

PATRICK SCHAEFER



L'AULA DU PALAIS DE RUMINE

LE DÉCOR
DE LOUIS RIVIER

Couverture: Vue d'ensemble de l'Aula du sud au nord; derrière la chaire, le panneau de la Science. Photo Charles Page.

L'AULA DU PALAIS DE RUMINE

LE DÉCOR
DE LOUIS RIVIER

ÉTUDES ET DOCUMENTS
pour servir à l'histoire de
l'Université de Lausanne

XVI

PATRICK SCHAEFER

L'AULA DU PALAIS DE RUMINE

LE DÉCOR
DE LOUIS RIVIER



UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
1987

Remerciements

Je tiens à adresser mes vifs remerciements à toutes les personnes qui ont répondu à mes demandes de renseignements et m'ont aidé dans ce travail.

Mes remerciements particuliers s'adressent à la famille de Louis Rivier, qui a généreusement communiqué tous les documents dont elle disposait; au Professeur François Lasserre, qui dirige cette collection, pour ses nombreux conseils et corrections; au Département des travaux publics et à M. Dresco; à M. Kolecek; à M. Dario Gamboni; aux Archives cantonales vaudoises; au Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale; aux Archives de la ville de Lausanne; au Musée historique de l'Ancien Evêché et à M. Pierre Chessex; enfin et surtout à M. Charles Page, qui a mené à bien, de façon remarquable, le difficile relevé photographique des peintures de l'Aula.

CHAPITRE PREMIER

Les principaux protagonistes

L'Université et le Palais de Rumine

Le décor de l'Aula de l'Université qui fait l'objet de cette monographie s'inscrit dans la continuité de deux événements qui furent étroitement liés: la transformation du statut de l'Académie de Lausanne en Université et la construction du Palais de Rumine.

Les monographies publiées à l'occasion du 450^e anniversaire de l'Académie illustrent de multiples aspects de l'histoire de la Haute école. On se contentera ici de rappeler quelques éléments chronologiques¹.

L'Académie est créée en 1537 par les Bernois pour dispenser un enseignement théologique assurant la formation des pasteurs. Il faudra attendre 1837-1838 pour que cette primauté absolue de la théologie soit battue en brèche. On affirme alors que l'Académie doit former des personnes qui assumeront des carrières pour lesquelles une instruction supérieure est nécessaire. Trois facultés y pourvoient: théologie, droit, lettres et sciences réunies. En 1853, on crée l'Ecole spéciale de Lausanne, qui prépare les personnes se destinant aux métiers de l'industrie (ingénieurs). Cette Ecole est rattachée à l'Académie en 1869, lorsqu'une nouvelle loi fixe à cinq le nombre des facultés: théologie, droit, lettres, sciences et faculté technique.

En 1879, la Confédération édicte un règlement sur la profession médicale. L'Académie de Lausanne, pour rester au niveau des autres hautes écoles suisses, doit créer une faculté de médecine et acquérir le statut d'Université. Cette éventualité était envisagée depuis plusieurs années, elle allait de pair avec l'agrandissement des locaux de l'Ancienne Académie ou la construction d'un nouveau bâtiment.

Or, en 1871, une somme importante avait été léguée à la Ville de Lausanne par Gabriel de Rumine (1842-1871). Cette somme, après avoir reposé quinze ans, devait être affectée à la construction d'un bâtiment d'utilité publique. En 1886, une commission fut constituée pour réfléchir

¹ Toutes les informations sur l'histoire de l'Académie présentées ici proviennent de l'ouvrage d'Henri Meylan, *La Haute Ecole de Lausanne 1537-1937*, Lausanne 1937.

à l'affectation du legs de Rumine. En 1888, une convention fut signée entre la Ville et le canton; elle permettait la transformation de l'Académie en Université. La nouvelle Université fut fêtée au printemps 1891. Entre-temps, un concours international avait été organisé pour la construction d'un bâtiment aux fonctions multiples: il devait abriter l'Université, mais aussi la Bibliothèque et les collections scientifiques et artistiques du canton. On prévoyait également la construction d'un second bâtiment près de l'Académie².

En l'absence d'un premier prix, le second prix fut attribué à l'architecte lyonnais Gaspard André (1840-1896). Le projet appelé «Taureau Farnèse» correspondait pour l'essentiel au bâtiment qui occupe aujourd'hui la place de la Riponne. Après de nombreux débats et atermoiements, les travaux débutèrent en 1898 et furent achevés à la fin de l'année 1903. Les premiers occupants emménagèrent en 1904, mais l'inauguration officielle du bâtiment eut lieu en novembre 1906, les aménagements extérieurs ayant été retardés en raison de difficultés financières (fig. 1).

On ne reviendra pas sur les polémiques qui accompagnèrent la construction de l'édifice. On rappellera toutefois que le projet manqua évoluer tout différemment en 1894, lorsque Jean-Jacques Mercier-Marcel offrit un terrain aux Toises, sous la campagne de Mon-Repos, pour que l'on puisse y construire le musée des beaux-arts. Cette offre venait après la publication, en 1893, d'une plaquette par deux médecins lausannois qui critiquaient le gigantisme du projet de palais et s'opposaient aux affectations multiples du bâtiment. Celui-ci, en effet, malgré ses dimensions considérables, était trop petit avant même d'avoir été construit³. La proposition de l'industriel lausannois fut sérieusement envisagée et l'architecte, consulté. Ce dernier s'opposa vigoureusement à l'éloignement des musées de l'Université, car il les considérait comme un complément indispensable à l'enseignement. Dans une lettre du 17 janvier 1895, il énumère les raisons de son opposition et insiste en particulier sur les faits suivants:

«(...) C'est l'éloignement de la sculpture antique que, de plus en plus, je vois considérer au point de vue historique comme un utile instrument d'instruction et qui me paraîtrait devoir faire intimement partie des collections destinées à l'enseignement. En l'éloignant ainsi, on prendrait le contre-pied de ce qui se fait ailleurs (...) je me demande au risque de sortir de mon rôle, pourquoi en

² Sur le Palais de Rumine, voir *Bulletin de la Société vaudoise des ingénieurs et architectes*, 1890, pour le concours; Charles Melley, «Le Palais de Rumine à Lausanne», in *Bulletin technique de la Suisse romande* 32, n° 23 et n° 24, 1906; François Chanson, «Le Palais de Rumine à Lausanne: un édifice moderne» in: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 40, 1983, pp. 40-59.

³ E. Bugnion et E. de Cérenville, *Le fonds de Rumine et l'Université, examen du projet municipal et propositions nouvelles*, Lausanne 1893.



Fig. 1. — Le Palais de Rumine est achevé en 1904. Sur ce document, qui doit dater de 1905, seules sont encore en construction les colonnes qui flanquent l'entrée et la pergola. La Ville avait souhaité que l'on renonce à ces compléments décoratifs, ainsi qu'au décor de l'Aula. Le canton exigea la construction des colonnes et de la pergola, mais accepta le report du décor de l'Aula. Musée historique de l'Ancien-Evêché (collection Vieux-Lausanne), photo Delessert.

ce cas, enlever les Beaux-Arts, lorsque ni l'éclairage des laboratoires, ni l'enlèvement de la neige, ni l'insuffisance du terrain, — inconvénients signalés — ne sont un obstacle à leur maintien et lorsque l'économie y trouverait son compte⁴»

Ainsi cette proposition fut écartée pour une raison idéologique, on tenait à voir rassemblées sous un même toit toutes les formes du savoir, mais aussi pour une raison économique, car la proposition Mercier impliquait la construction de deux bâtiments de grande dimension.

On constatera que si l'industriel lausannois vit ainsi sa proposition rejetée, son fils fut plus heureux lorsqu'il offrit de financer le décor de l'Aula. Ce décor était prévu dans les plans de l'architecte, mais des raisons financières avaient entraîné son renvoi.

⁴ Archives cantonales vaudoises (ACV), K XIII 283. 1. Lettre de Gaspard André du 17 janvier 1895.

La transformation de l'Académie en Université et la construction du palais de Rumine avaient été des opérations de prestige qui devaient assurer à Lausanne un statut équivalent à celui des autres villes universitaires suisses. Le but de l'opération était également de favoriser la venue des étrangers dans la ville. Avant la Première Guerre mondiale, en effet, les deux tiers des étudiants étaient d'origine étrangère; on s'assurait ainsi un tourisme de longue durée.

C'est dans ce contexte de prestige et d'ouverture vers l'extérieur que s'inscrira la décoration de l'Aula qui fait l'objet de cette étude.

Louis Rivier (1885-1963), repères biographiques

Louis Rivier est né à Bienne en 1885. Son père, William Rivier (1852-1934), était le pasteur de l'Eglise libre de cette ville. L'artiste appartient à une famille venue de France après la Révocation de l'Edit de Nantes, famille qui comptait déjà plusieurs universitaires et joua un rôle déterminant dans la constitution de l'Eglise libre vaudoise en 1847⁵.

William Rivier entretenait d'excellents rapports avec le peintre Paul Robert (1851-1923), qui jouait un grand rôle dans l'Eglise libre biennoise. Louis Rivier découvrira très tôt les œuvres de cet artiste, en particulier les toiles qui devaient décorer l'escalier du musée de Neuchâtel. On rappellera que Paul Robert était considéré comme l'un des principaux artistes suisses pendant la dernière décennie du siècle passé. Peu porté aux études, Louis Rivier décide très rapidement de se consacrer à la peinture et commence par copier les œuvres de Paul Robert⁶. De 1904 à 1906, il séjourne à Paris et travaille dans l'atelier du peintre Jean-Paul Laurens. Il faut relever que la période de formation de Louis Rivier a été très brève et qu'il est avant tout un autodidacte, ce qui le distingue des peintres formés dans la tradition académique du XIX^e siècle. Dans le milieu protestant très pratiquant et actif auquel l'artiste appartenait, la peinture devait avoir une fonction et des qualités bien précises. Celles-ci sont clairement indiquées dès le début de sa carrière. Lors du séjour parisien de Louis Rivier, son père lui écrit le 16 janvier 1905 :

« (...) Je pense que tu as raison de ne pas adopter la facture d'autrui et comme le brossage grossier qui est à la mode aujourd'hui m'est plutôt antipathique, je suis heureux que tu t'en abstiennes. Je crois comme toi que l'intensité du senti-

⁵ Richard Heyd, *Rivier*, Neuchâtel et Paris 1943; Dario Gamboni, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985. Cf. en particulier pp. 149-151 la liste des textes et articles consacrés à Louis Rivier.

⁶ Rivier a toujours considéré Paul Robert comme son maître et lui consacrera une biographie: *Le peintre Paul Robert*, Neuchâtel - Paris 1927.

ment et de l'émotion du peintre prime les questions de facture à condition pourtant que le dessin soit juste. Il faut que l'artiste choisisse la facture qui lui permet de rendre avec le plus de netteté et de force son émotion et de dire le plus distinctement ce qu'il veut dire. Si cette facture est avec cela agréable à l'œil tant mieux, si elle est déplaisante tant pis, entre les deux je préfère la plus agréable. J'ai surtout peur des trucs d'atelier qui dispensent de l'effort consciencieux et du travail sérieux et acharné (...)»⁷.

Les lignes de la carrière d'un peintre protestant sont ici clairement marquées : « travail sérieux et acharné », « dire le plus distinctement ce qu'il veut dire ». Louis Rivier suivra cette direction rigoureusement. Très tôt il s'intéresse aux primitifs flamands. En 1909, il voyage en Belgique pour les étudier ; le 4 décembre 1909 il écrit à sa sœur Blanche :

« (...) Ici au musée de Bruxelles, j'ai été de nouveau saisi par les primitifs flamands (*sic*) bien qu'ils y soient assez mal représentés. Il y a entre autres un portrait de Memling qui est un pur chef d'œuvre. Quant aux Rubens, à part une adoration des Mages belle de couleur et de composition, il me dégoûte (*sic*) de plus en plus, il me paraît (*sic*) d'une telle vulgarité, sans aucune belle ligne, sans belle ordonnance et souvent si médiocre dans son dessin (...)»⁸.

Ici aussi les choses sont très claires : l'admiration pour les primitifs flamands va de pair avec le dégoût pour les artistes de la Contre-Réforme.

Pour compléter ce panorama du contexte protestant dans lequel l'artiste allait affirmer sa vocation, on voudrait rappeler une nouvelle du pasteur Jules Amiguet (1867-1946), qui confiera à Louis Rivier le décor de l'église Saint-Jean de Cour. Ce texte intitulé « Tableaux vivants » fut publié en 1908⁹.

Lucius, un peintre d'un certain âge, lit un compte rendu de la *Revue d'art moderne* dans lequel on le mentionne comme amateur de talent ; il est très fâché du terme amateur. On est à la veille de Noël. On sonne à la porte, une jeune femme accompagnée de son enfant demande l'aumône. Le peintre lui donne de l'argent et une orange à l'enfant : « (...) Quand l'enfant pauvre — pour la première fois — tint dans ses petites mains rouges le fruit doré, une transfiguration de bonheur éclaira son visage, et l'on eût dit, dans les bras d'une humble madone, un petit Jésus tenant en sa main le globe de l'univers, ainsi que les images de dévotion aiment à le

⁷ Archives Louis Rivier (ALR). Lettre de William Rivier à Louis Rivier du 16 janvier 1905.

⁸ ALR. Lettre de Louis Rivier à sa sœur Blanche du 4 décembre 1909.

⁹ Le pasteur Jules Amiguet (1876-1946) publiait sous le pseudonyme de Pierre. Le recueil de nouvelles est intitulé : *C'est la vie*, Saint-Blaise, Foyer solidariste, 1908, 232 p. « Tableaux vivants » est la deuxième nouvelle du recueil, pp. 17-29. Au sujet de ce pasteur, qui appartenait à l'Eglise nationale, cf. *L'église de Saint-Jean 1913-1963*, notice publiée à l'occasion du jubilé par l'Association de l'église de Saint-Jean, septembre 1963. Cf. également Dario Gamboni, « Route ouverte, route barrée : l'art d'Eglise protestant », in catalogue *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, pp. 73-81.

représenter (...) Et cette beauté du groupe de la mère et de l'enfant frappa Lucius: une Nativité «modern style», pensa-t-il, quel beau tableau l'on ferait avec cela (...)» Le narrateur intervient alors et remarque qu'il pourrait terminer son récit en affirmant que le peintre va créer dans la nuit de Noël une œuvre géniale qui le rendra célèbre, mais il n'en est rien. Le peintre décide de renoncer à la peinture et de se consacrer à la charité pour provoquer des «tableaux vivants»: «Adieu les images; à moi les réalités», se dit-il.

Cette nouvelle ne condamne pas l'art en tant que tel, mais l'art qui «ne sert à rien». Face à ce contexte, l'objectif de Louis Rivier sera de prouver que son art «sert», qu'il est au service d'une cause. Pour lui, l'art ne saurait être un plaisir ou un jeu, il doit transmettre un message, message religieux et message d'effort et de travail, de bonnes valeurs protestantes. Cette problématique de la légitimité de l'art qui est constamment latente en pays protestant explique l'activité débordante que Louis Rivier va déployer, en particulier pendant la décennie qui nous intéresse. Après une période d'études réduite au minimum, il s'est immédiatement attaqué à une peinture murale en décorant l'église de Mex en 1908. Ce décor lui valut un premier succès et de solides soutiens. Il réalise également une série de panneaux destinés à décorer la salle à manger du château de Pradegg à Sierre. Dès 1911, il conçoit le projet de décor pour l'Aula. En 1913 et 1914, il décore l'église Saint-Jean de Cour; le peintre a également contribué au plan de l'édifice, dessiné les vitraux et la chaire. De 1915 à 1923, il se consacrera essentiellement au décor de l'Aula. Pendant cette période de 1913 à 1924, il exécute des projets pour plus de quarante-cinq vitraux¹⁰. D'autre part, il a une activité de portraitiste importante, fait d'autres peintures de chevalet: paysages et compositions mythologiques ou religieuses. De plus, il enseigne dans l'Ecole d'art créée par la famille Mercier.

On le voit, il ne voulait en aucune façon apparaître comme un amateur, mais au contraire faire de la peinture un véritable gagne-pain.

Soutiens intellectuels au décor de l'Aula

Après cette première présentation de Louis Rivier, on voudrait envisager ici quels soutiens, quels encouragements l'artiste a reçu dans son action. En effet, une entreprise aussi considérable que le décor de l'Aula ne s'explique pas sans de solides appuis intellectuels et matériels. On commencera par les premiers.

¹⁰ ALR. «Les vitraux de Louis Rivier», article de Georges Bonnard paru dans la *Gazette de Lausanne* du 22 septembre 1924.

On peut, certes, donner des explications générales; ainsi était-ce l'usage au XIX^e siècle de décorer les bâtiments publics de peintures murales soulignant la fonction du lieu. On peut également se référer aux tendances historicistes très bien implantées au début de notre siècle. Mais on voudrait ici trouver des explications plus précises, en examinant les soutiens et les encouragements que Louis Rivier a reçus dans le milieu qui était le sien.

Comme on l'a mentionné dans le chapitre biographique, Louis Rivier vouait une admiration sans limite au peintre Paul Robert, qu'il considérait comme un modèle et une référence. Cette admiration paraît bien exagérée aujourd'hui et on l'attribuerait volontiers à des sympathies familiales, filiales presque. Il est toutefois intéressant de noter qu'en plus des collectionneurs et des commandes officielles obtenues par Paul Robert, cet artiste avait suscité l'enthousiasme d'un historien d'art qui lui consacra en 1906 un article dans la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts*:

«L'éclosion de la première œuvre du grand art dans un pays de l'Europe constitue un événement digne de remarque dans les fastes de l'histoire; il y a là quelque chose de solennel, qui invite au recueillement, et nul ne s'étonnera du trouble que j'éprouvai, voici quelque seize ans, lorsque se découvrirent à moi, dans l'atelier de Paul Robert, au Ried près de Bienne, les trois grands panneaux, alors inachevés, qui parent aujourd'hui l'escalier du musée de Neuchâtel¹¹.»

L'auteur de ces lignes tonitruantes était un compatriote de Böcklin, ce n'était pas un critique d'art en mal de copie. Il s'agissait d'Henry de Geymüller (Vienne 1839 - Baden-Baden 1909), issu d'une vieille famille bâloise. Il est considéré comme l'un des premiers historiens de l'architecture au sens moderne du terme et ses publications sur l'architecture de la Renaissance italienne et française en faisaient une sommité européenne¹². Il était très lié avec Jakob Burckhardt¹³. Ayant passé son enfance à Lausanne, il conserva des relations dans cette ville et y séjourna régulièrement tout au long de sa vie. Il participa à l'étude des monuments de la région: l'église de Saint-Sulpice, le château de Chillon,

¹¹ Henry de Geymüller, «Les peintures de Paul Robert dans l'escalier du Musée de Neuchâtel», *Gazette des Beaux-Arts* 1906, 2, pp. 14-21. Pour une présentation d'ensemble des personnalités et des courants d'idées en Suisse romande au début du XX^e siècle, l'ouvrage de base reste celui d'Alfred Baechtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne 1963.

¹² Citons parmi les principales publications de Geymüller: *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome par Bramante, Raphaël, Fra Giocondo*, Paris 1875-1880; *Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre*, Paris 1887. On trouve une bibliographie assez complète (où ne figurent toutefois pas les travaux concernant Lausanne, cités note 14) dans *Architektur und Religion*, Basel 1911, ouvrage posthume.

¹³ Leur correspondance a été publiée en 1914: *Jakob Burckhardt, Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller*, mit einer Einführung über Heinrich von Geymüller, München 1914. Geymüller a contribué pour les questions d'architecture au célèbre *Cicerone* publié par Burckhardt.

l'église Saint-François à Lausanne et la cathédrale de cette ville. Au sujet de ce dernier monument, il attaqua violemment les conceptions de Viollet-le-Duc¹⁴. Parmi ses très nombreuses publications, l'article de la *Gazette des Beaux-Arts* est le seul qu'il ait consacré à un artiste contemporain. Cet article saluait des relations établies avec celui-ci depuis seize ans au moins, il montrait que son auteur n'était pas uniquement un historien d'art et un théoricien de la restauration des monuments, mais qu'il avait également un certain nombre d'idées sur le monde et sur l'art en particulier. H. de Geymüller était un protestant très engagé sur le plan religieux¹⁵, d'autre part il vouait une admiration sans limites à la Renaissance et considérait que celle-ci n'avait pas encore dit son dernier mot. Ces différents éléments, engagement religieux, article consacré à Paul Robert, attente d'une nouvelle Renaissance, sont suffisamment proches des idées et des réalisations de Louis Rivier pour qu'on les examine plus en détail. Certes, rien n'indique qu'il y ait eu des contacts directs entre les deux personnes, mais Rivier ne pouvait ignorer l'article de la *Gazette des Beaux-Arts*. D'autre part, les idées de Geymüller furent publiées dans un petit ouvrage posthume, intitulé *Architektur und Religion*, Bâle 1911¹⁶, auquel il vaut la peine de s'attarder. L'auteur y pose en principe que l'art grec est le premier art de portée universelle, à l'opposé de l'art égyptien ou indien. S'il ne cache pas une certaine admiration pour l'art gothique, il s'en prend à ceux qui, selon lui, lui vouent une admiration exagérée¹⁷:

«Nichts scheint mir irrtümlicher als die Ansicht Viollet-le-Ducs, dass alles in diesem Stile von der Logik und der Vernunft ausgehe. In der Tat, nichts ist unlogischer und technisch unvernünftiger für das Klima der Länder, in denen sie entstand und einheimisch wurde, als die Gotik...»

¹⁴ *La nouvelle flèche de la cathédrale de Lausanne*, Bâle 1873. Les autres publications concernant Lausanne et le canton de Vaud méritent d'être citées ici; elles prouvent que Geymüller portait un vif intérêt à notre région et qu'il y était réellement implanté, que par conséquent ses idées ont pu exercer une influence; *L'emplacement du tribunal fédéral*, lettres au Conseil fédéral suisse et au Conseil communal de Lausanne, Lausanne 1880; *Alexandre Vinet: quelques lettres inédites et souvenirs de deux amies bâloises*, Baden-Baden, Lausanne 1901; *Le Château d'Ouchy, notes, croquis et plans* (manuscrit); *Eglise de Saint-Sulpice: procès-verbaux, rapports, notes et croquis* 1880 (manuscrit); *Rapport sur l'église Saint-François, notes, plans et croquis*, vers 1880 (manuscrit). Pour l'histoire de la restauration des monuments, cf. Albert Knoepfli, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen*, Institut suisse pour l'étude de l'art, Jahrbuch 1970/71, Zurich 1972; Marcel Grandjean, «Jalons pour une histoire de la conservation des monuments historiques vaudois jusqu'à Viollet-le-Duc», in: *Revue historique vaudoise*, pp. 71-97; Claire Huguenin, «Chillon au XIX^e siècle et les premiers travaux d'Albert Naef», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, XXXIII, 1984, 4, pp. 391-397.

¹⁵ Lettre de Paul Robert à Léon Berthoud du 19 novembre 1890, qui fait allusion à la visite du baron de Geymüller. Archives de M. Marc Robert, Neuchâtel.

¹⁶ On relèvera que le fils d'Henry de Geymüller, Max (1871-?) se consacra à la peinture et fut l'élève de Luc-Olivier Merson et de Jean-Paul Laurens au cours des années 1890. (Rappelons que c'est chez ce dernier que Louis Rivier étudiera quelques années plus tard.)

¹⁷ *Architektur und Religion*, Basel 1911, pp. 60-61.

Il attaque aussi ceux qui voient dans l'arrivée de la Renaissance au nord des Alpes une atteinte, une mise en cause du génie national¹⁸:

«Am Schlusse dieser Übersicht muss ich noch auf ein anderes Vorurteil gegen die Renaissance auf's entschiedenste Front machen. Ich meine eine von vielen französischen und deutschen — und vielleicht auch noch von anderen nordischen Gelehrten — geteilte Ansicht, die von patriotischen oder chauvinistischen Gefühlen irregeleitet, das Eindringen der Renaissance in ihre Heimatländer als ein Unglück und als Störung der nationalen Weiterentwicklung der Kunst ansehen wollen.»

(L'un des historiens de l'art auquel Geymüller ne pouvait manquer de se référer était Hippolyte Taine: sa *Philosophie de l'art*, sur laquelle nous reviendrons en étudiant la réception du décor de l'Aula, exerçait une influence incontestable en Suisse romande.)

Pour Geymüller, la Renaissance est la synthèse de l'art grec et de l'art gothique, synthèse qui est une source d'inspiration inépuisable. C'est la raison pour laquelle il considère que son époque vit encore une phase de cette Renaissance¹⁹:

«Mit der Renaissance gelangen wir zum letzten der christlichen Stile; mit ihm beginnt das moderne Zeitalter und wir leben jetzt noch in einer Phase dieses Stils. (...) Mit allen diesen Eigenschaften verfügt die Renaissance über sämtliche Mittel religiöser Wirkung, welche die aufeinanderfolgenden christlichen Stile entwickelt haben; sie ist dadurch fähig, der christliche Stil par excellence zu sein.»

