

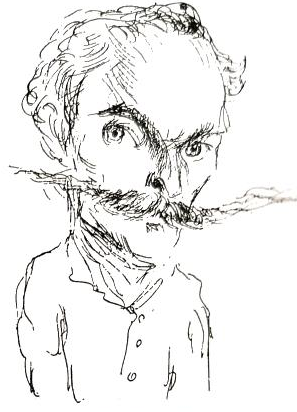
Historiales

Lausanne

13 novembre 2020



Gustave de Beaumont



Evert van Muyden



Max Leenhardt

Eugène Burnand, *Carricatures des camarades d’ateliers*, Paris, [1875-1877]. © Jeunesses de peintres, René Burnand.

Les jeunes rapins suisses dans le Paris fin de siècle

La presse comme vecteur relationnel

Coraline Guyot est assistante-doctorante à l’Université de Neuchâtel au sein de l’Institut d’histoire, en co-tutelle avec l’École du Louvre de Paris. Elle s’intéresse à l’expérience parisienne vécue par les jeunes apprentis artistes suisses en atelier à la fin du XIX^e siècle. Sa thèse porte sur la construction du statut d’artiste de ces jeunes rapins et des stratégies mises en place pour y parvenir, en mettant l’accent sur leurs productions écrites (journaux intimes, correspondances, etc). L’étude de ces sources personnelles dresse une histoire vivante et anecdotique d’un Paris qui, à travers les contraintes sociales, oscille entre enjeux de représentations et de visibilité. À travers sa thèse, elle cherche, ainsi à démontrer que si la capitale apparaît comme un possible artistique et existentiel, elle peut également s’avérer être une source de complications (questions financières, logement, intégration, mondanités, etc.) voire de déceptions. Enfin, elle examine l’usage des médias, et principalement de la presse écrite, qui dans ce cadre revêt un rôle de vecteur relationnel entre les exilés volontaires et leur famille restée en Suisse.

De l'importance d'une formation artistique transnationale

« Il faut que je vous raconte maintenant mon entrée de lundi. À huit heures j'arrivais à l'atelier (...) chacun avait pris sa place, et moi comme nouveau j'en pris modestement une au fond de la chambre. (...) Plus tard, pendant le travail, une voix réclame : « La chanson du nouveau ... », puis deux, puis trois ... Sans me faire prier j'entonnai avec une vigueur qui en fit ressauter plus d'un sur son tabouret un iodle de premier ordre ! Cela eut du succès et ce fut fini ! »¹.

Ces quelques mots empruntés à Léo-Paul Robert (1851-1923), tout jeune artiste en herbe fraîchement débarqué à Paris, offrent un éclairage nouveau sur les formations artistiques parisiennes. Cette étape immanquable dans les trajectoires de nos artistes suisses est souvent rapidement mentionnée dans les monographies, voire laissée de côté. Pourtant, cette période cruciale révèle tout un pan d'une forme d'histoire sociale et quotidienne qui prend corps aux prémices de leurs carrières respectives. Bien loin des grands peintres qu'ils deviendront – ou non – plus tard, ces jeunes rapins découvrent avec naïveté et simplicité la vie d'artiste au cœur même de la capitale culturelle : Paris. Cet attrait du mythe parisien entraîne ainsi une forte circulation des productions, des modèles, mais également et surtout des hommes et des femmes² – artistes ou écrivains entre autres – se rendant à Paris à la recherche de la gloire. Parmi les nombreux immigrés, le cas des artistes suisses est singulièrement intéressant. Au XIX^e siècle, Paris est effectivement indissociable d'une forme d'hégémonie culturelle et artistique partout en Europe et la Suisse n'échappe pas à cette règle. Hégémonie plus que représentative quand l'on sait que pour la seule période couvrant les années 1793 à 1863, ce sont près de 400 artistes suisses qui se rendent à Paris dans l'espoir d'y trouver gloire, succès et mécènes, chiffre qui ne fait qu'augmenter jusqu'à la fin du siècle³.

¹ Lettre de Léo-Paul Robert à sa mère Julie Robert, 10 décembre 1874, jeudi soir, Paris, NMB Nouveau Musée Bienne.

