

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 3: Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia

Artikel: Vade retro, Satanas! : Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900-1939), entre occultation et mépris

Autor: Pallini, Stéphanie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394340>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vade retro, Satanas!

Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900–1939), entre occultation et mépris

Plus qu'aucune autre périphérie européenne, la Suisse romande s'est montrée farouchement opposée aux avant-gardes artistiques au cours de la première moitié du XX^e siècle, et en particulier durant l'entre-deux-guerres. Cet article se propose d'examiner pourquoi en resituant aussi souvent que possible les phénomènes observés dans leur contexte historique¹.

Quoiqu'elle ne soit que la deuxième ville de Suisse de par sa taille, Genève constituait encore au début du XX^e siècle le premier centre artistique du pays: son musée Rath, sa prestigieuse Ecole des beaux-arts, et sa fameuse exposition municipale continuaient à attirer des artistes de la Suisse entière et à fonctionner comme des instances de légitimation privilégiées. L'habitude d'organiser des expositions d'art étranger (toutes tendances confondues) y était par contre encore fort peu répandue, de sorte que les révolutions artistiques de la fin du XIX^e (impressionnisme et post-impressionnisme) et du début du XX^e siècles (fauvisme, expressionnisme) étaient encore largement ignorées du public, y compris par modèle interposé. A cette époque, la plupart des jeunes artistes suisses marchaient en effet sur les traces d'Hodler, qui incarnait alors la modernité institutionnelle helvétique, et ceux qui ne s'en inspiraient pas regardaient pour la plupart en direction de maîtres plus académiques, ou alors vivaient à l'étranger et n'exposaient guère sur la scène locale.

Ce n'est qu'au début des années 1910, avec l'approche de la guerre et la mise en place du système marchand-critique², que la situation a commencé à changer. Les artistes post-impressionnistes, célébrés autour de 1905 dans la revue de la *Voile latine*, commencèrent en particulier à être mieux connues, grâce à l'action de différentes galeries (Bernheim-Jeune/Lausanne; Moos/Genève³) et à l'émergence d'une «jeune peinture romande» qui s'en faisait le relais. Cette diffusion s'est par ailleurs encore accrue après l'entrée en guerre, grâce à l'action conjuguée de différents facteurs (comme le retour des artistes établis à Paris, l'activité déployée par l'organe de «Propagande française en pays

neutre», et la francophilie des milieux romands), qui allaient largement profiter aux promoteurs de l'identité latine de la Suisse romande.

Une diffusion à géométrie variable

D'art d'avant-garde il n'a en revanche guère été question en Suisse romande au cours de ces années. Les deux seules véritables exceptions à avoir eu lieu avant la guerre concernent le cubisme qui a été présenté en 1913 sous la forme d'une manifestation collective (Lausanne et Genève), puis individuelle avec l'exposition Alice Bailly (Genève) (fig. 1). La diffusion des nouveaux modèles a donc non seulement été très réduite mais centrée uniquement sur la France, alors qu'en Suisse alémanique, elle englobait dans le même temps aussi bien les tendances latines (cubisme et futurisme) que germaniques (expressionnisme), grâce notamment à l'action du *Moderner Bund*⁴. Si l'accueil du public a été à peu près le même des deux côtés de la Sarine, c'est-à-dire largement négatif, on relèvera par ailleurs qu'en Suisse alémanique plusieurs galeries ont relevé le défi en présentant des artistes comme Derain, Picasso ou les futuristes⁵, alors qu'en Suisse romande la diffusion du cubisme est restée presque exclusivement le fait du poète et critique d'art Paul Budry.

La circulation des idées modernistes devait connaître une brusque accélération avec l'entrée en guerre, en raison du retour au pays des artistes suisses émigrés dans les capitales européennes (et souvent bien informés des dernières tendances) et de l'arrivée de nombreux créateurs étrangers en fuite devant les périls. La Suisse romande est toutefois restée là aussi relativement à l'écart de ce phénomène en comparaison de la Suisse alémanique: hormis Alice Bailly, qui avait exposé avec les cubistes dans les Salons parisiens, aucun artiste romand n'était en effet sérieusement engagé dans une démarche d'avant-garde, ce qui a contribué à freiner la diffusion des nouveaux modèles ou plus exactement à limiter celle-ci à des formes relativement édulcorées de fauvisme, de cubisme et d'expressionnisme (Alexandre Cingria, Henry Bischoff, Maurice Barraud [fig. 2]).

Les artistes étrangers (Archipenko, Christian Schad, Elisabeth Epstein, Frans Masereel, Max Oppenheimer, etc.) venus grossir les rangs de la colonie pacifiste genevoise, qui s'était formée autour de Romain Rolland, ont quant à eux été confrontés à un climat tout autre que celui qui régnait à Zurich. Il leur a en effet été beaucoup plus difficile d'obtenir l'appui des artistes indigènes et de se faire ouvrir les portes des galeries, surtout s'ils étaient d'origine allemande, puisque la germanophobie des milieux locaux, perceptible déjà avant la guerre, n'avait fait que s'accroître depuis le début des hostilités⁶. Enfin, ces artistes n'étaient pas très nombreux, de sorte qu'ils ont été amenés à travailler dans un climat d'émulation bien moindre qu'à Zurich, qui s'est vue propulsée

au rang de métropole artistique avec l'émergence du mouvement dadaïste au Cabaret Voltaire.

