum d'histoire naturelle, de la ménagerie, des serres, des galeries de minéralogie et d'anatomie et de la vallée suisse...*, Paris, L. Curmer, 1842.

BIENAYMÉ Gustave, « Le coût de la vie à Paris à diverses époques », *Journal de la société statistique de Paris*, 1896, p. 375-390.

BRETON Jules, *Nos peintres du siècle*, Paris, Société d'édition artistique, 1899.

C. R-P, « La vie à Paris », *L'Impartial*, 1907, p. 1.

CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1872.

CHARTON Edouard, *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état*, Paris, Hachette, 1880.

CHEVALLIER Émile, *Les salaires au XIXe siècle*, Paris, Arthur et Rousseau, 1887.

CLARAPEDE DE Arthur, « Henri Bouthillier de Beaumont, notice nécrologique », *Le Globe, Revue Genevoise*, n° 37, 1898, p. 1-14.

CLARETIE Jules, *La vie à Paris : 1880-1913*, Paris, V. Harvard : E. Fasquelle, 1881.

CLÉMENT Charles, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris, Didier et Cie, Libraires-Editeurs, 1875.

COGNIARD M. M., *Le Rapin : scènes d'atelier mêlées de couplets*, Paris, J.-N. Barba, librairie, 1836.

DASH Comtesse, *La Belle Parisienne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864.

COUTURE Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867.

CRAUCK Gustave, *Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle*, Paris, C. Lévy, 1900.

DAVID Jean-Elie, « Eugène Burnand », *Gazette de Lausanne*, 1921.

DE FOURCAUD Louis, *Bastien-Lepage : Sa vie et ses œuvres 1848-1884*, Paris, Galeries des Artistes Modernes, 1885.

DELORD Taxile, *Physiologie de la Parisienne*, Paris, Lavigne, 1841.

DESPAIGNE H, « Petite chronique », *La vie parisienne*, 12 mai 1866, p. 253-266.

DIGUET Charles, *Les jolies femmes de Paris*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1870.

- DURANTY Louis-Émile-Edmond, *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881.
- EPHRUSSI Charles, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*, Paris, Ludovic Baschet, 1887.
- FOURNIER Edouard, *Chroniques et légendes des rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1893.
- FRÉMY Arnould, *Les maîtresses parisiennes : scènes de la vie moderne*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.
- GIOVANNI Mari, *Journal de voyage d'une Parisienne*, Bruxelles-Leipzig, Kiessling-Schnée, 1855.
- GODET Philippe, *Art et patrie : Auguste Bachelin d'après son œuvre et sa correspondance*, Neuchâtel, Attinger Frères, 1893.
- GOSSELIN Théodore, *Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673*, Paris, E. Dentu, 1881.
- GOZLAN Léon, *Les Maîtresses à Paris. Ce que c'est qu'une Parisienne*, Paris, Imp. Simon Rançon & Cie, 1852.
- GRÉVIN Alfred et HUART Adrien, *Les Parisiennes*, Paris, M. Dreyfous, 1878.
- GUINAND Léon, *Notice abrégée des principes de Barthélemy Menn sur l'art et l'enseignement humaniste*, Genève, Impr. L.-F. Jarrys, 1893.
- HERVILLY Ernest, *Mesdames les Parisiennes*, Paris, Charpentier, 1875.
- H. J., « La Suisse au Salon de 1888 », *Journal de Genève*, 27 juin 1888, p. 2.
- HOUSSAYE Arsène, *Les Parisiennes...*, Paris, E. Dentu, Libraire Éditeur, 1869.
- HÜNI Emilie, « Die schweizerischen Künstler im Pariser "Salon" », *Neue Zürcher Zeitung*, 16 juin 1879, p. 1.
- HÜNI Emilie, « Feuilleton 1887. Der Pariser Salon », *Neue Zürcher Zeitung*, 20 août 1887.
- HUSSON Armand, *Les consommations de Paris*, Paris, Guillaumin et Cie Libraires, 1856.
- HUYSMANS, J. K., *Les Sœurs Vatard*, Troisième édition, Paris, G. Charpentier, 1879.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Les soeurs Vatard*, Paris, Fasquelle, 1898.
- JACQUEMART Paul, *Professions & métiers guide pratique pour le choix d'une carrière à l'usage des familles et de la jeunesse*, Paris, A. Colin, 1891.
- JOANNE Adolphe Laurent, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs : Nouveau guide des voyageurs avec 18 plans et*

280 vignettes dessinées par Lancelot et Thérond ou l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous prix, Paris, Hachette, 1855.

KELLER Gottfried, « Ein bescheidenes Kunstreichchen », *Neue Zürcher Zeitung*, 1882.

LA FONTAINE DE Jean, *Fables choisies*, Paris, Claude Barbin, 1668.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique T. 13 POUR-R*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1875.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 8 F-G*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1872.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 6*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1870.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire, 1866.

LAURENT-JAN, *Légendes d'atelier.*, Paris, Imprimerie de J. Claye, 1859.

LEBRETON Joachim, *Notice des travaux de la classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France depuis le mois d'octobre 1814*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1815.

LEMAISTRE Alexis, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1889.

LEVASSEUR Émile, *La population française*, Paris, Arthur et Rousseau, 1892.

LOUA T., « De la population de Paris et de ses mouvements, d'après le bulletin municipal », *Journal de la société statistique de Paris*, vol. 14, 1873, p. 95-100.

MEINDRE A. J., *Histoire de Paris et de son influence en Europe depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, E. Dentu, Libraire Éditeur, 1855.

MONTORGUEIL Georges, *La Parisienne peinte par elle-même*, Paris, L. Conquet, 1897.

MORROW William Chambers et CUCUEL Edward, *Bohemian Paris of To-day*, Philadelphia, J.B. Linppincott Company, 1899.

MURGER Henri, *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Michel Lévy Frères, 1851.

NODIER Charles, *Paris historique, promenade dans les rues de Paris*, Paris, P. Bertrand, Libraire-Éditeur, 1839.

ORELL Pauline, « Le Salon de 1881 », *La Citoyenne*, 5 juin 1881, p. 3.

- ORELL Pauline, « Le Salon de 1881 », *La Citoyenne*, 22 mai 1881, p. 3.
- ORELL Pauline, « Le Salon de 1881 », *La Citoyenne*, 16 mai 1881, p. 2-3.
- ORELL Pauline, « Les femmes artistes », *La Citoyenne*, 6 mars 1881, p. 3-4.
- PERRET Paul, *La Parisienne*, Paris, A. Le Chevalier, 1868.
- PROUST Antonin, « Edouard Manet souvenirs », *La Revue Blanche*, 1891-1903.
- PRUDHOMME L., *Miroir de l'ancien et du nouveau Paris, avec treize voyages en vélocifères, dans ses environs. Ouvrage indispensable aux étrangers et même aux Parisiens, et qui indique tout ce qu'il faut connoître et éviter dans cette capitale.*, Paris, Prudhomme fils, 1804.
- PYAT Félix, « Les artistes », *Le nouveau tableau de Paris*, vol. 4, n° 55, 1834, p. 1-21.
- RENAUD Georges, « Prix et salaires à Paris en 1870 et 1872 », *Journal de la société statistique de Paris*, 1873, p. 176-185.
- REYBAUD Louis, *Jérôme Paturot : à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 1846.
- REYMOND William, « La colonie Suisse », dans *Paris-Guide. 2 / par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie Internationale, 1867, vol. 2/2, p. 1047-1051.
- RIGAUD Jean Jacques, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, Imprimerie J.-G. Fick, 1876.
- ROQUEPLAN Nestor, *Parisine*, Paris, J. Hetzel, libraire-éditeur, 1869.
- ROQUEPLAN Nestor, *Regain. La vie parisienne*, Paris, Librairie Nouvelle : Victor Lecou, 1853.
- ROUX L., « Petits mystères de Paris : comment vivent les étudiants », *L'Écho de la semaine*, n° 63, 15 décembre 1889.
- SCHMIDT Karl Eugen, « Die Schweizer in den Pariser Kunstaussstellungen », *Basler Nachrichten*, 11 mai 1901.
- STAPFER Albert Philippe, « Le Ministre des Sciences et des Arts à tous les artistes de l'Helvétie », *Der Schweizerische Republikaner*, Lucerne, 1799.
- STEVENS, « L'Académie Julian », *Le Panthéon de l'Industrie*, 1890, p. 347-348.
- TEXIER Edmond Auguste, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et le chevalier, 1852.
- THIÉRY Luc-Vincent, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable.*, Paris, Chez Hardouin & Gattey, 1787.

THORÉ Théophile, « Tendances de l'art au XIXe siècle », *Revue universelle des Arts*, n° 1, 1855, p. 83.

TRIPET Maurice, « A la mémoire de Auguste Bachelin : 1830-1890 », *Archives héraldiques et sigillographiques*, 1890, p. 377-379.

UZANNE Octave, *La française du siècle : la femme et la mode, métamorphoses de la Parisienne de 1792 à 1892 : tableau des moeurs et usages aux principales époques de notre ère républicaine*, Paris, Ancienne maison Quantin, 1893.

VACHON Marius, *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*, Paris, Maison Quantin, 1886.

VALLOTTON Félix, « L'Union des femmes peintres et sculpteurs de France au Palais de l'Industrie », *Gazette de Lausanne*, 1891.

VERAX L., *De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers*, Paris, Librairie des Imprimeries réunies, 1886.

VIRMAÎTRE Charles, *Paris-Palette*, Paris, A. Savine, 1883.

VOGÜÉ E., *Remarques sur l'Exposition du centenaire*, Paris, Librairie Plon, 1889.

VOS DE René, *Le bizutage résistance et persistance*, Paris, Presse universitaire de France, 1999.

WOLFF Albert, *La capitale de l'art (2è éd.)*, Paris, Victor Havard, 1886.

ZOLA Émile, *L'œuvre*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886.

La Suisse au dix-neuvième siècle, Lausanne ; Berne, F. Payot ; Schmidt & Francke, 1899.

Catalogue de l'Exposition Universelle Internationale, Groupe I œuvre d'art, Lille, Imprime L. Daniel, 1889.

Catalogue illustré du Salon des artistes, Paris, L. Baschet, 1887.

The Art student in Paris, Boston, Art students association, 1887.

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er Mai 1877, catalogue n° 1809, Paris, Imprimerie Nationale, 1877.

Paris-Guide : par les principaux écrivains et artistes de la France, Paris, Librairie internationale, 1867.

Les français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle., Paris, Léon Curmer, 1840.

Résultats statistiques du dénombrement de 1891 pour la Ville de Paris et le département de la Seine et renseignements relatifs aux dénombrements antérieurs Seine. Service de la statistique municipale, Paris, G. Masson Éditeur, 1804.

BIBLIOGRAPHIE

ACKERMAN Gérald, *Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme, cours de dessin*, Courbevoie, ACR, 2011.

ALBERT Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005.

ALLAFRANCHINI Patrice, BÉGUIN Thierry et CLOTTU Olivier (dir.), *Auguste Bachelin, peintre du Bas-Lac de Neuchâtel, 1830-1890 : [exposition du 3 février 1990]*, Saint-Blaise, Éditions de la Commission du 3 février, 1991.

ALLAFRANCHINI Patrice, « Auguste Bachelin (1830-1890), peintre de nos paysages », *Gouvernail : journal indépendant s'intéressant à la vie régionale*, 1990, p. 1-5.

ALTHÖFER Heinz, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung: Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Munich, Callwey, 1987.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ Marta, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010.

AMIET Cuno, *Die Freude meines Lebens: Prosa und Poesie*, Stäfa, Rothenhausler, 1987.

AMWEG Gustave, *Les arts dans le Jura bernois et à Bienne. Tome 1 : architecture, sculpture et gravure*, Porrentruy, chez l'auteur, 1941.

BENEDICT Andersen, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1999.

« Auguste Bachelin », *Almanach de la Croix-Rouge Suisse, dédié au peuple suisse*, 1971, p. 96-103.

ARC Stéphanie, *Les lesbiennes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010.

ARON Claude, « Naissance et évolution du concept biologique de bisexualité », dans *Essays in the History of the Physiological Sciences*, Leyde, Brill, 1995, p. 131-150.

ARTIÈRES Philippe, *Lettres perdues : écriture, amour et solitude : (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Hachette littératures, 2003.

AUTHIER Jean-Yves, *Le quartier : enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, La Découverte, 2007.

AUTHIER Jean-Yves, Marie-Hélène BACQUÉ et France GUÉRIN-PACE, « Introduction », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 7-11.

AZAM Martine et Ainhoa de FEDERICO, « Sociologie de l'art et analyse des réseaux sociaux », *Sociologie de l'Art*, n° 1, 2016, p. 13-36.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 3e édition, 1961.

BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (dir.), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France, XIXe - XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

BANTIGNY Ludivine et Ivan JABLONKA, « Le mot "jeune", un mot de vieux ? La jeunesse du mythe à l'histoire », dans *Jeunesse oblige*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 5-18.

BARD Christine et PELLEGRIN Nicolas (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

BARTOLENA Simona, *Femmes artistes : de la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Gallimard, 2003.

BASHKIRTSEFF Marie, *Journal 1877-1879*, Lausanne, L'Age d'homme, 1999.

BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Albert Skira, 1955.

BÄTSCHMANN Marie Thérèse, « Barthélemy Menn : peindre et enseigner : un projet de recherche », *Genava : bulletin du Musée d'art et d'histoire*, n° 61, 2013, p. 75-84.

BAUMANN Max Peter, « Yodel », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2015 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011891/2015-05-05/> ; consulté le 29 janvier 2024).

BEAUREPAIRE Yves, « Conclusion », dans *Matière à écrire Les échanges de correspondance du XVIe au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 221-233.

BECKER Jane, *Overcoming All Obstacles: The Women of the Academie Julian*, New York, N.J., Rutgers University Press, 1999.

BÉDARD Pascale, « Profession ou vocation ? Sans contredit, les deux ! », sur *Institut national de la recherche scientifique*, 2014 (en ligne : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/12/2014-profession-ou-vocation-BEDARD.pdf> ; consulté le 3 mai 2021).

BÉLAND Mario, « Un "rapin" dans la Ville lumière », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec*, n° 86, 2006, p. 47-48.

BENHAMOU-HUET Judith, *Les artistes ont toujours aimé l'argent : D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*, Paris, Grasset, 2012.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : exposé*, 3e éd., Paris, Éditions Allia, 2005.

BERCHTOLD Alfred, *La Suisse romande au cap du XXe siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1964.

BERTHELOT Sandrine, « La bohème : avec ou sans style ? », dans Pascal Brissette et Anthony Glinier (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 115-126.

BERTINET Arnaud, BONNET Alain et NERLICH France (dir.), *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

BEZILLE Hélène, « L'autodidaxie d'hier à aujourd'hui : repères historiques et actualité », sur *Carnets de recherche sur la formation*, 2018 (en ligne : <https://crf.hypotheses.org/236> ; consulté le 6 décembre 2023).

BIÉLER, MADELEINE, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne, À la Louve, 1953.

BLASER Fritz, *Bibliographie der Schweizer Presse*, Berne, Verlag des Schweizerischen Gutenbergmuseums, 1956.

BLOCH MARC, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997.

BLOCH Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », Françoise Lacotte et Claude Lacotte (trad.), *Enquête. Archives de la revue Enquête*, n° 2, 1995, p. 59-76.

BOILLAT Johann, « Deux réseaux pour un réseau : la guerre ferroviaire neuchâteloise (1855-1865) », *Revue historique neuchâteloise : Musée neuchâtelois : revue d'histoire régionale fondée en 1864*, 2010, p. 111-127.

BOIME Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971.

BOLMAIN Thomas, « II – Socio-philosophie de la “condition étudiante” », dans *Pierre Bourdieu Philosophe : Une critique socio-philosophique de la « condition étudiante »*, Toulouse, EuroPhilosophie Éditions, 2017.

BONNAT Jean-Louis et BOSSIS Mireille (dir.), *Écrire, publier, lire les correspondances (problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, Nantes, Publications de l'Université de Nantes, 1984.

BONNET Alain (dir.), *Art et transmission : l'atelier du XIXe au XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BONNET Alain, « L'atelier sur la route. L'incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes (fin XIXe-début XXe siècle) », dans *Art et transmission : l'atelier du XIXe au XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2014, p. 19-27.

BONNET Alain, PIRE Jean-Miguel et POULOT Dominique (dir.), *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires, 2010.

BONNET Alain, GOARIN Véronique, JAGOT Hélène, SCHWARTZ Emmanuel (dir.), *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu : [La Roche-sur-Yon, Musée municipal, du 13 octobre 2007 au 5 janvier 2008]*, Lyon, Fage, 2007.

BONNET Alain, *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires, 2006.

BONNET Corinne (dir.), *S'écrire et écrire sur l'Antiquité : l'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifiques*, Grenoble, J. Millon, 2008.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art*, Paris, La Martinière, 2004.

BOREL Jacqueline, « Vie et généalogie de l'artiste neuchâtelois Auguste Bachelin (1830-1890) », *Jahrbuch / Schweizerische Gesellschaft für Familienforschung = Annuaire / Société suisse d'études généalogiques*, 1986, p. 187-194.

BOSSIS Mireille (dir.), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994.

BOSSIS Mireille (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles : geste de communication et/ou d'écriture*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 16, n° 54, 1986, p. 89-113.

BOUQUET Jean-Jacques, « Économie et société au XIXe siècle », Paris, Presses Universitaires de France, 2013, vol. 9e éd., p. 88-100.

BOURDIEU Pierre, *La Domination Masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

BOURDIEU Pierre, *La Misère du Monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

BOURDIEU Pierre, « De quoi parle-t-on quand on parle du “problème de la jeunesse” ? », dans *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l’homme à la question des jeunes*, Vaucresson, CRIV, 1986.

BOURDIEU Pierre, « L’illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 69-72.

BOURDIEU Pierre, « La jeunesse n’est qu’un mot », *Questions de sociologie*, 1984.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d’institution », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 43, n° 1, 1982, p. 58-63.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, « Classement, déclassement, reclassement », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 24, n° 1, 1978, p. 2-22.

BOURDIEU Pierre, « L’invention de la vie d’artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 67-93.

BOURDIEU Pierre et Jean-Claude PASSERON, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d’enseignement.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

BOVE Boris, « Aux origines du complexe de supériorité des parisiens : les louanges de Paris au moyen âge », dans Claude Gauvard et Jean-Louis Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 423-443.

BOYER Charles-Arthur, « Denise Noël, Les femmes peintres au Salon. 1863-1889 », *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, Société d’Études Soréliennes, 1998, p. 184-186.

BOZON Michel, « Des rites de passage aux « premières fois ». Une expérimentation sans fins », *Agora débats/jeunesses*, vol. 28, n° 1, 2002, p. 22-33.

BRAME Caroline, *Le journal intime de Caroline B.*, Paris, Montalba, 1985.

BRANDT Emile William, « Une artiste suisse à Paris : Visite à Louise-Catherine Breslau », *Les Étrennes helvétiques et Grand almanach illustré*, 1913, p. 13-17.

BRAS Gérard et JAQUET Chantal (dir.), *La fabrique des transclasses*, Presses Universitaires de France, Paris, 2018.

BRAUD Michel, « Lecture et écriture du journal intime au XIXe siècle », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 9, 2012, p. 27-36.

BRESNICK Adam, « The Paradox of Bildung: Balzac's "Illusions Perdues" », *MLN*, vol. 113, n° 4, 1998, p. 823-850.

BRISSETTE Pascal et Anthony GLINOER (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

BROGNIEZ Laurence, « Introduction », *Romantisme*, vol. 202, n° 4, Armand Colin, 2023, p. 5-12.

BROGNIEZ Laurence, « De l'intérieur d'artiste à l'intérieur artiste : l'atelier d'artiste, entre pierre et papier, dans le Bruxelles fin de siècle », *Dix-neuf*, vol. 22, n° 3-4, 2018, p. 245-261.

BROGNIEZ Laurence, « Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870) », *Texte et image*, vol. 1, 2011 (en ligne : <http://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/index.php?id=77> ; consulté le 8 mars 2021).

BROGNIEZ Laurence et Tatiana DEBROUX, *Itinéraire des ateliers d'artistes à Bruxelles*, Bruxelles, Société royale Belge de géographie, 2019.

BRU Thérèse, « Plus vrai que nature : conversion de l'information scientifique en objets, conversion des objets en informations dans les correspondances en sciences naturelles », dans *Matière à écrire Les échanges de correspondance du XVIe au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 179-203.

BUCHINGER-FRÜH Marie Luise, *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkariatur des « Charivari » zwischen 1850 und 1870*, Frankfurt ; Berne ; New York ; Paris, Peter Lang, 1987.

BUDRY Paul, « Félix Vallotton », *Pages d'art*, n° 143, 1916, p. 143-186.

BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (éd.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, dans [Http://journals.openedition.org/lectures](http://journals.openedition.org/lectures), Villeneuve d'Ascq., Presses universitaires du Septentrion, 2009.

BURGNARD Sylvie et PRAZ Anne-Françoise (dir.), *Genre et bien-être : questionner les inégalités*, Zurich, Seismo, 2011.

BURNAND René, *Jeunesse de peintres : Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne, Éditions Spes, 1949.

BUYSSENS Danielle, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, La Baconnière Arts, 2008.

BUYSSENS Danielle et SCHNEITER Liliane (dir.), *De l'École, 1748-1998*, Genève, École supérieure d'art visuel, 1998.

BUYSSENS Danielle, « Des arts trop beaux pour l'État ? », *Libéralisme genevois, du Code civil aux constitutions (1804-1842) : [actes du colloque organisé les 19, 20 et 21 novembre 1992 par les Facultés de Droit et des Lettres]*, 1994, p. 161-182.

CABANNE Pierre, *Scandale dans l'art*, Paris, Différence, 2007.

CACHIN Françoise, PINGEOT Anne, RAPETTI Rodolphe, THIEBAUT Philippe, VIGNE Georges, BASCOU Marc, HEILBRUN Françoise, LACAMBRE Geneviève, NORMAND Antoinette Le et NÉAGU Philippe, *L'art du XIXe siècle : 1850-1905*, Paris, Citadelles, 1990.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, vol. 5, n° 1, 2001, p. 91-115.

CAILAR Arlette, « Chevalier Louis — Les Parisiens », *Population*, vol. 23, n° 5, 1968, p. 943-944.

CAILLÉ Alain, « Quelle dette de vie ? », *L'homme. Revue française d'anthropologie*, n° 162, 2002, p. 243-254.

CALAME Caroline, « Auguste Bachelin, peintre, historien, critique d'art et romancier (1830-1890) », dans *Biographies Neuchâteloises, de la Révolution au cap du XXe siècle*, Hauterive, Gilles Attinger, 2001.

CAPITELLI Giovanna et CHARLE Christophe, *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.

CAROL Anne, « L'expérience ferroviaire : Culture somatique et voyages en train au XIXe siècle », dans Christophe Granger (éd.), *Histoire par corps : Chair, posture, charisme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 77-107.

CARON Jean-Claude, *Génération romantiques : les étudiants de Paris & le Quartier latin (1814-1851)*, Paris, Armand Colin, 1991.

CASANOVA PASCAL, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », dans Christophe Charle et Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 289-296.

CASASUS Gilbert, « Le concept de République est-il adapté à la Suisse ? », dans Robert Belot (éd.), *Tous Républicains !*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 91-100.

CASSARINO Jean-Pierre, *Migrant de retour au Maghreb. Réintégration et enjeux de développement*, Florence, European University Institute - Robert Schuman Centre for Advanced Studies, 2007.

CASSARINO Jean-Pierre, « Theorising Return Migration : The Conceptual Approach to Return Migrants Revisited », *International Journal on Multicultural Societies*, vol. 6, n° 2, 2004, p. 253-279.

CASTELLANI JEAN-PIERRE, *Écriture de soi et autorité*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 40, n° 1, 1981, p. 51-72.

CAZES Laurent, « L'internationalisation des expositions parisiennes et la crise du système du Salon à la fin du XIXe siècle », sur *ILCEA*, ELLUG, 2021 (en ligne : <https://journals.openedition.org/ilcea/12449> ; consulté le 29 janvier 2024).

CAZES Laurent, « Artistes étrangers et écoles nationales. Dialectiques européennes dans la critique de Salon sous le Second Empire », dans *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, Lausanne, Peter Lang, 2017, vol. 5, p. 113-122.

CHABAUD Gilles (dir.), *Classement, déclassement, reclassement - de l'Antiquité à nos jours*, Pulim, Limoges, 2011.

CHALINE Jean-Pierre, « Parisianisme ou provincialisme culturel ? : Les sociétés savantes et la capitale dans la France du XIXe siècle », dans Christophe Charle et Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 297-303.

CHAMPAGNE Patrick et Olivier CHRISTIN, *Pierre Bourdieu : une initiation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012.

CHARLE Christophe, « Conclusions et prolongements », dans Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 435-438.

CHARLE Christophe, « Introduction. Pour une histoire culturelle et symbolique des capitales européennes », dans Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 9-22.

CHARLE Christophe, « Paris, capitale de la discordance des temps », dans *Discordance des temps*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 81-102.

CHARLE Christophe, « Paris métropole culturelle. Essai de comparaison avec Berlin (1880-1920) », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 111, n° 1, 1999, p. 455-476.

