



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2006

La Suisse/Période moderne

« Les Helvètes à Paris ». Les artistes suisses formés à l'école des Beaux-Arts, Paris, 1793-1863

Pascal Griener



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/366>

DOI : [10.4000/perspective.366](https://doi.org/10.4000/perspective.366)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 247-250

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pascal Griener, « « Les Helvètes à Paris ». Les artistes suisses formés à l'école des Beaux-Arts, Paris, 1793-1863 », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.366>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

« Les Helvètes à Paris ». Les artistes suisses formés à l'école des Beaux-Arts, Paris, 1793-1863

Pascal Griener

- 1 Le projet esquissé ici s'inscrit dans un vaste ensemble d'investigations portant sur la formation des artistes étrangers dans les grands centres européens du XIX^e siècle¹. Par son ampleur, ce mouvement général dessine une vaste carte européenne parcourue par des flux internationaux ; il fait éclater les cadres nationaux de l'histoire de l'art traditionnelle et met au jour des transferts culturels capitaux. De nombreux chercheurs – à l'Accademia di Brera à Milan (Prof. Francesca Valli), à l'université de Berlin (Prof. Benedicte Savoy), à Paris au Centre André Chastel², aux USA même³, ont entrepris de rénover l'étude de ce qu'on nomme trop rapidement l'« académisme ». De fait, le terme désigne de manière cursive un vaste réseau d'acteurs artistiques, en général très structuré, qui assura la transmission d'un savoir socialement reconnu par des biais très divers, et en fit varier les modes d'appropriation. À plusieurs titres, une institution telle que l'École des Beaux-Arts de Paris fut instrumentalisée selon des modalités très distinctes, qui vont de l'assimilation canonique au rejet franc et massif. Tel artiste accomplit fidèlement tout son cursus honorum à l'EBA, et finit sa carrière à Paris couvert d'honneurs. Un autre, parvenu dans la capitale, y resta à peine un mois avant de rentrer, déçu ou indifférent. Parmi ceux qui restèrent quelques années, certains délaissèrent les grands ateliers, ratant même concours et médailles, mais se montrèrent plus assidus dans l'exercice de la copie au musée du Louvre – cette académie muette, à leur yeux, valait bien l'académie vivante de la rue Bonaparte⁴. Enfin, ces peintres, ces graveurs, ces sculpteurs ne constituèrent nullement des entités isolées. Les académies du XIX^e siècle attirèrent un nombre considérable d'élèves internationaux dans les grands centres urbains de l'époque ; ils y formaient des communautés plus bigarrées que les communautés universitaires, les fameuses « nations » réunies en collèges autour de la Sorbonne.

- 2 Ces groupes, soudés par une même identité culturelle, firent naître des amitiés que le retour au pays mit rarement en péril. Tels d'entre ces artistes s'acculturaient et demeuraient à Paris, pour ne plus jamais retourner dans leur patrie ; tels autres durent rentrer, leur éducation terminée. Certains *happy few* devinrent de grands artistes, mais bien d'autres, fantassins de cette grande armée, se contentèrent d'un rôle plus modeste. On les retrouvait dans leur pays, professeurs de dessin, « passeurs » de savoir académique, sélectionneurs de talents, photographes à la pige ou décorateurs itinérants. Les magnifiques colloques organisés par Olivier Bonfait⁵ ou Marie-Claude Chaudonneret⁶ ont permis à nombre de chercheurs de partager leurs analyses de ces grandes transhumances, qui permettent de saisir des faits artistiques dans toute leur épaisseur sociale.
- 3 Grâce à Otto Kurz⁷, Antoine Pevsner⁸, Cynthia et Harrison White⁹, Oskar Bätschmann¹⁰, Martin Warnke¹¹, Albert Boime¹² ou Nathalie Heinich¹³, on connaît les cursus proposés par les académies et écoles des beaux-arts, comme les attentes par-fois excessives de ceux qui les fréquentent, mais la fonctionnalité réelle des écoles des beaux-arts reste encore bien obscure. L'École des beaux-arts de Paris, heureusement, a produit un ensemble magnifique d'études systématiques, qui comblent les chercheurs¹⁴. Longtemps, la prosopographie a cependant dominé les études d'artistes « académiques », alors que nombre d'écoles des beaux-arts, au premier rang celle de Paris, possèdent des archives très complètes, propres à initier des enquêtes statistiques¹⁵. Cette abondance permet justement de reconstruire des comportements par le biais d'un traitement de masse, selon des modèles que l'histoire des mentalités, au premier rang l'École des Annales, avait initiés il y a plus de cent ans¹⁶. En particulier, le traitement systématique des archives de l'École des beaux-arts nous a permis de comprendre la nature, comme la dynamique du réseau des peintres et sculpteurs suisses qui effectuèrent leurs études artistiques à Paris, principalement à l'École des beaux-arts, de 1793, année de la réouverture de l'école après les troubles révolutionnaires à 1863, date de la grande réforme de l'École nationale des beaux-arts. Durant cette période, le nombre d'artistes ayant transité entre la Suisse et la France avoisine les quatre cents, et ce nombre ne comprend même pas les architectes. Ce flux a laissé une marque profonde sur la pratique artistique des artistes suisses, tout au long de leur carrière. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, Paris reste un centre d'attraction prioritaire. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cette hégémonie commencera à faiblir : l'Allemagne en particulier (Munich, Berlin, Düsseldorf), mais aussi Milan et Londres, offriront une alternative plus populaire au centre parisien.
- 4 Le cas de la Suisse est, à bien des égards, un cas extrême, et donc un test-case capital à l'échelle européenne. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la France offre dans sa capitale un enseignement officiel dont la souplesse est relative, selon les époques, et selon les ateliers ; sa puissance de légitimation, elle, ne cesse de faiblir. Paradoxalement, aux yeux des étrangers, et en particulier des Helvètes, cette puissance de légitimation demeure très forte. La Suisse, d'ailleurs, ne possède aucun centre d'enseignement comparable à celui de la France. Pays aux communautés multilingues, multiconfessionnelles, divisé en cantons urbains et agricoles également affaiblis par un fédéralisme lâche, la Suisse reste impuissante à développer un système éducatif organisé en matière de beaux-arts. Quelques villes – Genève, Neuchâtel, Lausanne, etc. – offrent des enseignements plus ou moins sophistiqués. Enfin, le milieu artistique – collectionneurs, marchands, lieux d'exposition – reste rudimentaire jusqu'à la fin du

