

William Ritter (1867-1955) : un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien

Autor(en): **Kaenel, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **48 (1998)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81219>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

William Ritter (1867–1955)

Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien

Philippe Kaenel

«William Ritter est catholique comme un Fribourgeois, moderne comme un préraphaélite, aristocrate comme un chevalier de Malte, romantique comme un Allemand et compliqué comme un Slave. Il a justifié son nom, son double nom chevaleresque et shakespearien.»¹

Zusammenfassung

William Ritter, Schriftsteller, Maler, Musikkritiker, Katholik in protestantischem Land, verdiente seine ersten Sporen in der Schweiz. Mit seiner wagnerischen Sensibilität bewegte er sich im Milieu der französischen Symbolisten, wurde ein Anhänger Böcklins und Mitarbeiter zahlreicher Zeitschriften schweizerischer, französischer, deutscher, italienischer, tschechischer und slowakischer Herausgeberschaft. Er bestritt das helvetische Dogma von der kulturellen Vielfalt in der politischen Einheit und richtete seine Publizistik direkt gegen die neuenburgische und genferische Kritikerlobby. Aus seiner antihodlerischen Haltung kritisierte er auch Paul Roberts Malerei. Sein ganzes Leben scheint von einem extremen Hang zur Unterscheidung geprägt gewesen zu sein.

En 1894 et 1895, William Ritter (fig. 1) met en vente deux ouvrages, l'un sur le peintre neuchâtelois Edmond de Pury, l'autre sur le Bâlois Arnold Böcklin, qui font partie d'un plan de publication intitulé «L'art en Suisse». Le texte annonçant cette série, reproduit en encadré², en dit long sur l'auteur et ses ambitions.

1 de Reynold, Gonzague: «Bibliographie: William Ritter», dans *La Voile latine*, avril 1905, p. 189.

2 Page introduisant la monographie *L'Art en Suisse: Arnold Böcklin*, Gand, Siffer, 1895 (voir p. 74).

«Sous la haute et souveraine protection de / MONSEIGNEUR SAINT ANTOINE DE PADOUE / Patron des Chercheurs et qui les fait Trouver, / j'entreprends et je dédie / À MON CHER ET GÉNIAL PÈRE»: *L'ART EN SUISSE* / Amphithéâtre de l'Art en Suisse, y compris de l'Art des étrangers en Suisse; œuvre de combativité et de polémique *pour le beau*, en même temps qu'*histoire partielle* de mes admirations et de mes haines déterminées par des *principes impartiaux*, lesquels seront exposés dans l'introduction et au cours de ces études d'où ils découleront du reste. – Paraîtra à intervalles irréguliers par brochures et volumes indépendants, mais tous de même format, et quoique devant constituer un ensemble complet, à vendre séparément, chez tous les libraires qui voudront bien se servir au dépôt général que l'auteur a établi à Monruz, près de Neuchâtel (Suisse). [...] L'œuvre ne restera jamais en suspens et sera perpétuellement tenu au courant, débarrassé au fur et à mesure des éléments de polémique momentanés devenus inutiles, et continué par l'auteur, ses collaborateurs et successeurs. Le service de presse, très régulièrement et complètement fait pour les premières livraisons, sera interrompu par la suite pour tous les journaux et revues qui répondront par la conspiration du silence à ces loyales et personnelles tentatives d'apostolat esthétique sans peur et sans reproche; car s'il appelle très volontiers, et certain de triompher, la lutte, la contradiction et même la haine si l'on veut, en revanche l'auteur ne juge aucunement utile de se dépenser en pure perte auprès des sourds et des aveugles volontaires. Les exemplaires ainsi économisés seront réservés aux étudiants peu fortunés qui en feront la demande directement auprès de l'auteur. / *William Ritter*

Paru: / Edmond de Pury / Arnold Böcklin

Pour suivre immédiatement: / Eugène Grasset. – Giovanni Segantini. – M. Leo-Paul Robert. – Gustave Jeanneret. – Frank Buchser. – Hans Sandreuter. /

Pour paraître ultérieurement: / Dédicace générale de l'œuvre de mon père. Introduction historique de la critique d'art en Suisse. / L'art lacustre. L'art romain, gallo-romain et germanique. / L'architecture de bois. / L'art byzantin, roman, romano-gothique et gothique. / La Renaissance en Suisse. / Les danses macabres. / Hans Fries. / Hans Holbein. / Dürer a-t-il séjourné à Bâle? / Les Musées de Suisse. / Léopold Robert. / Charles Gleyre. / Histoire de la peinture alpestre. – Le panorama des Alpes suisses de MM. Baud-Bovy, Furet et Burnand. / Les peintres du Jura suisse: Böcklin, Sandreuter, etc. / Les peintres du Léman: Bocion, etc. / Salons Neuchâtelois de 1886 et 1888. / Auguste Bachelin. / Hodler. / Carlos Schwabe. / Stauffer-Bern. / Marcello (La Duchesse Colonna). / M. Baud-Bovy. / M. Furet. / Jules Jacot Guillarmod. / M. Giron. / Barthélemy Menn. / M. Valloton [sic]. / Courbet en Suisse. / Otto Fröhlicher. / M. Stückelberg. / M. Preiswerk. / Karl Bodmer.

Ironie et théâtralité caractérisent un projet sans pareil dans l'histoire de l'édition contemporaine en Suisse romande. Première singularité: face aux résistances du milieu éditorial, Ritter décide de s'autonomiser. En effet, en 1894, il devient son propre éditeur, imprime ses textes en Belgique et utilise l'immeuble de la famille Ritter, à Monruz NE, comme dépôt et comme secrétariat. Les imprimeurs de la place refusent de publier l'ouvrage qu'il prépare sur les peintres suisses, ceci pour des

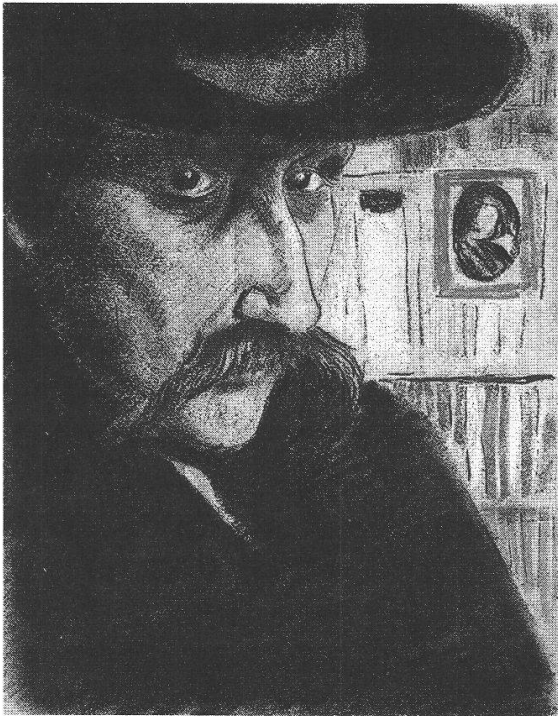


Fig. 1. William Ritter: Autoportrait, 1901–1905, pastel/fusain, 36×28,5 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville.

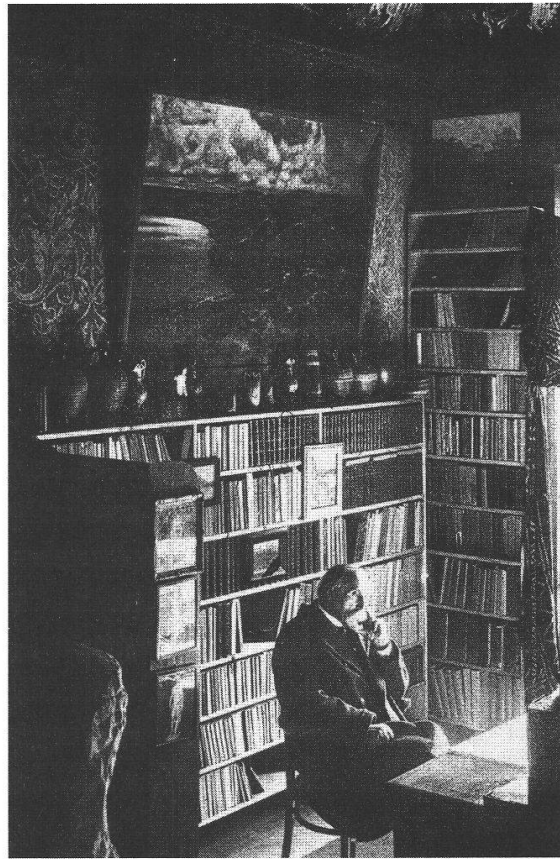


Fig. 2. William Ritter dans son bureau vers 1920–1930 (dans J. Tcherv, *William Ritter*, 1971).



Fig. 3. William Ritter: Guillaume Ritter, après 1901, eau-forte, 11,2×14,3 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville.



Fig. 4. Gérard de Lairese: Sacrifice d'Iphigénie, 101×69 cm, photographie ancienne, Collection Ritter. Neuchâtel, BPU.

raisons qu'il confie à la veuve d'Auguste Bachelin: «[...] 2° parce que je donnais trop de place aux Suisses allemands et en particulier à Böcklin et Buchser [...] 4° enfin parce que j'avais trop mauvaise réputation à Neuchâtel»³. En effet, pour l'éditeur Attinger, «le cycle de lecteurs est trop restreint chez nous pour un volume purement de critique d'art» et le texte de l'auteur trop polémique: «ce serait pour nous mordre la main qui nous nourrit, car les personnes que vous prenez à partie forment partie intégrante de notre clientèle, et nous ressentirions le contre coup direct et immédiat d'une publication de ces lignes»⁴. En plus du marché neuchâtelois défavorable, le livre européen est en pleine crise économique, ce qui incite les éditeurs à la prudence. Ritter le réalisera à ses dépens puisque son entreprise, «L'art en Suisse», s'arrêtera au second volume⁵.