CHARLE Christophe, *Paris, fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

CHARLE Christophe, « Jerrold Seigel, Paris bohème, 1830-1930. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise », *Annales*, vol. 49, n° 3, 1994, p. 717-719.

CHARLE Christophe et MICHAUD Claude, « Vivre "parisiennement" introduction », dans Claude Gauvard et Jean-Louis Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 195-205.

CHARLE Christophe et ROCHE Daniel (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014.

CHARLE Christophe et ROCHE Daniel, *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004.

CHARPY Manuel, « La veste retournée », *Socio-anthropologie*, n° 30, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 99-118.

CHARPY Manuel, « Quartiers à la mode et attraction des marges. Législateurs du goût et conquêtes urbaines après 1860 », dans *Agrandir Paris (1860-1970)*, Paris, Sorbonne, 2012, p. 185-203.

CHARPY Manuel, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Tours, Université François-Rabelais, thèse de doctorat soutenue en 2010.

CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages : Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, vol. 26, n° 3, 2009, p. 43.

CHARPY Manuel, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris. », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 24, 2002, p. 125-150.

CHATELAIN Emma, « Le Jura bernois (1863-1998) », sur *Dictionnaire du Jura*, 2007 (en ligne : <https://diju.ch/notices/detail/5942-jura-bernois-le-1863-1998> ; consulté le 1^{er} mars 2024).

CHATELAIN Emma, « Presse (Jura bernois) », sur *Dictionnaire du Jura*, 2007 (en ligne : <https://www.diju.ch/notices/detail/5951-presse-jura-bernois> ; consulté le 1^{er} mars 2024).

CHATRIOT Alain et CHESSEL Marie-Emmanuelle, « L'histoire de la distribution : un chantier inachevé », *Histoire, Économie et Société*, vol. 25, n° 1, 2006, p. 67-82.

CHAUDONNERET Marie-Claude (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Âge aux années 1920 : actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005*, Bern, P. Lang, 2007.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

CHEMINAUD Julie, « Une figure physiologique de la singularité : l'artiste dans la deuxième moitié du XIXe siècle », dans Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer (éd.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 169-179.

CHÉROUX Clément, « Vues du train », sur *Études photographiques*, Société française de photographie, 1996 (en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101> ; consulté le 22 mai 2024).

CHESSEX Pierre, « L'émigration artistique à la fin de l'Ancien Régime », *Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'histoire de l'art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di storia dell'arte in Svizzera*, vol. 43, n° 4, 1992, p. 491-501.

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Perrin, 2002.

CHEVALIER Louis, *Les Parisiens*, Paris, Hachette, 1967.

CHEVILLOT Catherine et VIGNE Georges, « Base de données, Salons et expositions de groupes 1673-1914 », 2006 (en ligne : <http://salons.musee-orsay.fr/> ; consulté le 25 mars 2024).

CHEVREL Yves, « Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères », *Littératures*, vol. 57, n° 1, 2007, p. 302-303.

CHIMÈNES Myriam, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) », dans Christophe Charle et Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 369-380.

CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004.

CHIVALLON Christine, « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. », *Raisons politiques*, n° 27, n° 3, Presses de Sciences Po, 2007, p. 131-172.

CHRISTIN Olivier, DARGNIES-DE VITRY Servane et MARTIN François-René (dir.), *Esthétique et républiques. Une anthropologie des images*, Paris, Le Bord de l'eau, 2022.

CHOTARD Loïc, *Approches du XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

CICCONE ALBERT, « Transmission psychique et fantasme de transmission. La parentalité à l'épreuve », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 2, n° 43, 2014, p. 59-79.

CIFONELLI Hugues, *La sexualité de son voisin. Regard croisé des voyageurs français et italiens à travers le récit de leur voyage en France et en Italie (1730-1780)*, Grenoble, Université de Grenoble, mémoire de master II soutenu en 2011.

CINGRIA-VANEYRE Alexandre, « Les Salons de Paris en 1909 et les artistes suisses », *La voile latine*, 1909, p. 197-205.

CINQUINI Philippe, *Les artistes chinois à L'École des Beaux-Arts 1900-1949*, Paris, Mare et Martin arts, 2023.

CINQUINI Philippe, « Les artistes chinois à l'École des beaux-arts de Paris », *Histoire de l'art*, n° 82, 2018, p. 1-16.

CINQUINI Philippe, *Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique*, Lille, Université Charles de Gaulle, thèse de doctorat soutenue en 2017.

CLARK Kenneth, *Moments of Vision and Other Essays*, New York, Harpercollins, 1982.

CLAUSTRAT Franck, « Centres, marges, lisières : espaces et mobilité de l'art au XIXe siècle », dans *L'art au XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 77-133.

CLAVIEN Alain, *Grandeurs et misères de la presse politique : le match Gazette de Lausanne - Journal de Genève*, Lausanne, Antipodes, 2010.

CLÉMENT Charles, *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1875.

C.M., « Les artistes suisses à Paris », *Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1913.

COGEVAL Guy (dir.), *Félix Vallotton : le feu sous la glace*, Paris, RMN-Grand Palais, 2013.

COHEN Évelyne, « Le parisien construit par Louis Chevalier », dans Claude Gauvard et Jean-Louis Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 97-107.

COLLIER Peter et LETHBRIDGE Robert, *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Londres, Yale University Press, 1994.

CONCHOU Thomas, FERA Anna, GRATALOUP Victorine et KLONOWSKI Carine, « La vie d'artiste(s) », *Vacarme*, vol. 75, n° 2, 2016, p. 111-117.

CONTE Isabelle, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 35, 2018, p. 87-98.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire des émotions*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

CORBIN Alain et PERROT Michelle, « Des femmes, des hommes et des genres », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 75, n° 3, 2002, p. 167-176.

CORBIN Alain, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2014.

Correspondance/s. Gustave de Beaumont, Genève, Tipografia Mennini, 2015.

COSNIER Colette, *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*, Paris, Pierre Horay, 1985.

CRÉPIN Annie et ROYNETTE Odile, « Jeunes hommes, jeunesse et service militaire au XIXe siècle », *Jeunesse oblige*, 2009, p. 67-82.

CRINQUAND Sylvie (dir.), *Dernières lettres*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.

CROSNIER Jules, *Pauline de Beaumont*, Genève, Administrateur : Léon Bovy, 1906.

CROSNIER LECONTE Marie-Laure, « Les élèves suisses à l'École des beaux-arts de Paris 1800-1968 », *Études de lettres*, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 15 mars 2017, p. 15-30.

- CROW Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000.
- CROW Thomas, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1995.
- C.R.P., « La vie à Paris, Paris 28 février », *L'Impartial*, 3 mars 1907, p. 1.
- CURREY Mason (éd.), *Daily Rituals: How Artists Work*, New York, Knopf, 2013.
- DARRAGON Eric, « Salon et art moderne », dans Christophe Charle et Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 361-367.
- DAUDET Léon, *Le stupide XIXe siècle*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1922.
- DAUPHIN Cécile, « Les correspondances comme objet historique », *Sociétés Représentations*, n° 13, n° 1, Éditions de la Sorbonne, 2002, p. 43-50.
- DAUPHIN Cécile, *Prête-moi ta plume... : les manuels épistolaires au XIXe siècle*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Le sens de l'histoire », 2000.
- DAUPHIN Cécile, LEBRUN-PEZERAT Pierrette et POUBLAN Danièle, *Ces bonnes lettres : Une correspondance familiale au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2015.
- DAVID Jean-Elie, *Notes au crayon : souvenirs d'un arpenteur genevois (1855-1898)*, Lausanne, Éditions d'en Bas, 2004.
- DAVID Jean-Elie, « Eugène Burnand », *Gazette de Lausanne*, 8 février 1921, p. 1.
- DELACOUR Hélène et LECA Bernard, « Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitution- nalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles », *M@n@gement*, vol. 14, n° 1, 2011, p. 47-78.
- DELARUE-MARDRUS Lucie, *Mes mémoires*, Paris, Gallimard, 1938.
- DELODDER Maxim, « Être gay et lesbienne au XIXe siècle », sur *Acta fabula*, Acta fabula / Équipe de recherche Fabula, 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document13707.php> ; consulté le 1^{er} mai 2024).
- DELPY Pierre-Marie, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypotheses*, vol. 18, n° 1, 2015, p. 263-274.
- DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, MAZUREL Hervé et OUALDI M'hamed, « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 47, 2013, p. 155-189.
- DEMAY Marie-Claude, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 7-13.

DEMAY Marie-Claude et PERNOT Denis, *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, Paris, Ellipses, 1998.

DEMONET Michel, BOUREAU Alain, CHARTIER Roger, *La correspondance les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991.

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, dans *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, 2011.

DESMITT Claire, « La figure du transfuge : illustration biographique d'un parcours de résistance et de recherche », *Le sujet dans la cite*, Actuels N° 4, n° 1, L'Harmattan, 26 mars 2015, p. 164-175.

DESPLANQUE Kathryn, « A Physiology of the Inglorious Artist in Early Ninetenth-Century Paris », dans *The Mediatization of the Artist*, Londres, Palgrave MacMillan, 2018.

DEUHLER Florens et GENDROZ Brigitte (dir.), *Ars Helvetica : arts et culture visuels en Suisse / 13, Index général / établi par: Brigitte Gendroz ... [et al.]*, Disentis, Éditions Desertina, 1993.

Devenir Suisse : bicentenaire d'une Genève helvétique : exposition, Genève, Maison Tavel, 16 mai 2015-10 janvier 2016, Genève, Somogy, 2015.

DI MÉO Guy, « Épistémologie des approches géographiques et socio-anthropologiques du quartier urbain », *Annales de géographie*, vol. 103, n° 577, 1994, p. 255-275.

DIAZ Brigitte, « Le journal de Marie Bashkirtseff ou les mémoires d'une jeune fille enragée », *Francofonia*, n° 66, 2014, p. 75-91.

DIAZ Brigitte, « Le défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIXe siècle », *Épistolaire*, n° 33, 2007, p. 175-193.

DIAZ Brigitte et José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 4, 2009, p. 117-146.

DIAZ DELPHINE, « Le vocabulaire de l'exil », 2020 (en ligne : <https://asileurope.humanum.fr/le-vocabulaire-de-lexil/exile> ; consulté le 16 septembre 2024).

DIAZ José-Luis, « Le XIXe siècle devant les correspondances », *Romantisme*, vol. 25, n° 90, 1995, p. 7-26.

DODMAN THOMAS, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Editions du Seuil, 2022.

DODMAN THOMAS, « De l'utopie à la nostalgie en Algérie française », sur *Conserveries mémorielles*, 2018 (en ligne : <http://journals.openedition.org/cm/2885> ; consulté le 16 septembre 2024).

DODMAN THOMAS, « Un pays pour la colonie : Mourir de nostalgie en Algérie française, 1830-1880 », *Annales Histories, Sciences Sociales*, vol. 66, n° 3, 2011, p. 741-784.

DOGRAMACI Burcu, HETSCHOLD Mareike, KARP LUGO Laura, LEE Rachel et ROTH Helene, *Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Baltimore, Maryland, Leuven University Press, 2020.

DOMBROWSKI André et CLAYSON Hollis (dir.), *Is Paris still the capital of the nineteenth century? : essays on art and modernity, 1850-1900*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

DORNEL Laurent, « L'insulte xénophobe en France au XIXe siècle », dans *L'Insulte (en) politique. Europe et Amérique latine du XIXe siècle à nos jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 111-120.

DORNEL Laurent, « Naissance politique de la xénophobie (France, fin XIXe siècle) », dans *La voix & le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise-Pascal, 2005, p. 217-229.

DORNEL Laurent, « La France hostile. Histoire de la xénophobie en France au XIXe siècle, Thèse de doctorat en histoire », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 24, 2002, p. 236-240.

DOSSE François, *Le pari biographique : Écrire une vie de François Dosse*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

DOUDET Caroline, « Comment l'élégance vient aux provinciaux : L'apprentissage des codes du Paraître dans Illusions perdues de Balzac », dans Isabelle Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 183-195.

DUBOIS Jacques, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire*, Paris, Picard, 2014.

DUBY Georges et ARIES Philippe, *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

DUCREY Marina, *Félix Vallotton, 1865-1925 - l'œuvre peint. Catalogue raisonné*, Milan, 5 Continents, 2005.

DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahier du Genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 17-43.

DUVAL Jean-François, « Ce que je suis est foncièrement douteux - Entretien Paul Ricoeur », *Philosophie magazine*, n° 67, 2013, p. 68-73.

EITNER Lorenz, *La Peinture au XIXe siècle en Europe*, Paris, Hazan, 2007.

ERLL Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Stuttgart Weimar, J.B. Metzler, Part of Springer Nature - Springer-Verlag GmbH, 2005.