Défense ponctuelle et orientée du cubisme

Le cubisme est, de tous les mouvements d'avant-garde de l'époque, celui qui a fait le plus parler de lui en Suisse romande après l'entrée en guerre, ce qui ne veut pas dire qu'il ait été accepté, loin de là. La majorité des critiques d'art en place persistaient en effet à penser que ce mouvement était la conséquence néfaste de l'influence allemande sur la France et que ses représentants étaient des imposteurs qui cherchaient à se faire remarquer à coup d'extravagances. A ce discours de rejet est toutefois venu s'opposer un



1

1 Alice Bailly, Le thé, 1914, huile sur toile, 61 × 80 cm, Fonds des Arts plastiques de la Ville de Lausanne. – Cette œuvre constitue un exemple du cubisme relativement anecdotique pratiqué par Alice Bailly.

certain nombre de marques de sympathie. La plupart d'entre elles furent le fait des artisans du renouveau romand⁷, et en particulier de ceux qui, comme Alexandre Cingria, avaient le plus de peine à se faire accepter sur la scène locale. De tels effets de solidarité n'auraient toutefois sans doute jamais eu lieu si le cubisme n'avait fait l'objet d'un discours de légitimation au sein de l'avant-garde parisienne (le cubisme comme dernier héritier de la tradition française), qui exerçait une séduction bien réelle sur l'esprit de certains d'entre eux, vu les sentiments francophiles qu'ils nourrissaient⁸. Ce discours a de même sans doute contribué à faciliter l'organisation de deux des plus intéressantes expositions à avoir eu lieu à Genève à la fin de la guerre: tout d'abord celle d'Archipenko à la librairie William Kündig (décembre 1919); celle ensuite du stock cubiste de Léonce Rosenberg à la galerie Moos (février 1920). Chacun des catalogues accompagnant ces manifestations a en effet contribué à diffuser ce discours, en s'efforçant de remettre les artistes présentés dans la lignée des grands maîtres français.

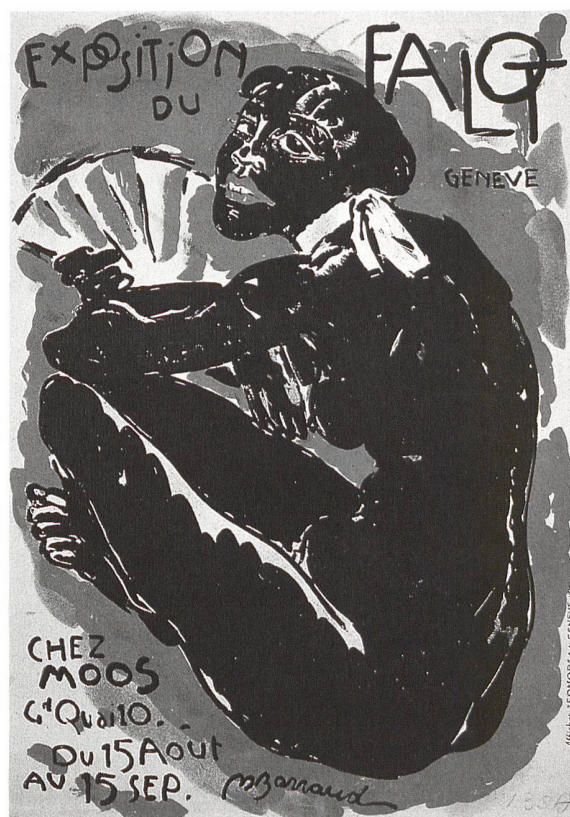
A cette époque toutefois, le vent était déjà en train de tourner. Les artisans du renouveau romand qui avaient soutenu le cubisme pendant la guerre commençaient en effet à s'en distancer, en prétextant que ce mouvement était trop intellectuel pour avoir droit de cité sur la scène locale. Outre qu'ils n'avaient plus besoin de lui pour asseoir leurs revendications latines (la crise qui avait divisé les Suisses pendant la guerre s'en était chargé), leur prise de position s'explique en partie aussi par la vague des «retours à l'ordre» qui avait alors lieu dans toute l'Europe⁹. Le contexte avait par ailleurs changé au niveau local: en mettant un terme à l'union sacrée avec la France, la fin de la guerre était en effet venue réactiver les problèmes de définition de la périphérie par rapport au centre. Or, il faut rappeler que les perspectives de carrière offertes par la capitale française et la vitalité de sa scène artistique ne pouvaient faire oublier aux artistes et intellectuels romands que suivre les dernières tendances parisiennes revenait à se placer dans une situation de dominé difficilement acceptable. D'où cette prise de distance avec le cubisme qui, de l'avis général, allait dès lors être présenté comme un mouvement qui «avait apporté un élément de rénovation utile¹⁰», mais sur lequel il n'était pas possible de faire «grand fond», du moins dans sa version la plus radicale.