Ce projet est également sans équivalent dans l'historiographie de l'art suisse à l'époque. Les ambitions de Ritter sont aussitôt reçues avec scepticisme par la critique romande qui le juge un peu trop hardi et se demande si l'art national mérite une encyclopédie d'un type aussi nouveau⁶. A la suite de J. C. Füssli (*Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz, 1755–1757*), les écrits traitant de l'art suisse appartiennent alors pour la plupart au genre *biographique*. Par ailleurs, ils s'orientent selon trois tendances principales. En premier lieu, la *critique d'art journalistique* fait son apparition dès 1789, à l'occasion des premiers salons de la Société des arts à Genève. Elle connaîtra un essor particulier grâce à des personnalités tel Rodolphe Töpffer, et prendra une ampleur toute nouvelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle en Suisse⁷.

3 L.a.s. de W. Ritter à Mme A. Bachelin, 9. 1. 1993, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, fonds A. Bachelin. Je tiens à remercier très vivement Mesdames Françoise Frey (La Chaux-de-Fonds), Maryse Schmidt-Surdez (Neuchâtel) et Monsieur Marius Michaud (Berne) qui m'ont très généreusement accordé l'accès aux différents fonds W. Ritter (cf. note 12).

4 L.a.s. d'Attinger Frères à W. Ritter, 27. 12. 1893. Berne, archives littéraires suisses.

5 Ritter est d'ailleurs pessimiste dès le début: «“Pury” ne se vendra pas, pas du tout, le *Journal de Genève* se taira parce que j'appelle la *Gazette de Lausanne* le plus honnête journal de Suisse, la *Gazette* elle se taira parce que je la prends à partie, la *Suisse libérale* se contentera de l'exécution sommaire par le vieil horloger [allusion à un article anonyme qui l'avait attaqué en janvier 1891 au sujet de de Pury], et le *National* ne me prêtera aucun secours [...] Al-lons... c'est une affaire ratée; je vais boire comme je pourrai mon bouillon de 500 francs... [correspondant à la somme investie par Ritter]» (*Journal de toute une vie*, 5. 1. 1895, cahier 55. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter).

6 Rossel, Virgile: «Livres nouveaux», dans *La Revue helvétique*, vol. 1, 1895, p. 205.

7 Voir *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Philippe Junod et Philippe Kaenel (éds.), Lausanne, Payot, 1993.

Ensuite, les *rapports* concernant la politique artistique⁸, inaugurés par l'enquête de Philipp-Anton Stapfer (1799), interrogent l'état des beaux-arts. Ces rapports se multiplient après 1848. Enfin, l'*histoire de l'art universitaire* s'élabore essentiellement à Bâle, Zurich et Berne, surtout depuis les années 1870. Toutefois, il s'agit d'un discours qui, lorsqu'il se tourne vers l'art suisse, ne s'intéresse véritablement qu'au Moyen Age et à la Renaissance⁹.

Les propos de Ritter et son projet de publication¹⁰ s'inscrivent nécessairement dans cet espace des discours, tendu entre le biographique, le politique, le journalistique et l'universitaire. Le plan de publication contient à la fois des lieux communs et des passages obligés, notamment tous les chapitres concernant l'art ancien ou la peinture alpestre; des lacunes significatives (l'absence totale du XVIII^e siècle), mais aussi des intitulés novateurs (l'étude prévue sur la genèse de la critique d'art helvétique ou celle consacrée à Courbet en Suisse). Toutefois, la plus grande part de cette série intitulée, pour la première fois dans l'historiographie helvétique, «L'art en Suisse», est consacrée à des contemporains, en particulier aux Neuchâtelois, aux peintres bâlois et à tous ceux qui, de près ou de loin, à Paris, comme à Genève ou à Munich, sont liés aux mouvements symbolistes et au renouveau des arts décoratifs.

Indiscutablement, Ritter a fait sienne la célèbre recommandation de Baudelaire dans son salon de 1846, selon lequel «pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons». Toutefois, on ne peut comprendre le

8 Voir notamment Chessex, Pierre: «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique», dans *Etudes de Lettres*, n° 2, 1980, p. 93-121. Jost, Hans Ulrich: «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël. Le discours esthétique de l'Etat national», dans *Etudes de lettres*, n° 1, 1984, p. 49-73. Du même, «Das "Nötige" und das "Schöne". Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», dans *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Berne, Bundesamt für Kulturpflege, 1988, p. 13-24. *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 3, 1987 («De Füssli à ARS HELVETICA: l'histoire de l'art en Suisse»).

9 *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, Zurich, Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, 1976.

10 Ce projet prend forme au lendemain de ses premières critiques d'art, en 1886. Dans le plan intitulé «L'œuvre de ma vie», il introduit la rubrique «B: L'Art en Suisse – critique» dont voici le menu: «Les musées de la Suisse / Peintres et ateliers / Les monuments anciens / Sculpteurs et architectes / Littérateurs et poètes / Musiciens. Les concerts suisses / Exposition» (*Journal de toute une vie*, automne 1886, cahier 20 [notes sur le plat inférieur du cahier]. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter). Sur le cahier n° 40 de décembre 1890, il ajoute les noms de «Frank Buchser, Auguste Bachelin, J.-J. Guillermod, François Bocion, Eugène Burnand, Ch.-E. DuBois, A.-H Berthoud, Fröhlicher».

ton provocateur de l'écrivain et la spécificité de son projet de publication sans l'intégrer dans le contexte neuchâtelois, très tendu dans ces années-là¹¹. Le milieu cantonal réagit alors très directement à l'irruption d'une politique fédérale en matière artistique, qui modifie les bases du marché. L'organisation des premiers salons suisses dès 1890 ou encore l'exposition nationale de Genève, en 1896, sont autant d'éléments et d'événements qui suscitent par ailleurs les premiers bilans rétrospectifs sur l'art contemporain, tels les chapitres complémentaires de Carl Brun et Philippe Godet dans le recueil paru en 1900, et intitulé *La Suisse au XIX^e siècle*.

Or, une autre particularité de Ritter fait son intérêt dans le cas présent: ses relations avec toute l'Europe culturelle, attestées par une correspondance conservée qui compte des dizaines de milliers de lettres et près de trois mille correspondants, de Mallarmé à Gustave Mahler, en passant par Walter Crane, Giovanni Segantini, Félicien Rops, Nicolae Grigoresco, Auguste Rodin ou Le Corbusier. Autrement dit, à travers le personnage de Ritter, on pourrait jeter un éclairage sur la *géographie de la critique d'art* au cap du XX^e siècle, sur les relations entre nationalisme et internationalisme, sur les conflits entre cosmopolitisme et régionalisme. Ces questions prennent un tour polémique et révélateur à propos de personnalités telles Arnold Böcklin, Léo-Paul Robert ou Ferdinand Hodler. Pour en saisir les enjeux, l'approche biographique s'impose. En effet, les choix esthétiques de William Ritter, ses stratégies littéraires et artistiques sont indissociables de sa position sociale, de ses liaisons politiques, de ses convictions religieuses et de ses affinités sexuelles, autant de facteurs surdéterminés par l'héritage familial. Car à travers l'exercice de la critique d'art, Ritter expose de manière narcissique le roman de sa vie, de ses passions, de ses errances et de ses rêves (fig. 2).

11 Sur la politique artistique à Neuchâtel, voir: Jeanneret, Maurice: *Un Siècle d'art à Neuchâtel. Histoire de la Société des Amis des Arts*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942. Plüss, Monique: «La politique artistique de la commune bourgeoise de Neuchâtel 1816–1884», dans *Musée neuchâtelois*, 1978, p.101–114. Jatton-Plüss, Monique: «Le mécénat privé à Neuchâtel 1816–1884», dans *Musée neuchâtelois*, 1980, p. 122–144.

Enfant prodigue malgré lui

William¹² est le fils aîné d'une famille de onze enfants, fondée par Guillaume Ritter (1835–1912)¹³, brillant ingénieur d'origine alsacienne qui avait épousé Joséphine Ducrest issue de la bonne bourgeoisie de Fribourg, ville dans laquelle le couple s'installe en 1869 (fig. 3). Guillaume met alors sur pied un grand projet industriel dit des «Eaux et forêts», comprenant une scierie, la construction d'un barrage et la création d'une société de fabrication de wagons au capital important d'un million cinq cent mille francs. Guillaume aurait pu être ce qu'il ambitionnait: l'un des barons du capitalisme suisse. Pourtant, suite à la crise de 1870, il fait faillite et retourne à Neuchâtel en 1876 avec une dette de huit cent mille francs qu'il devra rembourser toute sa vie. Le jeune William, né en 1867, ne prendra conscience de cette déchéance, de ce déclassement social qu'ultérieurement. Il a cependant sous les yeux les traces de l'ancienne splendeur de son père: une exceptionnelle collection, comprenant plus d'une centaine de peintures et de dessins anciens, formée vers 1800 par Mignerone, ingénieur des mines et acquise en 1871 auprès d'une Parisienne, Mme d'Amblève. Le catalogue de la présentation publique de ces œuvres au musée de Neuchâtel, en 1882, comprend entre autres des œuvres italiennes de – ou attribuées à – Bronzino, Canaletto, des Carrache, de Guercino, Luca Giordano, du Parmesan, de Raphaël, Tiepolo,

12 Les archives Ritter sont déposées dans trois lieux principaux: aux Archives littéraires suisses de Berne (31 mètres de rayonnage contenant presque tous ses manuscrits, son journal formé d'environ 400 cahiers à l'écriture fine et sa correspondance comprenant des dizaines de milliers de lettres reçues et copiées, hélas sommairement classées et difficiles d'accès, plus un fonds de dessins et photographies), à la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds (qui conserve les imprimés, articles et volumes, un grand nombre de dessins, gravures et photographies ainsi que des documents familiaux) et à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (qui possède notamment des dessins et gravures, et un *Liber amicorum*).

Le fils adoptif de William, Josef Tcherv, a rédigé la vie de son «père», divisée en trois volumes d'environ cinq cents pages, et corrigée par Ritter vers la fin de sa vie. La première tranche est publiée (*William Ritter. Enfance et jeunesse 1864–1889*, Melide, Flèche d'or, 1958), alors que les deux dernières n'existent que sous forme manuscrite à Berne (premier jet) et à Neuchâtel (version définitive). On peut encore se référer au recueil de récits autobiographiques de Ritter intitulé *D'autrefois*, Neuchâtel, Attinger, 1914. Voir également les excellentes pages d'Alfred Berchtold dans *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1966, p. 828–834. Sur ses relations avec Le Corbusier, voir Gresleri, Giuliano: *Le Corbusier: viaggio in Oriente*, Venise, Marsilio, Paris, Fondation Le Corbusier, 1984, et Bonaiti, Maria: *Ch. E. Jeanneret. Oltre il regionalismo Germania 1910–1911*, Venise, Istituto universitario di architettura, 1990 (chap. 2: «Jeanneret e William Ritter», p. 63–145). Sur ses implications dans le monde culturel slave, voir Rydlo, Joseph M.: «Helvetus Peregrinus: William Ritter et la Slovaquie», dans *hispo*, n° 10, Berne, 1989, p. 7–20. Sur le peintre, voir Tcherv, Josef: *William Ritter*, Bellinzona, Casagrande, 1971.