ERNST Dominique, « Au Salève, les de Beaumont, peintres de la nature », *Le Messenger*, 2013.

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

FABRE Côme, *Charles Gleyre (1806-1874). Le romantique repent*, Paris, Hazan, 2016.

FABRE Daniel, *Passer à l'âge d'homme : Dans les sociétés méditerranéennes*, Paris, Gallimard, 2022.

FABRE Daniel, « Vivre, écrire, archiver », *Sociétés & Représentations*, vol. 13, n° 1, Éditions de la Sorbonne, 2002, p. 17-42.

FABRE Daniel, *Par écrit : Ethnologie des écritures Quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

FABRE Daniel, *Écritures ordinaires*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou, 1993.

FABRE Daniel, Alessio CATALINI, Anna IUSO, Jean-Claude SCHMITT et Jean-Claude historien SCHMITT, *L'invisible initiation*, Paris, EHESS, 2019.

FARAUT François, *Histoire de la Belle Jardinière*, Paris, Belin, 1987.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

FAURE Alain, « Comment devenait-on Parisien ? La question de l'intégration dans le Paris de la fin du XIXe siècle », dans Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 37-57.

FAUVEL-ROUIF Denise (dir.), *La jeunesse et ses mouvements : influence sur l'évolution des sociétés aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1992.

FAVRE Aline, *Joseph Reichlen (1846-1913). Peintre fribourgeois : une première étude consacrée à sa formation artistique et à sa technique picturale*, Berne, Haute École des Arts de Berne, mémoire de master soutenu en 2017.

FAÏ-SALLOIS Fanny, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle*, Paris, Payot, 1980.

FEBVRE Lucien, « La sensibilité et l'histoire : Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? », *Annales d'histoire sociale*, vol. 3, n° 1/2, 1941, p. 5-20.

FEGDAL Charles, *Félix Vallotton*, s.l., Rieder, 1931.

FEHRER Catherine, « Women at the Académie Julian in Paris », *The Burlington Magazine*, vol. 136, n° 1100, 1994, p. 752-757.

FELDER Sabine et FISCHER Peter, « Hans Emmenegger im Spiegel seines Briefwechsels », dans « Herrlich öde einsame Gegend », *Hans Emmenegger - ein Maler zwischen Böcklin und Hodler*, catalogue d'exposition, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 6 décembre 1987 – 20 janvier

1988 ; Soleure, Kunstmuseum, 30 janvier-20 mars 1988 ; Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, 8 mai-26 juin 1988, Lucerne, Kunstmuseum, 1987, p. 82-101.

VON FELLENBERG Valentine, « K stlerausbildung zwischen Autonomie und politischer Einflussnahme Die Académie royale de peinture et de sculpture und die Initiativen in der Schweizerischen Eidgenossenschaft und Helvetischen Republik », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2018, vol. 45, p. 197-229.

FELLER-VEST Veronika, « Jakob Ruch », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2010 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/041346/2010-11-17/> ; consulté le 7 novembre 2022).

FERRAZZO CAROLINE et GAJO CORALINE, *Bienne et les arts au féminin*, Colombier, Château & Attinger, 2024.

FERRY Luc, *L'invention de la vie de bohème, 1830-1900*, Paris,  ditions Cercle d'art, 2012.

FIBBI Rosita et D'AMATO Gianni, « Transnationalisme des migrants en Europe : une preuve par les faits », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 24, né 2, Université de Poitiers, 2008, p. 7-22.

FONTAINE André, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, La querelle du dessin et de la couleur, discours de Le Brun, De Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne, l'année 1672*, Paris, Albert Fontemoing, 1903.

FONTAINE Jacqueline, « Chapitre 4. Le Journal intime », dans *La passion du savoir féminin*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 63-70.

FORSTER John Wycliffe Lowes, *Under the Studio Light: Leaves From a Portrait Painter's Sketch Book*, Canada, Macmillan Company, 1928.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposées à l'égard des femmes dans les musées en France au XIXe siècle », *Romantisme*, né 173, 2016, p. 56-67.

FOUGÈRE J., « Berthoud (Éric). Une amitié littéraire. Auguste Bachelin et le Bibliophile Jacob. Suivi des lettres de Paul Lacroix au ménage Bachelin - 1869-1883 », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 53, né 1, 1975, p. 203-207.

FOX JOHN SHIRLEY, *Reminiscences*, Londres, Fox, 1909.

FRAN ONS André et GOYARD Claude (dir.), *Les Correspondances inédites*, Paris, Economica, 1984.

FREIDSON Eliot, CHAMBOREDON Jean-Claude et MENDER Pierre-Michel, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, né 3, 1986, p. 431-443.

FRÉVILLE Véronique, « Joël Gendreau - L'Adolescence et ses "rites" de passage », sur *Agora débats/jeunesses*, 1999 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_1999_num_15_1_1670_t15_0145_0000_1 ; consulté le 20 décembre 2023).

FRIJHOFF Willem, « Autodidaxies, XVIe-XIXe siècles. Jalons pour la construction d'un objet historique », *Histoire de l'éducation*, n° 70, 1996, p. 5-27.

FROIDEVAUX Georges, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.

FUREIX Emmanuel, *L'œil blessé politiques de l'iconoclasme après la Révolution française*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019.

GAJO-GUYOT Coraline, « Les Helvètes et le concours d'entrée à l'École des beaux-arts, crainte ou désintérêt ? (1850-1900) », sur *HPCA*, 23 mars 2023 (en ligne : <https://hpc.a.hypotheses.org/1651> ; consulté le 22 novembre 2023).

GAJO-GUYOT Coraline, *Gustave de Beaumont. Peintre de la vie genevoise*, Colombier, Château & Attinger, 2022.

GAJO-GUYOT Coraline, « Joseph Reichlen, la voie parisienne tardive : le coût du rêve », *Joseph Reichlen (1864-1913) Le peintre de la Belle Époque*, IV, n° 217, 2022, p. 74-79.

GALLAND OLIVIER, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2022.

GARB TAMAR, *Sisters of the brush : women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, Londres, Yale University Press, 1994.

GARNEAU Stéphanie, « Migrer pour réussir ? De jeunes Marocains au Québec », *Hommes & Migrations*, vol. 1336, n° 1, 2022, p. 55-61.

GASSAMA El Hadj, *La Dette originelle : analyse des ressorts de la solidarité des immigrés Sénégalais en France avec leur pays à travers le don, l'engagement et l'entrepreneuriat*, Can, Université de Caen, thèse de doctorat soutenue en 2018.

GASSIER Pierre et SCHMIDT-SURDEZ Maryse (dir.), *Léopold Robert - Marcotte d'Argenteuil : correspondance 1824-1835*, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, 2005.

GAUVARD Claude et CORBIN Alain, « Se sentir parisien », dans Jean-Louis Robert (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 411-419.

GENDREAU Joël, *L'adolescence et ses « rites » de passage*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le statut social de l'artiste professionnel aux 19e et 20e siècle », dans *La condition sociale de l'artiste : XVIe-XXe siècles : actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987, p. 87-98.

GENOUD-JUNGO Sylvie (dir.), *Joseph Reichlen (1846-1913). Le peintre de la Belle Époque*, Fribourg, Pro Fribourg, 2022, vol. IV.

GENOUD Sylvie, *Le peintre fribourgeois Joseph Reichlen (1846-1913). Étude monographique*, Fribourg, Université de Fribourg, mémoire de licence soutenue en 1999.

GEORGEL Chantal et LACAMBRE Geneviève (dir.), *1848, La République et l'art vivant*, Paris, Fayard : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

GEORGES-RENARD Louise, « Louise-Catherine Breslau », dans Philippe Godet (éd.), *Au Foyer Romand, Étrennes littéraires pour 1906*, Lausanne, F. Payot, 1906, p. 171-191.

GERBOD Paul, « Des étrangers à Paris au XIXe siècle », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, p. 569-580.

GHORBAL Karim, « La correspondance est-elle une source fiable pour l'historien ? Le cas de l'économiste Josiah Tucker (1713-1799) », dans *Matière à écrire Les échanges de correspondance du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 205-220.

GIACOMETTI Giovanni, *Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2003.

GIACOMETTI Marco, *Augusto Giacometti: in einem förmlichen Farbentaumel : die Biografie*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2022.

GILBERT M, « L'homme souffrant en quête de sens : du récit de soi à l'identité narrative. Une réflexion à partir de Ricoeur », *Anthropologie clinique et sciences humaines*, n° 5, 2007, p. 72-76.

GILLIERON, OLIVIER, *Léo-Paul Robert. 1851-1923. En quête de perfection*, Colombier, Château & Attinger, 2023.

GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1980.

GIRODIE André, *Un peintre alsacien de transition ; Clément Faller*, Strasbourg, Revue alsacienne illustrée, 1907.

GIRON Charles et SANDREUTER Hans, « Exposition universelle de Paris 1900 : rapports de M. Ch. Giron, à Vevey, et de M. Hans Sandreuter », *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, n° 16, 1901.

GISÈLE SAPIRO, « « Je n'ai jamais appris à écrire » Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 3, n° 68, 2007, p. 12-33.

GLICENSTEIN Jérôme, « Nathalie Heinich, L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 05, 2007, p. 125-126.

GOETSCHY Gustave, *L'académie Julian : 1881*, Paris, L'Échoppe, 2021.

GOFFMAN Erving, *La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

GOFFMAN Erving, *Les relations en public*, Paris, Les Éditions de minuit, 1975.

GONCOURT Edmond et GONCOURT Jules, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996.

GONNARD Catherine, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de l'UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, p. 121-135.

GONNARD Catherine, *Femmes/artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GONZALEZL-QUIJANO Lola, *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIXe siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015.

GOUDINOUX Véronique, *Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, Villeneuve-d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2015.

GRACEFFA Agnès, « Le statut de l'artiste en France depuis la fin du Moyen Âge : pluralité et fragilité », dans *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, p. 11-25.

GRACEFFA Agnès et JOYEUX-PRUNNEL Béatrice (dir.), *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012.

GRAFMEYER Yves, « 1. Le quartier des sociologues », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 21-31.

GRAVEL Frédéric, *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique*, Montréal, Université du Québec, mémoire de maîtrise soutenu en 2010.

GREER Germain, « À tout prix devenir quelqu'un : the women of the Académie Julian », dans *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Londres, Yale University Press, 1994, p. 40-58.

GRELLET Pierre, *Jules Blancpain : 1860-1914*, Lausanne, Éditions Spes, 1926.

GRIBAUDI Maurizio, « Échelle, pertinence, configuration », dans *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 1996, p. 71-94.

GRIENER Pascal et JACCARD Paul-André (dir.), *Paris ! Paris ! : les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793-1863)*, Genève ; Lausanne, Slatkine ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2014.

GRIENER Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 2014, p. 13-26.

GRIENER Pascal, « “Les Helvètes à Paris” : les artistes suisses formés à l’École des beaux-arts, Paris, 1793-1863 », *Perspective : actualités de la recherche en histoire de l’art*, 2006, p. 247-250.

GRIENER PASCAL, GUERDAT PAMELLA, *Correspondance I, Une sculptrice à l’œuvre*, Fribourg, Société d’histoire du canton de Fribourg, 2015.

GRIENER Pascal (dir.), *Le cadre national : communications présentées au 19e colloque de l’Association suisse des historiens et historiennes d’art, Lausanne-Dorigny, 3-4 novembre 1995*, Zürich, K. Schwegler, 1996.

GUESLIN André et KALIFA Domonique (éd.), *Les exclus en Europe. 1830-1930, [actes du colloque, Paris VIII, 22-24 janvier 1998]*, Paris, Éditions de l’Atelier, 1999.

GUËX Sébastien et JACCARD Paul-André (dir.), *Le marché de l’art en Suisse du XIXe siècle à nos jours : [actes du colloque de Lausanne, Section d’histoire de l’Université, 6 et 7 novembre 2009]*, Lausanne : Zurich, Unil ; SIK ISEA, 2011.

GUILLOUËT Jean-Marie, A. JONES Caroline, MENDER Pierre-Michel et SOFIO Séverine, « Enquête sur l’atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, n° 1, 2014, p. 27-42.

GUINAND Julie, *Auguste Bachelin (1830-1890) : romancier patriote et réaliste*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, mémoire de master soutenu en 2012.

GUISAN Gilbert et JAKUBEC Doris (dir.), *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l’histoire d’une oeuvre*, Lausanne ; Paris, Bibliothèque des arts, 1973.

GUZZI-HEB SANDRO, « Egodocuments, biographie et microhistoire en perspective. Une histoire d’amour », sur *Études de lettres [En ligne]*, 2016 (en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/895> ; consulté le 16 septembre 2024).

GUYOT Coraline, *Gustave de Beaumont. Regards sur une trajectoire genevoise oubliée*, Lausanne, Université de Lausanne, 2018.

