

Pascal Ruedin

**La participation des artistes suisses
aux expositions universelles de Paris
(1855-1900).
Problèmes d'une représentation nationale.**

**Thèse présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès Lettres**

2004

La Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports

de M. le Professeur Pascal Griener, Université de Neuchâtel,
directeur de thèse,

de M. le Professeur Philippe Junod, Université de Lausanne,
directeur de thèse,

de Mme le Professeur Marie-Claude Genet-Delacroix, Université
de Reims-Champagne-Ardenne, membre du jury,

et de M. le Professeur Jean-Paul Bouillon, Institut universitaire de
France, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, membre du
jury,

autorise l'impression de la thèse présentée par Pascal Ruedin, en
laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Remerciements

Ce travail n'aurait jamais été mené à bien sans la stimulation, la confiance et le soutien de mes deux directeurs de thèse, le Professeur Pascal Griener de l'Université de Neuchâtel, et le Professeur Philippe Junod de l'Université de Lausanne.

Le temps a également été un allié de taille. Mon assistanat au Séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Neuchâtel m'a permis de mûrir le projet. Puis un congé sabbatique aussi opportun que généreux, m'a permis d'accomplir plusieurs mois de recherche à Paris, condition indispensable à la rédaction du texte à mon retour en Suisse pour occuper une fonction accaparante.

Ma famille enfin m'a offert les conditions de formation, de travail, de confiance et d'amour, indispensables au chercheur. Aussi cette thèse est-elle dédiée à mes parents Louis et Emmanuelle, à mon épouse Denise et à nos enfants Baptiste et Coline.

Liste des abréviations

AF	Archives Fédérales, Berne
AGJ	Archives Gustave Jeanneret, Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel
AMN	Archives des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris
AN	Archives Nationales, Paris
art.	article
BCUD	Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne-Dorigny
BPU	Bibliothèque publique et universitaire
<i>BSE</i>	<i>Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft</i>
cat. exp.	catalogue d'exposition
chap.	chapitre
DFC	Département fédéral du Commerce
DFI	Département fédéral de l'Intérieur
<i>FFS</i>	<i>Feuille fédérale suisse</i>
fig.	figure
l.	lettre
ls	lettres
ms	manuscrit
n.p.	non paginé
p.	page
pl.	planche
pp.	pages
s.d.	sans date
s.s.	sans signature
t.	tome
vol.	volume

ETAT ET PARTI DE LA RECHERCHE

Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. - Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide.

Charles Baudelaire, dans «Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts»¹.

Les expositions universelles sont un sujet d'étude complexe et, partant, relativement peu exploré. Les raisons en sont nombreuses. Isolées ci-dessous pour la clarté de l'exposé, elles sont de fait souvent intersectées.

La première raison tient à la nature même des expositions universelles et à la structure actuelle de la recherche. Véritables entreprises d'inventaire et de classement des activités de tous les pays, ces expositions présentent un caractère panoramique, encyclopédique et international qui s'avère contraire à la spécialisation, à l'individualisation et à la partition nationale de nombreuses recherches contemporaines en sciences humaines. Il en ressort des approches par discipline ou par pays, un fractionnement qui peut paraître antithétique avec «l'esprit» de ces manifestations interdisciplinaires avant la lettre et internationales par excellence².

La seconde raison réside dans l'ampleur des sources et de la documentation produites, ainsi que dans leur caractère hétéroclite, mais aussi dans leur éparpillement dû au mode d'organisation de ces manifestations. Les villes-hôtes ne conservent généralement que les sources relatives au commissariat central, les archives complètes des participations nationales étant à rechercher dans chacun des pays représentés. Il en découle une appréhension souvent monographique (le traitement d'une exposition) ou un découpage répondant au caractère national des participations ou des organisations (la participation de tel ou tel pays vue à travers une ou plusieurs expositions, les expositions présentées dans telle ou telle ville).

La troisième raison est de nature typologique. Les expositions universelles internationales sont envisagées comme une catégorie spécifique, obéissant à des règles transnationales et correspondant à une tranche chronologique précise, la seconde moitié du XIXe siècle. Il s'en suit l'ambition de considérer l'ensemble comme la manifestation

¹ Baudelaire, 1976 (1855), p. 580.

² Voir, pour une tentative interdisciplinaire récente: *The Great Exhibition*, 2001, en particulier l'introduction de Louise Purbrick, pp. 1-25.

typique d'un *Zeitgeist* culturel et social. Cette conception reprend en l'extrapolant le discours fondateur d'Henry Cole dans l'introduction teintée de finalisme qu'il rédige pour le catalogue de l'Exposition pionnière de Londres en 1851:

[...] it is in accordance with the spirit of the age that the nations of the world have now collected together their choicest productions. It may be said without presumption, that an event like this Exhibition could not have taken place at an earlier period, and perhaps not among any other people than ourselves.³

Le risque de nivellement historique menace directement ce genre d'approche qui utilise la même clé pour comprendre et expliquer des expositions nées dans des contextes nationaux, économiques, politiques, institutionnels et culturels différents et répondant dès lors à des enjeux distincts.

En dépit de ces difficultés, la recherche sur les expositions universelles profite toutefois du regain d'intérêt suscité par le XIXe siècle auprès des historiens depuis une trentaine d'années. Les publications se partagent *grosso modo* en trois catégories: les instruments de recherche d'abord, dont l'existence traduit l'accession récente des expositions universelles au statut d'objet d'investigation légitime⁴, les publications monographiques, descriptives et problématiques ensuite, qui concernent davantage les expositions anglaises et américaines que les françaises⁵, enfin les tentatives de synthèse diachronique et problématique⁶.

De telles approches se font souvent au détriment d'une analyse fine des secteurs particuliers des expositions, et notamment des beaux-arts qui sont presque toujours considérés comme un domaine à part. Les approches thématiques sont plus riches, non en nombre mais en approfondissement de l'information et en problématisation. Il est certain qu'elles élaborent aujourd'hui les matériaux qui permettront de donner plus tard une synthèse conforme à l'esprit international et universel de ces expositions. Les beaux-arts offrent de rares mais bons exemples d'approches sectorielles et problématisées. Depuis une quinzaine d'années, les historiens de l'art commencent en effet à s'intéresser à ces expositions dont l'étude, jusqu'ici, était surtout envisagée par les ethnologues et les historiens de la culture.

Dans son ouvrage intitulé *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Patricia Mainardi livre une étude fondée sur un minutieux dépouillement des sources⁷. Les deux premières expositions parisiennes sont

³ *Official, descriptive and illustrated catalogue of the industry of all nations*, Londres: Spicer & Clowes, 1851, p. 1, cité dans: Purbrick, 1994, p. 76.

⁴ Par exemple: Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992; *The Books of the Fairs*, 1992; Burke, 1994. Voir aussi: Martinière, 1959; Signat, 1959; Famy, 1962.

⁵ Par exemple: Ory, 1982 et 1989; *1889. La Tour Eiffel*, 1989; Auerbach 1999.

⁶ Par exemple: Allwood, 1977; Plum, 1977; Anderson Trapp, 1979; Greenhalgh, 1988; Aimone, Olmo, 1993 (1990); *Fairs Representations*, 1994.

⁷ Mainardi, 1989 (1987). Malgré les réserves que nous exprimons plus bas, cet ouvrage reste à ce jour la meilleure référence sur les expositions parisiennes de 1855 et de 1867.

utilisées pour investiguer les relations entre l'art, les institutions et la politique sous Napoléon III, examiner les rapports de force sur la scène artistique française et mettre en lumière l'évolution des genres picturaux dans une perspective ouvertement «moderniste»⁸. Pour riche et passionnante qu'elle soit, la problématique de l'ouvrage se limite toutefois au point de vue français et minimise le caractère international de ces manifestations. Celui-ci est évoqué surtout pour mettre en évidence les stratégies de contrôle et de maîtrise que déploient les organisateurs parisiens, de même que pour signaler la référence nationale qui dirige la critique française⁹.

A l'occasion du Millenium, plusieurs manifestations rétrospectives ont été consacrées à l'Exposition universelle de 1900. C'est ainsi que, sous le titre *1900: Art at the Crossroads*, la Royal Academy de Londres a présenté une exposition dont le catalogue est centré sur l'Exposition de Paris¹⁰. L'étude de celle-ci, écrivent justement les commissaires, permet de restituer le caractère très hétérogène de la production artistique autour de 1900 et de mettre en cause le paradigme moderniste qui domine encore souvent la vision contemporaine de l'art du début du XXe siècle:

Si l'anthologie proposée [par l'exposition de la Royal Academy] contient du bon, du mauvais et du grand art, si les maîtres que nous révérons prennent une nouvelle dimension en se frottant à une foule indisciplinée d'artistes qui ne vivaient que sur les contreforts de l'Olympe, si l'embrouillamini de cette diversité suscite en nous le désir de redistribuer une fois de plus les cartes de l'histoire, nous aurons atteint notre but.¹¹

Plus que par ses contributions scientifiques ou par le très sage ordonnancement des œuvres par genre, le catalogue vaut par son illustration qui met à la portée des chercheurs un riche matériel de comparaisons internationales. L'ouvrage comble ainsi en partie, pour l'Exposition de 1900, le manque de documents iconographiques. Ceux-ci sont en effet difficilement accessibles du fait de leur rareté et de leur dissémination. Il n'en reste pas moins que la sélection des artistes est marquée par un très moderne souci de réévaluation de l'originalité de certains créateurs et par un non moins moderne usage des académiques, français surtout, comme repoussoirs du progrès artistique¹². En ce qui concerne les artistes helvétiques, la présence d'Auguste Baud-Bovy constitue bel et bien une surprise (vraisemblablement explicable par le fait que le Musée d'Orsay conserve l'une de ses toiles), mais Ferdinand Hodler est par ailleurs le seul peintre à représenter la Suisse, alors que la section nationale comptait pas moins d'une centaine de peintres. Il est légitime de regretter l'absence d'artistes tels que Cuno Amiet, Ernest Biéler, Louise Breslau, Charles Giron ou Carlos Schwabe par exemple. L'extrapolation de cette

⁸ Mainardi, 1989 (1987), Introduction.

⁹ Mainardi, 1989 (1987), Chap. 7, 10 et 17.

¹⁰ *1900. La Belle époque de l'art*, 2000.

¹¹ Rosenblum, 2000, p. 28. On remarquera que les institutions culturelles périphériques adoptent depuis longtemps ce point de vue relativiste par lequel elles légitiment l'étude et la conservation de leurs collections face à l'activité et à la production des grands centres.

¹² Sur les académies au XIXe siècle, voir, en dernier lieu: *Art and the Academy*, 2000.

remarque aux autres sections nationales signale une difficulté centrale de la recherche en histoire de l'art, non seulement d'ailleurs dans le domaine des expositions universelles: la rencontre d'une production oubliée par les études et les publications, pour crime de non-modernité¹³.

Le livre de Patricia Mainardi et le catalogue de la Royal Academy sont à ce jour les seuls livres exclusivement consacrés à la représentation internationale des beaux-arts dans l'une ou l'autre exposition universelle de Paris. De nombreux autres ouvrages et articles envisagent toutefois la question, par la bande ou spécifiquement, en particulier par l'étude de l'une ou l'autre section nationale, ou par l'abord d'une exposition¹⁴. Mais le rôle des beaux-arts dans ces manifestations reste généralement sous-estimé. Pierre Vaisse, par exemple, dans sa thèse pionnière, intitulée *La Troisième République et les peintres*, accorde une importance réduite aux expositions internationales, tout en dégageant brillamment les enjeux des présentations rétrospectives françaises¹⁵. Autre exemple, le catalogue du Musée d'Orsay consacré à l'Exposition universelle de 1889 à Paris¹⁶, qui ne compte pas une seule contribution sur les expositions des beaux-arts, pas même sur l'incontournable Centennale. Quant au récent catalogue *Rodin en 1900*, il se sert de l'Exposition universelle comme d'une toile de fond sur laquelle se détacherait la figure héroïque du sculpteur¹⁷. Dans un type de contribution plus modeste, plusieurs articles insistent sur la confrontation internationale dont les expositions universelles ont été l'occasion, et dressent de la sorte un premier relevé comparatif des stratégies esthétiques et politiques des pays européens dans la seconde moitié du XIXe siècle¹⁸.

Thèse, sources et méthode

La présente thèse n'a pas l'ambition de répondre à toutes les questions, remarques et critiques qui ont été formulées ci-dessus. Encore moins se veut-elle une synthèse sur les expositions universelles internationales de Paris. Tout au plus présente-t-elle, nous l'espérons, quelques voies pour une problématisation internationale des cinq expositions parisiennes organisées entre 1855 et 1900. Outre la définition des enjeux centraux de chacune de ces expositions du point de vue de Paris, l'étude cherche à présenter un premier exemple de participation artistique nationale extérieure à la France et sur la durée de plusieurs expositions: celui de la Suisse. Elle tend avant tout à montrer la complexité des rapports et des enjeux qui sont associés à ce type de participation. Plus

¹³ Voir: Griener, 2002.

¹⁴ Voir notamment: Pointon, s.d. [1981]; *Paris 1900. The «American School»*, 1999; Zimmermann, 2002.

¹⁵ Vaisse, 1995, pp. 123-129.

¹⁶ 1889: *La Tour Eiffel*, 1989.

¹⁷ *Rodin en 1900*, 2001.

¹⁸ Par exemple: Forster-Hahn, 1985; Howkins, 1991; Zimmermann, 2002.

qu'à l'inventaire, à la description ou à toute autre forme visant à l'exhaustivité, elle aspire à un questionnement de nature historique, qui évite les préjugés idéologiques. C'est dire qu'il serait vain d'y chercher une définition essentialiste ou une saisie statistique d'un phénomène central comme l'art national par exemple. Ce dernier est, à la limite, un non-objet: une élaboration mouvante, définie par des représentations sociales, politiques et culturelles, tant en Suisse qu'à l'étranger. Les modes d'élaboration de ces représentations sont problématisés pour constituer l'argument central de notre thèse.

Relativement à la production artistique suisse, nous ne saurions trop insister sur le caractère certes fondamental, mais un peu exclusif peut-être, de la problématique qui a orienté nos recherches et la rédaction de ce texte. On y chercherait en vain une histoire de l'art suisse, tel qu'il a pu se manifester à travers les expositions de Paris. C'est ainsi que nous n'avons délibérément pas tenté la reconstitution du profil exact des sections suisses des beaux-arts, ce qui représenterait d'ailleurs un travail à part entière¹⁹. De même, la carrière et les stratégies des artistes suisses à Paris sont certes abordées, mais elles n'occupent pas dans notre travail la place que ces problèmes méritent sans aucun doute; plutôt que de livrer des conclusions hâtives, nous situons notre étude dans une constellation de travaux complémentaires en cours ou à venir²⁰. Parmi ces derniers, nous appelons de nos vœux une étude de la participation suisse aux expositions internationales germaniques, et en particulier à l'Exposition universelle de Vienne en 1873.

Il nous a semblé pertinent d'aborder les expositions universelles de Paris et la participation artistique suisse à travers des axes problématiques généralisables. Nous proposons de la sorte un modèle d'interrogation qui puisse, en partie au moins, servir de base à des recherches sur d'autres participations nationales, que ce soit dans les expositions universelles ou dans d'autres expositions internationales. Nous postulons que la participation de la Suisse aux expositions universelles des beaux-arts de Paris peut être envisagée comme un test des «problèmes d'une représentation nationale».

Le travail que nous présentons se fonde essentiellement, outre sur les sources imprimées et sur la littérature secondaire, sur les archives centrales des organisateurs des expositions, tant en Suisse (Archives fédérales à Berne) qu'en France (Archives nationales à Paris). En Suisse, l'absence d'institution artistique centralisée a conduit à

¹⁹ Pour autant que les titres soient fiables, le catalogue de chacune des expositions donne certes des indications précieuses sur le profil général de la section suisse. Mais la rareté des illustrations jointe au manque de monographies sur les artistes en question et à l'éparpillement des sources rend difficile une reconstitution tableau par tableau.

²⁰ Nous pensons en particulier au programme de recherche national, initié par l'Institut suisse pour l'étude de l'art et portant sur la formation des artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts de Paris, entre 1793 et 1863.

confier le commissariat des sections helvétiques des beaux-arts à des particuliers dont les archives privées, lorsqu'elles ont pu être retrouvées, ont également été largement exploitées. Une documentation complète n'a malheureusement pu être repérée que pour les expositions de 1878 et 1889 (Archives Gustave Jeanneret, déposées à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel). Les autres participations ne sont plus documentées que par des dossiers partiels (par exemple dans le Fonds Eugène Burnand, déposé à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne).

L'insistance, sinon l'exclusive, mise sur la peinture s'explique par l'importance et la représentativité des peintres participants, qui la distinguent des autres domaines d'expression artistique. La sculpture, en particulier, mériterait une étude spécifique, adéquate à des enjeux propres (rapport à la commande, moindre mobilité, mode d'admission, surreprésentation des artistes de l'aire italophone, adhésion aux modèles de la sculpture moderne française).

Le choix des expositions parisiennes, enfin, se justifie par la séquence ininterrompue qu'offre cette série de manifestations. A travers le Second Empire puis la Troisième République, Paris ne cesse d'incarner le modèle artistique et culturel européen par excellence. Cela dit, il serait faux d'y voir la recherche de constantes. Au contraire, la séquence des expositions parisiennes permet de mettre en évidence la spécificité de chaque manifestation et l'évolution des enjeux en présence. Visant précisément à être fidèle au caractère irréductible du contexte et des enjeux de chacune d'entre elles, le mode de présentation retenu suit la chronologie et aborde successivement les cinq expositions. Deux chapitres encadrent l'exposé principal et élargissent quelque peu la chronologie. Le chapitre initial aborde l'Exposition de Londres en 1851 comme la référence à laquelle se rapportent *pro* ou *contra* toutes les manifestations ultérieures. Quant au dernier chapitre, il examine l'influence des expositions universelles sur le système des expositions artistiques internationales à la fin du XIXe siècle d'une part et, d'autre part, sur la scène et les institutions artistiques suisses au début du XXe siècle.

EXPOSITIONS UNIVERSELLES, NATIONALISMES ET BEAUX-ARTS

Les expositions universelles internationales (ou *World's Fairs*, ou encore *Weltausstellungen*) comptent parmi les grands révélateurs de l'histoire économique, sociale, politique et culturelle de la seconde moitié élargie du XIX^e siècle. Entre la manifestation pionnière de 1851 à Londres intitulée *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* et la *Panama-Pacific International Exposition* de San Francisco en 1915, plus de vingt expositions majeures se succèdent à des intervalles de quelques années (sans compter d'innombrables manifestations de moindre importance)¹. Ephémères mais spectaculaires, spectaculaires parce qu'éphémères, ces manifestations attirent des millions voire des dizaines de millions de visiteurs sur une durée d'ouverture de six mois chacune en moyenne. De quelque 6 millions de visiteurs à Londres en 1851, la fréquentation monte à plus de 50 millions d'entrées à Paris en 1900². Non sans contradictions, ces expositions contribuent à la fois à la diffusion d'une culture universelle et au renforcement des identités nationales³.

De 1851 à 1873, les grands Etats européens exercent un quasi monopole sur l'organisation des expositions universelles (Londres, Paris, Vienne). A partir de 1876, la *Centennial Exhibition* de Philadelphie marque l'émergence des anciennes colonies (Melbourne, 1880; Chicago, 1893; Saint Louis, 1904) et des régions ou pays neufs d'Europe, qui y trouvent un moyen de promotion économique, mais aussi de distinction culturelle et politique, voire d'affirmation nationaliste (Catalogne, Ecosse, Italie, Belgique). L'organisation de la plupart des expositions universelles internationales reste toutefois l'apanage de quelques pays. Au premier rang figurent la Grande-Bretagne et surtout la France, c'est-à-dire les nations les plus industrialisées et les plus engagées dans la colonisation. Puis, à partir des années 1870, apparaissent les nouvelles puissances industrielles que sont la Belgique et surtout les Etats-Unis qui se substituent à la France dans la définition culturelle et dans l'instrumentalisation politique des expositions⁴.

Les expositions universelles sont présentées dans des villes prestigieuses qui, tout en garantissant à ces manifestations une légitimité politique et culturelle, voient leur renommée s'accroître en retour. Cependant, que ce soit au cœur de la ville comme à

¹ Pour une histoire des expositions universelles, voir: Allwood, 1977, pp. 179-185; Aimone, Olmo, 1993 (1990), pp. 295-304; Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992.

² Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 58 et 132.

³ Gilbert, 1994, p. 21.

⁴ Voir: Rydell, 1984.

Paris ou en périphérie comme à Vienne, l'exposition est toujours circonscrite dans une enceinte, voire dans un seul bâtiment. Spécialement aménagé pour l'occasion, l'espace de l'exposition la constitue en une sorte de cité idéale dans la ville réelle, où le visiteur découvre un véritable système du monde, clos, ordonné et hiérarchisé⁵. Les élites y communient aux valeurs collectives que relaie et diffuse le spectacle de l'exposition. Celui-ci se manifeste notamment dans l'organisation générale de l'espace, dans la mise en scène du décor et de l'architecture, dans les cérémonies rituelles (ouverture, remise des récompenses, clôture) et dans les visites des chefs d'Etat étrangers.

L'histoire des expositions universelles et internationales débute traditionnellement avec la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, organisée à Londres en 1851⁶. La manifestation anglaise introduit en effet un genre d'exposition en rupture avec les manifestations nationales et spécialisées qui avaient prévalu jusqu'alors. Tout en s'inspirant des expositions industrielles françaises (1798-1849)⁷, elle développe un modèle d'organisation et de présentation adéquat aux ambitions universelles et internationales de ce nouveau type d'exposition. Le modèle qu'elle propose sera reconduit dans ses grandes lignes jusqu'à la fin du siècle. Il s'élabore au cours des deux années nécessaires à l'organisation de l'Exposition de 1851. C'est dans ce laboratoire provisoire que se prépare et se teste la position des organisateurs sur des questions capitales pour toutes les manifestations suivantes.

La place de l'Etat

L'engagement de l'Etat dans les expositions universelles est une donnée quasi constante pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Il n'est toutefois pas allé de soi dans l'organisation de l'Exposition de 1851 qui n'est devenue que progressivement une manifestation nationale et publique, comme le seront presque toutes les expositions suivantes en Europe. La place réelle de l'Etat dans une exposition organisée sur son territoire peut se mesurer à l'aide de critères qui permettent de vérifier l'adéquation entre les discours et les actes gouvernementaux. L'organisation des responsabilités, le rapport aux pays tiers et l'investissement financier sont autant de domaines dans lesquels peut s'affirmer ou non l'engagement de l'Etat.

L'Exposition de 1851 est issue de la métamorphose d'une initiative privée et locale en un manifeste d'une tout autre envergure⁸. La *Society of Arts* est à l'origine du projet,

⁵ Voir: Hamon, 1989.

⁶ Voir par exemple: *Le livre des expositions universelles*, 1983; Greenhalgh, 1988; Aimone, Olmo, 1993 (1990); Schroeder-Gudehus, Rasmussen, 1992.

⁷ Sur les expositions industrielles françaises, voir: Bouin, Chanut, 1980, pp. 21-54; Mainardi, 1989 (1987), pp. 12-21; Beckmann, 1991; voir aussi, pour les antécédents anglais: Kusamitsu, 1980.

⁸ Voir: Auerbach, 1999, pp. 9-88.

mais elle en cède très vite la responsabilité à une commission royale présidée par l'époux de la reine Victoria, le prince Albert. Une telle commission doit surtout assurer un large soutien politique au projet et cautionner la souscription qui le finance. Elle transforme le projet privé en une entreprise nationale et publique, dont les enjeux ne sont plus seulement économiques mais politiques. Ils engagent le pays tout entier sur des points comme le prestige de l'Etat, la formation, la promotion industrielle et la cohésion nationale. La composition de la Commission royale vise à l'efficacité. Le gouvernement et l'opposition y sont représentés, de même que l'aristocratie et la grande bourgeoisie, plusieurs grandes cités industrielles, ainsi que les professions libérales (ingénieur, architecte, sculpteur) aptes à superviser la construction de l'Exposition.

En déplaçant la responsabilité finale de l'Exposition de la *Society of Arts* à la Commission royale, le prince Albert opère un habile tour de passe-passe. Egalement président de la *Society of Arts*, il a beau jeu d'encourager ce transfert qui le maintient à la tête du projet. Ce déplacement de pouvoir est pourtant hautement symbolique, car il implique la caution du gouvernement en faveur de l'entreprise et il affranchit cette dernière des aléas d'un financement privé. Le prince consort ne renonce pas pour autant aux compétences et à l'enthousiasme de la *Society of Arts*. Il confirme dans ses fonctions le comité exécutif lié au projet de cette société, tout en le subordonnant à la Commission royale. Sur le terrain, Albert peut donc s'appuyer sur des hommes fiables, compétents et battants, dévoués à lui-même et à la *Society of Arts* dont ils sont des membres dirigeants. La *Society* reste ainsi partie prenante de l'Exposition. Ces hommes liges ont l'oreille du prince et s'assurent de ce fait une influence considérable sur les objets débattus par la Commission royale. C'est notamment le cas de Henry Cole, membre le plus influent du comité exécutif, par le truchement duquel Joseph Paxton présente avec succès au prince puis à la commission son fameux projet de *Crystal Palace*⁹.

La famille royale est ainsi étroitement associée à cette entreprise dirigée vers l'avenir. Elle assure par ailleurs la continuité avec le passé de la Grande-Bretagne. *Le premier mai 1851* est le titre d'un portrait de groupe exécuté par le peintre de cour Franz Xaver Winterhalter (fig. 1)¹⁰. Empruntant à l'iconographie de l'Adoration des rois mages, le tableau montre le vieux Duc de Wellington, héros des guerres antinapoléoniennes, rendant hommage à son filleul, le prince Arthur, entouré de ses parents, la reine Victoria et le prince Albert. La date est à la fois celle du premier anniversaire d'Arthur et celle de l'inauguration de l'Exposition du *Crystal Palace*. Wellington incarne le passé guerrier et glorieux, tandis qu'Albert contemple une vision d'avenir: le *Crystal Palace* nimbé par le lever du soleil.

⁹ Auerbach, 1999, pp. 41-53.

¹⁰ Sur cet artiste, voir: *Franz Xaver Winterhalter*, 1988.

Le cautionnement de l'Exposition de Londres par la reine inspire la monarchie française puis les gouvernements successifs de la Troisième République. De toutes les nations qui ont organisé des expositions universelles dans la seconde moitié du XIXe siècle, la France est la plus persévérante, celle qui investit le plus régulièrement dans ce type de manifestation. Alors que Londres renonce à ce genre d'exposition après 1862, Paris met sur pied une grande exposition chaque décennie, en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. L'entreprise n'est pourtant pas gagnée d'avance, elle se solde même quelquefois par de lourds déficits. C'est ainsi que deux expositions françaises se terminent par des pertes, de 8 millions de francs en 1855, de 30 millions en 1878¹¹. Les préparatifs sont longs et les délais impérieux, d'autant que la date de l'Exposition est souvent revêtue d'une valeur symbolique. Pour l'Exposition de 1900 par exemple, le décret présidentiel instituant la manifestation est publié le 13 juillet 1892. Le 5 novembre, une commission préparatoire est nommée, et les services de l'Exposition sont créés dès l'automne de l'année suivante déjà¹².

L'organisation d'une exposition universelle est forcément un projet national. Qu'ils recourent à la souscription privée ou aux subventions publiques, les organisateurs de ce genre de manifestation ne peuvent financer leur projet qu'avec l'appui du pays entier. Sur le terrain, la vaste surface d'exposition que se réserve la nation organisatrice - en principe la moitié de la superficie totale - implique la participation d'exposants provenant de toutes les provinces du pays. Des comités d'émulation locaux y pourvoient.

En France, c'est le gouvernement lui-même qui prend l'initiative des projets d'expositions universelles parisiennes¹³. A cette différence près, la structure officielle retenue à Paris se calque sur le modèle anglais. Le gouvernement dessine le cadre juridique général (date, invitations, budget), mais il ne s'implique guère de façon directe, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un ministère (ce sera exceptionnellement le cas en 1889 à Paris). Il nomme une commission nationale représentative des intérêts généraux en présence, et il délègue la responsabilité de l'organisation exécutive à un président ou à un commissaire général. Ceux-ci coordonnent les délégations étrangères et préparent la représentation nationale. Ils sont responsables de l'organisation générale de l'exposition: de la construction des bâtiments à la distribution de l'espace entre les pays exposants. D'autres directeurs peuvent leur être adjoints, de même que des commissions et des spécialistes de secteurs.

¹¹ Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 64, 96.

¹² Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, p. 133.

¹³ Voir: Schroeder-Gudehus, Rasmussen, 1992.

Nationalisme et internationalisme

Les expositions universelles jouissent presque toutes d'une caution gouvernementale, si diluée soit-elle. Les invitations à participer, adressées d'Etat à Etat, établissent entre ces derniers une relation d'ordre diplomatique. En 1851, c'est la Commission royale, présidée par le prince consort, qui invite les gouvernements étrangers. Elle organise les rapports entre les nations participantes. Comme le précise le règlement à l'usage des exposants, nul n'est admis à participer à titre individuel, c'est-à-dire s'il n'est pas délégué par l'autorité centrale de son pays:

No articles of foreign manufacture, to whomsoever they may belong, or wheresoever they may be, can be admitted for exhibition, *unless they come with the sanction of the Central Authority of the country of which they are the produce.*¹⁴

Cette prescription essentielle dicte les rapports entre pays invitant et nations invitées. Le pays participant doit se faire représenter auprès des organisateurs de l'exposition par une sorte de délégation diplomatique *ad hoc*, un commissariat national directement placé sous l'autorité du gouvernement. C'est lui qui organise la participation de sa nation et qui est le seul interlocuteur du pays invitant. Ce commissariat général est souvent assisté par une commission centrale nationale, représentative de la pluralité des intérêts en jeu.

En excluant toute participation non nationale, les expositions universelles postulent l'unité, la cohésion, la spécificité, l'irréductibilité des pays participants. Elles contribuent de façon décisive à la définition des identités nationales. C'est visiblement le cas des nations en voie d'unification comme l'Allemagne et l'Italie dont les expositions donnent une image globale. Même lorsque les Etats allemands ou italiens se présentent de façon indépendante les uns des autres, la presse et le public envisagent souvent leur participation en bloc. Les expositions renforcent ainsi la perception d'identités nationales fondées sur une culture et une langue communes, qu'on regarde de plus en plus, dans la seconde moitié du XIXe siècle, comme des critères primordiaux de nationalité¹⁵.

Manifestations *inter-nationales* par excellence, les expositions universelles s'inscrivent dans le contexte d'affirmation des nationalités qui, du début à la fin du XIXe siècle, évolue du sentiment national au nationalisme. Leur caractère spectaculaire et scénographique favorise la production et la diffusion de ces «communautés imaginées» (Anderson) que sont les nations¹⁶. Les nations rivales y trouvent un nouveau terrain de manœuvre. Elles y affirment leur propre identité et se positionnent mutuellement sur un mode symbolique. Au même titre que les autres entreprises d'Etat qui se développent au

¹⁴ Scott Russell, Northcote, 1850 (soulignement original).

¹⁵ Voir: Hobsbawm, 1992 (1990).

¹⁶ Voir: Anderson, 1996 (1983); Guiomar, 1990; Auerbach, 1999; Thiesse, 2001 (1999).

XIXe siècle, comme l'instruction publique ou la conscription militaire, les expositions internationales favorisent l'adhésion des masses sur un mode paradoxalement nationaliste¹⁷.

Conduit à se présenter dans une arène internationale, chaque pays tend à se distinguer. La production économique, mais aussi le décor de l'exposition, les artistes, les us et coutumes, - en un mot, la culture - deviennent autant de symboles de l'identité nationale. Mais le pays participant n'a pas une parfaite maîtrise de son identité. Celle-ci n'a pas d'existence propre; elle est la résultante d'une élaboration interne, mais aussi et surtout d'une comparaison avec les autres nations.

En 1867, la Commission impériale d'organisation postule des spécificités nationales qui deviennent autant de stéréotypes. Elle exprime le souhait que chaque nation se présente à l'Exposition sous son aspect caractéristique: costumes nationaux dans la galerie des vêtements, restauration typique dans la galerie de l'alimentation, savoir-faire particuliers dans les secteurs correspondants. La Suisse, par exemple, serait représentée par la sculpture sur bois, la broderie et le tressage de la paille¹⁸. Quant au parc périphérique, il est constellé de pavillons emblématiques d'une architecture nationale, de l'isba russe à la maison de Gustave Wasa, en passant par le village autrichien rassemblant autour d'une place des habitations typiques du Tyrol, de Hongrie, de Bohême et de Haute-Autriche. La Commission impériale y prévoit même l'emplacement d'une laiterie qui vendrait les produits caractéristiques de la Suisse, tels que lait, beurre et fromage¹⁹. La Confédération s'exécute et fait publier dans la *Feuille fédérale* la soumission pour le restaurant et la laiterie nationales de l'exposition parisienne²⁰.

La concurrence internationale

Toute symbolique qu'elle soit, la concurrence entre les pays s'exprime de façon très tangible dans les expositions universelles. La nation organisatrice établit d'emblée entre les pays participants un rapport de force qui, pour être équitable, ne lui en est pas moins favorable. Elle s'octroie environ la moitié de la surface disponible, du nombre de jurés et du total des récompenses. En 1867, la France occupe 43% de la surface d'exposition, le Jury international compte 260 Français sur 570 membres, et 10'103 prix sur 19'776 vont à des exposants français²¹. Le partage entre les autres nations reflète une diplomatie symbolique. Chaque pays reçoit en proportion de l'importance de sa

¹⁷ Voir: Hobsbawm, 1992 (1990).

¹⁸ Brennwald, 1865.

¹⁹ Brennwald, 1865.

²⁰ 17.8.1865.

²¹ Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 76, 80-81.

représentation ou de la surface qu'il occupe. Le nombre de distinctions décernées augmente régulièrement. S'il garantit l'attractivité des expositions successives, il transforme peu à peu la récompense en attestation de participation. En 1900, près de 46'000 récompenses sont attribuées; entre 50 et 60% des exposants sont distingués²².

D'économie, la concurrence devient quasiment politique. Elle stimule le nationalisme des foules. La presse, qui rend compte systématiquement des expositions universelles, adopte forcément le point de vue de ses nationaux. Et le nombre des visiteurs étrangers qui entreprennent le déplacement n'est pas négligeable. Quelque 25'000 ressortissants helvétiques visitent la section nationale à l'Exposition de 1878, et le double en 1889²³, ce qui correspond respectivement à environ 1% et 2% de la population²⁴.

La participation peut aussi devenir une arme diplomatique. Les monarchies européennes boycottent par exemple l'Exposition de 1889 à travers laquelle la France républicaine entend célébrer le centenaire de la Révolution. La Suisse, par contre, qui s'est politiquement renforcée après la Guerre franco-allemande et la révision de la Constitution fédérale en 1874, y trouve une occasion de se distinguer. Elle est l'un des rares Etats à participer officiellement. De plus, l'Exposition coïncide avec l'échéance des traités de commerce franco-suisses. Le ministre suisse à Paris encourage sans réserve le Conseil fédéral à soutenir une participation officielle. Après avoir fait état du refus de participer des monarchies européennes, il évoque l'importance que revêtent les échanges commerciaux entre la Suisse et la France dans le contexte du retour au protectionnisme:

En tous cas, il importerait, pour l'effet à produire en vue des négociations commerciales franco-suisses, que le gouvernement français trouvât chez nous du bon vouloir en faveur de l'Exposition; [...] Si l'Exposition internationale doit échouer, il ne nous coûtera, en tout cas, pas cher d'avoir l'air de la désirer vivement, mais je préférerais, je le répète, que l'Exposition eût lieu avec caractère universel [sic! l'auteur veut dire: international], afin de ramener en France les esprits vers les relations industrielles avec les autres pays et de réagir contre la tendance toujours plus vive de n'acheter que des produits nationaux et de considérer volontiers l'ouvrier et l'industriel étrangers comme des ennemis plus ou moins directs.²⁵

Les surfaces et les emplacements d'exposition octroyés aux délégations nationales par les organisateurs du pays-hôte expriment une hiérarchie qui met en évidence l'importance des circonstances politiques. La participation se révèle moins comme l'affaire des entreprises que comme une affaire d'Etat. En 1889, la reconnaissance de la

²² Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, p. 139.

²³ Registre des visiteurs de la section suisse (AF, E14/96). Le commissaire suisse Eduard Guyer se fonde sur les 4'800 visiteurs suisses qui se sont inscrits sur le registre et qu'il estime au cinquième de la fréquentation réelle. En 1889, le registre comporte 11'868 inscriptions de Suisses (AF, E14/96). Si l'on applique le même mode de calcul qu'en 1878, cela porte la fréquentation totale par des nationaux à quelque 50'000 personnes.

²⁴ *Deux siècles*, 1998, p. 23.

²⁵ L. du ministre de Suisse Charles Lardy au président de la Confédération helvétique, 15.3.1886 (AF, E14/25).

France pour la participation officielle de la Confédération se matérialise dans l'importance de la surface accordée à la Suisse: 7'187 m² (contre 5'314 m² en 1878) pour un nombre d'exposants quasiment identique à l'Exposition précédente (1045 exposants en 1889 contre 962 en 1878)²⁶.

Les limites du libéralisme économique

L'engagement de l'Etat dans l'organisation des expositions a ceci de paradoxal qu'il manifeste les limites de la doctrine économique sous-jacente à ce type de manifestation: le libéralisme, tel qu'il est professé et diffusé par l'Ecole de Manchester. Le mode de financement de l'Exposition de 1851 devient une référence incontournable, d'autant plus que la manifestation est organisée par des milieux majoritairement favorables aux théories économiques libérales²⁷. Dans un pays traditionnellement hostile à l'intervention de l'Etat, les organisateurs cherchent d'abord un financement privé. Ils finissent toutefois par y renoncer, au point d'établir la règle implicite du financement public pour les expositions suivantes en Europe. En 1849, le refus du gouvernement d'avancer les premiers fonds conduit en effet la très libérale *Society of Arts* à passer un contrat de droit privé avec les entrepreneurs James et George Munday²⁸. Presque simultanément, la société prend toutefois une autre initiative qui trahit la nécessité de recourir à un financement public cette fois pour faire face à l'envergure colossale de l'entreprise. Le lancement d'une large souscription met en évidence le caractère éminemment public du projet. Sitôt créée, la Commission royale de l'Exposition décide de dénoncer le contrat Munday²⁹. Moyen terme entre initiative privée et intervention de l'Etat, la souscription publique constitue la réponse anglo-saxonne à la question du financement des expositions universelles. Elle est compatible avec le credo libéral professé par Henry Cole en 1849: «[...] the English people do much better for themselves than any government can do for them»³⁰.

L'ampleur des expositions universelles les destine au plus grand nombre. La rentabilité des investissements en dépend. Ce serait particulièrement le cas en Grande-Bretagne, comme le souligne l'ingénieur Robert Stephenson, premier président du comité exécutif puis membre de la Commission royale de l'Exposition de 1851:

²⁶ *Rapport administratif*, 1890, pp. 26, 56.

²⁷ Auerbach, 1999, chap. 3.

²⁸ Auerbach, 1999, pp. 26-27.

²⁹ Auerbach, 1999, pp. 33-37.

³⁰ Extrait de l'allocution d'Henry Cole à Mansion House à Londres, le 17 octobre 1849 (cité par Auerbach, 1999, p. 57). Le système de la souscription sera encore utilisé avec succès en 1862 (Schroeder-Gudehus, Rasmussen, 1992, p. 71).

Had the project been tried in France, it would have been carried through with far less difficulty, as it would have had the advantage of the power and purse of the government, which being utterly impossible with our habits of public action, is absolutely necessary to make the proposition popular.³¹

Stephenson souligne l'opposition entre régime interventionniste et régime adepte du laisser-faire. L'exposition londonienne est certes une entreprise économique, mais elle comporte également une dimension culturelle et sociale, basée sur la notion de responsabilité collective propre au libéralisme. L'exposition *Art Treasures of the United Kingdom* de 1857 à Manchester se fondera sur les mêmes principes³².

De fait, les organisateurs de chaque exposition sont à la tête d'une coûteuse entreprise de communication de masse, qui comporte des règles invariantes. Qu'ils travaillent à Londres, à Paris ou à Vienne, ils doivent gagner la confiance et l'intérêt de tous, nationaux et étrangers, visiteurs et exposants. Pour ce faire, les moyens utilisés empruntent à des registres divers, mais ils constituent des traits récurrents de toutes les expositions de ce type: production d'un discours commun, mise en scène, et didactique.

Un discours politique

Le discours officiel qui accompagne l'exposition doit être acceptable et fédérateur pour le plus grand nombre. Il est forcément général, parfois vague. Ses leitmotives se répètent d'une exposition à l'autre et rendent les intentions des organisateurs recevables à l'étranger. Dès l'Exposition de 1851 apparaît le thème central de l'exposition universelle et internationale envisagée comme une arène où les nations rivales sont invitées à se mesurer pacifiquement. Ce leitmotiv souligne l'ambivalence des expositions, dont les enjeux sont à la fois nationaux et internationaux. A l'occasion de la présentation des délégations étrangères, le 14 avril 1851, le commissaire français prononce une adresse au prince consort. Faisant écho au discours officiel des organisateurs fondé sur la paix et le progrès, il en traduit ainsi le succès et la diffusion:

Grâce à vous, l'ère des vieilles guerres est fermée; un nouveau champ de bataille est ouvert aux nations. Vous avez substitué aux terribles luttes de destruction et de barbarie, une lutte de civilisation et de progrès, dans laquelle les vainqueurs et les vaincus profiteront également de la victoire.³³

³¹ Robert Stephenson, *The Great Exhibition, its Palace, and its Principal Contents*, London: Routledge, 1851, pp. 9-10, cité par Auerbach, 1999, p. 169.

³² Sur l'organisation de cette exposition, voir: Fagence Cooper, 2001.

³³ Adresse retranscrite par Hilaire d'Arcis, s.d. [1851], p. 12.

Au sein du pays organisateur, le discours sur l'exposition se dépolitise dans le but de rassembler la nation autour de valeurs communes. Née dans le milieu libéral de la *Society of Arts*, l'Exposition de 1851 est d'abord présentée avec enthousiasme comme un instrument de diffusion de la doctrine du libre-échange. Mais les débats sont alors encore vifs, en Grande-Bretagne, entre protectionnistes et libéraux. Ils viennent même d'être ravivés par la suppression des droits sur le blé en 1846 puis par l'abolition de l'Acte de navigation en 1849. Dans ce contexte où il menace d'être un ferment de discorde, le libre-échangisme disparaît bientôt des proclamations officielles au profit de thèmes plus vagues et plus consensuels comme le progrès et la paix³⁴.

L'exposition peut aussi jouer un rôle fédérateur, identitaire et catalyseur en s'appuyant sur un système de valeurs dans lequel la nation entière peut se reconnaître. Un tel propos peut d'ailleurs être dirigé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. En 1878 par exemple, l'Exposition de Paris doit faire la preuve que la nation s'est réconciliée après la guerre civile de la Commune. Mais elle doit aussi montrer au monde que la France s'est relevée de sa défaite contre la Prusse.

Un spectacle

Pour attirer les foules, l'exposition est à la fois une présentation raisonnée et un spectacle, voire un rituel³⁵. En 1935 déjà, dans un exposé qui n'a guère perdu de son actualité, Walter Benjamin stigmatisait le capitalisme triomphant de ces manifestations:

Les expositions universelles sont les lieux de pèlerinage de la marchandise comme fétiche. [...] Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. L'industrie du divertissement l'y aide en l'élevant à la hauteur de la marchandise. Il s'abandonne aux manipulations de cette industrie grâce à la jouissance que lui procure son aliénation, par rapport à lui-même et par rapport aux autres.³⁶

La mise en scène sacralise l'objet. Intouchable, celui-ci est soustrait au contact direct du visiteur par la création d'un espace spécifique, délimité par une barrière, une vitrine ou un socle (fig. 2). Présenté comme un specimen, l'objet symbolise tout un système de production et de consommation, à la manière dont l'objet de musée se veut l'indice d'une société qu'il est censé évoquer et résumer³⁷. A travers la sacralisation de l'objet, les expositions universelles valorisent une organisation économique visant à la diffusion et à la consommation de masse des biens matériels³⁸. Le spectacle doit être à la hauteur de ces ambitions.

³⁴ Auerbach, 1999, pp. 56-60.

³⁵ Voir: Hamon, 1989.

³⁶ «Paris, capitale du XXe siècle. Exposé de 1935», dans: Benjamin, 1989 (1982), p. 39.

³⁷ Voir: Bennett, 1995, 1ère partie.

³⁸ Voir: Richards, 1990, chap. 1.

En 1851, le *Crystal Palace* est l'attraction décisive, le clou de la manifestation. La fascination qu'il exerce résulte en grande partie de la performance technique qu'il symbolise; elle s'explique également par son éphémérité. Le bâtiment est l'un des seuls éléments de l'Exposition dont l'image soit suffisamment exceptionnelle pour frapper les esprits. Paxton lui-même se sert du pouvoir de conviction des images pour faire admettre son projet. Il force la décision de la Commission royale en sa faveur par la publication d'un dessin préliminaire du *Crystal Palace* dans l'*Illustrated London News* (fig. 3)³⁹.

La presse reproduit aussi maintes fois le bâtiment en construction. Ainsi en va-t-il de cette illustration où une foule de curieux regarde s'élever, au moyen de simples poulies, un gigantesque élément préfabriqué destiné à la couverture du transept (fig. 4). Le bâtiment apparaît comme une entreprise purement rationnelle. La construction et l'acte de construire semblent ne faire qu'un. Les structures déjà édifiées servent en effet d'échafaudage pour l'élévation des couvertures. Mais le *Crystal Palace* est aussi présenté comme une entreprise démiurgique face à laquelle l'homme semble ridiculement petit. Sur la même image, l'illustrateur recourt à la vue en plongée pour écraser la foule. La nature subit un traitement semblable, traduit par le cadrage de l'image. Symbolisée par l'un des arbres de Hyde Park que la construction du transept a précisément permis de préserver, la nature contraste, par ses formes irrégulières et par son échelle réduite, avec la structure géométrique et gigantesque de l'édifice. Support traditionnel du sublime, la nature est dépassée par la performance technologique.

Le spectacle est encore à l'intérieur du *Crystal Palace*, qui emprunte à l'architecture des grandes cathédrales la scansion claire et les caractéristiques psychologiques de ses espaces: vaisseaux, transept, hauteur, verrières. Dans les cinq vaisseaux longitudinaux sont réunis plus de 100'000 objets, représentant 14'000 exposants et 30 groupes de produits⁴⁰. Le vaisseau central forme la colonne vertébrale de l'Exposition, longue de près de 600 mètres⁴¹. Au visiteur excédé par la surabondance d'informations et d'émotions visuelles, il offre un sommaire de l'Exposition. De grandes bannières rouges, disposées de part et d'autre de la nef, annoncent les différents secteurs et permettent de saisir l'organisation générale de la présentation.

La disposition de l'exposition équivaut à une représentation du monde, dominée par la Grande-Bretagne. Mûrement réfléchi par les organisateurs, l'agencement est imposé aux pays exposants avec l'évidence d'une donnée naturelle. Le transept partage le bâtiment en deux parties égales, une pour la Grande-Bretagne et ses colonies à l'ouest, l'autre pour toutes les autres nations dont le placement, selon le prince Albert lui-même, correspond à l'ordre géographique, «les nations méridionales [étant] placées près du

³⁹ Auerbach, 1999, pp. 49-50.

⁴⁰ Auerbach, 1999, pp. 91-93.

⁴¹ *Catalogue officiel*, s.d. [1851], p. 17.

centre du bâtiment, et celles du nord à l'extrémité est.»⁴² L'idée sera reprise par les organisateurs de l'Exposition de 1855 à Paris, pour des raisons tant philosophiques que pratiques:

Y aura-t-il donc à l'exposition des places privilégiées, plus nobles ou plus éminentes que d'autres; mais cela même serait essentiellement contraire à cette égalité de droits entre les pays divers, à cette impartialité qui doit nous gagner la confiance et la sympathie des nations, et que M. Le Play est le premier à proclamer.

Quel inconvénient y aurait-il, par exemple à ce que, suivant leur position géographique, les nations septentrionales fussent placées au nord du bâtiment, celles de l'Orient, à l'Est, etc., etc.? en reliant, autant que possible, les quatre branches principales de la grande famille européenne à leurs rejetons, c'est-à-dire aux nations qui en sont issues, à leurs colonies, soit anciennes, soit actuelles? De cette manière, on créerait une distribution en quelque sorte *cosmogonique* dont la base, prise dans la nature même, ne pourrait exciter les plaintes ni le mécontentement de personne.⁴³

De la croisée du transept du *Crystal Palace*, le visiteur peut, en se retournant, considérer successivement les deux parties. Côté anglais, la mise en scène du spectacle visuel répond à un plan d'ensemble. Elle traduit la volonté ordonnatrice du comité exécutif, ainsi que sa sensibilité à l'espace particulier et aux lignes caractéristiques du bâtiment (fig. 5). L'échelle des objets exceptionnels présentés dans le vaisseau central est proportionnée à l'immense volume du palais. Les drapeaux accrochés aux galeries épousent la structure géométrique de l'architecture. De très grands tapis d'Orient sont suspendus perpendiculairement au-dessus des galeries. Ils rythment le vaisseau occidental sur toute sa longueur, lui donnent son unité décorative, remplissent les espaces supérieurs et, par l'évocation des colonies qui les produisent, proclament l'universalité de l'Empire britannique. Grâce à son immense surface de présentation, la production de la Grande-Bretagne paraît de loin la mieux ordonnée, la plus abondante et la plus variée. Le pays donne à voir sa puissance productive, ses ambitions commerciales et son empire colonial.

Le spectacle est moins rigoureux du côté des autres nations, dont la disposition ne présente pas de vision d'ensemble raisonnée (fig. 6). Chaque pays est responsable de l'arrangement de sa propre section. Nombreuses sont les mises en scène qui, comme celle des Etats d'Allemagne du Nord par exemple, nient l'architecture du *Crystal Palace* en y accrochant des draperies (fig. 7). Les espaces réduits favorisent les juxtapositions, les contrastes et les effets d'accumulation qui, tous, renforcent l'impression de bazar.

La classification des objets exposés favorise également la Grande-Bretagne. Elaborée sur la base de la production nationale, elle est parfaitement adéquate à la partie anglaise de l'exposition. Les grandes bannières rouges balisant le vaisseau central annoncent les trente groupes de produits, qui sont tous représentés. La Grande-Bretagne donne ainsi

⁴² Discours d'ouverture de l'Exposition, prononcé par le Prince Albert le 1er mai 1851, retranscrit par Hilaire d'Arcis, s.d. [1851], p. 14.

⁴³ Document signé des initiales A.P. et daté du 12 novembre 1853, intitulé «Observations de M. Le Play sur le projet de Règlement. Réponse à ces Observations» (AN, F¹² 3182).

l'image d'une économie diversifiée et riche, et d'une société où rien ne manque. Les autres nations n'investissent que certains groupes, donnant d'elles-mêmes une image moins favorable. Dans la partie internationale, les bannières n'annoncent d'ailleurs pas les groupes mais les pays⁴⁴. Cette dissymétrie dans la mise en valeur des deux parties de l'exposition se retrouve dans le catalogue général. La production de la Grande-Bretagne y est ordonnée en classes, tandis que les produits de plusieurs autres pays sont catalogués sans séquence logique. Les numéros 764 à 773 de la section française, par exemple, donnent la succession d'objets suivante: soieries, optique en verre, bandages, tableaux imitation bois et marbre, bande de locomotive en acier, poires à poudre, porte, soies, céruse, table en mosaïque, images en gelatine⁴⁵.

La volonté didactique que traduit la classification des produits trouve ici ses limites. Malgré leurs proclamations, les expositions universelles présentent moins un état universel de la production et de la connaissance qu'une sélection orientée de secteurs, de produits et de nations. Elles rompent à cet égard avec les grands ordonnancements systématiques que sont l'*Encyclopédie* ou les dictionnaires, au profit d'une disposition de nature comparatiste. Elles introduisent un nouvel ordre de valeurs qui, fondé sur la production, sur le commerce et sur la matière, évacue des secteurs entiers - non utilitaires ou non exposables - de l'activité humaine comme la recherche fondamentale, la philosophie, la religion et les arts non plastiques, pour n'en citer que quelques-uns... En 1900 pourtant, Gustave Geffroy s'en défend. Il force le trait et considère l'Exposition à la fois comme «le résumé d'une époque et de l'univers»⁴⁶:

L'Exposition universelle est-elle ainsi complète? Certains répondront non, croiront demander l'impossible aux organisateurs et aux commissaires, les sommant d'exposer les choses de l'esprit, de mettre dans les vitrines, aux murailles, dans les cadres - les idées.

Ces idées, - elles y sont.

Elles y sont pour tout homme qui s'avise de penser à elles, pour tous ceux qui ne s'arrêtent pas uniquement à l'extériorité des objets, qui ne sont pas intéressés seulement par les problèmes de fabrication. Ceux-là, en regardant le travail des mains humaines, remontent des mains au cerveau, du résultat à la cause. Ils vont des faits à la synthèse, ils s'efforcent vers les idées générales, quand ils voient s'agiter avec une sûreté harmonique les rouages d'une machine.⁴⁷

Une entreprise de communication de masse

Le plan idéal de l'exposition doit favoriser les comparaisons entre objets d'une même catégorie et entre pays producteurs. En d'autres termes, le plan doit articuler les principes d'universalité et d'internationalité qui correspondent à la nature propre de ce genre de manifestation. C'est cette gageure qu'affrontent tous les organisateurs.

⁴⁴ «Arrangement», dans: *Catalogue officiel*, s.d. [1851], p. 1.

⁴⁵ *Catalogue officiel*, s.d. [1851], p. 280.

⁴⁶ Geffroy, 7.1.1900, p. 16.

⁴⁷ Geffroy, 7.1.1900, p. 16.

Le système de classification adopté en 1851 se calque sur l'activité productive, objet de commerce et de profit matériel⁴⁸. Il reflète les phases d'élaboration des biens de consommation: produits bruts, machines, produits manufacturés, arts appliqués à l'industrie. Mais, de la classification théorique à la présentation matérielle, il y a un pas. Les contraintes d'espace, de poids et de mise en scène s'exercent sur l'exposition des objets. Et le *Crystal Palace* échoue à refléter l'ordre pédagogique de la classification des produits⁴⁹.

En 1867 à Paris, le commissaire général Frédéric Le Play articule les visées comparatives de la façon la plus systématique possible. Il en résulte un bâtiment d'exposition de forme elliptique, subdivisé en galeries concentriques et en allées qui rayonnent depuis le centre (fig. 45). Chaque galerie correspond à un groupe de produits, décliné nation après nation. Le parcours d'une galerie offre donc à l'amateur ou au spécialiste une vue comparative de tous les objets répondant à un même type de production. Quant au visiteur qui voudrait voir tous les groupes d'un même pays, il lui suffit en principe de parcourir les allées rayonnantes.

La construction de Le Play est toutefois un plan idéal. En pratique, elle se heurte à deux difficultés majeures: d'une part la surface des galeries concentriques se réduit à mesure que l'on s'approche du centre du bâtiment; d'autre part, le plan contraint chaque pays à présenter des exposants dans chaque groupe. En réalité, les envois des nations participantes contredisent tout plan élaboré à l'avance, car les intentions des organisateurs et des participants ne se recouvrent pas nécessairement. La logique encyclopédique d'un Le Play voudrait que l'exposition fût le reflet de la réalité économique de chaque pays, et la plupart des expositions cultivent cette représentation. Elle s'oppose pourtant à la logique commerciale, voire politique, des exposants. Car la participation nationale ne reflète pas la réalité productive de l'ensemble du pays, mais celle de l'un ou l'autre secteur seulement. L'agriculture, secteur fondamental et encore prépondérant dans l'économie de la plupart des pays européens au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, est toujours faiblement représentée dans les expositions universelles. C'est l'économie d'exportation, et non l'économie domestique, qui donne leur profil «national» aux pays exposants. En d'autres termes, le profil de la représentation nationale est défini par la politique commerciale du pays invité, qui peut privilégier tel et tel groupes au détriment de tel et tel autres. L'architecte Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc dénonce l'utopie de Le Play:

Il devait résulter dans le classement, ou des lacunes, - ce qu'on ne pouvait tolérer, la place faisant défaut, - ou des empiètements d'une zone sur la voisine ou les voisines: dès lors la théorie, satisfaisante sur la papier, devenait confusion sur le terrain. Aussi n'est-ce qu'après un assez grand

⁴⁸ Sur les modes de classification des expositions universelles, voir: Rasmussen, 1992.

⁴⁹ Auerbach, 1999, pp. 94-95.

nombre de visites dans le palais que l'on commence, non à comprendre le classement forcément bouleversé, mais à se faire un classement empirique chacun suivant son humeur ou ses goûts.⁵⁰

Quel que soit le plan retenu pour la classification et la présentation des produits, la prolifération de pavillons indépendants trahit la frustration des participants face au manque chronique de place dans les bâtiments d'exposition officiels. Assez ironiquement, le phénomène pavillonnaire débute d'ailleurs en 1867 dans le parc qui entoure le bâtiment principal de l'Exposition. La Suisse y contribue de façon remarquée, comme la Belgique, la Hollande ou la Bavière, avec la construction d'un pavillon national des beaux-arts. Après avoir envisagé de troquer avec l'Espagne un secteur alimentation contre un secteur beaux-arts dans le bâtiment principal, la Suisse fait en effet construire un tel pavillon dans le parc de l'Exposition, contredisant ainsi le parti comparatiste de Le Play⁵¹.

L'Exposition de 1867 est la dernière manifestation parisienne qui se fonde sur une réelle intention d'encyclopédisme et d'internationalité. En 1878, l'Exposition est mise au service d'une promotion nationale appuyée. Les secteurs de la France et des autres pays sont clairement partagés. Dans un face à face architectural éloquent, dont le Champ-de-Mars est comme l'arène, le pays invitant s'octroie un espace distinct vis-à-vis de l'espace symétrique qui accueille les nations étrangères (fig. 78).

Un urbanisme plus ou moins éphémère

Les expositions universelles sont des événements éphémères dont les traces matérielles disparaissent généralement quelques mois après leur clôture. Cette éphémérité explique d'ailleurs en partie la fascination qu'ont pu exercer de telles entreprises. La mémoire de ce type de manifestation est apparemment en papier. Elle réside dans les archives administratives, les rapports généraux et nationaux imprimés, les gravures, la photographie et les publications illustrées. Il faut y ajouter les souvenirs et autres *memorabilia*⁵².

Souvent excentrées, les expositions proposent toutefois une sorte de gabaritage de l'extension urbaine. Le cas extrême est celui de la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893. Dans cette ville dont la plus grande partie a brûlé une vingtaine d'années plus tôt, l'Exposition adopte un modèle idéal d'urbanisme sur des terrains récemment conquis sur le lac Michigan. A plus forte raison, l'impact des expositions se manifeste réellement sur la cité lorsque des bâtiments durables leur survivent et qu'ils

⁵⁰ Viollet-le-Duc, 1867, p. 2.

⁵¹ Memorandum de l'architecte Frédéric Jaeger au DFI, 20.8.1866 (AF, E14/13); Procès-verbal de la séance du 20.12.1866 de la Commission fédérale de l'Exposition universelle (AF, E14/13).

⁵² Voir: Zachman, 1994.

participent à la définition de l'extension urbaine. L'implantation temporaire du *Crystal Palace* à Hyde Park a certes été un symbole de rapprochement social entre deux quartiers de Londres, l'aristocratique West End et l'East End plutôt populaire⁵³, mais le déplacement et la reconstruction du bâtiment après l'exposition sur le site de Sydenham serait le contre-exemple absolu d'une telle influence.

Il en va autrement à Paris où les expositions soulignent l'urbanisme représentatif de la capitale. La Ville de Paris a d'ailleurs le privilège d'être représentée dès 1878 dans les expositions qu'elle accueille. D'abord prévu à l'extérieur de l'enceinte sur l'avenue de la Motte Picquet, son pavillon est déplacé dans le jardin central du Palais du Champ-de-Mars. Il est d'ailleurs financé pour moitié par l'Etat, ce qui souligne le statut de capitale de la cité. Si les pavillons de la Ville n'ont pas survécu, Paris a conservé, sur des périodes plus ou moins longues, de nombreux autres vestiges monumentaux de ses expositions: le Palais de l'industrie (1855), le Palais du Trocadéro (1878), la Tour Eiffel - qui «balise» l'espace urbain au sens littéral du terme - et la Galerie des machines (1889), le Pont Alexandre-III, le Petit et le Grand Palais (1900). Ces constructions ont contribué à l'aménagement des quartiers situés au sud des Champs-Élysées et ont créé de nouveaux dégagements. Reliant des quartiers hautement représentatifs situés de part et d'autre de la Seine, des perspectives réunissent des ensembles urbains étroitement liés à l'identité nationale française. Elles manifestent le déplacement du pouvoir du complexe Louvre-Tuileries à l'ensemble Elysée-Palais Bourbon-Invalides-Ecole militaire.

Tout éphémère qu'elle soit, l'exposition elle-même est un espace construit. La géopolitique y est mise en scène sur un mode symbolique, suivant en cela le modèle instauré par l'Exposition de Londres en 1851. La présentation des colonies du pays organisateur est révélatrice des valeurs de cette disposition. Le plus souvent, la production des colonies fait partie de la présentation nationale. Elle affirme de la sorte l'intégration des territoires d'outre-mer. En 1851 à Londres, l'apport économique et culturel des colonies anglaises est pleinement reconnu par la place centrale qu'elles occupent dans l'exposition. En 1889 à Paris, au contraire, l'exposition coloniale est séparée du Champ-de-Mars où se trouve le cœur de la manifestation. Cette situation périphérique est pourtant privilégiée en ce qu'elle érige l'esplanade des Invalides en espace distinct et attractif, préfigurant les spectacles ethnographiques du *Midway Plaisance* à l'Exposition de Chicago quatre ans plus tard⁵⁴. Si le journal de la manifestation estime que l'exposition coloniale constitue «presque une concurrence»⁵⁵

⁵³ Auerbach, 1999, pp. 46-47.

⁵⁴ Rydell, 1984, p. 62.

⁵⁵ *L'Exposition de Paris de 1889*, 15.6.1889, p. 123.

au Champ-de-Mars, c'est qu'elle s'appuie sur une attraction très populaire à l'époque, le spectacle vivant de populations exotiques⁵⁶.

L'exposition de l'esplanade des Invalides est conçue comme un symbole et une justification de la politique d'expansion et d'intégration coloniale de la France, encouragée par Jules Ferry à partir de 1880⁵⁷. Une telle politique, axée principalement sur l'Afrique saharienne et l'Indochine, vise à compenser les amputations du territoire national consécutives à la guerre franco-allemande. De nombreux militaires recrutés dans les colonies - tirailleurs algériens, annamites, sénégalais et sakalaves, miliciens tonkinois - gardent l'exposition coloniale tout en démontrant le pouvoir intégrateur de l'armée. L'armée, précisément, partage avec les colonies la prestigieuse esplanade. Les deux secteurs sont implicitement présentés comme indissociables. Les colonies contribuent à la fierté nationale qui, depuis la perte de l'Alsace et de la Lorraine, passe plus que jamais par les (re)conquêtes territoriales.

L'idéologie du progrès

L'aménagement de l'esplanade des Invalides lors de l'Exposition de 1889 n'évoque pas seulement les complémentarités entre colonisateurs et colonisés. Les expositions des administrations (ministère de la guerre, assistance publique, postes et télégraphes, économie sociale) et le secteur colonial se font face de part et d'autre d'une allée centrale qui relie la Seine à l'hôtel des Invalides. D'un côté règnent des alignements stricts et une monumentalité classiques, de l'autre le pittoresque exotique. La mise en scène des contrastes culturels traduit un rapport de domination. L'Exposition renforce la perception des colonies comme des lieux d'exploitation et de dépaysement. Dans une conception darwinienne de l'évolution des sociétés humaines, les colonies représentent pour les Occidentaux un stade de développement plus ou moins primitif. Les colonisateurs sont censés en faire progresser les populations pour les porter au niveau des sociétés industrielles modernes, dont les expositions sont précisément les vitrines.

L'idéologie du progrès est au cœur des expositions universelles. Elle implique une vision téléologique de l'histoire, un sens de marche. Héritée du positivisme d'Auguste Comte et relayée par les héritiers du saint-simonisme, l'idéologie du progrès se diffuse grâce à la mainmise des ingénieurs, qui dominent les services des expositions parisiennes⁵⁸. Elle ne se manifeste pas seulement dans le domaine industriel ou technique, mais aussi dans les secteurs de plus en plus nombreux qu'annexe ce type d'exposition: colonisation, éducation et enseignement, économie sociale et hygiène.

⁵⁶ Geenhalgh, 1988, chap. 4.

⁵⁷ Voir: Girardet, 1983 (1966), chap. 2.

⁵⁸ Voir: Hermann, 2000.

D'une section nationale à l'autre, d'une exposition à l'autre, le progrès est étalonné comme il peut l'être dans une institution similaire, qui connaît parallèlement un développement massif dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le musée. Comme les musées, les expositions universelles ne se contentent pas de cataloguer les connaissances. Pour les présenter et les diffuser, elles les ordonnent et les hiérarchisent. Elles constituent ainsi de véritables systèmes de valeurs aptes à une communication à très large échelle.

Produites par les élites, les expositions universelles promeuvent et légitiment forcément des valeurs dominantes, comme le progrès, le consumérisme, la productivité et le nationalisme. Elles assument également une vocation pédagogique qui met à profit leur capacité de communication de masse. Inspirées des principes paternalistes, les expositions diffusent un système de valeurs et un modèle d'organisation sociale qui cherchent à renforcer l'intégration nationale et à désamorcer les tensions entre les classes. Ce modèle est à l'œuvre dès 1851. Non sans hésitations, les organisateurs de l'Exposition de Londres favorisent la visite des classes ouvrières. Les mesures prises font école (tarifs réduits pour le voyage et l'entrée). Trois ans après l'onde de choc des révolutions de 1848, elles contribuent à renforcer la cohésion sociale du pays⁵⁹. Des motivations similaires s'expriment d'ailleurs déjà lors de la création de la National Gallery au cours des décennies précédentes⁶⁰. Les expositions parisiennes s'adaptent également à l'évolution des revendications ouvrières. En 1855 sont introduites des récompenses d'ouvriers. Un groupe spécial est créé en 1867 pour les objets visant à améliorer la condition physique et morale de la population (enseignement, mobilier, habitation). En 1878, des congrès internationaux discutent, par exemple, des institutions de prévoyance sociale, de l'hygiène, de l'alcoolisme, des aveugles et des sourds-muets. Mais c'est en 1889 qu'a lieu la plus forte intervention, puisqu'un groupe spécial de l'économie sociale s'intéresse notamment à la rémunération du travail, à la participation aux bénéfices, aux syndicats et aux habitations ouvrières⁶¹.

Beaux-arts et expositions universelles

Les beaux-arts sont étroitement associés aux expositions universelles. De toutes les formes d'expression culturelle, ils sont la mieux adaptée à ce type de manifestation. Ils offrent en effet quelques avantages déterminants, sur la musique et la littérature par exemple. Ils constituent un langage non verbal compréhensible par un public très hétérogène. Ils produisent des objets directement présentables en tant que tels, donc

⁵⁹ Voir: Auerbach, 1999, chap. 5.

⁶⁰ Voir: Pointon, 1997; Taylor, 1999, chap. 2.

⁶¹ Schroeder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 68-117.

parfaitement adéquats au genre de l'exposition. Polysémiques, ils peuvent s'adapter à une grande diversité de contenus. Enfin et surtout, l'œuvre d'art est encore le symbole parfait de l'objet unique qui fascine les foules dans une période de reproductibilité accélérée⁶². Sa vénération collective est au cœur de l'entreprise des expositions universelles.

L'architecture et la sculpture sont requis dans tous les secteurs pour leurs qualités architectoniques, décoratives ou emblématiques. La peinture jouit d'un statut particulier et privilégié. Depuis la fin du XVIIIe siècle, les académies s'efforcent de la présenter comme une catégorie artistique autonome, indépendante du commerce et de la manufacture. Elle apparaît comme détachée de toute fonction utilitaire voire de toute matérialité, ce qui fait d'elle un domaine affranchi du temps et du progrès, au contraire de l'industrie. Le projet d'édifier un bâtiment distinct pour les beaux-arts à l'Exposition de 1851 souligne ce caractère⁶³. Alors que la présentation de l'industrie est logée dans un *Crystal Palace* futuriste, l'exposition de peinture est prévue dans une galerie aux allures de temple antique. Au-delà de ses connotations sacrales typiques de l'architecture muséale, la façade principale trahit le modèle de l'architecture classique et traduit une forte hiérarchisation des espaces intérieurs (fig. 8).

Tant le public que les artistes trouvent leur compte dans le groupe des beaux-arts des expositions universelles. Idéalement, le groupe se présente comme un formidable rassemblement de la production artistique internationale. Il favorise la connaissance et la comparaison directes des artistes les plus renommés de chaque pays. L'attribution de récompenses fonde une hiérarchisation artistique à l'échelle mondiale. Principales sinon uniques arènes artistiques internationales pendant plusieurs décennies, les expositions universelles sont en quelque sorte la bourse du nouveau système marchand qui entraîne aussi les beaux-arts. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les artistes soient intéressés par un tel défi. Les conditions financières de la participation leur sont en outre très favorables, puisque les droits de transport et de douane sont généralement pris en charge par les Etats. Et l'exposition dans une capitale signifie l'ouverture à de nouveaux clients, à de nouveaux marchands. Par leur nature même, les expositions universelles encouragent d'ailleurs un marché spécifique, celui des œuvres exprimant les identités nationales. Dans le pays d'origine de l'artiste, enfin, sa participation à une exposition universelle est signe de légitimité.

Dans la réalité, les choses sont moins simples. Comme tous les autres produits exposés, les beaux-arts sont présentés dans une perspective particulière et mis au service des valeurs dominantes. La place qu'ils occupent dans les expositions universelles est donc aussi privilégiée qu'ambiguë. Dans l'environnement en perpétuelle transformation qu'exaltent les expositions à travers l'idéologie du progrès, les beaux-arts sont lestés du

⁶² Voir: Benjamin, 1997 (1936).

⁶³ Voir: Mainardi, 1986; Mainardi, 1989 (1987), pp. 29-30.

poids de la tradition et du passé. Ils représentent aussi une production intellectuelle voire spirituelle, qui contraste - en apparence du moins - avec les valeurs matérielles et commerciales véhiculées par ce genre de manifestation.

Avec les expositions universelles, l'histoire de l'art tient un objet d'une richesse et d'une complexité extrêmes. En tentant d'élucider les usages prescrits à la peinture dans ces manifestations internationales, la discipline touche immédiatement à des thèmes centraux de l'histoire culturelle et même politique de la seconde moitié du XIXe siècle. La répétition de ce type d'expositions, sur plus d'un demi-siècle et dans des contextes nationaux différents, offre un cadre de comparaison idéal pour suivre et éclairer quelques questions capitales.

Beaux-arts et industrie

Les expositions universelles expriment les tensions qui opposent les beaux-arts et l'industrie dès le milieu du XIXe siècle⁶⁴. Considérés depuis le XVIIIe siècle comme des emblèmes privilégiés du développement social dont ils seraient l'expression spirituelle, les beaux-arts sont alors concurrencés par le nouveau paradigme du progrès industriel. C'est autour de ce conflit entre deux mesures du progrès que s'articulent les positions des cercles artistiques et des milieux économiques. Les organisateurs des expositions universelles vont toutefois s'efforcer de concilier ces deux jalons du progrès en les associant dans les arts industriels⁶⁵.

Les beaux-arts sont présents dès la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* de Londres en 1851. La nature ambiguë de leur intégration est soulignée d'emblée par les conditions de participation. Pour être admises, les œuvres doivent entretenir un lien étroit avec les conditions matérielles de leur production. Le goût est directement mis en rapport avec l'habileté technique, non avec un quelconque idéal intellectuel. Le règlement de l'Exposition est reproduit dans la *Feuille fédérale suisse*:

Sektion IV. Bildhauerei, Modelle und plastische Kunst. In diese Sektion können aufgenommen werden, aus jeder Art von Material verfertigte Gegenstände, sofern dieselben denjenigen Grad von Geschmack und Geschicklichkeit erreichen, um zu der schönen Kunst gerechnet werden zu können. Die Ausgestellten Proben müssen Werke noch lebender Künstler sein. Gemälde in Oel- und Wasserfarben, Zeichnungen und Kupferstiche sind nicht zulässig, es sei denn als Darstellung und Proben von Materialien und Verfahrungsweisen, und Büsten als Portraite werden nicht aufgenommen.⁶⁶

⁶⁴ Voir: Maag, 1986.

⁶⁵ Voir: Conforti, 1997.

⁶⁶ «Industrierausstellung für alle Nationen, welche im Jahre 1851 in London stattfinden wird», dans: *BSE*, 24.4.1850, pp. 360-361. La version allemande du texte est plus détaillée que la française; c'est pourquoi nous l'avons retenue.

En excluant la prestigieuse peinture, l'Exposition de 1851 inverse le rapport entre beaux-arts et industrie, traditionnellement favorable aux premiers qui bénéficient de l'aura du génie. Pour prendre la mesure du bouleversement qu'apporte l'Exposition de Londres, on peut se référer à la relation entre l'art et l'industrie, telle qu'elle est décrite, en 1836 encore, dans le rapport de la première commission d'étude de la Chambre des communes sur ce sujet:

From the highest branches of poetical design down to the lowest connexion between design and manufactures, the Arts have received little encouragement in this country... In many despotic countries far more development has been given to genius, and greater encouragement to industry, by a more liberal diffusion of the enlightening influence of the Arts.⁶⁷

S'inscrivant à la suite des travaux de cette commission gouvernementale, l'Exposition de 1851 se propose de répondre à la question suivante: comment allier qualité artistique et quantité industrielle dans la production d'objets de consommation, c'est-à-dire comment appliquer l'art à l'industrie? La question n'est pas vraiment nouvelle. Elle est déjà soulevée en Grande-Bretagne à l'occasion de la construction d'une galerie d'art nationale dans les années 1820 et 1830⁶⁸. Au milieu du siècle, elle fait toutefois l'objet d'un large renouveau d'intérêt. Elle est alors débattue par de nombreux critiques et réformateurs qui, comme John Ruskin ou Augustus Welby Pugin, s'opposent à la mécanisation en cours. L'Exposition tente d'associer l'économie préindustrielle et la nouvelle économie en formation, visant à la production de masse. L'organisation même de la manifestation résulte du souci d'élever la qualité de la production anglaise⁶⁹. Elle s'annonce entre autres comme un projet pédagogique. Et les bénéfices considérables de l'Exposition s'investiront dans un projet national, adéquat à cette ambition: le South Kensington Museum qui, ouvert comme musée d'Etat en 1857, expose notamment des objets d'art à des fins pédagogiques⁷⁰. Une grande partie de la collection initiale du musée est d'ailleurs acquise dans la *Great Exhibition of Industry* par un service d'Etat que dirige Henry Cole dès sa fondation en 1852: le *Department of Practical Art*. Celui-ci, devenu en 1853 le *Department of Science and Art*, est placé trois ans plus tard sous le contrôle du *Committee of Council on Education*, soulignant ainsi sa mission éducative⁷¹. Expositions, musées et écoles appartiennent alors à une même catégorie d'institutions pédagogiques. Le South Kensington Museum est la démonstration par excellence qu'une des principales fonctions d'une institution permanente et publique

⁶⁷ British Parliamentary Papers, *Report of the Select Committee on Arts and Manufactures*, 1836, Irish University Press, *Industrial Revolution, Design*, I, p. iii, cité dans: Purbrick, 1994, p. 70.

⁶⁸ Pointon, 1997, pp. 200-201.

⁶⁹ Auerbach, 1999, chap. 1.

⁷⁰ Voir: Purbrick, 1994; Taylor, 1999, chap. 3.

⁷¹ Purbrick, 1994, p. 81.

comme le musée au XIXe siècle est de servir à l'éducation des producteurs mais aussi des consommateurs, ainsi que l'affirme Cole lui-même:

I think that the first result of this kind of exhibition [i.e. South Kensington Museum] is to make the public hunger after the objects; I think they go to the china shops and say, "We do not like this or that; we have seen something prettier at the South Kensington Museum"; and the shop-keeper, who knows his own interest, repeats that to the manufacturer, and the manufacturer, instigated by this demand, produces the article.⁷²

Des historiens ont récemment relevé la diversité des stratégies manufacturières et industrielles mises en œuvre par les gouvernements pour faire face à la concurrence éprouvée dans les expositions universelles internationales et en particulier dans la *Great Exhibition of Industry* de 1851⁷³. Ils ont notamment rompu avec l'ancien modèle conceptuel qui voyait se développer dans toute l'Europe, dès le milieu du XIXe siècle, une production industrielle de masse. La France, par exemple, semble rester fidèle à la manufacture traditionnelle, dans laquelle elle voit une niche de production spécialisée, apte à contenter la demande d'une certaine catégorie de consommateurs.

Le fameux rapport du comte Léon de Laborde sur l'application de l'art à l'industrie occupe une place centrale dans ce contexte⁷⁴. Inspiré par l'Exposition de 1851 mais publié en 1856 seulement, il illustre les préoccupations qui ont accompagné l'élaboration de l'Exposition de Paris en 1855, en particulier les craintes d'une revanche anglaise sur la France dans le domaine des arts décoratifs et des beaux-arts. Le texte claironne l'indiscutable supériorité française dans le domaine artistique, d'ailleurs reconnue par tous les visiteurs de l'Exposition de Londres. En même temps, il met en garde contre la concurrence croissante dans ce domaine. Mais surtout, il soutient que «Les arts [sont] devenus une puissance!»⁷⁵. L'Exposition de Paris en 1855 tient largement compte de l'expérience de Londres. Alors que le gouvernement français avait refusé de contribuer au financement d'une exposition de peinture française à Londres en 1851⁷⁶, il accorde pour la première fois un statut distinct et privilégié aux beaux-arts qui sont présentés dans un bâtiment spécial. L'alliance de l'art et de l'industrie, vantée dans les discours, laisse place, dans la réalité, à une valorisation inouïe des beaux-arts. La présence écrasante de ceux-ci clame la supériorité artistique de la France dans le domaine le plus valorisé que reste encore et toujours la peinture.

Les travaux du jury des beaux-arts à l'Exposition de Londres en 1851 trahissent déjà la résistance à l'industrie. Composé d'une majorité d'experts étrangers, et comprenant entre autres l'Anglais Augustus Welby Pugin, le jury reste fidèle à la distinction entre arts

⁷² *Report from the Select Committee on the South Kensington Museum*, 1860, pp. 10-11, cité dans: Purbrick, 1994, p. 84.

⁷³ Voir: Walton, 1992.

⁷⁴ *Exposition universelle de 1851*, 1856. Voir aussi: Maag, 1983; Walton, 1992, chap. 6.

⁷⁵ *Exposition universelle de 1851*, 1856, p. 384.

⁷⁶ Mainardi, 1989 (1987), pp. 29-30.

majeurs et arts mineurs, contredisant par là-même le parti fondamental des organisateurs de l'Exposition. Le comte de Laborde le regrette vivement dans son rapport:

[...] je dois dire qu'agissant comme Ve groupe, c'est-à-dire souverainement, elle [la XXXe classe, i.e. le jury des beaux-arts] prit, à l'égard de la grande médaille d'honneur ou du conseil des présidents, une décision en conformité avec ce vieux préjugé de la nécessité de maintenir une séparation entre les arts et l'industrie. Elle décida que cette récompense de premier ordre serait réservée à l'art pur, à l'art affranchi de toute préoccupation matérielle ou industrielle, c'est-à-dire à la statuaire et aux dessins. Je luttai vainement contre une décision qui nous empêchait de récompenser les Gobelins, Sèvres, Fourdinois, Vechte et Morel; mais c'était une de ces préventions invétérées qu'une discussion, même passionnée, altère à peine, que le temps seul peut détruire.⁷⁷

Le diplôme de l'Exposition de 1855 reprend le discours favorisant l'union de l'art et de l'industrie. Le fait qu'il soit dessiné par Ingres, un maître de l'art pour l'art, lui donne déjà un caractère de manifeste (fig. 9). L'allégorie de la France impériale tend de chacun de ses bras une couronne de lauriers à une personnification de l'Industrie d'un côté, de la Peinture de l'autre. Aux pieds de la Peinture se trouvent les symboles de la sculpture et de l'architecture, mais aussi des arts appliqués à l'industrie: mobilier, orfèvrerie, poterie. Les beaux-arts apparaissent comme le passage obligé des produits manufacturés.

L'importance des moyens alloués à l'organisation de l'Exposition des beaux-arts de 1855 témoigne de la survivance d'une opposition ancienne, reconduite par les académies des beaux-arts, entre art et industrie, délectation et commerce, esprit et matière. Les réticences des artistes à exposer dans le Palais de l'industrie et leur insistance pour qu'il leur soit accordé un espace distinct sont parmi les raisons qui conduisent les organisateurs à chercher des locaux au Louvre, puis à envisager la construction d'un bâtiment spécial à quelque distance du cœur de l'Exposition⁷⁸. La question du local et de la gratuité de visite est largement débattue dans les milieux artistiques, comme en témoigne cette note probablement adressée à l'empereur par l'intendant des beaux-arts, le comte Emilien de Nieuwerkerke, en 1853:

Dès qu'a paru le décret [instituant une exposition universelle des beaux-arts], les artistes se sont très vivement émus de la question du local. Ils attachent une fort grande et bien naturelle importance à ce que leurs œuvres soient aussi loin que possible de l'Exposition de l'industrie. [...] Il y aurait un point bien capital et bien populaire à obtenir ce serait la gratuité complète d'entrée à l'Exposition universelle des beaux-arts. Ce point la distinguerait essentiellement et très noblement de l'Exposition de l'industrie [...].⁷⁹

⁷⁷ *Exposition universelle de 1851*, 1856, p. 376.

⁷⁸ Mainardi, 1989 (1987), pp. 42-44.

⁷⁹ Ms s.d. et s.s., vraisemblablement une réponse du comte de Nieuwerkerke à l'empereur, en juillet 1853 (AMN, X 1855, Salon, 5).

Seuls quelques pavillons d'entreprises témoignent, dans le Palais de l'industrie, des relations de plus en plus intimes qui se nouent alors entre les beaux-arts, l'industrie et le commerce. Les éditeurs d'objets d'art occupent à cet égard une place privilégiée⁸⁰. Le comte de Nieuwerkerke est un habitué de la maison Susse frères. Au cours de sa carrière de sculpteur, il y a même inauguré une invention capitale: l'apposition de la signature de l'artiste sur les bronzes d'art édités⁸¹. Par ailleurs, la maison Susse ne se limite pas à l'industrie des bronzes (fig. 10). Dans ses magasins de la place de la Bourse, elle s'approprie d'autres expressions artistiques:

[...] un des nombreux services que les frères Susse ont rendu à l'art, c'est de savoir l'approprier au commerce par le bon marché en conservant toutefois les qualités essentielles, c'est-à-dire le fini et la bonne exécution. Les intéressantes galeries de MM. Susse en font foi. Meuble et draperies de haut goût, grandes tables gothiques surchargées de tout ce qu'on peut rêver de plus élégant et de plus gracieux en fait de pendules, de flambeaux, de coupes, d'encriers, de presse-papiers, de petite ébénisterie sculptée, émaillée, ciselée, de tout style et de toutes sortes. Partout des étagères et des vitrines toutes pleines de mille petits objets charmants. Au plafond, des lustres bronzés ou dorés, parmi lesquels se jouent le gaz ou le soleil. Aux murailles, des tableaux qui, seuls, mériteraient une longue visite. C'est un intérieur comme savaient en peindre Rembrandt et Van Ostade, c'est un Louvre en miniature, c'est un palais Pitti vu par le petit bout d'une lorgnette.⁸²

Le vieux conflit entre art et industrie ressurgit particulièrement à l'Exposition de 1867. La question dépasse alors de loin les seuls arts industriels. Elle met en évidence l'opposition fondatrice qui dresse l'un contre l'autre l'art et l'industrie. La disposition contraignante de l'Exposition provoque de fortes réactions, dans la mesure où l'art et l'industrie se côtoient comme jamais encore. Non seulement ils partagent le même bâtiment, mais la traversée des sections commerciales est en plus indispensable pour qui veut visiter le groupe des œuvres d'art présenté au centre. Paul Mantz estime que «Pour arriver à l'idéal, il faut passer par la cuisine.»⁸³ Charles Blanc réagit avec plus de force, mettant en cause l'absorption physique, économique et symbolique, de la création artistique par le système industriel et marchand. Il englobe dans sa critique de l'Exposition l'accusation de ce système qui trivialisait l'art, le réduit à l'état de marchandise ou de décoration. Ce qu'il reproche fondamentalement à l'Exposition universelle organisée par le gouvernement, c'est de faillir au devoir d'édification que permet seulement la grande peinture. Auteur de la *Grammaire des arts du dessin* qui paraît cette même année 1867, il sera logiquement élu membre libre de l'Académie des beaux-arts deux ans plus tard⁸⁴. Pour lui comme pour la célèbre institution, il existe un art idéal, relevant d'une nature supérieure. Or l'Exposition ravale les artistes et leurs œuvres au rang de n'importe quel producteur et de n'importe quel produit.

⁸⁰ Voir: *Gérôme & Goupil*, 2000.

⁸¹ Robin, 1855, p. 329. Voir aussi: *Le comte de Nieuwerkerke*, 2000.

⁸² Robin, 1855, p. 330.

⁸³ Mantz, 1.7.1867, p. 7. Sur Mantz, voir: *La promenade du critique influent*, 1990.

⁸⁴ Vaisse, 1995, p. 41. Sur Blanc, voir: Flax, 1989; *La promenade du critique influent*, 1990.

Fondamentalement, Blanc s'insurge contre le fait que l'art suive l'industrie et, abandonné par le gouvernement et ses commandes, devienne un simple marché:

[...] sans nécessité et conséquemment sans excuse, on y a mêlé aux produits de l'industrie les choses d'art, on les a logés sous la même clef; de sorte que, par un assemblage adultère, l'idéal se trouve confondu dans le positif; les utopies du poète, les images rêvées par l'artiste sont coudoyées et rudoyées par la matière pesante et encombrante. La grâce est bousculée par l'utile.

[...] Cela étant, pourquoi n'a-t-on pas renoncé à faire figurer les beaux-arts dans l'Exposition universelle? Était-il bien nécessaire que les muses allissent froisser et déchirer leur tunique dans cette cohue? Y avait-il presse à exhiber des œuvres d'art sous le même toit que les machines à coudre, les Meissonier avec les charpentes en fer, les sculptures de nos maîtres avec les brouettes et les rateaux, les estampes de nos graveurs avec les cartes à jouer, et les médailles avec les boutons de livrée. Pourquoi ces promiscuités qui, sans rehausser l'industrie, rabaisseront l'art? N'était-il pas aisé de prévoir - et nous en étions averti par un secret pressentiment - que les artistes joueraient là un rôle secondaire, un rôle d'accompagnateurs? Est-il convenable cependant que l'art, dont la mission est de manifester le beau, et de rappeler parmi nous l'idéal, vienne figurer dans une fête comme un appoint agréable, comme une gentillesse additionnelle?

Non, l'utile et le beau ne sauraient être confondus, parce que le beau est essentiellement inutile, en ce sens qu'on ne peut pas consommer les choses d'art, de même que l'on consomme les produits de l'industrie, et c'est là ce qui constitue la supériorité absolue de la peinture, de la statuaire, de la gravure, de la glyptique. Si quelqu'un s'avisait de mettre dans un vase grec du beurre ou des confitures, immédiatement ce vase utilisé perdrait sa dignité d'objet d'art, et ne serait plus qu'un meuble embelli. Au lieu de le consacrer par l'admiration, on le détruirait par l'usage.

C'est pour cela qu'il n'est pas permis de loger un musée dans un bazar, non plus qu'un bazar dans un musée.⁸⁵

L'incompatibilité entre art et industrie se cristallise à l'Exposition de 1867 et se manifeste dans la géographie des expositions dès 1873 à Vienne. Systématiquement isolés des halles industrielles, les beaux-arts sont plus que jamais investis d'une autre fonction. Ils sont conçus comme un secteur particulièrement représentatif de la distinction nationale. Au cours d'un demi-siècle de plus en plus unifié par l'industrialisation, l'urbanisation et le cosmopolitisme, la culture, l'histoire et les beaux-arts deviennent les supports privilégiés d'une telle distinction. Ils apparaissent comme des outils parfaitement adaptés à la construction de l'imaginaire national⁸⁶.

L'art national

L'appropriation identitaire des beaux-arts semble inévitable dans les expositions universelles, qui sont précisément fondées sur le postulat de la représentation nationale. Au contraire du Salon, les artistes ne peuvent pas exposer et se distinguer individuellement. Ils sont assimilés à un pays. Ce qu'ils gagnent en intégration, ils le perdent en singularité. Leurs œuvres leur appartiennent moins que jamais. Le public et la critique les passent au crible national. Dans l'influente revue *L'artiste*, le critique

⁸⁵ Blanc, 12.4.1867.

⁸⁶ Sur cette notion, voir: Anderson 1996 (1983).

Charles Perrier assigne aux beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855 une mission d'identification nationale:

La seconde chose [en plus d'une vision internationale et rétrospective de la production artistique] que nous aurons à demander à l'art en 1855 est encore d'un intérêt plus élevé. Il s'agira de le considérer comme une image presque toujours fidèle de la société à laquelle nous appartenons et des sociétés étrangères qui, par son intermédiaire, nous ont envoyé leurs représentants; car tel est, en effet, le rôle que l'art est appelé à jouer aujourd'hui, rôle qui, quoi qu'on en ait dit, ne saurait appartenir à l'industrie.⁸⁷

L'individualité de l'artiste et de son message s'efface au profit du groupe et du regroupement. Seuls profitent de ce système de valeurs les artistes qui répondent exactement au public des expositions universelles par une production correspondant aux attentes identitaires: peintres-philosophes allemands ou peintres de genre anglais. Dans cette perspective réductrice, les autres artistes sont occultés, voire accusés de faire fausse route. Perrier démontre la force des préjugés nationaux. Commentant les envois des Etats allemands en 1855, il écrit:

On sait quelle a été, en Allemagne, l'influence de Cornelius comme chef d'école. Ses cartons, qui donnent, sinon la mesure de son talent, du moins une idée de la manière qui lui est propre, formeront-ils aussi chez nous des prosélytes? Nous ne le croyons pas. On les admirera, on les admirera beaucoup, mais sans chercher à les imiter. Pourquoi? C'est que toute nation qui a une individualité marquée a aussi une théorie ou plutôt une sensibilité artistique en harmonie avec ses moyens et ses facultés, sensibilité qu'il ne lui est pas permis d'aliéner sous peine d'abjurer son originalité et de se mentir à elle-même. C'est ce qu'a fait l'école de Dusseldorf en copiant maladroitement l'école française, et c'est ce qui fait qu'elle est tombée, de chute en chute, au dernier rang de toutes les écoles. Pour nous, les allégories mystiques, les symboles, les abstractions métaphysiques, à quelque point qu'ils approchent du réel, nous séduisent peu; ce qui est véritablement du domaine de l'art français, c'est la nature pure et simple, mais dans tout son éclat et dans toute sa splendeur.⁸⁸

Les stéréotypes nationaux ne se forment pas à la veille des expositions universelles. Dans la critique parisienne, ils s'élaborent progressivement pour qualifier certaines productions exposées au Salon. Ils sont ensuite récupérés et appliqués aux sections étrangères des expositions universelles. Développé au début des années 1840 à l'occasion des succès d'Alexandre Calame et de François Diday au Salon, le stéréotype alpestre est ainsi reconduit pour qualifier la production artistique suisse dans les expositions internationales.

Les stéréotypes nationaux survivent même à l'intensification des échanges artistiques et à l'uniformisation de la production européenne qui caractérisent les dernières décennies du XIXe siècle et qui se manifestent dans un réalisme généralisé. Les critiques ferment les yeux sur ce phénomène. En 1867, Paul Mantz peut, dans un seul article, prendre acte avec satisfaction de la porosité des frontières culturelles («sachons toujours où finit

⁸⁷ Perrier, 13.5.1855.

⁸⁸ Perrier, 29.7.1855.

le beau; oublions où finit la patrie.») et, plus loin, reprocher aux artistes russes de n'être pas tout à fait russes⁸⁹.

La mise en évidence de la production artistique présente et passée de chaque pays favorise par ailleurs le rapprochement des expositions universelles des beaux-arts avec le musée. Les expositions constituent un jalon important dans la prise de conscience d'un patrimoine national. Elles célèbrent l'excellence de la production locale et l'importance des collections d'art formées dans le pays. L'Exposition de Paris en 1855 a un caractère à la fois rétrospectif et contemporain. Dans son discours d'inauguration, le président de la Commission impériale, le prince Napoléon, résume les options qui se présentaient aux organisateurs. Il renvoie implicitement aux modèles du musée et du Salon:

Dans les beaux-arts, deux systèmes se présentaient: fallait-il faire une exposition pour les *œuvres*, sans se préoccuper de savoir si les artistes étaient morts ou vivants, ou pour les *artistes*, en n'admettant que les œuvres des vivants?⁹⁰

L'Exposition de 1855 inspire, à cet égard, aussi bien l'organisation des expositions universelles et internationales suivantes, notamment l'Exposition de Londres en 1862, que des manifestations spécialisées et nationales comme l'importante *Manchester Art Treasures Exhibition* de 1857⁹¹. Quoiqu'ouverte dans l'une des cités les plus industrielles d'Angleterre, cette dernière se concentre sur les beaux-arts au point de devenir l'exemple par excellence d'un musée éphémère, alliant portée scientifique et comparaisons didactiques⁹². Les collections anglaises en sont l'unique source. L'objectif des organisateurs est de redorer l'image de la ville et de mettre en valeur la tradition britannique de soutien aux arts. Celui-ci se manifeste notamment dans la constitution de collections tant d'art ancien que d'art moderne, et dans la mise en œuvre d'une philanthropie libérale appliquée au domaine culturel⁹³. Par l'importante représentation de la peinture anglaise qu'elle offre, l'exposition démontre en outre l'existence d'une tradition artistique nationale allant de Hogarth aux Préraphaélites en passant par Turner.

Expositions universelles et modernité

La seconde moitié du XIXe siècle voit progressivement se mettre en place ce que nous appellerons le système de la modernité artistique, tel qu'il est annoncé par des critiques

⁸⁹ Mantz, 1.7.1867, pp. 9 et 26.

⁹⁰ Discours inaugural de l'Exposition universelle, par le Prince Napoléon, 15.5.1855, dans: *Visites et études*, 1855, p. 12.

⁹¹ Voir: Fagence Cooper, 2001.

⁹² Voir: Haskell, 2000, chap. 5.

⁹³ Voir: Fagence Cooper, 2001.

comme Théophile Gautier, Charles Baudelaire ou Edmond Duranty⁹⁴. Alors que le Salon et les autres institutions officielles définissent pour les artistes une certaine communauté d'intérêts jusqu'à la fin des années 1870, l'atomisation croissante des instances de diffusion favorise ensuite la promotion d'intérêts spécifiques et exclusifs. Marchands, critiques, revues et collectionneurs encouragent des positions artistiques aussi diverses qu'opposées⁹⁵. Aux modalités successives du réalisme (Courbet, impressionnistes et post-impressionnistes, naturalisme) succède, à partir des années 1890, une multiplicité d'orientations esthétiques. Parmi celles-ci, les formes devenues «canoniques» de la modernité artistique (Nabis, cubistes, Fauves) ne représentent qu'une option contingente. Elle a toutefois été longtemps promue et défendue comme une position nécessaire. A la fois commerciale et culturelle, cette stratégie engage des marchands, des critiques, des historiens de l'art, des sociétés de promotion artistique, des publications spécialisées, etc.⁹⁶. Elle se sert de moyens de promotion inédits, élabore une rhétorique de l'héroïsation et du progrès, organise des expositions «auto-rétrospectives», investit l'impressionnisme comme mouvement fondateur de la modernité, etc.

La question de la diffusion artistique - centrale dans ce contexte - intéresse directement les groupes des beaux-arts dans les expositions universelles. Or celles-ci n'apparaissent pas comme des jalons incontournables dans l'historiographie de la modernité artistique. Au contraire, les beaux-arts seraient plutôt la face conservatrice voire réactionnaire de ce genre d'expositions. Alors que l'industrie est tournée vers la prospective et se présente comme un indice de la modernisation économique et sociale, les beaux-arts ont une orientation souvent rétrospective. Ils paraissent peu adéquats à une modernité définie comme prise de conscience de la relativité de l'histoire et de l'esthétique, comme rupture avec les modèles traditionnels et comme exaltation de l'originalité individuelle⁹⁷.

L'orientation grand public et les institutions de jugement mises en place (jurys d'admission et jurys des récompenses) indiquent que les expositions artistiques reflètent un large consensus culturel. Elles constituent un cadre spécifique, surtout dévolu à la démonstration de la continuité et de la tradition, oscillant entre le modèle du Salon et celui du musée.

Du musée, les expositions universelles et internationales des beaux-arts adoptent les ambitions encyclopédiques et rétrospectives, les visées pédagogiques, ainsi que le mode d'accrochage par écoles nationales. Du Salon, elles retiennent la fonction panoramique de la production des artistes vivants, filtrée par un jury⁹⁸. Mais la tradition du Salon

⁹⁴ Voir: Junod, 2002; Valverde, 1994; Crouzet, 1964.

⁹⁵ Voir: White, 1991 (1965).

⁹⁶ Voir: Jensen, 1996 (1994); Junod, 2001; Griener, 2002.

⁹⁷ Voir: Valverde, 1994; Schorske, 1998; Vargish, Mock, 1999.

⁹⁸ Voir: Sfeir-Semler, 1992.

oriente surtout la réception de ces expositions par le public et par les critiques. C'est cette double allégeance qui fait des expositions universelles des beaux-arts un espace dévolu au consensus, en décalage plus ou moins net par rapport aux expressions les plus novatrices.

En 1855, la tendance des organisateurs français est à la rétrospective et à l'éclectisme. Le spectre d'admission est défini aussi largement que possible. Toutes les œuvres, même anciennes, des artistes vivants peuvent être présentées au jury⁹⁹. Les organisateurs élargissent leur champ de sélection aux genres et aux artistes les plus divers afin de faire ressortir la qualité de la production nationale. La position d'un peintre novateur comme Gustave Courbet accrédite à tort l'idée d'une opposition irréductible entre art officiel et art moderne; elle souligne aussi l'importance des stratégies et des provocations artistiques dans l'installation de la modernité. Onze des quatorze tableaux envoyés par Courbet à l'Exposition universelle sont admis par le jury¹⁰⁰. Mais les pièces maîtresses de très grand format qu'il soumet - *Un enterrement* et *L'atelier* - sont refusées, vraisemblablement en raison du manque de place dont souffre le Palais des beaux-arts. Pour un jeune peintre ambitieux comme Courbet, l'exposition officielle de ses chefs-d'œuvre est incontournable. C'est elle qui permet de lancer définitivement une carrière. L'artiste modifie alors sa stratégie et choisit la voie de la provocation calculée, à des fins tant esthétiques que commerciales. Il organise une exposition payante de ses œuvres dans un pavillon particulier situé à proximité immédiate du Palais des beaux-arts¹⁰¹. Le local bénéficie ainsi des retombées de l'Exposition universelle dont Courbet ne retire d'ailleurs pas ses tableaux admis. Il explique ses intentions à son mécène Alfred Bruyas:

Je vais faire une autre exposition de 27 tableaux nouveaux et anciens de moi, en disant que je profite de l'avantage que le gouvernement me fait en me recevant 11 tableaux à son exposition. Pour faire une exhibition des tableaux de mon atelier, cela me coûtera 10 ou 12 mille. [...] Si vous voulez me faire une reconnaissance de ce que vous me devez encore et m'envoyer *Les Baigneuses*, je suis sauvé. Je gagne cent mille francs d'un seul coup.¹⁰²

Courbet parvient ainsi à mettre en évidence la singularité de sa position et de sa production artistiques. Son initiative remet en cause la nature collective et rétrospective de l'Exposition universelle.

En 1867 encore, seuls des peintres financièrement bien assis et jouissant d'une solide réputation peuvent prendre le risque d'une exposition indépendante, en marge de l'Exposition universelle et du Salon, qui ont lieu simultanément. C'est le cas d'Edouard

⁹⁹ Mainardi, 1989 (1987), p. 46.

¹⁰⁰ L. de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, 5.4.1855, publiée dans: *Correspondance de Courbet*, 1996, p. 127.

¹⁰¹ Voir: Mainardi, 1991; Leseur, 2001.

¹⁰² L. de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, 5.4.1855, publiée dans: *Correspondance de Courbet*, 1996, p. 128.

Manet et de Courbet¹⁰³. Ce dernier fait construire un pavillon entre les deux expositions officielles, au rond-point de l'Alma, et il clame la singularité de sa position:

[...] j'ai fait un grand pas, j'ai conquis une importance et une indépendance énormes. Si je fais seulement mes frais, tous les bavards sont tués, car je peux agir en dehors du Gouvernement et je serai le seul en France. C'est ce qu'ils sentent bien, et c'est ce qui les fait tant rager dans les journaux. J'ai jusqu'à 100 personnes par jour, c'est à 50 centimes d'entrée.¹⁰⁴

A partir des années 1870, la Troisième République favorise l'autonomisation croissante d'une partie du champ artistique. L'explosion du marché privé de l'art s'accompagne de la création ou du renforcement de réseaux de diffusion et de promotion indépendants des expositions officielles¹⁰⁵. Ces conditions profitent aux artistes les plus novateurs dont certains exposent même exclusivement dans ces conditions marginales. D'autres artistes, beaucoup plus conventionnels, déploient leur stratégie à la fois sur le marché privé en plein essor et sur les expositions universelles internationales soutenues par l'Etat. C'est typiquement le cas de Ernest Meissonier, artiste à succès qui anticipe sur la liquidation du Salon. Au cours des années 1860, il réduit progressivement ses envois au Salon. Il concentre la présentation de ses œuvres sur les expositions universelles puis, dès 1875, sur les expositions très sélectives du Cercle de l'Union artistique¹⁰⁶. Il signale ainsi la clientèle qu'il privilégie et sélectionne en quelque sorte: les collectionneurs français les plus avertis et les plus exigeants, ainsi que l'Etat et les marchés étrangers¹⁰⁷. La multiplication des lieux d'exposition rend la production nationale de moins en moins saisissable. La situation est encore exacerbée lorsque l'Etat, à la fin des années 1870, abandonne le centre du système des beaux-arts: le Salon. Mais ce dégagement le conduit à concentrer ses efforts de représentation artistique nationale sur les expositions universelles et à accentuer la «muséification» de celles-ci. Pour donner une image fidèle de l'ensemble de la production française, les expositions universelles doivent désormais intégrer la production incontournable des avant-gardes naturalistes, impressionnistes et post-impressionnistes, progressivement légitimées par la critique, par les collectionneurs et par l'influence même de ces mouvements sur les nouvelles générations d'artistes. Les expositions décennales se doublent dès lors de rétrospectives centennales capables d'absorber et de digérer la nouveauté. Elles soulignent le rôle de légitimation historique des expositions universelles. Elles offrent un cadre rétrospectif qui, comme le musée, consacre la reconnaissance publique des avant-gardes et leur intégration dans l'histoire de l'art, même la plus traditionnellement conçue. Au moment

¹⁰³ Voir: Leseur, 2001.

¹⁰⁴ L. de Gustave Courbet à son père, mai-juin 1867, publiée dans: *Correspondance de Courbet*, 1996, p. 281.

¹⁰⁵ Voir, pour une étude de cas: *Gérôme & Goupil*, 2000.

¹⁰⁶ Hungerford, 1999, pp. 223-231.

¹⁰⁷ Hungerford, 1993.

où la visibilité de la production nationale est amoindrie par la pléthore des lieux d'exposition, les rétrospectives rétablissent une image unifiée de l'art français.

L'exemple des participations suisses

Si la Suisse n'a jamais organisé d'exposition universelle internationale, c'est que le pays a privilégié, pour la formation et le renforcement de son identité, des manifestations et des expositions nationales propres à garantir l'équilibre intérieur de la Confédération¹⁰⁸. La Suisse évitait ainsi de devenir le terrain de manœuvre des Etats-nations qui, comme la France, l'Allemagne ou l'Italie font alors reposer leur unité sur une idéologie culturelle.

Plutôt que d'une culture, l'identité helvétique se réclame d'un projet essentiellement politique: un Etat fédératif où s'équilibrent forces centripètes (l'Etat fédéral) et centrifuges (les cantons), conformément à la Constitution fédérale de 1848, consécutive à une guerre civile. Lors de l'Exposition de Londres en 1851, la Confédération vient juste de se constituer. La présentation de la Suisse comme Etat intervient dans un contexte de formation de l'identité nationale où les foyers de résistance à la centralisation restent actifs. Le Conseil fédéral met à profit la participation helvétique aux expositions universelles pour renforcer la centralisation du pays amorcée en 1848. L'Exécutif s'approprie de bon gré l'injonction centralisatrice propre aux expositions universelles. Il l'extrapole même aux rapports entre cantons et Confédération. C'est ainsi qu'en 1851, il nomme une commission centrale à laquelle sont soumises les candidatures émanant de tous les cantons. Cette commission, qui se confond alors avec le commissariat national, est parfaitement consciente de son rôle. Il consiste à profiler l'image de la Suisse comme Etat-nation, et non plus comme fédération d'Etats, c'est-à-dire à associer l'organisation politique et le territoire sur lequel elle opère¹⁰⁹. Pour justifier ses travaux par anticipation et prévenir tout individualisme cantonal, la commission fait publier la mise en garde suivante dans la *Feuille fédérale*:

[...] nous ne saurions nous dispenser surtout de rappeler, qu'ici il ne s'agit pas tant d'un concours entre fabricants ou individus, que d'une lutte entre nations. Bien qu'il n'ait pas été assigné à chaque pays un espace séparé pour tous ses produits, cependant les produits de même nature de chaque pays seront disposés en un tout dans chaque section et subdivision. Les toiles de Berne ne seront pas mises en opposition avec celles de St-Gall, mais les deux ensemble seront mises en regard de celles de la Saxe et d'autres pays; les broderies de Trogen ne seront pas jugées d'après celles de Herisau, mais comparativement aux broderies de France et de Bohême; le ruban de Bâle ne sera pas mis en présence de celui d'Argovie, mais l'un et l'autre concourront avec les rubans de fabrique française et anglaise. A supposer que telle personne aspire à une distinction individuelle

¹⁰⁸ Voir, entre autres: *Les Suisses dans le miroir*, 1991.

¹⁰⁹ Voir: Hobsbawm, 1992 (1990), chap. 1.

et réussisse à obtenir une prime, les intérêts particuliers devront cependant fléchir devant les considérations d'intérêt commun et d'honneur national.¹¹⁰

La commission réunit des personnalités engagées, proches de la sensibilité politique du Conseil fédéral. Autant que des préoccupations économiques, ce sont des enjeux diplomatiques et de politique intérieure qui motivent la délégation.

La conception de l'Etat-nation qui prévaut en Suisse ne tient d'abord aucun compte des bases ethniques et linguistiques. Or, dans la seconde moitié du XIXe siècle, celles-ci tendent à devenir les justificatifs de plus en plus exclusifs de la nationalité¹¹¹. La Suisse va alors chercher à se démarquer des cultures voisines de la France, de l'Allemagne et de l'Italie auxquelles elle participe par les trois langues principales parlées sur son territoire¹¹². Elle va le faire en s'inventant une identité culturelle apte à sauver son projet politique. Les expositions universelles en seront un lieu d'expression privilégié, même si les beaux-arts n'y subissent pas l'enrôlement nationaliste et politique que l'on y aurait peut-être attendu. En effet, c'est même probablement dans ce domaine particulier que l'organisation de la représentation suisse dans les expositions universelles est la plus lâche. Le domaine économique, par sa neutralité culturelle, est plus propice à la manifestation d'une identité nationale aussi complexe.

Il n'en reste pas moins que, même sans directive gouvernementale, la question de l'art national est posée aussi bien par les organisateurs, que par les artistes, le public et les critiques. A cet égard, la situation d'Arnold Böcklin, par exemple, est caractéristique de la situation de la plupart des peintres suisses qui, en émigrant de façon temporaire ou définitive dans la capitale de leur aire linguistique et culturelle (Paris et Munich surtout), s'inféodent à des modèles et à des jugements extérieurs à leur pays, parfois au point d'y être plus ou moins volontairement assimilés.

La situation des commissaires suisses des beaux-arts n'est pas moins ambiguë. Elle reflète le plus souvent une position personnelle ou celle d'un groupe plutôt qu'une orientation institutionnelle ou officielle. L'absence d'institutions artistiques centralisées à l'échelle nationale et susceptibles de se charger de l'organisation de la section helvétique des beaux-arts entraîne, lors de chaque participation, la nomination de nouveaux commissaires, la redéfinition des règles, partant, des tentatives d'instrumentalisation de la part des principaux acteurs de la vie artistique en Suisse d'une part et, d'autre part, le recours à des modèles d'organisation calqués sur l'étranger. Ces aspirations éclairent en retour les enjeux présents sur la scène culturelle helvétique de l'époque, en particulier le débat qui accompagne la création tardive d'institutions

¹¹⁰ «Publication de la commission centrale suisse pour l'exposition industrielle de Londres», dans: *FFS*, 17.8.1850, pp. 395-396.

¹¹¹ Voir: Hobsbawm, 1992 (1990).

¹¹² Même si on sait que l'identité nationale recouvrait alors moins une identité linguistique que sociale (Hobsbawm, 1992 (1990), pp. 80-81).

fédérales des beaux-arts ou, au contraire, les enjeux liés au renforcement du marché privé de l'art.

Pour les artistes suisses qui s'y sont formés, Paris joue le rôle de foyer culturel, de centre de diffusion, de modèle artistique et d'instance de légitimation. Leur participation dans une section nationale des expositions universelles les place dans un rapport ambigu, à la fois proche et distancié, face à Paris. Ils sont partagés entre leur allégeance culturelle à la France et le postulat implicite d'une spécificité artistique nationale.

1855

L'IMPACT DES MODELES FRANCAIS ET SUISSE

La première Exposition universelle et internationale de Paris s'ouvre en 1855. Si elle s'inscrit dans la tradition des expositions des produits de l'industrie française qui se succèdent depuis la fin du XVIIIe siècle, elle s'inspire surtout du modèle de la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* de Londres. Le succès retentissant de cette dernière stimule le gouvernement français. Soucieux de surpasser les Anglais, l'empereur Napoléon III déploie d'immenses moyens pour faire de l'Exposition de Paris un événement inoubliable, une manifestation novatrice et un instrument politique efficace. La comparaison des budgets est révélatrice de l'investissement politique et symbolique de la France. L'Exposition de 1851 avait coûté l'équivalent de quelque 8'400'000 francs, dont la moitié avait été engloutie dans la construction du *Crystal Palace*. En 1855, l'Etat français investit 11'340'000 francs, alors que le palais principal de l'Exposition est financé par d'autres sources¹. A la tête de l'organisation, l'empereur place son cousin, qui est aussi l'héritier du trône, le prince Napoléon². Celui-ci préside la Commission impériale qui dirige les services chargés des travaux préparatoires puis de la gestion quotidienne de l'entreprise.

L'Exposition s'ouvre dans le nouveau Palais de l'Industrie. Le bâtiment est implanté sur le grand carré des Champs-Élysées, dit Carré Marigny. Sa situation privilégiée en fait l'un des témoignages du réinvestissement de Paris par le nouvel empereur, qui suit ainsi les traces de son oncle Napoléon Ier. Le chantier est d'ailleurs contemporain de la construction de la liaison entre les palais du Louvre et des Tuileries, qui reprend un projet établi par Percier et Fontaine sous le Premier Empire³.

Le Palais est édifié à partir de 1853 par une compagnie privée qui le gère sous la stricte supervision de l'Etat⁴. Mis à la disposition de ce dernier qui l'utilise comme espace de représentation officiel pour des expositions et des cérémonies, il adopte une architecture éclectique. Il emprunte ses caractères monumentaux à la fois au prestige de la tradition palatiale - propre à intégrer le bâtiment dans le grand dessein de représentation de Paris comme capitale impériale⁵ - et à la fonctionnalité des nouvelles

¹ Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 58, 64.

² Voir: Berthet-Leleux, 1932; Flammarion, 1939.

³ Voir: Aulanier, 1953.

⁴ Voir: Mathieu, 1982.

⁵ Voir: Van Zanten, 1994, chap. 3.

techniques (fig. 11-12)⁶. Un architecte, Jean-Marie-Victor Viel, et un ingénieur, Alexis Barrault, y collaborent. A l'intérieur du Palais, ils réduisent autant que possible le recours à la maçonnerie:

En un mot, nous avons presque partout montré à nu la fonte et le fer, employés suivant les lois imposées par la science et la nature des matériaux, sachant très-bien que nous n'arriverions pas aux effets obtenus dans les constructions ordinaires, mais en pensant que la simplicité des formes et la grandeur intérieure de l'édifice suffiraient pour lui donner un caractère particulier portant le cachet de sa destination, et par conséquent acceptable par le public et même par les artistes d'un sens droit.⁷

Ce choix relève autant d'une conviction technique et esthétique que du souci des constructeurs de respecter les échéances du chantier:

Quoi que l'on puisse penser d'ailleurs du système que nous avons adopté et suivi, nous devons ajouter que le délai qui nous était imposé ne nous laissait pas entièrement le choix des moyens; que la nécessité d'arriver à une époque fixe a souvent été notre principale règle de conduite. [...] nous n'y serions certainement pas arrivés si nous avions procédé dans un autre esprit et par une autre méthode que celle qui nous a constamment servi de guide: économiser sur les matériaux, en proportionner l'usage aux ressources disponibles, et les employer simplement.⁸

A l'intérieur, le palais forme un vaste espace de fer et de verre, qui évoque immédiatement le *Crystal Palace* (fig. 13). Ses dimensions sont imposantes, puisque le bâtiment se présente comme un quadrilatère de près de 300 mètres sur 110⁹ (fig. 14). Le vaisseau principal, d'une cinquantaine de mètres de large pour une hauteur totalement libre de plus de 30, est couvert en plein cintre¹⁰. La hauteur des quatre vaisseaux latéraux est coupée par une galerie périphérique. A l'extérieur, le bâtiment «rentre dans les idées connues et acceptées¹¹». Il déploie une longue façade en pierre, qui souligne la perspective des Champs-Élysées. Un arc de triomphe forme une entrée monumentale (fig. 15-16). Surmonté par les insignes impériaux, par une frise d'Antoine Desbœufs figurant *Le progrès humain* et par le groupe sculpté d'Elias Robert *La France couronnant l'art et l'industrie*, il fait écho à deux monuments du Premier Empire: l'Etoile et le Carrousel. Un dessin de Max Berthelin met en évidence ce dispositif prestigieux, qui renforce la scénographie de la voie triomphale de l'ouest parisien (fig. 17).

Près de la moitié du bâtiment est occupée par les exposants français. Le Palais, d'une surface de 32'000 m² seulement (le tiers du *Crystal Palace*)¹², ne suffit toutefois pas pour accueillir les 21'779 exposants - dont 10'914 français - représentant les sept

⁶ Voir: Barrault, Bridel, 1857.

⁷ Barrault, Bridel, 1857, p. 2.

⁸ Barrault, Bridel, 1857, p. 2.

⁹ Barrault, Bridel, 1857, pl. I. La longueur indiquée inclut les bâtiments d'angle. La galerie elle-même mesure plus de 250 m.

¹⁰ Barrault, Bridel, 1857, pl. I.

¹¹ Barrault, Bridel, 1857, p. 2.

¹² Mathieu, 1982, p. 377.

groupes de l'industrie et des manufactures¹³. Une Galerie des machines est édifée en bord de Seine, sur le Cours la Reine (fig. 18-21). Les deux bâtiments sont reliés par une galerie de jonction. L'Exposition ferme le 15 novembre, après que les jurys ont décerné plus de 10'000 récompenses de tous ordres aux exposants de l'industrie et de l'agriculture. Malgré une affluence de plus de cinq millions de visiteurs, l'entreprise se solde par un déficit équivalant presque au coût de l'Exposition de Londres en 1851¹⁴. Il est mis à la charge de l'Etat qui a assuré le financement global de la manifestation parisienne.

Nouveauté capitale, l'Exposition universelle de 1855 s'enrichit d'un groupe complet des beaux-arts. Le 8e groupe est doté de 3 classes: peinture, gravure, lithographie; sculpture et gravure en médailles; architecture. Une sous-commission spécifique est chargée de l'organiser. Et un palais, d'un coût de 1'200'000 francs¹⁵, est spécialement construit pour le nouveau groupe entre l'avenue Montaigne et la rue Marbœuf, *grosso modo* à l'emplacement de l'actuel Théâtre des Champs-Élysées (fig. 21). Dessiné par Hector Lefuel, l'architecte en charge de la liaison entre les palais du Louvre et des Tuileries, il occupe une surface de quelque 16'000 m² au sol et offre une surface murale de 15'100 m²¹⁶.

La peinture, qui avait été finalement exclue en 1851¹⁷, occupe une position dominante en 1855. L'Exposition du *Crystal Palace* a montré la supériorité de la France dans le domaine des beaux-arts, et en particulier dans leur application aux industries de luxe. Le comte de Laborde rend compte de l'appréciation unanime des qualités artistiques de la production française à Londres:

Entraîné par notre vieille réputation, soumis à la domination séculaire de la mode française, le public du Palais de cristal ne vit que nos qualités d'élégance, de bon goût, d'harmonieux éclat et d'arrangement séducteur. Tandis que chaque nation visitait de préférence son exposition nationale, toutes les nations se réunissaient dans l'Exposition française, et on n'y entendait qu'un murmure approbateur. De cet examen un peu confus, de ces jugements assez discordants quant aux motifs, mais unanimes quant à l'admiration, découla une opinion toute favorable aux arts et à l'industrie de la France [...].¹⁸

La France bâtit sa réputation internationale sur cet acquis largement reconnu. L'Exposition de 1855 est l'occasion d'affirmer la supériorité incontestable de Paris dans le domaine distinctif de la peinture surtout. La centralisation du système français des

¹³ Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992, p. 64.

¹⁴ Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 58, 64.

¹⁵ «Note sur la construction des bâtiments de l'Exposition universelle des beaux-arts en 1855», dans: *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas* (AN, F²¹1472bis).

¹⁶ «Note sur la construction des bâtiments de l'Exposition universelle des beaux-arts en 1855», dans: *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas* (AN, F²¹1472bis).

¹⁷ Voir: Mainardi, 1986; Mainardi, 1989 (1987), pp. 22-30.

¹⁸ *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, 1856, p. 382.

beaux-arts est garante de l'organisation adéquate de la section nationale. Le rayonnement avéré de la scène artistique parisienne assure sa supériorité sur la représentation des autres pays exposants. L'assimilation du Salon prévu en 1854 à l'Exposition universelle de l'année suivante intègre le champ esthétique dans le champ politique¹⁹. Et comme le Salon est le passage obligé pour se faire connaître ou pour entretenir une réputation, les artistes sont mêlés bon gré mal gré à cette manifestation d'un type nouveau où leur production est revêtue d'une nationalité. A partir de l'Exposition universelle de 1855, les beaux-arts sont systématiquement enrôlés dans ce type de manifestation de nature politique où les nations s'affrontent sur un mode diplomatique et symbolique. La référence nationale y est incontournable. Elle règle la participation et étalonne la réception.

De la politique intérieure à la politique étrangère

Alors que l'Exposition de Londres en 1851 visait surtout à imposer la doctrine et le modèle économiques du libre-échange, l'Exposition de Paris est essentiellement motivée par des raisons politiques. La première manifestation était d'ailleurs financée par des fonds privés, tandis que la seconde dépend directement du budget de l'Etat.

L'Exposition de 1855 témoigne de la volonté de Napoléon III de légitimer le rétablissement du régime impérial, tant aux yeux des Français qu'au regard des étrangers. Le régime s'est installé dans le trouble par le coup d'Etat du 2 décembre 1851 puis par les mesures autoritaires de 1852. Or c'est quelques mois à peine après avoir proclamé l'Empire que Napoléon III publie le décret du 8 mars 1853 instituant l'Exposition. Toujours à la merci d'un attentat et menacé d'un soulèvement venu de l'une ou l'autre partie de l'opposition, l'empereur tente de mobiliser les forces vives de la nation et de les rassembler autour d'un projet identitaire et fédérateur, symbole de progrès et de prospérité économique, telle que peut l'être une exposition universelle et internationale.

L'appel à l'union nationale prend d'ailleurs une autre forme avec l'entrée en guerre de la France, alliée à l'Angleterre, contre la Russie en 1854. Le prince Napoléon lui-même part sur le front et délègue l'organisation de l'Exposition. En s'alliant à la «perfidie Albion», la France réordonne à son avantage le système d'alliances conclu contre elle après la chute du Premier Empire entre l'Angleterre, la Russie, la Prusse et l'Autriche²⁰. Elle reprend place parmi les puissances européennes et le régime impérial y gagne une reconnaissance internationale. Prévue au milieu de cette période de guerre, l'Exposition

¹⁹ Décret impérial du 22 juin 1853, publié dans: *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, p. VIII.

²⁰ Voir: Schröder, 1972.

est maintenue. Inaugurée par l'empereur le 15 mai 1855, en plein siège de Sébastopol, elle est brandie comme la face pacifique de la politique extérieure française.

Pour les Français, l'ennemi héréditaire ne se transforme pas tout d'un coup en ami²¹. L'instabilité de l'opinion anglaise, qui conteste l'engagement militaire en Orient, rend d'autant plus nécessaire la clarification des intentions de Paris à l'endroit de Londres²². Si les résistances restent nombreuses, les signes de bonne volonté se multiplient de part et d'autre de la Manche. L'Angleterre reçoit une place de choix dans le Palais de l'industrie. Venue à Paris visiter l'Exposition et donner un signe tangible du rapprochement entre les deux empires, la reine Victoria s'incline devant le tombeau de Napoléon Ier aux Invalides²³. Les visiteurs eux-mêmes adoptent la raison d'Etat. Ainsi en va-t-il de ce Français anonyme qui écrit dans le livre des réclamations de l'Exposition des beaux-arts:

Les Anglais rachètent un peu par leurs gravures les hideux tableaux qu'ils ont eu le front d'exposer: ce sont des horreurs. Je n'en dis pas davantage parce que ce sont nos alliés, mais je n'en pense pas moins.²⁴

L'attitude conciliante de Paris à l'égard des autres nations vise à gagner ces dernières à la cause de la France et à normaliser les relations diplomatiques du Second Empire. Les manœuvres de rapprochement et de séduction de la France se lisent dans l'élaboration politique et dans la géographie symbolique de l'Exposition. L'exemple de la Belgique est significatif. Au début des années 1850, la jeune monarchie doit se défendre contre les visées d'annexion territoriale de Napoléon III, qui lui reproche son libéralisme à l'égard des opposants à l'Empire. Or, placée sous la protection de Londres, la Belgique bénéficie directement du rapprochement franco-anglais. A la fin de l'année 1853, au moment où la France doit gagner l'alliance de l'Angleterre, les relations entre Paris et Bruxelles s'améliorent soudainement²⁵. Et deux ans plus tard, l'Exposition fait à la Belgique une place centrale (fig. 22-24). Ce généreux accueil manifeste l'abandon de toute volonté annexionniste de la part de la France et se veut une garantie du respect du *statu quo* territorial en Europe.

La Prusse, puissance montante qui, à la tête du *Zollverein*, emmène les Etats allemands, reste neutre dans la guerre de Crimée. La France la ménage afin qu'elle conserve cette position, car elle est l'une des puissances européennes les plus liées à la Russie. De tels égards se doublent d'intérêts économiques. Paris envisage la conclusion d'un traité de commerce avec le *Zollverein*, dans lequel les investissements français pèsent lourd²⁶.

²¹ Voir: Pointon, s.d. [1981].

²² Richardson, 1994, chap. 5.

²³ La Gorce, 1894, vol. 1, p. 444.

²⁴ «Réclamations du Samedi 11 et du Dimanche 12 Juillet 1855», (probablement recopiées) sur papier à en-tête de la Commission impériale de l'Exposition (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

²⁵ Lademacher, 1971, p. 163. Voir aussi: Stengers, 1975; Widmann, 1989; Howkins, 1991.

²⁶ Poidevin, Bariéty, 1979 (1977), pp. 43-47.

Une dizaine d'années après la guerre, le ministre des Affaires étrangères, Edouard Drouyn de Lhuys, rappelle la stratégie de la France à l'égard des Etats neutres:

[...] au moment où la crise éclatait, l'Allemagne entière était soumise depuis trop longtemps à l'ascendant de notre adversaire, grands et petits Etats étaient rattachés à lui par trop de liens, pour qu'il fût sage, en prévision du rôle réservé à ce pays, de refroidir par l'alarme des intérêts matériels les sentiments qui commençaient à s'y faire jour en notre faveur.²⁷

L'Autriche, autre puissance continentale, reste symboliquement à la tête de la Sainte-Alliance, mais son influence pâlit dans les affaires européennes. La France l'isole en se rapprochant de la Prusse et des autres Etats allemands. Trop menacée par l'expansionnisme russe pour en devenir l'alliée, Vienne est contrainte à une neutralité sans panache et ne nécessite guère de ménagements particuliers de la part de la France²⁸. Quant à la Russie, elle décline logiquement l'invitation à participer à l'Exposition²⁹.

La neutralité et le fédéralisme politiques de la Suisse contribuent à en faire un Etat mineur sur l'échiquier européen. La politique étrangère de la Confédération est balbutiante, peu active et souvent maladroite. En 1854 par exemple, le Conseil fédéral doit encore justifier devant les deux Chambres l'existence de représentations diplomatiques à l'étranger, presque toujours des consulats. Seules Paris et Vienne accueillent une légation dirigée par un chargé d'affaires. Le premier ministre plénipotentiaire suisse ne sera nommé, à Paris, qu'en 1856³⁰.

En 1855, la Suisse est un Etat en sursis que le nationalisme français et l'aspiration à l'unité italienne et allemande pourraient conduire au démembrement³¹. Elle se trouve dans une situation de grande subordination à l'égard de ses voisins, et en particulier de la France avec laquelle les relations politiques sont tendues. La situation est encore aggravée par la présence, tant à Berne qu'à Paris, de diplomates très sectaires. Dans la capitale fédérale, le ministre de France est le comte de Salignac-Fénelon. Ce diplomate ultra-conservateur conseille à son gouvernement le recours à l'intimidation, aux représailles, voire à l'occupation de la Suisse. Ces mesures sont surtout dirigées contre Genève qui accueille trop largement à son goût les réfugiés libéraux³². A Paris, le colonel Joseph-Hyacinthe Barman occupe depuis 1848 les fonctions de chargé d'affaires suisse. Radical engagé, il a manifesté son soutien au gouvernement de la Seconde République française et passe pour un opposant notoire au régime impérial³³.

²⁷ Drouyn de Lhuys, 1868, p. 11.

²⁸ Voir: La Gorce, 1894, t. I, pp. 373-377; Schröder, 1972.

²⁹ Discours inaugural de l'Exposition universelle par le Prince Napoléon, 15.5.1855, dans: Prince Napoléon, 1857, p. 402.

³⁰ Voir: Altermatt, 1990.

³¹ Voir: *Documents diplomatiques*, 1990.

³² Vuilleumier, 1965, pp. 37-41.

³³ Voir: Berthod, 1965.

C'est pourtant lui que le Conseil fédéral désigne aux fonctions de commissaire général suisse à l'Exposition de 1855.

L'enrôlement politique des beaux-arts

Le nouveau système d'alliance européen se traduit dans l'Exposition universelle par l'importance et par la place différenciées accordées aux sections nationales. C'est le cas dans le Palais de l'industrie (fig. 22-23), mais aussi dans le Palais des beaux-arts dont l'aménagement relève d'une géographie symbolique et politique.

Dès 1854, la première exposition d'art français à Londres est déjà placée sous le signe de l'alliance politique. Il s'agit pourtant d'une manifestation privée, organisée par le marchand Ernest Gambart³⁴. L'introduction du catalogue use d'une rhétorique politique et rappelle opportunément le rapprochement franco-anglais:

At a period when the two greatest Nations of the world are united with the most unbounded confidence in the interest of civilization and social order, it belongs to the Fine Arts to extend, if possible, these feelings of mutual friendship.³⁵

A plus forte raison, la très officielle Exposition universelle des beaux-arts de 1855 est-elle placée sous le signe des relations et de la concurrence politiques. La France n'a de plus haute ambition que d'y démontrer sa supériorité dans tous les domaines, et en particulier dans le domaine artistique. Si le pays organisateur est tenu à la courtoisie et à la générosité envers ses hôtes³⁶, l'Exposition n'en reste pas moins une joute symbolique, même entre nations alliées. Utilisant le conflit d'Orient comme toile de fond, le discours du prince Napoléon à l'ouverture du jury d'admission français pour l'Exposition des beaux-arts recourt à des métaphores ouvertement guerrières. Il assigne aux beaux-arts une mission patriotique qui, en quelque sorte, élargit aux artistes la conscription militaire:

Il ne nous faut arriver à cette bataille pacifique qu'avec des armes bien choisies, afin que nos artistes se montrent, dans cette lutte, dignes de ces autres enfants de la France qui combattent si vaillamment les ennemis de notre patrie.³⁷

Les opérations du jury français sont à la hauteur de la mission confiée. Sur quelque 3'000 artistes inscrits avec 9'000 œuvres, un bon tiers seulement est sélectionné et

³⁴ Voir: Maas, 1975.

³⁵ *First Annual Exhibition*, 1854, introduction, p. 3. L'année suivante, les quatre peintres porte-drapeaux de l'Exposition universelle - Decamps, Delacroix, Ingres et Vernet - participent à l'exposition collective française de Londres (*Second Annual Exhibition*, 1855, nos 38-39, 40, 93, 200-201). Quelques artistes suisses établis en France y exposent plus ou moins épisodiquement entre 1854 et 1867 (Amédée Baudit, Frank Buchser, Alexandre Calame, Gustave Castan, Karl Girardet, Jean-Léonard Lugardon, Auguste de Molin, Fritz Zuberbühler). Voir aussi, au sujet de Courbet: Mainardi, 1991.

³⁶ Voir notamment le discours inaugural de l'Exposition, prononcé par le Prince Napoléon le 15 mai 1855 (Prince Napoléon, 1857, pp. 399-403).

³⁷ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, p. XXXVIII.

autorisé à représenter la France dans le Palais des beaux-arts³⁸. La sévérité de la sélection doit assurer la qualité de la représentation nationale face à la production artistique des autres pays:

Nous avons accueilli sans révision toutes les œuvres des artistes étrangers admises par leurs comités; nous n'avons été sévères que pour nous-mêmes. La tâche d'un jury d'admission est difficile et ingrate, surtout dans une exposition universelle, où les principes des expositions ordinaires n'étaient plus applicables, et où le jury avait à choisir les armes de la France dans cette lutte qui s'agrandissait.³⁹

Les sujets se rapportant à la guerre de Crimée sont la face la plus visible de l'enrôlement politique des beaux-arts à l'Exposition de 1855. Les nombreux élèves du baron Gros et d'Horace Vernet favorisent les sujets militaires contemporains. Elève de Gros, Joseph Beaume, par exemple, montre une *Bataille de l'Alma*⁴⁰. Il expose ce sujet de nature à plaire au gouvernement à côté d'une *Fuite en Egypte* et d'un groupe d'*Italiens à la fontaine*⁴¹. L'Alma (1854) est d'ailleurs un sujet prisé, qui exacerbe la concurrence entre les artistes. Il est également traité dans l'Exposition par Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé, Gustave Doré, Joseph-Zéphirin Gengembre, Louis-Eugène Lami (commande de l'empereur) et Vincent-Alfred-Jules Rigo⁴².

Mémorialiste des régimes qui se sont succédés en France depuis la Révolution, Horace Vernet se voit offrir un salon entier où il déploie une manière de Galerie des batailles, évoquant celle du Musée historique de Versailles à laquelle il a largement contribué⁴³. Tout en faisant l'impasse sur l'histoire de la Restauration, la rétrospective de ses œuvres forme l'épopée des hauts faits militaires de son pays entre 1792 et 1853, de la bataille de Valmy où le peuple défend le territoire national, à la soumission de la Kabylie par laquelle la France confirme ses ambitions coloniales⁴⁴.

L'exposition ravive aussi le souvenir napoléonien. Vernet, encore, présente quatre compositions qui se réfèrent à la résistance héroïque des trois dernières années de l'Empire⁴⁵. *La barrière de Clichy, ou la défense de Paris en 1814*, peint en 1820, est l'une des plus célèbres compositions de l'artiste (fig. 25). Pour signifier sa fidélité au Premier Empire, Vernet a pris ses modèles parmi les opposants au régime de Louis

³⁸ Document manuscrit non identifié (procès-verbal de séance de la Commission impériale?), s.d. (AN, F²¹ 519, Dossier V «Jury des récompenses»).

³⁹ *Visites et études*, 1855, p. 10.

⁴⁰ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 2455, 2496.

⁴¹ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 2495 et 2497.

⁴² *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 2504, 2982, 3160, 3462, 3867.

⁴³ Voir: Gaegtens, 1988.