Bien qu'aucune relation directe autre que la lecture de l'article sur Robert ne soit prouvée entre Geymüller et Rivier, il existe des points communs troublants dans les prises de position de ces deux hommes. Non seulement le souci d'un art religieux, mais aussi le refus d'un art local au profit d'un art universel. Or on sait que cette recherche du génie du lieu a vivement préoccupé les intellectuels et les artistes vaudois, en particulier l'équipe des *Cahiers vaudois*, tandis que Louis Rivier était totalement opposé à cette démarche. On reviendra sur ce point lorsqu'on étudiera la réception du décor de l'Aula. Pour l'instant, nous poursuivons l'étude du milieu et des idées qui ont pu encourager le développement de cette œuvre.

Il faut passer à un autre historien d'art, Aloys de Molin (Anzin 1861 - Lausanne 1914) (fig. 2). Selon le biographe de Louis Rivier, R. Heyd, qui tenait ses renseignements de l'artiste lui-même, c'est d'Aloys de Molin que vinrent la première idée et les premières démarches en faveur d'une décoration de l'Aula par Rivier. Fils de l'ingénieur Henri François de Molin et d'Emma Vulliemin, sa sœur était l'épouse de Jean-Jacques

¹⁸ Op. cit. note 17, p. 75.

¹⁹ Op. cit. note 17, p. 68.

Mercier, sur lequel on reviendra plus loin²⁰. Ses activités furent très diverses : professeur de grec au gymnase dès 1892, il devient en 1906 professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à l'Université ; il assumait également la charge de conservateur du musée d'archéologie et d'histoire. En 1904, il publia une histoire de la manufacture de porcelaine de Nyon. En plus de nombreux articles sur des questions d'histoire et d'archéolo-



Fig. 2. — Aloys de Molin (1861-1914). Historien d'art, archéologue et romancier, Aloys de Molin entreprit les premières démarches pour faire décorer l'Aula par Louis Rivier. Ce portrait dû à Francis de Jongh se trouve au Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire (Dep. man. BCU), Lausanne, photo Delessert.

²⁰ Il existe un fonds de Molin au département des manuscrits de la BCU, il comprend quelques documents personnels, le manuscrit très synthétique du livre sur la peinture en Suisse, des nécrologies et de la correspondance datant des études de l'auteur, mais aucune lettre pour la période qui nous concerne. On citera quelques publications : *Histoire documentaire de la manufacture de porcelaine de Nyon 1781-1813*, Lausanne 1904 ; les romans *Aegisthos*, Lausanne 1907, *Le mariage de Germaine*, Lausanne 1910, *Le penny d'or de Lutry*, Lausanne 1914. Nécrologie dans la *Gazette de Lausanne* du 1^{er} mai 1914.

gie, il est l'auteur de plusieurs romans. Mais sa grande œuvre devait être une histoire de l'art en Suisse : *Histoire de la peinture en Suisse, des origines à la fin du dix-neuvième siècle*, ouvrage orné de 400 illustrations et de 12 planches en couleurs (Lausanne et Paris, librairie Payot, 1914). La parution était prévue en 12 livraisons de 32 pages, la première paraissant le 15 avril 1914. Les trois premières livraisons seules ont été imprimées, avec une qualité de mise en page et d'illustration tout à fait remarquable. L'ouvrage est dédié à la mémoire de J. R. Rahn (1841-1912) et à M. et M^{me} Jean-Jacques Mercier pour la raison suivante :

« Encouragé par notre éditeur nous avons donné à l'illustration de ce livre une ampleur que nous n'osions pas prévoir en commençant ce travail. Nous avons trouvé en outre un appui pécuniaire important auprès de M. et M^{me} J.-J. Mercier de Molin. C'est à leur générosité que sont dues, en effet, les douze planches en couleur qui ne sont pas le moindre ornement de cet ouvrage. »

La publication fut interrompue par la mort de l'auteur. Le plan de l'ouvrage et les notes conservées au département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne permettent quelques considérations intéressantes. Il semble d'ailleurs que ses notes aient servi pour un cours donné par Aloys de Molin avant la publication proprement dite²¹.

Le fascicule 2, publié, était pour l'essentiel consacré au plafond peint de l'église de Zillis et nous reviendrons sur ce point lors de la présentation des sources possibles de Rivier (fig. 3). Une large part était faite au XIX^e siècle, qui couvrait les chapitres VII à XVII. Le chapitre XII, consacré à Eugène Burnand et aux Vaudois, commençait ainsi :

« Parmi les peintres vivants nous pouvons en revendiquer trois dans la Suisse romande qui sont au premier rang des artistes de l'Europe et qui sont presque exactement contemporains, un vaudois, Eugène Burnand qui est de 1850, un genevois, Charles Giron qui est de la même année et un neuchâtelois, Paul Robert qui est de 1851. »

Chacun de ces artistes faisait l'objet d'un chapitre. Le chapitre XV était consacré à « G. Segantini et les Tessinois » ; de Segantini, il affirmait qu'il était l'artiste suisse le plus populaire à l'époque. Le chapitre XVI était consacré à « F. Hodler, Amiet et leurs disciples ». Bien qu'il exprimât une certaine réticence à l'égard de Hodler qu'il jugeait trop schématique, de Molin envisageait de lui consacrer une planche en couleur. Le dernier chapitre était consacré à des personnalités très diverses, Karl Stauffer, Louise Breslau, Otilie Roederstein, et l'auteur pensait terminer en accordant quelques mots à Ernest Biéler²².

²¹ Cf. note 20.

²² Cf. note 20.

On voit à nouveau que Louis Rivier était soutenu par des personnes qui avaient une véritable influence. Il est intéressant de trouver chez Aloys de Molin non seulement un engagement d'historien d'art, mais aussi un encouragement à des créations contemporaines, et il avait, semble-t-il, jeté son dévolu sur Louis Rivier. On relèvera, d'ailleurs, qu'il ne pouvait ignorer les travaux d'Henry de Geymüller et que c'est par lui, peut-être, que les idées de cet historien ont pu parvenir à Rivier.

LE PLAFOND PEINT DE ZILLIS

39

cette composition décorative, c'est beaucoup plus près de chez nous, à Cluny en Bourgogne. Comme le remarque très justement M. Emile Mâle¹, les moines de Cluny sont tout pénétrés de traditionalisme oriental. Il n'est pas étonnant que cette influence se retrouve dans la décoration d'une église dépendant d'un couvent clunicien fondé par saint Mayeul (962).

LE PLAFOND PEINT DE ZILLIS

Zillis, dans les Grisons, est un beau village que l'on trouve sur la route du Splügen quand on a franchi le défilé de la *Via Mala* (alt. 933 m.). L'église est un peu en dehors du village, sur une jolie terrasse verdoyante, et c'est, sans aucun doute, à cet éloignement relatif des maisons habitées et toujours exposées aux incendies, qu'elle doit de s'être conservée, en partie, jusqu'à nous. Le chœur est une reconstruction du XVI^e siècle, datée de 1509, œuvre de l'architecte bâlois Andres Buchler. La nef au contraire n'a pas changé depuis son origine qui remonte au XI^e siècle. C'est une des rares églises de notre pays, de l'époque romane, qui ait conservé son plafond en bois. Partout ailleurs, on les remplaça dès le XIII^e siècle par des voûtes, soit que le feu les ait détruits, soit que la pourtraison fût devenue caduque.

Ce plafond est divisé en pseudo-caissons d'environ un mètre de diamètre, limités par des bordures peintes, à raison de 17 dans le sens de la longueur et de 9 dans le sens de la largeur, ce qui donne un total de 153 carrés. Tous ces caissons sont peints. La plupart ont conservé leur décoration primitive. Une vingtaine seulement ont été refaits ou restaurés ou recombinaés maladroitement avec des fragments anciens. Chaque carré est cerné d'un double encadrement, celui de l'extérieur imitant le croisement des lattes.

Les carrés du pourtour forment une zone à part, garnie entièrement d'êtres fabuleux,

¹ André Michel. Histoire de l'Art t. I. 758. Fresques de Bergé-la-Ville, Saône-et-Loire.

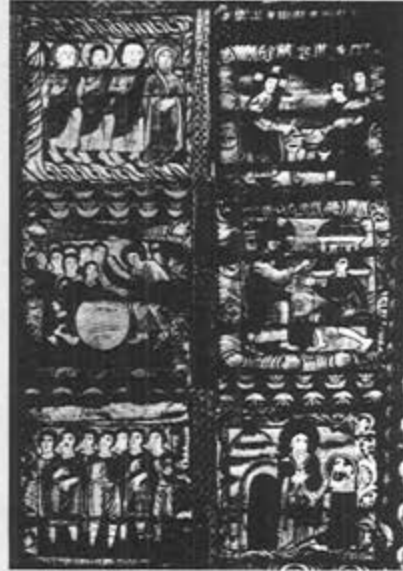


Fig. 39. — PLAFOND DE ZILLIS. 1. La sainte vierge et les apôtres. 2. Miracle de Cana. 3. L'étang de Bethesda. 4. Guérison du paralytique. 5. Groupe d'apôtres. 6. Prophète.

Fig. 3. — *L'histoire de la peinture en Suisse*, par Aloys de Molin, devait paraître en quatorze livraisons; seuls les trois premiers fascicules furent imprimés, la parution étant interrompue par la mort de l'auteur. Le fascicule 2 dont on voit ici une page était consacré à l'église de Zillis, dans les Grisons; photo Delessert.

L'histoire de l'histoire de l'art en Suisse n'est pas encore faite²³. Il est toutefois intéressant de noter que les travaux de J. R. Rahn ne sont pas restés sans échos en Suisse romande, et la peinture murale a connu au début du siècle un regain d'intérêt dont témoigne en particulier la publication de Victor H. Bourgeois : *La peinture décorative dans le canton de Vaud de l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle* (Lausanne 1910)²⁴ :

« L'opinion courante et générale, chez nous, est que le Canton de Vaud ne possède rien ou presque rien en fait de peintures murales et fresques anciennes. C'est une opinion erronée, heureusement ; mais elle n'en existe pas moins. C'est une erreur à rectifier, un tort à réparer envers notre passé.

C'est dans ce but qu'au printemps 1904 j'ai entrepris la tâche de rechercher et récolter dans nos anciens édifices du Canton de Vaud les restes de peintures murales que les siècles nous ont conservés, et l'essai que j'ai fait, aussi modeste soit-il, suffira amplement, je l'espère, à prouver l'intérêt colossal et l'utilité d'une œuvre de ce genre. »

L'ouvrage est accompagné de photographies, d'une part, et d'autre part de planches, qui sont des relevés des divers motifs décoratifs rencontrés. On devine dans cet inventaire non seulement un intérêt historique, mais également le souci de conserver et de rendre accessibles des exemples des solutions trouvées par les époques antérieures à la décoration d'un lieu public. On remarquera encore que l'ouvrage est dédié à Camille Decoppet, alors chef du Département de l'Instruction publique dans le gouvernement vaudois, qui fut l'un des principaux soutiens de Louis Rivier²⁵.

Avec ces trois exemples, Henry de Geymüller, Aloys de Molin et Victor H. Bourgeois, nous voyons d'une part que la peinture murale faisait l'objet d'un véritable intérêt en Suisse romande du point de vue historique et que d'autre part sur le plan intellectuel, il existait des personnalités qui voyaient l'avenir dans la continuité de la Renaissance et non pas du tout dans les mouvements d'avant-garde qui agitaient l'Europe entre 1900 et 1910. L'existence de ces personnalités, la diffusion de leurs idées, fût-ce dans un milieu restreint, peut seule expliquer une réalisation aussi ample que le décor de l'Aula qui fait l'objet de cette étude.

²³ L'historiographie de l'histoire de l'art en Suisse reste à faire, on citera toutefois : *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, Institut suisse pour l'étude de l'art, Jahrbuch 1972/73, Zurich 1976. Le cas de Lausanne n'est pas traité si ce n'est dans le répertoire des thèses d'histoire de l'art. On rappellera : Rahn, Johann Rudolf (1841-1912), *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich 1876.

²⁴ Victor H. Bourgeois, *La peinture décorative dans le canton de Vaud de l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle*, Lausanne 1910. Le point de départ de cet ouvrage avait été une conférence faite sur le même sujet en 1904.

²⁵ Camille Decoppet (1862-1925), membre du parti radical, avocat à Lausanne dès 1888, procureur dès 1889, conseiller d'Etat en 1901, élu au Conseil fédéral en 1912. Cf. P.A. Bovard, *Le gouvernement vaudois de 1803 à 1962, récits et portraits*, Morges 1982.

Soutiens matériels de l'entreprise

Le décor de l'Aula fut rendu possible par l'intervention de Jean-Jacques Mercier-de Molin (1859-1932) (fig. 4). Il s'engagea, en effet, à rétribuer Louis Rivier pour ce travail; on reviendra sur les détails de ce soutien en faisant l'historique de l'ensemble. On voudrait ici tenter d'esquisser un portrait de ce mécène, collectionneur lausannois, en considérant ses prises de position, ses goûts et les enjeux de son action. L'homme qui devait donner à Rivier un appui décisif était le fils de Jean-Jacques Mercier-Marcel (1826-1903), lequel fit sa fortune dans la tannerie et fut également un entrepreneur important. C'est lui, notamment, qui fit construire le funiculaire Lausanne-Ouchy et amena les eaux de Bret à Lausanne, jouant ainsi un rôle déterminant dans la modernisation



Fig. 4. — Jean-Jacques Mercier-de Molin (1859-1932). Cet industriel lausannois finança le décor de l'Aula par Louis Rivier; il fut nommé Docteur honoris causa de l'Université en 1924. Détrempe sur toile signée «Louis Rivier 1910» (la date a été effacée). Collection de l'Université, salle du Sénat, photo Claude Bornand.

et l'industrialisation de Lausanne. Comme on l'a vu plus haut, il était intervenu dans le débat sur la construction du Palais de Rumine en offrant un terrain pour que l'on puisse détacher le musée de l'ensemble.

A sa mort en 1903, son fils fit des dons considérables à la ville de Lausanne et au canton de Vaud, créant en particulier un fonds destiné à l'Université. Peu de temps après, ayant décidé de s'installer à Sierre, il fit bâtir par l'architecte genevois Alfred Chabloz²⁶ un château sur une colline dominant la ville. Cet édifice remarquable, construit avec la volonté délibérée d'être en harmonie avec les monuments de l'architecture valaisanne, sédunoise en particulier, est également une habitation confortable, munie des facilités les plus modernes: ascenseur, téléphone aux étages, chauffage central et eau courante dans toutes les pièces. Le château fut achevé en 1909. On peut mettre en relation l'enthousiasme manifesté pour l'architecture valaisanne dans ce bâtiment avec la découverte de cette région par les peintres, en particulier ceux que l'on appelle de l'École de Savièse²⁷.

Le fils de Jean-Jacques Mercier, Georges Mercier, qui se consacra à l'architecture, était un ami de Louis Rivier. Ce dernier fut chargé de décorer la salle à manger du château de Pradegg. L'accord définitif pour cette décoration fut conclu le 25 juin 1909, elle fut achevée le 16 février 1910²⁸. Il s'agit de 9 panneaux qui offrent une évocation allégorique du printemps. La part du paysage est très importante et l'influence de Paul

²⁶ Il n'a malheureusement pas été possible de retrouver de la correspondance sur le sujet qui nous intéresse dans les archives de la famille Mercier. Nous remercions M. Jacques Mercier pour ses recherches. Au sujet de Pradegg, cf. Gaetan Cassina, «L'acclimatation des styles néo-médiévaux en Valais: repérages préliminaires», in: *Renaissance médiévale en Suisse romande 1815-1914*, Lausanne 1983, p. 15.

²⁷ Michel Lehner, *Les peintres de Savièse*, Genève 1982; Bernard Wyder, *Valais-Vaud, une vie artistique partagée*, Saint-Pierre-de-Clages 1984, p. 61, mention de la salle à manger de Pradegg.

²⁸ A Pradegg on peut lire l'inscription suivante sur les peintures: «Louis Rivier peignit les 7 panneaux de cette salle à manger de mars 1908 au 14 février 1910. Les trois panneaux de cette grande paroi...» (le reste est effacé).

On donne ici la lettre de confirmation de J.-J. Mercier à Louis Rivier.

(ALR.) Lettre de Jean-Jacques Mercier à Louis Rivier du 25 juin 1909:

« Cher Monsieur,

Je vous suis très reconnaissant de votre amicale lettre du 23 arrivée hier soir aux Toises et je m'empresse de vous dire que j'accepte les conditions que vous m'indiquez. J'estime que le prix que vous avez fixé se justifie et je suis heureux que vous ayez pris l'initiative de régler cette question. Je serai charmé d'avoir ma salle à manger si bien ornée par vous, qui êtes un ancien et bon ami de mon fils Georges et je me réjouis de voir les quatre derniers panneaux et les petits intervalles sur les deux portes roulantes, qui seront aussi bien réussis que ce que vous avez déjà exécuté, je n'en doute pas.

Je pense que vous ne verrez pas d'inconvénient à signer et à dater chacun de vos sept panneaux.

Il me semble qu'il pourra vous être agréable de toucher un à compte sur votre travail et je vous remets avec ces lignes un chèque de cinq mille francs représentant la moitié de la somme totale; vous pourrez le toucher à mon bureau à votre convenance.

Recevez, mon cher Monsieur, mes biens cordiales salutations. »

Robert, très sensible dans les figures: quatre jeunes musiciennes jouant de la flûte, du violon, du luth et de la harpe et une joyeuse ronde d'enfants.

Après cette première contribution, l'intérêt de Jean-Jacques Mercier pour Louis Rivier ne se démentit pas puisqu'il offrit de financer la décoration de l'Aula (cf. plus loin). Mais Rivier n'était pas le seul objet de son intérêt. Il acquit de nombreuses œuvres d'Ernest Biéler, de Paul Robert et offrit en 1904 une toile d'Eugène Burnand, «La prière sacerdotale», à l'Etat de Vaud. Le sculpteur Edouard-Marcel Sandoz (1881-1971), qui était d'ailleurs le cousin germain de Louis Rivier²⁹, réalisa plusieurs œuvres pour le parc de Pradegg.

L'insuffisance des sources ne permet pas véritablement de saisir la conception que Jean-Jacques Mercier avait de son rôle de mécène. Une lettre de Paul Robert à Louis Rivier nous donne cependant une idée sur la façon dont a pu se constituer cette collection. Dès le 20 mai 1910, Berthe Robert, l'épouse du peintre, avait écrit à Rivier en lui signalant que son mari était sur le point d'achever une œuvre importante et en le priant de signaler le fait à J.-J. Mercier. Le 11 octobre, Robert lui communique que le prix de la toile est de Fr. 15 000.—, et le 22 mars 1911 :

« Je ne vous ai pas remercié d'avoir parlé de mon « Automne » à M^{me} Mercier. C'est ce que vous lui en avez dit qui l'a amenée chez moi au mois de décembre avec Mademoiselle sa fille et lui a fait voir ma toile d'un œil bienveillant, car celle-ci était alors encore dans une période de transition et même lorsque vous l'avez vue, elle n'était pas encore ce qu'elle est devenue dès lors. M^{me} Mercier paraissait très disposée à acquérir mon tableau, si son frère, M. de Molin, l'y encourageait, mais je n'ai pas encore pu le lui faire voir³⁰ » (fig. 5).

Cette lettre indique que Jean-Jacques Mercier semble avoir délégué à son épouse et à son beau-frère, Aloys de Molin, le soin de lui constituer une collection.

Le mécénat et la collection ne formaient pas le seul aspect des activités de soutien à l'art de la famille Mercier. Celle-ci, en effet, encouragea également le développement d'une Ecole d'art. Deux écoles privées rivales assuraient cet enseignement au début du siècle, l'Ecole d'art appliqué de Nora Gross d'une part, et l'Ecole d'art de Lausanne d'autre part. Cette dernière fut créée en 1911 et patronnée par l'industriel C. Ortlieb³¹; elle fut transformée en Ecole d'art, Société coopérative, en 1919, les locaux étant transférés dans l'ancienne tannerie des Mercier à la

²⁹ Dario Gamboni, *Louis Rivier*, op. cit., p. 92, note 43.

³⁰ ALR. Lettres de Paul Robert à Louis Rivier, le 22 mars 1911.

³¹ Ces renseignements proviennent de Jean Hugli, « Histoire et préhistoire d'une école d'art », p. 66, dans *Cette école d'art*, Lausanne, Iderive, 1983.



Fig. 5. — Léo Paul Robert (1851-1923), «L'Automne», esquisse à la détrempe, signée «L.P. Robert 5 févr. 1910» (localisation inconnue) reproduite dans *Le peintre Paul Robert*, par Louis Rivier, p. 185, pl. 24. La toile définitive de «L'Automne» fut acquise par Jean-Jacques Mercier, photo Delessert.

Porte-Saint-Martin, Adrien Mercier et Georges Mercier (le fils de Jean-Jacques Mercier) faisant alors partie du comité de l'Ecole.

Les lettres de François de Ribaupierre à Louis Rivier, tous deux étant enseignants dans cette école, donnent quelques indications sur le sens et l'ambition de l'entreprise. Ainsi le premier écrit au second le 25 juillet 1919 :

« Je n'ai pas le temps de t'écrire longuement mais je tenais à vous donner signe de vie, car nous avons désormais une collaboration effective à réaliser et j'en suis des plus heureux. Nous allons nous efforcer de faire de notre atelier une chose vivante et féconde où s'élaboreront de saines ambitions et de nobles tendances, cherchons à être des pionniers d'une ère humaine meilleure et plus consciente et que notre art traduira. J'ai reçu confirmation de ma nomination et le titre d'Ecole d'Art Société coopérative m'a fait grand plaisir. Je me réjouis de te revoir et de faire la connaissance de notre comité et des élèves dont j'espère que quelques unes des miennes seront³². »

Les éléments présentés jusqu'ici permettent de cerner dans quel contexte et avec quelles ambitions s'inscrivait la réalisation des peintures de l'Aula de l'Université ; on peut ainsi mieux mesurer l'importance du message qui devait être transmis dans ce lieu prestigieux. Ces points ayant été mis en évidence nous allons maintenant passer à l'étude de cet ensemble.

³² ALR. François de Ribaupierre (1886-1981) collabora dans un premier temps avec Nora Gross, il s'ouvrit de difficultés avec celle-ci dans une lettre à Louis Rivier du 19 septembre 1918. On trouve des allusions à la nouvelle école dans deux autres lettres que nous citons ici. Le 30 juillet 1919 :

« Pour le plan de notre école, je regrette que nous n'ayons pu mieux nous concerter, et aussi qu'il me soit absolument impossible de venir à Method pour nous entendre... Je vais donc t'écrire ce que je pense réaliser et tu modifieras à ton idée et la forme et le fond sans aucun scrupule à mon égard, car je crois que nous sommes d'accord sur le but : faire autant que possible de belles choses. Un programme d'ailleurs me fait un peu sourire car les programmes de N. Gross quoique si alléchants n'ont pas abouti à leur visée. Mais puisqu'on nous le demande faisons-le. Si tu es d'accord nous ne délimitons pas nos fonctions et nous collaborons avec le désir d'initier nos élèves à nos manières personnelles de voir afin de leur présenter un enseignement fécond et vivant. Pour nous-mêmes aussi ce sera un moyen d'avancer car les problèmes se poseront et nous les résoudrons ensemble. »

Le 10 septembre 1919 il fait le récit d'une séance à laquelle Louis Rivier n'a pu assister :

« M. Mercier me demandait d'être à midi dix à Saint-François... J'ai fait la connaissance de M. Mercier, charmant et si désireux de nous voir arriver à un résultat. Il m'a emmené à Chailly et en dinant j'ai vu toute la famille après réunion du comité, réduit à la présence de M. Ad. Mercier, de Georges Mercier et de Mrs Rosset, Ott, M^{lle} Diserens et moi. On nous prie de nous réunir pour fixer un peu mieux les heures, cours, etc. Aussi est-ce à toi à nous convoquer dès ton retour — j'ai pensé à l'Aula — afin que nous puissions causer de notre programme. »

CHAPITRE II

Etapes et péripéties d'une réalisation

Le décor de l'Aula du palais de Rumine était prévu dans les plans de l'architecte Gaspard André. Il s'agissait alors d'enrichir d'une peinture la lunette nord de la salle, c'est du moins ce qui apparaît à la lecture du plan du bâtiment. Toutefois le 21 janvier 1904 la Municipalité de Lausanne demandait le renvoi de ces travaux¹. L'affaire en reste là pendant plusieurs années. La salle faisant l'objet de nombreuses réclamations en raison de son acoustique détestable, l'idée d'une modification des lieux et d'une éventuelle décoration restait d'actualité. Ainsi le 10 juillet 1906 on lit au dos d'une réclamation du recteur de l'Université que l'on envisageait de placer un tableau d'Eugène Burnand dans la salle².