13 Voir Billeter, O.: «Guillaume Ritter ingénieur à Neuchâtel 1835–1912», dans *Bulletin de la Société neuchâteloise des sciences naturelles*, XLI, années 1913–1916, p. 159–164; Bourgarel, Gérard: «Qui êtes-vous, Guillaume Ritter?», dans *Pro Fribourg*, n° 78, septembre 1988, p. 28–35; *Histoire de l'Université de Neuchâtel*, Hauterive, Attinger, Université de Neuchâtel, 1994, t. 2, p. 433–435.

Véronèse; des peintures flamandes de Breughel, Van Dyck, Gérard de Lairesse (fig. 4), Metsu, Rubens, Teniers; des pièces françaises signées Bourdon, Greuze, Lorrain, Poussin, Prud'hon, Rigaud, Watteau, et quelques tableaux suisses dont deux beaux paysages de Caspar Wolf¹⁴.

Les Ritter demeurent en relations tendues avec le milieu neuchâtois, avant tout pour des raisons confessionnelles. En effet, la famille est très catholique dans une ville très protestante. Le petit William sera d'ailleurs envoyé chez les jésuites à Dole pour ne pas être contaminé par l'enseignement réformé. Son père deviendra quant à lui le maître d'œuvre de l'église catholique de Neuchâtel, la fameuse «église rouge», véritable entreprise familiale achevée en 1906, dont la couleur fait figure de gifle ou de manifeste religieux dans le paysage urbain, unifié par l'officielle pierre jaune du Jura. «Il faut que Neuchâtel mômier enrage contre les Ritter en voyant notre église. Et je mourrai content», écrit-il à William en 1899¹⁵.

Durant ses années de gymnase, puis d'Académie à Neuchâtel, William dessine beaucoup (comme son père), entreprend la rédaction de romans qui mêlent son vécu neuchâtelois à ses fantasmes érotiques et sociaux. Son premier récit s'intitule précisément *Sang noble*. En 1886, il publie dans la presse radicale ses premières chroniques musicales et surtout son premier salon, à l'occasion de l'exposition bisannuelle organisée par la Société des Amis des arts. Wagnérien dans l'âme, il fait le pèlerinage à Bayreuth, dévore les ouvrages de Barbey d'Aurevilly, s'intéresse à la cabale et rencontre à Paris le futur fondateur du salon Rose + Croix, Joséphin Péladan (fig. 5). En 1888, ce dernier séjourne d'ailleurs chez William à Neuchâtel avant de se rendre en sa compagnie à Bayreuth (fig. 6). Suivent des études de musicologie, d'histoire de l'art et de littérature française à Vienne, puis un tragique retour au pays puisque les parents de ses amis intimes, jugeant son influence néfaste, lui inter-

14 *Exposition de tableaux des écoles italiennes, flamande et française. Collection de M. G. Ritter. Ancienne collection Migneron, Neuchâtel, Attinger, 1882.* La collection était déjà largement représentée à Fribourg dans le *Catalogue de l'exposition de tableaux anciens organisée par la Société fribourgeoise des Amis des beaux-arts*, Fribourg, Marmier et Biemann, 1874. Selon Tcherv (cf. note 12), la collection faillit être vendue en 1882 à Paris pour éponger les dettes familiales. Par la suite, elle s'enrichit de toiles suisses (notamment d'Albert Anker), avant d'être répartie en onze lots en 1914, dont William reçut le onzième comprenant deux vues de Venise de Canaletto, *L'Enlèvement d'Europe* d'A. Carrache, *Le Sacrifice d'Iphigénie* de G. de Lairesse, une *Vierge à l'enfant* de L. Baujain, une *Entrée de ruine* de F.-M. Granet, deux paysages de C. Lorrain, une tête de femme et six études de P.-P. Prud'hon pour le *Triomphe de Bonaparte*, le *Maréchal de Saxe*, par H. Rigaud, un glacier de C. Wolf et un paysage avec un moulin, attribué à Hobbema que Ritter associe plutôt à Constable... (selon un cahier conservé à la Bibliothèque de Neuchâtel, fonds W. Ritter).

15 Lettre de janvier 1899, Berne, Archives littéraires suisses, citées dans Bourgarel, Gérard: «Qui êtes-vous...», art. cit., p. 30.

disent de les fréquenter sur place. La fermeture du milieu neuchâtelois vers 1890 lance alors l'étudiant sur les routes de l'Europe – de la Belgique à l'Italie en passant par la France, l'Autriche, la Hongrie et surtout la Roumanie. Il vit à Paris, Prague, Bucarest, s'installe plusieurs années à Vienne, puis réside à Munich et rentre toujours à Neuchâtel pour le Nouvel an. Ces voyages sont brutalement interrompus par la Première Guerre mondiale qui le force à rentrer au pays.

Ainsi, dans les années 1890 à 1914, Ritter fréquente les milieux les plus mondains et les plus élitaires des arts et des lettres en Europe. A Paris, il est proche des cercles symbolistes, de la Rose + Croix (dont il refuse d'être membre). Il se lie avec Pierre Loti, Catulle Mendès, Félicien Rops, Edmond de Goncourt, Léon Bloy, Octave Uzanne, Yvanohé Rambosson ou encore avec le comte Robert de Montesquiou. Introduit par Péladan, il se crée de la sorte un réseau de connaissances, établi sur la base de sympathies wagnériennes, de convictions catholiques¹⁶ ou d'admiration pour l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Cette plate-forme parisienne lui servira de tremplin car en fréquentant les milieux de l'édition (Mercure de France, Lemerre, *Gazette des beaux-arts*), il réussit à placer ses livres et ses articles de critique d'art. Etabli à Vienne de 1893 à 1898, puis à Munich de 1901 à 1914, il noue des relations avec des personnalités telles Gustav Mahler, Anton Bruckner, Arnold Böcklin, Hans Sandreuter ou encore Albert Welti (qui l'initie à la pratique de l'eau-forte vers 1901). Il devient un proche de Giovanni Segantini et de ses deux charmants garçons, Gottardo et surtout Mario, dont William tombe amoureux, mais qui – ironie du sort – devra épouser l'une des sœurs de Ritter, après l'avoir kidnappée à Milan...

Dans ces années, William fait le récit de ses voyages, écrit une série de romans autobiographiques dont l'un, intitulé *Aegyptiacque* (1891) se moque violemment de la médiocrité neuchâteloise et provoque un scandale. Aussitôt, Ritter devient la bête noire de l'intelligentsia romande qui le perçoit comme un étranger excentrique. Ainsi pour le critique Virgile Rossel, en 1895:

«Mr Ritter [...] a le tort de ne pas être “de la famille”. Il a une tournure d'esprit, des habitudes de style, une méthode de travail et des allures qui ne sont pas de chez nous. [...] L'opinion des gens “bien pensants”, qui est une puissance invincible dans notre patrie, lui est défavorable. [...] il y a en lui un goût d'excentricité, un tic d'outrance qui m'inquiètent, avec une méconnaissance absolue de ce que

16 Sur les liens entre catholicisme et symbolisme en Europe et sur l'apport suisse, voir Hofstätter, Hans H.: «Symbolismus und Religion», dans *Zur religiösen Malerei im 19. Jahrhundert: «Ich male für fromme Gemüter»*, Lucerne, Kunstmuseum, 1985, p. 253–278. Sur la Suisse romande, voir Gamboni, Dario: «La religion en peinture (1798–1900)», dans *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1985, p. 21–35.

nous sommes et de ce que nous valons. La Suisse, envisagée comme entité intellectuelle, est protestante et conservatrice.»¹⁷

Menant de front critique musicale et artistique, William publie dans les revues de toute l'Europe¹⁸. Sa carrière de critique polyvalent et international culmine avec la parution du recueil intitulé *Etudes d'art étranger*. Paru aux éditions du Mercure de France, en 1906, l'ouvrage traite d'artistes et de musiciens norvégien (Munch), polonais (Mehoffer), russe (Rimski-Korsakov), roumain (Grigoresco), viennois (Mahler), grec (Gysis), suisse (Wolti) ou universel (Böcklin, bien sûr...).

Durant ces années de périples, Ritter, qui fait figure d'enfant prodigue malgré lui, ne coupe toutefois pas tous les ponts avec la Suisse, ni même avec la ville qu'il appelle, dans l'un de ses romans autobiographiques, «Neuchâtel la glaciale»¹⁹. Mais son regard, mêlé d'amour et de haine, évolue au fil de ses lectures, de ses contacts, de ses ruptures. Il devient tour à tour nostalgique, arrogant ou vindicatif lorsqu'il s'affiche sous les traits du catholique, du banni, du cosmopolite mondain ou décadent pour apostropher le public et les artistes, et, comme il le clame dans l'annonce de «L'art en Suisse», afin de faire «œuvre de combativité et de polémique pour le beau».

Le goût de la polémique: Edmond de Pury et Léo-Paul Robert

Ritter rédige son premier salon à l'âge de dix-neuf ans, en 1886: un très long texte qui paraît dans un journal radical, *Le Réveil*²⁰. Il visite l'exposition en compagnie de Philippe Godet, son ancien professeur, critique à *La Suisse libérale* de Neuchâtel et à *La Gazette de Lausanne*²¹. Ce premier essai d'un style fade, fleuri et scolaire ne ressemble guère à ce qui

17 Rossel, Virgile: «Livres nouveaux», art. cit., p. 205.

18 En Belgique dans *Durendal: revue catholique d'art et de littérature*, dans *La Revue générale* ou dans *L'Art moderne*, dirigé par Octave Maus; en France, dans la *Gazette des beaux-arts*, *Le Mercure de France* ou dans *Art et décoration*; en Italie dans *Emporium*; en Suisse dans *La Semaine littéraire*, *La Revue helvétique* ou encore dans *La Revue de Genève*, dirigée par le poète symboliste genevois Louis Duchosal. Ritter collabore encore à *Deutsche Kunst und Dekoration*, publié à Darmstadt, ainsi qu'aux *Graphische Künste* de Vienne qui font paraître quatre grosses études sur le graveur hollandais Carel Storm van's-Gravesande, sur Giovanni Segantini, sur Henri Rivière et Eugène Grasset.