GUYOT Coraline et Diane ESSELBORN, *Jules Blancpain (1860-1914)*, Bienne, Intervalles, 2019.

HAHNLOSER-BÜHLER Hedy, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, Éditions A. Sedrowski, 1936. Félix Vallotton.

HALBWACHS MAURICE, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

HANCOCK Claire, *Paris et Londres au XIXe siècle - Représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS Editions, 2003.

HAUPTMAN William, « Delaroche’s and Gleyre’s Teaching Ateliers and Their Group Portraits », *Studies in the History of Art*, vol. 18, 1985, p. 79-119.

HEINICH Nathalie, « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 23-38.

HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2012.

HEINICH Nathalie, « Pour en finir avec l'«illusion biographique» », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 195-196, Éditions de l'EHESS, 2010, p. 421-430.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

HELLMANN Anouk, *Charles L'Eplattenier, 1874-1946*, Hauterive, Éditions Attinger, 2011.

HÉMARDINQUER Jean-Jacques, « Les consommations des villes françaises (viandes et boissons) au milieu du XIXe siècle », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 4, 1961, p. 740-747.

HÉMON Eva, « Le temps des migrants ; les temps de l'exil », *Thérapie Familiale*, vol. 23, n° 2, Médecine & Hygiène, 2002, p. 183-194.

HENRY Philippe et JELMINI Jean-Pierre (éd.), *La correspondance familiale en Suisse romande aux XVIIIe et XIXe siècles. Affectivité, sociabilité, réseaux*, Neuchâtel, Alphil, 2006.

HERMANN Irène, « Un mariage de raison qui a bien tourné », *Genève et la Suisse*, n° 117, 2014, p. 24-42.

HERR-LAPORTE Catherine, *Être à l'heure : une histoire de la coordination temporelle dans les transports terrestres en France au cours d'un long XVIIe siècle*, Neuchâtel, Université Paris Cité et Université de Neuchâtel, thèse de doctorat soutenue en 2022.

HESPERS Simon, « Échanges artistiques ou transferts culturels ? Quelques réflexions terminologiques et historiographiques en histoire de l'art », dans *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris, Picard, 2014, p. 37-44.

HIGONNET Patrice, *Paris, capitale du monde : des Lumières au surréalisme*, Paris, Tallandier, 2005.

HORN Marilyn J. et GUREL Lois M., *The Second Skin: An Interdisciplinary Study of Clothing*, Boston, Houghton Mifflin, 1981.

HOUSSAIS Laurent, « Salon(s), marché et critique d'art », dans *L'art au XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 171-213.

HUG Nathalie, *La peinture suisse : tableaux de maîtres des collections privées. Catalogue d'exposition, Ville de Chênes-Bougeries, Espace Nouveau Vallon, 13 au 29 mars 2015*, Chêne-Bougeries, Espace Nouveau Vallon, 2015.

HUGGLER Max, *La peinture suisse au dix-neuvième siècle*, Bâle, Holbein, 1943.

JACCARD Paul-André et GUERX Sébastien, *Le marché de l'art en Suisse. Du XIXe siècle à nos jours*, Zurich/Lausanne, SIK-ISEA, 2011.

JACCARD Paul-André, POLETTI Katia, KOELLA Rudolf, *Félix Vallotton, critique d'art: 1865-1925*, Milan, 5 Continents, 2012.

JACQUES Anne (éd.), *Beaux-arts, de l'académie aux quat'z'arts*, Paris, ENSBA, 2001.

JAQUET Chantal, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, Presse universitaire de France, 2014.

JOHNER Aline, *La sexualité comme expression d'identités religieuses et politiques dans le canton de Vaud (fin de l'Ancien Régime–1848)*, Neuchâtel, Alphil, 2022.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Peut-on faire l'histoire du statut de l'artiste ? », dans *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, p. 5-9.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « “L'art mobilier” La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », dans Christophe Charle (éd.), *Le temps des capitales culturelles : XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 171-207.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, Éditions de la Sorbonne, 2003, p. 187-199.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 1, n° 6, 2003, p. 149-162.

JULIA Dominique et Philippe BOUTRY, « Rome, capitale du pèlerinage. Traditions modernes et recompositions postrévolutionnaires », dans *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004.

JUNOD Philippe, « Edouard Ravel, un peintre à redécouvrir », *Cahiers*, n° 19, 2008.

KAENEL Philippe, *Eugène Burnand, peintre naturaliste*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2004.

KAENEL Philippe, « Les illustrateurs suisses à Paris vers 1900. D'Eugène Burnand à Théophile Alexandre Steinlen », *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, n° 47, 1996, p. 360-377.

KAHN Gustave, *La Femme dans la caricature française*, Paris, Albert Méricant, 1911.

KALIFA DOMINIQUE, *Paris : Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, Paris, Payot, 2018.

KANDIAH Jamila, *L'École de Savièse sous le prisme du genre : les cas de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard, Valentine Méteïn-Gilliard et de leurs homologues masculins*, Lausanne, Université de Lausanne, thèse de doctorat soutenue en 2021.

KARP LUGO Laura, « Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 50, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 266-268.

KARP LUGO Laura, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, Panthéon-Sorbonne, Université Paris 1, thèse de doctorat soutenue en 2014.

KASPI André et MARÈS Antoine (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990.

KEARNS James et VAISSE Pierre, « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : *le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Paris, Peter Lang, 2010.

KELLER-GERBER Alexandra, « *Ces étudiants étrangers qui restent ou qui veulent rester* » *Résonance de discours en circulation sur l'immigration dans les récits d'étrangers diplômés en Suisse, candidats à « l'établissement »*, Fribourg, Université de Fribourg, thèse de doctorat soutenue en 2015.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'interaction épistolaire », dans *La lettre entre réel et fiction*, Paris, CDU SEDES, 1998, p. 15-36.

KLEMM Christian et RODARI Florian, *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848-1906) : Musée Rath, [exposition] du 5 juin au 13 septembre 1998*, Genève, Musées d'art et d'histoire, 1998.

KÖLZ Alfred, *Histoire constitutionnelle de la Suisse moderne : L'évolution institutionnelle de la Confédération et des cantons depuis 1848. Traduit par Béatrice et Jean-François Aubert*, Berne, Stämpfli Verlag, 2013.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste : un essai historique*, Paris, Allia, 2010.

KRÜGER Anne-Catherine, *Sophie Schaeppi 1852-1921. Eine Künstlerin zwischen Winterthur und Paris*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2022.

KRÜGER Anne-Catherine, « Louise Catherine Breslau », dans *Berufswunsch Malerin! : Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren*, Schwellbrunn, FormatOst, 2020, p. 51-71.

KRÜGER Anne-Catherine, « Sophie Schaeppi », dans *Berufswunsch Malerin! : Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren*, Schwellbrunn, FormatOst, 2020, p. 28-49.

KRÜGER Anne-Catherine, *Die Malerin Louise Catherine Breslau (1856-1927)*, Hambourg, Université de Hambourg, these de doctorat soutenue en 1988.

KUTHY Sandor et Therese BHATTACHARYA-STETTLER, *Albert Anker 1831 - 1910: Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien = catalogue raisonné des peintures et des études à l'huile*, Bern, Kunstmuseum Bern, 1995.

LAFLEUR Thomas Carrier, « Le roman d'apprentissage à l'ère de la modernité : Foucault, Pirandello, Aragon et le spectacle du siècle », *@analyses*, vol. 10, n° 1, 2015, p. 240-274.

LA GORCE Jérôme (dir.), *La condition sociale de l'artiste : XVIe-XXe siècles : actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987.

LAGRANGE Marion, *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris : 1855-1909*, Paris, CTHS, 2010.

LAMON OLIVIER, « Négociier l'asile. L'Etat fédéral suisse et les réfugiés du Printemps des peuples, 1848-1858 », sur *Diasporas*, 2023 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/diasporas.12352> ; consulté le 16 septembre 2024).

LAMON OLIVIER, « Révolution et réconciliation. L'iconographie républicaine du jeune État fédéral helvétiques (1848-1874) », dans *Esthétique et républiques. Une anthropologie des images*, Paris, Le Bord de l'eau, 2022, p. 173-190.

LAPIERRE NICOLE, *Changer de nom*, Paris, Stock, 1995.

LARGUEZE Brigitte, « La "fête de réconciliation" dans le bizutage », *Agora débats/jeunesses*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 35-44.

LARGUEZE Brigitte, « Statut des filles et représentations féminines dans les rituels de bizutage », *Sociétés Contemporaines*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 75-88.

LÄTT Arnold (dir.), *Les Suisses dans le vaste monde*, Genève, Sadag, 1931.

LAUGÉE Thierry et RABILLER Carole (éd.), *Critique d'art et nationalisme : Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, Lausanne, Peter Lang, 2017.

LAVAUD Martine, « Les bohèmes grotesques du XIXe siècle : archéologie d'un mythe », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 73-84.

LAZEGA Emmanuel, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

LAZZAROTTI Olivier, « Notion à la une : habiter », sur *Géoconfluences*, École normale supérieure de Lyon, 2013 (en ligne : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/habiter> ; consulté le 24 avril 2024).

LE GOFF JEAN-MARIE, THOMSIN LAURENCE, et SAUVAIN-DUGERDIL CLAUDINE, « Genre et étapes du passage à la vie adulte en Suisse », *Espace, genre et sociétés*, n° 1, 2004, p. 81-96.

LE ROUX Patrick, « « Transferts culturels » et historiographies provinciales », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 276-298.

LEBORGNE, ERIC, « Valeur de la monnaie de l'Âge Classique au XIXe siècle », sur <https://www.fabula.org>, Équipe de recherche Fabula, 2019 (en ligne : <https://www.fabula.org/actualites/93847/valeur-de-la-monnaie-de-l-ge-classique-au-xixe-siecle-par-eric-leborgne-fiche-pratique.html> ; consulté le 1^{er} novembre 2023).

LE BOT Florence, NOOTENS Thierry et ROUSSEAU Yvan (dir.), *L'argent des familles. Pratiques et régulations sociales en Occident aux XIXe et XXe siècles*, Trois-Rivières et Québec, Centre interuniversitaire d'études québécoises, 2019.

LEBOVICI Élisabeth et GONNARD Catherine, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

LEGOY Corinne, « L'enthousiasme de l'adhésion : nouvelles formes d'émotions politiques », dans *Histoire des émotions*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, vol. 2, p. 277-298.

LEJEUNE Philippe, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LEMERCIER Claire et PICARD Emmanuelle, « Quelle approche prosopographique ? », dans *Les uns et les autres. Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, p. 605-630.

LEMEUX-FRAITOT Sidonie, « Faire œuvre d'atelier », dans *Au-delà du maître : Girodet et l'atelier de David*, Paris, Somogy éditions, 2005.

LENIAUD Jean-Michl, « Marie-Claude Genet-Delacroix. Art et État sous la IIIe République, le système des beaux-arts (compte-rendu) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 152, n° 1, 1994, p. 258-261.

LEPDOR Catherine, KRÜGER Anne-Catherine et WEISBERG Gabriel P., *Louise Breslau : de l'impressionnisme aux années folles*, Lausanne, Skira, 2001.

LEQUIN Yves, « L'apprentissage en France au XIXe siècle : rupture ou continuité ? », *Formation Emploi*, vol. 27, n° 1, 1989, p. 91-100.

LERIBAULT Christophe, *Les Anglais à Paris au 19e siècle*, Paris, Paris Musées, 1994.

LESEC C., *Ateliers d'artistes*, Paris, Éditions courtes et longues, 2017.

LETHÈVE Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

LIENHARD Pierre-André, « La création des bourses et la formation artistique en Suisse (1899-1915) », *Prix conseillé : 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts, 1899-1999 = Über Preise lässt sich reden : 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für Freie Kunst, 1899-1999 = Premi apprezzati : 100 anni di Concorso federale delle belle arti, 1899-1999*, 1999, p. 163-173. Formation artistique.

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle, « "Scènes de la vie de Bohème" de Murger, ou la chronique d'un embourgeoisement annoncé », conférence donnée à l'occasion de la programmation au Théâtre Graslin / l'ANO (Angers-Nantes-Opéra) de *La Bohème* de Puccini ; paru dans : programme de la saison 2002-2003, p. 16-19.

LING Wessie, « Vers une nouvelle esthétique diasporique : Espaces et modalités du travail des créateurs de mode étrangers à Paris », dans Isabelle Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 329-344.

LION Gaspard, « En quête de chez-soi. Le bois de Vincennes, un espace habitable ? », *Annales de Géographie*, vol. 3, n° 697, 2014, p. 956-981.

LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIXe siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006.

LOPES Victor, « Une œuvre sortie de l'ombre : Horace de Saussure par lui-même », *Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 64, 2016, p. 59-64.