Selon Richard Heyd, le biographe de Louis Rivier, qui tenait ses renseignements de l'artiste lui-même, le conseiller d'Etat Camille Decoppet, après avoir découvert la réalisation de Louis Rivier dans l'église de Mex en 1909, demanda à Aloys de Molin de parler à l'artiste d'une éventuelle décoration de l'Aula. On ne sait rien des négociations qui eurent lieu alors. Le 2 janvier 1911, Louis Rivier proposait de décorer cette salle. Il avait conçu un projet lors de la séance d'hommage rendu à Tolstoï par

¹ ACV K XIII 283/3.

Lettre de la Municipalité de Lausanne du 21 janvier 1904:

«En ce qui concerne les peintures, leur coût peut être devisé à Fr. 60 000.—, chiffre se décomposant comme suit:

a. Corps central (Aula) Fr. 50 000.—.

b. Aile sud, bibliothèque (salle de lecture) Fr. 10 000.—.

Aucune base précise ne permettant de fixer un devis exact pour ces peintures, les chiffres que nous indiquons ne sont que très approximatifs. Suivant l'artiste ou les sujets choisis pour l'exécution, le coût peut être augmenté de cent pour cent... Le renvoi d'exécution des peintures de l'Aula et de la Bibliothèque ne présenterait aucun inconvénient majeur. Dans ses notes explicatives accompagnant le projet de concours (avril 1890), Gaspard André lui-même s'exprime ainsi (chap. III, p. 10):

«L'emploi de la peinture qui s'accorde bien avec celui des stucs permet de construire les murs intérieurs en maçonnerie ordinaire et l'ajournement de ces peintures (faciles à faire après coup) présente peu d'inconvénients. (...)»

L'Etat de Vaud accepta cette demande, refusant par contre le renvoi de la construction de la pergola et des deux colonnes flanquant l'entrée du Palais, qui était également souhaité par la Municipalité.

² ACV K XIII 283/1. Lettre de réclamation du recteur de l'Université au chef du DIPC, au dos de cette lettre on lit: «... Quant à l'acoustique, elle est moins défectueuse qu'on a bien voulu le dire; la pose des stores l'améliorera un peu comme celle du tableau de Burnand.»

l'Université³. Il refusait d'entrée tout concours et la présentation d'un projet d'ensemble. Dès ce moment, il envisageait une trilogie comprenant le décor du plafond :

« Je ne sais si l'on prévoit la décoration de cette salle. Je me rends parfaitement compte que c'est un travail considérable, de plusieurs années et qui présenterait de grandes difficultés d'exécution; mais la beauté possible de l'œuvre une fois achevée, fait que je ne reculerai devant aucune de ces difficultés et que je me plierai à n'importe quelles conditions, pour avoir le privilège de l'exécuter, conditions pécuniaires bien entendu... D'ailleurs moins ce travail me rapporterait, plus cela me mettrait à l'aise, vis-à-vis de collègues qui sans cela mériteraient peut-être la préférence. Ce que je demanderais avant tout, c'est de pouvoir peindre l'œuvre telle que je l'ai conçue dans son ensemble, et cela sans qu'il soit nécessaire de fournir une esquisse si possible; je m'en sens incapable, elle ne rendrait pas du tout l'idée que j'ai, qui exige d'être exécutée en grandeur. Par contre je serais prêt à exécuter à titre d'essai sur place un fragment quelconque de la décoration. Les grandes divisions de mon sujet sont: pour le panneau de la chaire les *Sciences*, pour celui du fond les *Arts libéraux* et pour le plafond *la Religion*⁴. »

Le 22 mars 1911 une lettre de Paul Robert permet de déduire que le projet est bien avancé :

« Par M. de Molin d'abord et par votre père ensuite, j'ai eu quelques détails sur ce travail proposé. Je pense bien que M. de Molin a un peu exagéré en me disant qu'en comptant un mètre carré par jour, il vous faudrait cinq ans sans un seul arrêt pour mener cette entreprise à bout⁵. »

Paul Robert lui conseille de renoncer à peindre des figures dans le plafond: nous reviendrons sur ce point plus loin.

Le 29 janvier 1913, Louis Rivier reçoit dans son atelier le syndic de Lausanne et des représentants du gouvernement cantonal; le surlendemain il envoie une lettre qui sert de base à l'établissement d'un projet de

³ Louis Rivier portait une vive admiration à Tolstoï. Quelques années plus tard, François de Ribaupierre fait allusion à cet auteur, dans une lettre que nous citons un peu longuement pour montrer dans quel contexte il se pose des questions quant à sa foi. ALR :

« Bréonnaz sur Forclaz d'Hérens, le 29 juillet 1918

(...) J'espère que tout va bien pour toi et toute ta famille et que tu n'as pas à déplorer des cas de grippe dans ton entourage. Combien c'est pénible à éprouver cette maladie qui frappe aveuglément. Cela nous rapproche de la réalité de la guerre qui fait ainsi tomber sans égard aux infinies précautions dont la famille et la société avaient entouré ses enfants, les intelligents, les talents, les forts, laissant par ironie les faibles et les indésirables en vie? N'y a-t-il pas là pour nous comme un enseignement à nous confier à Dieu. Je sens que tu es dans ce domaine comme en art autrement avancé que moi et j'aime à penser à toi comme à une expérience mieux prévenue. J'ai à secouer toute une inerte habitude d'agnosticisme, je désire croire, aimer, pratiquer le christianisme, mais souvent pour moi ma croyance ne dépasse pas mon désir et je me sens livré à une force obscure qui entretient en moi un faux équilibre. Tolstoï dont je lis le journal intime dernière période m'aide beaucoup et je vais tâcher de suivre un de ses conseils concernant la lecture des testaments afin d'en dégager le principe chrétien selon mon propre état de compréhension (...)

⁴ ACV K IX 1218 152. Copie de la lettre envoyée par Louis Rivier le 2 janvier 1911.

⁵ ALR. Lettre de Paul Robert à Louis Rivier du 22 mars 1911.

convention entre l'Etat, la Ville et l'artiste⁶. M. J.-J. Mercier s'est engagé par une lettre du 21 janvier 1913 à verser à Louis Rivier une somme de 10 000 francs par an pendant six ans pour l'exécution du travail. L'Etat et la Ville assumeront les frais de préparation et de mise en état des locaux.

En mars 1913, Louis Rivier fait un voyage à Florence pour rassembler des esquisses en vue de ce projet⁷. Il semble que l'affaire n'ait plus connu de suite pendant quelques mois car le 21 juillet 1913, Louis Rivier écrit au syndic de Lausanne pour réclamer une confirmation officielle lui confiant le décor de cette salle. Il observe qu'aucun des travaux préparatoires demandés n'a encore été entrepris :

« D'autre part comme je ne sais ce que peut durer cette attente et que jusqu'à ce moment là, je n'aurai aucun document me confirmant ce qui a été décidé à mon atelier le 29 janvier de cette année, je serai heureux, Monsieur le Syndic, si cela était possible, de recevoir de la Municipalité une lettre me chargeant de ce travail d'une façon officielle tout en se réservant bien entendu les bases de son accord avec l'Etat, en ce qui touche les travaux d'aménagement. Il me semble que l'offre de J.-J. Mercier, ayant réduit à moins d'un douzième les frais de cette entreprise, m'autorise à vous faire cette demande.

Vous comprenez bien, Monsieur le Syndic, que cette situation en se prolongeant, m'enlèverait en ébranlant ma confiance dans la fermeté de ce projet, une bonne part de l'entrain nécessaire à l'élaboration des dessins et cartons qu'exige cette œuvre⁸. »

Le 22 septembre Jean-Jacques Mercier confirme au Département de l'instruction publique et des cultes qu'il prend à sa charge les honoraires de l'artiste⁹. Le 4 octobre 1913, le chef du DIPC écrit au syndic :

⁶ AVL AVLB 630 306.18.6/19. Ce projet de convention est reproduit en annexe.

⁷ Une série d'agendas de Louis Rivier ont été conservés. Dans l'un d'eux, il a noté le détail des monuments visités lors de ce séjour :

« 15 mars 1913, départ pour Florence. 17 mars. Sta Maria Novella, musée, St Marc.

18 mars Bargello, Pitti. 19 mars Ricardi, Académie, Offices.

20 mars, cloître de Sta Croce. 21 mars (Vendredi Saint) Tombeau des Médicis. 22 mars Pitti. 23 mars Annunziata.

24 mars Musée du Dôme, Académie. 26 mars, Offices, Ricardi. »

Ensuite il n'y a plus d'indications jusqu'au 4 avril lorsqu'il note : « Départ pour Assise », puis le 10 avril il est de retour à Florence et visite la Casa Buonarrotti. Il n'y a pas d'autres indications sur ce voyage, mais le 30 avril il inscrit un rendez-vous au palais de Rumine.

Dans un autre cahier sans date, on trouve une description très précise des fresques de Gozzoli au Palazzo Medici-Ricardi, Louis Rivier prend des notes sur les couleurs utilisées par l'artiste. Il faut rappeler qu'il travaillait alors au décor de Saint-Jean de Cour et que ces observations pouvaient concerner aussi bien cette réalisation que les projets pour l'Aula.

⁸ AVL 306.18.6/19. Lettre de Louis Rivier du 21 juillet 1913 au syndic de Lausanne.

⁹ Cette lettre n'a pas été retrouvée. Elle est mentionnée dans le discours prononcé à l'occasion de l'inauguration des peintures par le conseiller d'Etat A. Dubuis. Discours dans lequel il faisait l'historique de la réalisation et rendait hommage à Jean-Jacques Mercier, reproduit dans *La Revue* du 22 avril 1923.

«D'un entretien que nous venons d'avoir avec M. le peintre Rivier il résulte qu'il serait disposé à soumettre la maquette des sujets principaux de la décoration du Palais de Rumine et cela dans un laps de temps de trois mois, à une commission composée de M. Melley, architecte, Aloys de Molin, professeur d'histoire de l'art, Emile Bonjour, conservateur du Musée des beaux-arts, du syndic de Lausanne et du chef du DIPC¹⁰.»

Dès cette date, la décision est prise comme on peut le déduire d'une lettre du DIPC à l'architecte du Palais de Rumine, le 13 octobre 1913:

«Nous avons la satisfaction de vous annoncer que la question de la décoration de l'Aula a fait un pas décisif. L'accord est fait entre l'Etat et la commune de Lausanne pour la répartition des frais ainsi que pour le choix de l'artiste, M. Louis Rivier, qu'une personne généreuse veut bien rétribuer¹¹.»

Un rapport et une maquette ont été demandés à l'artiste qui les présente le 21 janvier 1914 à l'Aula¹². Le procès-verbal de cette séance est conservé¹³. Sont présents, le conseiller fédéral Camille Decoppet, le conseiller d'Etat P. Etier, le syndic P. Maillefer, C. Melley, E. Bron, architectes, E. Bonjour, A. de Molin, L. Gauthier, chef de service du DIPC, ainsi que J.-J. Mercier et l'artiste. Seul l'architecte Charles Melley émet quelques réserves; l'artiste reçoit les félicitations de Camille Decoppet et Aloys de Molin. On décide de lui faire confiance et de lui laisser entière liberté dans la réalisation de l'œuvre. On précise que la Commission ne sera plus réunie avant l'inauguration des peintures. Cette précision était une façon de renoncer à tout contrôle au cours de la réalisation de l'œuvre. Le détail des travaux préparatoires est fixé: les parois doivent être préparées, il faut ensuite les laisser sécher huit mois. Le service des bâtiments envisage d'effectuer ces travaux d'avril à juillet 1914, de sorte que Louis Rivier pourrait commencer son œuvre en avril 1915. L'échafaudage sera suffisamment souple pour permettre l'utilisation de la salle pendant les travaux.

Georges Mercier, fils de Jean-Jacques, félicite son ami Louis Rivier le 30 janvier 1914:

«(...) J'aurais voulu te dire toute la joie que j'ai eu (*sic*) en apprenant l'heureuse issue de la grande séance de l'Aula. Papa m'a dit que tu avais très bien présenté les choses avec beaucoup de netteté et de conviction et que tu avais emporté la victoire sans aucune peine. Le vieux Melley a paraît-il voulu faire un peu l'important mais il a été submergé par l'enthousiasme des autres. J'aurais tant aimé aller voir ta maquette qu'on dit si bien réussie. Ma tante de Molin en était enchantée. (...)»¹⁴.

¹⁰ AVL 306.18.6/19. Lettre du conseiller d'Etat P. Chuard au syndic de Lausanne.

¹¹ ACV K IX 1218 152. Lettre du 13 octobre 1913.

¹² On reviendra sur cette maquette dans le chapitre 3.

¹³ ACV K IX 1218 152. Procès-verbal de la séance du 21 janvier 1914.

¹⁴ ALR. Lettre de Georges Mercier à Louis Rivier du 30 janvier 1914.

Le 15 mars de la même année, Louis Rivier demande à l'architecte la mise en place de moulures :

« Je voudrais discuter avec vous la possibilité de séparer les panneaux du plafond de l'Aula par l'application d'une moulure qu'on répéterait à double de façon à laisser entre elles un champ apte à recevoir le motif décoratif¹⁵. »

Le 15 avril 1915, l'artiste est convoqué à l'Aula pour constater que tous les travaux exigés ont été faits selon ses désirs¹⁶. Le 25 avril, il demande un ouvrier peintre à raison d'une semaine par mois pendant les six ans que dureront les travaux. Il évalue le coût de cet ouvrier à 700 francs par an. Il rappelle que lors de la séance du 21 janvier 1914 :

« (...) La question ornementale n'a pas été discutée, puisque je désirais la liberté de la traiter absolument en vue de créer un ensemble harmonieux. Maintenant que cette question s'éclaire dans mon esprit, je viens vous demander Monsieur le Chef du Département, si la Ville et l'Etat seraient d'accord de me fournir un ouvrier peintre ordinaire une semaine par mois pendant les six années que durerait mon travail. Cet ouvrier travaillerait sous mes ordres et avec les couleurs que je lui fournirais.

Dans ce cas il me serait possible de pousser l'ornementation à sa perfection, faisant faire dans cette partie là, les travaux de l'ébauche et du fond par l'ouvrier, et exécutant moi-même les ornements. (...) Si je tiens à faire ce travail si bien, c'est que je désire faire de cette salle un monument unique de l'art contemporain, par la beauté de l'ensemble, l'harmonie des couleurs et l'unité de l'inspiration (...)»¹⁷. »

Le 29 mai 1915 le chef du Département des travaux publics (DTP) propose au DIPC de ne pas entrer en matière sur cette question, qui deviendra lancinante quelques années plus tard¹⁸.

Le 3 août 1915, Louis Rivier annonce qu'il a commencé son œuvre le jour précédent. Il s'est attaqué au panneau des Arts qui occupe la grande lunette du sud de la salle. Il semble avancer rapidement, car dès le 7 novembre, son ami Georges Bonnard émet des critiques qui laissent supposer qu'une bonne partie de la composition est achevée. Il s'en prend aux couleurs choisies par Rivier :

« (...) Je garde dans les yeux comme une déception, une injustice à la grandeur de ton idée, à la pure beauté de ton dessin, le ton jaunâtre des chairs et certain rose fané, défraîchi de certaines draperies. Eclairées par des verrières blanches

¹⁵ ACV K IX 1218 152. Lettre de Louis Rivier du 15 mars 1914 à l'architecte du Palais de Rumine.

¹⁶ ACV K IX 1218 152.

¹⁷ ACV K IX 1218 152. Lettre de Louis Rivier du 25 avril 1915.

¹⁸ ACV K IX 1218 152. Le 29 mai 1915, le chef du DTP écrit au DIPC « Il y aurait, nous semble-t-il, un danger à participer comme cela est demandé aux travaux de peinture, car M. Rivier ne manquerait pas de rejeter sur l'ouvrier fourni par l'Etat toutes les malfaçons qui pourraient être constatées par la suite.

D'un autre côté si l'Etat s'engage dans cette voie il est fort probable que M. Rivier, dont les exigences sont grandes, ne manquera pas de formuler de nouvelles demandes qui occasionneront de nouvelles dépenses. »

comme je crois qu'elles le seront, tes fresques paraîtront jaunes et pâles comme si la cire d'innombrables cierges s'était déposée sur elles. Pourquoi ne cries-tu ta joie des couleurs, dans tes fresques aussi? Tu l'as exprimée dans certains de tes paysages. Tes chairs sont (passe-moi l'expression) déssexualisées. C'est de la matière d'ange, non de muses olympiennes (...) ¹⁹. »

Dès le lendemain, Louis Rivier lui répond, et nous donnons cette lettre en annexe puisque c'est le seul document dont nous disposons dans lequel l'artiste s'exprime pendant l'exécution de son travail (fig. 6 et 7) ²⁰. A cette date, il avait réalisé les Muses et le Parnasse de la partie gauche, ainsi que la figure de la Poésie. Il lui faudra encore près d'une année pour achever ce panneau.

En effet, c'est le 23 octobre 1916 que l'artiste informe le DTP de l'achèvement de l'encadrement du panneau de l'Art ²¹. La salle devait être libérée pour les festivités marquant le 25^e anniversaire de l'Université, la cérémonie eut lieu le 9 novembre 1916. A cette occasion, la presse locale se fait l'écho des travaux en cours à l'Aula :

« (...) Autrefois, celles-ci (les cérémonies) se déroulaient dans la salle du Grand Conseil; elles ont lieu maintenant ainsi qu'il convient dans l'Aula du Palais de Rumine; malheureusement l'acoustique y laisse beaucoup à désirer, selon l'endroit où vous êtes placés, la voix de l'orateur devient confuse, même inintelligible.

Jeudi dernier les auditeurs de l'Aula ont eu la surprise de trouver décorée la grande paroi du fond de cette vaste salle. Cette décoration prévue dès l'origine, mais ajournée, « faute de pécune », a été rendue possible par la générosité d'un ami discret de l'Université qui ne veut pas qu'on le nomme, mais dont le nom est dans la bouche de tous (...) ²². »

On est en pleine guerre mondiale, il faut reconnaître que les échos de ces événements sont rares dans cette entreprise. Pourtant le 20 novembre 1916, le marchand de couleurs Albert Bürki à Genève signale à Louis Rivier qu'il ne lui est plus possible d'importer du jaune de cadmium sans autorisation spéciale, la Société suisse de surveillance économique exige

¹⁹ ALR. Lettre de Georges Bonnard à Louis Rivier du 7 novembre 1915.

²⁰ BCU Dep. Man. Fonds Georges Bonnard, IS 1952. Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 8 novembre 1915.

²¹ ACV K IX 1218 152. Lettre de Louis Rivier du 23 octobre 1916.

²² Article non identifié du 13 novembre 1916, trouvé aux ACV, dossier ATS Louis Rivier, article sur lequel on reviendra dans le chap. 5, car il comprend une description du panneau des Arts. On pouvait également lire dans *La Gazette de Lausanne* du 9 novembre 1916, au sujet de l'Aula :

« (...) la vaste salle a un aspect nouveau : ses grandes parois nues jusqu'ici, sont maintenant décorées d'un « paysage de rêve » selon l'heureuse expression de M. le conseiller d'Etat Chuard, décoration due au pinceau du bon peintre Rivier, et dont un généreux ami de l'Université, qui veut garder l'anonyme, a fait les frais.

A vrai dire, seule est décorée pour l'instant la paroi du fond. Les échafaudages garnissent encore la salle pavoisée des drapeaux des sociétés d'étudiants (...) »

18 1071
2

Toulouse le 8 nov. 1915

Mon cher ami,

Mon plaisir de te lire qui se me
souvent redonne. Tu finiras par
le dévouement de mon "part" dans le journal
par quelque adhésion à l'ordre,
Quand te consoler par la lecture est fait,
tu as aussi 188 à sept et mon roman,
tu n'as plus voulu faire du malin avec
je et le Paris qui et se depuis car.
mon feu dans les ombres.
N'importe quelle à de tes lettres en
contant par te bonne fada, de toi, je
est la la réalité d'un affaiblissement
de me d'un intérêt déterminé; rappelle
je te par te as en et mon roman et de
pas tout le roman, je t'en ai écrit
pas tout le chapitre, mais bien un

faute devant moi-même à un
bon succès. Pourquoi voudrais-tu
je dans le 20^e fait ce jeu de
mon succès, j'ai tout dit, de
Réflexion en feu à ce qui s'oppose
dans l'acte même et la belle à
le même fait et de l'ordre et
mon roman et l'ordre; à te savoir
le feu qui est fait pour tenir en
le fait et mon roman ~~de l'ordre et de l'ordre~~
tout le feu qui brillamment se
dehors de moi, ce feu à la fois
connu à un succès ou chacun d'eux
à la fois et sa fin, le même
je me, de mon humble feu de l'ordre
je t'en parle; j'importe les autres,
comme je me, je les parle, et surtout
j'ai vu dans mon intérêt, le seul fait
induction qui finit auquel d'eux

de me rendre au fait; car dans un
aut, fait de dans un jeu de
je avec forme de, l'un et l'autre, si
je me suis trompé; d'un et, il
mon fait avec forme, tu dans
l'ordre, de moi avec le fait
le même fait.

J. a l'a de fait de l'ordre et moi,
te roman avec de l'ordre, de mon
je me plaisir de te voir et de roman
de tout de avec toi, j'ai bien de
dans à dans avec feu le roman et
à je te as en, fait de le fait, je par
je te moi.

Au sein mon de, à l'ordre, j'ai
comme en fait de roman, de moi - moi
tu bien de moi de fait.

L. Rivier.

P.S. Le fait qui à moi avec et
de tout avec je te moi.

Fig. 6 et fig. 7. — Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 8 novembre 1915. Dep. man. BCU, fonds Georges Bonnard, photo Delessert.

une caution. Il demande à l'artiste s'il ne peut faire intervenir quelque autorité politique pour éviter ces tracasseries administratives. Il signale également qu'il devra acheter des pigments Lefranc en France, car les fournisseurs allemands sont en rupture de stock²³. Les sources ne permettent pas de connaître la suite donnée à cette affaire, mais ce document permet de saisir les difficultés d'une telle réalisation, en pleine guerre mondiale.

Après l'interruption de novembre 1916, l'artiste a commencé à peindre le panneau des Sciences, au nord de la salle. Une note du DIPC au DTP du 5 avril 1917 y fait allusion: «M. Louis Rivier, artiste peintre, nous demande de faire poser un rideau à la fenêtre nord de l'Aula, pour empêcher que le soleil ne détériore la peinture fraîche du deuxième panneau²⁴.»

Une année plus tard, Louis Rivier arrive au terme de cette œuvre. Le 7 avril 1918, il écrit à Georges Bonnard:

«(...) J'arrive au terme de mon deuxième grand panneau la Science, à l'Aula, et me sens un peu déprimé et fatigué. Il y a toujours tant à faire avant de pouvoir ôter les échafaudages (*sic*) que j'ai quelque fois le sentiment que je ne finirai jamais. Je me réjouis que tu le voies et d'avoir ton impression (...)»²⁵

Nous reviendrons sur la fin de cette lettre en étudiant la réception de cet ensemble, car il se plaint de l'incompréhension et du désintérêt de ses collègues à son égard. Il semble que cette partie n'était pas encore tout à fait achevée, car le 18 avril, le père de l'artiste lui écrit: «(...) Je me réjouis de te voir reprendre ton Aula et y faire les Titans escaladant le ciel (...)» (C'est-à-dire la frise de l'encadrement)²⁶.