19 Ritter, William: *Ames blanches*, Paris, Lemerre, 1893, p. 205.

20 Ritter, William: *Notes sur la XII^e exposition de la Société des Amis des Arts à Neuchâtel*, extrait du *National suisse*, La Chaux-de-Fonds, Impr. du National suisse, 1888. William laisse éclater son enthousiasme juvénile aussi bien dans son journal intime que dans ses articles: «Je suis dans la fièvre, cette fièvre impatiente [...] Samedi à X heures s'ouvrira l'exposition de peinture! Oh je m'en réjouis follement! C'est une obsession de tous les instants que la perspective d'écrire pour la première fois un salon!» (Journal de toute une vie, 22. 4. 1886, cahier 19. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter).

21 Sur Godet, voir Kaenel, Philippe: «Philippe Godet: le critique d'art critiqué», dans *Critiques d'art de Suisse romande...*, op. cit., p. 141-185.

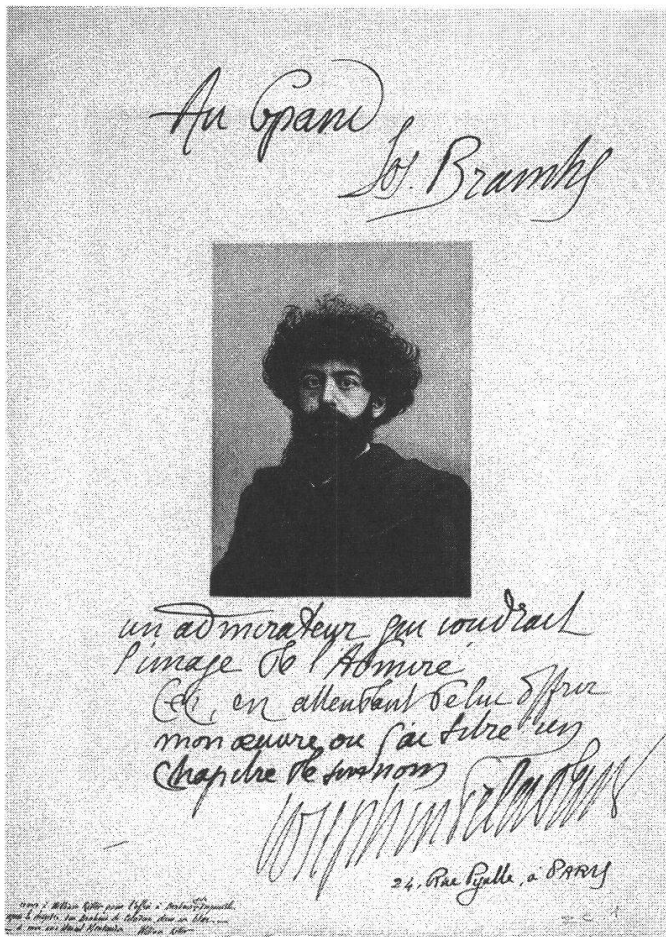


Fig. 5. Josephin Péladan, portrait dédicacé, vers 1890, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville.

Fig. 7. Edmond de Pury: William Ritter, Venise, 1894, huile sur toile, 31,5×19 cm, Neuchâtel, BPU.

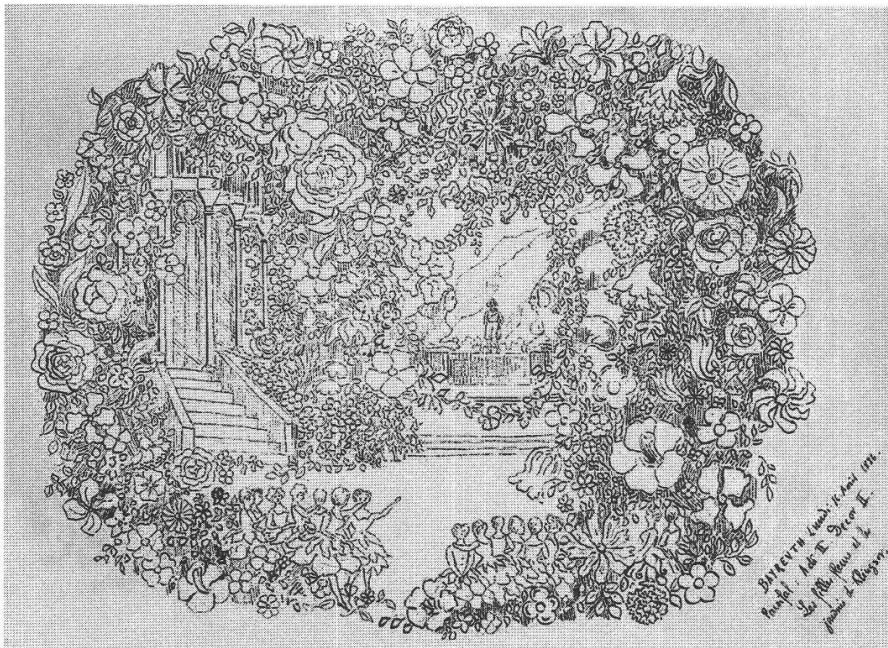
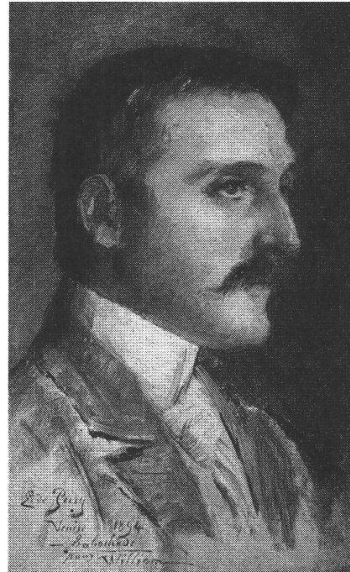


Fig. 6. William Ritter: Bayreuth, 16. 8. 1886, Parsifal, acte II, dessin à la plume, Neuchâtel, BPU.

suivra. Et pourtant la polémique couve car, traitant du peintre neuchâtelois Léo-Paul Robert qui présente ses esquisses pour la décoration du Musée des beaux-arts de Neuchâtel, Ritter critique ouvertement son éclectisme d'emprunt, se moque de son «dragon d'opéra comique» et rejette sa conception allégorique trop obscure.

Deux ans plus tard presque jour pour jour, le critique néophyte publie son second salon dans *Le National suisse*, journal très radical qui croise régulièrement la plume avec *La Suisse libérale* et Philippe Godet. William se cherche encore un profil et avoue dans son journal intime: «Mauvais, mauvais mon article sur M. de Meuron [...]. Je crains d'être crevé pour de vrai avant d'avoir rien fait! [...] Moi qui espérais me faire un style [...] à la d'Aureville je m'aperçois qu'il me faudra me châtier, m'épucer, me tordre, détordre et retordre à la de Goncourt si je veux n'être point banal!»²² Les attaques commencent à pleuvoir, comme celle de Godet dans *La Suisse libérale*. Ces réactions ont pour effet de durcir la position du journaliste débutant qui appelle son rival «Philippe Riquet» et qui note: «Je dis ce que je pense et je me fous du public.»²³

En peu de temps, William façonne son style qui devient plus incisif, plus déclamatoire, plus précieux car il l'émaille de références aux milieux artistiques français. Non seulement il cite l'ouvrage de Joséphin Péladan, *La Décadence latine*, mais encore Félicien Rops, Edmond de Goncourt ou Puvis de Chavannes. Puis il détourne pour ainsi dire l'œuvre de Pury en parlant des «caprices mondains d'un artiste éblouissant, ensorceleur, aristocratique et encore une fois pervers», et en avouant éprouver, à la vue du portrait d'un petit pêcheur italien, «une sorte d'impression religieuse indéfinissable, mais irrésistible». Ces propos quelque peu dévoyés vont attirer l'attention du peintre qui se rapproche de Ritter (fig. 7). Ce dernier note d'ailleurs dans son journal du 3 janvier 1892: «Etrange cet aimable accaparement de moi par Edmond de Pury», avant de réaliser, le 16 janvier, l'objet de cette sollicitude. Il re-

22 Journal de toute une vie, 30. 4. 1888, cahier 29. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter.

23 Journal de toute une vie, 23. 6. 1888, cahier 29. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter. Recueilli sous forme de brochure, le salon de 1888 est dédié à une personnalité à tort méconnue, Léopold Bachelin (1857–1930), dit Léo, professeur au gymnase puis à l'Académie de Neuchâtel, puis enfin bibliothécaire du roi de Roumanie à Bucarest. Léo publie entre autres, en 1882, un ouvrage intitulé *Hans Makart et les «cinq sens»*, suivi de *Mélanges d'histoire et d'art* à Paris en 1886, ainsi qu'un volumineux salon à l'occasion de cette même exposition de 1888 à Neuchâtel. Bachelin est surtout le radical militant qui introduit Ritter au journalisme, qui accompagnera le fils d'ingénieur lors de son premier voyage à Bayreuth et qui s'exilera en Roumanie où il accueillera longuement son élève devenu un ami proche. Léo est pour William à la fois un mentor et un alter ego, un banni en conflit avec la société neuchâteloise, à la seule différence que la rupture est politique pour l'aîné et affective pour l'autre.

çoit en effet une lettre du peintre l'obligeant à répondre à *La Gazette de Lausanne* qui, en décembre, avait émis des réserves sur l'exposition de ses œuvres dans le chef-lieu vaudois. Ritter devient, un peu à contre-cœur, le chevalier servant de Pury qu'il défend dans *Le National suisse*, dans *La Suisse libérale*, dans *La Feuille d'avis* de Neuchâtel et dans *La Gazette de Lausanne* qui, toutefois, refuse de publier sa lettre de protestation. Cette véritable campagne de presse et de promotion suscite, dans *La Suisse libérale* du 26 janvier, un article anonyme que William juge «plein de méchancetés ambiguës contre moi», avant de conclure: «Je suis content d'avoir provoqué cet article et je le garde en précieux exemple de la tartufferie neuchâteloise»²⁴. Ritter l'exploitera d'ailleurs dans la monographie sur Edmond de Pury qu'il va rédiger sous peu.