⁴⁴ *Jemmapes: général Dumouriez, 1792; Valmy: général Kellermann, 1792; Hanau: l'empereur Napoléon Ier, 1813; Montmirail: l'empereur Napoléon Ier, 1814; Episode de la campagne de France, 1814; La barrière de Clichy, ou la défense de Paris en 1814; Attaque de la porte de Constantine: lieutenant-colonel Lamoricière, 13 octobre 1837; La Smala: duc d'Aumale, 16 mai 1843; Bataille d'Isly: le maréchal Bugeaud, août 1844; Campagne de Kabylie: gouverneur-général Randon, 1853 (Exposition universelle de 1855. Explication, 1855, nos 4144 à 4153).*

⁴⁵ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 4146 à 4149.

XVIII, ce qui lui a valu le refus de sa toile au Salon de 1822 et l'a engagé à organiser une exposition personnelle de ses œuvres refusées⁴⁶. Edouard Armand-Dumaresq expose *Une mort glorieuse; souvenirs de 1812*, alors que Charles Langlois présente deux autres épisodes de la campagne de Russie⁴⁷.

L'Exposition de 1855 réserve également une place d'honneur à Jean-Auguste-Dominique Ingres, le peintre honoré par tous les monarques français depuis le Premier Empire. Ingres vient alors d'achever *L'apothéose de Napoléon Ier*, et son atelier a même reçu à cette occasion la visite du couple impérial en février 1854⁴⁸. Dominant la salle exclusivement consacrée à l'artiste dans l'Exposition, *L'apothéose* renvoie directement à la légende impériale dont se réclame Napoléon III. L'inscription *In nepote redivivus*, peinte sur le trône, ne laisse aucun doute sur la volonté d'Ingres de placer le règne du nouvel empereur dans la continuité du Premier Empire⁴⁹. Ce tondo d'un diamètre de 3,5 mètres environ a été peint en 1853 pour l'hôtel de Ville de Paris. A l'Exposition, il reçoit une place de choix puisqu'il occupe le centre d'une paroi dont il domine la composition très étudiée. Au cours de l'exposition, le profil à l'antique du prince Napoléon est même placé sous *L'apothéose* (fig. 26)⁵⁰. Il souligne le lien dynastique entre le fondateur du Premier Empire et l'héritier du Second. De part et d'autre, les portraits du musicien Cherubini et de l'homme d'affaires Bertin l'aîné symbolisent les deux piliers de l'art et de l'industrie, consacrés par l'Exposition universelle.

Chacun des tableaux de commande de très grand format exposé dans le salon Ingres renvoie à l'un des régimes qu'a connus la France dans la première moitié du XIXe siècle. *Le vœu de Louis XIII* (1824) et *L'apothéose d'Homère* (1827) sont commandés sous les deux règnes de la Restauration, les vitraux de la chapelle commémorative Saint-Ferdinand à Paris et de la chapelle royale Saint-Louis à Dreux sous la monarchie de Juillet⁵¹. Toutes ces œuvres expriment l'attachement du Second Empire à la continuité monarchique, ainsi que sa fidélité à l'Eglise et à la tradition académique.

La construction et l'organisation intérieure du Palais des beaux-arts ne sont pas moins éloquentes que les œuvres elles-mêmes et leur disposition⁵². L'édification d'un bâtiment distinct pour l'Exposition des beaux-arts témoigne en effet des enjeux capitaux que véhicule ce groupe aux yeux des organisateurs⁵³. Les travaux de construction débutent

⁴⁶ Horace Vernet, 1980, cat. no 34.

⁴⁷ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 2457, 3483, 3484.

⁴⁸ Lapauze, 1911, p. 470.

⁴⁹ Voir la lettre de Delphine Ingres à Charles Marcotte, 7.2.1854, publiée dans: *Lettres d'Ingres*, 1999, p. 163.

⁵⁰ Lapauze, 1911, p. 476. Voir aussi la lettre d'Ingres à Charles Marcotte, 3.8.1855, publiée dans: *Lettres d'Ingres*, 1999, p. 165.

⁵¹ Voir: Foucart, 2002.

⁵² Voir le plan et la coupe longitudinale du Palais des beaux-arts dans: *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas*, respectivement pl. 1 et 18 (AN, F²¹1472^{bis}).

⁵³ L'exposition des beaux-arts a été successivement prévue dans la grande galerie du Quai de la Conférence (1853), dans les cours du Louvre (1854), puis dans le Palais des beaux-arts de l'avenue Montaigne (1854). Un projet, presque immédiatement abandonné, a même consisté à étudier le placage

en novembre 1854. Les murs sont en bois couvert de papier de tenture. La couverture est en zinc, avec d'importantes ouvertures en verre pour l'éclairage zénithal. Un vitrage dépoli forme plafond à l'intérieur et diffuse la lumière. Le bâtiment est terminé pour l'inauguration de l'Exposition. Il est détruit en 1856⁵⁴.

La disposition intérieure du Palais se conforme apparemment au discours égalitaire officiel que reprend l'une des verrières monumentales fermant la nef du Palais de l'Industrie: *L'Équité présidant à l'accroissement des échanges* par le verrier Charles Laurent Maréchal. Ouvertes sur chacune des rues qui bordent le Palais des beaux-arts, les deux entrées semblent assurer une même accessibilité aux différentes sections nationales. L'éclairage zénithal est distribué dans tout l'édifice de façon égale⁵⁵. La partition et l'organisation de l'espace trahissent toutefois une véritable hiérarchie entre les sections.

Les surfaces dévolues aux différents pays tiennent de la caricature. La France s'octroie un avantage écrasant puisqu'elle occupe près des deux tiers de l'espace du Palais du côté de la rue Marbœuf, avec 1872 tableaux de 699 peintres⁵⁶. D'autres sections - l'Angleterre, la Belgique et les Etats allemands - obtiennent également des espaces conséquents. Ces opérations se font au détriment d'Etats en perte d'influence, comme l'Autriche, ou politiquement négligeables, comme la Suisse à laquelle les organisateurs accordent moins de la moitié de la surface d'exposition requise. Le commissaire helvétique relève dans son rapport que les promesses faites n'ont pas été tenues pour tout le monde:

Contrairement à la promesse faite [de 306 m²], l'espace mis à ma disposition pour le placement de ces tableaux n'a été que de 130 mètres et mes instances pour en obtenir l'agrandissement sont demeurées sans résultat. On me répondait que par suite d'un excédent considérable dans les envois prévus, il y avait impossibilité d'accéder à ma demande. Il en est résulté que toute la hauteur du salon a dû être utilisée, au grand désavantage de plusieurs toiles dont le mérite n'a pu être convenablement apprécié, et qu'il a fallu en placer d'autres dans les salons voisins.⁵⁷

Malgré la présence d'entrées sur les deux façades du Palais des beaux-arts, l'accès par l'avenue Montaigne est privilégié par la continuité qu'il offre avec les bâtiments de l'Exposition universelle des produits de l'industrie, en particulier avec la galerie du Quai de la Conférence (fig. 21). Cet avantage se manifeste par une façade incurvée dégagant

d'un nouveau bâtiment contre la façade nord du Palais de l'Industrie (Projet de rapport sur l'exposition des beaux-arts, ms s.d., sur papier à en-tête du Ministère d'Etat, section des beaux-arts, p. 10, AN F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

⁵⁴ Prince Napoléon, 1857, p. 49; Dossier «Galeries d'exposition des beaux-arts. Travaux nécessaires pour la construction des galeries d'exposition. Soumissions» (AN, F²¹ 1465).

⁵⁵ «Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas», plan des toitures du Palais des beaux-arts, no 8 (AN, F²¹ 1472bis).

⁵⁶ Mainardi, 1989 (1987), p. 65.

⁵⁷ Barman, 1856, p. 4. Le projet de rapport sur les opérations du jury mixte international du VIII^e groupe, chargé de l'examen et du jugement des ouvrages d'art, adressé à l'Empereur, affirme pourtant sans vergogne que «Tout espace demandé par chacun des commissaires des nationalités diverses leur fut accordé [...]» (Ms, p. 3, AN F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

une cour d'honneur. Un axe privilégié traverse le bâtiment par le milieu de sa longueur⁵⁸. Il fait communiquer visuellement les deux entrées opposées et réunit notamment les trois grands salons. Cet axe principal est lui-même subdivisé par de grands divans qui occupent le centre des deux salons extrêmes. Le regard du visiteur qui parcourt le bâtiment selon son axe longitudinal est happé par ces pièces de mobilier qui désignent les salles les plus importantes⁵⁹. Les espaces situés en dehors de ces salons sont dévalorisés, transformés au mieux en antichambres, au pire en corridors. Ce mouvement est d'autant plus sensible qu'il est accompagné et accentué par la hauteur croissante des portes et des plafonds. Les portes d'entrée sur l'avenue Montaigne atteignent une hauteur de 3,6 m., celle qui sépare les deux espaces précédant le salon des Etats allemands 4,5 m., enfin les portes des trois grands salons développent une hauteur de 6 m. Il est évident que ces hauteurs sont également proportionnelles à la hauteur de plafond de chacun des espaces, qui est d'environ 12 m. pour les premiers espaces, de 15 pour le salon des Etats allemands, et de 16 pour le grand salon central de la France⁶⁰.

Les Etats allemands sont privilégiés puisqu'ils occupent le premier salon, les deux autres étant réservés à la section française qui, logée dans les derniers espaces du palais, forme le point d'orgue de la visite, celui auquel toute comparaison est rapportée. L'Angleterre et, dans une moindre mesure, la Belgique, occupent des espaces de passage. Compte tenu de la maigre fortune de la peinture allemande en France à cette époque⁶¹, une telle analyse des espaces permet de conclure à une organisation qui traduit moins des choix artistiques qu'une hiérarchie politique. Les sections de la Belgique, des Etats du *Zollverein*, de l'Autriche et de l'Angleterre sont d'ailleurs alignées pour former une sorte de passage obligé et d'antichambre à la section française. Ils symbolisent le nouveau système d'alliances de la politique européenne.

La composition du Jury international et la répartition des récompenses épousent aussi la géographie politique de l'exposition. Le jury est composé proportionnellement à l'importance des sections. Il comporte trente et un membres dont quinze sont français, quatre anglais, trois belges et deux prussiens, quelques autres nations comptant encore un membre chacune⁶².

Un tel enrôlement des beaux-arts au service de la politique trouve quelques rares contestataires. La correspondance de Gustave Courbet conserve à cet égard un

⁵⁸ Voir le recueil artificiel de plans concernant le Palais des beaux-arts, intitulé *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas*, pl. 18 (AN, F²¹1472^{bis}).

⁵⁹ Voir le recueil artificiel de plans concernant le Palais des beaux-arts, intitulé *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas*, pl. 18 (AN, F²¹1472^{bis}).

⁶⁰ Voir le recueil artificiel de plans concernant le Palais des beaux-arts, intitulé *Exposition universelle des beaux-arts 1855. Atlas*, pl. 18 (AN, F²¹1472^{bis}).

⁶¹ Voir: Vaisse, 1991.

⁶² Mainardi, 1989 (1987), p. 109.

témoignage exceptionnel de la résistance intellectuelle d'un artiste contre le gouvernement venu solliciter son concours pour l'Exposition. Dans une lettre à son mécène Alfred Bruyas où il relate une rencontre avec l'intendant des beaux-arts, le comte Emilien de Nieuwerkerke⁶³, le peintre replace lucidement les enjeux politiques de l'opération de charme dont il est alors l'objet. Au dirigisme de l'Empire, Courbet oppose une conception individualiste, où se recouvrent républicanisme politique et esthétique romantique:

[Nieuwerkerke] termina le discours d'entrée en me disant que [le] gouvernement désirait que je fasse un tableau dans toute ma puissance pour l'Exposition de 1855 [...]. Je répondis immédiatement que je ne comprenais absolument rien à tout ce qu'il venait de dire, d'abord parce qu'il m'affirmait qu'il était un gouvernement et que je ne me sentais nullement compris dans ce gouvernement, que moi aussi j'étais un gouvernement et que je défiais le sien de faire quoi que ce soit pour le mien que je puisse accepter.⁶⁴

Le peintre suisse établi à Paris Charles Gleyre est un abstentionniste notoire. Volontiers appropriatrice, la critique française regrette l'absence de ses œuvres à l'Exposition⁶⁵. Des raisons politiques peuvent l'avoir convaincu de se tenir éloigné de la manifestation. Les convictions républicaines du peintre sont en effet attestées tant par ses propos que par ses grandes peintures d'histoire - en particulier *Le Major Davel* (fig. 27), une œuvre hautement identitaire qu'il a achevée quelques années plus tôt⁶⁶.

Nationalités et nationalisme

Les expositions universelles et internationales des beaux-arts nécessitent des critères de jugement spécifiques. Les critiques d'art les trouvent dans l'accrochage, réalisé sur la base des nationalités. C'est ainsi que leurs articles accordent aux pays étrangers une place proportionnelle à celle qui leur a été effectivement concédée dans l'Exposition. Non seulement ils consacrent ainsi le principe des nationalités, mais ils s'emploient encore à l'étoffer par des justifications qui ne ressortissent plus au champ politique mais au domaine proprement artistique.

Charles Perrier, qui écrit dans l'influente revue *L'artiste*, offre un exemple remarquable de l'adaptation d'un critique au nouvel objet que constitue une exposition universelle. Sa position esthétique se modèle sur le discours politique des organisateurs. Avant même l'ouverture de la manifestation, il publie un article qui reprend le discours officiel

⁶³ Voir: *Le comte de Nieuwerkerke*, 2000.

⁶⁴ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, octobre (?) 1853, publiée dans: *Correspondance de Courbet*, 1996, p. 108.

⁶⁵ DuCamp, 1855, p. 38; Perrier, 24.6.1855; Planche, 15.9.1855. Ce dernier estime même que les organisateurs auraient dû offrir à Gleyre les mêmes conditions que celles qui ont été faites à Ingres.

⁶⁶ Voir: Clément, 1878, pp. 216-222; Shaw Cable, 1999. Il faut toutefois noter que Gleyre n'expose plus aux Salons précédant l'Exposition universelle (*Explication*, 1850, 1852 et 1853).

mettant en valeur une tolérance et un cosmopolitisme de bon ton. Il demande à ses concitoyens artistes d'être réceptifs aux productions étrangères, voire de s'en inspirer. Au nom du progrès de l'humanité, il en appelle même à un art sans frontières et il relativise la pertinence des positions nationalistes inhérentes à une exposition de ce type:

Sous le manteau de la nationalité, nous nous habituons à regarder d'un œil assez dédaigneux tout ce qui n'est pas nous. Nous nous sommes proclamés le peuple le plus spirituel de la terre, et, en matière d'art, nous n'avons pas été moins modestes. C'est fort bien d'être de son pays; mais pourtant qui dit Français n'a pas tout dit.⁶⁷

Ces généreuses prémisses font long feu. Le critique s'imprègne progressivement du discours national dominant, au point d'adopter des positions qui contredisent les postulats de son premier papier. Quoiqu'il soit un grand admirateur de l'art allemand, il prévient les artistes français contre l'imitation de Peter von Cornelius dont il juge le caractère inassimilable par le génie propre des artistes français:

[...] toute nation qui a une individualité marquée a aussi une théorie ou plutôt une sensibilité artistique en harmonie avec ses moyens et ses facultés, sensibilité qu'il ne lui est pas permis d'aliéner sous peine d'abjurer son originalité et de se mentir à elle-même. [...] Pour nous, les allégories mystiques, les symboles, les abstractions métaphysiques, à quelque point qu'ils approchent du réel, nous séduisent peu; ce qui est véritablement du domaine de l'art français, c'est la nature pure et simple, mais dans tout son éclat et dans toute sa splendeur.⁶⁸

Confronté à l'Exposition et aux discours qui l'accompagnent, Perrier s'est converti au nationalisme et sa conclusion coule de source. C'est par un assourdissant «cocorico» que le critique termine sa série de contributions, exaltant les peintres français dont s'inspireraient les artistes de tous les pays:

[...] la France se trouvera avoir beaucoup moins récolté qu'elle n'aura semé. Résultat prévu, du reste, mais qui n'en est pas moins honorable pour nos artistes. L'éclectisme tant dénigré aura porté ses fruits. Ingres, Delacroix, Decamps, Delaroche, Scheffer, Horace Vernet, expressions si diverses, talents ou génies plus ou moins contestés, ces six noms sont plus qu'il n'en faut pour ensemençer le monde.⁶⁹

Le texte de Perrier reflète le parti-pris éclectique des organisateurs de l'Exposition de 1855. Vernet et Ingres ne sont pas les seuls artistes à bénéficier d'une présentation anthologique de leur œuvre peint. Decamps et Delacroix jouissent du même privilège (fig. 28).

⁶⁷ Perrier, 13.5.1855.

⁶⁸ Perrier, 29.7.1855.

⁶⁹ Perrier, 4.11.1855.

Ingres est la principale victime de cette option. Alors au sommet de sa carrière, il doit partager la grande médaille avec d'autres artistes, et quels artistes! Il écrit à son ami Marcotte d'Argenteuil:

*Plus de grande médaille d'honneur, elle est accouchée de 9. Où, moi Peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid et de Peintres de Pantins.*⁷⁰

L'apôtre désigne Delacroix, et les peintres de pantins vraisemblablement Alexandre Decamps et Ernest Meissonier, dont l'empereur vient d'acquérir à l'Exposition universelle le tableau *La rixe* (fig. 29) pour l'offrir au prince Albert et à la reine Victoria d'Angleterre⁷¹. Les milieux officiels sont embarrassés par la forte réaction du célèbre peintre et le prince Napoléon cherche à lui obtenir des compensations. Il le fait nommer grand officier de la Légion d'honneur. Lors de la distribution des récompenses présidée par l'empereur, il prononce le discours suivant et s'y donne le beau rôle:

Dans les Beaux-Arts, le rôle du jury a été plus difficile et plus délicat encore. Je me suis abstenu d'y paraître et n'ai fait que sanctionner ses choix. J'ai seulement témoigné le désir qu'il me fût permis de proposer à Votre Majesté une haute distinction pour celui de nos artistes qui, suivant la glorieuse tradition des beaux restes de l'antiquité, a consacré toute sa vie et son talent au genre que, dans mon opinion personnelle, je regarde comme le type éternel du beau.⁷²

Plutôt que de poursuivre les débats fratricides des années 1830 et 1840 et de choisir entre Ingres et Delacroix, les organisateurs présentent l'éclectisme comme une solution pertinente et conquérante, propre à assurer la pérennité de la domination artistique française⁷³. De nombreux peintres - comme Delaroche, Chassériau, Couture ou Scheffer - ont, du reste, déjà choisi cette voie. Contrairement à ce que pourraient laisser présager plusieurs décennies d'affrontements franco-français autour du Salon, les critiques sont d'ailleurs unanimes en ce qui concerne l'excellence des artistes français, toutes tendances confondues. S'ils brident quelque peu leurs convictions personnelles à l'occasion de l'Exposition internationale, c'est que les enjeux se sont temporairement déplacés sur le rapport de la France aux autres pays. Le concours des nations entraîne une certaine cohésion dans le discours, au moins autour du constat de la supériorité artistique parisienne. Celle-ci parvient à fédérer autour de la notion d'éclectisme les positions extrêmes que représentent alors le désabusement crépusculaire de la génération d'un Delécluze et les invocations prophétiques du jeune Maxime DuCamp⁷⁴. Eugène Delacroix anticipe lucidement un tel resserrement des rangs. A la suite d'une séance de la Commission d'organisation de l'Exposition, il écrit dans son *Journal* le 23 mars 1854:

⁷⁰ L. d'Ingres à Charles Marcotte, 29.10.1855 (soulignement original), publiée dans: *Lettres d'Ingres*, 1999, p. 168.

⁷¹ Hungerford, 1999, p. 90. Voir aussi: Gotlieb, 1996, chap. 1.

⁷² Cité par Lapauze, 1911, p. 478.

⁷³ Voir: Mainardi, 1989 (1987), chap. 9.

⁷⁴ Sur ce critique, voir: Senneville, 1996.

L'esprit national ne se retrouvera dans le peuple que quand il se trouvera directement en face d'intérêts nationaux étrangers. C'est comme dans les commissions où les artistes, opposés à des manufacturiers, votent comme un seul homme.⁷⁵

Les sections étrangères affrontent ce nationalisme ranimé sur le terrain même de la France. Dans la comparaison entre nations, chacune d'entre elles se voit attribuer des traits distinctifs, que les critiques français amplifient jusqu'à la caricature⁷⁶. Maxime DuCamp stigmatise par exemple le caractère quasiment autarcique de l'art anglais. Irréductible à aucune autre tradition, la peinture anglaise constituerait une production nationale totalement étanche, qui se nourrirait de sa propre substance depuis William Hogarth. Le critique postule un rapport nécessaire entre production artistique et identité nationale:

[...] nos voisins d'outre-Manche ont porté jusque dans les arts cette originalité essentielle qui les distingue et les fait reconnaître au premier coup d'œil entre tous les peuples. Il en est de leur peinture comme d'eux-mêmes; elle a quelque chose d'individuel, d'*eccentrik*, qui tout de suite la signale à l'attention; elle sent son terroir; elle n'est ni flamande, ni espagnole, ni italienne; elle est anglaise, protestante, méthodiste, et jusqu'à un certain point elle ne peut convenir qu'à des Anglais.⁷⁷

Les limites d'une telle conception identitaire de l'art sont contenues dans le texte même de Maxime DuCamp. Les caractéristiques de l'art d'outre-Manche sont recouvertes par des qualificatifs généraux voire tautologiques, et l'identité anglaise est déduite par comparaison avec d'autres modèles nationaux.

Le plus souvent, les sections étrangères servent de repoussoir à la supériorité proclamée de l'art français. C'est qu'en enfermant la création des pays tiers dans leur singularité, l'effet de concurrence est annulé. La Belgique représente toutefois un cas de figure particulier, et même parfait, celui qui articule les deux exigences implicites de toute exposition internationale organisée à Paris: l'allégeance à la France alliée à une spécificité nationale. La rhétorique empruntée de Théophile Gautier révèle la difficulté de ce critique à concilier une vision nationaliste de l'histoire de l'art et la réalité des œuvres exposées en 1855:

La Belgique soutient honorablement le poids d'un passé glorieux; l'art n'y flamboie plus comme au temps de Rubens, mais cependant les aïeux n'auraient pas à rougir de leurs fils: les bonnes traditions de la Flandre se sont conservées dans le royaume de Léopold, et les tableaux rangés sous l'écusson du lion belge font bonne figure à l'Exposition universelle; s'ils n'ont pas l'originalité tranchée des peintures anglaises, ils brillent par d'appréciables qualités de facture, dont trop souvent, peut-être, le secret est emprunté à la France, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait en Belgique des artistes ayant un cachet distinctif et particulier.⁷⁸

⁷⁵ Delacroix, 1981 (1931-32), p. 404.

⁷⁶ Sur les stéréotypes formés à l'égard des Etats allemands et de l'Angleterre, voir par exemple: Esner, 1991; Howkins, 1991; Pointon, s.d. [1981].

⁷⁷ DuCamp, 1855, pp. 297-298.

⁷⁸ Gautier, 1856, p. 210. Voir aussi: Kearns, 1998; Junod, 2002.

Dans son *Journal*, Eugène Delacroix dénonce l'activité critique de Gautier. Prenant prétexte de ses articles sur la section anglaise de l'Exposition, il juge qu'elle relève de domaines extérieurs à l'art, soit la politique et la littérature:

Gautier a fait plusieurs articles sur l'Ecole anglaise: il a commencé par là. Arnoux, qui le déteste, m'a dit chez Delamarre que c'était une flatterie de sa part pour le *Moniteur*, dans lequel il écrit. Je veux bien, pour moi, lui faire l'honneur d'attribuer à son bon goût cette espèce de prédilection marquée tout d'abord pour des étrangers [...]. C'est par la comparaison avec d'autres tableaux dans lesquels on croit admirer chez nous des qualités analogues qu'il fallait avoir le courage de faire ressortir le mérite des Anglais; je ne trouve rien de cela. Il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique; pourvu qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois, qu'il cite l'Espagne et la Turquie, l'Alhambra et l'Atméidan de Constantinople, il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux, et je crois qu'il ne voit pas au delà. Quand il en sera aux Français, il fera pour chacun d'eux ce qu'il fait pour les Anglais. Il n'y aura ni enseignement ni philosophie dans une pareille critique.⁷⁹

Les jugements de Delacroix ne témoignent pas seulement de la liberté de pensée de l'artiste, favorisée par l'intimité du *Journal*. Ils mettent encore en évidence les déterminations culturelles voire politiques auxquelles sont soumis la plupart des critiques qui publient. Delacroix n'hésite pas à prendre le parti de l'étranger contre celui de la France. Son *Journal* encore, en date du 17 juin 1855, rapporte ses impressions d'une visite à la section anglaise de l'Exposition universelle. Les Préraphaélites lui semblent d'autant plus intéressants qu'ils travaillent dans un registre comparable à celui de ses détracteurs en France, les néo-primitivistes de l'entourage d'Ingres:

Quelle bonne foi, au milieu de cette prétendue imitation des vieux tableaux! Comparez, par exemple, l'*Ordre d'élargissement* de Hunt ou de Millais, je ne sais plus lequel, avec nos primitifs, nos byzantins, entêtés de style, qui, les yeux toujours fixés sur des images d'un autre temps, n'en prennent que la raideur, sans y ajouter de qualités propres. Cette cohue de tristes médiocrités est énorme; pas un trait de vérité, de la vérité qui vient de l'âme; pas un seul comme cet enfant qui dort sur les bras de sa mère, et dont les petits cheveux soyeux, le sommeil si plein de vérité, dont tous les traits, jusqu'aux jambes rouges et les pieds, sont singuliers d'observation, mais surtout de sentiment. Ces Delaroche, ces Janmot, ces Flandrin, voilà pour le grand style! Qu'y a-t-il, dans les tableaux de ces gens-là, du vrai homme qui les a peints? Combien du Jules Romain dans celui-ci, combien du Pérugin ou d'Ingres son maître dans celui-là, et partout la prétention au sérieux, au grand homme, à l'art sérieux, comme dit Delaroche!⁸⁰

La France et les beaux-arts

Les expositions universelles apparaissent comme des lieux d'échange, de tension et de confrontation internationales où le rapport au standard français joue un rôle déterminant. Face à la Suisse et aux autres Etats participants, la France se sert de la

⁷⁹ Delacroix, 1981 (1931-32), pp. 515-516.

⁸⁰ Delacroix, 1981 (1931-32), p. 515.

première exposition universelle qu'elle organise pour s'ériger en modèle incontournable. Celui-ci s'exprime tout particulièrement dans les beaux-arts. Plus que l'industrie, ils sont considérés en France comme l'indice principal du développement social. La Grande-Bretagne, au contraire, promeut le nouvel indice industriel et marchand. Les deux pays viennent alors d'être confortés dans leurs convictions respectives par l'Exposition de Londres. Sa conception culturelle du progrès explique l'attachement de la France à démontrer sa suprématie artistique, emblème de sa distinction nationale. Et l'Exposition de Paris sert ce but, comme le relève le rapport du prince Napoléon:

[...] la France a son domaine propre, le goût, où nul n'a pu encore l'égaliser. Nous importons des machines, et nous parvenons presque toujours à les imiter, souvent même à les perfectionner; mais quand l'étranger veut produire ces œuvres auxquelles le goût donne leur plus grande valeur, il est forcé de faire appel au génie français, en prenant nos artistes et nos ouvriers.⁸¹

Les moyens financiers sont proportionnés au but à atteindre. Globalement, les dépenses consenties pour les beaux-arts à l'Exposition de 1855 atteignent 2'302'899 francs, somme qui représente environ le cinquième du budget total de la manifestation⁸². C'est dire que le gouvernement y voit une pièce maîtresse de l'autoreprésentation qu'il met en scène. Comme le souligne le prince Napoléon, la distinction capitale entre les manifestations de 1851 et de 1855 repose sur la présence des beaux-arts:

L'art, qui, à Londres, se rangeait sous la bannière de l'Industrie, avait à Paris sa bannière à lui. C'est là le côté caractéristique de notre Exposition.⁸³

Le prince rappelle en outre que les «Expositions des Beaux-Arts ont précédé de cent trente ans celles de l'Industrie»⁸⁴, faisant allusion au premier Salon officiel ouvert à Paris en 1667, soit 130 ans avant la première exposition des produits de l'industrie nationale tenue en 1798. Le Second Empire cherche ainsi à s'inscrire dans la tradition culturelle de la monarchie française. Les beaux-arts sont envisagés comme une affaire d'Etat, réclamant institutions et commandes. Louis XIV est considéré comme le fondateur de la suprématie artistique française grâce aux institutions qu'il a créées et aux commandes qu'il a générées. Le comte de Laborde inscrit dans la tradition bicentenaire du colbertisme les propositions de son rapport sur l'Exposition de Londres en 1851:

[...] je dois rechercher quelles sont, dans cette nouvelle situation [de concurrence internationale], les mesures à prendre, les réformes à introduire, les institutions à fonder pour soutenir la lutte et

⁸¹ Prince Napoléon, 1857, p. 159.

⁸² 11'264'502 francs (Prince Napoléon, 1857, p. 124).

⁸³ *Visites et études*, 1856, p. 7.

⁸⁴ *Visites et études*, 1856, p. 8.

maintenir la domination universelle que la France a exercée à plusieurs reprises depuis Charlemagne, et sans interruption, comme sans conteste, depuis Louis XIV.⁸⁵

A l'occasion de la distribution des récompenses au Salon de 1853, le prince Napoléon ne présente pas seulement l'Exposition universelle à venir comme une opportunité de rapprochement entre les beaux-arts et l'industrie. Il situe aussi l'Exposition dans la tradition du mécénat monarchique:

[...] jamais un champ plus vaste ne fut ouvert aux arts que par l'Empereur actuel. En faut-il d'autres preuves que l'impulsion générale donnée à tous les travaux d'embellissement de la capitale, et surtout l'achèvement du Louvre? C'est une grande et féconde pensée, Messieurs, que d'avoir rattaché l'inauguration du nouveau Louvre qui s'élève, à l'ouverture de l'Exposition décrétée pour 1855, Exposition universelle où viendront s'étaler, auprès des produits de l'industrie du monde entier, les œuvres d'art de quelques peuples privilégiés, parmi lesquels la France tient le premier rang. Mieux qu'aucun autre, elle a su jusqu'à ce jour, par le goût, qui est une des puissances de l'art, ennoblir le domaine de l'industrie, et nous avons le droit d'espérer, en présence des travaux que nous venons couronner aujourd'hui, qu'en 1855 notre belle et chère patrie se montrera digne d'elle-même.⁸⁶

Le nouveau Louvre dont il est question s'inspirerait du *South Kensington Museum* de Londres. Celui-ci vient alors d'être inauguré. Mais la France, en renonçant à la création d'une nouvelle institution, cherche surtout à adapter le musée national et dynastique par excellence à l'alliance de l'art et de l'industrie. En modernisant la mission traditionnelle de l'institution et en réinterprétant l'histoire, elle affirme la continuité d'un mécénat monarchique au service de la nation. Le projet initial de présenter au Louvre l'Exposition universelle des beaux-arts de 1855 s'inscrit dans cette optique. Le déplacement de la manifestation trahit les résistances auxquelles cette volonté s'est heurtée dans les milieux les plus attachés à maintenir une claire distinction entre grand art et arts appliqués⁸⁷. Les organisateurs de l'Exposition universelle, le prince Napoléon en tête, s'adaptent à cette situation de compromis.

Comme en 1852, le Salon de 1853 n'a déjà plus lieu au Louvre. Les suivants, dès 1857, se tiendront dans le Palais de l'industrie, soulignant de la sorte le rapprochement entre art et industrie. L'Exposition de 1855 accompagne ce transfert géographique et surtout symbolique par lequel la production artistique est appelée à remplir une prestigieuse fonction sociale, voire à symboliser le développement général de la civilisation.

L'avant-propos de l'éditeur des *Visites et études* du prince Napoléon à l'Exposition affirme la prédominance de l'art sur l'industrie en France, et la première place qui revient historiquement à ce pays à la tête de la culture européenne. Dans le domaine des

⁸⁵ *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, 1856, p. 2.

⁸⁶ Extrait du *Moniteur* du 27.7.1853, cité dans: *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, p. XLV.

⁸⁷ Mainardi, 1989 (1987), pp. 42-43.

beaux-arts, la France surpasserait les autres nations développées, et elle prendrait le relais des gloires passées:

C'est dans les Beaux-Arts, surtout, que s'est révélé le génie de la France: égalee, surpassée quelquefois dans le concours des produits de l'industrie, elle est restée sans rivale dans l'exposition des œuvres d'art. Ni l'Allemagne, avec ses études esthétiques; ni l'Angleterre, avec sa peinture originale, consciencieuse et pratique, si l'on peut s'exprimer ainsi; ni la Belgique, avec ses artistes pleins d'élan; ni l'Italie, ni l'Espagne, ces anciens foyers des grandes traditions de l'art, n'ont pu soutenir la comparaison, dans la peinture et dans la sculpture, avec les œuvres de nos maîtres.⁸⁸

Reprenant une thèse avancée dans le rapport de Joachim Le Breton à Napoléon Ier en 1808⁸⁹, le prince Napoléon renchérit sur le rôle de relais culturel que remplit la France. Il estime en effet que l'Espagne, la Hollande et l'Italie ne sont valablement représentées que dans les salles du Louvre⁹⁰.

S'il est vrai que la disposition par école nationale permet de lier le Louvre et l'Exposition universelle, il y a pourtant entre le musée et la manifestation de l'avenue Montaigne deux différences capitales: à l'Exposition, chaque nation organise sa propre représentation; la manifestation n'admet par ailleurs que les artistes vivants. Ces deux traits donnent à l'Exposition son caractère particulier. Elle n'est pas rattachable aux rétrospectives internationales d'art ancien, telles que la France en avait organisées sous le Consulat et l'Empire ou telle que Manchester en organisera en 1857⁹¹. Elle matérialise plutôt l'esprit des rapports au Prince sur la production nationale, rédigés ou projetés par l'Institut depuis le Premier Empire⁹². Le rapport à l'empereur Napoléon Ier est ainsi introduit par le président de la classe des beaux-arts, le graveur Bervic:

Le décret impérial qui nous ordonne de vous présenter l'état des beaux-arts en France depuis vingt ans, nous a d'abord paru d'une exécution très-difficile, en ce qu'il nous oblige d'apprécier nos propres travaux. Mais, plus pénétrés des intentions de votre Majesté, nous n'avons considéré que le noble but qu'elle se propose, l'honneur national et l'avantage des arts. Nous avons senti combien cette idée, grande en elle-même, a plus de grandeur encore dans ses résultats: c'est le caractère de toutes les conceptions de votre Majesté.

Vous prenez vous-même, Sire, la défense des talents qui honorent la patrie contre leurs détracteurs. Qui oserait désormais les calomnier? Quand l'Europe connaîtra ce que les sciences, les lettres et les beaux-arts ont produit chez nous depuis 1789, elle dira que la France est en tout la première nation [...].⁹³

Entre musée et Salon

L'organisation de l'Exposition universelle des beaux-arts oscille entre des modèles apparentés aux systèmes du musée d'une part, du Salon d'autre part. Dans la logique du

⁸⁸ Avant-propos de l'éditeur, dans: *Visites et études*, 1856, p. ii.

⁸⁹ Le Breton, 1989 (1808/1814), pp. 60-61.

⁹⁰ *Visites et études*, 1856, p. 59.

⁹¹ Voir: Haskell, 2000, chap. 2 et 5.

⁹² Voir: Le Breton, 1989 (1808/1814).

⁹³ Le Breton, 1989 (1808/1814), pp. 59-60.

premier modèle, l'Exposition s'inscrirait dans la continuité du Musée du Louvre. Les anciennes écoles de la plupart des pays d'Europe y sont brillamment représentées. En dépit des restitutions d'œuvres de l'éphémère Musée Napoléon à la fin du Premier Empire, la France reste hantée par l'ambitieux dessein de Dominique-Vivant Denon, de donner une «histoire visible de l'art⁹⁴» européen. L'Exposition universelle établirait avec éclat la suprématie de la peinture française sur la production des autres pays au XIXe siècle. Un tel modèle plaçant les œuvres françaises dans un contexte international est ouvertement politique. Il est soutenu par le prince Napoléon qui souhaite d'emblée «offrir un ensemble complet de l'art au XIXe siècle⁹⁵» et propose d'admettre toutes les œuvres produites depuis 1800 par les artistes les plus célèbres⁹⁶. Un tel parti rétrospectif suppose une ponction importante des collections des musées, notamment du Louvre, de Versailles et du Luxembourg.

L'autre modèle, de près ou de loin apparenté au Salon, place les enjeux sur un plan national et esthétique. Porté par les artistes vivants et par l'administration des beaux-arts, il se manifeste par exemple dans les premières pensées des organisateurs pour le règlement de l'Exposition:

Les traditions des Expositions annuelles des Beaux-Arts doivent autant que possible servir de base pour l'Exposition universelle de 1855 et il ne faut y apporter de modifications que celles nécessitées par un service plus compliqué et soumis à l'imprévu.⁹⁷

Ni l'un ni l'autre des modèles du musée ou du Salon ne l'emporte totalement. La solution finalement retenue par les organisateurs de l'Exposition constitue un moyen terme, conciliant les intérêts politiques, nationaux et esthétiques. La position de l'intendant des beaux-arts, le comte de Nieuwerkerke, est exemplaire de cette voie. Dans un message à l'empereur rédigé peu après la promulgation de l'Exposition, il prend acte du caractère politique et international de la manifestation:

L'Exposition de 1855 étant la première de ce genre il est impossible de se la figurer autrement que comme Exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de toutes les Ecoles contemporaines de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture. Si on force nos artistes français à n'y faire paraître que des ouvrages non encore exposés, c'est leur donner un désavantage par trop injuste et par trop écrasant dans leur lutte contre les artistes étrangers qui ne manqueront pas d'apporter à cette Exposition des ouvrages éprouvés par une longue popularité dans leur pays.⁹⁸

⁹⁴ Gaehtgens, 1997, p. 99, citant Christian von Mechel au sujet de la Galerie du Belvédère à Vienne en 1783. Voir aussi: Dilly, 1979, 2ème partie, chap. 3; *Dominique-Vivant Denon*, 1999.

⁹⁵ Prince Napoléon, 1857, p.13.

⁹⁶ Prince Napoléon, 1857, pp. 13-14.

⁹⁷ Notes préparatoires pour l'organisation et le règlement de l'Exposition universelle des beaux-arts, s.d., s.s., pp. 1-2 (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

⁹⁸ Ms s.d. et s.s., vraisemblablement une réponse du comte de Nieuwerkerke à l'empereur, en juillet 1853 (AMN, X 1855, Salon, 5).

Mais, dans un développement suivant, l'intendant trahit la prégnance des querelles esthétiques propres aux Salons. Il associe la grandeur de la France et la lutte contre l'Ecole de David, dont le style s'était pourtant diffusé dans l'Europe entière:

Si on ne fixe pas une date à l'œuvre, c'est appeler à un concours destiné à établir l'état actuel des arts dans les différents pays du monde, des ouvrages qui n'ont plus rien de commun avec le courant actuel des diverses Ecoles, et par exemple en France, c'est ouvrir l'Exposition à un grand nombre d'œuvres de l'Ecole de David, laquelle, en réalité n'a plus en ce moment aucun véritable représentant dans notre Ecole vivante. Reculer la date de dix ans seulement c'est pour la France exclure de la lice les trois plus illustres représentants de notre peinture vivante: Ingres, Delacroix, Delaroche. [...] Il semble qu'en calculant bien le moment où de tels hommes, chefs et maîtres de presque toute la jeune Ecole, étaient encore dans leur plus active fécondité, et en calculant aussi l'époque où ont pris naissance les talents mûrs qui font aujourd'hui l'orgueil de nos Expositions, on doit décréter que toute œuvre exposée ne remontera pas à plus de vingt années de date et aura été produite de 1835 à 1855.⁹⁹

Finalement, l'admission est limitée aux œuvres des artistes vivants, créées depuis 1800¹⁰⁰. En sauvant l'idéal rétrospectif de l'Exposition mais en consommant la rupture avec David, un tel compromis modifie la perception de l'histoire de la peinture française dans la première moitié du XIXe siècle. Ingres et Delacroix apparaissent en pères fondateurs de la peinture contemporaine. L'Exposition universelle prétend refléter le passé et le présent. Et elle donnerait même des gages sur l'avenir. Le commissaire général, Frédéric Bourgeois de Mercey, l'écrit sans détour dans le manuscrit de son rapport sur les opérations du jury de groupe:

L'exposition française, moins nombreuse que ne l'annonçaient de premiers envois, nous a permis cependant d'embrasser d'un même coup d'œil toutes les richesses du passé, toutes les ressources du présent, toutes les espérances de l'avenir. L'art s'y est montré sous ses formes les plus complexes et les plus variées. L'histoire, le genre, le paysage, la miniature, l'aquarelle, le dessin et la gravure, chacune de ces diverses branches a conservé toute sa vigueur; dans chacune de ces parties, à côté de maîtres couronnés, nous avons pu reconnaître des élèves prêts à leur succéder et à continuer de glorieuses et brillantes traditions.¹⁰¹

Le texte de Mercey révèle le paradoxe de l'Exposition. Ni le genre ni le paysage, surabondants à l'Exposition, ne représentent le principal apport artistique d'un Ingres ou d'un Delacroix. Ces genres sont toutefois légitimés par la place en vue accordée à Alexandre-Gabriel Decamps (fig. 30). La rétrospective, sur laquelle aurait dû se fonder le renouveau de la peinture française, marque en définitive une réorientation qui laisse Ingres et Delacroix quasiment sans héritiers. En fait de tradition, c'est plutôt à une

⁹⁹ Ms s.d. et s.s., vraisemblablement une réponse du comte de Nieuwerkerke à l'empereur, en juillet 1853 (AMN, X 1855, Salon, 5).

¹⁰⁰ Mainardi, 1989 (1987), p. 46.

¹⁰¹ Projet du rapport de Frédéric Bourgeois de Mercey, adressé à l'empereur, sur les opérations du jury mixte international du VIIIe groupe, chargé de l'examen et du jugement des ouvrages d'art, p. 8 (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»). Le rapport est publié en article en 1857 dans la *Revue contemporaine*.

rupture qu'assistent les visiteurs de l'Exposition. Les Salons de 1857, 1859 et 1863 la consommeront.

Le paradigme national et le modèle du Salon ont modifié le rapport de la France aux expositions rétrospectives. Il est cependant juste de remarquer que la place faite aux beaux-arts en 1855 ne s'est pas imposée d'emblée. Elle résulte d'une évolution qui, partant du modèle industriel anglais, aboutit tardivement à l'affirmation d'une spécificité artistique française.

De l'industrie aux beaux-arts

L'affirmation progressive des beaux-arts se lit dans les deux documents fondateurs de l'Exposition: le système de classification ordonnant l'ensemble des groupes de produits d'une part, le décret de 1853 instituant l'Exposition universelle des beaux-arts d'autre part.

Avant l'ouverture de l'Exposition, le paradigme industriel prévaut. Il transparaît dans le système de classification élaboré par le commissaire général Frédéric Le Play. Dans un document manuscrit daté du 8 mars 1854 et intitulé «Examen du projet de classification des objets à exposer & Rapprochement avec la classification adoptée à l'Expos^{on} univ. de 1851», la Division du commerce extérieur français consigne les observations suivantes à l'intention de la Commission impériale:

Le rapprochement des deux nomenclatures fait ressortir des dissemblances considérables entre elles, et dans le fond et dans la forme. [...] Il suffit de jeter un coup d'œil sur ces groupements [proposés pour l'Exposition de 1855] et sur les divisions qu'ils embrassent et dont nous parlerons tout à l'heure, pour voir que cette nouvelle nomenclature est infiniment plus savante, c'est-à-dire plus savamment méthodique, et aussi beaucoup mieux appropriée à notre génie scientifique et industriel, à nos productions propres, que les divisions et sous-divisions de la nomenclature anglaise.

Elle pourrait évidemment former le sommaire, le cadre synoptique d'une excellente *statistique des travaux humains*; c'est, on peut dire, l'encyclopédie du travail, et l'on pourrait, sur ce cadre, [construire?] un savant traité de la production générale.¹⁰²

Le système de classification français affine celui qui avait été établi par les Anglais. Il se présente comme une métaphore des principes d'évolution, de complexification et de raffinement des produits utilisés par l'homme. Partant de la matière brute, il aboutit aux arts industriels puis aux beaux-arts¹⁰³. Ces derniers jouissent toutefois d'un statut ambigu. S'ils couronnent l'édifice conceptuel, ils sont d'abord conçus comme modèles pour la production industrielle.

Une telle conception n'a rien de nouveau. En Suisse, par exemple, les cantons horlogers comme Genève et Neuchâtel vouent une attention particulière à la formation de leurs

¹⁰² AN, F12 2899B (soulignement original).

¹⁰³ *Exposition universelle de 1855. Système de classification*, s.d. [1855].

artisans. Ils leur ouvrent des écoles de dessin dès les dernières décennies du XVIII^e siècle. En 1840, la Société zurichoise des beaux-arts insiste sur le lien privilégié entre art et industrie, lorsqu'elle cherche à convaincre le public de l'influence positive de la première Exposition suisse des beaux-arts sur la production manufacturée:

Das Letztere [la classe industrielle] heben wir deswegen hervor, weil es für die weitere Fortbildung der Kunst in einem grossen Theile der Schweiz, der, durch Zeit und Ortverhältnisse aufgefördert, sich der Industrie gewidmet hat, von besonderer Wichtigkeit ist.

Kunst und Industrie stehen zwar mannigfach im Gegensatze zu einander und schliessen einander aus; sie haben aber dafür auch wieder verschiedene Anknüpfungspunkte, welche machen, dass jene Gegensätze sich lösen und beide sich wechselseitig unterstützen. Während ein Theil der Kunst zur Industrie herabgesunken ist, hat sich die Letztere in Folge ihrer eigenen Ausbildung genötigt gesehen, je mehr und mehr von dem Schönen, dem Prinzip der Kunst, in sich aufzunehmen; sie hat sich auch dadurch von selbst der Kunst genähert, welcher sie sonst feindselig entgegentreten schien. Daraus erklärt sich die Aufmerksamkeit, welche der Kunstausstellung in Zürich, wo das industrielle Bestreben alle Klassen der Bevölkerung durchdringt, auch von allen Klassen derselben gewidmet wurde. Bei Vielen, die dieselbe besuchten, mag es bloss Neugierde gewesen sein, etwas Ungewöhnliches zu sehen; es liegt aber auch dieser Neugierde eine edlere Regung, die auf das Schöne gerichtet ist, zum Grunde. [...] Indessen sollte wohl auch für uns eine Zeit sich denken lassen, wo Kunst und Industrie sich gegenseitig so durchdringen, wie dieses im Alterthume stattfand, wo auch die Werke der Industrie, und sogar der gewöhnlichsten Industrie, immer noch Kunstschn waren.¹⁰⁴

En 1853, les considérants du projet de décret impérial subordonnent encore les beaux-arts aux arts industriels:

[...] indépendamment de l'intérêt que l'exposition de ces œuvres [d'art] présente par elle-même, elle est [surtout?] favorable aux progrès et au perfectionnement des arts industriels; [...] elle imprime à leurs produits ce caractère d'originalité et ce cachet de noblesse et de distinction qui double leur valeur et qui fait la gloire d'une nation; [...] en conséquence une exposition des productions des beaux-arts nous paraît le plus utile complément de l'exposition universelle de l'industrie [...].¹⁰⁵

Quoique le classement révèle les limites de la distinction entre art et industrie pour toute une série d'objets, les organisateurs s'efforcent de rationaliser leurs choix. Voici ce qu'en écrit la Division du commerce extérieur, dans le projet de manuscrit cité plus haut et adressé à la Commission impériale:

Par suite sans doute de la simultanéité des 2 expositions *Industrie & Arts*, on n'a pas, sur notre liste, ouvert de classe analogue à la 30^{ème} de la liste anglaise (*sculpture, modèles, plastique, émaux, mosaïques*, etc.). Beaucoup d'articles de cette catégorie peuvent, il est vrai, appartenir à la Section des beaux-arts, et, comme tels, être étrangers à l'exposition de l'Industrie proprement dite. Il y a là, cependant, pour nombre d'objets, un départ, une distinction qui, dans beaucoup de cas, sera fort difficile à faire: tel produit, comme un store avec dessins et couleurs, un écran, une mosaïque, un émail, un modèle, même de peinture, peut par sa matière, ses combinaisons, son mécanisme, appartenir tout aussi bien, et peut-être davantage, à l'industrie qu'à l'art; l'œuvre de la main, dans tel objet artistique par sa nature ou sa destination, peut prédominer à ce point que l'objet soit plus spécialement œuvre industrielle, et ne puisse trouver place dans une exposition des beaux-arts.

¹⁰⁴ «Bericht», 1842, p. 4. Les exemples de Saint-Gall, Genève et Neuchâtel sont invoqués ensuite.

¹⁰⁵ Ms s.d. [1853], sur papier à en-tête du secrétariat général du Ministère d'Etat (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»). Le texte définitif du décret remettra l'accent principal sur les beaux-arts, tout en insistant sur leur valeur exemplaire pour les arts industriels.

C'est une remarque que nous nous bornons à mentionner ici, sans y attacher d'ailleurs une grande importance, les objets de cette nature pouvant, à la rigueur, prendre rang dans les classes 29 et 30. Peut-être cependant eût-on pu ajouter à cette dernière (*articles de mode et de fantaisie*) la note «et objets divers d'art appliqués à l'industrie».¹⁰⁶

L'affirmation de l'autonomie relative des beaux-arts n'interviendra qu'avec la décision - quelques mois seulement avant l'ouverture de l'Exposition - de leur consacrer un palais et une exposition distincts.

Occupant une place d'honneur dans le bâtiment du Panorama, entre le Palais de l'industrie et la Galerie des machines, les manufactures impériales constituent un bon exemple de la prééminence qu'acquièrent les beaux-arts. Elles sont au service d'une production de luxe exclusive, souvent destinée à l'empereur lui-même et, à cet égard, assimilable aux conditions de la production artistique. Au centre de la grande salle circulaire sont d'ailleurs aussi exposés les diamants de la couronne, objets exceptionnels s'il en est. Ils sont entourés par les grands vases de la manufacture de Sèvres, par le service de l'empereur réalisé par l'atelier Christofle, et par des tapis des Gobelins et de Beauvais (fig. 31)¹⁰⁷.

A l'Exposition de 1855, les rapports entre industrie et beaux-arts restent surtout théoriques¹⁰⁸. Leur lien est, de fait, établi *a posteriori*, en particulier par le célèbre rapport, paru en 1856, *De l'union des arts et de l'industrie* du comte de Laborde¹⁰⁹, mais aussi par le rapport officieux sur l'Exposition des beaux-arts que publie le commissaire général Frédéric de Mercey en 1857:

Ajoutons que, tout en offrant le contraste le plus tranché et le plus heureux avec l'Exposition universelle de l'Industrie, l'Exposition universelle des Beaux-Arts devait la compléter. On ne pouvait douter qu'elle ne fût essentiellement favorable au progrès et au perfectionnement des arts industriels. En plaçant sous les yeux de nos chefs d'ateliers, de nos ornementalistes et de nos dessinateurs industriels, les meilleures productions des arts de chaque peuple, elle devait réchauffer leur imagination, éclairer leur goût, stimuler leur intelligente activité, imprimer enfin à leurs produits ce caractère d'originalité et ce cachet de noblesse et de haute distinction qui doublent leur valeur et qui font la gloire d'un peuple.¹¹⁰

L'expansion du modèle français: l'exemple de la Suisse

Paris ne se contente pas de dicter les conditions dans lesquelles se déroule l'Exposition et de critiquer les productions étrangères à l'aune de la peinture française. Elle tente

¹⁰⁶ «Examen du projet de classification des objets à exposer & Rapprochement avec la classification adoptée à l'Expos^{on} univ. de 1851», 8.3.1854 (AN, F¹² 2899B; soulignement original). Il existe une version identique du document, mais mise au net (AN, F¹² 3183).

¹⁰⁷ *Visite à l'Exposition*, 1855, p. 30.

¹⁰⁸ Projet de rapport sur l'exposition des beaux-arts, ms s.d., sur papier à en-tête du Ministère d'Etat, section des beaux-arts, p. 3 (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

¹⁰⁹ Laborde, 1856.

¹¹⁰ Mercey, 1857, p. 468.

aussi d'accréditer un modèle institutionnel et esthétique qui puisse garantir sa mainmise sur le monde artistique. A la lumière de l'exemple helvétique, la suite de ce chapitre examine quelques questions posées par la participation d'un Etat étranger dans une exposition, certes internationale et universelle, mais déterminée par les enjeux d'une période et d'un contexte particuliers.

Plus qu'aux beaux-arts et à la France, la Suisse s'identifie au paradigme économique et industriel d'obédience anglaise. Sur le plan artistique, les Français n'ont guère d'estime pour elle. Le comte de Laborde estime que l'esprit mercantile de la république helvétique a conduit à l'«anéantissement des arts»¹¹¹, tandis que la spécialité genevoise de la peinture sur émail est identifiée par Jules Lecomte, dans *L'Artiste*, avec une production de masse, médiocre et basement commerciale¹¹².

En 1855, la situation des beaux-arts en France et en Suisse ne saurait être plus contrastée, et l'engagement officiel plus opposé. Ces différences font apparaître les rapports de force qui s'établissent d'entrée entre la capitale politique et culturelle d'un Empire conquérant d'une part et, d'autre part, la périphérie que représente un tout petit pays jaloux de ses frontières politiques mais fortement décentralisé, perméable aux principales cultures européennes et peu organisé dans le domaine artistique.

Une enquête sur les conditions de la production artistique en Suisse témoigne de l'évaluation constante des autres nations à l'aune de la France. Au cours de l'Exposition, le comte de Mortemart transmet au chargé d'affaires de la Confédération helvétique un questionnaire sur la situation des beaux-arts en Suisse¹¹³. La lettre de transmission de Barman au chef du Département fédéral de l'Intérieur insiste sur le caractère officiel de la demande française:

Mr le Comte de Mortemart, chargé officiellement d'un travail sur l'Exposition des Beaux-Arts, m'a prié de prendre auprès des autorités compétentes de la Suisse, des informations [...] ¹¹⁴.

Destinée au Conseil fédéral, l'enquête émane de milieux proches de la Direction des beaux-arts et de la Commission impériale chargée de l'organisation de l'Exposition universelle. Le comte de Mortemart fonctionne en effet comme sous-inspecteur au sein du comité d'organisation de l'Exposition universelle des beaux-arts dès janvier 1855. Son engagement est alors prévu pour l'année entière¹¹⁵. En juillet toutefois, au moment précis où le questionnaire est diffusé, il est détaché de son poste, qu'il réintègre pendant

¹¹¹ Laborde, 1850, p. XXXII.

¹¹² Voir: Lecomte, 1854.

¹¹³ L. de Joseph-Hyacinthe Barman, chargé d'affaires de la Confédération à Paris, au chef du DFI, pour lui communiquer le questionnaire établi par le Comte de Mortemart, 10.7.1855 (AF, E14/51).

¹¹⁴ L. du 10.7.1855 (AF, E14/51).

¹¹⁵ Ms «Personnel de l'Exposition universelle des Beaux-arts. Personnel à mettre en activité à partir du 1er janvier 1855», s.d. (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

les mois de novembre et de décembre¹¹⁶. Il est probable qu'il ait alors été temporairement affecté à cette enquête.

Les archives françaises ne conservent étonnamment pas trace de cette mission d'information et de prosélytisme dissimulé. En tout état de cause, l'enquête Mortemart met en évidence le déséquilibre qui se manifeste entre la Suisse peu soucieuse de diriger ou d'instrumentaliser les beaux-arts, et la France dont les institutions règlent alors depuis près de deux siècles l'essentiel de la vie artistique et qui tente parfois, comme en 1855, de mettre cette dernière au service de la raison d'Etat.

L'enquête érige le modèle parisien en référence et l'impose implicitement. La première question postule l'existence d'un art national:

Quels sont les artistes du siècle dernier ou des siècles précédents, qui ont fondé en Suisse l'école représentée à l'Exposition universelle?

La seconde étalonne les institutions artistiques helvétiques sur le modèle français:

Y a-t-il en Suisse des institutions artistiques analogues aux nôtres, telles que le Prix de Rome, une Direction des Beaux-Arts, chargée de faire aux artistes des acquisitions et des commandes?

La troisième et la quatrième questions cherchent la confirmation de la représentativité universelle de l'Exposition de 1855 et l'attestation du caractère paramuséal et rétrospectif qui la distingue du Salon:

Y a-t-il parmi vos exposants quelques artistes dont les ouvrages les plus importants n'aient pu être envoyés à l'exposition, en raison de leur dimension ou de leur nature, tels que fresques, plafonds? [...] Y a-t-il des artistes éminents de votre pays qui pour un motif ou pour un autre n'aient rien envoyé à l'Exposition?

Faute d'administration et de politique artistiques centralisées, la Confédération transmet le questionnaire aux gouvernements cantonaux. Des deux seules réponses connues, celle de Neuchâtel est la plus significative, car elle émane de l'une des rares villes de Suisse où se manifeste alors un réel mouvement en faveur des beaux-arts¹¹⁷. L'étanchéité est telle entre l'administration républicaine et les cercles artistiques plutôt liés à l'aristocratie locale, que le Conseil d'Etat est incapable de répondre par ses propres services. Il recourt au secrétaire de la Société des amis des arts, un très actif groupement d'émulation créé en 1842¹¹⁸.

¹¹⁶ Dossiers «Commission impériale de l'Exposition universelle. Section des beaux-arts. Etat des appointements dus aux fonctionnaires ci-après dénommés pour le mois de juin 1855»; «Commission impériale de l'Exposition universelle. Section des beaux-arts. Etat des appointements dus aux fonctionnaires ci-après dénommés pour le mois d'octobre 1855» (AN, F²¹ 1469).

¹¹⁷ L. du conseiller d'Etat Georges Guillaume, président du Comité cantonal neuchâtelois pour l'Exposition universelle, au DFI, 6.8.1855 (AF, E14/51). L'autre réponse émane de Fribourg.

¹¹⁸ Voir: Jeanneret, 1942.

La première question embarrasse les Neuchâtelois. Les deux seuls artistes suisses internationalement reconnus dans la première moitié du XIXe siècle sont originaires du canton, mais ils doivent leur succès précisément au fait d'être sortis de leur petite patrie où n'existaient alors ni école d'art ni musée ni stimulation artistique officielle d'aucune sorte. Le peintre de genre Léopold Robert¹¹⁹ et le paysagiste Alexandre Calame¹²⁰ ont fait carrière l'un à Rome et l'autre à Genève, où ils se sont assurés une clientèle internationale. Partagés en outre entre cantonalisme, nationalisme helvétique, voire fidélité à la Prusse, les Neuchâtelois hésitent à admettre l'existence d'une école suisse et préfèrent évoquer des individus. En ce qui concerne les institutions, la réponse trahit des modèles non français: la Société des amis des arts s'inspire des *Kunstvereine* allemandes, avec l'attribution de parts sociétaires, l'organisation d'expositions et de loteries, et une politique d'enrichissement du musée patrimonial par des dons.

Qu'elle soit due à la volonté propre des peintres ou à l'appartenance de certains tableaux au musée, la justification des absences révèle que l'Exposition universelle n'a guère entraîné de mobilisation collective parmi les artistes suisses. Les enjeux personnels et locaux ont vraisemblablement primé sur le prestige national et sur la possibilité d'établir ou d'imposer la filière d'une tradition artistique propre.

Sur cette base, et sur la connaissance que l'on possède de la scène culturelle suisse de ces années-là, il est facile de reconstituer le profil artistique que l'ensemble des réponses des cantons aurait dessiné en 1855: émigration temporaire ou définitive des artistes pour leur formation ou leur carrière, imprégnation des artistes suisses par leur milieu de formation à l'étranger, désengagement de la Confédération, totale décentralisation artistique, individualité des initiatives culturelles, rareté des institutions artistiques, patriotisme cantonal, bref inexistence d'une identité artistique nationale.

La composition de la section suisse des beaux-arts à l'Exposition de 1855 témoigne parfaitement de la fragmentation de la scène artistique suisse et de la nécessité pour les peintres de se rattacher à un modèle dominant et légitimant à l'étranger. La majorité des exposants sont suisses romands (trente-trois sur quarante-six, dont vingt-deux Genevois)¹²¹. Les nombreux peintres alémaniques qui vivent en Allemagne ou y ont séjourné pour apprendre leur art ignorent tant les Salons parisiens que l'Exposition de 1855. Les Romands se sont, pour la plupart, formés à Paris et dans sa sphère d'influence, à Genève. Sur les trente-sept peintres que compte la section, presque tous, dans le catalogue de l'exposition, font valoir des liens privilégiés avec la capitale française: par leur formation auprès des maîtres (Bertin, Cogniet, Couture, Gros, Ingres, Picot, Regnault, sans oublier Gleyre, Suisse établi à Paris, dont le célèbre atelier

¹¹⁹ Voir: Gassier, 1983; Griener, 1994.

¹²⁰ Voir: Rambert, 1884; Anker, 1987 et 2000.

¹²¹ Barman, [1856], p. 4.

accueil de nombreux compatriotes) bien sûr, mais aussi par le séjour, la participation et les récompenses au Salon, les sujets, les modèles, et les collectionneurs de leurs œuvres enfin. Ils semblent répondre à la remarque suivante du prince Napoléon, apparemment en contradiction avec l'esprit national qui préside à l'organisation et à l'arrangement de l'Exposition:

La plupart [des artistes exposant dans les sections étrangères] nous appartiennent, les uns par la naissance, les autres par leurs études ou leur séjour à Paris, les autres aussi par les récompenses que la France leur a déjà décernées: tous sont venus chercher en France le goût, l'inspiration, le talent.¹²²

De nombreux Suisses se sont assimilés à la scène artistique parisienne. Louis Grosclaude, par exemple, est élève de Regnault. Il a remporté une médaille de 1^{ère} classe au Salon de 1845. Habitant à Paris, il a vendu deux de ses œuvres au baron James de Rothschild, alors qu'une autre a même été acquise par la Maison de l'Empereur¹²³. Quant au Zurichois Johann Jakob Ulrich, il se forme, en même temps que Corot, auprès de Jean-Victor Bertin. Il passe plusieurs années à Paris, expose au Salon de 1824 à 1840, et partage longtemps un atelier avec Jacques-Raymond Brascassat avant de retourner s'établir à Zurich (fig. 32)¹²⁴.

Les renseignements biographiques figurant au catalogue permettent au public de rattacher le peintre à une tradition, à une scène artistique, à un public et à des institutions. Ils mettent en évidence le rôle central de Paris, même pour les artistes étrangers. Le rapport à la France est en somme un critère de jugement pour le public. C'est ce qu'il faut entendre dans une justification de la présence de ces renseignements, publiée par la Commission impériale de l'Exposition:

Ces renseignements ont en effet leur importance. Ils constituent au point de vue de l'art un côté intéressant de la biographie des artistes. Ils intéressent aussi vivement le public et le rendent juge plus éclairé de l'œuvre de chaque maître.¹²⁵

Les organisateurs de l'Exposition imposent aux artistes des conditions de sélection très favorables à l'image de la France. Les artistes étrangers installés à Paris exposent dans la section de leur pays d'origine, même s'ils peuvent - en 1855 seulement - être jugés par le jury français¹²⁶. Ce mode de faire cautionne le nationalisme artistique, désengorge la section française très sollicitée et donne l'illusion d'un modèle parisien diffusé dans

¹²² *Visites et études*, 1856, p. 59.

¹²³ *Exposition universelle de 1855. Catalogue des exposants de la Confédération suisse*, 1855, p. 3, nos 2057-2069.

¹²⁴ Fehlmann, 1998. Voir aussi: Huber, 1949, pp. 71-82.

¹²⁵ [Projet de?] rapport intitulé «Formation du Catalogue», ms, s.d., sur papier en-tête de la Commission impériale, section Beaux-arts (AN, F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

¹²⁶ Registre «Exposition universelle des beaux-arts de 1855. Enregistrement des artistes étrangers» (AN, *F²¹ 2797).

toute l'Europe. Si certains artistes suisses particulièrement bien assimilés à Paris - comme Karl Bodmer et Karl Girardet par exemple - réussissent à exposer dans la section française en 1855, ils réintégreront la section helvétique en 1867¹²⁷.

Une organisation régionaliste

Le caractère fragmenté et peu organisé de la scène artistique suisse explique en partie la faiblesse de la section nationale à l'Exposition de 1855. La qualité très inégale des œuvres présentées trahit l'absence de sélection et l'application d'un modèle d'organisation régionaliste, peu adéquat à une représentation nationale à l'étranger.

Le règlement de l'Exposition fixe les modalités de la sélection. La France juge ses propres artistes, ainsi que les artistes étrangers résidant dans le pays. Les autres nations sont chargées de leur propre sélection¹²⁸. C'est précisément ce que la Suisse ne fait pas, puisqu'elle renonce à établir un jury national. Elle déroge ainsi à l'une des prescriptions implicites des organisateurs français. Dans une note à l'empereur que l'on peut dater de l'été 1853, l'intendant des beaux-arts énonce l'importance d'une sélection sévère de la part des pays tiers:

Il n'est pas possible d'imaginer un local suffisant à emmagasiner et à exposer les objets d'art, si ces objets n'ont d'abord passé, dans leur pays même, par les mains d'un jury extrêmement sévère et qui ne nous enverrait que la somme d'ouvrages estimés par lui comme dignes de représenter, dans son expression la plus haute, la variété de talents et des tendances qui caractérisent l'école de sa nation.¹²⁹

La recommandation n'est pas suivie par la Suisse. L'opportunité de présenter librement leurs œuvres à Paris - pratiquement sans frais puisque le transport est à la charge de la Confédération et de la France¹³⁰ - explique l'engouement pour l'Exposition d'artistes suisses qui n'avaient envoyé dans aucun Salon des années précédentes, ou qui n'y avaient pas été admis¹³¹. La section helvétique présente dès lors plusieurs peintres dûment formés mais que la difficile situation des beaux-arts en Suisse a littéralement fait régresser à un stade de quasi amateurisme ou à un poste de maître de dessin. Le

¹²⁷ Registre «Exposition Universelle des beaux-arts 1855. Procès-verbaux du jury d'admission» (AN, *F²¹ 2793); *Exposition universelle de 1855. Catalogue des exposants de la Confédération suisse*, 1855; *Exposition des beaux-arts de 1855*, 1855; *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général*, 1867.

¹²⁸ «Extrait du règlement général», dans: *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, pp. XV-XVI, art. 5; XXX, art. 78.

¹²⁹ Ms s.d. et s.s., vraisemblablement une réponse du comte de Nieuwerkerke à l'empereur, en juillet 1853 (AMN, X 1855, Salon, 5).

¹³⁰ Les produits sont en outre libres de frais de douane («Extrait du règlement général», dans: *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, pp. XXI, art. 20; XXIV, art. 41).

¹³¹ Quelques artistes suisses participant au Salon parisien entre 1850 et 1853: Amédée Baudit, Léon Berthoud, Karl Bodmer, Federica Dufaux, Edouard et Karl Girardet, Charles-Louis Glardon, Louis et Frédéric Grosclaude, Charles Humbert, Jean-Léonard Lugardon, Albert de Meuron, Auguste de Molins, Alfred van Muyden, Edouard Odier, Fritz Zuberbühler (*Explication*, 1850, 1852, 1853).

critique Paul Mantz ne dit pas autre chose, dans un réquisitoire aussi réducteur qu'impitoyable contre la section helvétique:

La Suisse a, à nos yeux, un tort immense: elle croit volontiers que l'art est une affaire de délassement et de fantaisie, une occupation pour les jeunes filles, qui, fatiguées des travaux de l'aiguille, se servent du pinceau, le dimanche, entre deux sermons. Aussi que nous envoie-t-elle d'ordinaire? des amateurs, et non des artistes.¹³²

Dans son rapport final à l'intention du Conseil fédéral, le commissaire suisse lui-même regrette que certains comités cantonaux «ont accepté des ouvrages avec une facilité qu'on s'expliquerait s'il s'était agi d'une exposition locale, mais [qui] n'était pas de mise pour un concours aussi solennel»¹³³. Barman leur reproche d'avoir projeté sur la prestigieuse exposition parisienne le modèle d'organisation décentralisé et lâche du *Turnus*. L'exposition itinérante de la Société suisse des beaux-arts (ou *Schweizerischer Kunstverein*) est alors la seule institution artistique active à l'échelle de presque tout le pays, mais elle est marquée par une forte volonté de décentralisation. Elle est successivement accueillie par les différentes villes intéressées¹³⁴. Le *Turnus* est une manifestation évolutive. Dans chacune des sections de la Société où l'exposition fait étape, des exposants peuvent se joindre, et d'autres se retirer. Les tâches de jury sont officieusement confiées à la section locale du *Kunstverein*, qui ne se préoccupe guère d'une quelconque sélection, mais préserve jalousement son indépendance et sa liberté d'action¹³⁵. L'organisation de la section suisse des beaux-arts à Paris reflète en somme la décentralisation typique du paysage politique et culturel helvétique.

L'individualisme des carrières

L'inexistence d'un grand centre culturel et l'hétérogénéité des statuts d'artistes ne favorisent pas, en Suisse, la défense d'intérêts corporatifs. Par exemple, le choix critiquable du commissaire pour les beaux-arts ne suscite pas la moindre réaction de la part des artistes. Ni la procédure, ni la nomination du peintre verrier Jules-Gaspard Gsell dans la commission centrale helvétique ne sont contestées. Or il suffit que l'artiste soit domicilié en France et recommandé au Conseil fédéral par le gouvernement du canton de Saint-Gall, pour le faire nommer dans cette instance siégeant à Paris¹³⁶. En sollicitant l'assistance de Gsell pour le placement des œuvres, puis en le faisant

¹³² Mantz, 1855, pp. 78-79.

¹³³ Barman, 1856, p. 6.

¹³⁴ Voir: Marfurt-Elmiger, 1981; Jaccard, 1986.

¹³⁵ Marfurt-Elmiger, 1988, p. 25.

¹³⁶ Copie de l. du Conseil fédéral au chargé d'affaires suisse à Paris, 22/30.9.1854 (AF, E14/50). Sur Gsell, voir: Rapp, 1981.

déléguer dans le Jury international, en le priant enfin de rédiger un rapport final sur les beaux-arts, complémentaire du sien, le commissaire général suisse lui offre une place dans laquelle le peintre verrier aurait pu imposer un point de vue personnel voire partisan¹³⁷.

Autre exemple: l'absence de jury n'est pas contestée dans son principe par les artistes suisses. Ceux-ci ne sont alors pas encore fédérés dans une association de défense de leurs intérêts (la Société des peintres et sculpteurs suisses sera fondée dix ans plus tard). Les stratégies des artistes qui ne s'accommodent pas de la situation créée par l'Exposition de 1855 diffèrent, mais elles font toutes primer l'intérêt individuel sur une quelconque prise de position collective.

Les seules plaintes émanant de quelques artistes portent sur le placement défavorable de leurs œuvres. Le peintre neuchâtelois Fritz Zuberbühler, par exemple, fait intervenir son père conseiller national auprès du chef du Département fédéral de l'Intérieur pour réclamer contre le placement défavorable de l'un de ses tableaux¹³⁸. Son plaidoyer n'invoque pourtant pas une seule fois l'argument décisif: le fait que presque toutes ses œuvres ont affronté le jury parisien¹³⁹, qui les a admises et légitimées. Résidant en France, Zuberbühler a en effet choisi de prendre ce risque. Cinq candidats suisses sur neuf sont rejetés dans cette épreuve¹⁴⁰. Les quatre Suisses admis exposent régulièrement au Salon¹⁴¹. Les peintures sur émail de Frederica et Pierre Dufaux sont reçues¹⁴². Baudit

¹³⁷ L. de Barman au Conseil fédéral, 25.5.1855 (AF, E14/51); L. de Barman au Conseil fédéral, 4.7.1855 (AF, E14/51); Barman, 1856, pp. 6-7.

¹³⁸ L. de F.A. Zuberbühler au chef du DFI, 4.8.1855 (AF, E14/51).

¹³⁹ Mais, assez tardivement à en juger par le numéro sous lequel la réception de l'œuvre est inscrite, Zuberbühler pousse la prudence jusqu'à faire admettre d'office en Suisse une peinture de genre (Registre «Exposition Universelle des beaux-arts 1855. Procès-verbaux du jury d'admission», nos 4346-4349 (AN, *F²¹ 2793); Registre «Exposition universelle des beaux-arts de 1855. Enregistrement des artistes étrangers», no 1052 (AN, *F²¹ 2797).

¹⁴⁰ Ce sont: Auguste-Henri Berthoud, *Chênes près d'un marais* (no 132), *Prairie à la Naz* (no 133), *Lac dans la vallée de la Kanter* (no 134), *Val de Gastern* (no 135), *Temps de pluie à Kandersteg* (no 136), *Souvenir du bois de Boulogne* (no 137) (Registre «Procès-verbaux du jury d'admission», AN *F²¹ 2793); Auguste de Molins, *Rendez-vous de chasse*, 50 x 40 cm (no 164); D. Sutter, *Site des Appenins*, 150 x 195 cm (no 191); *Vue du Golfe de Nice*, 106 x 150 cm (no 192); *Environs de Chailly (Soleil couchant)*, 40 x 45 cm (no 193); *Le Jean de Paris (Forêt de Fontainebleau)*, 40 x 50 cm (no 194); *Plaine de Chailly*, 35 x 45 cm (no 195); *Plaine de Barbizon*, 40 x 55 cm (no 196); *Environs de Macherin*, 40 x 45 cm (no 197); Charles Veillard, *Orphée et les nymphes*, 110 x 150 cm (no 221), *Baigneuses*, 95 x 125 cm (no 222); Henry Plattel, *Saint Jean prêchant au bord du Jourdain*, 310 x 220 cm (no 241); *no 397-398 (Registre «Exposition universelle des beaux-arts de 1855. Enregistrement des artistes étrangers», AN *F²¹ 2797). Les dimensions sont celles des cadres.

¹⁴¹ *Explication*, 1850, 1852, 1853. Alors qu'il ne s'est pas présenté devant le jury d'admission français, le peintre suisse établi à Paris Frédéric Grosclaude se prévaut devant l'administration, dont il sollicite une commande quelques années plus tard, de «l'admission de [ses] ouvrages à plusieurs Salons, notamment à la Grande Exposition de 1855» (L. de Frédéric Grosclaude au Ministre d'Etat, le comte Walewski, 2.4.1861, AN F²¹ 145, dossier no 8).

¹⁴² Registre «Exposition universelle des beaux-arts 1855. Procès-verbaux du jury d'admission», nos 397-399 (AN, *F²¹ 2793).

voit ses six paysages acceptés en bloc¹⁴³. Il en va de même pour Zuberbühler dont deux peintures d'histoire et deux portraits sont acceptés par le jury de Paris. Ces artistes retenus par un jury notoirement sévère (75% de rejet¹⁴⁴) exposent donc, au sein de la section helvétique, parmi leurs compatriotes qui, eux, n'ont été soumis à aucune sélection.

D'autres artistes suisses, binationaux de fait sinon de droit, choisissent d'exposer dans la section française, vraisemblablement plus prestigieuse à leurs yeux et plus conforme à un plan de carrière décidément orienté vers Paris¹⁴⁵. C'est notamment le cas de deux peintres qui ont été médaillés au Salon. Proche de l'Ecole de Barbizon, Karl Bodmer présente *Un étang* (fig. 33)¹⁴⁶. Karl Girardet présente trois paysages d'esprit très différent, pris à Tours, en Egypte et dans les Alpes suisses¹⁴⁷. Il en va de même des peintres sur émail Frederica et Pierre Dufaux¹⁴⁸.

Quelques peintres renommés, mais au bénéfice de la seule nationalité suisse (Hornung, Menn, Volmar), renoncent à exposer. Leur attitude s'explique par la crainte de se compromettre dans une section helvétique très faible. Ce phénomène a d'ailleurs également menacé de nuire à la participation française, comme le rappelle le projet de rapport sur les opérations du jury mixte international du VIII^e groupe, chargé de l'examen et du jugement des ouvrages d'art, adressé à l'Empereur. Il commence par la déclaration suivante:

Reconnaissons d'abord que ses commencements [de l'Exposition] furent laborieux et difficiles. Tandis que les œuvres de la médiocrité arrivaient en foule à l'exposition, les artistes qui avaient acquis toutes les récompenses auxquelles ils pouvaient avoir droit, les chefs d'école qui avaient fait leurs preuves, hésitaient, craignant de compromettre dans des luttes nouvelles, une réputation acquise et une gloire incontestée, et montraient peu d'empressement dans l'envoi de leurs ouvrages.¹⁴⁹

Le 8 juillet 1855, le Neuchâtelois Albert de Meuron fait part de ses impressions de la section suisse à son père Maximilien, peintre comme lui. Dans sa lettre perce un sentiment mêlé de honte nationale et d'ambition personnelle. La piètre qualité de l'envoi helvétique fait ressortir le talent du jeune artiste, qui se mesure aux modèles de la génération précédente (Calame, Diday) et à ses contemporains:

¹⁴³ Registre «Exposition universelle des beaux-arts de 1855. Enregistrement des ouvrages des artistes étrangers», nos 42-47 (AN, *F21 2797).

¹⁴⁴ Mainardi, 1989 (1987), p. 63.

¹⁴⁵ Par exemple les peintres Karl Bodmer, médaillé de 2^e classe au Salon de 1850, et Karl Girardet, médaillé en 1837 et 1842 (Barman, 1856, p. 5). Sur l'identité nationale des immigrés, voir: Noiriel, 1988; Brubaker, 1997 (1992).

¹⁴⁶ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, no 2585.

¹⁴⁷ *Vue de la cathédrale de Tours; La récolte des dattes, Egypte; Le lac de Brienz (Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 3179-3181).

¹⁴⁸ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 3017-3020.

¹⁴⁹ Ms, p. 2 (AN F21 519, Dossier I «Organisation générale»).

L'école suisse est fort pauvre, et vraiment cela me fait de la peine à voir. Elle a peu de tableaux et aurait pu être mieux représentée. Le Calame est beau, sans être remarquable... Les deux grands Diday sont affreux, malgré l'habileté qu'il y a, et me font mal à voir, ainsi qu'à bien d'autres. Le tableau de Girardet est un de ses plus fatigués et n'a point d'aspect, malgré son mérite que vous connaissez et que je n'attaque point. Grosclaude, zéro, quoiqu'il ait une masse de tableaux. Le meilleur des tableaux de la Suisse est à mon avis celui de van Muyden; je regrette seulement qu'il soit si petit. Quant au mien, assez bien placé, quoique un peu à contre-jour, il paraît un peu sec, mais il se soutient assez et je suis fort content d'avoir fait l'expérience, qui me sera bien utile, je l'espère. Certainement, dans les tableaux suisses, après celui de van Muyden, c'est un des mieux. Malheureusement, ce n'est pas beaucoup dire, et c'est ce qui me peine, plus pour l'école suisse que pour moi.¹⁵⁰

Albert de Meuron expose alors deux sujets suisses, dont l'originalité doit lui permettre de faire distinguer sa production: *Une famille de marmottes dans les Alpes* et, surtout, une *Halte de chasseurs de chamois dans les Alpes* combinant genre et paysage alpestres.

Le paysage et le genre

La qualité moyenne de la section suisse ne doit pas faire oublier que quelques œuvres majeures y sont présentées. Signées notamment par Alfred van Muyden et Alexandre Calame, elles renforcent le préjugé d'une production helvétique spécialisée dans la peinture de genre rurale et dans le paysage alpestre. Cette perception confinant au stéréotype s'élabore dans la critique d'art des Salons parisiens¹⁵¹. La tenue régulière du Salon favorise une information progressive de la critique, qui est confrontée à une production picturale de plus en plus abondante. L'information glânée dans les Salons se reporte ensuite sur l'Exposition universelle. Par son caractère rétrospectif, l'Exposition de 1855 engage naturellement à faire primer le connu sur l'inconnu. Elle reconduit les jugements du Salon sur les peintres et leur donne un surcroît de légitimité. La réception de la peinture à l'Exposition universelle est ainsi tributaire de la tradition critique antérieure. Bref, l'Exposition universelle n'est pas un lieu de découverte, mais de consécration.

Le premier peintre suisse à avoir vécu une reconnaissance parisienne au XIXe siècle est le peintre de genre Léopold Robert, un élève de David. Ses succès, au début de la Monarchie de Juillet, coïncident avec la proposition d'un moyen terme entre Ingres et Delacroix. Dans ses représentations des populations d'une Italie rurale et mythique, il associe la sobriété du dessin, la subordination de la couleur et le classicisme de la composition à des thèmes issus de l'imaginaire romantique (brigands, paysans). Son effort vise à ennoblir la peinture de genre en l'apparentant aux qualités requises pour la

¹⁵⁰ Lettre citée dans: Godet, 1901, pp. 175-176.

¹⁵¹ Voir: Rohner, 2003.

peinture d'histoire: dessin, composition, intemporalité, universalité, bref le style (fig. 34)¹⁵². Les critiques de l'Exposition de 1855 le citent encore comme exemple. L'un d'entre eux, Delécluze, est même l'auteur de sa biographie canonique¹⁵³.

Une dizaine d'années plus tard, le paysage de montagne prend le relais de la peinture de genre au Salon, avec les œuvres de François Diday et d'Alexandre Calame, dont les représentations des Alpes empruntent une partie des attributions honorifiques de la peinture d'histoire (fig. 35-36)¹⁵⁴. En 1840, ces deux peintres glânent respectivement une médaille de deuxième et de première classes, et l'un et l'autre sont décorés de la Légion d'honneur en 1842. Ils exposent toujours en 1855¹⁵⁵, et les commentateurs parlent d'eux comme de vieilles connaissances.

Les critiques qui s'expriment sur la section suisse de 1855 s'entendent pour ne signaler qu'une série de noms d'artistes, presque toujours les mêmes, déjà connus grâce à leur participation au Salon. Alfred van Muyden - dont le parcours et l'œuvre ne sont pas sans rappeler ceux de Léopold Robert (fig. 37)¹⁵⁶ - et Alexandre Calame suscitent le plus d'intérêt, le premier étant même le seul Suisse cité par Théophile Gautier qui assure la critique officielle de l'Exposition dans *Le moniteur universel*¹⁵⁷.

Comme la plupart des autres sections nationales¹⁵⁸, la section suisse est appréhendée à travers des stéréotypes et des idées préconçues. Le compte rendu qu'en donne Edmond About est particulièrement caricatural. Il privilégie les effets littéraires sur la réalité des œuvres exposées:

Les Suisses ne peignent que le genre et le paysage: ils n'abordent pas la peinture d'histoire. Où placeraient-ils un tableau de trente-trois pieds comme celui de M. Gérôme? Leurs montagnes sont hautes, mais leur pays est petit.¹⁵⁹

La section n'est, de fait, pas réductible à ces deux catégories. Sur une septantaine de peintures à l'huile, une quarantaine sont certes des peintures de genre, mais on compte près de dix peintures d'histoire et peintures religieuses (dont une est d'ailleurs achetée par l'impératrice Eugénie¹⁶⁰), et seule la moitié des quelque vingt-cinq paysages est prise dans les Alpes¹⁶¹. Pour comparaison, la section belge présente un profil semblable. Le genre et le paysage y sont en majorité écrasante, puisqu'ils représentent chacun un tiers

¹⁵² Sur l'ennoblissement de la peinture de genre chez Robert, voir: Griener, 1994.

¹⁵³ Delécluze, 1838. Voir aussi: Planche, 1835 et 1838.

¹⁵⁴ Sur l'élévation du paysage alpestre chez Calame, voir: Wuhrmann, 1999.

¹⁵⁵ Calame fait même partie de la Commission genevoise, instituée pour la préparation de la participation cantonale à l'Exposition universelle (L. du Conseil d'Etat de Genève au Conseil fédéral, 15.9.1854, AF E14/50).

¹⁵⁶ Voir: Muyden, 1950.

¹⁵⁷ Gautier, 1856, pp. 207-208.

¹⁵⁸ Voir: Esner, 1991.

¹⁵⁹ About, 1855, p. 86.

¹⁶⁰ Une *Vierge à l'Enfant* de Paul Deschwanden (Barman, 1856, p. 5).

¹⁶¹ *Exposition universelle de 1855. Catalogue des exposants de la Confédération suisse*, 1855; Barman, 1856, p. 5. Sur la peinture suisse de plein air, voir: Andrés, 2000.

des envois environ. La peinture d'histoire et le genre historique réunissent moins de 40 tableaux sur les quelque 220 que compte la section. S'appuyant sur l'histoire de l'art des anciens Pays-Bas, la critique regrette certes la faiblesse de la peinture d'histoire en Belgique, mais elle justifie l'abondance de la peinture de genre par une prétendue tradition nationale.

En 1855, la peinture de genre et le paysage ont moins à voir avec une quelconque identité nationale qu'avec ce qui est devenu la *lingua franca* des artistes de toute l'Europe. Le commissaire général helvétique le consigne lui-même dans son rapport final:

Les tableaux de genre étaient les plus nombreux dans le salon suisse comme dans les autres.¹⁶²

La production de la plupart des peintres européens de cette époque défait la hiérarchie des genres. Qu'ils le regrettent ou s'en réjouissent, tous les critiques de l'Exposition universelle remarquent ce déploiement des genres naguère mineurs, que l'accrochage proclame par son éclectisme¹⁶³. Horace Vernet lui-même ne limite pas son envoi à ses célèbres peintures de batailles, mais présente quelques pièces de son répertoire romantique, comme des épisodes de chasses exotiques et *Mazeppa aux loups*¹⁶⁴. Inspiré par le récit de Byron et par la peinture de Géricault, *Mazeppa* incarne le génie romantique emporté par la passion vers son destin d'homme libre (fig. 38).

Le relâchement de la hiérarchie des genres est favorisé par l'attitude de la sous-commission impériale chargée de l'organisation de l'Exposition des beaux-arts. Dans sa volonté de dresser l'inventaire des personnalités artistiques du moment, la sous-commission oriente la sélection vers un éclectisme que dénonce Ingres, mais qui profite à Corot par exemple (fig. 39). A la suite de la proclamation des récompenses, le premier écrit au prince Napoléon la déception et l'amertume que lui causent les bouleversements des hiérarchies traditionnelles:

Monseigneur, J'ai cru et je crois encore, que dans la Peinture, le genre historique noble et élevé devait toujours dominer tous les autres; mes juges en ont décidé autrement; méconnu, mais non vaincu, je suis déterminé à refuser la médaille qu'ils m'ont décernée et à ne prendre aucune part aux travaux de l'exposition, ni à aucun de ceux qui concernent l'art en France.¹⁶⁵

¹⁶² Barman, 1856, p. 7.

¹⁶³ Voir l'album de vingt photographies des salles de l'Exposition des beaux-arts, conservé au Département des estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale à Paris. En dehors des salles réservées à Ingres et à Vernet, aucune tentative de regroupement par genre n'est faite. Le manque d'espace, les formats très différenciés selon les genres de peinture, et le besoin de lisibilité des petits formats dictent ce parti qui a sans doute contribué au décloisonnement des catégories picturales. Voir: Mainardi, 1989 (1987).

¹⁶⁴ *Exposition universelle de 1855. Explication*, 1855, nos 4157-4161.

¹⁶⁵ L. d'Ingres au prince Napoléon, 31.10.1855 (AN, Microfilm 400 AP 126).

Quant à Corot, il bénéficie de la procédure de révision des propositions du Jury international. C'est ainsi qu'à la demande de la sous-commission impériale, il est «repêché» du groupe des 3èmes médailles pour rejoindre celui des 1ères¹⁶⁶.

Les correspondances constatées entre Salon et Exposition universelle forment un véritable système de reconnaissance et de légitimation. Ce système s'étend également aux achats officiels et aux récompenses. L'empereur - notablement peu versé dans les beaux-arts¹⁶⁷ - acquiert les œuvres des deux artistes suisses qui ont rencontré le plus de faveurs dans les comptes rendus: le *Lac des Quatre-Cantons* de Calame (fig. 40 et 41), et le *Réfectoire de capucins à Albano, près Rome* de van Muyden¹⁶⁸. Quant au Jury international, il épouse le mouvement, puisqu'il attribue respectivement des médailles d'or de première et de deuxième classes à ces deux artistes¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Procès-verbaux des décisions du Jury des récompenses à l'Exposition universelle des beaux-arts 1855 (AMN, X Salon 1855, dossier «Artistes»).

¹⁶⁷ Mainardi, 1989 (1987), pp. 33-34.

¹⁶⁸ Payé 15'000 francs, le paysage de Calame représente le troisième plus haut prix, après les œuvres acquises par l'empereur auprès de Meissonier et de Willems («Ministère de la Maison de l'Empereur. Etat des tableaux et objets d'art acquis à l'Exposition universelle de 1855, par ordre de S.M. l'Empereur», AN F²¹ 519, Dossier VII «Acquisitions d'objets d'art»). Calame est alors l'un des peintres favoris des cours et de l'aristocratie européennes. Quant au tableau de van Muyden, il a été offert par l'impératrice Eugénie au général Henri Dufour; en 1957, il était localisé dans la collection de Mme Henri Reverdin (*100 ans de peinture genevoise*, 1957, cat. no 487).

¹⁶⁹ Le gouvernement français a même «poussé» Calame. Etablissant la liste complète des médaillés de première classe aussitôt terminées les délibérations du jury, *L'artiste* ne signale pas le nom de Calame, qui est en revanche désigné au premier tour pour une médaille de deuxième classe («Mouvement des arts», 11.11.1855). Le comte de Morny, président du Jury international, entre alors dans la salle des délibérations et fait observer que le jury a omis, lors des votes des médailles de première classe, «des noms honorables et qui méritent cette distinction.» Il propose d'augmenter le nombre de médailles de première classe. Le jury accepte et procède en faisant «monter» les neuf premiers nommés de la seconde classe, ce dont Calame profite avec d'autres. *L'artiste* laisse entendre que l'intervention de Morny visait à élever le portraitiste de la cour Winterhalter, au rang des médaillés de première classe. Les votes du jury, relevés sur papier à en-tête de la sous-commission impériale des beaux-arts et conservés aux AN, confirment ces deux étapes (AN F²¹ 519, dossier V «Jury des récompenses»), de même que le procès-verbal sommaire des séances du jury des 29 octobre au 6 novembre 1855, qui porte la mention suivante: «M. de Morny fait décider qu'on prendra les 9 premiers noms [des artistes désignés pour les médailles de 2e classe] ayant réuni de 20 à 17 voix inclusivement pour les joindre aux 1ères médailles.» (AMN, X Salon 1855, dossier «Artistes»).

La Suisse remporte une médaille de première classe (sur 48), une de seconde (sur 51), une de troisième (sur 57) et quatre mentions honorables (sur 151) (Barman, 1856, p. 5). La médaille de 1ère classe va à Calame, celle de 2e à Alfred van Muyden, et celle de 3e à Jules-Gaspard Gsell; les mentions honorables sont attribuées à Edouard Girardet, Albert de Meuron, Johann Jakob Ulrich et Frédéric Weber (graveur). La plupart de ces artistes obtiennent toutefois ces distinctions à l'arraché, comme le montre le procès-verbal sommaire des séances du jury des 29 octobre au 6 novembre 1855 (AMN, X Salon 1855, dossier «Artistes»): aucun Suisse n'est retenu ou présenté pour la médaille d'honneur. Calame est cité mais recalé aux deux premiers tours de la votation sur les médailles de 1e classe (8 puis 7 voix sur 26, avec une majorité nécessaire de 14). Il recueille 19 voix au premier tour du vote sur les médailles de 2e classe, ce qui le place au second rang des artistes distingués dans cet ordre. Van Muyden est recalé au troisième tour de la votation des médailles de 1e classe (2 voix), puis encore au premier tour des médailles de 2e classe; il obtient la majorité au deuxième tour avec 15 voix. Avec 9 voix, Gsell ne passe pas au premier tour des médailles de 3e classe (majorité fixée à 13 voix sur 24 votants); il recueille les 14 voix suffisantes au second tour. Avec 4 voix, Meuron est cité mais recalé au premier tour de la votation sur les médailles de 3e classe.

Question de style

En focalisant son attention sur les artistes déjà connus par leur participation au Salon, la critique française s'exprime forcément sur des peintres dont le style semble dépassé en 1855. A ce titre, la section helvétique est doublement pénalisée: par l'allégeance des Suisses à la scène française d'une part, par le caractère rétrospectif de l'Exposition d'autre part. Mais ce qui est essentiellement en jeu, c'est la démonstration de la suprématie artistique française qu'aucune autre nation ne peut, par nature, surpasser. Il ne saurait exister de bon artiste étranger qui ne reflétât le modèle français. Or ce modèle se signale par un constant renouvellement de la production et par les modes, que permet seul un grand centre doté d'un très large public d'amateurs.

Rares sont les développements des critiques sur la section suisse. Or le silence des critiques d'art français tient généralement lieu de condamnation¹⁷⁰. Parmi les voix qui s'élèvent, la plupart étrillent les peintres suisses. Défenseur du renouveau du paysage¹⁷¹, DuCamp lance par exemple que «L'exposition de la Suisse est d'une pauvreté manifeste.»¹⁷² Au-delà d'un jugement aussi expéditif, la critique Claude Vignon livre une amorce d'explication au discrédit de cette section. Témoignant d'une approche progressiste de l'histoire de l'art, elle rapporte un style à une génération, et dénonce la permanence de «l'ancienne école» de Calame:

Les paysages suisses, qui ont une réputation, n'ont pas, à l'Exposition, le succès qu'on attendait peut-être; presque tous se rattachent à l'ancienne école, et refont éternellement Calame, qui se refait lui-même.¹⁷³

Née en 1832 seulement, Vignon est alors une critique débutante mais compétente, puisqu'elle double cette activité d'une œuvre d'artiste. Elle doit faire sa place dans les milieux du journalisme et de la sculpture, comme les jeunes peintres au Salon. Elle accueille favorablement le réalisme du paysage d'après nature et voit dans ce genre rénové le triomphe véritable de l'école française. Ce qu'elle reproche à Calame et à ses élèves, c'est de s'en tenir à des modèles dépassés. L'artiste genevois tente de synthétiser les conceptions les plus opposées de la tradition européenne de la peinture de paysage, du XVII^e siècle aux années 1830. Comparable en cela à Léopold Robert, il tente de

¹⁷⁰ Comme si les critiques l'ignoraient, un visiteur leur donne ce conseil dans le livre des réclamations de l'Exposition: «Le meilleur parti à prendre pour que Courbet ne fasse plus des tableaux aussi hideux, c'est de ne plus s'en occuper. J'engage donc les critiques à ne plus parler de lui. [Signé:] Un ennemi acharné des tableaux.» («Réclamations du Samedi 11 et du Dimanche 12 Juillet 1855», notes recopiées sur papier à en-tête de la Commission impériale de l'Exposition universelle des beaux-arts, AN F²¹ 519, Dossier «Organisation générale I»). Voir aussi: Mainardi, 1991.

¹⁷¹ «Nous sommes heureux d'arriver enfin à *la peinture de paysage*; car c'est en en rendant compte que nous aurons le plus d'éloges à donner aux artistes» (DuCamp, 1855, p. 237). Le critique loue notamment Troyon, Rousseau, Français, Hédouin, Huet, Corot et Millet.

¹⁷² DuCamp, 1855, p. 344.

¹⁷³ Vignon, 1855, p. 120.

conférer une harmonie classique à une vision romantique de la nature alpestre. C'est ce que le paysage de l'Exposition de 1855 illustre bien (fig. 40). Dans cette version majeure du *Lac des Quatre-Cantons*, Calame renonce à animer le paysage par des pins italianisants, tels qu'on peut encore les voir dans un tableau de 1851 adoptant un point de vue proche (fig. 36). L'absence totale de végétation et la gamme froide vert-bleu accentuent certes l'âpreté de l'environnement montagnard et la sublimité de la vision. Mais les références au romantisme allemand sont tempérées par des procédés empruntant à la peinture classicisante du XVII^e siècle. La composition horizontale et géométrisée, de même que l'unification chromatique du tableau rappellent sensiblement Claude Lorrain, alors que des bateliers-repoussoirs et la suggestion de coulisses évoquent Salvatore Rosa. C'est dire que Calame ignore les modèles anglais (Constable, Turner) et l'école de Barbizon, qui transforment la peinture de paysage française à partir des années 1830¹⁷⁴.

Edmond About, qui est né en 1828, précise les attentes de sa génération. Il remarque que la déception des artistes français face au paysage réel et monumental de la Suisse alpestre les renforce dans leur attachement pour l'intimité de Barbizon:

Aussi nos grands paysagistes vont-ils en Suisse par acquit de conscience, et reviennent-ils précipitamment à Barbizon ou à Montmorency. Ils trouvent autour de Paris tous les matériaux dont ils ont besoin; car enfin il ne faut pas tant d'ingrédients pour faire un tableau.¹⁷⁵

Il se réjouit que certains élèves mêmes de Calame et de Diday fassent d'heureuses infidélités à leurs maîtres: Gustave Castan évoque Diaz¹⁷⁶, et Amédée Baudit, estime About, «sera réclamé avant peu par notre école: son talent et le caractère de sa peinture l'ont naturalisé Français.»¹⁷⁷ Baudit, continue le critique, habite d'ailleurs Paris et ne présente que des sujets français, tirés de la Forêt de Fontainebleau, de Bretagne et d'Auvergne. Il peint partout, excepté en Suisse, conclut About. Et le critique d'ajouter: «où est le mal?»¹⁷⁸ En opposant les Alpes et Barbizon, l'écrivain revendique un paysage national et moderne, propre à annexer la production des artistes étrangers, comme Baudit, Castan ou encore Karl Bodmer qui, naturalisé Français, expose du reste dans la section française.

La condamnation de générations dépassées est confirmée *a contrario* par l'adhésion de Gustave Planche et, dans une moindre mesure, d'Etienne-Jean Delécluze aux paysages

¹⁷⁴ La seule vue de l'exposition comprenant des productions suisses que nous connaissions présente bien l'œuvre de Calame, mais il s'agit malheureusement d'une sorte de souvenir imaginaire de l'Exposition envisagée comme un Salon où les nationalités seraient mélangées: Calame y voisine avec des œuvres de Landseer et de Millais (Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, *Une salle à l'Exposition universelle de 1855, Paris*, aquarelle, 94 x 145 cm, localisation inconnue, reproduite dans: *Nineteenth Century Pictures*, 1989, no 5). Voir aussi: *L'école de Barbizon*, 2002.

¹⁷⁵ About, 1855, p. 79.

¹⁷⁶ Sur Castan, voir: Schreiber-Favre, 1955; Anker, 1995.

¹⁷⁷ About, 1855, pp. 82-83.

¹⁷⁸ About, 1855, p. 83.

de Calame. En 1855, ces critiques ont déjà derrière eux une longue carrière qui leur a permis d'assister voire de participer aux succès des Robert, des Calame et des Diday entre 1830 et 1840¹⁷⁹. Planche évoque même l'existence en Suisse d'«une école de paysagistes qui mérite l'attention de l'Europe.»¹⁸⁰ Le ralliement des plus âgés des critiques français traduit clairement le décalage des artistes suisses par rapport aux avant-gardes post-romantiques, qui s'affirment au milieu du XIXe siècle et, parmi elles, toute la gamme des réalistes du paysage et de la scène de genre auxquels s'intéresse une nouvelle génération de critiques. Ces derniers postulent le dépassement des héritages d'Ingres et de Delacroix par le renouvellement des genres. Critiques du «juste milieu», ils ne s'attachent guère à Courbet, mais bien plutôt aux peintres de genre historique et aux paysagistes de Barbizon.

Pour l'opinion française qui a intégré une conception évolutionniste de l'*histoire* de l'art, la Suisse est en retard sur les progrès de la création moderne, par quoi elle entend le paysage intime à la mode de Barbizon. Dans *L'artiste*, Charles Perrier classe le pays sous la bannière infâmante des «Ecoles secondaires d'Europe et d'Amérique»¹⁸¹. Quoique ces dernières lui paraissent à première vue insignifiantes et en tout cas incomparables aux grandes écoles contemporaines de France, d'Allemagne et d'Angleterre, l'auteur plaide en faveur de l'intérêt pour «celles qui, se trouvant en retard par la force des circonstances, veulent enfin prendre place dans l'histoire de l'art»¹⁸². Dans cette perspective, le cas des artistes suisses est vite liquidé: seuls Calame et Girardet glânent quelques compliments polis. Mais Grosclaude et le peintre d'histoire Zeller ne sont cités qu'à des fins de critique franco-française: le premier est condamné comme le type du peintre de genre vulgaire et à la mode, le second est accusé d'avoir envoyé des nymphes si maladroitement peintes qu'elles en deviennent «courbetines»¹⁸³, allusion directe aux succès de scandale de Courbet qui expose alors une partie de ses œuvres les plus provocantes; refusées à l'Exposition universelle, elles sont exhibées en face de cette même Exposition, dans un pavillon à l'enseigne du réalisme¹⁸⁴.

La hiérarchisation de la production ne touche pas seulement les nations secondaires. Elle concerne aussi la province française, ce qui démontre une fois encore la propension des organisateurs à considérer Paris comme l'unique modèle. La crainte de voir l'Exposition attirer les œuvres médiocres oriente les premiers projets de règlement. Ceux-ci ne prévoient pas seulement un jury unique à nette majorité française pour les

¹⁷⁹ Voir par exemple, pour un témoignage critique sur le succès de Léopold Robert au Salon de 1831, et notamment sur ses *Moissonneurs*: Planche, 1831, pp. 89-96, 211-214, 295-297. Sur Planche, voir: Jonker, 2002.

¹⁸⁰ Planche, 1855, p. 164.

¹⁸¹ Perrier, 23.9.1855.

¹⁸² Perrier, 23.9.1855.

¹⁸³ Perrier, 23.9.1855. On rappellera que Perrier a été le premier à répliquer à la célèbre lettre de Champfleury à George Sand, intitulée «Du réalisme», publiée dans *L'artiste*. Voir: Champfleury, 2.9.1855; Perrier, 14.10.1855.

¹⁸⁴ Voir: Mainardi, 1991.

candidats tant français qu'étrangers¹⁸⁵, ils cherchent aussi les moyens de faire barrage à la production provinciale dont la qualité serait forcément moindre. Ils envisagent notamment de faire supporter aux artistes les frais de transport des œuvres refusées. Cette mesure discriminatoire, en pénalisant l'éloignement de Paris, postule l'équivalence entre distance géographique et moindre qualité artistique:

Enfin si les artistes devaient envoyer directement leurs œuvres à Paris l'administration ne pourrait-elle pas envoyer dans les départements une circulaire pour leur faire connaître que l'Exposition universelle des Beaux-arts comme celle de l'Industrie ne comportera que des œuvres de mérite et que l'Etat n'acquittera point les frais de transport des œuvres refusées à Paris.¹⁸⁶

Exposition internationale et conscience nationale

Dans un Etat qui, comme la Suisse, vient à peine de se doter d'une constitution fédérale, les beaux-arts n'apparaissent pas comme vecteurs d'une quelconque unité ou identité nationale. Ils semblent même être complètement dépourvus d'enjeux, aussi bien politiques qu'artistiques. Le gouvernement lucernois, par exemple, renonce purement et simplement à constituer un comité de soutien en faveur des exposants du canton. Le jeune peintre Robert Zünd s'en indigne dans une lettre qu'il envoie à son collègue Rudolf Koller:

Auch an unsere Luzerner Regierung kam die Einladung, ein Comité zu bilden, allein diese Herren haben die Sache nur einfach wieder retour geschickt, mit der Bemerkung, es sei im hiesigen Kanton niemand, der etwas ausstellen werde. Das heisst man buchstäblich die Interessen des Volkes *vertreten*, denn man hielt nicht die geringste Anfrage ob Jemand ausstellen werde oder nicht.¹⁸⁷

Il est probable que le manque de soutien local explique l'absence de Zünd dans la section helvétique de 1855. Quoique habitant en Suisse alémanique, le peintre lucernois applique alors la leçon de ses maîtres genevois François Diday et surtout Alexandre Calame. Paris, bien plus que Munich, est le centre auquel se rattache alors sa

¹⁸⁵ Un projet avancé de règlement prévoit la nomination par l'empereur d'un jury d'admission composé de 15 membres français et de 5 étrangers pour la peinture («Exposition de 1855. Règlement», s.d., art. 9 et 11, AN F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»). Un recueil imprimé des décrets et du projet de règlement de l'Exposition universelle, daté mars 1854, figure aux AN sous la cote F¹² 3182. Le projet de règlement prévoit notamment les dispositions suivantes, qui ont été abrogées en séance de la Commission impériale le 24 mars 1854: «Art. 79. [des dispositions spéciales aux beaux-arts:] Un jury international de révision, composé de membres français et de membres étrangers, dans la proportion du nombre des artistes admis à exposer par les comités étrangers et par le jury français, statuera sur l'admission définitive à l'exposition. [...] Art. 81. Les membres étrangers du jury international de révision seront désignés par les comités de leurs pays respectifs, suivant la proportion des exposants admis par ces comités.» L'article 79 est supprimé, selon une annotation manuscrite du document, à la demande de Mérimée, qui juge la mesure une «Complication inutile, etc. etc.».

¹⁸⁶ Notes préparatoires pour l'organisation et le règlement de l'Exposition universelle des beaux-arts, s.d., pp. 2-3 (AN F²¹ 519, Dossier I «Organisation générale»).

¹⁸⁷ L. de Robert Zünd à Rudolf Koller, 24.2.1855, citée dans: Zelger, 1978, p. 15.

production. Rudolf Koller reprochera d'ailleurs un peu plus tard le confinement helvétique dans lequel Zünd se fige et le penchant de son ami pour la peinture française:

Wärest Du seit Jahren nicht immer zu Hause geblieben, Dir so zu sagen selbst genug gewesen, Du wärest jetzt auf einer ganz andern Stufe. [...] ich weiss Du willst von der deutschen Anschauung nicht viel wissen, und die französische Landschaftsmalerei behagt Dir besser. [...] in den besseren Bildern der Franzosen findet man doch immer eine gewisse Composition, ein Ausdruck der erst durch des Künstlers Individualität ins Bild gebracht ist, und nicht nur direkt von der Natur abgeschrieben ist. Um Dir dies klarer einzuprägen wäre ein Besuch in München von grösster Wichtigkeit gewesen.¹⁸⁸

Zünd se justifie en brossant à son ami le tableau des misérables conditions d'existence matérielles d'un artiste en Suisse:

Ich bin sehr häuslich und gehe wirklich jedes Mal mit Widerwillen von meiner Familie weg und das war es auch, was mich noch mehr zurückgehalten hat. Dann kann ich unmöglich Schulden machen; man kann sterben und dann ist die zurückgelassene Familie in traurigen Verhältnissen. Ich wiederhole Dir noch einmal, Schulden machen, das kann ich nicht, aber der Erlös des ersten Bildes, das ich verkaufe, will ich verreisen, das soll Dir auf Ehrenwort heilig versprochen sein.¹⁸⁹

Si l'Exposition universelle révèle l'état de léthargie dans lequel se trouve la scène artistique suisse au milieu du XIXe siècle, elle suscite une prise de conscience de la part des commissaires. Dans leur rapport final rédigé à l'intention du Conseil fédéral et des milieux intéressés, tant Barman lui-même que le commissaire spécial et membre du Jury international Jules-Gaspard Gsell témoignent de leur conversion au principe des nationalités dans les beaux-arts. L'un et l'autre appellent de leurs vœux une production artistique placée au service du régime républicain:

Les caractères fortement accentués par la vie publique et les libertés lentement et chèrement acquises ont fait honorer chez nous, au-dessus de toute chose, le courage, la droiture, la loyauté et la franchise. Le profond sentiment religieux conservé par notre nature humble et profondément réfléchi, fait de nous un peuple à part. Nos montagnes mêmes et l'aspect exceptionnel de notre pays, que nous aimons de toute notre âme, tout cela fait des Suisses un peuple, auquel il faut nécessairement des arts propres à satisfaire ses préférences. [...] Tout cela a un caractère éminemment suisse, et c'est à nous, artistes suisses, à en trouver et à en extraire le côté le plus intime; c'est avec de tels sujets que nous répandrons l'amour des arts, et que nous ferons un immense musée de notre chère patrie.¹⁹⁰

A la fin de l'Exposition, le chargé d'affaires envoie les médailles d'or de Calame et van Muyden, non directement aux artistes lauréats, mais au chef du Département fédéral de l'Intérieur, afin que ce soit le Conseil fédéral qui les leur remette¹⁹¹. Celui-ci les adresse à son tour au Conseil d'Etat genevois. La procédure suivie par Barman et par le gouvernement officialise le statut de représentants *nationaux* des deux peintres. Comme l'écrit le Conseil fédéral au gouvernement genevois en parlant des deux artistes:

¹⁸⁸ L. de Rudolf Koller à Robert Zünd, 14.11.1858, citée dans: Zelger, 1978, p. 43.

¹⁸⁹ L. de Robert Zünd à Rudolf Koller, 18.11.1858, citée dans: Zelger, 1978, p. 44.

¹⁹⁰ Gsell, 1856, p. 10.

¹⁹¹ L. de Barman au chef du DFI, 3.12.1855 (AF, E14/51).

[...] par leurs ouvrages distingués ils n'ont pas seulement fait honneur à eux-mêmes, mais aussi à leur canton et à la patrie suisse.¹⁹²

Alors qu'il s'est empressé de déléguer à Gsell l'organisation de la section suisse des beaux-arts¹⁹³, Barman conclut son rapport de commissaire sur l'espoir que la Confédération confie à des artistes la décoration du premier palais fédéral à Berne, dont la construction se poursuit depuis 1852 (fig. 42):

Une circonstance solennelle va sans doute engager la Confédération à donner aux Beaux-Arts une preuve spéciale de son intérêt. Le palais fédéral est près d'être achevé; il ne sera pas digne de sa haute destination, sans quelques statues de nos grands hommes ou des tableaux rappelant les faits les plus mémorables de l'histoire suisse. Les artistes trouveront leur récompense, moins dans la rémunération pécuniaire, que dans l'insigne honneur d'avoir leurs œuvres sous les yeux du gouvernement fédéral et des représentants de la nation.¹⁹⁴

Le texte de Barman, rédigé en janvier 1856, se réfère sans doute à l'ambitieux programme de peintures historiques et allégoriques, alors projeté dans les deux salles du Parlement et confié à des artistes... allemands¹⁹⁵. A un cycle de tableaux de l'histoire suisse dans la salle du Conseil des Etats auraient dû répondre des allégories des activités contemporaines pour le Conseil national. Etabli en 1855, le programme est réduit l'année suivante à l'exécution de peintures ornementales et de figures allégoriques dépourvues de tout caractère identitaire. Loin de témoigner d'un nationalisme artistique qu'aurait pu stimuler voire susciter l'Exposition universelle, les projets de décoration du palais fédéral n'aboutissent à aucune réalisation jusqu'en 1860¹⁹⁶. Aucun des exposants de la section suisse n'est invité à présenter de projet pour les salles du Parlement. Ces échecs sont significatifs de l'étanchéité des rapports entre la Confédération et les beaux-arts. La construction et la décoration du palais fédéral ne sont d'ailleurs pas gérées et financées par la Confédération, mais par Berne. Les ressources financières et la volonté politique ne sont dès lors pas à la mesure d'un Etat national mais d'un canton.

Une année après l'Exposition universelle de 1855, les villes de Lausanne et de Genève se joignent toutes deux au circuit du *Turnus*. En atteignant la Suisse romande, l'exposition itinérante de la Société suisse des beaux-arts parcourt désormais l'ensemble du pays (à l'exception de la Suisse italienne jusqu'en 1891)¹⁹⁷. Mais ces premiers pas engagent moins la mise en place d'une *autorité* culturelle nationale qu'ils ne signalent l'amorce d'une *conscience* culturelle fédérale.

¹⁹² L. du Conseil fédéral au Conseil d'Etat de Genève, 5.12.1855 (AF, E14/51).

¹⁹³ Par exemple, il écrit le 11 août 1855 au chef du DFI: «L'Exposition m'a donné et me donne encore beaucoup de travail: le seul ennui sérieux qu'elle m'a valu provient des prétentions ridicules et exorbitantes de quelques artistes.» (AF, E14/51).

¹⁹⁴ Barman, 1856, p. 8.

¹⁹⁵ Voir: Gubler, 1982.

¹⁹⁶ Voir: Gubler, 1982; Stüchelberger, 1985.

¹⁹⁷ Jaccard, 1986, p. 437.

1867

LA SUISSE DANS L'OMBRE DE LA FRANCE

Les expositions universelles de 1855 et de 1867 ne se ressemblent guère, quoique toutes deux aient été organisées sous le même régime politique. Si la première symbolise les efforts de légitimation et de consolidation de l'Empire autoritaire, la seconde témoigne des louvoiements de l'Empire libéral. Confronté à des échecs en politique étrangère et placé face à une forte opposition intérieure, Napoléon III aspire à faire de l'Exposition de 1867 une manifestation de compromis national, respectant les fragiles équilibres politiques, économiques et culturels des dernières années du Second Empire¹.

Signe de l'affaiblissement du pouvoir au cours des années 1860, l'organisation de l'Exposition dépend moins étroitement du contrôle gouvernemental. Elle s'apparente à une entreprise commerciale. Des particuliers et la Ville de Paris sont partie prenante du projet. Les personnalités politiques et les représentants de l'administration nommés dans la Commission impériale sont mis à contribution pour le financement de la manifestation. Ils lui apportent près d'un million de francs. Le surintendant des beaux-arts, le comte de Nieuwerkerke, souscrit, par exemple, pour un montant de frs 25'000.-. La charge des intérêts privés au sein de la Commission impériale s'alourdit encore avec la réception de dix-neuf souscripteurs qui, tels l'industriel Jean Dollfus, les banquiers Emile Pereire et James de Rothschild, ou l'ingénieur Paulin Talabot, s'inscrivent à l'association de garantie de l'Exposition². La prestigieuse Commission se transforme dès lors en une sorte de conseil d'administration, fonction qu'elle s'attribue d'ailleurs pour la gestion de l'association de garantie³. Dépourvue de véritable présidence - son président d'honneur, le prince impérial, est alors âgé d'une dizaine d'années -, la Commission dépend directement de l'empereur. Elle est essentiellement constituée d'industriels et d'hommes d'affaires, qui confient la gestion courante à une administration et confèrent de grands pouvoirs au commissaire général, le saint-simonien Frédéric Le Play.

Le choix du site et du bâtiment de l'Exposition témoigne d'un certain désinvestissement gouvernemental dans la manifestation. L'opposition du ministre de la Guerre est

¹ Voir: Mainardi, 1989 (1987), chap. 13.

² *Rapport*, 1869, p. 330. Voir aussi: Procès-verbal de la 6ème séance de la Commission impériale, s.d. [juin/juillet 1865], AN F¹² 2919; *Exposition universelle de 1867 à Paris. Association de garantie*, 1865; Extrait des statuts de l'Association de garantie de l'Exposition universelle de 1867 à Paris (AMN, XU 1867, dossier «Administration»).

³ *Rapport*, 1869, p. 2.

écartée⁴. L'Exposition est envisagée moins comme un instrument politique direct que comme un outil au service de la pensée positiviste et du progrès économique. Les organisateurs renoncent à une architecture de représentation durable, inscrite dans le tissu urbain, comme l'avait été le Palais de l'industrie en 1855. Le nouvel emplacement, le Champ-de-Mars, est traditionnellement un lieu de festivités publiques. Il a accueilli d'autres grandes manifestations éphémères, comme la fête de la Fédération en 1790, la cérémonie de la distribution des Aigles en 1804, mais aussi et surtout la première Exposition des produits de l'industrie française en 1798 (fig. 43). Le choix du site renoue donc avec la tradition des manifestations industrielles que l'Exposition de 1855 avait quelque peu rompue en mettant l'accent sur les beaux-arts.

Le Champ-de-Mars offre une grande surface sans contrainte. Le bâtiment qui y est édifié pour l'Exposition est éphémère mais parfaitement fonctionnel. C'est une immense construction métallique, occupant une surface de plus de 15,5 hectares⁵, exactement adaptée au système de classification d'une telle exposition universelle et internationale. Le bâtiment ordonne rationnellement la présentation des types de produits et des pays. Adoptant la forme d'une ellipse, il est constitué de galeries annulaires qui se succèdent concentriquement à partir d'un jardin central (fig. 44). Chaque anneau est dévolu à une production spécifique, comme les machines, la chimie, le textile, etc. Les nations sont réparties le long des rayons de l'ellipse (fig. 45). En parcourant un anneau, le visiteur peut comparer un type de production, tel qu'on l'exécute dans chacun des pays. En suivant un rayon au contraire, il peut se faire une idée des divers domaines de production d'une seule nation.

Le plan et le système d'organisation de l'Exposition matérialisent aussi la concurrence que se livrent les nations. Les sections des grands pays sont larges et aisément repérables pour le visiteur. Elles favorisent les perspectives transversales et longitudinales qui contribuent à l'effet d'importance du pays concerné. Le regard du visiteur y est enfermé dans la production nationale. En revanche, l'étroitesse du rayon occupé par les petites nations favorise plutôt la comparaison sinon la concurrence avec le même secteur du pays voisin. A la taille s'ajoute l'emplacement de la section dans le palais. Formé d'un rectangle adossé de deux demi-cercles, le bâtiment n'offre pas des espaces de qualité similaire. Parmi les exposants d'envergure, la France seule s'octroie de grands espaces réguliers, bien situés dans la partie centrale et rectangulaire. Le secteur correspondant, qui lui fait face de l'autre côté du jardin central, n'est pas dévolu à une autre grande nation, mais il est fragmenté en de très nombreuses petites représentations (Perse, Turquie, Italie, Russie, Grèce, Espagne, etc.). Quant aux autres sections d'importance, comme celles de la Grande-Bretagne, de la Belgique et des Etats allemands, elles sont reléguées dans les parties hémisphériques du bâtiment, qui

⁴ Secrétan, 1988, p. 29.

⁵ Oppermann, 1867, p. 49.

limitent les effets de perspective et imposent des espaces irréguliers, difficiles à occuper.

Le plan elliptique est censé refléter la fonctionnalité du bâtiment. Il est donné à voir comme un emblème de rationalité et de progrès. Les images qu'en restituent les illustrateurs adoptent d'ailleurs le point de vue privilégié de cette mise en scène: la vue cavalière du site depuis la colline de Chaillot. Certaines intègrent d'ailleurs le bâtiment dans une vue générale de Paris. Le palais semble le nouveau centre autour duquel tournent la ville et le monde (fig. 46).

La construction elle-même est un symbole du progrès industriel et technique (fig. 47), bien que celui-ci soit imparfaitement réalisé:

[...] le bâtiment elliptique de l'Exposition de 1867, malgré les mesures prises avec grand soin, subissait des pressions si fortes pendant les chaleurs, qu'il semblait - sauf comparaison - s'ouvrir comme un artichaut et que, si sa stabilité n'était pas altérée sérieusement, nombre de boulons cassaient, des vitres se brisaient, et qu'il était au moins impossible d'empêcher les eaux pluviales de pénétrer à l'intérieur.⁶

Construit principalement en fer, en fonte et en verre, le bâtiment est appelé à faire oublier le *Crystal Palace*. En faisant du palais elliptique le clou et le symbole de l'Exposition, les organisateurs cherchent à en garantir l'attractivité. Le commerce, la consommation et l'attraction marchande monopolisent le premier anneau, occupé par les cafés et les restaurants nationaux. A l'extérieur, cette première galerie donne sur un promenoir couvert d'une grande marquise (fig. 48). La galerie des machines lui succède immédiatement (fig. 49). Elle n'est plus reléguée à l'extrémité du parcours ou à l'écart du bâtiment, comme dans le *Crystal Palace* ou dans le Palais de l'industrie. Elle constitue au contraire le premier secteur du palais que traverse le visiteur. Par sa surface, par les vastes dégagements visuels qu'elle offre, et par ses dimensions nettement supérieures à celles des autres espaces, elle s'impose comme le centre réel de la manifestation (fig. 50-51). Sa largeur atteint 35 mètres, contre 23 pour les autres secteurs et même 15 pour la galerie des beaux-arts. Elle culmine à 25 mètres de hauteur, contre 15 mètres pour les beaux-arts⁷. Son développement atteint plus de 1'200 mètres, alors que l'anneau des beaux-arts est limité à moins de 500 mètres⁸. C'est d'ailleurs dans la galerie des machines, également appelée «grande nef»⁹, que se déroule la première et la plus spectaculaire partie de la cérémonie d'ouverture, ainsi décrite dans le *Rapport* du commissaire général:

Le cortège impérial [...] parcourut d'abord la plate-forme de la galerie du travail. Lorsqu'il s'engagea sur cette plate-forme, d'où il dominait les flots de la foule qui se pressait au rez-de-chaussée, les orgues le saluèrent de l'hymne national; les machines de cette gigantesque usine se

⁶ Viollet-le-Duc, 1878, p. 137.

⁷ *Rapport*, 1869, pp. 30, 34-35; Oppermann, 1867, pp. 50-51.

⁸ Oppermann, 1867, pp. 50-51.

⁹ Oppermann, 1867, p. 50.

mirent en mouvement; les vivats enthousiastes éclatèrent; la grande nef, hier encore chantier, aujourd'hui musée et atelier tout à la fois, s'emplit d'animation et de vie.¹⁰

Ce texte met en évidence le rituel collectif organisé pour la célébration du travail industriel. Les références religieuses et culturelles y sont mises au service du salut économique. La comparaison entre la galerie des machines et le musée est inspirée par la galerie qui lui répond au centre du bâtiment: le Musée de l'histoire du travail qui légitime, sur un mode rétrospectif, l'ordre social entourant le labeur.

Médiatrice d'importants intérêts privés, l'Exposition de 1867 consacre sur des modes divers le nouvel ordre économique international, fondé sur la doctrine du libre-échange, sur l'industrialisation, sur la consommation, ainsi que sur l'intérêt particulier et immédiat. Elle marque le triomphe du modèle capitaliste anglais, tel qu'il s'est diffusé dès la *Great Exhibition of Industry of All Nations* à Londres en 1851.

Une exposition industrielle avant tout

Si l'Exposition de 1855 avait fait la démonstration de la supériorité artistique et culturelle de la France sur tous les autres pays, les organisateurs de la deuxième Exposition universelle de Paris placent décidément la concurrence internationale sur le terrain de l'industrie. La situation désavantageuse faite aux beaux-arts en 1867 permet de le montrer *a contrario*.

L'exposition des beaux-arts occupe une galerie située presque au centre du bâtiment elliptique. L'emplacement comporte deux désavantages qui soulignent le statut marginal de ce groupe. Premièrement, c'est au cœur du bâtiment que la surface d'exposition est la plus réduite. A la tête d'une petite section nationale, la Suisse, par exemple, dispose pour ses œuvres d'art d'un local plus ou moins trapézoïdal, dont la paroi la plus proche du jardin central, légèrement elliptique qui plus est, mesure moins de trois mètres¹¹. Le commissaire helvétique en fait la remarque désabusée dans son rapport final à l'intention du Conseil fédéral:

[...] les secteurs des petites nationalités qui tombent dans les demi-circonférences [du bâtiment elliptique] s'amincissent tellement vers le centre, que les subdivisions intérieures ne peuvent presque pas être utilisées et que les subdivisions moyennes elles-mêmes sont trop étroites. La Suisse se trouvait dans cette position. Son secteur, qui mesurait 2855 mètres carrés, n'avait que 1,5 mètre de largeur au point où il aboutissait au jardin intérieur.¹²

¹⁰ *Rapport*, 1869, p. 144.

¹¹ Feer-Herzog, 1868, p. 11.

¹² Feer-Herzog, 1868, pp. 5-6.

Le manque de place pour l'aménagement de leur section artistique convainc d'ailleurs la Suisse, la Belgique, la Hollande et la Bavière de la transférer dans un pavillon spécial à l'extérieur du bâtiment principal. Le bâtiment que fait construire la Belgique, par exemple, offre des espaces réguliers et vastes. Ils contrastent fortement avec les espaces incurvés et compartimentés de la section anglaise dans le palais elliptique (fig. 52-53). Le critique d'art Théophile Thoré, xénophile convaincu, regrette cette disposition. Il estime qu'elle nuit aux sections étrangères où il trouve les envois les plus intéressants et les plus novateurs de l'Exposition¹³. Il ironise sur le placement défavorable de la section anglaise, délibérément assigné par les organisateurs français:

Cette disposition en demi-cercle a l'inconvénient de commander des salles tournantes, surtout aux deux pôles de l'ovale; de sorte qu'en entrant dans ces salles on n'en voit qu'une section, et que l'effet d'ensemble est perdu. Aux deux flancs de l'ovale, on a pu cependant ménager, dans le *tube* des beaux-arts, des salles taillées à angle droit. Les tableaux français occupent deux de ces salles, sur le côté oriental de l'édifice; les Anglais ont la mauvaise chance d'occuper le côté nord.¹⁴

Second désavantage à l'emplacement de la galerie des beaux-arts, elle n'est accessible qu'après la laborieuse traversée de tous les autres groupes de produits. Son statut en est amoindri, comme le relève amèrement le critique Paul Mantz:

Les choses de la matière occupent la première circonvallation, et chaque cercle traversé vous rapproche des choses de l'esprit. Pour arriver à l'idéal, il faut passer par la cuisine.¹⁵

La classification concède certes la première place aux beaux-arts dans le concours des productions humaines:

On trouve donc la clef de la classification adoptée pour les produits dans la répartition suivante des besoins, en commençant par ceux qui sont d'une nature inférieure et finissant par ceux dont la nature est la plus élevée: Alimentation. Vêtements. Habitation. Travail. Science. Beaux-arts.¹⁶

A ce «centre d'un foyer lumineux duquel tout rayonne»¹⁷ dont parlent les organisateurs à propos de la galerie des beaux-arts, le visiteur arrive harassé et blasé par l'excès de ce qu'il a vu en traversant les espaces précédents. Le jardin central du bâtiment est d'ailleurs conçu comme lieu de repos, selon les termes mêmes du rapport final¹⁸.

A l'instar de Paul Mantz, plusieurs personnalités pointent l'écart manifeste entre intentions théoriques et réalité de la perception. Le surintendant des beaux-arts, par exemple, perçoit d'emblée la contradiction instaurée entre le système de classification et sa mise en œuvre dans l'Exposition. Pour faire une place au groupe des beaux-arts à l'entrée du palais, il propose même carrément de le déclasser. Mais les autres membres

¹³ Thoré, 1870 (1867), pp. 368-370.

¹⁴ Thoré, 1870 (1867), p. 343.

¹⁵ Mantz, 1.7.1867, p. 7.

¹⁶ Feer-Herzog, 1868, p. 2.

¹⁷ *Rapport*, 1869, p. 18.

¹⁸ *Rapport*, 1869, p. 8.

de la Commission impériale lui objectent que la classification prévue traduit la préséance des beaux-arts sur les productions matérielles¹⁹...

Au contraire de ce qui s'est passé en 1855, aucune sous-commission des beaux-arts n'est créée pour l'organisation de l'Exposition de 1867. Les représentants de l'industrie et de la finance, nettement majoritaires dans la Commission impériale, y imposent leur système de valeur. Afin de rentabiliser les investissements de ses membres, la Commission tente de transférer l'effort financier sur le capital privé et sur les exposants eux-mêmes, artistes inclus²⁰. Le bâtiment principal de l'Exposition est livré aux sections étrangères sans autre aménagement intérieur que le dallage des voies de communication, les appareils de ventilation, et les murs extrêmes des sections. Celles-ci doivent donc faire construire et payer le reste: cloisonnement de l'espace entre le premier et le sixième groupe, sols de toutes les galeries, clôture de verre à l'extérieur du bâtiment²¹. Dans son rapport, le commissaire suisse parle diplomatiquement des «minces proportions que la Commission impériale a données à l'exercice de ses devoirs d'hospitalité»²².

Lorsque l'Exposition s'ouvre, plusieurs critiques condamnent les préoccupations mercantiles de la Commission, et le traitement des artistes comme de vulgaires producteurs auxquels il incombe de pourvoir eux-mêmes à la décoration de leur espace d'exposition. Le 1er mai 1867, le directeur de la *Gazette des beaux-arts* tempête contre l'aménagement sommaire du secteur français. Le sol y est resté en béton, la poussière et le bruit des machines y pénètrent, et le public ne trouve pas de banquettes où s'asseoir²³. Quant au critique du *Journal des beaux-arts et de la littérature*, Jean-Jacques Guiffrey, il écrit:

[La Commission impériale,] résistant aux plus justes réclamations des hommes compétents, [...] semble avoir voulu, de parti pris, faire aux artistes les conditions aussi mauvaises que possible. [...] En vain M. le Surintendant des Beaux-Arts a, paraît-il, vivement protesté; la Commission impériale est souveraine; et comme elle est toute puissante, elle croit tout savoir et n'admet pas les conseils.²⁴

L'assimilation des artistes à des producteurs comme les autres résulte en partie des modifications profondes qui affectent alors le marché de l'art. Pendant les années 1860, le nouveau système marchand détermine une grave crise d'identité chez les artistes et dans les institutions qui les soutiennent. L'Exposition de 1867 en est le reflet.

¹⁹ Procès-verbal du Comité des beaux-arts de la Commission impériale, 9.3.[1866] (AN, F12 2919). Le rapport final de la Commission impériale justifiera encore autrement l'emplacement des beaux-arts: par l'union des beaux-arts et de l'industrie (*Rapport*, 1869, p. 7).

²⁰ Galichon, 1.5.1867.

²¹ Feer-Herzog, 1868, p. 7.

²² Feer-Herzog, 1868, p. 55.

²³ Galichon, 1.5.1867, p. 296. Voir aussi: DuCamp, 1867; Blanc, 12.4.1867.

²⁴ Guiffrey, 30.4.1867.

La libéralisation des beaux-arts

Le célèbre Salon des refusés de 1863 est le symbole des turbulences que traversent les institutions artistiques françaises sous le Second Empire²⁵. En ouvrant un tel Salon, le gouvernement impérial met définitivement en cause l'autorité des expositions officielles, déjà ébranlées par des initiatives individuelles (Bonvin, Courbet), par des pétitions d'artistes et par le dynamisme de la province²⁶. Tous contestent le centralisme culturel parisien, matérialisé par le Salon.

Le Salon des refusés crée un précédent dont les artistes exclus vont se réclamer, tant pour des raisons esthétiques que pécuniaires. Il n'inspire pas seulement les artistes faisant carrière à Paris, mais également ceux qui vivent en province. Ces revendications pionnières sont toutefois encore imprégnées de respect pour les institutions établies. Même les initiatives les plus centrifuges trahissent la difficulté des provinces à se déprendre du modèle centralisé, typique de l'organisation française des beaux-arts. A la fin de l'année 1863 par exemple, c'est à l'empereur lui-même que s'adresse l'Union des arts de Toulouse pour qu'il accorde son appui à la création d'un centre artistique et intellectuel dans cette ville²⁷. Annexe à cette requête adressée à la personnalité qui incarne le centralisme de l'Etat par excellence, une circulaire imprimée en appelle à la levée des provinces contre Paris:

Réveillez-vous, hommes de talent, et vous surtout, jeunes athlètes, l'espérance de l'avenir; l'heure est venue de faire cesser la tyrannie imaginaire que Paris exerçait sur la province! On se compte déjà dans les différentes cités où hier encore tout le monde s'ignorait. Des protecteurs dévoués ont relevé, nous ne dirons pas seulement l'étendard de l'émancipation, mais l'oriflamme du progrès. Il s'agit maintenant de se donner la main, de se grouper, d'apprendre à vivre d'une vie commune, de quitter la ville, de se connaître, de s'unir en une *association* au profit de l'art contre la centralisation parisienne. Il est temps que la province soit enfin convaincue de sa propre force et des éléments de vitalité qu'elle contient; il est temps, en un mot, qu'on lui prouve que le *possible* n'habite pas seulement Paris, qu'il est partout où des efforts opiniâtres le veulent.²⁸

A Paris, l'organisation du Salon de 1867 et la sévérité du jury, vraisemblablement stimulée par la tenue simultanée de l'Exposition universelle, donnent lieu à plusieurs protestations d'artistes²⁹. La plus significative est une pétition des refusés qui demandent au surintendant des beaux-arts la mise sur pied d'une exposition officielle parallèle pour leurs œuvres³⁰. Le Salon reste en effet pour la plupart des peintres le

²⁵ Voir: Boime, 1969; Wildenstein, 1965; Lacambre, s.d. [1981].

²⁶ Voir: Denney, 1993; *Impressionnisme. Les origines*, 1994; Lacambre, s.d. [1981]; Vaisse, s.d. [1981].

²⁷ Ms signé Dupin, 28.11.1863 (AN, F²¹ 565).

²⁸ *Création d'un centre artistique et intellectuel. Décentralisation. Association des provinces du Midi de la France*, appel «Aux protecteurs des arts, des lettres, de la musique», Toulouse: Dupin, s.d. [1863], n.p. (AN, F²¹ 565).

²⁹ Voir: Mayo Roos, 1996, chap. 5.

³⁰ L. collective d'artistes au comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, 13.3.1867 (AMN, X Salon, 1867, dossier «Artistes refusés»).

véritable lieu de convergence des enjeux artistiques et économiques³¹. Ceux qui s'estiment doublement exclus, et de l'Universelle et du Salon, formulent dès lors des revendications dont l'exposition des refusés a légitimé la recevabilité. L'exclusion des expositions officielles leur semble d'autant plus préjudiciable en 1867 que les manifestations parisiennes attirent un immense public provincial et international, autant dire des débouchés potentiels pour la vente d'œuvres d'art. L'argumentation de la lettre de pétition mérite qu'on la cite dans son intégralité:

Au moment où l'Exposition des Champs-Élysées va s'ouvrir, les rigueurs excessives du Jury des beaux-arts connues depuis peu de jours ont excité une émotion profonde et qu'on peut dire générale, parmi les artistes, nos confrères.