² Afin de simplifier la lecture, à défaut de l'écriture épicienne, l'utilisation de la formulation neutre sera privilégiée autant que possible. Il faut à ce propos noter que la communauté d'artiste en question est, dans un premier temps, principalement une histoire qui s'écrit au masculin. Il faut en effet attendre la fin du XIX^e siècle pour voir des classes de femmes s'ouvrir à Paris (l'Académie Julian en est à ce titre précurseur).

³ Dans leur publication commune – *Paris ! Paris ! Les artistes suisses à l'Ecole des Beaux-Arts (1793-1863)* – Pascal Griener et Paul-André Jaccard sous l'égide de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) ont réalisé un recensement sur les plans national et international des artistes ayant fait le déplacement en vue d'un apprentissage à l'Ecole des Beaux-Arts. La borne chronologique choisie se calque sur la réouverture de cette dernière jusqu'à la grande réforme de 1863.

En effet, si promesse il y a à Paris, c'est bien parce que l'émulation socioculturelle exceptionnelle des grands centres fait défaut là où l'on se trouve. Entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle, le passage parisien apparaît pour les jeunes artistes suisses comme une nécessité pour pallier l'absence des formations artistiques proprement helvétiques et l'inexistence d'un art national défini. Au cours du XVIII^e siècle, les cantons suisses se désintéressent fortement des questions artistiques de même que du statut de ses artistes. L'attitude des anciens gouvernements tend peu ou prou à marginaliser ces derniers au sein du pays, les forçant de fait à émigrer pour exercer leur profession. En 1799, Philippe Albert Stapfer (1766-1840), ministre des Arts et des Sciences de la République helvétique, déplore d'ailleurs que : « *Toutes les nations européennes furent une patrie pour les artistes helvétiques, excepté la Suisse elle-même* »⁴. Le début du XIX^e siècle – malgré les efforts de Stapfer – demeure caractérisé, dans les domaines artistiques et culturels, par une tentative encore timide de la Confédération dans l'encouragement des artistes. L'idée d'un art purement helvétique ne prend ainsi racine qu'après 1848, date de l'avènement de la Suisse comme État fédéral moderne. Parallèlement, l'institutionnalisation de l'art prend – en regard des grands centres européens – un retard conséquent. Ces facteurs pèsent dans la balance et sont susceptibles à eux seuls de générer les déplacements du début du siècle.

En revanche, les balbutiements du mécénat helvétique tendent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à offrir une sécurité sans précédent aux artistes ; diverses démarches sont entreprises comme la fondation de sociétés artistiques et de cercles d'artistes, organisation d'exposition annuelle, concours annuels pour des décorations monumentales et soutien financier aux écoles d'art notamment à Genève. Les efforts en matière de culture au contraire de diminuer ces mobilités vont participer à leur intensification. Dès lors, la formation suisse devient une première étape qui se doit d'être complétée par un apprentissage parisien. Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on part à Paris sur le modèle des artistes qui nous ont précédés ; forme d'héritage transgénérationnel, qui passe ainsi d'un phénomène de formation transnationale imposée au début du siècle à un phénomène de formation transnationale choisie ou voulue qui contribue à la construction du statut d'artiste.

⁴ STAPFER Albert Philippe, « Le Ministre des Sciences et des Arts à tous les artistes de l'Hevlétie », in : *Der Schweizerische Republikaner*, Bd. II, LXXXI, Lucerne, 1799, p. 569.