En effet, à peine la querelle est-elle éteinte qu'il la rallume dans son ouvrage sur de Pury qui expose, en guise d'annexe, les pièces de la polémique de l'hiver 1891 – un procédé déjà utilisé par Léo Bachelin à l'occasion de son salon de 1888. Refusant le genre biographique, Ritter compose un texte rhapsodique, qui articule, autour de descriptions lyriques, des notations littéraires, des métaphores musicales (il parle d'«*instrumentation colorée wagnérienne*»), des réflexions esthétiques, et surtout un réquisitoire impertinent contre l'incompréhension du public de Suisse romande, et de Neuchâtel en particulier²⁵.

A la même époque, la grande querelle de Ritter avec l'*establishment* artistique neuchâtelois éclate à propos de l'œuvre de Léo-Paul Robert (1851–1923) qui fait alors figure de rénovateur de la peinture protestante, une peinture qui, évidemment, n'est pas du goût du critique catholique militant (fig. 8). A cette occasion, Ritter défend à la fois les couleurs confessionnelles de sa famille et son credo symboliste. Le dernier chapitre de la monographie sur Pury vise d'ailleurs très directement Robert qui vient d'achever le programme décoratif du Musée de Neuchâtel, programme expliqué dans une brochure rédigée par Philippe Godet²⁶. Le scandale renaît en avril 1894, par l'entremise d'un article du *National suisse*. La polémique est sciemment provoquée par Ritter qui, avant d'envoyer son article, le soumet à son père qui lui conseille d'être

24 *Journal de toute une vie*, 26. 1. 1891, cahier 40. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter. L'article est signé X: en réalité l'électricien Albert Favarger. Voir la lettre de défense qu'il adresse à Ritter le 2. 1. 1895 (Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter).

25 «une ville qui a des modes, des superstitions artistiques, mais des goûts, des opinions, de la vitalité, de l'existence enfin, cela non! Une ville morte qui n'a que des prétentions» (Ritter, William: *Edmond de Pury*, Gand, Siffer, 1894, p. 57).

26 Godet, Philippe: *Les peintures de Paul Robert dans le grand escalier du Musée de Neuchâtel*, Neuchâtel, Attinger, 1894. A ce propos, voir Patrick Schaefer: *Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1982.



Fig. 8. Léo-Paul Robert: «Neuchâtel, la vie intellectuelle», huile sur toile marouflée, 720×710 cm, panneau central de la cage d'escalier du Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel.

«prudent et sage»²⁷, ainsi qu'à Edmond de Pury qui lui écrit: «Mais en tout cas ne tapez pas trop fort. Ce que vous y gagneriez en notoriété par un succès momentané de curiosité, d'ahurissement et peut-être même

27 L.a.s de Guillaume Ritter à W. Ritter, 8. 4. 1894. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter. Les positions du père sont analogues à celles du fils à propos de cette «œuvre menteuse»: «Pour la ville des Tartufes calvinistes comme nous la connaissons je me dis en pensant à Robert – Pauvre homme qu'as-tu fait là – la moitié de tes vierges sont filles ou petites filles de gens qui ont trafiqué de la viande noire aux [bitume de] Judée et autres coloris, ou vendu de l'opium et du tabac pour aider à la démoralisation générale de la race humaine.»

de scandale, vous le perdriez très probablement en autorité comme critique d'art.»²⁸

Ritter, installé à Vienne depuis une année, semble avoir peu tenu compte de ces suggestions, pensant peut-être que la distance le séparant de Neuchâtel lui garantissait une certaine immunité²⁹. Il s'en prend à l'éloge sans discernement de la critique locale, à l'apparent manichéisme des peintures qui représentent Neuchâtel et la région de La Chaux-de-Fonds, et qui attribuent tous les vices à cette dernière (allusion à la rivalité effective, économique et politique, entre les deux parties du canton, le «Haut», rural, progressiste, industriel et le «Bas», urbain, conservateur, siège de l'autorité administrative). Ritter reprend presque mot pour mot son ancienne critique des esquisses de Robert exposées au salon de 1886. Il s'insurge contre le mythe de la pure inspiration et de l'originalité absolue de l'artiste en relevant ses sources vraisemblables: l'art assyrien, égyptien, chaldéen, les primitifs italiens, Michel-Ange, Raphaël, Böcklin ou Franz Stuck.

Philippe Godet, piqué au vif dans l'autorité de ses jugements, réplique aussitôt dans le journal concurrent, *La Suisse libérale* par un article intitulé «Paul Robert jugé par un étranger»³⁰. Il joue sur la corde patriotique en lançant: «M. William Ritter hait Neuchâtel. Ses romans l'ont prouvé.» Après avoir nié toute influence de Böcklin sur l'œuvre de Robert, Godet soulève la question la plus sensible pour tout critique d'art à l'époque: celle de la compétence professionnelle³¹. Le débat se prolonge par le biais du peintre Gustave Jeanneret qui prend le parti de Ritter dans un article du *National suisse* intitulé «Paul Robert jugé par un Neuchâtelois» (1. 5. 1894)³², avant que le critique émigré ne réponde à son

28 L.a.s d'Edmond de Pury à W. Ritter, 11. 4. 1894. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter.

29 «De plus en plus, j'ai la très nette perception lorsqu'il prend au hasard la lubie de me ramener à Neuchâtel, que j'y suis infiniment plus étranger qu'à Cettinje, Prizren, ou à Salonique. [...] Aussi, pour parler des récentes œuvres d'art que j'y ai vues, est-ce en quelque sorte de ma qualité de semi-étranger redevenu plus ou moins barbare que je me réclame; il y a du reste si longtemps que tout cordon ombilical est coupé entre ma ville natale et moi que mes pires extravagances de jugement en matières neuchâteloises n'étonneront plus personne» (Ritter William, «Trois journées d'art à Neuchâtel. 1. M. Paul Robert», dans *Le National suisse*, 25. 4. 1894).

30 Godet, Philippe: «Paul Robert jugé par un étranger», dans *La Suisse libérale*, 28. 4. 1894.

31 «Ce que nous n'admettons à aucun degré, c'est que, sous prétexte de critique d'art, un personnage aussi étranger à notre pays vienne faire appel parmi nous aux plus tristes sentiments, aux plus mesquines rivalités» qui, Godet en est convaincu, survivront «à ses élucubrations bulgaro-péladanesques. / Son article haineux est de la très pauvre critique» (*Ibid.*).

32 «Je ne me proposais pas de rien dire des toiles du musée, mais la véhémence de la réplique de Godet m'a fait sortir de la réserve que ma position de peintre m'impose, et sans entrer directement en polémique avec Godet – qui est un vieil ami.» L.a.s de Gustave Jeanneret à W. Ritter, 2. 5. 1894. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter. Il ajoute une semaine plus tard: «Nous avons eu vous et moi un vrai succès et je crois que Godet a du plomb dans

tour dans ce même journal, le 6 mai. Ritter n'en reste pas là car en 1895, dans le second volume de «L'art en Suisse» consacré à Böcklin, il multiplie les attaques à l'encontre de Neuchâtel, de Robert et de l'art protestant. D'ironiques, ses propos deviennent acerbes, lorsqu'il dénonce les «fantasmagories théâtrales», et «l'alexandrinisme théologique» du peintre, ses «galimatias», son «patois de Chanaan», ses «trucs de figuration féérique»³³. Surtout, comme de coutume, des documents relatifs à la polémique, c'est-à-dire sa correspondance avec Robert, viennent pimenter le volume en annexe.

L'étendue du débat autour de peintures murales du musée de Neuchâtel à d'autres journaux romands, met en évidence des alliances et cliques d'ordres divers. Au niveau esthétique, la controverse de 1894 et 1895 éclaire l'opposition, devenue classique depuis Baudelaire, entre l'allégorie, jugée froide, littéraire ou académique, et le symbole, «cette grande et mystérieuse loi de l'œuvre d'art»³⁴, associé au sentiment, à la suggestion et à la modernité. La polémique préfigure, à un échelon cantonal, les débats idéologiques et artistiques suscités par la décoration de Hodler au Musée national suisse. Un critique genevois promis à un bel avenir institutionnel, Daniel Baud-Bovy (1870–1958), qualifie d'ailleurs, en 1894, l'affaire Robert de «manifestation un peu de guerre civile, plus que d'esthétique»³⁵. Les enjeux de la confrontation sont également politiques (dans l'opposition entre La Chaux-de-Fonds et Neuchâtel), journalistiques (à travers la rivalité du *National suisse* et de *La Suisse libérale*), idéologiques (car l'affaire Robert met aux prises patriotisme indigène et jugement extérieur). La querelle se situe également au niveau confessionnel, bien que cette question n'apparaît pas ouvertement dans le conflit, pour ne pas réveiller les rancœurs du *Kulturkampf*. Seul dans la revue catholique belge *Durendal*, en 1895, Ritter énonce clairement que, selon lui, «dès que l'art protestant est tout à fait religieux et tout à fait beau, il n'est plus protestant, il est catholique»³⁶.

l'aile. La presse religieuse ou non qui a voulu le défendre, ou plutôt défendre Robert en nous attaquant, l'a fait si bêtement que c'était plutôt compromettant pour ceux qu'elle voulait servir. [...] A l'avenir, Godet vous respectera davantage et comprendra que le morceau est un peu trop gros à avaler. Puis nous avons fait battre en retraite tous les mômiers qui chantaient leur hosanna très haut, cela ne me déplait point» (*id.*, 9. 5. 1894).

33 Ritter, William: *Arnold Böcklin*, Gand, Siffer, 1895, p. 100.

34 *Ibid.*, p. 23.

35 L.a.s de Daniel Baud-Bovy à W. Ritter, 4. 11. 1895. Berne, Archives littéraires suisses, Fonds William Ritter

36 Ritter, William: «Sir Edward Burne-Jones», dans *Durendal. Revue catholique d'art et de littérature*, juillet 1895, p. 142–143.