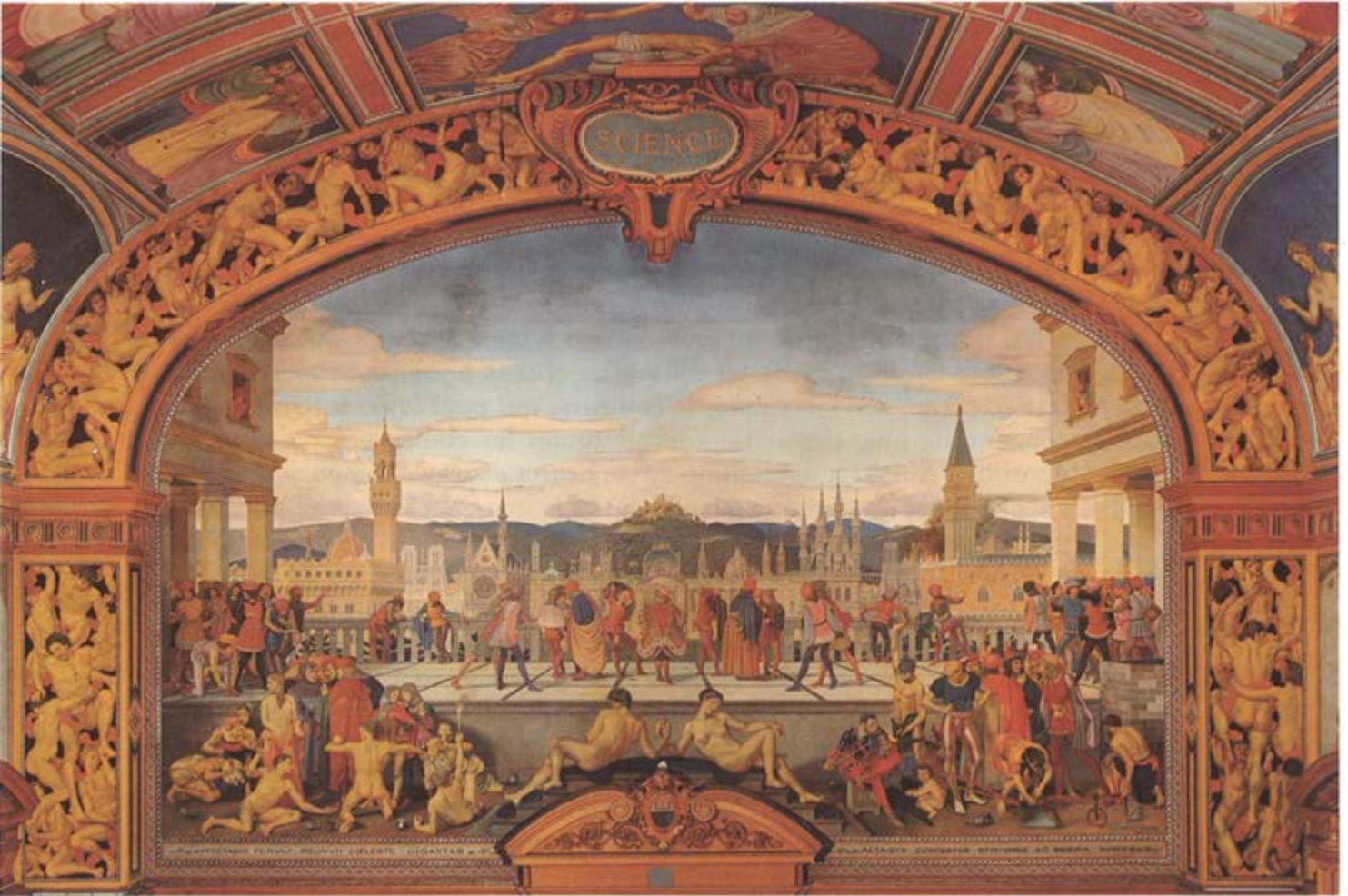
Cette partie achevée, Louis Rivier passe au décor du plafond; on ignore par quel bout il a débuté. En janvier 1919, il est interrompu par la maladie, un état de surmenage, dû aux efforts consacrés à cet ensemble. Il semble également que les difficultés financières qui frappaient alors une grande partie de la population suisse ne l'aient pas épargné. On rappellera que la guerre a provoqué une inflation très forte, à laquelle on n'était pas habitué alors. Dans un premier temps toutefois, un brouillon de lettre à Jean-Jacques Mercier prouve que Louis Rivier nie que la question financière soit à l'origine des difficultés qu'il rencontre:

²³ ALR. Lettre d'Albert Bürki du 20 novembre 1916 à Louis Rivier.

²⁴ ACV K IX 1218 152. Note du DIPC au DTP du 5 avril 1917.

²⁵ BCU Dep. Man. Fonds Georges Bonnard IS 1952. Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 7 avril 1918.

²⁶ ALR. Lettre de William Rivier à son fils du 18 avril 1918.



Pl. n° 25. — La Science.

« (...) D'ailleurs la question d'argent n'a rien à voir dans l'état de dépression et de découragement où je me trouve; celui-ci est dû au surmenage et ce n'est pas ce qui est devant moi qui m'effraie, mais bien ce qui est fait qui me paraît défectueux quoique fait de mon mieux (...)»²⁷

Jean-Jacques Mercier s'empresse de lui répondre en l'encourageant le 1^{er} février 1919:

« (...) Je ne vois pas pourquoi vous jugeriez tout ou partie de votre travail comme défectueux. Il me semble que vous pouvez en être fier. Vous avez produit deux gros morceaux fort finement exécutés et bien compris et vous pouvez très complètement en être fier et vous laissez porter par l'idée que vous accomplissez une œuvre belle et qui durera (...)»²⁸

Après quelques semaines d'interruption, le peintre trouve une solution qui ménage son organisme: le 3 mars 1919, il annonce qu'il ne travaillera plus que 4 à 5 heures par jour et non 7 à 8 comme précédemment²⁹. Mais cette décision pose à nouveau le problème financier; en effet, si Louis Rivier devait recevoir une somme fixée d'avance de Jean-Jacques Mercier, à savoir 60 000 francs, il avait à son tour établi un contrat fixe avec son marchand de couleurs, qui pour 2000 francs par an, pendant six ans, devait lui fournir toutes les couleurs nécessaires au décor de l'Aula. La diminution de ses heures de travail repoussait à 1923 l'achèvement du décor: à ce moment-là le marchand ne serait plus tenu par son contrat et allait évidemment adapter ses prix à l'évolution du marché. Louis Rivier développe cette argumentation dans sa lettre du 2 octobre 1919 et demande à nouveau que l'Etat lui paie un aide pour accélérer les travaux³⁰. Cette fois, poussé sans doute par la crainte de ne jamais voir cet ensemble achevé, le DTP envoie une note favorable à cette requête, dès le 10 mars 1919 au DIPIC. La demande est accueillie positivement, pour autant que Jean-Jacques Mercier donne son accord. Une somme globale sera allouée à l'artiste, il sera responsable du choix de son aide. Il devra cependant attendre encore plusieurs mois avant d'obtenir satisfaction. Le 2 octobre 1919, il envoie une lettre de réclamation dans laquelle il parle du contrat pour les couleurs et du problème des éléments décoratifs:

« (...) J'offre à l'Etat de faire gratuitement les dessins, compositions d'ornements, pochoirs, calibres, mélanges de couleurs, etc., et de plus d'ici en août

²⁷ ALR. Brouillon ou copie d'une lettre de Louis Rivier à J.-J. Mercier.

²⁸ ALR. Lettre de J.-J. Mercier à Louis Rivier du 1^{er} février 1919.

²⁹ ACV K IX 1218 152. Lettre de Louis Rivier du 3 mars 1919.

³⁰ Cf. note 31.

1921 les couleurs nécessaires à ce travail. Si l'octroi d'un ouvrier tardait encore, il ne me serait plus possible d'achever l'ornementation pendant le temps qui me reste jusqu'au 1^{er} août 1921 (...)»³¹

Il n'obtiendra l'accord officiel de l'Etat et de la Ville que le 17 avril 1920; cependant il utilisait un ouvrier depuis décembre 1919, celui-ci mourra en 1921 et Louis Rivier s'adressera alors au peintre Maurice Blanc³².

Le 1^{er} juin 1921, Louis Rivier signale ce changement de collaborateur et recommande de songer à l'installation de lampes électriques qui éclaireront la salle³³. Quelques jours plus tard, le 6 juin, il envoie une nouvelle missive pour réclamer un complément d'honoraires :

« (...) Je me suis tenu aussi longtemps que possible aux conditions convenues au début, et tant qu'il s'était agi de ne rien retirer de ce travail, j'ai pu aller de l'avant, mais maintenant que, depuis plus d'une année, j'y mets de mes économies, il ne m'est plus possible de continuer dans de telles conditions. Je crois qu'il suffirait d'une expertise pour démontrer combien la somme de 60 000 francs est insuffisante pour un tel travail, surtout si l'on tient compte que la fourniture des couleurs est entièrement à ma charge, tant pour la peinture proprement dite que pour l'ornementation; cette somme de Fr. 60 000.— que j'ai acceptée en 1914, comme suffisante, correspondait alors aux conditions du coût de l'existence, celles-ci ont entièrement changé depuis lors »³⁴.

Il insiste pour que Jean-Jacques Mercier ne soit pas averti de sa démarche, mais dans une note du 20 juin, le DTP écrit au DIPC que cette affaire ne concerne que Jean-Jacques Mercier et l'artiste³⁵. D'après une note administrative adoptée par la Municipalité de Lausanne le 3 février 1922, il apparaît que Louis Rivier réclamait un complément de 40 000 francs. Jean-Jacques Mercier ayant accepté de verser 10 000

³¹ ALR. Brouillon ou copie d'une lettre du 2 octobre 1919 à M. Dubuis chef du DIPC. C'est dans cette lettre que Louis Rivier explique la particularité du contrat qui le lie à son marchand de couleurs.

³² ACV K IX 1218 152, pour l'accord officiel du 17 avril 1920 au sujet de l'ouvrier.

ALR. Copie de la lettre adressée à Maurice Blanc par Louis Rivier :

« Cher Collègue,

Apprenant par mon ami de Ribaupierre que vous seriez disposé à vous charger de la peinture de la moulure à l'Aula du Palais de Rumine, je viens vous dire que je serais enchanté d'avoir votre aide, à condition toutefois que vous preniez ce travail à votre compte en ayant soin de vous assurer et de faire tout le nécessaire afin de me décharger de tout souci de ce côté-là et de toute obligation que pourrait me conférer la loi existante (...) »

Le salaire offert est de fr. 2.50 l'heure.

Maurice Blanc peintre de Lutry (1891-1944).

³³ ACV K IX 1218 152. Lettre du 1^{er} juin 1921.

³⁴ ACV K IX 1218 152. Lettre du 6 juin 1921.

AVL 306 18.6/19. La ville est informée de cette demande le 17 juin 1921.

³⁵ ACV K IX 1218 152. Lettre du 20 juin 1921.

francs, la Ville décida de faire de même³⁶. Il ressort d'une lettre du 18 mai 1923 que l'Etat de Vaud agit également dans ce sens³⁷.

En dehors de ces difficultés financières, les sources disponibles ne donnent aucun renseignement sur l'évolution des travaux pendant cette période. Le 26 juillet 1921, une séance a lieu à l'Aula pour étudier la question de l'éclairage; on décide également de décorer la tribune³⁸. Le 21 décembre 1922, le DIPC informe le DTP qu'il a demandé au peintre de procéder immédiatement à ce travail³⁹. Force est de constater qu'il n'a jamais été réalisé. On relèvera que le 11 novembre 1922 débutait la Conférence sur le Moyen Orient, dite Conférence de Lausanne. La date d'achèvement des débats ne pouvait être connue, mais les autorités voulaient absolument que la cérémonie de clôture puisse se dérouler dans l'Aula. C'est sans doute par crainte d'un nouveau retard que cette ornementation n'a pu être réalisée. Le 11 janvier 1923, le DIPC informe le DTP que les échafaudages pourront être retirés dès le 15 janvier. L'inauguration des peintures aura lieu le 21 avril 1923. Quant à la Conférence, elle devait se prolonger encore quelques mois et la cérémonie de clôture put se dérouler dans l'Aula, le 23 juillet 1923.

On reviendra sur l'inauguration des peintures et leur présentation ainsi que sur les réactions suscitées par cette œuvre dans le chapitre V, consacré à la réception de l'œuvre.

³⁶ AVL 306.18.6/19. Note administrative du 3 février 1922.

³⁷ ALR. Lettre du DIPC à Louis Rivier:

« Vous nous déclarez que, en présence de circonstances plus heureuses que celles que vous étiez fondé à prévoir en 1921, la somme de Fr. 30 000.— qui vous a été versée constitue un complément qui vous paraît suffisant au chiffre convenu primitivement. Vous nous informez en conséquence, que vous renoncez à la tranche de Fr. 10 000.— qui devait parfaire la somme de Fr. 40 000.— que vous demandiez dans vos lettres des 6 juin et 10 octobre 1921. »

Egalement, ALR lettre de Georges Mercier du 18 août 1923 accompagnée d'un chèque de Fr. 5000.— et qui confirme que Louis Rivier a reçu en complément de Jean-Jacques Mercier Fr. 5000.— le 13 août 1921 et la même somme le 18 août 1923.

³⁸ ACV K IX 1218 152. 26 juillet 1921.

³⁹ ACV K IX 1218 152. 21 décembre 1922.

Annexes

a) *Projet de convention entre l'Etat de Vaud, la Commune de Lausanne et le peintre Rivier*

Il est préalablement expliqué ce qui suit :

En vertu de la convention de Rumine, la Commune est chargée de la décoration de l'Aula du Palais de Rumine. Cependant cette décoration a été différée. Du reste le mot de décoration est vague, et l'exécution de celle-ci ne peut se faire qu'ensuite d'entente entre l'Etat et la Commune.

Or, en vertu d'une lettre du 31 janvier 1913, ci-après transcrite, M. Rivier fait aux deux autorités des offres fermes :

« Comme cela a été convenu mercredi passé 29 courant, entre Monsieur le Conseiller fédéral C. Decoppet, Monsieur le Chef du Département de l'Instruction publique et des Cultes Chuard et vous, Monsieur le Syndic de la Ville de Lausanne, j'ai l'avantage de vous faire part dans cette lettre :

1. De mon désir de fournir à la Ville de Lausanne, dans l'espace de six années à partir de 1915, et exécutée sur place, une décoration conçue de façon à créer un ensemble homogène (science, art et religion) des quatre murs et du plafond de la salle de l'Aula du Palais de Rumine. Moyennant la préparation des parois et de la voûte à la fongite, l'aménagement de l'échafaudage nécessaire à l'exécution, et le changement de teinte des boiseries et du mobilier.

2. De l'offre de Monsieur J.-J. Mercier, à Sierre, dans une lettre du 21 janvier 1913, à moi adressée, d'une subvention aux autorités chargées de supporter les frais de l'ensemble du travail, de Fr. 10 000.— (dix mille francs) par an, pendant six ans, payable à partir de l'année où le travail serait commencé et au fur et à mesure qu'il sera exécuté, à condition que ces autorités laissent à l'artiste la liberté de composition et d'exécution, dont il a absolument besoin pour réussir, et qu'elles prennent à leur charge la préparation de la salle, des parois et des échafaudages à son gré, ainsi que tous les autres aléas qui pourraient se présenter. Il résulte de ce qui précède que cette somme de 10 000 francs par an servirait exclusivement à payer les couleurs, à indemniser l'artiste de tout le temps consacré à cette entreprise, le cas échéant à pourvoir aux frais d'un aide ou à subvenir au coût d'une prolongation éventuelle du travail.

Il serait indispensable, si cela est possible, que le rhabillage des murs et du plafond de la salle puisse se faire déjà en cet été 1913, afin que tous les retraits et fendillements occasionnés par le chauffage central aient le temps de se produire avant que les murs soient recouverts par la peinture et que le mal soit ainsi irréparable.»

En conséquence, il est convenu ce qui suit :

«L'Etat de Vaud et la Commune de Lausanne se chargent de mettre la salle en état, suivant indications de M. Rivier, dans sa lettre du 31 janvier, et de fournir les échafaudages nécessaires au gré du peintre. Les frais qui résulteront de ces travaux seront partagés par parts égales.

M. le peintre Rivier s'engage à terminer la décoration dans l'espace de six ans, sans exiger d'autres prestations de la part de l'Etat et de la Commune que celles indiquées plus haut.»

Archives de la Ville de Lausanne. AVLB 630 / 306.18.6/ 19/1.

b) *Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 8 novembre 1915 (fig. 6 et 7)*

Jouxens le 8 nov. 1915

Mon cher ami,

Merci beaucoup de tes lignes qui m'ont vivement intéressé.

Tu permets que je prenne ici la défense de mon «parti» dans le panneau que je travaille actuellement à l'Aula.

Quand tu constates que les teintes sont pâles; tu as raison s'il s'agit de mon Parnasse; tu ne peux vouloir parler du turban orange de la Poésie ni de sa draperie carmin pur dans les ombres. N'impute point à la timidité ces couleurs que tu trouves fades; dis-toi que c'est là le résultat d'un effort constant en vue d'un résultat déterminé; rappelle-toi que ce que tu as vu de mon panneau n'est pas tout le panneau, que celui-ci n'est pas toute la décoration, mais bien une partie devant concourir à un ensemble. Pourquoi voudrais-tu que dans la 20^e partie au plus de mon ensemble, j'aie tout dit. Réfléchis un peu à ce qui s'oppose dans l'autre moitié de la salle à la sérénité paisible et silencieuse de mon panneau de l'art; si tu savais la force qu'il faut pour tenir en bride cet immense cahos (*sic*) d'idées et de couleurs et conduire toutes les forces qui bouillonnent presque désordonnées en moi, de façon à les faire concourir à un ensemble où chacune d'elles a sa place et sa fonction, tu craindrais, je crois, de me troubler par des critiques par trop hâtives; je comprends tes craintes, souvent même je les partage, et pourtant je dois suivre mon instinct, le seul fil conducteur qui puisse avec quelques chances me conduire au but;

c'est dans six ans, peut-être dans cinq ans déjà, que nous pourrons dire, l'un et l'autre, si je me suis trompé; d'ici là, il nous faut avoir patience, toi dans l'incertitude, et moi avec la foi dans le succès final. Je ne t'en dis pas davantage ce soir, te remercie encore de tes lignes, et me réjouis beaucoup de te voir et de causer de tout cela avec toi, j'aurai bien des choses à dire encore pour la défense de ce que tu as vu, peut-être le ferai-je quand je te verrai. Au revoir mon cher, à bientôt, j'espère excuse ces pattes de mouche, et crois-moi ton bien dévoué et affect.

L. Rivier

P.S. Les cartes que je t'ai envoyées sont pour tous ceux que tu veux.

c) *Résumé chronologique*

| | |
|---------------------|---|
| 30 avril 1890. | Fin du concours pour la construction du Palais de Rumine. |
| 1898. | Début des travaux de construction. |
| 1904. | Achèvement des travaux. |
| 21 janvier 1904. | La Municipalité de Lausanne demande que l'on renonce à certains travaux. Il s'agit d'une part de la pergola et des deux colonnes qui flanquent l'entrée du bâtiment, d'autre part du décor de l'Aula. L'Etat refuse la première demande, mais accepte la seconde. |
| 2 janvier 1911. | Lettre de Louis Rivier à Camille Decoppet chef de l'Instruction publique lui proposant de décorer l'Aula. |
| 22 mars 1911. | Lettre de Paul Robert à Louis Rivier lui recommandant de renoncer au décor du plafond; à cette date l'essentiel du projet semble déjà conçu. |
| 29 janvier 1913. | Une commission entend Louis Rivier et lui demande une maquette et un projet. |
| 21 janvier 1914. | Présentation de la maquette devant la commission. |
| 2 août 1915. | Début des travaux à l'Aula. |
| 23 octobre 1916. | Achèvement du panneau de l'Art. |
| Avril 1918. | Achèvement du panneau des Sciences. |
| Début janvier 1923. | Achèvement de la décoration. |
| 21 avril 1923. | Inauguration des peintures de Louis Rivier. |

CHAPITRE III

Les peintures, leur iconographie, leur évolution

Description de l'ensemble

« On se rappelle peut-être encore ce qu'était l'Aula de l'Université en 1915. Des boiseries de chêne naturel revêtaient les murs jusqu'à une hauteur de 3 à 4 mètres. Au-dessus des portes, des fausses portes qui leur font vis-à-vis, et de la chaire, ces boiseries s'exhaussaient en frontons ornés de rinceaux. Puis les murs montaient blancs et nus présentant, ainsi que le plafond voûté en anse de panier, des surfaces tout unies. De gros cartouches en stuc reliaient au plafond les murs des deux extrémités. Le mobilier, de longs bancs dépourvus de style, était recouvert d'une toile cirée brun-rose. On ressentait, en pénétrant dans cette salle dont l'architecture s'inspire de la Renaissance, une impression d'ennui glacial, de rébarbative solennité¹. »

C'est par cette description que Georges Bonnard débutait l'article consacré au décor de Louis Rivier dans *Pages d'Art*. Ce texte nous permet d'évoquer l'aspect antérieur de l'Aula qui a également été fixé par une photo (fig. 8). C'est cet espace nu qui a été entièrement recouvert par

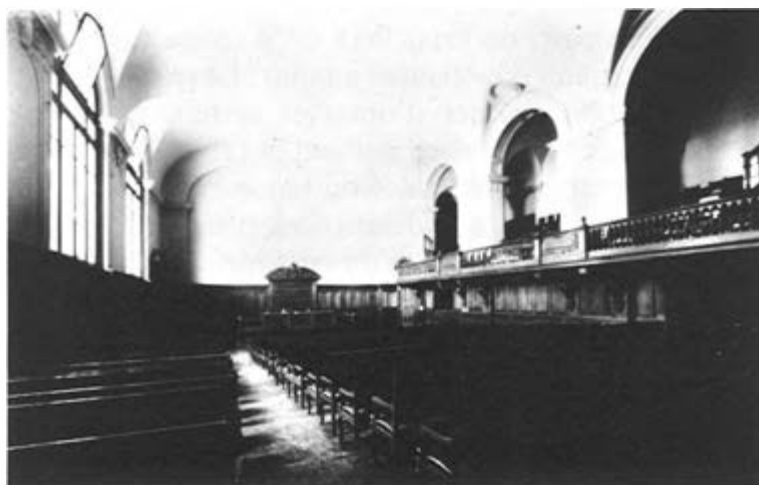


Fig. 8. — L'Aula avant le décor de Louis Rivier. Photo anonyme, Musée historique de l'Ancien-Evêché, coll. Vieux-Lausanne, photo Delessert.

¹ Georges Bonnard, « Louis Rivier et les peintures de l'Aula de l'Université de Lausanne » dans *Pages d'Art* 1923, pp. 193-196. L'article était accompagné de nombreuses photographies par Gaston de Jongh.

Louis Rivier. Peu avant l'inauguration il communiqua des renseignements chiffrés sur l'ampleur du travail accompli². La totalité de la superficie peinte est de 1000 mètres carrés dont 750 recouverts par des peintures avec figures et 250 par des motifs décoratifs. Il y a 41 compositions, à savoir 23 au plafond n^{os} 1 à 23, 8 de chaque côté n^{os} 26 à 32 et n^{os} 34 à 41, plus les deux grands panneaux du nord et du sud n^o 24 et n^o 25³ (fig. 9).

Ces deux ensembles ont 9 mètres de haut sur 14 mètres de large. Les panneaux du centre du plafond ont 2 mètres sur 5 mètres. Les peintures placées au-dessus des portes sont des carrés de 3,5 mètres sur 3,5 mètres, alors que les figures isolées de chaque côté font 3,5 mètres sur 1,05 mètre.

Avant de passer à un examen détaillé, rappelons que sur le plan de l'iconographie, le propos d'ensemble est le suivant :

« une même idée anime l'ensemble de la décoration : l'homme qui à l'origine ne se distinguait pas de la brute et vivait d'une vie toute matérielle, s'est élevé peu à peu jusqu'à la vie spirituelle. Cette idée comporte deux thèmes distincts : l'ascension de l'humanité, figurée sur les quatre murs, la vie spirituelle, terme et couronnement de cette ascension figurée au plafond⁴. »

Au sujet de la généalogie des peintures de l'Aula quelques remarques d'ensemble s'imposent. Dans un premier temps, Louis Rivier avait refusé de présenter toute étude préalable. Finalement il accepta de réaliser une maquette qui est la principale source dont nous disposons pour évaluer les modifications que l'artiste apporta à son œuvre en cours de réalisation. D'autre part, on rappellera qu'il refusait de travailler avec des cartons et s'attaquait directement au mur. Le relevé photographique effectué en août 1986 permet d'observer certains repentirs dans la « Lutte de Jacob avec l'Ange », en particulier (n^o 2).

Après ces observations générales on passera à l'examen détaillé de chaque partie en procédant à la description et à l'interprétation iconographique ainsi que, dans la mesure du possible, à l'étude de l'évolution de chaque ensemble dans l'esprit de l'artiste.

² ACV, dossier ATS Louis Rivier. Une lettre non datée de Louis Rivier fournit ces renseignements ; ils ont été reproduits dans la presse peu avant l'inauguration. ALR, article non daté et sans titre du journal.

³ Les numéros renvoient au plan de la salle p. 46.

⁴ *Les peintures décoratives de l'Aula exécutées d'août 1915 à mars 1923 par Louis Rivier*. Description sommaire offerte par l'Université de Lausanne à l'occasion de leur inauguration le 21 avril 1923, Lausanne 1923, Imprimerie de la Concorde.

Panneau sud: Les Arts

Ce panneau est clairement divisé en trois plans. Dans la partie gauche du premier plan un jeune homme est étendu, les yeux fermés, à sa droite une femme agenouillée dirige vers lui une baguette qu'elle tient de la main droite. Au centre, on remarque une petite étendue d'eau qui s'écoule dans les rochers; plus à droite, une femme tient un harmonium dont elle ne joue pas. Ces figures sont placées dans une prairie d'un vert très clair, elle est parsemée de fleurs alpestres: gentianes, primevères farineuses, soldanelles, orchis vanillé, pensées des Alpes, saxifrages, jou-barbe, silène acaule, en particulier. Ces espèces parfaitement reconnaissables ont été rendues avec la plus grande précision⁵. Des oiseaux s'ébatent dans cet espace, on reconnaîtra des mésanges charbonnières, des bouvreuils, une huppe, une grive, des geais, un coq de bruyère, quelques papillons sont également évoqués avec soin. Les contrastes lumineux sont peu marqués, bien que le modelé du visage de l'homme couché, comme celui de la femme soit assez travaillé.