De la risée au silence: l'échec du dadaïsme

Si le cubisme n'a joui que d'un écho limité et éphémère sur la scène locale, les autres mouvements d'avant-garde ont été moins appréciés encore, en particulier lorsqu'ils ne pouvaient se prévaloir d'une origine latine. L'implication de plusieurs artistes alémaniques dans les rangs de l'expressionnisme n'a par exemple jamais incité aucun critique à exposer les fondements de leur recherche dans une revue, et sans doute qu'il n'aurait jamais été question de dadaïsme, si ce mouvement n'avait réussi à faire une petite per-

cée à Genève en 1920, c'est-à-dire avec un décalage considérable sur Zurich pourtant géographiquement (mais pas culturellement) plus proche que les autres capitales européennes où ses représentants cherchaient à s'exporter.

Le principal animateur de cet épisode a été l'écrivain allemand Walter Serner, qui avait fréquenté les milieux dadaïstes zurichois avant de rejoindre l'un de ses compatriotes, le peintre Christian Schad, à Genève en 1919. Le nombre de manifestations qu'il réussit à organiser est toutefois resté très limité, puisqu'elles se résument à deux expositions (Schad et Buchet/Galerie Pierre Néri, février 1920; Picabia et Ribemont-Dessaignes/Galerie Pierre Néri, avril 1920) et un grand bal (salle communale de Plainpalais,



2

mars 1920), ce qui est fort peu en comparaison des manifestations accueillies par le Cabaret Voltaire à Zurich. L'épisode dadaïste n'aurait en outre peut-être jamais vu le jour si Serner n'avait obtenu l'aide de deux artistes de la cité, Gustave Buchet et Pierre Néri, qui évoluaient en marge des circuits artistiques en raison de leur ouverture aux idées d'avant-garde.

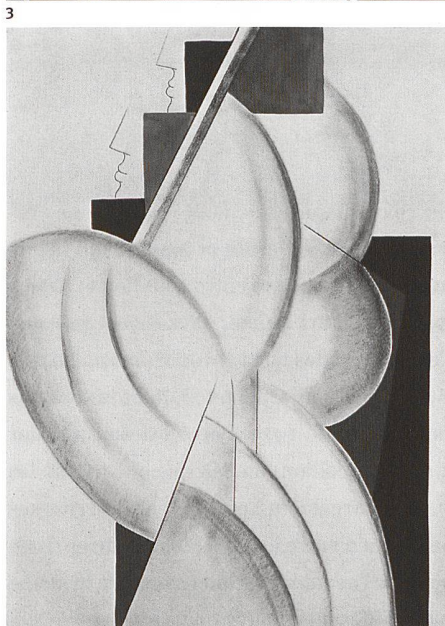
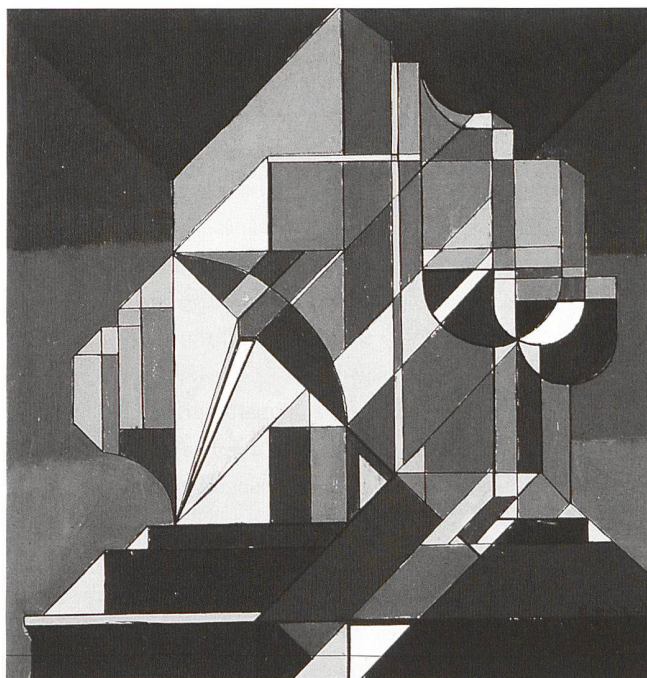
Plusieurs facteurs expliquent l'insuccès de cet épisode. Outre que l'origine «boche» de son principal animateur était connue, il faut avoir à l'esprit qu'il existait un profond décalage entre la vision désabusée que les dadaïstes portaient sur la société et la vague d'optimisme qui régnait dans la cité de Calvin suite à la victoire française. L'esprit nihiliste et provocateur dont ils faisaient

preuve ne pouvait de surcroît que renforcer les critiques dans l'idée que toute perturbation de l'ordre plastique avait des implications socio-politiques. Or, depuis qu'une grève générale était venue paralyser le pays en novembre 1918, la Suisse romande vivait dans une véritable psychose du communisme. Leur esprit s'accordait mal enfin avec l'image «propre en ordre» que Genève entendait donner d'elle-même depuis qu'elle avait été promue au rang de siège de la Société des Nations. C'est pourquoi après avoir commencé par ironiser sur les œuvres exposées¹¹, les critiques allaient bientôt préférer parler à leur propos de «bolchevisme artistique¹²» puis finalement les ignorer pour ne pas leur faire davantage de publicité.