LOURDIN Mathieu, *Historique des écoles d'art : collecte de textes relatant l'histoire et l'évolution des écoles d'art à Genève*, Genève, Haute école d'art et de design, 2012.

LUGO Laura Karp, « Alone Together: Exile Sociability and Artistic Networks in Buenos Aires at the Beginning of the 20th Century », dans Laura Karp Lugo, Burcu Dogramaci, Mareike Hetschold, Rachel Lee et Helene Roth (éd.), *Arrival Cities*, Leuven, University Press, 2020, p. 33-54.

LYON-CAEN Judith, « Louis Reybaud panoramiste », *Romantisme*, n° 136, n° 2, 2007, p. 27-38.

MADER Rachel, *Beruf Künstlerin: Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900*, Berlin, Frank Timme, 2013.

MADINIER Louise, *Ceux qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité. Voyages d'artistes autrichiens à Paris au tournant du siècle (1870-1914)*, Paris, École du Louvre, mémoire de master II soutenu en 2019.

MADONIA Francesco Paolo Alexandre, « Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin », dans Marco Modenesi, Francesca Paraboschi et Maria Benedetta Collini (éd.), « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* » *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim : (TOMO II) - L'Ottocento e il Tournant du Siecle*, Milano, Ledizioni, 2019, p. 269-278.

MAINARDI Patricia, *Art and politics of the Second Empire : the Universal Expositions of 1855 and 1867*, Londres, Yale University Press, 1989.

MAINGON Claire, « L'atelier, carrefour de la société des artistes | Histoire et analyse d'images et oeuvres », sur *Histoire et images*, 2008 (en ligne : [/de/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes](#) ; consulté le 7 avril 2021).

MAINGON Claire et Daniel BERGEZ, *Le Salon et ses artistes : Histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français*, Paris, Hermann, 2009.

MARÈS Antoine et MILZA Pierre, « Introduction », dans *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 9-14.

MARK VERA, « L'écriture de soi entre histoire et autobiographie », dans *Par écrit : Ethnologie des écritures Quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 361-376.

MARTIN-FUGIER Anne, « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans Michelle Perrot, *La vie de famille au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 175-248.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, L. Audibert, 2007.

MARZEL Shoshana-Rose, « Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien », *L'Année balzacienne*, vol. 10, n° 1, 2009, p. 127-139.

MASSONAUD Dominique, *Le nu moderne au salon (1799-1853) : revue de presse*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2005.

DE MAUPEOU Félicie, « Les “marchands de tableaux” dans le Bottin du commerce : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955 », *Artl@s Bulletin*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 14.

MAZBOURI Malik et PAVILLON Monique, « La dot et l'hypothèque : étude comparative de deux cours biographiques dans leurs enjeux de classe et de genre », *Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire*, 1995, p. 78.

MEISTER Robert, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, Bienne, Gassmann, 2000.

MEIZOZ Jérôme, *Le droit de « mal écrire » : Quand, les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 2013.

MEIZOZ Jérôme, « Le droit de “mal écrire” : trois cas helvétiques (XVIIIe-XXe siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1996, p. 92-109.

MELDOLESI Tommaso, « Le chemin de fer entre XIXe et XXe siècle : manifestations de l'inquiétude se penchant vers la folie pendant le voyage en train et à la gare », sur *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/cm/2070> ; consulté le 22 mai 2024).

MEYLAN Jean-Louis, *La formation des artistes et ses enjeux : le cas de Genève, de l'École de dessin à l'École supérieure d'art visuel, 1704-1980*, Genève, Connaissances et savoirs, 2009.

MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012.

DE MIJOLLA-MELLOR Sophie, « La bisexualité et ses destins », *Topique*, vol. 160, n° 1, 2024, p. 195-202.

MILANI Pauline, *Profession sculptrice : Performance et transgression de genre sous le Second Empire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022.

MILLIET Paul, *Une famille de républicains fouriéristes : les Milliet*, Paris, M. Giard & E. Brière, 1915.

MILNER John, *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle*, Paris, Du May, 1990.

MIQUEL Pierre, *Art et argent 1800-1900 : L'école de la nature*, Paris, Éditions de la Martinelle, 1987.

MOLS Roger, « Chevalier (Louis). Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 39, n° 1, 1961, p. 145-150.

MONNET Vincent et Anton VOS, « Genève et la Suisse. Un mariage de raison qui a bien tourné », *Campus*, n° 117, 2014, p. 23-43.

MONNIER Gérard, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.

MONNIER Gérard, « L'actualité de l'art urbain à Paris depuis le Second Empire et l'affirmation d'un « droit de cité aux artistes » », dans Christophe Charle et Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 231-235.

MONTCHAL Jérôme, « La tradition ingresque enseignée : Ingres, H. Flandrin, J.-B. Poncet », dans *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 89-114.

MONTIÈGE Samuel, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900*, Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat soutenue en 2011.

MORIZOT Jacques, *Art : changer de conviction*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art : recueil d'articles*, Paris, Flammarion, 1995.

MOULIN Raymonde, *Les artistes essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

MOULIN Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, vol. 25, n° 4, 1983, p. 388-403.

MOULINIER Pierre, « Les étudiants étrangers à Paris en 1900 », *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n° 1308, 2014, p. 119-127.

MOULINIER Pierre, *Les étudiants étrangers à Paris au XIXe siècle : migrations et formation des élites*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

MOULINIER Pierre, « Étudiants voyageurs : quand le Quartier latin accueillait la jeunesse provinciale et étrangère au XIXe siècle », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, vol. 130, n° 9, 2010, p. 73-83.

MOULINIER Pierre, « Genèse d'une jeunesse au XIXe siècle. Quand les étudiants devaient rendre des comptes », dans *Jeunesse oblige*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 37-50.

MOULINIER Pierre, *La naissance de l'étudiant moderne*, Paris, Belin, 2002.

MOULLIER Igor, « Gilles Chabaud, Classement, Déclassement, Reclassement », *Lectures*, Liens Socio, 2011 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lectures/6756> ; consulté le 14 octobre 2021).

MOUYSET Sylvie, « Quand écrire, c'est faire : de la performativité des écritures de soi (Europe, XVIe-XVIIIe S.) », dans *Appel à témoins. Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, Lausanne, Études de Lettres, 2016, p. 17-38.

MÜLLER Paul, « La formation des artistes suisses dans la "capitale des arts", vers 1900 », dans Sylvie Patry (éd.), *Modernités suisses*, Paris, Flammarion, 2021, p. 37-47.

NAUDET Jules, *Entrer dans l'élite : Parcours de réussite en France, aux Etats-Unis et en Inde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

NERLICH France, « La formation artistique au XIXe siècle », dans *L'art au XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 135-168.

NERLICH France, « Ateliers privés enjeux et problématiques, pour l'histoire de l'art », dans *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

NERLICH France, *La peinture française en Allemagne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

NERLICH France, « Interactions et transferts artistiques. », *Histoire de l'art*, vol. 64, n° 1, 2009 (en ligne : https://www.persee.fr/issue/hista_0992-2059_2009_num_64_1 ; consulté le 11 avril 2024).

NERLICH France, « La peinture en Allemagne au XIXe siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 2, 2008, p. 307-336.

NERLICH France et Bénédicte SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 1 :1793-1843.*, Berlin, De Gruyter, 2015.

NERLICH France et Bénédicte SAVOY, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Band 2 : 1844-1870.*, Berlin, De Gruyter, 2015.

« Neuchâtel célèbre les 200 ans de sa Société de Zofingue », sur *Notrehistoire*, 2023 (en ligne : <https://notrehistoire.ch> ; consulté le 15 avril 2024).

NEVEU Catherine, « 2. Le quartier des politistes », dans *Le quartier*, Paris, La Découverte, 2007, p. 32-40.

NOCHLIN Linda, *Why have there been no great women artists?*, Thames&Hudson, Londres, 2021.

NOËL Denise, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », sur *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2004 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-clio-2004-1-page-5.htm> ; consulté le 8 mars 2021).

NOIRIEL Gérard, « République et exclusion en France à la fin du XIXe siècle », dans André Gueslin et Domonique Kalifa (éd.), *Les exclus en Europe. 1830-1930, [actes du colloque, Paris VIII, 22-24 janvier 1998]*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1999, p. 265-273.

ORMOND Leonie, *Georges du Maurier*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1969.

ORY Pascal, « Paris, lieu de création et de légitimation internationales », dans Antoine Marès et Pierre Milza (éd.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 359-371.

P E, « Bollème (Geneviève) Les Almanachs populaires aux XVIIe et XVIIIe siècles Essai histoire Sociale », *Archives de sociologie des religions*, Université de Lyon, CNRS & ENS de Lyon, 1970.

PARESYS Isabelle, « Paraître et apparences : Une introduction », dans *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 7-21.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old mistresses : women, art and ideology*, Londres, Pandora, 1981.

GRIENER Pascal, GUERDAT Pamella, *Correspondance II Du Salon au Musée*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg 2015.

PASSERON Jean-Claude et Jacques REVEL (éd.), *Penser par cas*, dans *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

PATRY Sylvie et MÜLLER Paul (éd.), *Modernités suisses*, Flammarion, Paris, 2021.

PENENT Rédaction Aude, « La valorisation économique de l'épargne des migrants. Epargner ici, investir là-bas, un état des lieux », sur *CFSI - Comité français pour la solidarité internationale*, 2003 (en ligne : https://pfongue.org/IMG/pdf/cfsi_valorisation_economique_epargne_migrant_s.pdf ; consulté le 17 mars 2024).

PERCHEC Christine, « Les modèles de la mémoire : revue des études sur l'olfaction et proposition d'un modèle de la mémoire olfactive », *Information sur les sciences sociales*, 1999, p. 355-491.

PERNOT Denis, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », *Romantisme*, vol. 22, n° 76, 1992, p. 105-119.

PERNOUD Emmanuel, *Paradis ordinaires : l'artiste au jardin public*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

PERRENOUD Marc et BOIS Géraldine, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 1, 2017 (DOI : [10.4000/bssg.88](https://doi.org/10.4000/bssg.88) consulté le 1^{er} mars 2024).

PERROT Martyne, « Noël. Un observatoire de la famille », *Le Journal des psychologues*, vol. 243, n° 10, 2006, p. 20-24.

PERROT Martyne, *Noël*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2002.

PERROT Michelle, *Le chemin des femmes*, Paris, Robert Laffont, 2019.

PERROT Michelle, *La vie de famille au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

PETITEAU Liza, *Le vêtement, une interface stratégique pour les mises en scène d'artistes féministes (2000-2010)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, thèse de doctorat soutenue en 2019.

PEVSNER Nikolaus, *Les académies d'art*, Paris, G. Monfort, 1999.

PIGUET Martin, Jean TERRIER et Charles BONNET, « Genève (commune) », sur *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2018 (en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/articles/002903/2018-02-07/> ; consulté le 2 octobre 2022).

PINVERT Lucien, *Un romancier suisse : Auguste Bachelin (1830-1890)*, Paris, Albert Fontemoing, 1905.

POIROT Anne-Sophie, BLOME Diana, *et al.*, *Max Buri*, Genève, Notari, 2021.

PONCET Olivier, « Une autre dimension de l'épistolarité aux âges moderne et contemporain », dans *Matière à écrire Les échanges de correspondance du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 5-14.

POULOT Dominique, « Entre l'apprentissage du dessin et l'histoire de l'art : le rôle des premiers musées », dans *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux*

pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 253-262.

PROCHASSON Christophe, « Le Paris des étrangers », *Annales*, vol. 46, n° 3, 1991, p. 697-698.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913.

QUINCHE-ANKER Marie (dir), *Le peintre Albert Anker : 1831-1910, d'après sa correspondance*, Berne, Staempfli, 1924.

RAFFESTIN Sven, « Le manuel du voyageur en Suisse de Adolphe Joanne », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 142, n° 1, 2002, p. 9-18.

RAJOTTE Pierre, « Le récit de voyage au XIXe siècle. Une pratique de l'intime », *Globe*, vol. 3, n° 1, 2011, p. 15-37.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Paris, notes d'un Vaudois*, Cossonay, Plaisir de lire, 1994.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Paris, notes d'un Vaudois*, Paris, Gallimard, 1939.

RATCLIFFE Barrie M. et PIETTE Christine, *Vivre la ville. Les classes populaires à Paris (1re moitié du XIX siècle)*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2007.

RAYNAL Henri, « L'émulation originelle ou L'attente », *Revue du MAUSS*, vol. 42, n° 2, 2013, p. 151-175.

RENAUD Guillaume et LAMY Yvon, « Le "bizutage" dans les classes préparatoires aux grandes écoles », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 9, n° 1, 1992, p. 138-149.

RETAILLAUD Emmanuelle, *La Parisienne : Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

RÉVAL Gabriel, « L'avenir de nos filles : les artistes », *L'Echo de Paris*, 25 octobre 1903.