Nous savons, Monsieur le Surintendant, que les décisions prises par le Jury à l'égard des ouvrages présentés à l'Exposition sont irrévocables; mais s'il est vrai que dans l'état actuel de nos institutions artistiques, nous n'avons aucun moyen d'en appeler devant une autre juridiction pour obtenir l'accès du Salon officiel, nous espérons toutefois que votre Excellence prendra en considération notre pétition ci-jointe. En nous permettant de mettre nos ouvrages sous les regards du public dans un salon spécialement affecté aux exclus, votre Excellence nous facilitera l'exercice d'un droit incontestable, le droit d'appel devant l'opinion publique, de décisions qui nous blessent et nous causent à tous les points de vue un dommage très sérieux.

Si l'on nous disait que l'épreuve a été faite et que le Salon des refusés a suffisamment démontré la justice des arrêts rendus par le Jury, nous protesterions de toute notre force contre une telle assertion.

Nous pensons en effet que pour tout esprit impartial et éclairé, la question de l'infailibilité du jury en fait comme en principe est résolue négativement. A toutes les épreuves les hommes appelés à accorder ou à refuser aux œuvres de leurs collègues l'entrée des Expositions ont commis des erreurs de jugement constatées quelquefois avec bruit par l'opinion publique. Nous n'avons ni à rechercher, ni à signaler à cette place la cause de ces erreurs, mais c'est un devoir pour nous d'insister sur les déplorable conséquences qu'elles peuvent avoir et sans attaquer le caractère de nos juges, sans mettre en suspicion leur zèle, leur bon vouloir, leurs lumières, nous nous croyons autorisés par le bon sens et par l'expérience du passé à prétendre qu'ils peuvent se tromper.

Aussi croyons-nous que la faculté d'avoir une Exposition spéciale des œuvres rejetées devrait être garantie d'une façon permanente aux artistes qui se croient mal jugés et possédant le courage de leur opinion voudraient en référer au sentiment public, jusqu'à ce que la liberté des Expositions soit proclamée et assurée à jamais. Nous considérons les Expositions d'appel comme une sauvegarde indispensable contre la faillibilité des arrêts du Jury.

Le refus d'une production artistique au Salon est toujours pour l'artiste frappé une mortification assez pénible, mais il peut devenir pour cet artiste une cause de ruine, et cette hypothèse nous semble assez grave pour motiver à elle seule notre demande. Qu'il nous soit donc permis de croire, Monsieur le Surintendant, que vous voudrez bien nous accorder une Exposition qui nous mette à même de connaître le jugement du public à qui nous en appelons. [salutations].

N.B. Les soussignés signataires de cette lettre, sincèrement convaincus qu'ils sont, de la justice de leurs doléances et de l'urgence de leurs réclamations, s'engagent formellement, si leur pétition est agréée, à envoyer leurs œuvres au Salon des refusés.³²

Significativement, l'argumentation des artistes refusés ne se fonde pas principalement - en tout cas pas pour la grande majorité d'entre eux - sur des considérations esthétiques. Elle repose sur des arguments politiques et institutionnels d'une part, économiques d'autre part. L'argumentation politico-institutionnelle est la plus poussée. Elle invoque une question de principe intéressant la société tout entière. La rhétorique d'inspiration

³¹ Voir, par exemple: Mainardi, 1998.

³² L. collective d'artistes au surintendant des beaux-arts, 13.3.1867 (AMN, X Salon, 1867, dossier «Artistes refusés»).

politique se lit dans les termes choisis: juridiction, pétition, droit d'appel, opinion publique, arrêts rendus par le Jury, juges, liberté des Expositions, Expositions d'appel, etc. Ce parallèle s'explique par le discours tenu sur les avant-gardes depuis les années 1830³³. En 1867, c'est un topos dont le caractère politique est surtout opportuniste. Il est en effet remis à la mode par le climat de libéralisation que connaît alors le régime impérial. Les pétitionnaires n'hésitent d'ailleurs pas à prêcher l'exemple de certaines institutions politiques du Second Empire libéral. Les artistes reconnaissent le caractère irrévocable des sentences du jury, mais ils en appellent au public. Ils font entendre que les institutions artistiques sont en décalage sur les institutions politiques, et en particulier sur le suffrage universel et sur le droit d'appel.

Fondée sur une argumentation plus économique et politique qu'esthétique, la revendication d'un nouveau Salon des refusés fait figure, rétrospectivement, de signe avant-coureur de l'exposition de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., organisée quelques années plus tard au 35, Boulevard des Capucines³⁴. En effet, la pétition est notamment signée par les peintres qui mettront sur pied, en 1874, l'exposition connue sous le nom restrictif de première exposition impressionniste³⁵. Frédéric Bazille est vraisemblablement le rédacteur de la pétition de 1867. Il écrit à sa mère quelque temps après:

Dans tous les cas, le désagrément qui m'arrive [d'être refusé au Salon] cette année ne se renouvellera plus, car je n'enverrai plus rien devant le Jury. Il est trop ridicule, quand on sait n'être pas une bête, de s'exposer à ces caprices d'administration, surtout quand on ne tient aucunement aux médailles et aux distributions de prix.

Ce que je vous dis là, une douzaine de jeunes gens de talent le pensent comme moi. Nous avons donc résolu de louer chaque année un grand atelier où nous exposerons nos œuvres en aussi grand nombre que nous le voudrions. Nous inviterons les peintres qui nous plaisent à nous envoyer des tableaux. Courbet, Corot, Diaz, Daubigny et beaucoup d'autres que vous ne connaissez peut-être pas, nous ont promis d'envoyer des tableaux, et approuvent beaucoup notre idée. Avec ces gens-là et Monet, qui est plus fort qu'eux tous, nous sommes sûrs de réussir. Vous verrez qu'on parlera de nous. Si par hasard l'Exposition des refusés était accordée nous ne ferions rien cette année, et notre cercle ne commencerait que l'année prochaine. [...] Ne vous effrayez pas, je vous assure que je suis fort raisonnable, nous avons certainement raison, ce n'est rien moins qu'une révolte de collégiens.³⁶

C'est faute d'avoir pu réunir assez d'argent que Bazille et ses amis n'organiseront pas d'exposition indépendante avant 1874³⁷. Bazille participera même aux Salons de 1868, 1869 et 1870.

Un artiste d'origine suisse installé à Paris, le peintre de genre et portraitiste Frédéric Grosclaude, qui avait exposé dans la section helvétique de 1855, compte parmi les signataires de la lettre adressée au surintendant des beaux-arts. On le retrouve encore -

³³ Voir: Nochlin, 1994 (1968).

³⁴ Voir: Bouillon, 1986.

³⁵ *Société anonyme*, 1874. Voir aussi: Mayo Roos, 1996, chap. 5.

³⁶ L. datée du mois d'avril, éditée dans: Bazille, 1992, p. 137.

³⁷ L. de Frédéric Bazille à ses parents, datée du mois de mai, éditée dans: Bazille, 1992, p. 140. Voir aussi: *Centenaire de l'Impressionnisme*, 1974.

aux côtés de Bazille, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Manet, Cazin, Jongkind, Daubigny, Bracquemond, etc. - parmi les signataires d'une seconde missive, répétant la demande de la première³⁸. Il est probable que, face au silence de l'administration, ses collègues l'aient alors désigné pour demander audience au surintendant et lui présenter la pétition. Il signe en effet une lettre au comte de Nieuwerkerke avec le titre de «président délégué» des artistes refusés³⁹. Grosclaude est une forte personnalité. Bien introduit auprès de l'administration dont il reçoit plusieurs commandes de copies de peinture d'église et de portraits impériaux entre 1858 et 1866, il bénéficie d'une position qui laisse augurer un bon accueil de la part du surintendant, dont il est personnellement connu⁴⁰. Le seul fait qu'un artiste aussi conventionnel ait été choisi comme porte-drapeau du mouvement indique la priorité donnée par les artistes refusés à la recherche d'un consensus politique et d'une solidarité économique.

Certains passages de la pétition semblent toutefois indiquer des objectifs proprement esthétiques, émanant d'un groupe d'avant-gardistes au rang desquels on peut compter les futurs impressionnistes. Cette position se lit dans le reproche des erreurs historiques commises par les jurys du Salon au cours du siècle, ce que les pétitionnaires nomment prudemment «l'expérience du passé». Cette allusion renvoie aux artistes dont se

³⁸ L. collective au comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, 30.3.1867 (AMN, X Salon de 1867, dossier «Artistes refusés»).

³⁹ «Délégués par les artistes refusés au Salon de cette année, nous avons l'honneur de solliciter de votre bienveillance la faveur d'une audience pour vous remettre une pétition qu'ils ont signée.» (L. de Frédéric Grosclaude, président délégué, cosignée par trois autres délégués, au comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, 9.4.1867, AMN, X Salon 1867, dossier «Artistes refusés»). La lettre porte, au crayon, le résumé de la réponse du surintendant: «Je les recevrai volontiers mais je dois les prévenir que s'ils demandent une exposition des refusés elle ne peut leur être accordée.» Voir aussi la copie de la lettre du surintendant à Frédéric Grosclaude, 11.4.1867 (AMN, X Salon de 1867, dossier «Artistes refusés»). En mai 1867, le peintre Cimetière [sic] demande encore au préfet de police l'autorisation de convoquer les refusés en assemblée pour poser les bases d'une exposition «qui serait en réalité une contre-exposition» (L. du préfet de police au ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts, 6.5.1867, AN, F²¹ 530).

⁴⁰ Il exécute plusieurs copies du portrait en pied de l'impératrice par Winterhalter, en 1861 (alors déposé à la Sous-préfecture de Toulon), 1862/63 (sur la recommandation du baron Brenier, membre du Sénat; pour l'Hôtel de ville de Lille), 1865 (sur la même recommandation; alors déposé à la Sous-préfecture de Mulhouse) et 1867 (AN, F²¹ 145, dossiers nos 8-11). La première commande de l'administration, non identifiée, date de 1860 (L. de Frédéric Grosclaude au Ministre d'Etat, le comte Walewski, 2.4.1861, AN, F²¹ 145, dossier no 8). En 1866, il est reçu en audience par le surintendant des beaux-arts, auquel il expose les difficultés de sa situation personnelle et la charge que représente son vieux père, le peintre Louis Grosclaude; il sollicite alors l'achat d'un tableau de son père par l'administration (*Lecture d'un bulletin de l'armée annonçant la prise de la tour Malakoff*), ainsi qu'une subvention pour lui permettre de terminer *L'échelle de Jacob* que Louis Grosclaude est incapable d'achever (L. de Frédéric Grosclaude au comte de Nieuwerkerke, 15.4.1866, AN, F²¹ 145, dossier no 11). La base de données Arcade du Ministère français de la culture enregistre la commande de copies en 1858 (*Christ en croix* d'après Prudhon), 1860 (*Portrait de l'empereur*), 1861, 1865 et 1866 (*Portraits de l'impératrice*). Les démarches de Grosclaude en faveur des artistes refusés ont peut-être signifié pour lui l'arrêt des commandes officielles.

Un autre témoignage de sa personnalité et de son engagement est un feuillet de huit pages qu'il diffuse en 1865 auprès des protestants suisses de Paris. Il est dirigé contre l'élection de Guizot, probablement au Consistoire de l'Eglise réformée de Paris. Grosclaude reproche à l'ex-ministre des Affaires étrangères de Louis-Philippe d'avoir trahi ses coreligionnaires suisses en faisant livrer du matériel militaire au Sonderbund de 1847 (Grosclaude, 1865).

réclament précisément les avant-gardistes des années 1860: Géricault, Delacroix, Courbet et Manet.

Exposition universelle *versus* Salon (I): les artistes

La question de l'emplacement de l'exposition des beaux-arts en 1867 révèle la position ambiguë des artistes. Ceux-ci sont partagés entre la tradition élitiste des beaux-arts d'une part, l'intégration économique de leur production d'autre part⁴¹. Le caractère prioritairement industriel de l'Exposition de 1867 les pousse dans leurs derniers retranchements. Comme en 1855, les artistes réclament un bâtiment distinct de l'exposition industrielle. En juin 1865, ils adressent une pétition à l'empereur pour obtenir la séparation des espaces. Parmi les signataires, on trouve des académiciens, aussi bien que des rapins en quête de reconnaissance: Auguste Anastasi, (Amédée?) Baudit, Alexandre Bida, Jules Breton, Alexandre Cabanel, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Camille Corot, Eugène Fromentin, Jean-Léon Gérôme, (Karl ou Edouard?) Girardet, Ernest Hébert, (Charles François?) Jalabert, Paul Huet, Eugène Isabey, (Joseph-Nicolas?) Robert-Fleury, Théodore Rousseau, Ary Scheffer, etc.⁴². Le surintendant des beaux-arts relaie la demande des peintres au sein de la Commission impériale. Il soutient, mais en vain, la proposition de situer l'Exposition universelle sur l'esplanade des Invalides ou aux Champs-Élysées, car la proximité du Palais de l'industrie permettrait d'utiliser ce bâtiment pour les beaux-arts⁴³.

Au cours des années qui précèdent l'Exposition, la position des peintres et de l'administration montre toutefois clairement la pénétration du système des beaux-arts par le marché, sur le modèle anglais⁴⁴. L'un des rapporteurs français officiels de l'Exposition internationale de Londres en 1871 dénonce sans ambages la situation qui prévalait pendant les dernières années du Second Empire. Si le jugement est excessif, inspiré par des rancœurs politiques et par la publicité faite à quelques carrières à succès comme celles de Meissonier et de Gérôme⁴⁵, il traduit une dynamique bien réelle:

[...] l'art, chez nous, s'était courbé sous le joug qui soumettait tout, l'argent. Les artistes ne visaient plus guère qu'à une chose, s'enrichir.⁴⁶

⁴¹ Voir: Gotlieb, 1996; Mayo Roos, 1996, chap. 5.

⁴² PV de la sixième séance de la Commission impériale [juin/juillet 1865] (AN, F¹² 2919); L. de Chennevières au surintendant des beaux-arts, juin 1865 (AMN, XU Exposition universelle, 1867, Dossier «Administration»). La lettre est accompagnée du relevé des noms d'artistes qui ont signé la pétition.

⁴³ PV de la sixième séance de la Commission impériale [juin/juillet 1865] (AN, F¹² 2919).

⁴⁴ Voir: Whiteley, s.d. [1981].

⁴⁵ Voir: Gotlieb, 1996; Hungerford, 1999; Ackerman, 2000.

⁴⁶ Gruyer, 1872, p. 99.

Parallèlement au système officiel des beaux-arts (Salon, achats du gouvernement), un important marché privé se développe au cours des années 1860⁴⁷. Ses méthodes sont de plus en plus entrepreneuriales. De nouveaux canaux de diffusion sont créés ou se renforcent, comme le Salon des Arts-Unis, la Société nationale des beaux-arts, les galeries Goupil à la rue Chaptal, Francis Petit et Louis Martinet sur le Boulevard des Italiens, Durand-Ruel, Hector Brame, le Cercle de l'Union artistique, l'Exposition annuelle des peintres français à Londres, la Société des aquafortistes, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, etc.⁴⁸ Fondée en 1861, la première Société nationale des beaux-arts, par exemple, se fixe comme objectif de «rendre l'art indépendant et [d']apprendre aux artistes à faire eux-mêmes leurs affaires.» Elle affirme s'inspirer directement des «paroles du souverain en ce qui concerne l'initiative individuelle»⁴⁹.

En 1866, le projet d'un Palais des arts internationaux à établir sur le Boulevard Poissonnière est un exemple typique de privatisation et de commercialisation artistiques. Ces salles d'exposition permanente seraient payantes pour les visiteurs comme pour les exposants. Ceux-ci pourraient présenter simultanément de deux à cinq œuvres. L'entreprise serait soutenue par une société par actions qui instituerait un comité d'admission⁵⁰.

Des expositions individuelles participent de la même logique commerciale. En 1867, Clésinger, Courbet, Manet et Rousseau organisent une présentation parallèle de leurs œuvres pendant la durée de l'Exposition universelle⁵¹. De telles initiatives restent toutefois réservées aux artistes disposant de certains moyens financiers et, dans une certaine mesure, aux créateurs affranchis de l'idée que le Salon est la seule véritable instance de légitimation. L'exposition du sculpteur Jean-Baptiste-Auguste Clésinger, un artiste tourné vers les succès mondains, relativise le statut de ces manifestations individuelles où la critique moderne a souvent vu des affirmations d'indépendance à l'égard des institutions artistiques et des actes de bravoure annonciateurs de la modernité. Ce faisant, la critique reprend sans précaution le discours de Philippe Burty, par exemple, qui, dans son introduction à la *Notice* des œuvres de Théodore Rousseau, insiste sur le caractère pionnier et, littéralement, excentrique des œuvres exposées au Cercle des arts en 1867, presque uniquement des études:

⁴⁷ Voir le dossier F²¹ 4079 aux Archives nationales, concernant les expositions privées à Paris dès 1857.

⁴⁸ Voir: Bailly-Herzberg, 1972; Blanc, 1.6.1860; Bouillon, 1986; *Gérôme & Goupil*, 2000; Huston, 1990; Lafont-Couturier, 1996; Whiteley, 1979 et 1983; Perez, 1997; Yeide, 1998.

⁴⁹ *Société nationale des beaux-arts*, 1864, p. 5. Voir: Huston, 1990.

⁵⁰ *Palais des arts internationaux*, 1866, art. 66, 67, 69, 70, 72, 75, 76. Le nombre d'œuvres que peut exposer simultanément un artiste dépend de sa participation à la société par actions. Les Archives nationales conservent le plan du bâtiment projeté pour ce Palais (AN, F²¹ 565).

⁵¹ Voir: *Catalogue des œuvres inédites de sculpture, peinture et dessins de J. Clésinger*, 1867; *Notice*, 1867.

Il semble, en parcourant à loisir cette galerie, que le maître vous ait invité à l'accompagner dans ses voyages: vous êtes assis auprès de son chevalet [...]. Exposées plus tôt, elles [ces études] eussent risqué de n'être point comprises, et d'ailleurs le maître n'eût point consenti, comme aujourd'hui qu'elles lui sont devenues superflues, à s'en dessaisir. Il fallait commencer la lutte, - car, de nos temps, toute manifestation d'art personnelle et sincère ouvre une lutte, - il fallait commencer la lutte par «le tableau» qui est une synthèse et qui, par cela même, est plus accessible à la foule.⁵²

Qu'elles relèvent ou non d'une stratégie délibérée, les notices qui décrivent chaque étude de Rousseau participent d'une pédagogie qui insiste sur l'état d'impréparation et sur le besoin de repères du public. Les «Motifs d'une exposition particulière», qui introduisent le catalogue de l'exposition Manet en 1867, accusent les institutions et en appellent en revanche au public⁵³: autant de signes de la diversité des stratégies en place. La position occupée par les artistes le démontre aussi. Rousseau préside cette année-là le jury d'admission du Salon et les jurys d'admission et de récompense pour la peinture et le dessin à l'Exposition universelle⁵⁴. Manet, en revanche, n'est alors aucunement reconnu par les institutions, mais il y aspire de toutes ses forces. Emile Zola en témoigne dans un article daté du 1er janvier 1867:

J'ai vu dernièrement dans son atelier [de Manet] une trentaine de toiles dont la plus ancienne date de 1860. Il les a réunies là pour juger de l'ensemble qu'elles feraient à l'Exposition universelle.⁵⁵

L'organisation même du Salon est alors repensée pour mieux correspondre au marché. La périodicité du Salon est en effet un exemple privilégié de la subordination d'une institution prestigieuse au nouveau système marchand. En 1864, le Salon redevient annuel. Cette mesure répond à une double pression: d'une part, l'augmentation exponentielle du nombre d'artistes candidats à l'exposition; d'autre part, la multiplication des expositions privées. Assorti d'une limitation à deux envois par candidat, un Salon annuel permet de donner leur chance à un plus grand nombre d'artistes. Il vise aussi à maintenir l'attractivité et la compétitivité de l'institution officielle. A l'origine de cette décision, le surintendant des beaux-arts insiste pour que l'annualité du Salon soit maintenue en 1867:

Lorsque l'administration a demandé à l'Empereur de donner aux expositions des beaux-arts un caractère permanent par l'annuité [sic] de ces salons, elle a voulu non seulement donner aux artistes le stimulant sans lequel il ne produisent pas mais aussi se procurer à elle-même les moyens de choisir parmi les œuvres, les meilleures qu'elle pourrait acheter. Il est donc indispensable de ne pas interrompre une seule année ces exhibitions. Tous les artistes comptent sur cette occasion de donner les preuves de leurs progrès et de se défaire de leurs travaux. L'interruption d'une année dans le cours des expositions les mettrait dans le plus grand embarras, et l'administration elle-même se trouverait dans l'impossibilité d'employer ses crédits si cette occasion lui échappait.

⁵² *Notice*, 1867, pp. 4-5. Sur Burty, voir aussi: *La promenade du critique influent*, 1990; Le Men, 1994.

⁵³ *Catalogue des tableaux*, 1867, pp. 3-7. Sur l'accueil moqueur fait à l'exposition par le public, voir: Proust, 1996 (1897), pp. 34-35.

⁵⁴ Mainardi, 1989 (1987), p. 180.

⁵⁵ Zola, 1959 (1.1.1867), p. 93. Voir aussi: Mauner, 1975; Mainardi, 1998.

L'Exposition universelle d'ailleurs n'a pas le même objet. Elle a pour but de mettre d[evant] nous ou en lumière les œuvres importantes [parues?] depuis 12 années et la place qui lui est réservée dans le palais du Champ de Mars ne suffira pas à donner les moyens d'exposer même toutes les œuvres importantes [produites?] dans ce laps de temps. [...] Pour ces motifs on ne peut qu'insister très vivement pour obtenir le maintien de l'Exposition annuelle de 1867 [...]⁵⁶.

Le comte de Nieuwerkerke distingue avec pertinence le Salon et l'Exposition universelle. A partir de 1855, le Salon perd peu à peu son aura au profit des expositions internationales. Si le Salon reste un espace de légitimation, l'Exposition universelle est un lieu de *surlégitimation*, une porte d'entrée dans l'Histoire de l'art. Nombreux sont d'ailleurs les artistes qui demandent à l'administration des beaux-arts l'autorisation de présenter au jury de l'Exposition universelle certaines de leurs œuvres qui, antérieurement acquises par des membres de la famille impériale, par le gouvernement ou par des musées de province, ont déjà obtenu une reconnaissance à un titre ou à un autre⁵⁷. Par son caractère rétrospectif, même réduit à une dizaine d'années, l'Exposition universelle s'apparente plus à un musée qu'à une institution variable comme le Salon.

La simultanéité des deux manifestations en 1867 exacerbe ces différences. Entre les deux expositions s'établit une nouvelle hiérarchie qui n'est pas fondée sur un jugement de l'Académie, mais qui reconduit la division établie en 1863 entre le Salon officiel et le Salon des refusés. La résignation des artistes à cette hiérarchie signale qu'en 1867, le nouveau système est largement accepté. La plupart des artistes et l'administration des beaux-arts sont convaincus que l'Exposition universelle et le Salon sanctionnent une hiérarchie parmi les créateurs. D'accord de signaler au public une élite nationale dans l'exposition-musée du Champ-de-Mars, ils s'entendent aussi sur le maintien de l'exposition-galerie du Salon. Le plus grand nombre des artistes excluent d'office l'Exposition universelle du champ de lutte de la scène artistique contemporaine. Leur faible participation à l'élection du jury du Champ-de-Mars est frappante: sur 640 électeurs inscrits pour la section de peinture, seuls 147 votent, soit moins du quart d'entre eux⁵⁸.

Les artistes perçoivent l'Exposition universelle comme une manifestation de prestige culturel dont la plupart d'entre eux seront sans aucun doute exclus⁵⁹. La rumeur faisant état d'un manque d'espace légitime *de facto* une sélection rigoureuse des envois. Les lettres des peintres à l'administration des beaux-arts admettent sans discussion la

⁵⁶ Brouillon de lettre non daté [probablement 1866] sur papier à en-tête de la Surintendance des beaux-arts (AN, F²¹ 523). Castagnary, qui force délibérément le trait dans sa croisade naturaliste, compare le Salon de cette année-là à un désert (Castagnary, 1892 (1867), pp. 242-243).

⁵⁷ Les dossiers de demande sont conservés aux Archives nationales sous la cote F²¹ 522.

⁵⁸ Procès-verbal du dépouillement du vote des artistes en vue de constituer le jury de la section française des beaux-arts, Palais du Louvre, 16.11.1866 (AN, F¹² 2919).

⁵⁹ D'après la chronologie publiée dans le catalogue *Impressionnisme. Les origines*, 1994, p. 317, les artistes auraient même déjà été sélectionnés sur leur déclaration de participation. Je n'ai pas pu confirmer cette information dont le catalogue en question ne donne pas la source.

partition entre Salon et Universelle, la manifestation du Champ-de-Mars étant même qualifiée d'«Exposition d'élite réservée» par le peintre Eugène Bellangé dans une lettre qu'il adresse au surintendant des beaux-arts:

Me permettez-vous aussi, Monsieur, de vous soumettre en vous priant de la faire connaître à qui de droit une objection soulevée de bien des côtés par des artistes qui *n'ayant rien de nouveau à exposer* auraient été fort heureux de voir *admis encore et réexposer* (au Palais de l'Industrie alors, ne fût-ce que 2 mois) ceux de leurs tableaux présentés ayant déjà figuré dans nos derniers Salons et qui tous n'auraient pu être choisis pour l'Exposition d'élite réservée, dit-on, au *Champ de Mars*.⁶⁰

La question que pose le peintre Auguste Anastasi à Nieuwerkerke trahit le même doute:

Du reste est-il bien nécessaire d'en envoyer plusieurs [tableaux devant le jury de l'Exposition universelle] puisque suivant le bruit public, il y a si peu de place que la moitié au moins serait refusée.⁶¹

Bellangé ne participera pas à l'Exposition universelle. Anastasi y présentera deux tableaux dont un tiré de la collection du Musée du Luxembourg⁶². Les organisateurs de l'Universelle prennent plusieurs mesures de dissuasion implicite à l'égard des artistes de seconde zone. Ils renforcent aussi leur appréhension quant au caractère élitaire de la manifestation. Parmi ces mesures figure la mise à la charge des peintres des frais de transport relatifs aux tableaux réclamés dans des collections publiques ou privées pour être soumis au jury d'admission⁶³. Plus l'éloignement est grand, plus élevés sont les frais supportés par l'artiste. Or la distance des dépôts de l'Etat et des musées de province reflète le plus souvent la hiérarchie dominante dans le monde artistique français, fortement centralisé. Les œuvres des artistes les moins reconnus et les plus démunis se trouvent souvent loin de Paris, tandis que les artistes à succès voient leurs œuvres rester dans la capitale où elles sont notamment exposées au Musée du Luxembourg.

La composition du jury d'admission des peintres français contribue également à entretenir la position des artistes déjà reconnus. Ses vingt-quatre membres devaient au départ être désignés tiers par tiers par une sélection d'artistes, par l'Académie des beaux-arts et par la Commission impériale⁶⁴. Après la défection des représentants de l'Institut, les deux tiers des membres sont choisis par les artistes. Ils ne sont toutefois pas élus par la totalité des exposants, mais par les artistes déjà légitimés, soit qu'ils aient été décorés de la Légion d'honneur, soit qu'ils aient été distingués par une médaille dans les précédentes expositions parisiennes⁶⁵.

⁶⁰ L. d'Eugène Bellangé fils au surintendant des beaux-arts, fin octobre 1866, soulignement original (AN, F²¹ 522).

⁶¹ L. d'Auguste Anastasi au surintendant des beaux-arts, 28.11.1866 (AN, F²¹ 522).

⁶² *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue*, [1867], reprint 1981, no 1.

⁶³ Voir les dossiers d'artistes conservés aux Archives nationales sous la cote F²¹ 522.

⁶⁴ Mainardi, 1989 (1987), pp. 129-130.

⁶⁵ *Rapport*, 1869, p. 61.

Le Salon est ouvert au Palais de l'industrie pendant les premières semaines de l'Exposition universelle. La simultanéité des deux manifestations lui est très défavorable, puisqu'il attire moitié moins de visiteurs payants que l'année précédente⁶⁶. La concurrence concerne les ventes bien sûr, mais aussi l'intérêt des critiques d'art. En 1867, les artistes qui n'exposent qu'au Salon sont relégués à un statut secondaire, tant au point de vue symbolique que pécuniaire. Pour autant que le Salon soit largement ouvert, cela ne semble cependant pas poser de problème aux exposants. Ils cherchent même à transformer en avantage la simultanéité des deux manifestations en demandant la prolongation de l'ouverture du Salon⁶⁷. En vain, car le Palais de l'industrie doit précisément être libéré pour la cérémonie des récompenses de l'Exposition universelle, qui a lieu le 1er juillet (fig. 54).

Exposition universelle *versus* Salon (II): les critiques

La plupart des critiques d'art posent un regard embarrassé sur les mutations de la scène artistique parisienne, traduites par la simultanéité des deux manifestations officielles. Jules-Antoine Castagnary reste le champion du naturalisme⁶⁸. S'il soutient l'exposition personnelle de Courbet, ouverte en marge des institutions, il voit bien que l'Universelle et le Salon comportent des enjeux plus larges. De son point de vue progressiste, l'Exposition universelle est le conservatoire des valeurs traditionnelles, alors que le Salon rend possible l'émergence d'œuvres novatrices. Il joue de la comparaison entre les deux pour contrer la hiérarchie dominante, telle qu'elle s'exprime dans le rapport établi officiellement entre Exposition universelle et Salon. Il déplore la désertion du Salon par le public, et le fait que sa visite soit sacrifiée à celle de l'Exposition universelle. Epousant le discours des artistes mal considérés par les institutions, il recourt à cette rhétorique de l'exclusion héroïque, qui postule que la valeur artistique réside, non dans l'officialité, mais dans la proscription. Le Salon devient un haut lieu de la modernité en marche:

Malgré les préjugés de l'administration, malgré l'hostilité de l'Ecole, malgré l'opposition des jurys, le naturalisme l'emporte de tous côtés. La religion est morte, l'histoire est morte, la mythologie est morte; toutes les sources de l'ancienne inspiration, si chères à la paresse ou à la médiocrité sont taries.⁶⁹

⁶⁶ 58'052 entrées à un franc sont vendues en 1867, contre 113'284 au Salon de 1866 (AMN, X Salon de 1867, dossier «Exposition officielle. Administration»). *La chronique des arts et de la curiosité* du 3.2.1867 remarque aussi la désertion de l'Exposition des amis des arts de Lyon par les artistes qui «ont réservé leurs forces pour la grande Exposition parisienne» (p. 36).

⁶⁷ Guyot de Fère, 1.3.1867 et 15.6.1867.

⁶⁸ Sur Castagnary, voir: Dorra, 1989.

⁶⁹ Castagnary, 1892 (1867), p. 244.

Le républicain Maxime DuCamp va jusqu'à engager les artistes à se coaliser pour se rendre indépendants du système officiel des beaux-arts:

Que ceci [le peu de soins apporté à l'aménagement de la section française à l'Universelle] serve donc de leçon aux artistes, et qu'ils comprennent enfin ce qu'on ne cesse de leur répéter depuis si longtemps. Ils perdent tout à n'être pas libres, à ne pas s'occuper eux-mêmes de leurs affaires, à ne pas préparer leur exposition selon leur goût, selon leur volonté, au besoin selon leur caprice. Qu'ils entrent dans les salles réservées à l'industrie, qu'ils regardent comme les Barbedienne, les Christophle [sic], les Bapst, les Deck, les Touron, les Hachette ont arrangé leurs vitrines; ils comprendront alors que le premier devoir du producteur est de veiller lui-même sur le sort de ses produits, et que c'est les compromettre que de les confier aveuglément aux soins d'une administration quelconque, cette administration eût-elle les mains pleines de récompenses honorifiques et de fructueuses commandes.⁷⁰

Dans leur majorité, les autres critiques acceptent le cadre imposé par les institutions. Comme la plupart des artistes, ils composent avec l'autorité des structures existantes. Presque aucun ne se rebelle par exemple contre la décision directive des organisateurs de l'Exposition universelle de faire juger la manifestation par le Jury international au cours des toutes premières semaines d'ouverture. Ce coup de force, en même temps qu'il éclaircit le terrain, restreint pourtant le champ d'opération des journalistes en orientant forcément la critique. Alors qu'en 1855, le jury, opérant au dernier moment, avait nécessairement dû tenir compte de l'opinion des critiques, il les précède en 1867 et les prive d'une partie de leur pouvoir symbolique. Proche de Manet, Emile Zola est l'un des rares hommes de lettres à dénoncer cette prise de pouvoir de l'*establishment* sur la réception de l'Exposition:

[...] le jury qui a distribué les médailles a bien voulu me désigner lui-même la fleur de nos peintres, les maîtres exquis dont la France s'honore, dit-on. Je consens à croire que le jury ne s'est pas trompé, et qu'en parlant des peintres médaillés, je vais présenter à mes lecteurs toutes les personnalités vivantes et énergiques de l'art contemporain, rangées par ordre de mérite et d'éclat. Tout le monde gagnera à cette façon de procéder. Les artistes conviendront que je me range à l'avis des maîtres et ne pourront m'accuser de choisir mes justiciables avec parti pris. Les lecteurs me remercieront de leur éviter de longs et nombreux articles, et de leur donner, en quelques lignes, les portraits des génies contemporains, dont on ne peut ignorer les qualités rares. Quant à moi, je me remercie moi-même de m'être décidé à ne parler que des peintres patentés, et je prie le ciel de m'apprendre à en parler sans trop d'irrévérence.⁷¹

En-dehors des personnalités très indépendantes et à l'engagement progressiste comme Castagnary, Zola ou DuCamp, les critiques ont une attitude hésitante. Elle marque de leur part une certaine perplexité face à la scène artistique contemporaine, telle qu'elle apparaît dans les deux expositions. En particulier, les critiques se montrent déconcertés par la question du caractère national de la production artistique, question fondamentale s'il en est pour juger des envois à une exposition universelle.

Le compartimentage par nation leur paraît inadéquat, dans un contexte où la diffusion des styles et la limitation des genres amoindrissent les particularismes de chaque pays.

⁷⁰ DuCamp, 1867, p. 295. Plus loin, DuCamp encourage les artistes à se réunir pour bâtir un lieu d'exposition commun (p. 296).

⁷¹ Zola, 1959 (1.7.1867), p. 107.

La peinture d'histoire, véhicule privilégié de l'art national, est en crise. Elle est ignorée ou subvertie par les artistes les plus talentueux de l'école française, que l'on pense à Meissonnier ou à Gérôme⁷². Dans les œuvres qu'il expose, comme *Les gladiateurs*, *La mort de César* ou *Phryné devant le tribunal*, Gérôme tente de la régénérer. Pour ce faire, il recourt aux procédés de narration de la peinture de genre historique et les transpose à des événements de l'histoire antique. Prenons, par exemple, *La mort de César* (fig. 55). C'est un instantané photographique, en décalage sur l'instant dramatique de l'action. Quoique non dépourvu de visée allégorique et morale - il traduit à la fois la fragilité de la destinée individuelle et la puissance de l'action collective -, le tableau est avant tout un exercice de composition et une gageure d'application du réalisme à un sujet tiré de l'histoire antique.

Charles Blanc pousse à l'extrême la logique des deux manifestations. Pour lui, le soutien gouvernemental simultané à l'Universelle et au Salon permet de compenser la rigueur de la sélection nationale d'un côté, par une institution relativement démocratique de l'autre. Il en appelle par conséquent à ce que l'on récompense les pays et non plus les individus à l'Exposition universelle, tandis que le Salon garderait sa fonction d'évaluation du mérite individuel⁷³. Charles Clément va plus loin encore. Il annonce malgré lui l'évolution que va connaître le Salon une dizaine d'années plus tard. Il prône le désengagement de l'Etat qui ne doit plus se compromettre, selon lui, dans l'organisation et la sanction des Salons, dont la nature est de plus en plus ouvertement commerciale⁷⁴. Comme prototype d'une exposition quinquennale ou décennale, l'Exposition universelle lui paraît devoir devenir, en revanche, le point de convergence de tous les efforts du gouvernement: organisation, sélection, jugement⁷⁵.

Le malaise des critiques s'explique aussi par l'évolution des critères de jugement esthétiques. On en trouve un exemple significatif chez Paul Mantz. Considérant les échanges croissants qui caractérisent l'Europe artistique, il fait cette recommandation en préambule: «sachons toujours où finit le beau; oublions où finit la patrie⁷⁶.» Mais, lorsqu'il entreprend de rendre compte de la section belge, son discours s'efforce immédiatement d'identifier des composantes de la tradition nationale. La section, constate-t-il, est exclusivement occupée par les maîtres modernes qui, conduits par Henri Leys, retournent aux modèles de la tradition flamande et abandonnent le canon emprunté à David. Aux caractéristiques nationales énumérées par Mantz - éclat harmonieux de la couleur, vérité du clair-obscur, pinceau ferme, résolu et empâté - le lecteur reconnaît immédiatement les références majeures de la peinture des anciens Pays-Bas: Van Eyck, Rembrandt, Rubens. Une fois passé le peintre primitivisant Henri

⁷² Voir: Gotlieb, 1996; Hungerford, 1999; Ackerman, 2000.

⁷³ Blanc, 12.4 et 15.5.1867.

⁷⁴ Voir: Gotlieb, 1996.

⁷⁵ Clément, 28.3.1867.

⁷⁶ Mantz, 1.7.1867, p. 9.

Leys, Mantz peine à appliquer ces caractères prétendument nationaux aux autres artistes. Cette difficulté est illustrée par l'étude du peintre Alfred Stevens, que Mantz tient pour l'une des valeurs majeures de la section⁷⁷. Le critique ne parvient pas alors à articuler le discours imposé et normatif, propre à l'Exposition internationale, et le discours de plus en plus réceptif aux tempéraments individuels, tel que l'expriment Castagnary, Zola ou Théophile Thoré, par exemple, qui aborde l'œuvre d'Alfred Stevens en termes de correspondances synesthésiques:

Cette peinture et quelques autres de M. A. Stevens dégagent une sorte de parfum. Les couleurs et les odeurs ont certainement beaucoup d'analogie. La *Dame rose* sent un peu le camélia.⁷⁸

Une représentation suisse très politique

La Suisse participe massivement à l'Exposition de 1867. Avec un coût de 430'000 francs, la participation helvétique représente plus de 4% du budget annuel de la Confédération⁷⁹. Un tel investissement reflète le réchauffement des relations franco-suisse après plusieurs années de fortes tensions. En 1860, l'affaire de Savoie se conclut *in extremis* par la voie diplomatique et non par le recours aux armes. Avec l'avènement de l'Empire libéral, elle a favorisé une normalisation des relations politiques entre la Suisse et la France. L'Exposition de 1867 est la première occasion de manifester cette embellie entre les deux voisins. Si la Suisse se rapproche alors de la France, c'est aussi qu'elle redoute désormais la montée en puissance des Etats allemands qui menacent à leur tour son intégrité territoriale. En 1866 par exemple, Bismarck propose à Napoléon III l'annexion de tout ou partie de la Suisse romande en paiement de sa neutralité dans le conflit austro-prussien⁸⁰.

La composition de la Commission d'organisation suisse témoigne de l'importance de l'engagement diplomatique. Le Conseil fédéral nomme une commission prestigieuse, investie d'un réel poids politique. Des quatorze membres, trois sont officiers supérieurs dans l'armée fédérale et six siègent au Conseil national. C'est d'ailleurs l'un de ces députés à la Chambre basse, l'Argovien Carl Feer-Herzog, qui est nommé commissaire général à Paris.

Il est éclairant de comparer la commission de 1867 avec celles des deux expositions précédentes, nanties d'une autorité plus économique que politique. En 1855, la constitution de la commission tient compte du climat helvétique, alors peu favorable aux représentations diplomatiques⁸¹. Elle vise surtout à l'efficacité et à l'économie.

⁷⁷ Mantz, 1.7.1867.

⁷⁸ Thoré, 1870 (1867), pp. 378-379.

⁷⁹ Jost, 1988, p. 17.

⁸⁰ Schweizer, 1893, vol. 2, pp. 943, 950.

⁸¹ Voir: Altermatt, 1990.

Proposés au Conseil fédéral par le chargé d'affaires suisse, la plupart des membres sont des commerçants helvétiques déjà établis dans la métropole ou y faisant de fréquents séjours. Pour l'Exposition de Londres en 1862, c'est une administration, le Bureau fédéral de la statistique, qui assure le commissariat général de la section. Une commission honorifique est tardivement nommée dans la capitale anglaise, mais elle comprend surtout des commerçants suisses établis au bord de la Tamise. Le commissaire spécial de la section suisse des beaux-arts, Frank Buchser, est lui-même assimilé à un marchand. Le Conseil fédéral lui alloue en effet une commission de 5% sur les ventes d'œuvres⁸².

Sur le plan économique, le traité de commerce conclu entre la Suisse et la France en 1864 contribue sensiblement au rapprochement des deux pays. Il ouvre à la Confédération un important marché, jusqu'alors peu exploité à cause d'un épais manteau protectionniste. Dans le message que le Conseil fédéral adresse aux gouvernements cantonaux pour leur demander de favoriser la participation des Confédérés à l'Exposition, il fait miroiter le marché de quarante millions d'habitants qui s'offre à eux⁸³. La prévalence économique et industrielle de la manifestation correspond d'ailleurs étroitement à la politique de la Confédération, qui vient de signer plusieurs traités de commerce avec d'autres nations européennes. L'Exposition consacre l'intégration de la Suisse dans le réseau de conventions qui, à la suite du traité conclu entre Paris et Londres en 1860, établit une esquisse de marché libre à l'échelle de tout le vieux continent⁸⁴. Or c'est précisément vers l'Europe que les exportations helvétiques se réorientent à la faveur du nouveau système de libre-échange. Alors que l'Europe n'accueillait que 36% des exportations suisses en 1845, elle est la destinataire de 62 à 64% des produits en 1862⁸⁵.

Les promesses du Conseil fédéral ne suffisent pourtant pas à vaincre les réticences des producteurs suisses. Ils ne se montrent guère convaincus par l'investissement publicitaire que représenterait l'Exposition de Paris. Les mesures d'incitation financière que doit alors prendre le gouvernement traduisent la nature éminemment politique de la présence helvétique à Paris. La Confédération prend en charge les frais de transport, la décoration, les armoires et les vitrines d'exposition, ainsi que les assurances, ce qui donne un montant de plus de 150'000 francs⁸⁶. Le gouvernement finit par convaincre, puisque la Suisse envoie à Paris deux fois plus de représentants qu'aux expositions de 1855 et de 1862.

⁸² Wälchli, 1941, pp. 82-84. Buchser n'en profite guère, faute de ventes.

⁸³ Circulaire du Conseil fédéral aux gouvernements cantonaux, 17.3.1865 (AF, E 14/13).

⁸⁴ Voir: Gern, Arlettaz, 1990.

⁸⁵ A noter aussi la mise à disposition de la politique du gouvernement suisse d'un Bureau fédéral de la statistique dès 1860 (Veyrassat, 1990, pp. 305-306).

⁸⁶ Message du Conseil fédéral aux Chambres, 1.11.1865 (AF, E14/13); Feer-Herzog, 1868, pp. 56-57.

La Suisse se surengage à Paris. Estimée à 200'000 francs à la fin de l'année 1865, la participation globale de la Confédération engloutit finalement plus du double de cette somme⁸⁷. L'importance du budget traduit une réelle volonté de représentation, d'unité et de maîtrise de la section. La Suisse renonce, par exemple, à l'usage de vitrines individuelles, cela non seulement pour unifier sa section, mais aussi pour imposer une conception d'ensemble à son exposition. Fournies par la Confédération, les vitrines ont été dessinées expressément pour s'adapter à une production qu'il s'agissait dès lors de parfaitement connaître à l'avance⁸⁸. Comparativement aux 24'000 francs alloués à la section helvétique en 1855⁸⁹ et aux quelque 80'000 de l'Exposition de Londres en 1862⁹⁰, il est évident qu'en 1867, la Confédération associe sa participation à une politique étrangère de plus en plus active.

La section des beaux-arts est étroitement associée à la représentation politique et culturelle de la Suisse. Pour la première fois, deux artistes entrent dans la commission centrale d'organisation. Le portraitiste et peintre de genre Frank Buchser a déjà exercé le mandat de commissaire spécial des beaux-arts à l'Exposition de Londres en 1862 et il vient alors de prendre une part déterminante dans la création de la Société des peintres et sculpteurs suisses en 1865/66⁹¹. C'est probablement lui qui propose aussi le paysagiste Robert Zünd.

En invoquant une légitimation et une distinction culturelles, la Confédération s'inspire à l'évidence du modèle français de 1855. Ce faisant, elle témoigne toutefois d'un certain décalage avec la France; en 1867, celle-ci relègue les beaux-arts derrière la production économique au point de mettre en cause les relations entre l'art et l'identité nationale. Ce décalage est évident dans la décision d'ériger un palais helvétique des beaux-arts et dans la désignation du peintre Charles Gleyre comme représentant de la Suisse dans le jury international⁹². Ces deux décisions procèdent des milieux officiels suisses. Les artistes s'en distinguent par la plus grande attention qu'ils portent à l'évolution des modèles parisiens. L'organisation de la participation artistique de la Suisse à l'Exposition de 1867 apparaît même comme une première occasion de fracture entre les créateurs et les représentants de l'officialité.

⁸⁷ Exactement frs 435'607.-, dont il faut déduire les rares recettes pour un montant de frs 16'717.- (Feer-Herzog, 1868, pp. 56-57).

⁸⁸ Feer-Herzog, 1868, pp. 8-10.

⁸⁹ L. de Barman au Conseil fédéral, 6.7.1855 (AF, E14/51).

⁹⁰ Rapport de la Commission du Conseil des Etats en prévision de l'Exposition universelle de 1867, 15.11.1865 (AF, E14/13).

⁹¹ Voir: Wälchli, 1941, pp. 82-87, 105-111; Marfurt-Elmiger, 1990.

⁹² Voir aussi: Hauptman, 1986.

Un palais pour les artistes suisses

La construction d'un palais des beaux-arts indépendant pour pallier le manque d'espace accordé à la Suisse dans le bâtiment principal de l'Exposition engloutit quelque 55'000 francs, soit le huitième du budget du commissariat helvétique⁹³. Edifié dans le quart sud-ouest du parc périphérique, le statut du pavillon évoque immédiatement celui du Palais des beaux-arts de l'Exposition de 1855, construit comme une attraction à l'écart du Palais de l'industrie.

Le Palais des beaux-arts forme écran devant l'annexe industrielle et agricole de la Confédération. La hiérarchie entre les deux bâtiments est l'inverse de celle qui a été adoptée par le commissariat général français dans le bâtiment principal de l'Exposition. Des escaliers donnent accès à une terrasse qui court le long de la façade principale. Les trois salles principales, dévolues à la peinture et à la sculpture, ouvrent sur cette terrasse: un salon d'honneur carré au centre, flanqué de deux salles en longueur. Des cabinets sont en outre aménagés à l'extrémité de chacune des ailes du bâtiment pour accueillir les aquarelles, les pastels et la gravure⁹⁴. L'ensemble reçoit un éclairage zénithal et déploie quelque 300 m² de surface verticale⁹⁵.

La disposition du palais contribue à l'impression de qualité honorable de la section suisse des beaux-arts. Alors qu'en 1855, toutes les techniques étaient rassemblées dans un même espace, le bâtiment de 1867 permet de reléguer un peu à l'écart, notamment, les très nombreuses peintures qui, dans la tradition de la Fabrique genevoise liée à l'horlogerie, reproduisent sur émail les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Corrège ou de Murillo. La séparation entre la peinture à l'huile et les autres techniques (émail, pastel, dessin, aquarelle, estampe) recouvre une partition assez affirmée entre artistes créateurs d'un côté, amateurs, transpositeurs et artisans de l'autre, une division qu'entérine le silence des critiques sur la seconde catégorie⁹⁶.

A l'instar d'autres pays qui érigent une façade nationale dans le palais principal (fig. 56), la Suisse recourt à l'architecture pour créer le clou de sa représentation. Elle renonce à la réalisation d'une façade caractéristique dans le bâtiment elliptique⁹⁷, le palais des beaux-arts devenant l'emblème par excellence de la section suisse (fig. 57-58). Son architecture extérieure puise à deux répertoires: le temple antique et le chalet

⁹³ Feer-Herzog, 1868, pp. 56-57.

⁹⁴ Plan de Frédéric Jaeger, 24.10.1866 (AN, F¹² 3090). D'après ce plan, les dessins d'architecture auraient dû être exposés dans l'une des petites salles fermant les ailes. Ils furent finalement présentés dans le bâtiment central, dans l'espace prévu pour le premier groupe (Feer-Herzog, 1868, p. 11). La sculpture, contrairement à une indication portée dans le catalogue général édité par la Commission impériale, fut bien exposée, elle, dans le palais annexe de la Suisse (Voir: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 229).

⁹⁵ Feer-Herzog, 1868, p. 11.

⁹⁶ Le classement distingue la peinture à l'huile des autres procédés de peinture (émail), de l'aquarelle, du pastel et du dessin.

⁹⁷ Favorablement placée le long de la Rue d'Espagne, la Suisse n'y réalise pas d'intervention proprement architecturale. Le commissaire général se contente de décorer la longue paroi par l'exposition de sculptures bernoises en bois et par une partie des broderies de Saint-Gall (Feer-Herzog, 1868, p. 28).

alpin, qui réfèrent l'un au musée l'autre à l'identité nationale. Elle associe colonnes doriques, acrotères et charpentes. Héritier des théories chromatiques de Jacques-Ignace Hittorff, l'architecte Frédéric Jaeger fait peindre le bâtiment de couleurs vives: rouge pour les parties construites en bois, comme le faîte du corps principal et la toiture, gris bleu sur les façades, et bleu pour les colonnes⁹⁸:

La pensée de l'architecte, M. Jaeger, était d'employer dans cette construction les éléments de notre architecture nationale sans tomber dans le contre-sens de donner un style trop rustique à un musée qui est l'expression de nos besoins les plus élevés. S'appuyant sur le souvenir de l'antique mariage du temple grec et du chalet et frappé surtout au point de vue de la structure architecturale de la connivence entre l'entablement grec et les frises superposées formant la décoration du chalet, l'architecte adopta franchement l'ordre antique avec entablement en bois rapproché, autant qu'il était permis aux formes du chalet. Même connivence pour la coloration. Le rouge, couleur dominante de la polychromie grecque, est la couleur locale et spéciale du bois dans toutes nos anciennes constructions.⁹⁹

Ainsi conçu, le bâtiment s'adapte parfaitement à ses trois fonctions principales. Comme attraction concurrencée par de nombreux autres points de focalisation du regard, il déploie une originalité constructive et une stridence chromatique qui appellent l'attention sur lui. Comme galerie de peinture et de sculpture, il renvoie à la référence antique sacralisante qui, avec le palais, est un des deux modèles principaux de l'architecture des musées d'art depuis le début du XIXe siècle. Enfin, comme pavillon national dans une exposition internationale, il met en exergue les caractéristiques culturelles du pays.

Charles Gleyre, membre suisse du Jury international

Charles Gleyre présente le cas typique d'un artiste suisse dont la légitimité est acquise en France avant de se diffuser dans son propre pays. Dès 1843, avec l'exposition du *Soir* au Salon, l'acquisition du tableau par l'Etat français et son entrée au Musée du Luxembourg, Gleyre figure parmi les espoirs de la peinture française qui cherche à réconcilier dans un juste milieu classicisme et romantisme. Ce premier succès convainc le peintre lausannois Marc-Louis Arlaud de lui passer commande du *Major Davel* (1850, fig. 27), un tableau relatant un épisode très identitaire de l'histoire vaudoise¹⁰⁰. La réputation de Gleyre en Suisse est alors encore limitée, comme le prouve le fait

⁹⁸ Feer-Herzog, 1868, pp. 31-32.

⁹⁹ Feer-Herzog, 1868, p. 32, note 1. On peut toutefois noter que l'architecte du gouvernement, Alfred Normand, ne retient pas ce bâtiment dans l'ouvrage illustré qu'il consacre à *L'architecture des nations étrangères. Etude sur les principales constructions du parc à l'Exposition universelle de Paris (1867)*, quoique l'architecture en bois y soit largement représentée (Russie, Autriche, Norvège, Suède). Sans doute le considérait-il davantage comme un exemple d'éclectisme que comme expression d'une architecture nationale (Normand, 1870).

¹⁰⁰ Hauptmann, 1996, vol. 2, p. 316.

qu'aucun effort n'ait été entrepris pour l'associer à la section suisse des beaux-arts à l'Exposition de 1855. Mais avec *Les Romains passant sous le joug* (fig. 59), achevé en 1858, Charles Gleyre livre à la Suisse une peinture d'histoire vraiment nationale. Elle entraîne de nouvelles opportunités commerciales pour l'artiste et impose sa réputation dans tout le pays. En témoigne, en 1859, la commande, par la ville de Bâle, d'un important tableau qui sera livré en 1865 seulement: *Penthée poursuivi par les Ménades*¹⁰¹. C'est dire qu'au moment où se prépare l'Exposition universelle, Gleyre fait figure de peintre national suisse, même s'il vit à Paris.

Dès 1849, Gleyre n'envoie plus au Salon. Il vit de commandes et de ventes directes ou par l'entremise de marchands. Il soustrait de la sorte sa production à la critique parisienne, ce qui le place en décalage par rapport à la scène artistique contemporaine. Le développement de sa clientèle suisse à partir de 1858 redouble ce phénomène de marginalisation. Son faible score dans l'élection du jury du Salon de 1867 confirme une position en net retrait. Ses pairs l'élisent juré suppléant avec 31 voix sur 125. Cabanel en obtient 109, Gérôme et Pils 96, Bida 80, Fromentin 72, Baudry 63, Rousseau 62, Breton 60, Français 55 et Meissonier 43¹⁰².

La nomination de Gleyre dans le Jury international de l'Exposition universelle n'est pas due à sa position en France, mais en Suisse. Le peintre y est délégué par la commission centrale de ce pays, qui marque de la sorte une volonté de réappropriation nationale de l'artiste. Gleyre rédige à ce titre un rapport sur l'Exposition à l'intention du Conseil fédéral. Il est probable que le peintre se soit fait prier pour produire son texte. Il est qualifié de «critique brève et caractéristique» par Pompée Bolley, qui l'intègre dans son rapport technique sur la participation suisse¹⁰³. Vu les compétences indiscutables du peintre vaudois, la diffusion plutôt confidentielle du document surprend, d'autant que Gleyre est le seul membre suisse des jurys internationaux des beaux-arts à Paris qui, entre 1855 et 1900, n'ait pas publié son rapport de façon autonome, sous son propre nom¹⁰⁴. Cette discrétion s'explique, d'une part, par le fait que le texte est manifestement redevable au critique Charles Clément, ami et futur biographe du peintre, dont on retrouve les idées et même les expressions sous la plume de Gleyre¹⁰⁵. Ce démarquage aurait pu apparaître aux nombreux lecteurs suisses du *Journal des débats*, où avaient été publiés les comptes rendus de Clément sur l'Exposition universelle.

Une autre explication réside dans l'inconfort de la position de Gleyre et de Clément. Par leur carrière, ils appartiennent l'un et l'autre au milieu parisien. Mais, par leurs liens de famille, ils sont étroitement liés à la Suisse et à ses artistes. Clément est le beau-fils du

¹⁰¹ Hauptmann, 1996, vol. 1, p. 264.

¹⁰² Procès-verbal de l'élection du jury d'admission et des récompenses du Salon de 1867 (AMN, X Salon de 1867, Dossier «Exposition. Jury»).

¹⁰³ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, pp. 2-6.

¹⁰⁴ Voir: Gsell, [1856]; Saussure, 1879; Meuron, 1890; Giron, 1900.

¹⁰⁵ Voir: Clément, 9.10.1867.

peintre neuchâtelois Fritz Berthoud. Et Gleyre a formé dans son atelier de nombreux exposants de la section helvétique de 1867 (Albert Anker, Auguste Bachelin, François Bocion, Albert Darier, Albert de Meuron). Les deux amis ont en outre été membres du jury de sélection de la section suisse, ce qui ne clarifie pas la position de Gleyre, deux fois juge de la participation helvétique. Son rapport commence d'ailleurs par une décharge de responsabilité. Soucieux de justifier d'emblée le caractère inégal des œuvres exposées, il signale la consigne d'indulgence imposée par le commissaire général Feer-Herzog aux deux jurys suisses, officiant l'un à Genève et l'autre à Paris:

[...] les deux jurys reçurent pour instruction de ne rejeter que les productions tout-à-fait médiocres, tout-à-fait indignes de figurer dans ce grand concours international. J'ai dû, en commençant, insister sur cette circonstance, car c'est elle qui explique la moyenne un peu faible de notre exposition qui eût certainement gagné à être moins nombreuse et plus sévèrement triée.¹⁰⁶

Or ce premier mouvement de distanciation évolue bientôt vers un jugement plus compréhensif:

Malgré cette dissémination fâcheuse des ouvrages les plus remarquables au milieu de productions d'un moindre intérêt, dissémination qui, au premier abord, pourrait faire croire à une infériorité qui est plus apparente que réelle, notre exposition des beaux-arts tient un rang très-honorable parmi ses rivales.¹⁰⁷

Mais le texte n'est jamais élogieux face à une production que Gleyre juge indigne de la grande peinture à laquelle lui-même et son œuvre restent attachés. L'auteur exprime ses réserves selon différents modes. Par exemple, il limite l'intérêt de la peinture d'histoire à des qualités d'exécution et de couleur. Il qualifie *Daphnis et Amaryllis* d'Arnold Böcklin de «tableau qui se distingue par une couleur brillante et solide¹⁰⁸» (fig. 60).

La rhétorique de Gleyre joue aussi des balancements. Les qualités sont presque toujours amoindries par des défauts, énoncés dans la même phrase. Rudolf Koller en est la victime:

[Ses tableaux] sont naïfs d'impression, d'une facture très-habile et robuste, quoiqu'un peu monotones. M. Koller ne sacrifie pas assez les parties secondaires de ses compositions, mais il sent avec une grande vivacité ce qu'il représente, et on discerne dans tout ce qu'il fait un vif amour pour son art.¹⁰⁹

L'ambivalence de Gleyre s'explique par la position inconfortable qu'il occupe, entre centre et périphérie. L'artiste tente de faire la part des choses entre son point de vue parisien et ses commanditaires helvétiques. Il cherche même des justifications sociologiques à la différence de nature - réelle ou fantasmée - qu'il constate entre la

¹⁰⁶ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 3.

¹⁰⁷ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 3.

¹⁰⁸ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 4.

¹⁰⁹ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 5.

production française et la production suisse. Après avoir rappelé les conditions défavorables à la peinture d'histoire en Suisse (absence de grandes écoles, de musées importants, de modèles vivants et de palais), il justifie en quelque sorte l'engouement pour les genres mineurs par la structure sociale du pays:

Ce n'est pas que les arts manquent d'encouragements dans notre pays, mais ces encouragements sont dûs à l'initiative privée, aux particuliers ou aux sociétés qui, tout naturellement, favorisent davantage les productions qui conviennent aux appartements et aux fortunes modestes.¹¹⁰

Pour Gleyre, les artistes suisses sont en quelque sorte modernes malgré eux. La plupart travaillent dans les deux catégories d'œuvres qui reçoivent le plus grand succès à l'Exposition: le genre et le paysage. C'est notamment le cas de ses propres élèves, qui se sont presque tous éloignés de la peinture d'histoire. Gleyre s'efforce d'ailleurs d'obtenir une médaille pour le peintre de genre Albert de Meuron et pour le paysagiste Léon Berthoud auquel il est très attaché¹¹¹. Il reconnaît dans leurs œuvres une aspiration au style qui témoigne de son enseignement ou de l'influence de sa propre production. Il se félicite de ce que Berthoud n'ait pas suivi les traces de Diday qui l'auraient conduit à une vision sublime du paysage suisse (fig. 61). S'il s'inspire du paysage intime français dans l'exécution, il suit l'exemple des maîtres classiques comme Poussin ou Le Lorrain pour la composition. Quant aux motifs, ils sont tantôt alpestres tantôt italiens:

[Quelques jeunes paysagistes suisses] s'efforcent, et non sans succès, d'allier les traditions du paysage de style avec les procédés et un sentiment moderne; ils prouvent que les études qu'ils ont faites en Italie et en France ne leur ont pas été inutiles. De ce nombre est M. Léon Berthoud dont les cinq tableaux de Suisse et d'Italie se font remarquer par un choix intelligent des sites, une belle et large disposition des lignes, une bonne distribution de la lumière. Sans rester étranger aux qualités modernes, M. Berthoud suit la tradition dans ce qu'elle a de compatible avec son sentiment personnel. Ses tableaux ont un accent poétique élevé et une grande distinction à peine voilés par quelques inégalités dans l'exécution.¹¹²

Lorsqu'il fait la critique de la section helvétique, Gleyre exprime malgré tout des valeurs propres à la scène artistique parisienne. Plutôt que de s'accrocher désespérément à une peinture d'histoire en voie de raréfaction, il tente d'en sauver l'essence: le grand style qui, fondé sur la tradition artistique française, est capable d'assimiler la nouveauté. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre le jugement très négatif sur l'un de ses anciens élèves, passé ensuite à l'atelier de Thomas Couture, Jules-Jacques Jacot-Guillarmod, qui expose le *Départ du cortège d'une noce valaque* (fig. 62)¹¹³. A travers l'élève, Gleyre semble critiquer le maître¹¹⁴. Face à un tableau «d'un aspect frappant et

¹¹⁰ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 4.

¹¹¹ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 6.

¹¹² Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 5.

¹¹³ Sur ce tableau, voir: Ritter, s.d. [1933], pp. 35-38.

¹¹⁴ Sur l'opposition des méthodes de Gleyre et de Couture, voir les remarques d'un autre peintre suisse transfuge, Auguste Bachelin, dans: Godet, 1893, pp. 37-42.

plein de mouvement», Gleyre regrette en effet que «l'exécution de l'ouvrage soit si vague et si peu avancée¹¹⁵». Un tel reproche est fréquemment adressé à Couture par la critique de sa célèbre composition *Les Romains de la décadence* (fig. 63). Il est encore repris en 1909 par Léonce Bénédict dans son histoire de la peinture au XIXe siècle:

[...] l'harmonie est accordée dans une gamme trouble et un peu louche de tons rompus, le dessin est assez vulgaire, l'ensemble manque de cette haute distinction qui s'impose et qui s'appelle le style.¹¹⁶

Albert Anker explique l'insuccès de la Suisse devant le Jury international par le caractère influençable et réservé de Gleyre, incapable de se faire une place en face des ténors de la scène parisienne. Plongeant dans ses souvenirs des expositions de 1867 et de 1878, il écrit à un collègue peintre:

En 1867 ce fut M. Gleyre. Comme qualité d'homme, ce fut parfait, il était digne de figurer à côté de Meissonier et de ces hommes de grand aplomb qui forment le jury. Comme pratique, ce fut autre chose; on lui dit que l'exposition suisse n'était pas grand chose et méritait à peine une récompense. Lui dans son honnêteté et candeur avouait la chose bien simplement; c'est clair, il n'exposait ni lui, ni van Muyden, ni M. Edouard Girardet, on avait un peu une exposition d'orphelins. Il manquait au père Gleyre l'audace et la ténacité nécessaires pour marquer à côté de Meissonier et des hommes de grand aplomb. Aussi qu'y eut-il pour récompense? Une troisième médaille pour le joli tableau de Vautier, *L'enterrement*, ou plutôt le convoi funèbre dans le bateau. Meuron qui avait son beau tableau des bergers bergamasques ne fut que faiblement soutenu par M. Gleyre; ce fut le juré suédois, un Neuchâtelois par parenthèse, qui rompit la dernière lance en sa faveur.¹¹⁷

Un tel jugement ne saurait être adopté sans réserves, même s'il marque la lucidité de Anker sur les influences qui travaillent les jurys des expositions. En 1889, année dont date cette lettre et période de naturalisme triomphant, Anker juge que l'enseignement de Gleyre a conduit nombre de talents suisses et prometteurs de sa génération sur une voie de garage. Lui-même élève de Gleyre, il ne s'est jamais rendu totalement indépendant des valeurs de son maître. Il n'a cessé d'hésiter entre la pratique de la peinture d'histoire selon l'enseignement de Gleyre et celle d'une peinture de genre autrement plus accessible pour l'artiste et son public. A plus forte raison, le triomphe du paysage le rend-il amer sur ses propres choix artistiques dont il perçoit bien qu'ils sont en décalage par rapport à la peinture de plein air. C'est ce qu'il confie à Auguste Bachelin, un autre élève de Gleyre, en 1888:

Quand je pense à l'influence picturale de cet homme [Gleyre], il me vient parfois de grands regrets de n'être pas entré chez un paysagiste. A la lettre, nous avions peur d'un ton propre, d'une belle lumière ou d'une ombre bien franche. Aussi qu'arrivait-il? A l'exposition, les œuvres des élèves du père Gleyre étaient en général des tableaux d'une tonalité grise ayant l'air d'être recouverts d'une gaze ou d'une légère couche de poussière.¹¹⁸

¹¹⁵ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 4.

¹¹⁶ Bénédict, [1909], p. 86.

¹¹⁷ L. d'Albert Anker à Eugène Burnand, citée s.d. [1889] dans: Burnand, 1949, p. 156.

¹¹⁸ L. d'Albert Anker à Auguste Bachelin, 5.10.1888, publiée dans: *Le peintre Albert Anker*, 1924, p. 144.

Le nouveau modèle artistique français

La plupart des critiques parisiens restent perplexes face à la section suisse de 1867¹¹⁹. Fidèles aux stéréotypes nationaux qui inspirent leurs jugements dans l'Exposition universelle, ils distinguent bien une recherche d'identité dans la production helvétique, mais ils l'estiment formellement inaboutie. Paysagistes et peintres de genre pour la plupart, les peintres suisses se voient reprocher de n'être pas à la hauteur de leurs montagnes ou de passer à côté de la représentation d'une vie populaire qui n'aurait pas changé depuis Jean-Jacques Rousseau. Théophile Thoré projette sur la réalité helvétique des années 1860 une image stéréotypique sortie tout droit de *La Nouvelle Héloïse*:

La Suisse a des montagnes et des lacs, mais elle n'a point de peintres. Ce n'est pas sa faute. Aucun peintre dans aucune école, n'a jamais su faire les montagnes. Pourquoi? Je ne sais. Mais les Suisses, au lieu d'essayer le paysage, pourraient représenter les mœurs simples et cordiales de ce petit peuple si franc dans son ingénuité primitive. Ce serait d'un bon enseignement pour les nations - trop - civilisées.¹²⁰

Dans l'important *Paris Guide* rédigé «par les principaux écrivains et artistes de la France¹²¹», Henry de la Madelène dénonce l'influence des conditions socio-économiques de la production picturale helvétique; il assimile volontiers la Suisse au goût bourgeois du Biedermeier allemand:

Ces braves paysagistes suisses sont un peu de la famille des sculpteurs de la Forêt Noire, ils font propre et luisant à ravir d'aise les ménagères, et leurs toiles semblent peintes tout exprès pour la décoration des salons honnêtes où l'acajou règne et gouverne. Le *Glacier* ne fait-il pas à merveille pendant à la *Cascade*, et quoi de mieux qu'un joli *lac* en face d'un beau *chalet* haut perché?¹²²

Dans la critique d'art des expositions universelles, le jugement est rarement dépourvu d'arrière-pensées. Les aspirations identitaires des écoles étrangères sont dépréciées pour mieux mettre en évidence l'influence et la diffusion de l'art français, mais non sa totale assimilation. C'est ainsi que, pour Henry de la Madelène encore, les peintres animaliers suisses sont «des Troyon de quinzième ordre»¹²³. Or l'Exposition de 1867 scelle l'importance de nouveaux modèles: les peintres de genre et les paysagistes remplacent les peintres d'histoire. Une seule des huit médailles d'honneur décernées par le Jury international va à un peintre d'histoire, Alexandre Cabanel. Pour la critique française, la disparition des quatre «piliers» de l'Exposition de 1855 laisse un grand vide. Decamps est mort en 1860, Vernet et Delacroix décèdent en 1863 et Ingres meurt en 1867, trois mois seulement avant l'ouverture de l'Exposition universelle. Les disparitions

¹¹⁹ Voir par exemple: Chesneau, 1868, pp. 149-150; Clément, 9.10.1867; Cosse, 21.6.1867; DuCamp, 1867, p. 303; Mantz, 1.8.1867.

¹²⁰ Thoré, 1870, p. 435.

¹²¹ *Paris Guide*, 1867, page-titre.

¹²² Madelène, 1867, p. 2054.

¹²³ Madelène, 1867, pp. 2054-2055.

successives d'Ingres puis de Peter Cornelius entre janvier et mars 1867 emportent en outre les derniers garants de la tradition académique. Avec leur mort, la peinture d'histoire cède définitivement la place aux autres genres picturaux¹²⁴.

Les nouvelles références sont, d'une part, les artistes qui poursuivent la tradition académique et qui sont largement reconnus par les institutions (Meissonier, Bouguereau, Cabanel et Gérôme). D'autre part, l'Exposition de 1867 signale la reconnaissance définitive des peintres du réalisme rural - peintres de genre et paysagistes -, parmi lesquels se trouvent plusieurs artistes liés à l'école de Barbizon. Ils constituent une part importante de la section française. Théodore Rousseau, qui présente huit tableaux, préside les jurys de peinture de l'Universelle et du Salon¹²⁵. Il fait la part belle à ses anciens compagnons d'infortune. Jules Dupré expose 12 tableaux, Rosa Bonheur et Jules Breton 10 chacun, Jean-François Millet 9, Charles-François Daubigny 8, Adolphe Leleux 7, Constant Troyon 5¹²⁶.

A l'Exposition de 1867, l'école de Barbizon s'impose non seulement dans la section française, mais encore, comme modèle, dans de nombreuses sections étrangères. Elle y apparaît comme le modèle français par excellence auquel se réfèrent un nombre croissant de peintres de tous les pays. Cette légitimation par l'étranger explique qu'un critique conservateur comme Charles Blanc (qui publie cette année-là sa célèbre *Grammaire des arts du dessin*) loue en particulier, dans la section suisse, l'envoi de Karl Bodmer, qui vit à Fontainebleau et dont les préférences vont au paysage intime (fig. 64). Le critique est même tenté d'annexer la production helvétique à la scène française.

De fait, la section suisse témoigne incontestablement de l'ascendant du modèle français. Le plus grand nombre des peintres qui y exposent sont nés entre 1820 et 1830. Ils sont à peine plus jeunes que la génération des artistes français, nés entre 1810 et 1825, qui triomphent à l'Exposition. La plupart des artistes suisses se sont formés à Paris, y ont séjourné ou ont fréquenté Barthélemy Menn, un ami de Corot, à l'Ecole des beaux-arts de Genève¹²⁷.

Le paysage est quantitativement le mieux représenté, avec près de 80 tableaux sur 112 exposés. Le paysage réaliste et intime, la peinture claire et l'intérêt pour la lumière marquent certes la section helvétique, mais ils ne suffisent pas à la qualifier. Si l'esprit de Barbizon et de Corot est indiscutablement très présent, plusieurs peintres tentent de le concilier avec des modèles plus spécifiquement suisses et avec la tradition du paysage composé. Quant aux peintres de genre, les modèles de leurs œuvres se trouvent moins en France que dans les pays germaniques. Ces caractéristiques identifient une

¹²⁴ Voir: Mainardi, 1989 (1987), chap. 16.

¹²⁵ Voir: Mainardi, 1989 (1987), pp. 180-186.

¹²⁶ *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue*, [1867], reprint 1981.

¹²⁷ Voir: Huber, 1949; Andrés, 2000; Brüscheiler, 1960.

production dans laquelle les références à la France sont encore en forte concurrence avec d'autres modèles.

Une production éclectique

La formation et les affinités du peintre neuchâtelois Albert de Meuron reflètent significativement l'éclectisme de nombreux peintres suisses dans les années 1860. Après avoir fréquenté l'Académie de Düsseldorf, il entre dans l'atelier de Gleyre à Paris. Proche à la fois de ce dernier et de Corot, Meuron est également bon connaisseur de l'œuvre de Léopold Robert et d'Alexandre Calame¹²⁸. Il envoie à l'Exposition universelle une grande composition intitulée *Bergamasques gardant leurs troupeaux au pied de la Bernina*, qui appartenait déjà alors au Musée de Neuchâtel (fig. 65). Dans ce paysage de montagne, Meuron parvient à concilier identité helvétique, modernité artistique et références à la tradition classique. Le lieu choisi est un pâturage de haute montagne, mais le peintre atténue les caractéristiques alpines pour montrer en fait un plateau et un lac reflétant le ciel. La composition tout en longueur évoque les paysages panoramiques du Mont Rose, peints par Calame au début des années 1840 (fig. 66). Elle équilibre savamment le plein à gauche par le vide à droite, et confère au paysage un caractère paisible et serein. La simplicité de la composition et la lumière froide font presque de l'œuvre un pur paysage de style, à peine tempéré par l'exotisme pittoresque des bergers à l'italienne et par le réalisme animalier d'un Constant Troyon.

Alors que dans la section suisse de 1855, le nombre de peintures de genre dépassait largement le nombre de paysages, l'Exposition de 1867 établit le rapport inverse. Seule une vingtaine de tableaux appartiennent au genre. La production helvétique se situe à nouveau en décalage par rapport à la production internationale où triomphe alors cette catégorie de peinture. Le plus acceptable est le genre didactique et moral qui assure une certaine continuité aux principes de la peinture d'histoire et peut dès lors compter sur une très large adhésion critique. Or la section suisse présente des œuvres d'un réalisme trivial ou sentimental. Frank Buchser, par exemple, s'inspire de Courbet, au point que le critique Henry de la Madelène qualifie son exécution de «débile»¹²⁹. Il présente sa grande composition *Askese und Lebenslust* (fig. 67), qui évoque les allégories réelles du peintre franc-comtois et cite en particulier *La rencontre* (fig. 68).

Albert Anker et Benjamin Vautier s'inscrivent dans la tradition germanique où prévalent les modèles de Ferdinand Georg Waldmüller et de l'Ecole de Düsseldorf. Avec une évocation du bonheur familial telle que *Le nouveau-né*, Anker rappelle la sentimentalité du peintre autrichien (fig. 69). Les expressions psychologiques captent toute l'attention du spectateur. Elles occultent l'ombre tragique qui plane sur la scène: l'absence du père. Quant à Vautier, qui tente avec succès de faire carrière à Düsseldorf,

¹²⁸ Voir: Godet, 1901.

¹²⁹ Madelène, 1867, p. 2055.

il expose deux compositions où priment les effets faciles de l'anecdote, du pittoresque ou du pathétique. A force d'insister sur la couleur locale des costumes et du village, *La traversée* (fig. 70) perd la force tragique et presque mythique que possède sa première version (fig. 71), où le voyage sur le lac évoque la traversée du Styx. *Courtier et paysans* est une peinture de la même veine, recourant à une typologie psychologique élémentaire (fig. 72) Face à la contribution décevante de Vautier, Charles Gleyre, dans son rapport, regrette de ne pas avoir revu à l'Exposition universelle le *Repas après l'enterrement* que l'artiste suisse avait envoyé au Salon de 1866 (fig. 73)¹³⁰. L'examen du tableau donne raison à Gleyre. La peinture de genre s'y élève très haut, dans une composition où le sens et la forme s'associent pour exprimer un message universel. Le tableau est divisé en deux parties. La moitié gauche du tableau, presque vide, exprime l'absence du disparu et la solitude de la veuve. La moitié droite, très densément peuplée, signifie la solidarité paysanne. Le destin individuel entre ainsi en dialogue avec le destin collectif.

Le modèle institutionnel français

Alors que la France s'interroge sur son propre modèle d'encouragement aux beaux-arts, la Suisse saisit l'occasion des expositions universelles pour expérimenter les divers modes d'organisation d'une participation artistique nationale. Faute d'autorité voire de compétence gouvernementale dans le domaine des beaux-arts, ce sont les personnalités en présence qui, à la lumière de leur parcours individuel le plus souvent, déterminent les modèles de référence. Ceux-ci oscillent entre le libéralisme extrême du *Turnus* organisé par le *Schweizerischer Kunstverein*, et la sélection du Salon parisien opérée par un jury plus ou moins représentatif des candidats.

Le modèle français de jury prévaut au sein de la toute jeune Société des peintres et sculpteurs suisses, fondée en 1866 à l'instigation de Frank Buchser notamment¹³¹. La création de cette sorte de syndicat coalise tout naturellement les artistes autour de leurs intérêts corporatifs. Mais la Société témoigne plutôt, dans ses premiers engagements, de la mollesse et de la versatilité de ses membres. Pour faire valoir un modèle d'organisation favorisant la qualité de la section suisse des beaux-arts, ses représentants successifs à la Commission centrale de l'Exposition universelle - Frank Buchser puis Alfred van Muyden - se réfèrent en tout cas à des stades différents de l'évolution des institutions artistiques françaises sous le Second Empire. Or l'histoire de celles-ci est divisée par les réformes de 1863.

¹³⁰ Gleyre, cité dans: Bolley, 1868, p. 4.

¹³¹ Voir: Wälichli, 1941, pp. 105-111; Fries, 1965.

Faute de pouvoir agir sur le mode de sélection du *Turnus*, Buchser investit le domaine fédéral. Il tente d'imposer en Suisse le modèle sélectif des institutions françaises du début du Second Empire. En 1862, le Conseil fédéral le nomme commissaire spécial pour la section nationale des beaux-arts à l'Exposition universelle de Londres¹³². Il fait alors instituer un jury d'admission national, une nouveauté capitale sur la scène artistique helvétique. L'initiative est toutefois un demi-échec, puisque le jury nommé par le Conseil fédéral reconduit les privilèges des amateurs au détriment des artistes. Buchser lui-même n'en fait pas partie¹³³. Seul responsable de l'arrangement sur place, le peintre agit toutefois librement. Prétextant le manque de place, il opère une nouvelle sélection parmi les envois des artistes suisses¹³⁴.

En Suisse même, le *Turnus* de 1865 traduit un faible niveau artistique dû à la procédure de sélection et à l'incompétence du jury. Buchser porte sur l'exposition un jugement sévère:

Ausser zwei bis drei Bildern ist alles andere mittelmässig und schlecht. Zudem ist die Placierung der Bilder mit dem grössten Unverstand geleitet. Der Eindruck ist sehr niederschlagend, die Kunst ist entwürdigt, es blamiert sich jeder, der hier ausstellt; denn das beste Bild verliert in solcher Gesellschaft. [...] Die Jury hat hier kein Meisterstück gemacht, es ist empörend, was für Schmieragen aufgehängt sind und noch an guten Plätzen, während manch ordentliches Bild schlecht im verkehrten Lichte hängt.¹³⁵

L'artiste soleurois prend une nouvelle revanche lors des réunions officielles en vue de préparer l'Exposition de 1867. Buchser y juge sévèrement l'Exposition de Londres, et met en cause la sélection du jury. Il estime que les artistes suisses y ont envoyé un trop grand nombre d'œuvres. Sur 300 d'entre elles, selon lui, seule une dizaine étaient dignes d'un tel voyage. Il conclut logiquement en faveur d'une sélection sévère pour la manifestation parisienne¹³⁶.

L'appel à participer à l'Exposition de Paris suscite peu d'enthousiasme auprès des artistes. En février 1866, ils sont seulement 19 à s'être annoncés, et Buchser fait accepter à la Commission sa proposition de solliciter directement les plus renommés. La plupart répondent positivement et forment effectivement le noyau principal du catalogue de l'Exposition de 1867¹³⁷. Le manque d'intérêt des artistes s'explique sans

¹³² Marfurt-Elmiger, 1990, p. 21. Voir aussi: Wälchli, 1941, pp. 82-87.

¹³³ BSE, 9.11.1861, pp. 77-78. Le jury, qui opère à Genève à la fin de l'année 1861, se compose du conseiller d'Etat Jacques-Moïse-David Piguet, du professeur d'histoire de l'art à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich Wilhelm Lübke, de [Johann-Jakob?] Imhof-Burckhardt, représentant du *Kunstverein* de Bâle, du Dr Abraham Roth de Berne, et du médailleur genevois Antoine Bovy.

¹³⁴ Wälchli, 1941, p. 83.

¹³⁵ L. de Frank Buchser à Ernst Stückelberg, 23.4.1865, citée dans: Wälchli, 1941, p. 105.

¹³⁶ Procès-verbal des deux premières séances de la Commission fédérale pour l'Exposition universelle de 1867, 27-28.10.1865 (AF, E14/13).

¹³⁷ Procès-verbal des 3e et 4e séances de la Commission fédérale pour l'Exposition universelle de 1867, 16.2.1866 (AF, E14/13). Buchser sollicite notamment (les artistes qui n'ont pas exposé en 1867 figurent en italiques): Albert Anker, Léon Berthoud, Arnold Böcklin, Auguste Bachelin, *Charles Gleyre*, *Emile David*, François Diday, Vincenzo Vela (*exposera dans la section italienne*), Charles Humbert, Heinrich

doute par leur individualisme et par leur installation dans une position acquise. Qu'ils vivent à l'étranger ou en Suisse, ils ont leurs entrées aux expositions de Paris ou des villes allemandes. Exposer avec leurs compatriotes revient pour eux à prendre le risque de côtoyer des artistes de troisième zone. Buchser a probablement dû donner des garanties quant au jury d'admission et aux autres artistes sollicités. De fait, le nombre réduit des adhésions initiales dévoile la faible mobilisation des artistes, malgré l'instance nouvelle, la Société des peintres et sculpteurs, qui aspire alors à les coaliser. En avril 1866, Buchser démissionne de la commission d'organisation pour raisons de convenance personnelle¹³⁸. Il est remplacé par le peintre de genre Alfred van Muyden, qui est alors la figure dominante de la scène artistique genevoise. Van Muyden a connu grand succès à l'Exposition de 1855 et il s'est signalé une année plus tard en posant les bases d'une exposition permanente dans sa ville¹³⁹. Bientôt nommé également à la tête de la nouvelle Société des peintres et sculpteurs, van Muyden devient une personnalité nationale de premier plan¹⁴⁰. Son accession à ces deux fonctions centrales lui permet d'imposer définitivement sa conception républicaine des institutions artistiques, une position qui l'avait déjà opposé en 1865 aux artistes alémaniques initiateurs de la Société des peintres et sculpteurs suisses¹⁴¹. Moins élitiste que Buchser, l'artiste genevois défend une position démocratique, calquée sur l'évolution récente des institutions artistiques françaises. C'est lui qui signe la lettre de la Société des peintres et sculpteurs au président de la Confédération, demandant que le jury soit entièrement élu par les exposants:

En se constituant définitivement le 1er mai de cette année, la Société des Peintres et Sculpteurs suisses, nous a chargés de porter respectueusement à la connaissance du Haut Conseil fédéral, les vœux émis par les 62 artistes qui la composent, au sujet de l'admission des œuvres d'art à l'Exposition universelle de 1867 à Paris. En vue d'une représentation complète des tendances actuelles de l'art en Suisse, et en vue de sauvegarder le plus possible la bonne renommée des artistes suisses en général, la Société des Peintres et Sculpteurs désirerait voir le Haut Conseil fédéral accorder aux artistes inscrits comme voulant exposer, la faculté de *nommer* le Jury d'admission, ainsi que cela s'est pratiqué et se pratique ailleurs. Sans parler de ce que ce mode de faire aurait de conforme à nos mœurs républicaines, notre Société croit qu'un Jury nommé par les exposants serait naturellement plus sévère dans ses choix, moins timoré dans ses exclusions, et surtout plus apte à représenter les idées d'art qui ont cours maintenant soit en Suisse, soit ailleurs. Il lui paraît aussi que si le Haut Conseil fédéral décrétait *une seule exposition préparatoire et un seul Jury*, on arriverait ainsi à plus d'ensemble et d'unité dans le choix des envois de la Suisse, à la section des Beaux-Arts de l'exposition universelle.¹⁴²

La requête épouse l'une des revendications principales des artistes français au cours des années 1860. La réforme du Salon en 1863 a répondu en partie aux souhaits de ces

Imhoff, Albert de Meuron, *Barthelémy Menn, Alfred van Muyden*, Benjamin Vautier. Au sujet du refus obstiné de Charles Gleyre, voir: Hauptman, 1996, vol. 1, p. 164.

¹³⁸ L. de l'artiste au Conseil fédéral, 24.4.1866 (AF, E14/13).

¹³⁹ Wälchli, 1941, p. 106. Voir aussi: *Cent ans de peinture genevoise*, 1957.

¹⁴⁰ Copie de l. du Conseil fédéral à l'artiste, 27.4.1866 (AF, E14/13).

¹⁴¹ Wälchli, 1941, p. 109.

¹⁴² L. de la SPSS au Conseil fédéral, 21.5.1866 (AF, E14/13).

derniers, le jury étant élu aux trois-quarts par les artistes décorés ou récompensés lors des précédents Salons¹⁴³. L'organisation de la section française de l'Exposition de 1867 privilégie également la même catégorie d'artistes. Suite au retrait de l'Académie des beaux-arts, les créateurs constituent les deux-tiers du jury d'admission¹⁴⁴.

Quant aux artistes suisses, ils n'obtiennent pas vraiment gain de cause. Les jurys sont finalement nommés par la Commission centrale helvétique, sur présentation du *Schweizerischer Kunstverein* et de la Société des peintres et sculpteurs¹⁴⁵. Deux jurys de sept membres chacun sont constitués, l'un à Genève pour les artistes vivant en Suisse, l'autre à Paris pour ceux qui résident en France¹⁴⁶. Le critique Charles Clément étant le seul membre à siéger dans les deux jurys, les inégalités de traitement sont inévitables. Elles marquent non seulement l'échec des revendications de la Société des peintres et sculpteurs, mais encore la prévalence du *Schweizerischer Kunstverein*. En effet, la section suisse de l'Exposition de 1867 emprunte finalement beaucoup plus au modèle du *Turnus* qu'à celui du Salon, d'avant ou d'après les réformes de 1863.

Les deux jurys se montrent très hospitaliers. Pressés par les démarches de Buchser et par la publicité de la Commission, cent trente-quatre artistes soumettent leur candidature à la section helvétique. C'est alors que le commissaire général suisse prend la décision de construire un palais des beaux-arts distinct¹⁴⁷. Cette option a des conséquences immédiates sur la sélection des œuvres. Lier la surface d'exposition au nombre d'inscriptions relève de l'idée - répandue dans les *Turnus* du *Kunstverein* - que tous les candidats seront admis à exposer. Cette attitude est encore favorisée par le fait que plusieurs artistes se désistent entre le moment de l'inscription et celui de la soumission au jury. Les travaux de celui-ci sont désormais presque inutiles. La prestigieuse enveloppe de la section suisse menaçant de rester partiellement vide, le commissaire général donne des instructions de libéralité au jury pour qu'il adapte ses sentences à l'espace disponible. Il le rappelle dans son rapport:

Toutefois les circonstances furent telles, qu'elles durent porter à l'indulgence, les tableaux envoyés représentant à peine la moitié du nombre de ceux qui avaient été annoncés et ne nécessitant pas un espace beaucoup plus considérable que celui qu'on avait disposé à cet effet.¹⁴⁸

Le commissaire général ruine de la sorte la crédibilité de la commission de sélection, ainsi que les efforts menés par les deux représentants successifs de la toute jeune

¹⁴³ Voir: Boime, 1969; Mainardi, 1989 (1987), pp. 123-125.

¹⁴⁴ Mainardi, 1989 (1987), p. 130.

¹⁴⁵ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 22.8.1877 (AGJ).

¹⁴⁶ Procès-verbal des 5e et 6e séances de la Commission fédérale pour l'Exposition universelle, 7-8.8.1866 (AF, E14/13). Le jury de Genève comprend Théodore de Saussure, président, Julius Stadler, Johann Friedrich Dietler, Frédéric Weber, Emile David, Jost Meyer-am Rhyn et Charles Clément. Quant au jury de Paris, il réunit Charles Clément, Charles Gleyre, David Sutter, Edouard Odier, [Léopold?] de Besenval, Charles Girardet et Fritz Berthoud (Feer-Herzog, 1868, p. 14).

¹⁴⁷ Feer-Herzog, 1868, p. 11.

¹⁴⁸ Feer-Herzog, 1868, p. 14.

Société des peintres et sculpteurs au sein de la Commission centrale. Le scénario se répètera pour la section helvétique de l'Exposition universelle de Vienne, comme le rappelle Alfred van Muyden dans une lettre qu'il envoie à Albert Anker:

[...] il ne faut pas oublier qu'en 1867 et 1873 les jurys ont pour ainsi dire tout admis, et que si, faute de place, ils s'étaient vus forcés à un triage plus sérieux, l'espace occupé aurait été notablement réduit, sans dommage bien sensible à notre réputation artistique à l'étranger.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Copie de l. d'Alfred van Muyden à Albert Anker, 25.3.1877 (AGJ).

1878

L'EXPOSITION DES NATIONS

Les conséquences diplomatiques de la guerre franco-allemande, le souvenir traumatique de la Commune et l'instabilité de la toute jeune IIIe République font de l'Exposition universelle de 1878 une manifestation riche d'enjeux de politique intérieure et extérieure, pour la France comme pour les autres puissances¹. L'organisation de la manifestation donne la mesure des tensions et des non-dits qui travaillent alors les milieux politiques et culturels européens.

Plus qu'aucune autre, l'Exposition de 1878 est une occasion de rivalité entre les nations. Les idéaux fraternels et libre-échangistes des expositions précédentes font place à une concurrence acharnée, sur le plan tant économique que symbolique. La grande dépression des années 1870 et l'augmentation des investissements publics conduisent les Etats européens à renouer avec le protectionnisme². Au moment même où elle organise une manifestation devenue le symbole de la liberté de commerce, la France dénonce les traités qu'elle a signés avec la plupart de ses voisins, et tente de les renégocier à son avantage. Arrivé à échéance en 1875, le traité de commerce entre la France et la Suisse est immédiatement dénoncé par Paris. Les deux Etats ne signeront un nouvel accord qu'en 1882. Entretemps, le traité de 1865 est prorogé, tandis que se succèdent, au fil des cabinets français, de nouveaux projets qui, tantôt protectionnistes, tantôt libéraux, n'arrivent pas à maturité³.

Dans un contexte général où les performances industrielles et commerciales sont de mieux en mieux partagées, plusieurs nations privilégient, à l'Exposition, la présentation de leur identité historique et culturelle. A l'exemple de la France, le patrimoine ancien et l'art contemporain sont enrôlés dans la joute, quoique sur des modes différents. La jeune IIIe République, malgré ses tendances libérales, reste fidèle à la tradition française qui considère les arts comme relevant de l'attention de l'Etat⁴.

La manifestation de 1878 met en évidence le paradoxe qui va marquer les trois dernières expositions universelles parisiennes du XIXe siècle. Alors que les proclamations nationalistes fragmentent l'Europe en se fondant sur la langue, la race, l'histoire ou la culture passée⁵, la création artistique contemporaine s'exprime dans un

¹ Voir: Mayeur, 1973, chap. 1-2.

² Voir: *Industrial Power*, 1972, chap. 3-4.

³ Voir: Gern, Arlettaz, 1990.

⁴ Voir: Genet-Delacroix, 1992, pp. 157-174.

⁵ Voir: Hobsbawm, 1992 (1990).

langage de plus en plus commun, d'un bout à l'autre du continent. Par leur caractère avant tout politique, les expositions universelles imposent à la production artistique un carcan peu adapté. Celle-ci doit pourtant en faire façon, d'autant que les expositions de ce type sont souvent les seules que soutient l'Etat. Vrai pour la Suisse depuis toujours, cet engagement sélectif de l'Etat caractérise aussi la France dès la fin des années 1870 précisément⁶.

La grandeur retrouvée de la France

Lorsqu'en avril 1876, le gouvernement de la III^e République annonce l'organisation d'une exposition universelle qui doit s'ouvrir à Paris deux ans plus tard⁷, l'effet de surprise est total en Europe, et même en France où l'on se remet à peine des événements de 1870-71. Quoiqu'elle dramatise à l'envi pour faire ressortir les conditions presque héroïques de l'organisation et de la production françaises à l'Exposition, l'introduction aux rapports du Jury international décrit cette étrange initiative:

Entre ces deux dates, 1867 et 1878, se placent la guerre, l'invasion allemande, la chute de l'empire et la fondation de la troisième République, la dispersion de nos armées, le démembrement de nos provinces, la sanglante et détestable insurrection de la Commune, des pertes matérielles en numéraire, édifices, instruments de travail, qu'on peut hardiment porter à plus de 10 milliards. Lorsqu'on résolut, en 1876, de tenir la promesse faite en 1867, il y avait à peine deux ans que les dernières troupes allemandes avaient évacué le territoire, à peine quatre ans que les conseils de guerre, travaillant sans relâche, avaient terminé les procès de la Commune. Nous n'étions en possession d'une constitution régulière que depuis quatre ans.⁸

Lancé à la faveur de l'isolement politique du président Mac-Mahon après les élections de février 1876, le projet est porté par le nouveau cabinet républicain. Conscient de sa vulnérabilité, le gouvernement rend l'organisation exécutive de la manifestation indépendante des soubresauts de la politique intérieure française. Le Parlement avalise à l'unanimité le projet préparé par une instance récente et déjà rodée par l'organisation de plusieurs participations nationales dans des expositions à l'étranger, la Commission supérieure des expositions internationales⁹. Mais celle-ci est immédiatement remplacée, dès l'été 1876, par un organe exécutif spécifique. Un commissariat général est institué. Il est dirigé par l'ingénieur Jean-Baptiste Krantz et officiellement rattaché au Ministère de l'Agriculture et du Commerce, mais il dispose d'une autonomie de fait. C'est ainsi que, redevenu conservateur avec le changement de cabinet du 16 mai 1877, le ministère

⁶ Voir: Mainardi, 1993; Vaisse, 1995.

⁷ Les décrets présidentiels des 4 et 13 avril 1876, instituant une Exposition de l'agriculture et de l'industrie, ainsi qu'une Exposition des beaux-arts, sont portés à la connaissance du Conseil fédéral suisse le 25 de ce mois par courrier de l'ambassade de France à Berne (AF, E14/22).

⁸ Simon, 1880, p. 129.

⁹ Loi du 26 juillet 1876 (*Rapport administratif*, vol. 1, 1881, pp. 10 et 24).

tente bien de remanier la composition de la commission pour neutraliser le commissariat, mais en vain¹⁰.

Le choix de la date de 1878 est révélateur des objectifs véritables de l'Exposition. La brièveté des délais est sans proportion avec la préparation d'une manifestation de cette ampleur. Le rapport administratif officiel le laisse entendre sans détour, d'autant plus qu'il souligne de la sorte la performance accomplie par les organisateurs:

L'année 1877 était évidemment trop rapprochée; mais 1878 paraissait, à la rigueur, donner un délai suffisant.¹¹

La date retenue relève fondamentalement d'un souci de politique intérieure. Elle permet d'asseoir le régime républicain avant les élections qui suivront la fin du premier septennat présidentiel en 1880. Un journal républicain intransigeant de Marseille peut ainsi écrire en 1877:

Si l'Exposition réussit aussi bien qu'il faut qu'elle réussisse, la République est consolidée, parce que la France est relevée et relevée par la République. [...] Et 1878 sera une grande année pour la République. Une année décisive presque, parce qu'elle préparera 1880. [...] si l'Exposition jette un certain éclat, c'est fini [de l'incertitude]: la République est faite, 1880 perd son inconnu redoutable et dès lors l'on pourra procéder à la révision avec la plus mâle confiance.¹²

Qu'elles soient conservatrices ou libérales, toutes les factions républicaines font front commun contre les tentatives d'obstruction des milieux cléricaux et monarchistes. Ceux-ci voient avec raison dans l'Exposition le triomphe et la garantie de longévité du régime républicain. Ils dénoncent l'usage politique qui en est fait. Un journal bonapartiste, par exemple, écrit:

La République veut avoir sa fête; la République a voulu avoir son exposition universelle [...]. Les fêtes sont le signe extérieur de la prospérité [...] tout le monde a bien compris que, pour effacer le souvenir de la splendide Exposition de 1867, où la France obtint de si grands triomphes, il importait d'en organiser une semblable [...].¹³

L'analyse de ce journal d'opposition est incomplète. L'Exposition de 1878 marque le triomphe de la République bien sûr, mais elle proclame aussi la continuité de la France à travers la succession des régimes politiques que connaît le pays dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le cœur symbolique du site de 1867 est réinvesti en 1878 (fig. 74), mais il est amplifié et enrichi. Il est notamment étendu à l'esplanade des Invalides et surtout au Trocadéro où les promoteurs décident immédiatement de construire un

¹⁰La Commission supérieure agit alors comme organe consultatif du ministère (*Rapport administratif*, vol. 1, 1881, pp. 45-46, 164-167).

¹¹*Rapport administratif*, vol. 1, 1881, p. 3.

¹²La Palud, 17.1.1877.

¹³Dupont, 21.1.1877. Le cabinet du commissaire général de l'Exposition universelle et la Direction de la presse au Ministère de l'Intérieur prennent grand soin de constituer des dossiers de coupures de presse au sujet de la réception de la manifestation dans les journaux de l'opposition (AN, F¹² 3294).

palais public (fig. 75)¹⁴, à l'emplacement même où avait été projeté, sous le Premier Empire, le palais du roi de Rome¹⁵.

Plus que jamais, face à l'étranger, la France parle d'une seule voix et fait taire ses dissensions internes. Dans la *Gazette des beaux-arts*, par exemple, Louis Gonse donne le mot d'ordre suivant:

Groupons-nous donc sans arrière-pensée autour de cette œuvre nationale; joignons nos communs efforts pour augmenter s'il est possible son intérêt et, par suite, son succès; oublions pour six mois nos querelles et nos ressentiments, et surtout nos petites rancunes; pensons enfin que l'Exposition doit être pour tous une trêve féconde.¹⁶

Le cœur de l'Exposition est situé au Champ-de-Mars, de préférence à plusieurs localisations périphériques qui ne permettent pas d'apporter la démonstration que Paris s'est relevée de ses ruines en quelques années¹⁷. L'Exposition doit faire oublier les bouleversements qui ont ébranlé le début de la décennie: la guerre franco-allemande, la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, la Commune¹⁸. Le discours du président de la République à la cérémonie de distribution des récompenses ne fait pas mystère du souci d'image qui anime les organisateurs:

Remercions Dieu qui, pour consoler notre pays, a permis que cette grande et pacifique gloire lui fût réservée. [...] dans notre pensée, le succès de l'Exposition internationale devait tourner à l'honneur de la France. Il ne s'agissait pas seulement, pour nous, d'encourager les arts et de constater les perfectionnements apportés à tous les moyens de production; nous avons surtout à cœur de démontrer ce que sept années, passées dans le recueillement et consacrées au travail, avaient pu faire pour réparer les plus terribles désastres.¹⁹

Cet objectif patriotique justifie, aux yeux du gouvernement, l'organisation d'une exposition dont des milieux de plus en plus larges, tant en France qu'à l'étranger, contestent pourtant l'utilité, le coût et la trop grande fréquence²⁰. Exclusivement public, le financement de la manifestation par l'Etat et la Ville de Paris proclame aussi qu'il s'agit d'une opération de haute politique²¹.

Sous le signe des nations

¹⁴ *Rapport administratif*, vol. 1, 1881, pp. 15 et 27.

¹⁵ Voir: Hassengier, 1983. L'ensemble de l'Exposition occupe quatre espaces: la colline de Chaillot où est expressément bâti le Palais du Trocadéro; le Champ de Mars avec le Palais de l'industrie et des beaux-arts; le Quai d'Orsay, entre les ponts d'Iéna et de l'Alma, pour l'agriculture; la partie nord de l'esplanade des Invalides pour l'élevage (*Rapport administratif*, 1881, t. 1, p. 192).

¹⁶ Gonse, juin 1878, p. 482.

¹⁷ Les Archives nationales françaises conservent un riche dossier sur les propositions d'emplacements (AN, F¹² 3198A). Les emplacements suivants sont notamment avancés: Plateau de Saint-Cloud, Buzenval, la Seine (couverte) entre le pont de la Concorde et celui de l'Alma, Parc de Montsouris, Rond-Point de Courbevoie, Bois de Vincennes et Porte Dauphine, Domaine de la Princesse de Craon à Saint-Ouen.

¹⁸ Voir: Mayeur, 1973, chap. 1.

¹⁹ Cité dans: «Exposition universelle. Les récompenses», 1878, p. 326.

²⁰ *Rapport administratif*, vol. 1, 1881, p. 5.

²¹ *Rapport administratif*, vol. 1, 1881, p. 28.

Le Palais principal de l'Exposition de 1878 paraît reprendre, sur un plan orthogonal, les principes d'organisation et de classification rationalistes de l'Exposition de 1867, dont Krantz avait d'ailleurs été l'ingénieur. Mais le palais de 1878 se distingue essentiellement de celui de 1867 par la moindre importance de la vision encyclopédique et surtout par l'accent porté sur les nations. La façade principale (côté Seine) du Palais de l'industrie et des beaux-arts, construit par l'architecte Léopold-Amédée Hardy, ne présente quasiment pas d'autres symboles que les armoiries peintes et les figures allégoriques des nations exposantes, selon une tradition remontant à l'Exposition de Londres en 1851 (fig. 76). Sous le porche d'entrée principal trône une figure de la III^e République française (fig. 77).

Vu de la colline de Chaillot, le Palais du Champ-de-Mars évoque le palais de l'Exposition de Vienne en 1873. Il forme un parallélogramme de fonte, de fer laminé et de verre, qui occupe la plus grande partie du terrain de manœuvre, avec une longueur de quelque 700 mètres et une largeur de 360 (fig. 78-79). La disposition générale du bâtiment répond au souci de stabiliser sa structure métallique. Pour prévenir de trop fortes poussées et retraits, l'édifice adopte un plan orthogonal et une division modulaire. Il s'agit d'éviter de reproduire les défauts de l'architecture du palais elliptique de l'exposition parisienne précédente²². Quatre galeries, hautes de quelque 20 mètres et larges de près de 25, délimitent les côtés du rectangle. Elles sont coiffées par un dôme aux angles. Un dôme marque également l'entrée principale, au centre de la galerie qui fait face au Trocadéro. Dans le rectangle ainsi défini, sept galeries secondaires, de quelque 25 mètres de large chacune, courent sur toute la longueur du bâtiment, seulement coupées par des passages longitudinaux et transversaux. Une galerie centrale forme l'axe nord-sud du bâtiment. Occupée par l'exposition des beaux-arts, elle s'ouvre directement sur l'espace d'accueil du palais et fait face à l'entrée principale (fig. 80). Elle est interrompue au centre par un jardin et par le pavillon isolé de la Ville de Paris. A l'ouest, trois galeries accueillent les sections étrangères, tandis qu'à l'est un espace équivalent et symétrique est consacré aux productions françaises²³.

Entre les sections étrangères et l'axe central formé par les beaux-arts se trouve le clou de l'Exposition, sa «*Great Attraction*»²⁴: la Rue des nations, symbole par excellence de la représentation culturelle des pays participants et manifestation emblématique de l'esprit historiciste (fig. 81). Pour Louis Gonse, «C'est la grande nouveauté de l'Exposition de 1878.»²⁵ La Rue des nations résulte d'une condition imposée par le commissariat général aux pays participants: élever une façade typique à l'entrée de chaque section nationale. L'intention témoigne d'une volonté pédagogique et d'une

²² Voir: Viollet-le-Duc, 1878.

²³ Voir: *Monographie*, vol. 1, 1882.

²⁴ Propos d'un ingénieur dans *Le Figaro*, 14.9.1876.

²⁵ Gonse, juin 1878, p. 491.

empreinte rationaliste. Mais la réalisation par chacun des pays présents à Paris s'écarte significativement de ces prémisses. Fidèle à l'esprit de la miniature qui commence à apparaître dans ce type de mise en scène et qui triomphera dans les expositions ultérieures, la typologie de la rue n'a pas de valeur scientifique et historique, mais une valeur de projection et d'identification nationales. Son excentricité contraste avec le caractère très rationnel de la disposition d'ensemble du Palais de l'industrie et des beaux-arts, applaudie sinon inspirée par Viollet-le-Duc²⁶. L'architecte Paul Sédille y voit une occasion perdue pour l'éducation comparative. Il regrette que le commissariat lui-même n'ait pu infléchir la propension au spectacle et au décor, qui est le propre des expositions universelles:

Nous devons regretter, toutefois, que la pensée du commissariat n'ait pas été entièrement comprise ou suivie en ce qu'elle avait de sérieux et d'instructif. Et, en effet, si, selon le désir qu'il avait exprimé, chaque nation s'était sincèrement efforcée de faire revivre, par une reproduction fidèle, quelque type certain de son art national au temps passé, nous eussions trouvé dans la rue des Nations, non seulement la satisfaction des yeux, mais aussi une occasion unique d'étudier l'architecture chez les différents peuples, à un point de vue immédiatement comparatif. Mais si quelques-unes de ces constructions revêtent un caractère d'art national réellement intéressant, beaucoup d'autres ont été conçues d'une façon seulement décorative, sans souci de la reproduction vraie des types dont ils s'inspiraient et sans viser par suite à un enseignement possible. La plupart des architectes chargés de ces travaux se sont donné trop libre carrière pour que nous puissions à cet égard avoir confiance absolue dans leur œuvre. On est obligé d'y démêler la fantaisie de la copie, le vrai du faux. Aussi ne saurions-nous étudier cette suite pittoresque à un point de vue sérieusement rétrospectif. Nous devons plutôt considérer la plupart de ces petits édifices comme d'habiles variations sur certains thèmes donnés.²⁷

Si la France renonce à construire une façade représentative de sa tradition architecturale pour des raisons budgétaires²⁸, ce n'est pas qu'elle néglige les enjeux nationaux de ce genre d'aménagement. Elle peut au contraire présenter un édifice caractéristique de l'enseignement historiciste et universaliste de l'Ecole des beaux-arts: le nouveau Palais du Trocadéro. Construit par l'architecte Gabriel Davioud, il comporte deux tours, dont l'une s'inscrit même dans la perspective spectaculaire de la Rue des nations²⁹:

Et maintenant que le promeneur est arrivé au bout de la longue avenue [des nations], qu'il se retourne: c'est de cette extrémité [sud] que la rue des Nations apparaît le mieux dans tout son effet pittoresque. Ses toits de hauteur et de formes variées, ses tours, ses clochers, ses miradores, ses loges, ses pinacles, ses portiques, son alignement incertain, les drapeaux de toutes couleurs flottant au haut des mâts et dans le fond de cette perspective mouvementée et confuse, une haute tour du Trocadéro surgissant au-dessus de l'horizon, tout concourt à faire de cette longue suite de façades multicolores un des plus étonnants spectacles de la grande Exposition.³⁰

Le Trocadéro est avant tout un décor, un édifice de prestige et de représentation (fig. 82). Sa fonction est soulignée par ses deux campaniles et sa salle des fêtes décorée

²⁶ Voir: Viollet-le-Duc, 1878.

²⁷ Sédille, novembre 1878, pp. 733-734.

²⁸ *Rapport administratif*, 1881, t. I, pp. 64-65.

²⁹ Voir: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, 1977; *Gabriel Davioud*, 1981.

³⁰ Sédille, novembre 1878, p. 751.

d'une peinture monumentale de Charles Joseph Lameire, *La France sous les traits de l'Harmonie accueille les Nations* (fig. 83). Appelé à survivre à l'Exposition, ce bâtiment éclectique doit rester comme un symbole de la grandeur retrouvée de la France³¹. De sa terrasse, le regard du visiteur peut désormais embrasser la ville entière de Paris:

Cet agrandissement subit du cadre [au Trocadéro], qui a permis de faire entrer en scène, ou pour mieux dire d'ajouter au spectacle, une haute et large terrasse, un pont, un grand fleuve et tout le panorama d'une ville immense, est une idée de génie, quel que soit, du reste, le mérite des constructions qui font décor.³²

La rançon de la gloire pour l'art français

Au renforcement des nationalismes politiques et culturels traduits dans les architectures de la Rue des nations s'oppose le caractère de plus en plus cosmopolite de la peinture, avec la diffusion d'une véritable *lingua franca* réaliste. L'Exposition de 1878 reflète le rôle moteur de la France dans la peinture contemporaine. Les critiques d'art parisiens ne sont jamais las de le relever. Charles Tardieu en appelle au jugement des étrangers pour donner une apparence d'objectivité au constat suspect de patriotisme qu'il établit dans la revue *L'art*:

Si vous consultez les étrangers, vous recueillerez pour l'école française de peinture une abondante moisson d'éloges et de témoignages d'admiration. [...] Ils sont sincères, et la galanterie internationale n'a rien à faire ici. Tâchez de surprendre leurs conversations intimes, lisez leurs journaux publiés loin du Champ-de-Mars, et vous constaterez, non sans un légitime orgueil, que tous, les Allemands comme les Belges et les Hollandais, les Italiens comme les Espagnols, les Autrichiens et les Hongrois comme les Russes, les Danois et les Suédois-Norvégiens comme les Suisses et les Grecs, les Américains comme les Anglais eux-mêmes, dont l'école a pourtant le rare attrait d'un particularisme local et d'une homogénéité personnelle, tous enfin sont d'accord pour proclamer que l'exposition française des beaux-arts est la plus belle et que l'école française de peinture est la plus forte.³³

A travers sa section nationale des beaux-arts et à travers les comptes rendus des critiques parisiens, la France tente d'annexer à son profit le caractère cosmopolite de la peinture européenne, en revendiquant et en s'appropriant le réalisme. Celui-ci est présenté à l'Exposition comme la voie royale de la peinture moderne. Quoiqu'ils le déclinent sur des modes différents, Jules Bastien-Lepage (fig. 84), Léon Bonnat, Jules Breton (fig. 85), Carolus-Duran (fig. 86), Théodule Ribot et Antoine Vollon (fig. 87) en sont quelques-uns des héros. Ils en démontrent l'application dans la plupart des genres: portrait, peinture de genre, orientalisme, nature morte, paysage. Pour les critiques, ce

³¹ Il sera détruit dans les années 1930 pour faire place au Palais de Chaillot, édifié à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937.

³² Gonse, juin 1878, p. 483.

³³ Tardieu, 1878, p. 281.

réalisme à la française s'impose dans presque tous les pays au détriment d'hypothétiques traditions nationales.

Ces jugements trahissent un point de vue français, plus qu'ils n'établissent l'état objectif de la peinture européenne. On les taxerait simplement de patriotards s'ils n'étaient accompagnés d'un avis sévère sur la production française contemporaine envisagée dans son ensemble, et d'une nostalgie pour les grandes figures disparues: Ingres et Delacroix bien sûr, mais aussi quelques modèles du réalisme comme Corot, Courbet, Daubigny, Millet, décédés entre 1867 et 1878. Des œuvres des trois premiers sont même exposées à titre posthume (fig. 88)³⁴. L'introduction au catalogue officiel des peintures débute elle-même par l'évocation des morts de la décennie, avant d'exposer laborieusement de bonnes raisons de continuer à croire dans l'art français³⁵. Quant aux chroniqueurs, ils opposent volontiers la tristesse de l'école française à la gaieté et à la ferveur des nations qui «montent». Cette atmosphère sombre ne doit pas être réduite à un procédé rhétorique. On la trouve aussi bien sous la plume des critiques conservateurs, que chez les plus progressistes. Nostalgique de l'ordre ancien, Charles Blanc se sert de cette situation pour défendre ses convictions esthétiques:

Quel que soit notre amour pour la France et notre partialité pour tout ce qui fait sa gloire, il nous est impossible de ne pas rendre hommage à la vérité, ou du moins à ce qui nous paraît être la vérité, en disant que la peinture française est aujourd'hui comme un arbre qui produit encore de beaux fruits, mais dont la sève commence à s'affaiblir et aurait besoin d'être rajeunie. Les passions qui la ravivaient jadis se sont éteintes, les luttes ont cessé depuis longtemps. Les tempéraments énergiques, les artistes aux convictions farouches, les âmes d'une forte trempe, comme Ingres, les natures ailées, comme Eugène Delacroix, ont disparu, et s'il est encore des peintres de race, on les voit se défendre de monter sur les hauteurs. Très rares sont les artistes à la recherche des sujets qui comportent le style, ceux qui, au lieu de nous offrir le pléonasme fastidieux de la réalité, nous en délivrent au contraire, pour nous transporter dans les régions où la poésie donne un corps à tous ses songes, un air de vérité à tous ses mensonges.³⁶

Plus ouvert à la peinture moderne, Victor Cherbuliez, un Suisse installé à Paris, n'a pas de prévention nationale, et il ne défend pas de cause esthétique. Pourtant, dans le compte rendu de l'Exposition qu'il rédige pour la *Revue des deux mondes*, il met son lecteur en conditions dès les premières lignes:

Nous ne ferons point de réflexions moroses, nous nous abstiendrons de toute comparaison chagrine et fâcheuse. Il serait vraiment trop facile d'avancer et de prouver qu'en ce qui concerne les beaux-arts l'Exposition universelle de 1878 est inférieure à ses devancières, surtout à celle de 1855, qui a jeté un si vif éclat et laissé un ineffaçable souvenir. Hélas! les morts vont vite; on leur succède, mais on ne les remplace pas toujours.³⁷

³⁴ *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel*, 1981 (1878), nos 200 à 209 (Corot), 214 (Courbet), 225 à 233 (Daubigny).

³⁵ «Notice sommaire», dans: *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel*, 1981 (1878), pp. 5-6.

³⁶ Blanc, 22.8.1878.

³⁷ Cherbuliez, 1.8.1878, p. 616. Sur cet homme de lettres, voir: Berchtold, 1966 (1964), pp. 398-407.

L'extrême diversité des points de vue exprimés dans les comptes rendus donne l'impression d'une relativisation généralisée des critères de jugement esthétique. C'est là une conséquence directe du hiatus que les critiques constatent entre la production réelle privilégiant des sujets plutôt commerciaux d'une part et, d'autre part, la politique artistique de la III^e République naissante. Celle-ci est encore orientée vers la «grande peinture». En 1874, le directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières établit d'ailleurs un Prix du Salon pour encourager la peinture d'histoire qui brille de ses derniers feux à l'Exposition universelle (William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel, etc.)³⁸.

Un tel relativisme est aussi une conséquence de la pensée historique dominante. Paul Mantz en est une victime toute désignée. Il conclut son étude sur le Salon de 1878 en avouant ses doutes. Il a lui-même intimement éprouvé l'évolution des jugements esthétiques contemporains depuis son premier *Salon* publié en 1847³⁹. Il est également sensible aux changements qui affectent le jugement dans l'histoire longue. Préparant la publication de monographies réhabilitant Hans Holbein, François Boucher, François Lemoyne et Charles-Joseph Natoire⁴⁰, il confie précisément au poids de l'histoire la responsabilité du jugement suprême:

Ce que l'avenir pensera des nobles efforts de l'art moderne, nul ne peut le prévoir. Mais, si nos enfants devaient avoir un jour la cruauté de nous juger sévèrement, on leur adresserait par avance une prière, on leur demanderait de tenir compte de nos difficultés. La sérénité des temps naïfs nous est défendue. Nous vivons dans les complications infinies et dans la lutte des souvenirs inévitables. Aux leçons parfois despotiques des idéals [sic] antérieurs vient s'ajouter le rêve légitime d'un siècle qui doit croire à la nature, parce qu'il croit à la science. Comment faire l'harmonie dans cette bataille des idées?⁴¹

Ni les critiques ni le public ni même la plupart des peintres ne sont alors prêts à voir dans le groupe impressionniste un ferment de renouveau. Edouard Manet s'en plaint à son ami Antonin Proust au sortir d'une visite à l'Exposition des beaux-arts:

Ah! [...] ils sont là quelques-uns! Vrai, venir tourner en ridicule les Degas, les Monet, les Pissarro, blaguer Berthe Morisot et Mary Cassatt, se tordre de rire devant les Caillebotte, les Renoir, les Gauguin et les Cézanne, quand on pond de la peinture pareille! Je fais cependant tout mon possible pour trouver cela bien. Je ne peux pas.⁴²

Après avoir vu son envoi à l'Exposition universelle refusé et après avoir envisagé un instant d'organiser une exposition personnelle comme en 1867, Manet finit par renoncer à toute présentation de ses œuvres en 1878⁴³. Son atelier reçoit toutefois la visite d'un prestigieux membre du Jury international, le président de la *Royal Academy* de Londres,

³⁸ Genet-Delacroix, 1992, p. 70; Mayo Roos, 1989, p. 57. Voir aussi: Orwicz, 1991; Mainardi, 1994 (1993); Gotlieb, 1996; Zimmermann, 2002.

³⁹ Mantz, 1847.

⁴⁰ Mantz, 1879 et 1880.

⁴¹ Mantz, 4.8.1878.

⁴² Proust, 1996 (1897), p. 50.

⁴³ Mayo Roos, 1988, p. 395.

Sir Frédéric Leighton. Proust rapporte au sujet de cette visite que Manet «eut un mouvement de contentement en pensant que s'il n'était pas au Champ-de-Mars, on venait du Champ-de-Mars pour le voir.»⁴⁴

Le désarroi de la critique parisienne contraste précisément avec l'admiration des étrangers pour l'art français. Plusieurs pays développent leurs propres institutions artistiques sur le modèle de la France. Les expositions qu'organisent celles-ci ne se réduisent pas à l'accueil et à la distinction des artistes et d'un style nationaux. Elles s'ouvrent au contraire à des personnalités et à des expressions stylistiques internationales, parmi lesquelles les contributions venues de Paris font office de faire-valoir et de caution. L'*Internationale Kunstausstellung* de Munich est l'exemple le plus célèbre et le plus influent de ce phénomène d'ouverture⁴⁵. Après une première exposition internationale peu médiatisée en 1863, la *Künstlergenossenschaft* de Munich frappe un grand coup en 1869. Le gouvernement royal bavarois soutient fortement l'initiative, pour ne pas dire qu'il la capte. Il prend l'exposition sous son protectorat, met à la disposition des organisateurs une partie du *Glaspalast*, octroie des récompenses aux exposants⁴⁶. Les organisateurs sollicitent une importante représentation française, tant auprès des artistes eux-mêmes qu'auprès de collectionneurs privés et du gouvernement. C'est au ministre français des Affaires étrangères que s'adresse dans ces termes, en juillet 1869, la Légation de Bavière à Paris:

Le nombre des objets d'art annoncés par ces artistes [français ou étrangers résidant en France] surpasse déjà 400 [...] provenant de galeries particulières dont les propriétaires ont bien voulu consentir à les prêter à l'Exposition de Munich. Tout importante que paraisse, dès maintenant, la partie française de cette Exposition, les visiteurs qui, sans doute, viendront en grand nombre de toutes les parties du monde à Munich, n'y pourraient apprécier complètement et à sa juste valeur la grande école française de nos temps. La Commission Directrice de l'Exposition a donc cru devoir solliciter mon entremise auprès de V.E. afin d'obtenir du Gouvernement Français le prêt des tableaux désignés sur la liste no 2, ci-incluse. Ces tableaux achetés par le Gouvernement au Salon dernier, ont pour auteurs des artistes qui n'ont pu se rendre à l'invitation de concourir à Munich, mais dont la participation y est vivement désirée. Je viens, par conséquent, sur les ordres de mon Gouvernement, avoir recours à l'obligeance de V.E. en La priant de vouloir bien faire obtenir à notre Exposition les tableaux sus-mentionnés. [...] Il m'a été encore exprimé le désir de voir représentés à notre Exposition Ary Scheffer, Delacroix, Comte, Cabat, Decamps, Millet, Auguste et Rosa Bonheur, Hugues Merle et Hébert. Toutes les démarches pour obtenir leurs œuvres sont jusqu'ici restées infructueuses.⁴⁷

Le gouvernement français saisit cette occasion pour démontrer ses bonnes relations avec l'Etat le plus puissant du sud de l'Allemagne. Il répond favorablement et envoie une quarantaine de tableaux appartenant à l'Etat. Au total, sur les quelque 3'400 tableaux de toutes provenances exposés à Munich, plus de 350 sont peints par des

⁴⁴ Proust, 1996 (1897), p. 52.

⁴⁵ Voir: Smoot, s.d. [1981]; Grösslein, 1987; Hansky, 1994.

⁴⁶ Hansky, 1994, pp. 26-30, 48-50.

⁴⁷ Copie de l. de la Légation de Bavière au ministre des Affaires étrangères, 1.7.1869 (AN, F²¹ 525, Dossier I).

artistes français ou actifs à Paris⁴⁸. Du côté des organisateurs munichois, l'effet recherché est double: se servir du prestige de l'art français comme argument publicitaire; satisfaire l'orgueil national des Français pour les engager à cautionner les éditions suivantes, qui feront de Munich la rivale de Paris. L'opération réussit d'ailleurs si bien que les quelque quarante-cinq tableaux prêtés par le gouvernement français en 1869 sont ensuite demandés à Vienne, Pest, Prague et Londres⁴⁹.

Les travaux du Jury international de l'Exposition universelle de 1878 sont marqués par l'émergence de cette Europe artistique multipolaire. Fait notable, la France abandonne la présidence du groupe des beaux-arts à un étranger, le peintre d'histoire et de genre, homme de lettres et sénateur italien Tullo Massarani⁵⁰. L'une des premières démarches du Jury est de réclamer auprès du ministre de l'Agriculture et du Commerce l'attribution d'un plus grand nombre de médailles pour les beaux-arts. La demande est reçue, et le nombre total des récompenses passe de 141 à 288, toutes distinctions confondues, et même à 306 en comptant les rappels⁵¹. La requête est parfaitement adéquate à l'esprit d'une exposition qui doit consacrer les progrès accomplis dans ce domaine. Mais la demande manifeste aussi la valeur et la légitimité persistantes de la reconnaissance parisienne pour des artistes et des représentants d'institutions qui, partout en Europe et en Amérique du Nord, s'approprient le modèle français.

Les membres étrangers du Jury international pèsent toutefois d'un poids nouveau dans certaines décisions, même s'ils n'ont aucun intérêt à bouleverser les règles du jeu. Par exemple, une proposition du représentant suisse, Théodore de Saussure, sur le mode d'attribution des huit médailles d'honneur conduit à l'adoption du vote individuel, «système qui est celui adopté en Suisse pour l'élection des conseils fédéraux⁵²». Une telle procédure est foncièrement démocratique, mais elle est désavantageuse pour la France, habituée à négocier des arrangements nationaux et internationaux entre les jurés. Le procès-verbal de la séance du jury du 18 juin 1878 rapporte par exemple la position de Maurice Cottier, membre du Conseil supérieur des beaux-arts:

M. Cottier pense qu'une entente s'établira d'elle-même à la séance, que les membres du jury communiqueront entre eux, qu'ils seront libres de retarder le moment de déposer leur vote dans l'urne pour arriver plus complètement à cette entente; que les choses se passent ainsi chaque année lors de la répartition des médailles du Salon.⁵³

⁴⁸ Hansky, 1994, annexe II.

⁴⁹ Voir: AN, F²¹ 525, Dossier I.

⁵⁰ Massarani, 1880, t. I, p. 1. L'Italien paie largement sa dette à l'égard de la France par cette publication où il fait notamment l'éloge de la reconstruction de Paris après les événements de 1870-71 (t. I, chap. II).

⁵¹ Ms du rapport du Président du Jury du Groupe I au commissaire général, 20.7.1878, pp. 8-10 (AN, F¹² 3454).

⁵² Procès-verbal de la séance du jury des sections 1 et 2 du premier groupe, 25.6.1878 (AN, F¹² 3454).

⁵³ Procès-verbal de la séance du jury des sections 1 et 2 du premier groupe, 18.6.1878 (AN, F¹² 3454).

Plus nombreux que les autres délégués nationaux, les Français savent qu'ils exercent une autorité réelle et morale sur les délibérations. Non seulement ils envisagent une répartition des médailles proportionnelle aux participations nationales, mais ils souhaitent en outre choisir les candidats français dans le sérail. L'adoption de la proposition de Saussure par le jury entraîne d'ailleurs immédiatement la démission des membres français les plus conservateurs: William Bouguereau, Gustave-Rodolphe Boulanger, Alexandre Cabanel, Jules-Elie Delaunay et Louis-Auguste Leloir⁵⁴. Léon Gérôme, Jean-Jacques Henner et Henri Lehmann les imitent bientôt⁵⁵. Significativement, les autres membres français se sentent obligés de déclarer solennellement qu'ils «ne jugeaient pas compromis par la décision de leurs collègues les intérêts des artistes de leur pays, qu'ils avaient une foi entière dans la justice et l'équité de leurs collègues étrangers⁵⁶». Par leur déclaration et par leur fidélité au jury, ils démontrent finalement qu'aucune surprise ne peut sortir des travaux d'une telle commission, quelle qu'en soit la composition et quoi qu'en écrive le critique Louis Gonse dans *La chronique des arts et de la curiosité*:

Seulement, fait très grave au point de vue de l'équilibre respectif des diverses nations, ces jurés démissionnaires qui, après tout, étaient la majorité, n'ont pas été remplacés. Le sens de la majorité a donc été déplacé et l'esprit qui a présidé à la distribution des récompenses a été sans doute tout autre qu'il n'aurait dû être. Il ne faudra pas perdre cela de vue en lisant la liste des récompenses. On voit que la malchance a poursuivi la section française des beaux-arts, du moins la peinture, jusque dans les opérations de son jury. Mal installée, mal exposée, mal distribuée, mal et insuffisamment composée, elle aura, en fin de compte, été mal jugée.⁵⁷

Le vote pour les médailles d'honneur consacre bien sûr des artistes attendus, dont la moitié sont Français: Bouguereau, Cabanel, Gérôme et Meissonier pour la France, les Anglais Herkomer et Millais, le Hongrois Munkacsy et le Belge Wauters. Commissaire de la section suisse, le peintre Albert Anker analyse finement le fonctionnement du Jury international qu'il compare à une instance politique. Mieux qu'un artiste, l'amateur Théodore de Saussure y fait merveille en 1878 pour défendre les intérêts des artistes helvétiques:

Rebuté et rabroué vingt fois, M. de S[aussure] revenait à la charge, reprenait et recommençait toujours de nouveau, avec une politesse exquise, avec tact et une grande ténacité. Meissonier et les grands aplombs ne l'intimidaient pas. Rompu aux affaires, il agissait avec aisance, il eût été capable, après la plus grosse rebuffade, d'aller, de s'approcher même de Meissonier, même le prendre par le bouton de son habit et lui dire les choses les plus insinuantes, bref un vrai Sarah Bernhardt.

[...] C'est un vrai marchandage, exactement comme à la Chambre, les étrangers se coalisent, il se fait des scissions, des concessions, des intrigues, où la candeur et la sécurité d'un père Gleyre [jury pour la Suisse en 1867], qui plane autre part, sont tout à fait déplacées.⁵⁸

⁵⁴ Procès-verbal de la séance du jury des sections 1 et 2 du premier groupe, 24.6.1878 (AN, F¹² 3454).

⁵⁵ Gonse, 13.7.1878.

⁵⁶ Procès-verbal de la séance du jury des sections 1 et 2 du premier groupe, 25.6.1878 (AN, F¹² 3454).

⁵⁷ Gonse, 13.7.1878.

⁵⁸ L. d'Albert Anker à Eugène Burnand, citée s.d. [1889] dans: Burnand, 1949, p. 158.

Un usage politique des beaux-arts

L'attitude de l'Empire allemand à l'égard de l'Exposition universelle de 1878 témoigne presque à l'excès de l'investissement politique dont les beaux-arts sont l'objet dans ce type de manifestation⁵⁹. Dans un premier temps, Berlin refuse totalement l'idée d'une quelconque participation allemande à l'Exposition. En organisant *in extremis* une représentation exclusivement artistique de l'Allemagne, le chancelier Bismarck se place sur le terrain d'élection de la France.

L'invitation de la France à l'Exposition universelle apparaît à l'Empire allemand comme une provocation, tant sur le plan économique que politique. Économiquement, l'Allemagne n'est pas en bonne posture. Comme la plupart des pays européens, mais à l'exception notable de la France, elle connaît alors une forte dépression⁶⁰. L'Exposition de Philadelphie, en 1876, a affaibli son prestige international. Elle y a donné l'image d'un colosse aux pieds d'argile⁶¹.

Politiquement, l'Exposition de 1878 est une revanche symbolique de la France sur son vainqueur de 1871. Bismarck tente d'ailleurs de faire capoter le projet parisien en profitant de l'autorité diplomatique de l'Allemagne. Il retarde la décision de son gouvernement sur la participation de l'Empire à la manifestation. La plupart des autres pays suspendent leur propre décision à celle de l'Allemagne. L'attitude souveraine de Berlin trahit la relative impuissance de la France dans le contexte politique européen. L'abstention supposée de l'Empire allemand met Paris en situation de faiblesse face aux revendications et aux exigences des nations participantes. Pour ne pas s'exposer à des retraits qui entraîneraient la faillite de la manifestation, la France doit céder des surfaces supplémentaires ou subventionner des constructions étrangères non budgétées⁶². Bismarck adopte finalement une position foncièrement politique. Visant à maintenir l'isolement diplomatique de la France, il annonce que l'Allemagne ne participera pas à l'Exposition de Paris.

Une section allemande des beaux-arts est pourtant présentée *in extremis*. Elle a un caractère tout à fait officiel. Son organisation est en effet confiée au directeur de l'Académie des beaux-arts de Berlin, le peintre d'histoire Anton von Werner (fig. 89)⁶³. Celui-ci n'en réfère qu'à l'empereur lui-même, qui se porte personnellement garant de toutes les dépenses occasionnés par l'organisation de la section⁶⁴.

La présence des artistes allemands est décidée deux mois seulement avant l'ouverture de l'Exposition. Elle reflète une réorientation de la politique de Bismarck face à la France. Rassurée par le résultat des élections d'octobre 1877 qui ont vu la défaite des

⁵⁹ Voir: Forster-Hahn, 1985; Pohl, 1989.

⁶⁰ Voir: Grothe, 1876.

⁶¹ Voir par exemple, dans un journal viennois: «Ein Armuthszeugniss», 10.12.1876.

⁶² *Rapport administratif*, 1881, t. I, pp. 66, 185-186.

⁶³ Voir: Bartmann, 1985; Gaehtgens, 1990; *Anton von Werner*, 1993.

⁶⁴ Forster-Hahn, 1985, pp. 512, 520.

conservateurs proches du président Mac-Mahon, l'Allemagne tend la main au nouveau régime résolument républicain⁶⁵. Elle est parfaitement consciente du rôle politique que les beaux-arts peuvent jouer dans ce contexte.

L'effet d'annonce de la soudaine participation allemande met la France en situation délicate. Les Allemands imposent les règles du jeu. Pour éviter d'être jugés par les vaincus d'hier et pour garder un contrôle aussi étroit que possible sur leur section, ils demandent que leurs artistes soient placés hors concours. Ils renoncent par ailleurs à exposer toute œuvre qui rappellerait le conflit franco-prussien. Devant tant de bonne volonté, Paris n'a plus qu'à s'aligner. Le Conseil des ministres ne peut qu'édicter la même interdiction à l'encontre des exposants français au Salon et à l'Universelle⁶⁶. Le caractère exceptionnel de la mesure apparaît bien lorsque l'on sait que le jury du Salon avait alors déjà procédé aux admissions, parmi lesquelles figuraient des peintures militaires, et non des moindres puisque certaines étaient signées par Edouard Detaille et Alphonse-Marie de Neuville⁶⁷. Les refusés optent alors pour une parade commerciale. Ils se rabattent sur la Galerie Goupil où ils exposent simultanément aux deux autres manifestations⁶⁸. Quant au gouvernement républicain qui s'est incliné devant l'Allemagne, il est accusé de haute trahison par l'opposition:

[...] la jeune école française, la plus française peut-être, n'est point représentée à l'Exposition universelle. Les peintres de bataille ont été exclus non pas seulement du bazar du Trocadéro, mais même du Salon annuel. [...] Quelques-uns de ces jeunes peintres qui tiennent haut et ferme pour notre honneur le drapeau français ont voulu montrer que, dans l'auberge banale qu'on appelle aujourd'hui Paris, il était des gens qui se gouvernaient. Detaille, Neuville, Protais, Dupray, Berne-Bellecour, c'est l'élite, et ce n'est ni un groupe, ni une école. Ils vont où leur tempérament les pousse, et chacun avec sa nature, traduisent ce qu'ils ont vu. Or, ils ont vu la guerre. C'est probablement pour ça que leurs tableaux déplaisent aux républicains.⁶⁹

La manœuvre de l'Allemagne est habile. Non seulement elle divise l'opinion publique, mais elle coupe la France d'une partie de son prestige artistique et l'empêche d'utiliser les beaux-arts à des fins immédiatement propagandistes. La France compte en effet notablement sur ses artistes pour imposer son prestige culturel. Dans les années 1870, les beaux-arts sont enrégimentés dans une guerre de reconquête symbolique. En 1876, trois mois seulement après le décret présidentiel instituant l'Exposition universelle des beaux-arts, et alors que l'Allemagne ne s'est pas encore prononcée sur sa participation, le directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières, donne une version presque caricaturale du nationalisme artistique. Il harangue les élèves de l'Ecole des beaux-arts,

⁶⁵ Voir: Pohl, 1989, pp. 404-420.

