

Paris suisse, pari d'artiste

Au lendemain de la Révolution, les artistes suisses font le pari de la capitale française. Des ateliers aux Salons, de cours en concours, ils sont plus de 400 à puiser dans les répertoires et réseaux parisiens. L'épicentre de leur cosmopolitisme? L'Ecole des beaux-arts.

Sarah Burkhalter

Le terroir n'occupe pas tout à fait leur esprit, au moment de monter à Paris. Ni l'identité locale, qui cède devant d'autres horizons. Ils aspirent à une formation, une reconnaissance des pairs, une filiation possible avec un artiste reconnu. Mettre le cap sur l'Ecole des beaux-arts signifie étudier au Louvre, éloquent «maître muet» et suprême école du regard. C'est dans cet élan que les artistes déjouent une carence suisse, l'absence d'un enseignement structuré en art, et cultivent leur curiosité autant qu'ils assument leur ambition.

Gagner la capitale

Tel est le portrait que dressent le Professeur Pascal Griener et Laurent Langer de plusieurs générations de peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs dans *Paris! Paris! Les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793–1863)*, ouvrage codirigé par Paul-André Jaccard à l'Antenne romande de SIK-ISEA et paru aux Editions Slatkine en avril 2014 (fig. 1). Pour la première fois, l'exploitation systématique d'archives inédites a réuni toute la documentation relative aux parcours des citoyens suisses formés à Paris. A ces enquêtes aussi vastes que minutieuses s'est ajouté le défi méthodologique de lier les approches micro- et macro-historiques. L'étude de cas individuel et l'étude statistique se répondent ainsi continuellement, conférant aux biographies et aux interprétations la rigueur des données concrètes.

Cette dialectique est palpable dans l'articulation même du livre, abordable tant par l'essai critique en