Dans la partie gauche du second plan, l'on trouve neuf femmes et un homme. La première depuis la gauche lit un parchemin déroulé, la seconde appuie sa main droite sur une table, la troisième esquisse un pas de danse sur un petit tapis, la quatrième, assise, porte une couronne de fleurs, la cinquième, dressée, tient un globe, puis vient un homme qui joue de la lyre semble-t-il, un observateur attentif remarquera que la lyre n'a pas de cordes. La sixième femme tient une flûte, la septième appuyée sur une petite colonne présente un masque souriant, la huitième joue d'une lyre munie de toutes ses cordes, la neuvième, appuyée sur la précédente, tient un bâton de la main gauche, contre sa jambe on observe un masque triste (fig. 11).

Dans la partie droite dix anges musiciens volent autour d'une église gothique portée par deux anges. Les verts de la prairie deviennent plus soutenus, on remarque à chaque extrémité du panneau deux pins disposés dans une stricte symétrie, la prairie se prolonge et le fond de l'œuvre est occupé par une chaîne montagneuse sur laquelle subsistent quelques restes neigeux. On reconnaît un temple grec et sur la gauche, derrière le groupe des jeunes femmes, un portique de style Renaissance. L'ensemble de la peinture baigne dans une atmosphère ensoleillée et douce; des corps et des figures se dégagent une tonalité rose dominante. L'œuvre est

⁵ On remarquera que l'artiste respecte rigoureusement les créations de la nature alors que dans ses représentations de l'être humain, il veut s'affranchir du modèle (ce point sera repris dans le chapitre 4). Pour ce travail de naturaliste il a pu s'inspirer des travaux de la famille Robert, en particulier: *La flore alpine* par Henry Correvon et Philippe Robert, Genève 1909 (préface d'Eugène Burnand).

Plan des peintures de l'Aula

NORD
SCIENCE

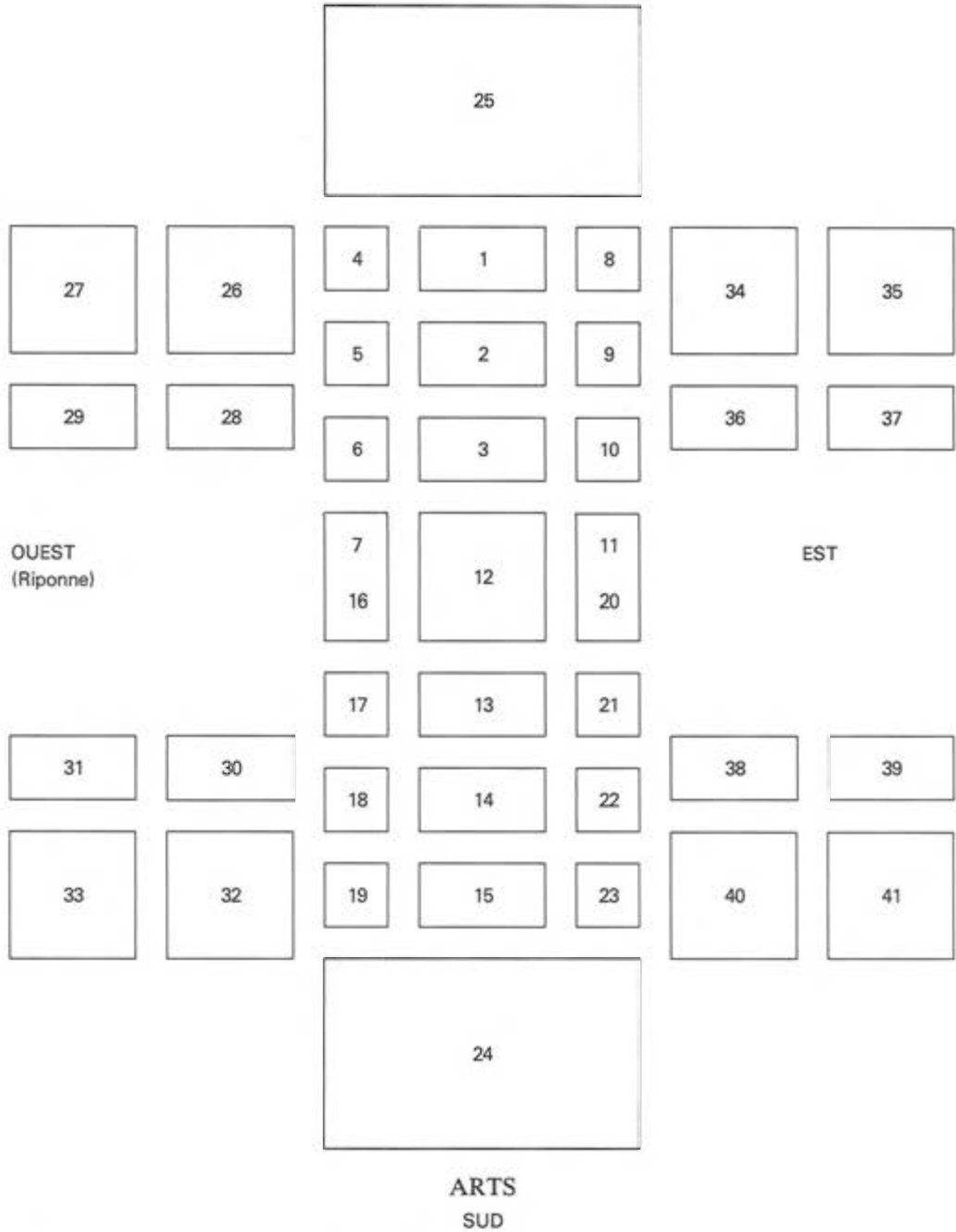


Fig. 9. — Plan des peintures de Louis Rivier dans l'Aula.

Décoration de l'Aula

Description des scènes

- N^{os} 1 à 3 — *L'Ancienne Alliance*, la Loi.
 N^o 1 — Le Sacrifice d'Isaac.
 N^o 2 — La lutte de Jacob avec l'Ange.
 N^o 3 — Moïse brisant les Tables au pied du Veau d'or et en face d'Aaron.

Cortège des grands religieux de l'Ancienne Alliance

- N^o 4 — Les Précurseurs.
 Moïse apercevant la terre promise dans laquelle il ne doit pas entrer. — Confucius. — Zoroastre. — Socrate buvant la ciguë.
 N^o 5 — Les Prophètes.
 Elie le prophète. — Esaïe. — Jérémie. — Ezéchiel. — Daniel expliquant un songe.
 N^o 6 — Les Prophètes.
 Joël. — Amos le berger. — Abdias. — Jonas implorant. — Michée.
 N^o 7 — Les Prophètes.
 Habakuk. — Zacharie. — Malachie. — Jean-Baptiste s'agenouillant devant l'Agneau. — Au centre: L'autel de l'Ancienne Alliance éteint.

Cortège des croyants laïques de l'Ancienne Alliance

- N^o 8 — Les Patriarches.
 Abraham. — Adam. — Isaac. — Noé. — Jacob.
 N^o 9 — Les Sages.
 Joseph. — Pharaon. — Josué. — Gédéon. — Samuel enfant.
 N^o 10 — Les Rois d'Israël.
 Le roi David. — Saül. — Salomon. — Ezéchias. — Josias déroulant la loi.
 N^o 11 — Perses, Assyriens et Juifs.
 Cyrus. — Nebucadnezar. — Néhémie. — Judas Macabée, remettant son épée et marquant la fin de l'Ancienne Alliance. — Au centre: Le trône réservé à l'Agneau mystique (symbole du temporel).
 N^o 12 — L'Agneau immolé, « seul digne d'ouvrir le livre »; aux quatre angles, les évangélistes: saint Jean, saint Marc, saint Luc et saint Mathieu.
 N^{os} 13 à 15 — *La Nouvelle Alliance*, la Grâce.
 N^o 13 — L'Annonciation.
 N^o 14 — Le retour de l'Enfant prodige.

- N^o 15 — La résurrection de Lazare.

Cortège des grands religieux de la Nouvelle Alliance

- N^o 16 — Les Apôtres.
 Barthélemy apôtre (le don de soi). — André (la prédication). — Pierre (le remords). — Thomas (le doute).
 N^o 17 — Les Apôtres.
 Thaddée (le pain rompu de la communion). — Jacques (le recueillement). — Paul, instituant la Cène. — Jacques, frère de Jean (l'adoration). — Etienne, martyr.
 N^o 18 — Les Pères de l'Eglise.
 Saint Antoine (l'anachorète). — Saint Ambroise cherchant à convertir saint Augustin. — Saint Jérôme traduisant la vulgate. — Saint Jean Chrysostome, le prédicateur.
 N^o 19 — Les Réformateurs.
 Saint François, réformateur catholique. — Pierre Valdo. — Jean Huss. — Luther. — Calvin.

Cortège des croyants laïques de la Nouvelle Alliance

- N^o 20 — Les Rois très chrétiens.
 Constantin le Grand. — Lactance, précepteur des enfants de Constantin, s'opposant à l'emploi des armes en vue de l'évangélisation. — Julien l'Apostat mourant, appuyé sur un débris de colonne antique, tend le sang de sa blessure en s'écriant: « Galiléen, tu as vaincu ». — Théodose le législateur.
 N^o 21 — Les Rois très chrétiens.
 Clovis recevant le baptême. — Saint Rémy. — Galswinthe. — Charles Martel arrêtant l'Islam. — Pépin le Bref et les premières orgues. — Charlemagne bénissant la première cloche.
 N^o 22 — Les Croisés.
 Godefroi de Bouillon. — Frédéric Barberousse. — Richard Cœur de Lion. — Philippe-Auguste. — Saint Louis.
 N^o 23 — Les Protestants.
 Coligny. — Jeanne d'Albret. — Henri IV. — Guillaume d'Orange. — Gustave-Adolphe, tirant son épée, symbolise les guerres de Religion.

- N^o 24 — Panneau des Arts.
 Cf. description dans le texte.
 N^o 25 — Panneau de la Science.
 Cf. description dans le texte.

Décoration du côté ouest

- N^o 26 — L'Homme frappé par la Justice.
 N^o 27 — L'Economie politique demande aux Mathématiques le secours de formules précises.
 N^o 28 — La Justice martyre.
 N^o 29 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: le Droit.
 N^o 30 — La Religion naissante.
 N^o 31 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: l'élève de la Théologie recevant le livre sacré.
 N^o 32 — L'Homme consolé par la Religion.
 N^o 33 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: l'Architecture et la Philosophie.

Décoration du côté est

- N^o 34 — L'Homme luttant contre la Nature.
 N^o 35 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: « la Technique à gauche montre à son élève les plans d'un pont et, à droite, la Médecine fait écouter les pulsations du cœur au moyen du stéthoscope ».
 N^o 36 — Les inspiratrices du Génie humain: la Nature nourrissant les animaux.
 N^o 37 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: la Physique.
 N^o 38 — Les inspiratrices du Génie humain: la Poésie.
 N^o 39 — L'Histoire éclairant le Passé.
 N^o 40 — L'Homme charmé par la Poésie.
 N^o 41 — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: les Lettres anciennes et les Lettres modernes.

(La description des peintures reprend les légendes accompagnant les photos de Jongh dans: *Louis Rivier et les peintures décoratives de l'Aula du Palais de Rumine à Lausanne*, Lausanne 1924. Ces légendes ont certainement été rédigées par Louis Rivier lui-même!)

entourée d'une frise en ressaut, composée d'enfants et d'une guirlande de fleurs: reines marguerites, dahlias, et de fruits: pommes, poires et pommes de pin.

Dans un cartouche au sommet de la composition, on lit l'inscription: «ARTS». Alors que dans la partie inférieure sur toute la longueur de l'œuvre se détache le texte suivant: «LA BEAUTÉ VRAIMENT SŒUR DE LA PRIÈRE COMME DE LA POÉSIE REND À L'ÂME RAMENÉE À SA SOURCE LA SÈVE DES SENTIMENTS DES LUMIÈRES DES ÉLANS ELLE RAMÈNE VERS LE CIEL LIEU DU REPOS».

Toutes les figures sont des allégories dont la signification a été donnée dans la publication qui présenta cet ensemble en 1924⁶. Le groupe du premier plan représente: «L'Homme endormi encore fermé à la vie de l'esprit, (qui) va sous la baguette magique du Génie de la Poésie s'éveiller au monde spirituel, symbolisé par les neuf Muses et Apollon, et une ronde d'anges musiciens.» Quant à la figure de droite il s'agit de: «La



Fig. 10b. — Maquette pour le panneau des Arts, 60 × 74 cm, détrempé sur papier collé sur bois, MCBA, photo Ducret.

⁶ *Louis Rivier et les peintures décoratives de l'Aula du Palais de Rumine à Lausanne*, album illustré de douze planches en héliogravure d'après les photos de Gaston de Jongh à Lausanne.

Textes: 1. Signification de l'œuvre par Fritz Bach, musicien. 2. Considérations techniques par François de Ribeaupierre, artiste-peintre, Lausanne 1924.

Ces photographies sont accompagnées d'une description détaillée donnant la signification des figures. On s'est servi de ces légendes pour éclairer l'iconographie des peintures.

musique religieuse (qui) cesse de jouer pour mieux entendre la musique divine des anges. » Bien que le nom ne soit pas donné, cette définition correspond à l'iconographie de sainte Cécile⁷.

Le second plan représente le Parnasse avec les Muses et Apollon. De gauche à droite ce sont : Clio qui figure l'histoire, Calliope, l'éloquence, Terpsichore, la danse, Polymnie, la poésie lyrique, Uranie, l'astronomie, puis vient Apollon, ensuite Euterpe, la musique, Thalie, la comédie, Erato, la poésie amoureuse, Melpomène, la tragédie. Sur la droite, les anges musiciens symbolisent l'art religieux. Le motif d'architecture Renaissance placé derrière les Muses représente l'art moderne, alors que la vue du Parthénon dans le fond complète le Parnasse.

Il s'agit d'une vision idéale du monde de l'art et de la poésie, dans laquelle l'artiste a voulu unir tradition antique et chrétienne avec le Parnasse d'un côté, sainte Cécile de l'autre. Contrairement à une tradition liée à l'iconographie du Parnasse depuis l'œuvre de Raphaël dans la chambre de la Signature, Louis Rivier n'a pas utilisé ce thème pour évoquer quelques gloires de l'histoire littéraire ou artistique, personnalités qui pouvaient appartenir à l'histoire générale comme à l'histoire locale.

Dans la maquette de 1913-1914, l'on retrouve les mêmes groupes : l'homme et la Poésie d'une part, les Muses et sainte Cécile d'autre part. Toutefois leur disposition dans l'espace a légèrement évolué, le paysage subissant des modifications plus importantes. Partagé au centre par un chemin menant à la montagne du fond, il n'avait pas le caractère d'une prairie alpestre. Le groupe des Muses et celui de sainte Cécile étaient disposés de chaque côté du chemin. L'art antique et l'art chrétien étaient évoqués par une architecture à plan central. Le groupe de l'homme et de la Poésie a fait l'objet d'une œuvre indépendante, présentée en 1914 à Paris⁸.

⁷ Le thème de sainte Cécile a été fréquemment traité par les artistes du XIX^e siècle, Paul Robert l'avait également abordé. Au sujet de la Sainte Cécile de Raphaël et sur la fortune de ce thème cf. le catalogue : *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Bologna 1983.

⁸ Cf. cat. *Louis Rivier et la peinture religieuse en Suisse romande* 1985, n° 10, p. 100.



Fig. 11. — Détail du panneau des Arts, paroi sud, avec Apollon et les Muses; la lyre d'Apollon n'a pas de cordes. Photo Charles Page, 1986.

Panneau nord: La Science

Ce panneau est lui aussi divisé en plusieurs plans bien distincts. Au premier plan derrière la chaire, deux figures nues sont étendues sur les marches d'un petit escalier. Un homme et une femme dont les mains se croisent au centre de la composition. De chaque côté, deux groupes; ils sont formés d'une quinzaine de figures. Sur la gauche trois hommes nus s'activent autour d'un feu, une femme tend les mains vers la flamme, quelques personnages vêtus de costumes évoquant le quinzième siècle italien conversent. Sur la droite un soldat examine la lame d'une épée, il est assis sur un bloc de pierre où figure une inscription latine: «HOC MONUMENTUM SOLUS SOLI DEI GLORIAE EXEGI XV - XXIII». Derrière ce personnage un forgeron travaille, à ses pieds un enfant semble jouer avec un chien. Plus à droite, au premier plan, un personnage prépare une charrue, derrière lui un groupe vêtu à la manière XV^e siècle est en pleine conversation, l'un des hommes porte une bourse alors qu'un autre tend une statuette en métal. A l'extrême droite, un homme agenouillé entretient le feu, devant lui on peut lire la signature de l'artiste: «LOUIS RIVIER 1923». Sur le sol de ce premier plan on observe des pigeons (fig. 12 et fig. 13).

Le second plan est occupé par une terrasse flanquée de chaque côté par un bâtiment de style Renaissance rigoureusement identique. Deux groupes de jeunes gens vêtus de pourpoints colorés en sortent. Au centre de la terrasse, les figures disposées dans une stricte symétrie évoluent comme dans un ballet. La terrasse se termine par une balustrade qui donne sur une ville imaginaire, composée des monuments célèbres de l'histoire de l'architecture. De gauche à droite on reconnaît: le Palazzo Vecchio de Florence, la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, Notre-Dame de Paris, devant celle-ci (peu visible), la bibliothèque de Sansovino à Venise, puis la Sainte-Chapelle, derrière, la cathédrale de Sienne, celle de Lausanne, complétée de sa deuxième tour, devant au centre, le bâtiment du Louvre et la tour de l'Horloge, derrière, la tour de la cathédrale de Strasbourg, la coupole de Saint-Pierre de Rome, les tours de Notre-Dame de Caen, l'Hôtel de Ville de Louvain et derrière, la cathédrale de Reims «dont le transept est en feu, symbolisant la stupidité de l'homme qui crée des chefs-d'œuvre et invente les moyens de les détruire»⁹. Devant cette dernière, le Palais des Doges et le campanile de la place Saint-Marc. Dans le fond sont encore évoqués une pyramide, les minarets de Sainte-Sophie et l'Acropole d'Athènes.

⁹ Rappelons que l'incendie de la cathédrale de Reims par l'armée allemande suscita un vif mouvement d'indignation en Suisse romande.



Fig. 10a. — Maquette pour le panneau de la Science 1913-1914, 60 × 74 cm, détrempe sur papier collé sur bois, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, photo Ducret.

Le dernier plan de la composition est occupé par un paysage de collines avec, au centre, une petite ville médiévale. Le ciel bleu est traversé par quelques nuages. Le panneau est entouré d'une frise en ressaut, dans laquelle s'agitent des hommes nus. Tous expriment les signes d'un effort prononcé et cherchent à briser le cadre dans lequel ils sont enfermés. Ceux qui sont au sommet de chaque côté du cartouche où figure le mot «SCIENCE» tirent sur une corde. L'inscription latine qui figure au bas de la composition centrale: «AFFECTASSE FERUNT REGNUM COELESTE GIGANTAS ALTAQUE CONGESTOS STRUXISSE AD SIDERA MONTES» — «on dit que les géants attaquèrent le royaume céleste et qu'ils entassèrent monts sur monts jusqu'aux étoiles» — fait directement allusion aux figures de la frise (fig. 14). *

L'iconographie de ce panneau est expliquée de la façon suivante dans les légendes accompagnant les photos de Jongh¹⁰: L'homme et la femme du premier plan au centre représentent «la pensée créatrice». Le groupe de gauche évoque la découverte du feu, celui de droite les usages du feu. L'homme nu agenouillé au centre représente «l'Homme primitif découvrant le feu», à sa gauche un collaborateur; à sa droite: «Le bénéficiaire de la découverte.» De droite à gauche sont alors représentées les diverses attitudes face à une découverte: «Le vieillard incrédule face à une

¹⁰ Cf. note 6.

découverte, la curiosité de l'enfant, les jouvenceaux indifférents, le magistrat qui protège l'inventeur contre les jaloux (groupe vêtu du centre), la jeune fille qui admire l'homme, le garçon craintif, la femme inquiète, l'adorateur du feu.»

Sur la droite, le chevalier symbolise la Guerre, l'enfant la domestication, l'homme qui ne fait rien à côté du forgeron «le Sceptique», l'ouvrier qui termine une charrue «l'Agriculture». L'homme agenouillé «fait couler le métal en fusion dans le sol où se trouve le moule», il symbolise l'Art. Le groupe vêtu et agité représente le Commerce: «Un marchand mise une statuette de bronze qui est sortie du moule et différents personnages font leur prix.» Sur la terrasse sont représentés les étudiants en Lettres et en Droit sur la droite, en Médecine et en Science sur la gauche (l'un d'eux porte le bras d'un squelette). Les petits groupes qui sont de chaque côté de la terrasse au centre représentent: «Deux professeurs qui enseignent et interrogent leurs élèves» (fig. 15).

Le texte qui figure au bas de la composition est une citation des *Métamorphoses* d'Ovide. C'est le début de l'histoire des Géants. Ces Géants ont manqué de respect aux dieux et ils ont été punis. Cette citation sonne comme un avertissement aux chercheurs. Ce panneau réduit la Science à ses composantes les plus élémentaires: la découverte du feu et l'usage du métal. Dans le mémoire de 1914, la frise des Géants est présentée comme «symbolisant l'effort de l'homme pour arriver à la connaissance».

On ne peut qu'être frappé par cette réduction de la Science à ses composantes les plus élémentaires. On remarquera d'autre part que les



Fig. 14. — Panneau de la Science, étude pour la frise des Géants, mine de plomb sur papier, 18,3 × 12 cm. Cette étude se trouve dans un agenda, l'année n'est pas indiquée. Collection famille Rivier, photo Delessert.



Fig. 12. — Panneau de la Science, étude pour le groupe de la découverte du feu, mine de plomb sur papier, 29 × 44 cm, collection famille Rivier, inscription en haut à gauche: « Etude pour l'Aula./ Groupe de la découverte du Feu/ avr. 1911/ En pendant avec le groupe des forgerons et fondeurs./ Fond en mosaïque. » Sur la gauche, tenant trois pinces, on reconnaît Léonard de Vinci, une référence qui a disparu dans l'œuvre définitive. Photo Jean-Claude Ducret.

Géants tirent sur la même corde et la citation d'Ovide vient rappeler aux chercheurs que, selon Louis Rivier, leurs travaux n'ont de sens que s'ils sont faits dans le respect de Dieu et des principes de la religion. On observera également que l'artiste a placé ici des inscriptions rédigées en latin, or il avait été décidé lors de l'achèvement du Palais de Rumine de ne faire figurer que des inscriptions en français sur les façades du bâtiment.

Dans ce panneau la comparaison avec la maquette permet d'observer quelques modifications. Au centre de la composition, l'artiste avait envisagé de placer un Penseur. Si le projet d'ensemble est resté le même on observe qu'il avait prévu une terrasse surmontée d'arcades et soutenue par des colonnes et des chapiteaux de style roman. Le paysage du fond n'était pas aussi rigoureusement symétrique. D'un côté, l'on trouvait une ville faite des principaux monuments de l'architecture et de l'autre une forteresse symbolisant l'art de la guerre. L'idée de transformer la sortie des cours en un ballet d'étudiants n'existait pas encore.