⁶⁶ Arrêté du ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts, 20 avril 1878, sur l'avis du Conseil des ministres du 17 avril (AN, F²¹ 524, Dossier I «Organisation», Sous-dossier «Refus des œuvres ayant trait aux événements de 1870-1871»).

⁶⁷ La liste des tableaux concernés, une dizaine tant à l'Exposition universelle qu'au Salon, est conservée (AN, F²¹ 524, Dossier I «Organisation», Sous-dossier «Refus des œuvres ayant trait aux événements de 1870-1871»). Voir aussi: Esner, 1997.

⁶⁸ Gœtschy, 1878; Montrosier, 1878/3.

⁶⁹ *L'ordre*, 15.5.1878.

à l'occasion de l'inauguration du monument à Henri Regnault, un jeune peintre prometteur, mort en héros pendant la guerre franco-allemande:

Il ne tient qu'à vous, jeunes gens, d'être vainqueurs dans la lutte [...]. Là, mes amis, est la vengeance de Regnault et l'honneur qu'il s'agit de maintenir à la France. Tout cela est dans vos mains: l'art, aujourd'hui, c'est la France. La victoire de l'art français, c'est la gloire de l'école et du pays. Il faut que désormais, en souvenir de l'héroïque sacrifice de Regnault et de ses camarades, on puisse écrire au fronton de cette école: c'est ici qu'on apprend à honorer la patrie par ses œuvres, c'est ici qu'on apprend à bien mourir pour elle.⁷⁰

Grâce à la publicité faite à son «coup», l'Allemagne s'assure en outre une attractivité et une visibilité exceptionnelles. L'emplacement de la section et les comptes rendus de la critique en témoignent. Philippe de Chennevières en fait les frais. Pendant les premières semaines de l'Exposition, il est accusé par la presse parisienne de n'avoir pas consacré à l'organisation de la section française des beaux-arts, tout le soin requis par cette mission, à proprement parler, nationale. Dans la *Gazette des beaux-arts*, par exemple, Louis Gonse écrit:

Nous n'en parlerons que pour mentionner avec la plus amère tristesse la façon vraiment inouïe, honteuse, avec laquelle les salles françaises ont été aménagées, ou plutôt n'ont pas été aménagées du tout, à côté des salles étrangères qui sont des modèles de convenance, d'élégance et de confortable aussi bien pour l'esprit que pour le corps. En France, c'est le désert sans repos, sans oasis d'aucune sorte, c'est l'horrible nudité, c'est le désordre, l'invraisemblable de la mise en scène et de la distribution des œuvres, c'est une sorte de défi jeté à la conscience publique, à la dignité de notre art national; c'est le soufflet donné en plein visage et qui nous laisse au front une rougeur indélébile. Pas un siège pour s'asseoir, pas de nattes pour étouffer le bruit des pas et amortir la poussière, des loques de toile peinte aux portes en guise de tentures, un jour cru avec des traînées de soleil sur les cadres, voilà le bilan!⁷¹

Les chroniqueurs opposent le manque de soin apporté à l'arrangement de la section française au raffinement de l'installation allemande⁷². Celle-ci se présente comme un accueillant salon. Les parois sont tendues de tissu, l'éclairage zénithal irrégulier crée des ambiances variées, des plantes vertes et des sculptures rythment l'espace central, des chaises et des fauteuils invitent le visiteur à s'arrêter et à prendre place autour d'une table de consultation (fig. 90-91). Victor Cherbuliez évoque cette ambiance propice à la propagande des intentions pacifiques de l'Empire:

L'exposition allemande, arrangée avec beaucoup de discernement et de goût, respire un air éminemment bourgeois; on pourrait croire en la parcourant que l'Allemagne est le pays le plus tranquille, le plus pacifique, le plus modeste de l'Europe, où chacun, retiré chez soi, s'occupe de ses petites affaires particulières et surveille son pot-au-feu, sans se soucier de jouer le moindre rôle dans l'histoire du monde. Il n'y a rien dans cette grande salle qui puisse faire penser à M. de Bismarck, au traité de Berlin, aux élections du *Reichstag*; mais on y trouvera quelques excellents portraits, de nombreux tableaux de genre, parmi lesquels il en est de remarquables, quelques paysages intéressants et un tableau de demi-caractère, qui est une œuvre très bien venue et vraiment réjouissante.⁷³

⁷⁰ Chennevières, 1878, p. 12.

⁷¹ Gonse, 1878, p. 492.

⁷² Par exemple: Vachon, 1878, p. 31.

⁷³ Cherbuliez, 15.8.1878, p. 862.

Face à l'organisation de la section française, la campagne de presse est suffisamment forte pour entraîner la démission de Chennevières au cours du premier mois de l'Exposition. Les arguments décisifs contre le directeur des beaux-arts mettent en cause l'arrangement matériel de la section bien sûr, mais aussi et surtout l'absence, la rareté ou la dispersion des œuvres des grands peintres disparus au cours de la décennie 1867-1878, tels Corot, Courbet, Daubigny, Diaz, Millet et Rousseau⁷⁴. Selon les critiques, la reconnaissance des représentants majeurs du réalisme moderne est un devoir patriotique. Albert Wolff se déchaîne dans *Le Figaro*:

L'absence d'une salle spécialement consacrée aux grands morts des deux derniers lustres est une tache ineffaçable dans l'Exposition internationale. Je ne reviendrai pas sur cet incident attristant; la colère fait trembler ma plume quand elle essaie de parler d'une si révoltante ingratitude.⁷⁵

Le critique d'art en appelle aux collectionneurs, pour qu'ils montent une exposition à leur initiative avec les œuvres de ces grands défunts. Et il ajoute significativement: «[...] il est permis de penser que l'Etat s'associerait d'enthousiasme à une entreprise si vraiment patriotique.⁷⁶» Le marchand d'art Durand-Ruel tire parti de la faible représentativité historique de l'Exposition universelle et du caractère récent des œuvres exposées au Salon. Il organise une exposition rétrospective où ne figurent que des tableaux de peintres disparus. Delacroix, Courbet, Millet, Rousseau, Troyon et Decamps y sont représentés par quelques célèbres compositions, tels *La Mort de Sardanapale*, *Les Demoiselles des bords de la Seine* ou *L'Angélus*. Le marché privé entre directement en concurrence avec l'exposition d'Etat. De fait, la Décennale de l'Exposition universelle ne peut, règlementairement, admettre que des œuvres postérieures à l'Exposition de 1867. Mais Durand-Ruel exploite sciemment le souvenir éblouissant laissé par l'exposition rétrospective de 1855:

Malgré l'immense quantité de tableaux exposés à la section française du Champ-de-Mars, ce n'est point là que les étrangers, et même beaucoup de Parisiens, pourraient apprécier l'art français à sa valeur exacte. Il y manque beaucoup de nos gloires, parmi les maîtres d'hier et parmi les maîtres d'aujourd'hui et de demain. Enfin un grand nombre de peintres qui sont représentés, ne le sont pas par leurs œuvres les plus remarquables. Heureusement, en même temps que cette exposition si peu complète, une autre exposition a lieu rue Laffitte. C'est bien là que l'honneur de l'école française est le plus hautement revendiqué.⁷⁷

L'accusation des critiques porte bien, en définitive, sur le «lâchage» d'une partie significative de la nouvelle peinture française par l'administration des beaux-arts, un abandon que le gouvernement essaie de rattraper *in extremis* par l'octroi de diplômes

⁷⁴ Voir, par exemple: Cherbuliez, 1.8.1878, p. 620; Clarétie, 1879; Mantz, 1878; Véron, 1878/2; Zola, 1959 (1878).

⁷⁵ Wolff, 29.5.1878.

⁷⁶ Wolff, 29.5.1878.

⁷⁷ Introduction de la rédaction de *L'Artiste* à l'article de Bertall, septembre 1878, repris de *Paris-Journal*, p. 151.

posthumes aux familles des peintres dont l'œuvre aurait été jugée digne de recevoir une médaille d'honneur ou une première médaille⁷⁸.

Le lâchage dont on accuse Chennevières existe bel et bien. Il témoigne de l'orientation élitiste de la République conservatrice⁷⁹. L'acharnement dont est victime le directeur des beaux-arts s'explique par les violents débats politiques et culturels qui secouent le nouveau régime. La neutralisation de Chennevières est amorcée en 1875 déjà⁸⁰. Son ministre de tutelle, le républicain libéral Henri Wallon, lui impose alors un Conseil supérieur des beaux-arts, chargé de penser et de mettre en œuvre la politique artistique de la III^e République⁸¹. A la faveur de l'Exposition universelle, 1878 est une année de trêve dans l'opposition entre le parti conservateur au pouvoir et la faction républicaine qui triomphera dans les premières semaines de l'année suivante avec l'investiture de Jules Grévy à la présidence de la République. Au contraire des conservateurs comme Chennevières, les partisans de la République opportuniste soutiennent la liberté de l'art et des artistes. Ils considèrent les maîtres exclus de l'Exposition officielle de 1878, à la fois comme des modèles de l'opposition aux institutions académiques, et comme les héros d'un art national et contemporain qu'une exposition représentative comme l'Universelle ne peut oublier.

Dès son avènement, la République opportuniste réoriente profondément la politique artistique de la France. Les circonstances de l'Exposition universelle permettent de saisir les prémisses de ce redéploiement⁸².

Vers une réorientation de l'engagement de l'Etat

L'Exposition de 1878 représente une charnière importante dans la réorientation de l'engagement artistique de l'Etat français. Elle sanctionne une décennie pendant laquelle le mode d'organisation du Salon a été mis en cause de divers côtés⁸³. Elle met en évidence les ambiguïtés et les impasses du système officiel d'encouragement des artistes. Celui-ci est fondé sur un *cursus honorum* dont on trouve les principales étapes dans les brèves notices biographiques présentant chaque artiste dans le catalogue de l'Exposition: Prix de Rome (pour les plus âgés), médailles aux Salons et aux expositions universelles, admission dans l'ordre de la Légion d'honneur, élection à l'Académie des beaux-arts de l'Institut (fig. 92).

⁷⁸ Ms du rapport du Président du Jury du Groupe I au commissaire général, 20.7.1878, p. 15 (AN, F¹² 3454).

⁷⁹ Voir: Orwicz, 1991.

⁸⁰ Voir: Mayo Roos, 1989.

⁸¹ Genet-Delacroix, 1992, p. 70 et chap. 3.B.

⁸² Voir: Levin, 1986; Hargrove, 1991; Orwicz, 1991; Genet-Delacroix, 1992; Mainardi, 1993; Vaisse, 1995.

⁸³ Voir: Vaisse, s.d. [1981], pp. 148-151; Mayo Roos, 1996.

Pour les peintres, l'Exposition révèle l'inadaptation du système de reconnaissance officiel. Les artistes reconnus par les institutions et soutenus par l'Etat sont trop peu nombreux. Il s'ensuit des conflits d'intérêts entre la nécessité d'une représentation artistique nationale du meilleur niveau, l'impartialité des jurys, et les aspirations personnelles des artistes à la notoriété. Presque tous les membres français du Jury international des récompenses font ou feront partie de l'Institut, ce qui montre bien que la participation aux expositions universelles s'intègre dans le *cursus honorum* courant⁸⁴. Cette appartenance à l'«establishment» artistique signale que les conflits d'opinion survenant dans un cercle aussi étroit ne doivent pas être compris en termes d'opposition entre peintres institutionnels et artistes indépendants. Ils révèlent plutôt des fractures idéologiques au sein même de l'Académie des beaux-arts et parmi les artistes qui en partagent les valeurs⁸⁵.

Une proposition du peintre Ernest Hébert aux membres français du Jury international provoque des réactions qui signalent l'enjeu véritable: le mode de désignation ou de confirmation de l'élite artistique. Hébert demande à ses collègues de placer leurs œuvres hors concours, afin qu'ils ne s'exposent pas au reproche fait au jury d'admission français d'être à la fois juge et partie⁸⁶. Quoique le règlement autorise ce double statut, la question est âprement débattue dans une séance de jury⁸⁷. Le cumul des fonctions, des honneurs et des succès est au cœur du débat. Les membres du jury sont recrutés parmi les artistes les plus en vue de la nation. Plusieurs siègent déjà à l'Académie des beaux-arts (Bouguereau, Cabanel, Gérôme, Hébert, Lehmann, Meissonier). Il paraît donc naturel - *a fortiori* dans un concours international - que les jurés cooptent leurs propres œuvres. L'intérêt de la proposition discordante de Hébert réside dans le parti de mettre son éthique d'artiste au-dessus des intérêts politiques de son pays.

La diversité des réponses des jurés à la question de la mise hors concours - *statu quo* réglementaire, exemption, démission - révèle une situation où intérêts personnels et prestige national se mélangent. Le discours ambigu de Meissonier, qui préside le jury de la section de peinture, est instructif à cet égard. Soucieux de conserver la distinction que lui apporte sa fonction officielle et de faire sanctionner la réorientation de sa propre production vers la peinture d'histoire⁸⁸, il reste fidèle à son poste de juré et place ses œuvres hors concours, tout en affirmant que la démission est la seule solution pour les membres du jury qui voudraient avoir une attitude claire. Mais il ajoute aussitôt, montrant ainsi les limites du système de reconnaissance officielle:

⁸⁴ Bonnat, Bouguereau, Boulanger, Breton, Cabanel, Delaunay, Gérôme, Hébert, Henner, Laurens, Lehmann, Meissonier. Seuls Baudry et Leloir n'en feront jamais partie.

⁸⁵ Voir: Vaisse, s.d. [1981].

⁸⁶ Ms du rapport du Président du Jury du Groupe I au commissaire général, 20.7.1878, p. 7 (AN, F¹² 3454). Sur la complaisance du jury d'admission français envers lui-même, voir, par exemple, la sévère diatribe parue dans la *Revue des deux mondes* (Cherbuliez, 1.8.1878, p. 619).

⁸⁷ Procès-verbal de la séance du Jury international du premier groupe, 14.6.1878 (AN, F¹² 3454).

⁸⁸ Voir: Gotlieb, 1996; Hungerford, 1999.

[...] des démissions seraient certainement fâcheuses, car les démissionnaires ne pourraient être remplacés que par des hommes moins éminents, moins compétents, moins désintéressés. [...] Si les meilleurs artistes se retirent du concours, on sera donc obligé de donner les récompenses à des artistes secondaires au grand étonnement du public.⁸⁹

Le problème soulevé par Meissonier est fondamental dans le cas d'une exposition internationale où, à travers les artistes, ce sont les nations qui se comparent symboliquement. Il trouve naturellement un large écho au sein du Jury international, comme en témoigne un rapport des travaux, lu à la séance plénière du groupe des beaux-arts, le 5 juillet 1878:

Nous ne pouvons passer sous silence les difficultés qui ont été la conséquence de ce fait qu'un très grand nombre des membres du jury, tant français qu'étrangers, se trouvaient être des maîtres du mérite le plus éminent et étaient ainsi forcément désignés pour les plus hautes récompenses. Le même cas s'était présenté en 1867 et avait donné lieu aux mêmes scrupules. D'une part, un artiste peut hésiter à se laisser couronner par un jury dont il fait partie et d'autre part, si les artistes les plus distingués se retirent, le pays auquel ils appartiennent est moins bien représenté et la valeur des premières médailles peut paraître diminuée.⁹⁰

Dans *La chronique des arts et de la curiosité*, Louis Gonse distingue trois groupes parmi les jurés: ceux qui veulent s'en tenir à la lettre du règlement et donc rester juge et partie (Meissonier); ceux qui restent juges et se retirent du droit aux récompenses (Baudry, Bonnat, Breton, Hébert, Laurens); ceux qui quittent le jury pour pouvoir concourir aux médailles (Bouguereau, Boulanger, Cabanel, Delaunay, Gérôme, Henner, Lehmann, Leloir)⁹¹.

La fracture qui s'opère entre les démissionnaires et les non-démissionnaires français ne départage aucunement les membres de l'Institut et les peintres qui n'en sont pas; elle ne traduit guère l'affrontement de solidarités corporatistes. Elle signale plutôt l'introduction d'un débat de nature idéologique sur le rôle de l'Etat dans la reconnaissance artistique, qui conduira à la dissidence de la Société des artistes indépendants en 1884.

Fin 1880, l'Etat décide de remettre aux artistes l'organisation du Salon annuel. Ce faisant, il leur délègue la responsabilité entière de l'admission⁹². De son côté, il ne se charge plus, dès lors, que de la mise sur pied d'une exposition rétrospective triennale, sévèrement sélectionnée, véritable vitrine de la production artistique nationale (fig. 93). Les deux institutions consacrent définitivement l'opposition déjà ancienne entre le Salon présentant la production annuelle d'une part et, d'autre part, une manifestation dont le caractère rétrospectif s'inspire directement des expositions universelles des beaux-arts⁹³. Tandis que la Triennale permet l'affirmation d'une culture d'élite vouée à

⁸⁹ Procès-verbal de la séance du jury du Groupe I, 14.6.1878 (AN, F¹² 3454).

⁹⁰ Ms «Rapport de la Section I et II du groupe des Beaux-Arts» au président du groupe, par de Laveleye, s.d., n.p. (AN, F¹² 3454).

⁹¹ Gonse, 13.7.1878.

⁹² Voir: Genet-Delacroix, 1992, pp. 126-131.

⁹³ Vaisse, s.d. [1981], pp. 148-149.

s'inscrire dans l'Histoire, le Salon continue de faire droit aux revendications démocratiques des artistes et à leurs réclamations commerciales de plus en plus pressantes. Les deux arguments sont invoqués par le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts⁹⁴. Il envisage en effet:

[...] l'organisation de deux séries d'expositions: 1. les expositions annuelles ou Salons; 2. les expositions triennales ou récapitulatives. Les unes seraient pour ainsi dire les expositions des artistes, et les autres les expositions de l'art.⁹⁵

L'Exposition universelle a cruellement mis en lumière les appétits pécuniaires des artistes. Alors que le catalogue suisse imprime carrément le prix de vente des tableaux, le *Rapport administratif* de la manifestation constate que les artistes confondent désormais Exposition universelle et exposition commerciale:

Les artistes, à l'étranger comme en France, se sont habitués à rechercher avant tout dans une exposition le moyen d'écouler leurs œuvres. A leur instigation, chaque pays avait demandé des espaces beaucoup plus considérables que ceux qui pouvaient être mis à sa disposition. Il fallait faire admettre aux Commissaires délégués que les organisateurs de l'Exposition de 1878 n'avaient eu et n'avaient pu avoir d'autre but que celui d'établir et de faciliter la comparaison entre les différentes écoles, en mettant en évidence les œuvres remarquables produites dans chacune d'elles depuis l'année 1867, et que, par conséquent, les artistes devaient s'attacher à n'envoyer qu'un petit nombre de morceaux de choix, dignes en tous points d'attirer l'attention des visiteurs. Mais, en dépit des meilleurs raisonnements, quelques-uns d'entre eux s'obstinaient à ne pas comprendre et ne se rendirent que quand toute résistance devint impossible.⁹⁶

Le 28 décembre 1878, un décret présidentiel institue la coexistence du Salon et de l'Exposition nationale triennale⁹⁷. C'est dire que la question a été préparée et débattue parallèlement à la préparation de l'Exposition universelle. Déjà présente sous le directorat de Charles Blanc au début des années 1870, elle est un point important du programme de direction de Philippe de Chennevières dès 1873, et elle est reprise par son successeur Eugène Guillaume en 1878⁹⁸. Le rapport du ministre des beaux-arts à l'appui du décret présidentiel envisage d'ailleurs déjà la remise graduelle de l'organisation du Salon aux artistes⁹⁹.

Les nouvelles priorités du régime républicain

⁹⁴ Champier, 1879, p. 77.

⁹⁵ «Le Salon triennal et le Salon annuel. Rapport au président de la République», dans: Champier, 1879, p. 653.

⁹⁶ *Rapport administratif*, t. I, 1881, pp. 185-186.

⁹⁷ *Journal officiel*, 31.12.1878. Voir: Vaisse, 1995, pp. 118-121.

⁹⁸ Chennevière, 1979 [1883], IV, pp. 83-87; Mayo Roos, 1989, pp. 57-58; Mainardi, 1994 (1993), chap. 2.

⁹⁹ «Le Salon triennal et le Salon annuel. Rapport au président de la République», dans: Champier, 1879, p. 653.

Les marques de désengagement partiel de l'Etat pourraient signaler la mise en œuvre résolue d'une politique artistique véritablement républicaine, telle que la formule le sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts, Edmond Turquet:

La protection que l'Etat accorde aux beaux-arts n'a de raison d'être sous un régime républicain, que si les beaux-arts servent à l'enseignement populaire.¹⁰⁰

Une telle lecture sélectionne les manifestations favorables à la thèse de l'alliance républicaine entre pédagogie et démocratie. Dans cette optique, l'Etat concentre son action sur le patrimoine et sur l'éducation artistique¹⁰¹. Les expositions rétrospectives, organisées parallèlement à la Décennale de peinture, renforcent en partie cette vision. Dans les premiers projets d'organisation de l'Exposition de 1878, les manifestations à caractère rétrospectif occupent une place centrale¹⁰². Leur nombre et leur importance se réduisent toutefois sensiblement dans la réalisation définitive, démontrant de la sorte la complexité et les hésitations de la politique artistique au cours des premières années de la IIIe République¹⁰³. C'est ainsi que les projets d'organisation du Palais du Champ-de-Mars donnent d'abord la place d'honneur à une exposition des chefs-d'œuvre des musées de province¹⁰⁴, qui se transforme bientôt en une exposition des portraits nationaux¹⁰⁵. Celle-ci est vraisemblablement calquée sur le modèle de la *Gallery of National Portraits*, ouverte en 1859 à Londres et elle-même inspirée de Versailles¹⁰⁶. L'exposition française connaît toutefois un sort moins favorable, puisqu'elle est finalement recalée dans les salles de conférence du Trocadéro. Elle y est tardivement inaugurée et difficilement visible du fait des autres attributions dévolues aux espaces qui l'accueillent¹⁰⁷.

Les expositions rétrospectives réagissent à un contexte caractérisé par la diffusion internationale des modèles artistiques et par un doute persistant sur la qualité de l'art contemporain. Elles visent à enraciner ce dernier et à le situer dans une histoire culturelle nationale où les monuments historiques sont enrôlés depuis la Monarchie de Juillet¹⁰⁸. En 1878, une exposition d'objets d'art ancien est présentée dans quinze salles de l'aile gauche du Palais du Trocadéro. Essentiellement constituée d'objets représentatifs des arts décoratifs français, elle offre un panorama allant de la préhistoire

¹⁰⁰ Turquet, 1879, p. 1.

¹⁰¹ Genet-Delacroix, 1992, pp. 131, 212-231. Voir aussi: Levin, 1986.

¹⁰² Voir: Jouin, 1879; *Rapport administratif, 1881*, t. 1, p. 192.

¹⁰³ Sur le climat artistique et institutionnel des années 1870, voir: Mainardi, 1994 (1993).

¹⁰⁴ AN, F12 3492, Dossier «Sections étrangères. Direction. Plans généraux de modifications successives de répartition des emplacements concédés aux Commissions nationales»; *Rapport administratif, 1881*, t. I, pp. 192, 563-570.

¹⁰⁵ Jouin, 1879, p. IV.

¹⁰⁶ Taylor, 1999, p. 93.

¹⁰⁷ *Rapport administratif, 1881*, t. 1, p. 66. C'est finalement une galerie de plus de 900 portraits représentant des personnages importants de nationalité française ou peints par des artistes majeurs, des origines à 1830 environ.

¹⁰⁸ Genet-Delacroix, 1992, p. 122.

au XVIII^e siècle¹⁰⁹. Elle s'organise autour de plusieurs collections privées, ainsi érigées en patrimoine national, et coïncide avec la mise en train de l'inventaire des richesses d'art de la France. Dans son rapport au ministre de l'Instruction publique à l'appui de l'inventaire, Chennevières en appelle d'ailleurs au prestige national:

[...] l'inventaire [...] ne flattera pas seulement notre juste orgueil, il rehaussera singulièrement aux yeux de l'étranger l'éclat de notre nation. [...] Il y a un mois à peine, Monsieur le Ministre, vous disiez aux délégués des sociétés savantes, réunis à la Sorbonne sous votre présidence: «Travaillez, travaillez avec confiance, continuez vos paisibles et fécondes études; la mission que vous avez librement assumée est grande et patriotique [...]. Il faut, par le spectacle de sa grandeur passée, susciter en notre société de généreux desseins et de mâles vertus [...]». J'ai cru, Monsieur le Ministre, entrer dans votre pensée en proposant aux innombrables corporations savantes [...] un but à leurs travaux, un cadre à leur activité. Si le travail seul «sans préoccupations étrangères» peut régénérer notre pays, j'ai voulu, sur le terrain que vous avez jugé bon de me confier, et pour une œuvre que je crois digne de votre administration, ouvrir une carrière abondante à tous ces hommes de bonne volonté qui, dans notre pays, n'ont jamais fait défaut à qui leur a demandé d'apporter leur pierre à un monument d'intelligence et de patriotisme.¹¹⁰

L'appropriation nationale du patrimoine artistique ancien est un fait marquant de l'Exposition de 1878. Pour la première fois, une exposition universelle française s'inspire directement, dans plusieurs secteurs, de caractères propres aux musées. Elle est certes dépourvue de la permanence et de la fonction de conservation d'objets, inhérentes à de telles institutions, mais elle s'assigne la constitution et la communication «démocratique» d'une mémoire et d'un savoir. Cette étape correspond à l'autonomisation croissante de l'histoire de l'art, discipline dont le premier congrès international est organisé à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne en 1873¹¹¹. Si l'Exposition universelle des beaux-arts de 1855 sert de modèle à un type de présentation historique, c'est à titre quasiment mythique. De l'avis général, son caractère rétrospectif a sensiblement contribué à un succès qui, vingt ans plus tard, exerce encore une fascination considérable sur le public et les critiques¹¹². L'exposition d'objets d'art ancien au Trocadéro évoque encore un autre modèle: le *South Kensington Museum* de Londres qui, formé dans le sillage de l'Exposition universelle de 1851, associe des fonctions d'exposition, de conservation et de communication. La France officielle se rallie tardivement à ce modèle qui, s'il fait école dans toute l'Europe, a toutefois sensiblement évolué depuis l'époque de la première Exposition universelle de Londres. A partir des années 1860, les objectifs pédagogiques de l'institution dirigée par Henry Cole cèdent la place à une ambition nouvelle, inspirée par la valorisation croissante des beaux-arts: la formation d'une collection fondée sur la qualité esthétique et historique des objets qu'elle accueille¹¹³. Une telle réorientation inscrit le musée londonien parmi les institutions qui, comme la *Tate Gallery of British Art*, ouverte en 1897, contribuent

¹⁰⁹ Gamilly, 1878, pp. 307-309.

¹¹⁰ Chennevières, s.d. [1876], n.p.

¹¹¹ Dilly, 1979, pp. 161-164.

¹¹² Voir, par exemple: Clément, 2.5.1878.

¹¹³ Voir: Cardoso Denis, 1997.

désormais au prestige culturel de la nation¹¹⁴. La transformation du *South Kensington Museum* en *Victoria and Albert Museum* achèvera cette métamorphose au début du XXe siècle. Par un saisissant effet de retour, l'évolution de l'institution anglaise se calque sur le modèle français du rapport aux arts décoratifs, tel qu'il se cristallise dans l'Exposition de 1878 après plusieurs décennies d'élaboration.

Arts industriels *versus* arts décoratifs

Malgré des déclarations de principe reprenant le fameux thème de l'union entre l'art et l'industrie développé par le comte de Laborde dès les années 1850, l'Etat français observe traditionnellement une grande réserve à l'égard des arts industriels. De fait, c'est la première Exposition universelle de Paris qui, après avoir été tentée par le modèle industriel anglais, s'inscrit en contrepoint et définit le domaine proprement artistique comme une spécificité française.

Les pressions ne manquent pourtant pas en faveur des arts industriels sous le Second Empire, mais elles sont exercées par des groupes tellement actifs dans ce domaine que l'Etat peut légitimement considérer que ce secteur de la production nationale relève du marché et qu'il est en de bonnes mains, directement intéressées par son développement: la Société du progrès de l'art industriel, fondée en 1858, puis l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (1864) et la Société du Musée des arts décoratifs (1873, devenue Association en 1877). Ces deux dernières fusionnent en 1882 sous le nom d'Union centrale des arts décoratifs¹¹⁵.

La première exposition d'art industriel, organisée en 1861 par la doyenne de ces sociétés, n'obtient pas d'autre engagement de la part de l'administration que la mise à disposition du Palais de l'industrie¹¹⁶. Deux ans plus tard, et une année après avoir fait le constat des progrès des Anglais dans ce domaine à l'Exposition universelle de Londres, la Société se montre soucieuse de donner aux arts décoratifs français une véritable légitimité. Elle souhaite que l'exposition d'art industriel de 1863 soit ouverte simultanément au Salon, avec lequel elle partagerait le palais des Champs-Élysées. Mais c'est en vain qu'elle adresse à l'empereur une pétition dans ce sens¹¹⁷. L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie naît de ces circonstances défavorables, de la nécessité de pallier les insuffisances de l'Etat par l'initiative privée. Elle ouvre un musée et une bibliothèque en 1864, organise une première exposition en 1865, propose

¹¹⁴ Voir: Taylor, 1999.

¹¹⁵ Proust, 1892, p. 229.

¹¹⁶ Proust, 1892, p. 214.

¹¹⁷ Pétition de la Société du progrès de l'art industriel à l'empereur, s.d. [mars 1863]; L. de la Société du progrès de l'art industriel au ministre d'Etat, 3.4.1863, et réponse du ministre, 11.4.1863, alléguant la destination précise des crédits votés par le Corps législatif (AN, F²¹ 4079).

des conférences, des cours, des congrès, représente les arts industriels français à l'étranger, etc.¹¹⁸

Depuis l'Exposition rétrospective de 1855, ce sont bien les beaux-arts que la France officielle brandit comme emblème national. Le statut de l'Ecole impériale et spéciale de dessin est significatif de cette hiérarchie. Sous le Second Empire, l'établissement, alors familièrement appelé la «petite école», est une antichambre de l'Ecole des beaux-arts¹¹⁹. En 1878, la position centrale des beaux-arts dans le Palais du Champ-de-Mars atteste encore, dans l'esprit des organisateurs, de leur prééminence et de leur caractère de référence pour tous les autres champs de l'activité humaine. L'Exposition de 1878 consacre surtout la distinction, latente jusque là, entre les arts industriels d'une part, caractérisés par une production en série, et, d'autre part, les arts décoratifs, envisagés comme une fabrication de prestige, au caractère unique, équivalant aux beaux-arts. Elle annonce de la sorte le développement fulgurant des arts décoratifs de luxe dans les deux dernières décennies du XIXe siècle, un développement qui culminera avec l'Art nouveau.

La question de la promotion des arts industriels est réactivée sous la IIIe République, à la faveur des réflexions sur le rôle de l'Etat en matière artistique. La question de l'enseignement populaire, et même prolétaire, est au cœur du débat sur l'encouragement des arts industriels, qui infuse l'organisation de l'Exposition de 1878¹²⁰. Derrière l'opposition entre arts industriels et arts décoratifs se profilent deux conceptions politiques: démocratisme républicain *versus* élitisme aristocratique. L'organisation, le contexte et les conséquences immédiates de l'Exposition de 1878 mettent en présence ces deux conceptions antagonistes, qui reflètent les rivalités idéologiques entre républicains de toutes tendances et conservateurs.

Partisan du désengagement de l'Etat, le directeur des beaux-arts Philippe de Chennevières fait l'éloge de l'Union centrale, dans laquelle il voit un modèle de promotion privée. Il le déclare dans un discours qu'il prononce «A la distribution solennelle des prix de l'Union centrale des beaux-arts», le 14 décembre 1874:

Et tout cela, Messieurs, soyez en fiers, c'est le fruit de votre initiative privée, c'est le fruit de votre initiative individuelle. Cette initiative, quant à moi, je l'aime et l'aiderai toujours de toutes mes forces; et tout esprit vraiment patriote et libéral dans le bon sens du mot, l'aimera et l'aidera comme moi; elle décuplerait, si l'on savait s'en servir, les forces de la patrie.

Ceux qui veulent l'omnipotence et la continuelle ingérence de l'Etat dans les choses de l'art et de l'intelligence ne se doutent pas qu'ils favorisent le triomphe de la paresse, de la routine, de la mendicité et de la servilité humaine. L'autorité, Messieurs, n'a pas besoin, pour être utile en France, de tant compliquer son action.

Ah! que n'existe-t-il dix sociétés comme la vôtre auxquelles la Direction des beaux-arts, dans la cruelle impuissance où elle se trouve par l'insuffisance de ses budgets, puisse faire un constant appel pour vivifier ce monde si passionnément intéressant qui l'entoure et pour accomplir, au fur

¹¹⁸ Voir: Menn, 1874, pp. 185-221.

¹¹⁹ Laurent, 1998, p. 31.

¹²⁰ Voir: Mainardi, 1994 (1993), chap. 3.

et à mesure qu'elles se présentent, les œuvres fécondes, profitables à la gloire et à la richesse du pays!¹²¹

Un an après sa démission, en 1879, l'ancien directeur des beaux-arts accepte la présidence *ad interim* de l'Association du Musée des arts décoratifs. Il y défend toujours le principe de l'initiative privée et promeut la présentation au musée de modèles prestigieux. Le recours aux prêts de collectionneurs réputés comme le Duc d'Aumale ou les Rothschild désigne des objets hors pair, alliant raffinement esthétique et valeur historique. Il en va de même des entreprises sollicitées qui, comme Christofle, Barbedienne ou Deck, donnent l'exemple de productions limitées et d'une qualité quasiment artisanale. Différent en cela des promoteurs du *Kensington Museum*, Chennevières souhaite un «musée populaire, [un] Louvre des arts décoratifs», dont les collections d'étude devraient être complétées par des collections historiques dans l'esprit de la collection Wallace de Londres¹²².

Directeur des sections étrangères à l'Exposition universelle et également membre du comité directeur de l'Association du Musée des arts décoratifs¹²³, Georges Berger représente un tout autre point de vue. En 1878, il est sollicité par le ministre de l'Agriculture et du Commerce pour développer un projet visant à consacrer la galerie d'honneur du Palais du Champ-de-Mars à la création d'un musée professionnel. Sous cette appellation ne se cache rien d'autre qu'un musée des arts décoratifs, complété par une bibliothèque et par une école, et conçu sur le modèle du *South Kensington Museum*¹²⁴.

Le projet de Berger adopte le système de classification traditionnel des expositions universelles. Il valorise le travail et la transformation des matériaux selon une hiérarchie qui fait passer ces derniers de l'état brut au statut d'objet d'art. Il imagine de la sorte un consensus entre arts industriels et arts décoratifs:

Voilà l'homme armé, muni et outillé par la nature, la science et l'expérience pratique; nous avons à le considérer enfin comme artisan, comme inventeur, comme artiste. Les galeries du Musée professionnel doivent admettre dès lors les trois grandes divisions auxquelles correspond la catégorisation essentielle de nos besoins: l'aliment; le vêtement, comprenant la parure et les objets divers portés par la personne; l'habitation, avec tout ce qui constitue le décor fixe et le mobilier. [...] le visiteur appréciera le chemin parcouru entre la production courante qui répond strictement aux besoins qu'elle a mission de satisfaire et celle où les perfectionnements du métier et l'ingérence de l'art, à tous les degrés de son luxe, prennent une part prépondérante. La classification et les distinctions à établir deviendront difficiles quand il s'agira de définir où s'arrête l'industrie et où commence l'art, étant bien entendu que le Musée réservera un compartiment spécial aux chefs-d'œuvre de l'art décoratif.

¹²¹ Chennevières, 1878, pp. 25-26.

¹²² Chennevières, 1979 [1885], II, pp. 72-82.

¹²³ *Tableaux anciens et modernes*, 1878, pp. VI et XIII. Un peu plus tôt, Berger rédigeait déjà, à la demande du directeur des beaux-arts, un rapport tendant à la renaissance de la mosaïque dans les ateliers de la manufacture nationale de Sèvres, rapport qui est publié dans le *Bulletin de l'Union centrale* (Berger, 1876).

¹²⁴ Lettre-rapport de Georges Berger au Ministère de l'Agriculture et du Commerce, novembre 1878 (AN, F¹² 3491, Dossier «Sections étrangères. Direction. Rapport»).

Il est nécessaire d'expliquer ce que devra être cette dernière section, la plus brillante, sans contredit, de la nouvelle fondation qui nous occupe.¹²⁵

Le projet de Berger signale le statut quasiment politique de l'opposition entre arts industriels et arts décoratifs. Il proclame les arts industriels comme expression authentique et démocratique de l'époque. Dans une perspective pleinement républicaine, il défend l'objet d'art à grande diffusion contre l'œuvre d'art élitaire et exclusive:

Ceci n'est pas un plaidoyer pour la cause de l'art somptueux [...]. La présente thèse est en faveur de ces articles courants que le besoin et la fantaisie imposent au mobilier et au costume de toutes les classes. Le culte de l'art et du bon goût est le devoir mais non le privilège de ceux qui, pour la gloire de l'Etat ou le privilège de leur richesse, peuvent réaliser l'alliance toujours désirable du prix de la matière avec la perfection du travail. La correction dans la forme, le choix des modèles, le but indiqué de créer l'élégance dans la simplicité sont des qualités qui démocratisent l'art [...].¹²⁶

Le projet n'a pas de suite immédiate, mais, une année plus tard, Antonin Proust, membre du comité de patronage de l'Association du Musée des arts décoratifs, propose à la Chambre des députés un projet de loi relatif à la création et à l'organisation d'écoles et de musées d'art industriel dans toute la France. La revue *L'art* cite cet extrait de l'*Exposé des motifs* de Proust:

Pendant qu'à l'étranger on créait ainsi des musées d'art industriel [...] et qu'on fortifiait les écoles de dessin, le gouvernement, en France, ne paraissait prendre qu'un médiocre intérêt à tout ce qui pouvait vulgariser l'art... Les collections de nos musées n'étaient pas utilisées au profit des ouvriers, et l'on reculait devant la nécessité chaque jour plus évidente d'instituer des musées d'art industriel [...]. Dans nos écoles normales primaires, aussi bien que dans les établissements d'enseignement secondaire qui dépendent de l'Université, rien n'était fait pour relever les arts du dessin.¹²⁷

Le partage des responsabilités entre l'Etat et l'initiative privée est au cœur de ses préoccupations. Nommé au comité directeur de l'Union centrale peu après la clôture de l'Exposition universelle, il défend son point de vue dans une lettre qu'il adresse en mars 1879 à Georges Berger, au sujet du Musée des arts décoratifs. Le poids de l'engagement d'Etat dans la tradition française y est souligné et défendu:

Il ne suffit pas [...] que les départements, les villes, les chambres de commerce, les syndicats d'arts et métiers ou les sociétés particulières s'imposent des sacrifices pour relever nos industries d'art; il faut encore que l'Etat leur vienne en aide et qu'il donne une impulsion énergique à l'enseignement des principes généraux du dessin, qui est en cette matière la base de tout progrès sérieux.

De louables efforts ont été faits dans ce sens par le gouvernement actuel et les gouvernements qui l'ont précédé, mais ces efforts sont insuffisants pour seconder utilement les dispositions particulièrement favorables que la France doit à son génie propre et à l'ensemble de ses traditions laborieuses.

J'ai l'intention de déposer prochainement sur le bureau de la Chambre un projet de loi qui nous permettra, je l'espère, de donner à nos institutions d'enseignement artistique, et notamment à celles

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*. Berger propose encore le rattachement au musée d'une école et d'une bibliothèque.

¹²⁷ «Ecoles et musées d'art industriel», 1879, p. 21. Voir aussi: *Tableaux anciens et modernes*, 1878.

qui intéressent nos ouvriers d'art, cette unité de direction à laquelle les nations étrangères doivent les rapides progrès dont nous avons pu constater les résultats à l'Exposition de 1878.¹²⁸

Mais il y a encore loin de la théorie à la pratique. L'Etat renoue avec le mandat, resté sans suite, du comte de Laborde, en commandant au verrier Edouard Didron un *Rapport d'ensemble sur les arts décoratifs* à l'Exposition universelle¹²⁹. L'auteur dénonce poliment l'insouciance longtemps manifestée par la France dans le soutien des arts industriels, une insouciance que l'Exposition aurait secouée selon lui:

Depuis quelques années, la France a pu s'assurer de l'importance de la question; elle commence à s'en émouvoir, car elle craint de perdre l'antique suprématie qui lui a toujours été reconnue à l'étranger. [...] L'Exposition universelle de 1878 nous a fourni la preuve décisive que nous n'avions plus seulement devant nous, comme en 1855 et en 1867, des concurrents timides, essayant leurs forces et combattant sans grand espoir de vaincre, mais des rivaux dangereux, comptant, sans trop de témérité, sur le succès, et profitant, pour l'obtenir, de nos habitudes de production routinière.¹³⁰

Publié en 1882, le rapport de Didron finit par en appeler à l'engagement de l'Etat dans ce domaine¹³¹. Le Ministère des arts dirigé par Antonin Proust dans l'éphémère cabinet Gambetta (14 novembre 1881-30 janvier 1882) apparaît comme la concrétisation de ces ambitions interventionnistes et centralisatrices, puisqu'il réunit sous une direction unique, mais pendant quelques semaines seulement, le domaine des beaux-arts et celui des arts industriels¹³².

La Suisse entre France et Allemagne

Etat multiculturel par excellence, la Suisse est menacée du plus intime déchirement culturel par l'antagonisme franco-allemand¹³³. Pourtant, la guerre de 1870, au lieu de conduire à des divisions fratricides entre Suisses romands et Suisses alémaniques, coalise ces deux communautés autour d'un destin national. Elle contribue largement à stabiliser l'équilibre politique intérieur de la Confédération. Albert Anker écrit au sujet du financement du tunnel ferroviaire du Gothard, lieu-symbole de l'indépendance nationale:

Le St-Gotthard prend des proportions navrantes pour nous, mais on pouvait s'y attendre. La Suisse devra financer à moins de lâcher toute la ligne aux Allemands. Alors adieu la Confédération! Mieux vaut s'endetter que d'être égoïste.¹³⁴

¹²⁸ L. d'Antonin Proust à Georges Berger, 6.3.1879, citée dans: «Chronique française», 1879.

¹²⁹ Didron, 1882.

¹³⁰ Didron, 1882, pp. 222-223.

¹³¹ Didron, 1882, pp. 230-232.

¹³² Genet-Delacroix, 1992, pp. 204-205. Voir aussi: Orwicz, 1991.

¹³³ Voir: Digeon, 1992 (1959).

¹³⁴ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, s.d. (janvier 1878), AGJ.

La guerre permet aussi d'imposer à l'étranger l'image d'une entité inviolable et d'une tradition humanitaire. L'internement de l'Armée de l'Est française du général Bourbaki est le symbole d'une neutralité compatissante. Le succès de cet épisode est tel qu'il inspire de nombreux peintres et lithographes au cours des années 1870 (Albert Anker, Auguste Bachelin, Konrad Grob, Walter Vigier) et suscite même une entreprise patriotique et commerciale: le Panorama des Bourbakis peint par Edouard Castres en 1881 (fig. 94)¹³⁵.

En 1874, la révision de la Constitution fédérale est acceptée par le peuple. Cette première révision constitutionnelle renforce l'identité politique de la Suisse en accroissant les charges et les prérogatives de l'Etat central au détriment des cantons. Face au volontarisme de la politique intérieure de la Confédération, la politique extérieure marque le pas. Le gouvernement y fait preuve d'opportunisme et d'attentisme, soucieux de conserver une attitude parfaitement neutre à l'égard des grandes nations voisines.

La participation de la Suisse à l'Exposition universelle de 1878 est caractérisée par cette ambivalence entre la politique intérieure et la politique extérieure de la Confédération. Entre l'annonce de l'Exposition et la décision de participer, l'attitude de la Suisse se modifie au gré des évolutions de la politique internationale. Négociant avec la France la révision du traité de commerce qui la lie à elle, la Confédération est d'abord résolue à participer officiellement, quoique d'assez larges milieux économiques du pays se montrent réservés face au mouvement de renouveau protectionniste qui menace leurs exportations vers la France¹³⁶. En conséquence, le gouvernement helvétique temporise. Il explique le retard de sa décision par la lassitude des exposants, la crise économique, la possible fermeture du marché français, et par la lenteur des Chambres. Le ministre français en Suisse rend compte d'un entretien avec le conseiller fédéral Karl Schenk. Il en ressort qu'au cours des dernières décennies du XIXe siècle, seuls des motifs politiques peuvent encore justifier et stimuler la participation aux expositions universelles:

Le vice-président de la Confédération ne m'a pas dissimulé les objections que soulève la participation de la Suisse à l'Exposition, et il semblait plutôt disposé à les grossir qu'à les atténuer. [...] Comme M. Schenk avait affecté de ne voir dans l'éventualité de la participation des Suisses à l'exposition aucune utilité pratique, mais uniquement un acte de courtoisie à l'égard d'une nation amie, j'ai demandé à mon interlocuteur s'il croyait qu'en prenant part à l'Exposition de Vienne [1873], les Suisses avaient été mus exclusivement par le désir de donner à l'Autriche un témoignage de sympathie.

¹³⁵ Voir: *Von Anker*, 1998, pp. 197-205; *Kämpfen-Klapproth*, 1983 (1980).

¹³⁶ Compte rendu de la réunion de la commission d'experts réunie par le Département fédéral du Commerce pour étudier la révision du traité avec la France, dans: *Journal de Genève*, 8.12.1876. Voir aussi: *Journal de Genève*, 7.2.1877, qui rapporte les conseils d'abstention du *Schweizerische Handelszeitung*. La Suisse occupant le troisième rang dans les pays importateurs de produits français, le journal romand ne craint pas que de telles mesures protectionnistes puissent s'appliquer à la Suisse, sans s'exposer à une rétorsion. Voir, par exemple: *Ruffieux*, 1980.

La situation, a repris M. Schenk, n'était pas à cette époque ce qu'elle est devenue depuis. Les expositions ont eu au début une portée pratique qui a peu à peu disparu à mesure que les solennités de ce genre se multipliaient. Quand les convocations ont été faites pour Vienne, on commençait à contester les résultats commerciaux des expositions. Mais un ordre d'arguments nouveaux raviva le zèle déjà un peu refroidi des exposants. Un autre marché, d'autres horizons, allaient s'ouvrir pour l'industrie par suite de l'Exposition viennoise; l'Orient s'ébranlait pour y paraître et venait mettre ses produits en regard des produits de l'Europe centrale. On parvint ainsi à faire prendre aux exposants le chemin de Vienne; mais il fut bien plus difficile de les conduire à Philadelphie. Tous les motifs tirés de l'ordre commercial demeuraient sans force; on dut recourir à de chaleureux appels aux idées de confraternité républicaine pour décider les négociants à ne pas se tenir en dehors d'une exposition organisée par un pays dont les institutions et les mœurs ont avec celles de la Suisse une parenté étroite. L'argumentation a donné ce qu'elle pouvait donner. L'effort a été fait. On se trouve maintenant en présence d'un sentiment de fatigue qu'il est malaisé de vaincre.¹³⁷

De fait, la Suisse s'aligne sur la plupart des autres pays, qui attendent la décision de l'Allemagne pour prendre la leur. En automne 1876, le Conseil fédéral consulte ses représentations diplomatiques pour connaître la position des gouvernements étrangers¹³⁸. A la fin de l'année, l'abstention de l'Allemagne étant connue, il consulte encore plusieurs légations de Suisse¹³⁹.

De leur côté, les organisateurs français s'impatientent et pressent la Suisse de prendre une décision¹⁴⁰. Ils craignent que l'annonce officielle du refus de l'Allemagne n'entraîne à sa suite tous les pays européens. Le commissaire général français suggère même au ministre des Affaires étrangères une intervention diplomatique urgente auprès de certains gouvernements étrangers pour obtenir d'eux la confirmation de leur participation:

[Mes renseignements] indiquent une hésitation de plus en plus accentuée de la part des nations mêmes qui avaient accueilli avec le plus grand empressement l'invitation du gouvernement français [...]. L'influence allemande est manifeste partout. Vous avez été le premier à vous émouvoir du commencement de fin de non-recevoir apporté par les dernières dépêches d'Autriche-Hongrie; je m'attends à des communications analogues de la part du Gouvernement helvétique; le conseil fédéral de Berne cherche à remettre indéfiniment la discussion du budget proposé pour la participation des exposants suisses. [...]. Ne pensez-vous pas qu'il est opportun et même urgent qu'une action diplomatique intervienne? Il faut contraindre chaque pays à préciser ses intentions avant même que la réponse définitive de l'Allemagne ne vienne peut-être rendre notre position plus difficile encore.¹⁴¹

L'Allemagne partage avec l'Angleterre la suprématie européenne. Les relations réciproques des deux pays exercent une influence déterminante sur l'évolution politique

¹³⁷ L. de B. d'Harcourt au ministre français des Affaires étrangères, 20.1.1877 (AN, F¹² 3496, Dossier «Suisse»).

¹³⁸ L. du Département des Chemins de fer et du Commerce aux représentations diplomatiques de Suisse à Berlin, Rome, Londres, Vienne et Bruxelles, 22.9.1876 (AF, E14/22).

¹³⁹ L. aux légations de Londres, Saint-Pétersbourg, Madrid, Amsterdam, Anvers, Lisbonne, Christiania, 28.12.1876 (AF, E14/22).

¹⁴⁰ L. de l'Ambassade de France au président de la Confédération, 29.8.1876 (AF, E14/22); Copie de l. du Commissariat général de l'Exposition à la Légation suisse à Paris, transmise par celle-ci au Conseil fédéral le 8.1.1877 (AF, E14/22).

¹⁴¹ Copie de l. de Jean-Baptiste Krantz au ministre français des Affaires étrangères, s.d. [fin décembre 1876 ou début janvier 1877], AN, F¹² 3492, Dossier «Organisation, Affaires générales, Correspondance».

du continent. Or, on craint un instant que la couronne britannique n'aligne sa position sur le retrait de l'Empire allemand. Lorsqu'elle annonce sa participation massive et sans réserve, un souffle de soulagement parcourt toute l'Europe. Même la *Gazette des beaux-arts* se fait l'écho de la reconnaissance française à l'endroit de l'Angleterre:

[...] nous ne saurions répéter assez à quel point le concours chaleureux, actif, incessant et dévoué de l'auguste héritier de la couronne d'Angleterre, secondé par celui de M. Cunliffe Owen, a contribué au succès de notre Exposition, à un moment où elle rencontrait tant d'incrédules. C'est à lui, à lui seul, que nous devons cette magnifique exposition des Indes; c'est à lui, c'est à son intervention personnelle et directe auprès des possesseurs de tableaux, que nous devons les salles de la peinture anglaise, si riches, si complètes [...]. N'oublions jamais de si éminents services, conservons-en une profonde et inaltérable gratitude.¹⁴²

En Suisse, le Conseil fédéral ne se croit soudainement plus obligé d'attendre la décision des Chambres pour confirmer sa participation; il le fait officieusement, mais par des signes qui ne trompent pas, puisque, dès le mois de janvier 1877, il fait étudier un budget, nomme une commission centrale, et désigne le conseiller de la Légation suisse à Paris au titre de représentant de la Confédération auprès du Commissariat général français¹⁴³. Les Chambres votent l'arrêté fédéral sur la participation de la Suisse le 27 mars 1877 seulement.

La participation laborieuse de la Suisse

Alors que la jeune République française s'efforce de définir sa politique en matière artistique, la Suisse ne s'embarrasse pas de tant de préoccupations. La Constitution fédérale révisée de 1874 ne comporte aucun article organisant le domaine culturel de façon centralisée. L'encouragement et la conservation de la production culturelle restent réservés aux cantons, aux communes et aux particuliers. En partie par réaction à la tendance centralisatrice, les communautés locales et régionales investissent ce domaine réservé et l'utilisent comme faire-valoir de leur identité propre. A Winterthur et à Zurich, la fondation de musées d'art décoratif en 1874 et 1875 renvoie à l'identité pré-industrielle de chacune des villes. Saint-Gall ouvre son Musée des beaux-arts en 1877, Berne en 1878. Et une année plus tard, la ville de Soleure acquiert l'ensemble des collections du *Kunstverein* local¹⁴⁴. D'autres villes, comme Bâle et Genève, occupent l'espace laissé libre par la Confédération pour se profiler comme centres artistiques

¹⁴² Gonse, juin 1878, pp. 491-492.

¹⁴³ L. de Heinrich-Peter Rieter, membre du commissariat suisse pour l'Exposition de Philadelphie, au Département fédéral des Chemins de fer et du Commerce pour communiquer à ce dernier un pré-budget de frs 355'000.- en vue de la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de Paris, 30.1.1877 (AF, E14/22); L. du Département des Chemins de fer et du Commerce aux membres désignés par le Conseil fédéral, 19.2.1877 (AF, E14/22); Jean-Baptiste Krantz, ms du *Rapport administratif* publié en 1881, 15.2.1879, n.p. (AN, F¹² 3491, Dossier «Sections étrangères. Direction. Rapport»).

¹⁴⁴ Vignau-Wilberg, 1973, p. 11.

nationaux à travers l'organisation d'expositions d'art suisse indépendantes du *Turnus* du *Schweizerischer Kunstverein*¹⁴⁵.

La révision de la Constitution fédérale et la sauvegarde du pays pendant la guerre franco-allemande ont renforcé la confiance de la population en général et des artistes en particulier dans les institutions et l'espace propres de la Suisse. Au cantonalisme de la plupart des centres culturels et aux ambitions helvétiques de Genève et de Bâle correspond un désintérêt de plus en plus prononcé pour les instances de reconnaissance extérieures au pays. En 1877, le concours organisé par le *Schweizerischer Kunstverein* pour la décoration peinte de la chapelle de Tell, sorte de sanctuaire national, constitue un acte fondateur d'indépendance et de fierté artistiques (fig. 95).

La section suisse des beaux-arts à l'Exposition de Paris s'organise sur le modèle qui a déjà fait ses preuves en 1855 et 1867, avec une commission centrale en Suisse et des commissaires spéciaux délégués à Paris. Tant les artistes que les sociétés qui les représentent ne se préoccupent pourtant guère de participer. La nomination des délégués des artistes au sein de la Commission centrale donne lieu à une véritable partie de chaise tournante. Les autorités politiques prennent l'initiative des nominations, mais elles se heurtent au refus de plusieurs personnalités. A un premier trio composé de Barthélemy Menn, Albert Anker et Ad. Imhof¹⁴⁶, succède bientôt le groupe Anker, Imhof et Alfred van Muyden¹⁴⁷. Ce dernier rempile par esprit civique, comme il le laisse entendre dans une lettre:

En somme le Conseil d'Etat de Genève, après s'être adressé à B. Menn, à Diday, à Humbert, à Castan, s'est avisé de ma personne; n'ayant pas été nommé à Berne dès l'origine, et ayant quelques raisons de croire que [le conseiller fédéral] Schenk pouvait bien n'avoir pas voulu de moi cette fois, j'ai naturellement refusé comme les autres, en alléguant la raison de santé, qui n'est, hélas, que trop vraie. C'est alors que je suis allé voir Duval pour lui en parler, et qu'il m'a refusé tout net de se laisser présenter.¹⁴⁸

Le commissariat spécial des beaux-arts n'est guère plus facile à constituer. Après les refus de Rudolf Koller, d'Ernst Stückelberg, d'Emile David, d'Etienne Duval et de

¹⁴⁵ Gloor, 1989, pp. 52-54.

¹⁴⁶ L. du Département des chemins de fer et du commerce aux membres désignés, 19.2.1877 (AF, E14/22).

¹⁴⁷ Procès-verbal de la 1ère réunion de la Commission centrale, 27.2.1877 (AF, E14/22). Il est vraisemblable que Menn ait décliné sa nomination et ait été remplacé par van Muyden, qui était déjà membre de la Commission centrale en 1867 et 1873 (Vienne). Rien n'est connu, malheureusement, sur les raisons du choix initial du Conseil fédéral, hors ce qu'en écrit van Muyden à Anker: «J'ai reçu hier de Berne une circulaire du Département fédéral du commerce m'annonçant *implicitement*, que j'ai été désigné pour remplacer M. B. Menn comme membre de la Commission centrale suisse pour l'Exposition de 1878. [...] P.S. *Veillez aussi me dire* qui est ce M. Imhof, peintre à Bâle, votre collègue. Comme peintre je n'en ai jamais entendu parler [...]. Je serais aussi curieux de savoir si c'est seulement dans la commission et *par un de ses membres que mon nom a été mis en avant*, ou bien si j'ai été désigné par le Conseil fédéral, sur la présentation de M. Schenk, ou du gouvernement de Genève. A ce propos, n'oubliez pas dans l'occasion que *Albert de Meuron*, actuellement Président de notre Société des peintres et sculpteurs, serait pour la Commission une meilleure acquisition que moi, surtout si je refuse.» (Copie de l. d'Alfred van Muyden à Albert Anker, 9.3.1877, AGJ).

¹⁴⁸ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 19.4.1877 (AGJ).

Gustave Castan¹⁴⁹, c'est un trio formé par Albert Anker, Albert de Meuron et le graveur bâlois Friedrich Weber (remplacé fin 1877 par Théodore de Saussure¹⁵⁰), qui en accepte la charge¹⁵¹. Une lettre d'Anker à Meuron, avant la nomination de Weber, suggère la faible mobilisation des artistes:

Je voulais vous demander où on en était avec la nomination de notre collègue, car nous devons être 3. Je crois qu'il serait bon d'en écrire une fois 2 mots à M. Guyer [le commissaire général suisse], qui finira bien par trouver cet insaisissable 3e membre de notre comité. [...] Trouvera-t-on par hasard dans le sein de cette réunion [la prochaine assemblée générale de la Société des peintres et sculpteurs] notre 3e commissaire?¹⁵²

La position d'Anker lui-même est assez significative de l'attente des milieux artistiques suisses face à la manifestation parisienne. Il annonce à Meuron le lancement des opérations du commissariat sur un ton de dérision:

Quand le commissaire général sera nommé, nous nous entendrons avec lui pour lancer dans le monde des arts ce premier signe de vie. Dieu, quel moment solennel ce sera, terre, écoutez, ciel, prêtez l'oreille! la circulaire va venir.¹⁵³

De même, les exposants ne se pressent pas au portillon de la section suisse. Friedrich Weber relève leur désengagement:

En général j'ai trouvé et je trouve toujours une grande indifférence parmi les artistes pour cette grande exposition universelle.¹⁵⁴

Sans doute les plus âgés et les plus connus d'entre les peintres redoutent-ils une disgrâce face aux changements rapides de la production artistique. La présentation de leurs œuvres dans une exposition officielle risquerait même de compromettre leur succès dans le nouveau système marchand-critique¹⁵⁵. Alfred van Muyden est de ceux-là:

[...] je ne consentirai plus jamais et à aucun prix, à ce que mon nom figure de mon vivant dans une exposition à récompenses. Je ne suis plus sur les bancs, et ne veux plus de ce jeu-là, où je ne

¹⁴⁹ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 11.4.1877 (AGJ). La lettre semble indiquer en outre que les commissaires aient aussi pensé s'associer les services d'Auguste Bachelin, mais que celui-ci n'a jamais été contacté. Une autre lettre porte les noms de Weber, de Robert Zünd, de Stehlin, de Ma[r?]jing, de Rahn, de Faller, d'Henry Berthoud (L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 19.4.1877 (AGJ).

¹⁵⁰ Weber démissionne pour raisons de santé (L. de Friedrich Weber à Albert de Meuron, 16.11.1877, AGJ).

¹⁵¹ Procès-verbal de la séance des commissaires et experts spéciaux nommés par la Commission centrale, 7.4.1877 (AF, E14/22). Le président de séance annonce le retrait d'Imhof et de van Muyden. Ce dernier renonce pour raison de santé, et engage Anker à le faire remplacer par Albert de Meuron (Copie de l. d'Alfred van Muyden à Albert Anker, 25.3.1877, AGJ). Il explique à demi-mot ses autres raisons de retrait dans une lettre à Albert de Meuron du 19.4.1877 (AGJ).

¹⁵² L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 31.5.1877 (AGJ).

¹⁵³ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 8.4.1877 (AGJ).

¹⁵⁴ L. de Friedrich Weber à Albert de Meuron, 16/17.8.1877 (AGJ).

¹⁵⁵ Voir: White, 1991 (1965).

pourrais plus que perdre. Je refuserai donc toute autorisation d'envoi d'une de mes œuvres, d'où que vienne la demande, et si on croyait pouvoir s'en passer, j'agirais en conséquence [...].¹⁵⁶

En menaçant de procès quiconque se passerait de son autorisation pour envoyer un de ses tableaux à une exposition publique, le peintre manifeste exemplairement que sa production est une marchandise dont la cote est régie par la renommée acquise et soutenue par le marché privé:

[...] un propriétaire de tableau peut le montrer pour de l'argent, le brûler, faire tout ce qu'il voudra, sauf le mettre à une exposition publique. En effet, toute exposition publique est une joute où chaque exposant est censé se mettre lui-même sur les rangs, et il est inadmissible qu'on y mette quelqu'un de force. Tant qu'on conservera l'absurde système de récompenses comme à des écoliers, on ne peut exiger d'un autre à cheveux blancs, vivant plus ou moins sur les succès obtenus dans sa pleine vigueur, et souvent par une heureuse chance, de remettre ainsi à la loterie et d'aller se refourrer dans pareille bagarre; [...] je n'hésiterais pas à faire un procès à quiconque se passerait, tant que je vis, de mon consentement.¹⁵⁷

Les inscriptions d'artistes sont à ce point insuffisantes que les commissaires sollicitent directement les peintres et sculpteurs les plus renommés, tels Benjamin Vautier, Rudolf Koller, Vincenzo Vela, et, après l'appel officiel à participer, envoient encore une circulaire d'encouragement aux créateurs suisses¹⁵⁸. Les peintres installés à Munich ne s'empressent guère de répondre, trahissant ainsi la polarisation croissante des centres artistiques internationaux. Il faudra une démarche tardive du commissaire général Eduard Guyer pour les décider à envoyer leurs œuvres à Paris:

Nikolaus Pfyffer de Munich vient de s'annoncer pour 2 tableaux. J'ai fait tenir par l'entremise de Pfyffer, ne connaissant pas les adresses exactes, tous les documents et circulaires nécessaires à: Steffan père et fils, Fröhlicher, Bosshardt, Stäbli, Dieth. Meyer (tous à Munich), mais sans avoir reçu une réponse jusqu'à ce moment.¹⁵⁹

Ces démarches volontaires laissent espérer aux artistes un soutien conséquent de la section suisse des beaux-arts, favorisant ventes et publicité. Ils sont finalement si nombreux à s'inscrire que les commissaires doivent écrire aux peintres les plus gourmands pour les prier de limiter leurs envois. La place dont dispose la Suisse est en effet limitée, comme a pu s'en rendre compte le peintre Dieudonné qui a visité en 1877 les locaux réservés à la section helvétique:

[...] il a vu de ses propres yeux combien notre place est petite: c'est la grandeur de 2 ateliers un peu spacieux; puis l'un des 2 est un peu une cave, vous verrez.¹⁶⁰

¹⁵⁶ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 15.8.1877 (AGJ).

¹⁵⁷ L. d'Alfred van Muyden à Albert Anker, 25.3.1877 (AGJ).

¹⁵⁸ L. de Friedrich Weber à Albert de Meuron, 16/17.8.1877; L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 29.8.1877; L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 29.9.1877 (AGJ).

¹⁵⁹ L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 16.1.1878 (AGJ).

¹⁶⁰ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, s.d. (décembre 1877), AGJ.

Anker désigne cet artiste apatride résidant à Genève comme un opportuniste, un peintre en mal de vente et de publicité. A l'instar de Robella, également cité, il sera d'ailleurs écarté par le jury d'admission:

Vous verrez [...] combien les demandes dépassent l'espace donné. Ce sont surtout les cocos comme ce M. Dieudonné qui sont embarrassants: Robella, et Aug. Berthoud, il faudrait lui insinuer de se modérer un peu, la nécessité est donnée. Du reste ce sera une bonne excuse pour nous: il n'y avait pas de place.¹⁶¹

De fait, les commissaires suisses ont également recours à une logique publicitaire, mais en faveur de l'attractivité de la section. Ils s'efforcent de présenter une œuvre de Benjamin Vautier, peintre de genre à succès. Celui-ci n'a aucun tableau disponible à envoyer; il signale toutefois une toile dans une collection privée parisienne, que Anker se presse de solliciter:

Il nous faut faire tous nos efforts pour obtenir le tableau de Vautier *Dîner de circonstance*: ce sera le *great attraction* de notre exposition des beaux-arts. Le tableau est très connu.¹⁶²

L'espace réduit de la section suisse entraîne aussi des abstentions dommageables. Auguste Baud-Bovy, par exemple, renonce à exposer, «du moment qu'il ne peut pas compter sur les 14 m² qu'il a demandés.»¹⁶³

Quant aux deux sociétés artistiques, le *Schweizerischer Kunstverein* et la Société des peintres et sculpteurs, elles ne prennent pas la peine de répondre immédiatement à la consultation du Conseil fédéral sur l'opportunité pour elles de participer à l'Exposition¹⁶⁴. Leur attitude contraste fortement avec le volontarisme affiché par la Société suisse des ingénieurs et architectes, qui encourage ses membres à se manifester et conduit à une participation exceptionnellement massive de la part de ses adhérents¹⁶⁵. L'organisation de la Société des peintres et sculpteurs n'est même pas suffisante pour assurer la diffusion de l'appel aux artistes à participer¹⁶⁶. De fait, cette société n'a plus alors qu'une existence de papier, ou peu s'en faut, comme le relève Albert Anker:

Dans la Société des peintres, sculpteurs, il n'y a guère qu'une section viable qui fonctionne, ou pourrait fonctionner, c'est Genève, et peut-être Neuchâtel. Mais autre part, cette société est impalpable comme la poussière. Où sont les sections de Berne, Zurich, Lucerne et même Bâle?¹⁶⁷

¹⁶¹ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 24.11.1877 (AGJ).

¹⁶² L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, s.d. (janvier 1878), AGJ.

¹⁶³ L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 13.12.1877 (AGJ). Voir aussi: Anker, 1991.

¹⁶⁴ *Botschaft*, mars 1877, pp. 5-7.

¹⁶⁵ L. du comité central de la Société au Conseil fédéral, 9.3.1877 (AF, E14/22).

¹⁶⁶ Les formulaires sont censés être distribués par les administrations cantonales... En août 1877, ni Gustave Jeanneret, ni Léo-Paul Robert ne sont au courant de la procédure d'inscription. En septembre encore, François Bocion demande les conditions, car il n'a rien vu, rien su, rien reçu (L. de Gustave Jeanneret à Albert Anker, 13.8.1877; L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 13.8.1877; L. de François Bocion à Albert de Meuron, 24.9.1877, AGJ).

¹⁶⁷ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 21.8.1877 (AGJ).

Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que la Société des peintres et sculpteurs n'ait pas ou plus de doctrine sur les principes de base de l'organisation artistique, et que le jeu des circonstances puisse prendre un tour décisif. La présidence de la Société, occupée par Albert de Meuron en 1876/77, semble plus honorifique qu'investie d'un poids symbolique et politique. En tout cas, confrontés à l'organisation de la section suisse à Paris, Meuron et Anker font preuve d'un amateurisme crasse, qui témoigne de l'absence, dans leur pays, d'une administration centralisée des beaux-arts capable d'assurer une continuité dans l'organisation de ce type de manifestation. Plutôt que de revendiquer une quelconque liberté d'action, ils consultent régulièrement le commissaire général suisse et sont soulagés par ce soutien qui diminue la charge de leurs responsabilités.

La périphérie comme modèle

L'attitude des principaux commissaires, Albert Anker et Albert de Meuron, dénote une conception orientée vers le consensus artistique, tel qu'il doit régner dans de petits centres, où la solidarité des générations et le souci de la continuité régionale passent avant les querelles liées à l'avant-garde internationale¹⁶⁸. Anker et Meuron sont tous deux attachés à la scène neuchâteloise, active à promouvoir une vie artistique locale. L'un et l'autre se sont formés à Paris, y séjournent encore parfois, mais sont revenus s'installer dans leur petite patrie où ils assument des responsabilités civiques et culturelles. Ils s'y résignent au périphérisme.

Meuron est, depuis 1868, président de la Société des amis des arts de Neuchâtel, dont l'exposition biennale est dépourvue de jury et plutôt confinée aux artistes natifs du canton. Il craint même de mettre en péril l'exposition neuchâteloise et de déséquilibrer le fragile marché local si Neuchâtel accueillait l'exposition préalable des œuvres suisses destinées à l'Exposition universelle:

Nous sommes peut-être trop partis de l'idée que ce serait Neuchâtel où tout pourrait se faire en famille. Ailleurs, ce sera sans doute différent. Mon frère [Paul de Meuron, secrétaire de la Société des amis des arts de Neuchâtel] que j'ai vu hier hésite toujours. Il craint pour la nôtre [l'exposition de ladite Société] et je suis un peu de cet avis si l'on peut y vendre des tableaux, ce qu'il est impossible d'empêcher.¹⁶⁹

Pour Anker et Meuron, la réalité régionale l'emporte sur toute autre appréhension. Dans cette perspective, l'art national est une illusion entretenue par le regard de l'étranger, en particulier grâce aux expositions universelles. Alfred van Muyden doit d'ailleurs

¹⁶⁸ Voir: Gloor, 1989; Ruedin, 1998.

¹⁶⁹ L. d'Albert de Meuron à Albert Anker, 20.8.1877 (AGJ). Voir aussi: Jeanneret, 1942.

déployer toute sa force de conviction pour venir à bout des critiques d'Albert de Meuron face à ces grandes manifestations:

c'est justement parce que vous jugez sévèrement ces grandes foires, que vous pouvez rendre de vrais services.¹⁷⁰

La perplexité des commissaires se double d'un profond scepticisme à l'égard de l'art suisse dont le caractère comparatif des expositions universelles fait précisément ressortir les qualités et les faiblesses. Anker écrit à Meuron:

Plus je vais, plus je suis sceptique à l'endroit de notre commissariat. Cet art suisse que nous devons représenter, oh, cet art suisse, il est un peu drôle. A la remorque des pays qui nous entourent, nous n'avons rien de particulier, et quand il y en a un de bien Suisse, comme le père Vogel, il est au-dessous des plus faibles, comme exécution. Il y a ce sacré point de comparaison, Paris, qui nous fait rentrer sous terre [...].¹⁷¹

Il insiste et souligne encore:

J'ai plus peur pour la qualité des tableaux que pour les qualités des commissaires et du jury.
Voilà la vraie peur qui me fait peur.¹⁷²

Le rapport d'Anker et de Meuron à la grande ville est typiquement provincial. Il est fait de déférence et de mépris. Leur engagement au service de la section suisse de l'Exposition universelle signale un mode d'organisation en décalage avec le caractère international de la manifestation.

Des enjeux artistiques aussi essentiels que la composition des jurys échappent aux commissaires. Ils proposent de faire nommer le jury directement par le Conseil fédéral, sur leurs propres propositions. La composition qu'ils présentent pour le jury officiant en Suisse équilibre habilement les provenances, les aires linguistiques, les générations et les genres. En plus des trois commissaires spéciaux, on y trouverait Alfred van Muyden, Etienne Duval, François Diday, François Bocion, Ernst Stüchelberg, Rudolf Koller, Robert Zünd, Auguste Bachelin, Raphaël Ritz et Ferdinand Schlöth. Pour le jury de Paris, ils prévoient deux commissaires spéciaux sur trois, Fritz Berthoud, Charles Clément et Edouard Girardet, ainsi que deux suppléants non nommés¹⁷³. En agissant de la sorte, ils font fi d'un acquis obtenu de haute lutte par la Société des peintres et sculpteurs quelques années auparavant: l'élection du jury précisément. De fait, la Société des peintres et sculpteurs avait obtenu pour 1867 l'élection du jury par elle-même et par le *Schweizerischer Kunstverein*. Un progrès notable dans la représentation des artistes avait encore été franchi à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne

¹⁷⁰ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 19.4.1877 (AGJ).

¹⁷¹ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 31.5.1877 (AGJ).

¹⁷² L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 21.8.1877, soulignement original (AGJ).

¹⁷³ Copie de l. des trois commissaires des beaux-arts au commissaire général suisse, 31.7.1877 (AGJ).

en 1873. Aux suffrages des deux sociétés s'ajoutait en effet un suffrage par artiste exposant¹⁷⁴.

Anker, Meuron et Weber demandent naïvement à Alfred van Muyden son avis sur leur proposition de jury. Or, commissaire aux Expositions universelles de 1867 et de 1873, van Muyden est l'un des plus ardents défenseurs du principe démocratique de l'élection du jury par les exposants, et il fait sévèrement la leçon aux apprentis commissaires des beaux-arts de 1878, auprès desquels il officie d'ailleurs comme mentor:

[...] je ne vous cacherai pas ma profonde stupéfaction. Comment après toute notre correspondance, dans laquelle Anker et vous aviez l'air d'adopter en plein le mode de faire de 1873, à savoir la présentation des jurés par les artistes et les exposants (je ne suis pas fanatique du *Kunstverein*, mais, vu son [labeur?] en Suisse, j'estime qu'il devrait aussi, comme par le passé, avoir voix au chapitre. Du reste il vous le fera assez sentir); quand vous savez que ce mode de faire avait été obtenu à grand peine et sur les demandes réitérées de la Société des peintres et sculpteurs, qu'il était fort praticable, puisque pratiqué, vous le lâchez tout à coup on ne sait pourquoi. [...] En somme, c'est à n'y pas croire, et je désire que vous ne récoltiez pas toutes les récriminations et les ennuis que je prévois, et que franchement vous n'auriez pas volés!¹⁷⁵

Réagissant à l'admonestation de van Muyden, le président de la Société des peintres et sculpteurs fait aveu de sa naïveté à Anker:

Je ne me suis jamais douté que la Société des peintres s'était donné tant de mal pour obtenir un jury à son choix. Et vous? Du reste, la Société comme telle n'a rien à nommer. De quel droit irait-elle imposer un jury puisqu'elle n'expose pas en la personne de tous ses membres. Consultons tout le monde et nous ferons un beau gâchis. Voulons-nous nous mettre à couvert oui ou non? That is the question.¹⁷⁶

La bonne volonté des commissaires n'est pas en cause dans le recours à la nomination directe. Eux-mêmes n'exposent pas et ne peuvent être accusés d'être juges et parties¹⁷⁷. Le refus de leurs collègues d'endosser la responsabilité de l'organisation de la section suisse les engage à simplifier les procédures et à s'en assurer la maîtrise. Leur intention est d'éviter toute contestation du jury, en faisant siéger des artistes non exposants, déjà bien établis, et représentatifs des divers courants qui traversent la peinture suisse. Friedrich Weber en rend compte:

Le gouvernement suisse, après avoir éprouvé des nombreux refus de tous côtés, et notamment aussi des Genevois, a fini par trouver trois hommes des plus indépendants qui voulaient se charger des travaux difficiles et pénibles d'une pareille exposition. [...] Les travaux en perspective nous forçaient à simplifier, la responsabilité nous demandait à conserver la haute main en tout ce qui se passe, même dans le Jury d'admission. Nous avons accepté la partie, et nous la terminerons comme nous l'entendons: avec justice, le mieux que nous pourrions; la main sur le cœur. On dira ce que l'on voudra.¹⁷⁸

¹⁷⁴ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 22.8.1877 (AGJ).

¹⁷⁵ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 15.8.1877 (AGJ).

¹⁷⁶ L. d'Albert de Meuron à Albert Anker, 20.8.1877 (AGJ).

¹⁷⁷ *Catalogue suisse*, 1878. Weber exposera 4 gravures après s'être retiré du commissariat.

¹⁷⁸ L. de Friedrich Weber à Albert de Meuron, 24.8.1877 (AGJ).

Le choix préalable qu'opèrent les commissaires n'est toutefois pas dépourvu de partialité. Il trahit les tensions internes de la scène artistique suisse où s'opposent les modèles régionaliste et centraliste. Les commissaires omettent deux peintres qui font l'unanimité pour leur compétence, leur indépendance et leur esprit d'ouverture: Emile David, notoirement discret, et Barthélemy Menn¹⁷⁹. L'omission d'un artiste aussi incontournable que Menn est significative. Menn enseigne avec grand succès à l'Ecole des beaux-arts de Genève depuis 1850. Il y promeut le paysagisme moderne, issu de Corot et de Barbizon (fig. 96). En 1860 et 1861, il organise à Genève deux expositions collectives d'artistes français. On y trouve Daubigny, Delacroix, Diaz, Courbet, Chintreuil, Français, Hamon, Harpignies, Corot¹⁸⁰. Or, quoiqu'ils soient l'un et l'autre attachés à Paris, ni Meuron ni surtout Anker ne se résignent à voir l'école paysagiste française moderne dominer exclusivement la scène artistique suisse et internationale. Anker conclut ainsi une réflexion sur la faiblesse de l'art en Suisse:

[...] les jeunes ont beau blaguer, mais Calame a bien plus pesé dans la balance que toute leur école nouvelle de Genève de Menn, le nouveau roi sacrificateur et prophète.¹⁸¹

Les trois commissaires refusent que l'exposition préalable et le jugement des œuvres aient lieu à Genève, quoique cette ville ait la préférence du conseiller fédéral Schenk¹⁸²:

[...] nous avons acquis la conviction que notre travail y sera plus difficile que partout ailleurs, attendu que les 2/3 au moins des artistes exposants sont de cette ville où il existe diverses écoles sous la pression desquelles nous ne voudrions pas nous résigner.¹⁸³

Dans leur esprit, Genève, dotée de la seule école des beaux-arts de Suisse, prendrait modèle sur Paris et ses «chapelles». Ils proposent en vain d'organiser l'exposition à Neuchâtel, où existe une scène artistique assez solidaire. Puis ils envisagent d'y renoncer totalement, ainsi qu'au jury, et d'assurer eux-mêmes la sélection des œuvres. Le choix définitif se porte sur Bâle, sur la proposition du commissaire général suisse¹⁸⁴. Après empêchements, maladie et autres *impedimenta*, c'est un jury proposé par les commissaires puis nommé par le Conseil fédéral qui officie fin janvier 1878. Il est composé d'Albert Anker, Albert de Meuron, Bernhard Simon, Friedrich Weber, Ferdinand Schlöth. Adolf Rudolf Holzhalb et Théodore de Saussure sont suppléants¹⁸⁵. Très compréhensifs à l'égard des scènes artistiques régionales, les commissaires cautionnent les méthodes directives du *Kunstverein* de Bâle, quoiqu'elles soient

¹⁷⁹ L. d'Alfred van Muyden à Albert de Meuron, 15.8.1877 (AGJ).

¹⁸⁰ Charles Vuillermet, article «Menn, Barthélemy», dans: Brun, 1908, p. 357.

¹⁸¹ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 31.5.1877 (AGJ). Dans une lettre du 21 août au même destinataire (AGJ), Anker donne toutefois raison à van Muyden qui leur a reproché cet oubli.

¹⁸² L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 15.9.1877 (AGJ).

¹⁸³ Projet de l. par Albert Anker à Eduard Guyer, s.d. [ca 17.9.1877], AGJ.

¹⁸⁴ Copie de l. d'Albert de Meuron à Eduard Guyer, 10.10.1877 (AGJ).

¹⁸⁵ Circulaire de la Commission spéciale des beaux-arts aux artistes suisses, novembre 1877 (AF, E14/22). Pressenti, Ernst Stückelberg a décliné la proposition d'en faire partie (L. du Commissariat général à Albert de Meuron, 5.11.1877, AGJ).

préjudiciables à la légitimité du jury et à l'équité envers les artistes. Au sujet de l'accueil de l'exposition préalable dans la cité rhénane, Anker écrit à Meuron:

[...] même s'il vient des ordures, et que leur comité [du *Kunstverein* de Bâle, qui se charge de l'accueil et de l'accrochage des œuvres en vue des travaux du jury] fasse déjà un triage, c'est à dire qu'il ne veuille pas suspendre certains tableaux, tant mieux pour nous, ce sera autant de fait et on dira: c'est heureux qu'il y ait un jury, il y a toujours des barbouilleurs et des outrecuidants qui demandent d'être remis à l'ordre.¹⁸⁶

La position de Meuron et Saussure est plus prudente et plus altruiste, mais elle se fonde moins sur des principes que sur des considérations diplomatiques et pragmatiques. Le second écrit au premier:

Comme vous le laissez entrevoir, il faut bien se garder de leur faire faire un triage d'après le mérite. Cela pourrait leur procurer plus tard de grands désagréments. On les accuserait d'avoir préjugé le jugement du jury.¹⁸⁷

Les travaux du jury laissent présager une section suisse «misérablement faible»¹⁸⁸. Un second jury, siégeant à Paris en principe pour les seuls artistes résidant en France, permet toutefois aux commissaires d'insister auprès de peintres qui n'ont pas envoyé ou qui se sont retirés, de façon à «rattraper» la qualité de la représentation helvétique. Selon l'un des commissaires, «[il] faut tout mettre en œuvre pour compenser un peu toutes les choses médiocres que nous aurons à pendre.»¹⁸⁹ Si Etienne Duval résiste aux propositions et n'envoie rien, les organisateurs rallient de la sorte Edouard Castres, Simon Durand, Charles Giron, Rudolf Koller et Gabriel Loppé, en leur laissant sans doute entendre que leurs œuvres seront admises d'office¹⁹⁰. Quant à Karl Bodmer, il se voit même explicitement accorder par Anker l'abstention de passage devant le jury¹⁹¹. Malgré ses évidentes faiblesses, le modèle suisse d'organisation décentralisée des beaux-arts est instrumentalisé par certains critiques d'art français. Dénonçant la mainmise de l'administration dans le domaine culturel, ils prônent le désengagement de l'Etat. Dans le débat portant sur le régime des beaux-arts sous la République, la Suisse apparaît comme l'exemple par excellence d'une organisation politique et culturelle aussi efficace que multipolaire. La question qui se pose, fondamentale sous la IIIe République, est celle du partage des tâches culturelles entre l'Etat central et ses partenaires potentiels: communautés locales, sociétés d'artistes et d'amateurs, etc. L'écrivain genevois Marc Monnier s'était déjà fait le chantre du modèle culturel fédéral et républicain dans ses *Rapports sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse*¹⁹².

¹⁸⁶ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 24.11.1877 (AGJ).

¹⁸⁷ L. de Théodore de Saussure à Albert de Meuron, 14.1.1878 (AGJ).

¹⁸⁸ L. de Théodore de Saussure à Albert de Meuron, 3.3.1878 (AGJ).

¹⁸⁹ L. de Théodore de Saussure à Albert de Meuron, 3.3.1878 (AGJ).

¹⁹⁰ Ls de Théodore de Saussure à Albert de Meuron, 3.3.1878 et 17.3.1878 (AGJ); L. d'Eduard Guyer à Albert de Meuron, 8.2.1878 (AGJ).

¹⁹¹ L. d'Albert Anker à Albert de Meuron, 1.3.1878 (AGJ).

¹⁹² Voir: Monnier, 1869.

Sous la plume de Paul Lefort dans la *Gazette des beaux-arts*, la section suisse de l'Exposition plaide en faveur d'une libéralisation des beaux-arts en France:

Aussi nous bornerons-nous à faire observer à nos lecteurs que la Suisse, pays d'application des libertés radicales, abandonnant à l'initiative individuelle, aux collectivités particulières, une action dirigeante qu'elle se refuse d'assumer, répond simplement aux partisans de la centralisation gouvernementale, à ceux-là qui pensent que l'Etat, fût-il démocratique, est tenu, de toute nécessité, de protéger, de diriger et d'avoir les Beaux-Arts en étroite tutelle, en montrant dans les diverses branches de la production artistique, - entièrement laissée à elle-même, - une activité, des efforts et une expansion dans tous les sens qui sont loin de témoigner contre l'excellence de son libre principe. [...] il n'appartiendra pas à l'école autoritaire de tirer de l'exposition de la Suisse de nouveaux et bien victorieux arguments.¹⁹³

Le regard de l'étranger: un art cosmopolite, une Suisse alpestre

Le fondement ethnoculturel - et en particulier linguistique - de la nationalité est une croyance tellement répandue dans les dernières décennies du XIXe siècle qu'Ernest Renan, en 1882, consacre une conférence en Sorbonne à le réfuter¹⁹⁴:

[...] on confond la race avec la nation, et l'on attribue à des groupes ethnographiques ou plutôt linguistiques une souveraineté analogue à celle des peuples réellement existants.

[...]

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis.¹⁹⁵

Cette croyance est favorisée sinon induite par l'évolution politique de l'Europe à la suite de la guerre franco-allemande. A cet égard, le partage du continent entre les influences de l'Allemagne et de la France affecte l'appréhension de la Suisse par l'étranger. Dans son étude sur la section helvétique des beaux-arts de l'Exposition universelle, le président du Jury international, l'Italien Tullo Massarani suggère une lecture positiviste de ce phénomène:

Dans le monde moral, l'attraction des grandes masses se manifeste désormais tout aussi irrésistible, ou peu s'en faut, que dans le monde physique. [...] Pour résister à l'absorption, il faudrait - ce n'est toujours que de l'art que je parle - il faudrait se cramponner à tout ce qui constitue le caractère local, il faudrait savoir se contenter de boire dans son verre; et ils ne sont pas nombreux ceux qui possèdent assez d'abnégation ou de courage, assez de modestie ou d'audace pour en venir là.¹⁹⁶

¹⁹³ Lefort, octobre 1878, p. 471.

¹⁹⁴ Voir: Brubaker, 1997 (1992), chap. V-VI.

¹⁹⁵ Renan, 1996 (1882), pp. 223 et 240.

¹⁹⁶ Massarani, 1880, t. II, pp. 138-139.

Le plurilinguisme de la Confédération est invoqué par la plupart des chroniqueurs français pour soutenir et regretter l'inexistence d'un art national helvétique. La composition de la section suisse leur donne en partie raison. Elle reflète elle aussi l'internationalisation de la production artistique. Elle comporte ses orientalistes (Edouard Castres, Eugène Girardet) comme ses académiques (Léo-Paul Robert, fig. 97). Mais, pour l'essentiel, la section se divise *grosso modo* en trois ensembles. Les peintres romands suivent le modèle paysagiste de Barbizon et partagent l'intérêt de Corot pour la lumière. Par exemple, alors que Gustave Castan exploite les poncifs mis à la mode par l'école de Barbizon, Emile David et François Bocion se saisissent de motifs nouveaux et étudient, dans des compositions très synthétiques évoquant Corot, les variations de la lumière naturelle sur les rives de la Méditerranée ou du lac Léman (fig. 98-99).

Plusieurs artistes alémaniques reflètent le goût pour la peinture de genre, tel qu'il prévaut à Düsseldorf ou à Munich. Grâce à la démarche du commissaire général, nombreux sont d'ailleurs les peintres suisses établis dans la capitale bavaroise, qui envoient à Paris. Dans son tableau *Politik im Kloster*, Johann Caspar Bosshardt dénonce l'engagement temporel des religieux catholiques (fig. 100). Le jeune jésuite y est désigné comme le bras séculier de l'Eglise. Peinte en plein *Kulturkampf*, l'œuvre est un manifeste violemment antiromain. Sa présence potentiellement discordante dans la section suisse signale, une fois de plus, le laissez-faire de la Confédération dans le domaine artistique.

Si Romands et Alémaniques se partagent à l'évidence entre l'attraction culturelle de la France et de l'Allemagne, la section suisse atteste aussi la persistance d'une peinture alpestre. Celle-ci n'est pas spécifique à l'une ou l'autre partie du pays. Quelques critiques y sont sensibles, car ils peuvent projeter sur cette production le cadre national adéquat à l'Exposition. Les écrits de Tullo Massarani, en offrent un exemple extrême. Après en avoir appelé aux écrits identitaires de Rodolphe Töpffer, alors vieux d'un demi-siècle, le critique conclut:

Vaine apostrophe! Le charme qu'exercent sur les talents indigènes les écoles étrangères paraît les entraîner, non pas aux méthodes seulement, mais encore aux thèmes étrangers; on est fatigué de l'ancienne peinture locale, de la peinture consciencieuse mais quelque peu lourde des Diday et des Calame, avec ses lointains tenant du décor et ses premiers plans huileux et noirâtres de bitume; et voilà M. Baudit, M. Castan, M. Fröhlicher, presque tous les jeunes et les meilleurs paysagistes, qui prennent le *pittoresque* en grippe, comme une mode de province, et qui se jettent aux terrains plats et aux ciels gris à peine déchiquetés d'azur, d'après les plus récents exemples de France.¹⁹⁷

L'internationalisation des motifs des peintres désespère à tel point Massarani que c'est Karl Bodmer, pourtant établi depuis 1849 à Barbizon où il fréquente Millet et Rousseau, qu'il donne comme exemple d'un artiste suisse conforme aux vœux de

¹⁹⁷ Massarani, 1880, t. II, pp. 139-140.

Töpffer. Voici ce que l'Italien dit de ce peintre qui expose en 1878 des sujets dans le pur goût de Barbizon:

Et de l'infiniment grand il faut descendre, si l'on veut deviner quelque chose de l'églogue helvétique, jusqu'à l'infiniment petit; jusqu'à ces études si fines de M. Bodmer, les seules faites pour exaucer les vœux du rêveur solitaire des *Menus propos*. Il n'y aura là, je le veux bien, que des études prises dans quelque recoin de la forêt de Fontainebleau, plutôt que sous le chêne de M. Töpffer, mais le sentiment qui inspire le peintre est tout à fait le même que celui qui inspirait l'aimable causeur genevois.¹⁹⁸

L'image alpestre et romantique de la Suisse s'explique certes par le succès qu'a connu l'école genevoise de peinture, mais aussi par la colonisation touristique de la montagne. Dans l'introduction de leur guide publié dans la série «Les pays étrangers et l'Exposition de 1878», recueil de clichés par excellence, les auteurs donnent le ton dès la première page:

Habitant un pays sévère, sous la menace perpétuelle de l'avalanche ou de l'inondation, les Suisses sont durs, laborieux, patients: ils ont la force à défaut du charme.¹⁹⁹

L'un des guides touristiques de la Suisse les mieux diffusés donne une autre idée de la perception stéréotypique du pays. *La Suisse pittoresque* est réédité quatorze fois par Hachette entre 1882 et 1912, dans la «Bibliothèque des écoles et des familles»²⁰⁰. Le texte réduit le pays à ses montagnes. Il nie l'existence du Plateau:

«[...] on donne fort improprement le nom de *plateau* [à la région située entre Alpes et Jura], car c'est une région bosselée, tourmentée au possible, où se dressent des collines et même des montagnes ayant jusqu'à mille mètres de hauteur.»²⁰¹

L'iconographie de l'ouvrage est largement dominée par les vues de montagnes. Tout concourt à diffuser l'image d'un territoire alpin et d'une société quasi rurale qui ne correspondent guère à un pays activement engagé dans la seconde révolution industrielle, comme le démontre d'ailleurs la forte participation de l'industrie suisse des machines dans les expositions universelles.

La Suisse entretient une relation tout à fait particulière avec son image. Le caractère décentralisé du pays n'encourage guère la constitution d'une image unique à vocation d'identification politique, comme c'est le cas en France par exemple. Helvetia n'est qu'un pâle démarquage de Marianne, ce que montre bien la statuaire publique helvétique²⁰². La seule image identitaire de la Confédération est en quelque sorte imposée de l'extérieur, par le tourisme. Elle résulte dialectiquement des projections de l'étranger et de leur appropriation opportuniste par les milieux concernés en Suisse

¹⁹⁸ Massarani, 1880, t. II, pp. 140-141. Il est vrai que les appels de Töpffer sont alors ravivés par un Eugène Rambert notamment (Voir: Pastori Zumbach, 1993).

¹⁹⁹ Lamarre, Zévort, 1878, p. 1.

²⁰⁰ Gourdault, 1882.

²⁰¹ Gourdault, 1882, p. 5.

²⁰² Voir: Kreis, 1991; von Tavel, 1992; Stercken, 1998.

même. C'est ainsi que le Cercle des beaux-arts de Genève favorise l'organisation à Londres, en 1881, d'une importante *Swiss Exhibition* où abondent les vues des Alpes, signées François Diday, Alexandre Calame, Albert Lugardon, Gustave Castan ou Ferdinand Hodler pour citer seulement quelques exposants²⁰³.

De l'Anglais Peter Frederick Robinson donnant en 1827 un premier exemple de «Residence in the Swiss Style» au Village suisse de 1900, les usages du chalet suisse sont typiques d'une image d'elle-même que la Suisse officielle ne maîtrise guère, car elle est en bonne partie tributaire de l'étranger. Celui-ci est désemparé lorsque le pays alpin propose de lui une image inaccoutumée, comme c'est le cas dans la Rue des nations en 1878. Le commissariat suisse confie le projet à l'architecte du Palais des beaux-arts de l'Exposition de 1867, Frédéric Jaeger, qui «propose une façade en style de ville bernoise, avec arcades; sur le grand chemin transversal, une large porte rappellerait les *Stadtthore* de la Ville de Berne²⁰⁴» (fig. 101). Cette première réalisation historiciste inspirée par l'architecture urbaine, préfigure l'éclosion du *Heimatstil* helvétique à la fin du XIXe siècle. Le plâtre de la façade est coloré en gris pour évoquer la molasse, tandis que les charpentes peintes en blanc et les cordons, bordures, consoles et autres liens peints en rouge reconstituent les couleurs de la Confédération²⁰⁵. La décision de construire une porte de ville monumentale plutôt que le chalet attendu démontre une certaine indépendance des Suisses eux-mêmes face au stéréotype alpin. En revanche, la façade retenue surprend. Les photographes en sont d'assez bons témoins, qui multiplient les vues de cette façade insolite²⁰⁶. Quant à Victor Champier, il exprime sa déception:

La Suisse, au lieu de se faire représenter, comme on pouvait s'y attendre, par un simple chalet, s'était donné le luxe d'une lourde construction sans caractère: larges fenêtres en arc bombé, garnies de vitraux peints; grand arc surbaissé à pieds-droits énormes; balustrade fluette formant une terrasse surmontée d'une toiture convexe qui n'avait aucun rapport avec le reste de l'édifice.²⁰⁷

Qui dit chalet dit berger, ou tout autre être de nature descendant des écrits alpestres de Jean-Jacques Rousseau. Et c'est effectivement sous la forme d'une bergère en staff, haute de quatre mètres, que la Suisse se voit représentée au pied d'un pilier de la façade principale du Palais du Champ-de-Mars où sont disposées les allégories de chacune des nations participantes²⁰⁸. Sans l'intervention de la Commission artistique des travaux de l'Exposition, l'œuvre aurait même tourné à la représentation naturaliste, puisque le

²⁰³ *Catalogue of the Exhibition of Swiss Art*, 1881.

²⁰⁴ L. de Charles Lardy au Conseil fédéral, 24.2.1877 (AF, E14/22). Jaeger est aussi l'auteur du décor de la loggia monumentale qui ouvre la galerie nord des beaux-arts sur le jardin central, mettant en œuvre des émaux de Théodore Deck et de H. Boulenger, sur des dessins de François Ehrmann (Sédille, novembre 1878, p. 744; Viollet-le-Duc, 1878/3, p. 15).

²⁰⁵ Voir: Sédille, novembre 1878, pp. 744-746.

²⁰⁶ Voir: AN, F¹² 11908-11919.

²⁰⁷ Champier, 1879, pp. 161-162.

²⁰⁸ Sur les allégories de la Suisse, voir: Kreis, 1991; Stercken, 1998.

sculpteur désigné, Théodore-Charles Gruyère (sic), proposait d'accompagner sa statue monumentale d'un mouton. Les instructions de la commission renforcent le caractère allégorique en demandant au sculpteur d'«Allonger la tunique. Guêtrer la statue; lui mettre une couronne de pins et une cuirasse. Supprimer le mouton»²⁰⁹.

²⁰⁹ Procès-verbal de la séance du 14.7.1877 [faussement daté 1878] de la Commission artistique, statuant sur les maquettes présentées par les artistes (AN, F¹² 3220, «Dossier «Section des Travaux. Commission artistique. Séances. No 3»).

1889

L'EXPOSITION DES REPUBLIQUES

L'Exposition universelle de 1889 célèbre le centenaire de la Révolution et le triomphe de la III^e République¹. Le projet d'en faire une manifestation rétrospective dans chacune de ses parties permet au gouvernement républicain de se réclamer de l'héritage révolutionnaire, en occultant la succession de régimes qu'a connus la France entre le Directoire et le Second Empire. Indice de la signification politique de l'Exposition, son organisation est placée sous la responsabilité directe du ministre du Commerce, à qui échoit pour la première fois le titre de commissaire général (même si c'est Alfred Picard qui, quoique privé du titre, assure de fait la fonction²). Des performances techniques comme la construction de la Tour Eiffel et celle de la Galerie des machines affirment la puissance de l'industrie et de l'ingénierie françaises sous le nouveau régime³. La politisation de l'Exposition est telle que le vicomte de Vogüé a beau jeu d'ironiser:

Cliché numéro un.- L'Exposition du Centenaire de la Révolution française (ne craignez pas de redoubler les r) nous montre les bienfaits de cette révolution réalisés dans un épanouissement magnifique. La galerie des machines et la tour Eiffel étaient en germe dans la Déclaration des droits de l'homme. Seul l'accord fécond de la liberté et de la démocratie pouvait enfanter ces merveilles, seul le régime républicain pouvait donner ce grand spectacle au monde.- Citoyens, des urnes vous attendent au sortir du Champ-de-Mars; si vous êtes satisfaits de ce que vous avez vu, aux urnes pour la République!⁴

Les beaux-arts constituent le seul secteur, avec l'armée, à avoir conservé le caractère rétrospectif prévu au départ pour l'ensemble de l'Exposition⁵. A ce titre, contrairement aux secteurs commerciaux et industriels de la manifestation, ils symbolisent plus que jamais le nationalisme triomphant. Au moment où la diffusion des modèles artistiques ignore de plus en plus les frontières, les beaux-arts sont en effet requis pour établir la continuité d'une tradition culturelle nationale. Si l'Exposition valorise la production artistique nationale, c'est que le primat de la France est incontesté dans ce domaine, alors que la plupart des pays se disputent âprement les premières places dans les autres secteurs. Voici le préambule du rapport qu'un cadre de la Direction des beaux-arts adresse à son chef au sujet de la participation des musées nationaux à l'Exposition:

¹ Voir: Ory, 1984; *Frankreich 1871-1914*, 2002.

² Voir: Ryckelynck, 1989.

³ Voir: Levin, 1986; 1889. *La tour Eiffel*, 1989; *When the Eiffel Tower was new*, 1989.

⁴ Vogüé, 1889, p. 6.

⁵ Voir: Zimmermann, 2002.

L'Exposition que vous avez la mission d'organiser sera, il ne faut pas se le dissimuler, la principale manifestation française. L'industrie proprement dite, la production courante, est maintenant aux mains de toutes les nations [...]. Dans les arts industriels, c'est-à-dire dans les industries où le goût tient une très grande place, notre supériorité n'est pas douteuse; néanmoins, à raison des progrès réalisés par les étrangers et de l'état presque stationnaire où nous sommes malheureusement restés, elle n'est plus telle qu'elle ne puisse tout au moins être discutée. Les Beaux-Arts au contraire sont en France dans une voie de prospérité telle que nous n'avons rien à craindre de ce côté. Nos écoles de sculpture et d'architecture sont incomparables; l'école de peinture elle-même est encore représentée par assez de maîtres éminents et par des œuvres suffisamment marquantes pour que nous ne redoutions pas la comparaison avec l'étranger. Pour toutes ces raisons, je crois donc, comme je le disais au commencement, que l'exposition artistique sera, en 1889, la manifestation française prépondérante. Dès lors, et si certains que nous puissions être du triomphe, avons-nous le droit de ne pas tout tenter pour le rendre plus complet, pour affirmer davantage encore la preuve que nous voulons faire de notre suprématie? Je ne le pense pas plus que je ne m'expliquerais, si la Guerre avec l'Allemagne devait éclater demain, que nous ne missions pas en ligne toutes nos forces disponibles.⁶

La presse artistique se fait l'écho de cette conception et la diffuse largement dans le public. La *Gazette des beaux-arts*, par exemple, écrit:

Le génie artiste de la France est toujours en éveil pour la sauver des défaillances, panser ses blessures et venger ses défaites. Mieux que sa politique ou son épée, il lui assure les succès durables et les triomphes incontestés. Aujourd'hui encore, quand elle se relève à peine de ses ruines, diminuée, isolée, appauvrie par des désastres sans nombre, n'est-ce pas lui qui vient à son secours? N'est-ce pas lui qui force l'admiration universelle, malgré les bouderies de quelques-uns; lui qui montre à l'Europe étonnée ce que la France a su faire pendant dix siècles et ce qu'elle sait faire encore, le Trocadéro et le Champ-de-Mars?⁷

L'abstention officielle des Etats monarchiques ne parvient pas à faire échouer l'organisation de l'Exposition. La tenue de la manifestation atteste du triomphe de la France, en particulier sur l'Empire allemand qui avait pris la tête des pays abstentionnistes⁸. La France confirme son rôle de nation littéralement incontournable dans le paysage politique, économique et culturel du monde. Elle proclame la fin de son isolement⁹.

Le public visé est moins les spécialistes que les citoyens de base, le peuple constitutif du suffrage universel, alors dangereusement sollicité par l'antiparlementarisme du Général Boulanger¹⁰. Particulièrement marqués à partir de 1889, les efforts de mise en scène et d'attraction visent directement ce public élargi, enthousiasmé par les panoramas, l'éclairage électrique et la Tour de 300 mètres¹¹. Il en résulte une fréquentation éloquente: quelque 32 millions de visiteurs, deux fois plus qu'en 1878¹².

⁶ Rapport du chef du bureau de l'enseignement et des musées au directeur des beaux-arts sur la participation des musées nationaux à l'Exposition universelle, 25.6.1888 (AN, F²¹ 4055).

⁷ Bonnaffé, 1.7.1889, p. 11.

⁸ Préface d'Edouard Lockroy, dans: Monod, 1890, vol. 1, p. XV.

⁹ Voir: Schröder-Gudehus, 1989.

¹⁰ Voir: Mayeur, 1973, chap. 5.

¹¹ Rebérioux, 1989, pp. 8-9. Voir aussi: Cardot, 1989; *When the Eiffel Tower was new*, 1989.

¹² Schröder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 96 et 112.

La consolidation de la III^e République française renforce indirectement la légitimité politique du régime démocratique en Suisse. La Confédération est d'ailleurs l'une des rares nations qui accepte de participer officiellement à l'Exposition marquant le centenaire de la Révolution. Après des décennies d'atermoiements que les expositions internationales ont révélés, la Suisse se sent la force de revendiquer une véritable identité, politique d'abord, culturelle ensuite¹³. L'Exposition nationale de 1883, organisée à Zurich sur le modèle des expositions universelles, est le symbole du sursaut identitaire qui caractérise la Suisse pendant les dernières décennies du XIX^e siècle¹⁴.

L'Exposition, envers et contre tout

Le choix d'une date symbolique pour l'organisation de l'Exposition de 1889 est typique du renouveau nationaliste qui caractérise la fin du XIX^e siècle. Il s'agit de rassembler la nation autour d'un projet dans lequel elle puisse se reconnaître. En 1873, la *Weltausstellung* de Vienne marque les vingt-cinq ans de règne de l'empereur François-Joseph. En 1876, la *Centennial Exhibition* de Philadelphie célèbre le centenaire de l'indépendance américaine¹⁵. Dans la tradition des expositions parisiennes, c'est la première fois qu'une date est spécifiquement arrêtée pour des raisons symboliques. Ce fait ne laisse planer aucun doute sur les ambitions des organisateurs français. L'Exposition doit rappeler avant tout la grandeur d'une France reconstruite, agrandie et réarmée, en particulier face à l'Empire allemand. L'importance du pavillon de l'armée et de l'exposition des colonies, sur l'esplanade des Invalides, affirme clairement cette volonté (fig. 102). Le vicomte de Vogüé décrypte l'aménagement de l'Exposition et en donne une lecture historique, alimentée par l'idéologie revancharde et coloniale. Il réfute la conception traditionnelle des expositions universelles, qui voyait dans ces manifestations internationales une occasion de rapprocher les peuples et de concourir au progrès de l'humanité:

[...] sur l'esplanade des Invalides, au centre des campements exotiques et coloniaux, un bâtiment plus sévère domine le pittoresque bazar; tous ces fragments du globe sont venus s'agréger au palais de la guerre; nos hôtes soumis montent la garde à tour de rôle devant la maison mère, sans laquelle ils ne seraient pas ici. Beau sujet d'antithèses pour la rhétorique humanitaire; elle ne se fait pas faute de geindre sur ces rapprochements, et d'affirmer que ceci tuera cela, que la fusion des peuples par la science et le travail aura raison de l'instinct militaire. Laissons-lui caresser la chimère d'un âge d'or qui deviendrait bien vite, s'il pouvait se réaliser, un âge de boue. Toute l'histoire nous enseigne que ceci est créé par cela, qu'il faut du sang pour hâter et cimenter la fusion des peuples.¹⁶

¹³ Voir, par exemple: Ruffieux, 1980.

¹⁴ Voir: Gloor, 2001.

¹⁵ Voir: Schrøder-Gudehus, Rasmussen, 1992, pp. 84 et 90.

¹⁶ Vogüé, 1889, pp. 192-193.

L'auteur exagère à peine lorsqu'il étend à l'Ecole militaire la géographie symbolique de la manifestation. Cachée par la galerie des machines, l'institution d'enseignement militaire serait, selon lui, «embusquée là comme une bête de proie à la lisière d'une forêt. L'arrangement du hasard semble prémédité, tant il est significatif.»¹⁷

L'Exposition doit en outre cautionner le régime politique républicain. Encore marginal en Europe, il est porteur d'avenir au-delà de l'Atlantique, comme le prouvent les nombreuses participations des républiques d'Amérique latine. Dans le dernier quart du XIXe siècle, la France et les Etats-Unis sont les deux pays qui investissent le plus dans ce type de manifestations alliant autocélébration, commémoration et prospective: Philadelphie (1876), Paris (1878 et 1889), Chicago (1893), Paris encore (1900), puis Saint-Louis (1904).

Quoique la déclaration d'abstention des monarchies mette l'Exposition en péril et renforce l'opposition intérieure à la manifestation, jamais la date de 1889 n'est vraiment remise en cause. Même lorsque le directeur de l'exploitation, Georges Berger, est prêt à renoncer aux ambitions politiques de l'Exposition, le gouvernement y reste obstinément fidèle. Deux ans avant l'ouverture, et alors que se propagent les déclarations d'abstention des puissances étrangères, Berger adresse au ministre-commissaire général un contre-projet d'exposition, qui transformerait celle-ci en une simple foire commerciale et en ferait une manifestation indépendante de la politique étrangère de la France:

Nous n'avons plus, en effet, devant nous, les gouvernements; nous nous trouvons placés en face des Nations. N'y a-t-il pas lieu, dès lors, de renoncer à créer, comme autrefois, des compartiments nationaux que la présence de commissaires délégués par les gouvernements assimilait presque au pont du navire ou au toit de l'ambassade? Les étrangers qui demanderont à exposer ne seraient plus considérés par nous que comme des producteurs appelés à prendre place, concurremment avec les Français et suivant les espèces de leurs industries, dans les salles réservées aux différentes classes de produits [...].¹⁸

Le gouvernement ne peut toutefois renoncer à la raison d'être politique de ce type de manifestation. Il s'agit pour lui de ne pas perdre la face et de retourner la situation à son avantage. Les agents diplomatiques français parviennent à susciter une importante participation privée à l'étranger. Les comités d'initiative que ces derniers contribuent à mettre sur pied dans presque toutes les monarchies abstentionnistes trouvent même souvent un soutien financier de la part des gouvernements étrangers. La Belgique monarchique, par exemple, vote un crédit de 600'000 francs en faveur de la participation individuelle de ses ressortissants¹⁹. Le double langage de la plupart des pays se conclut au bénéfice de la France, qui parle clair depuis le début.

¹⁷ Vogüé, 1889, pp. 192-193.

¹⁸ L. de Georges Berger au ministre du Commerce et de l'Industrie, 24.6.1887, (AN, F¹² 3762).

¹⁹ Picard, 1891-1892, vol. 1, p. 363.

Non seulement l'Exposition du centenaire de la Révolution a bien lieu, mais le régime particulier de la participation des étrangers illustre encore les principes libéraux. Car, sous son apparente constance, l'Exposition a changé de nature. Elle ne se compose plus d'ambassades gouvernementales plus ou moins indépendantes des peuples, mais de représentations volontaires de groupes de citoyens. Il n'en reste pas moins que les exposants sont traditionnellement regroupés par nationalité. Seuls quelques artistes dépourvus du soutien d'un comité d'organisation sont rassemblés dans une section dite internationale.

L'organisation du secteur des beaux-arts prend un tour nettement politique. Organisatrice traditionnelle de cette partie jusque là, l'administration des beaux-arts est cette fois mise au service d'un commissaire spécial, issu des milieux gouvernementaux: Antonin Proust, sénateur et ex-ministre des arts dans le cabinet Gambetta. A côté des trois directeurs exécutifs chargés des travaux, de l'exploitation et des finances, le commissaire spécial des beaux-arts jouit d'une autonomie presque totale. Il ne dépend que du ministre du Commerce avec lequel il entretient des relations d'égal à égal. La nomination d'un tel commissaire entraîne une redéfinition des compétences entre ce dernier et le directeur des beaux-arts, Gustave Larroumet. Cette redéfinition coïncide d'ailleurs avec la réorientation de la fonction de directeur des beaux-arts vers une fonction plus représentative qu'exécutive²⁰. Alors que ses services sont largement sollicités par Proust, Larroumet prépare à l'attention de ce dernier une lettre qui en dit long sur ses inquiétudes. Il y précise les rôles et s'inquiète d'être laissé à l'écart:

En se réservant la présidence et en m'attribuant la vice-présidence des diverses commissions formées sur votre demande, M. le Ministre n'a fait que suivre un usage constant et nécessaire, puisqu'elles sont toutes composées de fonctionnaires d'Etat ou d'auxiliaires de la Direction des beaux-arts. Vous voudrez bien remarquer que vous y figurez aussi comme vice-président [...]. Le plus souvent, en effet, vous seul pourrez apprécier l'utilité de ces convocations [des commissions]. En ce cas, il me suffit d'un avis de votre part pour que je les convoque sans délai et c'est en effet de cette manière qu'il a été procédé jusqu'à présent. D'autre part, il n'est pas possible que la Direction des beaux-arts se désintéresse de ces convocations et qu'elles aient lieu sans sa participation. Une pratique contraire lui [enlèverait?] en effet dans la préparation de l'exposition toute sa part de responsabilité et lui enlèverait le moyen d'y participer effectivement. Le Commissaire spécial trouvera toujours dans le Directeur des beaux-arts un concours actif et dévoué. Si, dans la correspondance, quelques divergences venaient à se produire, il suffirait toujours, j'en suis sûr, au Commissaire spécial et au Directeur, d'un [moment?] d'entretien pour les faire disparaître.²¹

Proust fait partie des promoteurs de l'Exposition universelle dès la première heure. A la suite du décret présidentiel du 8 novembre 1884 instituant la manifestation, il est immédiatement placé à la tête de la commission d'examen et d'exploration du projet par

²⁰ Vaisse, 1995, p. 44.

²¹ Brouillon de l. de Gustave Larroumet à Antonin Proust, s.d. [octobre 1888], (AN, F²¹ 4055, Dossier «Exposition universelle de 1889. Organisation, crédits, comptabilité, Notes, projets de correspondance»). Voir aussi, dans le même dossier, la lettre d'Antonin Proust au directeur des beaux-arts, 20.10.1888, qui entraîne la réponse citée.

Jules Ferry, dont il partage la vision pédagogique²². Le rapport qu'il dépose au printemps 1885 contient trois grandes idées: l'Exposition débordera du Champ-de-Mars et du Trocadéro où elle aura toutefois son centre; l'Exposition matérielle sera doublée par une exposition intellectuelle, consistant en congrès et conférences; chaque groupe comprendra une section rétrospective²³.

Tout en présentant une conception d'ensemble très raisonnée, le plan de l'Exposition de 1889 est moins ramassé que celui des manifestations parisiennes précédentes (fig. 103-105). Le cœur «historique» de l'exposition est situé sur le Champ-de-Mars. Cet emplacement est préféré à d'autres, qui sont également envisagés, comme les Tuileries et les Champs-Élysées, Gennevilliers et Saint-Denis, le parc de Saint-Cloud ou le plateau de Courbevoie²⁴. Le choix du même site qu'en 1867 et 1878 renforce la légitimité de la manifestation. Le souci du spectaculaire et du pittoresque s'y annonce dès l'entrée principale. Le visiteur y découvre d'emblée les bâtiments composant l'Histoire de l'habitation de Charles Garnier qui ferment le front de Seine (fig. 106). Cette coûteuse mise en scène de l'évolution de l'habitat évoque irrésistiblement, malgré ses prétentions scientifiques, le bricolage de la Rue des Nations, qui était le clou de l'Exposition de 1878²⁵. Le directeur général des travaux rattache l'entreprise au pittoresque, à la science, au commerce et à l'art:

[Les constructions] offriront du Trocadéro et du Quai, une perspective des plus agréables, qui contribuera dans une large mesure au succès de l'Exposition.

[...] Les dépenses qu'entraînera leur réalisation et qui s'élèveront à 560'000 francs ne constituent à aucun titre une charge nouvelle et imprévue pour mon Budget, car vous le savez, Monsieur le Ministre, la Réserve spéciale de 2'000'000 a précisément été en partie constituée en vue de la reproduction de monuments historiques, et je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un meilleur emploi des disponibilités de cette Réserve [...]. Je n'estime pas, d'autre part, que le chiffre annoncé plus haut soit trop élevé pour l'œuvre de très-grande importance qu'il permettra d'obtenir.

Il ne s'agit pas, en effet, de construire une série de maisonnettes en toile peinte et en décors, mais bien d'édifier des habitations complètement étudiées à l'intérieur comme à l'extérieur. [...] Je pense, d'ailleurs, qu'il serait nécessaire que ces maisons fussent garnies des types de mobilier de chaque époque et qu'autant que possible elles servissent (cela deviendrait, par le prix de location, une source de recettes importantes pour l'Administration) à des exposants qui trafiqueraient des productions des différents âges. [...] Il n'est pas possible, en effet, dans des œuvres de cette nature, qui sont toutes de cachet et d'apparence, de livrer au hasard de l'adjudication publique, la désignation d'un entrepreneur; il faut des industriels très-habiles presque des artistes pour ce travail [...].²⁶

En installant son Histoire de l'habitation au pied de l'entreprise technologique par excellence qu'est la Tour de 300 mètres, Charles Garnier, signataire de la pétition des

²² Monod, 1890, vol. 1, p. 3.

²³ Monod, 1890, vol.1, p. 7.

²⁴ Exposé du directeur des travaux de l'Exposition, Procès-verbal imprimé de la séance du 3 novembre 1884 de la Commission de l'Exposition de 1889 du Conseil municipal de Paris (AN, F²¹ 4055).

²⁵ Voir: Garnier, 1888; Garnier et Ammann, 1892; Labat, 1989. Voir aussi: Viollet-le-Duc, 1978 (1875).

²⁶ Rapport du directeur général des travaux de l'Exposition universelle au ministre du Commerce et de l'Industrie, 16.2.1888 (AN, F¹² 3775, Dossier «Histoire de l'habitation»).

artistes opposés à la Tour en 1887²⁷, semble se réclamer de la tradition, de la science et de l'imagination littéraire, propres à l'architecture historiciste²⁸. Il contre les affirmations de pure ingénierie, proclamées dans le monument de Gustave Eiffel et dans la Galerie des machines due à l'architecte Ferdinand Dutert et à l'ingénieur Victor Contamin. Il écrit au directeur général des travaux de l'Exposition:

[...] j'ai fait de mon mieux et les restitutions que je produis ne sont pas œuvre de fantaisie, mais bien œuvre de conscience: mon devoir était non pas de faire en cette occasion montre d'imagination, mais œuvre de sincérité, et de mettre, autant que faire se pouvait, ma personnalité de côté pour chercher à être seulement le fidèle interprète des choses du passé. Et pourtant, il faut bien reconnaître que parfois, les renseignements faisaient absolument défaut, soit pour l'ensemble, soit pour diverses parties des constructions: il me fallait bien alors composer de sentiment. Je ne regrette pas cette difficulté, car toutes les fois que j'ai dû renoncer à faire de l'archéologie certaine, il me semble que, soit que l'intuition me guidât, soit que quelques épaves recueillies me stimulassent à reconstruire un tout encore ignoré, j'arrivais à former des types qui paraissaient, non seulement être *aussi* vrais que s'ils avaient été exécutés ainsi, mais, je dirai même, *plus* vrais. C'est qu'alors, l'imagination aidant, les légendes, l'histoire ayant déjà imprimé dans l'esprit comme une sorte de caractéristique de l'époque, je me laissais entraîner à créer le type des maisons d'antan, comme on se complaît à créer les types des héros des temps fabuleux.²⁹

De part et d'autre du Pont d'Iéna, des pavillons nationaux dispersés complètent l'aspect pittoresque de cette partie du Champ-de-Mars et du Trocadéro. Puis les piles de la Tour de 300 mètres, «clou» de l'Exposition, forment un arc-de-triomphe colossal en guise d'entrée officielle (fig. 107). Un immense jardin ouvre ensuite une perspective triomphale jusqu'au Palais des expositions diverses surmonté par le dôme colossal de Joseph Bouvard. La Galerie des machines, édifiée derrière ce bâtiment, ferme le sud du Champ-de-Mars. Comme le *Crystal Palace* de Joseph Paxton, la structure, le rythme et l'espace intérieur de cette immense galerie évoquent une cathédrale des temps modernes (fig. 108)³⁰. Les autres secteurs de l'Exposition sont relégués au Trocadéro (horticulture), sur le quai d'Orsay (agriculture) et sur l'esplanade des Invalides où les colonies, les ministères et l'armée déploient toutes les ressources d'un pittoresque exotique et médiéval (fig. 102).

Le Palais des beaux-arts est édifié en bordure du Champ-de-Mars, symétriquement au Palais des arts libéraux, tous deux construits sur les plans de Jean-Camille Formigé (fig. 109)³¹. Deux pavillons de la ville de Paris, également symétriques, accompagnent les palais³². Cette partie centrale de l'Exposition exalte la culture, la science et les institutions sociales. Elle souligne en quelque sorte l'importance du volet intellectuel de la manifestation, redoublé par les colloques et les congrès. L'organisation de

²⁷ Intitulée «Les artistes contre la Tour Eiffel» et publiée dans *Le Temps*, 14.2.1887, reprint dans: 1889. *La Tour Eiffel*, 1989, p. 28. Voir aussi, dans le même ouvrage, p. 42, le reprint de la lettre de Charles Garnier, publiée originellement dans *L'Illustration*, 9.11.1889.

²⁸ Voir en particulier: Viollet-le-Duc, 1978 (1875).

²⁹ Rapport de Charles Garnier au directeur général des travaux, au sujet de l'Histoire de l'habitation, s.d. [printemps 1888], (AN, F¹² 3775, Dossier «Histoire de l'habitation»).

³⁰ Voir: Durant, 1994; Crosnier Leconte, 1989; *Structural Iron*, 2000.

³¹ Voir: Mathieu, 1989.

³² Voir: Groud, 1989; Le Leloup, 1989.

conférences en rapport direct avec l'Exposition semble toutefois être une occasion manquée. Louis Gonse demande bien à Georges Lafenestre de donner une conférence panoramique, parallèlement à l'ouverture des expositions décennale et centennale, sous le titre «L'art du siècle: histoire de la peinture française depuis 1789». Mais il écrit au conférencier:

C'est moi qui, comme membre actif (hélas! le seul) du Comité des conférences à l'Exposition, ai pris l'initiative de cette demande.³³

Le modèle artistique de la France

Les beaux-arts se voient assigner à l'Exposition un rôle important. Celui-ci ne contredit pas le retrait de l'Etat de l'organisation du Salon au début des années 1880. Au contraire, le désengagement de l'Etat dans les expositions annuelles coïncide avec son investissement dans des entreprises moins nombreuses mais plus ambitieuses: les triennales nationales, qui se rapprochent des expositions universelles, lorsqu'elles ne se confondent pas avec elles. La première a lieu en 1883³⁴. En fixant au jour de l'ouverture de l'Exposition internationale de 1878 le *terminus post quem* des œuvres admises, les organisateurs situent la première Triennale dans la tradition des expositions universelles³⁵. La seconde, prévue en 1886, est annulée en faveur d'une manifestation qui coïnciderait précisément avec l'Exposition universelle de 1889. Cette coïncidence permet tout à la fois de dissoudre la Triennale et d'en reporter le prestige sur l'Exposition du centenaire de la Révolution³⁶.

Tout à la fois politicien et amateur d'art, Antonin Proust joue un rôle majeur dans la définition d'un modèle culturel français à l'Exposition de 1889. Son engagement est un exemple d'adéquation entre une pédagogie d'inspiration républicaine et un idéal esthétique réaliste³⁷. L'idéal du musée républicain, issu de la Révolution de 1789, sert de modèle à sa conception de l'Exposition, comme elle guide les présentations de peintures monumentales et de sculptures organisées par la ville de Paris sur le Champ-de-Mars³⁸. C'est ainsi que Proust organise plusieurs expositions rétrospectives de la création artistique française. Ces manifestations lui permettent de réécrire l'histoire culturelle nationale et de l'imposer aux générations futures. Dans les galeries du Palais

³³ L. de Louis Gonse à Georges Lafenestre, 18.4.1889, accompagnant une invitation-circulaire du cabinet du directeur général de l'exploitation de l'Exposition au même destinataire, s.d. (AMN, XU Exposition universelle 1889).

³⁴ Voir: Mainardi, 1993, chap. 4.

³⁵ Vaisse, 1995, pp. 118-119. Vaisse y signale avec raison la persistance du modèle des Salons sur l'organisation même de la Triennale de 1883 (limitation de la candidature aux artistes vivants, initiative laissée aux artistes de se porter candidat avec des œuvres de leur choix).

³⁶ Mainardi, 1993, p. 122; Vaisse, 1995, p. 122.

³⁷ Voir: Levin, 1986; Orwicz, 1991; Zimmermann, 2002.

³⁸ Voir: *La jeunesse des musées*, 1994; Groud, 1989; Imbert, 1989; Poulot, 1997.

du Trocadéro, il présente une exposition de l'art français du XII^e au XIX^e siècles³⁹. Aux yeux du commissaire général, qui est un ardent zélateur des arts décoratifs, la manifestation doit servir de modèle et de stimulation pour les créateurs contemporains. Elle s'inscrit parmi les institutions didactiques caractéristiques du nouveau régime républicain, dont le Musée européen des copies de Charles Blanc (1873) et le Musée de sculpture comparée (1876/1882) restent les réalisations les plus ambitieuses⁴⁰. Elle s'intègre également dans un projet pédagogique visant à présenter l'histoire culturelle de la France comme un tout. L'exposition se modèle en effet sur le Musée de sculpture comparée ou Musée des monuments français, à la fondation duquel Proust a été étroitement mêlé⁴¹ et dont son exposition constitue, selon ses propres termes, le complément organique:

[...] j'ai pensé que l'on pourrait utilement, à côté du Musée des moulages du Trocadéro, qui embrasse l'histoire de l'architecture et de la sculpture françaises du douzième au dix-neuvième siècle, disposer, dans les galeries qui doivent compléter ce Musée, la série des objets mobiliers qui, pendant la même période, attestent la puissance de l'art français.⁴²

Mais le principal effort de Proust porte encore sur un autre secteur, présenté au cœur de l'Exposition, sur le Champ-de-Mars: l'exposition rétrospective, dite Centennale, et l'exposition d'art contemporain, dite Décennale⁴³. Prévues d'abord dans des bâtiments distincts qui auraient donné une plus grande ampleur à chacune des expositions⁴⁴, les deux manifestations se partagent finalement le Palais des beaux-arts (fig. 110). Elles s'y complètent et se nourrissent l'une l'autre, comme le relève Paul Mantz:

Il y a au Champ de Mars deux expositions que la lettre des règlements donne comme distinctes, mais qui ne sont séparées que sur le papier, car elles occupent le même local, et elles sont si étroitement rattachées l'une à l'autre que l'esprit les réunit volontiers en une seule. [...] Ne racontent-elles point les chapitres successifs de la même histoire, celle de la peinture française depuis 1789 jusqu'à l'hiver dernier?⁴⁵

Les deux expositions s'articulent autour d'un premier objectif: démontrer l'identité nationale de la tradition réaliste française. La présentation de l'art contemporain à l'Exposition universelle situe celui-ci dans la perspective d'une interprétation historique. Elle est indissociable de l'exposition centennale de l'art français, qui lui sert en quelque sorte de préambule et de faire-valoir, puisqu'elle montre la production artistique française de la Révolution à 1878. L'accès à la Décennale s'effectue à travers la

³⁹ Voir les bordereaux des œuvres prêtées par les villes et les particuliers (AMN, XU Exposition universelle 1889).

⁴⁰ Voir: Vaisse, 1995, pp. 172-174; Dupré, Ollendorff, 1885, t. II, pp. 91-94.

⁴¹ Aderer, 1889, pp. 128-132.

⁴² Antonin Proust, lettre-préface à Alfred Darcel, directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, dans: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Exposition rétrospective*, 1889, n.p.

⁴³ Voir: Zimmermann, 2002.

⁴⁴ L. du ministre du Commerce et de l'Industrie au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, 30.6.1888 (AN, F²¹ 523).

⁴⁵ Mantz, 1.7.1889, p. 27.

Centennale. Celle-ci occupe tout le dôme central du Palais des beaux-arts et règle ainsi l'ensemble des circulations dans le bâtiment. Une continuité est postulée entre les deux expositions: continuité de la production artistique française certes, mais aussi et surtout continuité des courants réalistes dans l'art français. La présentation de la Centennale débutant avec la Révolution, elle sous-entend qu'au changement social et politique correspond un tournant esthétique. Dès lors, l'histoire de l'art français au XIXe siècle est réécrite dans la perspective d'une histoire de la peinture réaliste. *Le couronnement* de David, *Les Romains de la décadence* par Couture et les *Casseurs de pierres* de Courbet occupent des emplacements cardinaux (fig. 111). L'exposition réconcilie le genre et l'histoire, la célébration impériale et la critique républicaine, l'histoire antique et l'histoire moderne.

La sélection des œuvres s'apparente à une mission patriotique impliquant aussi les collections des musées nationaux. Le chef du bureau de l'enseignement et des musées fait rapport au directeur des beaux-arts. Il juge que le Louvre ne doit pas être sollicité, dans la mesure où il offre un complément naturel à la visite de l'Exposition. Mais il est beaucoup plus généreux en ce qui touche les autres musées:

Je ne suis pas de l'avis de ceux qui prétendent que, pour l'exposition rétrospective, il faut puiser au Louvre. Le Louvre est un ensemble unique qui doit rester intact. Mais à cela près, je partage leur opinion et ne verrais nul inconvénient à ce qu'on mît les autres musées nationaux à contribution. Je *fermerais* le Luxembourg et prendrais à Versailles les œuvres magistrales qui y sont en dépôt. Admet-on par exemple David, pour ne citer que celui-là, sans le *Couronnement de Napoléon*, qui est son chef-d'œuvre? J'ai dit que je fermerais le Luxembourg et cela pour deux raisons: 1. Parce que les œuvres principales des artistes vivants passant pour être là (l'achat qu'en a fait l'Etat autorise tout au moins la supposition), je ne vois pas comment vous pourriez organiser votre exposition décennale sans les y faire figurer. 2. Parce que je ne crois pas que vous puissiez, sans porter atteinte à leurs intérêts, refuser aux artistes le prêt d'une œuvre pouvant leur valoir une haute récompense, qu'ils n'obtiendront peut-être pas sans cela. [...] Et puis, Monsieur le Directeur, il me semble que l'Etat, dans la circonstance, doit donner l'exemple aux collectionneurs et aux Musées de province, dont l'aide vous est indispensable pour faire l'exposition rétrospective. [Prêteraient-ils aussi facilement] si vous ne pouviez leur dire que, vous aussi, vous vous êtes dépossédé de votre bien pour servir un intérêt patriotique, une cause essentiellement nationale?⁴⁶

Le 31 mars 1889, un décret présidentiel autorise la Direction des musées nationaux à se dessaisir exceptionnellement, pendant la durée de l'Exposition, d'œuvres appartenant aux collections du Louvre, du Luxembourg, de Versailles, de Fontainebleau et de Compiègne⁴⁷.

Les organisateurs de l'Exposition empruntent également des œuvres dans des collections privées et des musées de province. La sélection vise à donner au visiteur et à la critique l'image d'un développement organique et endogène de l'art français au XIXe siècle. Indissociable des expositions universelles, le point de vue national favorise et justifie des juxtapositions impensables dans d'autres contextes:

⁴⁶ Rapport du chef du bureau de l'enseignement et des musées au directeur des beaux-arts sur la participation des musées nationaux à l'Exposition universelle, 25.6.1888 (AN, F²¹ 4055).

⁴⁷ *Journal officiel*, 7.4.1889. Voir aussi: Proust, 1996 (1897), p. 79.

Ce qui frappe le plus le visiteur en pénétrant dans les salles de la peinture, c'est que ces disputes dont quelques-uns d'entre nous ont vu la fin, ces discussions d'école qui ont fait tant de bruit, ces expulsions brutales que le jury académique prononçait à la veille des Salons annuels, semblent s'estomper dans les lointains de l'histoire et s'effacer comme un mauvais rêve. [...] Ceux qui avaient jadis assisté au combat pouvaient croire qu'ils retrouveraient, au Champ-de-Mars, un écho persistant des vieilles querelles et que la réunion des peintures exécutées depuis 1789 éclaterait en contradictions optiques et présenterait aux yeux un spectacle fait de découpures violentes et de brusques oppositions. Il n'en est rien. Dans le Palais des beaux-arts, qui a la sérénité calmante d'un temple, les années ont mis sur les tableaux les plus différents à l'origine une patine adoucie, un vernis clément; elles introduisent entre les voisins, si ardents jadis à se combattre, un principe de fraternité et de concorde. [...] il ne reste plus que l'Ecole française reconstituée dans son unité et dans sa force.⁴⁸

L'auteur de cette critique parue dans la *Gazette des beaux-arts* n'est autre que Paul Mantz. C'est un fin connaisseur de la vie artistique française dont il assure la chronique depuis les dernières années de la Monarchie de Juillet. Ayant couvert de nombreux Salons et les quatre expositions universelles parisiennes, il fait figure de doyen des critiques. Il apparaît à la fois comme un témoin et un garant de la continuité de la production artistique nationale. Le texte est surtout celui d'un pacificateur. Il joue sur les fonctions militaire («combat», «querelles») et religieuse («temple») qui sont associées au Champ-de-Mars. Dans cet espace privilégié de la capitale, les valeurs républicaines de fraternité et de concorde s'associent au culte de la nation.

Une telle conception permet à la III^e République d'annexer l'œuvre d'Edouard Manet par exemple. Antonin Proust, dont le portrait peint par Manet est exposé dans la Centennale (fig. 112), est un artisan central de cette entreprise de réhabilitation. En 1884, il a lui-même organisé la première rétrospective posthume du peintre d'*Olympia*. Présenté, tel un artiste-modèle dans les espaces mêmes de l'Ecole supérieure des beaux-arts, Manet devient dès lors une référence incontournable de l'histoire de l'art français la plus officielle⁴⁹. Proust martellera encore le message en 1889, lorsqu'il réservera à l'artiste une place de choix dans l'Exposition centennale⁵⁰: «Dans le salon d'honneur, Manet occupait la place d'honneur.⁵¹» Convoitée par des acquéreurs américains, *Olympia* est achetée *in extremis* par souscription publique et offerte à l'Etat français en 1890, grâce à l'initiative de Claude Monet, Théodore Duret et Camille Pelletan⁵².

Proust dédicace à Paul Mantz la publication historique, intitulée *L'art français*, qu'il tire de l'Exposition des beaux-arts de 1889. Le vieux critique y cautionne la vision sélective mais éclectique de l'histoire défendue par le commissaire spécial:

Il résulte, mon cher ami, de cette revue de l'Art Français au cours de notre siècle que nous venons de passer, que dans le domaine de l'Art comme ailleurs, il n'y a en réalité que deux catégories d'hommes: les momentanés et les persistants. Les momentanés ont les honneurs et les

⁴⁸ Mantz, 1.7.1889, p. 28.

⁴⁹ Voir: Orwicz, 1994.

⁵⁰ Voir: Zimmermann, 2002.

⁵¹ Proust, 1996 (1897), p. 80.

⁵² Proust, 1996 (1897), p. 80.

récompenses; les persistants les obtiennent quelquefois, mais si mauvaise que puisse être leur fortune, il vient toujours une heure où ils recueillent la gloire [...].⁵³

Les artistes le mieux représentés dans la Centennale témoignent de l'orientation de la sélection. On trouve tout d'abord les artistes-phares qui appartiennent déjà à l'histoire et dont l'œuvre se rattache encore au grand genre. Ce sont David (9 tableaux), Gérard (12), Ingres (7), Géricault (7) et Delacroix (21). La plupart des autres peintres rappellent le rôle du réalisme dans la peinture française puis sa diffusion à tous les pays, en particulier à la faveur de la vague naturaliste⁵⁴. Corot (44), Rousseau (16), Diaz (10), Dupré (12), Troyon (10) et Daubigny (11) emblématisent le renouveau du paysage. Millet (13), Courbet (12), Bonvin (10), Meissonier (9), Manet (14) et Bastien-Lepage (19) représentent les divers visages de la peinture de genre, voire de la nature morte⁵⁵.