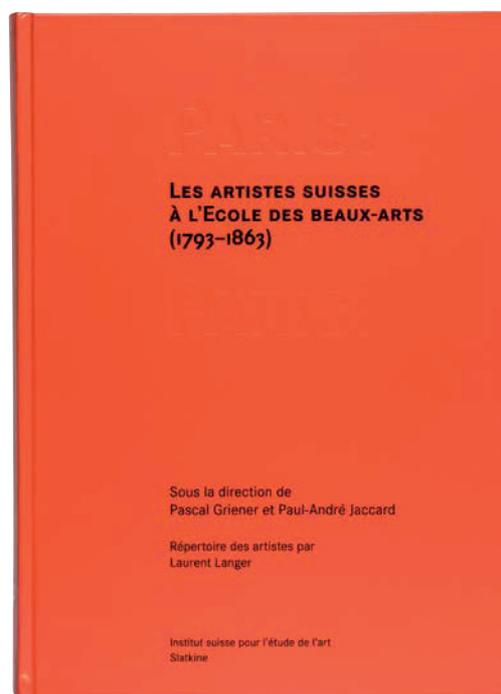
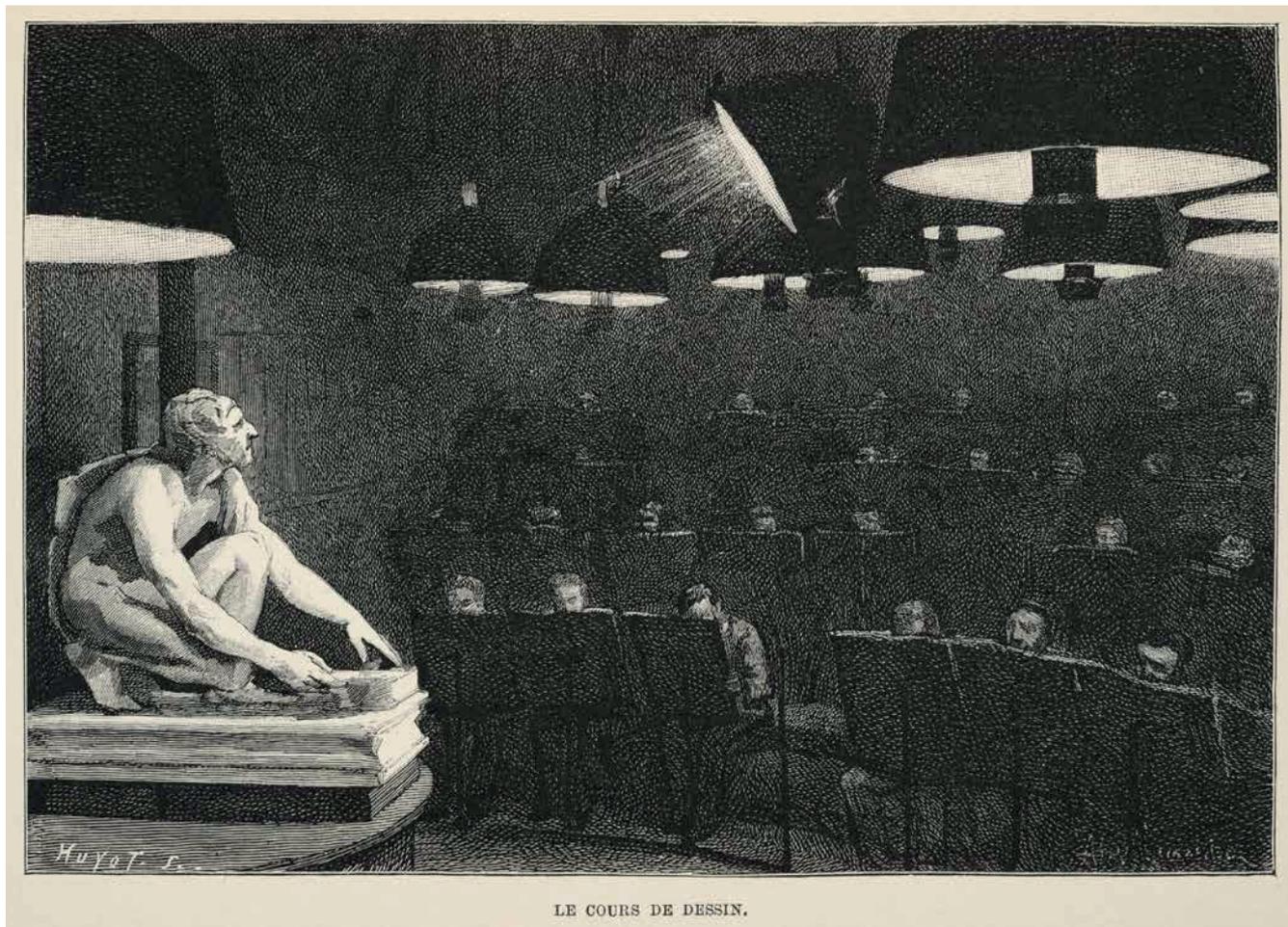


Fig. 1: *Paris! Paris! Les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts (1793–1863)*

ouverture que par le répertoire établi par Laurent Langer. Rédigé en collaboration avec Virginie Babey Both, Valentine von Fellenberg et Camilla Murgia, le double lexique cartographie la présence parisienne de l'artiste sur la base de sa fréquentation des ateliers, de l'Ecole, de sa carte de copiste au Louvre et au Luxembourg, de sa participation au Salon et aux Expositions universelles, de son éventuelle pension à



LE COURS DE DESSIN.

Fig. 2: Jules Huyot d'après Alexis Lemaistre, *Le cours de dessin [d'après l'antique à l'Ecole des beaux-arts]*, 1889, gravure sur bois, 10,9 × 16 cm, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts

Rome, et de distinctions d'encouragement. Autant d'indices qui constituent non seulement des références fondamentales pour la recherche future, mais redessinent aussi les conclusions habituellement avancées sur le sujet: en effet, les artistes venus de Winterthur, Lugano ou Genève se révèlent non pas sous la coupe d'une «influence française», mais pragmatiques, s'appropriant leurs modèles en fonction de débouchés commerciaux et de promotion sociale. Au caractère «national» de la pratique artistique se substitue celui de «multiculturel». Enfin, la dynamique binaire, dominante dans les analyses examinant le centre et les périphéries, s'élime dans cette étude au profit d'une constellation plus complexe de foyers, de valeurs, de cultures. «Les communautés étrangères d'artistes séjournant à Paris ne se dissolvaient pas dans le milieu culturel français,» lit-on en préface, «bien d'entre elles vivaient ensemble, et cultivaient des liens privilégiés non seulement avec la communauté artistique française, mais avec celle d'autres pays».