2 Maurice Barraud, Affiche pour l'exposition du groupe «Le Falot» (1915–17), Genève, Galerie Moos, 1915, Collection de la Bibliothèque publique universitaire de Genève. – Ce groupe, formé par Maurice Barraud, Gustave François, Emile Bressler, Eugène Martin et Gustave Buchet, cherchait à renouer avec la tradition française en s'inspirant des modèles post-impressionnistes. Cette lithographie témoigne toutefois plutôt d'une influence expressionniste.

3 André Evard, Composition, 1925, huile sur toile, 45 × 45 cm, collection particulière. – Evard est l'un des artistes romands à avoir le plus ouvertement combiné des modèles d'origines différentes pour personnaliser son langage. Les objets invariants de Le Corbusier et d'Ozenfant sont agencés ici selon une trame orthogonale dont la rigoureuse géométrie évoque autant les abstractions constructives que le purisme.

4 Auguste Sandoz, Profils, 1927, crayon, gouache et encre de chine sur papier, 61,5 × 48 cm, localisation inconnue. – L'enchevêtrement d'un corps féminin dans des plans géométriques abstraits évoque les «Féminités» d'un des représentants de la Plastique pure belge, Pierre-Louis Flouquet.



4

Ce changement de stratégie à l'égard des innovations artistiques a également eu cours lors de l'*Exposition internationale d'art moderne* qui a été organisée à Genève à la fin de l'année 1920 pour célébrer l'ouverture de la Société des Nations: malgré son importance, cette manifestation n'a en effet suscité presque aucun commentaire dans les revues culturelles. Quant aux quotidiens qui ont été obligés d'en rendre compte, ils se sont montrés fort critiques à son égard, car, bien qu'elle soit largement placée sous le signe des «retours à l'ordre», elle offrait un panorama plutôt représentatif et exceptionnel pour l'époque des différents courants modernistes européens (second futurisme, néoplasticisme avec le groupe *De Stijl*, etc.¹³).

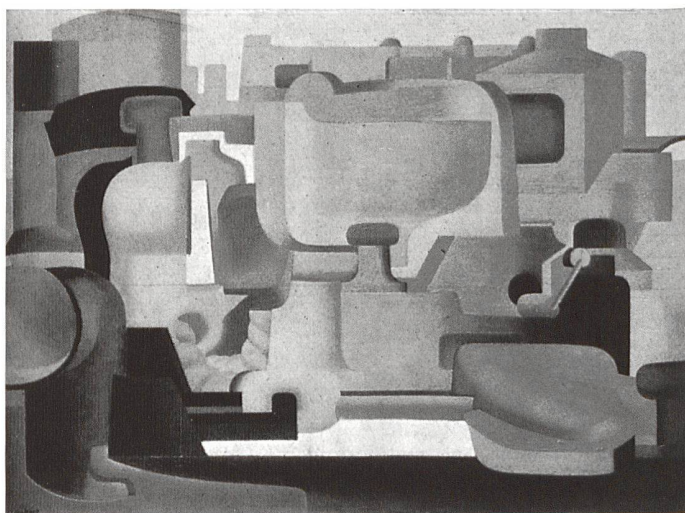
Les années 1920, entre repli et ouverture circonspecte

La Suisse romande n'allait plus abriter aucune manifestation de cette envergure de tout l'entre-deux-guerres. Avec l'ouverture des frontières, elle a par ailleurs été amenée à perdre ses éléments les plus dynamiques, puisque les jeunes artistes suisses comme les créateurs étrangers se sont empressés de regagner les grands centres où se faisaient les réputations. A cette situation déjà peu propice à la vie artistique locale est par ailleurs encore venu s'ajouter la crise économique d'après-guerre (1920-23) avec son lot de revendications protectionnistes, de sorte que la Suisse romande a vécu en vase clos durant toutes les années de récession. Pour que ses musées et ses galeries songent à nouveau à inviter des artistes étrangers, il a fallu attendre que les effets de la crise soient entièrement dissipés et que la situation politique internationale suscite suffisamment d'espoirs pour donner à Genève l'envie de faire honneur à son statut de siège de la Société des Nations.