La sélection favorise en outre Léopold Boilly qui y figure avec six portraits et sept peintures de genre. De Girodet, en revanche, ne sont exposés que deux portraits. Decamps et Vernet, qui furent présentés comme deux des gloires de l'école française à l'Exposition universelle de 1855, figurent respectivement avec sept et quatre tableaux. Quelques peintres du cercle impressionniste profitent de cette double valorisation du réalisme et de la modernité. Cézanne y expose *La maison du pendu* (fig. 113), Monet y a trois œuvres (*L'église de Vernon*, *Les Tuileries* et *Vétheuil*), Pissarro deux (*Soleil d'hiver* et *La route*). Aucun d'entre eux n'est en revanche représenté dans l'exposition décennale. L'impressionnisme fait ainsi l'effet d'un feu de paille, d'un caprice de l'histoire artistique.

Le sort réservé à la production de David est exemplaire du triage opéré. Le catalogue de l'artiste est épuré des grandes compositions inspirées par l'histoire antique. Seules sont retenues une série de portraits, ainsi qu'une peinture d'histoire contemporaine, *Le couronnement*, dont le sujet trahit d'ailleurs le fait que les organisateurs assignent au réalisme un rôle moins politique qu'identitaire (fig. 114). On touche ici aux limites de l'influence exercée sur les organisateurs par l'*Histoire de l'art pendant la Révolution* de Jules Renouvier. Premier défenseur de cet «art nouveau qui se dressait sur les ruines de l'ancien»⁵⁶, Renouvier exprime une conception politique avant tout. Pour lui, le sujet prime le style:

Je n'ai pas à chercher ce que devint David lorsqu'il se trouva asservi à un nouveau maître, et dut prendre ses inspirations dans la cérémonie d'un sacre ecclésiastique et la distribution des aigles dans un camp; mais on l'a vu assez dans l'époque virile de son talent pour juger à quel degré il fut un peintre de Révolution et devint un grand chef d'école.⁵⁷

⁵³ *L'art français*, s.d. [1891], n.p.

⁵⁴ Voir: Weisberg, 1992.

⁵⁵ *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général*, 1981 (1889).

⁵⁶ Renouvier, 1996 (1863), p. 5.

⁵⁷ Renouvier, 1996 (1863), pp. 83-84.

Les commentaires des critiques sur le «montage» et la manipulation de l'histoire proposés par la Centennale sont empruntés. Le jugement de Paul Mantz sur la sélection opérée par les organisateurs dans l'œuvre de David est exemplaire. D'une part, il se réjouit de voir une exposition officielle consacrer sans équivoque le mouvement réaliste:

L'Exposition du Centenaire ne nous montre que le bon côté du talent de David, c'est à dire des œuvres où il perd son latin et où il nous fait la grâce de peindre ce qu'il a vu.⁵⁸

Mais, par ailleurs, il fait lucidement la part de l'histoire et celle de son interprétation:

L'Exposition rétrospective est organisée de telle sorte qu'elle semble vouloir jeter un voile complaisant sur ce qui, dans les ambitions de David, était dangereux ou stérile. [...] Ce résultat ne doit pas surprendre, car toutes les fois que de beaux esprits organiseront une exposition ou un musée, ils y mettront un peu de leur idéal. L'histoire n'obéit pas à de pareils caprices; elle ne fragmente point le spectacle, elle donne tout, même ce que l'avenir condamnera.⁵⁹

Dans la publication officielle éditée par Proust et commentant la Centennale, l'honnête critique ne peut se résoudre à occulter un pan complet de la production de David. Il s'en sort en louant le «trésor de contradictions» présent dans l'œuvre du peintre néo-classique, qui puise tantôt dans l'histoire antique tantôt dans la nature⁶⁰.

La lecture de l'histoire de l'art français proposée par la Centennale n'en frappe pas moins les esprits. La valorisation de la tradition réaliste française entreprise par Proust est même officiellement consacrée par le transfert du *Couronnement* de David, du Musée de Versailles au Louvre, dès la clôture de l'Exposition⁶¹. Fidèles aux théories de Taine sur l'influence du milieu, les critiques cherchent à fonder sur le caractère national la tendance française au réalisme. Louis de Fourcaud épouse les idées de Proust en attribuant le penchant de David pour la peinture d'histoire à l'influence d'une esthétique étrangère, d'un néo-classicisme mal acclimaté en France:

S'étonne-t-on du caractère, peu national, de la nouvelle esthétique acclimatée en France, pays d'observateurs francs et simples? Pas un de ses théoriciens n'est Français. Winckelmann, Sulzer et Raphaël Mengs sont Allemands; Gessner est Suisse; Hamilton est Anglais; Milizia est Italien. [...] C'est pourquoi l'auteur des *Horaces*, en dépit de l'apparente décision de son programme, est incertain du but à poursuivre et toujours en contradiction avec lui-même.⁶²

Défenseur de l'enseignement et des valeurs académiques, du dessin et des genres en particulier, même l'influent Georges Lafenestre est influencé par la perspective de l'Exposition. Il adhère, sur le fond, à la démonstration, menée par Proust, d'une continuité artistique nationale. S'il récusé l'intérêt du «naturalisme direct [que certains

⁵⁸ Mantz, 1.7.1889, p. 32.

⁵⁹ Mantz, 1.8.1889, pp. 105-106.

⁶⁰ Introduction de Paul Mantz dans: *L'art français*, s.d. [1891], pp. 6-7.

⁶¹ *Jacques-Louis David*, 1989, p. 419.

⁶² Fourcaud, s.d. [1891], p. 19. Voir aussi: *Relire Taine*, 2001.

théoriciens] appellent 'la modernité'⁶³», il n'en adapte pas moins sa position à celle de Proust, dont il semble pressentir la fortune à venir. Sachant sa cause fragile, il ne combat pas de manière frontale, et s'emploie à minimiser les bouleversements qu'apportent les différentes formes de réalisme:

La peinture historique est en train de se modifier [...]. La vérité ethnographique, le caractère individuel, le paysage, tendent à y jouer un rôle de plus en plus important. Il n'y a donc pas, à l'heure actuelle, entre les peintres de la vie contemporaine et réelle et les peintres de la vie antérieure ou idéale de l'humanité, cette scission que des esprits superficiels y voudraient constater, mais, au contraire, une tendance très marquée à un rapprochement fécond, par la mise en commun des études positives et des saines observations. [...] Il n'y aurait donc pas, en vérité, à s'effrayer beaucoup de tout ce verbiage à propos de *modernité*, si ces paradoxes, encourageants pour l'ignorance, n'avaient pour effet d'arracher trop vite les jeunes peintres à leurs études indispensables et, sous prétexte de les rendre plus libres devant la vie, de leur enlever les moyens nécessaires pour la comprendre et pour l'exprimer. Malgré la supériorité relative de notre exposition, il ne faudrait pas s'abuser sur les causes qui l'établissent, et qui sont surtout d'ordre technique et matériel, d'ordre scolaire.⁶⁴

Mais l'impact de l'exposition se lit surtout au cours des années suivantes, lorsque le succès des orientations graphiques voire primitivistes (Symbolisme idéaliste, cloisonnisme) semble réagir au réalisme en général et à l'impressionnisme en particulier. Même l'ancien directeur des beaux-arts, Gustave Larroumet, reconnaît rétrospectivement, dans *L'art et l'Etat en France* (1895), le rôle joué par la Centennale à cet égard:

Le tempérament national a triomphé de cette maladie [l'impressionnisme]. Si elle persiste encore, elle a perdu beaucoup de sa force. Le goût du passé, en multipliant les expositions rétrospectives, a ramené l'attention de nos peintres sur les œuvres de leurs devanciers, et rien ne pouvait leur être plus salubre. Ils ont pu constater qu'il y a dans la peinture un certain nombre de qualités nécessaires qui, seules, assurent aux œuvres la durée. Un spectacle comme l'exposition centennale de 1889 a plus fait contre les théories fausses que des années de polémique. Devant ces tableaux qui, après tant d'années, devaient leur belle tenue au respect de qualités aussi vieilles que l'art, on se montrait moins crédule aux systèmes qui prétendaient élever l'ignorance à la hauteur d'une esthétique et donner à l'impuissance un prestige de création.⁶⁵

En présentant le réalisme comme le modèle d'une modernité artistique d'obédience française, les expositions décennale et surtout centennale constituent des actes critiques qui contribuent à la légitimation d'une modernité esthétique. L'adhésion de Gauguin au parti pris dans la Centennale signale toutefois les ambiguïtés d'une manifestation officielle qui remet elle-même en cause un jugement officiel antérieur sur l'art moderne:

Je me suis trompé quand j'ai écrit qu'il n'y avait plus d'art pictural à l'Exposition universelle. Aujourd'hui que l'Exposition centenaire est ouverte, je parle autrement. Et cependant, cela revient peut-être au même; car cette Exposition est le triomphe des artistes que j'ai nommés comme ayant été réprouvés et méprisés: Corot, Millet, Daumier, et enfin, Manet. *La belle Olympia*, qui a tant fait crier est là comme un morceau de roi et appréciée déjà par plus d'un. La conclusion:- M. Huysman[s] l'a tirée, il y a beau temps. L'exemple et le talent des indépendants démontrent

⁶³ Lafenestre, 1890, p. 44.

⁶⁴ Lafenestre, 1890, pp. 45-46.

⁶⁵ Larroumet, 1895, pp. 120-121.

suffisamment l'inutilité d'un budget et le néant d'une *direction* pour les arts. Le mot de Courier est toujours juste: Ce que l'Etat encourage languit, ce qu'il protège meurt.⁶⁶

La diffusion du modèle naturaliste

La position centrale et incontournable de l'Exposition centennale dans le Palais des beaux-arts n'étalonne pas seulement l'exposition française d'art contemporain, mais aussi les sections étrangères qui occupent l'autre aile du bâtiment. La production picturale est de plus en plus homogène d'un bout à l'autre de l'Europe. Les expositions internationales favorisent une unité stylistique, à laquelle contribuent aussi les moyens de reproduction de plus en plus performants et fidèles (gravure et surtout photographie), ainsi que l'internationalisation du marché privé de l'art⁶⁷. La France est la référence privilégiée des artistes étrangers dont un grand nombre se forment, exposent, séjournent ou vivent à Paris. L'enseignement artistique s'est libéralisé et il accueille de nombreux étrangers, tant à l'Ecole des beaux-arts que dans les ateliers privés (Julian, Suisse, Colarossi, etc.). Au Salon de 1885, les étrangers représentent près d'un tiers des exposants⁶⁸.

L'Exposition universelle reflète cet état de fait. La plupart des artistes qu'elle attire sont déjà liés à Paris d'une manière ou d'une autre. Fondée sur une partition nationale, l'Exposition donne l'impression d'une diffusion mondiale des modèles parisiens:

En plusieurs endroits [des sections étrangères de l'exposition des beaux-arts], notamment aux Etats-Unis, en Suisse, en Autriche, on se serait toujours cru en France, tant l'imitation française y semblait dominer et ce sont, en effet, les artistes domiciliés et travaillant chez nous qui y étaient venus en majorité.⁶⁹

L'attribution des récompenses par le Jury international est l'occasion de faire constater la prééminence et l'influence de la peinture française. La plupart des membres étrangers reconnaissent d'ailleurs explicitement le prestige dont jouit l'art français et lui rendent hommage. Les travaux du jury relatent des interventions qui donnent la mesure du monopole de la France. Le Néerlandais Artz et le Belge Portaels estiment qu'il y a un trop grand nombre de médailles d'honneur décernées aux artistes étrangers, au détriment de la France. Les membres français du jury refusent d'accepter un quelconque changement en leur faveur; ils ne veulent pas que les jurés étrangers votent seuls sur la proposition, et refusent que l'on revote sur les médailles d'honneur. Devant la réticence des Français, la proposition est finalement retirée par ses auteurs⁷⁰. Une résolution est

⁶⁶ Gauguin, 13.7.1889, p 91.

⁶⁷ Jensen, 1994, p. 32.

⁶⁸ Jensen, 1994, p. 31.

⁶⁹ Monod, 1890, p. 603.

⁷⁰ Procès-verbal de la séance du jury du 28.6.1889 (AN, F²¹ 4059).

toutefois signée par les membres du Jury international de peinture. Elle signale à l'honneur suprême l'ensemble de la production française, ce qui revient à en souligner la cohérence nationale:

Les membres étrangers du Jury international des récompenses considérant la valeur de l'exposition de peinture française, et par suite de la difficulté d'attribuer des médailles d'honneur en nombre correspondant à ceux qui les méritent, émet le vœu qu'une médaille d'honneur collective soit décernée aux exposants de la peinture française.⁷¹

Le nombre de distinctions attribuées est pourtant très élevé. Il doit permettre de faire adouber par la France un maximum d'artistes étrangers et de les placer ainsi dans son aire de rayonnement culturel. Dans une lettre à Antonin Proust, Giovanni Segantini dénonce l'enrôlement que la France pratique grâce à des jurés, tant français qu'étrangers, dévolus à la cause de Paris comme capitale artistique:

[...] ayant entendu par nos journaux que les jurés nommés par la section italienne n'ont été élus ni par votation des artistes italiens exposants, ni par le choix d'aucune autorité ou association artistique du pays: mais simplement *in camera caritatis* entre les membres résidents à Paris du Comité italien;
 Considéré la grêle insignifiante et égalitaire de médailles dont on a bombardé notre section;
 Considéré que cela ne peut être arrivé que dans le but délicat de ne pas contrarier les propositions de nos représentants dans la Jurie [sic];
 Je prie Mons. le Commissaire général de vouloir soumettre à la Jurie de Groupe ma renonciation à la médaille de 1^{ère} classe, dont en autres conditions je me serais tenu très honoré.⁷²

En pratiquant un tel «arrosage», l'Exposition permet de consacrer la diffusion internationale du modèle réaliste français en général et du naturalisme en particulier⁷³. Les médailles d'honneur et de première classe distinguent nombre de peintres réalistes et naturalistes, tels que les Français Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret qui expose plusieurs œuvres dont l'exécution et l'esthétique s'inspirent de la photographie (fig. 115-116)⁷⁴, Jules Dupré, Emile Friant, Léon Lhermitte (fig. 117), Jean-François Raffaelli, le Danois Peder Severin Krøyer, le Norvégien Erik Werenskiold, l'Américain Gari Melchers, le Finlandais Albert Edelfelt, le Suédois Anders Zorn, le Néerlandais Jozef Israëls, le Belge Emile Claus, ainsi que l'Italo-Suisse Giovanni Segantini. La plupart de ces artistes ont d'étroits contacts avec la capitale française. Melchers s'y est formé et expose au Salon (fig. 118). Edelfelt, Werenskiold et Zorn y habitent et y exposent. Egaleme nt lié à Paris où il s'est formé, Krøyer présente, entre autres, un grand tableau propriété du peintre Albert Besnard (fig. 119).

La décoration constitue une autre façon de signaler l'appartenance culturelle d'un artiste à la France. C'est le cas de James Mc Neil Whistler qui, bien qu'exposant dans la

⁷¹ Résolution non datée, signée par les membres du Jury international de peinture, adjointe au procès-verbal de la séance du 26.6.1889 (AN, F²¹ 4059).

⁷² L. de Giovanni Segantini à Antonin Proust, 18.7.1889 (AN, F²¹ 4059).

⁷³ Voir: Weisberg, 1992; Zimmermann, 2002.

⁷⁴ Weisberg, 1992, pp. 28-31.

section anglaise, participe depuis longtemps à la scène artistique parisienne. Théodore Duret le rappelle à Proust:

Mon cher Proust, Whistler obtient une médaille de première classe du Jury international comme peintre anglais. N'y aurait-il pas moyen de le faire décorer? Je sais que cela lui ferait un grand plaisir.

Je ne sais si vous avez voix au chapitre en pareil cas. Si oui, je pense que vous n'oublierez pas que Whistler est sorti de notre école, s'est formé à Paris et est au moins tout aussi français, qu'anglais ou américain. Amitiés.⁷⁵

Pour Jozef Israëls, la récompense suprême obtenue en 1889 couronne un cursus qui lui avait déjà valu de recevoir la Légion d'honneur en 1867, d'en devenir officier en 1878, et d'être nommé correspondant de l'Académie des beaux-arts en 1885⁷⁶.

Le cas de la section allemande est sans doute le plus emblématique. Il constitue un cas d'annexion symbolique à fortes connotations politiques. Les organisateurs français de l'Exposition semblent avoir eux-mêmes encouragé le peintre berlinois Max Liebermann à organiser une section allemande des beaux-arts, et cela indépendamment du gouvernement de l'Empire⁷⁷. Guidé par l'idéal d'une «Confraternité de l'art⁷⁸» indemne de tout attachement national et politique, Liebermann met sur pied une exposition contre laquelle s'élèvent la presse allemande, mais aussi le gouvernement impérial qui fait pression sur les artistes pour qu'ils ne cèdent pas à l'invitation de la France. Dans ce climat, la section allemande se transforme presque en manifeste de l'art libre et de la peinture claire d'obédience française. Y figurent seulement des peintres attachés à Paris et forcément affranchis des institutions artistiques officielles allemandes par leur réputation ou par leur situation personnelle. Le Jury international récompense les porte-drapeaux, qui ont tous des liens étroits avec la scène artistique française. Diffuseurs du naturalisme dans leur pays et hôtes réguliers des Salons de Paris (fig. 120-121), Max Liebermann et Fritz von Uhde reçoivent la médaille d'honneur. Quant à Wilhelm Leibl, qui s'est fait l'apôtre du réalisme rural de Courbet (fig. 122), il se voit décerner une médaille de 1^{ère} classe⁷⁹. Traditionnellement rattachée à l'idéalisme de la peinture d'histoire ou à l'anecdote de la peinture de genre, la production allemande semble cette fois, à travers la sélection des œuvres et le prisme du jury, s'inscrire dans l'héritage de la France. La section des artistes allemands indépendants est toutefois peu représentative de la production de leur pays. C'est un exemple boiteux d'allégeance esthétique à la France, qui démontre tout au plus qu'en 1889, beaux-arts et politique sont indissociables, quoi que les artistes en aient.

⁷⁵ L. de Théodore Duret à Antonin Proust, 23.7.1889 (AN, F²¹ 4059, Dossier 7f «Jury des récompenses, Correspondance générale»).

⁷⁶ Vapereau, 1893, p. 833.

⁷⁷ Forster-Hahn, 1985, p. 523.

⁷⁸ L. de Max Liebermann à Antonin Proust, 30.5.1889, citée dans: Forster-Hahn, 1985, pp. 506 et 531.

⁷⁹ «Liste générale des récompenses votées par le jury des classes 1 et 2. Classe 1. Peintures à l'huile» (AN, F²¹ 4059). Voir aussi: Nochlin, 1994; Röhl, 1996.

A l'inverse, lorsque la France participe à des expositions à l'étranger, la concurrence internationale prime sur toute autre considération. Elle définit l'essence de ce type de manifestation. Ainsi en va-t-il, par exemple, à l'Exposition universelle d'Anvers en 1885. Georges Lafenestre fait rapport sur la participation française directement au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes:

Malgré l'infériorité numérique de nos représentants [dans le Jury international] qui eurent, en plus d'une occasion, à lutter contre une majorité considérable, la Section française, dont la supériorité éclatante dans tous les genres était reconnue depuis l'ouverture de l'Exposition, a obtenu dans les classes de sculpture, d'architecture et de gravure non seulement la plupart des récompenses supérieures, mais encore la majorité relative ou absolue des récompenses: (sculpture: 8 sur 16 - Architecture: 5 sur 9 - Gravure: 11 sur 15).

Dans la section de peinture, les exposants étaient beaucoup plus nombreux, les rivalités plus vives, les nationalités plus énergiquement défendues. Notre succès y a été proportionnellement moins accentué par suite de l'insuffisance excessive du nombre des récompenses accordées (67 médailles pour 1120 exposants). Cette insuffisance a forcé nos jurés à laisser de côté un certain nombre de nos nationaux les plus illustres pour lesquels, ayant demandé d'abord une médaille d'honneur sans pouvoir l'obtenir, ils n'ont pas cru devoir solliciter ensuite une récompense secondaire trop inférieure à leur mérite et à leur réputation. Cette circonstance vous expliquera, sur la liste des récompenses, l'absence de noms tels que ceux de MM. Puvis de Chavannes, Henner, Jules Lefebvre, Delaunay, Delaplanche, etc... pour lesquels on ne pouvait demander que la suprême récompense. La même ligne de conduite a, d'ailleurs, été suivie, dans le même cas, par les représentants des nations étrangères. Malgré la réunion de tant de circonstances fâcheuses, les peintres français ont encore obtenu 18 médailles sur 61 partagées entre les dix autres nations concurrentes, nombre bien inférieur sans doute à celui auquel pouvait prétendre leur réel mérite mais qui atteste encore avec éclat la reconnaissance de cette supériorité par tous leurs rivaux.⁸⁰

A l'Exposition universelle de Melbourne en 1888, le délégué français dénonce la partialité des jurés allemands. Selon lui, les travaux du jury auraient tourné à une querelle entre les deux nations. Celle-ci nécessite même l'intervention du consul de France:

Les Allemands, toujours en nombre partout et pour quoi que ce soit, se sont trouvés en majorité dans toutes les vacations du jury de peinture parmi les étrangers. Avec une générosité qui fait plus d'honneur à leur patriotisme qu'à leurs connaissances ou à leur équité, ils ont prodigué les premières médailles aux peintres allemands, tandis qu'ils les réduisaient d'une manière choquante pour nos artistes français. [...] Le résultat du premier vote des récompenses n'ayant pas été, tant s'en faut, de nature à satisfaire les jurés français, nous avons demandé la révision d'un certain nombre de tableaux de notre galerie. Cette révision nous a été accordée. A cela nous avons gagné quelques médailles, mais trop peu encore pour rendre équitable à nos yeux la répartition des récompenses comparées à celles qui ont été prodiguées pour la galerie allemande. [...] Après les jurés français, M. Phalempin et moi, c'est le consul de France, M. Déjardin, président de la section française de l'Exposition, qui a réclamé auprès de la commission supérieure pour que des experts fussent nommés et examinassent en dernier lieu les tableaux de nos peintres. [...] Les experts, érigés en cour de cassation picturale, n'ont pas eu de peine à réformer en partie l'arrêt des premiers juges.⁸¹

Le marchand d'art Paul Durand-Ruel exploite habilement le caractère propagandiste des expositions françaises à l'étranger. Pour une exposition de tableaux de l'école française

⁸⁰ Lettre-rapport de Georges Lafenestre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, 20.8.1885 (AN, F²¹ 4054, Dossier «Exposition universelle d'Anvers. Jury des récompenses»).

⁸¹ Comettant, 1889. Voir aussi: AN, F²¹ 4054, Dossier «Exposition universelle Melbourne 1888».

moderne qu'il organise de sa propre initiative dans les galeries de l'American Art Association de New York du 1er février au 15 mars 1886, il sollicite, sans l'obtenir, une reconnaissance officielle. Il écrit au sous-secrétaire d'Etat Edmond Turquet:

J'ai reçu [aux Etats-Unis] les assurances les plus positives et il ne me reste plus maintenant qu'à préparer notre exposition à laquelle je tiens à donner le caractère d'une véritable manifestation de l'art français. Je vais donc m'efforcer de réunir une collection aussi brillante que possible des œuvres de nos meilleurs peintres et déjà j'ai fait appel à un grand nombre d'entre eux. Ils n'auront rien à payer, ni pour l'emballage, ni pour le transport, ni pour l'assurance. Je me charge de tout, ainsi que de toutes les dépenses de l'exposition.

Dans ces circonstances, je voulais vous demander, cher Monsieur, si vous pourriez m'apporter un secours bien précieux. Je voudrais, pour bien marquer le caractère de mon œuvre qui est exclusivement artistique et française, lui obtenir le patronage du Ministère des beaux-arts. Mes forces seraient doublées par un pareil concours et si vous pouviez me permettre d'arriver aux Etats-Unis, non pas comme marchand de tableaux, mais comme délégué du gouvernement français, je serais assuré de remporter une victoire décisive.

Vous me connaissez assez, cher Monsieur, pour savoir que si je vous fais une pareille demande, ce n'est pas par vanité, ni par intérêt personnel. J'ai toujours mis mon temps, mon activité, ma fortune au service des artistes. C'est une passion qui m'a coûté cher, mais je ne m'en repens pas et je tiens à compléter mon œuvre. Il y a beaucoup à faire dans le nouveau monde pour lutter contre la concurrence que font à nos peintres les Italiens, les Espagnols, les Allemands et pour accroître, dans une proportion considérable, la vente des œuvres de nos peintres nationaux. Aidez-moi par les moyens en votre pouvoir, c'est-à-dire en me faisant donner ce caractère officiel qui m'aidera à surmonter toutes les difficultés et le succès sera certain.⁸²

A l'Exposition universelle de 1889, quelques artistes se laissent totalement gagner par l'idéologie nationaliste qui prévaut dans ce type d'exposition. C'est ainsi qu'Alfred Roll, suivi par Jean-Léon Gérôme, tous deux membres du Jury international, proposent à leurs collègues que l'on passe d'abord en revue les pays afin de décider quelles sections méritent une médaille d'honneur⁸³. La transformation des expositions internationales en espaces de représentation nationale fait quelque peu taire les querelles de chapelle qui divisaient la scène artistique française jusqu'alors. Les seules voix discordantes sont celles des jeunes peintres qui, comme Emile Bernard, se distinguent de la peinture officielle:

Quelques Claude Monet et deux Pissarro (Camille), pas de Cézanne [sic], pas de Degas, pas de Gauguin, pas de Renoir, pas de Seurat, mais des Besnard, des Doucet, des Maurice Eliot, etc... toute une bande d'effrontés *pigeurs* qui pillent déplorablement ces grands expulsés.

Après, c'est l'insupportable défilé des Bastien-Lepage, secs et fades; des Baudry, d'un métier hideux; des Bonnat, Bouguereau, Cormon, d'une pauvreté d'art navrante, d'une timidité malade; des Henner; des Dagnan-Bouveret, le *futur maître*, des tels et telles peu amusants.⁸⁴

La section suisse des beaux-arts se signale, au contraire, par le triomphe d'une tendance esthétique exclusive, même si celle-ci ne présente pas l'extrême radicalité des peintres modernistes. Par la sélection qu'ils opèrent, les organisateurs font allégeance au modèle

⁸² L. de Paul Durand-Ruel à Edmond Turquet, 18.9.1885 (AN, F²¹ 4054, Dossier non intitulé). Voir aussi: Vaisse, 1995, p. 359.

⁸³ Procès-verbal de la séance du Jury international du 26.6.1889 (AN, F²¹ 4059, Dossier 7 «Jury des récompenses»).

⁸⁴ Bernard, 27.7.1889, p. 110.

réaliste français. La constitution de la section suisse procède de montages semblables à ceux qui ont été examinés dans ce chapitre. Elle n'est toutefois pas investie par des enjeux de nature politique. La Confédération abandonne aux artistes l'élaboration de la section nationale, qui est confiée à un groupe de créateurs majoritairement romands. Ceux-ci sont étroitement liés à la Société des peintres et sculpteurs suisses⁸⁵. Ils sont en outre dépendants du milieu artistique parisien. La section nationale est directement visée par ce reproche général que formule Albert Aurier:

Quant aux sections étrangères, elles m'ont, je l'avoue, inspiré une profonde désillusion. Je m'attendais à trouver d'originales créations fort éloignées des clichés aimés de nos compatriotes, des œuvres exhalant un spécial parfum d'exotisme, tout un ensemble d'arts nouveaux ethnographiquement diversifiés - et je n'ai rencontré que d'insipides pastiches de nos plus insipides niaiseries parisiennes. Exception faite de tels très rares peintres anglais, italiens et septentrionaux, je n'ai trouvé que de bien plats imitateurs de nos platitudes. En tous les coins de l'univers, triomphe notre art national. [...] Eh! bien, si grand que soit mon patriotisme, ça ne me satisfait qu'à moitié!⁸⁶

Le triomphe de la Suisse française

L'autonomie dont jouissent les commissaires spéciaux des beaux-arts leur permet de faire valoir les principes sur lesquels va se modeler l'organisation de la section suisse. Ils postulent d'une part que les créateurs sont au bénéfice d'une compétence exclusive en matière artistique et, d'autre part, que la peinture représentative de l'art suisse moderne participe du mouvement réaliste international. La participation helvétique à l'Exposition de 1889 pose le problème de la légitimation de la production nationale par une capitale artistique étrangère.

Au cours des années 1880, la Société des peintres et sculpteurs suisses dispute au vénérable *Kunstverein* le monopole des compétences et de la représentativité artistiques. L'antagonisme entre les deux sociétés s'exprime en particulier dans la perspective de la création des premières institutions artistiques nationales, établies à la fin de la décennie. Cette joute signale la constitution d'un véritable champ artistique national, parcouru d'enjeux de compétence, de légitimité et de politique culturelles.

La procédure de nomination des premières institutions artistiques nationales pousse le *Kunstverein* à engager un véritable baroud d'honneur, dans une période où il donne de nombreux signes d'affaiblissement. Fondé en 1839, le *Kunstverein* fédère des sections locales qui coorganisent l'exposition décentralisée et itinérante du *Turnus*, à laquelle participent de nombreux artistes allemands⁸⁷. Les modèles et les orientations du

⁸⁵ AGJ, Dossier «Exposition universelle 1889»; AF, Dossier «Exposition universelle Paris 1889», E14/25-28, 38-41, 96-97, et Fonds Burnand, J I.46.

⁸⁶ Aurier, 24.8.1889, pp. 138-139.

⁸⁷ Voir: Marfurt-Elmiger, 1981.

Kunstverein sont d'ailleurs calqués sur les sociétés similaires d'Allemagne. La société réunit essentiellement des amateurs d'art, parmi lesquels les artistes sont minoritaires. Dans les années 1880, le *Kunstverein* est en perte de vitesse. Le *Turnus* est vivement critiqué à cause de sa médiocre qualité et de l'hospitalité de la sélection. En 1887 par exemple, le critique de la *Neue Zürcher Zeitung* cherche bien à dénoncer le mercantilisme des artistes et la crédulité du public pour expliquer la médiocrité de l'exposition, mais il ne peut s'empêcher de faire le sévère constat suivant:

Wollten wir nur gute Bilder oder doch wenigstens solche ausstellen, welche mit Recht in irgend einer Weise das künstlerische Interesse fesseln, so würde die ganze Ausstellung auf weniger als ein Dutzend, ja vielleicht auf ein halbes Dutzend Bilder zusammenschrumpfen, und selbst dieses halbe Dutzend wäre nicht ganz unantastbar.⁸⁸

Le *Turnus* disparaît presque complètement de la Suisse romande à partir de 1882. Seules les villes du Locle et de Lausanne continuent de l'accueillir, la seconde jusqu'en 1892⁸⁹. Le *Kunstverein* perd de son poids en Suisse francophone: à Neuchâtel, qui est toujours restée indépendante et qui refuse une nouvelle fois son agrégation à la société faîtière en 1887, s'ajoutent les défections de Fribourg en 1878 et surtout de Genève en 1882⁹⁰. Quant à la section bâloise, inquiète de la désertion du *Turnus* par les meilleurs artistes suisses, elle organise dès 1882 une exposition indépendante sur invitation⁹¹. Fort de ses quelque 3'000 membres⁹² et des nombreux musées régionaux qu'il a contribué à fonder, le *Kunstverein* reste toutefois doté d'un grand pouvoir symbolique et politique. Il assume le rôle d'interlocuteur privilégié et de représentant du monde artistique, notamment auprès du Conseil fédéral et d'autres instances officielles. C'est d'ailleurs la seule société artistique à bénéficier, depuis 1860, d'une subvention fédérale. La création de nouvelles institutions nationales menace directement ce monopole symbolique et financier.

La Société des peintres et sculpteurs suisses, une sorte de syndicat professionnel des artistes, est fondée en 1866. Elle compte 120 membres actifs et honoraires en 1887⁹³. A cette date, elle comprend essentiellement des artistes suisses romands, pour la plupart formés à Genève et à Paris. Sur les 101 membres actifs que compte la Société pendant l'exercice 1887/88, 72 appartiennent à des sections romandes. Si l'on exclut les architectes, 19 peintres, graveurs et sculpteurs représentent les sections alémaniques, 65 les sections romandes⁹⁴. Les modèles de gestion de la Société sont calqués sur la

⁸⁸ «Schweizerische Kunstaussstellung in Zürich, I», 3.6.1887.

⁸⁹ Jaccard, 1986, pp. 442-443.

⁹⁰ Jeanneret, 1942, p. 67.

⁹¹ Circulaire adressée aux artistes par le Kunstverein de Bâle, 12.1.1882 (AGJ).

⁹² Chiffre de 1888, cité dans une l. de Théodore de Saussure à Gustave Jeanneret, 24.5.1888 (AGJ).

⁹³ «Liste des membres de la Société des peintres et sculpteurs suisses, années 1887-1888», dans: *Société des peintres et sculpteurs suisses. Compte-rendu de l'Assemblée générale annuelle, tenue à Morat, le 26 juin 1887* (AGJ).

⁹⁴ *Ibidem*.

France où l'Etat vient de renoncer à une partie de ses prérogatives culturelles en abandonnant aux artistes l'organisation du Salon (1880)⁹⁵. La société reste toutefois fidèle aux principes de la décentralisation helvétique. La présidence passe chaque année à une nouvelle section cantonale. L'absence de continuité qui en résulte empêche *de facto* toute initiative d'envergure, comme l'encouragement à la création d'institutions artistiques nationales. Signe de l'influence croissante de la Société des peintres, le *Kunstverein* lui donne des gages à partir de 1886, et entend ses propositions pour la constitution des jurys du *Turnus*⁹⁶. Dans une lettre au président de la Société, Albert de Meuron, le secrétaire Gustave Jeanneret estime d'ailleurs l'occasion belle «pour éliminer l'élément étranger», allemand en particulier, des expositions⁹⁷. Aux yeux des artistes romands, l'opposition grandissante entre le *Kunstverein* et la Société des peintres recouvre en effet une incompatibilité culturelle entre Alémaniques et Romands. Influencé par l'hostilité entre les modèles respectifs de l'Allemagne et de la France, cet antagonisme est assimilé à une opposition esthétique entre conservateurs et modernistes. C'est notamment la position de Gustave Jeanneret qui, en sa qualité de secrétaire de la Société des peintres, l'écrit en 1888 au président du *Kunstverein*:

Nous représentons à la vérité deux courants d'opinion qui ne vont pas au même but, l'esprit français qui domine à Genève et qui va vers une forme plus moderne de l'art se sent mal à l'aise en face des tendances un peu vieilles et un peu allemandes soutenues par le Kunstverein.⁹⁸

La préparation de la participation suisse à l'Exposition de 1889 coïncide exactement avec la période où la Confédération met en place les premières structures d'un soutien national aux beaux-arts, à travers l'arrêté fédéral du 22 décembre 1887 et par son règlement d'exécution du 18 avril 1888⁹⁹. Les arrêtés fédéraux sur l'encouragement aux beaux-arts et sur la participation de la Suisse à l'Exposition universelle sont en effet édictés au cours de la même session des Chambres fédérales, en hiver 1887. La composition de la Commission fédérale des beaux-arts et la préparation de la première Exposition nationale suisse sont contemporaines de l'organisation de la section suisse à Paris. La Société des peintres se saisit de cette dernière pour valider la partition entre une Suisse allemande conservatrice et orientée vers l'Allemagne d'une part, et une Suisse romande plus ouverte sur la France d'autre part. Pour s'assurer le monopole sur la section suisse à Paris, la Société des peintres s'active pour devancer la nomination de la Commission fédérale des beaux-arts, et éviter ainsi que cette dernière instance ne soit elle-même chargée de l'organisation:

⁹⁵ Voir: Mainardi, 1993.

⁹⁶ *Règlement pour le jury des expositions de la Société suisse des beaux-arts. Adopté à Saint-Gall, le 28 juin 1885, par l'assemblée des délégués des sections de la dite Société* (AGJ).

⁹⁷ Copie de l. de Gustave Jeanneret à Albert de Meuron, s.d. [1888], AGJ.

⁹⁸ Copie de l. de Gustave Jeanneret à Théodore de Saussure, s.d. [mai 1888], AGJ.

⁹⁹ Voir: Jost, 1988.

La raison pour laquelle il faut se hâter de se mettre en communication avec le Comité central de Zurich pour l'Exposition universelle de Paris est celle-ci: si nous attendons, le Conseil fédéral nommera au printemps les experts, qui formeront une commission consultative pour tous les sujets d'art suisse et verront leur compétence étendue bien au-delà de la limite prévue par les articles du projet. C'est du moins l'idée de M. [le conseiller fédéral] Schenk. Elle deviendra, toujours dans l'esprit de M. Schenk, le centre même de toute l'organisation de cette exposition. Or, cette commission d'experts sera nommée en partie par le Kunstverein, en partie par la Ligue et par nous. Notre influence y sera relative et certainement très balancée, tandis que, en nous faisant représenter tout de suite à Zurich [...], nous pouvons tenir la place et aurons certainement plus tard le bénéfice d'une situation acquise.¹⁰⁰

L'attitude des créateurs romands récuse le caractère consensuel de la politique artistique qui est en train de se mettre en place et qui reconduit à l'échelle nationale les enjeux de pouvoir et de compétence propres aux petits centres régionaux.

Forte de l'affaiblissement du *Kunstverein*, de sa propre légitimité professionnelle et de la modération qu'elle a montré dans les débats antérieurs, la Société des peintres et sculpteurs se signale comme le partenaire naturel du Conseil fédéral pour l'organisation de la section suisse de l'Exposition universelle. Elle use de son influence et de sa conscience aiguë des enjeux pour faire nommer ses membres dans les instances d'organisation. Si le *Kunstverein* est également représenté dans la Commission centrale de l'Exposition siégeant en Suisse, ce sont trois membres de la Société des peintres et sculpteurs qui sont nommés au titre de commissaires de la section suisse des beaux-arts. Lors d'une consultation des seuls membres de la Société, le secrétaire central, le peintre neuchâtelois Gustave Jeanneret, est proposé comme commissaire avec son collègue le peintre vaudois Eugène Burnand et avec le sculpteur bâlois Alfred Lanz. La lettre suivante, adressée au président de la Société des peintres et sculpteurs, Albert de Meuron, par le Département fédéral des Affaires étrangères est explicite de cette tentative de coup de force:

Les propositions que vous avez bien voulu nous transmettre par votre lettre du 8 mai [1888], relativement aux trois experts pour les beaux-arts à désigner par la Suisse pour l'Exposition universelle de Paris en 1889, ne correspondent pas exactement à ce que nous avons convenu lors de la dernière réunion de la commission centrale. Afin de prévenir tout ce qui pourrait donner lieu à des difficultés ultérieures, nous tenons à ne pas recevoir les propositions d'une personne ou d'une société, mais à connaître l'opinion précise des membres qui représentent les beaux-arts dans la commission centrale, à l'égard de la nomination des trois experts pour ce groupe. Nous prenons donc la liberté de vous prier à nouveau de vouloir bien vous entendre à ce sujet avec Messieurs vos collègues de la commission [...].¹⁰¹

¹⁰⁰ Fragment de lettre ou de note de Gustave Jeanneret, probablement à l'intention d'Albert de Meuron, s.d. [1887], AGJ. La Ligue citée dans la lettre est la troisième force, éphémère, de la scène artistique suisse dans la seconde moitié des années 1880, la Ligue suisse des beaux-arts, fondée par le peintre Frank Buchser. Voir: Eggenschwyler, 1887; *15 Briefe des Malers Frank Buchser*, 1977; Marfurt-Elmiger, 1990.

¹⁰¹ L. du Département fédéral des Affaires étrangères à Albert de Meuron, 12.5.1888 (AF, E14/25).

La Commission centrale suisse de l'Exposition universelle, la Commission fédérale des beaux-arts et le gouvernement lui-même confirment toutefois cette composition¹⁰². Le président Albert de Meuron, nommé juré international par le Conseil fédéral, est en outre désigné pour rédiger le rapport final de la Suisse sur les beaux-arts¹⁰³. Quant à la sélection des œuvres, un premier jury est élu par les exposants¹⁰⁴. Il siège à Genève et ne comprend quasiment que des artistes romands, tous membres de la Société des peintres et sculpteurs. On y trouve Eugène Burnand, président, François Bocion, Gustave Castan, Francis Furet, Gustave Jeanneret, Alfred Lanz, Albert de Meuron, Edouard Ravel et Ernst Stückelberg¹⁰⁵. Un second jury est élu par les exposants à Paris pour les artistes suisses qui y vivent. Egaleme nt présidé par Eugène Burnand, il comprend en outre Albert Anker, Louise Breslau, Gustave de Beaumont, Jules Girardet, Charles Giron, Gustave Jeanneret, Alfred Lanz et Jacques-Louis Odier¹⁰⁶.

Les circonstances favorisent un véritable coup de force en faveur de l'alignement de la section artistique helvétique sur les standards professionnels et esthétiques parisiens. La représentativité nationale importe moins aux commissaires suisses des beaux-arts et au jury de sélection que la défense d'une éthique et d'une qualité professionnelles. Albert de Meuron est l'éminence grise de la manifestation au service de laquelle il place l'expérience qu'il a acquise dans l'organisation de la section nationale de 1878. Pour lui, les organisateurs de 1889 doivent choisir entre la joute et le bazar, comme il l'écrit à Gustave Jeanneret:

Ce qui me reste de cette exposition 1877 [sic], c'est qu'il aurait fallu être bien plus sévère pour l'aspect de l'exposition. Les chances de ventes sont faibles, bien faibles même à Paris, à part quelques personnalités qui y sont connues, les frais sont à peu près nuls pour les exposants, donc il ne faut songer qu'à faire honneur à la Suisse. C'est le point de vue où je me placerais, coûte que coûte, si j'étais dans la galère. Ecarter le médiocre qui nuit aux bonnes choses. C'est difficile de collègues à collègues, mais qui veut la fin veut les moyens. S'il y a un jury, ce côté pénible vous sera épargné. C'est à peine si je crois cela désirable malgré toutes les raisons qu'on peut avancer. Les Français ont compris cela d'emblée, s'ils admettent beaucoup dans les Salons annuels, ils trient et retrient dans ces occasions-là et, ma foi, étant donné les grandes bagarres qui me sont antipathiques, je suis forcé de convenir qu'ils ont raison. J'ai souvenir des toiles de Rüdisühli qui ont donné lieu à bien des tirages parce qu'il était de Bâle et qu'on jugeait à Bâle et qu'on aurait

¹⁰² Le Conseil fédéral attendait des noms de la part de la Commission fédérale des beaux-arts et de la part de la Commission centrale suisse pour l'organisation de l'Exposition universelle (Copie de l. du Département fédéral des Affaires étrangères à Albert de Meuron, 30.4.1888, AF, E14/25). Les atermoiements de ces instances paraissent avoir été mis à profit par la Société des peintres pour organiser une élection interne et pour proposer au Conseil fédéral ses propres candidats (L. d'Albert de Meuron au conseiller fédéral Numa Droz, 8.5.1888, AF, E14/25). Suite à la lettre citée dans la note précédente, les candidatures proposées par la Société des peintres et sculpteurs sont soumises à la Commission centrale de l'Exposition, dans laquelle l'autorité des représentants de la Société des peintres parvient à imposer sans peine apparente les trois candidatures proposées par eux-mêmes (L. d'Albert de Meuron et Julius Jakob Stadler au conseiller fédéral Numa Droz, 15.5.1888, AF, E14/25). La Commission fédérale des beaux-arts, à peine installée, entérine sans difficulté ce choix (L. du président de la Commission, Emil Rothpletz, au chef du Département fédéral des Affaires étrangères, 6.8.1888, AF, E 14/25).

¹⁰³ Meuron, 1890.

¹⁰⁴ Protocole de la nomination du jury d'admission de Genève, 6.2.1889 (AGJ).

¹⁰⁵ *Catalogue de l'exposition préalable*, 1889, p. 3.

¹⁰⁶ L. d'Eugène Burnand à ses parents, 24.2.1889 (BCUD, Fds Burnand, IS 4989, correspondance 1889).

grandement bien fait de refuser. Il y aurait à Genève bien des analogues sans doute. C'est pourquoi il faut bien savoir ce qu'on veut. Sera-ce une joute ou sera-ce un bazar, je crois que ça doit être l'un ou l'autre.¹⁰⁷

Les commissaires suisses des beaux-arts optent sans hésiter pour la joute. A l'issue des jurys d'admission de Genève et de Paris, qui retiennent 142 œuvres sur 340 présentées¹⁰⁸, Eugène Burnand fait rapport sur sa mission au commissaire général suisse Arnold Voegeli-Bodmer, dans une lettre datée du 14 mars 1889:

[...] nous avons estimé que les fonctions que l'on a bien voulu nous confier devaient nous placer au-dessus de toutes les questions de personnes et que le seul but à poursuivre était de relever le prestige très-atteint de notre art national. On a trop souvent entretenu nos artistes dans l'illusion, et le résultat a été l'établissement d'une désolante médiocrité admis sans protestation comme niveau normal de notre production artistique; l'occasion était bonne de réagir contre cette funeste disposition.¹⁰⁹

La sévérité du jury d'admission n'a d'égale que la surprise des candidats refusés, peu accoutumés à de telles sélections dans le cadre des expositions suisses. Celle de ce peintre genevois non identifié, qui écrit à Burnand, est exemplaire:

Je viens d'apprendre l'aimable décision du jury *suisse* à mon égard... J'en suis malade... Il faut que je quitte Genève pour le moment... Etre reçu dans tous les salons de peinture - prix Calame, prix Diday - être au musée de X et de X mais être jugé par les Suisses *indigne* de figurer parmi eux - c'est une insulte écrasante, mais je n'y peux pas croire - c'est impossible une chose comme cela - on en peut *mourir* d'un coup comme celui-ci - je le dis sincèrement - voilà comment on est soutenu. - Il n'y a donc au monde *qu'une* manière de voir et de peindre?¹¹⁰

Jouissant d'une excellente réputation auprès de ses collègues artistes, Eugène Burnand est la victime toute désignée de l'étroitesse du milieu helvétique. Une lettre à ses parents témoigne de l'audace et même du courage qu'il a fallu aux commissaires et au jury pour imposer une sélection rigoureuse:

Les coups portés ont eu de rudes contre-coups; j'ai reçu des lettres *désespérées*, c'est un dur réveil après l'étrange et stupide illusion dans laquelle on a entretenu nos artistes. Ils se croient tous des artistes de premier ordre et ils crient à l'injustice. [...] Je pense à ces pauvres collègues avec affection et suis *désolé* de leur faire de la peine, mais le but que nous poursuivons est assez élevé pour que nous puissions marcher de l'avant sans crainte et sans faiblesse. La seule note drôle dans ce triste concert c'est la lettre d'un refusé de Bâle qui est de la commission d'achat de mon tableau et qui fait une transparente et discrète allusion à son influence possible - doux chantage qui ne m'a pas ému! D'ailleurs presque tous les artistes bâlois, Stückelberg excepté, sont refusés, et vous pouvez penser si cela m'a créé des partisans sur les bords du Rhin. Mlle Gay, Gos, Dumont, Gaulis, voilà les victimes qui m'obsèdent. Ne les nommez pas, je vous prie. Et Eug. Girardet qui a un tableau refusé! et *tous mes* jeunes protégés d'ici, qui comptaient sur moi comme sur un appui certain et assuré.¹¹¹

¹⁰⁷ L. d'Albert de Meuron à Gustave Jeanneret, 24.9.1888 (AGJ).

¹⁰⁸ L. d'Eugène Burnand à Gustave Jeanneret, 28.3.1889 (AGJ).

¹⁰⁹ AF, J. 1.46/15, folios 191-193.

¹¹⁰ L. citée dans: Burnand, 1949, p. 160.

¹¹¹ L. d'Eugène Burnand à ses parents, 17.3.1889, soulignements originaux (BCUD, Fds Burnand, IS 4989, correspondance 1889).

Mais les jurys privilégient encore une tendance esthétique quasiment exclusive. En favorisant les artistes qui travaillent dans le registre naturaliste, fût-ce au prix de concessions sur le genre et le sujet (fig. 123), ils font allégeance au courant dominant en France à cette époque¹¹². Dans une lettre à son ami peintre Cuno Amiet, le jeune Giovanni Giacometti démontre le caractère alors incontournable du modèle français:

Il ritratto della madre si avvicina al suo fine. [...] Sicuro che con tutta la mia diligenza e il mio studio non diventò nè un Dagnan-Bouveret, nè un Bastien-L. ma è sempre un mio povero prodotto. L'altro «coin du village» è più che quadro, un semplice studio, che mi diede di più lavoro di quello che non credevo, ma ho però imparato molto nel farlo.¹¹³

Les travaux des jurys sont toutefois contestés par des journaux germanophones qui dénoncent le rejet des artistes alémaniques¹¹⁴. Cette ingérence radicalise les positions. Eugène Burnand prend alors la défense du jury. Lui qui a tenté en vain de rallier Böcklin à la section suisse en invoquant des raisons patriotiques se fait le porte-parole d'une position radicale qui prône la primauté des enjeux esthétiques sur les enjeux nationaux¹¹⁵. Le brouillon d'une lettre ouverte qu'il projetait d'envoyer aux *Basler Nachrichten* en guise de réponse le démontre clairement:

[...] il y a parmi les victimes du Jury des artistes de valeur, des artistes de passé et d'avenir. Il y a les fidèles d'un art qui n'est plus parce qu'il a été conventionnel; il y a ceux qui n'ont pas ouvert leur fenêtre sur la nature lumineuse et vibrante, qui n'ont pas su ou pas voulu briser avec les tons sombres et ternes qui constituent la base de leur coloris; il y a enfin les chercheurs de voies nouvelles qui prennent l'étrangeté pour de l'originalité. [...] Les jurés-peintres ne jugent que selon leur conscience artistique; ils impriment nécessairement à l'ensemble de leurs décisions une direction qui est comme la résultante de leurs convictions. [...] la Suisse française est, à l'heure qu'il est, en plein réveil artistique [...]. C'est donc de ce côté-là que la production artistique est la plus active; quoi d'étonnant à ce que le catalogue de la Section suisse compte plus de noms welsches [suisse romands] que de noms allemands.¹¹⁶

Burnand ne laisse d'ailleurs pas échapper l'occasion de participer lui-même à l'Exposition pour renforcer la réputation grandissante qu'il est en train de conquérir dans le milieu parisien où il fréquente Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, l'héritier spirituel de Jules Bastien-Lepage¹¹⁷. Fidèle au genre rétrospectif des expositions

¹¹² Cette inféodation est redoublée, dans l'exposition, par la décoration de la section suisse. Burnand s'active en effet et obtient de l'administration du Mobilier national français la grande tapisserie des Gobelins représentant le renouvellement de l'alliance entre Louis XIV et la Confédération (L. d'Eugène Burnand à Gustave Jeanneret, 3.4.1889, AGJ; Reçu de l'Administration du Mobilier national, 2.5.1889, AF, J 1.46/12).

¹¹³ L. du 26.8.1889, éditée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 22. Les catalogues de l'exposition préliminaire de Genève et de la section suisse à Paris ne mentionnent ni l'un ni l'autre des deux peintres, alors au tout début de leur carrière.

¹¹⁴ Voir par exemple: «Zur Pariser Weltausstellung», 19.3.1889; «Zur Pariser Weltausstellung», 28.3.1889.

¹¹⁵ Copie de l. d'Eugène Burnand à Arnold Böcklin, 29.10.1888 (AF, J 1.46/15).

¹¹⁶ Brouillon de l. d'Eugène Burnand au rédacteur en chef des *Basler Nachrichten*, 20.3.1889 (AGJ, dossier «Exposition universelle 1889»). Le texte sera censuré à la publication, sur les conseils du commissaire général suisse Arnold Voegeli-Bodmer et sur ceux de Gustave Jeanneret (Ls de ces derniers à Eugène Burnand, toutes deux du 21.3.1889, respectivement AF, J 1.46/12 et J 1.46/13).

¹¹⁷ Ls d'Eugène Burnand à ses parents, 1889 (BCUD, Fds Burnand, IS 4989). Sur la carrière de Burnand, voir: Kaenel, 2004.

universelles des beaux-arts, il présente l'évolution de son œuvre en se faisant prêter trois de ses tableaux par les musées suisses où ils sont alors conservés (fig. 124)¹¹⁸. En exposant à Paris des œuvres maîtresses acquises par des institutions périphériques, Burnand tente d'échapper au cloisonnement régionaliste, qui est l'effet pervers du soutien des institutions locales aux artistes suisses. L'objectif de Burnand est moins la vente que la consécration parisienne de sa production par une médaille d'honneur et par l'attention des critiques d'art. Il se signale ainsi aux musées, mais aussi à la clientèle privée et aux marchands qui relaient alors le marché «officiel» du Salon et qui s'intéressent de plus en plus à sa production. Le 20 janvier 1889, il écrit à ses parents qu'il a eu la visite d'un amateur hollandais accompagné par l'employé supérieur de Goupil et qu'ils ont beaucoup admiré sa *Camargue*:

Quoi qu'il en soit, cette visite que je n'avais pas provoquée marque une étape dans ma carrière. La clientèle venant me trouver, ma pauvre personnalité ayant une étiquette, une couleur, cela est nouveau et encourageant.¹¹⁹

Les peintres suisses, comme les exposants d'autres pays, s'efforcent de légitimer leur production grâce à la reconnaissance de la France, la patrie culturelle de la plupart d'entre eux. Du fait de la multiplication des lieux d'exposition qui dissipent l'information et éparpillent le public, l'Exposition universelle est le passage obligé d'une reconnaissance large et rapide. Les artistes les plus en vue à Paris réclament l'augmentation du nombre d'envois à l'Exposition, visant ainsi à une sorte de monopole de la visibilité. Le peintre suisse Charles Giron, par exemple, utilise la presse. Il se réclame du succès de ses *Deux sœurs* (fig. 125) au Salon pour revendiquer un espace d'exposition plus grand¹²⁰. Cette revendication se heurte toutefois aux vues plus démocratiques et, pour tout dire, plus politiques, du commissaire général suisse qui privilégie une représentation aussi large que possible de la production artistique helvétique. Il écrit à Giron:

Le but des Expositions universelles n'est pas, selon nous, de mettre en lumière des individualités isolées, quelle que soit d'ailleurs leur valeur, mais de présenter un ensemble aussi complet et aussi brillant que possible de la production artistique ou industrielle d'un pays.¹²¹

La Suisse, qui n'avait obtenu que quatre médailles et mentions en 1878, glâne vingt-et-une médailles pour 45 peintres exposants en 1889¹²². Louise Breslau (fig. 126), Eugène Burnand et Charles Giron manquent l'honneur suprême, mais ils remportent chacun une

¹¹⁸ *Ferme suisse* (Musée de Genève), *Taureau dans les Alpes* (Musée de Lausanne), *Changement de pâturage* (Musée de Berne).

¹¹⁹ BCUD, Fds Burnand, IS 4989, correspondance 1889.

¹²⁰ Giron, 3 et 25.1.1889.

¹²¹ Copie d'une l. du commissaire général suisse, Arnold Voegeli-Bodmer, à Charles Giron, 12.1.1889 (AGJ).

¹²² Meuron, 1890, p. 15.

médaille de première classe¹²³. Cette distinction récompense à la fois leur adhésion au naturalisme et leur fidélité à Paris où la Zurichoise, le Vaudois et le Genevois ont ancré leur carrière et leurs espoirs de succès¹²⁴.

Un art national suisse?

L'affaire de la section suisse à l'Exposition universelle est révélatrice d'un désintérêt inattendu du gouvernement pour les beaux-arts. En effet, si l'encouragement officiel des beaux-arts marquait une réelle volonté politique de mettre ces derniers au service de l'identité nationale, il semble que la Confédération avait en 1889 une occasion aussi rare qu'opportune de montrer sa détermination dans ce domaine en s'assurant la maîtrise de la représentation nationale.

Parmi les objectifs prioritaires du soutien que la Confédération apporte aux beaux-arts figure l'organisation d'une exposition nationale biennale. La première est ouverte en 1890 dans la capitale fédérale¹²⁵. Au contraire du *Turnus* qui avait toujours été ouvert aux participations étrangères, la Nationale est réservée aux artistes suisses. Elle semble donc bien marquer à la fois la clôture et la constitution d'une scène artistique proprement helvétique. De fait, il existe un hiatus complet entre la structure mise en place et la réalité des discours.

Au début des années 1890, la constitution d'un champ artistique national semble être surtout une entreprise prenant modèle sur l'étranger, voulue par une partie des milieux artistiques, et étonnamment dépourvue d'objectifs politiques¹²⁶. Ce n'est qu'au cours de la dernière décennie du siècle que va s'affirmer - et se concrétiser dans la personnalité et l'œuvre de Ferdinand Hodler notamment - une véritable appropriation *intranationale* de l'art suisse.

Une quinzaine d'années après la révision centralisatrice de la Constitution en 1874, la question du rôle de l'Etat travaille en profondeur le monde politique suisse, partagé entre libéraux et radicaux. Dans ce contexte, l'arrêté fédéral pour l'encouragement des beaux-arts relève d'un consensus intérieur et d'un démarquage des modèles étrangers. La libérale et très influente *Neue Zürcher Zeitung* considère cet encouragement comme inadéquat aux tâches de l'Etat central. Elle rejette même toute idée d'un art national, tel qu'il est pourtant promu par les grands Etats voisins de la Suisse:

¹²³ Voici leurs performances devant le jury chargé de désigner les médailles d'honneur: Breslau obtient 11 oui contre 30 non; Burnand 9 contre 32; Giron 8 contre 33 (Procès-verbal de la séance du Jury international, 26.6.1889, AN, F²¹ 4059).

¹²⁴ Voir: Louise Breslau, 2001; Villa, 1997; Burnand, 1926 et 1949.

¹²⁵ Voir: *Kunstszene Schweiz 1890*, 1980; Kuthy, 1986.

¹²⁶ Voir, par exemple: Zelger, 1978, pp. 55-57.

Ist es doch immerhin eine Lebensregung des schweizerischen Geistes, das man das Bedürfnis fühlt, auch für die Kunst «etwas» zu tun. [...] Ein bischen Pose, ein klein wenig Perikles und ein Wort von freier Entfaltung der Künste im freien Staate; das thut wohl und schadet nicht. [...] Der Gedanke einer «schweizerischer» Kunst ist überhaupt ein ganz verfehelter Gedanke, würdig für eine Schützenrede, aber nicht für ein Regierungsprogramm. Es gibt keine besonders «schweizerische» Kunst, sondern bloss eine Kunst. Wir haben es leider von Deutschland herüber genommen, dass wir glauben, von einer «schweizerischen» Kunst reden zu müssen, wie man dort in falschen Dünkel von einer «deutschen» Kunst spricht [...].¹²⁷

Même si la Confédération suscite des institutions nouvelles et les finance à hauteur de 100'000 francs par an, elle ne s'implique pas administrativement. Suivant le modèle français où l'Etat a abandonné le Salon aux artistes au début des années 1880, la Confédération délègue ses tâches dans ce domaine à la Commission fédérale des beaux-arts, un organe de milice composé presque exclusivement d'artistes. Elle ne s'investit guère directement, par exemple par la mise en place d'une véritable administration des beaux-arts. Dans le contexte des nationalismes culturels allemand, italien et français, la neutralité esthétique dont la Confédération se prévaut doit se lire comme une position politique.

L'opinion publique manifeste une apathie certaine à l'égard des questions artistiques. L'étude des critiques d'art et des commentaires parus dans les principaux journaux suisses au cours de la période cruciale 1887-1890 démontre une indifférence aussi profonde que surprenante, à une période où se succèdent l'arrêté fédéral sur l'encouragement aux beaux-arts (1887/88), la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de Paris (1889), et l'ouverture de la première Exposition nationale suisse des beaux-arts (1890)¹²⁸. Cette indifférence signale l'impossibilité de plaquer sur la réalité politique et culturelle suisse des modèles théoriques pertinents dans l'étude d'autres cas nationaux, en particulier ceux de la France et de l'Allemagne.

La soumission aux Chambres de l'arrêté fédéral du 22 décembre 1887 ne suscite presque pas de débat. Rares sont même les journaux qui y consacrent un éditorial, que ce soit en 1887 ou, plus tard, lors de l'ouverture de la 1ère Exposition nationale des beaux-arts qui en découle. En général, les deux sessions des Chambres fédérales sont simplement rapportées sans commentaire. En 1887, la *Neue Zürcher Zeitung*, par exemple, s'étonne que l'encouragement des beaux-arts par la Confédération ne suscite presque pas la moindre résistance devant le Parlement:

Und das sozusagen einmüthig und ohne erhebliche Diskussion. Prinzipielle Opposition machte ein einziges Mitglied aus einer Versammlung von anderthalbhundert Räthen.¹²⁹

¹²⁷ F., 30.4.1890.

¹²⁸ Notre dépouillement a porté sur l'échantillonnage suivant: *Neue Zürcher Zeitung*, *Der Bund*, *Die Basler Nachrichten*, *Gazette de Lausanne*, *Journal de Genève*, *Le Genevois*. Voir, *a contrario*: *15 Briefe des Malers Frank Buchser*, 1977.

¹²⁹ «Die Eidgenossenschaft und die Kunst», 30.6.1887.

Par ailleurs, ce journal martèle son scepticisme à l'égard de la promotion des beaux-arts par la Confédération, même lors de l'ouverture de la 1^{ère} Nationale en 1890:

Stimmt an Hosannah und Hallelujah! Die schweizerische Kunst ist geboren! Die grosse, die nationale, die schweizerische Kunst!¹³⁰

Les beaux-arts en général et la peinture en particulier n'incarnent pas l'identité nationale. Ils démontrent au contraire la dépendance de la Suisse envers les modèles artistiques et les institutions de l'étranger. Lorsqu'il est question de créer un musée national suisse dans les années 1880 et 1890, ce n'est pas une galerie d'art, mais bien un musée d'histoire et des arts décoratifs qui est fondé et que se disputent plusieurs villes du pays. Un tel musée fait reposer l'identité sur l'histoire et sur la volonté politique de vivre ensemble des trois principales communautés culturelles¹³¹.

En 1889, les comptes rendus des critiques d'art suisses à l'Exposition universelle de Paris ne permettent pas non plus de saisir une quelconque préoccupation nationale. Aucun critique n'établit de lien entre la présentation de l'art national dans la capitale française et les nouvelles formes de l'encouragement des beaux-arts en Suisse. Une première explication réside dans le fait que le concept d'art national est contreproductif pour ces critiques dont les ambitions de carrière nécessitent la reconnaissance du milieu internationaliste de Paris. Ce sont en effet, pour la plupart, des hommes et des femmes de lettres¹³². Ils ont nom: Emilie Hüni, Philippe Godet, Edouard Rod, Paul Seippel, Emile Beurmann, Louis Duchosal. Plusieurs d'entre eux débute dans leur carrière, et la critique remplit pour eux un rôle d'appoint financier et d'intégration culturelle. Tous vivent à Paris, s'y sont formés ou entretiennent des relations étroites avec la capitale française dont ils reconnaissent le rôle de légitimation culturelle, y compris pour eux-mêmes¹³³. Ils adoptent donc les règles et les valeurs de la critique parisienne, au point qu'ils peuvent presque être comptés au nombre de celle-ci.

Pour ces critiques, l'esthétique réaliste est dominante. Presque tous approuvent la sélection dans ce sens opérée par un jury dont les travaux ont pourtant été décriés en Suisse. Mais là s'arrête l'œcuménisme esthétique. La variété même de l'exposition est présentée comme une qualité. Et il ne saurait dès lors être question d'art national. Celui-ci travaille pourtant implicitement les textes. Il dicte certes l'objet privilégié de la critique, un objet que les expositions universelles produisent forcément. Mais nul ne l'envisage ailleurs, cet art national, que dans la diversité même des expressions artistiques. Les genres de la peinture d'histoire et du paysage, que la critique suisse avait naguère liés à l'art national, sont peu ou pas du tout représentés à l'Exposition. Leur absence est signalée mais guère regrettée par les critiques. C'est dire que le

¹³⁰ F., 30.4.1890.

¹³¹ Voir: Gloor, 1993.

¹³² Ward, 1994, p. 172.

¹³³ Voir: Maggetti, 1995.

concept d'art national, à la section suisse de l'Exposition, apparaît paradoxalement comme un concept usé ou fourre-tout.

Aucun critique, même Philippe Godet¹³⁴, le plus lié aux commissaires suisses des beaux-arts, ne tente d'interpréter la représentation suisse comme un exemple achevé de l'art national. Surtout, les critiques couvrent indifféremment le Salon de 1889 et la section suisse des beaux-arts de l'Exposition universelle qui se déroule en même temps, comme si les enjeux politiques et culturels étaient les mêmes dans les deux manifestations. Le compte rendu d'exposition est alors conçu, à la manière de Paris, comme un genre autonome correspondant à une manifestation autonome.

Divorce et réconciliation de la scène artistique suisse

Dans l'organisation de la section suisse à l'Exposition universelle, le débat culturel prime le débat politique. Pour les jurys chargés de la sélection de la section suisse, les enjeux esthétiques passent avant la défense d'une quelconque identité nationale. Le jury postule même l'alignement de la production artistique suisse sur le modèle de la modernité naturaliste. Ce modèle n'est toutefois pas dégagé de toute implication politique et nationaliste. Tout international qu'il soit devenu au cours des années 1880, c'est à Paris que le naturalisme trouve son origine, ses modèles, ses instances de consécration et de diffusion¹³⁵. Or la scène artistique helvétique est alors partagée entre deux modèles culturels dominants: Paris et Munich. Le choix exclusif du jury revient à rejeter un pan entier de la production artistique du pays, orienté vers l'Allemagne. Et le reproche d'exclusivisme de la section suisse de l'Exposition est même porté, comme une affaire proprement politique, devant les Chambres fédérales en juin 1889¹³⁶.

La polémique fait apparaître aux autorités politiques la dimension proprement identitaire de la production helvétique. Elle leur révèle la nécessité d'une représentation artistique plus équilibrée et le besoin d'un contrôle plus étroit de l'organisation. Le conseiller fédéral en charge de l'organisation jure, mais un peu tard, qu'on ne l'y reprendrait plus. Eugène Burnand rapporte ce revirement à un ami peintre:

Vous aurez peut-être quelque plaisir à voir notre section suisse qui décidément conquiert petit à petit tous les suffrages, les suffrages des plus prévenus. Je n'ose pas espérer que nous ramenions à un jugement plus équitable nos pauvres refusés et les journalistes brouillons qui se sont fait leurs porte-paroles; mais ce que je vois ici suffit à nous venger, c'est l'approbation des artistes sérieux, des critiques, des gens compétents. Chacun constate avec étonnement l'absence de choses médiocres et sans intérêt et on nous félicite et on se demande comment nous avons osé!... Que diraient-ils s'ils lisaient le compte-rendu de nos Chambres, s'ils apprenaient que notre supérieur hiérarchique, M. Schenk, au lieu de nous remercier et de nous féliciter... nous lâche et affirme qu'une autre fois on veillera à ce que les choses se passent autrement?... c.à.d. que la peinture

¹³⁴ Voir: Kaenel, 1993.

¹³⁵ Voir: Weisberg, 1992.

¹³⁶ Ls d'Eugène Burnand à Gustave Jeanneret, 11 et 17.6.1889 (AGJ)

suisse retombe à plat, s'encanaille, se noie dans les nullités. J'ai été indigné comme vous, cher Monsieur, et un brin dégoûté. Vraiment, nous nous attendions à autre chose, et le contraste entre les félicitations des gens compétents et les protestations des politiciens égalitaires est vraiment déconcertant s'il n'était dans la logique même des choses.¹³⁷

Le rapport final d'Albert de Meuron sur la participation suisse agit comme une revanche des organisateurs de la section. Il est également imprégné d'un peu d'esprit politique. Meuron écrit à Gustave Jeanneret au sujet de son rapport au Conseil fédéral:

On trouvera peut-être (pas vous) que j'attribue une part trop grande à l'influence française, tant pis, c'est comme ça pour ceux qui ne veulent pas le voir. C'est du travail qui vaut bien celui de Bismarck.¹³⁸

Apparue au grand jour à l'Exposition de 1889, l'hétérogénéité de la scène artistique suisse est encore confirmée une année plus tard, à l'occasion de la première Exposition nationale suisse des beaux-arts¹³⁹. Aucun critique d'art n'y découvre l'essence de l'art suisse ou, même, ses orientations directrices. Le constat général est qu'il n'existe pas d'art suisse, et que les orientations esthétiques divergent radicalement entre la Suisse romande et la Suisse alémanique. Le discours des critiques locaux est fortement imprégné par la critique d'art internationale, qui dénonce le démarquage des artistes helvétiques sur les modèles étrangers¹⁴⁰. C'est le cas de Philippe Godet qui, pour parler de peinture, joue significativement sur la métaphore linguistique:

Le salon de Berne, c'est la Tour de Babel. Tous les idiomes s'y entrecroisent, et il est trop clair que ceux qui les parlent ne s'entendent pas. Je crains même qu'ils ne s'entendent jamais. Ce n'est pas à dire qu'il y ait hostilité entre les deux courants principaux, français et allemand, représentés à Berne. On ne se hait point, mais on ne se comprend pas; on poursuit un idéal différent, par des moyens différents. Les uns acceptent simplement les données de la nature, les autres font subir à la réalité, dans le laboratoire de leur cerveau germanique, je ne sais quelle chimie compliquée; ils se creusent la tête, plutôt qu'ils n'ouvrent les yeux.¹⁴¹

L'auteur projette sur les deux parties de la scène artistique helvétique les lieux communs qui opposent traditionnellement les réalistes français aux idéalistes allemands. Ces stéréotypes font encore largement référence, même par défaut, chez les critiques parisiens. André Michel, par exemple, s'étonne encore, en 1889, de ne trouver aucune «machine» à la Cornelius ou à la Kaulbach dans la section allemande de l'Exposition universelle¹⁴².

A ce discours niant l'existence d'un art national suisse s'en superpose un autre, affirmant au contraire l'identité culturelle helvétique. Ce glissement s'opère dans les années 1890, sous des influences diverses, comme l'Exposition nationale suisse de

¹³⁷ Copie-l. d'Eugène Burnand à Etienne Duval, 11.6.1889 (AF, J 1.46/15).

¹³⁸ L. d'Albert de Meuron à Gustave Jeanneret, 12.10.1889 (AGJ).

¹³⁹ Voir: Rothpletz, 1890.

¹⁴⁰ Voir, par exemple: Lafenestre, 1890, p. 70; Monod, 1890, vol. 3, pp. 167-168; Picard, 1891-1892, vol. 4, p. 111; Wyzewa, s.d. [1892], p. 57.

¹⁴¹ Godet, 31.5.1890.

¹⁴² Michel, 18.8.1889.

1896 à Genève, le développement des panoramas et de l'affiche touristiques, ou l'ouverture du Musée national à Zurich en 1898. La section nationale de l'Exposition universelle de 1889 en jette sans doute les bases. Elle impose notamment le renouveau de l'iconographie alpestre et rurale dans la peinture suisse.

L'Exposition universelle est un pèlerinage obligé pour les élites de tous les pays. La plupart des artistes et des amateurs d'art suisses l'ont visitée et, comme on peut s'y attendre, se sont particulièrement arrêtés dans les sections helvétiques. Par l'homogénéité de qualité qui a résulté des conditions de sa sélection, l'ensemble d'œuvres d'art exposé par la Suisse a fortement marqué les esprits. Il les a également convaincus que les artistes suisses appartiennent de plein droit à la mouvance réaliste internationale.

Chez les artistes, une tendance cosmopolite voisine avec une tendance identitaire. Tous se passe comme si certains peintres suisses interprétaient la création des premières institutions artistiques helvétiques comme un appel à la production d'un art patriotique. La peinture d'histoire, qui réapparaît chez quelques peintres, est assez symptomatique. Alors que Jules Girardet témoigne de sa totale intégration dans la scène artistique parisienne en représentant par opportunisme des épisodes de la Révolution française et des guerres de Vendée (fig. 127), Ernst Stückelberg et Edouard Castres envoient des images liées à l'histoire suisse, comme des études pour la décoration du monument national qu'est la chapelle de Tell pour le premier et, pour le second, un épisode de l'internement des Bourbakis en Suisse lors de la guerre franco-allemande.

Les artistes construisent leur carrière en exploitant des registres spécifiques. Ce phénomène est particulièrement perceptible chez les paysagistes et les peintres de genre qui représentent chacun un tiers des œuvres de la section suisse. Alors que les paysages orientalistes ou à la mode de Barbizon se trouvent encore chez quelques peintres comme Etienne Duval ou Gustave Castan, il faut noter l'affirmation du paysage suisse, et en particulier le regain du paysage alpestre chez Rudolf Koller ou Albert Lugardon qui en donnent des transcriptions monumentales (fig. 128).

Dans la peinture de genre se remarque l'émergence de sujets tirés de la vie populaire en Suisse. C'est la nouveauté la plus marquante, d'autant qu'elle est servie par une génération de peintres de talent qui, tous nés autour de 1850, figurent en bonne place dans les jurys de Genève et de Paris. Leurs œuvres contribuent à assimiler la peinture de genre rural à l'identité nationale suisse au cap du XXe siècle.

De fait, la production helvétique suit un mouvement général qui, de Fritz von Uhde à Gari Melchers en passant par Anders Zorn, Emile Claus ou Léon Lhermitte, met en scène les communautés campagnardes. La presse parisienne peut se montrer embarrassée par l'assemblage de modèles stylistiques français, de thèmes diffusés dans tous les pays et d'une iconographie spécifique. Dans la *Gazette des beaux-arts*, Maurice Hamel estime que l'originalité helvétique ne réside que dans les sujets - «représentation

des mœurs locales dans le cadre grandiose de la nature alpestre, l'idylle pastorale et champêtre, luttas de bergers, fêtes de la moisson et des vendanges»¹⁴³ -, les artistes étant par ailleurs acquis à l'influence française¹⁴⁴.

Parmi les peintres suisses, Auguste Baud-Bovy (fig. 129), Ernest Biéler (fig. 130), Eugène Burnand, Francis Furet (fig. 131), Léon Gaud et Edouard Ravel (fig. 132), entre autres, exploitent ce filon. Celui-ci est propre à distinguer et à qualifier leur production, mais aussi à la rendre acceptable dans leur patrie comme à Paris. Chargé de la disposition des tableaux, Burnand met en valeur ce type de peinture dans la grande salle de la section helvétique. Sur une paroi, il fait placer son propre *Taureau dans les Alpes* et *Devant l'église à Savièse* de Biéler, de part et d'autre des *Bergers de l'Oberland s'exerçant au jeu de la lutte* par Auguste Baud-Bovy¹⁴⁵. Il est évident que ce type de peinture tire de nombreux caractères stylistiques et iconographiques de la production internationale. *Le blé de la première gerbe* de Léon Gaud, par exemple, semble tout droit sorti de l'atelier de Léon Lhermitte (fig. 133).

Le parcours du portraitiste et peintre de genre Charles Giron, un Suisse alors établi à Paris, est exemplaire d'une conversion progressive à ce genre promis à une fortune identitaire grandissante dans la dernière décennie du XIX^e siècle. A l'Exposition universelle de 1889, il montre à nouveau son célèbre *Les deux sœurs* (fig. 125). Par son format monumental et son sujet urbain, cette toile relève typiquement de la peinture de Salon des années 1880. Elle s'inscrit également dans la peinture à thématique sociale de cette même décennie. A travers la rencontre de deux sœurs, l'artiste évoque la puissance de l'argent et peint le choc de deux mondes qui se côtoient dans la ville: le prolétariat et la bourgeoisie. A l'instar d'un Biéler par exemple, l'inspiration de Giron oscille entre ville et campagne dès le milieu des années 1880 (fig. 134). Il se consacrera de plus en plus à cette dernière dès son retour en Suisse en 1896¹⁴⁶.

L'évolution de la fortune critique d'un autre peintre, Ferdinand Hodler, témoigne du succès grandissant d'une production artistique identitaire en Suisse. Sa personnalité et son œuvre vont être revêtus d'un caractère littéralement providentiel pour incarner l'identité nationale suisse.

¹⁴³ Hamel, 1.10.1889, p. 380.

¹⁴⁴ Hamel, 1.10.1889, p. 380.

¹⁴⁵ Copie de l. d'Eugène Burnand à Auguste Baud-Bovy, 15.5.1889 (AF, J. 1.46/15, folio 311).

¹⁴⁶ Voir: Villa, 1997 et 1998.

Hodler

En 1889, Hodler est encore loin d'atteindre une reconnaissance véritable, même parmi ses pairs, ainsi qu'en témoigne cette lettre pleine d'orgueil et de naïveté que le peintre adresse au président du jury, Eugène Burnand:

On sait que le Jury doit être sévère pour l'admission des toiles qui doivent figurer à l'exposition suisse de Paris. Mais je viens d'apprendre que pour manque de place les victimes seraient surtout ceux dont les toiles sont de grandes dimensions. Il est facile de le prévoir, pour Genève ce sera moi qui un des premiers sera écarté les autres toiles de dimensions importantes appartenant à des membres du Jury sont naturellement admises d'office. Je fais appel à vos sentiments de loyauté et de bon collègue pour m'éviter un tel mécompte aussi préjudiciable à l'intérêt de l'exposition suisse qu'à moi-même. Si mon envoi doit être diminué que l'on s'en prenne à mes deux toiles: *les Régents dans la cour* et *Las de vivre*.¹⁴⁷

La lettre indique la conscience qu'a Hodler de porter une esthétique encore inacceptable par ses pairs dans son propre pays. En 1889, seul son *Cortège de lutteurs suisses* (fig. 135) est sélectionné par le jury suisse parmi les quatre toiles qu'il présente¹⁴⁸. Albert de Meuron commente cet insuccès dans une lettre qu'il adresse à Eugène Burnand:

Je regrette que vous n'ayez pas pris le Meunier de Hodler au lieu de son cortège ou de son collègue. J'avais espéré qu'il en passerait 2 ou 3, faut croire que ses collègues de Genève sont pour quelque chose dans son échec.¹⁴⁹

Les membres genevois du jury sont Gustave Castan, Francis Furet et Edouard Ravel, des peintres naturalistes. Des trois œuvres refusées (fig. 136-138) deux ont vraisemblablement été repoussées du fait de leur caractère historique (*Le Collège de Genève au XVI^e siècle* ou *Les Régents dans la cour*), allégorique voire symboliste (*Las de vivre*). Quant au *Meunier, son fils et l'âne*, il obtient le même nombre de voix que le *Cortège de lutteurs*. A une demande d'explication de Hodler sur l'envoi à Paris d'un seul des deux tableaux, Burnand répond:

En réponse à votre lettre du 18 ct., j'ai l'honneur de vous informer que vos deux tableaux «Lutteurs suisses» et le «Meunier» ont obtenu chacun 61 points; nous avons, par exception, décidé de prendre tous les ouvrages ayant obtenu 62 points (soit 4 tableaux) et un ouvrage à chacun des artistes ayant obtenu 61 points (soit deux tableaux en tout). Si nous avons désigné de préférence «Les lutteurs», c'est qu'il nous paraissait présenter un caractère plus particulièrement suisse que le «Meunier».

Il n'y a donc eu aucune erreur dans l'exposition du tableau admis.¹⁵⁰

La déception est de taille pour un peintre confronté à des pairs peu accueillants et qui rêve alors de se faire connaître à Paris et d'y séjourner¹⁵¹. L'invitation à exposer au très

¹⁴⁷ L. de Ferdinand Hodler à Eugène Burnand, 7.3.1889 (BCUD, Fds Burnand, IS 4989, lettre non classée). Voir aussi: Loosli, 1921, vol. 1, pp. 50-57.

¹⁴⁸ *Catalogue de l'exposition préalable*, 1889.

¹⁴⁹ L. d'Albert de Meuron à Eugène Burnand, 26.3.1889 (AF, J 1.46/13).

¹⁵⁰ Copie de l. d'Eugène Burnand à Ferdinand Hodler, 19.4.1889 (AF, J. 1.46/15, fol. 284). L'original de la lettre citée de Hodler est conservé dans les AGJ.

¹⁵¹ Loosli, 1921, vol. 1, p. 55.

sélectif Salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris confirmera dès 1891 que la réputation de Hodler ne se fera pas d'abord en Suisse mais à l'étranger¹⁵². Le peintre en fait résolument sa stratégie. Il s'en explique dans une lettre:

Nach der Eröffnung der beiden Salons [de la Société des artistes français et de la Société nationale des beaux-arts] werde ich wieder nach Genf gehen, um andere bedeutende Arbeiten zu unternehmen. Mein Ziel aber bleibt Paris. Die Deutschschweizer wollen mich nicht verstehen, bis sie sehen, dass ich anderswo verstanden bin, den französischen Schweizern imponiere ich [auch] nur dann. Helfe dir selbst und es wird dir geholfen. Dies berührt Sie nicht, ich habe viele Freunde, aber auch für diese ist es besser. Beweise was du bist! Ich bin hierher gekommen und werde fortan es alljährlich tun. Pflichtswegen, nicht gerade aus Vergnügen, nein; mir würde der Aufenthalt in unsern Hochalpen ein tieferer und angenehmer Genuss sein...¹⁵³

Après Paris, le *Cortège de lutteurs* est encore présenté à l'Exposition nationale suisse des beaux-arts en 1890. Malgré son sujet éminemment identitaire, le tableau ne retient guère les critiques par son iconographie nationale. Qu'ils le louent ou le condamnent, les critiques traitent le tableau avant tout comme objet esthétique entretenant des rapports avec la scène artistique internationale. A l'Exposition universelle, le critique genevois Louis Duchosal invoque Dürer et la peinture hollandaise pour louer les qualités essentiellement plastiques de l'œuvre. Ce n'est qu'à la fin de son article qu'il ajoute simplement qu'«aucun tableau n'est plus suisse.»¹⁵⁴ Que les critiques d'un même journal, la *Neue Zürcher Zeitung*, soient conservateurs ou progressistes en matière artistique, l'iconographie nationale du tableau ne les retient guère. A l'Exposition universelle, c'est la correspondante parisienne, la romancière Emilie Hüni, qui exprime son admiration raisonnée pour le naturalisme du tableau:

Bei längerem Betrachten wird aber das Roh wahr und gesteht man sich, so müssen Dinge und Menschen in Wirklichkeit aussehen. [...] Für den Ausländer hat dieses Gemälde den Vorzug, echt schweizerisch zu sein, aber auch den Kunstfreund, dem die Nationalität am Ende Nebensache ist, kann es befriedigen.¹⁵⁵

Quelques mois plus tard en revanche, à la 1^{ère} Exposition nationale de Berne, le critique local de la même *Neue Zürcher Zeitung* condamne le tableau en ces termes:

Das Ganze ist eine blasse, öde, ja langweilige Negation der Farbe, in seiner Steifheit und strotzigen Gezwungenheit eine unschöne Verirrung des Geschmacks, aber - «modern». Wenn die heutige Dekorationsmalerei nicht besseres leistete, könnte das Bild allenfalls den höchsten und entferntesten Giebel einer Schützenfesthalle zieren.¹⁵⁶

Six ans plus tard, à l'Exposition nationale de Genève de 1896, Louis Duchosal a changé sa hallebarde d'épaule, comme de nombreux autres critiques¹⁵⁷. Il identifie les lutteurs

¹⁵² Loosli, 1921, vol. 1, p. 110.

¹⁵³ L. de Ferdinand Hodler à Büzberger, 15.4.1891, citée dans Loosli, 1921, p. 110.

¹⁵⁴ Duchosal, 23.2.1889.

¹⁵⁵ Hüni, 5.9.1889.

¹⁵⁶ «Schweizerische Kunstaussstellung, III», 6.5.1890.

¹⁵⁷ Voir: Ripoll, 2000.

de Hodler avec un trait prétendument caractéristique d'une non moins hypothétique essence populaire nationale:

On y voit comme dans un miroir le caractère d'un peuple de jugement, de persévérance et de fierté.¹⁵⁸

Dans la même exposition, la Commission fédérale des beaux-arts achète une œuvre de Hodler vieille de presque dix ans déjà¹⁵⁹: en toute logique, le *Cortège de lutteurs*.

¹⁵⁸ Duchosal, 29.6.1896.

¹⁵⁹ Brüscheiler, 1971, p. 10.

Pascal Ruedin

**La participation des artistes suisses
aux expositions universelles de Paris
(1855-1900).
Problèmes d'une représentation nationale.**

VOLUME 2 :

TEXTES
(suite et fin)

On a assimilé aux membres du jury de l'Exposition Universelle 24 artistes membres du jury de la Société des artistes français et 8 membres de la délégation de la Société nationale.

Aux dernières expositions internationales de Bruxelles, Anvers, on avait agi de même, recevant sans discussion les œuvres présentées par cette catégorie d'artistes.

Ce fait porte à 75, le nombre des notices qui ont été admises sans discussion.

En effet, le jury de l'Exposition Universelle se compose de: Membres de l'Institut 14, Membres de la Société des artistes français 14, Membres de la Société nationale 14. Les assimilés sont: pour la Société des artistes 24, pour la Société nationale 8. [total] 74.

Ces 74 membres n'ont pas abusé du droit d'avoir 8 œuvres admises, puisque 32 seulement en ont 8, 11 en ont 7, enfin 12 en ont 6. Les autres 5, 4, 3, 2.

[...] On prétend que le jury s'est laissé entraîner à trop de bienveillance pour les œuvres présentées par la Société nationale, les chiffres sont là qui prouvent le contraire. 1134 ont été admises, 784 pour la Société des artistes, 350 pour la Société nationale. Cette dernière n'a pas même le tiers des œuvres admises.

Pour conclure. Si l'on examine que le fait d'avoir 7 ou 8 œuvres ne majore que de 75 le chiffre des admissions, on est mal fondé de reprocher au jury d'avoir abusé de ce droit, pour lui et les assimilés.

Si l'on se plaint que le fait des assimilés au jury a causé un tort quelconque, on est aussi mal fondé, car les assimilés, qui sont d'ailleurs des gens de talent, n'ont pas même à leur actif la moitié de cette majoration de 75, 25 à 30 œuvres à peine.⁹⁴

Pour être concurrentes, les deux sociétés d'artistes n'en partagent pas moins les mêmes intérêts. Depuis la fin des années 1880, d'autres réseaux relaient pourtant ces institutions traditionnelles: expositions internationales hors de France (Sécessions germaniques, Libre-Esthétique belge), marché de l'art privé (Durand-Ruel, Petit, Bernheim, Vollard, Le Barc de Boutteville, Salon de la Rose+Croix), revues d'art (*La Revue blanche*, *La Plume*), etc. Plus encore que le Salon des Indépendants, le Salon d'automne, qui sera créé en 1903, fera apparaître au grand jour cette production abondante mais diffusée jusqu'alors de façon relativement confidentielle.

A l'Exposition même, le pavillon de l'Art Nouveau est emblématique de cette scission, telle qu'elle se manifeste également dans les arts décoratifs⁹⁵. La situation marginale du pavillon le désigne comme *outsider* par rapport à la section française officielle du groupe de la décoration et du mobilier. Etabli sur l'initiative privée du marchand Siegfried Bing, il est pourtant perçu, par les visiteurs de l'Exposition, comme la contribution majeure des arts décoratifs français au mouvement moderne. Il place la production parisienne sur le même plan que celle, déjà institutionnalisée, de l'Ecole de Nancy⁹⁶.

Expositions et histoire de l'art

⁹⁴ AN, F²¹ 4064, Sous-dossier «Comités d'admission, octobre 1897-septembre 1899».

⁹⁵ Voir: Weisberg, 1986, chap. 5.

⁹⁶ Voir: *L'école de Nancy*, 1999.

La rétrospective de l'art français ancien, la Centennale et la Décennale offrent un matériau préélaboré, à partir duquel plusieurs auteurs vont tirer de véritables «sommes», à la fois souvenirs de l'Exposition et contributions à l'histoire de l'art français. Prolongeant de la sorte l'idéologie nationaliste et la mission éducative de la manifestation parisienne, ils offrent au grand public des clés de lecture de l'art en France. Leurs discours rétrospectifs se situent par ailleurs dans la tradition qui, depuis les rapports de Vivant Denon à Napoléon Ier puis, dans la seconde moitié du XIXe siècle, à travers toute la critique des Salons et des expositions universelles, assortit exposition et histoire⁹⁷.

Ils sont également favorisés par l'accession récente de l'histoire de l'art au rang de discipline académique⁹⁸. Longtemps soupçonnée de ne pas être une discipline scientifique du fait de sa familiarité avec la critique d'art, l'histoire de l'art en France cherche d'abord à se légitimer en se rapprochant de la philosophie esthétique, ce qu'illustre par exemple l'enseignement de Taine à l'Ecole des beaux-arts à partir de 1864. L'histoire de l'art s'institutionnalise progressivement dès 1878, avec la création d'une chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France. Celle-ci est occupée d'abord par Charles Blanc, dont les multiples fonctions successives ou simultanées - critique d'art, historien, théoricien, administrateur et pédagogue - sont emblématiques du statut alors ambigu de cette discipline en France. L'enseignement de l'histoire de l'art se renforce définitivement par l'ouverture de l'Ecole du Louvre en 1882, puis encore par la création d'une chaire à la Sorbonne en 1899⁹⁹.

Cette histoire de l'art français se lit d'abord dans les projets et rapports liés directement aux expositions de 1900¹⁰⁰. Ainsi en va-t-il de l'importante introduction au rapport du Jury international des beaux-arts de l'Exposition que rédige Léonce Bénédict. L'auteur situe d'emblée l'entreprise des expositions sur le plan de l'éducation nationale. Celles-ci élargissent au grand public les objectifs pédagogiques qui avaient été ceux du musée au XIXe siècle:

Les expositions universelles ne sont pas ou ne doivent pas être de vaines parades destinées à satisfaire l'amour-propre des nations et principalement de celle qui a l'honneur d'être, occasionnellement, la grande hôtesse des peuples. [...] ces manifestations extraordinaires présentent un intérêt plus immédiat et une importance autrement pratique. Elles sont destinées à fournir aux générations nouvelles une forte et concrète leçon.

Les expositions forment, en effet, le complément naturel des musées et, suivant la conception méthodique qu'en eut la Révolution qui les constitua définitivement, les musées sont désormais considérés, non plus comme d'aimables refuges pour un monde hétéroclite de savants dilettantes,

⁹⁷ Voir: Dominique Vivant-Denon, 1999; *La critique d'art en France*, 1989; *La promenade du critique influent*, 1990.

⁹⁸ Voir: Therrien, 1998; voir également les actes, à paraître, du colloque international *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle* (Paris, 2-5.6.2004).

⁹⁹ Therrien, 1998, pp. 100, 133, 171, 287.

¹⁰⁰ Voir: Bénédict, 1904; Molinier, Marcou, s.d. [1902]; Marx, 1901.

d'oisifs délicats, ou de visiteurs distraits, mais comme de véritables établissements d'enseignement.¹⁰¹

Au cap du XXe siècle, l'auteur affirme son ambition de livrer une première histoire de la peinture française portant sur tout le XIXe siècle, et d'en comprendre l'évolution et les articulations:

Il fallait, pour nos matières, effectuer la même opération, c'est-à-dire tracer ce tableau des arts au XIXe siècle qui n'existe pas encore. Car la littérature innombrable qu'a produite l'étude des arts depuis cent ans [...] est riche surtout en monographies, en comptes rendus, en analyses de détail. Les études d'ensemble n'embrassent guère qu'une période limitée; presque toutes sont nées, comme celle-ci, à l'occasion des expositions universelles et s'étendent à la période décennale qui vient de s'écouler. [...] Sans émettre la prétention d'avoir même ébauché cette histoire, je voudrais qu'on pût trouver que j'ai esquissé un plan [...]. Le but que j'ai poursuivi justifie le caractère de ce travail. J'ai moins voulu rédiger un récit chronologique et circonstancié des faits, coupé d'une suite de biographies et des critiques, que chercher à expliquer la formation de l'idéal de chaque génération autour de certaines grandes individualités et au milieu de l'atmosphère morale des événements de l'existence nationale, en dégageant les liens qui rattachent entre elles toutes les générations.¹⁰²

Bénédite s'acquittera de cette ambition en publiant, en 1909, *La peinture au XIXe siècle*. L'ouvrage est construit sur le modèle d'une exposition internationale des beaux-arts à Paris. Occupant presque les deux premiers tiers du volume, la France sert d'introduction et d'étalon à la production des autres écoles. Le principe des nationalités, qui ordonne l'ensemble de l'ouvrage, dissimule mal un patriotisme exagéré:

Les mêmes mouvements et les mêmes réactions se manifestent donc dans l'évolution de l'art, chez tous les peuples, avec des causes identiques qui produisent des effets semblables. Si l'orientation est toujours donnée par l'école française, c'est qu'elle a une tradition plus vigoureuse, que les crises de la vie nationale n'ont jamais interrompue mais, au contraire, ont chaque fois revivifiée avec une nouvelle impulsion en avant; c'est aussi que l'enseignement de l'école française a été prodigué, depuis un siècle, à des générations entières de jeunes artistes étrangers, attirés par son rayonnement et par les facilités d'instruction fournies par ses ateliers. Ces circonstances n'ont pas peu contribué à unifier davantage l'idéal dans l'inspiration et dans la technique de toutes les écoles de l'ancien et du nouveau monde. Il n'y a donc plus guère, au XIXe siècle, qu'une seule école universelle, parlant une seule langue artistique, où chaque nationalité ne se différencie des autres que par les nuances des idiotismes particuliers et de l'accent local.¹⁰³

La professionnalisation de l'histoire de l'art ne touche pas seulement les institutions muséales et l'administration des beaux-arts. Elle atteint également la critique d'art, domaine dans lequel officient de nombreux conservateurs de musée, historiens de l'art et fonctionnaires de l'administration des beaux-arts, comme Roger Marx - qui publie deux ouvrages fondés sur l'Exposition universelle¹⁰⁴ - ou André Michel¹⁰⁵. De fait, le

¹⁰¹ Bénédite, 1904, p. XIII.

¹⁰² Bénédite, 1904, pp. IX-X.

¹⁰³ «Introduction générale», dans: Bénédite, 1909, p. XIII.

¹⁰⁴ Marx, 1901 et 1902.

¹⁰⁵ Voir: *Exposition universelle de 1900. Les beaux-arts et les arts décoratifs*, s.d. [1900]; *L'art à l'Exposition universelle de 1900*, 1900 (recueil d'articles parus la même année dans la *Revue de l'art ancien et moderne*); Marx, 1901 (recueil d'articles parus en 1900 dans la *Gazette des beaux-arts*); Michel, 1900.

discours sur l'art appartient, en 1900, à un cercle assez étroit de professionnels qui en assurent la cohérence.

Conservateur en chef du département des sculptures du Musée du Louvre, André Michel est également membre du jury de sculpture à la Décennale de 1900. Il fait partie de cette nouvelle génération d'historiens de l'art formés par les conférences du Collège de France¹⁰⁶. Il assure par ailleurs le compte rendu de l'Exposition dans le *Journal des débats* où sa «Causerie artistique» se transforme en véritable ébauche d'une histoire de l'art français. Il est très significatif que son discours ne distingue plus entre les différentes expositions, mais qu'il agglomère des éléments tirés de la rétrospective d'art ancien, de la Centennale, de l'exposition de la Ville de Paris et du Musée de sculpture comparée au Trocadéro. Considérant tous les domaines de la production artistique - peinture, sculpture et arts dits mineurs -, la chronique de Michel annonce l'esprit de la monumentale *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* qu'il dirige depuis 1897 et dont le premier tome paraît en 1905¹⁰⁷. La préface d'André Michel, dans le premier volume paru, affirme l'ambition d'une entreprise qui cherche à donner une synthèse historique, dégagée de la philosophie et de l'érudition monographique. Elle évoque aussi les risques et les limites d'un tel ouvrage:

Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps le réclame, c'est donc, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *histoire générale* de l'Art, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves; une histoire en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique.¹⁰⁸

La mort d'André Michel en 1925 ne lui permet pas, comme il se l'était promis «d'écrire lui-même tous les chapitres sur la sculpture et la peinture au XIXe et au commencement du XXe siècle»¹⁰⁹.

L'introuvable art national suisse

Si la France ne doute guère de l'identité de sa production artistique, il n'en va pas de même pour la Suisse. Sitôt après leur création en 1887, les institutions artistiques helvétiques sont soumises à rude épreuve. Les années 1890 sont ainsi marquées par la tentative d'établir une création artistique identitaire dans le contexte de la modernité naissante.

¹⁰⁶ Therrien, 1998, pp. 137-138.

¹⁰⁷ Leclerc, 1929, p. 929. Voir aussi: *Histoire de l'art*, 1905-1929.

¹⁰⁸ *Histoire de l'art*, tome 1.1, p. III.

¹⁰⁹ Leclerc, 1929, p. 930.

Organisée dans la capitale fédérale en 1890, la première Exposition nationale suisse des beaux-arts est un échec si on la juge à l'aune d'une identité culturelle nationale¹¹⁰. Elle apporte la démonstration de l'inféodation de la plupart des créateurs aux aires culturelles allemande, française et italienne. Elle établit officiellement, en somme, le constat d'inexistence d'un art national. Il n'en reste pas moins que la production artistique helvétique de cette décennie est caractérisée par l'appropriation de thèmes identitaires, reflétant le paysage, les mœurs et, dans une moindre mesure, l'histoire du pays. S'il est évident que ces domaines de production s'inspirent directement des tendances présentes sur la scène artistique internationale, ils n'informent pas moins la vision de la Suisse et se prêtent facilement à une appropriation comme celle que tente l'Exposition nationale suisse de Genève en 1896¹¹¹.

L'Exposition de Genève cristallise le nouveau rôle d'identification que les beaux-arts doivent remplir en Suisse. C'est du moins la position du milieu genevois en charge de l'organisation de cette manifestation qui s'efforce de donner au pays des gages sur la fidélité de ce canton rebelle. Alors qu'en 1883 à Zurich, le pavillon des beaux-arts était établi loin de l'enceinte principale de l'Exposition nationale¹¹², il s'impose à Genève comme le premier et ambitieux bâtiment de la manifestation. Son architecture *Heimatstil* intègre de grands panneaux peints par Ferdinand Hodler notamment, représentant des figures d'une mythique Suisse des origines. Le peintre va quérir les modèles de ses hallebardiers, artisans et autres paysans dans les régions périphériques du pays, prétendus conservatoires des qualités de la Suisse primitive¹¹³.

Les critiques genevois les plus nationalistes ne s'y trompent pas qui, à partir de l'Exposition de 1896 surtout, développent le motif de l'helvétisme foncier de l'œuvre et de la personnalité de Hodler en recourant à une rhétorique réminiscente d'Hippolyte Taine. Le peintre et théoricien symboliste Albert Trachsel présente l'artiste comme une émanation providentielle de la patrie qu'il n'a jamais quittée, fût-ce pour se former. Il l'identifie à son canton d'origine, où se situe la capitale fédérale, une ville très marquée par son caractère historique et son environnement rural:

HODLER, Ferdinand (Bernois). - Un des artistes les plus puissants de l'époque. Pâtre bernois qui ferait de la peinture. Tempérament profondément suisse. A toute la rudesse, la virilité, la puissance du vieux tempérament suisse.¹¹⁴

L'homme de lettres Mathias Morhardt n'est pas en reste. Il cherche à établir une correspondance nécessaire entre peintre et patrie:

¹¹⁰ Voir: *Kunstszene Schweiz 1890*, 1980; Kuthy, 1986.

¹¹¹ Payot, 1998 et 2001.

¹¹² Voir: *Genève 1896*, 2000; Gloor, 2002.

¹¹³ Bruschweiler, 1991, p. 166; voir aussi: Bättschmann, 2002.

¹¹⁴ Trachsel, 1896, p. 261. Sur Trachsel, voir: *Albert Trachsel*, 1984; Millioud, 1993.

L'atmosphère de sa patrie a pénétré chacune de ses toiles. Et il y a, entre cette patrie et lui, une association intime et profonde, une sympathie sagace, clairvoyante et touchante. L'une explique l'autre. L'autre interprète celle-ci. Ils s'inspirent mutuellement. Ils chantent ensemble.¹¹⁵

Les deux critiques d'art sont certes genevois, mais ils vivent alors à Paris où ils entretiennent d'étroites relations avec le milieu très cosmopolite du symbolisme. Leur discours patriotique doit donc se lire comme une tentative de concilier critique parisienne et attachement helvétique, symbolisme universaliste et production nationale. L'évolution des textes de Trachsel est très représentative de la situation des intellectuels suisses à Paris qui, comme les artistes, sont partagés entre leurs attaches nationales et leurs aspirations internationales. Elle révèle aussi la marque toujours plus forte des idéologies nationalistes sur la pensée européenne, jusque dans les milieux symbolistes. Entre 1890 et 1896, Trachsel passe d'une conception cosmopolite du pays à une vision mâtinée de nationalisme. La vision symboliste d'une patrie universelle livrée dans *Quelques mots sur l'art suisse* (1890)¹¹⁶ devient en effet, dans ses *Réflexions à propos de l'art suisse à l'Exposition nationale de 1896*¹¹⁷, un plaidoyer de nationalisme culturel.

Ces tentatives - d'inspiration symboliste - d'attribuer au style même un caractère national sont mal comprises des contemporains. Plus que sur le style, c'est sur l'exploitation privilégiée de quelques registres iconographiques que va tenter de se fonder la caractérisation d'un art identitaire en Suisse. Hodler y participe délibérément, tout en veillant à ne pas y laisser réduire son œuvre¹¹⁸.

Support traditionnel de la revendication d'un art national en Suisse depuis Rodolphe Töpffer au moins, la peinture alpestre connaît à la fin du XIXe siècle un renouveau spectaculaire. Il est initié par des peintres comme Auguste Baud-Bovy ou Eugène Burnand, qui collaborent tous deux au *Panorama des Alpes suisses*, achevé en 1892 puis présenté dans plusieurs expositions universelles, en particulier à Chicago en 1893, puis à Paris en 1900¹¹⁹. Baud-Bovy et Burnand sont également représentatifs, au même titre qu'Ernest Biéler ou Charles Giron, d'une peinture de genre naturaliste qui exploite le thème de la Suisse rurale pour donner du pays une image d'harmonie idyllique.

La peinture d'histoire, enfin, connaît une fortune nouvelle. L'implication de Ferdinand Hodler dans ce dernier domaine marque toutefois les limites d'une appropriation identitaire des beaux-arts et d'une perception thématique à une époque où tente de s'affirmer la modernité picturale.

¹¹⁵ Morhardt, août-septembre 1896. Sur Morhardt, voir: Follonier, Lepdor, 1993.

¹¹⁶ Trachsel, 1890.

¹¹⁷ Trachsel, 1896.

¹¹⁸ Voir: Bättschmann, 2002.

¹¹⁹ Voir: Kaenel, 2000.

Identité nationale et modernité artistique

A partir de 1896 au plus tard, Hodler est l'objet d'une appropriation nationaliste qui parvient momentanément à occulter les enjeux stylistiques et proprement artistiques de son œuvre, ainsi qu'à laisser dans l'ombre son importante production symboliste. Mais la tentative fait long feu. L'affaire des peintures murales du Musée national suisse à Zurich y met un terme¹²⁰. Elle apporte l'éclatante démonstration de l'irréconciliabilité de la peinture moderne et des attentes identitaires du public. Intervenue à la veille de l'Exposition universelle de 1900, l'affaire affecte directement la participation suisse à Paris.

Hodler participe aux deux volets du concours de 1896, organisé par la Commission fédérale des beaux-arts, pour la décoration de la grande salle des armures et pour celle des façades du musée. Le jury retient à l'unanimité sa *Retraite de Marignan* pour la salle d'honneur du bâtiment (fig. 159)¹²¹. La proposition de Hodler est toutefois attaquée par le directeur du Musée national, Heinrich Angst. Ses reproches sont à la fois ceux d'un amateur et d'un conservateur en matière esthétique¹²². Il met en cause l'absence de fini, l'incorrection du dessin et son inexactitude historique¹²³. Ce faisant, le critique défend une vision traditionnelle de la peinture, qui doit s'intégrer dans une vision du monde partagée par le plus grand nombre, répondre à des normes d'exécution académique, adopter la vraisemblance documentaire requise d'une peinture d'histoire et, *in fine*, présenter le caractère lisible d'une image identitaire.

Pour la première fois en Suisse, une polémique révèle un fossé entre le «public» cultivé et les acteurs immédiats du champ artistique. Ces derniers restant presque unanimement solidaires au-delà des générations et des partis esthétiques¹²⁴, la polémique polarise moins les positions entre conservateurs et modernistes, qu'entre amateurs et professionnels (Commission fédérale des beaux-arts, critiques et artistes)¹²⁵. Les enjeux s'articulent essentiellement autour de la compétence artistique des uns et des autres, et autour de la relation de dépendance de l'art et des artistes à l'égard de la commande publique. La question de l'art identitaire, sinon officiel, est ainsi posée. Le Conseil fédéral lui-même est appelé à trancher, et il se prononce en faveur de la réalisation des peintures murales de Hodler. Sa position rejoint celle de la coalition des artistes dont le travail de lobbying signale la conscience corporative. A titre d'exemple, voici une lettre

¹²⁰ Voir: Loosli, 1921, vol. 1, pp. 115-134.

¹²¹ Bruschweiler, 1991, pp. 205-206.

¹²² Voir: Lafontant Vallotton, 2002.

¹²³ Bruschweiler, 1991, pp. 209-210.

¹²⁴ Nonobstant les membres non artistes, le jury était constitué par les peintres suivants: Albert Anker, Rudolf Koller, Paul Robert, Luigi Rossi et Charles Vuillermet. Voir: Loosli, 1921, vol. 1, pp. 129-131; *Cuno Amiet -*

giovanni Giacometti, 2000, p. 250.

¹²⁵ Pour le détail, voir: Bruschweiler, 1991, pp. 196-235.

que le conseiller fédéral genevois Adrien Lachenal adresse à son ami, le peintre Charles Giron, à la fin de l'année 1898. Il y est question du concours du Musée national:

Le rapport du jury, tu le dis bien, donne à boire et à manger; il n'est pas de Vuillermet mais bien de Robert; je ne puis t'envoyer les notes de la circulation auprès de la Commission des beaux-arts, qui [t'informera?] du reste fort peu. Cependant tu les auras lors de la réunion de la Commission des B-Arts, en décembre, moment où vous discuterez à nouveau la question, pour répondre à la Comm. du Mus. natl. Auer a l'intention - que j'approuve - de te prier ainsi que Vuillermet de rédiger avec lui le dit rapport. Je dirai au surplus à Auer de t'envoyer ce qu'il faut pour ce travail, et notamment les dites notes de circulation.

Cela ne doit pas t'empêcher de [prendre la parole?] dans la *Gazette de Lausanne* ou ailleurs, en attendant.

Quant à Anker, bien que je connaisse ses divers avatars, je l'ai fait venir à Zurich avec nous, d'abord parce que Bluntschli le président du jury est absent en Amérique, ensuite parce qu'il approuve maintenant très nettement ce point de vue et qu'il l'a bien défendu devant nos collègues et ces messieurs, et devant les cartons à Zurich. Note enfin que le rapport du jury de septembre a été signé par tous les membres, y compris Anker. Tu dois donc le ménager, c'est un allié.

J'ai fait comme chef du Dépt féd. de l'Intérieur la proposition de confier à Hodler l'exécution des fresques et l'ai développée par écrit et soutenue avec énergie. Mais je ne suis pas sûr d'avoir la majorité, [au moins pour le moment?]. Ruffy est tout à fait d'accord avec moi. [...] je te remercie d'avance de tout ce que tu feras pour cette bonne cause.¹²⁶

La portée du jugement du Conseil fédéral est remarquable en ce qu'elle valide de la sorte l'autonomie du champ artistique au sein même d'un monument national. Mais l'opposition suscitée par la *Retraite de Marignan* engage vraisemblablement le jury à écarter le projet du peintre pour les façades - un projet pourtant remarquable, ainsi qu'en témoigne encore le célèbre et monumental *Guillaume Tell*, qui avait été livré par Hodler comme figure peinte en grandeur d'exécution (fig. 160)¹²⁷. Elle bloque également pour longtemps la réalisation d'un pendant à *Marignan*.

L'affaire intervient au moment précis où Hodler a totalement intégré les attentes identitaires de la critique d'art sur son œuvre au point de se les approprier. Son biographe rapporte quelques lignes de l'artiste lui-même, qui rappellent les termes d'Albert Trachsel ou de Louis Duchosal:

Die Leute von damals [de l'époque de Marignan] sind hier, das sind dieselben, die sich noch heute so schlagen würden. Aus dem Stamme der kräftigen Leute von dann habe ich sie gewählt, sie leben noch, si wohnen auf dem Lande, auf den Bergen. Das sind die Leute von damals, der Schlag ist nicht ausgestorben.

Die gemalten Krieger sind Leute von damals, - vom Pfluge, von hartnäckigen... Ich habe hier das hartnäckige, kräftige Schweizervolk gemalt.¹²⁸

Hodler est pratiquement écarté de la peinture monumentale dans son propre pays où la décoration du Musée national reste sa seule entreprise d'envergure. Rien ne lui sera commandé en particulier pour le grand chantier du Palais fédéral à Berne, qui occupe de nombreux artistes autour de 1900¹²⁹. Les œuvres monumentales qui jalonnent la

¹²⁶ L. d'Adrien Lachenal à Charles Giron, 20.11.1898 (Genève, BPU, Département des manuscrits, Papiers Charles Giron, Ms.fr.1825, fol. 325).

¹²⁷ Voir: Stückelberger, 1996.

¹²⁸ Note manuscrite de Hodler, s.d., citée dans: Loosli, 1924, vol. 4, p. 280.

¹²⁹ Voir: Stückelberger, 1984, 1985 et 1988; Bilfinger, 2002.

suite de sa carrière seront réalisées... en Allemagne: le *Départ des étudiants d'Iéna dans la guerre de libération contre Napoléon* à l'Université d'Iéna en 1908, et *Unanimité* à l'Hôtel de Ville de Hanovre en 1913¹³⁰.

L'affaire Hodler exacerbe les tensions entre les pouvoirs publics et les artistes. Les dernières années du siècle sont marquées par l'abandon d'un idéal esthétique national officiel d'une part, par l'affaiblissement de la Commission fédérale des beaux-arts d'autre part. Au-delà des apparences, l'instauration des bourses fédérales des beaux-arts en 1898 est un exemple de désinvestissement de la part de la Confédération¹³¹. Le «Règlement concernant les bourses d'études à prélever sur le crédit pour l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse» entérine et encourage l'exil forcé des artistes suisses pour se former «à l'étranger dans des centres artistiques.» Choisis le plus souvent en raison d'affinités culturelles et linguistiques, ces grands centres marquent les artistes qui ramènent en Suisse les traits distinctifs d'autres prétendues «cultures nationales». Enfin, l'introduction de bourses d'études met un point final à diverses revendications en faveur de la création d'une école fédérale des beaux-arts. Ce déplacement du soutien fédéral, «de l'art à l'artiste¹³²», consacre en quelque sorte l'abandon de l'idéal national, le pari pris sur l'individu créateur et le ralliement de la Confédération aux modèles extérieurs, tant sur le plan culturel (les capitales artistiques que sont Paris et Munich surtout) que socio-économique (le marché de l'art et la promotion de la modernité qui s'y niche). Les peintres les plus ouverts à la nouveauté dressent un constat sévère sur l'encouragement des arts en Suisse. A peine de retour de Pont Aven où il a connu une véritable révélation moderniste, Cuno Amiet écrit de Soleure à son ami Giovanni Giacometti le 7 octobre 1893:

Oh, comme il doit être pénible et absurde de faire ces petits tableaux léchés pour celui qui connaît mieux. Mais si ce travail te laisse une heure libre, emploie-la à l'étude sérieuse et libre et tâche d'oublier ce que tu as appris dans cette maudite école de Julian.

Est-ce que [Charles] Welti est encore à Rome? Si nous pouvions réussir tous les trois ensemble. Ce n'est pas parce que nous sommes Suisses tous les trois, ou pour nous montrer à notre patrie comme des fils qui cherchent le chemin pour le bien. La patrie de l'art est plus grande, c'est la nature; et aux Suisses il ne faut pas montrer des chercheurs. Elle n'accepte que des gens diplômés par les autorités de l'étranger ou ceux qui les imitent.

[...] Tu sais que je suis entré dans la Société des artistes indépendants. A ce que j'ai pu voir jusqu'à présent, on y a assez d'avantages. On a le droit d'exposer six toiles à chaque exposition sans passer de jury. De la sorte on peut aller, tous les ans, si ce n'est pas personnellement, mais au moins avec ses œuvres, c'est-à-dire avec son esprit, à la rencontre de quelques centaines de jeunes chercheurs sérieux, ou d'hommes déjà bien réputés, et qui jouent un grand rôle dans le monde artistique.¹³³

¹³⁰ *La Bataille de Morat* dont Hodler obtient la commande pour faire face à la *Retraite de Marignan*, après des années de polémique, n'infirme pas ce qui a été dit. Non seulement cette commande intervient pendant la période d'institutionnalisation tardive de l'artiste pendant la guerre, mais elle reste inachevée à la mort du peintre en 1918 (Voir: Brüscheweiler, 1991, pp. 116-151).

¹³¹ Voir: *Prix conseillé*, 1999.

¹³² Jaccard, 1999, pp. 163-164.

¹³³ *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 143.

A la communauté nationale, Amiet substitue une communauté d'esprit et d'intérêt qui le rattache à une production ignorant de plus en plus les frontières des Etats. Il écrit encore en 1896, à l'occasion de l'Exposition nationale suisse de Genève:

Quant à mon envoi à l'Exposition nationale, cela allait comme cela me va en Suisse. Grâce à quelques amis qui luttèrent pour moi, mes tableaux ont été admis avec le dernier numéro. Ils seront placés dans un coin. D'ailleurs il faut dire que ce n'étaient pas mes meilleures choses, celles-là vont à Munich à la Sécession.¹³⁴

Subventions fédérales ou marché privé?

En septembre 1899, le Parlement décide de réduire de moitié le budget alloué aux beaux-arts, dans le cadre de mesures générales d'économies pour financer une assurance sociale. Cette décision instaure une relation de défiance entre les artistes et les milieux officiels¹³⁵. La défense des artistes par le conseiller fédéral Adrien Lachenal ne suffit pas pour éviter la diminution du crédit des beaux-arts¹³⁶. Si elle ne pouvait pas être tranchée par le Parlement sur le terrain proprement esthétique, la polémique autour des peintures de Hodler pèse lourdement sur la décision de réduire le soutien fédéral aux artistes.

C'est dans ce contexte tendu qu'il faut envisager la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de Paris. Le discours de la Société des peintres et sculpteurs est particulièrement éclairant à cet égard. Il traduit le trouble des artistes face aux deux sources de financement de la création que sont le subventionnement gouvernemental d'une part, le marché de l'art privé d'autre part. Ce qui est remarquable et propre à la situation suisse, c'est que ces deux sources ne sont pas considérées par les artistes comme antagonistes, mais bien comme complémentaires et solidaires. La défection de l'une entraîne donc des conséquences sur l'autre. La situation suisse traduit la dissociation déclarée des intérêts des parties: plus que par patriotisme, les artistes visent, à travers la représentation helvétique dans l'Exposition universelle, des achats officiels en Suisse et une pénétration du marché de l'art parisien et international.

En septembre 1899, c'est le Comité central de la Société des peintres et sculpteurs, et non la Confédération, qui demande officiellement aux artistes «d'ordre secondaire», candidats à l'Exposition universelle de Paris, de sacrifier leur intérêt particulier à la cause supérieure de la représentation helvétique:

Il faut bien se rappeler que cette exposition sera jugée par tous les critiques d'art du monde entier et que pour des années le bon renom de l'art suisse, à l'étranger, dépendra de ce jugement. Or, il est de l'intérêt de tous les artistes suisses, même de ceux qui n'exposent pas, que ce jugement soit favorable.

¹³⁴ L. de Cuno Amiet à Giovanni Giacometti, 13.4.1896, publiée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 189.

¹³⁵ Sur les premières décennies de la politique artistique de la Confédération, voir: Marfurt-Elmiger, 1988.

¹³⁶ Voir: Girardet, septembre 1899.

Il ne s'agit pas d'obtenir que tel artiste suisse soit remarqué, mais que l'on dise: l'exposition suisse des beaux-arts, dans son entier, est remarquable. Pour arriver à ce résultat, il faudra élaborer avec un soin tout spécial la liste des présentations pour le jury d'admission.

En second lieu, il faudra que tous les artistes - comment dirais-je? - d'ordre secondaire, tous ceux qui ne sont pas absolument sûrs d'eux-mêmes, s'abstiennent d'exposer et laissent la place libre aux maîtres. Par ce sacrifice que nous leur demandons, non seulement ils contribueront à arriver au but désigné, à avoir une exposition remarquable, mais ils épargneront beaucoup de travail au jury d'admission et à eux-mêmes des déboires et frais inutiles, le jury devant forcément être sévère. Nous savons bien que pour un artiste qui a caressé l'idée d'exposer à Paris, ce n'est pas un mince sacrifice que d'y renoncer, mais nous espérons quand même que notre appel sera entendu. Nous l'espérons dans l'intérêt général, donc aussi dans l'intérêt bien compris de ceux qui feront le sacrifice demandé!¹³⁷

La requête n'est pas dépourvue de préoccupations commerciales, la vitrine parisienne passant pour être représentative de la qualité d'ensemble de la production helvétique. En l'absence d'un réel marché privé en Suisse, présenter une «marchandise» de premier choix à l'Exposition universelle permet d'escompter l'accès au marché parisien. Les intérêts bien entendus des politiques et des artistes peuvent ainsi se recouvrir.

Le divorce est en revanche consommé par l'appel au boycott de la section suisse de l'Exposition universelle que lance la Société des peintres et sculpteurs quelques mois plus tard, alors que l'exposition préliminaire est déjà ouverte à Genève. Face au manque de soutien des autorités fédérales qui ne se sont guère battues pour obtenir davantage de surface d'exposition à Paris et qui ne pourront acheter d'œuvres pour plus de vingt mille francs, le président de la Société, Max Girardet, fait pression sur l'autre marché potentiel: les achats pratiqués par la Confédération. Il se fait le porte-parole de nombreux créateurs et demande «dans quel but les artistes suisses iraient exposer à Paris, à moins que ce ne soit par pur patriotisme et pour la gloire¹³⁸.» Quoiqu'elle n'ait pas été approuvée par la majorité des sections sous un prétexte certainement fallacieux¹³⁹, la radicalité de la proposition témoigne néanmoins de la situation très conflictuelle qui oppose alors artistes et autorités publiques en Suisse. Girardet conclut son appel au boycott par ce résumé des insatisfactions accumulées:

Il serait bon de faire entendre une fois en haut lieu que les artistes suisses en ont assez de se laisser traiter avec une pareille indifférence et qu'ils ne veulent pas travailler des mois et des années pour arriver à un résultat dérisoire.¹⁴⁰

Les artistes suisses de Paris, conscients du pouvoir d'achat de la Confédération, cherchent à exposer dans leur pays d'origine. Le président de leur association, Maurice Reymond, recourt au lieu commun de l'art national pour expliquer l'insuccès de ses collègues devant le jury chargé de sélectionner les œuvres de la section suisse en 1900.

¹³⁷ «Communications officielles», septembre 1899.

¹³⁸ Girardet, janvier 1900.

¹³⁹ «[...] non pas qu'elles [les sections] n'approuvent pas en principe les considérants qui ont dicté cette demande [de boycott], mais parce qu'elles estiment que - les artistes exposants ayant tous, en signant leur adhésion, pris l'engagement de se conformer à tous les articles du règlement général de l'Exposition Universelle - il est trop tard pour se retirer.» (Girardet, février 1900).

¹⁴⁰ «Pétition aux Chambres fédérales», janvier 1900.

Colportant à tort les idées de Trachsel, il confond benoîtement la propagande nationaliste du critique d'art en 1896 et la réalité de la politique culturelle suisse, telle qu'elle se profile après l'affaire Hodler:

Si j'en crois mes pressentiments, Messieurs, il y a là un indice dont devront tenir compte ceux d'entre vous qui veulent envoyer leurs œuvres aux Salons suisses. Nous nous trouvons en présence d'un effort fait en vue de provoquer la création d'œuvres d'art qui seraient étroitement liées à la Vie de notre pays. Pour tout dire, il est souvent question, maintenant, d'un *Art national*, d'un art en rapport intime avec la Nature, avec les hommes, avec l'Histoire de la Suisse. [...] Mes chers collègues, ne perdez pas *cela* de vue dans vos entreprises artistiques: si nous habitons Paris pour la satisfaction de nos goûts ou les commodités de notre carrière, ne cessons pas de penser que nous avons une Patrie à laquelle nous devons faire honneur.¹⁴¹

Les institutions artistiques suisses à l'épreuve

A partir de 1896, un Règlement fédéral organise la participation collective des artistes suisses dans les expositions internationales. Ces dernières se multiplient au cours des années. La mesure contribue à la reconnaissance des créateurs helvétiques à l'étranger et par l'étranger, et cela en favorisant l'association professionnelle des artistes qu'est la Société des peintres et sculpteurs. Le règlement prévoit en effet que, sur les onze membres du jury d'admission, trois (dont le président) seulement sont nommés par la Commission fédérale des beaux-arts, alors que les huit autres le sont par les exposants sur une liste de noms présentés par la Société. Déjà en position de force au sein de la Commission fédérale, l'association professionnelle des artistes devient dès lors l'institution incontournable de la représentation artistique suisse. Les faveurs octroyées à la Société entérinent l'indépendance des artistes au détriment notamment du vénérable *Schweizerischer Kunstverein*. Mais la mesure est de courte durée. L'affaire Hodler et la position radicale des artistes vont conduire à une tentative de reprise en mains par le gouvernement. Le Conseil fédéral marque sa volonté de remettre les artistes au pas, de les réintégrer dans une structure commune et nationale, en plaçant l'organisation de la section suisse des beaux-arts à Paris directement sous l'autorité sinon sous la tutelle du commissaire général suisse. Imbu de ses prérogatives et surtout soucieux d'efficacité, celui-ci adopte une position plus radicale encore que le Conseil fédéral. Les questions de la compétence et de l'autonomie artistiques reviennent ainsi au centre du débat.

Après plusieurs tentatives infructueuses auprès du Zurichois Arnold Vögeli-Bodmer, du Genevois Théodore Turretini et du Thurgovien Johann Philipp Heitz, le commissaire est définitivement nommé le 20 décembre 1897 en la personne de l'influent conseiller d'Etat et conseiller national genevois Gustave Ador¹⁴². Au cours de son commissariat, le nom d'Ador sera même prononcé pour un mandat au Conseil fédéral¹⁴³. De fait, il

¹⁴¹ Rapport présidentiel de Maurice Reymond sur l'exercice 1899-1900 de l'Association des artistes suisses à Paris, partiellement publié dans: *L'art suisse*, 12, 20 février 1901, p. 4.

¹⁴² «Vorakten betreffend Wahl des Generalkommissariats» (AF, E14/43).

¹⁴³ Voir: Barbey, 1945, p. 89; Collart, 1996, p. 277.

n'accèdera à l'Exécutif fédéral qu'en 1917, continuant alors d'assumer la présidence du Comité international de la Croix-Rouge qu'il dirige de 1910 à 1928.

Comme d'habitude, une commission centrale est adjointe au commissaire général. Elle a une fonction consultative; elle réunit à ce titre des représentants influents de tous les milieux qui comptent dans le pays. Si ses compétences réelles sont très réduites, elle joue un rôle essentiel de représentation consensuelle. Les artistes qui y sont nommés par le gouvernement sont tous issus ou proches de la Commission fédérale des beaux-arts ces années-là; ils représentent en outre les deux principales sociétés artistiques, le *Kunstverein* et la Société des peintres et sculpteurs¹⁴⁴.

Plus que cette commission, ce sont les experts spéciaux assistant le commissaire général, ainsi que le jury d'admission, qui occupent les positions vraiment stratégiques. Mais en 1900, les experts spéciaux sont étroitement attachés au commissariat général et disposent d'une très faible autonomie. Ador écrit au Département fédéral du Commerce:

Je préfère cette année conserver la haute direction de ce groupe [des beaux-arts], comme celle des autres, d'autant plus que l'Administration française désire ne correspondre qu'avec les commissaires généraux de chaque pays. J'aurai dans les experts du groupe un concours suffisant.¹⁴⁵

Les experts sont nommés par le Département fédéral du Commerce, sur proposition d'Ador et de la Commission centrale. Leur tâche consiste essentiellement dans l'accrochage de la section. Louise Breslau, Ernest Biéler, Ed. Sarasin et Maurice Reymond assument la fonction après quelques retraits (Hans Auer et Alfred Lanz). Luigi Rossi et Hans Sandreuter sont également nommés, mais vraisemblablement au titre de suppléants¹⁴⁶. Ador leur adjoint même un professionnel des Salons parisiens:

Je me suis assuré le concours, moyennant des honoraires assez élevés, de M. Jouanne, commissaire de la Société nationale des beaux-arts, qui fait le placement des tableaux des Salons de peinture et qui est un spécialiste en cette matière très délicate; je suis convaincu qu'avec Mlle Breslau, M. Biéler et lui, j'arriverai à un beaucoup meilleur résultat qu'en recourant aux bons offices d'une commission nombreuse comme la Commission fédérale des beaux-arts.¹⁴⁷

Le jury d'admission est composé conformément au règlement de 1896 sur la participation collective des artistes suisses à des expositions à l'étranger, mais le nombre de jurés, de onze selon le règlement, est réduit à sept, d'accord entre toutes les parties. En principe, cinq sont élus par les exposants sur une liste présentée par la Société des peintres et sculpteurs; deux sont nommés par la Commission fédérale des beaux-arts. De fait, et probablement par volonté d'apaisement, les sept membres sont les

¹⁴⁴ On y trouve l'architecte et professeur à l'Ecole polytechnique fédérale Friedrich Bluntschli (qui remplace dès juillet 1899 Hans Auer, démissionnaire), le président de la section bâloise du *Kunstverein* Jacob Sarasin-Schlumberger, représentant tous deux le *Kunstverein*, ainsi que les peintres Léon Gaud et Charles Vuillermet pour la Société des peintres et sculpteurs («Mitgliederverzeichnis [...]», AF, E14/42).

¹⁴⁵ Copie de l. de Gustave Ador au DFC, 25.4.1899 (AF, E14/47).

¹⁴⁶ Ador, 1901, p. 33.

¹⁴⁷ L. de Gustave Ador au chef du DFI, 3.2.1900 (AF, E14/47).

artistes qui ont obtenu les meilleurs scores dans l'élection par les exposants sur la base de la liste établie par les sections de la Société des peintres et sculpteurs. Il s'agit de Charles Giron, président, Ernest Biéler, Ferdinand Hodler, Wilhelm Balmer, Filippo Franzoni, Auguste de Niederhäusern et Giuseppe Chiattonne¹⁴⁸. L'appartenance de trois d'entre eux à la Commission fédérale des beaux-arts (Giron, entré en 1898; Balmer et Chiattonne nommés en 1900), de même que la présence de l'expert spécial Biéler, dessinent une composition consensuelle, tenant compte en outre de l'appartenance linguistique et de la compétence technique de chaque membre.

Cette belle construction ne satisfait pourtant pas les milieux intéressés qui la contestent plus ou moins directement. Si une certaine unanimité patriotique avait jusqu'alors caractérisé les consensus obtenus, la professionnalisation et l'institutionnalisation croissantes des pratiques artistiques conduisent chaque partie à défendre des positions spécifiques, relevant d'un statut socio-professionnel. Dans une situation tendue entre artistes et politiques, une telle constellation mène à la radicalisation des positions. La Société des peintres et sculpteurs saisit toute occasion pour réaffirmer l'autonomie des artistes et l'exclusivité de leurs compétences dans leur domaine propre. Au moindre écart, à la moindre décision unilatérale que le commissaire général fait connaître, elle le prend à partie. A travers ses interventions, la Société tente d'imposer un autre modèle d'organisation, réduit au commissariat pour les questions administratives et au jury d'admission pour toutes les questions proprement artistiques (sélection, exposition préliminaire, placement, etc.)¹⁴⁹.

La Société des peintres est épaulée par la Commission fédérale des beaux-arts dont la frustration est grande, tant il est vrai qu'on aurait pu attendre qu'elle-même prît en charge la section artistique d'une telle exposition nationale à l'étranger. Or elle a manifestement été neutralisée par le gouvernement, qui s'est référé au Règlement de 1896, sans édicter d'organisation spéciale pour l'Exposition universelle. Voulant marquer son domaine de compétence et étendre son contrôle sur la politique artistique de la Suisse, elle tente dès lors d'imposer son représentant Charles Giron, aux côtés du commissaire général à Paris. Giron est en outre président du jury d'admission, bien introduit auprès des autorités fédérales et fin connaisseur du milieu parisien¹⁵⁰.

Soucieux d'efficacité, Ador répugne à s'adjoindre l'aide de la Commission ou de représentants «officiels» des artistes. Protégé par l'Arrêté fédéral du 15 décembre 1897 qui régleme la participation de la Suisse à l'Exposition, Ador peut facilement refuser

¹⁴⁸ L. de Gustave Ador au chef du DFI, 23.12.1899 (AF, E14/47); Liste des membres du jury, s.d. (AF, E14/47); «Liste de présentation», novembre 1899.

¹⁴⁹ Voir: Girardet, «L'Exposition préliminaire», février 1900; Voir aussi le procès-verbal de l'Assemblée générale de 1900 de la Société des peintres et sculpteurs suisses, publié dans: *L'art suisse*, 9, 20.11.1900, pp. 6-7.

¹⁵⁰ L. de Léo Châtelain, président de la Commission fédérale des beaux-arts, au chef du DFI, 12.2.1900 (AF, E14/47); L. des membres du jury d'admission au président de la Commission fédérale des beaux-arts, Léo Châtelain, 15.2.1900 (AF, E14/47).

toute mise en cause de la définition juridique des prérogatives de sa fonction. Le Conseil fédéral en est parfaitement conscient et l'écrit:

So sehr wir es bedauern, dass er [Ador] dem Wunsche der Kunstkommission vorderhand nicht entsprechen zu sollen glaubt, vermögen wir die Mitwirkung des Herrn Giron doch auch nicht als eine absolute Notwendigkeit anzusehen, die es rechtfertigen würde, den von Herrn Ador offerierten Rücktritt von der weiteren Leitung der Kunstabteilung anzunehmen, abgesehen davon, dass dies eine, selbstverständlich nur der Bundesversammlung zustehende, wesentliche Aenderung des genannten Bundesbeschlusses (15.12.1897) bedingen würde und bedenkliche Konsequenzen nach sich ziehen könnte.
Sollten Sie gleichwohl auf der Entsendung des Herrn Giron beharren, so dürfte es sich empfehlen, dass Ihr Departement dem Bundesrat einen bezüglichen Antrag unterbreite.¹⁵¹

L'affaire signale un décalage manifeste entre les règlements et les pratiques. Placé en position d'arbitre, le gouvernement est emprunté et tente une conciliation¹⁵². Agacé, Ador menace de confier toute l'organisation à la Commission fédérale des beaux-arts:

J'avais depuis longtemps chargé Mlle Breslau, MM. Biéler et Sarasin, experts spéciaux, du travail de placement des œuvres d'art.
Je sais que deux d'entre eux se retireront si on leur adjoint un représentant de la Commission fédérale des beaux-arts, mais je n'ai, en ce qui me concerne, aucune objection à céder le pas à la Commission fédérale des beaux-arts et à lui passer toute l'affaire, puisqu'elle désire s'en occuper.
La seule chose importante, c'est qu'il y ait quelqu'un de responsable, ou la Commission fédérale des beaux-arts, ou le commissariat, mais il ne me paraît pas équitable de me faire accepter la responsabilité de décisions prises contre mon gré.¹⁵³

Face à la Commission qui refuse de prendre un train en marche et à partager ainsi son influence¹⁵⁴, Ador a beau jeu de camper sur sa position et sur l'organisation mise en place. Le conseiller fédéral Adolf Deucher lui écrit:

Hienach scheint es uns keinem Zweifel zu unterliegen, dass die Installation Sache des Generalskommissärs und der vom Departement ernannten Fachexperten ist und dass Sie formel berechtigt sind, eine Einmischung von anderer Seite zurückzuweisen. [...] Wir anerkennen daher voll und ganz Ihr Recht, in genannter Angelegenheit nach Beratung der HH. Fachexperten nach Ihrem eingenen Gutfinden zu verfügen, also auch einen Vertreter der Kunstkommission zum Zwecke der Installation zuzuziehen oder nicht.
Es kann sich daher selbstverständlich nur darum handeln, ob Sie sich nicht entschliessen könnten, dem Wunsche der Vor-Jury und der Kunstkommission aus *freiem* Antriebe entgegenzukommen und Hrn. Giron als Berater für die Aufstellung der Gemälde anzunehmen oder ihm diese Spezialaufgabe ganz zu überlassen. Da Hr. Giron Präsident der Vor-Jury ist und sowohl diese, wie auch die Kunstkommission seine Mitwirkung bei der Aufstellung der Gemälde wünscht, und auch der eine der Fachdelegierten, Herr Bieler, wie wir erfahren haben, Hrn. Giron selbst hiefür vorgeschlagen hat, würde es offenbar zum guten Einvernehmen in der schweizerischen Kollektivität vieles beitragen, wenn Sie der Abordnung des genannten Herrn Ihre Zustimmung gäben; ein solches Entgegenkommen würde allseitig, besonders auch von uns und vom Departement des Innern, dankbar anerkannt.
Ihren Vorschlag, Sie von der ferneren Verwaltung der Kunstabteilung und von der damit verbundenen Verantwortlichkeit ganz zu entheben, und an Ihrer Stelle die Kunstkommission

¹⁵¹ L. du chef du DFC au chef du DFI, 14.3.1900 (AF, E14/47). Voir aussi le rapport du DFI au Conseil fédéral, 19.3.1900 (AF, E14/47).