De l'usage de l'épistolaire

Dans cette perspective, la recherche s'inscrit dans le sillage d'un objet historiographique connu, mais se propose de l'aborder d'une manière nouvelle en interrogeant ces formes de mobilités à travers les prismes respectifs d'une poignée d'artistes qui ont produit suffisamment d'écrits de leur vivant pour témoigner eux-mêmes de cette expérience parisienne. Ainsi, on découvre que cette histoire de la formation artistique à Paris peut s'étudier d'une part sous la loupe des motivations du départ, d'autre part sur l'ancrage dans le pays d'accueil qui se dessine sous la forme d'une histoire sociale des communautés artistiques. L'image utopique d'un Paris fantasmé est revisitée à l'aune des écrits personnels, en effet, si la capitale apparaît comme un possible artistique et existentiel elle peut également s'avérer être une source de déception. Au-delà des facteurs économiques les enjeux de cette expérience parisienne se situent au niveau social : il faut trouver un atelier ou une école d'art dans laquelle on est accepté, puis y nouer de premiers contacts avec d'autres apprentis et espérer ensuite exposer, gagner des concours, parvenir à se créer une certaine visibilité dans les milieux artistiques et intellectuels en faisant jouer son réseau ; autrement dit, autant d'enjeux et de stratégies pour tenter de se façonner une carrière de peintre.

Loin de l'image d'Épinal véhiculée par la vie de bohème parisienne, la formation artistique transnationale s'avère semée d'embuches. Embuches que les échanges épistolaires entre les jeunes rapins et avec leur famille restée en Suisse vont rendre visibles. Par ailleurs, la pratique de l'écriture revêt en ce sens le rôle de témoignage historique et social qui passe par les récits très intimes d'une conscience artistique en plein développement couchée sur leur papier de correspondance.

La presse comme vecteur relationnel

À travers cette histoire socioculturelle des artistes suisses à Paris, la presse prend une place manifeste dans les enjeux de la formation artistique. Authentique vecteur relationnel, les médias – par l'intermédiaire des journaux et des revues – permettent de conserver des liens avec la terre natale. Premièrement, par le biais d'organes de presse suisse établis à Paris, documentant la vie de la colonie helvétique et contribuant également à en forger les murs conviant les Suisses à « la solidarité nationale » entre étrangers⁵. Deuxièmement, ce lien

⁵ *La croix fédérale. Organe des colonies suisses en France, 1889 – 1891*, MICRO D 7111, Bibliothèque Nationale de France.

patriotique étroit est également maintenu à travers des échanges épistolaires agrémentés de journaux suisses que les parents envoient aux artistes. Lien indéfectible pour rester informé des événements nationaux helvétiques, rattachement aussi bien symbolique qu'émotionnel.

Par ailleurs, la lecture des correspondances met en exergue une instrumentalisation de la presse sous le joug de la reconnaissance du statut d'artiste et de sa construction hors de la Suisse. Les départs à Paris impliquent conséquemment pour ces jeunes apprentis une autorisation parentale couplée d'un soutien financier non négligeable, soutien, qui en retour souhaite se voir récompensé par une carrière artistique réussie. En 1884, Jules Blancpain (1860-1914) passe le concours d'admission de l'École nationale supérieure de Beaux-Arts pour la section peinture. Sa réussite, vraisemblablement racontée par correspondance à sa famille est ensuite relayée dans plusieurs journaux du Jura bernois qui titrent fièrement que « *sur trois cents concurrents et quatre-vingts admis Jules Blancpain [sort] le premier !* »⁶. La construction du mythe de l'enfant du pays qui réussit postule d'une forme de relation transactionnelle ; la ville d'origine cède ses artistes prometteurs aux grandes villes en échange d'une dette originelle, celle de revenir en artiste accompli. Ce contrat tacite s'honore entre autres par le biais des articles de journaux, témoins des prouesses artistiques et jaugeur de réussite. La presse est donc conçue dans ce cas d'étude comme une contribution à un nouveau statut social et participe peu ou prou à en dessiner les enjeux. À travers cette intervention, le postulat sera donc de parler non pas de l'histoire de la presse, mais plutôt de réfléchir à ses effets sur les acteurs et actrices du passé et comment elle est, ainsi, usitée à travers leurs liens épistolaires.

⁶ AMWEG Gustave, « Jules Blancpain », in : Les arts dans le Jura bernois et à Bienne, tome I, Porrentruy : chez l'auteur, 1937, p. 248, voir encore GUYOT Coraline et ESSELBORN Diane, *Jules Blancpain (1860-1914)*, Bienne : Revue Intervalle, n° 114, 2019, p. 28.