siècle. Beaucoup d'artistes suisses doivent donc se résoudre à quitter leur pays pour acquérir une formation supérieure reconnue, source d'une reconnaissance bienvenue ; un grand centre artistique comme Paris les attire, mais il leur offre un modèle artistique incompatible avec les réalités helvétiques de leur temps. Certains, comme le Vaudois Charles Gleyre, s'en sortent en restant à Paris ; ils y mèneront une carrière fulgurante, devenant à leur tour les piliers du système académique français – Gleyre assure, comme on le sait, la direction du plus grand atelier du XIX^e siècle : celui légué par David, par Gros et par Delaroche¹⁷.

- 5 Les mécanismes complexes qui règlent la venue, le séjour, puis le départ des artistes suisses résidant à Paris n'ont pas encore fait l'objet d'investigation d'une manière structurée ; ils réclament, pour être mis en évidence dans toute leur clarté, une méthodologie unifiée. Le concept de réseau, à cet égard, joue un rôle capital. L'enquête présentée ici a tout d'abord débouché sur la constitution d'un grand fichier, réunissant les noms de tous les artistes suisses dont nous possédons une trace à Paris. Pour chaque artiste, le fichier liste son origine, le mode de sa présentation à l'EBA – soit selon une procédure directe, soit par l'entremise d'un professeur de dessin helvétique –, son mode de fréquentation de l'EBA (rang au concours, prix obtenus, médailles, fréquentation du Louvre lorsqu'elle est documentée par l'administration du musée, les œuvres copiées au Louvre), ses œuvres exposées aux salons de Paris, enfin les conditions de son acculturation sur place, ou de son retour en Suisse s'il a eu lieu. Dans plusieurs cas, il a été possible d'identifier les mécènes helvétiques qui ont œuvré efficacement, à Paris comme en Suisse, en faveur de ces artistes. Ce sont des politiciens cultivés, ou les comtes de Pourtalès¹⁸, les Perregaux, les Delessert, banquiers suisses richissimes installés à Paris et qui mettent leur carnet d'adresses au service de peintres aimés ; certains mécènes français, comme les Rothschild, aident également quelques artistes suisses. Dans un deuxième temps, cette riche documentation, soigneusement ordonnée, est analysée dans une perspective globale : elle sert à dégager des modèles de comportements collectifs (modes d'habitat, fréquentation d'enseignements, sociabilités d'atelier et stratégies présidant à la mise en œuvre des productions picturales).
- 6 Chaque fois que cela a été possible, une étude serrée de la production picturale des artistes suisses formés à Paris permet de saisir comment tels peintres assimilent des modèles, les transforment, les approprient ou les rejettent, et selon quelles lignes de force – sociales, politiques, formelles, commerciales, stratégiques ou tactiques. Les artistes suisses sont tout particulièrement séduits par des schèmes narratifs ou formels qui ont prouvé leur succès aux salons, que ce soient ceux de leurs grands maîtres français, ou ceux qui rendirent célèbres leurs compatriotes mêmes. Une telle analyse opère un lien dialectique entre l'analyse prosopographique et l'analyse de masse¹⁹. Les biographies individuelles nourrissent l'étude des schèmes qui semblent en gouverner la structure ; ces schèmes, en retour, sont affinés par leur confrontation à des récits de vies particulières.
- 7 Le projet est en voie d'achèvement. La publication sera mise en œuvre par l'ISEA, dans le courant de l'année 2006. L'ouvrage présentera un répertoire complet des artistes suisses repérés à Paris entre 1793 et 1863, avec toutes les références cotées des documents qui les concernent. Ce vaste ensemble documentaire sera prélué par un long essai, qui tentera de dessiner les pistes d'investigation, les voies méthodologiques majeures, propres à tirer le meilleur parti de la documentation en grande partie inédite ainsi offerte aux chercheurs²⁰.