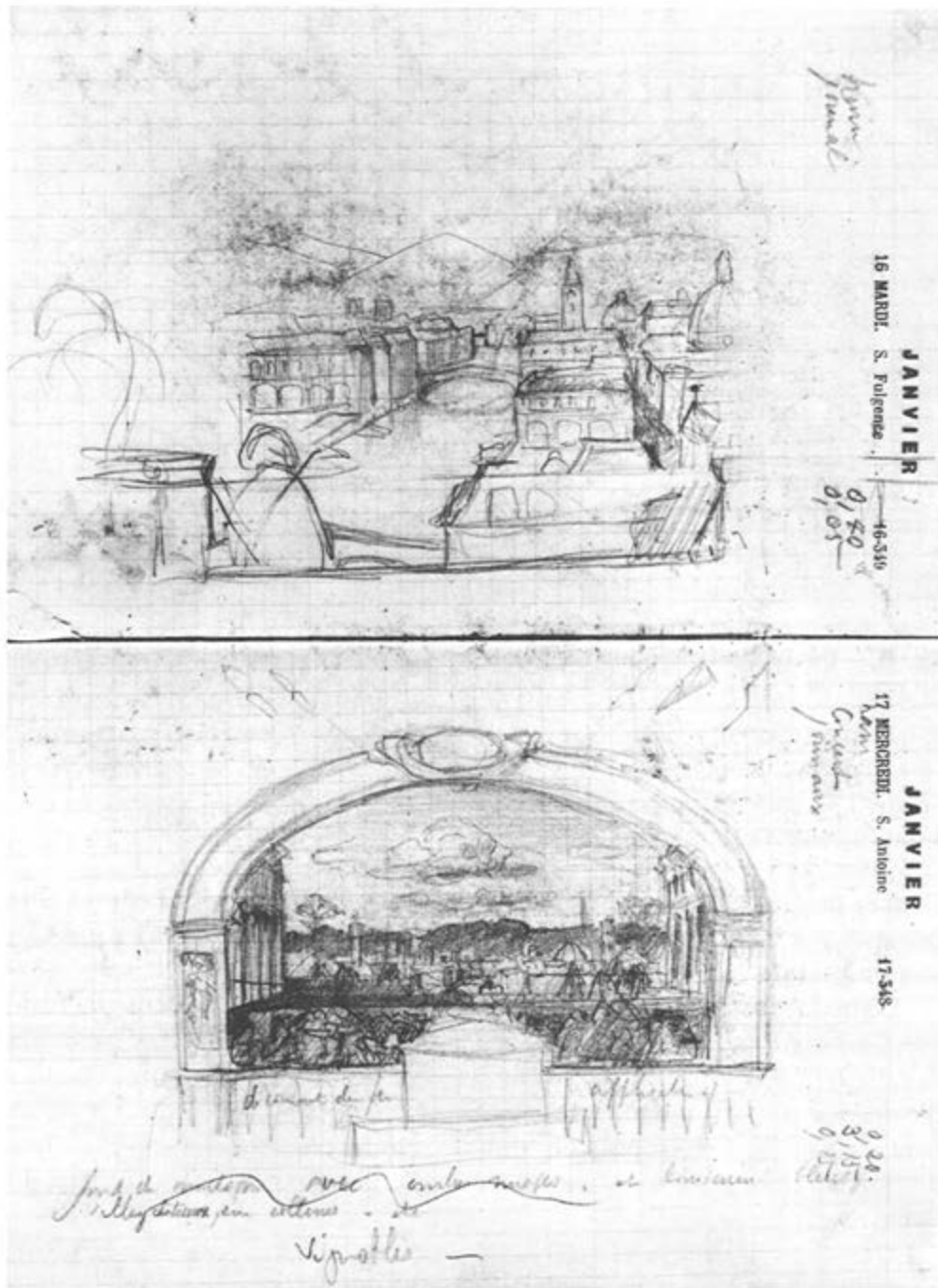


Fig. 15. — Panneau de la Science, étude d'une vue d'ensemble et d'un détail avec une ville, mine de plomb sur papier, 11,3 × 17,5 cm pour la page simple, agenda de 1917, premier trimestre. Inscription sous la vue d'ensemble: à gauche «découverte du feu», à droite «application», plus bas «fond de montagne avec ombres nuages, et lointain ble... (?)/ villes, châteaux, eau, collines — etc., vignobles —» Dans le haut de la page, l'artiste a inscrit quelques dépenses: «tram 0,20/ Concert 3,15/ Journaux 0,15». Sur l'autre page, on lit: «tram 0,40/ Journal 0,05». Collection famille Rivier, photo Delessert.



Fig. 13. — Panneau de la Science, étude pour le groupe des forgerons et fondeurs, mine de plomb sur papier, 29,5 × 43,5 cm, collection famille Rivier, photo Jean-Claude Ducret.

Les côtés est et ouest: L'Enseignement

Les parties latérales de la salle sont occupées par les fenêtres du côté ouest et par une tribune du côté est. Huit peintures décorent les espaces disponibles de chaque côté.

Dans la partie supérieure, les figures sont placées devant un fond bleu qui maintient l'unité avec l'ensemble du plafond. Aux extrémités de la salle (nos 27, 35, 33 et 41) les figures sont groupées par paire. Chaque femme est accompagnée d'une jeune fille à laquelle elle s'adresse. Elles sont caractérisées par leurs attributs. Dans la composition n° 27, l'une des enfants présente un cône coupé en deux, alors que l'autre tient un livre ouvert.

Dans le n° 33, c'est la figure allégorique qui porte la maquette d'une cathédrale romane, alors que l'autre tient une plume, l'enfant lui présente un grand livre ouvert. N° 35, l'une des figures tient un panneau avec des plans, l'enfant une règle, l'autre jeune fille assise sur les genoux de la figure écoute un instrument posé sur la poitrine de celle-ci. N° 41, les deux femmes tiennent chacune un instrument à cordes, celui de gauche est orné d'une danseuse.



Fig. 10c. — Maquette pour le côté est, 39 × 117 cm, détrempe sur papier collé sur bois, MCBA, photo Ducret.

Dans la partie supérieure entre les arcades et les fenêtres, on trouve quatre figures toujours accompagnées d'un enfant. N° 29, un homme vêtu d'une toge à la romaine pointe sa main droite, dans laquelle il tient une règle. N° 31, une femme, couverte d'une ample draperie, dresse la main droite et prend le livre que lui remet l'enfant de la main gauche. N° 36, une femme, au torse nu, présente un flacon à moitié plein à l'enfant. La dernière, n° 38, porte une lampe à huile, elle tourne le dos à la salle et regarde en arrière.

Les figures que nous venons de décrire sont des allégories de l'enseignement, le thème général étant : « L'Adolescence à l'école des sciences humaines. » Il s'agit de : n° 27, l'Economie politique et les Mathématiques ; n° 29, le Droit ; n° 31, la Théologie ; n° 33, l'Architecture et la Philosophie ; n° 35, la Technique et la Médecine ; n° 37, la Physique et n° 39,



Fig. 10d. — Maquette pour le côté ouest, 39 × 117 cm, détrempe sur papier collé sur bois, MCBA, photo Ducret.

l'Histoire; enfin n° 41, les Lettres anciennes et les Lettres modernes. On observera encore le contraste de proportions très fort entre la figure allégorique et l'enfant; celle-ci, représentant l'Adolescence, apparaît comme un tout petit enfant.

Dans la partie inférieure les figures sont disposées de la même façon, par paires aux extrémités, et seules entre les arcades. Les figures groupées par paires se trouvent au-dessus des portes qui sont vraies du côté ouest et fausses du côté est. Ici, la signification de chaque scène est explicitée par une pancarte. Le fond de chaque panneau évoque une prairie d'un vert très clair. N° 26 «L'Homme frappé par la Justice», la Justice aux yeux bandés menace l'homme avec une épée. N° 32 «L'Homme consolé par la religion», la femme prend dans ses bras l'homme qui manifeste tous les signes de l'affliction. N° 34 «L'Homme luttant contre la Nature», la femme menace l'homme d'un rocher, celui-ci est parvenu à l'entourer d'une corde. N° 40 «L'Homme charmé par la Poésie», la femme tient un nid d'oiseaux et s'adresse amicalement à l'homme souriant. Les figures individuelles sont assises sur des trônes de style Renaissance. Leur signification est inscrite en toutes lettres et même répétée par une initiale dans le blason qui surmonte la peinture¹¹. Il s'agit, n° 28, de la Justice, à ses pieds une figure tente de se redresser, n° 30, de la Religion, à ses pieds un squelette; de l'autre côté on trouve, n° 36, la Nature qui nourrit une mésange et un lièvre et, n° 38, la Poésie qui tient une plume et s'apprête à écrire.

Par rapport à la maquette de 1914, on observe quelques modifications, ainsi les figures de l'enseignement de la partie supérieure étaient prévues, mais la figure de l'Adolescence a été introduite par la suite. Le groupement des figures était un peu différent: on trouvait réunies dans le projet Sciences naturelles et Médecine, Architecture et Technique. Pour le reste les modifications ne concernent que l'attitude et les mouvements des personnages. Le style des trônes des allégories de la partie inférieure a été modifié. A ce sujet, les carnets de notes de l'artiste nous apportent un renseignement; on trouve en effet le dessin d'une figure assise avec au-dessus l'inscription «Antonio de Pollaiollo» et au-dessous: «Notation pour les figures décoratives de la salle de l'Aula»¹² (fig. 16).

¹¹ Ces blasons faisaient partie du décor antérieur de la salle et l'artiste s'est efforcé d'en tirer parti.

¹² ALR, carnets de notes, agendas de l'artiste.

Antonio del Pollaiuolo



Notation pour les figures d'enseignes
de la Salle de l'Aula.

Fig. 16. — Etude pour les allégories de l'enseignement sur les parois latérales de l'Aula, mine de plomb sur papier 18 × 10,7 cm. Inscription dans le haut: «Antonio del Pollaiuolo»; dans le bas: «Notation pour les figures décoratives / de la salle de l'Aula.» Il s'agit d'une page d'un agenda sans date, dans lequel figurent des notes sur la chapelle des Médicis au Palais Ricardi. Sur la page précédente, on trouve une étude de femme agenouillée avec l'inscription: «Luca Signorelli», ainsi qu'une étude d'enfant pour la frise du panneau des Arts. Collection famille Rivier, photo Delessert.

Le plafond: La Religion

Après l'examen des parties inférieures de la salle, nous passons à la description du plafond, considéré par l'artiste comme l'aboutissement de son œuvre. On reviendra dans le chapitre suivant sur les problèmes que posait la décision d'orner de scènes figuratives ce plafond, ainsi que sur les débats et références qu'impliquait ce choix.

Au centre du plafond six scènes peintes dans de grands rectangles (n^{os} 1 à 3 et 13 à 15) sont clairement séparées du carré central n^o 12 et des figures disposées en frise sur les côtés qui forment douze carrés (n^{os} 4 à 6, 8 à 10, 17 à 19, 21 à 23) aboutissant au centre dans deux rectangles (n^{os} 7 et 16, 11 et 20).

Les scènes, disposées dans des rectangles ou des carrés, sont entourées d'un encadrement formé de bandes colorées, où alternent le blanc, le bleu clair et l'ocre clair. Il s'agit de véritables cadres, l'utilisation du noir et de nuances diverses dans les couleurs citées prouve une volonté illusionniste délibérée de la part de l'artiste. En plus de ces bordures, les compositions figuratives sont séparées par une large bande ocre, sur laquelle court un décor d'entrelacs blancs. On retrouve d'ailleurs dans toute la salle cette alternance d'ocre et de bleus plus ou moins clairs avec, parfois, quelques notes de rouge. Le peintre a utilisé le cadre pour donner le sentiment de l'espace. Par ailleurs, dans les compositions du centre, il distingue toujours le fond bleu évoquant le ciel du sol, qui est indiqué par quelques éléments, des rochers, par exemple. Mais la surface consacrée au sol a été réduite au minimum, pour assurer un effet d'ensemble bleu sur toute la voûte.

Dans ces rectangles du centre, on retrouve six fois le même schéma avec deux figures placées l'une en face de l'autre en position agenouillée ou étendue. Les mouvements des personnages ont un caractère spectaculaire, théâtral très marqué, que ce soit dans l'intervention de l'Ange qui s'apprête à retenir le bras d'Abraham (n^o 1) ou dans la lutte de Jacob avec l'Ange (n^o 2). On remarquera qu'en adoptant ce schéma simple, l'artiste a utilisé la tension provoquée par la forme inconfortable du rectangle pour obtenir un effet dramatique, il est également parvenu à assurer une parfaite lisibilité des scènes. Le schéma de composition des frises latérales est lui aussi très répétitif; dans chaque carré apparaissent cinq figures (parfois davantage), qui se dirigent en cortège vers le centre de la salle. Elles sont revêtues d'amples manteaux dont les plis donnent un rythme imposant à la composition. Les visages ont des expressions théâtrales exprimant la colère, la tension, la réflexion ou la méditation. Certains groupes sont caractérisés par leurs vêtements, ainsi les Croisés (n^o 22) ou les Protestants (n^o 23). On reconnaît également parmi les



Pl. nos 1 à 3. — L'Ancienne Alliance, la Loi. De bas en haut: n° 1, Le Sacrifice d'Isaac; n° 2, La lutte de Jacob avec l'Ange; n° 3, Moïse brisant les Tables au pied du Veau d'or et en face d'Aaron.

Réformateurs (n° 19), les portraits de Calvin et de Luther. Les couleurs sont un élément essentiel de ce cortège, l'alternance des jaunes, des rouges et des mauves donne un véritable rythme à l'ensemble (fig. 17).

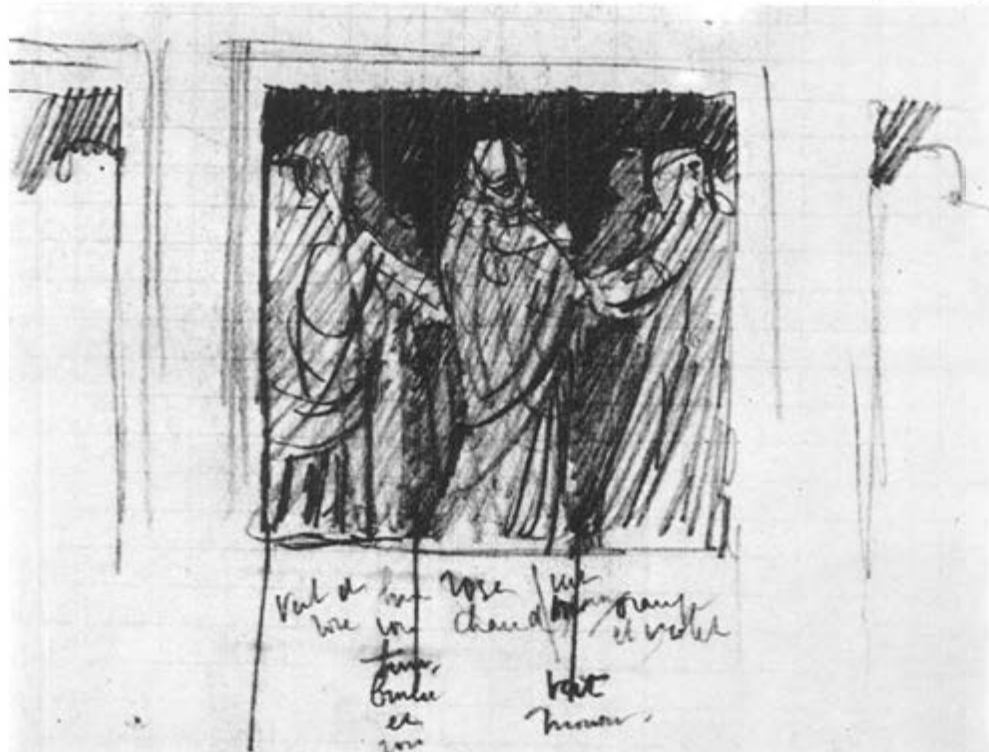


Fig. 17. — Plafond de l'Aula, étude pour l'un des groupes des cortèges latéraux, mine de plomb sur papier, 18 × 12 cm, page d'un agenda, l'année manque; sous le dessin, indication de couleurs, on lit: «vert et brun/ rose ... (?)/ terre/brûlée/et/ rose/ rose/ chaud/ vert/ (?)/ vert/ (?)/ orange/ et violet». Collection famille Rivier, photo Delessert.

Après cette première description, passons à l'examen de l'iconographie de ce plafond. La religion est évoquée dans une perspective historique avec l'Ancien Testament du côté nord et le Nouveau Testament du côté sud. Autrement dit, d'un côté apparaissent des scènes évoquant l'Ancienne Alliance ou la Loi: le Sacrifice d'Isaac, la lutte de Jacob avec l'Ange et Moïse brisant les tables de la Loi (nos 1 à 3). Dans les cortèges apparaissent d'une part, les religieux liés à cette période avec les précurseurs et les prophètes, d'autre part les croyants laïcs avec les Patriarches, les sages et les rois d'Israël. Au centre (n° 12) l'Agneau attaché à la croix est entouré des quatre évangélistes. De l'autre côté, la Nouvelle Alliance ou la Grâce avec l'Annonciation, le retour de l'enfant prodigue et la Résurrection de Lazare (nos 13 à 15). Dans le cortège des religieux: les Apôtres, les Pères de l'Eglise et les Réformateurs (nos 16 à 19); dans celui des laïcs: les Rois très chrétiens, les Croisés et les Protestants (nos 20 à 23).

C'est ainsi, à la fois une véritable histoire biblique, mais aussi une vision toute religieuse de l'histoire, qui est présentée dans ce plafond. On reviendra dans le chapitre V sur la façon dont Frank Olivier a justifié ce parti pris, dans son discours d'inauguration des peintures.

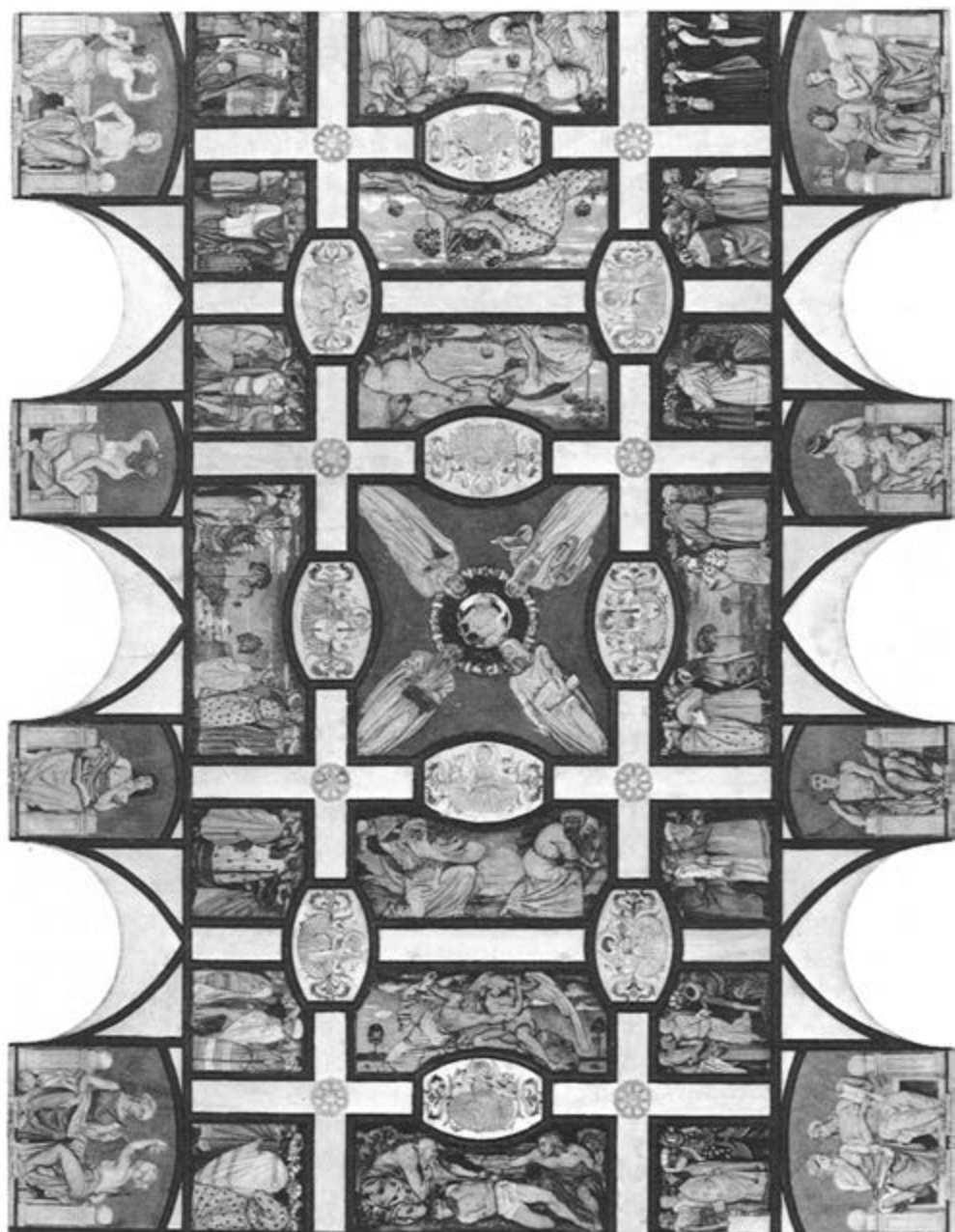


Fig. 10e. — Maquette pour le plafond, 123 × 74 cm, détrempe sur papier collé sur bois, déposé sur carton en 1985, MCBA, photo Ducret.

Voici les principales modifications observées entre la maquette et la réalisation définitive. Du côté de la Nouvelle Alliance, deux sujets ont été modifiés, l'artiste prévoyait la brebis perdue et le pardon de la femme adultère, les cortèges latéraux étaient conçus de la même façon. Dans les bandes décoratives il voulait placer douze anges musiciens et ces bandes formaient des croix. L'aspect des évangélistes a été modifié, il s'était inspiré de modèles paléochrétiens dans le projet¹³. On peut observer qu'il a simplifié les scènes centrales, en effet le paysage était plus détaillé et il y avait davantage de personnages, à l'origine. Cette simplification est la caractéristique essentielle de l'évolution du décor du plafond, elle va de pair avec une monumentalisation des figures et la suppression de tout élément anecdotique, ceci pour améliorer l'effet d'ensemble et la lisibilité des scènes représentées.

Annexe

ALR. Texte de Louis Rivier sur le panneau de l'Art, sans date.

Au premier plan, à gauche, l'homme matériel s'est endormi. Se parant comme un papillon auprès de lui, la Poésie la grande magicienne, l'éveillera d'un coup de sa baguette à la vie du rêve. L'Art profane qu'elle évoque, est serein et immuable. Les couleurs de ce groupe qui vont de l'orange au vert en passant par les roses fanés et les violets éteints, symbolisent le passé, les teintes se fondent les unes dans les autres par la coloration des lumières partant d'un orange très pâle. Dominant le groupe des Muses, un temple en ruine accentue ce caractère de chose passée mais éternelle dans sa beauté, c'est cette éternité qui crée le lien entre cet art profane et l'Art Sacré sur la droite du panneau ; là au

¹³ Op. cit., note 8, p. 108.



Pl. n° 24. — Les Arts.

contraire c'est le mouvement, la vie, dans le cercle, c'est-à-d (*sic*) dans l'infini; les couleurs sont représentées dans leur gamme naturelle, l'on passe de l'orange au rose doré, du rose doré au rose lilas, du rose lilas au bleu (centre) violet, du bleu violet au rose violacé, du rose violacé à l'or rosé, de l'or rosé à l'orange, de l'orange au jaune, l'édifice gothique sépare ce jaune du bleu qui par le vert nous renvoie à l'orange du point de départ; Dans l'Art sacré comme dans l'Art profane du reste, les teintes sont liées entre elles par un infléchissement de la nuance vers la nuance voisine. Ainsi les 3 teintes qui avoisinent (*sic*) le turban orange de la Poésie, à savoir, un rose, un vert d'eau et violacé, se nuancent très légèrement d'orange à mesure que ces tons se rapprochent de la tache Orange, ce principe étant appliqué avec grande liberté, mais permettant le rapprochement carressant (*sic*) de certaines tonalités qui sans cela se heurteraient. La gamme générale du panneau, ou pour mieux dire sa lumière ou son atmosphère (*sic*) y contribue pour beaucoup, étant d'un blond doré, elle affine tous les tons, les uni (*sic*) et les subtilise en quelque sorte; comparées aux tonalités de l'ensemble, celles du panneau de l'Art se trouveront beaucoup plus claires, plus ténues, le ton de la petite église étant semblable par exemple aux tons de certains nuages du Panneau de la Science. Tout cela en vue d'affirmer le caractère de Rêve poétique. Les formes également concourent à ce même but, alors que dans le Panneau de la Science, tout est rectiligne, vertical ou horizontal, même les mouvements des personnages principaux, tout au contraire dans celui de l'Art, est ligne souple et ondulée, les figures elles mêmes se composent en une sorte de vaste (?) (illisible) contrepointé par les lignes du terrain donnant à tout l'ensemble une (?) (illisible) de mouvement large est du caractère féminin alors que le Panneau de la Science traduirait un caractère de force masculine.

Ce document provient des archives de Louis Rivier (ALR), sans date, il est classé après le mémoire rédigé par l'artiste en 1914.

CHAPITRE IV

Sources et objectifs de Louis Rivier dans la décoration de l'Aula

«Où chercher un maître, les Italiens, leur style. Style du bâtiment et de la salle. Epoque à représenter — Moderne. Ensembles décoratifs chez les Italiens. Venise. Palais des Doges. Florence. Ricardi — Rome chambre de la Signature. Autres ensembles non entièrement réalisés. (...) Pas de révolution dans l'histoire de l'art. Pas de Renaissance. Idée moderne de révolution fausse¹.»

«(...) Or pour moi, comme pour les maîtres de la Renaissance, comme pour ceux du Quattrocento, comme pour les Gothiques, comme pour les primitifs, comme pour les antiques, comme pour tout artiste en un mot, la source véritable de l'inspiration, la seule vivante, c'est la vie intérieure (...)»²

Ces deux citations montrent que Louis Rivier avait, d'une part, une bonne connaissance et d'autre part une conception très particulière de



Pl. n^{os} 7 et 16. — Rencontre du cortège des grands religieux de l'Ancienne Alliance et des grands religieux de la Nouvelle Alliance; n^o 7, à droite: Les Prophètes, Habakuk; Zacharie; Malachie; Jean-Baptiste s'agenouillant devant l'Agneau; au centre: l'autel de l'Ancienne Alliance éteint; n^o 16, à gauche: Les Apôtres, Barthélémy apôtre (le don de soi); André (la prédication); Pierre (le remords); Thomas (le doute).

¹ ALR. Notes manuscrites et succinctes de Louis Rivier, sans date, en vue d'une conférence ou d'une présentation des peintures de l'Aula.