REVEL Jacques, *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

REWALD John, *Le post-impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin*, Paris, A. Michel, 1988.

REY Alain, *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012.

RHEIMS Maurice, *La vie d'artiste. Les artistes*, Paris, Grasset, 2015.

RICŒUR Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, Éditions Esprit, 1988, p. 295-304.

RICŒUR Paul et Gwendoline JARCZYK, « Soi-même comme un autre », *Rue Descartes*, n° 1/2, 1991, p. 225-237.

RIDEAU-KIKUCHI Catherine, « Comptes rendus. Abdelmalek Sayad. La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré. Paris, Éd. du Seuil, [1997] 1999, 437 p. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 75e année, n° 3-4, 2020, p. 867-870.

RIEDER Philip, « Parcours de praticien et savoir historique : quelle histoire pour un médecin polygraphe ? », dans *Appel à témoins. Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, Lausanne, Études de Lettres, 2016, p. 63-86.

ROBERT Jean-Louis, « “La parisienne au parisien” : Apogée et déclin d’un mythe de la fin du XIXe siècle à nos jours », dans Claude Gauvard (éd.), *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 81-95.

ROCAMORA Agnès, « Paris à la Mode : La Parisienne dans la Presse Mode », dans Isabelle Paresys (éd.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 313-328.

ROCAMORA Agnes, « “Over to You”: Writing Readers in French Vogue », *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, vol. 10, 2006, p. 153-174.

ROCAMORA Agnès, « Le Monde’s discours de mode: creating the créateurs », *French Cultural Studies*, vol. 13, n° 37, 2002, p. 83-98.

ROCAMORA Agnès, « High Fashion and Pop Fashion: The Symbolic Production of Fashion in Le Monde and The Guardian », *Fashion Theory*, vol. 5, n° 2, Routledge, 2001, p. 123-142.

ROCHE Daniel, *La ville promise : mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècle)*, Paris, Fayard, 2000.

RODRIGUEZ Véronique, « L’atelier et l’exposition, deux espaces en tension entre l’origine et la diffusion de l’œuvre », *Les territoires de l’art*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 121-138.

ROMANENS Jean-Claude, « Les Girardet. Une dynastie d’artiste neuchâtelois », *Suisse Magazine*, n° 269-270, 2012, p. 20-21.

ROSENTAL Paul-André, « Maintien/rupture : un nouveau couple pour l’analyse des migrations », *Annales*, vol. 45, n° 6, 1990, p. 1403-1431.

ROSENTHAL Léon, *Du romantisme au réalisme ; essai sur l’évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.

ROSENWEIN Barbara H., DEBIÈS Marie-Hélène et DEJOIS Catalina, « Histoire de l’émotion : méthodes et approches », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 49, n° 193, 2006, p. 33-48.

ROTHENBÜHLER Anne, *Le baluchon et le jupon : les Suissesses à Paris, itinéraires migratoires et professionnels (1880-1914)*, Neuchâtel, Alphil - Presses universitaires suisses, 2015.

ROUMETTE Julien et MÉAUX Danièle, *Louis Janmot. 2019 – 9, Tome I - Correspondance artistique (1826-1873)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

ROUX Claude, *L’enseignement de l’art : la formation d’une discipline*, Nîmes, J. Chambon, 1999.

ROUX Nicolas, « De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice », *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 10, 2022 (DOI : [10.4000/bssg.1039](https://doi.org/10.4000/bssg.1039) consulté le 28 février 2024).

RUEDIN Pascal, « Gustave Jeanneret », 2020 (en ligne : <https://recherche.sik-isea.ch/fr/sik:person-4023099/in/sikart/actor/list> ; consulté le 15 avril 2024).

RUEDIN Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern ; Berlin etc., P. Lang, 2010.

RYGIEL Philippe, *Le temps des migrations blanches : migrer en Occident (1840-1940)*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2007.

SABROT Thierry, « Le coût de la vie vers 1860-1870 », Saint-Germain-Lespinnasse, Éditions Thisa, 2020.

SAFFROY-LEPESQUEUR Laure, « Élèves et modèles, une éducation teintée de brutalité : récits d'humiliations au sein des ateliers d'artistes au XIX^{ème} siècle, lieu d'homosocialité et de compétitivité », sur *HPCA*, 2023 (en ligne : <https://hpca.hypotheses.org/1695> ; consulté le 20 décembre 2023).

SAFFROY-LEPESQUEUR Laure, *La séance de pose au XIX^e siècle : Le regard de l'artiste masculin sur le modèle féminin*, Paris, École du Louvre, mémoire de master II soutenu en 2018.

SAFFROY-LEPESQUEUR Laure, *La présence des femmes à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^e siècle. Du modèle à l'artiste*, Paris, École du Louvre, mémoire de master I soutenu en 2016.

SALVADÉ Christine, « Auguste Bachelin peintre, critique d'art et historien », *Critiques d'art de Suisse romande : de Töpffer à Budry*, 1993, p. 115-140.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, *Les discours du journal : rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

SANCHEZ Pierre, *La Société des peintres orientalistes français : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres. 1889-1943*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2008.

SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, n° 3, 2007, p. 4-11.

SAUER MARINA, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA École nationale supérieure des beaux-arts, 1991.

SAYAD Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

SCHALLER Catherine, *L'expression des passions au XIX^e siècle. Le concours de la Tête d'expression à l'École des Beaux-Arts de Paris. Théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours*, Suisse, Université de Fribourg, thèse de doctorat soutenue en 2003.

- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990.
- SCHLANGER Judith, *La vocation*, Paris, Edition Hermann, 2010.
- SCHMALENBACH Fritz, « Briefe des Malers Friedrich Simon an seine Familie », *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 1948, p. 213-253.
- SCHOR Ralph, « Le Paris des libertés », dans *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990, p. 13-33.
- SCHWARTZ Emmanuel et GARCIA Anne-Marie, *L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817 : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 24 octobre 2009-10 janvier 2010*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009.
- SEIGEL Jerrold, *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991.
- SERGÉ Monique, *L'Ecole des Beaux-Arts XIXe-XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SIEGEL Jonah, *Desire and Excess. The Nine-teenth Century culture of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SINIGAGLIA Jérémy, « La consécration qui ne vient pas. », sur *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 2017 (en ligne : <http://journals.openedition.org/bssg/101> ; consulté le 12 avril 2021).
- SKRAPITS J. C., « The studio as subject. From Vermeer to Vuillard », *American Artist*, vol. 64, n° 700, 2000, p. 28-36.
- SOFIO Séverine, *Artistes femmes. Parenthèse enchantée XVIII - XIXe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- SOFIO Séverine, « Comment réussir dans les arts sans être un homme ? Manuel à l'usage des artistes femmes du XIXe siècle », dans *Femmes Artistes. Les peintresses en Belgique de 1880 à 1914*, Namur, Musée Félicien Rops, 2016, p. 1-25.
- SOFIO, SÉVERINE, « Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIXe siècle », dans *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863 : [actes du colloque de Tours, Université François Rabelais, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 71-84.
- SOFIO Séverine, « Vivre de son pinceau, de la corporation des maîtres peintres à l'émergence du marché de l'art (1750-1850) », dans *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012, p. 65-76.
- SOFIO Séverine, « Recontextualiser les trajectoires individuelles : mesure des carrières et biographie collective dans le monde de l'art », dans *L'étude des devenirs biographiques. Techniques et concepts.*, Limoges, France, 2010 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02874152> ; consulté le 15 avril 2021).

SOFIO Séverine, « “L’art ne s’apprend pas aux dépens des mœurs!” » *Construction du champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, thèse de doctorat soutenue en 2009.

SOFIO Séverine, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, N° 19, n° 1, 2008, p. 23-39.

SOFIO Séverine, « Review of La Vie d’artiste au XIXe siècle, Martin-Fugier Anne », *Genèses*, n° 73, 2008, p. 162-164.

SOFIO Séverine, « Des discours aux pratiques, comment approcher la réalité des rapports de sexe ? Genre et professions artistiques au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, vol. 24, n° 2, 2007, p. 177-193.

SOFIO Séverine, « La vocation comme subversion », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 3, n° 168, 2007, p. 34-49.

SOFIO Séverine, « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle ? », *Sociologie de l’Art*, n° 2-3, 2006, p. 47-67.

SOHN Anne-marie, *Sois un homme ! - La construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Média Diffusion, 2019.

SONDEREGGER Cristina, « Nota biografica », dans *Edoardo Berta*, Bellinzona, BSCT, 1999, p. 133.

SONNET Martine, « L’émoi des demoiselles en voyage. Du voyage dans quelques journaux intimes de jeunes filles du XIXe siècle », sur *Genre & Histoire*, 2011 (en ligne : <https://journals.openedition.org/genrehistoire/1382> ; consulté le 12 octobre 2022).

SORO Glòria Guirao, « Partir pour réussir ? La “double absence” des artistes espagnol·es émigré·es dans les centres artistiques européens », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 246-247, n° 1-2, 2023, p. 130-145.

SOTZEK Corinne, *Martha Stettler : Eine Impressionistin zwischen Bern und Paris = une impressionniste entre Berne et Paris*, dans *Marta Stettler : une impressionniste entre Berne et Paris*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2018.

SOTZEK Corinne Linda, « Martha Stettler », dans *Berufswunsch Malerin! : Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren*, Schwellbrunn, FormatOst, 2020, p. 141-159.

SOTZEK Corinne Linda, *Die Spätimpressionistin Martha Stettler: im Spannungsfeld zwischen Malerei und Akademieleitung (1870-1945) : (mit Werkverzeichnis)*, Zurich, Université de Zurich, thèse de doctorat soutenue en 2017.

SOULAGES François, « (Se) vaincre & non (se) convaincre », dans *Art : changer de conviction*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 15-33.

STRAUSS Anselm L., *Professions, work and careers*, New Brunswick ; London, Transaction Publ., 2001.

STRYIENSKI Casimir, *Une carrière d'artiste au XIXe siècle, Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Émile-Paul, 1911.

STUDENY Christophe, « Une histoire de la vitesse : le temps du voyage », dans Christophe Jemelin, Bertrand Montulet, Michel Hubert et Serge Schmitz (éd.), *Mobilités et temporalités*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 113-128.

STURGIS Alexander, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, Yales University Press, 2006.

SUAUD Charles, « La vocation, force et ambivalence d'un concept "nomade". Pour un usage idéal-typique », *Sciences sociales et sport*, vol. 12, n° 2, 2018, p. 19-44.

SUAUD Charles, *La Vocation : Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Le Sens commun, 1978.

SWEIG Stefan, « Paris, La Ville De L'éternelle Jeunesse », *Hommes et mondes*, vol. 4, n° 16, 1947, p. 388-400.

« Taxe d'exemption de l'obligation de servir », sans date (en ligne : <https://www.ch.ch/fr/securite-et-droit/service-militaire-et-service-civil/taxe-d-exemption-de-l-obligation-de-servir/> ; consulté le 31 janvier 2024).

THERET Bruno, « Responsabilité et solidarité : une approche en termes de dette », dans *De la responsabilité solidaire. Mutations dans les politiques sociales d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Syllepse, 2003, p. 51-67.

THIBAUT Adrien, « Être ou ne pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe -XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

THOMINE-BERRADA Alice, « Un patrimoine vivant. Les lieux de l'anatomie à l'École des beaux-arts », *In Situ*, vol. 43, 2021 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/insitu.29552> ; consulté le 11 octobre 2021).

THÖNY Sabrina, KRÜGER Anne-Catherine, SCHINDLER Magdalena, RÖK Barbara, *et al. Berufswunsch Malerin!: Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren*, Daniel Studer (éd.), Schwellbrunn, FormatOst, 2020.

THORNTON Lynne, *Les orientalistes : peintres voyageurs. 1828-1908*, Courbevoie, ACR, 1993.

TISSOT Karine, *Artistes à Genève : de 1400 à nos jours*, Genève, L'APAGe ; Notari, 2010.

TOPALOV Christian, *Les divisions de la ville*, dans *Les divisions de la ville*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.

TOSATO-RIGO Danièle (éd.), *Appel à témoins. Écrits personnels et pratiques socioculturelles (XVIe-XXe s.)*, Lausanne, Études de Lettres, 2016.

TRAVERSIER Mélanie, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *Histoire urbaine*, n° 26, n° 3, 2009, p. 5-20.

TUAN Yi-Fu, *Espace et lieu : La perspective de l'expérience*, Lausanne, Infolio, 2006.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAISSE Pierre, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 21, n° 73, 1991, p. 93-102.

VAISSE Pierre, « Le Paris des arts », dans *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, La Documentation Française, 1990.

VAJDA Joanne, « Espaces de loisirs de la société cosmopolite parisienne. L'influence de l'élite voyageuse, 1855-1937 », dans Robert Beck et Anna Madœuf (éd.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, p. 83-98.