La France qui, selon une opinion fort répandue, «dirigeait depuis plus de deux siècles les destinées de l'art européen¹⁴» a évidemment été la première à être invitée à présenter ses artistes en 1926. L'Italie suivit l'année suivante, puis encore en 1929, alors que les idées fascistes commençaient à sérieusement concurrencer la traditionnelle et déjà ancienne sympathie de l'*intelligentsia* romande pour l'Action française. Aucune de ces manifestations ne devait toutefois présenter les tendances modernistes de l'après-guerre. L'exposition de 1926 a essentiellement regroupé des représentants de l'art vivant, comme Derain et Maillol, qui incarnaient une forme de modernité moyenne entre tradition et avant-garde. Quant aux expositions d'art italien, elles furent presque entièrement consacrées aux artistes de la revue *Valori plastici* et du groupe *Novecento* (Carrà, Sironi, Oppi, etc.), dont les œuvres relevaient des rappels à l'ordre de 1920. Force est de constater enfin que cette politique d'exposition, menée de concert par les musées et les galeries, a été largement appuyée par les critiques d'art en place, puisque aucun d'entre eux n'a jamais entrepris de présenter les programmes de l'avant-garde internationale ni même de mentionner le nom des différents mouvements existants.

Les artistes d'obéissance moderniste entre exil et clandestinité

Les œuvres des artistes romands montés à Paris à la fin de la guerre et engagés dans une démarche moderniste, comme Gustave Buchet ou Auguste Sandoz (fig. 4), ont fait l'objet d'une occultation toute aussi systématique, puisqu'elles n'ont jamais été exposées sur la scène locale ni reproduites dans les revues d'art au cours de la décennie. Les modèles dont ils s'inspiraient représentaient pourtant une forme relativement modérée d'avant-gardisme à l'échelle internationale, vu que la majorité d'entre eux puisaient leurs références dans des mouvements (*Section d'Or*, purisme, Plastique pure belge) qui participaient, par leur rhétorique au



5

5 Georges Aubert, *Marine I*, 1929, localisation inconnue. – Principal représentant du purisme en Suisse romande, Aubert se démarqua de Charles-Edouard Jeanneret, son ancien condisciple de la Chaux-de-Fonds, par le recours systématique à une iconographie lacustre.

6 Paul-Théophile Robert, *Danaïdes*, 1928, huile sur toile, 97×130 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel. – Le langage néoclassique de Robert se double ici d'un travail de décantation des formes et d'un effet de distanciation qui inscrit sa toile dans la droite ligne des réalistes magiques européens.

moins, aux rappels à l'ordre de 1920. Pour être reconnus au niveau institutionnel, ils allaient de surcroît leur falloir patienter une dizaine d'années et surtout accepter d'infléchir leur langage en suivant un itinéraire révisionniste, qui allait les rapprocher des canons esthétiques en vigueur sur la scène locale.

Enfin, la situation des (rares) artistes romands d'obédience moderniste restés au pays n'a guère été meilleure, quoiqu'ils soient à première vue mieux placés pour obtenir des soutiens. Le chaud-fonnier André Evard, dont l'œuvre oscillait entre différents modèles post-cubistes (purisme, néo-plasticisme, constructivisme), est certes parvenu à exposer ses toiles à trois reprises dans son canton d'origine entre 1926-27, mais sans pour autant

faire l'objet d'une véritable reconnaissance (fig. 3). Georges Aubert n'a pour sa part réussi à s'assurer «le concours (discret) d'institutionnels aussi voyants que Budry ou Bosshard¹⁵» que dans le cadre de son activité de pédagogue au sein de l'Atelier-Ecole qu'il avait fondé à Lausanne (1926-1934). L'interprétation abstraite qu'il donnait du purisme n'est en revanche jamais sortie de la semi-clandestinité, alors même qu'elle était associée à une iconographie lacustre dont la dimension identitaire n'échappait certainement pas aux critiques (fig. 5). Enfin, si l'ambivalence des préceptes puristes de Le Corbusier et d'Ozenfant (ordre moderne légitimé par la tradition) a pu servir de base à toute une série de propositions néoclassiques (Théophile Robert [fig. 6], Jean-Louis



6

Gampert, Conrad Meili, les frères Barraud, etc.), qui s'inscrivaient dans la vaste configuration des réalistes magiques européens, elle n'a pas toujours suffi à les faire accepter, comme le montre l'accueil méfiant qui a été réservé au groupe du *Disque*, fondé à Genève en 1922¹⁶. On relèvera par ailleurs que seule l'installation de certains des membres de ce groupe à Paris allait permettre leur adhésion provisoire «à une vision paralogique (S.-P. Robert [fig. 7]) ou proprement surréaliste (J. Viollier), jugée bien excessive en Suisse romande¹⁷».