¹⁵² Brouillon de l. du chef du DFI à Gustave Ador, 28.2.1900 (AF, E14/47).

¹⁵³ L. de Gustave Ador au chef du DFC, 3.3.1900 (AF, E14/47).

¹⁵⁴ L. de Léo Châtelain, président de la Commission fédérale des beaux-arts, au chef du DFI, arguant que la Commission ne pourrait prendre l'entière responsabilité d'une organisation à laquelle elle n'a pas été associée dès le début, 8.3.1900 (AF, E14/47).

damit zu betrauen, könnte der Bundesrat von sich aus schwerlich Folge geben, *da dies eine wesentliche Aenderung des Bundesbeschlusses vom 15. Dezember 1897 bedingen würde*. Im gegenwärtigen Stadium des Ausstellungsunternehmens könnten wir eine so tief greifende Aenderung von uns aus keineswegs empfehlen. Es ist unser Wunsch und unser Interesse, dass das Unternehmen allseitig unter Ihrer einsichtigen Leitung zu einem glücklichen Ende geführt werde.¹⁵⁵

Ador répond:

Je procéderai donc à ce travail avec le concours de trois experts spéciaux, M. Sarasin, M. E. Biéler, membre du jury d'admission et Mlle Breslau. Je m'empresse d'ajouter que si ces experts, une fois leur travail commencé, désirent en outre demander quelque conseil à M. Giron, je suis tout prêt à prier ce dernier de vouloir bien venir à Paris pour leur apporter l'appui de son expérience. Je vous serais reconnaissant de le faire savoir au Département fédéral de l'Intérieur qui verra ainsi que j'ai déféré, dans la mesure du possible, aux vœux dont il s'était fait l'interprète.¹⁵⁶

A titre de compensation, le Conseil fédéral octroie finalement à Giron la fonction de représentant et de rapporteur de la Suisse dans le Jury international. Louise Breslau est également pressentie pour occuper ce poste¹⁵⁷. Son sexe et sa situation extraterritoriale l'en écartent toutefois. Les efforts de la Commission fédérale des beaux-arts pour imposer son président dans les travaux de la section suisse de Paris trahissent la prise de pouvoir de la Société des peintres et sculpteurs dans cet organe et sa volonté de soutenir les artistes vivant en Suisse. Biéler et Giron, qui se sont tous deux réétablis en Suisse après un long séjour parisien, conspirent manifestement contre la candidature de Breslau¹⁵⁸. Celle-ci fait alors une carrière remarquée - et jalousée - à Paris où elle vit depuis 1876. Elle cherche en outre à pénétrer le marché de sa patrie en participant à des expositions en Suisse (la Confédération acquiert d'elle un important tableau en 1896). Membre de la Société nationale des beaux-arts, achetée par l'Etat français qui l'expose au Musée du Luxembourg, elle exécute en outre de nombreuses commandes de portraits¹⁵⁹. En 1901, elle répond à sa mise à l'écart par ses propres collègues en organisant à Zurich et à Bâle une exposition d'artistes suisses vivant à Paris¹⁶⁰.

Suite aux péripéties qui ont entouré l'organisation de la section helvétique à Paris, les artistes suisses tentent ensuite de renforcer leur position. A l'Assemblée générale de la Société des peintres et sculpteurs qui suit l'Exposition, la Société et la Commission fédérale des beaux-arts décident de s'unir pour demander au Conseil fédéral une réglementation spécifique pour la prochaine exposition universelle¹⁶¹. Représentant de la Suisse dans le Jury international de peinture, Charles Giron relaie cette revendication

¹⁵⁵ L. du chef du DFC à Gustave Ador, 11.3.1900, soulignements originaux (AF, E14/47).

¹⁵⁶ L. de Gustave Ador au chef du DFC, 12.3.1900 (AF, E14/47).

¹⁵⁷ Voir la décision du Conseil fédéral du 11.5.1900, concernant la nomination des représentants de la Suisse dans le Jury international de l'Exposition universelle (AF, E14/42).

¹⁵⁸ L. d'Ernest Biéler à Charles Giron, 22.2.1900, citée dans: Lepdor, 2001, p. 36, note 39.

¹⁵⁹ Voir: *Louise Breslau*, 2001.

¹⁶⁰ Lepdor, 2001, p. 15.

¹⁶¹ *L'art suisse*, 9, 20.11.1900, pp. 6-8.

dans son rapport au Conseil fédéral¹⁶². Ces demandes restent lettre morte, car la Suisse ne participera plus à aucune exposition de ce type avant longtemps.

Quantité et qualité

Pour la première fois depuis 1855, la sélection est confiée à un jury unique, qui siège à Genève en février 1900¹⁶³. Une telle mesure vise à prévenir toute surreprésentation des artistes suisses actifs à Paris et, selon Gustave Ador, à éviter les «légitimes réclamations» de 1889¹⁶⁴. Or l'organisation de la section suisse, si elle semble davantage tenir compte de la diversité des sensibilités artistiques, privilégie nettement les artistes liés à la Suisse romande.

Le jury de sélection paraît sagement constitué, de façon à équilibrer le poids des artistes, des institutions et des régions culturelles. Le choix de ses sept membres résulte de prudentes consultations. Les artistes candidats à exposer dans la section suisse sont d'abord invités à élire cinq jurés sur une liste de quinze noms présentés par la Société des peintres et sculpteurs. Des cinq élus, deux doivent être suisses romands, deux suisses alémaniques et un tessinois¹⁶⁵. Les nominations définitives révèlent toutefois le poids de Genève dans la vie artistique suisse, ainsi que l'influence du commissaire général Gustave Ador et du conseiller fédéral chef du Département fédéral de l'Intérieur Adrien Lachenal, tous deux genevois. Elus comme artistes romands, Charles Giron et Ernest Biéler le sont incontestablement. Les attaches tessinoises de Filippo Franzoni ne laissent aussi aucun doute. Plus stupéfiante est l'élection, comme représentants de la Suisse alémanique, de Ferdinand Hodler et d'Auguste de Niederhäusern. Quoique d'origine alémanique, tous deux sont établis à Genève de longue date et entretiennent des liens privilégiés avec Paris. L'élection de Niederhäusern est en outre provoquée par Gustave Ador. Afin d'avoir un sculpteur dans le jury, Ador propose en effet à Lachenal de nommer Niederhäusern, de préférence au peintre bâlois Hans Sandreuter qui avait pourtant obtenu davantage de suffrages de la part des artistes¹⁶⁶. Hans Sandreuter et le

¹⁶² Giron, Sandreuter, 1900, p. 4.

¹⁶³ Pour des raisons liées aux difficultés du transport, une délégation du jury sélectionne toutefois à Paris les œuvres des sculpteurs suisses établis dans cette ville (L. de Gustave Ador au chef du DFI Adrien Lachenal, 18.10.1899, AF, E14/47).

¹⁶⁴ Ador, 1901, pp. 44-45.

¹⁶⁵ Circulaire de Gustave Ador aux artistes suisses, 1.10.1899 (AF, E14/47).

¹⁶⁶ L. de Gustave Ador au chef du DFI Adrien Lachenal, 23.12.1899 (AF, E14/47). La lettre est accompagnée par le procès-verbal des résultats de la votation des exposants pour l'élection du jury d'admission. Sur 212 bulletins envoyés, 148 sont rentrés. Représentent la Suisse française: Charles Giron (72 voix), Ernest Biéler (65), Eugène Burnand (63), Paul Robert (59), Maurice Reymond (34), Gustave Jeanneret (13). Représentent la Suisse allemande: Ferdinand Hodler (105), Hans Sandreuter (63),

sculpteur Hugo Siegwart sont nommés jurés suppléants¹⁶⁷. La Commission fédérale des beaux-arts tient compte de cette première composition. Elle la complète en équilibrant les régions linguistiques et les techniques. Elle nomme Wilhelm Balmer, peintre actif à Munich, ainsi que le sculpteur tessinois Giuseppe Chiattonne. Elle désigne en outre Charles Giron, un peintre ayant fait l'essentiel de sa carrière à Paris, pour assurer la présidence du jury, qui est attribuée d'office à un membre de la Commission¹⁶⁸.

Le président Giron se dit prêt à prendre la responsabilité d'une «hécatombe»¹⁶⁹. Face à la faible surface octroyée à la Suisse (325m², dont 111 réservés d'office aux artistes exemptés de jury), il propose une sélection drastique: quarante à cinquante artistes au maximum sur 207 inscrits, toutes techniques confondues¹⁷⁰. Mais le jury se montre moins sévère. Sur 139 candidats peintres, il en retient finalement 81¹⁷¹. A côté d'icônes de l'art en Suisse comme *Richesse du soir* d'Amiet ou *La Nuit* de Hodler, la sélection retient de nombreux artistes et œuvres d'intérêt secondaire, d'aquarellistes et de pastellistes en particulier. Cette hospitalité traduit sans doute les luttes d'influence et les arrangements intervenus au sein du jury de sélection. C'est probablement à l'intervention d'Ernest Biéler que l'on doit, par exemple, la sélection d'amis de son cercle, comme Marguerite Burnat-Provins, Adolphe Burnat et Ernest Burnat, Paul Virchaux et Otto Vautier.

La plupart des artistes participent pour la première fois à une exposition universelle parisienne. La section suisse consacre de la sorte l'émergence d'une génération de peintres qui, même si certains exposaient déjà en 1889, ont connu leurs premiers vrais succès dans les années 1890 (Ernest Biéler, Ferdinand Hodler, Carlos Schwabe, Albert Welti) ou qui s'imposeront au cours de la décennie suivante et pour qui elle constitue parfois une première marque de reconnaissance officielle. C'est le cas de Cuno Amiet, Edmond Bille, Max Buri, Pietro Chiesa, Hans Emmenegger, Giovanni Giacometti, Alexandre Perrier, Edouard Vallet. Comme plusieurs de ces artistes qui se sont formés à Paris ou qui y ont déjà exposé, Max Buri place dans l'Exposition universelle de grands espoirs de reconnaissance. C'est sa première participation à une exposition hors de Suisse. De 1901 à sa mort en 1915, il exposera presque chaque année à l'étranger¹⁷². Deux ans avant la manifestation parisienne, il revient de Munich en Suisse pour y préparer spécialement un tableau ambitieux qu'il compte présenter dans la section de son pays. Il écrit à son ami Hans Emmenegger, le 15 mars 1898:

Wilhelm Balmer (58), Auguste de Niederhäusern (44), Albert Welti (20), Cuno Amiet (10). Pour la Suisse italienne: Filippo Franzoni (70), Luigi Rossi (41), Giuseppe Chiattonne (29).

¹⁶⁷ Ador, 1901, pp. 45-46.

¹⁶⁸ L. du DFI à Gustave Ador, 19.1.1900 (AF, E14/47).

¹⁶⁹ Note rédigée par Charles Giron en vue de son allocution à la première séance du jury, 11.2.1900 (Genève, BPU, Département des manuscrits, Ms.fr.1825 (Papiers Charles Giron), folio 819).

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Catalogue général officiel*, 1900; *Catalogue de l'exposition préliminaire*, s.d. [1900].

¹⁷² Gerster, 2002, pp. 139-141.

Ich künde diesen Monat das Atelier [de Munich] und komme ganz in die Schweiz und zwar ins Emmenthal, um auf die Weltausstellung ein grosses Bild zu malen und da will ich weder saufen noch [...] Champagner'ln, sondern nur ganz ernsthaft arbeiten und alle meine Kräfte zusammennehmen, wenn möglich kein Schund zu malen.¹⁷³

Cuno Amiet place également de grands espoirs dans l'exposition parisienne. Il en attend une légitimité à l'étranger, et en particulier à Paris, auprès de la Société nationale des beaux-arts. Il l'écrit sans ambages à Giovanni Giacometti:

Mein Ausstellungszweck besteht darin, so viel Erfolg in Paris zu haben, dass ich in Zukunft ohne Schwierigkeit im Champ-de-Mars ausstellen könnte.¹⁷⁴

La section suisse est le chant du cygne pour de nombreux peintres un peu plus âgés qui, restés fidèles à la figure et au naturalisme, se verront ensuite progressivement mis au ban de la scène artistique helvétique (Louise Breslau, Eugène Burnand, Léon Gaud, Ottilie Roederstein)¹⁷⁵. Cuno Amiet, dans une lettre à Giovanni Giacometti où il décrit les principaux envois des artistes suisses à l'exposition préalable de Genève, ne relève aucun artiste de cette tendance. Il cite au premier rang de ses admirations les œuvres de Ferdinand Hodler, Carlos Schwabe, Albert Welti, Filippo Franzoni, Alexandre Perrier et Alfred Rehfsous¹⁷⁶. De fait, la section devient le lieu d'un affrontement entre vieux et jeunes, anciens et modernes, peintres dûment institutionnalisés et artistes en mal de reconnaissance. Au-delà d'un conflit de génération, c'est la légitimation de la modernité par des instances étrangères qui est devenue l'enjeu central de la section suisse. Amiet écrit à Giacometti:

Unsere Ausstellung in Paris hat mit sehr viel Schwierigkeiten zu kämpfen, wie mir [Max] Girardet gestern berichtete. Die Alten, wie Burnand & Consorten fürchten sehr Hodler könnte Ihnen die Medaille wegschnappen. Um das zu verhüten probieren sie alle möglichen Machinationen, so dass die Jungen in Paris, die die Sache von der Nähe beobachten können, & Girardet aufpassen müssen wie die Häftlimacher, um Unrichtigkeiten von Seiten der Alten zu verhüten.¹⁷⁷

La section présente les catégories traditionnelles d'une production helvétique alignée sur la scène artistique internationale: portrait bourgeois, paysages et scènes orientalistes, peinture de genre, paysage intime des élèves de Barthélemy Menn, etc. Rares ou de moindre intérêt sont toutefois les œuvres relevant des grands genres identitaires, comme le paysage alpestre et la peinture d'histoire nationale. Seuls les motifs ruraux sont toujours bien représentés, et souvent dans des formats monumentaux. Ils s'adaptent à divers genres, comme le paysage, la peinture de genre et

¹⁷³ Lettre citée dans: Gerster, 2002, p. 20. L'orthographe et la ponctuation ont été normalisées par P.R.

¹⁷⁴ L. du 15.12.1899, publiée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 282.

¹⁷⁵ Voir: *Louise Breslau*, 2001; Kaenel, 2004.

¹⁷⁶ L. du 13.2.1900, publiée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, pp. 287-288.

¹⁷⁷ L. de Cuno Amiet à Giovanni Giacometti, 14.5.1900, publiée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 292.

le portrait-type (fig. 161-162). Les catégories traditionnelles cèdent le pas à des regroupements par affinités thématiques ou expressives.

Ce qui signale surtout la section suisse n'est pas une peinture identitaire, mais une production symboliste dont les diverses déclinaisons ne doivent pas occulter la communauté spirituelle, et dont les représentants n'obéissent pas au clivage entre Suisse alémanique et Suisse romande. La montagne y occupe une place emblématique mais loin d'être exclusive, avec les œuvres du pionnier Auguste Baud-Bovy, dont la section montre l'un des paysages cosmiques, prêté par le Musée du Luxembourg (fig. 163)¹⁷⁸. Le tout jeune Alexandre Perrier est actif dans la même catégorie (fig. 164). Quoique lui-même n'expose pas, Böcklin est présent à travers ses émules, Ernst Stückelberg et Hans Sandreuter, qui revisitent l'iconographie traditionnelle en la détournant sur un mode symboliste (fig. 165). Il en va de même pour les œuvres à caractère ouvertement religieux, qui traduisent une orientation mystique et apostolique chez Eugène Burnand, alors qu'elles participent d'une sacralisation du domaine profane chez Max Buri (fig. 166-167). Ernest Biéler et Carlos Schwabe recourent aux procédés graphiques et rythmiques de l'Art nouveau, qu'ils plaquent sur des sujets allégoriques remis à la mode par le mouvement symboliste (fig. 168-169). Cuno Amiet présente *Richesse du soir*, synthèse alliant iconographie rurale, atmosphère symboliste, monumentalité et parallélisme hodlériens (fig. 170). Quant à Hodler lui-même, il expose notamment *La Nuit*, l'œuvre qui lui a valu sa reconnaissance parisienne au Salon du Champ-de-Mars moins de dix ans plus tôt (fig. 171). Tous deux au bénéfice d'une notoriété acquise à Paris, Schwabe et Hodler renforcent par leur présence la crédibilité de la délégation suisse dans la nébuleuse la plus novatrice de l'Exposition: l'internationale symboliste, qui a des représentants majeurs dans les sections d'Autriche (Klimt, Mucha), de Belgique (Delville, Khnopff), d'Italie (Segantini) et des pays scandinaves (Gallen).

Une exposition d'art suisse?

Les critiques sont désemparés face au caractère peu national des différentes sections de l'Exposition de 1900. Le discours nationaliste qui préside à l'organisation d'une telle manifestation se heurte à la réalité artistique de l'époque: une production éclectique dont le symbolisme accentue encore le cosmopolitisme. Le discours national continue pourtant à être utilisé à des fins diverses. Léonce Bénédict, qui écrit dans la *Gazette des beaux-arts*, n'échappe pas aux topoi helvétiques. Il distingue deux groupes d'artistes, ceux dont l'inspiration patriotique se rattache à la montagne et ceux qui respirent l'air cosmopolite de Paris:

¹⁷⁸ L. de Daniel Baud-Bovy à [Léonce Bénédict?], 3.3.1900 (AMN, XU Exposition universelle 1900, Dossier III «Correspondance», Sous-dossier «Correspondance étrangers. Suisse»).

La place nous manque pour nous étendre sur l'exposition de ce petit pays, bien qu'il soit un de ceux qui, dans ces dernières années, ont fait le plus d'efforts dans le domaine de l'art. On parlait autrefois de la peinture suisse comme de sa marine. Aujourd'hui, la section helvétique nous présente un ensemble où se trouvent nombre de morceaux intelligents qui marquent un souci réel de traduire pittoresquement les grands spectacles de la montagne, et quelques tableaux qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs ouvrages des autres sections.¹⁷⁹

Pour l'auteur, l'œuvre de Carlos Schwabe allie les deux dimensions:

M. Carlos Schwabe, plus acclimaté chez nous [que Hodler], nous donne en formes très aiguës et subtiles un autre aspect de la pensée mystique de ces montagnes embrumées.¹⁸⁰

Max Girardet lui-même admet la qualité de la représentation suisse. Il en attribue l'origine à un caractère national sur lequel il ne s'explique guère. Sans doute y voit-il le caractère inhérent de ce type d'exposition:

Quand on considère cette exposition dans son ensemble, on peut être satisfait. Elle a réellement un caractère national et on y sent un souffle de vigueur, d'indépendance et d'affranchissement de la routine qui la fait favorablement remarquer et la distingue avantageusement des expositions précédentes. Tel est aussi le jugement presque unanime des critiques d'art dont nous avons lu les comptes rendus dans la presse étrangère.¹⁸¹

Albert Trachsel, au contraire, ne repère dans la section suisse qu'un démarquage de l'étranger:

Notre section n'était pas suffisamment représentative de notre pays, de nos mœurs, de notre génie national. Elle a produit cette impression à tous les critiques et artistes étrangers. [...] Nous devons donc tenir compte de ces critiques, car l'art d'un pays ne commence à avoir de réelle valeur, que le jour où il intéresse, où il passionne les autres peuples, où il est admiré, apprécié par eux. [...] Autrement, nous continuerons de produire des œuvres de peu de caractère, de peu de saveur, et d'avoir la réputation d'un peuple qui n'a pas un art bien typique, et qui ne mérite pas d'être pris en considération.¹⁸²

L'intérêt des textes de Girardet et de Trachsel réside en ce qu'ils légitiment leur point de vue par les échos concordants lus dans la presse étrangère. Une fois de plus, cette dernière fonctionne comme instance de légitimation. Le trait est particulièrement forcé chez Trachsel où, plus qu'une instance de légitimation, elle devient un but en soi, une condition d'existence dans le grand réseau des relations internationales. Il y a même un double discours paradoxal où se lit toute l'ambivalence de la situation helvétique: c'est pour répondre à la demande de l'étranger que Trachsel prie les artistes suisses de renoncer au cosmopolitisme.

D'une façon générale, l'enthousiasme et la conviction de la valeur opérante de l'exposition sont tels que la section suisse de Paris est tout entière réexposée au sein de l'Exposition cantonale vaudoise de 1901 à Vevey, dont la section artistique est dès lors

¹⁷⁹ Bénédict, 1.12.1900, p. 590.

¹⁸⁰ Bénédict, 1.12.1900, p. 590.

¹⁸¹ Girardet, juillet 1900, p. 1.

¹⁸² Trachsel, octobre-décembre 1901, p. 16.

proclamée Exposition nationale suisse des beaux-arts, vraisemblablement grâce aux efforts de conviction de Charles Giron qui est membre du Comité d'organisation local, membre de la Commission fédérale des beaux-arts et artiste officiel de la suisse. Las! l'Exposition nationale suisse des beaux-arts de Vevey sera au contraire travaillée par une nouvelle polémique qui infléchira la Société des peintres et sculpteurs vers une affirmation internationale et moderniste, en phase avec la politique culturelle helvétique.

L'Exposition de Vevey mêle étroitement les modèles parisiens des expositions universelles et des Salons. Les organisateurs juxtaposent deux sections: l'exposition rétrospective décennale de l'art suisse, constituée par les œuvres de retour de Paris d'un côté et, de l'autre, une exposition d'art contemporain avec jury¹⁸³. Il en résulte une exposition quelque peu bâtarde. S'y affrontent des conceptions et des aspirations contradictoires qui traduisent le heurt de deux générations d'artistes. Pour les organisateurs, Charles Giron, Gustave Jeanneret et Léo Châtelain, tous nés autour de 1850 et parvenus au sommet de leur reconnaissance institutionnelle, l'art revêt un caractère identitaire qui prime sur l'individualité créatrice:

L'art suisse évolue lentement, mais sûrement, vers son but naturel. Il est fatalement le produit et le reflet de son milieu et les théories de M. Baud ne changeront rien à ses destinées; elles ne donneront pas de talent à ceux qui n'en ont pas; elles ne créeront pas un artiste de plus, mais, quoi qu'en pensent ces messieurs, l'art suisse est plus vivant et plus fort qu'il n'a jamais été. [...] La fameuse base de critique scientifique que l'âme en peine de M. Baud cherche partout (sachons-lui gré de ce noble sentiment) ne manquera pas non plus à la nouvelle génération; il y a quelque trente ans que Taine nous l'a fournie dans la lumineuse définition qu'il a donnée de l'expression et de la subordination des caractères, et nous doutons fort que M. Baud trouve rien de plus précis ni de plus positif.¹⁸⁴

Giron et Jeanneret sont d'ailleurs très impliqués dans la construction d'un art identitaire en Suisse autour de 1900. Le premier exécute alors dans le Palais fédéral la peinture monumentale de la salle des débats du Conseil national¹⁸⁵, tandis que le second est en pleine phase de peinture alpestre et espère réaliser la décoration du Parlement cantonal neuchâtelois¹⁸⁶. Dans son rapport au Conseil fédéral sur l'Exposition universelle de Paris, Giron dénonce la faiblesse du soutien gouvernemental aux artistes suisses; il appelle de ses vœux la création d'une école nationale des beaux-arts, seule à même de stimuler une identité artistique helvétique.

Pour les jeunes adversaires de ces peintres «arrivés» comme Giron et Jeanneret, la création est indépendante de toute appropriation extra-artistique. C'est l'individu qui détermine la cohérence de sa propre évolution¹⁸⁷. L'esthétique de la modernité a ainsi

¹⁸³ Voir: [Châtelain, Giron, Jeanneret], *A propos de l'exposition nationale des beaux-arts*, s.d. [1901].

¹⁸⁴ [Châtelain, Giron, Jeanneret], *A propos de l'exposition nationale des beaux-arts*, s.d. [1901], pp. 6-7.

¹⁸⁵ Voir: Stückelberger, 1985.

¹⁸⁶ Voir: Ruedin, 1998.

¹⁸⁷ Voir: Baud, Vautier, 1901, pp. 8-9, 23-24.

pris pied en Suisse. Charles Giron est totalement lucide sur les nouveaux cadres qui déterminent l'avenir des beaux-arts. Il écrit dans son rapport au Conseil fédéral:

Notre époque est favorable à tous les chercheurs, même les plus audacieux et le temps est passé, où les artistes originaux étaient méconnus; ils sont au contraire recherchés et fêtés comme ne le furent jamais leurs prédécesseurs, les salons internationaux leur sont largement ouverts, ils peuvent se faire comprendre et en appeler à l'opinion publique de tous les pays.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Giron, 1900, p. 19.

NATIONALISME, INTERNATIONALISME ET MODERNITE

Dans le domaine des beaux-arts contemporains, les cinq expositions universelles de Paris sont parvenues à articuler de façon satisfaisante l'affirmation nationale et l'ouverture internationale. La présence française ne se manifeste pas seulement grâce à l'attribution d'office à ce pays de la moitié de la surface d'exposition. Elle se marque également dans le discours francocentriste des critiques d'art parisiens, ainsi que dans l'allégeance esthétique et culturelle de nombreux artistes étrangers.

L'Exposition décennale de 1900 échoue toutefois à rendre compte d'une nouvelle dimension, en passe de devenir incontournable dans la production artistique de l'époque: la modernité. L'échec est d'autant plus grave qu'il intervient dans une manifestation où tous les secteurs sont attachés à la démonstration du progrès. Ce n'est pas la production picturale française qui est en cause, mais la diversification croissante de ses canaux de diffusion. Impressionnistes, post-impressionnistes, Nabis et symbolistes participent activement au développement d'un art moderne, c'est-à-dire fondé sur la volonté d'explorer de nouvelles voies. Or celui-ci ne se caractérise pas seulement en termes esthétiques. Il s'est également constitué un réseau socio-économique spécifique, qui lui permet de se soustraire à l'emprise de l'Etat, ainsi qu'aux institutions et initiatives artistiques que ce dernier reconnaît: Ecole et Académie des beaux-arts, commandes publiques, Société des artistes français, Société nationale des beaux-arts, ou encore expositions officielles comme la Décennale de 1900.

La Décennale s'organise sans tenir compte des transformations les plus radicales qui affectent le champ artistique européen entre les années 1890 et la Première guerre mondiale. Ce dernier chapitre évoque ces bouleversements sous quelques aspects qui, tantôt résument l'argument de notre thèse, tantôt en prolongent le questionnement. A travers l'exemple d'Arnold Böcklin, peintre d'origine suisse mais célébré comme un symbole de l'esprit allemand, nous rappellerons les ambiguïtés de l'appropriation nationale des beaux-arts dans la seconde moitié du XIXe siècle et au seuil du XXe. Nous étudierons ensuite le phénomène du sécessionnisme qui, dans les années 1890, signale l'émergence de nouvelles formes d'expositions. Nous verrons que ces manifestations révèlent une réorganisation générale des relations artistiques et qu'elles proposent des modèles appelés à supplanter celui des expositions universelles, tant sur le plan de leur vocation internationale que sur celui de la promotion de la modernité. A travers l'étude de la situation artistique en Suisse dans la première décennie du XXe siècle et à travers les participations des artistes helvétiques aux expositions

internationales du début du XXe siècle, nous examinerons enfin comment s'articulent, dans une situation nationale particulière, affirmation identitaire, ouverture internationale et modernité.

Le cas Böcklin

Que l'art national soit une notion construite et jamais achevée, c'est ce que nous avons montré jusqu'ici à travers l'étude de la participation et de la réception de la Suisse dans les expositions universelles et internationales de Paris. Le cas du peintre d'origine suisse Arnold Böcklin nous servira à la fois de rappel et de conclusion à cet argument de notre thèse. Il permet en effet d'illustrer de façon exemplaire l'absorption d'une production artistique particulière dans le système des cultures nationales qui prévaut à la fin du XIXe siècle.

Dans la mesure où Böcklin a réalisé la plus grande partie de sa carrière à l'étranger, son rapport à l'art suisse a toujours été ressenti comme un rapport problématique. Cela n'en fait certes pas une exception parmi les artistes helvétiques. Au contraire, le séjour plus ou moins prolongé à l'étranger - de la domiciliation permanente au séjour saisonnier annuel - s'avère même une condition habituelle pour de nombreux artistes suisses dans la seconde moitié du XIXe siècle. Par leurs longs séjours dans des capitales culturelles comme Paris, Milan, Munich ou Düsseldorf, plusieurs artistes se trouvent en effet partagés entre leur patrie et leur domicile réel. Ce partage n'est d'ailleurs pas seulement d'ordre affectif. Il peut aussi être lié aux opportunités du marché et aux stratégies individuelles. Les seuls noms de Charles Gleyre, de Vincenzo Vela, de Johann Gottfried Steffan ou de Benjamin Vautier suffisent à rappeler l'importance et la banalité de ce phénomène migratoire¹. Entre 1820 et 1900, par exemple, on estime à 200 le nombre d'artistes suisses qui séjournent à Munich².

Le cas de Böcklin est toutefois compliqué par l'assimilation progressive de sa peinture à une vision stéréotypique de l'art allemand. Selon cette conception, qui trouve sa source dans *De l'Allemagne* de Germaine de Staël, et qui est inlassablement reprise par les critiques d'art pendant tout le XIXe siècle, le sujet, chez les artistes allemands, primerait invariablement sur la forme:

Les Allemands en général conçoivent mieux l'art qu'ils ne le mettent en pratique; à peine ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées. Ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue; c'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut

¹ Sur les séjours d'artistes suisses à l'étranger dans la seconde moitié du XIXe siècle, voir: Schöb, 1998; Sitt, 1998; Velhagen, 1998; Wittwer, 1998.

² Schöb, 1998, pp. 347-349.

renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue.³

Par sa double appartenance, à la patrie helvétique et à la culture allemande, Böcklin présente un intéressant cas-limite. Fondées sur l'appartenance nationale des artistes, les expositions universelles reconnaissent en Böcklin un artiste tantôt allemand, tantôt suisse, voire les deux à la fois. Le peintre bâlois ne participe aux expositions universelles parisiennes qu'en 1867 dans les sections suisse et bavaroise, et en 1878 dans la section allemande. Mais son absence hante également les organisateurs et les critiques en 1889 et en 1900.

En 1867, Böcklin ne s'inscrit pas spontanément dans une section helvétique peu séduisante de prime abord. Comme d'autres artistes émigrés (Albert Anker, Léon Berthoud, Benjamin Vautier), il accepte toutefois de participer, suite à une demande expresse de la Commission centrale suisse dont Frank Buchser inspire le zèle⁴. Il n'expose qu'une étude, d'ailleurs peu remarquée par la critique française⁵. Il présente en revanche deux autres compositions dans la section bavaroise⁶. S'il cède à la requête des organisateurs suisses, c'est visiblement pour ne pas s'aliéner les bonnes volontés helvétiques alors qu'il quitte Rome pour s'installer à Bâle entre 1866 et 1871, et y exécute plusieurs commandes. Mais la disproportion de ses envois dans les sections suisse et bavaroise traduit clairement une stratégie commerciale axée sur Munich où il a ses principaux clients, au premier rang desquels figure le comte Adolf Friedrich von Schack⁷.

La présence de Böcklin dans la très officielle section allemande en 1878 est un camouflet pour les organisateurs suisses. Elle relève sans doute de préoccupations politiques et culturelles, mais aussi commerciales. La *Nationalgalerie* de Berlin acquiert la première toile de l'artiste cette année-là précisément. Peu après, Böcklin est pris en charge par le marchand d'art berlinois Fritz Gurlitt⁸. Les commentaires des critiques trahissent l'emprise croissante de la logique nationale dans la perception de la culture. Les auteurs signalent le trouble que leur cause ce transfuge qui se joue des nationalités. Le francophile italien Tullo Massarani illustre sa réflexion sur les limites de l'art national par l'exemple de Böcklin, Suisse exposant avec les Allemands⁹. Quant au vieux Paul Mantz, il s'en sert comme argument contre l'Allemagne et contre la Suisse, mais ne parle ni des œuvres ni de l'artiste. Écrivant sur la section allemande, il

³ Staël, 1959 (1814), t. 3, p. 356.

⁴ Procès-verbal des 3e et 4e séances de la Commission centrale suisse pour l'Exposition de 1867, 16.2.1866 (AF, E14/13).

⁵ Clément, 9.10.1867.

⁶ Kinkel, 7.3.1868, p. 304.

⁷ Christ, 1977, pp. 14-21.

⁸ Wesenberg, 2001, pp. 83-84; Christ, 1977, p. 19; Holenweg, 1998, p. 96.

⁹ Massarani, 1880 (1879), vol. 2, p. 138.

en diminue l'intérêt en dénonçant la nationalité helvétique de Böcklin¹⁰; puis, s'exprimant sur la Suisse, il signale que les meilleurs artistes quittent le pays et cite notamment l'exemple du peintre bâlois à l'appui de son propos¹¹.

En 1889, Böcklin apparaît comme une personnalité incontournable de la scène artistique suisse et européenne. Il vit d'ailleurs à Zurich de 1885 à 1892. Cependant, il ne recueille pas l'unanimité parmi les artistes helvétiques; il symbolise une certaine «germanité» culturelle, susceptible - aux yeux des Romands - de déstabiliser l'équilibre national. Les artistes francophones, qui dominent la Société des peintres et sculpteurs suisses, font obstacle à son élection dans les positions où son influence pourrait mettre en péril le modèle réaliste français auquel la plupart d'entre eux sont attachés. En 1888, la Société soutient timidement l'entrée de Böcklin dans la Commission fédérale des beaux-arts. La consultation interne organisée par la Société ne le place qu'en sixième position, avec 25 voix sur 43 (contre 39 pour Albert de Meuron, 32 pour Albert Anker, Ernst Stückelberg et Etienne Duval, 29 pour François Bocion, et 26 pour Gustave Jeanneret)¹². La majorité des membres de la Société ne votent pas non plus en sa faveur lorsqu'ils élisent le jury d'admission de la section suisse à l'Exposition de Paris. L'artiste bâlois n'obtient en effet que 35 voix sur 90¹³.

Lorsqu'il s'agit, en revanche, de donner à l'extérieur du pays l'image d'une culture helvétique, Böcklin se voit aussitôt appelé en renfort. Du fait de sa célébrité à l'étranger, il est sollicité avec insistance, mais en vain, par les commissaires pour que ses œuvres figurent dans la représentation helvétique à Paris. Eugène Burnand lui écrit:

Permettez-moi de m'autoriser de mes fonctions de commissaire des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889 à Paris pour venir vous demander d'une manière particulièrement pressante de bien vouloir envoyer quelques-unes de vos œuvres à notre section suisse. Nous la désirons aussi riche, aussi complète que possible et ni l'une ni l'autre de ces conditions ne seraient réalisées si nous ne possédions pas quelques-uns de vos tableaux. Je me permets, Monsieur, d'invoquer, pour légitimer ma demande et influencer sur votre réponse, des raisons patriotiques. Il est indispensable, en effet, que l'opinion assez répandue d'après laquelle il n'y aurait pas d'école suisse, soit réfutée puissamment par les faits, et que nous prouvions que non seulement nous avons de nombreux artistes mais des représentants de l'art le plus élevé.¹⁴

Böcklin décline également l'offre qui lui est alors faite par deux fois d'assurer la fonction de membre du Jury international représentant la Suisse aux côtés d'Albert de

¹⁰ Mantz, 11.10.1878.

¹¹ Mantz, 6.11.1878.

¹² Copie de lettres de Gustave Jeanneret, secrétaire de la Société des peintres et sculpteurs, aux conseillers fédéraux Carl Schenk et Numa Droz et, vraisemblablement, aux membres de la Société, leur transmettant le résultat des scrutins organisés par cette dernière auprès de ses 101 membres (43 bulletins rentrés), [mai?] 1888 (AGJ).

¹³ Les résultats détaillés sont les suivants: Albert de Meuron, 69 voix; François Bocion et Gustave Castan, 62; Edouard Ravel, 47; Francis Furet, 40; Ernst Stückelberg, 38; puis les viennent-ensuite: Albert Lugardon, 36; Arnold Böcklin, 35; etc. (Protocole officiel de la nomination du jury d'admission de Genève, signé par le commissaire général Arnold Voegeli-Bodmer, 6.2.1889, AGJ).

¹⁴ Copie de l. d'Eugène Burnand à Arnold Böcklin, 29.10.1888 (AF, J 1.46/15).

Meuron¹⁵. Peut-être faut-il y voir un parti-pris, sinon politique, du moins tactique. Sa participation aurait pu être interprétée par sa clientèle allemande comme une caution de l'Exposition commémorant la Révolution française.

Böcklin n'expose pas non plus en 1900. Mais sa personnalité et son œuvre revêtent alors un tel prestige institutionnel que l'Association des artistes suisses à Paris réclame tout d'abord la présence d'œuvres du peintre bâlois dans la section helvétique¹⁶. Puis le président de la Commission fédérale des beaux-arts, le peintre naturaliste converti au symbolisme Charles Giron, transforme la présence de Böcklin à Paris en affaire d'Etat. Il demande en effet une intervention des plus hautes autorités helvétiques auprès de l'artiste pour le convaincre d'exposer en France. Il écrit au chef du Département fédéral de l'Intérieur:

Le but serait atteint, me semble-t-il, si le Musée de Bâle voulait bien prêter 1. *Les sirènes*, 2. *Le bois sacré*, 3. *Ars longa vita brevis*. Ces trois tableaux réunis assureraient à la Suisse un immense succès d'art. Aucun pays ne pourrait aligner trois œuvres aussi absolument géniales. Or Böcklin n'a malheureusement jamais voulu exposer en France et c'est ce qu'il faudrait tâcher d'obtenir de lui. Une démarche du Conseil fédéral aurait seule chance de réussir, je crois.¹⁷

Trois ans après les grandes rétrospectives de son œuvre présentées à Bâle, à Berlin et à Hambourg, Böcklin ne figure pas à l'Exposition universelle de Paris. L'artiste accrédite de la sorte sa «germanisation». La nationalisation de sa réception est alors incontournable. Elle dicte leur stratégie à des critiques comme le symboliste Albert Trachsel ou le moderniste Julius Meier-Graefe.

En Suisse comme en France, le mouvement symboliste favorise la reconnaissance de Böcklin¹⁸. La perception du critique d'art genevois Albert Trachsel est particulièrement significative à cet égard. En 1896, dans ses *Réflexions à propos de l'art suisse à l'Exposition nationale* de Genève, Trachsel tente d'allier symbolisme et nationalisme. Soucieux d'enrôler toutes les forces artistiques qui pourraient témoigner de la vitalité de l'art suisse, mais en admirateur inconditionnel du Bâlois, Trachsel accorde même une place de premier plan à Böcklin, qui partage la vedette avec Hodler. A cet effet, Trachsel favorise une appréhension non thématique, mais stylistique et expressive de l'œuvre, qu'il rapporte à la nationalité:

Or Böcklin reste profondément Suisse en peignant ce triton ou ce faune, parce qu'il les peint en Suisse, c'est-à-dire d'une façon forte, robuste, solide, âpre et fouguese parfois. Ceux qui veulent s'en rendre compte n'ont qu'à voir ses reproductions de tableaux, ces faunes solides et musclés comme des bergers de nos Alpes, ces tritons taillés comme les fortes races de chez nous, ces naïades viriles et opulentes de structure comme les beaux types de nos femmes suisses.

¹⁵ L. d'Eugène Burnand à Barthélemy Menn, 17.5.1889 (AF, J 1.46/15); L. d'Eugène Burnand à Gustave Jeanneret, [29?].6.1889 (AGJ).

¹⁶ L. du 17.1.1900 de Gustave Ador au chef du DFI, lui communiquant la demande de l'Association des artistes suisses de Paris de faire figurer dans la section suisse deux toiles de Böcklin (AF, E14/47).

¹⁷ L. de Charles Giron au chef du DFI, 23.1.1900 (AF, E14/47).

¹⁸ Voir: Gaetgens, 2001.

[...] Et Böcklin a dans ses tableaux la merveilleuse couleur des légendes de la montagne, de tout ce côté visionnaire du montagnard, que lui donne la contemplation permanente des glaciers de diamant, des forêts d'émeraude, des lacs de turquoise, des fleuves de saphir, des cascades irisées, de toute cette eau magnifique, toute chatoyante, et qui revient si souvent et avec tant de splendeur, dans les toiles du génial artiste.¹⁹

Trachsel développe une théorie symboliste de la nationalité, fondée non sur des critères linguistiques inadéquats à la réalité helvétique, mais sur une justification ethnique, propre à la Suisse. Il tente aussi de dégager le peintre bâlois de son attachement à l'art allemand. Pour cela, il recourt aux stéréotypes nationaux, qui se sont formés notamment dans les expositions universelles. La nature de l'art allemand résidant dans l'analyse, le détail et la complexité, le Bâlois doit donc présenter des traits opposés:

[...] ses œuvres sont d'une synthèse remarquable, sont très claires de lignes et de composition, les détails sont absolument subordonnés au parti général, sont complètement au second plan, [...] une toile de Böcklin se lit en un clin d'œil.²⁰

Dans son célèbre pamphlet *Der Fall Böcklin* (1905)²¹, le critique d'art allemand établi à Paris Julius Meier-Graefe vise moins l'artiste lui-même que le contexte politique et culturel qui s'est emparé du créateur²². Böcklin étant généralement perçu comme l'emblème par excellence de la peinture et de l'esprit philosophiques allemands, il devient chez Meier-Graefe la figure-repoussoir d'une modernité qui serait d'origine française, fondée sur le caractère sensible et non intellectuel de la peinture, et qui aspirerait à dépasser l'instrumentalisation nationale des beaux-arts. A travers Böcklin, le critique dénonce la nationalisation de la culture germanique sous le règne de Guillaume II et en appelle à l'autonomie de l'art. Son point de vue se confond avec celui des avant-gardes actives à Paris²³.

Un modèle de Sécession: la Société nationale des beaux-arts

En confiant aux deux principales sociétés d'artistes - la Société nationale des beaux-arts et la Société des artistes français - une part importante sinon prépondérante dans l'organisation de l'Exposition décennale en 1900, l'administration française tient compte des nouvelles conditions de diffusion artistique qui se sont imposées au cours des années 1890, tant à Paris que dans le reste de l'Europe. La Société nationale en est le modèle et le moteur. Réformatrice lors de sa fondation en 1890, elle s'avère totalement inféodée dix ans plus tard.

¹⁹ Trachsel, 1896, pp. 238-239.

²⁰ Trachsel, 1896, p. 232.

²¹ Meier-Graefe, 1905. Voir: Paul, 1993, pp. 230-236, Brummer, 2000.

²² Voir: Brummer, 2000; Gaehtgens, 1990.

²³ Voir: Paul, 1993, pp. 160-172.

Au moment de sa création, la Société nationale des beaux-arts apparaît comme un groupement raisonné d'artistes associés par des idéaux intellectuels certes, mais aussi et surtout par une stratégie et des intérêts matériels communs. Elle rassemble emblématiquement, dans un même idéal d'éclectisme, d'indépendance et de distinction, le peintre de l'exactitude et de la miniature Ernest Meissonier, premier président de la Société, et le peintre de la simplification monumentale Pierre Puvis de Chavannes, vice-président. Fidèle à l'idéal éclectique du Salon, et surtout à la visibilité que procure une telle manifestation, la Société est une entreprise qui s'adapte à l'évolution des conditions du marché et de la concurrence, autant qu'elle s'en inspire²⁴. Meissonier donne l'exemple depuis 1877: soucieux de faire distinguer son ambitieuse production, il n'expose plus au Salon officiel, mais à la Galerie Georges Petit et au Cercle de l'union artistique²⁵.

La Nationale rompt volontairement avec la Société des artistes français, groupement monopolistique qui se targue - de plus en plus abusivement depuis sa création en 1882 - de réunir tous les artistes du pays. La société de Meissonier prétend moins à la représentativité de l'art français qu'à une qualité qui assure la publicité de ses expositions. Elle se montre limitative et sévère dans l'inscription de ses sociétaires, et favorise une sélection rigoureuse des exposants à son Salon annuel. Membres fondateurs et sociétaires admis par l'assemblée générale sont dispensés de passage devant le jury. Celui-ci n'examine que les œuvres des membres associés²⁶. Il est désigné par roulement des membres de la société, ce qui garantit son impartialité et favorise un éclectisme déclaré. Quant à l'exposition annuelle elle-même, sa mise en scène s'inspire du monde marchand. Son décor évoque les nouveaux grands magasins ou les galeries d'art les plus cossues. Autant que possible, les œuvres de chaque artiste sont réunies par l'accrochage, soulignant ainsi l'irréductibilité de chaque créateur. Leur nombre peut parfois évoquer un embryon d'exposition personnelle, telle qu'en organisent les galeries privées. Toutes sont présentées dans des conditions de visibilité bien meilleures que celles qui règnent dans les Salons traditionnels²⁷.

Soucieuse de provoquer comparaison et émulation, la Nationale sollicite de prestigieux sociétaires étrangers qui donnent à son Salon l'apparence d'une exposition des élites européennes. En 1891 par exemple, à côté des œuvres de Max Liebermann, de Max Klinger et de James McNeill Whistler, Ferdinand Hodler y présente *La Nuit*. Avec la question de la place des étrangers dans les expositions parisiennes, nous touchons à une pierre d'achoppement essentielle entre les deux sociétés d'artistes. Cette question est précisément à l'origine d'une polémique qui a conduit à la sécession de la Nationale²⁸.

²⁴ Voir: Aquilino, 1989.

²⁵ Hungerford, 1989, p. 74.

²⁶ Voir: Hungerford, 1989.

²⁷ Voir: Aquilino, 1989.

²⁸ Voir: Hungerford, 1999, pp. 212-215.

En effet, la Société des artistes français, organisatrice du Salon des Champs-Élysées, refuse en 1889 la traditionnelle exemption de jury à de nombreux artistes étrangers distingués à l'Exposition universelle qui vient alors de se clore. Elle oppose le statut officiel et public de l'Exposition universelle au caractère indépendant du Salon depuis que l'Etat s'est retiré de son organisation. L'éviction des étrangers vise à garantir le plus d'espace possible aux artistes français. Cette position protectionniste est notamment soutenue par William Bouguereau. Ernest Meissonier adopte au contraire une position hospitalière à l'égard des étrangers. Leur consécration par la France confirme, à son avis, la centralité de la scène artistique parisienne en Europe et sa propre gloire, lui que ses récentes charges et distinctions désignent sans équivoque comme le plus grand peintre français vivant. Il vient alors de recevoir la Grande Croix de la Légion d'honneur pour son œuvre et en reconnaissance pour son activité de président des jurys internationaux de peinture et des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889²⁹. Puvis de Chavannes y a d'autres intérêts. De son point de vue, l'élément étranger peut démontrer la diffusion internationale des conceptions nouvelles de l'art, dont il est alors l'une des figures majeures³⁰.

Eclectique, indépendante, élitaire et internationale, la Nationale se présente comme une Sécession avant la lettre. Elle en possède les caractéristiques, mais aussi les ambiguïtés. Dégagée de la mission de représentation semi-officielle propre à la Société des artistes français, la Nationale se place pourtant habilement dans la continuité patriotique de la grande Exposition universelle de 1889. Son Salon occupe d'ailleurs le Palais des beaux-arts de l'Exposition sur le Champ-de-Mars, une situation que la Société des artistes français vient alors de refuser³¹. La Nationale renforce encore sa respectabilité patriotique à l'occasion de l'Exposition internationale des beaux-arts organisée par la Société des artistes de Berlin pour célébrer son cinquantenaire en 1891. Dirigée par Anton von Werner, l'organisation est ostensiblement placée sous la protection de la famille impériale. Le rôle de légitimation politique de l'exposition apparaît tardivement. Il est tel toutefois que la pression des milieux nationalistes entraîne une véritable débandade dans les rangs français³². Alors qu'ils devaient constituer une section nationale forte de trois salles, les peintres français ne sont finalement plus que 14 à participer³³. William Bouguereau est l'un d'eux³⁴. La Société nationale des beaux-arts se saisit de cette occasion pour faire montre de son patriotisme. Membre éminent de la société du Champ-de-Mars, Alfred Roll renonce à se présenter à Berlin, quoiqu'il ait

²⁹ Hungerford, 1989, p. 72.

³⁰ Voir: Lacambre, 1994.

³¹ Hungerford, 1989, pp. 74-75.

³² Clisson, 18.4.1891. Voir aussi: Bartmann, 1985, pp. 179-187; Heller, 1997 (1993).

³³ Bartmann, 1985, pp. 182 et 184.

³⁴ Bartmann, 1985, p. 184.

fait partie du jury français de l'exposition. Dans la presse, il s'en tient à une argumentation patriotique pour justifier sa position:

J'ai dit et je maintiens que les artistes français ne devaient pas figurer à une exposition internationale allemande, organisée sous les auspices et presque sous la direction de l'empereur, sans y être conviés par le gouvernement français. Pourquoi? Parce que, dans ce cas spécial, la manifestation artistique, étant données surtout les négociations quasi officielles qui la précédaient, prenait un caractère en quelque sorte diplomatique.

Or, nous ne devons pas, nous, artistes, prendre, de notre chef, une attitude politique, surtout dans une question aussi brûlante que celle-ci.³⁵

Contredisant ses propres recommandations, Roll justifie par des raisons non moins politiques sa participation à l'exposition internationale de Stuttgart:

A mon sens, et je crois voir juste, exposer à Stuttgart, à Munich, n'a pas du tout la même signification et la même portée qu'exposer à Berlin. [...] D'ailleurs, notre gouvernement ne nous a-t-il pas donné l'exemple. En 1879, lorsque nous sommes allés en grand nombre à Munich, c'est sur l'invitation de l'Etat, qui envoya là-bas, officiellement, pour l'organisation, M. Georges Lafenestre, et proposa toute une brigade d'employés des beaux-arts à la garde de nos tableaux. Nous y sommes retournés l'an dernier sur l'initiative de MM. Kuehl et Uhde qui, avec la plupart de leur camarades bavares, avaient envoyé leurs œuvres à l'Exposition universelle.

D'ailleurs, pour dire le fin mot, il n'est pas maladroit de notre part de maintenir les centres artistiques qui existent dans l'Allemagne du sud, et ainsi d'empêcher que Berlin ne devienne le siège unique des manifestations d'art chez nos voisins.³⁶

Le président Meissonier gagne très rapidement le soutien du gouvernement pour les activités de sa société. Alliant à sa stature de grand peintre la revendication sincère du prestige national et une grande habileté tactique, il obtient la mise à disposition d'espaces d'exposition, des visites officielles, des achats, ainsi que l'octroi de bourses de voyage³⁷. La Nationale jouit bientôt des mêmes privilèges que la Société des artistes français. En 1898, son président, Puvis de Chavannes, entre dans le Conseil supérieur des beaux-arts³⁸.

C'est ainsi qu'en France, les deux sociétés concurrentes se partagent la scène artistique la plus en vue, jusqu'à leur collaboration pour l'organisation de la Décennale de 1900. Le style ouvertement entrepreneurial de la Nationale et de la scène artistique internationale a alors également marqué la Société des artistes français, sans doute avec la bénédiction du gouvernement³⁹. Tout occupées à se livrer concurrence, les deux sociétés ignorent toutefois le réseau parallèle et de plus en plus dense des institutions alternatives, porteuses d'une modernité radicale. Le «juste milieu» auquel appartiennent la plupart des artistes de la Nationale cherche un équilibre entre la reconnaissance officielle et leur participation au développement organique de l'art moderne⁴⁰. Du fait de son assimilation précoce par l'Etat, la Nationale échoue, en France, à représenter une

³⁵ Français, 5.3.1891.

³⁶ Français, 5.3.1891.

³⁷ Hungerford, 1989, p. 74.

³⁸ Genet-Delacroix, 1992, pp. 28, 69.

³⁹ Aquilino, 1989, p. 80. Voir aussi: Levin, 1986.

⁴⁰ Voir: Jensen, 1996 (1994), chap. 5.

Sécession novatrice. L'Exposition de 1900 signifie même le comble de son institutionnalisation.

La Nationale est pourtant perçue par les critiques contemporains comme le lieu de ralliement d'une école nouvelle, qui comprendrait des artistes comme Puvis de Chavannes, Albert Besnard, Eugène Carrière ou Charles Cazin⁴¹. Critique d'une grande indépendance d'esprit, capable d'apprécier Monet comme Meissonier⁴², Félix Vallotton porte un jugement très positif sur la Nationale dans ses articles de 1891 à 1895:

[...] elle constitue vraiment par son ensemble la plus complète manifestation d'art de l'année, celle où se rencontrent le plus d'œuvres originales et de recherches personnelles, et le moins de conventions de tout genre.⁴³

Le critique relève les noms des «étoiles de première grandeur» - Puvis de Chavannes, Roll et Whistler -, puis ceux de Dagnan-Bouveret, Blanche et Carrière.

En grande partie injustifiée sur le plan esthétique, la réputation moderniste de la Nationale s'ancre dans les innovations administratives et techniques qu'introduit la jeune société (mode d'adhésion, sélection, distinctions, accrochage). Comme elle accompagne cette société jusqu'à la création du Salon d'automne en 1903, la renommée de la Nationale occulte, en France, les autres manifestations novatrices. Le sécessionnisme, auquel la Nationale appartient de plein droit, apparaît moins comme une tendance esthétique attachée à l'art moderne que comme un phénomène d'adaptation du monde artistique aux nouvelles conditions culturelles et sociales résultant de l'essor économique de la fin du XIXe siècle. Les milieux artistiques se mesurent alors aux nouveaux modes de réception et de diffusion de masse des beaux-arts. La prolifération des expositions, des galeries, des revues, des critiques d'art, des collectionneurs et des artistes eux-mêmes modifie en effet profondément les réseaux d'institutions et les relations entre les acteurs. Qu'elles aient des rapports étroits ou lointains avec les avant-gardes des années 1890, les Sécessions, par la nature même de leur organisation et de leurs activités, contribuent toutefois par la bande à l'émergence d'une autonomie artistique favorisant la diffusion de la modernité⁴⁴.

Sécessions et modernités

Les Décennales des expositions universelles de 1889 et de 1900 trahissent le décalage croissant qui existe alors entre les œuvres qu'elles présentent et la production artistique contemporaine la plus novatrice. Celle-ci s'expose ailleurs. Le nombre et l'importance

⁴¹ Simpson, 1999, pp. 50-51.

⁴² Vallotton, 11.4.1890 et 6.2.1891. Voir aussi: Huber, 1993.

⁴³ Vallotton, 4.6.1891.

⁴⁴ Voir: Schleinitz, 1993.

des artistes qui ignorent les Décennales révèlent une inadéquation structurelle entre les créateurs et les instances chargées de l'organisation des expositions universelles, tant centennale que décennale.

Les organisateurs des expositions artistiques françaises en 1900 font valoir deux modèles différents, mais leur rapport à la modernité pionnière est de même nature. Le modèle du musée s'impose dans la Centennale. Le poids mis sur la dimension historique établit toutefois l'exposition comme un inventaire scientifique, plutôt que comme un espace de consécration. Cette logique explique la présence des impressionnistes. De plus, l'emprise chronologique de l'exposition - jusqu'en 1890 - exclut d'office la production la plus récente. Dans la Décennale s'impose un modèle corporatiste. Les organisateurs en retiennent la situation de monopole, les privilèges et le protectionnisme favorable aux adhérents des deux sociétés et aux membres de l'Académie des beaux-arts. Malgré l'intégration des avant-gardes historiques dans la Centennale et l'apparement de la Décennale aux nouveaux réseaux marchands, les deux expositions tiennent à distance la production la plus novatrice des années 1890.

Chaque exposition - centennale et décennale - est investie d'un rôle spécifique, excluant toute complémentarité. La Centennale est directement tributaire des services de l'Etat. Elle a une fonction de représentation identitaire. Son caractère rétrospectif l'apparente aux tendances les plus conservatrices et nostalgiques qui, autour de 1900, se concrétisent par exemple dans la multiplication des musées, des collections privées d'art ancien, et aussi des expositions universelles⁴⁵. Il faut rappeler à ce sujet que les premières acquisitions de Cézanne, Van Gogh et Gauguin par les musées d'Etat français sont dues à des legs (Gustave Caillebotte en 1894, puis Isaac de Camondo en 1911) et non à des achats volontaires dont les premiers datent de 1927 seulement pour Gauguin, de 1949 pour Cézanne, et de 1951 pour Van Gogh⁴⁶.

La Décennale marque, pour sa part, les limites de la représentativité de la production nationale dans les expositions universelles. Elle s'affirme comme un espace relativement autonome, jouissant des conditions de visibilité commerciale de l'Exposition universelle, mais dégagée du devoir de représentation nationale. La Décennale prend le parti de l'art vivant, et son organisation est confiée à des corporations d'intéressés. Celles-ci excluent une partie essentielle de la production artistique contemporaine et programment ainsi les limites de la manifestation. L'autonomie croissante des artistes et des sociétés qui les représentent se retourne de la sorte contre la modernité. Les sociétés organisatrices mettent à profit la circulation de plus en plus intense des œuvres et des peintres. Elles adhèrent pleinement au rituel social qui a fortement accru le public et la clientèle des expositions. Mais, en ramenant

⁴⁵ Voir: Sheehan, 2000, chap. 4.

⁴⁶ Voir: *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990.

à elles seules toute la production artistique, elles ignorent la formidable diversification des canaux de diffusion qui, à leur tour, les marginalisera progressivement.

En Allemagne, au contraire, des mouvements sécessionnistes parviennent à créer les conditions d'une véritable alternative aux expositions officielles. La Sécession munichoise, créée en 1892, suit largement le modèle de la Nationale française et trouve très tôt un soutien officiel⁴⁷. A l'exposition de 1898, Cuno Amiet fait un constat mitigé de qualité et de démarquage:

Was nun die Sezession anbelangt, so ist zu sagen, dass dieselbe sehr gut ist. Das «sehr gut» ist so gemeint, dass keinem Bild irgend etwas nach zu sagen wäre. Aus diesem guten Durchschnitt ragen einige heraus. Alle aber sind Nachempfänder entweder von Ludwig Dill (dieser wieder von Corot) od. von Lenbach & Stuck (diese wieder von den alten Porträtisten) od. von Whistler. Aber alle diese Sachen sind doch gut.⁴⁸

Il en va différemment de la Sécession berlinoise fondée en 1898⁴⁹. Sur le plan esthétique, ses fondateurs appartiennent à la même catégorie du juste milieu que les Munichois et les Parisiens⁵⁰. Mais ils opèrent dans un contexte extrêmement conservateur, autoritaire et nationaliste qui fait apparaître leur initiative comme un acte de subversion culturelle voire politique⁵¹. A l'autoritarisme, à l'instrumentalisme et à l'interventionnisme artistiques de l'empereur Guillaume II s'ajoute en effet la mainmise du peintre d'histoire Anton von Werner sur les deux principales institutions régissant les beaux-arts à Berlin: l'Académie royale et la Société des peintres berlinois (*Verein Berliner Künstler*)⁵². L'alternative que propose la Sécession se radicalise dans la confrontation avec la rigidité des milieux officiels. Par exemple, Anton von Werner refuse la proposition conciliante formulée par la Sécession, de participer comme groupe autonome au Salon annuel⁵³. Ainsi invité à se distancier des manifestations et institutions officielles, le mouvement se présente bientôt comme le fer de lance de la modernité en Allemagne. Il devient notamment le point de ralliement des artistes les plus novateurs qui, comme Max Slevogt et Lovis Corinth, abandonnent Munich pour poursuivre leur carrière au sein de la Sécession berlinoise.

La première exposition s'ouvre en 1899 dans la galerie spécialement construite pour la Sécession. En y accueillant des artistes représentant la plupart des mouvements sécessionnistes allemands (Munich, Dresde, Stuttgart, Francfort, Karlsruhe, Worpswede), l'exposition s'affiche comme foyer de la culture moderne allemande. Sur 187 exposants, 46 seulement sont berlinois. Les Suisses Böcklin et Hodler y sont

⁴⁷ Voir: Makela, 1990.

⁴⁸ L. de Cuno Amiet à Giovanni Giacometti, 3.12.1898, publiée dans: *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti*, 2000, p. 250.

⁴⁹ Voir: Paret, 1980; Teeuwisse, 1985.

⁵⁰ Voir: *Berliner Sezession*, s.d. [1981].

⁵¹ Voir: Paret, 1980; Ursprung, 1996.

⁵² Voir: Mai, 1981; *Verein Berliner Künstler*, 1991; Paul, 1993.

⁵³ Paret, 1980, pp. 62-64.

représentés et assimilés aux Allemands⁵⁴. Avec ses dix peintures exposées, Böcklin est même l'un des garants de la qualité et de la représentativité de l'exposition. En chargeant les marchands Bruno et Paul Cassirer d'administrer ses expositions et ses ventes, la Sécession s'ouvre au marché de l'art moderne international⁵⁵. Elle y est d'ailleurs encouragée par le succès de sa première manifestation. Tout en se réclamant d'un éclectisme sévère, fondé sur la qualité des œuvres individuelles, les expositions du groupe accueillent très vite de nombreux peintres modernes étrangers. En 1900, lors de la deuxième manifestation qui est ouverte simultanément à l'Exposition universelle de Paris, 44 artistes étrangers sont présentés. On y trouve Ferdinand Hodler, Georges Minne, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Giovanni Segantini, Félix Vallotton, Edouard Vuillard, James McNeill Whistler et Anders Zorn⁵⁶. Une année plus tard, les œuvres de Vincent Van Gogh sont également présentes⁵⁷. En 1902, le cinquième des exposants ne sont pas allemands. On y rencontre Wassily Kandinsky, Claude Monet, Edouard Manet et Edvard Munch. En 1903 apparaissent Cézanne, Gauguin et Toulouse-Lautrec⁵⁸. L'accueil de la modernité se limitera cependant aux tendances dérivées de l'impressionnisme. Les artistes expressionnistes, mal compris quoiqu'ils incarnent une avant-garde allemande, créeront en 1910 leur propre et nouvelle sécession.

Les mouvements sécessionnistes allemands sont accompagnés par l'engagement de plusieurs personnalités en faveur de l'art moderne. Directeurs de musées, mécènes, collectionneurs et critiques d'art donnent à l'Allemagne la prépondérance sur la France dans la reconnaissance et la promotion de la modernité au cours de la première décennie du XXe siècle. Les principaux acteurs ont pour nom: Hugo von Tschudi, Alfred Lichtwark, Karl Ernst Osthaus, Richard Muther, Julius Meier-Graefe, Harry Graf Kessler, etc.⁵⁹ Un exemple central, celui de la *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* de Berlin en 1906, suffira à indiquer le pouvoir de ces intellectuels et à suggérer la distance qui sépare alors les élites allemandes des élites françaises⁶⁰. Plusieurs d'entre eux sont en effet responsables de la conception et de l'organisation de la *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* qui, présentée à la Nationalgalerie de Berlin en 1906, offre le premier panorama de la peinture allemande entre 1775 et 1875⁶¹. Se distanciant du modèle historique de la Centennale française de 1900 que la manifestation berlinoise entend concurrencer, ils imposent une lecture de l'histoire de l'art allemand nettement orientée par la modernité.

⁵⁴ Paret, 1980, p. 83.

⁵⁵ Voir: Kennert, 1996, chap. 5.

⁵⁶ Teeuwisse, 1986, p. 249.

⁵⁷ Teeuwisse, 1986, p. 264.

⁵⁸ Teeuwisse, 1986, p. 264.

⁵⁹ Voir: Schleinitz, 1993; Paul, 1993; *Manet bis Van Gogh*, 1996; *Aufstieg und Fall der Moderne*, 1999.

⁶⁰ Voir: Paul, 1993.

⁶¹ Voir: Paul, 1993, pp. 238-250; Wesenberg, 1996.

L'Exposition centennale de 1900 noie en quelque sorte l'art moderne. Le caractère historique et éclectique de la présentation fait la part belle au relativisme esthétique. C'est ce qui distingue radicalement l'Exposition de Paris de la Centennale berlinoise à laquelle elle sert de contre-modèle. À côté du directeur de la Kunsthalle de Hambourg, Alfred Lichtwark, du responsable de la politique artistique au Kultusministerium de Saxe, Woldemar von Seidlitz, et du critique d'art Julius Meier-Graefe, le directeur de la *Nationalgalerie* Hugo von Tschudi est l'organisateur principal de la manifestation. Comparer les conditions d'organisation de 1900 avec celles de 1906 revient à établir la coexistence, dès le tout début du XX^e siècle, de deux paradigmes : l'un historique, l'autre téléologique⁶². Lorsque Tschudi rend compte de sa visite de la Centennale de 1900 dans la revue *Die Kunst für Alle*, il réfute le parti rigoureusement historique des organisateurs français. Il prend position en faveur d'une exposition où s'affirmerait une conception moderniste de l'histoire et où ne seraient présentés que les artistes appartenant à la chaîne d'une évolution orientée par les avant-gardes :

Eine andere ungleich wichtigere Ausstellung wäre zu machen gewesen. Da man nicht Alles haben konnte, hätte man sich auf das Entscheidende beschränken müssen. Auf die wirklich künstlerischen Persönlichkeiten, auf jene Meister, die für die Entwicklung der Kunst etwas zu bedeuten haben, auf die Verkannten, die spät Erkannten und auch die Ungekannten.⁶³

De même, Woldemar von Seidlitz retient surtout la contribution des impressionnistes à l'Exposition de 1900, aidant de la sorte à établir le mythe moderniste de cette manifestation⁶⁴. Conséquemment, l'exposition de 1906 est le fruit d'une sélection rigoureuse, qui s'apparente à une reconstruction moderniste de l'évolution de l'art. La peinture d'histoire est beaucoup moins bien représentée que le paysage, notamment par la révélation au grand public de l'œuvre de Caspar David Friedrich. L'histoire aura toutefois sa revanche. Conçue sans objectif nationaliste comme une démonstration de l'avènement de la peinture pure, l'exposition sera immanquablement interprétée par la critique comme la démonstration de l'existence d'une école allemande autonome depuis le début du XIX^e siècle⁶⁵.

Entre expositions universelles et Sécessions: les biennales de Venise

Instaurées en 1895, les expositions biennales et internationales de Venise se présentent comme des manifestations syncrétiques, empruntant aux deux modèles des Sécessions

⁶² A ces deux exemples se rattachent de nombreux autres actes critiques. Voir par exemple, au sujet de la réception de l'impressionnisme: Mellerio, 1900.

⁶³ Cité dans: Wesenberg, 1996, p. 364.

⁶⁴ Seidlitz, 1901, p. 70.

⁶⁵ Wesenberg, 1996, p. 365.

et des expositions universelles⁶⁶. Des premières, elles adoptent l'éclectisme international, la sélection rigoureuse par invitation, une certaine ouverture à la modernité impressionniste et post-impressionniste, ainsi que les méthodes de promotion commerciale. Un comité de patronage prestigieux garantit l'attractivité et la qualité de la manifestation, tant pour les artistes que pour le public (plus de 224'000 visiteurs en 1895, près de 458'000 en 1909⁶⁷). Le premier comité de patronage réunit des artistes aussi divers que Carolus-Duran, Jean-Jacques Henner, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Max Liebermann, Fritz von Uhde et Anton von Werner, entre autres. Les premières éditions, avant 1900, exposent les Allemands Max Klinger et Max Liebermann, le Danois Peder Severin Kroyer, l'Italo-suisse Giovanni Segantini, le Français Claude Monet, l'Américain James Mc Neill Whistler, le Suédois Anders Zorn, etc. La promotion de l'exposition, particulièrement soignée, marque le triomphe des critiques d'art. A partir de 1903, ceux-ci se voient réserver des espaces de travail et de repos exclusifs dans le palais même de l'exposition. Un prix de la meilleure critique garantit en outre la bienveillance des journalistes envers la manifestation⁶⁸. Les ventes en bénéficient. Entre 1895 et 1909, environ 40% des œuvres exposées sont vendues en moyenne⁶⁹.

Comme dans les expositions universelles, les artistes sont regroupés par nationalité. Le pays-hôte s'arroge entre la moitié et les deux-tiers de la surface d'exposition. Le nombre d'exposants italiens se situe dans une proportion inverse; variant entre un tiers et la moitié, il indique soit une plus large représentation individuelle, soit la présentation d'œuvres de très grand format⁷⁰. Le modèle des expositions universelles et internationales n'est toutefois pas dépourvu des ambiguïtés et des paradoxes attachés aux instrumentalisation dont les manifestations sont l'objet. Les motivations des initiateurs des biennales relèvent de l'identité régionale et non nationale: de la promotion commerciale, touristique et culturelle d'une ville sur le déclin⁷¹, non d'une initiative gouvernementale dans la capitale d'un royaume récemment unifié. Conçues comme un instrument d'émulation artistique pour la jeune nation italienne, les biennales voient d'ailleurs bientôt resurgir en leur propre sein le spectre du régionalisme⁷². A partir de l'édition de 1903, la section italienne est subdivisée en salles régionales qui nuisent à la perception d'une identité culturelle véritablement nationale. La construction des premiers pavillons d'exposition en marge du palais principal témoigne toutefois, dès

⁶⁶ Voir: Rizzi, Di Martino, 1982, pp. 17-27; Spay, 1993; West, 1995; *La Biennale di Venezia*, 1996.

⁶⁷ West, 1995, p. 411.

⁶⁸ West, 1995, p. 410.

⁶⁹ West, 1995, p. 412.

⁷⁰ West, 1995, pp. 411, 414, 418, 419, 421.

⁷¹ West, 1995, pp. 405-408.

⁷² West, 1995, p. 424.

1907⁷³, de la prégnance du critère de représentation nationale qui prévaut, non sans ambiguïtés, aujourd'hui encore⁷⁴.

La modernité helvétique

Les milieux artistiques helvétiques subissent les effets des conflits entre l'Allemagne, la France voire l'Italie, trois pays avec lesquels ils entretiennent les plus étroites relations culturelles. Au cours de la première décennie du XXe siècle, une portion de plus en plus large des artistes suisses vont radicaliser leur position face aux ingérences de la politique dans leur domaine. Il s'ensuit une orientation marquée vers le modèle moderniste développé en Allemagne. Plusieurs collectionneurs et organisateurs d'expositions emboîtent d'ailleurs le pas aux artistes, faisant de la Suisse de l'avant-guerre une nation pionnière dans la reconnaissance de l'art moderne⁷⁵.

La Suisse n'en est pas moins touchée par le conflit entre modernité, identité et officialité. Les relations entre milieux officiels et artistes commencent à s'assombrir dès la seconde moitié des années 1890, avec l'affaire des peintures murales de Hodler pour le Musée national, avec la réduction de la subvention fédérale aux beaux-arts, avec la menace de boycott de la section suisse à l'Exposition de 1900 par les artistes, et avec l'apparition de polémiques sur la question de la modernité. Une dizaine d'années après l'institutionnalisation d'un soutien fédéral aux beaux-arts, de nombreux indices témoignent donc de l'engagement d'une procédure de divorce. Les artistes, par l'intermédiaire de la Société des peintres et sculpteurs qui les représente, s'inspirent bientôt des modèles des Sécessions germaniques et des expositions internationales d'art moderne pour tenter de faire reconnaître leur autonomie économique et faire valoir leur indépendance esthétique.

Pendant la première décennie du XXe siècle, la Société des peintres et sculpteurs se perçoit comme une Sécession helvétique. Non sans ambiguïtés, elle conçoit une partie de son action comme la défense inconditionnelle de l'indépendance des créateurs face aux institutions politiques et identitaires. En 1902, dans une lettre ouverte au conseiller fédéral en charge des beaux-arts, le président central de la Société envisage les rapports entre l'art et l'Etat. Il décrit ainsi les aspirations des artistes:

Il s'agit objectivement de ceux qui vivent, qui veulent vivre et y ont les droits ordinaires des autres producteurs. Il s'agit, en définitive, de toute une classe de créateurs qui revendique ses droits au travail et, sans fausse honte aucune, entend obtenir les conditions matérielles qui assurent à chacun la sécurité nécessaire pour le libre développement de son individualité.⁷⁶

⁷³ Voir: Wavrin, 1993.

⁷⁴ Voir: Schneemann, 1996.

⁷⁵ Gloor, 1986; *Luxe, calme et volupté*, 1995; *From Manet to Gauguin*, 1995; *Die Kunst zu sammeln*, 1998.

⁷⁶ Vautier, «L'art et l'Etat», 1902, p. 7.

La Société se donne d'ailleurs les moyens d'une action plus cohérente et mobilisatrice, c'est-à-dire plus centralisée et moins dépendante du bon vouloir de la Confédération. L'autonomie de la pratique artistique est à l'ordre du jour. En 1899 est lancée la revue *L'art suisse. Organe pour la protection et le développement des intérêts des artistes suisses*, distribuée à tous les membres et diffusée auprès des personnes et instances concernées. Un rédacteur est immédiatement nommé⁷⁷. Annoncée dès 1902, une première exposition nationale de la Société est organisée en 1905⁷⁸. Elle anticipe la centralisation des organes directeurs et la nomination d'un secrétaire perpétuel en 1910⁷⁹.

En 1899, la Société se préoccupe encore de coaliser les créateurs helvétiques sans distinction de génération ou de style. Le lancement d'un organe imprimé doit servir cette aspiration:

Mais, avant tout, le journal s'efforcera de faire tout ce qui dépend de lui pour entretenir l'esprit de solidarité entre tous les artistes suisses dans notre pays comme à l'étranger, et pour resserrer toujours davantage les liens d'amitié et de confraternité existants entre eux. Jamais il ne se laissera entraîner à faire de la polémique; mais il sera et restera le journal des «vieux» comme celui des «jeunes», un journal non pas «incolore», mais faisant part à toutes les «nuances».⁸⁰

Un tel idéal fait toutefois long feu. Il n'est pas compatible avec le fractionnement croissant de la scène artistique, en Suisse comme à l'étranger. Des groupes instrumentalisent bientôt la société professionnelle pour promouvoir l'art moderne. Dès 1901, l'accession du peintre genevois Otto Vautier à la présidence de la Société favorise l'affirmation d'une esthétique moderne. A la manière de la Nationale en France, Vautier promeut un éclectisme fondé sur l'individualisme esthétique. *L'art suisse* s'orne alors de reproductions d'œuvres. En donnant la première livraison illustrée de la revue en 1902, le Comité central de la Société affirme son programme. Il retient des œuvres symbolistes et Art nouveau de Cuno Amiet, Ferdinand Hodler et Alexandre Perrier, assorties du commentaire suivant:

Il semble qu'en matière de critique tout un langage nouveau soit à créer, tant l'individualisme artistique est venu, - et heureusement, - jeter de trouble dans le dogme esthétique conventionnel. Il n'en est pas moins pénible de constater que nombre de personnes des plus cultivées et des mieux disposées en sont encore à n'admirer que ce qu'elles ont convenu d'admirer, c'est-à-dire qu'elles ne savent pas apprécier une œuvre d'art sans l'assimiler à une catégorie de beauté quelconque ni l'aimer pour ses qualités propres. Il est affligeant de songer aux joies intimes, supérieures qui échappent à ces esprits par le fait que là où un ordre intéressant et nouveau pourrait se manifester à leurs yeux, ils ne voient que bizarrerie ou contradiction. [...] Or, l'art contemporain, sans prétexte extérieur s'est réfugié à l'intérieur, chez l'individu; par cet individualisme même, il présente des caractères multiples, extrêmement variés.⁸¹

⁷⁷ Fries, 1965, pp. 23-25.

⁷⁸ Voir: «Expositions de la Société des peintres», 2e semestre 1902.

⁷⁹ Fries, 1965, p. 19.

⁸⁰ Introduction, non signée, dans le premier numéro du journal (septembre 1899, p. 2).

⁸¹ «Nos illustrations», 1er semestre 1902.

Gustave Jeanneret, le successeur d'Otto Vautier, préside simultanément la Société des peintres et sculpteurs et la Commission fédérale des beaux-arts⁸². A ce titre, sa personne et son œuvre incarnent une dernière tentative de réconciliation entre l'art moderne et l'art national. C'est pourtant lui qui ouvre généreusement les colonnes de *L'art suisse* au jeune critique d'art Pierre Godet, représentant de la génération montante. Peintre lui-même, exposant au Salon d'Automne, Godet enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel. Il est le fils et l'antithèse du critique d'art régionaliste Philippe Godet, un ami intime de Jeanneret. Dans une réflexion sur la production artistique contemporaine en Suisse, Pierre Godet constate l'incompatibilité entre le nationalisme artistique, supposant une large adhésion publique, et l'autonomie voire l'élitisme de la modernité:

Mais d'ailleurs quel pays peut se vanter actuellement de posséder un art dont les racines soient vraiment populaires et nationales, dont le style soit vraiment le langage de toute une collectivité? Malgré l'abondance et l'importance extérieure de ses manifestations, l'art n'est plus nulle part une fonction de la vie générale: psychologiquement, il n'est plus que le refuge intérieur de la personnalité artiste; socialement, il n'est plus que le gagne-pain du producteur et le luxe du consommateur. Bien que portant en général l'empreinte native de leur race, les individualités créatrices ne sont plus, ou seulement très indirectement, les porte-parole d'une collectivité organisée, réelle et visible, telle qu'une nation ou une cité; elles ne parlent qu'en leur propre nom, et au nom des inconnus dispersés qui se reconnaissent en elles; en ce sens, elles s'adressent moins à une collectivité réelle qu'à une collectivité *idéale*, qui est souvent par surcroît reléguée dans l'avenir. [...] ces groupements modernes à tendances communes sont généralement provoqués par l'apparition d'une personnalité éminente; mais bien qu'ils portent la marque d'une race, le lien qui les unit n'est guère dans la possession commune d'un esprit national ou local, qui aurait dans l'œuvre du maître sa plus belle expression; ce lien n'est donc pas de nature proprement humaine; il est essentiellement de nature professionnelle et technique. C'est en effet surtout l'enthousiasme pour des moyens d'expression justement admirés qui fait l'unité des «écoles» du temps présent.⁸³

Aux écoles nationales, Godet substitue les communautés d'affinité ou d'intérêt. Une année plus tôt, en 1903, le rédacteur de *L'art suisse* avait déjà tiré les conséquences d'une scission de la scène artistique helvétique entre conservateurs et modernistes. Il proposait, pour chaque exposition, la partition de l'espace disponible entre les factions en présence. Chacune serait dotée de son propre jury:

Le problème se réduit donc à la recherche des conditions propres à empêcher les conflits au sein des expositions. Nous croyons qu'il existe un moyen pratique d'arriver à ce résultat; ce serait de créer la scission sous l'égide même de notre société [des peintres et sculpteurs suisses], c'est-à-dire que le principe du jury étant admis pour écarter des expositions les éléments médiocres et dissolvants, on pourrait sans augmenter le nombre des jurés, les diviser en deux groupes, en un jury A et un jury B qui organiseraient chacun dans la même enceinte une exposition A et une exposition B. Chaque artiste participerait ainsi à l'exposition de son choix, sans crainte d'une tendance dominante incompatible avec la sienne.⁸⁴

Sous la présidence de Gustave Jeanneret, la Société reprend l'essence de la proposition. Elle prie la Commission fédérale des beaux-arts d'examiner l'accès aux expositions pour

⁸² Voir: Ruedin, 1998, pp. 145-146.

⁸³ Godet, novembre 1904, pp. 103-104.

⁸⁴ Baud, 1er semestre 1903, p. 6. Voir aussi la proposition semblable de la section genevoise de la Société («Du jury aux expositions nationales», janvier 1904).

des groupes constitués qui éliraient leur propre jury et organiseraient leur propre espace dans le cadre des expositions nationales:

Enfin, diverses propositions ont été faites [par des sections de la Société des peintres et sculpteurs suisses] touchant le mode de groupement qui pourrait être admis pour donner à chacune des tendances caractéristiques de notre art, la forme la plus expressive. L'une de ces formes consisterait en une entente préalable entre différents artistes, constituant un groupe qui élirait son jury, recevrait une part du local et ferait lui-même son exposition.⁸⁵

En 1906, la création d'une Sécession conservatrice et nationaliste consacre la scission de la scène artistique suisse⁸⁶. Abandonnée par ses membres les plus conservateurs, la Société des peintres et sculpteurs renforce alors son profil novateur⁸⁷. Sous la présidence de Ferdinand Hodler, élu en 1908 et reconduit jusqu'à sa mort dix ans plus tard, elle prend décidément le parti de la modernité et de la diffusion internationale.

La Suisse et les expositions internationales à l'aube du XXe siècle

En total contraste avec la tradition d'enracinement identitaire de l'art, le président Hodler met sur pied les deux premières expositions internationales d'art moderne jamais organisées en Suisse. Ce faisant, Hodler s'inspire du modèle de la Sécession de Vienne qui a consacré sa propre renommée en 1904. Ouvertes à Interlaken en 1909 et 1910, ces expositions sont organisées conjointement avec Max Buri, Carl Albert Loosli agissant comme secrétaire⁸⁸.

La plus grande perméabilité de la scène artistique suisse se mesure également, entre 1906 et la Première guerre mondiale, dans une série d'expositions organisées par diverses instances et consacrées aux impressionnistes, à Van Gogh, à Cézanne ou aux cubistes⁸⁹. Présentées à Bâle, à Zurich et à Lausanne, elles légitiment les courants artistiques ou les peintres en passe de devenir les modèles d'une modernité internationale.

Les artistes suisses continuent à montrer leur production à l'étranger, non plus dans les expositions universelles mais dans des manifestations diverses, répondant à des objectifs spécifiques. Les peintres se présentent à titre individuel dans des expositions très exclusives ou, au contraire, dans des manifestations assimilables au Salon. Figure

⁸⁵ «Requête de la Société des peintres et sculpteurs», janvier 1904, p. 39.

⁸⁶ Voir: Girardet, août 1906; Winkler, 1912 (1911); Loosli, 1921, vol. 1, pp. 164-178; Marti, 1988; Kaenel, 1998.

⁸⁷ Voir: Marti, 1988.

⁸⁸ Loosli, 1921, vol. 1, pp. 160-161; *Erste Internationale Kunstausstellung der Schweiz*, 1909. Voir aussi: Gerster, 2002, pp. 87-91. La section parisienne de la Société des peintres et sculpteurs avait proposé dès 1904 de créer une exposition internationale d'art dans une ville suisse, ou d'adjoindre une section étrangère à certaines des expositions nationales suisses. La proposition était toutefois plus motivée par un souhait de réciprocité que par le souci de diffuser en Suisse les modèles de l'avant-garde internationale (*L'art suisse*, 42, janvier 1904, p. 43).

⁸⁹ Voir: Gloor, 1986; Jaccard, 2002.

par excellence de l'artiste passionné par l'Italie, Böcklin fait partie du Comité de patronage de la Biennale de Venise de 1897, où il expose quatre de ses œuvres⁹⁰. De 1906 à 1913, Cuno Amiet expose avec les artistes de la Brücke à laquelle il appartient⁹¹. A l'*Armory Show* de New York en 1913, Hodler occupe une place d'honneur, aux côtés de Gauguin, Manet, Matisse, Puvis de Chavannes et Picasso⁹². Parmi les artistes ruralistes suisses, Ernest Biéler continue à assurer sa présence au Salon des artistes français à Paris, tandis qu'Edmond Bille, Edouard Vallet et Jakob Ruch tentent de pénétrer le marché américain en envoyant leurs œuvres à l'exposition annuelle organisée par l'Institut Carnegie à Pittsburgh. Quant à la Société des peintres et sculpteurs, elle organise des expositions d'art suisse à Budapest en 1910, à Dresde et à Breslau en 1910 et 1911⁹³.

L'Allemagne est alors nettement perçue comme un pays et un marché prometteurs pour les créateurs helvétiques, au détriment de la France ou de l'Italie. Si la Confédération n'appuie guère les participations individuelles ou les initiatives corporatistes dont il vient d'être question, la Commission fédérale des beaux-arts encourage par contre la représentation de la Suisse aux expositions internationales de Munich en 1901, 1905, 1909 et 1913, à la *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* de Berlin en 1906, ainsi qu'à l'*Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* de Leipzig en 1914⁹⁴. Alors que, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les artistes suisses - y compris nombre d'Alémaniques installés à Munich - présentaient leurs œuvres à Paris, c'est désormais dans la capitale bavaroise que l'on peut voir à l'étranger les présentations collectives d'artistes suisses les plus significatives. Si l'on excepte la participation de la Suisse à l'Exposition internationale de Rome en 1911, qui est étroitement liée aux circonstances économiques et politiques du percement du Simplon, les manifestations allemandes sont alors les seules que la Commission soutient à l'étranger⁹⁵.

Une participation officielle de la Suisse à la Biennale de Venise est évoquée par la Commission en 1908, mais elle n'a pas de suite⁹⁶. Il faut attendre la fin de la Première guerre mondiale pour voir la Confédération adopter une politique de diffusion artistique à l'étranger plus ambitieuse. Les premières participations officielles de la Suisse à la Biennale de Venise, en 1920 et 1926, sont couronnées par l'inauguration d'un pavillon national dans les Giardini en 1932⁹⁷. La décennie 1920-1930 correspond également à

⁹⁰ Perocco, 1977, p. 119.

⁹¹ Voir: Cuno Amiet, 1979.

⁹² Jaccard, 1989, p. 120. Voir aussi: *Catalogue of International Exhibition*, 1913.

⁹³ «Exposition à Budapest», 1.11.1909; «Ausstellungen», 1.6.1911 (avec une photo de l'accrochage à Dresde).

⁹⁴ Staub, 1988, pp. 184-188. Voir aussi: Menz-Vonder Mühl, 1988.

⁹⁵ Voir: Ruedin, 2000.

⁹⁶ Menz, 1986, p. 411.

⁹⁷ Menz, 1986, pp. 411-412. Sur le pavillons nationaux, voir: Wavrin, 1993.

l'organisation de plusieurs importantes expositions d'art suisse à l'étranger, aux Etats-Unis en 1921-22, à Paris en 1924 et à Bruxelles en 1928⁹⁸.

L'Exposition de l'Art suisse du XVe au XIXe siècle (de Holbein à Hodler) est présentée au Jeu de Paume à Paris en 1924. Ni le Département fédéral de l'Intérieur, ni sa Commission des beaux-arts ne montrent d'enthousiasme envers ce projet initié par le ministre de Suisse en collaboration avec le conservateur du Musée du Luxembourg, Léonce Bénédict⁹⁹. Les initiatives individuelles priment sur tout engagement de nature politique. Pourtant à la tête de la Commission fédérale des beaux-arts, c'est à titre privé que Daniel Baud-Bovy préside le Comité d'organisation de l'exposition, qui comprend notamment des représentants des milieux du tourisme. Le financement du projet est assuré grâce au mécénat bancaire.

Cette exposition d'art suisse n'est pas seulement soumise au regard des critiques parisiens. Entreprise dirigée vers le succès commercial, son organisation même reflète le point de vue de Paris. Entre le directeur de l'exposition, Léonce Bénédict, et le spécialiste de l'art suisse Paul Ganz naît un conflit qui relève autant de la compétence que du point de vue¹⁰⁰. Pour Ganz, Hodler, plus que Böcklin, est le représentant par excellence de l'art suisse. Ganz trouve sans doute entre Hodler et Holbein - dont il est alors le spécialiste - des parentés qui démontrent la continuité d'une école nationale. Bénédict soutient l'inverse, non pas à titre personnel, mais en prévision de la réception très différenciée des deux artistes par le public français. Il écrit aux Suisses:

Placez-vous, en cette affaire, non plus au point de vue suisse, mais au point de vue français, c'est-à-dire ne rien négliger pour frapper notre public de l'intérieur. [...] nous faisons une large place à Hodler, c'est entendu - mais ne comptez pas sur un enthousiasme des Parisiens. C'est très loin de nous et de notre génie. Il ne sera compris que d'une minorité¹⁰¹.

Attentive aux réactions de Paris comme aux réactions d'un centre de référence artistique, la critique suisse se place d'emblée dans une position de subordination culturelle. L'organisation de l'exposition de 1924 démontre en somme que, tant en Suisse qu'en France, les modèles et les comportements examinés à travers les expositions universelles n'ont guère changé.

⁹⁸ Voir: *Schweizerische Kunst-Ausstellung in Amerika*, 1920; *Exhibition of paintings and sculpture by artists of Switzerland*, 1921; *Exposition de l'art suisse*, 1924; *L'art suisse au Palais des beaux-arts de Bruxelles*, 1928.

⁹⁹ Kaenel, 1986, p. 409.

¹⁰⁰ Kaenel, 1986, pp. 403-404.

¹⁰¹ L. de Léonce Bénédict à Daniel Baud-Bovy, 30.5.1924, citée dans Kaenel, 1986, p. 404.

CONCLUSION

Le présent travail a porté sur la section artistique suisse de chacune des cinq expositions universelles, organisées à Paris par le gouvernement français entre 1855 et 1900. Une exposition universelle est une manifestation complexe - internationale et pluridisciplinaire par nature -, où les pays sont invités à présenter leur production marchande et culturelle, et, à travers cette production, à se représenter eux-mêmes. Surtout, c'est une manifestation articulée, organisée et cohérente, systémique pour tout dire, où une partie – les beaux-arts en ce qui nous concerne – ne peut se saisir correctement si on ne la rapporte pas aux enjeux de l'ensemble de l'exposition, de son organisation et de sa réception.

Comme l'indique le titre de ma thèse, le problème des représentations nationales et des échanges culturels internationaux a été au cœur de mon travail. Le choix de la période et de la ville étudiées se justifie en première ligne par la continuité exceptionnelle de cette série de manifestations françaises et par la référence que constitue alors Paris pour le monde de l'art, occidental en général et suisse en particulier. La situation de la Suisse est en effet très éclairante de ce point de vue, car elle représente un cas particulièrement marqué d'allégeance artistique à l'égard de Paris. Paris, dont les écoles, les peintres, les expositions, les récompenses, les critiques, les musées et le marché donnent le ton et opèrent pour les artistes helvétiques comme autant de modèles, d'instances de légitimation voire de consécration.

Par leur rythme quasiment décennal et par les enjeux qu'elles comportent, les expositions universelles offrent un observatoire privilégié pour suivre les évolutions politiques et culturelles de la seconde moitié du XIXe siècle. Elles permettent de prendre la mesure de phénomènes fondamentaux à cette période, comme le renforcement des identités nationales, la concurrence des régimes politiques monarchiques et républicains, l'essor du marché privé de l'art, l'affirmation de la modernité picturale, les processus de légitimation culturelle ou encore l'investissement des Etats dans le domaine artistique. Dans le présent travail, ces phénomènes ont été envisagés sur un mode critique et problématique, appuyé par l'exploitation des sources imprimées et manuscrites, tant en France qu'en Suisse. Au risque de quelques simplifications, trois grandes séries de problèmes me semblent dignes d'être encore

soulignées en conclusion: l'enrôlement identitaire de la culture, la vision historique et intégrative de la modernité artistique, les rapports de pouvoir entre centre et périphérie.

L'enrôlement identitaire de la culture

Les expositions universelles voient cohabiter deux paradigmes antithétiques: d'une part, un modèle utilitariste orienté vers le progrès technique et la dynamique économique, qui en appelle à un avenir universaliste et cosmopolite; d'autre part, un paradigme culturel, nourri par le passé et identifié avec une irréductibilité nationale.

Autant sinon plus qu'à sa production économique, c'est à sa production culturelle présente et passée que la France confie la mission de la représenter et de la distinguer dans les confrontations internationales que sont les expositions universelles. Par leur caractère spectaculaire, l'architecture, la scénographie et les expositions artistiques deviennent les supports privilégiés de messages destinés à un large public. Elles sont notamment investies de fonctions politiques en général, identitaires en particulier. Les beaux-arts sont officiellement mis au service de l'identité et de la représentation nationales. Ils trouvent ainsi une vocation qui préserve leur aura en les affranchissant de leur absorption dans le nouveau système industriel et marchand.

Dans les expositions universelles parisiennes, la France engage les autres nations à se mesurer à elle-même sur le terrain qu'elle s'est choisi, celui d'une identité fondée sur la culture. Et cela, indifféremment sous les deux régimes, monarchique et républicain. La distinction nationale repose en effet sur la continuité historique. Elle procède par ailleurs de la comparaison avec les autres Etats. Autant sinon plus qu'à présenter des identités culturelles, les expositions universelles les construisent en renforçant et en légitimant des stéréotypes nationaux préexistants. Selon cette logique aussi réductrice qu'efficace, largement diffusée par la critique d'art, l'Allemagne serait philosophe, la France serait artiste et la Suisse serait... bergère.

Les expositions universelles élaborent ou consacrent des représentations symboliques et culturelles des nations. Il ne faut donc pas se laisser abuser par leur titre: les expositions universelles internationales ont puissamment servi à l'affirmation, au renforcement et à la concurrence des identités nationales dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elles ont en particulier enrôlé les beaux-arts dans la définition de cultures nationales justifiant des entreprises politiques. Et cela jusqu'à l'absurde, puisqu'au moment où triomphe la proclamation des identités culturelles nationales, à la fin du siècle, la production artistique s'internationalise comme jamais.

Une vision historique et intégrative de la modernité artistique

Les expositions universelles soumettent donc les beaux-arts à une instrumentalisation, qui semble évidemment à l'opposé de la vision moderniste de l'histoire artistique française dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette perspective moderniste et finaliste postule en effet l'autonomisation croissante de l'art et des artistes par rapport à toute forme d'autorité, qu'elle soit stylistique, institutionnelle, administrative ou politique. Même remise en cause depuis plus de 30 ans par de nombreux historiens de l'art, cette perspective reste encore dominante aujourd'hui. Que l'on pense seulement aux grandes expositions ou au marché de l'art!

De fait, la modernité artistique n'est pas qu'une question de forme; c'est aussi une question de marché. La modernité prend place avant tout dans un réseau de diffusion artistique privé, qui se développe parallèlement au système institutionnel pendant toute la période étudiée. Si les expositions universelles passent à côté de la modernité française, notamment celle des impressionnistes, c'est que les expositions universelles des beaux-arts relèvent de deux modèles purement institutionnels: d'une part le modèle du Salon, en prise avec une production contemporaine majoritairement de juste milieu qu'il s'agit de sélectionner et de mettre en valeur dans tous les sens du terme; l'autre modèle étant celui du musée, institution de prestige, implacable et enracinée dans l'histoire. Cette double allégeance fait des expositions universelles des beaux-arts des espaces dévolus, au pire au consensus, au mieux à la consécration, et donc en décalage par rapport aux propositions artistiques les plus novatrices. Ce n'est que lorsque le modèle du musée l'emportera sur celui du Salon, dans les expositions rétrospectives centennales de 1889 et de 1900, que les impressionnistes se verront accorder une petite place dans les expositions universelles, conformément à une vision historique et intégrative de la modernité, mais très loin d'une conception exclusive ou héroïque de celle-ci.

Il n'en reste pas moins que voir une antinomie entre les expositions universelles et la modernité artistique relève d'un point de vue centré sur la France. Si les impressionnistes ont en effet été intégrés tardivement dans les expositions officielles françaises, des peintres comme Giovanni Segantini, Edvard Munch ou Ferdinand Hodler par exemple ont représenté des aspects de la modernité dans d'autres sections nationales des expositions universelles. Leur présence ne manifestait pas le triomphe d'une esthétique nationale, elle témoignait plutôt de l'existence d'autres formes d'organisation artistique.

Les rapports de pouvoir entre centre et périphérie

On sait que les notions de centre et de périphérie relèvent d'une question de point de vue. Mais elles recouvrent aussi des rapports de pouvoir, y compris sur le plan culturel. Dans les expositions universelles, les rapports entre Etats sont régis sur le mode de la concurrence symbolique et culturelle, mais les hiérarchies qui s'établissent de la sorte reflètent bien la structure politique et diplomatique réelle des échanges internationaux.

La France prend l'avantage par l'organisation même de cinq expositions universelles dont elle dicte les règles du jeu. Dans cette joute, la Suisse cumule les handicaps: faible concentration des pouvoirs à l'intérieur, insignifiance politique à l'extérieur, dépendance économique et subordination culturelle, tout cela concourt à donner de la Suisse l'image d'une nation dominée. Mais surtout, les structures politiques et culturelles de la Suisse sont inadéquates au cadre national fixé par la France. En effet, la Confédération n'investit guère la culture comme principe identitaire. Le multiculturalisme de la Suisse souligne au contraire la structure composite du pays, partagé entre les sphères d'influence linguistique et culturelle de la France, de l'Allemagne et de l'Italie. Ce multiculturalisme impose à la Suisse une identité de nature politique, voire historique, dont témoigne par exemple l'appropriation identitaire des Lacustres dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹. L'art, en particulier, n'y appartient pas à la sphère de l'Etat central, mais à celle des cantons et des communes; il n'est ni un enjeu ni un instrument de gouvernement à l'échelle du pays. Dans le contexte nationaliste exacerbé de la seconde moitié du XIX^e siècle, la neutralité et le désengagement artistiques de l'Etat fédéral peuvent même se lire comme une prise de position politique. Ceci explique que dans les sections suisses des expositions universelles, les beaux-arts ne subissent guère de la part des autorités helvétiques l'enrôlement nationaliste qu'on aurait pu attendre d'opportunités de cette nature.

Il semble donc bien que la mise en évidence de l'identité artistique dans les expositions universelles soit surtout profitable aux nations dominantes comme la France; pour les nations dominées, comme la Suisse par exemple, l'allégeance artistique répète la dépendance politique et économique. C'est ainsi que l'identité artistique suisse est postulée par les critiques d'art français qui la rapportent aux stéréotypes nationaux de la peinture alpestre et populaire, alors qu'en Suisse même, une telle identité est longtemps mise en doute par les milieux politiques et les artistes. En jugeant la notion d'art national inadaptée à un pays culturellement composite, les Suisses s'alignent finalement

sur les fondements linguistiques, ethniques et culturels de la notion d'identité nationale, telle qu'elle prévaut alors.

Au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle pourtant, le nationalisme artistique s'empare également peu à peu de la Suisse; le système helvétique des beaux-arts adopte à son tour le cadre national, celui-là même que les expositions universelles ont finalement réussi à diffuser et à imposer. La Confédération met en place des institutions artistiques centralisées qui vont indirectement stimuler une iconographie identitaire faisant retour à l'histoire patriotique, aux motifs alpestres et aux thèmes de la vie populaire. Stylistiquement, cette peinture est toutefois marquée par le naturalisme et l'Art Nouveau le plus cosmopolites qui soient, avant de prendre l'empreinte de la modernité cézannienne ou expressionniste. L'art suisse va désormais louvoyer entre iconographie identitaire et modèles internationaux. C'est cette ambivalence qu'investira la modernité helvétique pour imposer sa légitimité socio-culturelle et garantir sa survie économique dans un contexte périphérique. Comme si la référence extérieure, qu'elle fût française ou allemande, restait la condition d'existence d'un champ artistique national en Suisse.

Les rapports entre centre et périphérie ne concernent pas seulement la production et la réception artistiques du XIX^e siècle. Ces rapports déterminent aujourd'hui encore la position des artistes, mais aussi celle des historiens de l'art. Je suis moi-même à la fois historien de l'art actif en Suisse, historien de l'art travaillant sur l'art suisse, et conservateur d'un musée régional en Suisse. Ma position relève ainsi triplement de la périphérie culturelle. D'une périphérie où la production artistique et la critique historique ne se reconnaissent pas toujours dans les catégories émises et entretenues par les centres, des catégories comme la modernité, l'art français ou l'art suisse par exemple. Ma thèse ne tente peut-être rien d'autre, en somme, que de tester la résistance de ces catégories réductrices, mais diablement ensorcelantes.

ⁱ Voir: Kaeser, 2004, chap. 7.

INDEX NOMINUM

L'index répertorie tous les noms de personnes qui apparaissent dans le texte principal et dans les notes de bas de pages, à l'exclusion des références bibliographiques, des illustrations et de la liste annexe des artistes suisses ayant participé aux expositions universelles de Paris.

About, Edmond	77, 81
Adan, Louis Emile	219
Adler, Jules	221
Ador, Gustave	233-239, 249
Agache, Alfred-Pierre	220
Albert, prince	13, 21, 22, 57
Allemand, Jules	204
Amiet, Cuno	8, 189, 230, 238-241, 256, 261, 264
Anastasi, Auguste	96, 100
Anderson, Benedict	15
Angst, Heinrich	228
Anker, Albert	110, 112, 115, 117, 120, 132, 147, 148, 151-159, 187, 228, 229, 247, 248
Arlaud, Marc-Louis	108
Armand-Dumaresq, Edouard	51
Arnoux	59
Arthur, prince	13
Artz, David Adolphe Constant	178
Auer, Hans	228, 233, 234
Aumale, duc d'	145
Aurier, Albert	183
Bachelin, Auguste	110, 112, 117, 148, 152, 156
Balmer, Wilhelm	234, 238
Bapst	102
Barau, Emile	220
Barbedienne	102, 145
Barillot, Léon	220
Barman, Joseph-Hyacinthe	49, 68, 73, 84, 85, 106
Barrault, Alexis	45
Barrès, Maurice	209
Barrias	220
Baschet, Marcel-André	219
Bastien-Lepage, Jules	127, 175, 182, 189
Baud, Maurice	243
Baud-Bovy, Auguste	7, 154, 197, 227, 241, 265
Baudelaire, Charles	5, 37
Baudit, Amédée	50, 72, 81, 96, 161
Baudry, Paul	109, 138, 139, 182
Bazille, Frédéric	94, 95

Beaume, Joseph	51
Beaumont, Gustave de	187
Bellangé, Eugène	100
Bellangé, Joseph-Louis-Hippolyte	51
Bénédite, Léonce	112, 215, 216, 223, 224, 241, 265
Benjamin, Walter	20
Béraud, Jean	220
Berger, Georges	145-147, 167
Bernard, Emile	182
Berne-Bellecour, Etienne-Prosper	134
Bernhardt, Sarah	132
Bernheim	222
Bernier	219
Berthelin, Max	45
Berthoud, Auguste-Henri	74, 152, 154
Berthoud, Fritz	110, 119, 156
Berthoud, Léon	72, 111, 117, 247
Bertin, Jean-Victor	70, 71
Bertin, François	52
Bervic	62
Besenal, Léopold de	119
Besnard, Albert	179, 182, 220, 254
Beurmann, Emile	193
Bida, Alexandre	96, 109,
Biéler, Ernest	8, 197, 227, 234, 236-239, 241, 264
Bille, Edmond	239, 264
Billotte, René	220
Bing, Siegfried	206, 222
Bismarck, Otto	104, 133, 135, 195, 205
Blanc, Charles	34, 103, 114, 128, 140, 172, 223
Blanche, Jacques-Emile	254
Bluntschli, Friedrich	229, 233
Bocion, François	110, 154, 156, 161, 187, 248
Bodmer, Karl	71, 72, 75, 81, 114, 159, 161
Böcklin, Arnold	42, 110, 117, 189, 241, 245-250, 256, 257, 264, 265
Boilly, Léopold	175
Bolley, Pompée	109
Bonheur, Auguste	130
Bonheur, Rosa	114, 130
Bonnard, Pierre	219
Bonnat, Léon	127, 138, 139, 182
Bonvin, François	92, 175
Bosshardt, Johann Caspar	153, 161
Boucher, François	129
Bouguereau, William	114, 129, 132, 138, 139, 182, 218, 252
Boulanger, Georges	165
Boulanger, Gustave-Rodolphe	132, 138, 139
Boulenger, Hippolyte-Emmanuel	163
Bourbaki, Charles Denis Sauter	148
Bourgeois de Mercey, Frédéric	64, 67

Bouvard, Joseph	170
Bovy, Antoine	117
Brame, Hector	97
Bracquemond, Félix	95
Brascassat, Jacques-Raymond	71
Brenier, baron	95
Breslau, Louise	8, 187, 190, 191, 234, 236, 237, 240
Breton, Jules	96, 109, 114, 127, 138, 139
Bruyas, Alfred	39, 55
Buchser, Frank	50, 105, 115-118, 186, 247
Büzberger	199
Buri, Max	239, 241, 263
Burnand, Eugène	10, 112, 132, 186-191, 194, 195, 197, 198, 227, 238, 240, 241, 248, 249
Burnat, Adolphe	239
Burnat, Ernest	239
Burnat-Provins, Marguerite	239
Burty, Philippe	97,
Busson	219
Byron, Lord	78
Cabanel, Alexandre	96, 109, 113, 114, 129, 132, 138, 139
Cabat, Nicolas-Louis	130
Caillebotte, Gustave	129, 215, 255
Calame, Alexandre	36, 50, 69, 75-84, 115, 158, 161, 162
Camondo, Isaac de	255
Carolus-Duran, Emile-Auguste	127, 220, 259
Carrier-Beleuse, Albert-Ernest	96
Carrière, Eugène	220, 254
Cassatt, Mary	129
Cassirer, Bruno	257
Cassirer, Paul	257
Castagnary, Jules-Antoine	99, 101, 102, 104
Castan, Gustave	50, 81, 151, 152, 160-162, 187, 196, 198, 248,
Castres, Edouard	148, 159, 160, 196
Cazin, Charles	95, 220, 254
Cézanne, Paul	129, 175, 182, 214, 217, 255, 257, 263
Champfleury	82
Champier, Victor	163
Charlemagne	60
Chartran, Théobald	220
Chassériau, Théodore	57
Châtelain, Léo	235, 236, 243
Chennevières, Philippe de	129, 134-137, 140, 142, 144, 145
Cherbuliez, Victor	128, 135
Cherubini, Luigi	52
Chiattonne, Giuseppe	234, 238
Chiesa, Pietro	239
Chintreuil, Antoine	158
Christofle	67, 102, 145
Cimetière	95

Claus, Emile	179, 196
Clément, Charles	103, 109, 119, 156
Clésinger, Jean-Baptiste-Auguste	97
Cogniet, Léon	70
Colarossi	178
Cole, Henry	6, 13, 18, 31, 32, 142
Collin, Raphaël	219
Comte, Auguste	27
Comte	130
Constable, John	81
Contamin, Victor	170
Corinth, Lovis	256
Cormon, Fernand	182
Cornelius, Peter von	36, 56, 113, 195
Corot, Camille	71, 78, 80, 94, 96, 114, 115, 128, 136, 158, 160, 161, 175, 178, 256
Corrège, Le	107
Cottet, Charles	220
Cottier, Maurice	131
Courbet, Gustave	38, 39, 40, 54, 55, 80, 82, 92, 94, 96, 97, 115, 128, 136, 158, 173, 175, 216
Courier, Paul-Louis	178
Courtois, Gustave	220
Couture, Thomas	57, 70, 111, 112
Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean	179, 182, 189, 220, 254
Dameron, Emile-Charles	219
Darier, Albert	110
Daubigny, Charles-François	94, 95, 114, 128, 136, 158, 175,
Daumier, Honoré	178
Davel, major	55, 108
David, Emile	117, 119, 151, 157, 161
David, Louis	63, 64, 76, 103, 173, 175, 176, 213, 214, 217
Davioud, Gabriel	126
Dawant, Albert-Pierre	219, 221
Decamps, Alexandre-Gabriel	50, 56, 57, 64, 130, 136, 175
Deck, Théodore	102, 145, 163
Degas, Edgar	129, 182, 217
Deglane, Henri	203
Déjardin, Julien-Adolphe	181
Delacroix, Eugène	50, 56, 57, 59, 64, 76, 82, 96, 113, 128, 130, 136, 158, 175
Delamarre,	59
Delaplanche, Eugène	181
Delaroche, Paul	56, 57, 59, 64
Delaunay, Jules-Elie	132, 138, 139, 181
Delécluze, Etienne-Jean	57, 76, 81
Delville, Jean	251
Demont, Adrien	220
Demont-Breton, Virginie	220
Denis, Maurice	219

Desboeufs, Antoine	45
Deschwanden, Paul	77
Detaille, Edouard	134
Deucher, Adolf	236
Diaz, Narcisse	81, 94, 136, 158, 175
Diday, François	36, 75, 76, 81, 83, 111, 117, 151, 156, 161, 162
Didron, Edouard	147
Dieth. Meyer	153
Dietler, Johann Friedrich	119
Dieudonné,	153, 154
Dill, Ludwig	256
Dollfus, Jean	86
Doré, Gustave	51
Doucet	182
Dreyfus, Alfred	201
Drouyn de Lhuys, Edouard	48
Droz, Numa	187, 248
Dubufe, Edouard	221
Dubufe, Guillaume	218, 220
DuCamp, Maxime	57, 58, 80, 102
Duchosal, Louis	193, 199, 229
Dürer, Albrecht	199
Dufaux, Frederica	72, 74, 75
Dufaux, Pierre	74, 75
Dufour, Henri	79
Dumont, Alfred	188
Dupin	92
Dupray, Henry-Louis	134
Dupré	219
Dupré, Jules	114, 175, 179
Durand, Simon	159
Durand-Ruel, Paul	97, 136, 182, 222
Duranty, Edmond	37
Duret, Théodore	174, 180
Dutert, Ferdinand	170
Duval, Etienne	151, 156, 159, 195, 196, 248
Edelfelt, Albert	179
Ehrmann, François	163
Eiffel, Gustave	170
Eliot, Maurice	182
Emmenegger, Hans	239
Eugénie, impératrice	77, 79
Eyck, Jan van	103
Faller, Clément	152
Fantin-Latour, Henri	220
Feer-Herzog, Carl	104, 110
Ferrier, Gabriel	219
Ferry, Jules	27, 169
Flameng	219
Flandrin	59

Fontainas, André	217
Fontaine, Pierre François Léonard	44
Formigé, Jean-Camille	170
Fourcaud, Louis de	176
Fourdinois	33
Français, Louis	80, 109, 158
François-Joseph, empereur	166
Franzoni, Filippo	234, 238, 240
Frédéric le Grand, roi	208
Friant, Emile	179, 220
Friedrich, Caspar David	258
Fröhlicher, Otto	153, 161
Fromentin, Eugène	96, 109
Furet, Francis	187, 197, 198, 248
Gabriel, Jacques Ange	210
Gagliardini, Julien-Gustave	219
Gallen, Axel	241
Gambart, Ernest	50
Gambetta, Léon	147, 168
Ganz, Paul	265
Garnier, Charles	169, 170
Gaud, Léon	197, 234, 240
Gauguin, Paul	129, 177, 182, 214, 255, 257, 264
Gaulis,	188
Gautier, Théophile	37, 58, 59, 77
Gay, Rosalie	188
Geffroy, Gustave	23, 209, 219
Gengembre, Joseph-Zéphirin	51
Gérard, François	175
Géricault, Théodore	78, 96, 175, 215
Gérôme, Jean-Léon	77, 96, 103, 109, 114, 129, 132, 138, 139, 182, 218, 221
Gervex, Henri	220
Gessner, Salomon	176
Giacometti, Giovanni	189, 230, 239, 240, 256
Gilbert, Victor	219
Girardet, Edouard	72, 79, 96, 112, 156
Girardet, Eugène	160, 188
Girardet, Karl	50, 71, 72, 75, 82, 119
Girardet, Jules	187, 196
Girardet, Max	232, 240, 242
Girault, Charles	210
Girodet, Paul	175
Giron, Charles	8, 159, 187, 190, 191, 197, 227-229, 234- 239, 242, 243, 249
Glaize, Léon	220
Glardon, Charles-Louis	72
Gleyre, Charles	55, 70, 106, 108-112, 115-117, 119, 132, 246
Godet, Philippe	193-195, 262
Godet, Pierre	262

Gonse, Louis	124, 125, 135, 139, 171
Gos, Albert	188
Goupil	97
Grévy, Jules	137
Grob, Konrad	148
Gros, Antoine	51, 70
Grosclaude, Frédéric	72, 74, 75, 94, 95
Grosclaude, Louis	71, 72, 82, 95
Gruyère, Théodore-Charles	163
Gsell, Jules-Gaspard	73, 79, 84
Guiffrey, Jean-Jacques	91
Guignard, Gaston	220
Guillaume II, empereur	202, 207, 208, 250, 256
Guillaume, Eugène	140
Guillaume, Georges	69
Guillemet, Antoine	219
Guizot, François	95
Gurlitt, Fritz	247
Guyer, Eduard	17, 152-154, 158, 159
Hachette	102
Hamel, Maurice	196
Hamilton	176
Hamon, Louis	158
Harcourt, B. d'	149
Hardy, Léopold-Amédée	125
Harpignies, Henri	158, 219
Hébert, Ernest	96, 130, 138, 139
Hédouin, Edmond	80
Heitz, Johann Philipp	233
Henneberg, Charles	204, 205
Henner, Jean-Jacques	132, 138, 139, 181, 182, 259
Herkomer, Hubert von	132
Hermann, L.	219
Hittorff, Jacques-Ignace	108
Hodler, Ferdinand	7, 162, 191, 197-200, 226, 227-241, 249, 251, 256, 257, 261, 263-265
Hogarth, William	37, 58
Holbein, Hans	129, 265
Holzhalb, Adolf Rudolf	158
Homère	52
Hornung, Joseph	75
Hüny, Emilie	193, 199
Huet, Paul	80, 96
Humbert	219
Humbert, Charles	72, 117, 151
Hunt	59
Huysmans, Joris Karl	178
Imhoff, Ad.	151
Imhoff, Heinrich	117
Imhof-Burckhardt	117
Ingres, Delphine	52

Ingres, Jean-Auguste-Dominique	33, 50, 52, 55- 57, 59, 64, 70, 76, 78, 82, 113, 128, 175
Isabey, Eugène	96
Israëls, Jozef	179, 180
Jacot-Guillarmod, Jules-Jacques	111
Jaeger, Frédéric	25, 107, 108, 163
Jalabert	96
Janmot, Jean-Louis	59
Jeanneret, Gustave	10, 154, 184, 185-190, 194, 195, 238, 243, 248, 249, 262
Jongkind, Johan Barthold	95
Jules Romain	59
Julian	178
Kandinsky, Wassily	257
Kaulbach	195
Kessler, Henri	257
Khnopff, Fernand	241
Klimt, Gustav	241
Klinger, Max	251, 259
Koller, Rudolf	83, 84, 110, 151, 153, 156, 159, 196, 228
Krantz, Jean-Baptiste	122, 125, 149, 150
Krøyer, Peder Severin	179, 259
Kuehl	253
Laborde, Léon de	32, 33, 46, 67, 68, 143, 147
Lachenal, Adrien	228, 229, 231, 238
Lafenestre, Georges	171, 176, 181, 253
Lagarde, Pierre	220
Lameire, Charles Joseph	127
Lami, Louis-Eugène	51
Landseer	81
Langlois, Charles	52
Lanz, Alfred	186, 187, 234
Lardy, Charles	17, 163
Larroumet, Gustave	168, 177
Laurens, Jean-Paul	138, 139
Le Barc de Boutteville	222
Le Breton, Joachim	62
Lebrun, Charles	206
Lecomte, Jules	68
Lefebvre, Jules	181
Lefort, Paul	159
Lefuel, Hector	46
Lehmann, Henri	132, 138, 139
Leibl, Wilhelm	180
Leighton, Frédéric	130
Leleux, Adolphe	114
Leloir, Louis-Auguste	132, 138, 139
Lemaître, Jules	209
Lemoyne, François	129
Lenbach, Franz von	256
Léopold, roi	58

Le Play, Frédéric	22, 24, 25, 65, 86
Lévy, Henri	220
Leys, Henri	103, 104
Lhermitte, Léon	179, 196, 197, 220
Lichtwark, Alfred	257, 258
Liebermann, Max	180, 251, 259
Loosli, Carl Albert	263
Loppé, Gabriel	159
Lorrain, Claude	81, 111
Louis XIII	52
Louis XIV	60, 189
Louis XV	207, 208
Louis XVIII	51
Louvet, Albert	203
Lübke, Wilhelm	117
Lugardon, Albert	162, 196, 248
Lugardon, Jean-Léonard	50, 72
Mac-Mahon, Edme Patrice Maurice de	134
Madelène, Henry de la	113, 115
Maignan, Albert	219
Mainardi, Patricia	6, 8
Manet, Edouard	40, 95-98, 102, 129, 130, 174, 175, 178, 215-217, 257, 264
Mantz, Paul	34, 36, 72, 90, 103, 104, 129, 172, 174, 176, 247
Marcotte d'Argenteuil, Charles	52, 57
Marcou, Paul Frantz	211
Maréchal, Charles Laurent	53
Martin, A.	220
Martin, Henri	221
Martinet, Louis	97
Marx, Roger	211, 215, 224
Massarani, Tullo	131, 161, 247
Mathey, Paul	220
Matisse, Henri	264
Mauclair, Camille	202, 209
Mazeppa	78
Meier-Graefe, Julius	249, 250, 257, 258
Meissonier, Ernest	40, 57, 79, 96, 103, 109, 112, 114, 132, 138, 139, 175, 251-254
Melchers, Gari	179, 196
Ménard, René	220
Mengs, Raphael	176
Menn, Barthélemy	75, 114, 117, 151, 157, 158, 240, 249
Merle, Hugues	130
Meuron, Albert de	72, 75, 76, 79, 110- 112, 115, 117, 119, 147, 151-159, 185-188, 195, 198, 248, 249
Meuron, Maximilien de	75
Meuron, Paul de	155
Meyer-am Rhyn, Jost	119
Michel, André	195, 216, 217, 224, 225

Milizia	176
Millais, John Everett	59, 81, 132
Millet, Jean-François	80, 114, 128, 130, 136, 161, 175, 178
Minne, Georges	257
Mirbeau, Octave	209
Molinier, Emile	207, 211-215, 219
Molins, Auguste de	50, 72, 74
Monet, Claude	94, 95, 129, 174, 175, 182, 214, 217, 218, 254, 257, 259
Monnier, Marc	159
Montenard, Frédéric	220
Moreau, Gustave	259
Morel	33
Morhardt, Mathias	226
Morisot, Berthe	129
Morny, comte de	79
Mortemart, comte de	68
Mucha, Alphonse	241
Munch, Edvard	257
Munkacsy, Mihaly	132
Munday, George	18
Munday, James	18
Murillo, Bartolomé-Esteban	107
Muther, Richard	257
Muyden, Alfred van	72, 75-77, 79, 84, 112, 116-120, 151, 152, 155-158
Napoléon Ier	48, 52, 62, 223
Napoléon III	7, 44, 47, 48, 52, 86, 104
Napoléon, prince	37, 44, 47, 50, 52, 57, 60- 63, 78, 201
Natoire, Charles-Joseph	129
Neuville, Alphonse-Marie	134
Niederhäusern, Auguste de	234, 238
Nieuwerkerke, Emilien de	33, 34, 55, 63, 64, 72, 86, 91, 92, 95, 96, 99
Normand, Alfred	108
Odier, Edouard	72, 119
Odier, Jacques-Louis	187
Ostade, Adriaen van	34
Osthaus, Karl Ernst	257
Owen, Cunliffe	150
Paxton, Joseph	13, 21, 170
Pelez, Fernand	220
Pelletan, Camille	174
Percier, Charles	44
Pereire, Emile	86
Perrier, Alexandre	239-241, 261
Perrier, Charles	35, 36, 55, 56, 82
Pérugin, Le	59
Petit, Francis	97
Petit, Georges	222, 251
Petitjean, Edmond	219
Pfyffer, Nikolaus	153

Phalempin	181
Picart, Alfred	164, 204, 210
Picasso, Pablo	264
Picot, François Edouard	70
Piguet, Jacques-Moïse-David	117
Pils, Isidore	109
Pissarro, Camille	95, 129, 175, 182, 214, 257
Planche, Gustave	81
Plattel, Henry	74
Portaels, Jean François	178
Poussin, Nicolas	111
Protais, Alexandre	134
Proust, Antonin	129, 146, 147, 168, 171, 172, 174, 176, 177, 179, 180, 212
Prud'hon, Pierre Paul	217
Pugin, Augustus Welby	31, 32
Puvis de Chavannes, Pierre	181, 218, 221, 251-254, 259, 264
Quost, Ernest	220
Raffaelli, Jean-François	179
Rahn	152
Rambert, Eugène	161
Ranson, Paul	219
Raphaël	107
Ravel, Edouard	187, 197, 198, 248
Regnault	70, 71
Regnault, Henri	135
Rehfous, Alfred	240
Rembrandt	34, 103
Renan, Ernest	160
Renard	219
Renoir, Auguste	95, 129, 182, 214, 217, 257
Renouvier, Jules	175
Reymond, Maurice	232-234, 238
Ribot, Théodule	127
Richemont, Alfred Paul Marie	220
Rieter, Heinrich-Peter	150
Rigo, Vincent-Alfred-Jules	51
Ritz, Raphael	156
Rixens, Jean André	220
Robellaz, Emile	153, 154
Robert, Elias	45
Robert, Léo-Paul	154, 160, 228, 238
Robert, Léopold	69, 76, 77, 80, 81, 115
Robert-Fleury	96, 219
Robinson, Peter Frederick	162
Roche, Jules	201
Roche-grosse, Georges	220
Rod, Edouard	193
Rodin, Auguste	8, 257
Roederstein, Ottilie	240
Roll, Alfred	182, 220, 252-254

Rosa, Salvatore	81
Rossi, Luigi	228, 234, 238
Roth, Abraham	117
Rothpletz, Emil	187
Rothschild	145
Rothschild, James de	71, 86
Rousseau, Jean-Jacques	113, 163
Rousseau, Théodore	80, 96-98, 109, 136, 161, 175
Roussel, Ker Xavier	219
Roybet, Ferdinand	219
Rubens, Pieter-Paul	58, 103
Ruch, Jakob	264
Rüdisühli	187
Ruffy	229
Ruskin, John	31
Saintpierre	220
Salignac-Fénelon, comte de	49
Sand, George	82
Sandreuter, Hans	234, 238, 241
Sarasin, Ed.	234, 236, 237
Sarasin-Schlumberger, Jacob	234
Saussure, Théodore de	119, 131, 132, 152, 158, 159, 184, 185
Schack, Adolf Friedrich von	247
Scheffer, Ary	56, 57, 96, 130
Schenk, Karl	148, 149, 151, 158, 186, 194, 248
Schlöth, Ferdinand	156, 158
Schwabe, Carlos	8, 239-242
Sédille, Paul	126
Segantini, Giovanni	179, 204, 251, 257, 259
Seidel, Paul	208
Seidlitz, Woldemar von	258
Seippel, Paul	193
Seurat, Georges	182, 214
Siegwart, Hugo	238
Simon, Bernhard	158
Sisley, Alfred	95, 214
Slevogt, Max	256
Stadler, Julius	119, 187
Stäbli, Adolf	153
Staël, Germaine de	246
Steffan, Johann Gottfried	153, 246
Stehlin	152
Stephenson, Robert	18, 19
Stevens, Alfred	104
Stuck, Franz von	256
Stückelberg, Ernst	117, 151, 156, 158, 187, 188, 196, 241, 248
Suisse	178
Sulzer	176
Susse	34
Sutter, David	74, 119
Taine, Hippolyte	176, 217, 223, 226, 243

Talabot, Paulin	86
Tardieu, Charles	127
Tattegrain, Francis	219
Thirion	220
Thomas, A.F.T.	203
Thoré, Théophile	90, 104, 113
Töpffer, Rodolphe	161, 227
Toulouse-Lautrec, Henri	257
Touron	102
Trachsel, Albert	204, 226, 227, 229, 232, 242, 249, 250
Troyon, Constant	80, 113-115, 136, 175
Tschudi, Hugo von	208, 257, 258
Turquet, Edmond	141, 182
Turner, Joseph Mallord William	37, 81
Turretini, Théodore	233
Uhde, Fritz von	180, 196, 253, 259
Ulrich, Johann Jakob	71, 79
Vaisse, Pierre	8, 171
Vallet, Edouard	239, 264
Vallotton, Félix	214, 219, 254, 257
Van Gogh, Vincent	255, 257, 263
Vautier, Benjamin	112, 115-117, 153, 154, 246, 247
Vautier, Otto	239, 261, 262
Vayson, Paul	219
Vechte	33
Veillard, Charles	74
Vela, Vincenzo	117, 153, 246
Verhaeren, Emile	212
Vernet, Horace	50, 51, 56, 78, 113, 175
Victoria, reine	13, 48, 57
Viel, Jean-Marie-Victor	45
Vigier, Walter	148
Vignon, Claude	80
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel	24, 126
Virchaux, Paul	239
Vivant-Denon, Dominique	63, 223
Vogel, Ludwig	156
Vögeli-Bodmer, Arnold	188-190, 233
Vogüé, vicomte de	164, 166, 201, 213
Vollard, Ambroise	222
Vollon, Antoine	127
Volmar	75
Vuillard, Edouard	219, 257
Vuillermet, Charles	228, 234
Waldmüller, Ferdinand Georg	115
Walewski, comte	74, 95
Wallon, Henri	137
Wasa, Gustave	16
Wauters, Emile	132
Weber, Friedrich	79, 119, 152, 153, 156-158
Weerts, Jean-Joseph	220

Wellington, duc de	13
Welti, Albert	238-240
Welti, Charles	230
Werner, Anton von	133, 252, 256, 259
Werenskiold, Erik	179
Whistler, James Mc Neil	180, 251, 254, 256, 257, 259
Willems	79
Winckelmann, Johann Joachim	176
Winterhalter, Franz Xaver	13, 79, 95
Wolff, Albert	136
Zeller	82
Zola, Emile	98, 102, 104
Zorn, Anders	179, 196, 257, 259
Zuber	219
Zuberbuhler, Fritz	50, 72, 74
Zünd, Robert	83, 84, 106, 152, 156

SOMMAIRE

VOLUMES 1 et 2: TEXTE

Remerciements	3
Liste des abréviations	4
Etat et parti de la recherche	5
Thèse, sources et méthode	8
Expositions universelles, nationalismes et beaux-arts	11
La place de l'Etat	12
Nationalisme et internationalisme	15
La concurrence internationale	16
Les limites du libéralisme économique	18
Un discours politique	19
Un spectacle	20
Une entreprise de communication de masse	23
Un urbanisme plus ou moins éphémère	25
L'idéologie du progrès	27
Beaux-arts et expositions universelles	28
Beaux-arts et industrie	30
L'art national	35
Expositions universelles et modernité	37
L'exemple des participations suisses	41
1855. L'impact des modèles français et suisse	44
De la politique intérieure à la politique étrangère	47
L'enrôlement politique des beaux-arts	50
Nationalités et nationalisme	55
La France et les beaux-arts	59
Entre musée et Salon	62
De l'industrie aux beaux-arts	65
L'expansion du modèle français: l'exemple de la Suisse	67
Une organisation régionaliste	72
L'individualisme des carrières	73

Le paysage et le genre	76
Question de style	79
Exposition internationale et conscience nationale	83
1867. La Suisse dans l'ombre de la France	86
Une exposition industrielle avant tout	89
La libéralisation des beaux-arts	92
Exposition universelle <i>versus</i> Salon (I): les artistes	96
Exposition universelle <i>versus</i> Salon (II): les critiques	101
Une représentation suisse très politique	104
Un palais pour les artistes suisses	107
Charles Gleyre, membre suisse du Jury international	108
Le nouveau modèle artistique français	113
Une production éclectique	115
Le modèle institutionnel français	116
1878. L'Exposition des nations	121
La grandeur retrouvée de la France	122
Sous le signe des nations	125
La rançon de la gloire pour l'art français	127
Un usage politique des beaux-arts	133
Vers une réorientation de l'engagement de l'Etat	137
Les nouvelles priorités du régime républicain	141
Arts industriels <i>versus</i> arts décoratifs	143
La Suisse entre France et Allemagne	147
La participation laborieuse de la Suisse	150
La périphérie comme modèle	155
Le regard de l'étranger: un art cosmopolite, une Suisse alpestre	160
1889. L'Exposition des républiques	164
L'Exposition, envers et contre tout	166
Le modèle artistique de la France	171
La diffusion du modèle naturaliste	178
Le triomphe de la Suisse française	183
Un art national suisse?	191
Divorce et réconciliation de la scène artistique suisse	194
Hodler	198

1900. L'Exposition du siècle	201
Histoire culturelle et identité française	205
A la plus grande gloire de la capitale	208
Une vision historique de l'art français	212
L'insaisissable art français contemporain	218
Expositions et histoire de l'art	222
L'introuvable art national suisse	225
Identité nationale et modernité artistique	227
Subventions fédérales ou marché privé?	231
Les institutions artistiques suisses à l'épreuve	233
Quantité et qualité	238
Une exposition d'art suisse	241
 Nationalisme, internationalisme et modernité	 245
Le cas Böcklin	246
Un modèle de Sécession: la Société nationale des beaux-arts	250
Sécessions et modernités	254
Entre expositions universelles et Sécessions: les biennales de Venise	258
La modernité helvétique	260
La Suisse et les expositions internationales à l'aube du XXe siècle	263
 Conclusion	 266
L'enrôlement identitaire de la culture	267
Une vision historique et intégrative de la modernité artistique	268
Les rapports de pouvoir entre centre et périphérie	269
 Index nominum	 271
 Sommaire des quatre volumes	 285

VOLUME 3: ANNEXES

Archives consultées	2
Bibliographie	
Dictionnaires, bibliographies, inventaires, répertoires et périodiques	6
Publications antérieures à 1915	9
Publications postérieures à 1914	36
Peintres et dessinateurs ayant exposé dans les sections suisses des expositions universelles de Paris (1855-1900)	76

VOLUME 4: ILLUSTRATIONS

Illustrations	1
Légendes des illustrations	172
Sources des illustrations	186

Pascal Ruedin

**La participation des artistes suisses
aux expositions universelles de Paris
(1855-1900).
Problèmes d'une représentation nationale.**

**VOLUME 3 :
ANNEXES**

ARCHIVES CONSULTÉES

Archives fédérales, Berne¹

E8(E)/15	Règlement pour la participation collective des artistes suisses aux expositions étrangères (1895/96).
E8(E)/20	Exposition internationale d'art à Interlaken (1909).
E8(E)/22	Participation de la Suisse à des expositions d'art à l'étranger, 1901-1913.
E8(E)/30	Associations d'artistes suisses.
E14/2, 4, 5, 87	Exposition nationale suisse, Zurich, 1883.
E14/49-50	Exposition universelle, Londres, 1851.
E 14/50, 51	Exposition universelle, Paris, 1855.
E14/13, 14, 15, 92 E14/HA Z-V/55-69	Exposition universelle, Paris, 1867.
E14/22, 23, 96	Exposition universelle, Paris 1878.
E14/25-28	Exposition universelle, Paris, 1889.
E14/42-48	Exposition universelle, Paris, 1900.
E14/73, 90, 93	Exposition nationale suisse, Genève, 1896.
E14/102-110	Exposition universelle, Vienne, 1873.
E14/360	Exposition internationale d'art, Munich, 1869.
E14/422	Exposition internationale d'art, Munich, 1879.
E14/431	Exposition d'artistes suisses, Londres, 1881.
E14/598	Exposition internationale d'art, Berlin, 1891.
E81/249	Exposition internationale d'art, Berlin, 1896.
E81/259	Exposition internationale d'art, Munich, 1897.
E81/254	Exposition internationale d'art, Venise, 1897.
E9500.187/I-XIV	Exposition universelle, Londres, 1851.
J I.46	Fonds Burnand.
M21	Exposition nationale suisse, Zurich, 1883.

¹ Consultations entre 1995 et 1998.

**Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel,
Archives Gustave Jeanneret**

Dossier administratif du commissariat de la section suisse des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878 à Paris.

Dossier administratif du commissariat de la section suisse des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889 à Paris.

Lettres d'Albert de Meuron à Gustave Jeanneret.

**Bibliothèque publique et universitaire, Genève,
Département des manuscrits**

Ms. fr. 1825 Papiers Charles Giron.

**Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne,
Département des manuscrits**

IS 4989 Fonds Burnand.

Musée d'Orsay, Paris, Documentation

Dossiers Louis-Frédéric Grosclaude, Gsell-Laurent, Albert Gsell
Comité français des Expositions, Expositions universelles, Salons et expositions
diverses.

Archives des Musées nationaux, Musée du Louvre, Paris

P 30 Dossier Louis-Aimé Grosclaude.

X Salon, 1855.

X Salon, 1867.

XU Exposition universelle 1867.

XU Exposition universelle 1878.

XU Exposition universelle 1889.

XU Exposition universelle 1900.

Archives nationales, Paris²

Le très riche fonds des Archives nationales a été dépouillé de façon sélective, notamment sur la base du précieux inventaire de la sous-série F¹², établi par Marc Smith en 1994. Ne figurent ici que les dossiers consultés et une indication sommaire de leur contenu, rédigée dans la perspective du présent travail. Pour le solde, nous renvoyons à l'inventaire précité.

Exposition universelle de 1855

- F¹² 2892 et 2893: Personnel de l'Exposition universelle.
- F¹² 2897 et 2899/B: Commission impériale de l'Exposition universelle.
- F¹² *2916: Personnel de l'Exposition universelle.
- F¹² 3182 et 3183: Documents préparatoires de l'Exposition universelle.
- F¹² 5005: Documents préparatoires de l'Exposition universelle.
- F²¹ 519 à 521B: Organisation et gestion de l'Exposition des beaux-arts.
- F²¹ 1465 à 1472Bis: Dossiers généraux de l'Exposition universelle et de l'Exposition des beaux-arts (bâtiments, imprimés, comptes).
- F²¹ *2793 à 2797: Inscriptions et jury d'admission de l'Exposition des beaux-arts.
- F⁷⁰ 46: Comptes de l'Exposition universelle et de l'Exposition des beaux-arts.
- 400 AP 126: Papiers du Prince Napoléon sur l'Exposition universelle.