NOTES

1. Ce projet est financé par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (2002-2006), et coordonné par l'Institut Suisse pour l'Étude de l'Art, Lausanne et Zurich, ainsi que par l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, Université de Neuchâtel. L'équipe est constituée de Virginie Babey, Valentine von Fellenberg, Pascal Griener (dir., Université de Neuchâtel), Paul-André Jaccard (dir., Institut suisse pour l'étude de l'art), Laurent Langer, Camilla Murgia.
2. En particulier, l'équipe de recherche très dynamique menée par le prof. Marie-Claude Chaudonneret.
3. Barbara Weinberg (« Nineteenth-century American painters at the École des beaux-arts », dans *American-Art-Journal* XIII/4, automne 1981, p. 66-84), couvre les années 1807 à 1894 ; Richard Chafee, *The teaching of architecture at the École des beaux-arts and its influence in Britain and America*, 1983.
4. Jonah Siegel, *Desire and Excess : The Nineteenth-Century Culture of Art*, Princeton, 2000 ; *Copier/ Créer : De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les Maîtres du Louvre*, Jean-Pierre Cuzin éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1993) Paris, 1993.
5. *Accademie e accademismo 1770-1870*, Rome, Académie de France à Rome/Accademia di San Luca/Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9-11 juin 2003.
6. *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Paris, Centre André Chastel, 15-16 décembre 2005.
7. Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler : ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, 1934 [*L'Image de l'artiste*, Paris, 1987] ; Pascal Griener, Peter J. Schneemann éd., *L'image de l'artiste*, (colloque, Lausanne, 1994), Berne, 1994-1999.
8. Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, Cambridge, 1940 [*Les Académies d'art*, Paris, 1999] ; voir aussi *Academies. Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1986-87 ; Peter Bruce Bradley, *The École des beaux-arts. An academic training*, Nottingham, 1982 ; Marcia Pointon, Paul Binski éd., *National Art Academies in Europe 1860-1906. Educating, Training, Exhibiting*, dans *Art History*, 20, mars 1997 ; Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996.
9. Cynthia A., Harrison C. White, *Canvases and careers. Institutional change in the French Painting World*, New York, 1965 [*La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, 1989].
10. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Cologne, 1997.
11. Martin Warnke, *Hofkünstler : zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1996 ; [*L'artiste et*
12. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the nineteenth century*, Londres, 1971 ; Monique Segre, *L'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècles*, Paris, 1998.
13. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.
14. Les magnifiques travaux de Philippe Grunhech, d'Annie Jacques et d'Emmanuel Schwartz sont de précieux instruments de travail. Pour ce qui nous concerne ici, Philippe Grunhech, *Les Concours des Prix de Rome de peinture, 1797-1863*, Paris, 1986 ; Philippe Grunhech, *Les Concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, 1986 ; Emmanuel Schwartz, Annie Jacques, *Les beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire*, Paris, 2001 ; Emmanuel Schwartz, *La chapelle de l'École des beaux-arts de Paris : présentation historique, artistique et littéraire*, Paris, 2002 ; Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'École des beaux-arts de Paris : histoire, doctrines, catalogue*, Paris, 2003.
15. L'inventaire le plus récent des ressources est celui de Brigitte Labat-Poussin, Caroline Obert, *Inventaire des archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, 1998 (avec table des dossiers d'élèves jusqu'en 1920).

16. François Simiand, « Méthode historique et science sociale », dans *Revue de synthèse historique*, 1903, repris dans les *Annales ESC*, janvier-février 1960, p. 83-119 ; François Furet, « L'histoire quantitative et la construction du fait historique », dans *Annales ESC*, XXVI, 1971, p. 63-75 ; « Pour une histoire de la recherche collective en sciences sociales », numéro thématique *Cahiers du CRH*, octobre 2005.

17. William Hauptman, *Charles Gleyre, 1806-1874 : Life and Works and Catalogue Raisonné*. Lausanne/Princeton, 1997.

18. La collection du comte James Alexandre de Pourtalès-Gorgier, l'un des plus riches Helvètes à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle, est étudiée par Laurent Langer, ISEA, Lausanne, et Université de Neuchâtel (thèse de doctorat, université de Neuchâtel).

19. Valentine Von Fellenberg (ISEA, Lausanne) étudie par exemple les artistes zurichois de l'école des Beaux-Arts, en particulier Hans Jakob Oeri (thèse de doctorat, université de Neuchâtel).

20. Sur ce projet, voir aussi l'article de Laurent Langer, Valentine Von Fellenberg, « Centre et périphérie. La formation des artistes suisses à l'école des beaux-arts de Paris, 1793- 1863 », dans *Institut suisse pour l'étude de l'art*, rapport annuel 2005, p. 70-97.

INDEX

Keywords : school of fine arts, academy, archive, network, patron

Mots-clés : école des beaux-arts, académie, archive, réseau, mécène

Index géographique : Paris

Index chronologique : 1700, 1800

AUTEUR

PASCAL GRIENER

Université de Neuchâtel, Pascal.Griener@unine.ch