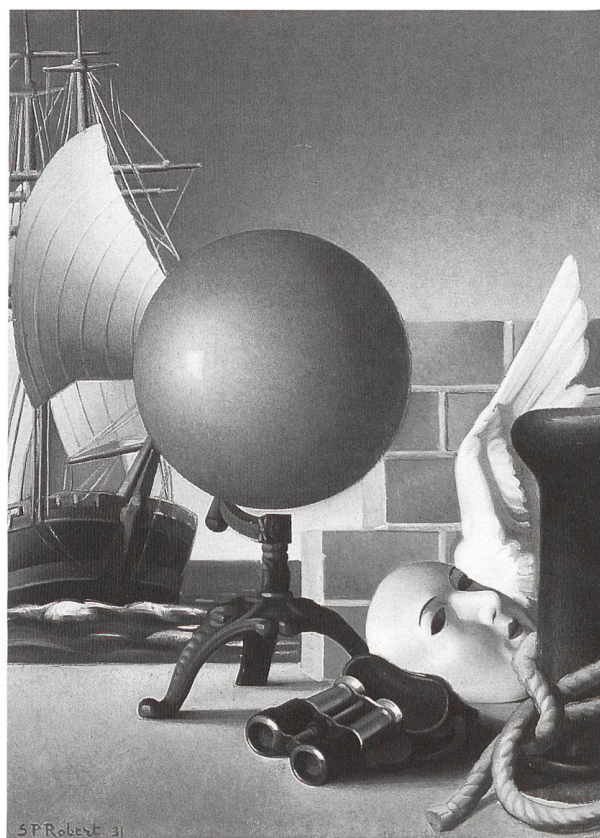
Crises et dérives des années 1930

La crise économique consécutive au krach de *Wall Street* qui a touché le pays à partir de 1931 a conduit la Suisse romande à entrer dans une nouvelle phase de protectionnisme exacerbé. Les expositions internationales s'y sont faites plus rares encore qu'au cours de la décennie précédente et celles qui ont eu lieu n'ont guère servi qu'à confirmer la définitive éviction des tendances modernistes (*Gravure française contemporaine*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1934 et *Bonnard, Marquet, Roussel, Vuillard*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1934) ou l'admiration croissante de l'*intelligentsia* locale pour le régime fasciste (*Art italien*, Palais de l'Athénée, 1934). Dans le même temps, la Suisse alémanique a accueilli de son côté non seulement tous les grands noms de la modernité institutionnelle, mais une part non négligeable des représentants de l'avant-garde internationale, de sorte que le décalage avec la scène artistique romande s'en est trouvé encore renforcé. En dehors du genevois Alexis-Louis Roche, qui s'est engagé au tout début de la décennie dans une démarche abstraite (fig. 8), proche de celle de Willi Baumeister (qu'il fréquentait au château de la Sarraz), aucun artiste indigène ne devait de surcroît s'initier aux langages modernistes au cours de ces années. Ceux qui avaient rompu avec les codes traditionnels de la représentation n'allaient par ailleurs pas tarder à se détourner de leurs recherches prospectives pour revenir à un langage plus accessible et facilement commercialisable...

Mais le plus grave sans doute est que la crise économique a contribué à favoriser l'émergence de véritables sécessions traditionalistes qui ne devaient guère faire de distinction dans leur combat entre les avant-gardes et les représentants de la modernité institutionnelle romande. Le peintre Charles du Mont a été l'un des porte-parole les plus actifs de ces sécessions grâce à son journal «de défense de la civilisation chrétienne», *L'Observateur de Genève*, dont le titre était emprunté à l'organe officiel du Vatican. Sa lutte contre le «déformisme» l'a notamment conduit à stigmatiser les tentatives de renouveau de l'art sacré catholique menées par Alexandre Cingria et les autres membres de la Société de Saint Luc, tandis que dans le même temps il soutenait la politique d'art dégénéré de l'Allemagne nazie¹⁸. Son combat en faveur de l'arrière-garde l'a enfin amené à offrir ses colonnes aux corporations d'artistes suisses apparues après l'entrée en guerre, et no-

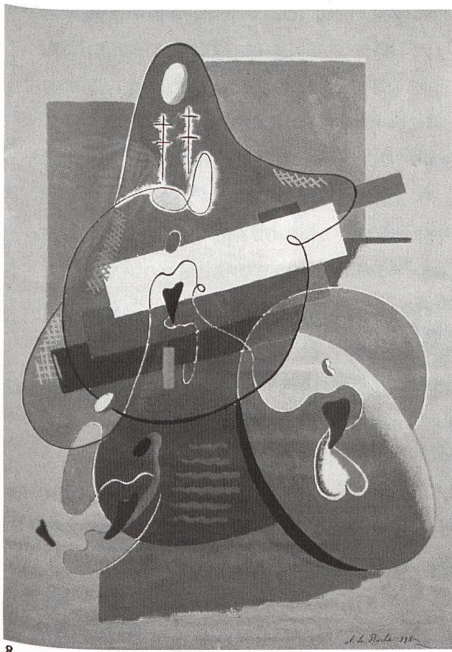
tamment à la Corporation romande des Arts qui a été créée en août 1940 à Lausanne par un ancien membre-fondateur de l'Association des Artistes musicalistes (Paris), le peintre Charles Blanc-Gatti...