Exposition universelle de 1867

- F¹² 2918 et 2919: Commission impériale et comités d'admission de l'Exposition universelle et de l'Exposition des beaux-arts.
- F¹² 3035: Installation de la section française des beaux-arts.
- F¹² 3090: Pavillons nationaux à l'Exposition universelle.
- F¹² 11895: Commission impériale et sous-commissions de l'Exposition universelle.
- F²¹ 522-523: Exposition des beaux-arts (versement de l'administration des beaux-arts).
- F²¹ 530: Salon de 1867.

Exposition universelle de 1878

- F¹² 3198/A: Projets et emplacement de l'Exposition universelle.
- F¹² 3220: Travaux artistiques pour l'Exposition universelle.
- F¹² 3225: Exposition des beaux-arts.
- F¹² 3254: Exposition de l'art ancien.
- F¹² *3264/A-B: Commission spéciale des travaux de l'Exposition universelle.
- F¹² 3265: L'Exposition universelle dans la presse.
- F¹² 3294-3300: L'Exposition universelle dans la presse.
- F¹² 3454: Jury de l'Exposition des beaux-arts.
- F¹² 3491 et 3492: Participation et sections étrangères à l'Exposition universelle et à l'Exposition des beaux-arts.
- F¹² 3493: Rue des nations à l'Exposition universelle.
- F¹² 3495 et 3496: Participation des pays étrangers.
- F¹² 3515-3517: Bâtiments de l'Exposition universelle et de l'Exposition des beaux-arts.
- F¹² *3555: Exposition de l'art ancien.
- F¹² 3756/B: Bâtiments de l'Exposition universelle.
- F¹² *11908-11919: Photographies de l'Exposition universelle.

² Consultation en 1997/98.

F²¹ 524: Exposition universelle des beaux-arts et Salon de 1878 (versement de l'administration des beaux-arts).

F²¹ 536: Salon de 1878.

AD/XIX/D/90-99: Imprimés relatifs à l'Exposition universelle.

Exposition universelle de 1889

F¹² 3762 et 3763: Participation des pays étrangers à l'Exposition universelle.

F¹² 3773 et 3774: Comités d'admission à l'Exposition universelle.

F¹² 3775: Concessions diverses pour l'Exposition universelle.

F¹² 3791: Palais des beaux-arts.

F¹² 3862-3863: Palais des beaux-arts.

F¹² 4055/C: Plan d'installation des groupes et pays.

F¹² 4055/F: Photographies du Palais des beaux-arts.

F¹² 4184: Utilisation des bâtiments après l'Exposition universelle.

F¹⁹ 5611: Réactions à la célébration du centenaire de la Révolution.

F²¹ 523: Expositions des beaux-arts (versement de l'administration des beaux-arts).

F²¹ 4055-4059: Expositions des beaux-arts.

AD XIX D 103-112: Imprimés relatifs à l'Exposition universelle.

Exposition universelle de 1900

F¹² 4137: Grand et Petit Palais de l'Exposition universelle.

F¹² 4179: Préliminaires à l'Exposition universelle.

F¹² 4272-4273: Participation de la Suisse à l'Exposition universelle.

F¹² 4358: Village suisse à l'Exposition universelle.

CP F¹² 4446/E: Village Suisse à l'Exposition universelle.

F²¹ 4061-4066: Expositions des beaux-arts.

AD XIX D 125 à 135: Imprimés relatifs à l'Exposition universelle.

Autres expositions

F¹² 4993: Exposition nationale suisse à Genève en 1896.

F¹² 5011: La France aux expositions de Londres (1872), Vienne (1873) et Philadelphie (1876).

F¹² 5812 et 5813: La peinture française aux expositions de Londres en 1872 et 1873.

F²¹ 525 et 526: Participation de la France à des expositions des beaux-arts à l'étranger, 1851-1880.

F²¹ 565: Mémoires et projets divers concernant notamment des expositions des beaux-arts en France et à l'étranger, années 1860.

F²¹ 572: Musée européen, 1867-1887.

F²¹ 4053-4054: Participation de la France à des expositions des beaux-arts à l'étranger, 1882-1892.

F²¹ 4060/A-4061: Participation de la France à des expositions des beaux-arts à l'étranger, 1890-1899.

F²¹ 4079: Expositions d'art à Paris, 1857-1920.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires, bibliographies, répertoires, inventaires et périodiques

- *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig: Saur, 1992-[en cours].
- *Allgemeines Künstler-Lexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z*, 10 vol., München, Leipzig: Saur, 1999.
- *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par Ulrich Thieme et Felix Becker, 19 vol., Leipzig: Seeman, 1999 (1907-1950).
- *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, éd. par Hans Vollmer, 6 vol., Leipzig: Seeman, 1999 (1953-1962).
- *The Dictionary of Art*, éd. par Jane Turner, 34 vol., London: MacMillan, 1996.
- *Dictionnaire biographique de l'art suisse*, éd. par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, 2 vol. et 1 CD-Rom, Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 1998.
- *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, dir. par Emmanuel Bénézit, nouvelle édition entièrement refondue, dir. par Jacques Busse, 14 vol., Paris: Gründ, 1999 (1911-1923).
- *Künstler Lexikon der Schweiz. XX. Jahrhundert*, éd. par Eduard Plüss et Hans Christoph von Tavel, 2 vol., Frauenfeld: Huber, 1958-1967.
- Lami, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, 4 vol., Nendeln: Kraus reprint, 1970 (1914-1921).
- *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, éd. par le Schweizerischer Kunstverein, dir. par Carl Brun, 4 vol., Nendeln: Kraus reprint, 1983 (1905-1917).
- Altermatt, Urs, *Conseil fédéral: dictionnaire biographique des cent premiers conseillers fédéraux*, Yens: Cabédita, 1993.
- *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, dir. par Marcel Godet, Henri Türlér et Victor Attinger, 8 vol., Neuchâtel: Administration du Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 1921-1934.
- Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers [...]*, Paris: Hachette, 6 éditions, 1858-1893.
- *Dictionnaire du Second Empire*, dir. par Jean Tulard, Paris: Fayard, 1995.
- *Foreign policy of the French Second Empire. A bibliography*, éd. par William E. Echard, New York, Westport, London: Greenwood, 1988.
- *Historical Dictionary of the French Second Empire, 1852-1870*, éd. par William E. Echard, London: Aldwych, 1985.
- *Historical Dictionary of the Third French Republic, 1870-1940*, éd. par Patrick H. Hutton, Amanda S. Bourque, Amy J. Staples, 2 vol., London: Aldwych, 1986.
- *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, éd. par John E. Findling et Kimberly D. Pelle, New York, Westport, London: Greenwood, 1990.

- *Bibliographie der Schweizer Presse/Bibliographie de la presse suisse/Bibliografia della Stampa svizzera*, établie par Fritz Blaser, 2 vol., Basel: Birkhäuser, 1956-1958 («Quellen zur Schweizer Geschichte»).
- *Bibliographie zur Schweizer Kunst. Bibliographie zur Denkmalpflege*, réd. par Andreas Morel, Zürich: Eidgenössische Technische Hochschule, <http://www.demap-ethbib.ethz.ch>
- *Bibliography of the History of Art*, réd. par le J. Paul Getty Trust et le CNRS, <http://eureka.rlg.org>.
- *The Books of the Fairs. Materials about World's Fairs, 1834-1916, in the Smithsonian Institution Libraries*, introd. par Robert W. Rydell, Chicago, London: American Library Association, 1992.
- Famy, Colette, *Bibliographie analytique de l'exposition universelle tenue à Paris en 1878*, Paris, 1962.
- *International Exhibitions, Expositions universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography*, éd. en 2002 par Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey et Tammy Lau, <http://www.theo.tucottbus.de/Wolke/eng/Bibliography/kopfl.htm>.
- Martinière, Véronique de la, *Bibliographie des documents ayant paru à l'occasion de l'exposition universelle de 1889 à Paris*, Paris, 1959.
- Parsons, Christopher, Ward, Martha, *A bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press, 1986 («Cambridge studies in the history of art»).
- Signat, Colette, *Bibliographie des documents publiés à l'occasion de l'exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, Paris, 1959.
- «Archives du Ministère des affaires étrangères. Correspondance de la sous-direction commerciale. Affaires diverses (antérieures à 1902). Série dite des «Affaires diverses et contenant les dossiers des affaires commerciales, industrielles, économiques, et sociales traitées par la sous-direction commerciale avant 1902», inventaire dactylographié, s.d.
- Caron, Pierre, *Le versement de l'administration des beaux-arts aux Archives nationales*, tiré à part des *Archives de l'art français*, n.s., t. II, 1908, Paris: s.é., 1909.
- *Comité français des Expositions. Catalogue [des] Archives [et de la] Bibliothèque*, catalogue dactylographié à la Documentation du Musée d'Orsay à Paris [la bibliothèque a été dispersée en 1994; versement partiel à la Bibliothèque des arts décoratifs], 2 classeurs, 1976.
- *[Inventaire des archives du Ministère des affaires étrangères.] Etat numérique des fonds de la correspondance politique, de l'origine à 1871*, Paris: Archives du Ministère des affaires étrangères, 1936.
- *[Inventaire des archives du Ministère des affaires étrangères.] Etat numérique des fonds de la correspondance politique, 1871 à 1896*, Paris: Ministère des affaires étrangères, 1961.
- Rambaud, Mireille, *Les sources de l'histoire de l'art aux Archives nationales*, Paris: Imprimerie nationale, 1955.
- Schmutz-Pfister, Anne-Marie, *Répertoire sommaire des fonds manuscrits conservés dans les bibliothèques et archives de Suisse*, Basel: Krebs, 1992 (1967).
- Smith, Marc, *Archives nationales. Expositions universelles internationales et nationales au XIXe siècle. Répertoire numérique détaillé sélectif des articles de la sous-série F¹² relatifs aux expositions, An VI-1914 (état provisoire)*, document dactylographié, Paris: Archives nationales, 1994.

- *Inventaires suisses d'architecture*, 1850-1920, Bern: Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 1981-[courant].
- *Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, Bern: Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 1927-[courant].
- *L'Art Suisse. Organe [de la Société des peintres et sculpteurs suisses] pour la protection et le développement des intérêts des artistes suisses/Schweizer Kunst. Organ zur Wahrung und Förderung der Interessen schweizerischer Künstler*, 1899-1910.
- *Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft/Feuille fédérale suisse*, 1849-1900.
- *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, 60 nos, Paris, 1867.
- *L'Exposition de Paris (1878). Journal hebdomadaire*, réd. par A. Bitard, Paris: Librairie illustrée et Librairie M. Dreyfous, 40 nos, 1878.
- *L'Exposition de Paris (1889), publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux. Edition enrichie de vues, de scènes, de reproductions d'objets d'art, de machines, de dessins et gravures par les meilleurs artistes*, 80 nos, Paris: Librairie illustrée, 1889-1890.
- *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse, Genève, 1896*, 50 nos, 1895-1896.
- *Procès-verbaux de l'assemblée annuelle de la Société des arts de Genève*, 1850-1856, 1865-1868, 1876-1879, 1886-1890, 1895-1901.

Publications antérieures à 1915

(N.B. Les éditions de correspondances, journaux intimes et autres manuscrits sont classées selon leur date de publication; les rééditions et reprint selon la date de publication initiale).

- About, Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (peinture et sculpture)*, Paris: Hachette, 1855 («Bibliothèque des chemins de fer»).
- About, Edmond, «Salon de 1867», dans: *Le temps*, 22 et 29.5; 4, 13, 22 et 26.6.1867.
- *Actes de la Commission fédérale d'experts pour l'exposition de Londres en 1851*, Bern: Jenni, 1854.
- Aderer, Adolphe, «M. Antonin Proust», dans: *L'artiste*, août 1889, pp. 128-132.
- Ador, Gustave, *Exposition universelle, Paris 1900. Rapport administratif et technique du commissariat général suisse présenté au Haut Conseil fédéral*, Genève: Kündig, 1901.
- *Album autographique. L'art à Paris en 1867. Exposition universelle. 368 gravures. Peinture, sculpture, architecture*, Paris: Le Chevalier, 1867.
- Alphand, Adolphe, *Ministère du commerce et de l'industrie. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Palais, jardins, constructions diverses, installations générales. Monographie*, 2 vol., Paris: Rothschild, 1892.
- Alexandre, Arsène, «Les beaux-arts à l'Exposition», dans: *Le Figaro*, 14.4; 1, 7.5; 16.7; 9.9.1900.
- «Ein Armuthszeugniss», dans: *Sonn- und Feiertags-Courier*, 10.12.1876.
- *Arrêté fédéral concernant la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de Paris en 1878. (Du 27 mars 1877.)*, tiré à part, s.l., s.é., s.d. [1877].
- *Arrêté fédéral concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse (Du 22 décembre 1887)*, tiré à part, s.l., s.é., s.d. [1887].
- «L'art», dans: *La Suisse au XIXe siècle, t. II*, éd. par Paul Seippel, Lausanne: Payot, Bern: Schmid & Francke, 1900, pp. 413-544.
- *L'art à l'Exposition universelle de 1900*, textes de Ernest Babelon, Léonce Bénédict, Henri Béraldi, Fernand Calmettes, Maurice Demaison, Louis de Fourcaud, Edouard Garnier, J. Guadet, André Hallays, Henry Havard, Georges Lafenestre, Gaston Migeon, sous la direction de Jules Comte, Paris: Librairie de l'art ancien et moderne, 1900 [recueil des comptes rendus de l'Exposition universelle, parus dans la *Revue de l'art ancien et moderne* en 1900].
- *L'art ancien à l'Exposition de 1878. Publication de la Gazette des beaux-arts*, dir. par Louis Gonse, Paris: Quantin, 1879.
- *L'art ancien à l'Exposition nationale belge*, dir. par Camille de Roddaz, Bruxelles: Rozez, Paris: Didot, 1882.
- *L'art français [1789-1889]. Publication officielle de la Commission des beaux-arts*, éd. par Antonin Proust, Paris: Baschet, s.d. [1891].
- *L'art moderne à l'Exposition de 1878. Publication de la Gazette des beaux-arts*, dir. par Louis Gonse, Paris: Quantin, 1879.
- «Assemblée orageuse de la Société des artistes français», dans: *Le petit journal*, 5.1.1900.
- Audebrand, Philibert, «Exposition universelle de l'industrie. Coup d'œil général: bronzes, porcelaines, tapis», dans: *L'artiste*, 21.10.1855.
- Audebrand, Philibert, «Exposition universelle de l'industrie. L'art appliqué à la vie intime: la Maison Tahan, porcelaines et cristaux», dans: *L'artiste*, 4.11.1855.
- Audebrand, Philibert, «Exposition universelle de l'industrie. L'école buissonnière», dans: *L'artiste*, 11.11.1855.

- Audebrand, Philibert, «Exposition universelle de l'industrie. Quelques verrières: l'abside de Sainte-Clotilde, La femme adultère, MM. Laurent et Gsell, Les Quatre saisons de Mme la duchesse de Dino, En amour», dans: *L'artiste*, 18.11.1855.
- Audebrand, Philibert, «Exposition universelle de l'industrie. Un dernier coup d'œil - Le buffet-étagère - Que fera-t-on du Palais?», dans: *L'artiste*, 16.12.1855.
- Aurier, G. Albert, «Chronique d'art», dans: *Le moderniste illustré*, 24.8.1889, pp. 138-139 (Genève: Slatkine reprint, 1971).
- «Ausstellungen», dans: *L'art suisse*, 111, 1.6.1911, pp. 476-477.
- Babin, Gustave, *Après faillite. Souvenirs de l'Exposition de 1900*, Paris: Dujarric, 1902.
- Bachelin, Auguste, «Lettre sur l'Exposition universelle», dans: *Musée neuchâtelois*, 1867, pp. 163-171, 224-228, 259-269.
- Bachelin, Auguste, *Les Girardet. Une famille d'artistes neuchâtelois*, tiré à part de *Musée neuchâtelois*, 1869-1870, Neuchâtel: Wolfrath, 1870.
- Bachelin, L., «Notes et impressions sur l'Exposition des beaux-arts à Rome», dans: *Mélanges d'histoire et d'art*, Paris: Fischbacher, 1886; Neuchâtel: Berthoud, 1887 [sic], pp. 59-224.
- Bachelin, L., «Exposition de peinture à Neuchâtel. Mai 1884», dans: *Mélanges d'histoire et d'art*, Paris: Fischbacher, 1886; Neuchâtel: Berthoud, 1887 [sic], pp. 225-349.
- Barbézieux, G., «Chez nos artistes. [Lettre ouverte] A M. Georges Leygues, ministre des beaux-arts», dans: *La paix*, 2.1.1900.
- Barman, Joseph-Hyacinthe, «Rapport du commissaire de la Confédération suisse près l'Exposition universelle des beaux-arts au Conseil fédéral suisse», dans: *Rapports sur l'Exposition universelle des beaux-arts qui a eu lieu à Paris en 1855*, s.l., s.é., s.d. [1856], pp. 3-8.
- Barman, Joseph-Hyacinthe, «Rapport administratif. Rapport au Haut Conseil fédéral sur la gestion du Comité central suisse de l'Exposition universelle de 1855», dans: *Rapports au Conseil fédéral sur la participation de l'industrie et de l'agriculture suisses à l'Exposition universelle de Paris en 1855*, Bern: Weingart, 1857, pp. 5-18.
- Barrault, Alexis, Bridel, G., *Le Palais de l'industrie et ses annexes. Description raisonnée du système de construction en fer et en fonte, adopté dans ces bâtiments, avec dessins d'exécution et tableaux des poids*, Paris: Noblet, 1857.
- Barrès, Maurice, *Un homme libre*, Paris: Imprimerie nationale, 1988 (1889).
- Baud, Maurice, Vautier, Otto, *A propos de l'Exposition nationale des beaux-arts de Vevey 1901. Vœux et éclaircissements relatifs au développement des beaux-arts en Suisse*, supplément à la revue *Genève nouvelle*, septembre 1901.
- Baud, Maurice, «L'art et la 'majorité'», dans: *L'art suisse*, 35-36, 1er semestre 1903, p. 6.
- Baud-Bovy, Daniel, *Peintres genevois*, 2 vol., Genève: Journal de Genève, 1903-1904.
- Baudelaire, Charles, «Exposition universelle 1855. Beaux-Arts», dans: *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. par Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1976 («Bibliothèque de la Pléiade»).
- «Les beaux-arts à l'Exposition universelle» [Extrait d'une critique d'Emile Blavet], dans: *L'artiste*, octobre 1878, pp. 228-231.
- «Les beaux-arts en Suisse», dans: *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel: Administration du Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 1921-1934, vol. 2, pp. 27-28.

- Bénédite, Léonce, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale: la peinture étrangère», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.9.1900, pp. 177-194; 1.11.1900, pp. 483-504; 1.12.1900, pp. 577-592.
- Bénédite, Léonce, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-arts*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1904.
- Bénédite, Léonce, *La peinture au XIXe siècle d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris: Flammarion, s.d. [1909].
- Berger, Georges, *Notes sur la mosaïque*, tiré à part du *Bulletin de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris: Pougin, 1876.
- Berger, Georges H., *Les Expositions universelles internationales. Leur passé, leur rôle actuel, leur avenir*, Paris: Rousseau, 1901.
- Bergerat, Emile, «Art contemporain. Section suisse. Simon Durand», dans: *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, dir. par Emile Bergerat, 2 vol., Paris: Baschet, 1878.
- «Bericht über die schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1840, nebst einer Aufzählung der jetzt lebenden schweizerischen Künstler», dans: *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1842*, Nouvelle série, II, pp. 2-10.
- «Bericht über die schweizerische Kunstausstellung des Jahres 1842», dans: *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1843*, Nouvelle série, III, pp. 11-15.
- «Bericht über die Schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1844» dans: *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1845*, nouvelle série, V, pp. 10-14.
- «Bericht über die Kunstausstellungen von 1846-1854», dans: *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1856*, nouvelle série, XVI, pp. 7-15.
- Bernard, Emile, «Au palais des beaux-arts. Notes sur la peinture», dans: *Le moderniste illustré*, 27.7.1889, pp. 108-110 (Genève: Slatkine reprint, 1971).
- Bertall, «La tribune de l'école française [exposition chez Durand-Ruel en 1878]», dans: *L'artiste*, septembre 1878, pp. 151-155.
- Beulé, Charles-Ernest, *Causeries sur l'art*, Paris: Didier, 1867.
- Blanc, Charles, «La Société des Arts-Unis», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1860, pp. 257-265.
- Blanc, Charles, «Exposition universelle de 1867», dans: *Le temps*, 12.4; 15.5; 5 et 19.6; 2, 16, 23 et 24.10; 6 et 7.11.1867.
- Blanc, Charles, «Exposition universelle. L'école française», dans: *Le temps*, 22 et 29.8; 7, 15 et 21.9.1878.
- Blanc, Charles, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris: Renouard, 1878.
- Bolley, Pompejus, «Rapport technique», dans: *Rapports au Conseil fédéral sur la participation de l'industrie et de l'agriculture suisses à l'Exposition universelle de Paris en 1855*, Bern: Weingart, 1857, pp. 19-24.
- Bolley, P.A., «Rapport technique sur la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de l'industrie, tenue à Londres en 1862. Rédigé sur la demande du haut Conseil fédéral suisse et avec utilisation des rapports spéciaux des membres suisses du Jury international», dans: *Rapports sur l'Exposition internationale de l'industrie et des beaux-arts tenue à Londres en 1862, présentés au Département fédéral de l'Intérieur*, Bern: imprimerie Rieder & Simmen, 1863.
- Bolley, Pompée, «La participation de la Suisse à l'Exposition universelle de 1867. Rapport technique adressé à la Commission d'exposition fédérale suisse», dans:

- Rapports sur la participation de la Suisse à l'Exposition Universelle de 1867, avec catalogue*, Bern: Wyss, 1868.
- Bonjour, Emile, *Le Musée Arlaud, 1841-1904, son fondateur, ses bienfaiteurs, son histoire, son avenir, Gleyre et le canton de Vaud*, Lausanne: Bridel, 1905.
 - Bonnaffé, Edmond, «Exposition universelle de 1889: Au Trocadéro», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1889, pp. 5-11.
 - Bonnin, A., *Les écoles française et étrangères en 1867*, Paris: Dentu, 1868.
 - *Botschaft des Bundesrates an die hohe Bundesversammlung, betreffend die Weltausstellung von 1878 in Paris (vom 9. März 1877)*, s.l., s.é., s.d. [1877].
 - Brennwald, C., *Bericht des Herrn Brennwald an das eidg. Departement des Innern über die projektierte Einrichtung der schweizerischen Abtheilung der internationalen Ausstellung zu Paris im Jahr 1867 (vom 30. Juni 1865)*, s.l., 1865.
 - Burty, Philippe, *Chefs-d'œuvre des arts industriels. Céramique. Verrerie et vitraux. Emaux. Métaux. Orfèvrerie et bijouterie. Tapisserie*, Paris: Ducrocq, 1866.
 - Castagnary, *Salons (1857-1870)*, préface d'Eugène Spuller, 2 vol., Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892.
 - *Catalogue* [de la première Exposition de la Société nationale des beaux-arts au 26 du Boulevard des Italiens], Paris, Société nationale des beaux-arts, février 1864.
 - *Catalogue de l'exposition préalable des œuvres d'art présentées par les artistes suisses pour l'Exposition universelle de Paris, février 1889*, Genève: imprimerie centrale genevoise, 1889.
 - *Catalogue de l'exposition préliminaire d'œuvres d'artistes suisses destinées à l'Exposition universelle de Paris, 1900*, cat. exp., Genève, Bâtiment électoral, 1900, Genève: imprimerie Weber, Ville de Genève, 1900.
 - *Catalogue de l'Exposition suisse de peintures, dessins, sculptures, émaux, etc., à Genève, dans la grande salle du Bâtiment électoral, 1856*, Genève: Sabot, 1856.
 - *Catalogue des œuvres inédites de sculpture, peinture et dessins de J. Clésinger, Officier de la Légion d'honneur, exposées Rue Royale no 9*, cat. exp., Paris: Panckoucke, 1867.
 - *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S.M. l'Empereur, au Salon annexe - Palais des Champs-Élysées - le 15 mai 1863*, reprint dans: *Modern Art in Paris. Salons of the «Refusés»*, éd. par Theodore Reff, New York, London: Garland, 1981.
 - *Catalogue des tableaux de M. Edouard Manet exposés Avenue de l'Alma en 1867*, cat. exp., Paris: impr. Poupart-Davyl, 1867.
 - *Catalogue of the Exhibition of Swiss Art at 168, New Bond Street. With Illustrations from Sketches made by the Artists, and Notes by Lawrence Harvey, with an Historical Sketch of the Development of Art in Geneva by Robert Harvey, Ph.D.*, cat. exp., London, 1881.
 - *Catalogue officiel de la grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1851, rédigé et traduit par G.F. Duncombe et F.M. Harman, deuxième édition entièrement revue et corrigée sur la dernière édition anglaise, et augmentée d'une introduction historique, d'une notice descriptive du bâtiment, etc. par F. Hilaire d'Arcis*, London: Spicer, Clowes, s.d. [1851].
 - *Catalogue suisse de l'Exposition universelle internationale de Paris en 1878*, Zürich: Füssli, 1878.
 - Champfleury, «Du réalisme. Lettre à Madame Sand», dans: *L'artiste*, 2.9.1855.
 - Champier, Victor, *Les beaux-arts en France et à l'étranger. L'année artistique. L'administration, les musées, les écoles, le Salon annuel, l'Exposition universelle, les*

- ventes de l'Hôtel Drouot, l'art en province, l'art à l'étranger, bibliographie et nécrologie, documents officiels. Année 1878*, Paris: Quantin, 1879.
- Châtelain, Léon, Giron, Charles, Jeanneret, Gustave, *A propos de l'Exposition nationale des beaux-arts de Vevey 1901. Réponse de la Commission de placement à Messieurs Maurice Baud et Otto Vautier*, s.l., s.é., s.d. [1901].
 - Chaumelin, Marius, *L'art contemporain. La peinture à l'Exposition universelle de 1867. Salons de 1868, 1869, 1870. Envois de Rome, Concours, etc.*, introd. par W. Bürger, Paris: Renouard, 1873.
 - *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, dir. par Emile Bergerat, 2 vol., Paris: Baschet, 1878.
 - Chennevières, Philippe de, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts*, Paris: Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts (Direction des beaux-arts), s.d. [1876].
 - Chennevières, Philippe de, *Allocutions prononcées dans diverses solennités intéressant la Direction des beaux-arts (1874-1878)*, Bellème: impr. Ginoux, 1878.
 - Chennevières, Philippe de, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, Paris: Arthena reprint, 1979 (1883-1889).
 - Cherbuliez, Victor, «La peinture à l'Exposition universelle», dans: *Revue des deux mondes*, 1 et 15.8.1878.
 - Chesneau, Ernest, *Peinture. Sculpture. Les nations rivales dans l'art*, Paris: Didier, 1868.
 - «Chronique», dans: *Le temps*, 9.4; 7, 9, 25 et 26.5.1878.
 - «Chronique française. Musée des arts décoratifs», dans: *L'art*, 1879/1, p. 303.
 - [Clarétie, Jules], *Les artistes français à l'Exposition universelle de 1878*, Paris: Decaux, 1879.
 - Clément, Charles, «Exposition universelle. Beaux-arts», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 28.3; 11.4; 1.7; 1 et 28.8; 4, 9; 21, 27 et 31.10.1867.
 - Clément, Charles, «Exposition annuelle des Champs-Élysées», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 et 30.4; 4, 10, 17 et 31.5; 5 et 15.6.1867.
 - Clément, Charles, *Gleyre. Etude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Genève et Neuchâtel: Sandoz; Paris: Didier, 1878.
 - Clément, Charles, «Exposition universelle. Beaux-Arts», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 2, 6, 11, 17, 21, 23, 26.5; 13.6.1878.
 - Clément, Charles, «Salon de 1878», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 31.5; 4, 9, 22, 28.6; 6, 11, 20.7.1878.
 - Clisson, Eugène, «M. Bouguereau à Berlin», dans: *L'événement*, 18.4.1891.
 - *Comité français des expositions à l'étranger. Historique, 1890-1910*, Paris: Bourse de commerce, s.d. [1910].
 - C[omettant], O[scar], «De Paris à Melbourne», dans: *Le temps*, 8.3.1889.
 - «Communications officielles [du Comité central de la Société des peintres et sculpteurs suisses]. Exposition des Beaux-Arts de 1900 à Paris», dans: *L'art suisse*, 2, septembre 1899, pp. 11-12.
 - Coquiot, Gustave, «Les Beaux-Arts à l'Exposition», dans: *La Plume*, 11, 1900, pp. 332-334.
 - Cosse, Victor, «Les beaux-arts de Suisse», dans: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 15e livraison, 21.6.1867, pp. 227-231.
 - Courajod, Louis, *Exposition rétrospective de Milan en 1874. Lettre au directeur de la Gazette des beaux-arts*, tiré à part de la *Gazette des beaux-arts*, 1.4.1875, Paris: Dumoulin, 1875.

- Dayot, Armand, *Un siècle d'art. Notes sur la peinture française à l'Exposition centennale des beaux-arts, suivies du catalogue complet des œuvres exposées*, Paris: Plon, 1890.
- Delécluze, Etienne-Jean, *Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert, suivie de la description des quatre tableaux de ce peintre: L'Improvisateur napolitain - La Madone de l'Arc - Les Moissonneurs - Les Pêcheurs de l'Adriatique*, Paris: Rittner et Goupil, 1838.
- Delécluze, Etienne-Jean, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris: Charpentier, 1856.
- Démy, Adolphe, *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris*, Paris: Picard, 1907.
- Des Hous, Henri, «Les Salons», dans: *République française*, 7.1.1900.
- Desnoyers, Fernand, «Du réalisme», dans: *L'artiste*, 9.12.1855.
- Didron, Edouard, *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupes I, II, III, IV et V. Rapport d'ensemble sur les arts décoratifs*, Paris: Ministère de l'agriculture et du commerce, 1882.
- Drouyn de Lhuys, Edouard, *Les neutres pendant la Guerre d'Orient. Mémoire lu à l'Académie des sciences morales et politiques dans la séance du 4 avril 1868*, Paris: s.é., 1868.
- Dubois, Henri, Jolly, César, Delafoy, *Palais de l'Exposition universelle de 1867. Projet présenté à la Commission impériale*, Argenteuil: Worms, 1865.
- Dubouché, Adrien, «La céramique contemporaine à l'Exposition universelle de 1878», dans: *L'art*, 1878/4, pp. 49-64, 73-90.
- Dubufe, Guillaume, «Classe 7. Peinture, cartons et dessins. Rapport du Jury international», dans: *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury international. Groupe II. Œuvres d'art. Classes 7 à 10*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1904, pp. 1-63.
- [Duc de Valmy], *Projet d'établir l'Exposition universelle dans le Parc de Bercy*, Paris: Renou et Maulde, 1865.
- DuCamp, Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855. Peinture - Sculpture. France, Angleterre, Belgique, Danemarck, Suède et Norvège, Suisse, Hollande, Allemagne, Italie*, Paris: Librairie nouvelle, 1855.
- DuCamp, Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris: Renouard, 1867.
- Duchosal, Louis, «Exposition des Beaux-Arts, I», dans: *Le Genevois*, 23.2.1889.
- Duchosal, Louis, «Exposition des Beaux-Arts », dans: *Journal de Genève*, 29.6.1896.
- «Du jury aux expositions nationales des beaux-arts, Genève», dans: *L'art suisse*, 42, janvier 1904, pp. 42.
- Dupont, Léonce, «Courrier politique», dans: *Journal de Lot et Garonne*, 21.1.1877.
- Dupré, Paul, Ollendorff, Gustave, *Traité de l'Administration des beaux-arts. Historique, législation, jurisprudence. Ecoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres*, 2 vol., Paris: Dupont, 1885.
- Durand-Gréville, E., «L'Exposition centennale de 1889», dans: *L'artiste*, janvier 1890, pp. 2-14; avril 1890, pp. 260-272.
- Duranty, «Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture», dans: *Gazette des beaux-arts*, juillet 1878, pp. 50-62; août 1878, pp. 147-168.
- Duret, Théodore, *Les peintres français en 1867*, Paris: Dentu, 1867.
- Duret, Théodore, *Les peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, avec un dessin de Renoir, Paris: Librairie parisienne, mai 1878.

- «Ecoles et musées d'art industriel. Le projet de M. Antonin Proust», dans: *L'art*, 1879/2, pp. 21.
- Eggenschwyler, Konrad, *Die Förderung der nationalen Kunst durch die Eidgenossenschaft. Eingabe an die Hohe Bundesversammlung im Auftrage der Schweizerischen Kunstliga*, Bern: Jent & Reinert, 1887.
- «Die Eidgenossenschaft und die Kunst», dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.6.1887.
- «Einige Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. 3. Die Schweizerische Kunst», dans: *Die Ostschweiz*, 27.6.1900.
- Enault, Louis, «Peintres et statuaires. M. Eugène Delacroix. Louis Hamon», dans: *Figaro*, 8.4.1855.
- Enault, Louis, «Peintres et sculpteurs. M. Courbet. Madame Frédérique O'Connel. M. Ricard. M. Schnetz. M. Paul Chenavard», dans: *Figaro*, 22.4.1855.
- Enault, Louis, «Exposition universelle, III, Beaux-Arts», dans: *Figaro*, 6, 27.5; 3, 10, 17.6; 1.7.1855.
- *Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris (1900), publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux et des meilleurs artistes*, Paris: Librairie illustrée, Montgredien et Cie, s.d.
- «Enseignement du dessin [arrêté ministériel du 21.5.1878]», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 25.5.1878, pp. 161-162.
- *Erklärungen der eidgenössischen Kunstkommission zu der Broschüre des Herrn Alt-Bundesrichter Dr. Winkler: Misstände in der Schweizerischen Kunstpflege*, Bümpliz: Benteli, 1912.
- *Erste Internationale Kunstausstellung der Schweiz in Interlaken/Première Exposition internationale de beaux-arts en Suisse à Interlaken*, cat. exp., Interlaken, Kursaal, 20.7-10.9.1909.
- *Etudes sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Etudes générales du palais, au point de vue de la disposition et de la structure - Matières premières - Industries qui dépendent du bâtiment - Peinture - Génie civil - Mobilier et orfèvrerie - Architecture - Enseignement - Bibliographie*, recueil des pages spéciales éditées par la Gazette des architectes et du bâtiment en 1867, Paris: Morel, s.d.
- *Examen préalable des œuvres d'art Suisses inscrites pour l'Exposition universelle de 1867. Arrêté de la Commission fédérale, 20 décembre 1866*, Aarau: imprimerie Sauerlaender, 1866.
- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais national le 26 décembre 1850*, Paris: Vinchon, 1850.
- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais-Royal le 1er avril 1852*, Paris: Vinchon, 1852.
- *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés aux Menus-Plaisirs le 15 mai 1853*, Paris: Vinchon, 1853.
- «L'Exposition», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 15.4.1900.
- «Exposition à Budapest au printemps 1910», dans: *L'art suisse*, 92, 1.11.1909.
- *Exposition des beaux-arts de 1855. Liste par ordre alphabétique des artistes étrangers et français dont les ouvrages sont exposés au Palais des beaux-arts, Avenue Maignan*, Paris: Vinchon, 1855.
- *Exposition des produits de l'industrie, à Londres, en 1851*, notice publiée par la Classe d'industrie et de commerce de Genève, Genève: imprimerie Bonnant, 2 avril 1851.
- *Exposition internationale et universelle de Philadelphie, 1876. France. Rapports*, Paris: Commission supérieure des expositions internationales, 1877.

- *Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1880*, Paris: Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts (Sous-secrétariat d'Etat des beaux-arts), 1879.
- *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'empereur. Tome VIII. VIe Groupe. XXXe Jury, application des arts à l'industrie*, Paris: Imprimerie impériale, 1856.
- *Exposition universelle de 1855. Atlas descriptif dressé par ordre de S.A.I. le Prince Napoléon, Président de la Commission Impériale*, Paris: impr. de Kaepelin, s.d. [1855?].
- *Exposition universelle de 1855. Catalogue des exposants de la Confédération suisse*, Paris: imprimerie Pinard-Dentan & Cie, 1855.
- *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des beaux-arts, Avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, suivi de 4 suppléments, Paris: Vinchon, 1855, reprint, New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle de 1855. Système de classification (Publié conformément à l'article 16 du Règlement général) pour servir de base à la composition des collections de produits à exposer, au classement de ces produits dans le Palais de l'Exposition, et aux travaux du Jury international; avec une introduction sur les Règles à suivre pour choisir et grouper les objets à exposer*, Paris: Commission impériale, s.d. [1855].
- *Exposition universelle de 1867 à Paris. Association de garantie formée sous les auspices de la Commission impériale (...). Liste des souscripteurs. Situation au 1er juin 1865*, Paris: Panckoucke, 1865.
- *Exposition universelle de 1867, à Paris. Règlement général (7 juillet 1865), auquel sont annexés: 1. Un tableau récapitulatif des dates assignées aux diverses opérations de l'Exposition; 2. Le système de classification des produits exposés; 3. Le modèle de la demande d'admission*, Paris: Commission impériale, 1865.
- *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale, 1ère livraison, Œuvres d'art (Groupe I, classes 1 à 5)*, Paris: Dentu, s.d. [1867], reprint, London et New York: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle de 1867. Rapports sur la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de 1867, avec catalogue*, Bern: Wyss, 1868.
- *Exposition universelle de 1867. Plan-guide du palais et du parc publié par la Commission impériale*, Paris: Dentu, 1867.
- *Exposition universelle de Vienne. Statistique des journaux suisses en 1872, présentée par la Commission fédérale de statistique pour le groupe 26*, Bâle: imprimerie Wittmer, 1873.
- «Exposition universelle. Les récompenses», dans: *L'artiste*, novembre 1878, pp. 326-329.
- *L'Exposition universelle de 1878 illustrée. Quatre-vingt-sept belles gravures sur bois. Texte descriptif par S. de Vandières*, Paris: Calmann Lévy, 1879.
- *Exposition universelle de 1878 à Paris. Exposition historique de l'art ancien et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe. Règlement spécial*, Paris: Commissariat général, s.d. [19 mars 1877].
- *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général. Tome I. Groupe I, Œuvres d'art. Classes 1 à 5*, Paris: Imprimerie nationale, 1878, reprint, New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).

- *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Beaux-arts. Exposition centennale de l'art français (1789-1889)*, Lille: Danel, 1889.
- *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Tome premier. Groupe I. Œuvres d'art. Classes 1 à 5*, Lille: Danel, 1889, reprint New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, Lille: Danel, 1889.
- *Exposition universelle de 1889. Catalogue illustré des beaux-arts (1789-1889)*, publié sous la dir. de F.-G. Dumas, Lille: Danel, Paris: Baschet, 1889, reprint New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle de 1889. Les beaux-arts et les arts décoratifs. L'art français rétrospectif au Trocadéro*, éd. par Louis Gonse et Alfred de Lostalot, Paris: *Le temps*, s.d.
- «Exposition universelle», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 9.2.1889, pp. 42-43.
- «L'Exposition universelle», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 9.2.1889, pp. 66-67.
- *Exposition universelle de 1889. Les beaux-arts et les arts décoratifs. L'art français rétrospectif au Trocadéro*, éd. par Louis Gonse et Alfred de Lostalot, textes de Ed. Bonnaffé, A. de Champeaux, Philippe de Chennevières, Henry de Chennevières, Alfred Darcel, L. Falize, Ed. Garnier, Louis Gonse, Maurice Hamel, Henry Havard, Paul Mantz, Emile Molinier, Paris: *Journal Le temps*, s.d. [1890].
- *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Alfred Picard [...]. Groupe I. Œuvres d'art. Classes 1 à 5 bis*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, 1890.
- *Exposition universelle de 1900. Liste des récompenses distribuées aux exposants le 18 août 1900. Supplément annexe au Journal officiel du 18 août 1900*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1900.
- *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Projet de classification générale des objets exposés*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, 1894.
- *Exposition universelle internationale de 1900. Liste de MM. les membres des commissariats étrangers près l'Exposition universelle de 1900, 15 décembre 1899*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1899.
- *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*, Paris: Baschet, 1900, reprint New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle internationale de 1900. Catalogue général officiel. Exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*, Paris: Lemercier; Lille: Danel, 1900.
- *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II. Œuvres d'art. Classes 7 à 10*, Lille: Danel, s.d. [1900], reprint, New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'Exposition décennale des beaux-arts, de 1889 à 1900*, Paris: Baschet, s.d. [1900], reprint, New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).

- *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'Exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889*, Paris: Baschet, s.d. [1900], reprint, New York et London: Garland, 1981 («Modern Art in Paris, 1855 to 1900», éd. par Theodore Reff).
- *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel. Œuvres d'art. Exposition centennale de l'art français (1800-1889)*, Lille: Danel, s.d. [1900].
- *Exposition universelle de 1900. Les beaux-arts et les arts décoratifs*, textes de Léonce Bénédite, J. Cornély, Clément-Janin, Gustave Geffroy, J.-J. Guiffrey, Eugène Guillaume, Georges Lafenestre, Lucien Magne, P. Frantz Marcou, Camille Mauclair, Roger Marx, André Michel, Auguste Molinier, Emile Molinier, Salomon Reinach, Paris: Gazette des beaux-arts, s.d. [1900].
- «Les expositions d'art des deux palais des Champs-Élysées», dans: *Le temps*, supplément au no du 1.5.1900.
- «Expositions de la Société des peintres et sculpteurs suisses (Proposition de M. Otto Vautier)», dans: *L'art suisse*, 28-34, 2e semestre 1902, p. 8.
- *Expositions internationales, Londres 1871, France, Rapports*, Paris: Commission supérieure des expositions internationales, 1872.
- *Expositions internationales, Londres 1872, France, Rapports*, Paris: Commission supérieure des expositions internationales, 1873.
- F., «Schweizerische Kunst», dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.4.1890.
- F., «Lettre de Paris. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle», dans: *Gazette de Lausanne*, 30.6.1900.
- Falize, L. (fils), «Exposition universelle. Les industries d'art au Champ de Mars», avec un post-scriptum de Louis Gonse, dans: *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, pp. 217-260; octobre 1877, pp. 601-633.
- Feer-Herzog, Carl, «Rapport administratif du commissaire général suisse à l'Exposition universelle à Paris en 1867», dans: *Rapports sur la participation de la Suisse à l'Exposition Universelle de 1867, avec catalogue*, Bern: Wyss, 1868.
- *Fifth Annual Exhibition in London of Paintings by Artists of the French School*, cat. exp., London, The Gallery, 120 Pall Mall, 1858.
- *First Annual Exhibition of the French School of the Fine Arts*, cat. exp., London, The Gallery, 121 Pall Mall, 1854.
- Fontainas, André, «Art moderne. Eugène Delacroix, et quelques autres, à l'Exposition universelle. Mémento», dans: *Mercure de France*, 33, février 1900, pp. 522-527.
- Fontainas, André, «L'Exposition centennale de la peinture française», dans: *Mercure de France*, juin 1900, pp. 651-669; juillet 1900, pp. 132-160; août 1900, pp. 388-412.
- Fourcaud, Louis de, «La peinture d'histoire», dans: *L'art français [1789-1889]. Publication officielle de la Commission des beaux-arts*, éd. par Antonin Proust, Paris: Baschet, s.d. [1891].
- *Fourteenth Annual Exhibition in London, of Pictures, the Contributions of Artists of the French and Flemish Schools*, cat. exp., London, The Gallery, 120 Pall Mall, 1867.
- *Fourth Annual Exhibition of Paintings by Artists of the French School*, cat. exp., London, The Gallery, 121 Pall Mall, 1857.
- Français, Maurice, «Nos peintres à Stuttgart. Une note pince-sans-rire; chez M. Roll; tout s'explique; distinguons; les Français à Munich», dans: *Le Voltaire*, 5.3.1891.
- Frantz Marcou, P., «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: les bronzes», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.8.1900, pp. 122-134.

- Frantz Marcou, P., «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: le fer», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.10.1900, pp. 307-316.
- Frantz Marcou, P., «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: les ivoires», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1900, pp. 479-494.
- Frontis, «Notes parisiennes. Sus aux pontifes!», dans: *L'Événement*, 8.1.1900.
- Gaillard, Louis, «Le mécontentement des artistes», dans: *Le petit bleu*, 6.1.1900.
- Galichon, Emile, [faire-part de la mort d'Ingres], dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.2.1867, pp. 105-106.
- Galichon, Emile, «Les beaux-arts à l'Exposition universelle», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.5.1867, pp. 409-414.
- Galichon, Emile, «Exposition universelle de 1867. Catalogue général publié par la Commission impériale, édité par E. Dentu», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1867, pp. 587-592.
- Gallé, Emile, *Exposition universelle de 1889. Groupe III. Classe 17 (Meubles à bon marché et meubles de luxe). Notes remises au Jury sur sa production et catalogue de son envoi*, Nancy: Imprimerie coopérative de l'Est, 1889.
- Gamilly, Hector, «L'exposition des arts rétrospectifs au Trocadéro», dans: *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 39, pp. 307-309; 40, pp. 318-319.
- [Garnier, Charles], *Ministère du commerce et de l'industrie. Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux, Groupe de bâtiments à construire au Champ-de-Mars pour l'Histoire de l'habitation. Premier lot. Constructions pittoresques. Marché à forfait invariable. Clauses et conditions particulières applicables à la construction à forfait, par voie d'entreprise générale*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- [Garnier, Charles], *Ministère du commerce et de l'industrie. Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux, Groupe de bâtiments à construire au Champ-de-Mars pour l'Histoire de l'habitation. Deuxième lot. Constructions architecturales. Marché à forfait invariable. Clauses et conditions particulières applicables à la construction à forfait, par voie d'entreprise générale*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Garnier, Charles, Ammann, A., *L'habitation humaine*, Paris: Hachette, 1892.
- Gaubin, Joannès, «Coup d'œil général sur l'Exposition universelle des beaux-arts», dans: *La revue du Lyonnais*, XI, 1855, pp. 397-405; XII, 1856, pp. 87-100.
- Gauguin, Paul, «Notes sur l'art à l'Exposition universelle», dans: *Le moderniste illustré*, 4.7.1889, pp. 84-86; 13.7.1889, pp. 90-91 (Genève: Slatkine reprint, 1971).
- Gauguin, Paul, «Qui trompe-t-on ici?», dans: *Le moderniste illustré*, 21.9.1889, pp. 170-171 (Genève: Slatkine reprint, 1971).
- Gautier, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe (1855)*, 2 vol., Paris: Lévy, 1856.
- Gautier, Théophile, *Impressions de voyages en Suisse*, introd. par Marc Eigeldinger, Lausanne: L'âge d'homme, 1985 (Poche Suisse).
- *Gazette des architectes et du bâtiment. Etudes sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, Paris: Morel, s.d. [1867].
- Geffroy, Gustave, «Solution possible pour le jury de peinture», dans: *Le Journal*, 20.1.1900.
- Geffroy, Gustave, «Les peintres suisses à Paris», dans: *Le National Suisse*, 21.6.1900.
- Geffroy, Gustave, «Promenade à l'Exposition», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1900, pp. 5-24.

- Geffroy, Gustave, *La vie artistique. Septième série. Souvenirs de l'Exposition de 1900*, Paris: Floury, 1901.
- Geffroy, Gustave, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition universelle de 1900*, Paris: Librairie centrale des beaux-arts, s.d. [1902].
- Gérault, Georges, *Les Expositions universelles envisagées au point de vue de leurs résultats économiques*, Paris: Librairie de la Société du recueil général des lois et des arrêts, 1902.
- Girardet, Max, «Ce qui nous console un peu!», dans: *L'art suisse*, 2, septembre 1899, pp. 1-8.
- Girardet, Max, «Pétition aux Chambres fédérales», dans: *L'art suisse*, 4, janvier 1900, p. 5.
- Girardet, Max, «L'Exposition préliminaire de 1900 à Genève et son organisation», dans: *L'art suisse*, 5, février 1900, pp. 1-4.
- Girardet, Max, «Communications officielles. Exposition des Beaux-Arts de 1900 à Paris», dans: *L'art suisse*, 5, février 1900, p. 5.
- Girardet, Max, «Exposition suisse des Beaux-Arts à Paris en 1900», dans: *L'art suisse*, 7, juillet 1900, p. 1.
- G[irardet], M[ax], «Sécession», dans: *L'art suisse*, 61, août 1906, pp. 237-239.
- Giron, Charles, Sandreuter, Hans, *1900. Exposition universelle de Paris. Suisse. Peinture, cartons, dessins. Classe 7. Rapports*, Genève: Imprimerie Kündig, 1900.
- [Gleyre, Charles, et al.], «Rapport sur la participation de la Suisse à l'Exposition universelle de 1867. Groupe 1. Œuvres d'art», dans: *Feuille fédérale suisse*, 7.3.1868, pp. 293-300.
- Godet, Philippe, «A l'exposition fédérale des beaux-arts», *Gazette de Lausanne*, 31.5.1890.
- Godet, Philippe, *Art et patrie. Auguste Bachelin d'après son œuvre et sa correspondance*, Neuchâtel: Attinger, 1893.
- Godet, Philippe, *Le peintre Albert de Meuron d'après sa correspondance avec sa famille et ses amis*, Neuchâtel: Attinger, 1901.
- Godet, Pierre, «A propos du Salon suisse», dans: *L'art suisse*, 48, novembre 1904, pp. 103-104.
- Godet, Pierre, «Le Salon suisse et l'opinion», dans: *L'art suisse*, 49, décembre 1904, pp. 113-115.
- Gœtschy, Gustave, «La peinture militaire. Exposition de la rue Chaptal», dans: *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, dir. par Emile Bergerat, Paris: Baschet, 1878, vol. 1, pp. 15-16.
- Goncourt, Jules et Edmond, «La peinture à l'Exposition de 1855», dans: *Etudes d'art. Le Salon de 1852 - La peinture à l'Exposition de 1855*, préface de Roger Marx, Paris: Librairie des bibliophiles, Flammarion, s.d. [1894].
- Gonse, Louis, «Coup d'œil à vol d'oiseau sur l'Exposition universelle», dans: *Gazette des beaux-arts*, juin 1878, pp. 481-492.
- Gonse, Louis, «Le jury des beaux-arts de l'Exposition universelle», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 13.7.1878, pp. 195-196.
- Gonse, Louis, «Exposition universelle de 1889: coup d'œil avant l'ouverture», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.5.1889, pp. 352-358.
- Gonse, Louis, «Exposition universelle de 1889: coup d'œil sur les beaux-arts», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1889, pp. 473-477.
- Gourdault, Jules, *La Suisse. Etudes et voyages à travers les 22 cantons*, 2 vol., Paris: Hachette, 1879-1880.
- Gourdault, Jules, *La Suisse pittoresque*, Paris: Hachette, 1882 («Bibliothèque des écoles et des familles»).

- *Grand Album de l'Exposition Universelle 1867. 150 dessins par les premiers artistes de la France et de l'étranger*, Paris: Michel Lévy frères, 1868.
- Grand-Carteret, John, «Une Direction des beaux-arts en Suisse», dans: *Courrier de l'art*, 7.3.1884.
- *The Great Exhibition. London's Crystal Palace Exposition of 1851*, reprint de *Art Journal Illustrated Catalogue of the Industry of All Nations*, New York: Gramercy, 1995 (1851).
- Greder, Léon, *Loisirs d'art. Mélanges. La peinture étrangère à l'Exposition de 1900*, Paris: s.é., 1901.
- Grosclaude, Frédéric, *M. Guizot et le Sonderbund, par un protestant suisse*, Paris: de Soyf, s.d. [1865].
- Grothe, Hermann, *Die Betheiligung Deutschlands an der Pariser Ausstellung 1878*, Berlin: Springer, 1876 («Sammlung wissenschaftlicher und kritischer Schriften aus den Gebieten der Volkswirtschaft und Technologie», 4).
- Gruyer, Anatole, «Application de l'art à l'industrie. Rapport», dans: *Expositions internationales, Londres 1871, France, Rapports*, Paris: Commission supérieure des expositions internationales, 1872.
- Gsell, Jules-Gaspard, «Exposition universelle de Paris, en 1855. Rapport sur les beaux-arts (section suisse)», dans: *Rapports sur l'Exposition universelle des beaux-arts qui a eu lieu à Paris en 1855*, s.l., s.é., s.d. [1856], pp. 9-16.
- *Guide illustré du Bon Marché. L'Exposition et Paris au Vingtième Siècle*, Paris: Magasins du Bon Marché, 1900.
- *Guide officiel à l'Exposition universelle de 1867. Vade-mecum du visiteur*, Paris: Dentu, s.d. [1867].
- Guiffrey, J.J., «Exposition universelle. La peinture et la sculpture», dans: *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 30.4.1867, pp. 57-60.
- Guiffrey, J.-J., «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Les tapisseries à l'Exposition rétrospective et à l'Exposition contemporaine», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.8.1900, pp. 89-103; 1.9.1900, pp. 222-236.
- Guillaume, Eugène, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La sculpture au XIXe siècle», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.12.1900, pp. 505-526.
- Guinaudeau, B., «Expulsion universelle», dans: *L'Aurore*, 10.1.1900.
- Guyot de Fère, François-Fortuné, «Beaux-arts», dans: *Journal des arts, des sciences et des lettres, et de l'Exposition universelle*, 14.4; 25.5; 16.6; 6 et 26.7; 16 et 31.8; 22.9; 10.10; 4.11; 13 et 31.12.1855.
- Guyot de Fère, François-Fortuné, «Revue», dans: *Journal des arts, des sciences et des lettres*, 1.2; 1.3.1867.
- Guyot de Fère, François-Fortuné, «Salon de 1867», dans: *Journal des arts, des sciences et des lettres*, 1 et 15.5; 1 et 15.6; 1.7.1867.
- Hablützel, Albert, *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Schweizerischen Kunstvereins 1806-1906*, Winterthur: Buchdruckerei Winterthur, 1906.
- Hallays, André, «En flânant. Le congrès de l'art public», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 et 17.8.1900.
- Hamel, Maurice, «Salon de 1889», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1889, pp. 441-453; 1.7.1889, pp. 20-26.
- Hamel, Maurice, «Les écoles étrangères», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.9.1889, pp. 225-256; 1.10.1889, pp. 368-388.
- Hénard, Eugène, *L'Exposition universelle de 1900 devant le Parlement. Pourquoi il est nécessaire d'exécuter le projet issu du concours public de 1894 et des travaux du jury*, Paris: Delarue, 1896.

- Henriet, Frédéric, «Exposition universelle de l'industrie. Peinture sur verre. M. Coffetier», dans: *L'artiste*, 2.9.1855.
- Hilaire d'Arcis, F., «Introduction historique», dans: *Catalogue officiel de la grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1851, rédigé et traduit par G.F. Duncombe et F.M. Harman, deuxième édition entièrement revue et corrigée sur la dernière édition anglaise, et augmentée d'une introduction historique, d'une notice descriptive du bâtiment, etc. par F. Hilaire d'Arcis*, London: Spicer, Clowes, s.d. [1851], pp. 7-15.
- *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, dir. par André Michel, 8 tomes, Paris: Armand Colin, 1905-1929.
- Hodel, Ernst, *Schweizerische Kunstpflege. Replik auf die Erklärung des Zentralvorstandes der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten. Antwort auf den Winterthurer Vortrag des Herrn C.A. Loosli*, tiré à part du *Zürcher Post*, 14.1.1911 [sic; 1912].
- Hüni, Emilie, «Die Schweizer Künstler im „Salon“ und auf der Weltausstellung. IV», dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.9.1889.
- Hustin, A., «Exposition universelle de 1889. Les peintres du Centenaire», dans: *L'art*, 1889/1, pp. 145-149, 168-170, 231-234, 256-258, 287-288; 1889/2, pp. 13-15, 28-30, 45-48, 65-66, 100-102, 105-106, 145-149, 165-168, 193-198, 225-228, 237-241.
- *L'Illustration. Journal hebdomadaire universel*, Paris, années 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900.
- *Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867*, Leipzig: Brockhaus, 1868.
- *International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Industrial Department*, 3ème édition, London: Truscott, Son & Simmons, 1862.
- *International Exhibition of Modern Art, Association of American Painters and Sculptors*, cat. exp., New York, Armory of the 69th Infantry, Lexington Avenue, 25th and 26th streets, 15.2-15.3.1913.
- Jouin, Henry, *Exposition universelle de 1878, à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc., exposés dans les galeries des portraits nationaux au Palais du Trocadéro*, Paris: Imprimerie nationale, 1879.
- Jouret, Théodore, «Exposition internationale des beaux-arts de Munich», dans: *L'art*, 1879/3, pp. 184-186, 211-214.
- *Katalog für die Schweizerische Abtheilung der Wiener Welt-Ausstellung 1873*, Winterthur: Buchdruckerei J. Westfeling, 1873.
- *Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München 1879*, München: Comité der internationalen Kunstaussstellung in München, 1879.
- Kinkel, Gottfried, «Rapport sur les œuvres d'art exposées par les artistes suisses à l'Exposition universelle de Paris, été 1867», dans: *Feuille fédérale suisse*, 7 mars 1868, pp. 301-323.
- Kœchlin, Raymond, «L'Exposition et l'étranger», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 15.4.1900.
- Krantz, Jean-Baptiste, *Entretiens, vol. 6, Le Bien, le Beau et le Vrai ou La Morale, l'Art et la Science*, Paris: Chaix, 1898.
- Laborde, Comte Léon de, *La renaissance des arts à la cour de France. Etudes sur le seizième siècle*, Paris: Potier, 1850.

- Laborde, Comte Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol., Paris: Imprimerie impériale, 1856.
- Lacroix, Octave, «Les Beaux-Arts de l'Angleterre», dans: *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, 27.6.1867, pp. 262-266.
- Lafenestre, Georges, *Musée des arts décoratifs. Projet d'organisation et de classification du musée. Rapport présenté à la Commission d'exécution par sa Sous-commission chargée d'étudier le projet d'organisation du Musée*, Paris: Chaix, 1877.
- Lafenestre, Georges, «Le Salon de 1889», dans: *Revue des deux mondes*, 1.6.1889, pp. 627-661.
- Lafenestre, Georges, «La peinture française à l'Exposition universelle (1789-1889)», dans: *Revue des deux mondes*, 1.10.1889, pp. 513-558.
- Lafenestre, Georges, «La peinture étrangère à l'Exposition universelle», dans: *Revue des deux mondes*, 1.11.1889, pp. 138-172.
- Lafenestre, Georges, *Le Salon de 1889. Cent planches en photogravure par Goupil & Cie*, Paris: Boussod, Valadon & Cie, 1889.
- Lafenestre Georges, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Alfred Picard [...]. Classes 1 et 2. Peintures à l'huile. Peintures diverses et dessins. Rapport*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, 1890.
- Lafenestre Georges, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La peinture ancienne», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.11.1900, pp. 377-396; 1.12.1900, pp. 537-562.
- Lafenestre, Georges, *Artistes et amateurs*, Paris: Société d'édition artistique, s.d. [1900].
- Lafenestre, Georges, *L'exposition des Primitifs français*, Paris: Gazette des beaux-arts, 1904.
- La Gorce, Pierre de, *Histoire du Second Empire*, 7 vol., Paris: Plon, 1894-1905.
- Lahor, Jean [pseudonyme de Henri Cazalis], *L'art nouveau. Son histoire. L'Art nouveau étranger à l'Exposition. L'art nouveau au point de vue social*, Paris: Lemerre, 1901.
- Lamarre, Clovis, Zévort, Edgard, *La Suisse et l'Exposition de 1878*, Paris: Delagrave, 1878 («Les pays étrangers et l'Exposition de 1878»).
- Lapauze, Henry, *Ingres. Sa vie & son œuvre (1780-1867). D'après des documents inédits*, Paris: Georges Petit, 1911.
- La Palud, Gilly, «La République en 1878», dans: *L'égalité*, 17.1.1877.
- Larroumet, Gustave, *Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Discours prononcé à la distribution des récompenses le 25 novembre 1888*, Paris: Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Direction des beaux-arts, 1888.
- Larroumet, Gustave, *L'art et l'Etat en France. Achats, commandes et encouragements de l'Etat. L'architecture. La peinture. La sculpture. L'art décoratif. L'enseignement des arts du dessin. Les musées. Le Conservatoire et les théâtres nationaux. Rapports généraux de l'art et de l'Etat*, Paris: Hachette, 1895.
- La Sizeranne, Robert de, «L'art à l'Exposition de 1900», dans: *Revue des deux mondes*, 1.5.1900, pp. 175-206; 1.6.1900, pp. 628-651; 1.8.1900, pp. 586-606.
- Lavergne, Claudius, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts. Compte-rendu extrait du journal L'Univers*, Paris: Charavay, 1855.
- Le Breton, Joachim, *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789, t. V, Beaux-arts*, éd. sous la dir. de Udolpho van de Sandt, Paris: Belin, 1989 (1808/1814).
- Lecomte, Jules, «De la peinture sur émail», dans: *L'Artiste*, 15.1.1854, pp. 186-189.

- Lefort, Paul, «Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture», dans: *Gazette des beaux-arts*, août 1878, pp. 196-208; septembre 1878, pp. 398-409; octobre 1878, pp. 470-485.
- Leroi, Paul, «Le Musée des arts décoratifs», dans: *L'art*, 1878/3, pp. 187-190.
- Leroi, Paul, «Salon de 1889», dans: *L'art*, 1889/1, pp. 177-224, 235-244, 259-269.
- Leroi, Paul, «Exposition universelle de 1889. La peinture française, l'aquarelle [...] à l'Exposition centennale», dans: *L'art*, 1889/2, pp. 136-141, 150-154, 179-188.
- «La liberté dans l'art [Extrait d'un article «Le Salon émancipé» de Fourcaud dans *Le Gaulois*]», dans: *L'artiste*, décembre 1878, pp. 394-397.
- Liesville, A.-R. de, «Exposition universelle. L'Exposition historique de l'art ancien», dans: *Gazette des beaux-arts*, juillet 1878, pp. 5-16.
- «Liste de présentation pour le jury d'admission de l'Exposition de 1900 à Paris», dans: *L'art suisse*, 3, novembre 1899, p. 8.
- *Liste des artistes vivants ayant obtenu des récompenses antérieurement au 1er mai 1853. Peintres. Sculpteurs et graveurs en médailles et sur pierres fines. Graveurs. Lithographes. Architectes*, Paris: Vinchon, 1853.
- Lord Pilgrim, «L'art et l'industrie. Le Musée Tahan», dans: *L'Artiste*, 15.12.1852, pp. 158-159.
- Lord Pilgrim, «Premier avertissement aux artistes», dans: *L'artiste*, septembre 1878, pp. 149-150.
- Lord Pilgrim, «Les beaux-arts à l'Exposition universelle», dans: *L'artiste*, novembre 1878, pp. 318-325.
- Lostalot, Alfred de, «Salon de 1889», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1889, pp. 12-19.

- Magne, Lucien, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'architecture», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.4.1900, pp. 265-277; 1.5.1900, pp. 383-396; 1.7.1900, pp. 39-51.
- Maillard, Adolphe, *Exposition universelle de 1867. Choix de l'emplacement pour la construction d'un nouveau Palais de l'industrie, par Adolphe Maillard, ingénieur civil*, Paris: Vallée, 1865.
- Maillard, Adolphe, *Exposition universelle de Paris en 1878. A Son Excellence M. Tesserenc de Bord, Ministre de l'agriculture et du commerce, et à MM: les Membres de la Commission supérieure de l'Exposition. Projet présenté par M. Adolphe Maillard, ingénieur civil*, Paris: Claye, 1876.
- Malitourne, Pierre, «Exposition universelle des beaux-arts. La sculpture», dans: *L'artiste*, 21 et 28.10; 11.11.1855.
- Mantz, Paul, *Salon de 1847*, Paris: Sartorius, 1847.
- Mantz, Paul, «Salon de 1855», dans: *Revue française*, 2, 1855, pp. 21-29, 69-80, 122-134, 165-177, 219-229, 257-268, 358-371, 457-466, 510-521, 598-608.
- Mantz, Paul, «Salon de 1867», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1867, pp. 513-548.
- Mantz, Paul, «Les beaux-arts à l'Exposition universelle», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1867, pp. 7-30; 1.8.1867, pp. 134-149; 1.9.1867, pp. 209-230; 1.10.1867, pp. 319-345.
- Mantz, Paul, «Le Salon», dans: *Le temps*, 16 et 23.6; 4, 11 et 25.7; 4.8.1878.
- Mantz, Paul, «Exposition universelle. Les écoles étrangères», dans: *Le temps*, 17 et 24.8; 1 et 12.9; 2, 11 et 19.10; 6 et 11.11.1878.
- Mantz, Paul, «Exposition universelle. La peinture française», dans: *Gazette des beaux-arts*, octobre 1878, pp. 417-440.
- Mantz, Paul, *Hans Holbein*, Paris: Quantin, 1879.
- Mantz, Paul, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris: Quantin, 1880.

- Mantz, Paul, «Exposition universelle de 1889. La peinture française», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1889, pp. 27-39; 1.8.1889, pp. 105-122; 1.10.1889, pp. 345-367; 1.11.1889, pp. 502-530.
- Mantz, Paul, «Chronique de l'exposition. Les écoles étrangères», dans: *Le temps*, 8, 13.8; 4.10; 5.11.1889.
- Mantz, Paul, *Salon de 1889. Cent planches en photogravure. Deux frontispices gravés à l'eau-forte*, Paris: Baschet, s.d.
- Marx, Roger, *La décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889. Conférence faite au Congrès de la Société centrale des architectes français [...] le 17 juin 1890*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1890.
- Marx, Roger, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La décoration et les industries d'art», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.11.1900, pp. 397-421; 1.12.1900, pp. 563-576; 1.1.1901, pp. 53-83; 1.2.1901, pp. 136-168.
- Marx, Roger, *Exposition centennale de l'art français, 1800-1900*, Paris: Librairie centrale des beaux-arts, s.d. [1902].
- Marx, Roger, *La décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris: Delagrave, 1901 (recueil d'articles parus en 1900 dans la *Gazette des beaux-arts*).
- Massarani, Tullo, *L'art à Paris*, 2 vol., Paris: Renouard, 1880 (1879).
- Mauclair, Camille, «Enquête logique sur l'Exposition de 1900», dans: *La nouvelle revue*, 1.12.1895, pp. 550-574.
- Maw, George, Payne, Edouard J., *Exposition universelle française de 1867. Plan du palais de l'exposition. Correspondance officielle et autre relative au plan promulgué par M. Le Play, commissaire général*, London: Cox et Wyman, 1866.
- «Les médailles et les médaillés [au Salon]», dans: *L'artiste*, juillet 1878, pp. 59-61.
- Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, 3 vol., Stuttgart: Hoffmann, 1904.
- Meier-Graefe, Julius, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart: Hoffmann, 1905.
- Meile, Wilhelm, *Die Schweiz auf den Weltausstellungen*, Zürich: Füssli, 1914 («Schweizerische Wirtschafts-Studien», 2).
- Mellerio, André, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme*, Paris: Floury, 1900.
- Menn, Charles, *De l'enseignement des arts du dessin en Suisse au point de vue technique et artistique, comparé à ce qui se fait dans les autres pays. Mémoire lu à la Section des sciences morales et politiques, d'histoire et d'archéologie, pendant l'hiver 1870-1871*, extrait du *Bulletin de l'Institut national genevois*, Genève: Georg, 1874.
- Mercey, Frédéric de, «L'Exposition universelle des beaux-arts en 1855», dans: *Revue contemporaine*, 31, 1857, pp. 466-494.
- *Les merveilles de l'Exposition de 1889. Histoire. Construction. Inauguration. Description [...]*, Paris: Librairie illustrée, s.d. [1890].
- *Message du Conseil fédéral à la haute Assemblée fédérale concernant l'Exposition internationale à Paris en 1867*, 1er novembre 1865.
- Meuron, Albert de, *1889. Exposition universelle à Paris. Suisse. Beaux-Arts. Classes 1 & 2. Rapport*, Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 1890.
- Michel, André, «Les beaux-arts à l'Exposition universelle», dans: *Journal des débats*, 28.7; 9, 18, 29.8; 11, 22, 29.9; 5, 10, 15, 20.10; 3.11.1889.
- Michel, André, «Causerie artistique. L'art à l'Exposition universelle», dans: *Journal des débats politiques et littéraires*, 8, 15, 22, 28.5; 2, 12, 26.6; 1, 7, 17, 24, 31.7; 7, 14, 21, 28.8; 4., 11, 22.9; 7, 16.10.1900.

- Michel, André, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition centennale: la peinture française», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1900, pp. 441-453; 1.8.1900, pp. 147-159; 1.9.1900, pp. 195-206; 1.10.1900, pp. 284-306; 1.11.1900, pp. 463-482.
- Michel, André, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'exposition décennale: la peinture française», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.12.1900, pp. 527-536.
- Migeon, Gaston, *Exposition rétrospective de l'art français en 1900*, Paris: Welter, 1900.
- Ministère de l'agriculture et du commerce. *Liste des membres de la Commission supérieure des expositions internationales*, Paris: Imprimerie nationale, juillet 1877.
- Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. *Exposition universelle de 1889, à Paris. Groupe I. Beaux-Arts. Règlement approuvé par décret du 3 février 1888*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Ministère du commerce et de l'industrie. *Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux. Cahier des clauses et conditions particulières à la concession du Panorama Le Tout Paris de M. Castellani*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Ministère du commerce et de l'industrie. *Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux. Cahier des clauses et conditions particulières à la concession du Panorama de la Compagnie générale transatlantique*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Ministère du commerce et de l'industrie. *Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux. Cahier des clauses et conditions particulières à la concession d'un bâtiment destiné à exposer les oeuvres des pastellistes*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Ministère du commerce et de l'industrie. *Exposition universelle internationale de 1889. Direction générale des travaux. Cahier des clauses et conditions particulières à la concession d'un pavillon destiné à exposer les oeuvres des aquarellistes*, Paris: Imprimerie nationale, 1888.
- Molinier, Auguste, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: les manuscrits», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.8.1900, pp. 104-121.
- Molinier, Emile, *Exposition rétrospective des beaux-arts et des arts décoratifs en 1900. Rapport présenté à la Commission supérieure dans sa séance du 28 mai 1897*, Paris: Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, 1897.
- Molinier, Emile, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: l'orfèvrerie», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.8.1900, pp. 160-172; 1.10.1900, pp. 349-365.
- Molinier, Emile, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français: Les émaux des peintres; la céramique», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.11.1900, pp. 422-462.
- Molinier, Emile, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: le meuble français jusqu'à la fin du dix-huitième siècle», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.2.1901, pp. 123-135.
- Molinier, Emile, Frantz Marcou P., *Exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*, Paris: Librairie centrale des beaux-arts, s.d. [1902].
- Monnier, Marc, *Société suisse des beaux-arts. Assemblée générale de 1869. Rapports sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse*, Genève: impr. Carey, 1869.
- Monod, Emile, *L'Exposition universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif, publié sous la patronage de M. le Ministre du commerce, de l'industrie et des colonies, Commissaires général de l'exposition*, préface d'Edouard Lockroy, 3 volumes + 1 album, Paris: Dentu, 1890.

- Monod, Gabriel, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle (1867-1878)*, Paris: Sandoz et Fischbacher, 1878.
- *Monographie des palais et constructions diverses de l'Exposition universelle de 1878 exécutées par l'Administration, publiée sous les auspices du Ministère de l'agriculture et du commerce*, 2 vol., Paris: Ducher, 1882.
- Montaiglon, Anatole de, «Exposition universelle. La sculpture», dans: *Gazette des beaux-arts*, juillet 1878, pp. 31-49; septembre 1878, pp. 327-346.
- Montifaud, Marc de, «Salon de 1867. Exposition universelle. Salon de 1867. Exposition de portraits historiques au Palais pompéien», dans: *L'artiste*, 1.5.1867, pp. 244-269.
- Montifaud, Marc de, «Salon de 1867. La peinture historique», dans: *L'artiste*, 1.6.1867, pp. 448-456.
- Montrosier, Eugène, «La peinture militaire en 1878», dans: *L'art*, 1878/3, pp. 29-37.
- Morhardt, Mathias, «Art moderne. Les maîtres suisses», dans: *Pages littéraires*, août-septembre 1896, pp. 341-403.
- «Mouvement des arts [Travaux du jury de l'Exposition des beaux-arts]», dans: *L'artiste*, 11.11.1855.

- Nadar, «Salon de 1855», dans: *Figaro*, 19, 26.8; 9, 16, 23.9; 14.10.1855.
- Napoléon (Prince), *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855, présenté à l'Empereur*, Paris: Imprimerie impériale, 1857.
- «Nécrologie neuchâteloise: Fritz Zuberbühler», dans: *Le véritable Messager boiteux de Neuchâtel pour l'an de grâce 1898*, Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, s.d. [1897].
- *Das neue Schweizerische Bundeshaus. Festschrift anlässlich dessen Vollendung und Einweihung*, Bern: Département fédéral de l'Intérieur, 1902.
- Neymarck, Alfred, *Ce que la France a gagné à l'Exposition de 1889. Communication faite à la Chambre syndicale des industries diverses (Séance du 19 novembre 1889)*, tiré à part du *Journal de la Société de statistique de Paris*, Paris: Berger-Levrault et Guillaumin, 1890.
- *Ninth Annual Exhibition in London of Pictures, the contributions of Artists of the French and Flemish Schools*, cat. exp., The Gallery, 120 Pall Mall, 1862.
- Normand, Alfred, *L'architecture des nations étrangères. Etude sur les principales constructions du parc à l'Exposition universelle de Paris (1867)*, Paris: Morel, 1870.
- «Nos illustrations», dans: *L'art suisse*, 21-27, 1er semestre 1902, pp. 9-10.
- *Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau, exposées au Cercle des arts*, introduction par Philippe Burty, cat. exp., Paris, Cercle des arts de la rue de Choiseul, Paris: Librairie de l'Académie des bibliophiles, juin 1867.

- *Official catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations, 1851*, édition corrigée, London: Spicer, Clowes, 1851.
- *Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883. Spezial-Katalog der Gruppe XXXVII: Kunst der Gegenwart*, 3e éd., Zürich: Orell Füssli, 1883.
- Oppermann, C.A., *Visites d'un ingénieur à l'Exposition universelle de 1867. Notes et croquis. Chiffres et faits utiles*, Paris: Baudry, 1867.

- *Palais des arts internationaux [23, Boulevard Poissonnière]. Mémoire descriptif*, Paris: Juteau, 1866.
- *Paris. Exposition 1900*, Paris: Taride, s.d. [1900], dépliant de photographies n.p.
- *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, 2 vol., Paris: Librairie internationale, 1867.

- *Pas d'exposition en 1900*, Nancy: Ligue lorraine de décentralisation, s.d. [1895].
- Pécard, Maurice, *Les Expositions internationales au point de vue économique et social, particulièrement en France*, thèse de doctorat de l'Université de Paris, Paris: Giard et Brière, 1901.
- *Peinture, sculpture, architecture. Album autographique. L'art à Paris en 1867. Exposition universelle. 368 gravures*, Paris: Le Chevalier, 1867.
- Perey, François, «L'Anarchie chez les peintres», dans: *Le Siècle*, 20.1.1900.
- Perrier, Charles, «L'art à l'Exposition universelle», dans: *L'artiste*, 13.5.1855.
- Perrier, Charles, «Exposition universelle des Beaux-Arts», dans: *L'artiste*, 20 et 27.5; 3, 10, 17 et 24.6; 1.8, 15, 22 et 29.7; 5, 12, 19 et 26.8; 9, 16 et 23.9; 28.10; 4.11.1855.
- Perrier, Charles, «Du réalisme. Lettre à M. le directeur de L'artiste», dans: *L'artiste*, 14.10.1855.
- «Pétition aux Chambres fédérales», dans: *L'art suisse*, 4, janvier 1900, p. 5.
- Picard, Alfred, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général*, 10 vol., Paris: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, 1891-1892.
- Picard, Alfred, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique*, 8 vol. + 1 vol. de planches, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1902-1903.
- Picard, Alfred, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Le bilan d'un siècle (1801-1900), tome premier: Education et enseignement, lettres, sciences, arts*, Paris: Ministère du commerce, de l'industrie et du travail, 1906.
- Planche, Gustave, *Salon de 1831*, Paris: Pinard, 1831.
- Planche, Gustave, «Histoire de l'art: Léopold Robert», dans: *L'artiste*, 1835, II, pp. 233-236.
- Planche, Gustave, «Léopold Robert», dans: *Revue des deux mondes*, 1.6.1838.
- Planche, Gustave, «Exposition des Beaux-Arts», dans: *Revue des deux mondes*, 1 et 15.8; 15.9; 1 et 15.10.1855.
- Poissonnier, Ach., Chirac, A., *Exposition universelle de 1867. Projet présenté à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris: Gaittet, 1865.
- Portalis, Baron Roger, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de la Ville de Paris», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.9.1900, pp. 207-221; 1.10.1900, pp. 335-348.
- *Portraits du Siècle (1783-1883)*, cat. exp., ouverte au profit de l'Œuvre de la Société philanthropique, Paris, Ecole des beaux-arts, 25.4.1883-?.
- *Portraits du Siècle*, cat. exp., ouverte au profit de l'Œuvre de la Société philanthropique, Paris, Ecole des beaux-arts, 20.4.1885-?.
- *Première exposition permanente de l'art italien moderne et plus particulièrement des principaux sculpteurs contemporains, organisée et dirigée par le Chev[alie]r Prof[esseu]r Alexandre Rossi, sculpteur. Catalogue des œuvres exposées du 1er septembre [1879] au 30 mars 1880*, cat. exp., Paris, 91 av. des Champs-Élysées, 1879-1880.
- Prou, M., «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français: les monnaies et les sceaux», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.7.1900, pp. 63-78.
- Proust, Antonin, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris: L'échoppe, 1996 (1897).
- Proust, Antonin, *L'art sous la République*, Paris: Charpentier et Fasquelle, 1892 («Bibliothèque-Charpentier»).
- Rahn, J. Rudolf, *Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883. Bericht über Gruppe 38: Alte Kunst*, Zürich: Orell Füssli, 1884.

- Rais, Jules, «Le Salon de 1900», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.5.1900, pp. 353-364; 1.6.1900, pp. 505-512; 1.7.1900, pp. 52-62.
- Rambert, Eugène, «Rapport du Comité central sur l'exposition», extrait du *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, Bern: Staempfli, 1884.
- Rambert, Eugène, *Alexandre Calame, sa vie et son œuvre d'après les sources originales*, Paris: Fischbacher, 1884.
- *Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris*, 3 vol., Paris: Ministère de l'agriculture et du commerce, 1881.
- *Rapport de l'administration de la Commission impériale sur la section française de l'Exposition universelle de 1862, suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés*, Paris: Claye, 1864.
- *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867, à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition*, Paris: Commission impériale, 1869.
- *Rapports au Conseil fédéral sur la participation de l'industrie et de l'agriculture suisses à l'Exposition universelle de Paris en 1855*, Bern: Weingart, 1857 (existe aussi en allemand: *Berichte an den Schweizerischen Bundesrath über die 1855 in Paris abgehaltene allgemeine landwirthschaftliche und Gewerbeausstellung*, Bern: Jenni, 1857).
- *Rapports du Jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. le Prince Napoléon, président de la Commission impériale*, Paris: Imprimerie impériale, 1856.
- *Rapports sur la participation de la Suisse à l'Exposition Universelle de 1867, avec catalogue*, Bern: Wyss, 1868.
- *Rapports sur l'Exposition universelle des beaux-arts qui a eu lieu à Paris en 1855*, s.l., s.é., 1856.
- *Rapports sur l'Exposition internationale de l'industrie et des beaux-arts tenue à Londres en 1862, présentés au Département fédéral de l'Intérieur*, Bern: imprimerie Rieder & Simmen, 1863 (existe aussi en allemand: *Berichte über die internationale Industrie- und Kunstausstellung in London 1862. Erstattet im Auftrage des schweizerischen Bundesrathes*, Zürich: Lohbauer, 1863).
- *Règlements des expositions internationales qui ont eu lieu de 1851 à 1893*, Bern: Département fédéral des affaires étrangères. Division du commerce, 1893.
- Reinach, Salomon, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: la Gaule païenne», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1900, pp. 454-464.
- Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une Nation? et autres écrits politiques*, Paris: Imprimerie nationale, 1996 (1882).
- Renouvier, Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution, depuis 1789 jusqu'à l'an XII (1804), considéré principalement dans les estampes*, Paris: Renouard, 1863, reprint, Genève: Slatkine, 1996.
- *Réponse de l'Académie des beaux-arts à S.E. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts*, Paris: Institut impérial de France, 1864.
- «Requête de la Société des peintres et sculpteurs suisses à la Commission fédérale des beaux-arts», dans: *L'art suisse*, 42, janvier 1904, pp. 39-40.
- Rigolet (constructeur), *Projet de palais présenté à la Commission impériale*, Paris: Appert, 1865.
- Ris, L. Clément de, «Salon de 1853. Lettres à un ami, à Bruxelles, III. Les Belges», dans: *L'artiste*, 1.7.1853, pp. 161-163.
- Robida, Jean, «Le Vieux Paris à l'Exposition de 1900», dans: *L'Exposition universelle de 1900*, dir. par Jean-Christophe Mabire, Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 91-104.

- Robin, Charles, *Histoire illustrée de l'Exposition universelle, par catégories d'industries, avec notices sur les exposants. Première partie*, Paris: Furne, 1855.
- Roger-Ballu, «Le Salon de 1878», dans: *Gazette des beaux-arts*, juillet 1878, pp. 63-83; août 1878, pp. 169-195.
- Rothpletz, Emil, *Die Organisation der Kunstpflege. Betrachtungen nach Schluss der Nationalen Kunstausstellung der Schweiz 1890*, Zürich, 1890.
- Saint-Raymond, Edmond, «Exposition historique de l'art ancien. Les grandes collections au Trocadéro», dans: *L'art*, 1878/3, pp. 265-272; 1878/4, pp. 3-11, 25-32, 97-112.
- «Le Salon de 1878» [Extraits de critiques de Paul de Saint-Victor et de Dubosc de Pesquidoux], dans: *L'artiste*, juillet 1878, pp. 3-27.
- «Le Salon de 1878» [Extraits de critiques de René de La Ferté, Bertall, Foucault], dans: *L'artiste*, août 1878, pp. 75-92.
- Saussure, Théodore de, *Exposition universelle 1878 Paris. Suisse. Beaux-Arts. Classe I & 2. Rapport*, Zürich: Orell Füssli, 1879.
- Schéfer, Gaston, «La peinture moderne à l'Exposition universelle», dans: *L'artiste*, octobre 1889, pp. 248-251.
- Schick, Rudolf, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin, mit zahlreichen Skizzen nach Bildern und entwürfen Böcklins und mit Böcklins Bild aus dieser Zeit in Holz geschnitten von Albert Krüger*, éd. par Hugo von Tschudi, revu par Cäsar Fleischlen, Berlin: F. Fontane, 1901.
- Schweizer, Paul, *Geschichte der Schweizerischen Neutralität*, 2 vol., Frauenfeld: Huber, 1893-1895.
- «Schweizerische Kunstausstellung in Zürich, I», dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.6.1887.
- «Schweizerische Kunstausstellung, III», dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.5.1890.
- Scott Russell, John, Northcote, Stafford H., *Exhibition of industry of all nations to be held in London in 1851. Information for the use of foreign exhibitors. July 1850*, London, 1850.
- *Second Annual Exhibition of the French School of The Fine Arts*, cat. exp., London, The Gallery, 121 Pall Mall, 1855.
- Sédille, Paul, «Exposition universelle. L'architecture au Champ de Mars et au Trocadéro», dans: *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, pp. 260-273.
- Sédille, Paul, «L'architecture. L'architecture étrangère au Champ de Mars», dans: *Gazette des beaux-arts*, novembre 1878, pp. 732-754.
- Sédille, Paul, «L'architecture. L'architecture au Trocadéro», dans: *Gazette des beaux-arts*, décembre 1878, pp. 912-930.
- Seidel, Paul, *Les collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition universelle de Paris de 1900. Catalogue descriptif*, trad. par Paul Vitry et Jean J. Marquet de Vasselot, Berlin et Leipzig: Giesecke & Devrient, 1900.
- Seidlitz, W. von, *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung*, Leipzig: Seemann, 1901.
- Seippel, Paul, «Beaux-Arts», dans: *Genève suisse. Le livre du centenaire*, Genève: Jullien, 1914, pp. 247-327.
- *Seventh Annual Exhibition in London, of Pictures, the contributions of Artists of the French and Flemish Schools*, cat. exp., London, The Gallery, 120 Pall Mall, 1860.
- Signac, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, éd. par Françoise Cachin, Paris: Hermann, 1978 (1899).
- Silvestre, Armand, *Le nu à l'Exposition de 1900*, Paris: Bernard, 1900.

- Silvestre, Théophile, *L'art, les artistes et l'industrie en Angleterre. Discours prononcé [le 19 janvier 1859] devant la Société des arts de Londres* [extrait du *Journal of the Society of Arts*], London: Trounce, 1859.
- Silvestre, Théophile, «Les beaux-arts au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées. [Lettre ouverte] A M. H. de Villemessant», dans: *Le Figaro*, 21.4.1867.
- Silvestre, Théophile, «Les artistes vivants au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées», dans: *Le Figaro*, 4, 14, 15, 21.5; 1.6.1867.
- Simon, Jules, *Exposition universelle de 1878. Rapports du Jury international. Introduction*, Paris: Imprimerie nationale, 1880.
- *Sixth Annual Exhibition in London of Paintings contributed by Artists of the French School*, cat. exp., London, The Gallery, 120 Pall Mall, 1859.
- *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Première exposition, 1874, 35, Boulevard des Capucines*, cat. exp., Paris, 1874, reprint, Paris: Durand-Ruel, 1974.
- *Société des collectionneurs. Statuts*, Paris: Plon, Nourrit & Cie, s.d.
- Sommerard, E. du, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Commission de l'histoire du travail. Rapport*, Paris: Dupont, 1867.
- Stadler, Julius, *Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883. Bericht über Gruppe 37: Kunst der Gegenwart*, Zürich: Orell Füssli, 1884.
- Staël, Germaine de, *De l'Allemagne*, nouvelle édition publiée par la comtesse Jean de Pange, 5 tomes, Paris: Hachette, 1958-60 («Les grands écrivains de la France. Nouvelles éditions»).
- «Suisse», dans: *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II. Oeuvres d'art. Classes 7 à 10*, Paris: imprimeries Lemercier, Lille: Danel, 1900.
- *La Suisse au dix-neuvième siècle*, dir. par Paul Seippel, 3 vol., Bern: Schmid & Francke, Lausanne: Payot, 1899-1901.
- Sutter, David, *Philosophie des beaux-arts appliquée à la peinture, contenant l'esthétique; ses applications; la loi des opposants harmonieux des couleurs et des milieux colorants; la perspective aérienne et la manière de peindre des anciens Vénitiens, etc., etc., ouvrage approuvé par l'Académie impériale des beaux-arts*, Paris: Tardieu, 1858.
- Sutter, David, *Nouvelle théorie simplifiée de la perspective, contenant une introduction historique; les principes de géométrie appliquée au dessin; le tracé des tableaux d'histoire, d'intérieur, de paysage, de marine; la théorie des ombres; la décoration des plafonds, et des notions sur la perspective des théâtres, approuvée par l'Académie impériale des beaux-arts, ouvrage [...] dédié au Général G.H. Dufour*, Paris: Tardieu, 1859.
- Sutter, David, *Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*, ouvrage dédié au Comte de Nieuwerkerke, Paris: Imprimerie impériale, 1865.
- Sutter, David, *Ecole impériale des beaux-arts. Cours d'esthétique générale et appliquée. Quatrième année. Discours d'ouverture, 14 février 1868*, Paris: Renouard, 1868.
- Syène, F. de, «Protectorat de l'art français», dans: *L'artiste*, mars 1878, pp. 167-172.
- Syène, F. de, «Le Salon de 1878», dans: *L'artiste*, juin 1878, pp. 389-399.
- *Tableaux anciens et modernes exposés au profit du Musée des arts décoratifs. Première série*, cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, Palais des Tuileries, Pavillon de Flore, août 1878.

- Tardieu, Charles, «La peinture à l'Exposition universelle de 1878», dans: *L'art*, 1878/2, pp. 281-288, 319-324; 1878/3, pp. 109-118, 179-186, 217-224, 241-248, 297-304; 1878/4, pp. 33-40, 177-187, 197-214, 228-237, 265-282, 305-308; 1879/1, pp. 3-8, 41-46, 95-99, 125-130, 161-170, 314-316; 1879/2, pp. 81-92, 135-137.
- *Third Annual Exhibition of the French School of the Fine Arts*, cat. exp., London, The Gallery, 121 Pall Mall, 1856.
- *Thirteenth Annual Exhibition in London, of Pictures, the Contributions of Artists of the French and Flemish Schools*, cat. exp., London, The Gallery, 120 Pall Mall, 1866.
- Thoré, Théophile, «Salon de 1864», dans: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, avec une préface par T. Thoré, t. II, Paris: Renouard, 1870, pp. 3-158.
- Thoré, Théophile, «Exposition universelle de 1867», dans: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, avec une préface par T. Thoré, t. II, Paris: Renouard, 1870.
- Tourneux, Maurice, «L'Exposition historique de la Révolution française», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.5.1889, pp. 403-415.
- Tourneux, Maurice, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La sculpture moderne: Exposition rétrospective et Exposition centennale», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.1.1901, pp. 40-52.
- Tourneux, Maurice, «Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition centennale: les dessins et les aquarelles», dans: *Gazette des beaux-arts*, 1.6.1900, pp. 465-478.
- Tourneux, Maurice, *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique*, Paris: Schemit, 1919 (Nogent-le-Roi: Laget reprint, 1992).
- Trachsel, Albert, *Quelques mots sur l'art suisse*, Lausanne: Couchoud, 1890.
- Trachsel, Albert, *Réflexions à propos de l'art suisse à l'Exposition nationale*, Genève: imprimerie Suisse, 1896.
- Trachsel, Albert, *Quelques vœux au sujet du développement de l'art suisse*, Genève, 1899.
- Trachsel, Albert, *Quelques projets de musées suisses*, Genève: imprimerie moderne, 1901.
- Trachsel, Albert, «L'art suisse à l'Exposition de 1900» [communication lue à l'Assemblée des artistes suisses de Paris le 25.3.1901], dans: *L'art suisse*, 18-20, octobre-décembre 1901, pp. 15-19.
- T[rawinski], F[lorientin], «L'enseignement du dessin en France», dans: *Courrier de l'art*, 6 et 20.12.1883; 10.1; 8, 29.2; 14.3.1884.
- Tschanner von Burier, Beat von, *Die Bildenden Künste der Schweiz. Abdruck des Artikels «Kunst» im Volkswirtschafts-Lexikon der Schweiz (Verlag von Schmid, Francke & Co., vorm. J. Dalp'sche Buchhandlung, in Bern)*, Bern: Jent & Reinert, 1887.
- Tschanner von Burier, Beat von, *Die Bildenden Künste in der Schweiz in den Jahren 1886-1888. Uebersichtliche Darstellung, veröffentlicht mit dem Jahresbericht 1888 des Berner-Kantonal-Kunstvereins*, Bern: Schmid, Francke & Comp., 1889.
- Turquet, Edmond, «Rapport au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts», dans: *Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1880*, Paris: Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts (Sous-secrétariat d'Etat des beaux-arts), 1879.
- *Twelfth Annual Exhibition in London, of Pictures, the contributions of Artists of the French and Flemish Schools*, cat. exp., London, 1865.
- «Un Salon des refusés de l'Exposition», dans: *L'écho de Paris*, 27.1.1900.
- «Une réponse aux artistes [Lettre ouverte du surintendant des beaux-arts]», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 2.5.1867, p. 172.

- Vachon, Marius, *Les peintres étrangers à l'Exposition universelle de 1878*, Paris: Baschet, 1878.
- Vachon, Marius, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris: Librairie illustrée, 1886.
- Valabrègue, Anthony, «Les artistes allemands et l'Exposition universelle», dans: *La chronique des arts et de la curiosité*, 10.3.1900, pp. 87-89; 7.4.1900, pp. 130-131; 14.4.1900; pp. 141-142.
- Vallotton, Félix, «L'exposition des artistes indépendants à Paris», dans: *Gazette de Lausanne*, 11.4.1890.
- Vallotton, Félix, «Meissonier», dans: *Gazette de Lausanne*, 6.2.1891.
- Vallotton, Félix, «Au Champ-de-Mars», dans: *Gazette de Lausanne*, 4.6.1891.
- Vallotton, Félix, «Le Salon de la Rose-Croix», dans: *Gazette de Lausanne*, 18 et 22.3.1892.
- Vallotton, Félix, «Le Salon du Champ-de-Mars», dans: *Gazette de Lausanne*, 8.6.1892.
- Vallotton, Félix, «Le Salon du Champ-de-Mars», dans: *Gazette de Lausanne*, 25 et 26.5.1893.
- Vallotton, Félix, «Le Salon du Champ-de-Mars», dans: *Gazette de Lausanne*, 2.5.1895.
- Vautier, Otto, «L'art et l'Etat. Lettre ouverte à Monsieur Ruchet, conseiller fédéral délégué aux Beaux-Arts», dans: *L'art suisse*, 21-27, 1er semestre 1902, pp. 2-7.
- Vautier, Otto, «Ne dites rien», dans: *L'art suisse*, 21-27, 1er semestre 1902, p. 8.
- Vautier, Otto, «A propos du Turnus», dans: *L'art suisse*, 21-27, 1er semestre 1902, pp. 18-20.
- Verhaeren, Emile, «Chronique de l'Exposition», dans: *Mercure de France*, mai 1900, pp. 458-465; juin 1900, pp. 743-748; juillet 1900, pp. 203-208; août 1900, pp. 477-482; octobre 1900, pp. 170-176; novembre 1900, pp. 480-485; décembre 1900, pp. 780-785.
- *Verhandlungen der eidgenössischen Expertenkommission für die 1851 in London abgehaltene Gewerbeausstellung*, Bern: Jenni, 1854.
- Véron, Eugène, «Le Salon de Paris. 1878», dans: *L'art*, 1878/2, pp. 201-210, 241-251; 1878/3, pp. 3-10, 49-56, 73-80, 99-104, 129-140, 161-164, 200-207, 225-230, 257-262, 283-294, 305-321.
- Véron, Eugène, «La Direction des beaux-arts», dans: *L'art*, 1878/2, pp. 255-256.
- Véron, T., «Lectures à la Sorbonne (1879). La synthèse du groupe no 1 de l'Exposition universelle», dans: *La revue du Lyonnais*, 8, 1879, pp. 28-37, 134-145.
- *Verzeichniss der Kunstgegenstände auf der Schweizerischen Kunstausstellung zu Bern im Jahre 1857*, Bern: Stämpfli, 1857.
- Vignon, Claude [Noémi Cadiot], *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris: Fontaine, 1855.
- *Le Village Suisse à l'Exposition nationale suisse, Genève, 1896*, textes de Jacques Mayor, Léon Genoud, Daniel Baud-Bovy, Emmanuel de Vevey, Genève: Commission du Village Suisse, s.d. [1896].
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, «Introduction», dans: *Etudes sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, recueil des pages spéciales éditées par la *Gazette des architectes et du bâtiment en 1867*, Paris: Morel, s.d., pp. 1-7.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, reprint, Paris: Mardaga, 1978 (1875).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, «Les bâtiments de l'Exposition universelle de 1878», dans: *L'art*, 1878/2, pp. 110-114, 137-140, 145-148, 191-199, 211-216, 232-

- 240, 269-272, 289-293, 311-318; 1878/3, pp. 11-17, 57-60, 105-108, 121-128, 193-199; 1878/4, pp. 121-135.
- *Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855*, dir. par M. Tresca, Paris: Hachette, 1855.
 - *Visites et études de S.A.I. le Prince Napoléon au Palais de l'industrie ou Guide pratique et complet à l'Exposition universelle de 1855*, 2 vol., Paris: Perrotin, 1855.
 - *Visites et études de S.A.I. le Prince Napoléon au Palais des beaux-arts ou Description complète de cette Exposition (peinture, sculpture, gravure, architecture), avec la liste des récompenses; suivies des Visites du Prince aux produits collectifs des nations qui ont pris part à l'Exposition de 1855*, Paris: Noblet, 1856.
 - [Vögeli-Bodmer, Arnold], *Administrativ-Bericht des Schweizerischen General-Commissärs für die Internationale Ausstellung von 1889 in Paris*, Zürich: Cotti, 1890.
 - Vogt, G., «Rapport administratif sur l'Exposition universelle de Londres en 1862», dans : *Rapports sur l'Exposition internationale de l'industrie et des beaux-arts tenue à Londres en 1862, présentés au Département fédéral de l'Intérieur*, Bern: imprimerie Rieder & Simmen, 1863.
 - Vogüé, Eugène-Melchior de, *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, Paris: Plon, Nourrit & Cie, 1889.
 - Vogüé, Eugène-Melchior de, «La défunte exposition», dans: *Revue des deux mondes*, 15.11.1900, pp. 380-399.
 - Waddington, *Exposition universelle de 1878. Direction des beaux-arts [Décret ministériel réglementant les admissions à l'Exposition universelle des beaux-arts]*, Paris: Imprimerie nationale, février 1877.
 - Waddington, *Exposition universelle de 1878 à Paris. Direction des beaux-arts [Décret réglementant la constitution du jury d'admission à l'Exposition universelle des beaux-arts]*, Paris: Imprimerie nationale, novembre 1876.
 - Waldner, A., *Guide officiel à l'Exposition nationale suisse, précédé de notices sur la Suisse, Zurich et ses environs*, trad. par Th. Droz, 2e éd., Zürich: impr. de Schiller et Cie, 1883.
 - Weck, René de, *La représentation diplomatique de la Suisse*, Paris: Fontemoing, 1911.
 - Winkler, Johann, *Errements dans la protection des beaux-arts en Suisse*, traduit de l'allemand, Genève: Soullier, 1912 (1911).
 - Wolff, Albert, «Les Beaux-Arts au Champ-de-Mars», dans: *Le Figaro*, supplément aux nos du 15, 22, 29.5; 26.6.1878.
 - Wyzewa, T. de, *La peinture étrangère au XIXe siècle*, Paris: Librairie illustrée, s.d. [1892] («Les chefs d'œuvre de l'art au XIXe siècle»).
 - Ziegler, Jakob-Melchior, *Rückblicke auf die zwei ersten Monate der internationalen Ausstellung in London von 1862. Mit Vorliebe für die schweizerische Abtheilung zu Papier gebracht*, Winterthur: Wurster, 1862.
 - Zola, Emile, «Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet», dans: *Revue du XIXe siècle*, 1.1.1867, reprint dans: Emile Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess, précédés d'une étude sur Emile Zola critique d'art par F.W.J. Hemmings, Genève: Droz, Paris: Minard, 1959, pp. 83-103.
 - Zola, Emile, «Nos peintres au Champ de Mars», dans: *La situation*, 1.7.1867, reprint dans: Emile Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et

- Robert J. Niess, précédés d'une étude sur Emile Zola critique d'art par F.W.J. Hemmings, Genève: Droz, Paris: Minard, 1959, pp. 107-115.
- Zola, Emile, «L'école française de peinture à l'Exposition de 1878», dans: *Le messenger de l'Europe*, juillet 1878, reprint dans: Emile Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess, précédés d'une étude sur Emile Zola critique d'art par F.W.J. Hemmings, Genève: Droz, Paris: Minard, 1959, pp. 199-222.
 - «Zur Pariser Weltausstellung», dans: *Basler Nachrichten*, 19.3.1889.
 - «Zur Pariser Weltausstellung», dans: *Basler Nachrichten*, supplément à l'édition du 28.3.1889.
 - *Zuschriften an das Schweiz. Handels- und Landwirthstachtdepartement über die muthmassliche Betheiligung der schweizerischen Industrie und Landwirthschaft an der Internationalen Ausstellung in Paris 1889*, Bern: Stämpfli, 1887.

Publications postérieures à 1914

- Ackerman, Gerald M., *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie: ACR, 2000 («Les orientalistes», 4).
- Aimone, Linda, Olmo, Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, trad. par Philippe Olivier, Paris: Belin, 1993 (1990).
- Alamir-Paillard, Marie, «'Aux arts, citoyens!', Rodolphe Töpffer ou la critique militante (1826-1832)», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 37-87.
- *Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder*, éd. par Robert Meister, Bern: Zytglogge, 1983 (1981).
- *Albert Anker 1831-1910*, éd. par Sandor Kuthy, 3 vol., cat. exp., Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon, 5.5-11.8.1991.
- *Albert Anker und Paris: zwischen Ideal und Wirklichkeit*, cat. exp., Kunstmuseum Bern, 23.5-31.8.2003.
- *Albert Trachsel (1863-1929)*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 6.12.1984-17.2.1985; Kunstmuseum Solothurn, 9.3-5.5.1985; Freiburg i.Br., Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 16.11-15.12.1985.
- *Albert Welti, 1862-1912. Vom Haus der Träume zum Bundeshaus*, cat. exp., Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 31.8-3.11.1991.
- *Alexandre Perrier, 1862-1936*, cat. exp., Genève, Musée d'art et d'histoire, 14.4-31.5.1986, Kunstmuseum Solothurn, 24.10.1986-4.1.1987.
- Allanfranchini, Patrice, «Les expositions neuchâteloises du XIXe siècle vues par les peintres eux-mêmes», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 371-376.
- Allwood, John, *The Great Exhibitions*, London: Studio Vista, 1977.
- Altick, Richard D., *The shows of London*, Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Ambroise-Rendu, Anne-Claude, «La perception de la puissance française en 1900: l'exemple de l'Exposition universelle dans la presse», dans: *La Puissance française à la »Belle Epoque». Mythe ou réalité?*, actes du colloque de Paris, 14-15.12.1989, Paris: Complexe, 1992, pp. 143et ss.
- Anderson, Benedict, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: La découverte, 1996 (1983).
- Anderson Trapp, Frank, «The World's Fairs: from Bazar to Utopian Vision», dans: *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 99-108.
- Andree, Rolf, *Arnold Böcklin. Die Gemälde (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, 6)*, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag, München: Hirmer, 1998 (1977).
- Andrés, Alberto de, *Westwind. Zur Entdeckung des Lichts in der Schweizer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts/Vent d'ouest. La découverte de la lumière dans la peinture suisse de paysage au XIXe siècle*, cat. exp., Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum, 18.2-9.4.2000.
- Angrand, Pierre, «L'Etat-mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860)», dans: *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1968, pp. 303-348.
- Angrand, Pierre, *Histoire des musées de province au XIXe siècle*, 5 vol., Les Sables d'Olonne : Cercle d'or, 1984-1988.
- *Anker*, cat. exp., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 19.12.2003-23.5.2004.

- Anker, Valentina, *Alexandre Calame. Vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Fribourg: Office du livre, 1987.
- Anker, Valentina, *Auguste Baud-Bovy (1848-1899)*, Bern: Benteli, 1991.
- Anker, Valentina, *Gustave Castan 1823-1892*, Genève: Editions Chênoises, 1995.
- Anker, Valentina, «Le chalet dans la peinture», dans: *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, dir. par Serge Desarnaulds, Genève: Georg, 1999, pp. 53-83.
- Anker, Valentina, *Alexandre Calame (1810-1864): dessins. Catalogue raisonné*, Bern: Benteli, 2000.
- Anton von Werner. *Geschichte in Bildern*, éd. par Dominik Bartmann, cat. exp., Berlin Museum et Historisches Museum Berlin, 7.5-27.7.1993.
- Aquilino, Marie Jeannine, «The Decorating Campaigns at the Salon du Champ-de-Mars and the Salon des Champs-Élysées in the 1890s», dans: *Art Journal*, 48, Printemps 1989, pp. 78-84.
- Aquilino, Marie Jeannine, «Painted promises: the politics of public art in late nineteenth-century France », dans: *Art Bulletin*, 75, décembre 1993, pp. 697-712.
- *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, éd. par Arthur Drexler, London: Secker & Warburg, 1977.
- Arnold Böcklin, 1827-1901. *Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 11.6-11.9.1977.
- Arnold Böcklin, 1827-1901, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 19.5-26.8.2001, Paris, Musée d'Orsay, 1.10.2001-13.1.2002, München, Neue Pinakothek, 14.2-26.5.2002.
- *Ars Helvetica. Arts et culture visuels en Suisse*, 13 volumes, dir. Florens Deuchler, Disentis: Desertina et Pro Helvetia, 1987-1993.
- *Art and the Academy in the nineteenth century*, éd. par Rafael Cardoso Denis et Colin Trodd, Manchester University Press, 2000.
- *Art apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, éd. par Marcia Pointon, Manchester University Press, 1994.
- *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994.
- *L'art en France sous le Second Empire*, cat. exp., Philadelphia Museum of Art, 1.10-26.11.1978; Detroit Institute of Arts, 18.1-18.3.1979; Paris, Grand Palais, 11.5-13.8.1979.
- *L'art neuchâtelois. Deux siècles de création*, Hauterive: Attinger, 1992.
- *The art of all nations, 1850-1873. The emerging role of exhibitions and critics*, éd. par Elizabeth Gilmore Holt, Princeton University Press, 1981.
- *L'art suisse au Palais des beaux-arts de Bruxelles. Le paysage au XIXe siècle. Quelques artistes contemporains*, cat. exp., Bruxelles, Palais des beaux-arts, 1928.
- «L'art suisse s'expose», no thématique de la *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4.
- *Aspects des rapports entre la France et la Suisse de 1843 à 1939, actes du colloque de Neuchâtel*, éd. par Raymond Poidevin et Louis-Edouard Roulet, Metz: Centre de recherches relations internationales de l'Université de Metz, 1982.
- *Aspects des relations franco-allemandes à l'époque du Second Empire, 1851-1866/Deutsch-französische Beziehungen im Zeitalter des Second Empire, 1851-1866, actes du colloque d'Otzenhausen, 5-8 octobre 1981*, éd. par Raymond Poidevin et Heinz-Otto Sieburg, Metz: Centre de recherches relations internationales de l'Université de Metz, 1982.
- Auerbach, Jeffrey A., *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven et London: Yale University Press, 1999.

- *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität, 1848-1914. Probleme - Errungenschaften - Misserfolge*, actes du 8e colloque de l'Académie suisse des sciences humaines en 1985, éd. par François de Capitani et Georg Germann, Fribourg: Editions universitaires, 1987.
- *Aufstieg und Fall der Moderne*, éd. par Rolf Bothe et Thomas Föhl, cat. exp., Schloss Weimar, 1999.
- Aulanier, Christiane, *Le nouveau Louvre de Napoléon III*, 2 vol., Paris: Musées nationaux, 1953 («Histoire du palais et du Musée du Louvre»).
- *L'aventure de l'art au XIXe siècle*, dir. par Jean-Louis Ferrier, Paris: Chêne, 1991.

- Bächtiger, Franz, «Die Landesausstellungen: Ausstellungswesen und CH91. Probleme und Missverständnisse», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 429-435.
- Bächtiger, Franz, «Konturen schweizerischer Selbstdarstellung im Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts», dans: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität, 1848-1914. Probleme. Errungenschaften. Misserfolge*, actes du 8e colloque de l'Académie suisse des sciences humaines en 1985, éd. par François de Capitani et Georg Germann, Université de Fribourg, 1987, pp. 207-243.
- Bächtmann, Oskar, Baumgartner, Marcel, «Historiographie der Kunst in der Schweiz», dans: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38, 1987, 3, pp. 347-366.
- Bächtman, Oskar, Eisenmann Stephen F., Gloor, Lukas, *Ferdinand Hodler. Landschaften*, cat. exp., Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 7.4-24.5.1987; The Art Institute of Chicago, 27.6-30.8.1987; New York, National Academy of Design, 17.9-15.11.1987.
- Bächtmann, Oskar, «Förderung in Entfremdung. Zum Widerspruch zwischen Künstler und Öffentlichkeit», dans: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988, pp. 41-52.
- Bächtmann, Oskar, *La peinture de l'époque moderne*, Disentis: Pro Helvetia et Desertina, 1989 («Ars Helvetica VI. Arts et culture visuels en Suisse»).
- Bächtmann, Oskar, «Ferdinand Hodler: Historical Painting», dans: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 19, 1993, pp. 8-23.
- Bächtmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.
- Bächtmann, Oskar, «L'art national. Description d'un problème», dans: *~1900. Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, éd. par Matteo Bianchi, Pascal Ruedin et Christoph Vögele, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 17.6-27.8.2000; Bellinzona, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, 15.9-29.10.2000; Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 19.11.2000-7.1.2001, pp. 15-26.
- Bächtmann, Oskar, «Ferdinand Hodlers Dekorationen für den Palais des Beaux-Arts an der Landessausstellung 1896 in Genf», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 2002, 2, pp. 13-21.
- Bailly-Herzberg, Jeanine, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle; la Société des aquafortistes, 1862-1867*, 2 vol., Paris: Laget, 1972.
- Bairoch, Paul, «La Suisse dans le contexte international aux XIXe et XXe siècles», dans: *La Suisse dans l'économie mondiale. Die Schweiz in der Weltwirtschaft*, éd. par Paul Bairoch et Martin Körner, Genève: Droz, 1990 («Publications du Centre d'histoire économique internationale de l'Université de Genève», 5), pp. 103-140.
- Barbey, Frédéric, *Un homme d'Etat suisse: Gustave Ador (1845-1928)*, Genève: Jeheber, 1945.

- Barghouth, Laurence, «Edouard Rod ou les impressions d'un curieux», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 187-217.
- Bartmann, Dominik, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.
- Baud-Bovy, Daniel, *L'ancienne Ecole genevoise de peinture*, Genève: Boissonnas, 1924.
- Bauhofer, Sylvain, *Benjamin Vautier (1829-1898). Chronique d'un village utopique*, 2 vol., mémoire de licence, Université de Lausanne, 1993.
- Baumgartner, Marcel, *L'art pour l'Aare. Bernische Kunst im 20 Jahrhundert*, Wabern: Bächler, 1984.
- Baumgartner, Marcel, «„Schweizer Kunst“ und „Deutsche Natur“. Wilhelm Schäfer, der „Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein“ und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts», dans: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität, 1848-1914. Probleme - Errungenschaften - Misserfolge*, actes du 8e colloque de l'Académie suisse des sciences humaines en 1985, éd. par François de Capitani et Georg Germann, Fribourg: éditions universitaires, 1987, pp. 291-304.
- Bazille, Frédéric, *Correspondance*, éd. par Didier Vatuone et Guy Barral, Montpellier: Presses du Languedoc, 1992.
- «Les beaux-arts en Suisse», dans: *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel: Attinger, 1921-1934, t. 2, pp. 27-28.
- Beckmann, Uwe, *Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851. Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland. Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen*, Frankfurt: Lang, 1991.
- Benedict, Burton, *The Anthropology of World's Fairs. San Francisco's Panama-Pacific International Exposition of 1915, avec des contributions de Marjorie M. Dobkin, Gray Brechin, Elizabeth N. Armstrong et George Starr*, cat. exp., The Lowie Museum of Anthropology, Berkeley, London et Berkeley: Scholar Press, 1983.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris: Cerf, 1989 (1982).
- Benjamin, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», dans: *Sur l'art et la photographie*, trad. par Christophe Jouanlanne, Paris: Carré, 1997 (1936), pp. 17-68.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London, New York: Routledge, 1995.
- Berchtold, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXe siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne: Payot, 1966 (1964).
- Berhaut, Marie, «Le legs Caillebotte. Vérités et contre-vérités», dans: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1983, pp. 209-239.
- *Berliner Sezession*, cat. exp., Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1981.
- Berthet-Leleux, François, *Le vrai prince Napoléon (Jérôme)*, Paris: Grasset, 1932.
- Berthod, Alfred G., «Joseph-Hyacinthe Barman, le premier diplomate valaisan au service de la Confédération suisse, 1848-1857», dans: *Annales valaisannes*, 2e série, 13, 1965, pp. 283-306.
- Bessler, H., *La France et la Suisse de 1848 à 1852*, Paris et Neuchâtel: Attinger, 1930.
- *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, éd. par Wolfgang Kemp, Köln: DuMont, 1985.
- Bhattacharya-Stettler, Therese, «Kunst der „Jetztzeit“ mit Losglück. Schweizerische Turnausstellung in Solothurn 1888», dans: *Gegenwartskunst in Solothurn*.

- Ausstellungen - Projekte - Protagonisten, 1850 bis 2000*, éd. par Christoph Lichtin et Roswitha Schild, Solothurn: Kunstverein, 2000, pp. 65-77.
- Bianchi, Matteo, *Luigi Rossi: catalogo ragionato*, Milano: Motta, 1999.
 - *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte, 1895-1995. Artisti. Mostre. Partecipazioni Nazionali. Premi*, Milano: Electa, La Biennale di Venezia, 1996.
 - Bilfinger, Monica, «"In welchem Style sollen wir... einrichten?": Der Bund und seine Repräsentation: die Innenausstattung», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 53, 1996, 4, pp. 335-340.
 - Bilfinger, Monica, «Die Form der Demokratie: zum Wandel der Formen schweizerischer Parlamentssäle», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 49, 1998, 3-4, pp. 77-85.
 - Bilfinger, Monica, *Le Palais fédéral à Berne*, Bern: Société d'histoire de l'art en Suisse, 2002 («Guides de monuments suisses SHAS»).
 - Bille, Edmond, *Jeunesse d'un peintre (1878-1902)*, éd. par S. Corinna Bille, Martigny: Pillet, 1962 («Bibliotheca Vallesiana», 1).
 - Boerlin-Brodbeck, Yvonne, «Zur Präsenz der Schweiz in Pariser Ausstellungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 353-361.
 - Boerlin-Brodbeck, Yvonne, «Le rôle de la France dans la découverte de la Suisse », dans: *Le paysage en Europe, du XVIe au XVIIIe siècle*, éd. par Catherine Legrand, Jean-François Mejanès et Emmanuel Starcky, Paris: Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 257-276.
 - Bohle-Heintzenberg, Sabine, «Berlin und die Weltausstellung oder: der Moabiter Ausstellungspark», dans: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, éd. par Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani et Gunter Schweikhart, Alfter: VDG, 1993, pp. 63-81.
 - Boime, Albert, «The Salon des Refusés and the evolution of modern art», dans: *Art Quarterly*, 32, été 1969, pp. 411-426.
 - Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, New York: Phaidon, 1971.
 - Boime, Albert, «The Second Empire's Official Realism», dans: *The European realist tradition*, éd. par Gabriel P. Weisberg, Indiana University Press, 1982, pp. 31-123.
 - Boime, Albert, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton University Press, 1995 («The Princeton Series in nineteenth-century art, culture, and society»).
 - Boin, Philippe, Chanut, Christian-Philippe, *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris: Baudoin, 1980.
 - Bollenbeck, Georg, «Industrialisierung und ästhetische Wahrnehmung. Bemerkungen zur Weltausstellung London 1851», dans: *Fortschritts Glaube und Dekadenbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur, Kunst, Kulturgeschichte*, éd. par Wolfgang Drost, Heidelberg: Winter, 1986 («Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft», 59), pp. 289-298.
 - Borsi, Franco, Godoli, Ezio, *Paris 1900*, trad. par E. Vastman et M. Mangano, Bruxelles: Vokaer, 1976.
 - Bouillon, Jean-Paul, «Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle», dans: *Romantisme*, 16, 1986, 54, pp. 89-113.
 - Bouillon, Jean-Paul, «Manet 1884: un bilan critique», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 159-175.

- Bourdieu, Pierre, «L'institutionnalisation de l'anomie», dans: *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, juin 1987, pp. 6-19.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.
- Bovet-David, Marie, *Emile David 1824-1891*, Lausanne: Société vaudoise des beaux-arts, 1943.
- Bovy, Adrien, *La peinture suisse de 1600 à 1900*, Bâle: Birkhäuser, 1948.
- Brand, Urs, *Die schweizerisch-französischen Unterhandlungen über einen Handelsvertrag und der Abschluss des Vertragswerkes von 1864. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Wirtschaft und Diplomatie*, Bern: Lang, 1968.
- *Briefe Albert Weltis*, éd. par Adolf Frey, 2 vol., Zürich, Leipzig: Rascher, 1916; Leipzig: Haessel, 1920.
- Brière, Valérie, «Böcklin et la critique française», dans: *Arnold Böcklin, 1827-1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 11.6-11.9.1977, pp. 121-122.
- Brown Price, Aimée, *Pierre Puvis de Chavannes*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 25.2-29.5.1994.
- Brubaker, Rogers, *Citoyenneté et nationalité en France et en Allemagne*, trad. par Jean-Pierre Bardos, Paris: Belin, 1997 (1992) («Socio-histoires»).
- Brüscheiler, Jura, *Barthélemy Menn, 1815-1893. Etude critique et biographique*, Zürich: Fretz et Wasmuth, 1960 («Kleine Schriften/Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft», 3).
- Brüscheiler, Jura, *Ferdinand Hodler. Anthologie critique*, Lausanne: Rencontres, 1971.
- Brüscheiler, Jura, *Hodler*, cat. exp., Martigny, Fondation Pierre-Gianadda, 13.6-20.10.1991.
- Brulhart, Armand, «Le Village suisse de Genève à Paris, 1896-1900 ou la fabrication du rétro», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 109-118.
- Brummer, Hans Henrik, «Noch einmal: der Fall Böcklin», dans: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*, éd. par Ingrid Ehrhardt et Simon Reynolds, cat. exp., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 26.2.-30.4.2000; Birmingham Museum and Art Gallery, 26.5-30.7.2000; Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 25.8-5.11.2000, pp. 29-41.
- *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988.
- Burke, Bridget G., «World's Fairs and International Expositions: selected references 1987-1993», dans: *Fairs Representations. World's Fairs and the Modern World*, éd. par Robert W. Rydell et Nancy Gwinn, Amsterdam: VU University Press, 1994, pp. 219-247.
- Burnand, René, *Eugène Burnand. L'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris: Berger-Levrault, 1926.
- Burnand, René, *Les Girardet*, Neuchâtel: Baconnière, 1940 («Artistes neuchâtelois», 11).
- Burnand, René, *Jeunesse de peintres. Eugène Burnand et ses amis*, Lausanne: Spes, 1949.
- Burnand, René, *Les Girardet au Locle et dans le monde*, Neuchâtel: Baconnière, 1957.
- Cadet, Pierre, «La maison Susse, de Paris», dans: *Gazette des beaux-arts*, 109, mai-juin 1987, pp. 207-216.

- *Le cadre national*, actes du 19e colloque de l'Association suisse des historiens et historiennes d'art, Lausanne, 3-4.11.1995, publiés dans la *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 53, 1996, 4.
- Callu, Agnès, *La Réunion des Musées nationaux, 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris: Ecole des Chartes, 1994 («Mémoires et documents de l'Ecole des Chartes», 42).
- Capitani, François de, «Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert», dans: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, éd. par Hermann Fillitz, cat. exp. Künstlerhaus, 13.9.1996-6.1.1997, pp. 33-37.
- Capitani, François de, «Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: das schweizerische Beispiel», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 55, 1998, 1, pp. 25-34.
- Cardoso Denis, Rafael, «Teaching by Example: Education and the Formation of South Kensington's Museums», dans: *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, 12.10.1997-18.1.1998; Museum of Fine Arts, Boston, 25.2-17.5.1998; Royal Ontario Museum, Toronto, 20.6-13.9.1998; The Museum of Fine Arts, Houston, 18.10.1998-10.1.1999; Fine Arts Museum of San Francisco, 13.2-9.5.1999; Victoria and Albert Museum, London, 14.10.1999-16.1.2000, pp. 107-116.
- Cardot, Fabienne, «L'éclair de la favorite ou l'électricité à l'Exposition de 1889», dans: *Mise en scène et vulgarisation: l'Exposition universelle de 1889*, dir. par Madeleine Rebérioux, no thématique de la revue *Le Mouvement social*, 149, octobre-décembre 1989, pp. 43-58.
- *Cent ans de peinture genevoise, à l'occasion du centenaire de la Société des amis des beaux-arts*, cat. exp., Genève, Musée Rath et Athénée, 10.5-13.6.1957.
- *150 ans de mécénat. La Société des amis des arts, 1842-1992*, cat. exp., Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, 1992/93.
- *Centenaire de l'impressionnisme*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 21.9-24.11.1974.
- *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, dir. par Serge Desarnaulds, Genève: Georg, 1999.
- Chessex, Pierre, «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique», dans: *Etudes de lettres*, 2, 1980, pp. 93-121.
- Chessex, Pierre, «Documents sur la première exposition d'art en Suisse: Genève 1789», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 362-367.
- Christ, Dorothea, «Arnold Böcklin, 1827-1901. Biographie», dans: *Arnold Böcklin, 1827-1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 11.6-11.9.1977.
- Clark, Timothy J., *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, London: Thames and Hudson, 1990 (1984).
- *Claude Monet-Auguste Rodin. Centenaire de l'exposition de 1889*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, 14.11.1989-21.1.1990.
- Clavien, Alain, *Les Helvétistes. Intellectuels et politique en Suisse romande au début du [20e] siècle*, Lausanne: En bas, 1993.
- Collart, Yves, «L'affaire Grimm-Hoffmann et l'entrée de Gustave Ador au Conseil fédéral», dans: *Gustave Ador. 58 ans d'engagement politique et humanitaire*, actes du colloque Gustave Ador tenu au palais de l'Athénée, Genève, 9-11 novembre 1995, éd. par Roger Durand avec le concours de Daniel Barbey et Jean-Daniel Candaux, Genève: Fondation Gustave Ador, 1996.
- *La condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècles*, éd. par Jérôme de La Gorce, Françoise Levallant et Alain Mérot, Saint-Etienne: CIEREC, 1987.

- *Comité français des expositions et comité national des expositions coloniales, réunis par décret du 10 juin 1925. Cinquantenaire, 1885-1935*, s.l. [Paris]: Comité français des expositions, s.d.[1935].
- *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp., Musée national du Château de Compiègne, 6.10.2000-8.1.2001.
- Conforti, Michael, «Le rôle des musées d'arts décoratifs», dans: *Histoire de l'histoire de l'art, tome 2, XVIIIe et XIXe siècles*, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1997 («Conférences et colloques du Louvre»), pp. 327-347.
- Conforti, Michael, «The Idealist Enterprise and the Applied Arts», dans: *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, 12.10.1997-18.1.1998; Museum of Fine Arts, Boston, 25.2-17.5.1998; Royal Ontario Museum, Toronto, 20.6-13.9.1998; The Museum of Fine Arts, Houston, 18.10.1998-10.1.1999; Fine Arts Museum of San Francisco, 13.2-9.5.1999; Victoria and Albert Museum, London, 14.10.1999-16.1.2000, pp. 23-47.
- *Correspondance de Courbet*, éd. par Petra ten-Doesschate Chu, Paris: Flammarion, 1996.
- *Les couleurs de la mélancolie dans la peinture neuchâteloise (1820-1940), de Léopold Robert à François Barraud*, cat. exp., Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum, 28.11.2003-1.2.2004; Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, 28.2-23.5.2004.
- *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, dir. par Jörg Zutter et Petra ten-Doesschate Chu, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 21.11.1998-21.2.1999; Stockholm, Nationalmuseum, 25.3-30.5.1999.
- *Courbet und Deutschland*, cat. exp., Hamburger Kunsthalle, 19.10-17.12.1978; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 17.1-18.3.1979.
- Craig, Gordon A., «Der Schweizer Bundesstaat: Politik und Kultur während des ersten halben Jahrhunderts», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus, 13.2-10.5.1998, pp. 17-24.
- *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII).
- *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod, Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»).
- Crouzet, Marcel, *Un méconnu du réalisme: Duranty (1833-1880): l'homme, le critique, le romancier*, Paris: Nizet, 1964.
- *Cuno Amiet und die Maler der Brücke*, cat. exp., Kunsthhaus Zürich, 18.5-5.8.1979; Brücke Museum Berlin, 31.8-4.11.1979.
- *Cuno Amiet - Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, éd. par Viola Radlach, Zürich: Scheidegger & Spiess et Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2000.
- *Cuno Amiet. Von Pont-Aven zur „Brücke“*, éd. par Toni Stooss et Therese Bhattacharya-Stettler, cat. exp., Kunstmuseum Bern, 3.12.1999-27.2.2000.
- Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*, Paris: Hazan, 1993.
- Dalançon, Joël, «Un défenseur oublié d'E. Manet et des peintres impressionnistes: Paul-Armand Silvestre (1837-1901)», dans: *Gazette des beaux-arts*, 133, 1991, pp. 127-139.
- Delacroix, Eugène, *Journal 1822-1863*, éd. par Régis Labourdette, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, Paris: Plon, 1981 (1931-32).
- Delaporte, Guillemette, «L'Exposition universelle de 1855 à Paris. Confrontations de cultures et prises de conscience», dans: *L'écrit-voir*, 6, 1985, pp. 5-10.

- Denney, Colleen, «Exhibitions in artists' studios: François Bonvin's 1859 Salon des refusés», dans: *Gazette des beaux-arts*, 122, septembre 1993, pp. 97-108.
- Deuchler, Florens, *L'économie artistique*, Disentis: Pro Helvetia et Desertina, 1987 («Ars Helvetica II. Arts et culture visuels en Suisse»).
- *Deutschlands Weg in die Moderne: Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, éd. par Wolfgang Hardtwig et Harm-Hinrich Brandt, München: Beck, 1993.
- *Deux siècles d'histoire démographique suisse. Album graphique de la période 1860-2050*, Bern: Office fédéral de la statistique, 1998.
- Dias, Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris: CNRS, 1991.
- Dietschi, Cornelia, «Eine Ausstellung von Kunst-Gegenständen oder bereits ein imaginäres Museum? Die Ausstellung von 1851», dans: *Gegenwartskunst in Solothurn. Ausstellungen - Projekte - Protagonisten, 1850 bis 2000*, éd. par Christoph Lichtin et Roswitha Schild, Solothurn: Kunstverein, 2000, pp. 55-63.
- Digeon, Claude, *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris: Presses universitaires de France, 1992 (1959).
- Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- *Documents diplomatiques suisses. Diplomatische Dokumente der Schweiz. Documenti diplomatici svizzeri, 1848-1945: Vol. 1 (24.11.1848-30.11.1865)*, éd. par la Commission nationale pour la publication de documents diplomatiques suisses, préparés par Jean Charles Biaudet, Martin Graf, Françoise Nicod, Bern: Benteli, 1990.
- *Documents diplomatiques suisses. Diplomatische Dokumente der Schweiz. Documenti diplomatici svizzeri, 1848-1945: Vol. 2 (1.1.1866-14.12.1872)*, éd. par la Commission nationale pour la publication de documents diplomatiques suisses, dir. par Roland Ruffieux, Bern: Benteli, 1985.
- *Documents diplomatiques suisses. Diplomatische Dokumente der Schweiz. Documenti diplomatici svizzeri, 1848-1945: Vol. 3 (1.1.1873-31.12.1889)*, éd. par la Commission nationale pour la publication de documents diplomatiques suisses, dir. par Erwin Bucher et Peter Stadler, Bern: Benteli, 1986.
- *Documents diplomatiques suisses. Diplomatische Dokumente der Schweiz. Documenti diplomatici svizzeri, 1848-1945: Vol. 4 (1.1.1890-31.12.1903)*, éd. par la Commission nationale pour la publication de documents diplomatiques suisses, préparés par Yves Collart, Marco Durrer, Verdiana Grossi, Martin Lüdi, Bern: Benteli, 1994.
- *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 20.10.1999-17.1.2000.
- Dorra, Henri, «Castagnary et Courbet: entre romantisme et naturalisme», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand en 1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 63-79.
- Dubernard-Laurent, Annie, «Le rôle de la Gazette des beaux-arts dans la réception de la peinture préraphaélite britannique en France», dans: *Gazette des beaux-arts*, 140, janvier 1998, pp. 41-52.
- Dubuis, Catherine, Ruedin, Pascal, *Marguerite Burnat-Provins, écrivaine et peintre, 1872-1952*, Lausanne: Payot, 1994.
- Durant, Stuart, *Palais des machines. Ferdinand Dutert*, avec un texte de Angus Low, London: Phaidon, 1994 («Architecture in detail»).

- Eberle, Thomas, *Max Liebermann, 1847-1935, Werkverzeichnis der Gemälde und Oelstudien*, 2 vol., München: Hirmer, 1995.
- *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 22.6-9.9.2002.
- *L'école de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art*, cat. exp., Nancy, Galeries Poirel, 24.4-26.7.1999.
- *Les écrivains devant l'impressionnisme: A. Silvestre, P. Burty, J.-A. Castagnary, E. Chesneau, J. Claretie, S. Mallarmé, E. Duranty, Bertall, E. Zola, G. Rivière, C. Lemonnier, T. Duret, C. Ephrussi, J.-K. Huysmans, P. Bourget, F. Champsaur, J. Laforgue, O. Mirbeau, E. Verhaeren, G. de Maupassant, P. Adam, F. Fénéon*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris: Macula, 1989.
- Eggenberger, Dorothee, Germann, Georg, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1975 («Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz», 2).
- Ehrard, Antoinette, «L' "impossible" Salon de 1880», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 147-158.
- Eisenman, Stephen F., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London: Thames and Hudson, 1994.
- *Emblèmes de la liberté: l'image de la république dans l'art du XVIe au XXe siècle*, éd. par Dario Gamboni et Georg Germann, cat. exp., Kunstmuseum Bern, Bernisches Historisches Museum, 1.6-15.9.1991 («Exposition du Conseil de l'Europe», 21).
- *Emile Verhaeren, un musée imaginaire*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 18.3-14.7.1997; Bruxelles, Musée Charlier, 9.9-30.11.1997.
- Epron, Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris: Norma, 1997.
- «*Equivoques*». *Peintures françaises du XIXe siècle*, cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, 9.3-14.5.1973.
- *Die Erfindung der Schweiz, 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, cat. exp. Zürich, Musée national suisse, 26.6-4.10.1998.
- *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. La Suisse imaginée. Bricolages d'une identité nationale*, éd. par Guy P. Marchal et Aram Mattioli, Zürich: Chronos, 1992.
- *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 25.3-27.6.1993.
- *Ernst Stückelberg, 1831-1903*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 12.7-28.9.2003.
- Esner, Rachel, «Regards français sur la peinture allemande à l'Exposition Universelle de 1855», dans: *Romantisme*, 21, 1991, 73, pp. 103-112.
- Esner, Rachel, «Gloria victis. Französische Malerei des Deutsch-Französischen Krieges», dans: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, éd. par Stefan Germer et Michael F. Zimmermann, Bonn: Klinkhardt & Biermann, 1997, pp. 390-402.
- Esner, Rachel, «Un Prussien à Paris: l'exposition Menzel en 1885», dans: *48-14*, 2, février 1996, pp. 54-61.
- *The European realist tradition*, éd. par Gabriel P. Weisberg, Indiana University Press, 1982.
- *Exhibition of paintings and sculpture by artists of Switzerland*, introd. par Christian Brinton, cat. exp., New York, Brooklyn Museum, 22.2-20.3.1921.
- *The expanding world of art, 1874-1902, vol. 1, Universal exhibitions and state-sponsored fine arts exhibitions*, éd. par Elizabeth Gilmore Holt, New Haven: Yale University Press, 1988.

- *Expos.ch. Idées, intérêts, irritations*, Bern: Archives fédérales suisses, 2000 («Bundesarchiv Dossier», 12).
- *Exposition de l'art suisse du XVe au XIXe siècle (de Holbein à Hodler)*, cat. exp., Paris, Musée du Jeu de Paume, juin-juillet 1924.
- *L'Exposition universelle de 1900*, dir. par Jean-Christophe Mabire, Paris: L'Harmattan, 2000.
- *Expositions nationales*, no thématique de la revue *Art+Architecture en Suisse*, 53, 2002, 2.
- Fagence Cooper, Suzanne, «The British School at the Manchester Art Treasures Exhibition of 1857», dans: *Apollo*, juin 2001, pp. 30-38.
- *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*, éd. par Robert W. Rydell et Nancy Gwinn, Amsterdam: VU University Press, 1994.
- Fehlmann, Marc, «Johann Jakob Ulrich», dans: *Dictionnaire biographique de l'art suisse*, éd. par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 1998, vol. 2, pp. 1056-1057.
- Fehlmann, Marc, «Notre pays est célèbre par ses montagnes, il faut le peindre du côté qu'il plaît aux étrangers». Zur britischen Rezeption der Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthau, 13.2-10.5.1998, pp. 379-385.
- *Félix Vallotton*, dir. par Sasha M. Newman, cat. exp., New Haven, Yale University Art Gallery, 24.10.1991-6.1.1992; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 21.11.1992-31.1.1993.
- *Félix Vallotton*, cat. exp., dir. par Rudolf Koella, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 25.8-5.11.1995; Folkwang Museum, Essen, 26.11.1995-18.2.1996.
- *Félix Vallotton: Bilder, Zeichnungen, Graphik*, cat. exp., Kunstmuseum Winterthur, 1.10-12.11.1978; Kunsthalle Bremen, 3.12.1978-28.1.1979.
- *Félix Vallotton. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, éd. par Gilbert Guisan et Doris Jakubec, 3 vol., Lausanne, Paris: Bibliothèque des arts, 1973-1975.
- *Ferdinand Hodler*, cat. exp., Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 2.3-24.4.1983; Paris, Musée du Petit Palais, 11.5-24.7.1983; Kunsthau Zürich, 19.8-23.10.1983.
- *Ferdinand Hodler. Collection Adda et Max Schmidheiny*, cat. exp., Vevey, Musée Jenisch, 25.3-17.6.1990 («Institut suisse pour l'étude de l'art. Catalogues de musées et de collections suisses», 11).
- *Ferdinand Hodler. Le paysage*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 4.9.2003-1.2.2004; Kunsthau Zürich, 5.3-6.6.2004.
- Feuchtmüller, Rupert, *Ferdinand Georg Waldmüller 1793-1865. Leben, Schriften, Werke*, Wien, München: Brandstätter, 1996.
- *Fin de siècle in Basel: Hans Sandreuter, 1850-1901*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 17.11.2001-17.2.2002.
- Fink, Lois Marie, «American Art at the 1889 Paris Exposition. The Paintings They Love to Hate», dans: *American Art*, 5, automne 1991, 4, pp. 35-53.
- Flammarion, Docteur, *Un neveu de Napoléon Ier. Le prince Napoléon (Jérôme), 1822-1891*, Paris: Tallandier, 1939.
- Flax, Neil M., «Charles Blanc: le moderniste malgré lui», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 95-104.
- Forster-Hahn, Françoise, «“La Confraternité de l'art”: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914», dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985/4, pp. 506-537.