² ACV. Dossier Agence Télégraphique Suisse (ATS) Louis Rivier. Lettre du 29 avril 1923 donnée en annexe. Le destinataire n'est pas connu, mais il s'agit sans doute d'Arnold Bonard, le rédacteur de *La Patrie Suisse*.

l'histoire de l'art. L'étude des sources de cet ensemble est par conséquent également l'étude des idées et des partis pris de l'artiste qui apparaissent dans le choix des sources utilisées et dans le traitement qu'il leur fait subir.

On peut distinguer deux niveaux d'influence: un premier, que l'on pourrait appeler les lois du genre, autrement dit ce qu'il convenait de faire figurer dans un bâtiment officiel du type de celui qui nous intéresse, le second, constitué par l'étude des sources spécifiques de l'artiste. Plutôt que de sources, il serait préférable de parler des références dont le peintre s'inspire, qu'il rejette, ou par rapport auxquelles il prend position. Ces références sont à la fois formelles, iconographiques et techniques.

Le décor des bâtiments publics

On traitera dans le dernier chapitre de cette monographie le décor des bâtiments publics en Suisse romande au cours du premier quart du XX^e siècle. On voudrait souligner ici un point déjà apparu incidemment dans l'exposé historique du chapitre II: l'influence du style et de la fonction du bâtiment sur le décor adopté.

Au cours du XIX^e siècle, on prend l'habitude d'orner de peintures les bâtiments publics. Ces peintures soulignent les usages du lieu, et à chaque fonction du bâtiment correspond une iconographie différente, selon qu'il s'agit d'un musée, d'un hôtel de ville, d'une bibliothèque ou encore d'une université³. On l'a vu, les plans de l'architecte Gaspard André prévoyaient un décor peint pour l'Aula. Il pensait au décor de la paroi nord, peut-être à la paroi sud, mais certainement pas à une polychromie totale de l'espace intérieur de la salle.

C'est en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle que ce décor des bâtiments publics connaît un essor exceptionnel. La pratique était

³ On donne ici quelques références qui traitent du décor des bâtiments officiels: Pierre Vaisse, «Styles et sujets dans la peinture officielle de la III^e République: Ferdinand Humbert au Panthéon», in *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art en France* 1977, pp. 297-311; du même auteur, «La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices parisiens», in *Romantisme* n° 41, 1983, pp. 19-40. Il est également l'auteur d'une thèse non publiée: *La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture de 1820 à 1914*. Université de Paris IV, 1980.

Volker Plagemann. *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*. München 1967, 416 p.

Bruno Foucart, «Questel et la bibliothèque-musée de Grenoble 1862-1872», in *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français* 1975, pp. 281-301.

La ville de Paris possédait les projets des décors de ses mairies, ils ont fait l'objet d'une récente exposition. On notera que ces projets étaient exposés au Petit Palais jusqu'en 1910 et que Rivier a pu les voir, bien qu'il semble avoir davantage cherché à s'en distancer qu'à vouloir s'en inspirer: *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris de 1870 à 1914*, catalogue d'exposition, musée du Petit Palais, Paris, du 8 novembre 1986 au 18 janvier 1987.

cependant courante dans toutes les grandes villes d'Europe. A Paris, l'Hôtel de Ville, la Sorbonne, le Panthéon, pour ne citer que ces quelques exemples, ont vu leurs murs ornés de nombreuses compositions allégoriques ou historiques dues aux palettes d'artistes plus ou moins célèbres. Mais le nom le plus fréquemment associé à ce type de décoration est celui de Pierre Puvis de Chavannes, qui participa en particulier au décor du Panthéon et de la Sorbonne⁴. Il est évident que face aux



Pl. n° 18. — Les Pères de l'Eglise.

peintures de l'Aula on ne peut oublier ces ensembles au profit de la seule influence directe des maîtres de la Renaissance. D'ailleurs, l'une des caractéristiques de ces peintures est de se référer abondamment aux maîtres anciens, qu'il s'agisse de Raphaël ou d'artistes plus tardifs comme Véronèse⁵. La problématique du traitement de ces grands espaces offerts aux peintres était au centre de leurs préoccupations, et ce fut le désespoir d'un Manet d'être exclu de ce type de commandes. Puvis de Chavannes,

⁴ Cf. *Puvis de Chavannes 1824-1898*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, et à la Galerie nationale du Canada, Ottawa, Paris, éd. des musées nationaux 1976, 267 p.

⁵ A propos de la fortune critique des maîtres anciens auprès des artistes, cf. les publications de Francis Haskell, en particulier : «The Old Masters in 19th century French Painting», in *The Art Quarterly*, n° 34, 1971.

puis Hodler renouvelèrent l'approche formelle de ces grandes surfaces⁶. Le décor des bâtiments religieux a été également extrêmement abondant. On relèvera l'entreprise des frères Flandrin dans l'église Saint-Germain-des-Prés et dans celle de Saint-Vincent-de-Paul⁷. La frise monumentale de ce dernier bâtiment a pu exercer une influence sur la frise du plafond de l'Aula. On rappellera enfin que Jean-Paul Laurens, chez qui Louis Rivier étudia, a réalisé des peintures monumentales, en particulier plusieurs scènes historiques à la Sorbonne. Pour toutes ces décorations monumentales, la référence à la Renaissance était automatique, puisque c'est au cours de cette période que furent réalisés les chefs-d'œuvre qui servaient de modèles et de stimulants aux artistes.

Ainsi, on gardera à l'esprit l'importance de la peinture monumentale contemporaine ou légèrement antérieure à Louis Rivier. Celui-ci, cependant, a incontestablement étudié directement les maîtres anciens; le voyage qu'il effectua à Florence alors qu'il préparait les premières esquisses pour l'Aula en est une preuve. On constatera que la volonté de renvoyer aux maîtres anciens est à la fois technique, iconographique et formelle.

La technique

L'adoption d'une technique dite à *la tempéra* est l'une des manifestations claires d'une volonté de retour vers les maîtres de la Renaissance. On notera d'ailleurs que les peintures monumentales auxquelles on a fait allusion ci-dessus étaient le plus souvent peintes à l'huile et sur toile, puis marouflées sur les murs qu'elles devaient décorer. Toutefois un mouvement de redécouverte de la fresque se dessine dès le deuxième quart du XIX^e siècle; les expériences malheureuses de Delacroix dans ce domaine sont bien connues⁸.

On ne connaît pas le cheminement des études techniques de Louis Rivier. Cependant, dès sa première expérience à Mex il voulut s'attaquer directement au mur. Il s'est révélé un bon technicien, car ses œuvres se

⁶ Hodler a développé un type d'expression artistique particulièrement adaptée à la peinture monumentale. En Suisse, toutefois, il ne réalisa que deux décors pour le Musée national de Zurich, qui firent l'objet d'un débat houleux. En Allemagne, il fit une œuvre pour l'Université d'Iéna et une autre pour l'hôtel de ville de Hanovre. Voir le catalogue *Ferdinand Hodler 1853-1918*, pp. 55-59. Berlin, Zurich, Paris 1983. La peinture monumentale de Hodler y est abordée dans le texte de Pierre Vaisse: «Sous le signe de Puvis».

⁷ Cf. le catalogue d'exposition *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1984. Egalement, Pierre Kjellberg, *Le guide des églises de Paris*, Paris 1970, 140 p.

⁸ Jack J. Spector, *The murals of Eugene Delacroix at St Sulpice*, New York, the College Art Association of America, 1967, 171 p.

sont bien conservées, et lorsqu'elles ont souffert, il ne semble pas que les dégâts puissent être imputés à des défauts de sa technique. Dans son mémoire de 1914, il réclamait la préparation des murs avec de la fingite, également appelée plâtre-stuc ou gypse surcuit. Il déclarait d'autre part :

« Il résulte de toutes les expériences faites à ce jour que la peinture à l'huile telle qu'elle est fabriquée actuellement, n'offre pas les garanties de solidité suffisantes. On a cherché à retrouver les procédés des Maîtres de la Renaissance dont les œuvres sont restées d'une grande fraîcheur. Ces recherches ont abouti à la découverte de la peinture à l'œuf ou tempéra (détrempe) et à son emploi dans les œuvres décoratives. Les exemples en sont nombreux; je ne cite que celui du peintre Paul Robert qui, mécontent des couleurs à l'huile employées pour la décoration du grand escalier du Musée de Neuchâtel, a



Pl. n^{os} 17 à 19. — Cortège des grands religieux de la Nouvelle Alliance. De droite à gauche: n^o 17, Les Apôtres; Thaddée (le pain rompu de la communion); Jacques (le recueillement); Paul instituant la Cène; Jacques, frère de Jean (l'adoration); Etienne, martyr; n^o 18, Les Pères de l'Eglise; saint Antoine (l'anachorète); saint Ambroise cherchant à convertir saint Augustin; saint Jérôme traduisant la vulgate; saint Jean Chrysostome, le prédicateur; n^o 19, Les Réformateurs; saint François, réformateur catholique; Pierre Valdo; Jean Huss; Luther; Calvin. On remarquera que Rivier n'a pas représenté de réformateur vaudois.

adopté ces couleurs en détrempe pour celles (*sic*) du Tribunal Fédéral à Lausanne. Une autre preuve du succès de ces couleurs et de leur diffusion réside dans le fait que toutes les maisons importantes de couleurs en fabriquent depuis plusieurs années: Lefranc, Muller, etc.⁹. »

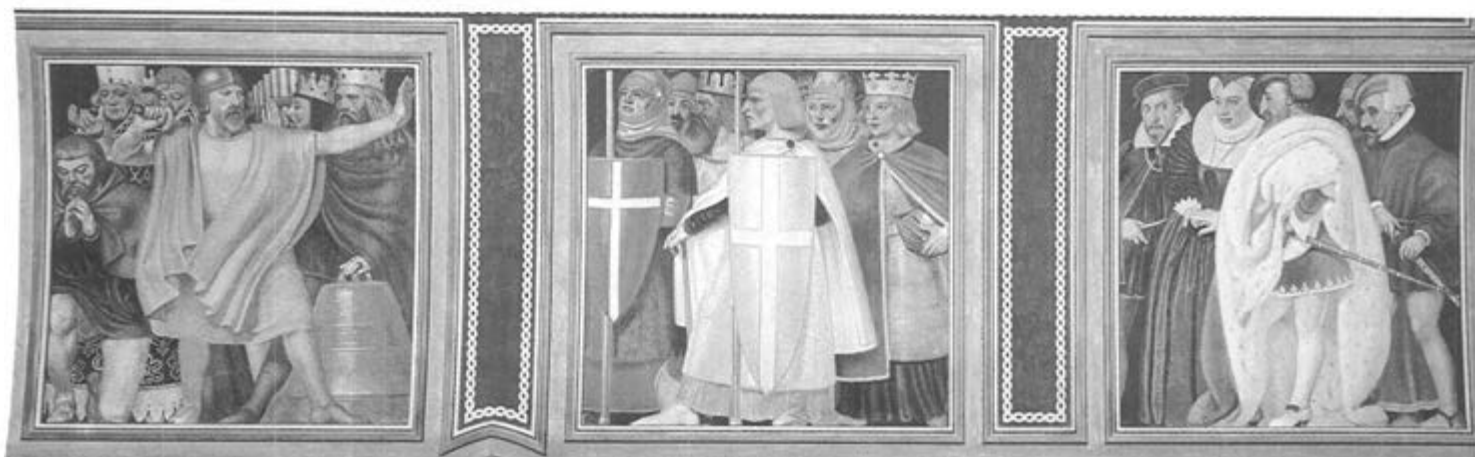
On notera qu'Ernest Biéler avait adopté depuis plusieurs années les couleurs à la détrempe. Ces couleurs donnent un effet mat, qui renforce l'association avec les maîtres de la première Renaissance. Si Louis Rivier décide de travailler sur le mur et à la détrempe, il prend quelque liberté avec la tradition puisqu'il travaille sans cartons. Il s'appuyait sur sa

⁹ ALR. « Mémoire relatif à la décoration de la salle de l'Aula du Palais de Rumine », le 5 janvier 1914.

mémoire, qui était exceptionnelle, et dessinait directement sur le mur sans reporter des cartons. Cette façon de travailler était tout à fait inhabituelle. François de Ribaupierre admirait la capacité de Rivier à opérer ainsi et raconte par comparaison la méthode de Biéler, dont il était le collaborateur, dans la décoration de la façade de l'Hôtel de Ville du Locle :

Le 18 juin 1922

« (...) C'est une vie d'entraînement qui sera un peu mieux distribuée dès que nous commencerons la fresque. En ce moment, cela t'intéressera et tu auras sans doute un sentiment de pitié pour tout l'encombrement de ces préparatifs; en ce moment, nous avons placé les cartons sur châssis contre le mur. B. [Biéler] travaille à ses calques chaque jour avec une persévérance et une bonne volonté méritoire, fouillant et perfectionnant. Ces calques sont un peu ma



Pl. nos 21 à 23. — Cortège des croyants laïques de la Nouvelle Alliance. De gauche à droite: n° 21, Les Rois très chrétiens; Clovis recevant le baptême; Saint Rémy; Galswinthe; Charles Martel arrêtant l'Islam; Pépin le Bref et les premières orgues; Charlemagne bénissant la première cloche; n° 22, Les Croisés; Godefroi de Bouillon; Frédéric Barberousse; Richard Cœur de Lion; Philippe-Auguste; Saint Louis; n° 23, Les Protestants; Coligny; Jeanne d'Albret; Henri IV; Guillaume d'Orange; Gustave-Adolphe, tirant son épée, symbolise les guerres de Religion.

bête noire — ce sont des morceaux de formes variées et de surfaces souvent difficiles à manœuvrer allant d'un mètre de large à 3 m. et 2-4 m. de haut. (La surface totale est de 75 m², à la base environ 18 m.; diamètre du demi-cercle: 8 m.).

Toute la surface des cartons est couverte de ces calques se chevauchant — comme ils sont très fragiles le moindre souffle les disloque et il faut y parer en clouant force (illisible) dans tous les sens (...) Tout cela te paraîtra bien barbare. Pour mon compte je ne procéderai guère autrement sauf que je diviserai mes calques différemment, c'est-à-dire par fragments correspondant chaque fois à la surface du morceau prévu pour la journée (...) ¹⁰ »

¹⁰ ALR. Lettre de François de Ribaupierre à Louis Rivier du 18 juin 1922. Sur l'activité de Biéler comme auteur de peintures murales, cf. le chap. 6.

On le voit, François de Ribaupierre était très conscient de la différence de méthode suivie par Louis Rivier, puisqu'il emploie les termes de « pitié » et de « barbare » au sujet de l'opinion supposée de son ami sur la façon de travailler de Biéler. Toutefois il considérait que seul Rivier pouvait se permettre de travailler différemment en raison de sa mémoire.

La Renaissance comme source ?

Louis Rivier a lui-même affirmé une référence aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, qui était d'ailleurs exigée par le style du bâtiment. Lorsqu'on opère des comparaisons ponctuelles, on est toutefois frappé par la distance existant entre l'esprit de ces œuvres et ce qui a été réalisé par le peintre. Certes, certains schémas, certaines idées ont été retenus. Ainsi, l'utilisation de grands rectangles au centre du plafond dans lesquels s'affrontent deux figures est directement inspirée par le plafond de la Sixtine, plus précisément par la Création d'Adam. Mais l'artiste vaudois n'a gardé et exploité à sa façon que l'idée de base et lorsque l'on procède à un rapprochement précis, on s'aperçoit que Louis Rivier n'a rien retenu de la virtuosité, des effets spectaculaires qui nous frappent dans l'œuvre de Michel-Ange. On observe au contraire un parti pris de dépouillement, de simplicité dans la composition qui va jusqu'à la monotonie, par un côté répétitif très marqué. C'est ce qu'il a exprimé dans sa biographie de Paul Robert en 1927 :

« Et puis, un retour à l'image, comme le désir s'en manifeste au sein du protestantisme à l'heure actuelle, ne signifierait nullement que celui-ci ait eu tort, au moment de la Réforme, de s'élever contre un art qui profanait les églises. Ce que le Catholicisme a produit depuis lors, sous le nom d'art religieux, le prouve assez. L'artiste avec la complicité du clergé, s'est servi trop souvent des murs qui devaient chanter la gloire de Dieu, pour y satisfaire sa propre vanité¹¹. »

Quoi qu'il en soit la référence à Michel-Ange est incontestable, il est alors intéressant de s'interroger sur la fortune critique de cet artiste et particulièrement du plafond peint de la Sixtine à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

Dans l'entourage immédiat de l'artiste, on rappellera que Paul Robert l'a vivement encouragé à renoncer au projet de décor du plafond, le 22 mars 1911 :

¹¹ Louis Rivier, *Le peintre Paul Robert*, Neuchâtel, Paris 1927, p. 255.



Pl. nos 13 à 15. — La Nouvelle Alliance, la Grâce. De haut en bas: n° 13, L'Annonciation; n° 14, le retour de l'Enfant prodigue; n° 15, La résurrection de Lazare.

« (...) Evidemment vous pouvez invoquer le splendide plafond de la Sixtine, la coupole du dôme de Parme où le Corrège a peint son Paradis et plusieurs autres ensembles de ce genre. Si vous vous trompez, vous êtes du moins en noble compagnie. (...) Avez-vous pensé à l'effort physique effroyable, nécessité par la peinture sur place d'un plafond aussi vaste? (...) Et en admettant que vos forces vous portent jusqu'au bout, encore n'aurez-vous pas pu fournir au public le moyen de juger votre œuvre convenablement, puisqu'il ne la regardera que d'un œil distrait et avec une nuque pénitente (...)»¹²

Bien que Louis Rivier se soit obstiné dans son projet de décor du plafond, on peut être certain que les réflexions de Paul Robert ne le laissaient pas indifférent. La lisibilité des scènes a été sa préoccupation essentielle et ce souci explique la simplification, la théâtralité des attitudes des personnages et le côté répétitif des scènes. Il faut reconnaître que Louis Rivier a résolu dans ce plafond le problème posé et qu'il a assuré une parfaite lisibilité de l'ensemble. D'ailleurs Paul Robert n'était pas le seul à émettre des réticences sur ce genre de réalisations. Dans l'article « Peinture » de son dictionnaire de l'architecture, Viollet-le-Duc s'est longuement penché sur la peinture monumentale décorative. Il insiste sur l'unité et la simplicité qu'exigent de telles décorations. Au sujet de Michel-Ange il écrit :

« Si nous examinons les essais qui ont été tentés pour concilier les deux principes opposés de la peinture prise isolément et de la peinture purement monumentale, n'apercevons-nous pas tout de suite l'écueil contre lequel les plus grands talents ont échoué? Et la voûte de la chapelle Sixtine elle-même, malgré le génie prodigieux de l'artiste qui l'a conçue et exécutée, n'est-elle pas un hors-d'œuvre qui épouvante plutôt qu'il ne charme? Cependant Michel-Ange, architecte et peintre, a su, autant que le programme qu'il s'était imposé le lui promettait, si bien souder ses sujets et ses figures à l'ornementation, à la place occupée, que l'unité de la voûte est complète. Mais que devient la salle? Que devient même, au point de vue décoratif, sous cette écrasante conception, la peinture du « Jugement dernier »? »¹³

Pour Henry de Geymüller par contre la chapelle Sixtine est l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art chrétien :

« (...) Welche Wundertaten die wahrhaft religiöse Malerei mit der Baukunst zu vollbringen vermag, hat Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle gezeigt. Architektonisch ist diese eine der ärmsten Kompositionen eher eine Reitschule als das, was man sich unter einer Kapelle denkt. Sie hat das Genie Michelangelos zu einem in der Christenheit einzig dastehenden Wunder umgewandelt (...)»¹⁴

¹² ALR. Lettre de Paul Robert à Louis Rivier du 22 mars 1911.

¹³ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, vol. 7, 1864, article « Peinture ».

¹⁴ Henry de Geymüller, *Architektur und Religion*, Basel 1911, p. 73.

Pl. n^{os} 4 à 6. — Cortège des grands religieux de l'Ancienne Alliance. De droite à gauche: n^o 4, Les Précurseurs, Moïse apercevant la terre promise dans laquelle il ne doit pas entrer; Confucius; Zoroastre; Socrate buvant la ciguë; n^o 5, Les Prophètes, Elie le prophète; Esaïe; Jérémie; Ezéchiel; Daniel expliquant un songe; n^o 6, Les Prophètes, Joël; Amos le berger; Abdias; Jonas implorant; Michée.



Pl. n^{os} 8 à 10. — Cortège des croyants laïques de l'Ancienne Alliance. De gauche à droite: n^o 8, Les Patriarches; Abraham; Adam; Isaac; Noé; Jacob; n^o 9, Les Sages; Joseph; Pharaon; Josué; Gédéon; Samuel enfant; n^o 10, Les Rois d'Israël; le roi David; Saül; Salomon; Ezéchias; Josias déroulant la Loi.



L'Adam de Michel-Ange a également servi de modèle pour la figure de l'homme éveillé par la Poésie dans le panneau des Arts. L'artiste y fait allusion dans une lettre du 24 octobre 1924 dans laquelle il proteste contre les accusations de plagiat dont il est l'objet :

« (...) Je dessine un homme couché pour mon «Eveil à la Poésie», quel est l'homme étendu le plus célèbre dans l'histoire de l'Art, celui que tout le monde connaît, c'est l'Adam de Michel-Ange (il reproduit il est vrai, lui-même la pose d'une des figures du fronton du Parthénon) ici, ce sera Michel-Ange qui sera mon inspirateur (...)»¹⁵ »

Les deux figures nues étendues au premier plan du panneau de la Science rappellent certains personnages du tombeau de Laurent de Médicis dans la sacristie de San Lorenzo ; il s'agit toutefois d'une évocation assez lointaine et non d'une reprise exacte. On relèvera d'ailleurs que tout le bâtiment était placé sous le signe de Michel-Ange puisque l'emplacement au-dessus de la fontaine de l'atrium dans la cage d'escalier abritait une copie d'un esclave de Michel-Ange (fig. 18).

Parmi les œuvres maîtresses de la Renaissance un autre ensemble s'imposait de façon obligée : le décor de la chambre de la Signature par Raphaël. L'opposition des deux grands panneaux renvoyait immédiatement à l'École d'Athènes et à la Dispute du Saint Sacrement. L'exemple de cet ensemble était constamment à l'esprit de Louis Rivier et de ses correspondants. Paul Robert fait allusion à Raphaël dans la lettre déjà citée du 22 mars 1911 :

« Pourquoi ne pourriez-vous pas de même opposer dans deux parois la gloire de ce monde et la gloire du ciel, ainsi que Raphaël l'a fait en plaçant la Dispute du Saint sacrement en face de l'École d'Athènes, il y a là une antinomie émouvante et qui fait bien ressortir le caractère distinctif des deux domaines représentés¹⁶. »

Lorsqu'il émet des critiques sur le décor de Louis Rivier, Paul Robert revient à l'exemple de Raphaël dans une lettre du 14 avril 1921 :

« (...) Ces points discutables me paraissent provenir du fait que vous avez marché sans une vision picturale claire de l'ensemble, et c'est pourtant à cela que tiennent les chefs d'œuvre des Maîtres. La dispute du Saint sacrement qui contient beaucoup de pensées philosophiques aussi en est un des plus magnifiques exemples (...)»¹⁷ »

¹⁵ ALR. Copie d'une lettre de protestation adressée par Louis Rivier au journal *La Suisse*, le 24 octobre 1924.

¹⁶ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 22 mars 1911.

¹⁷ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 14 avril 1921.

Quant à François de Ribaupierre, lorsqu'il narre ses travaux dans l'église des Haudères, il ne manque pas lui aussi de se référer aux grands maîtres :

« (...) J'ai eu un manœuvre du pays idéal, il y a vraiment des correspondances préétablies : un ancien garde du Pape — qui a vu comme nous les Raphaël, la Sixtine, Rome enfin et dans ce pays de montagne, c'est une aubaine que d'avoir un compagnon qui aime sa chapelle et lui donne le meilleur de ses forces pour m'aider à faire une belle chose. Aussi en posant le mortier avec ce type suis-je toujours reconnaissant de pouvoir le faire en parlant de nos grands maîtres ou en évoquant avec écho l'Italie (...) ¹⁸ »



Fig. 18. — Vue intérieure de l'escalier du Palais de Rumine, l'évocation du style Renaissance est accentuée par la présence d'une copie d'un esclave de Michel-Ange, au-dessus de la fontaine. Musée historique de l'Ancien-Evêché (collection Vieux-Lausanne), photo Delessert.

¹⁸ ALR. François de Ribaupierre à Louis Rivier, lettre sans date, mais l'on a ajouté 1917.