A l'instar de son homologue alémanique, la *Schweizerische Vereinigung bildender Künstler* (Berne, mars 1942), cette corporation entendait «permettre à toute tendance artistique vraiment saine et de réelle valeur de se manifester dans le pays¹⁹», ce qui impliquait notamment de lutter contre le «déformisme» et «l'art décadent²⁰» que soutenaient soi-disant les institutions artistiques officielles²¹. D'après certains documents, l'Italie et la France plutôt que l'Allemagne lui auraient servi de source d'inspi-



7

ration. Mais quel qu'ait été son modèle, force est de constater que son avènement avait été préparé de longue date par les discours autoritaires et fascistes qui s'étaient faits entendre depuis la fin de la Première Guerre mondiale avec toujours plus de véhémence. Sa fondation était par ailleurs aussi le résultat des crispations esthétiques consécutives à la crise et, pour toute une catégorie d'artistes, l'expression d'un mécontentement face à leur marginalisation croissante au sein des institutions artistiques officielles. Du Mont a très bien exprimé ce point de vue, en présentant son homologue alémanique comme une association où allaient enfin pouvoir se manifester des «peintres [...] que l'on cherch[ait] à enter- rer, alors qu'ils [étaient] encore bien vivants²²».



7 Steven-Paul Robert, *L'invitation au voyage*, 1931, huile sur toile, 81 × 60 cm, collection particulière, Lausanne. – Contrairement à son camarade, Jean Viollier, S.-P. Robert ne pratiqua pas le surréalisme mais élaborait des œuvres paralogiques, dans lesquelles il procédait à d'infimes manipulations du réel, de manière à animer ses objets d'une vie secrète.

8 Alexis-Louis Roche, *Sans titre*, 1933, huile, gouache, et crayon sur papier blanc, 63 × 46,5 cm, collection particulière. – Roche est le seul artiste romand à s'être lancé dans l'abstraction au début des années 1930 alors qu'il fréquentait les hôtes modernistes d'Hélène de Mandrot au château de la Sarraz.

De l'unanimité d'un rejet

S'il y a eu indéniablement une relation de cause à effet entre le rejet des innovations artistiques et l'enracinement des thèmes maurrassiens ou de leurs dérivés fascistes dans la culture locale, il ne faudrait pas en conclure pour autant toutefois que l'opposition au modernisme a été exclusivement un phénomène de droite. En vérité, cette opposition a touché l'ensemble des milieux romands au cours de cette période, pour la simple et bonne raison que tous étaient mus par le même besoin de légitimité et de ce fait plus enclins à revendiquer l'héritage de la tradition classique qu'à défendre des paradigmes qui étaient encore largement contestés dans les capitales étrangères, et en particulier à Paris où convergeaient tous les regards. Contrairement à ce que semblent indiquer les bornes chronologiques de cet article, la résistance romande ne s'est par ailleurs pas dissipée comme par enchantement à la fin de la deuxième guerre. Ce n'est en effet qu'au terme des années cinquante, avec un décalage d'une dizaine d'années sur les grandes métropoles artistiques étrangères, que les langages modernistes ont finalement obtenu la reconnaissance des institutions artistiques romandes.

Riassunto

Fin dall'inizio degli anni Dieci, la Svizzera francese si è mostrata più refrattaria rispetto alla Svizzera tedesca nei confronti delle correnti d'avanguardia, in particolare di quelle di origine germanica, poiché voleva opporsi all'influenza di qualsiasi tendenza di quel tipo suscettibile di nuocere alla sua identità latina. Nel periodo fra le due guerre mondiali, l'iniziale resistenza si accrebbe ulteriormente sotto l'effetto congiunto di vari fattori (identitari, politici, ideologici), che ostacolarono la diffusione stessa dei nuovi modelli. La crisi degli anni Trenta tamponò le poche breccie aperte durante gli anni Venti e portò alla comparsa di secessioni tradizionaliste in opposizione sia alle avanguardie sia ai rappresentanti della modernità istituzionale svizzera.

Zusammenfassung

Die Westschweiz zeigte sich in den 1910er-Jahren gegenüber den Strömungen der Avantgarde weniger empfänglich als die deutsche Schweiz, insbesondere wenn sie germanischen Ursprungs waren. Die Roman- die wollte damit jeglichen ungeliebten deutschen Einfluss abwehren, der ihrer lateinischen Identität hätte schaden können. In der Zwischenkriegszeit verstärkte sich dieser anfängliche Widerstand unter der kombinierten Wirkung politischer, ideologischer und identitätsbezogener Faktoren, die der Verbreitung der neuen Modelle entgegenwirkten. Die Krise der 1930er-Jahre trug ihrerseits zur Schliessung der wenigen Breschen bei, die sich in den 1920er-Jahren geöffnet hatten, und begünstigte die Entstehung traditionalistischer Sezessionen, die sich sowohl den Avantgarden als auch den Vertretern der institutionellen Moderne in der Schweiz widersetzen.