Espaces d'étude

Le dessin à l'Ecole des beaux-arts, ainsi qu'en témoigne Jules Huyot dans une gravure de 1889 d'après Alexis Lemaistre, a valeur de fondement dans le parcours de l'élève aspirant (fig. 2). On y distingue les plus assidus et les plus doués au premier rang, une place gagnée de haute lutte et sur concours, à proximité des modèles de chair ou de plâtre, dont les postures se retrouveront plus tard dans les compositions historiques. Sous la plume de Pascal Griener, «l'art de la pantomime expressive travaille l'art académique de part en part». La composition reproduit la dynamique dramatique qui lie l'élève au modèle non seulement dans la foule de visages anonymes qui se perdent dans les estrades, mais également dans la disposition serrée, implacable des lampes au-dessus de l'arène. On devine que c'est celui qui saura se distinguer par un trait modelé et contrasté, amorcé avec la même franchise que les rayons du luminaire inondant le modèle, qui s'assurera les honneurs. François Forster, né au Locle en 1790, est de ceux-ci. Son *Académie d'homme nu*, conservée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, remporte le premier



Fig. 3: François Forster, *Académie d'homme nu*, 1814, taille douce au burin sur papier, 35,3 x 26,1 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire (Inv. AP 11436)



Fig. 4: Alphée de Regny, *Intérieur du Musée Rath, travée centrale*, vers 1850, mine de plomb, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier crème, 22,2 x 33,4 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques (Inv. 1980-0271)