Hodler: un génie... de cantine et de tir fédéral³⁷

Les propos corrosifs tenus par Ritter sur Ferdinand Hodler, à l'aube de la Première Guerre mondiale, déplacent la polémique du domaine neuchâtelois sur le terrain de l'identité nationale et des institutions artistiques helvétiques. William n'a pas toujours détesté Hodler puisqu'en 1894, il inscrit le peintre dans sa série «L'art en Suisse». A cette date, il écrit d'ailleurs, à propos des derniers salons suisses: «On commençait enfin dans la Suisse romande à rendre justice à Hodler.»³⁸ De même, en 1897, tout en soulignant les origines bâloises de l'école suisse, Ritter rappelle que «l'admirable Hodler du carton de la retraite de Marignan a derrière lui toute une filiation nationale à la gloire de laquelle il ajoutera»³⁹. Le critique fait d'ailleurs la connaissance de l'artiste deux ans plus tard, à Genève, le 20 janvier 1899 très précisément. Ils se rencontrent à la gare, se rendent à l'atelier (Ritter confesse s'être plus intéressé à la vue sur la rade et le lac qu'au contenu du local). La journée s'achève au buffet de la gare où «Hodler, de très bonne humeur et devenu familier, pose à William les questions les plus saugrenues et indiscretes»⁴⁰. Evidemment, ce ne pouvait être le coup de foudre entre le jeune décadent homosexuel, catholique et précieux, et le Bernois protestant, coureur de jupons et adepte d'un parler volontairement cru. Jusque vers 1900, Ritter n'est cependant pas allergique à l'œuvre du maître, probablement parce que sa peinture est encore marquée par l'expérience parisienne, symboliste. Il faut dire que le caractère polémique du personnage et sa lutte contre l'establishment pour s'imposer à travers une autre conception de la peinture monumentale, ne sont pas pour déplaire au critique, ferrailleur invétéré.

Et pourtant, tout bascule après 1900. Ritter publie en effet, dans la très respectée *Gazette des beaux-arts* de 1906, une «Correspondance de Suisse» incendiaire. Il commence par attaquer l'assimilation de l'art suisse à la peinture alpestre, puis déclare que les seuls peintres modernes suisses de valeur sont Eduard Stiefel et Albert Welti, puis enfin de conclure: «Autour d'eux, ce ne sont qu'efforts déments qui sentent le besoin immodéré de réclame: c'est qui cassera le mieux les vitres et abandonnera le plus brutalement toute tradition d'urbanité et raffinement.

37 «On comprend qu'un Hodler passe pour un génie – et il en est un certes, mais de cantine et de tir fédéral – auprès de gaillards qui perpètrent sciemment sous prétexte de peinture de tels... A moi, à moi, Klimt, Mehoffer, Brangwyn, Roerich, Bersnard, vous tous les vrais artistes d'aujourd'hui» (William Ritter, *D'autrefois*, Neuchâtel, Attinger 1914, p. 189).

38 Ritter, William: *Edmond de Pury*, op. cit., p. 61.

39 Ritter, William: «La récente publication de M. Antony Valabrègue sur le Musée de Bâle», dans *La Semaine littéraire*, 19. 6. 1897.

40 Tcherv, Joseph: *William Ritter: Maturité 1890–1914*, manuscrit, Berne, Archives littéraires.

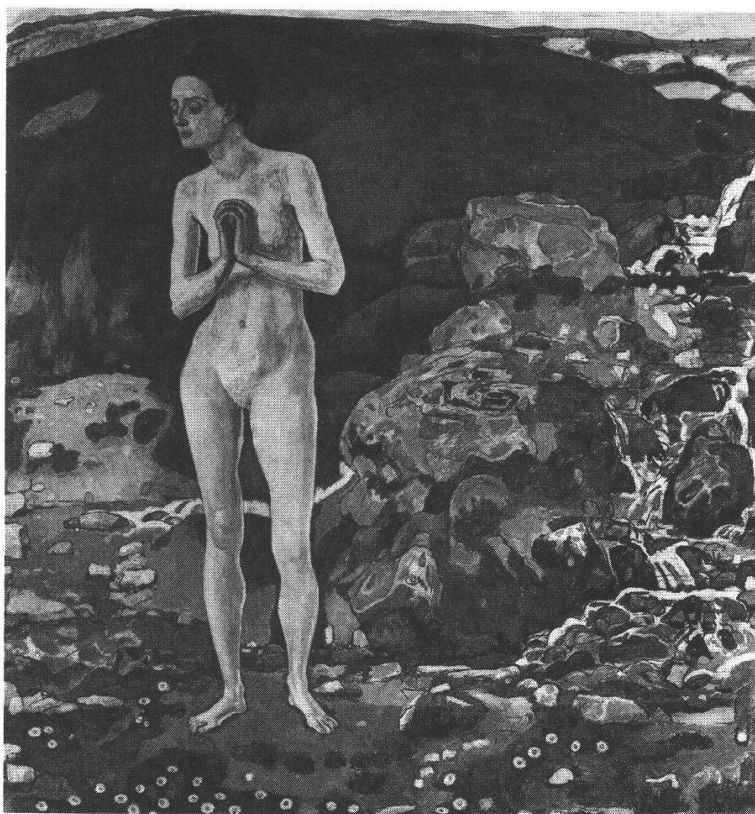


Fig. 9. Ferdinand Hodler: *Weib am Bergbach*, 1906, huile sur toile, 122×116 cm. Kunsthaus Zurich, © 1996 Kunsthaus Zurich.

C'est une meute de barbares dont M. Hodler a déchaîné les mauvais instincts...»⁴¹ (fig. 9). Cette phrase s'inscrit dans un double débat: d'une part autour du hodlérisme face auquel se définit, en 1906, la sécession conservatrice des artistes suisses, la Schweizerische freie Künstlervereinigung Sezession; et d'autre part autour de la notion d'identité helvétique. Cette même année, la revue *La Voile latine* lance en effet une «Enquête sur l'art et la littérature suisses» à laquelle Ritter donne une réponse qu'il faudrait citer en entier. Il utilise l'adjectif «suisserde» pour qualifier «cette production toute spéciale à nos cantons protestants qui est la plus écœurante potion que je connaisse, un vomitif sucré»⁴².

41 Ritter, William: «Correspondance de Suisse», dans *La Gazette des beaux-arts*, 1906, vol. 1, p. 259–264. Voir également, la petite phrase assassine: «Traversons en grande hâte le domaine téatologique dont M. Ferdinand Hodler est le souverain incontesté et incontestable [...]» («Correspondance d'Allemagne. Les salons de Munich», dans *La Gazette des beaux-arts*, septembre 1903, p. 262).

42 Avec une rancœur inouïe, il ajoute: «à la “littérature suisse”, à la peinture patriotique, à l'éloquence de cantine, à tous les “boum, boum, en avant la musique” de vos fêtes, à tous les couplets à “vos petits blancs”, aux vingt-deux cantons de la nullité, aux vingt-cinq états de la prétention et du pédantisme qui constituent entre Alpes et Jura la forteresse de la médiocratie la mieux bastionnée de fausses pudeurs, de fausses simplicités, de fausses vertus, de fausse bonhomie, de fausse liberté, de fausse tolérance, de fausse propreté, de fausse culture, dont se puisse enorgueillir autogobisme national.» (Extrait de «Documents: Enquête sur l'art et la littérature suisses», dans *La Voile latine*, hiver 1906, p. 96–98.)

On comprend que l'œuvre de Hodler, assimilé par ses partisans à un art suisse qui, selon Ritter, n'existe pas, recueille tout son mépris. Toutefois, la polémique atteint son sommet à l'aube de la Première Guerre mondiale, car le débat est porté aux Chambres fédérales, sous l'influence d'un texte du juriste lucernois Johann Winkler (*Missstände in der Schweizerischen Kunstpflege*, 1911). La querelle est encore attisée par l'élimination des artistes de la «Sécession» suisse à l'occasion de l'exposition internationale de Munich de 1914. Résidant sur place, Ritter envoie à *La Semaine littéraire* un long compte rendu de cette manifestation. Il reproche au peintre bernois ses œuvres de «cantine» et de «halle de gymnastique»⁴³ qui n'ont pas leur place dans les musées et les salons. Il attaque le mercantilisme de Hodler qui se répète pour encaisser des millions; puis il s'en prend plus généralement à «la Suisse hodlérisée, ou hodlérisant à tour de bras», à cette nouvelle orthodoxie célébrée par «la troupe servile et intéressée des imitateurs de bonne volonté». Ritter vise avant tout Cuno Amiet, dont les toiles «ravissent les candidats à l'ophtalmie»⁴⁴. En effet, ce mépris de Hodler est autant idéologique qu'esthétique: Ritter éprouve en fait un sentiment viscéral d'«instinctive répulsion» face à ces «singerie de l'Alpe», à ce maniérisme, à «ses trucs et ses tics», face au «coloris de vacherin, de seret [sérac] et de petit lait» de peintre, avant de résumer: «Hodler a la matière scrofuleuse».

En guise de riposte, le peintre genevois Alexandre Mairet publie une brochure qui anoblit Hodler en le présentant comme un héritier de la grande décoration, des Egyptiens à Michel-Ange, en passant par Giotto⁴⁵. François Fosca, dans un article intitulé «Ritter contre Hodler» et paru dans une revue concurrente de Genève, *Les Feuilletts*, contre-attaque en notant que la prise de position de celui qu'il traite de «zigane neuchâtelois [...] relève plus de la crise de nerfs que de la critique véritable»⁴⁶. Fosca en profite pour relever l'existence d'une nouvelle généra-

43 «J'ai toujours tenu M. Hodler pour un puissant et irresponsable décorateur de cantine, de halle de gymnastique, de salle d'armes, d'arsenal, de tir fédéral et d'exposition d'agriculture. Là est sa vraie place [...]. Mais ni au musée, ni dans une université, ni surtout dans un salon» («La Suisse à l'Exposition de Munich», dans *La Semaine littéraire*, 28. 6. 1913).