NOTES

- 1 Pour une analyse détaillée de la question se reporter à Stéphanie Pallini, *Entre tradition et modernisme. La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Wabern/Berne 2004.
- 2 Pour le système marchand-critique, qui s'est mis en place au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, simultanément à l'autonomisation du champ artistique, voir Harrison C. White, Cynthia White, *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*, New York/London 1965.
- 3 La seule étude spécifiquement consacrée au marché de l'art romand de ces années est celle de Paul-André Jaccard, «Le take-off du marché de l'art en Suisse romande durant la première guerre mondiale», in: *Traverse* [numéro consacré au marché suisse de l'art XIX^e-XX^e siècles], 2002, n° 1, pp. 81-105.
- 4 Au sujet de cette association, on peut se reporter à *Künstlergruppen in der Schweiz 1910-1936*, cat. exp., Aargauer Kunsthaus Aarau, 1981.
- 5 L'exposition futuriste eut lieu à la galerie Neupert à Zurich en 1913, celles de Picasso et de Derain à la galerie Tanner également à Zurich en 1914.
- 6 Marianne von Werefkin et Alexej Jawlensky ne réussirent par exemple pas à s'intégrer à la communauté artistique romande durant leur séjour à Saint-Prex, dans le canton de Vaud (1914-16), ni à exposer sur la scène locale.
- 7 Par cette expression nous désignons les jeunes artistes romands qui ont cherché à partir de 1905 à s'opposer au modèle hodlérien en vogue en puisant leurs références dans la peinture française post-impressionniste.
- 8 Dans son article «L'exposition d'art français au Musée de Genève» (in: *L'Eventail*, 1918, n° 8, pp. 291-301),

Alexandre Cingria rappellera par exemple le dévouement des cubistes au front, faisant d'eux les défenseurs de «la civilisation latine contre les Allemands».

- 9 Pour la question des retours à l'ordre, on peut notamment consulter l'article de Jean Laude, «Retour et/ou rappel à l'ordre», in: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1975, pp. 7-44, ainsi que celui d'Antoine Baudin, «Ordres et retours à l'ordre», in: Dario Gamboni, *Louis Rivier*, Lausanne, 1985, pp. 62-75.
- 10 Jules Cougnard, «Les cubistes», in: *Journal de Genève*, 16 février 1920.
- 11 Cf. Frédéric Gutrel, «Exposition Dada», in: *La Feuille*, 5 février 1920; Radadou, «L'exposition dadaïste», in: *L'Arlequin* (journal satirique), 18 février 1920, et Zy, «Da...Da», in: *Tribune de Genève*, 23 janvier 1920.
- 12 Charles-Emile Sauty, «Bolchevisme artistique», in: *Le Mondain*, 8 mai 1920.
- 13 Parmi les exposants se trouvaient notamment Paul Klee, Max Ernst, Robert Delaunay et les cubistes, Theo Van Doesburg et ses confrères du groupe *De Stijl*, les représentants du second futurisme, Prampolini, Balla, Depero, etc.
- 14 Lettre de Louis Gielly, conservateur du Musée d'art et d'histoire de Genève à R. Brussel, Directeur de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, 3 novembre 1925 (Fonds du Musée d'art et d'histoire).
- 15 Antoine Baudin, «Désarrois et certitudes de la jeune peinture romande», in: *19/39, la Suisse romande entre les deux guerres*, cat. exp., collectif des musées lausannois, Lausanne 1986, p. 20.
- 16 Ce groupe a été fondé par Jean Viollier, Steven-Paul Robert, Guy Baer, Jean-François Charléty, Géo Fustier,

Jean Janin et Bernard-Maurice Zeender en 1922 à Genève.

- 17 Baudin 1986 (cf. note 15), p. 21.
- 18 Cf. entre autres, C. du Mont, «Sous le régime de la Terreur», in: *L'Observateur de Genève*, 15 février 1934, n° 2, p. 2; et C. du Mont, «Hitler et l'art allemand», in: *L'Observateur de Genève*, 15 octobre 1935, n° 10, p. 1; A.-M. Thormann, «L'art dégénéré», in: *L'Observateur de Genève*, 15 août 1939, n° 8, p. 3.
- 19 Non signé, «Une nouvelle société de peintres et sculpteurs suisses», in: *L'Observateur de Genève*, mai 1942, n° 5, p. 4.
- 20 Voir «Vorwort» du catalogue d'exposition *Schweizerische Ausstellung der S.V.B.K.*, Berne, décembre 1942-janvier 1943.
- 21 Charles du Mont, «Un peu plus de propreté dans notre art suisse», in: *L'Observateur de Genève*, juin 1942, n° 6, p. 4.
- 22 *Ibid.*

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

- 1-3, 6, 7: Département d'histoire de l'art de l'Université de Genève. –
- 4: tiré de: Paul-André Jaccard, Auguste Sandoz (1901-1964), *Du Post-cubisme à la Plastique pure belge*, Genève 1984, p. 61. – 5: tiré de: *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, cat. exp., Kunsthaus, Zurich 1936, non paginé. – 8: Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich/Lausanne

ADRESSE DE L'AUTEUR

Stéphanie Pallini, docteur ès lettres,
4, quai Ernest-Ansermet, 1205 Genève