- Forster-Hahn, Françoise, «Adolph Menzel: an artist's career between national empire and international modernity», dans: *Apollo*, décembre 1996, pp. 48-53.
- Forster-Hahn, Françoise, «Constructing new histories: nationalism and modernity in the display of art», dans: *Studies in the history of art*, 53, 1996, pp. 70-89.
- Forster-Hahn, Françoise, «Deutsche "Bierburg" oder "le clou de l'Exposition"? "Le Pavillon de l'Empereur" auf der Pariser Weltausstellung 1900», dans: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Band II. Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000, pp. 315-328.
- Fosca, François, *Histoire de la peinture suisse*, Genève: Rhône/Cailler, 1945.
- Foucart, Jacques, *Ingres. Les cartons de vitraux des collections du Louvre*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 22.5-23.9.2002.
- François Bocion, 1828-1890, cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 7.9.1990-20.1.1991.
- Frank Buchser, 1828-1890, cat. exp., Solothurn, Kunstmuseum, 9.6-16.9.1990.
- *Frank Buchser als Kunstpolitiker*, avec des textes de Lisbeth Marfurt-Elmiger et Matthias Vogel, Soleure: Kunstmuseum, 1990.
- *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, éd. par Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner, 2002.
- *Franz Xaver Winterhalter et les cours d'Europe de 1830 à 1870*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 12.2-7.5.1988.
- Fries, Willy, «Geschichte der GSMBA», dans: *100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, 1865-1965*, s.l.: GSMBA, 1965, pp. 11-50.
- *Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus*, éd. par Dorothee Hansen, cat. exp., Kunsthalle Bremen, 29.11.1998-28.2.1999; Museum der bildenden Künste Leipzig, 24.3-30.5.1999.
- Frölich, Martin, «Zur Denkmalsgeschichte in der Schweiz», dans: *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik*, éd. par Hans-Ernst Mittag et Volker Plagemann, München: Prestel, 1972 («Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts», 20), pp. 23-26.
- *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting, 1730-1930*, cat. exp., Zürich: Swiss Institute for Art Research, 1988.
- *From Manet to Gauguin. Masterpieces from Swiss Private Collections*, cat. exp., London, Royal Academy of Arts, 30.6-8.10.1995.
- *Der frühe Hodler. Das Werk 1870-1890*, éd. par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Bern: Benteli, 1981 («Hodler-Publikation», 3).
- Fuchs, Eckhardt, «Das Deutsche Reich auf den Weltausstellungen vor dem Ersten Weltkrieg», dans: *Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung*, 9, 1999, 5/6, pp. 61-88.
- *15 Briefe des Malers Frank Buchser an Jean Nötzli, Rédacteur des Nebelspalters, über den eidgenössischen Kunstkredit*, éd. par Emanuel Dejung, tiré à part de *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte*, 50, 1977.
- Fyfe, Gordon, *Art, power and modernity: English art institutions, 1750-1950*, London, New York: Leicester University Press, 2000.
- *Gabriel Davioud architecte (1824-1881)*, cat. exp., Paris, Mairies annexes des XVI^e et XIX^e arrondissements, 1981-1982.
- Gaehtgens, Thomas W., «Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe», dans: *Revue de l'art*, 88, 1990, pp. 31-38.

- Gaehtgens, Thomas W., *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preussischer Politik*, Frankfurt: Fischer, 1990 («Kunststück»).
- Gaehtgens, Thomas W., «Tschudis Impressionismusverständnis: Historienmalerei als Darstellung erlebten Lebens», dans: *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, éd. par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20.9.1996-6.1.1997; München, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 24.1.-11.5.1997, pp. 360-363.
- Gaehtgens, Thomas W., «L'Ile des Musées à Berlin», trad. par Anne Charrière, dans: *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris: Librairie générale française, 1999 (1992), pp. 45-97.
- Gaehtgens, Thomas W., «Le Kaiser Friedrich-Museum à Berlin», trad. par Anne Charrière, dans: *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris: Librairie générale française, 1999 (1992), pp. 130-187.
- Gaehtgens, Thomas W., «Wilhelm von Bode et ses collectionneurs», trad. par Anne Charrière, dans: *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris: Librairie générale française, 1999 (1992), pp. 99-129.
- Gaehtgens, Thomas W., «Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art», dans: *Histoire de l'histoire de l'art, tome 2, XVIIIe et XIXe siècles*, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1997 («Conférences et colloques du Louvre»), pp. 89-112.
- Gaehtgens, Thomas W., «Böcklin et la France», dans: *Arnold Böcklin, 1827-1901*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 19.5-26.8.2001; Paris, Musée d'Orsay, 1.10.2001-13.1.2002; München, Neue Pinakothek, 14.2-26.5.2002, pp. 91-111.
- Gamboni, Dario, «"Après le régime du sabre, le régime de l'homme de lettres": la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 205-220.
- Gamboni, Dario, *La géographie artistique*, Disentis: Pro Helvetia et Desertina, 1987 («Ars Helvetica I. Arts et culture visuels en Suisse»).
- Gamboni, Dario, «The relative autonomy of art criticism», dans: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 182-194.
- Gantner, Joseph, Von Tavel, Hans Christoph, Schmid, Alfred A., Reinle, Adolf, *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich, von den Anfängen bis 1940*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1976 («Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz», 3).
- Gantner, Joseph, Reinle, Adolf, *Kunstgeschichte der Schweiz. Vierter Band. Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frauenfeld: Huber, 1962.
- Gassier, Pierre, *Léopold Robert*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1983.
- Genet-Delacroix, Marie-Claude, *Art et Etat sous la IIIe République. Le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1992 («Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles», 31).
- Genet-Delacroix, Marie-Claude, «La politique artistique et patrimoniale de Thiers, 1833-1877», dans: *Revue des sciences morales et politiques*, 19, 1997, pp. 37-61.
- Genet-Delacroix, Marie-Claude, «Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts, 1870-1905», dans: *Romantisme*, 26, 1996, 93, pp. 39-50.

- Genève. 200ème anniversaire de la fondation de l'Ecole des beaux-arts, 1748-1948. *Deux cents ans d'enseignement artistique*, texte par G.-E. Haberjahn, Genève: Roto-Sadag, 1948.
- Genève 1896. *Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000.
- Gere, Charlotte, *European Decorative Arts at the World's Fairs: 1850-1900*, no thématique de *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, hiver 1998/99.
- Germann, Georg, «Frühe Nationaldenkmäler», dans: *Archithèse*, 2, 1972.
- Germann, Georg, «A Sunday Morning (1908-1909) by Edouard Vallet», dans: *1000 Years of Swiss Art*, éd. par Heinz Horat, New York: Hudson Hills, 1992, pp. 301-310.
- Gern, Philippe, Arlettaz, Silvia, «Les échanges entre la France et la Suisse au XIXe siècle. Libéralisme ou protectionnisme», dans: *La Suisse dans l'économie mondiale. Die Schweiz in der Weltwirtschaft*, éd. par Paul Bairoch et Martin Körner, Genève: Droz, 1990 («Publications du Centre d'histoire économique internationale de l'Université de Genève», 5), pp. 207-226.
- Gern, Philippe, Arlettaz, Silvia, *Relations franco-suisse au XIXe siècle. La confrontation de deux politiques économiques*, Genève: Georg, 1992.
- Gêrôme & Goupil. *Art et entreprise*, cat. exp., Bordeaux, Musée Goupil, 12.10.2000-14.1.2001; New York, Dahesh Museum of Art, 6.2-5.5.2001; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7.6-12.8.2001.
- Gerster, Ulrich, *Max Buri und seine Zeitgenossen Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Edouard Vallet*, cat. exp., Studen, Fondation Saner, 28.4-15.9.2002.
- *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel, 1839-1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, Basel: Kunstverein, 1989.
- Gilbert, James, «World's Fairs as historical events», dans: *Fairs Representations. World's Fairs and the Modern World*, éd. par Robert W. Rydell et Nancy Gwinn, Amsterdam: VU University Press, 1994, pp. 13-27.
- *Les Girardet. Trois générations d'artistes neuchâtelois, XVIIIe et XIXe siècles. Peinture. Gravures. Dessins*, cat. exp., Le Locle, Musée des beaux-arts, 23.5-15.8.1948.
- Girardet, Raoul, *Le nationalisme français. Anthologie. 1871-1914*, Paris: Seuil, 1983 (1966).
- Gloor, Lukas, «Die „permanenten Austellungen“ und der Kunsthandel in der Schweiz im 19. Jahrhundert», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 387-390.
- Gloor, Lukas, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Bern, Frankfurt, New York: Lang, 1986 («Europäische Hochschulschriften, Reihe 28», 58).
- Gloor, Lukas, «Die Geschichte des Basler Kunstvereins von 1839 bis 1908», dans: *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel, 1839-1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, Basel: Kunstverein, 1989, pp. 11-74.
- Gloor, Lukas, «Public and Private Collecting in Switzerland, 1875-1945», dans: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 19, 1993, pp. 54-61.
- Gloor, Lukas, «Wege der Werke. Kunstvermittlung in der Schweiz, 1840-1890», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthau, 13.2-10.5.1998, pp. 333-343.
- Gloor, Lukas, «"Limmat-Athen". Alte und neue Kunst an der Landesausstellung von 1883 in Zürich», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 2002, 2, pp. 6-12.

- Gotlieb, Marc J., *The Plight of Emulation. Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton University Press, 1996.
- Gradel, Oliver, *Vom Universalmuseum zum Kunstpalast: zur bautypologischen Entwicklung des französischen Provinzmuseums im 19. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms, 1997 («Studien zur Kunstgeschichte», 113).
- *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, 12.10.1997-18.1.1998; Museum of Fine Arts, Boston, 25.2-17.5.1998; Royal Ontario Museum, Toronto, 20.6-13.9.1998; The Museum of Fine Arts, Houston, 18.10.1998-10.1.1999; Fine Arts Museum of San Francisco, 13.2-9.5.1999; Victoria and Albert Museum, London, 14.10.1999-16.1.2000.
- *The Great Exhibition of 1851. A Comemorative Album*, éd. par C.H. Gibbs-Smith, London: His Majesty's Stationery Office, 1950.
- *The Great Exhibition of 1851. New interdisciplinary essays*, éd. par Louise Purbrick, Manchester University Press, 2001 («Texts in culture»).
- Green, Nicholas, «Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century», dans: *Art History*, 10, mars 1986, 1, pp. 59-78.
- Green, Nicholas, «"All the flowers of the field": the State, liberalism and art in France under the early Third Republic», dans: *Oxford Art Journal*, 10, 1987, 1, pp. 71-84.
- Green, Nicholas, *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France*, Manchester University Press, 1990.
- Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, 1988.
- Grellet, Marc V., *Nos peintres romands du XVIIIe et du XIXe siècle*, Lausanne: Spes, 1921.
- Griener, Pascal, «"un genre qu'on ne connaît pas encore...". Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 1994, 4, pp. 346-353.
- Griener, Pascal, «Histoire de l'art - marché de l'art. Le musée d'art moderne en Suisse», dans: *Traverse*, 9, 2002, 1, pp. 17-26.
- Grösslein, Andrea, *Die Internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, München: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs, 1987 («Miscellanea Bavarica Monacensia», 137).
- Groud, Guénola, «La participation de la Ville de Paris à l'Exposition universelle», dans: *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, cat. exp., Musée du Petit Palais, Paris, 10.3-27.8.1989, pp. 236-251.
- Gubler, Hans Martin, «Architektur als staatspolitische Manifestation. Das erste schweizerische Bundesrathaus in Bern, 1851-1866», dans: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, éd. par Carlpeter Braegger, München: Prestel, 1982, pp. 96-126.
- Gubler, Jacques, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne: L'âge d'homme, 1975 («Histoire et théorie de l'art»).
- Guex, Sébastien, «La marché suisse de l'art 1886-2000. Un survol chiffré», dans: *Traverse*, 9, 2002, 1, pp. 29-62.
- *Guide des musées suisses/Schweizer Museumsführer*, éd. par Claude Lapaire, 1ère édition Bern: Haupt, 1965, nombreuses rééditions mises à jour jusqu'en 2002 (7^e édition, éditée par l'Association des musées suisses).
- Guiomar, Jean-Yves, *La Nation entre l'histoire et la raison*, Paris: La découverte, 1990.

- *Gustave Ador. 58 ans d'engagement politique et humanitaire*, actes du colloque Gustave Ador tenu au palais de l'Athénée, Genève, 9-11 novembre 1995, éd. par Roger Durand avec le concours de Daniel Barbey et Jean-Daniel Candaux, Genève: Fondation Gustave Ador, 1996.
- Gutbrod, Evelyn, *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland, 1880-1910*, Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- Haassengier, Hans-Joachim, *Das Palais du Roi de Rome auf dem Hügel von Chaillot. Percier-Fontaine-Napoléon*, Bern, Frankfurt: Lang, 1983 («Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte», 23).
- Haberjahn, G[abriel]-E[douard], «Deux cents ans d'enseignement artistique à Genève», dans: *Genève. 200e anniversaire de la fondation de l'Ecole des beaux-arts, 1748-1948*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 1948, Genève: Roto-Sadag, 1948.
- Hadjinicolaou, Nicos, «Sur l'idéologie de l'avant-gardisme», dans: *Histoire et critique des arts*, 6, juillet 1978, pp. 49-76.
- Haltern, Utz, *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Münster: Aschendorff, 1971 («Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung», 13).
- Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris: Corti, 1989.
- Hannoosh, Michèle, «A painter's impressions of modernity: Delacroix, citizen of the nineteenth century», dans: *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*, éd. par Richard Hobbs, Manchester University Press, 1998, pp. 9-29.
- Hanksy, Sabine, *Die Internationale Kunstausstellung von 1869 in München. Die französische Malerei in der zeitgenössischen Pressekritik*, München: Freund, 1994.
- Hardouin-Fugier, Elisabeth, «Le vitrail français en 1878. L'Exposition universelle et l'enquête du Ministère de l'industrie», dans: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1990, pp. 207-214.
- Hargrove, June, «Shaping the National Image: The Cult of Statues to Great Men in the Third Republic», dans: *Nationalism in the Visual Arts*, éd. par Richard A. Etlin, Washington: National Gallery of Art, 1991 («Studies in the History of Art», 29), pp. 48-63.
- Haskell, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. par Robert Fohr, Paris: Flammarion, 1993 (1976).
- Haskell, Francis, «Art and the language of Politics», dans: *Past & Present in art and taste. Selected essays*, New Haven: Yale University Press, 1987, pp. 65-74.
- Haskell, Francis, *The Ephemeral Museum. Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, 2000.
- Hauptman, William, «Juries, protests, and counter-exhibitions before 1850», dans: *Art Bulletin*, 67, 1985, 1, pp. 95-109.
- Hauptman, William, «Grosclaude and Courbet's *L'après-dînée à Ornans* of 1849», dans: *Gazette des beaux-arts*, 105, mars 1985, pp. 117-121.
- Hauptman, William, «Charles Gleyre and the Swiss Fine Arts Section of the Exposition Universelle of 1867», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 368-370.
- Hauptman, William, «The Swiss Artist and the European Context: Some Notes on Cross-Cultural Politics», dans: *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting, 1730-1930*, cat. exp., Zürich: Swiss Institute for Art Research, 1988, pp. 35-46.

- Hauptman, William, *La Suisse sublime vue par les peintres voyageurs, 1770-1914*, cat. exp., Lugano, Fondation Thyssen-Bornemisza, 1.8-27.10.1991; Genève, Musée d'art et d'histoire, 14.11.1991-2.2.1992.
- Hauptman, William, *Charles Gleyre, 1806-1874*, 2 vol., Princeton University Press, 1996 («Swiss Institute for Art Research. Catalogues raisonnés of Swiss Artists», 17).
- Heller, Reinhold, «Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne in Berlin der 1890er Jahre», dans: *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, éd. par Dominik Bartmann, cat. exp., Berlin Museum et Historisches Museum Berlin, 7.5-27.7.1993, pp. 101-109.
- Herbert, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven: Yale University Press, 1988.
- «Herrlich öde, einsame Gegend». Hans Emmenegger. *Ein Maler zwischen Böcklin und Hodler*, éd. par Franz Zelger, cat. exp., Kunstmuseum Luzern, 6.12.1987-20.1.1988; Kunstmuseum Solothurn, 30.1-20.3.1988; Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 8.5-26.6.1988.
- Hermann, Thomas, «L'Exposition universelle, un reflet de la philosophie saint-simonienne», dans: *L'Exposition universelle de 1900*, dir. par Jean-Christophe Mabire, Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 105-136.
- Hermann, Wolfgang, *Gottfried Semper im Exil. Paris-London 1849-1855. Zur Entstehung des «Stil» 1840-1877*, Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 1978 («Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich», 19).
- Hilber, Paul, «Kurzer geschichtlicher Überblick über die Kunstpflege des Bundes seit 1887», dans: *Die Kunstpflege des Bundes seit 1887*, cat. exp., Luzern, Kunstmuseum, 1943.
- Hirsh, Sharon L., *Ferdinand Hodler*, München: Prestel, 1981.
- Hirsh, Sharon L., «Swiss Art and National Identity at the Turn of the 20th Century», dans: Michelle Facos, Sharon L. Hirsh (éd.), *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge University Press, 2003, pp. 250-285.
- *Histoire de l'histoire de l'art, tome 2, XVIIIe et XIXe siècles*, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1997 («Conférences et colloques du Louvre»).
- *Histoire générale de la presse française*, dir. par Claude Bellanger et al., 5 vol., Paris: PUF, 1969-1976.
- Hobi, Urs, «Die Skulptur im Rahmen Schweizerischer Landesausstellungen: Präsentation und Ideologie», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 391-398.
- Hobsbawm, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, trad. par Dominique Peters, Paris: Gallimard, 1992 (1990).
- Hobsbawm, Eric, *L'Ere des empires, 1875-1914*, trad. par Jacqueline Carnaud et Jacqueline Lahana, Paris: Fayard, 1989 (1987).
- Hofmann, Werner, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1991 (1960).
- Holenweg, Hans, «Das Schicksal der Gemälde Arnold Böcklins», dans: Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, 6)*, Basel: Reinhardt; München: Hirmer, 1998 (1977), pp. 92-105.
- *Horace Vernet (1789-1863)*, cat. exp., Rome, Académie de France; Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, mars-juillet 1980.
- Howkins, Mary Ball, «French critical response to British genre paintings in Paris, 1850 to 1870», dans: *Journal of European Studies*, 21, 1991, pp. 111-128.

- Huber, Carine, «Félix Vallotton: le correspondant étranger», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 285-310.
- Huber, Dorothee, «Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb, 1890-1928», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 399-402.
- Huber, Vera, *Schweizer Landschaftsmaler. Das intime Landschaftsbild im 19. Jahrhundert*, Zürich: Manesse, Conzett & Huber, 1949.
- Huggler, Max, Cetto, Anne-Marie, *Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, Bâle: Holbein, 1941, trad. fr. par François Fosca, 1943.
- Huggler, Max, *Der Brienzersee in der Malerei*, Bern: Kulturfondskommission der Gemeinde Brienz, 1980.
- Hugli, Jean, «Histoire et préhistoire d'une école d'art», dans: *Cette école d'art. De l'Ecole cantonale de dessin à l'Ecole cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne*, Lausanne: Iderive, 1983, pp. 7-113.
- *Hundert Jahre GSMB 1865-1965*, s.l., 1965.
- Hungerford, Constance Cain, «Meissonier and the Founding of the Société Nationale des Beaux-Arts», dans: *Art Journal*, 48, Printemps 1989, pp. 71-77.
- Hungerford, Constance Cain, «Les amateurs de peinture», dans: *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 25.3-27.6.1993, pp. 48-62.
- Hungerford, Constance Cain, *Ernest Meissonier. Master in His Genre*, Cambridge University Press, 1999.
- Hunziker, Guido, *Die Schweiz und das Nationalitätsprinzip im 19. Jahrhundert. Die Einstellung der eidgenössischen Oeffentlichkeit zum Gedanken des Nationalstaates*, Basel, Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1970.
- Huston, Lorne, «Le Salon et les expositions d'art: réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865)», dans: *Gazette des beaux-arts*, 116, juillet-août 1990, pp. 45-50.
- «*Ich male für fromme Gemüter*». *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, cat. exp., Luzern, Kunstmuseum, 1985.
- *Imagining Modern German Culture: 1889-1910*, éd. par Françoise Forster-Hahn, Washington: National Gallery of Art, 1996 («Studies in the History of Art, 53, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXI»).
- Imbert, Daniel, «Les allées du Champ-de-Mars: le square et la statue», dans: *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 10.3-27.8.1989, pp. 252-267.
- *Impressionism: Paintings collected by European Museums*, cat. exp., Atlanta, High Museum of Art, 23.2-16.5.1999; Seattle Art Museum, 12.6-29.8.1999; Denver Art Museum, 2.10-12.12.1999.
- *Impressionnisme. Les origines, 1859-1869*, textes d'Henri Loyrette et de Gary Tinterow, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19.4-8.8.1994; New York, The Metropolitan Museum of Art, 19.9.1994-8.1.1995.
- *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*, éd. par Richard Hobbs, Manchester University Press, 1998.
- *Industrial Power and National Rivalry, 1870-1914*, éd. par Sidney Pollard et Coline Holmes, London: Arnold, 1972 («Documents of European Economic History», 2).
- Jaccard, Paul-André, «Suisse romande: centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 41, 1984, pp. 118-124.

- Jaccard, Paul-André, «Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions nationales suisses: listes des expositions et des catalogues», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 43, 1986, 4, pp. 436-459.
- Jaccard, Paul-André, «Alexandre Blanchet, *Les deux amies*, et l'Armory Show», dans: *Bericht über die Tätigkeit der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung 1985 bis 1988*, Bern: Eidgenössische Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, 1989, pp. 110-124.
- Jaccard, Paul-André, *La sculpture*, Disentis: Pro Helvetia et Desertina, 1992 («Ars Helvetica VII. Arts et culture visuels en Suisse»).
- Jaccard, Paul-André, «La création des bourses et la formation artistique en Suisse (1899-1915)», dans: *Prix conseillé. Über Preise lässt sich reden. Premi apprezzati. 1899-1999. 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst. 100 anni di Concorso federale delle belle arti*, dir. par Pierre-André Lienhard, Stéphanie Bédard et Katrin Künzi, Bern: Office fédéral de la culture, 1999.
- Jaccard, Paul-André, «Le take-off du marché de l'art en Suisse romande durant la Première guerre mondiale», dans: *Traverse*, 9, 2002, 1, pp. 81-106.
- *Jacques-Louis David (1748-1825)*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Versailles, Musée national du château, 26.10.1989-12.2.1990.
- Jaton-Plüss, Monique, «Le mécénat privé à Neuchâtel, 1816-1884», dans: *Musée neuchâtelois*, 1980, pp. 122-144.
- *Jean-Paul Laurens (1838-1921). Peintre d'histoire*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 6.10.1997-4.1.1998; Toulouse, Musée des Augustins, 2.2.- 4.5.1998.
- Jeanneret, Maurice, *Un siècle d'art à Neuchâtel. Histoire de la Société des amis des arts (1842-1942)*, préf. Pierre de Meuron, Neuchâtel: Baconnière, 1942.
- *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Band II. Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000.
- Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, 1996 (1994).
- *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, dir. par Chantal Georgel, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 7.2-8.5.1994.
- Joest, Thomas von, «L'Exposition universelle de 1878. L'aube de la IIIe République face au monde», dans: *Monuments historiques de la France*, 144, avril-mai 1986, pp. 31-36.
- Jonker, Marijke, «Gustave Planche, or the Romantic Side of Classicism», dans: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, automne 2002, on-line (www.19thc-artworldwide.org).
- Jost, Hans Ulrich, «Anfänge der kulturellen Aussenpolitik der Schweiz», dans: *Innen- und Aussenpolitik. Primat oder Interdependenz? Festschrift zum 60. Geburtstag von Walther Hofer*, éd. par Urs Altermatt et Judit Garamvölgyi, Bern, Stuttgart: Haupt, 1980, pp. 581-590.
- Jost, Hans Ulrich, «Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration», dans: *Gesellschaft und Gesellschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Ulrich Im Hof*, éd. par Nicolai Bernard et Quirinus Reichen, Bern: Wyss, 1982, pp. 341-368.
- Jost, Hans Ulrich, «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël. Le discours esthétique de l'Etat national», dans: *Etudes de lettres*, 1, janvier-mars 1984, pp. 49-73.
- Jost, Hans Ulrich, «Sociétés culturelles et artistiques en Suisse», dans: *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, dir. par Etienne

- François, Paris: Recherche sur les civilisations, 1986 («Travaux et mémoires de la mission historique française en Allemagne Göttingen»), pp. 123-132.
- Jost, Hans Ulrich, «Les Expositions, miroirs de la culture politique suisse au XIXe siècle», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 43, 1986, 4, pp. 348-352.
 - Jost, Hans Ulrich, «Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales», dans: *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identités suisses au XXe siècle*, éd. par Bernard Crettaz, Hans Ulrich Jost et Rémy Python, Lausanne: Etudes et mémoires de la section d'histoire de l'Université, 6, 1987, pp. 19-38.
 - Jost, Hans Ulrich, «Das »Nötige« und das »Schöne«. Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», dans: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988, pp. 13-24.
 - Jost, Hans Ulrich, «La nation, la politique et les arts», dans: *Revue suisse d'histoire*, 39, 1989, 3, pp. 293-303.
 - Jost, Hans Ulrich, «Les expositions nationales et leurs enjeux», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 23-34.
 - Jumeau-Lafond, Jean-David, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Paris: ACR, 1994.
 - Junod, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne: L'âge d'homme, 1976.
 - Junod, Philippe, «Critique, science et histoire de l'art: questions de terminologie», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 34, 1982, 2, pp. 96-97.
 - Junod, Philippe, Kaenel, Philippe, «Juges et parties: un siècle de critique d'art en Suisse romande», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 7-36.
 - Junod, Philippe, «Eloge de l'écrevisse. Pour une histoire rétrospective», dans: *Horizons. Essais sur l'art et sur son histoire*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001, pp. 353-360.
 - Junod, Philippe, «Théophile Gautier ou les paradoxes de la modernité», dans: *Histoire de l'art*, 50, juin 2002, pp. 59-64.
 - Kämpfen-Klapproth, Brigit, *Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres*, Luzern: Stadt Luzern, 1983, 1e édition en 1980 («Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte», 5).
 - Kaenel, Philippe, «Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres: images d'une identité artistique et nationale», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1984, 4, pp. 403-410.
 - Kaenel, Philippe, «Philippe Godet: le critique d'art critiqué», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 141-185.
 - Kaenel, Philippe, «Les illustrateurs suisses à Paris vers 1900. D'Eugène Burnand à Théophile Alexandre Steinlen», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 1996, 4, pp. 360-377.
 - Kaenel, Philippe, «William Ritter (1867-1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien», dans: *Revue suisse d'histoire*, 48, 1998, pp. 73-98.
 - Kaenel, Philippe, «Naturalisme et illusionnisme: à propos du Panorama des Alpes bernoises (1889-1892)», dans: *Paisagem e arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar*, actes du 1er colloque international d'histoire de l'art CBHA/CIHA, éd. par Heliana Angotti Salgueiro, Sao Paulo: CBHA/CIHA, 2000, pp. 139-148.

- Kaenel, Philippe, «L'illustration parabolique: à propos des Paraboles (1908) illustrées par Eugène Burnand», dans: *La lecture littéraire*, 5-6, 2001, pp. 107-122.
- Kaenel, Philippe, «Suisse-Allemagne (1848-1918). Identités et neutralité du point de vue de la caricature», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 60, 1-2, 2003, pp. 99-112.
- Kaenel, Philippe, *Eugène Burnand (1850-1921), peintre naturaliste*, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 12.3-23.5.2004.
- Kaeser, Marc-Antoine, *Les Lacustres. Archéologie et mythe national*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004 („Le savoir suisse“).
- Kalaora, Bernard, Savoye, Antoine, *Les inventeurs oubliés. Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales*, Seyssel: Champ Vallon, 1989 («Milieux»).
- Kearns, James, «The official line? Academic painting in Gautier's Salon of 1859», dans: *Journal of European Studies*, 24, 1994, pp. 283-298.
- Kearns, James, «On his knees to the past? Gautier, Ingres and forms of modern art», dans: *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*, éd. par Richard Hobbs, Manchester University Press, 1998, pp. 58-75.
- Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: Mäander, 1983.
- Kennert, Christian, *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1996 («Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel», 4).
- Klemm, Christian, «Die Kunst im jungen Bundesstaat», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthaus, 13.2-10.5.1998, pp. 116-307.
- Knoepfli, Albert, *Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1972 («Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz», 1).
- Kohle, Hubertus, «Die Apotheose des Eisens und der Eisenkonstruktion. Der Eiffelturm in Deutschland», dans: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Band II. Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000, pp. 262-268.
- Kohle, Hubertus, «Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal», dans: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, éd. par Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner, 2002, pp. 119-132.
- *Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18-20 Jahrhundert*, éd. par Urs Altermatt, Catherine Bosshart-Pfluger et Albert Tanner, Zürich: Chronos, 1998.
- Krähenbühl, Regula, «Schweizer Sammlungen seit 1848. Ein bibliographischer Torso», dans: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848/L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848/L'arte di collezionare. Collezioni svizzere d'arte dal 1848*, Zürich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998, pp. 415-475.
- Kreis, Georg, «Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter schweizerischer Nationaldenkmäler», dans: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 35, 1984, 1, pp. 10-22.
- Kreis, Georg, *Helvetia im Wandel der Zeiten. Die Geschichte einer nationalen Repräsentationsfigur*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 1991.
- Kretschmer, Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/New York: Campus, 1999.

- Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München: Prestel, 1990 (1966).
- *Künstlerischer Austausch/Artistic exchange*, actes du congrès du Comité international d'histoire de l'art à Berlin en 1992, éd. par Thomas W. Gaehtgens, 3 vol., Berlin: Akademie, 1993.
- *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848/L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848/L'arte di collezionare. Collezioni svizzere d'arte dal 1848*, Zürich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998.
- *Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, actes du colloque de Nürnberg, éd. par Bernhard Deneke et Rainer Kahnsitz, München: Prestel, 1977.
- *Die Kunstpflege des Bundes seit 1887*, cat. exp., Kunstmuseum Luzern, 3.7-3.10.1943.
- *Kunstszene Schweiz 1890. Künstler der ersten Nationalen Kunstaussellung im Jahr der Entstehung von Hodlers Nacht*, éd. par Sandor Kuthy, cat. exp., Bern, Kunstmuseum, 1980.
- Kusamitsu, Toshio, «Great Exhibitions before 1851», dans: *History Workshop*, 9, printemps 1980, pp. 70-89.
- Kuthy, Sandor, «1890», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 377-386.
- Kuthy, Sandor, Bhattacharya-Stettler Therese, *Albert Anker, 1831-1910. Werkkatalog der Gemälde und Oelstudien/Catalogue raisonné des peintures et des études à l'huile*, Bern: Kunstmuseum; Basel: Wiese, 1995.
- Labat, Alexandre, «Charles Garnier et l'Exposition de 1889. L'histoire de l'habitation», dans: *1889: La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 16.5-15.8.1989, pp. 130-147.
- Lacambre, Geneviève, «Edmond About, critique d'art», dans: *Edmond About, écrivain et critique d'art (1828-1885)*, cat. exp., Paris: Réunion des musées nationaux, 1985 («Cahiers du Musée d'art et d'essai», 16), pp. 10-14.
- Lacambre, Geneviève, «Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés», dans: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 163-175.
- Lacambre, Geneviève, «Puvis de Chavannes and the Artistic Establishment of His Day», dans: Brown Price, Aimée, *Pierre Puvis de Chavannes*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 25.2-29.5.1994, pp. 37-44.
- Lademacher, Horst, *Die belgische Neutralität als Problem der europäischen Politik, 1830-1914*, Bonn: Röhrscheid, 1971.
- Läng, Hans, *Indianer waren meine Freunde. Leben und Werk Karl Bodmers, 1809-1893*, Bern, Stuttgart: Hallwag, 1976.
- Lafont-Couturier, Hélène, «La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question», dans: *Revue de l'art*, 112, 1996, pp. 59-69.
- Lafont Vallotton, Chantal, «Heinrich Angst. Collectionneur-marchand et premier directeur du Musée national suisse», dans: *Traverse*, 9, 2002, 1, pp. 63-78.
- Landolt, Hanspeter, *Gottfried Keller-Stiftung. Sammeln für die Schweizer Museen/Fondazione Gottfried Keller. Collectionner pour les musées suisses/Fondazione Gottfried Keller. Collezionare per i musei svizzeri, 1890-1990*, textes de Hugo Wagner, Bern: Gottfried Keller-Stiftung et Benteli, 1990.
- *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika, 1860-1910*, cat. exp., Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 6.4-1.7.1990; Kunsthaus Zürich, 3.8-21.10.1990.

- Langer, Laurent, *La peinture murale officielle suisse autour de 1900. La décoration intérieure de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne (1891-1906)*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2002.
- Laurent, Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne: CIEREC, 1983.
- Laurent, Stéphane, *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris: L'Harmattan, 1998.
- Laurent, Stéphane, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris: CTHS, 1999.
- Leclerc, Max, «André Michel et l'Histoire de l'art», dans: *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome 8.3. L'art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe*, dir. par André Michel, Paris: Armand Colin, 1929, pp. 923-932.
- Le Leloup, Laurence, «Les pavillons de la Ville de Paris», dans: *1889: La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 16.5-15.8.1989, pp. 78-93.
- Le Men, Ségolène, «Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des beaux-arts* in the Second Empire», dans: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 88-108.
- Le Men, Ségolène, «L'art de l'affiche à l'Exposition universelle de 1889», dans: *Revue de la Bibliothèque nationale*, 40, été 1991, pp. 64-71.
- Lepdor, Catherine, Follonier, Claude, «Mathias Morhardt: 'La bonne guerre en faveur des vrais artistes'», dans: *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993, pp. 219-256.
- Lepdor, Catherine, «Portrait de l'artiste à contre-jour», dans: *Louise Breslau, de l'impressionnisme aux années folles*, dir. par Catherine Lepdor, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 13.10.2001-20.1.2002, pp. 9-37.
- Leprun, Sylviane, *Le théâtre des colonies. Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris: L'Harmattan, 1986.
- Lethève, Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris: Hachette, 1968.
- *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, éd. par Daniel Ternois, Nogent-le-Roi: Laget, 1999 («Société de l'histoire de l'art français. Archives de l'art français», XXXV).
- Levin, Miriam R., *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1986 («Studies in the Fine Arts: Art Theory», 11).
- Lévy, Albert, «Le chalet, lieu de mémoire helvétique», dans: *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, dir. par Serge Desarnaulds, Genève: Georg, 1999, pp. 85-121.
- Lichtin, Christoph, «Rundgang durch Kunsträume von 1850 bis 2000», dans: *Gegenwartskunst in Solothurn. Ausstellungen - Projekte - Protagonisten, 1850 bis 2000*, éd. par Christoph Lichtin et Roswitha Schild, Solothurn: Kunstverein, 2000, pp. 15-41.
- *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, juin 1983.
- Lob-Philippe, Sabine, «L'architecture des pavillons de l'Exposition nationale de 1896. Problèmes stylistiques», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 93-108.
- Loosli, Carl Albert, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 vol., Bern: Suter, 1921-24.

- Louise Breslau, *de l'impressionnisme aux années folles*, dir. par Catherine Lepdor, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 13.10.2001-20.1.2002.
- Loyer, François, *Le siècle de l'industrie*, Genève: Skira, 1983.
- Lüthy, Hans A., «National and international aspects of realist painting in Switzerland», dans: *The European realist tradition*, éd. par Gabriel P. Weisberg, Indiana University Press, 1982, pp. 145-186.
- Lüthy, Hans A., Heusser, Hans-Jörg, *L'art en Suisse, 1890-1980*, Lausanne: Payot, 1983.
- Lüthy, Hans A., «Advertising Switzerland: Giovanni Segantini's Panorama for the 1900 Paris World's Fair», dans: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 19, 1993, pp. 34-41.
- Lüthy, Hans A., «From Heimatkunst to "Degenerate" Art. On the contemporary reception of Swiss painting, 1890-1914», dans: *1000 Years of Swiss Art*, éd. par Heinz Horat, New York: Hudson Hills, 1992, pp. 311-325.
- «Luxe, calme et volupté». *Regards sur le post-impressionnisme. Collectionneurs à Winterthur et Baden au début du XXe siècle*, cat. exp., Luxembourg, Casino, 1995.

- Maag, Georg, «Les machines ne sont rien sans l'art. De l'union des arts et de l'industrie du comte de Laborde, et les réactions de la presse», dans: *Romantisme*, 41, 1983, pp. 41-56.
- Maag, Georg, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München: Fink, 1986 («Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste»).
- Maggetti, Daniel, *L'invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne: Payot, 1995 («Etudes et documents littéraires»).
- Mai, Ekkehard, «Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis», dans: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, éd. par Ekkehard Mai et Stephan Waetzoldt, Berlin: Mann, 1981 («Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich», 1), pp. 431-479.
- Mai, Ekkehard, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986.
- Mai, Ekkehard, «Realismus und nationale Kunst. Tendenzen der europäischen und der Schweizer Malerei nach 1848/60 und 1870/71», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus, 13.2-10.5.1998, pp. 25-50.
- Mainardi, Patricia, «The Unbuilt Picture Gallery at the 1851 Great Exhibition», dans: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 3, 1986, 45, pp. 294-299.
- Mainardi, Patricia, «Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 53-62.
- Mainardi Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, London: Yale University Press, 1989 (1987).
- Mainardi, Patricia, «Courbet's exhibitionism», dans: *Gazette des beaux-arts*, décembre 1991, pp. 253-266.
- Mainardi, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, 1994 (1993).
- Mainardi, Patricia, «International exhibition», dans: *The Dictionary of Art*, éd. par Jane Turner, t. XV, London: Macmillan, 1996, pp. 883-885.
- Mainardi, Patricia, «L'exposition complète» de Courbet», dans: *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, dir. par Jörg Zutter et Petra ten-Doesschate Chu, cat. exp.,

- Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 21.11.1998-21.2.1999; Stockholm, Nationalmuseum, 25.3-30.5.1999, pp. 101-127.
- Makela, Maria, *The Munich Secession. Art and Artist in Turn-of-the-century Munich*, Princenton University Press, 1990.
 - Mandach, Conrad de, «L'art en Suisse au XIXe siècle et jusqu'à nos jours», dans: *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, dir. par André Michel, tome 8, Paris: Armand Colin, 1926, pp. 851-880.
 - *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, éd. par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20.9.1996-6.1.1997; München, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 24.1.-11.5.1997.
 - *Le marché suisse de l'art (19e-20e siècles)*, no thématique de *Traverse. Revue d'histoire*, 9, 2002, 1.
 - Marfurt-Elmiger, Lisbeth, *Die Luzerner Kunstgesellschaft, 1819-1933. Von der Gründung bis zur Eröffnung des Kunsthauses*, Luzern: Keller, 1978 («Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte», 4).
 - Marfurt-Elmiger, Lisbeth, *Der Schweizerische Kunstverein 1806-1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Bern: Schweizerischer Kunstverein, 1981.
 - Marfurt-Elmiger, Lisbeth, «Künstlergesellschaften. Kunstförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», dans: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988, pp. 25-39.
 - Marfurt-Elmiger, Lisbeth, «Frank Buchser als Kunstpolitiker», dans: *Frank Buchser als Kunstpolitiker*, Kunstmuseum Solothurn, 9.6-16.9.1990, pp. 17-45.
 - *Marianne et Germania, 1789-1889. Un siècle de passions franco-allemandes*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 8.11.1997-15.2.1998.
 - *Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten - Eine Revue*, cat. exp., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 15.9.1996-5.1.1997.
 - Marti, Erwin, «Die GSMBA, Ferdinand Hodler und Carl Albert Loosli», dans: «*Der Sanfte Trug des Berner Milieus*». *Künstler und Emigranten, 1910-1920*, éd. par Josef Helfenstein et Hans Christoph von Tavel, cat. exp., Bern, Kunstmuseum, 26.2-15.5.1988, pp. 101-125.
 - Mathieu, Caroline, «Le Palais de l'Industrie: à propos de deux dessins de Max Berthelin», dans: *Revue du Louvre et des Musées de France*, 32, 1982, 5/6, pp. 373-380.
 - Mathieu, Caroline, «Architecture métallique et polychrome», dans: *1889: La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 16.5-15.8.1989, pp. 48-77.
 - Mattie, Erik, *Weltausstellungen*, Stuttgart, Zürich: Belser, 1998.
 - Mauner, George, *Manet, Peintre-Philosophe. A study of the painter's themes*, The Pennsylvania State University Press, 1975.
 - Maurer, Emil, «Drei Köpfe - drei schweizerische Kunstgeschichten. Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn», dans: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38, 1987, 3, pp. 367-381.
 - Mayeur, Jean-Marie, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. T. 10. Les débuts de la IIIe République, 1871-1898*, Paris: Seuil, 1973 («Points. Histoire»).
 - Mayeur, Jean-Marie, *La vie politique sous la troisième République, 1870-1940*, Paris: Seuil, 1984 («Points. Histoire»).
 - Mayo Roos, Jane, «Within the "zone of silence": Monet and Manet in 1878», dans: *Art History*, 11, septembre 1988, 3, pp. 374-407.

- Mayo Roos, Jane, «Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid 1870s», dans: *Art Journal*, printemps 1989, pp. 53-62.
- Mayo Roos, Jane, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, 1996.
- Meister, Robert, *La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance*, Bienne: Gassmann, 2000.
- Menz, Cäsar, «Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920-1960», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, pp. 411-416.
- Menz-Vonder Mühl, Marguerite et Cäsar, «Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung. Die Präsenz im Ausland», dans: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988, pp. 53-63.
- Messina, Maria Grazia, «Paul Gauguin all'Exposition universelle del 1889: i disegni dell'Album Walter», dans: *Storia dell'arte*, 74, 1992, pp. 92-110.
- 1889: *La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 16.5-15.8.1989.
- 1893. *L'Europe des peintres*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 22.2-23.5.1993.
- 1900. *La Belle Epoque de l'art*, éd. par Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas, cat. exp., London, Royal Academy of Arts, 16.1-3.4.2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 18.5-13.9.2000.
- 1900, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14.3-26.6.2000.
- ~1900. *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, éd. par Matteo Bianchi, Pascal Ruedin et Christoph Vögele, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 17.6-27.8.2000; Bellinzona, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, 15.9-29.10.2000; Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 19.11.2000-7.1.2001.
- Millioud, Florence, «Albert Trachsel: un polémiste entre symbolisme et nationalisme», dans: *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993, pp. 259-283.
- Mommsen, Wolfgang J., *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, 1870 bis 1918*, Frankfurt, Berlin: Propyläen, 1994.
- Monnier, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris: Gallimard, 1995 («Folio Histoire»).
- Müller, Franz, «"Les hauts sommets sont les sanctuaires où nous fraternisons". La peinture suisse de paysage vers 1900, une synthèse d'ésotérisme et de patriotisme», dans: ~1900. *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, éd. par Matteo Bianchi, Pascal Ruedin et Christoph Vögele, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 17.6-27.8.2000; Bellinzona, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, 15.9-29.10.2000; Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 19.11.2000-7.1.2001, pp. 34-41.
- *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, 2 vol., Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- *Le Musée du Luxembourg en 1874. Peintures*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 31.5-18.11.1974.
- Muyden, Georges van, *Les années d'apprentissage du peintre Alfred van Muyden*, tiré à part de la *Revue historique vaudoise*, Lausanne: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 1950.
- Mysyrowicz, Ladislas, «Jeux et enjeux des expositions internationales», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 11-21.

- *Mythos der Geschichte: Johann Caspar Bosshardt, 1823-1887: Historienmaler aus Pfäffikon in München*, éd. par Peter Jezler, Christine Jenny et Elke Jezler, Pfäffikon: Antiquarische Gesellschaft, 1987.
- *Nadar. Les années créatrices: 1854-1860*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 7.6-11.9.1994; New York, The Metropolitan Museum of Art, 3.4-9.7.1995.
- *Nationalism in the Visual Arts*, éd. par Richard A. Etlin, Washington: National Gallery of Art, 1991 («Studies in the History of Art», 29).
- Naubert-Riser, Constance, «La critique des années 1890. Impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques?», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 193-204.
- Neuweiler, Arnold, *La peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève: Jullien, 1945.
- *The new painting. Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 17.1-6.4.1986; The Fine Arts Museum of San Francisco, 19.4-6.7.1986.
- Nicolet, Claude, *Histoire, nation, République*, Paris: Odile Jacob, 2000.
- *Nineteenth Century Pictures*, catalogue de vente, London, The St. James's Art Group, 2-29.10.1989.
- Nochlin, Linda, «The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880», dans: *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London: Thames and Hudson, 1994 (1968), pp. 1-18.
- Nochlin, Linda, *Realism*, London: Penguin, 1971.
- Nochlin, Linda, «The Depoliticisation of Gustave Courbet: transformation and rehabilitation under the Third Republic», dans: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 109-121.
- Noiriél, Gérard, *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX-XXe siècle*, Paris: Seuil, 1988 («Points. Histoire»).
- Nonne, Monique, «1893: les peintres exposent», dans: *1893. L'Europe des peintres*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 22.2-23.5.1993, pp. 24-39.
- *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, 3 vol., Lausanne: Payot, 1983.
- Oechslin, Werner, «Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle», dans: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque du Musée du Louvre en 1993, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1995, pp. 367-414.
- Omlin, Sibylle, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zurich: Pro Helvetia, 2002.
- Orwicz, Michael R., «Confrontations et clivages dans les discours des critiques du Salon, 1885-1889», dans: *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27.5.1987, éd. par Jean-Paul Bouillon, Saint-Etienne: CIEREC, 1989 («Travaux», LXIII), pp. 177-192.
- Orwicz, Michael R., «Anti-academicism and State power in the early Third Republic», dans: *Art History*, 14, 1991, 4, pp. 571-592.
- Orwicz, Michael R., «Reinventing Edouard Manet: rewriting the face of national art in the early Third Republic», dans: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 122-145.
- Ory, Pascal, *Les Expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Paris: Ramsay, 1982.

- Ory, Pascal, «Le centenaire de la Révolution française. La preuve par 89», dans: *Les lieux de mémoire*, dir. par Pierre Nora, t.1, *La République*, Paris: Gallimard, 1984 («La Bibliothèque illustrée des histoires»).
- Ory, Pascal, 1889. *La mémoire des siècles. L'Expo universelle*, Paris: Complexe, 1989.
- Ottilie W. Roederstein, 1859-1937, *eine Malerin in Hofheim*, cat. exp., Hofheim, Rathaus et Haindlhof, 2-23.11.1980.
- Otto Frölicher und Landschaftsmaler seiner Zeit. *Ausstellung zum 100. Todestag*, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 9.3-13.5.1990.
- Ozouf, Mona, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris: Folio, 1989 (1976).
- *Palais des arts internationaux [23, Boulevard Poissonnière]. Mémoire descriptif*, Paris: Juteau, 1866.
- Pallini, Stéphanie, «Critique d'art et régionalisme dans la Suisse romande de l'entre-deux-guerres», dans: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, éd. par Uwe Fleckner et Thomas W. Gaetgens, Berlin: Akademie Verlag, 1999, pp. 289-302.
- Paret, Peter, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- *Paris 1889. American artists at the Universal Exposition*, textes de Annette Blaugrund, Albert Boime, D. Dodge Thompson, H. Barbara Weinberg, Richard Guy Wilson, cat. exp., Norfolk, Chrysler Museum, 29.9-17.12.1989; Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1.2-15.4.1990; Memphis Brooks Museum of Art, 6.5-15.7.1990.
- *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, Art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18.3-14.7.1997; Gand, Musée des beaux-arts, 6.9-14.12.1997.
- *Paris 1900. The «American School» at the Universal Exposition*, éd. par Diane P. Fischer, cat. exp., The Montclair Art Museum, 18.9.1999-16.1.2000; Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts, 11.2-16.4.2000; Columbus Museum of Art, 18.5-13.8.2000; University of Wisconsin-Madison, Elvehjem Museum of Art, 16.9-3.12.2000.
- *Paris 1900. Les artistes américains à l'Exposition universelle*, cat. exp., Paris, Musée Carnavalet, 21.2-29.4.2001.
- Pastori Zumbach, Anne, «Eugène Rambert: un amateur patriote», dans: *Critique d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Études et documents littéraires»), pp. 89-114.
- Paul, Barbara, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz: Zabern, 1993 («Berliner Schriften zur Kunst», 4).
- Paul, Barbara, «"Preussens Gloria". Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie zu Berlin», dans: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, éd. par Stefan Germer et Michael F. Zimmermann, Bonn: Klinkhardt & Biermann, 1997, pp. 550-562.
- Paul, Barbara, «Stimmen für Frankreich. Jules Bastien-Lepages Gemälde *Jeanne d'Arc écoutant les voix* von 1879», dans: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag. Band II. Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000, pp. 244-261.
- Payot, Isabelle, *La peinture à l'Exposition nationale suisse de Genève en 1896: réalité ou illusion d'un art national?*, mémoire de licence, Université de Genève, 1998.

- Payot, Isabelle, «La Galerie d'art moderne de l'Exposition nationale de 1896. Point d'orgue de cent ans de vie culturelle genevoise?», dans: *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848-1906)*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 5.6-13.9.1998, pp. 39-47.
- Payot, Isabelle, «L'art moderne à l'Exposition nationale de 1896», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 137-143.
- *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XXe siècle*, dir. par Emmanuel Le Roy Ladurie, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 25.3-26.4.1994.
- *Le peintre Albert Anker (1831-1910) d'après sa correspondance*, éd. par Marie Quinche-Anker, Bern: Staempfli, 1924.
- *Peinture de genre*, no thématique de la revue *Art+Architecture en Suisse*, 45, 1994, 4.
- *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848-1906)*, cat. exp., Genève, Musée Rath, 5.6-13.9.1998.
- Perez, Marie-Félicie, «Entre Paris et Lyon: les lettres de Maxime Lalanne et de la maison Cadart reçues par Adolphe Appian (1818-1898)», dans: *Gazette des beaux-arts*, 139, novembre 1997, pp. 167-176.
- Perocco, Guido, «Arnold Böcklin e la Biennale», dans: *Arnold Böcklin, 1827-1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 11.6-11.9.1977, pp. 119-120.
- Pevsner, Nikolaus, *Academies of art. Past and present*, Cambridge University Press, 1940.
- Pinot de Villechenon, Florence, *Les expositions universelles*, Paris: Presses universitaires de France, 1992 («Que sais-je?»).
- Plagemann, Volker, *Das deutsche Kunstmuseum, 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München: Prestel, 1967.
- Plessis, Alain, *Nouvelle histoire de la France contemporaine, t. 9, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, Paris: Seuil, 1979.
- Plüss, Monique, «La politique artistique de la commune bourgeoise de Neuchâtel, 1816-1884», dans: *Musée neuchâtelois*, 1978, pp. 101-120.
- Plum, Werner, *Les expositions universelles au 19e siècle, spectacles du changement socio-culturel*, trad. par Pierre Gallissaires, Bonn-Bad Godesberg: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977 («Aspects sociaux et culturels de l'industrialisation»).
- Pohl, Heinz-Alfred, «Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert und die Nichtbeteiligung Deutschlands in den Jahren 1878 und 1889», dans: *Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung*, 97, 1989, 3-4, pp. 381-425.
- Poidevin, Raymond, Bariéty, Jacques, *Les relations franco-allemandes, 1815-1975*, Paris: Armand Colin, 1979 (1977).
- Pointon, Marcia, «"Voisins et alliés": The French critics' view of the English contribution to the beaux-arts section of the Exposition universelle in 1855», actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 115-122.
- Pointon, Marcia, «"From the midst of warfare and its incidents to the Peaceful scenes of home": The Exposition universelle of 1855», dans: *Journal of European studies*, 11/44, décembre 1981, pp. 233-261.
- Pointon, Marcia, «La fondation de la National Gallery; des intentions détournées», dans: *Histoire de l'histoire de l'art, tome 2, XVIIIe et XIXe siècles*, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1997 («Conférences et colloques du Louvre»), pp. 195-219.

- Poirier, René, *Des foires, des peuples, des expositions*, Paris: Plon, 1958 («Collection des découvertes»).
- Pommier, Edouard, «Préface», dans: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque du Musée du Louvre en 1993, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1995, pp. 13-34.
- *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque du Musée du Louvre en 1993, éd. par Edouard Pommier, Paris: Klincksieck, 1995.
- Posseme, Evelyne, «Le Salon du bois du pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900», dans: *Revue de l'art*, 117, 1997, pp. 64-70.
- Poulot, Dominique, «L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIXe siècle», dans: *Le mouvement social*, 131, avril-juin 1985, pp. 35-64.
- Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris: Gallimard, 1997.
- *Prix conseillé. Über Preise lässt sich reden. Premi apprezzati. 1899-1999. 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst. 100 anni di Concorso federale delle belle arti*, dir. par Pierre-André Lienhard, Stéphanie Bédard et Katrin Künzi, Bern: Office fédéral de la culture, 1999.
- *The Process of Industrialization, 1750-1870*, éd. par Sidney Pollard et Colin Holmes, London: Arnold, 1968 («Documents of European Economic History», 1).
- *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard, Constance Naubert-Riser, Paris: Hazan, 1990.
- Purbrick, Louise, «The South Kensington Museum: The Building of the House of Henry Cole», dans: *Art apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, éd. par Marcia Pointon, Manchester University Press, 1994, pp. 69-86.
- *Quand la Suisse s'expose. Les expositions nationales, XIXe-XXe siècles*, no spécial de la *Revue historique neuchâteloise. Musée neuchâtelois*, 1-2, 2002.
- *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 10.3-27.8.1989.
- Rapp, Anna, «Eine Ehrengabe an Johann Konrad Kern, Paris 1857. Der Glasmaler Gsell als Entwerfer von Silberarbeiten», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 38, 1981, pp. 317-325.
- Rapp, Christian, «Die Welt im Modell. Weltausstellungen im 19. Jahrhundert», dans: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, éd. par Hermann Fillitz, cat. exp. Künstlerhaus, 13.9.1996-6.1.1997, Wien: Brandstätter, 1996, pp. 45-51.
- Rasmussen, Anne, «Les classifications d'exposition universelle», dans: Schröder-Gudehus, Brigitte, Rasmussen, Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris: Flammarion, 1992, pp. 21-38.
- Rebérioux, Madeleine, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. T. 11. La République radicale? 1898-1914*, Paris: Seuil, 1975 («Points Histoire»).
- Rebérioux, Madeleine, «Au tournant des expos: 1889», dans: *Mise en scène et vulgarisation: l'Exposition universelle de 1889*, dir. par Madeleine Rebérioux, no thématique de la revue *Le Mouvement social*, 149, octobre-décembre 1989, pp. 3-13.
- Reinle Adolf, *Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, t. IV, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik*, Frauenfeld: Huber, 1962.

- *Les relations franco-belges de 1830 à 1934*, actes du colloque de Metz, 15-16 novembre 1974, Metz: Centre de recherches relations internationales de l'Université de Metz, 1975.
- *Relire Taine*, textes d'Antoine Compagnon, Paolo Tortonese, Yves Michaud, Michael F. Zimmermann et Hippolyte Taine, éd. par Matthias Waschek, Paris: Musée du Louvre et Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001 («Principes et théories de l'histoire de l'art»).
- Renner, Nico, «Ein einzig Volk von Kunstfreunden. Die Kunstsammler und der Kunstbetrieb im jungen Bundesstaat», dans: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848/L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848/L'arte di collezionare. Collezioni svizzere d'arte dal 1848*, Zürich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998, pp. 47-56.
- Reymondin, Michel, *Catalogue raisonné de François Bocion*, Wormer: Inmerc, 1989.
- Richards, Thomas, *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851-1914*, Stanford University Press, 1990.
- Richardson, James L., *Crisis diplomacy. The great powers since the mid-nineteenth century*, Cambridge University Press, 1994 («Cambridge studies in international relations», 35).
- *Richesses des musées suisses*, avec des textes de Florens Deuchler, Bernhard Hahnloser, Peter Herger, Werner Jehle, Martin R. Schärer, Bernard Zumthor, Lausanne: 24 heures, 1984 (1981).
- Ripoll, David, «Modes de naturalisation. Aspects du discours esthétique à l'Exposition nationale de 1896», dans: *Genève 1896. Regards sur une exposition nationale*, dir. par Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse, Genève: Georg, 2000, pp. 145-150.
- Rivier, Louis, *Le peintre Paul Robert. L'homme, l'artiste et l'œuvre, le novateur*, Neuchâtel et Paris: Delachaux & Niestlé, 1928.
- Rizzi, Paolo, Di Martino, Enzo, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Milano: Electa, 1982.
- *Robert Zünd in seiner Zeit*, cat. exp., Kunstmuseum Luzern, 1.7-10.9.1978.
- Roberts-Jones, Philippe, *Opinion de quelques critiques sur la peinture française à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855*, thèse de doctorat annexe dactylographiée, Université libre de Bruxelles, 1954.
- Robida, Jean, «Le Vieux Paris à l'Exposition de 1900», dans: *L'Exposition universelle de 1900*, dir. par Jean-Christophe Mabire, Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 91-104.
- Rodée, Howard D., «France and England: some mid-Victorian views of one another's painting», dans: *Gazette des beaux-arts*, 91, janvier 1978, pp. 39-47.
- *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, 12.3-15.7.2001.
- Röhrli, Boris, «Wilhelm Leibl et Gustave Courbet. Réflexions de Leibl sur ses rapports avec la peinture moderne française», dans: *Gazette des beaux-arts*, 138, janvier 1996, pp. 95-106.
- Rohner, Silvia, «Mais où est donc cette Suisse que l'Opéra-Comique nous a promise? La découverte de l'art suisse par la France», dans: *De Menzel à Grünewald*, éd. par Uwe Fleckner, Paris: Centre allemand d'histoire de l'art, à paraître en 2003.
- Rosenblum, Robert, «L'art en 1900: aurore ou crépuscule?», dans: *1900. La Belle Epoque de l'art*, éd. par Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas, cat. exp., London, Royal Academy of Arts, 16.1-3.4.2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 18.5-13.9.2000, pp. 27-53.
- Rosenblum, Robert, «Christus und Bellona. Ein deutsch-französischer Dialog im Jahr 1900», dans: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Band II.*

- Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000, pp. 302-314.
- Rudolf Koller, cat. exp., Kunsthau Zurich, décembre 2002-mars 2003.
 - Ruedin, Pascal, «A la recherche de la ruralité perdue. Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIXe siècle», dans: *Art+Architecture en Suisse*, 45, 1994, 4, pp. 375-382.
 - Ruedin, Pascal, *Gustave Jeanneret (1847-1927). Entre régionalisme et cosmopolitisme: une carrière artistique au temps des avant-gardes*, avec une contribution d'Etienne Jeanneret, Hauterive: Attinger, 1998.
 - Ruedin, Pascal, *Le château de la famille Mercier-de Molin à Sierre. Histoire et collections d'une dynastie bourgeoise en Suisse au début du XXe siècle*, Sierre: Monographic, 1998.
 - Ruedin, Pascal, «Les expositions universelles de Paris et l'encouragement national des beaux-arts en Suisse entre 1855 et 1889», dans: *La soupe et les nuages*, actes du 1er colloque de la relève en histoire de l'art en Suisse, Université de Lausanne, 1987, éd. par Dominique Radrizzani et Sylvie Wuhrmann, *Etudes de lettres*, 1999, 3-4, pp. 275-284.
 - Ruedin, Pascal, «Berne-Paris-Vienne-Munich, et retour. Institutions artistiques, identité nationale et modernité en Suisse autour de 1900», dans: *~1900. Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, éd. par Matteo Bianchi, Pascal Ruedin et Christoph Vögele, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 17.6-27.8.2000; Bellinzona, Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, 15.9-29.10.2000; Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 19.11.2000-7.1.2001, pp. 27-33.
 - Ruedin, Pascal, *D'Edmond Bille à Kirchner. Ruralité et modernité artistique en Suisse (1900-1930)*, cat. exp., Sion, Musée cantonal des beaux-arts, 18.10.2003-4.1.2004.
 - Ruffieux, Roland, «Le Kulturkampf: une épreuve de politique extérieure? Sous l'angle particulier des rapports franco-suisse», dans: *Innen- und Aussenpolitik. Primat oder Interdependenz? Festschrift zum 60. Geburtstag von Walther Hofer*, éd. par Urs Altermatt et Judit Garamvölgyi, Bern, Stuttgart: Haupt, 1980, pp. 495-509.
 - Ryckelynck, Xavier, «Les hommes de l'Exposition universelle de 1889: le cas Alfred Picard», dans: *Mise en scène et vulgarisation: l'Exposition universelle de 1889*, dir. par Madeleine Rebérioux, no thématique de la revue *Le Mouvement social*, 149, octobre-décembre 1989, pp. 25-42.
 - Rydell, Robert W., *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, The University of Chicago Press, 1984.
 - Salvadé, Christine, «Auguste Bachelin, peintre, critique d'art et historien», dans: *Critiques d'art de Suisse romande, de Töpffer à Budry*, dir. par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne: Payot, 1993 («Etudes et documents littéraires»), pp. 115-140.
 - *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Ekkehard Mai et Peter Paret, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1993.
 - «Der Sanfte Trug des Berner Milieus». *Künstler und Emigranten, 1910-1920*, éd. par Josef Helfenstein et Hans Christoph von Tavel, cat. exp., Bern, Kunstmuseum, 26.2-15.5.1988.
 - Saumarez Smith, Charles, «National Consciousness, National Heritage, and the Ideo of »Englishness», dans: *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, 12.10.1997-18.1.1998; Museum of Fine Arts, Boston, 25.2-17.5.1998; Royal Ontario Museum, Toronto, 20.6-13.9.1998; The Museum of Fine Arts, Houston,

- 18.10.1998-10.1.1999; Fine Arts Museum of San Francisco, 13.2-9.5.1999; Victoria and Albert Museum, London, 14.10.1999-16.1.2000, pp. 275-283.
- Scheuner, Ulrich, «Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert», dans: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, éd. par Ekkehard Mai et Stephan Waetzoldt, Berlin: Mann, 1981 («Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich», 1), pp. 13-46.
 - Schieder, Theodor, «Die Schweiz als Modell der Nationalitätenpolitik», dans: *Zur Geschichte und Problematik der Demokratie. Festgabe für Hans Herzfeld*, Berlin: Duncker & Humblot, 1958, pp. 489-522.
 - Schleinitz, Rotraud, Richard Muther. *Ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession. Die «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert»: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1993.
 - Schneemann, Peter J., «Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 53, 1996, 4, pp. 313-322.
 - Schöb, Markus, «Schweizer Künstler in München», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthaus, 13.2-10.5.1998, pp. 345-350.
 - Schoop, Albert, *Johann Conrad Kern. Die Gesandtschaft in Paris und die Beziehungen zwischen der Schweiz und Frankreich 1857 bis 1883*, Frauenfeld, Stuttgart: Huber, 1976.
 - Schoop, Albert, «Carl Lardy, premier diplomate de carrière de l'Etat fédéral (1847-1923)», dans: *Revue historique neuchâteloise. Musée neuchâtelois*, janvier-mars 1998, pp. 3-9.
 - Schorske, Carl E., *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, 1998.
 - Schreiber-Favre, Alfred, *François Diday (1802-1877). Fondateur de l'école suisse de paysage. Contribution à l'histoire de l'art du XIXe siècle*, Genève: Jullien, 1942.
 - Schreiber-Favre, Alfred, *Gustave Castan, peintre paysagiste, 1823-1892*, Lausanne: Marguerat, 1955.
 - Schröder, Paul W., *Austria, Great Britain, and the Crimean War. The destruction of the European Concert*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1972.
 - Schröder-Gudehus, Brigitte, «Les grandes puissances devant l'Exposition universelle de 1889», dans: *Mise en scène et vulgarisation: l'Exposition universelle de 1889*, dir. par Madeleine Rebérioux, no thématique de la revue *Le Mouvement social*, 149, octobre-décembre 1989, pp. 15-24.
 - Schröder-Gudehus, Brigitte, Rasmussen, Anne, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris: Flammarion, 1992.
 - Schwabe, Erich, «Cent ans d'existence de la Société d'histoire de l'art en Suisse», trad. par J.F. Ruffy, dans: *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 31, 1980, 4, pp. 338-365.
 - Schwarz, Dieter, Müller, Paul, Radlach, Viola, *Giovanni Giacometti, 1868-1933, Leben und Werk, Wekkatalog der Gemälde*, 3 vol., Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, 1996-1997.
 - *Schweizerische Kunst-Ausstellung in Amerika. Vor-Ausstellung*, cat. exp., Zürich, Kunsthaus, 7-11.12.1920.
 - *Das Schweizerische Landesmuseum 1898-1948. Kunst, Handwerk und Geschichte. Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung*, Zürich: Atlantis, 1948.
 - Secrétan, Edouard, «Cent lettres inédites du prince Napoléon à Le Play (1855-1867)», dans: *Les études sociales*, 117, 1988, pp. 5-32.

- Senneville, Gérard de, *Maxime DuCamp. Un spectateur engagé du XIXe siècle*, Paris: Stock, 1996.
- Sfeir-Semler, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Frankfurt, New York: Campus; Paris: Maison des sciences de l'homme, 1992.
- Shaw Cable, Patrick, «Personal, aesthetic, and political struggles in Gleyre's *Roman bandits*», dans: *Gazette des beaux-arts*, 141, janvier 1999, pp. 15-28.
- Sheehan, James J., *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, 2000.
- Sherman, Daniel J., *Worthy Monuments. Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Siegenthaler, Silvia, Preiswerk-Lösel Eva-Maria, «Von München nach Paris. Die Sammlung Brown zwischen Sezession und Impressionismus», dans: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848/L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848/L'arte di collezionare. Collezioni svizzere d'arte dal 1848*, Zürich: Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998, pp. 125-134.
- Sigel, Paul, *Exponiert: deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin: Bauwesen, 2000.
- Silverman, Debora L., *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. par Dennis Collins, Paris: Flammarion, 1994 (1989).
- Simpson, Juliet, «The Société Nationale. The politics of innovation in late nineteenth-century France», dans: *Apollo*, 149, 1999, pp. 49-55.
- Sitt, Martina, «Ueber Motive und Motivation. Schweizer Studenten an der Düsseldorfer Kunstakademie», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthau, 13.2-10.5.1998, pp. 351-356.
- Sloane, Joseph C., *French painting between the Past and the Present. Artists, critics, and traditions, from 1848 to 1870*, Princeton University Press, 1973 (1951).
- Smoot, Myrna, «The first international art exhibition in Munich 1869», dans: *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 109-114.
- Spay, Annick, «La Biennale de Venise. Histoire d'une institution centenaire», dans: *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 44, été 1993, pp. 81-97.
- Stalder, Ruth, «Die Archive der schweizerischen Landesausstellungen», dans: *Expos.ch. Idées, intérêts, irritations*, Bern: Archives fédérales suisses, 2000 («Bundesarchiv Dossier», 12), pp. 81-94.
- Stamper, John W., «The Galerie des machines of the 1889 Paris World's Fair», dans: *Technology and culture*, 30, avril 1989, pp. 330-353.
- Staub, Urs, «100 Jahre Kunstförderung des Bundes 1888-1988. Eine Synopsis», dans: *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts*, Bern: Office fédéral de la culture, 1988, pp. 178-212.
- Stengers, Jean, «Léopold Ier et la France au lendemain du coup d'Etat du 2 décembre», dans: *Les relations franco-belges de 1830 à 1934*, actes du colloque de Metz, 15-16 novembre 1974, Metz: Centre de recherches relations internationales de l'Université de Metz, 1975, pp. 21-64.
- Stercken, Angela, *Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert*, Berlin: Dietrich Reimer, 1998 («Historische Anthropologie», 29).
- Stevens, Maryanne, «L'Exposition universelle, »cet énorme concours d'efforts, de réalisations et de victoires«, dans: *1900. La Belle Epoque de l'art*, éd. par Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas, cat. exp., London, Royal Academy of Arts, 16.1-3.4.2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 18.5-13.9.2000, pp. 55-71.

- *Structural Iron and Steel, 1850-1900*, éd. par Robert Thorne, Aldershot: Ashgate, 2000 («Studies in the History of Civil Engineering», 10).
- Stüchelberger, Johannes, «Das Bundeshaus als Ort der schweizerischen Selbstdarstellung», dans: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1984, 1, pp. 58-65.
- Stüchelberger, Johannes, «Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 42, 1985, 4, pp. 185-233.
- Stüchelberger, Johannes, «Charles Girons *Wiege der Eidgenossenschaft* im Bundeshaus in Bern. Ein Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 42, 1985, pp. 325-330.
- Stüchelberger, Johannes, «Kunst für das Volk - zwischen Historismus und Heimatkunst. Albert Weltis Landsgemeindefresko im Bundeshaus in Bern», dans: «*Der Sanfte Trug des Berner Milieus*». *Künstler und Emigranten, 1910-1920*, éd. par Josef Helfenstein et Hans Christoph von Tavel, cat. exp., Bern, Kunstmuseum, 26.2-15.5.1988, pp. 73-97.
- Stüchelberger, Johannes, «Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines Wilhelm Tell», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 53, 1996, 4, pp. 323-334.
- Stüchelberger, Johannes, «Natur und Phantasie. Die Rolle der Wolken in der Schweizer Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus, 13.2-10.5.1998, pp. 73-94.
- *La Suisse dans le paysage artistique: le problème méthodologique de la géographie artistique*, no thématique de la *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 41, 1984, 2.
- *Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses: de Zurich 1883 à l'expiration exposition tessinoise de 1998, en passant par Genève 1896, Berne 1914, Zürich 1939, Lausanne 1964 et l'échec de CH-91*, Lausanne: Payot, 1991.
- Sutton, Tiffany, *The Classification of Visual Art. A Philosophical Myth and Its History*, Cambridge University Press, 2000.
- Syndram, Karl Ulrich, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871-1914)*, Berlin: Mann, 1989 («Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich», 9).
- Tamir, M., *Les Expositions internationales à travers les âges*, Paris: Galerie Jeanne Bucher, 1939.
- Tavel, Hans Christoph von, *Un siècle d'art suisse. Peinture et sculpture de Böcklin à Alberto Giacometti*, Genève: Skira, 1969.
- Tavel, Hans Christoph von, *L'iconographie nationale*, Disentis: Pro Helvetia et Desertina, 1992 («Ars Helvetica X, Arts et culture visuels en Suisse»).
- Taylor, Brandon, «From Penitentiary to »Temple of Art»: early metaphors of improvement at the Millbank Tate», dans: *Art apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, éd. par Marcia Pointon, Manchester University Press, 1994, pp. 9-32.
- Taylor, Brandon, *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester University Press, 1999.
- Teeuwisse, Nicolaas, *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne, 1871-1900*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986.
- Ten Doerschate Chu, Petra, «Coubet et la commercialisation de son œuvre», dans: *Coubet. Artiste et promoteur de son œuvre*, dir. par Jörg Zutter et Petra ten-Doerschate Chu, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 21.11.1998-21.2.1999; Stockholm, Nationalmuseum, 25.3-30.5.1999, pp. 53-81.

- *1000 Years of Swiss Art*, éd. par Heinz Horat, New York: Hudson Hills, 1992.
- Therrien, Lyne, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Seuil, 2001 (1999).
- Töpffer, dir. par Daniel Maggetti, Genève: Skira, 1996.
- Trapp, Frank Anderson, «The Universal Exhibition of 1855», dans: *The Burlington Magazine*, juin 1965, pp. 300-305.
- *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, éd. par Hermann Fillitz, cat. exp. Künstlerhaus, 13.9.1996-6.1.1997.
- *Le très singulier Vallotton*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts, 21.2-20.5.2001; Marseille, Musée Cantini, 22.6-10.11.2001.
- *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 8.11.1986-18.1.1987.
- Trippi, Peter, «Industrial Arts and the Exhibition Ideals», dans: *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, 12.10.1997-18.1.1998; Museum of Fine Arts, Boston, 25.2-17.5.1998; Royal Ontario Museum, Toronto, 20.6-13.9.1998; The Museum of Fine Arts, Houston, 18.10.1998-10.1.1999; Fine Arts Museum of San Francisco, 13.2-9.5.1999; Victoria and Albert Museum, London, 14.10.1999-16.1.2000, pp. 79-88.
- *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, éd. par Ekkehard Mai et Anke Repp-Eckert, cat. exp., Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, 30.10.1987-10.1.1988; Kunsthau Zürich, 4.3-24.4.1988; Lyon, Musée des beaux-arts, 18.5-17.7.1988.
- Trodd, Colin, «Culture, class, city: the National Gallery, London and the spaces of education, 1822-57», dans: *Art apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, éd. par Marcia Pointon, Manchester University Press, 1994, pp. 33-49.
- Troyen, Carol, «Innocents Abroad: American Painters at the 1867 Exposition universelle, Paris», dans: *The American Art Journal*, automne 1984, pp. 3-29.
- Tschudin, Peter F., «Der Einfluss der Weltausstellungen auf regionale Veranstaltungen am Beispiel der Schweizerischen Landesausstellung in Genf, 1896», dans: *Ferrum*, 66, avril 1994, pp. 21-23.
- Ursprung, Philip, *Kritik und Secession. «Das Atelier», Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel: Schwabe, 1996.
- Vaisse, Pierre, «Salons, expositions et Sociétés d'artistes en France, 1871-1914», dans: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 141-155.
- Vaisse, Pierre, «Le legs Caillebotte d'après les documents», dans: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1983, pp. 201-208.
- Vaisse, Pierre, «Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle», dans: *Romantisme*, 21, 1991, no 73, pp. 93-102.
- Vaisse, Pierre, «Les artistes allemands à Paris au XIXe siècle», dans: *Künstlerischer Austausch/Artistic exchange*, actes du Congrès du Comité international d'histoire de l'art à Berlin en 1992, éd. par Thomas W. Gaehtgens, Berlin: Akademie, 1993, vol. 1, pp. 249-259.

- Vaisse, Pierre, *La troisième République et les peintres*, Paris: Flammarion, 1995 («Art, histoire, société»).
- Vaisse, Pierre, «Schweizer Historienmalerei. Anmerkungen zu einem angeblichen Tod», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthau, 13.2-10.5.1998, pp. 65-71.
- Vaisse, Pierre, «Différences entre la critique d'art des XIXe et XXe siècles», dans: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, éd. par Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens, Berlin: Akademie Verlag, 1999, pp. 17-27.
- Vaisse, Pierre, «Léonce Bénédite et l'impressionnisme», dans: *Monet*, actes du colloque de Trévise en 2002, Conegliano: Linea d'ombra, 2003, pp. 257-264.
- Vallon, Marie-Christine, *Aspects de la vie artistique à Lausanne, 1848-1906*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1976.
- Valverde, Isabel, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française, de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt [...]: Lang, 1994 («Publications universitaires européennes, Série XXVIII, Histoire de l'art», 191).
- *Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit*, éd. par Wulf Herzogenrath et Dorothee Hansen, cat. exp., Kunsthalle Bremen, 19.11.2002-26.1.2003.
- Van Muyden, Georges, *Les années d'apprentissage du peintre Alfred van Muyden*, tiré à part de la *Revue historique vaudoise*, Lausanne: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 1950.
- Van Zanten, David, *Building Paris. Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870*, Cambridge University Press, 1994.
- Vargish, Thomas, Mook, Delo E., *Inside Modernism: relativity theory, cubism, narrative*, New Haven: Yale University Press, 1999.
- Varnedoe, Kirk, «The Tuileries Museum and the uses of art history in the early Third Republic», dans: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 63-68.
- 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 Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthau, 13.2-10.5.1998, pp. 357-367.
- *Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart*, Berlin: Nicolai, 1991.
- Veyrassat, Béatrice, «La Suisse sur les marchés du monde. Exportations globales et répartition géographique au XIXe siècle. Essai de reconstitution», dans: *La Suisse dans l'économie mondiale. Die Schweiz in der Weltwirtschaft*, éd. par Paul Bairoch et Martin Körner, Genève: Droz, 1990 («Publications du Centre d'histoire économique internationale de l'Université de Genève», 5), pp. 287-316.
- Vignau-Wilberg, Peter, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1973 («Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen», 2).
- Villa, Claudia, *Charles Giron. A la recherche d'une Arcadie alpestre. Scènes de genre et paysages*, mémoire de licence, Université de Genève, 1997.
- Villa, Claudia, «Les Alpes dans la peinture suisse autour de 1900. La nostalgie d'un univers préservé», dans: *La peinture suisse, entre réalisme et idéal (1848-1906)*, cat. exp., Genève: Musée Rath, 5.6-13.9.1998, pp. 207-216.
- *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, cat. exp., Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, 22.6-30.9.1979.

- Vogel, Matthias, «Idealistischer Naturalismus oder naturalistische Idylle. Die Schweizer Genremalerei des neunzehnten Jahrhunderts im internationalen Kontext», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthaus, 13.2-10.5.1998, pp. 51-63.
- *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthaus, 13.2-10.5.1998.
- *Von ferne lässt grüssen. Schweizer Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts*, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 24.11.2001-10.2.2002.
- Vuilleumier, Marc, «La Suisse du milieu du XIXe siècle vue par la diplomatie française (1849-1858)», dans: *Revue d'histoire diplomatique*, 78, avril-juin 1964, pp. 148-173; 79, janvier-mars 1965, pp. 36-81.
- Wälchli, Gottfried, *Frank Buchser, 1828-1890. Leben und Werk*, Zürich et Leipzig: Füssli, 1941.
- Wagner, Olivier, *La participation de la Suisse à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925*, mémoire de licence, Université de Genève, 2000.
- Walch, Fritz, *Das Gebäude der Pariser Weltausstellung 1867*, thèse de doctorat, Technische Hochschule Karlsruhe 1967.
- Walton, Whitney, *France at the Crystal Palace. Bourgeois taste and artisan manufacture in the nineteenth century*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
- Ward, Martha, «Impressionist installations and private exhibitions», dans: *Art Bulletin*, 73, décembre 1991, 4, pp. 599-622.
- Ward, Martha, «From art criticism to art news: journalistic reviewing in late nineteenth-century Paris», in: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 162-181.
- Waterfield, Giles, «Art Galleries and the Public: A Survey of Three Centuries», dans: *Art Treasures of England. The Regional Collections*, cat. exp., Royal Academy of Arts, London, 22.1-13.4.1998, pp. 13-59.
- Wavrin, Laurence, «Les lieux de la Biennale. Les pavillons des Giardini», dans: *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 44, été 1993, pp. 99-105.
- Weisberg, Gabriel P., *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830-1900*, cat. exp., The Cleveland Museum of art, 12.11.1980-18.1.1981; The Brooklyn Museum, 7.3-10.5.1981; The St. Louis Art Museum, 23.7-20.9.1981; Glasgow Art Gallery and Museum, Kelvingrove, 5.11.1981-4.1.1982.
- Weisberg, Gabriel P., *Art Nouveau Bing. Paris Style 1900*, New York: Abrams, 1986.
- Weisberg, Gabriel P., *Beyond impressionism. The naturalist impulse in European art 1860-1905*, New York: Abrams, 1992.
- Weisberg, Gabriel P., *The independent critic: Philippe Burty and the visual arts of mid-nineteenth-century France*, New York: Lang, 1993.
- Weisberg, Gabriel P., *Redefining Genre. French and American Painting, 1850-1900*, cat. exp., Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 24.9-17.12.1995; Society of the Four Arts, Palm Beach, 5.1-4.2.1996; Santa Barbara Museum of Art, 24.2-21.4.1996; Meridian International Center, Washington D.C., 15.5-1.7.1996.
- Weisberg, Gabriel P., «Victor Prouvés Wandgemälde *La Vie* als soziale Kunst», dans: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Band II. Kunst der Nationen*, éd. par Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, Köln: DuMont, 2000, pp. 269-278.

- *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen/The Great Exhibition and its Legacy*, éd. Par Franz Bosbach et John R. Davis, München: Saur, 2002 («Prinz-Albert-Studien», 20).
- *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, éd. par Eckhardt Fuchs, numéro thématique, dans: *Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung*, 9, 1999, 5/6.
- *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, éd. par Christian Beutler, cat. exp., München, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, 1973.
- Wesenberg, Angelika, «Impressionismus und »Deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906«, dans: *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, éd. par Johann Georg Prinz von Hohenzollern et Peter-Klaus Schuster, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20.9.1996-6.1.1997, München, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 24.1.-11.5.1997, pp. 364-370.
- Wesenberg, Angelika, «Böcklin et la capitale du Reich», dans: *Arnold Böcklin, 1827-1901*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, 19.5-26.8.2001; Paris, Musée d'Orsay, 1.10.2001-13.1.2002; München, Neue Pinakothek, 14.2-26.5.2002, pp. 77-89.
- West, Shearer, «National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895-1914», dans: *Art History*, 18, septembre 1995, 3, pp. 404-434.
- *When the Eiffel Tower was new. French visions of progress at the Centennial of the Revolution*, textes de Miriam R. Levin et Gabriel P. Weisberg, cat. exp., South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, 9.4-18.6.1989; Middletown, Davison Art Center, Wesleyan University, 25.10-2.12.1989; Cambridge, The MIT Museum, 9.1-25.2.1990.
- White, Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, trad. par Antoine Jaccottet, Paris: Flammarion, 1991 (1965).
- Whiteley, Jon, «Exhibitions of contemporary painting in London and Paris, 1760-1860», dans: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art du Comité international d'histoire de l'art à Bologna en 1979, Bologna: Clueb, s.d. [1981], pp. 69-87.
- Whiteley, Jon, «Lucien Pissarro, Roger Marx and the *Gazette des beaux-arts*», dans: *Gazette des beaux-arts*, 144, octobre 2002, pp. 243-248.
- Whiteley, Linda, «Accounting for tastes», dans: *Oxford Art Journal*, 2, avril 1979, pp. 25-28.
- Whiteley, Linda, «Art et commerce d'art en France avant l'époque de l'impressionnisme», dans: *Romantisme*, 40, 1983, pp. 65-75.
- Whiteley, Jon et Linda, «The institutions of French art, 1648-1900», dans: *Tradition & Revolution in French Art, 1700-1880. Paintings & Drawings from Lille*, cat. exp., London, National Gallery, 24.3-11.7.1993, pp. 31-56.
- Wildenstein, Georges, «Pour le centenaire de Roger Marx», dans: *La chronique des arts*, supplément de la *Gazette des beaux-arts*, 1088, septembre 1959, pp. 1-3.
- Wildenstein, Daniel, «Le Salon des Refusés de 1863. Catalogue et documents», dans: *Gazette des beaux-arts*, 66, septembre 1965, 1160, pp. 125-152.
- Wildenstein, Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 5 vol., Lausanne, Paris: Bibliothèque des arts, 1974-1991.
- Wildman, Stephen, «Great, greater? greatest? Anglo-French rivalry at the Great Exhibitions of 1851, 1855 and 1862», dans: *Royal Society of Arts Journal*, 137, septembre 1989, pp. 660-664.

- *Wilhelm Balmer in seinen Erinnerungen*, éd. par Francis Kervin, Zürich, Leipzig: Rotapfel, 1924.
- *William Bouguereau, 1825-1905*, cat. exp., Paris, Musée du Petit-Palais, 9.2-6.5.1984; Montréal, Musée des beaux-arts, 22.6-23.9.1984; Hartford, The Wadsworth Atheneum, 27.10.1984-13.1.1985.
- Wittwer, Hans-Peter, «Schweizer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in Rom», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus, 13.2-10.5.1998, pp. 369-377.
- Worsdale, Derrick, «The Petit-Palais des Champs-Élysées: architecture and decoration», dans: *Apollo*, 107, mars 1978, pp. 207-211.
- Wuhrmann, Sylvie, «De la mer à la montagne: l'ascension du paysage aux XVIIIe et XIXe siècles», dans: *La soupe et les nuages*, actes du 1er colloque de la relève en histoire de l'art en Suisse, Université de Lausanne, 1987, éd. par Dominique Radrizzani et Sylvie Wuhrmann, *Etudes de lettres*, 1999, 3-4, pp. 285-304.
- Wyder, Bernard, *Edmond Bille, 1878-1959*, cat. exp., Manoir de Martigny, 12.7-30.9.1979.
- Wyss, Beat, «Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz», dans: *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 38, 1987/3, pp. 383-398.
- Yeide, Nancy, «Hector Brame, an art dealer in nineteenth-century Paris», dans: *Apollo*, 147, mars 1998, 433, pp. 40-47.
- Zachman, Jon B., «The legacy and meanings of World's Fair souvenirs», dans: *Fairs Representations. World's Fairs and the Modern World*, éd. par Robert W. Rydell et Nancy Gwinn, Amsterdam: VU University Press, 1994, pp. 199-217.
- Zanzi, Annick, *Histoire du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1989.
- Zbinden, Hans, *Albert Anker in neuer Sicht*, Bern: Haupt, 1961 («Berner Heimatbücher», 81-83).
- Zelger, Franz, *Der Historienmaler Ernst Stückelberg, 1831 bis 1903*, Zürich: Juris, 1971.
- Zelger, Franz, *Die Fresken Ernst Stückelbergers in der Telskapelle am Vierwaldstättersee*, Bern: Haupt, 1972 («Schweizer Heimatbücher», 159).
- Zelger, Franz, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich: Atlantis, 1973.
- Zelger, Franz, «Robert Zünd (1827-1909). Eine Chronik», dans: *Robert Zünd in seiner Zeit*, cat. exp., Kunstmuseum Luzern, 1.7-10.9.1978, pp. 11-22.
- Zelger, Franz, «Eine Malerfreundschaft in Briefen. Aus der Korrespondenz zwischen Robert Zünd und Rudolf Koller», dans: *Robert Zünd in seiner Zeit*, cat. exp., Kunstmuseum Luzern, 1.7-10.9.1978, pp. 37-60.
- Zelger, Franz, *Der frühe Hodler. Das Werk 1870-1890*, Bern: Benteli, 1981.
- Zelger, Franz, «Künstlerfreuden - Künstlerleiden. Streiflichter auf die Situation der Schweizer Künstler im neunzehnten Jahrhundert», dans: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900*, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus, 13.2-10.5.1998, pp. 321-331.
- Zimmermann, Michael F., «Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889», dans: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, éd. par Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner, 2002, pp. 148-175.

PEINTRES ET DESSINATEURS AYANT EXPOSE DANS LES SECTIONS SUISSES DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE PARIS ENTRE 1855 ET 1900

La liste comprend tous les artistes ayant exposé des peintures (y compris sur émail), aquarelles, pastels et dessins, à l'exclusion des sculpteurs, médailleurs, architectes, graveurs et lithographes: classe Peinture en 1855; classes 1 et 2 en 1867, 1878, 1889; classe 7 en 1900). Le chiffre porté en regard des artistes indique le nombre de numéros inscrits dans le catalogue pour chaque exposition, certains numéros pouvant parfois recouvrir plusieurs œuvres, notamment des dessins. Quelques peintres exposent, simultanément à leurs peintures, des gravures dont la liste ci-dessous ne tient pas compte.

Les chiffres donnés par les diverses sources ne correspondent pas toujours. La liste ci-dessous est basée sur la réimpression des catalogues officiels des expositions universelles (New York: Garland, 1981).

	1855	1867	1878	1889	1900
Amiet, Cuno (1868-1961)					4
Anastasio, Pietro (1859-1913)					1
Anker, Albert (1831-1910)		1		1	
Annen, Marie (1843-1903)		1	1		
Archinard, Fanny-Marguerite (?-?)	1				
Autran, Daniel Eugène (1838-1920)			6		
Bachelin, Auguste (1830-1890)		1			
Bakof, Julius (?-?)	2				
Balmer, Wilhelm (1872-1943)					3
Baud, Jean-Marc (1828-1907)	6				
Baud-Bovy, Auguste (1848-1899)				4	2
Baudit, Amédée (1825-1890)	6	1	3		
Beaumont, Auguste de (1842-1899)			3	2	3
Beaumont, Gustave de (1851-1922)				6	3
Beaumont, Pauline de (1846-1904)					3
Bedot-Diodatti, Marie (1866-1958)					1
Benzinger, August (1867-1955)					1
Berthoud, Alfred (1848-1906)			2		
Berthoud, Auguste-Henri (1829-1887)		7	4		
Berthoud, Blanche (1864-1938)					2
Berthoud, Léon (1822-1892)		5			
Biéler, Ernest (1863-1948)				3	1
Bille, Edmond (1878-1959)					1
Billon, Charles (?- ?)					1
Boccard, Elisa de (1847-1925)					1
Bocion, François (1828-1890)		3	3	4	
Bodmer, Karl (1809-1893)	Section française	3	8		
Boecklin, Arnold (1827-1901)		1			

Boitel, (Edouard?) (?-?)					1
Bonnet, François (1811-1894)	1	2			
Boss, Eduard (1873-1958)					1
Bosshardt, Johann Caspar (1823-1887)			1		
Bourcart, Emile (1827-1900)			1		
Bouvier, Berthe (1868-1936)					1
Bovet, Edmond (1874-1949)					1
Breitenstein, Ernst (1857-1929)				1	
Breslau, Louise (1856-1927),				7	8
Bryner, Jean (1816-1905)	2				
Buchser, Frank (1828-1890)		1	2		
Bühler, Gerhard (1868-1940)					1
Buri, Max (1868-1915)					1
Burnand, Eugène (1850-1921)			2	5	2
Burnat, Adolphe (1872-1946)					1
Burnat, Ernest (?- ?)					2
Burnat-Provins, Marguerite (1872-1952)					3
Bütler, Joseph Nikolaus (1822-1885)	1				
Calame, Alexandre (1810-1864)	1				
Castan, Gustave (1823-1892)	1	5	2	2	
Castres, Edouard (1838-1902)			2	2	
Chatel, Fanny (1832-1874)		1			
Chiesa, Pietro (1876-1959)					1
Collignon, Anna (?- ?)		1			
Convert, Robert (1860-1918)				3	
Cordey, Frédéric Samuel (?- ?)			1		
Corrodi, Hermann (1844-1905)			1		
Coutau, Hippolyte (1866-1946)					1
Crosnier, Jules (1843-1917)		3		2	3
Darier, Albert (1843-1915)		1			
David, Emile (1824-1891)			2		
Deschamps, Aimé (1816-1899)			3		
Deschwanden, Paul von (1811-1881)	1	1			
Diday, François (1802-1877)	3	1			
Douzon, Théodore (1829-1914)		1			2
DuBois-Melly, Charles-Jacques (1821-1905)		2			
Duchosal, Suzanne (?- ?)		4			
Dufaux, Frédéric (1852-1943)				1	
Dumont, Alfred (1828-1894)		2	1		
Dupont, Jean-Victor (1785-1863)	3				
Dupont, Justin (1828-1893)		2			
Durand, Louisa (?- ?)	1				
Durand, Simon (1838-1896)		2	3	3	
Duval, Etienne (1824-1914)	2	3		3	
Emmenegger, Hans (1866-1940)					2
Estoppey, David (1862-1952)					2
Farjon, Jean-François (?- ?)			2		

Favac-Guillarmod, Mme (?- ?)		1			
Favre, Edmond (1812-1880)		2			
Feller, Charles (?- ?)		2			
Franzoni, Albert (1857-1931)					5
Franzoni, Filippo (1857-1911)					2
Frölicher, Otto (1840-1890)			1		
Furet, François (1842-1919)		1		3	
Ganz, Edwin (1871-1948)					3
Garnjobst, Hans (1863-1955)					3
Gaud, Léon (1844-1908)				4	2
Gaulis, Fernand (1860-1924)					3
Gehri, Karl (1850-1922)					1
Giacometti, Giovanni (1868-1933)					1
Gilbault, Eugène (?-?)			1		
Gillet, Frédéric (1814-1884)		1			
Gillet, Jeanne (1834-1904)		1			
Girardet, Edouard (1819-1880)	1				
Girardet, Eugène (1853-1907)			3	2	2
Girardet, Henri (1848-1917)				1	
Girardet, Jules (1856-1938)			2	6	
Girardet, Karl (1813-1871)		4			
Girardet, Léon (1856-1895)				1	
Girardet, Paul (1821-1893)					1
Giron, Charles (1850-1914)			1	4	3
Glardon-Leubel, Charles-Louis-François (1825-1887)	2	3	1		
Glatou-Reynaud, ?, (?- ?)		1			
Gos, Albert (1852-1942)			1		1
Goumois, William de (1865-1941)					1
Grandjean-Perrenoud, H. (?- ?)			1		
Grob, Konrad (1828-1904)			1		1
Grosclaude, Louis (1784-1869)	13				
Grosclaude, Frédéric (?- ?)	2				
Gsell, Jules-Gaspard (?- ?)	4				
Gsell, Laurent (?- ?)			1		
Guigon, Charles (1807-1882)		1			
Hébert, F. (?-?)			1		
Hébert, Henry (1849-1917)			2		
Hébert, Jules (1812-1897)	4	6	2		
Hébert, Juliette (1837-1924)		8	5	3	
Himely, Sigismond (1801-1872)		1			
Hinderling, Hermann (1853-1936)					1
Hodler, Ferdinand (1853-1918)				1	3
Höflinger, Albert (1855-1936)					1
Humbert, Charles (1813-1881)	1	1			
Ihly, Daniel (1854-1910)					3
Ivernois, Jean-François d' (1821-1884)			1		
Jacot-Guillarmod, Jules (1828-1889)	1	4			
Jacottet, Jean (?- ?)		1			

Jacottet, Louis (?- ?)		1	3		
Jeanmaire, Edouard (1847-1916)			1		1
Jeanneret, Gustave (1847-1927)			3		1
Jeidels, Charles-Henri (?- ?)					1
Juillerat, Jacques (1777-1860)		3			
Kaiser, Edouard (1855-1931)					2
Koller, Rudolf (1828-1905)		5	2	3	
Krail, Charlotte (?-?)	2				
Kuhn, Philippe (1827-1905)		1			
Kunkler, Adrien (1829-1866)		3			
Lagier, Erica (1830-?)	2	1			
Lamunière-Franel, Mme (?- ?)		2			
Lamunière, Louise (?- ?)			3		
Landerer, Albert (1816-1893)		1			
Langhard, Adolf (1845-1906)			1		
Laurent-Gsell, Lucien (?- ?)				1	
Lehmann, Wilhelm-Ludwig (1861-1932)					3
Lemaître, Nathanaël (1831-1897)		2			
Lendorff, Hans (1863-1946)					1
Loppé, Gabriel (1825-1913)		3	1		
Lugardon, Albert (1827-1909)		4	1	1	
Lugardon, Jean-Léonard (1801-1884)	2				
Mariotti, Giacomo (1870-1943)					1
Mayer-Attenhofer, Jakob (1806-1885)	2				
Ménestrier, François (?- ?)		1			
Mennet, Louis? (1829-1875)			1		
Mestral-Combremont, Victor de (1864-1952)					1
Meuron, Albert de (1823-1897)	2	6			
Meyer, Carl Theodor (1860-1932)					3
Meyer, Diethelm (?-?)			1		
Monteverde, Luigi (1841-1923)				1	
Moos, Joseph von (1859-1939)					1
Morax, Jean (1869-1939)					1
Moritz, William (1816-1860)	1				
Morsier, Frédéric de (1861-1931)					3
Müller, Rudolf (1802-1885)		2			
Muyden, Alfred van (1818-1898)	2				
Nicolet, Gabriel (1856-?)				1	1
Niederhäusern-Köchlin, François de (1828-1888)			1		
Nüesch, Johann Jakob (1845-1895)			1		
Odier, Jacques Louis (1853-1930)				2	3
Olivary, Fanny (?- ?)			3		
Palézieux, Edmond de (1850-1924)				1	1
Pata, Cherubino (1827-1899)		1	5		
Patru, Louis (1871-1905)					2
Pautex, Louis (1841-?)			1		

Perrelet, Paul (1872-1965)					2
Perrier, Alexandre (1862-1936)					3
Pfyffer, Niklaus (1836-1908)		1	1		
Piguet, Rodolphe (1840-1915)				3	
Poggi, François (1838-1900)		2			
Potter, Adolphe (1835-1911)		1	3	1	
Prochietto, Philippe (1825-1890)		1			
Pury, Edmond de (1845-1911)				2	
Rapin, Aimée (1868-1956)					1
Ravel, Edouard (1847-1920)			1	4	
Redmond, Frieda (1857-?)					1
Rehfous, Alfred ((1860-1912)					4
Reinhart, Emilie (1809-1884)	1				
Renevier, Julien (1847-1907)				2	3
Revon, Louise (1849-1876)	2	1			
Rey, Suzanne (1843-1864)	1				
Reymond, Eugénie (1853-1927)			3		
Reymond, P ? (?- ?)			2		
Rheiner, Edouard (1865-1921)					1
Richets, Roberts (?- ?)		1			
Robbi, Adolf (1868-1922)					1
Robert, Léo-Paul (1851-1923)			2		
Roederstein, Ottilie Wilhelmine (1859-1937)				3	3
Röthlisberger, William (1862-1943)				1	2
Rossi, Luigi (1853-1923)					1
Roszmann, Augusta (1859-?)					1
Roy, Fanny (?-?)		5			
Rubio, Louis (1797/1808?- 1882)		1			
Ruch, Jakob (1868-1914)					1
Rüdisühli, Jakob Lorenz (1835-1918)			2		
Sandreuter, Hans (1850-1901)					4
Saugy, Louis (?-?)					1
Schaepi, Sophie (1852-1921), 1889				1	
Scheffer, Jean-Gabriel (1797-1876)	2				
Schiess, Traugott (1834-1869)		1			
Schiffmann, Jost (1822-1883)		1			
Schill, Emile (1870-1958)					1
Schillig, Joséphine (?-?)				1	
Schoeck, Alfred (1841-1931)			1		
Schoenberger, Martin (?-?)					2
Schwabe, Carlos (1866-1926)					7
Silvestre, Albert (1869-1954)					2
Simon, Frédéric (1828-1862)		1			
Snell, Rudolf (1823-1898)		1			
Soldano, Jane (1855-1943)					1
Sordet, Eugène (?-?)		1			
Steffan, Johann Gottfried (1815-1905)		2	1		
Stengelin, Alphonse (1852-?)			2	2	

Sterne, Jenny (?-?)			1		
Stockar-Escher, Clementine (1816-1886)		3	2		
Stockmann, Anton (1868-1940)					1
Stückelberg, Ernst (1831-1903)	1	?	6	4	3
Sury, Max Joseph von (1842-1920)			1		
Terry, Henry John (1818-1880)			2		
Thomann, Adolf (1874-1961)					3
Turrian, Emile (1869-1906)					4
Ulrich, Jakob (1798-1877)	6	1			
Vallet, Edouard (1876-1929)					4
Vallotton, Félix (1865-1925)				3	
Vautier, Benjamin (1829-1898)		2	1		
Vautier, Carl (1860- ?)					2
Vautier, Otto (1863-1919)					2
Veillon, Auguste (1834-1890)		2		1	
Vibert, Pierre-Eugène (1875-1937)					1
Virchaux, Paul (1862-1930)					2
Voellmy, Frédéric (?-?)				1	
Voland, Henri (?-?)	2				
Voruz, Elise Félicie (1844-1909)			1		
Vuagnat, François (1826-1910)		1			
Vuillermet, Charles (1849-1918) et Joseph (1846-1913)			1		2
Wagner, Jakob (1861-1915)					3
Waldmeier, Ernest (?-?)					1
Weckesser, August (1821-1899)		1			
Wehrli, Karl (1843-1902)			1		
Welti, Albert (1862-1912)					1
Wettstein, Robert (1863-1917)					1
Wieland, Hans-Beat (1867-1945)					3
Zelger, Joseph (1812-1885)	1	1			
Zeller, Conrad (1807-1856)	2				
Zimmermann, Friedrich (1823-1884)		2	3		
Zuberbühler, Fritz (1822-1896)	5	3	3		
Zünd, Robert (1827-1909)		2			

Pascal Ruedin

**La participation des artistes suisses
aux expositions universelles de Paris
(1855-1900).
Problèmes d'une représentation nationale.**

**VOLUME 4 :
ILLUSTRATIONS**

LEGENDES DES ILLUSTRATIONS

1. Franz Xaver Winterhalter, *Le Premier mai 1851*, 1851, huile sur toile, 105,4 x 128,3 cm, Collection royale de Grande-Bretagne.
2. Stand d'un papetier à l'Exposition universelle de 1851 à Londres.
3. Joseph Paxton, Dessin pour le *Crystal Palace* publié dans *Illustrated London News*, 6 juillet 1850.
4. L'élévation du premier élément de couverture du transept du *Crystal Palace* le 4 décembre 1850, dessin publié dans *Illustrated London News*, 11 décembre 1850.
5. Vue générale de la section britannique dans la partie occidentale du *Crystal Palace*, estampe en couleurs publiée dans *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, London, 1854.
6. Vue générale des sections étrangères dans la partie orientale du *Crystal Palace*, calotype, Victoria and Albert Museum, Londres.
7. La section des Etats d'Allemagne du Nord dans le *Crystal Palace*, estampe en couleurs publiée dans *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, London, 1854.
8. Projet de galerie de peinture pour l'Exposition universelle de 1851 à Londres, Archives Nationales, Paris.
9. Diplôme pour la Grande Médaille d'Honneur décernée à l'Exposition universelle de Paris en 1855, dessiné par Ingres, gravé par Calamatta, Bibliothèque Nationale, Paris.
10. Publicité de la maison parisienne de bronzes d'art Susse frères en 1855.
11. Vue extérieure du Palais de l'industrie, 1855.
12. Vue intérieure du Palais de l'industrie pendant l'Exposition universelle de 1855.

13. Vue intérieure du Palais de l'industrie pendant l'Exposition universelle de 1855.
14. Coupe et plan du Palais de l'industrie, 1855.
15. Elévation de la façade du pavillon et de l'entrée principale du Palais de l'industrie, 1855.
16. Entrée du Palais de l'industrie en 1865.
17. Max Berthelin, Palais de l'Industrie, vue perspective (nord-ouest), 1854, Musée d'Orsay, Paris, cabinet des dessins du Musée du Louvre.
18. Vue extérieure de la galerie des machines sur le Cours la Reine à l'Exposition universelle de 1855.
19. Vue intérieure de la galerie des machines à l'Exposition universelle de 1855.
20. Vue intérieure de la galerie des machines à l'Exposition universelle de 1855.
21. Plan général de l'Exposition universelle de 1855.
22. Plan de distribution des sections nationales au rez-de-chaussée du Palais de l'industrie à l'Exposition universelle de 1855.
23. Plan de distribution des sections nationales sur la galerie du Palais de l'industrie à l'Exposition universelle de 1855.
24. Plan de distribution des sections nationales dans la Galerie des machines à l'Exposition universelle de 1855.
25. Horace Vernet, *La barrière de Clichy, ou la défense de Paris en 1814*, 1820, huile sur toile, 97 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris (EU 1855, cat. no 4149).
26. Accrochage d'une paroi de la salle Ingres dans le Palais des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1855, photographie, Bibliothèque Nationale, Paris.
27. Charles Gleyre, *L'exécution du Major Davel*, 1850, huile sur toile, 300 x 270 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (détruit en 1980).

28. Accrochage des oeuvres de Delacroix dans le Palais des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1855, photographie, Bibliothèque Nationale, Paris.
29. Ernest Meissonier, *Une rixe*, 1855, huile sur panneau, 44,5 x 57 cm, Collection royale de Grande-Bretagne (EU 1855, cat. no 3660).
30. Alexandre-Gabriel Decamps, *Les experts*, 1837, huile sur toile, 46,4 x 64,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Mrs H.O. Havemeyer, 1929. The H.O. Havemeyer Collection (EU 1855, cat. no 2892).
31. Le secteur des manufactures nationales dans le bâtiment du Panorama, à l'Exposition universelle de 1855.
32. Johann Jakob Ulrich, *La petite cascade*, 1853, huile sur toile, 145 x 112 cm, Kunsthau Zürich (EU 1855, cat. no 2104).
33. Karl Bodmer, *Cerf et biches*, s.d., huile sur toile, dimensions et localisation inconnues.
34. Léopold Robert, *L'arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins, 1830*, huile sur toile, 141,5 x 212 cm, Musée du Louvre, Paris.
35. François Diday, *Chemin du Grimsel à la Handeck dans l'Oberland bernois, avec effet d'orage*, 1855, huile sur toile, 76 x 93 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Sion.
36. Alexandre Calame, *Le lac des Quatre-Cantons*, 1851, huile sur toile, 107 x 160 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.
37. Alfred van Muyden, *La femme du prisonnier*, 1849, huile sur toile, 47,5 x 33,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.
38. Horace Vernet, *Mazeppa aux loups*, 1826, huile sur toile, 100 x 138 cm, Musée Calvet, Avignon (EU 1855, cat. no 4158).
39. Jean-Baptiste-Camille Corot, *La charette. Souvenir de Marcoussis près Monthléry*, vers 1855, huile sur toile, 97 x 130 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1855, cat. no 2792).
40. Alexandre Calame, *Lac des Quatre-Cantons*, 1855, huile sur toile, 170 x 244,5 cm, Fondation Abegg, Riggisberg (EU 1855, cat. no 2043).

41. Fortuné de Fournier, *Le Salon des Dames du palais à Saint-Cloud*, 1863, aquarelle sur papier, 30,5 x 45 cm, Musée national du Château, Compiègne.
42. Le premier Palais fédéral (1852-1857) à Berne.
43. Piton, *Première Exposition publique des produits de l'industrie française, organisée sur le Champ de Mars, en 1798*, Bibliothèque Nationale, Paris.
44. Plan général du palais et du parc de l'Exposition universelle de 1867 à Paris.
45. Plan général du palais de l'Exposition universelle de 1867 sur le Champ-de-Mars.
46. Pinot et Sagaire, *Vue générale de Paris et de l'Exposition universelle de 1867*, gravure d'Epinal, Bibliothèque Nationale, Paris.
47. Planche technique se rapportant à la construction du palais elliptique du Champ-de-Mars pour l'Exposition universelle de 1867.
48. Palais de l'Exposition universelle de 1867: les restaurants nationaux.
49. Palais de l'Exposition universelle de 1867: la galerie des machines.
50. Coupe à travers les galeries de l'Exposition universelle de 1867.
51. Vue des toits des galeries de l'Exposition universelle de 1867.
52. Les salles de la section belge des beaux-arts dans le bâtiment spécialement construit dans le parc de l'Exposition universelle de 1867.
53. L'espace de la section anglaise des beaux-arts dans le bâtiment principal de l'Exposition universelle de 1867.
54. Distribution solennelle des récompenses de l'Exposition universelle de 1867 par l'empereur au Palais de l'industrie, 1er juillet 1867, Bibliothèque Nationale, Paris.
55. Jean-Léon Gérôme, *La mort de César*, 1860-67, huile sur toile, 85,5 x 142,5 cm, The Walters Art Gallery, Baltimore (EU 1867, cat. no 299).

56. La façade nationale de l'Empire ottoman dans le palais principal de l'Exposition universelle de 1867.

57. Le palais suisse des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1867. Vue extérieure.

58. Le palais suisse des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1867. Vue intérieure.

59. Charles Gleyre, *Les Romains passant sous le joug*, 1858, huile sur toile, 240 x 192 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne.

60. Arnold Böcklin, *Die Klage des Hirten (Daphnis et Amaryllis)*, 1866, huile sur toile, 137 x 100,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München (EU 1867, section suisse, cat. no 21).

61. Léon Berthoud, *La Frohn-Alp au bord du lac des Quatre-Cantons, effet d'orage*, 1863, huile sur toile, 140 x 200 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (EU 1867, section suisse, cat. no 11).

62 Jules-Jacques Jacot-Guillarmod, *Départ du cortège d'une noce valaque*, 1866, huile sur toile, 150 x 224 cm, Commune de Saint-Blaise (EU 1867, section suisse, cat. no 57).

63. Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 466 x 775 cm, Musée d'Orsay, Paris.

64. Karl Bodmer, *Lisière de forêt*, s.d., huile sur toile, 33 x 27 cm, localisation inconnue.

65. Albert de Meuron, *Bergamasques gardant leurs troupeaux au pied de la Bernina*, vers 1860-64, huile sur toile, 202 x 308 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (EU 1867, section suisse, cat. no 85).

66. Alexandre Calame, *Effet de soleil sur les hautes Alpes du Valais en face de la chaîne du Mont Rose*, 1843-44, huile sur toile, 172 x 260 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

67. Frank Buchser, *Askese und Lebenslust (L'abnégation)*, 1865, huile sur toile, 102 x 153 cm, Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (EU 1867, section suisse, cat. no 22).

68. Gustave Courbet, *La rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, huile sur toile, 129 x 149 cm, Musée Fabre, Montpellier.
69. Albert Anker, *Le nouveau-né*, 1867, huile sur toile, 104 x 115 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1867, section suisse, cat. no 1).
70. Benjamin Vautier, *Die Fahrt über den Brienzersee*, 1867, huile sur toile, 77 x 140 cm, collection privée (EU 1867, section suisse, cat. no 102).
71. Benjamin Vautier, *Letzte Fahrt. Begräbnisfahrt eines Kindes über den Brienzersee*, 1859, huile sur toile, 62 x 79 cm, Kunstmuseum St.Gallen.
72. Benjamin Vautier, *Courtier et paysans*, 1865, huile sur toile, 78 x 103 cm, Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (EU 1867, section suisse, cat. no 101).
73. Benjamin Vautier, *Leichensmaus*, 1866, huile sur toile, 87 x 132 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln.
74. Vue générale du site de l'Exposition universelle de 1878 à Paris.
75. Le Palais du Trocadéro à l'Exposition universelle de 1878.
76. La façade principale du Palais de l'Exposition universelle de 1878 sur le Champ-de-Mars.
77. Allégorie de la IIIe République française par Clésinger, érigée sous le porche principal du Palais de l'Exposition universelle de 1878.
78. Plan du palais de l'Exposition universelle de 1878.
79. Vue cavalière du Palais de l'Exposition universelle de 1878 sur le Champ-de-Mars.
80. La coupole de l'entrée principale du Palais de l'Exposition universelle de 1878, et l'entrée de la section des beaux-arts.
81. La rue des Nations à l'Exposition universelle de 1878. Vue en direction de l'Ecole militaire.

82. Le Palais du Trocadéro à l'Exposition universelle de 1878.
83. Salle des fêtes dans le Palais du Trocadéro à l'Exposition universelle de 1878.
84. Jules Bastien-Lepage, *La communiant*e, 1875, huile sur toile, 53 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Tournai (EU 1878, cat. no 23).
85. Jules Breton, *La glaneuse*, 1877, huile sur toile, 230 x 128 cm, Musée des beaux-arts, Arras (EU 1878, cat. no 124).
86. Carolus-Duran, *La dame au gant*, 1869, huile sur toile, 228 x 164 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1878, cat. no 302).
87. Antoine Vollon, *Poissons de mer*, vers 1870, huile sur bois, 83 x 119,5 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1878, cat. no 840).
88. Gustave Courbet, *La vague*, 1870, huile sur toile, 117 x 160,5 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1878, cat. no 214).
89. Anton von Werner, *La proclamation de l'Empire allemand le 18 janvier 1871 dans la salle des glaces du Château de Versailles*, version de 1885, Bismarckmuseum, Friedrichsruh.
90. La section allemande des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878.
91. La section allemande des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878.
92. Notice biographique du peintre Ernest Hébert dans le catalogue du groupe des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1878.
93. Henri Meyer, *La Triennale. Le Grand Salon Carré, avec les portraits des principaux peintres et sculpteurs exposants*, illustration publiée dans *Le journal illustré* du 30 septembre 1883.
94. Edouard Castres, Panorama décrivant l'internement de l'armée du général Bourbaki à la frontière suisse aux Verrières, détail, 1881, huile sur toile, Panorama des Bourbakis, Lucerne.

95. Ernst Stückelberg, *Le tir de Tell, Le saut de Tell, Le tyrannicide, Le serment du Grütli*, 1878-1882, fresques, 405 x 528 cm, 405 x 450 cm, 405 x 450 cm, 405 x 528 cm, fresques, chapelle de Tell sur le Lac des Quatre-Cantons.

96. Barthélemy Menn, *Verger près de Sion*, vers 1860, huile sur toile, 47 x 65 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.

97. Léo-Paul Robert, *Les Zéphyrs d'un beau soir*, 1876, huile sur toile, 208 x 393 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (EU 1878, section suisse, cat. no 74).

98. Emile David, *Le Bosphore*, s.d., huile sur toile, 73 x 145,5 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1878, section suisse, cat. no 26).

99. François Bocion, *Lavandières à San Remo*, 1877, huile sur toile, 87,5 x 127 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1878, section suisse, cat. no 14).

100. Johann Caspar Bosshardt, *La politique au couvent*, 1875/76, huile sur toile, 64 x 77,5 cm, Kunstmuseum Winterthur (EU 1878, section suisse, cat. no 17).

101. Façade suisse dans la Rue des Nations à l'Exposition universelle de 1878.

102. Le Palais du ministère de la Guerre faisant face au secteur des colonies sur l'esplanade des Invalides à l'Exposition universelle de 1889, photographie, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Fig. 103. Vue d'ensemble de l'Exposition universelle de 1889 sur le Champ-de-Mars.

Fig. 104. Plan général de l'Exposition universelle de Paris en 1889.

Fig. 105. Plan général de l'Exposition universelle de 1889 sur le Champ-de-Mars.

Fig. 106. Secteur de l'Histoire de l'habitation, conçu par Charles Garnier, à l'Exposition universelle de 1889.

Fig. 107. Le Champ-de-Mars vu à travers les piles de la Tour Eiffel à l'Exposition universelle de 1889.

Fig. 108. La Galerie des machines de l'Exposition universelle de 1889 en cours de construction, vue du haut des échafaudages.

Fig. 109. Palais des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1889. Façade côté jardin.

Fig. 110. Plans des deux niveaux du Palais des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889.

Fig. 111. L'Exposition centennale sous le dôme central du Palais des beaux-arts.

Fig. 112. Edouard Manet, *Portrait d'Antonin Proust*, 1880, huile sur toile, 129,5 x 95,9 cm, The Toledo Museum of Art (Centennale 1889, cat. no 492).

Fig. 113. Paul Cézanne, *La maison du pendu*, 1873, huile sur toile, 55 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris (Centennale 1889, cat. no 124).

Fig. 114. Jacques-Louis David, *Le couronnement de l'empereur et de l'impératrice*, 1805-07, huile sur toile, 629 x 979 cm, Musée du Louvre, Paris (Centennale 1889, cat. no 237).

Fig. 115. Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, *Chevaux à l'abreuvoir*, 1884, huile sur toile, 222 x 173 cm, Musée d'art et d'histoire, Chambéry (Décennale 1889, sans no).

Fig. 116. Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, photographies préparatoires pour *Chevaux à l'abreuvoir*, Archives départementales, Vesoul.

Fig. 117. Léon Lhermitte, *La paye des moissonneurs*, 1882, huile sur toile, 215 x 272 cm, Musée d'Orsay, Paris (Décennale 1889, sans no).

Fig. 118. Gari Melchers, *Le prêche*, 1886, huile sur toile, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., Henry Ward Ranger Bequest through the National Academy of Design (EU 1889, section des Etats-Unis, cat. no 208).

Fig. 119. Peder Severin Krøyer, *Le départ des pêcheurs*, 1884, huile sur toile, 160 x 245 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1889, section danoise, cat. no 85).

Fig. 120. Max Liebermann, *Les ravaudeuses de filets*, 1887/89, huile sur toile, 180,5 x 226 cm, Hamburger Kunsthalle (EU 1889, section allemande, cat. no 28).

Fig. 121. Fritz von Uhde, *Procession d'enfants sous la pluie*, 1887, huile sur toile, 50 x 62 cm, collection privée (EU 1889, section allemande, cat. no 61).

Fig. 122. Wilhelm Leibl, *Femmes de Dachau ou Trois femmes à l'église*, 1882, huile sur bois, 113 x 77 cm, Hamburger Kunsthalle (EU 1889, section allemande, cat. no 22).

Fig. 123. Julien Renevier, *Saint François et les oiseaux*, 1886, huile sur toile, 263 x 172 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1889, section suisse, cat. no 75).

Fig. 124. Eugène Burnand, *Le taureau dans les Alpes*, 1884, huile sur toile, 200 x 270 cm, Musée Eugène Burnand, Moudon, dépôt du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1889, section suisse, cat. no 23).

Fig. 125. Charles Giron, *Les deux sœurs*, 1883, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée (EU 1889, section suisse, cat. no 51).

Fig. 126. Louise Breslau, *Portrait de Mlle Julie Feurgard - Sous les pommiers*, 1886, huile sur toile, 171,5 x 186,5 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1889, section suisse, cat. no 19).

Fig. 127. Jules Girardet, *La déroute de Cholet, octobre 1793*, 1883, huile sur toile, 150 x 251 cm, Musée d'art et d'histoire, Cholet (EU 1889, section suisse, cat. no 47).

Fig. 128. Albert Lugardon, *La Jungfrau*, s.d., huile sur toile, 160 x 260 cm, Kunstmuseum Solothurn, dépôt de la Confédération (EU 1889, section suisse, cat. no 60).

Fig. 129. Auguste Baud-Bovy, *Bergers de l'Oberland s'exerçant au jeu de la lutte*, 1887, huile sur toile, 338 x 242 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (EU 1889, section suisse, cat. no 2).

Fig. 130. Ernest Biéler, *Devant l'église de Saint-Germain à Savièse*, 1886, huile sur toile, 204 x 302 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne (EU 1889, section suisse, cat. no 11).

Fig. 131. Francis Furet, *Les foins à Aeschi*, s.d., huile sur toile, 202 x 285 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (EU 1889, section suisse, cat. no 37).

Fig. 132. Edouard Ravel, *Fête patronale au Val d'Hérens*, 1889, huile sur toile, 210 x 166 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, dépôt de la Confédération suisse (EU 1889, section suisse, cat. no 70).

Fig. 133. Léon Gaud, *Le blé de la première gerbe*, 1885, huile sur toile, 195 x 141 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (EU 1889, cat. section suisse, no 41).

Fig. 134. Charles Giron, *Paysans et paysage à Lavey*, 1885, huile sur toile, 131 x 125,5 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne.

Fig. 135. Ferdinand Hodler, *Le cortège des lutteurs*, 1887, huile sur toile, 358 x 267 cm, Kunsthau Zürich, dépôt de la Confédération suisse (EU 1889, section suisse, cat. no 55).

136. Ferdinand Hodler, *Calvin et les professeurs dans la cour du collège*, 1884, huile sur toile, 100 x 129 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.

137. Ferdinand Hodler, *Las de vivre*, 1887, huile sur toile, 128 x 98 cm, Kunstmuseum Winterthur.

138. Ferdinand Hodler, *Le meunier, son fils et l'âne*, 1886/87, huile sur toile, 171,5 x 246 cm, collection privée.

Fig. 139. Plan général de l'Exposition de 1900.

Fig. 140. Le Palais de l'électricité et le Château d'eau sur le Champ-de-Mars à l'Exposition universelle de 1900.

Fig. 141. Destruction du porche monumental du Palais de l'industrie et construction du Grand Palais.

Fig. 142. Le Grand et le Petit Palais, de part et d'autre de l'Avenue Nicolas II à l'Exposition universelle de 1900.

Fig. 143. Cour d'honneur de l'Exposition universelle de Chicago en 1893.

Fig. 144. Les pavillons de la Belgique, de la Norvège, de l'Allemagne, de l'Espagne, de Monaco et de la Suède bordant la Rue des nations, sur la rive gauche de la Seine, avec la Tour Eiffel au second plan, Exposition universelle de 1900.

145. Le Village Suisse vu par le *Guide illustré du Bon Marché* à l'Exposition universelle de 1900.

Fig. 146. Le pont Alexandre III lors de l'Exposition universelle de 1900.

Fig. 147. Plan des expositions sur l'esplanade des Invalides en 1900.

Fig. 148. Le pavillon allemand et le pavillon espagnol sur la Rue des Nations.

Fig. 149. Salons évoquant les décors et les collections de Frédéric le Grand dans le pavillon allemand de l'Exposition universelle de 1900.

Fig. 150. La porte monumentale de l'Exposition sur la place de la Concorde.

Fig. 151. La perspective de l'avenue Nicolas II depuis les Champs-Élysées.

Fig. 152. Vue intérieure de l'une des deux tentes abritant le banquet des maires de France, 22 septembre 1900.

Fig. 153. Jacques Louis David, *Le serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des Aigles au Champ-de-Mars le 5 décembre 1804*, 1810, huile sur toile, ca 610 x 970 cm, Musée national du château, Versailles (Centennale 1900, cat. no 192).

154. Claude Monet, *Vue de la Salis*, 1888, huile sur toile, 73 x 92 cm, The Toledo Museum of Art (Centennale 1900, cat. no 489)

155. Félix Vallotton, *Portrait de Félix Jasinski tenant son chapeau*, 1887, huile sur toile, 66 x 61 cm, Helsinki, Ateneum, collection Antell (Centennale 1900, cat. no 649)

Fig. 156. Disposition des trois expositions des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1900 dans les Petit et Grand Palais.

Fig. 157. Jules Adler, *Les las*, 1897, huile sur toile, 230 x 281 cm, Musée Calvet, Avignon (Décennale 1900, cat. no 12).

Fig. 158. Henri Martin, *Sérénité*, 1899, huile sur toile, 347 x 544 cm, Musée d'Orsay, Paris (Décennale 1900, cat. no 1324).

Fig. 159. Ferdinand Hodler, *La retraite des Suisses à Marignan en 1515*, projet pour le concours du Musée national suisse en 1896, crayon, encre de Chine et gouache sur papier marouflé sur toile, 50 x 118 cm, Kunsthaus Zürich, dépôt de la Confédération Suisse, Office fédéral de la culture, Berne.

Fig. 160. Ferdinand Hodler, *Guillaume Tell*, 1896-97, huile sur toile, 256 x 196 cm, Kunstmuseum Solothurn.

Fig. 161. Gustave Jeanneret, *Les saisons de la vigne: provignage, labour, échalassage*, 1896, huile sur toile, 181 x 492 cm, Musée de la vigne et du vin, Boudry, dépôt de la Confédération Suisse, Office fédéral de la culture, Berne (EU 1900, section suisse, cat. no 95).

Fig. 162. Charles Giron, *Unterwaldienne*, s.d. (vers 1898), huile sur toile, 42 x 55 cm, Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds (EU 1900, section suisse, cat. no 85).

Fig. 163. Auguste Baud-Bovy, *Sérénité*, s.d. (vers 1898), huile sur toile, 90 x 116 cm, Musée d'Orsay, Paris (EU 1900, section suisse, cat. no 9 ou 10).

Fig. 164. Alexandre Perrier, *Le Salève*, 1899, huile sur toile, 59 x 70 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (EU 1900, section suisse, cat. no 128).

Fig. 165. Ernst Stückelberg, *Sappho*, 1897, huile sur toile, 87,5 x 105 cm, Kunsthaus Zürich (EU 1900, section suisse, cat. no 169).

Fig. 166. Eugène Burnand, *L'Invitation au festin*, 1900, huile sur toile, 218 x 470,5 cm, Kunstmuseum Winterthur (EU 1900, section suisse, cat. no 42).

Fig. 167. Max Buri, *Madone*, 1899/1900, technique, dimensions et localisation inconnues (EU 1900, section suisse, cat. no 41).

Fig. 168. Ernest Biéler, *Les Feuilles mortes*, 1899, huile sur toile, 149,7 x 481,4 cm, Kunstmuseum Bern (EU 1900, section suisse, cat. no 24).

Fig. 169. Carlos Schwabe, *Sur le chemin de la vérité*, 1894, aquarelle, 94 x 64 cm, localisation inconnue (EU 1900, section suisse, cat. no 162).

Fig. 170. Cuno Amiet, *Richesse du soir*, 1899, huile sur toile, 195 x 249 cm, Kunstmuseum Solothurn, dépôt de la Confédération Suisse, Office fédéral de la culture, Berne (EU 1900, section suisse, cat. no 1).

Fig. 171. Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1889/90, huile sur toile, 116 x 299 cm, Kunstmuseum Bern (EU 1900, section suisse, cat. no 91).

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1. Auerbach, 1999, p. 62.
2. Auerbach, 1999, p. 107.
3. Auerbach, 1999, p. 50.
4. Gibbs-Smith, 1950, p. 47.
5. Gibbs-Smith, 1950, p. 63.
6. Gibbs-Smith, 1950, p. 62.
7. Gibbs-Smith, 1950, p. 68.
8. Mainardi, 1989, p. 30.
9. Mainardi, 1989, p. 110.
10. Robin, 1855, p. 330.
11. Mainardi, 1989, p. 41.
12. Mainardi, 1989, p. 41.
13. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 66.
14. Barrault, Bridel, 1857, pl. II.
15. Barrault, Bridel, 1857, pl. A.
16. Mainardi, 1989, p. 6.
17. Mathieu, 1982, p. 373.
18. *Visite à l'Exposition*, 1855, planches face à la p. 40.
19. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 172.
20. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 240.
21. *Visite à l'Exposition*, 1855.
22. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 12.
23. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 14.
24. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 64.
25. Mainardi, 1989, p. 92.
26. Mainardi, 1989, p. 50.
27. Bättschmann, 1989, p. 154.
28. Mainardi, 1989, p. 54.
29. Mainardi, 1989, p. 90.
30. Mainardi, 1989, p. 88.
31. *Visite à l'Exposition*, 1855, planche face à la p. 206.
32. Kunsthhaus Zürich.
33. Läng, 1976, p. 141.
34. *Paysages, Paysans*, 1994, p. 202.

35. Musées cantonaux, Sion, H. Preisig.
36. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 119.
37. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 232.
38. *Horace Vernet*, 1980, p. 73.
39. Mainardi, 1989, p. 84.
40. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 120.
41. *Le comte de Nieuwerkerke*, 2000, p. 25..
42. Bilfinger, 2002, p. 10.
43. Mainardi, 1989, p. 15.
44. *Etudes sur l'Exposition universelle de 1867. Gazette des architectes et du bâtiment*, 1867, p. 4.
45. *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale, 1ère livraison, Oeuvres d'art*, s.d. [1867], reprint 1981, dépliant.
46. Mainardi, 1989, p. 132.
47. *Etudes sur l'Exposition universelle de 1867. Gazette des architectes et du bâtiment*, 1867, p. 12.
48. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 5.
49. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 101.
50. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 10.
51. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 2, pp. 56-57.
52. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 179.
53. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 261.
54. Mainardi, 1989, p. 183.
55. *L'art en Fce sous le Second Empire*, 1979, p. 363.
56. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 2, p. 4.
57. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 229.
58. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, vol. 1, p. 229.
59. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 132.
60. *Arnold Bæcklin*, 2001, p. 197.
61. *L'art neuchâtelois*, 1992, p. 78.
62. Ritter, s.d. [1933], n.p.
63. *L'aventure de l'art*, 1991, p. 402.
64. *Auktion 43*, catalogue de vente, Berne, Galerie Dobiachofsky, 1976, pl. 44.
65. *L'art neuchâtelois*, 1992, p. 81.
66. Anker, 1987, p. 49.
67. *Frank Buchser*, 1990, p. 73.
68. *Courbet 1819-1877*, Paris: Cercle d'art, 1995, pl. 9.
69. *La vie d'Albert Anker*, 2000, p. 147.
70. Huggler, 1980, p. 64.

71. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 192.
72. Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.
73. Köln, Wallraf-Richartz Museum.
74. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 5.
75. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, page-titre du recueil.
76. *L'Exposition de Paris (1878)*, 10 août 1878, pl.-supplément au no 19.
77. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 316.
78. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 4.
79. *L'Exposition de Paris (1878)*, 11 mai 1878, pl.-supplément au no 6.
80. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 104.
81. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 165.
82. *L'Exposition de Paris (1878)*, 6 avril 1878, pl.-supplément au no 1.
83. *L'Exposition de Paris (1878)*, 6 juillet 1878, pl.-supplément au no 14.
84. Musée des beaux-arts, Tournai.
85. *Paysages, paysans*, 1994, p. 197.
86. *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990, p. 86.
87. *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990, p. 474.
88. *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990, p. 126.
89. Gaehtgens, 1990 (*Anton von Werner*), pl. non numérotée.
90. Forster-Hahn, 1985, p. 511.
91. Forster-Hahn, 1985, p. 512.
92. *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel*, reprint 1981, p. 35.
93. Mainardi, 1993, p. 90.
94. Tavel, 1992, p. 131.
95. Tavel, 1992, p. 128.
96. Andrés, 2000, p. 117.
97. *L'art neuchâtelois*, 1992, p. 18.
98. Bovet-David, 1943.
99. Reymondin, 1989.
100. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 214.
101. *L'Exposition de Paris (1878)*, 1878, p. 133.
102. *1889. La Tour Eiffel*, 1989.
103. *L'Exposition de Paris (1889)*, 1889, p. 81.
104. *L'Exposition de Paris (1889)*, 1889, p. 99.
105. *L'Exposition de Paris (1889)*, 18 mai 1889, pl.-supplément au no 12.
106. *L'Exposition de Paris (1889)*, 1889, p. 40.
107. *L'Exposition de Paris (1889)*, 1889, p. 69.
108. *L'Exposition de Paris (1889)*, 1889, p. 8.

109. 1889. *La Tour Eiffel*, 1989.
110. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel. Tome premier. Groupe I. Oeuvres d'art*, 1889, reprint 1981.
111. 1889. *La Tour Eiffel*, 1989.
112. *The Toledo Museum of Art. European Paintings*, Toledo: The Toledo Museum of Art, 1976, p. 326.
113. *L'aventure de l'art*, 1991, p. 622.
114. *Jacques-Louis David*, 1989, p. 419.
115. Weisberg, 1992, p. 29.
116. Weisberg, 1992, p. 30.
117. Weisberg, 1992, p. 19.
118. Weisberg, 1992, p. 163.
119. *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990, p. 243.
120. Eberle, 1995, vol. 1, p. 335.
121. *Fritz von Uhde*, 1998, cat. no 25.
122. Weisberg, 1992, p. 192.
123. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 291.
124. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 300.
125. *Cent ans de peinture genevoise*, 1957.
126. *Louise Breslau*, 2001, p. 50.
127. Musée d'art et d'histoire, Cholet.
128. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 299.
129. Anker, 1991, p. 141.
130. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 305.
131. Musée d'art et d'histoire, Genève.
132. Bernard Wyder, *Trois essais sur l'art en Valais*, Saint-Pierre-de-Clages: Wyder, 1984, p. 17.
133. Musée d'art et d'histoire, Genève.
134. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 303.
135. Tavel, 1992, p. 148.
136. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 143.
137. *Der frühe Hodler*, 1981, p. 153.
138. *Der frühe Hodler*, 1981, p. 58.
139. *Guide illustré du Bon Marché*, 1900, entre les pp. XIV et XV.
140. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.
141. *L'Exposition universelle de 1900*, 2000, p. 40.
142. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.
143. *Le livre des expositions universelles*, 1983, p. 93.
144. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.

145. *Guide illustré du Bon Marché*, 1900, p. 109.
146. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.
147. *Guide illustré du Bon Marché*, 1900, entre les pp. 26 et 27.
148. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.
149. Sigel, 2000, p. 56.
150. *Paris. Exposition 1900*, s.d. [1900], n.p.
151. *L'Exposition universelle de 1900*, 2000, p. 168.
152. *L'Exposition universelle de 1900*, 2000, p. 29.
153. *Jacques Louis David*, 1989, p. 455.
154. Wildenstein, 1979, t. III, cat. no 1168.
155. Fondation Félix Vallotton, Lausanne.
156. *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II. Oeuvres d'art*, s.d. [1900], reprint 1981.
157. Weisberg, 1992, p. 91.
158. *Musée d'Orsay. Catalogue*, 1990, p. 305.
159. *Ferdinand Hodler*, 1983, p. 256.
160. *Symbolisme et Art nouveau*, 2000, p. 21.
161. Maurice Pillard-Verneuil, *Gustave Jeanneret*, Neuchâtel: Baconnière, 1934, pl. non numérotée.
162. *Pages d'art*, janvier 1917, p. 13.
163. Anker, 1991, p. 180.
164. *Alexandre Perrier*, 1986, p. 71.
165. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 244.
166. *Von Anker bis Zünd*, 1998, p. 293.
167. Gerster, 2002, p. 22.
168. *Ernest Biéler*, 1999, p. 63.
169. Jumeau-Lafond, 1994, p. 58.
170. *Symbolisme et Art nouveau*, 2000, fig. 71.
171. *Ernest Biéler*, 1999, p. 48.