VALLOTTON Félix, *La vie meurtrière : roman*, Genève, Éditions des Trois collines, 1946.

VALLOTTON Félix, *La vie meurtrière : roman*, Lausanne, Éditions des Lettres, 1930.

VAUDOUR-FAGUET Bernard, « Bizutage, dressage, lavage de cerveaux », *Communication & Langues*, vol. 84, n° 1, 1990, p. 119-120.

VELHAGEN Rudolf, « Cette bonne fièvre au travail que nulle autre ville n'attise aussi bien, Schweizer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in Paris », dans *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstadt. 1848-1900, catalogue d'exposition*, Zürich, Kunsthaus, 1998, p. 357-368.

VIALA Annie, OTA Hiroaki, VACHERON Marie-Noëlle, MARTIN Pascal et CAROLI François, « Les japonais en voyage pathologique à Paris : un modèle original de prise en charge transculturelle », *Supplément à NERVURE journal de Psychiatrie*, vol. 17, n° 5, 2004, p. 31-34.

VIDAL-NAQUET Clémentine, *Correspondances conjugales 1914-1918 : dans l'intimité de la Grande Guerre*, Paris, R. Laffont, 2014.

VIDAL-NAQUET Clémentine, *Couples dans la Grande Guerre : le tragique et l'ordinaire du lien conjugal*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

VIDAL-NAQUET Clémentine, « *Te reverrai-je ?* » *Le lien conjugal pendant la Grande Guerre*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, thèse de doctorat soutenue en 2013.

VIDAL-NAQUET Clémentine, Thomas GRILLOT et Gilles MORIN, « Lire l'intime dans la correspondance de guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 125, 2015, p. 133-136.

VIGIL ALTED ALICIA, « Les ego-documents comme sources pour l'histoire. Leur utilisation pour comprendre l'exil de 1939 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 1, 2022, p. 143-144.

VIRGILE Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, Neuchâtel, F. Zahn, 1903.

VON FELLENBERG Valentine, « Die nicht realisierte Schweizerische Kunstakademie », dans *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, Berne, Benteli, 2018, p. 247-255.

VOS DE René, *Le bizutage résistance et persistance*, Paris, Presse universitaire de France, 1999.

VOTTERI Michaël, « La peinture de genre aux expositions universelles parisiennes. La fin des écoles nationales ? », dans *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, Peter Lang, Bruxelles, 2017, vol. 5, p. 57-64.

VOUILLOUX Bernard, « Les lieux de l'art. Topique, topographie et typologie des ateliers en fiction », *Romantisme*, vol. 202, n° 4, 2023, p. 13-24.

VRYDAGHS David, « L'avant-garde surréaliste des années 1920 face à la bohème : la réécriture d'un mythe et ses raisons », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 238-248.

VUILLEUMIER Marc, « L'exil des Communeux », dans Michelle Perrot, Jacques Rougerie et Claude Latta (éd.), *La commune de 1871. L'événement, les hommes et la mémoire*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2004, p. 265-288.

WAGNER Hugo, *René Auberjonois : chronique de vie : sa vie documentée par sa correspondance et ses agendas*, Berne, H. Wagner, 1994.

WAGNER Hugo, *René Auberjonois. L'œuvre peint- Das gemalte Werk. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre*, Lausanne, Éditions du Verseau, 1987.

WAGNEUR Jean-Didier, « L'invention de la bohème : entre bohème et bohème », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 85-102.

WARNKE Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

WEBER Nic et Vulgo GRISU, « La Société suisse de Zofingue », *Suisse magazine = Swiss magazine*, vol. 3, n° 187-188, 2005, p. 19-20.

WEBER MAX, *L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales*, Freund Julien (trad.), Paris, Plon, 1965.

WEBER MAX, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1922.

WELCH Ellen R., « "Paris cosmopolite" : le mythe de la "capitale du monde" dans les guides de Paris », *Littératures classiques*, vol. 76, n° 3, 2011, p. 53-62.

WHITE Harrison C, *Identité et contrôle : une théorie de l'émergence des formations sociales*, Paris, Éditions EHESS, 2011.

WHITE Harrison C, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991.

WHITE Harrison C, *Canvases and careers : institutional change in the French painting world*, New York ; London etc., J. Wiley & sons, 1965.

WICKY Érika, « Atmosphères d'ateliers : qualité de l'air et perceptions sensorielles », *Romantisme*, vol. 202, n° 4, 2023, p. 41-52.

WOLF Norbert, *L'art des salons : Le triomphe de la peinture du XIXe siècle by Norbert Wolf (2012-10-17)*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

WORTH Jeremy, « Chapitre XV. La mansarde dans la métropole, ou le rêve bohémien impossible : les impasses de L'Œuvre », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (éd.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 211-221.

WYDER Bernard, *Edmond Bille : Une biographie*, Genève, Éditions Slatkine, 2009.

ZARMANIAN FOUCHER Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.

ZENDRALLI Arnaldo Marcelliano, *Augusto Giacometti, nell'occasione del 50o di sua vita 16 agosto 1927 - Giovanni Giacometti, nell'occasione del 60o di sua vita 7 marzo 1928*, Lugano, Tipografia Luganese Sanivito, 1928.

ZIEGLER-SCHAEPPi Luise, *Sophie Schaeppi*, Winterthur, Moritz Kieschke, 1922.

ZILLHARDT Madeleine, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Éditions des Portiques, 1932.

ZWEIACKER Claude, « Commune de la Tène : sa collection de tableaux d'Auguste Bachelin », *Gouvernail : journal indépendant s'intéressant à la vie régionale*, 2017, p. 1-15.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Résumé / Abstract.....	7
Introduction	13
L'histoire sociale au cœur de l'expérience parisienne.....	18
<i>Une expérience singulière et collective</i>	24
<i>Les aléas de la conservation</i>	27
<i>Comparer sans accumuler</i>	30
Écrits et images du for privé	31
<i>La question des images</i>	34
<i>La mise en récit</i>	36
Capitale et capital, du revenu artistique au revenu parisien	37
Première partie – S’emparer de Paris.....	39
Chapitre 1 : Les rêves de l’artiste helvétique à l’épreuve de Paris.....	43
1. Rêver de Paris, les ambitions artistiques en construction.....	44
1.1. Voler hors de la Suisse, le cheminement du rêve artistique.....	47
1.2. L’injonction à l’internationalisation : Paris contre Munich	51
<i>La crainte de Paris</i>	53
<i>La ville du progrès et des sociabilités</i>	55
1.3. « Devenir le peintre de la Suisse » grâce à Paris.....	60
<i>Apprendre la pratique et le métier</i>	63
<i>Apprendre de la France pour embellir l’art suisse</i>	66
2. Quitter le nid, diagnostic d’un syndrome de Paris.....	68
2.1. Laisser l’oisillon s’envoler, encourager la vocation.....	69
<i>La vocation contrariée</i>	70
<i>Le prix de la vocation</i>	75
<i>La vocation genrée</i>	76
2.2. Mobilité et dépaysement, récit d’un voyage	79
2.3. Découvrir Paris, de l’exaltation à la déception.....	84
<i>Désorientation spatiale et sociale</i>	86
Chapitre 2 : Écrire Paris	93
1. La nécessité d’écrire	94

1.1.	Écrire pour atténuer l'absence	95
	<i>Repères géographiques</i>	96
	<i>Repères spatiaux</i>	97
	<i>Repères familiaux ou familiaux</i>	99
1.2.	Le rituel de l'écriture et ses contraintes.....	102
	<i>De l'importance d'écrire</i>	104
	<i>De l'importance de dater</i>	106
	<i>De l'importance de la quantité</i>	108
1.3.	Le revers de la correspondance	109
	<i>La multiplication des destinataires</i>	110
	<i>La lettre de réprimandes</i>	114
2.	Écrire le passage à l'âge adulte.....	116
2.1.	Récits d'une jeunesse	117
2.2.	Récits d'artistes	120
	<i>L'artiste auto-censuré</i>	124
	<i>L'artiste en construction</i>	126
Deuxième partie – Paris enseigne		131
Chapitre 3 : L'apprentissage idéal à l'épreuve		135
1.	La formation rêvée.....	136
1.1.	La traditionnelle École des beaux-arts, crainte ou désintérêt ?	137
	<i>Désintérêt ou simple attrait du nom ?</i>	142
	<i>La question féminine</i>	144
1.2.	L'accumulation des savoirs	147
	<i>L'apprentissage pluriel</i>	148
2.	L'apprentissage en classe, le mythe tutélaire du maître	153
2.1.	Le maître absent et irrégulier.....	154
	<i>Le poids des critiques</i>	157
	<i>Le constat de l'absentéisme</i>	159
	<i>Progresser sans maître</i>	162
2.2.	S'éloigner du maître	163
2.3.	Les divergences esthétiques : bifurcations	166
2.4.	Les désaccords idéologiques : la rupture.....	172
Chapitre 4 : L'atelier, de la plaisanterie à la xénophobie.....		181
1.	La culture d'atelier du bizutage au rite de passage.....	183

1.1.	L'arrivée du nouveau.....	184
1.2.	De la créativité à la vulgarité.....	192
1.3.	L'illusoire sororité.....	195
2.	L'humour sur fond de xénophobie.....	201
2.1.	Les querelles patriotiques.....	202
2.2.	L'envahissement des étrangers.....	206
Chapitre 5 : Au-delà de l'atelier		213
1.	De l'émulation à l'entraide	214
1.1.	S'exercer entre condisciples.....	218
1.2.	Se réunir entre condisciples.....	222
2.	L'apprentissage dans Paris.....	226
2.1.	Le Louvre, à la fois professeur et modèle	227
	<i>Attentes et réalités, le Louvre à l'épreuve</i>	<i>228</i>
	<i>L'apprentissage par la copie</i>	<i>230</i>
2.2.	Maîtres et modèles muets dans les rues de Paris.....	234
2.3.	Les jardins de Paris, théâtres silencieux.....	238
	<i>L'art animalier</i>	<i>238</i>
	<i>Promeneuses et promeneurs</i>	<i>242</i>
Troisième partie – Le fantasme parisien.....		251
Chapitre 6 : La bohème, du rêve à la réalité		255
1.	Vivre en artiste, vivre en bohème ?	256
1.1.	La bohème sans confort.....	258
	<i>Quartiers artistiques : le prix du logis</i>	<i>259</i>
	<i>La mansarde exigüe.....</i>	<i>262</i>
	<i>Le logement dans la pratique artistique.....</i>	<i>265</i>
1.2.	La bohème sans le sou.....	268
	<i>Au pain sec à Paris ?.....</i>	<i>269</i>
	<i>Une manne financière ?.....</i>	<i>272</i>
	<i>La bohème instrumentalisée ?</i>	<i>276</i>
2.	Vivre en bohème, vivre libre ?.....	278
2.1.	La bohème sous surveillance.....	279
2.2.	La bohème d'apothicaire	283
Chapitre 7 : Paris comme foyer ?		293

1.	Les Helvètes à Paris, la quête identitaire	294
1.1.	De l'impossibilité de conserver son helvétisme	296
	<i>Résistance helvétique</i>	297
	<i>Rejet parisien</i>	299
	<i>La frontière linguistique</i>	302
1.2.	De la nécessité de « s'emparisieniser »	305
	<i>Adopter le style parisien</i>	306
	<i>L'acculturation contrainte</i>	307
	<i>Le coût de l'acculturation</i>	310
2.	L'Helvète à la recherche d'une position sociale	315
2.1.	Accepter le déclassement	316
2.2.	Reclassement helvétique au sein du foyer.....	317
2.3.	Se reclasser, au-delà de l'habitat	322
	<i>Étranger parmi les étrangers</i>	324
	<i>L'entraide intergénérationnelle</i>	326
2.4.	Oser le surclassement	328
3.	L'Helvète à la recherche de l'amour.....	333
3.1.	Expériences et découvertes	334
3.2.	Les lieux de l'amour.....	338
3.3.	L'âme sœur artistique	340
	Chapitre 8 : Paris comme enjeu	347
1.	La dette originelle	348
1.1.	Échelonner sa dette.....	352
1.2.	La nation comme créancière.....	354
1.3.	L'implication parentale	358
	<i>La période estivale</i>	360
2.	Les illusions perdues.....	363
2.1.	L'étape du Salon.....	365
2.2.	La fin des études.....	370
2.3.	Rester ou s'en aller... ..	375
	<i>Paris comme étape</i>	375
	<i>Paris envers et contre tout</i>	379
	<i>L'interdépendance parisienne</i>	383
	Conclusion	391
	Index des noms.....	402

Sources et bibliographie	406
Sources manuscrites	406
Sources Imprimées	413
Bibliographie	420
Table des matières	462