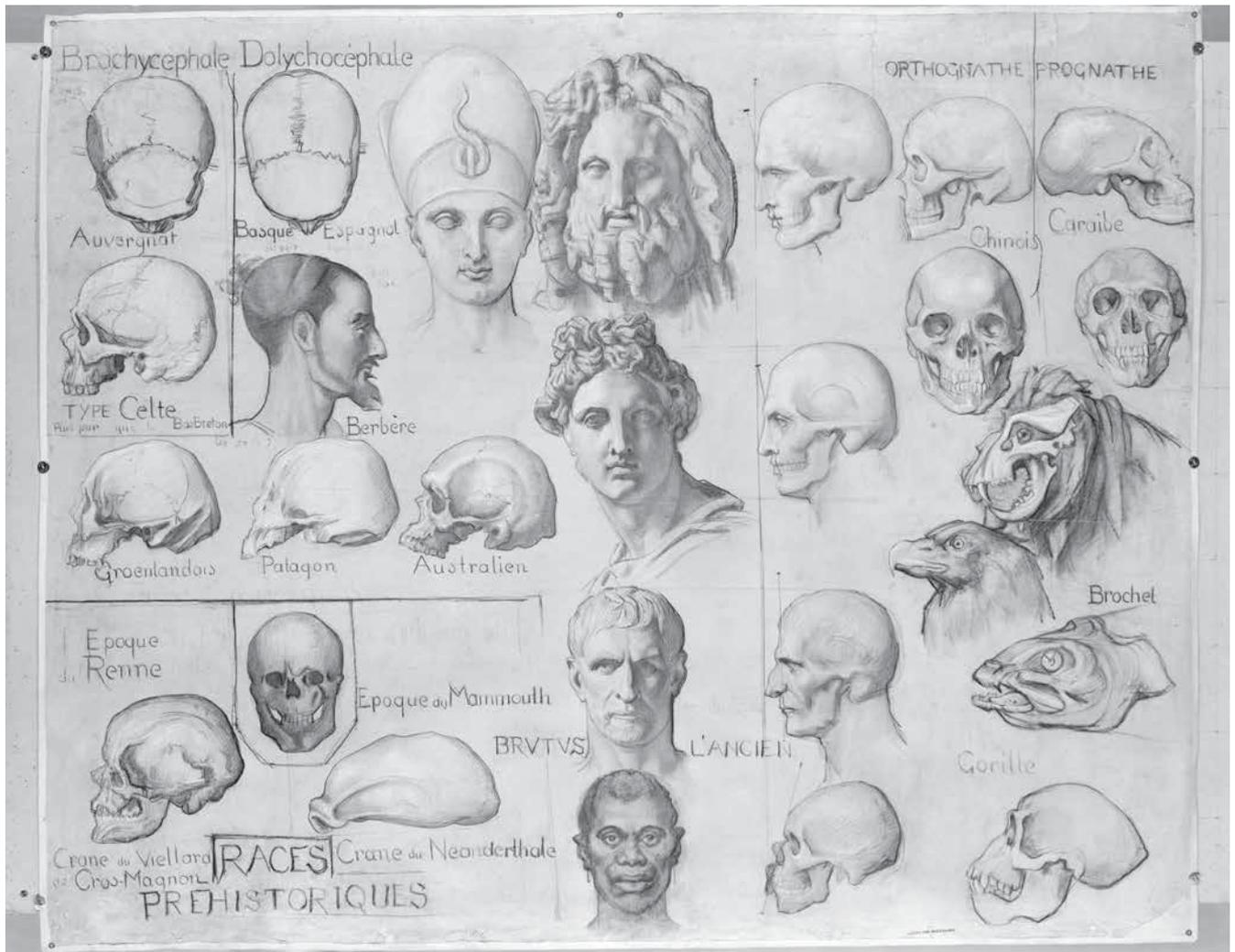


Fig. 5: Barthélemy Menn, *Etudes comparatives de crânes et de têtes*, s.d., mine de plomb, fusain, craie blanche et estompe sur papier crème monté sur toile, 108,5 x 134 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques (Inv. 1979-0039)

Grand Prix de gravure en taille douce en 1814 (fig. 3). Un élève virtuose de l'Ecole, il ne peut toutefois aspirer au séjour romain – sa nationalité suisse l'en empêche. Une carrière brillante de copiste l'attend néanmoins: il se forme à Rome par d'autres moyens et reste loyal envers son pays d'origine en acheminant des planches à la Société des amis des arts de Neuchâtel. De telles sociétés agissent en relais dans la patrie, à l'image de la Société des arts de Genève, première association de ce type fondée en 1776 à qui l'on doit la construction du Musée Rath: deux membres, les sœurs Jeanne-Françoise et Henriette Rath, accordent en effet les fonds nécessaires au chantier réalisé en 1826 (fig. 4).

L'apprentissage s'effectue également dans les musées. On y exerce la copie, parfois avec un but lucratif, souvent avec une soif heuristique. Epouser l'original permet d'accéder à l'esprit de sa composition,

d'identifier les opérations formelles qui en font une œuvre d'exception. Initialement appropriative, la copie devient interprétation libre dès l'instant où l'artiste cite sans figer la figure initiale. Jean-Auguste-Dominique Ingres, dont l'atelier recense un large effectif helvétique, insiste sur la valeur expressive du trait de contour. «L'artiste doit apprendre à saisir la transfiguration secrète du réel par des schémas compositionnels audacieux, ou des altérations formelles insensibles» note Pascal Griener. Pareil soin est exemplifié dans *Etudes comparatives de crânes et de têtes*, de la main du Genevois Barthélemy Menn, élève d'Ingres en 1833–1834 (fig. 5).

Ecrire le cosmopolitisme

Quinze années de recherche, de rédaction et d'édition ont mené à la publication de *Paris! Paris!*. Que les auteurs et auteures soient chaleureusement remerciés et félicités du travail accompli, de



Fig. 6: La cour du Palais des études, Ecole des beaux-arts, Paris, © Dalbera / Wikimedia Commons

l'endurance démontrée, de la confiance renouvelée d'archive en archive, d'année en année. La générosité de tous et de toutes, en temps comme en fonds, en expertise comme en enthousiasme, a ainsi trouvé son expression dans plus de 360 pages illustrées et reliées par une couverture cornaline, aux teintes de la cour de l'École de beaux-arts de Paris (fig. 6).