44 Ritter, William: «La Suisse à l'exposition de Munich», dans *La Semaine littéraire*, 28. 6. 1913. Les arguments de Ritter sont très proches de ceux du dénommé Cato qui, de Munich, publie deux pamphlets sur Hodler; *Zur Steuer der Wahrheit* (1913) et *Streitschrift gegen die Hodlerclique*, 1914. Voir Marfurt-Elmiger, Lisbeth: «Künstlergesellschaften: Künstlerförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», dans *Der Bund fördert, der Bund sammelt*, Berne, Bundesamt für Kulturpflege, 1988, p. 25–40, et Marti, Erwin: «Die GSMBA, Ferdinand Hodler und Carl Albert Loosli», dans «*Der sanfte Trug des Berner Milieus: Künstler und Emigranten 1910–1920*, Berne, Kunstmuseum, 1988, p. 101–126.

45 Mairet, Alexandre: *A propos de Ferdinand Hodler. Réponse à l'article de W. Ritter [...]*, Genève, Atar, 1913.

46 Fosca, François: «Ritter contre Hodler», dans *Les Feuilletts*, août 1913, p. 285–289.

tion genevoise (les Auberjonois, de Meuron, Hermanjat, Blanchet, etc.), d'une nouvelle peinture dégagée des influences hodlériennes.

En d'autres termes, le brûlot munichois de Ritter éclaire les tensions qui polarisent le champ artistique suisse à l'aube de la Première Guerre mondiale. Son article témoigne des oppositions, devenues rituelles depuis les années 1890, face à la notion d'art suisse, au nom de l'originalité inaliénable des artistes ou de l'universalité de l'art. Au niveau institutionnel et économique, cet article met le doigt sur le fonctionnement du marché de l'art suisse, et accuse l'emprise hodlérienne sur le mécénat de la Confédération et sur la promotion de l'art suisse à l'étranger. Ritter saisit l'occasion pour prendre le parti du peintre neuchâtelois Gustave Jeanneret, exclu de l'exposition munichoise de 1915, parce qu'il «ne hurle pas avec les loups»⁴⁷.

L'intervention de Ritter révèle le fonctionnement logique des avant-gardes artistiques. A ce propos, François Fosca donne raison au critique sur un point en notant: «On a tant eu à lutter pour imposer Hodler, qu'il semble que le public soit mort à toute autre tendance artistique.» Curieusement, les positions des deux écrivains d'art sont à la fois inverses et concordantes. Tous deux conviennent des effets néfastes et incontrôlés de l'officialisation du peintre de Marignan. Mais tandis que, du point de vue de la nouvelle génération promue par Fosca, Hodler appartient de plus en plus à l'arrière-garde, pour Ritter, l'artiste est au contraire celui qui a entraîné toute une génération vers un art «grossier et brutal»⁴⁸, vers certains excès formels comme l'usage expressionniste des couleurs.

A travers le rejet de Hodler, Ritter se révèle brusquement sous les traits d'un conservateur en art, dont l'esthétique ne peut s'accommoder des nouveaux formalismes, qu'ils soient expressionnistes ou cubistes. Le conservatisme artistique de Ritter est également idéologique. En Suisse romande, ses sympathies confessionnelles et sociales le portent vers des personnages tels Gonzague de Reynold ou Alexandre Cingria tous deux traditionnalistes, nationalistes ou régionalistes, tous deux aristocrates et xénophobes (Ritter affiche, comme tant d'autres, un profond antisémitisme), tous deux catholiques militants et «latins», au sens maurassien du terme, tous deux représentants de la nouvelle droite suisse⁴⁹.

47 «Quest è la completa spiegazione della posizione attuale di Gustavo Jeanneret alle Esposizioni Svizzere. Egli non “urla con i lupi”, cioè non fa parte delle cricca hodleriana al potere» (Ritter, William: «Artisti contemporanei: Gustavo Jeanneret», dans *Emporium*, janvier 1915, p. 3).

48 Ritter, William: «La Suisse à l'exposition de Munich», dans *La Semaine littéraire*, 28. 6. 1913, p. 310.

49 Voir Jost, Hans Ulrich: *Les avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne, Editions d'En bas, 1992. Clavien, Alain: *Les Helvétistes: intel-*

De Böcklin aux avant-gardes

Ritter n'a pas toujours occupé des positions conservatrices en art. Dans les années 1890, il appartient à la cohorte des prophètes qui annoncent que les erreurs de jugement des contemporains seront amèrement regrettées plus tard. Dans sa toute première monographie sur Edmond de Pury, en 1895, il avertit les musées romands qui n'ont pas encore acheté d'œuvres de Böcklin et qui ignorent de Pury: «Vous verrez si d'ici à cinquante ans ces œuvres [...] n'auront pas aux yeux de nos arrière-neveux l'attrait et le charme des Greuze.»⁵⁰ L'année suivante, c'est en sectateur de l'œuvre de Böcklin qu'il se présente. A ce propos, on pourrait dire que si les artistes ont une vocation, les critiques, eux, ont une mission. Ritter deviendra ainsi l'un des initiateurs de l'œuvre du peintre bâlois en France. Par exemple, le Sâr Péladan découvre Böcklin à Bâle grâce à Ritter: «Cette campagne Böcklinienne d'autrefois, il faut en conserver quelques échos fussent-ils doubles ou triples; car cette campagne est ma gloire. J'en suis plus fier encore que d'avoir le premier révélé en France le nom de Mili Balakirew [1837–1910, compositeur russe].»⁵¹ Ritter n'a d'ailleurs qu'un regret: «ne pas avoir pu être un des fanatiques de ce Richard Wagner aujourd'hui pollué comme Raphael par l'admiration des multitudes inférieures!»⁵².

Les critères de valeur du critique reposent donc sur la notion de *rupture*, une notion qu'il résume dans un article consacré à Böcklin en 1901:

«Lui [Böcklin] et peut-être Segantini, tout différents qu'ils soient l'un de l'autre, ont entre autre choses ceci, mais ils l'ont en commun, d'être chacun en leur genre un défi brutal jeté à la fois aux notions ordinaires que les Académies transmettent du développement artistique en quelque sorte légal, et aux notions que livrent sur la compréhension moderne de l'art nos peintres contemporains.»⁵³

De tels artistes véritablement *hors-la-loi*, en rupture avec leur temps et avec l'ordre conventionnel de l'art, se situent par conséquent en dehors de la nature humaine (Ritter parle de «l'anormale et presque monstrueuse individualité» de Böcklin⁵⁴). Ils sont autres et en avance sur leur temps. Le critique d'avant-garde, semblable à un oracle, prétend les comprendre *naturellement* alors même que la fascination qui entraîne

lectuels et politique en Suisse romande au début du siècle, Lausanne, Société d'Histoire de la Suisse romande, Editions d'En bas, 1993.

50 Ritter, William: *Edmond de Pury*, op. cit., p. 61–62.

51 Ritter, William: *Arnold Böcklin*, op. cit., p. 34.

52 *Ibid.*, p. 33.

53 Ritter, William: «Arnold Böcklin. In memoriam», dans *Etudes d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 439–440 (repris de *La Semaine littéraire*, 16. 2. 1901).

54 *Ibid.*, p. 442.

un Ritter vers un Böcklin repose sur le partage d'acquis culturels communs et de dispositions sociales que l'on pourrait résumer en un mot: l'aristocratie ou l'élitisme. Comprendre ces artistes d'exception («qu'à force d'aimer et d'admirer j'ai le droit d'appeler *miens*»), les étudier, c'est un peu les posséder en partageant une partie de leur mystère. De fait, le critique est enclin à s'identifier *naturellement* à la lutte de l'artiste pour la reconnaissance et tend à privilégier les œuvres hermétiques, comme *Vita somnium breve*, la célèbre toile du peintre bâlois (fig. 10). Pour que cette osmose produise ses effets, il faut que le critique perçoive chaque œuvre comme une révélation, qu'il ait le sentiment d'être élu, et, par conséquent, d'appartenir à une élite.

Comme tout écrivain d'art contemporain, Ritter vit un dilemme constant, car le privilège de cette communion artistique, de cette «étroite des âmes», pour reprendre une expression qui lui est chère, est menacé par son rôle même de critique d'art, c'est-à-dire d'apôtre, de divulgateur, de vulgarisateur. En effet, si son prosélytisme porte ses fruits, l'admiration populaire risque aussitôt de corrompre la jouissance élitiste de l'œuvre. C'est pourquoi il déclare que le choix d'artistes qu'il défend peut changer, «surtout si comme les préraphaélites ils tombaient trop dans le domaine de l'admiration publique»⁵⁵.

Voilà pourquoi, dans un article nécrologique de 1901 consacré à Böcklin, Ritter, de manière psalmodique, s'emploie à répéter que le maître n'est pas celui que l'on croit, qu'il garde en lui-même un mystère indicible que le critique perçoit dans les yeux du maître, un jour, au cours d'une promenade dans son jardin florentin. Il est alors témoin de «l'étincelle électrique d'une imagination subite, de quelque chose qui aurait dû être, qui eût été aux jours de vigueur et de santé un tableau; et qu'elle était exacte en effet ma divination de l'essence en même temps primordiale et universelle de cette vision mort-née au fond de ses yeux tragiques»⁵⁶. Cette affirmation illustre le besoin de mystère qui anime Ritter. Ce besoin non seulement est au cœur de l'approche symboliste de l'art, mais aussi de ses convictions religieuses, de son mysticisme catholique, de son obsession wagnérienne de l'initiation.

Autrement dit, le militantisme de Ritter en faveur de Böcklin dans les années 1890, puis sa lutte contre le hodlérisme quinze ou vingt ans plus tard, diffèrent sur un point essentiel. En effet, après 1900, le critique se retrouve dans le camp des conservateurs: son combat devient d'arrière-

55 Ritter, William: *Arnold Böcklin*, *op. cit.*, p. 81. Ces artistes sont bien sûr Böcklin, mais encore «Edmond de Pury, Joseph Sattler, Eugène Grasset, Giovanni Segantini, Hans Thom, Hans Sandreuter, et les cinq grands préraphaélites».

56 *Ibid.*, p. 448.



Fig. 10. Arnold Böcklin: *Vita somnium breve*, 1888, détrempe sur bois, 180×114,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

garde. Par exemple, face à l'œuvre d'Edvard Munch, en 1905, il a l'impression de visiter un «musée tératologique» qui le plonge dans l'horreur et la perplexité. «C'est la cacophonie des moyens au service de la cacophonie de la modernité», résume-t-il tout en glissant: «Bouguereau [...] est-il vraiment une pire calamité?»⁵⁷ En 1917, à l'occasion de l'exposition nationale des beaux-arts de Zurich, il reconnaît combien le fossé s'est creusé entre lui et la nouvelle génération, ces «éléments dits avancés». D'où la proposition suivante:

⁵⁷ Ritter, William: «Edvard Munch», *Etudes d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 81–122 (l'étude est datée «Prague, mars 1905»).

«J'estime que désormais les expositions devraient être partout tenues en partie double, avec double jury, l'un vieux jeu, l'autre avancé et chacun endossant toute la responsabilité de sa partie, mais uniquement de celle-ci.»⁵⁸

Il s'agit d'un constat de divorce entre deux esthétiques, entre deux générations, celle des années 1890 et celle des nouvelles avant-gardes. Ritter, qui s'est toujours ingénié à marquer sa différence, à prendre ses distances pour devancer le jugement du public est en effet demeuré fidèle à ses anciens choix artistiques. Autrement dit, les positions assez progressistes qu'il occupait à ses débuts sont devenues conservatrices du seul fait qu'à la génération et à l'esthétique symbolistes ont succédé d'autres acteurs de la modernité. En deux mots, Ritter a «mal vieilli» dans le champ artistique.

Les enjeux de la distinction

S'il fallait trouver un mot pour résumer le personnage de Ritter, sa vie, ses stratégies, ce serait celui de *distinction*, dans les deux sens du terme – démarcation d'une part, et supériorité d'autre part. La personnalité de William s'est en effet modelée à partir du sentiment de sa différence, à tous les niveaux: *confessionnel* puisqu'il affiche volontiers ses convictions catholiques dans la Neuchâtel protestante; *esthétique*, puisqu'il prend à rebrousse-poil les jugements les plus autorisés sur Robert ou sur Hodler; *culturel*, dans sa fascination pour le monde germanique et en particulier pour l'univers slave, alors que la Suisse romande n'a d'yeux que pour Paris; *géographique*, au sens où il assume le rôle du cosmopolite, de l'étranger, par rapport à son milieu d'origine, tout en souffrant de son exil⁵⁹; *sexuel*, à travers ses relations amoureuses, plus ou moins platoniques, avec de jeunes hommes, fréquentations très mal vues, qui sont à l'origine de son exil (fig. 11).

Surtout, Ritter affirme sa différence au niveau *social*, dans la présentation de soi-même. Il se crée en effet une *persona* distinguée, aristocratique, en accord ses choix esthétiques. Or, on ne peut comprendre cette

58 «L'Exposition de Zurich prouve une fois de plus en tous ses éléments dits avancés, combien il est plus facile d'imiter Greco que Vélasquez, Cézanne que Besnard, Marées que Klimt; de dessiner des membres en zeppelin ou en cosse de baguenaudier que de délinéer avec la pureté d'Ingres ou de modeler avec la noblesse de Gleyre» (Ritter, William: «L'Exposition nationale des Beaux-Arts à Zurich», dans *La Semaine littéraire*, 23. 6. 1917, p. 299).

59 «[...] je suis un *sauvage*, bourru, brutal et misanthrope au possible. J'ai quitté Paris et suis venu à Vienne afin d'y travailler sans voir personne et afin d'être plus près de mes chers pays roumains et yougoslaves. [...] Je parle à peine allemand, et tout visage nouveau me cause un insurmontable effroi [...] (l.a.s de W. Ritter à Zuccari, Anna Radius, 6. 12. 1896, dans: *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Oggiono, Lecco, Cattaneo, 1985, p. 730).

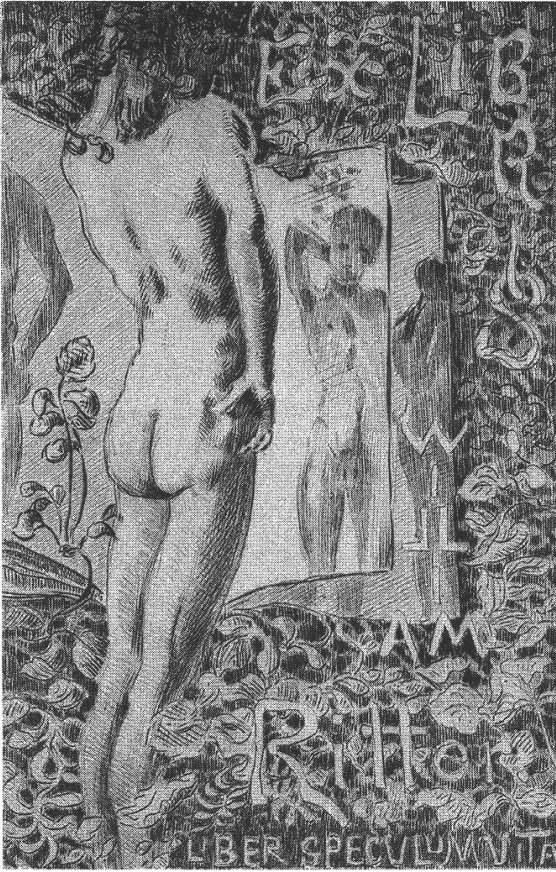


Fig. 11. William Ritter: *Ex Libris*, eau-forte, 13,5x8,7 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville.

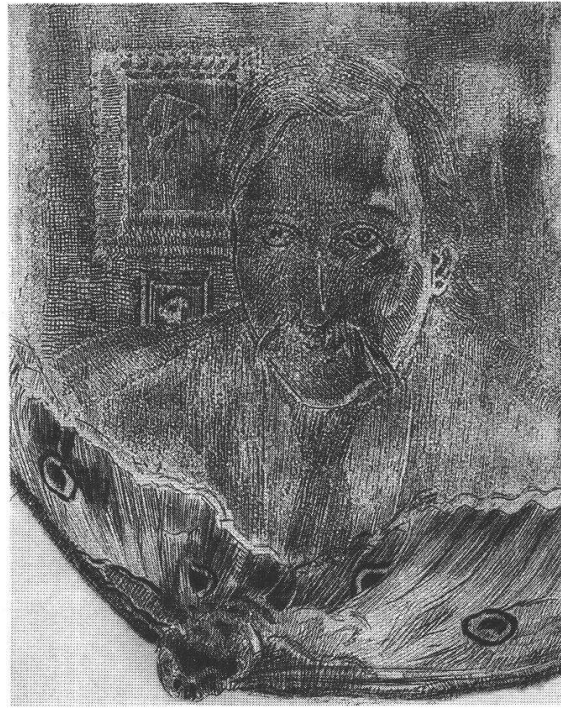


Fig. 12. William Ritter: *Autoportrait*, 1902, eau-forte, 14x11,2 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville.


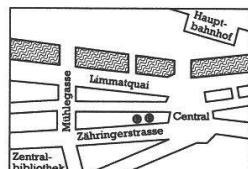
manière d'être sans se référer à son père ingénieur et en particulier à un événement crucial: la faillite de 1875. Sur le moment, le petit William, qui n'a que huit ans, ne réalise pas ce qui se passe. Ce n'est qu'après-coup que la ruine familiale prendra pour lui valeur de tragédie et que son audacieux père fera figure de héros⁶⁰.

Il ne restera plus au fils que l'imagination de ce qu'aurait pu être son existence sans la ruine de son père. Le sentiment du déclassement est d'autant plus aigu à Neuchâtel où subsiste une puissante aristocratie – celle des de Meuron ou des de Pury – étroitement liée aux institutions artistiques et à la politique culturelle locales. William adolescent fréquente en effet les fils de ce patriciat protestant auquel il veut s'ajuster et dont il jalouse le standing. Ce rêve de reconquête sociale développe en lui un arrivisme certain. C'est pourquoi il va reprendre à son compte les ambitions sociales de son père qui, par le biais de sa collection de tableaux anciens, s'était acheté des lettres de noblesse. Seulement, Wil-

⁶⁰ Ritter, William: *D'Autrefois*, Neuchâtel, Attinger, 1914, p. 242.

liam va transposer cet arrivisme bourgeois dans le champ culturel. L'entreprise éditoriale de «L'art en Suisse» reproduit en quelque sorte l'œuvre de Guillaume et son échec. Parallèlement, le wagnérisme affiché du Neuchâtelois, son militantisme en faveur des arts symbolistes et décadents lui permettent de se placer habilement et de fréquenter d'égal à égal les milieux les plus exclusifs ou mondains de l'Europe littéraire, musicale et artistique, de créer des réseaux de connaissances et de reconnaissance. Par le biais de l'exercice de la critique journalistique, il jouit en effet d'un pouvoir spécifique et d'un capital social qu'aucune autre carrière ne pouvait offrir en si peu de temps, et à si peu de frais.

Le goût de la *distinction*, qui est à la fois nécessité intime et stratégie sociale, a favorisé chez Ritter une propension à la théâtralité, aux jeux de rôle. Son homosexualité, son exil forcé et surtout l'écart entre sa position réelle (que l'on songe à la médiocrité de sa situation économique) et le rêve de noblesse qui l'anime vont exacerber son ressentiment, son narcissisme et son profond malaise existentiel (fig. 12). Car derrière les coups de théâtre polémiques, derrière les poses du mondain cosmopolite, derrière le masque hautain du détachement se trouve un homme qui vit sa différence, à tous égards, comme un choix mais aussi comme un martyr, comme un destin tragique, hanté sa vie durant par le fantasme de ce qui aurait pu être.

		KLIO Buchhandlung und Antiquariat von der Crone, Heiniger Linow & Co.	
		Geschichte	
Fachbuchhandlung für Geschichte mit fachspezifischen Dienstleistungen und umfangreichem Sortiment		Philosophie	
		Soziologie	
Buchhändlerisch und wissenschaftlich ausgebildetes Personal		Politologie	
		Ethnologie	
Zudem An- und Verkauf antiquarischer Bücher		Dritte Welt	
		Germanistik	
		Belletristik	
KLIO Buchhandlung Zähringerstrasse 45 Postfach 699 CH-8025 Zürich 1	KLIO Antiquariat Zähringerstrasse 41/45 Postfach 699 CH-8025 Zürich 1		Tel. 01 251 42 12 Fax 01 251 86 12 klio-zuerich @dm. krinfo.ch