Dans la maquette, le Penseur du premier plan évoquait une figure de l'École d'Athènes. Dans l'œuvre définitive, une impression d'ensemble pourrait laisser croire à une influence de cet exemple. Toutefois, lorsqu'on procède à une comparaison précise, on s'aperçoit qu'il n'y a pas à proprement parler de référence à cette œuvre. On observe plutôt une différence essentielle: certes Raphaël s'est efforcé de créer un équilibre entre les groupes placés dans l'espace et qui se répondent, mais les figures, par la diversité de leurs attitudes, de leurs mouvements créent un sentiment d'animation. Louis Rivier, lui, a opté pour une symétrie rigoureuse dans la disposition des groupes du panneau de la Science, symétrie qui est à l'opposé des recherches d'un Raphaël. On observe ainsi que si l'artiste a effectivement puisé dans les sources qu'il revendique il s'en est également distancé par une grande simplicité dans les compositions et par un usage très marqué de la symétrie et de la répétition. Enfin on constate dans le dessin des corps un éloignement du travail d'après le modèle peu conforme à la vision académique de la Renaissance.



Pl. nos 11 et 20. — Rencontre du cortège des croyants laïques de l'Ancienne Alliance avec les croyants laïques de la Nouvelle Alliance. A gauche: n° 11, Perses, Assyriens et Juifs; Cyrus; Nebucadnezar; Néhémie; Judas Maccabée remettant son épée et marquant la fin de l'Ancienne Alliance; au centre: le trône réservé à l'Agneau mystique (symbole du temporel); n° 20, Les Rois très chrétiens; Constantin le Grand; Lactance, précepteur des enfants de Constantin, s'opposant à l'emploi des armes en vue de l'évangélisation; Julien l'Apostat mourant, appuyé sur un débris de colonne antique, tend le sang de sa blessure en s'écriant: «Galiléen, tu as vaincu»; Théodose le législateur.

La fonction du lieu et l'iconographie de l'Aula

L'iconographie de l'Aula souligne les usages du lieu par plusieurs aspects: en représentant une Université de la Renaissance dans le panneau de la Science; en évoquant les divers domaines de l'enseignement par des allégories sur les parois latérales, sous le titre général «l'Adolescence à l'école des sciences humaines»; enfin par l'aspect très didactique des images centrales du plafond, qui forment un véritable abrégé d'histoire biblique. Louis Rivier n'était en aucune façon indifférent au lieu qu'il décorait, il voulait transmettre un message. Il se concevait comme l'acteur d'une croisade. A son exemple, Paul Robert, dans sa lettre du 14 avril 1921, signait: «Je reste votre dévoué et bien sincèrement affectonné *compagnon d'armes*» (c'est nous qui soulignons)¹⁹. Louis Rivier avait une vision de l'histoire de l'art qui niait toute évolution, ou du moins refusait toute apologie de l'innovation et de l'invention. Si ce point de vue paraît peu crédible lorsqu'on examine l'évolution des styles, il est beaucoup plus acceptable lorsqu'on aborde l'iconographie de l'art chrétien, dans laquelle on observe inévitablement une grande permanence.

On pourrait interpréter les distances prises avec les modèles de la Renaissance comme la volonté de créer une synthèse entre les diverses périodes de l'histoire de l'art. Ainsi la symétrie, la répétition et la simplification illustreraient-elles une influence de l'art médiéval ou byzantin. On rappellera que c'est dans l'art roman que l'on trouve des exemples spectaculaires de plafonds ornés de scènes figuratives. Il suffit de penser à celui de Saint-Savin ou encore au plafond à caissons de l'église de Zillis dont Louis Rivier avait assurément connaissance puisqu'il était décrit dans le premier fascicule de l'histoire de l'art en Suisse d'Aloys de Molin (cf. chap. I, fig. 3). On rappellera encore le contraste de proportion très marqué sur les parois latérales entre les figures de l'Enseignement et celles de l'Adolescence, contraste qui évoque l'art médiéval. De même dans la frise des géants, les corps contorsionnés, subissant en quelque sorte la loi du cadre dans lequel ils sont enfermés, évoquent cette période.

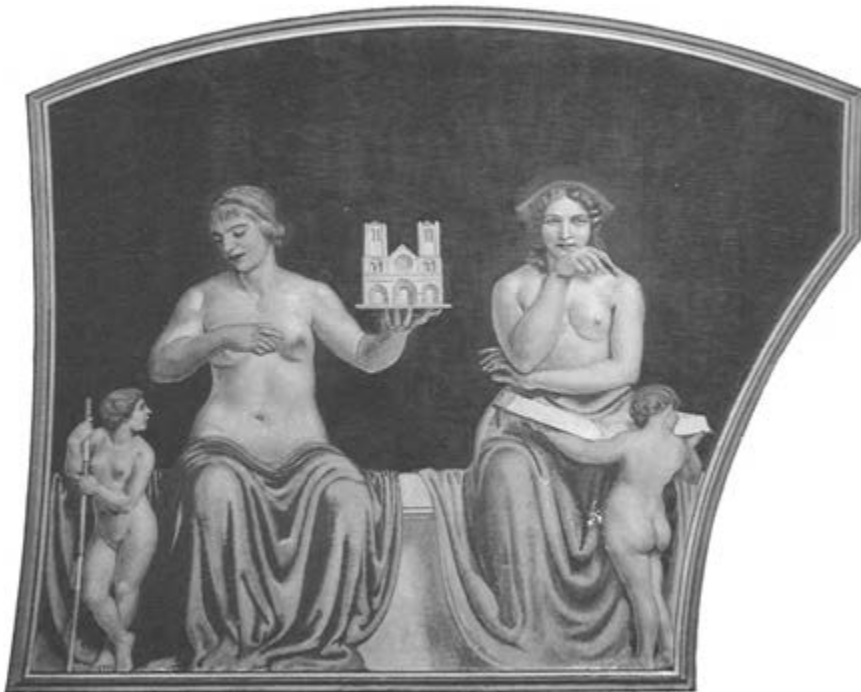
Lorsqu'on examine les objectifs de Louis Rivier et lorsqu'on analyse la façon dont il les a réalisés on ne peut manquer de rappeler les termes dans lesquels Emile Mâle introduisait son ouvrage fameux: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*:

«Le Moyen Age a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître: l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la

¹⁹ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 14 avril 1921.



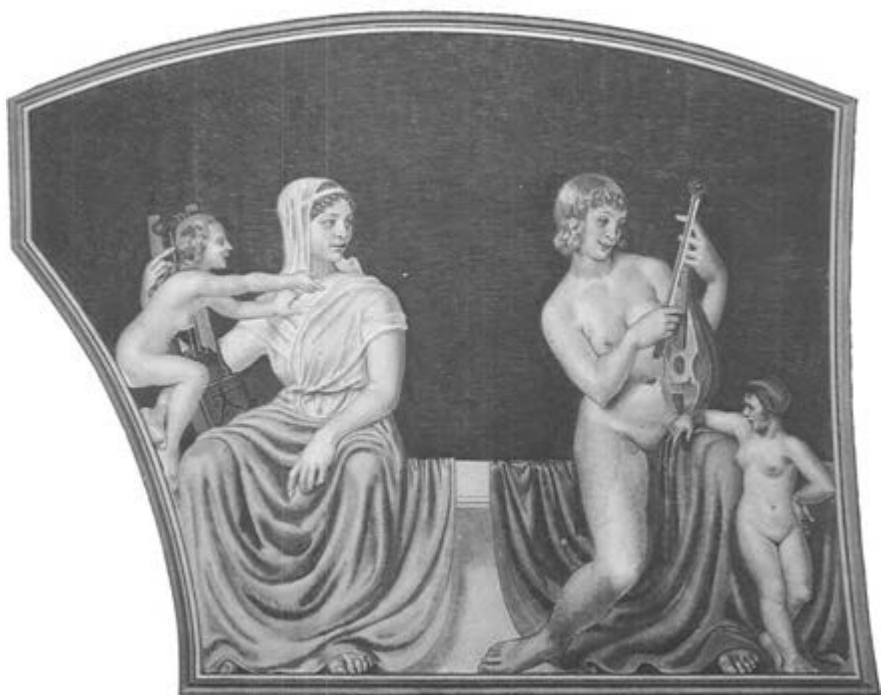
Pl. n° 27. — L'Economie politique demande aux Mathématiques le secours de formules précises.



Pl. n° 33. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: l'Architecture et la Philosophie.



Pl. n° 35. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: «La Technique à gauche montre à son élève les plans d'un pont et, à droite, la Médecine fait écouter les pulsations du cœur au moyen du stéthoscope».



Pl. n° 41. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: les Lettres anciennes et les Lettres modernes.

variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche (...) Ces grandes figures si religieuses semblaient porter témoignage de la vérité de ce qu'enseignait l'Eglise (...) grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles²⁰. »

Il est évident que Louis Rivier considérait « l'art comme un enseignement » et que c'était bien son objectif dans l'Aula. Lieu idéal puisqu'il devait accueillir avant tout des étudiants. Dans cet enseignement vu par cet artiste prédomine le souci religieux, c'est peut-être pour donner plus de force à cet élément que le peintre renonce à placer dans son ensemble un petit Panthéon des gloires locales dans les divers domaines scientifiques, littéraires ou théologiques, alors que le langage allégorique adopté lui aurait permis de faire un tel ensemble.

A travers l'étude des sources et la tentative de synthèse entre les différentes périodes de l'histoire de l'art réalisée par Louis Rivier on peut mesurer la dimension didactique de son entreprise. Pour compléter ces observations on relèvera que le décor des écoles et l'influence de l'aménagement des espaces scolaires sur les enfants étaient à l'ordre du jour dans le premier quart du siècle. Ainsi pour Henry Baudin il s'agit de créer : « Un milieu salubre et esthétique favorable au développement



Pl. n° 29. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: le Droit.

²⁰ Emile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1898 (1^{re} édition).

intégral, physique et psychique des enfants (...) un centre de beauté permanente dans lequel on sente le goût, la mesure et l'harmonie²¹.» L'auteur de ces lignes, qui était un architecte, consacre un chapitre entier à la décoration intérieure. Il y relève que de nombreuses sociétés se sont constituées dans les pays européens pour étudier ce problème, mais qu'il n'en existe toutefois pas d'équivalent en Suisse. Cet architecte était incontestablement influencé par Jaques-Dalcroze, or Louis Rivier a participé à la création d'une association Jaques-Dalcroze à Lausanne au début des années 1920²². D'une façon générale, les problèmes pédagogiques l'intéressaient puisqu'il donnait des cours dans le cadre de l'Ecole d'art soutenue par la famille Mercier (cf. chap. I). Ainsi il n'a pu séparer ce type de préoccupation de son décor pour l'Aula de l'Université.



Pl. n° 31. — L'Adolescence à l'Ecole⁴ des sciences humaines: l'élève de la Théologie recevant le livre sacré.

²¹ Henry Baudin, *Les nouvelles constructions scolaires en Suisse*, Genève 1917, p. 93 (première édition 1907). L'auteur présente les écoles secondaires et primaires bâties en Suisse; l'édition de 1917 complète celle de 1907, car 80 bâtiments scolaires avaient été édifiés entre 1908 et 1914.

²² ACV dossier ATS Louis Rivier: une coupure de journal sans indication de titre avec l'année 1922 annonce qu'une association Jaques-Dalcroze se constitue à Lausanne; parmi les membres sont cités Louis Rivier et François de Ribapierre. BCU, dép. man., Fonds Georges Bonnard. Lettre de Louis Rivier sans date dans laquelle il décline une invitation pour la raison suivante: «Malheureusement je suis pris samedi tout l'après-midi et spécialement de 4 h. à 6 h. où nous nous rencontrons avec Jaques-Dalcroze en vue de jeter les bases d'une association. Ces sortes de choses me fatiguent plus que mon plafond et comme elles s'y ajoutent je n'aurai après cela qu'une idée, une possibilité, rentrer chez moi.»



Pl. n° 39. — L'Histoire éclairant le Passé.



Pl. n° 37. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: la Physique.

De la difficulté de créer des allégories

Pour terminer ce chapitre consacré à l'étude des sources et des objectifs de Louis Rivier dans cet ensemble, nous allons tenter de définir son attitude face à la représentation de la figure humaine et plus particulièrement du nu dans l'Aula. L'approche de l'artiste est suffisamment étonnante pour qu'on s'y attarde. En effet, d'un côté il donne le sentiment de



Pl. n° 30. — La Religion naissante.

respecter des règles académiques qui encouragent la représentation du nu, de l'autre on s'aperçoit que ses figures ne sont pas étudiées directement d'après le modèle, mais plutôt d'après l'idée qu'il se fait d'un corps idéal. Paul Robert s'est exprimé sur cette approche de l'idéal dans des remarques qui lui étaient inspirées par la lecture du deuxième volume de la *Philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine, le 7 mars 1912 :

« Il est impossible de nier que toutes les formes des êtres créés, de l'homme jusqu'aux mousses et aux lichens, mais des hommes surtout, quand elles sont le résultat d'une croissance normale, sans aucune tare et aucune dégénérescence donnent une impression de majesté divine, de perfection fort diminuée dès qu'apparaissent les traces d'agents morbides et que c'est bien, comme le voudrait Taine, dans ce cadre merveilleux que devrait se mouvoir l'art, sur-



Pl. n° 38. — Les inspiratrices du Génie humain: la Poésie.



Pl. n° 28. — La Justice martyre.

tout l'art plastique, mais... où aller chercher ces modèles autour de nous et sans eux comment les créer? (...)»²³

Cette recherche d'un idéal qui devait donner le sentiment du divin était au centre des préoccupations de Louis Rivier, il voulait que le spectateur reporte «tout entière au Créateur la gloire divine d'un beau corps»²⁴. Le raisonnement suivi par Paul Robert explique également l'une des contradictions observées lors de la description des peintures : la nature est rendue avec une précision de naturaliste (en particulier dans le



Pl. n° 36. — Les inspiratrices du Génie humain: la Nature nourrissant les animaux.

²³ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 7 mars 1912.

²⁴ BCU, dép. man., Fonds Georges Bonnard, lettre de Louis Rivier sans date en réponse à une lettre de Georges Bonnard du 22 novembre 1925, reproduite dans le catalogue Louis Rivier 1985, pp. 145-146.

panneau des Arts), alors que pour l'homme, puisqu'il ne peut y avoir de modèle parfait, il faut s'éloigner de l'étude du modèle, pour parvenir à l'idéal.

Pour saisir la spécificité de la démarche de Louis Rivier et percevoir les difficultés et les risques qu'elle comportait, on peut examiner «L'Homme charmé par la Poésie» (n° 40) (fig. 19) et le comparer au «Printemps» de Ferdinand Hodler (en 1910)²⁵. Dans les deux cas, on trouve confrontés un homme et une femme qui ont une signification allégorique. On observera une similitude dans l'organisation de l'espace puisque les deux artistes ont utilisé une ligne d'horizon placée très haut, de sorte que le fond apparaît presque plat. On peut d'ailleurs se demander si Louis Rivier n'a pas emprunté à Hodler cette utilisation d'une ligne d'horizon placée très haut ou très bas, dans les scènes centrales du plafond. C'est un procédé qui contribue à la monumentalisation des figures. On remarquera encore une différence importante dans ces fonds : Louis Rivier a rendu de façon naturaliste les touffes d'herbe et les fleurs, alors que Hodler évoque les fleurs par la répétition de taches colorées. Chez Louis Rivier, les corps de l'homme et de la femme baignent dans une lumière unifiée, douce, sans contraste. Les ombres légères sont distribuées de façon régulière, elles créent un sentiment de volume, mais ne partent pas d'une observation précise, d'une volonté de rendre fidèlement un éclairage donné. Cela contribue à créer un sentiment de calme et de sérénité, mais explique également une certaine mollesse et l'imprécision des figures. Chez Hodler, l'observation de la lumière est beaucoup plus exacte, les contrastes sont soulignés : le jeune homme paraît prêt à bondir, alors que la jeune fille exprime la peur ou la surprise. Cette comparaison fait apparaître toute la différence dans la démarche des deux artistes : Louis Rivier veut évoquer *l'idée* du charme, alors que Hodler veut rendre immédiatement perceptible *la réalité*, la force du charme.

²⁵ Catalogue de l'exposition Hodler, op. cit. note 6, n° 73.



Pl. n° 40. — L'Homme charmé par la Poésie.

Paul Robert dans sa lettre du 14 avril 1921 a souligné la difficulté de la démarche de Louis Rivier qui voulait créer des figures sans s'appuyer sur la réalité :

« (...) Je l'ai vu dans mes recherches pour ma Poésie, ma Charité et mon Humanité combien il est difficile de prêter à des personnes imaginaires le type et les caractères qui les feront reconnaître aisément. La ressource des accessoires ne suffit pas. Il faut des traits que la nature ne nous fournit que fort imparfaitement. Ce doit être d'une part une création et d'autre part si l'on s'affranchit trop de la nature on perd une certaine force qui s'impose. Et à plus forte raison, lorsque le nombre des figures allégoriques se multiplie, il est bien difficile d'échapper à une uniformité qui diminue l'intérêt de chaque personnalité. Vous vous êtes évidemment posé le problème le plus difficile qu'un artiste puisse imposer à son imagination et la façon dont vous l'avez résolu est déjà assez remarquable pour qu'on vous en sache beaucoup de gré (...)»²⁶

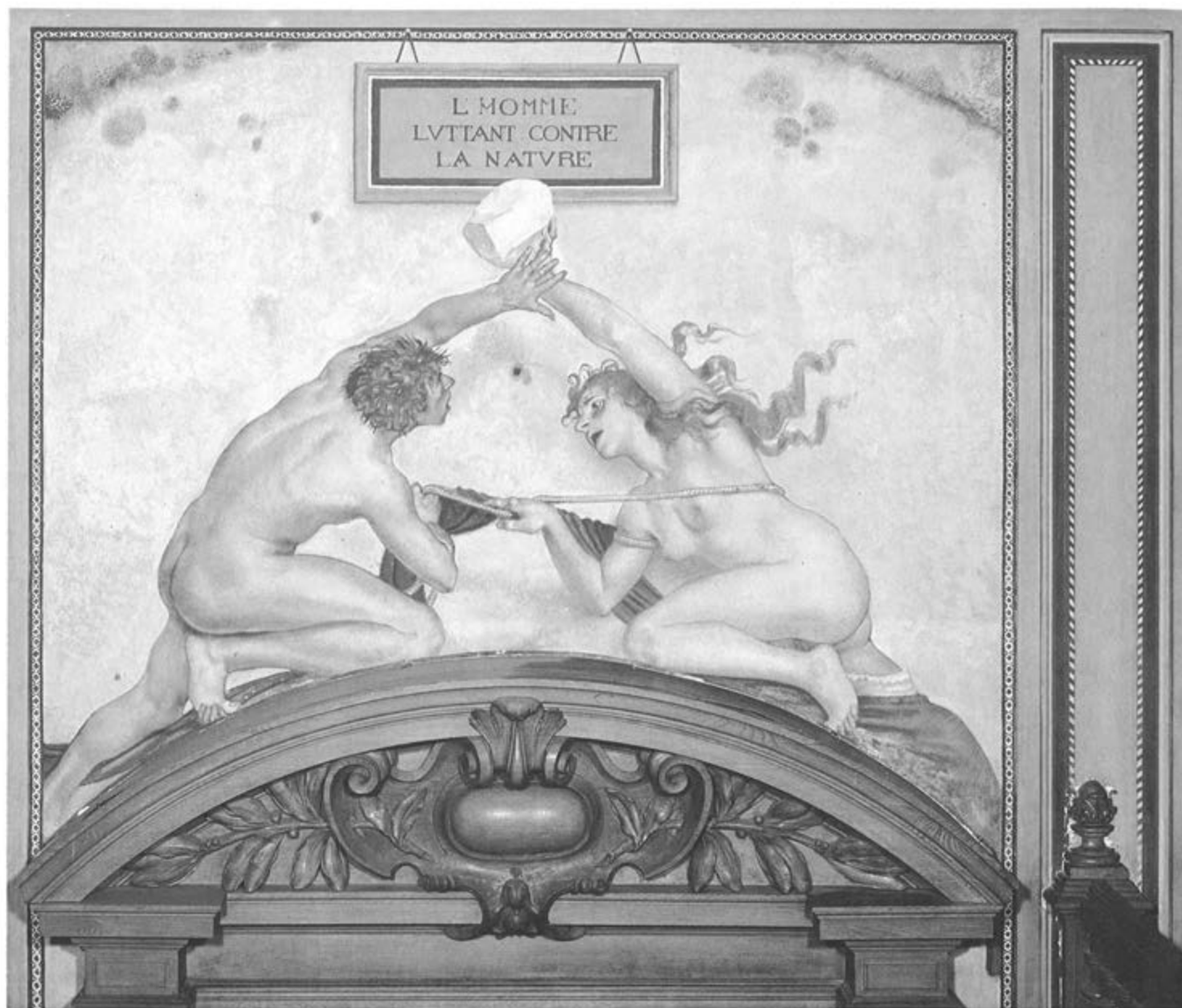
²⁶ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 14 avril 1921.



Pl. n° 32. — L'Homme consolé par la Religion.



Pl. n° 26. — L'Homme frappé par la Justice.



Pl. n° 34. — L'Homme luttant contre la nature.

Cet extrait d'une lettre de Paul Robert montre bien les enjeux, les ambitions de l'entreprise de Louis Rivier ; il renvoie aussi incidemment aux sources par rapport auxquelles elle se situe : les maîtres anciens qui ont su exprimer des idées par la peinture, les maîtres modernes qui ont perdu le sens de l'importance accordée au message transmis par cet art.

Rivier a fréquemment été accusé de plagiat, or force est de constater que ce reproche ne résiste pas à un examen détaillé de son œuvre. Il s'explique toutefois par l'attitude paradoxale de l'artiste, contraire à toutes les règles, même les plus académiques, consistant à prendre un schéma de composition d'une œuvre très connue : l'Adam de Michel-Ange, l'École d'Athènes, puis à placer dans ce schéma une œuvre qui est originale. L'invention était l'une des bases de l'enseignement académique du XIX^e siècle : on donnait aux élèves des sujets bien connus et on leur demandait de représenter les personnages dans un cadre, des attitudes nouvelles. Cette règle de l'invention n'a pas été respectée par Rivier et c'est sans doute la cause principale du malaise et de la désapprobation suscitée par ses œuvres. Par cette mise en cause il voulait sans doute revenir à l'art médiéval ou byzantin réputé n'avoir pas renouvelé les schémas iconographiques pendant de longues périodes, sans pour autant adopter un style néo-médiéval ou néo-byzantin, ce qui est un nouveau paradoxe. On observe ainsi, chez cet artiste, une véritable recherche de synthèse entre les diverses périodes de l'histoire de l'art, tout en demeurant fidèle à des schémas légués par la Renaissance. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette recherche des affirmations d'Henry de Geymüller (cf. chap. I), qui revendiquait une permanence de la Renaissance.

Ce chapitre s'est efforcé de montrer la complexité de l'étude des sources de Louis Rivier et de faire apparaître la spécificité de sa démarche. On va maintenant passer à l'étude des échos suscités par cette approche et cette attitude si particulières.

Annexe

ALR. *Lettre de Paul Robert à Louis Rivier.*

Saint Blaise, le 14 avril 1921

Mon bien cher ami

J'ai été fort préoccupé de vous hier et cette nuit. Par télépathie j'ai éprouvé une vive souffrance, comme si je me trouvais en vous et l'Esprit de Dieu en moi a prié pour vous d'une façon toute particulière. Je me rends compte que ma lettre a dû être pour vous une douloureuse déception et que votre foi se trouve de ce fait exposée à un rude assaut. Je me suis demandé si j'avais eu tort ou raison de vous écrire avec cette franchise. Cependant Dieu sait que si je ne vous aimais pas autant, je ne vous aurais pas parlé comme je l'ai fait. Toute ma vie j'ai désiré rencontrer un ami dans le sens artistique duquel je pourrais avoir toute confiance et qui me dirait exactement en quoi mes œuvres s'écartent de ce qu'elles devraient être, ce qui en constitue véritablement les imperfections. Cet ami je ne l'ai pas encore rencontré et je ne me laisse pas prendre par les compliments de ceux qui ne sont pas de bons juges ou qui me louent pour me faire plaisir.

Pour l'homme régénéré qui se sent destiné à vivre la perfection divine, aucun éloge ne parvient à tuer en lui le sentiment de son imperfection et jusqu'au bout le gémissement dont parle St Paul accompagnera chacun de ses pas. C'est seulement en entrant dans le royaume de la pleine lumière qu'il cessera de souffrir de la relativité de sa condition.

J'ai passé avant vous par cette voie douloureuse et puis par conséquent vous apporter le témoignage d'une expérience authentique. J'avais déjà passé par un premier brisement en 1885, lorsque me fut demandée la décoration de l'Escalier du musée de Neuchâtel.

J'avais passé près de deux ans dans une incapacité de peindre qui inquiétait mes amis. Il me fallut l'appel positif, insistant de la commission et la vision que Dieu m'accorda à ce moment là — en pleine nuit — pour me décider à reprendre mes pinceaux. Une fois engagé dans cette entreprise, il m'était impossible de reculer — mais que de batailles se sont livrées en moi qui ont mis ma foi en péril!!! Dieu a été admirablement fidèle et m'a retiré indemne de ces corps à corps avec la puissance des ténèbres.

Après avoir achevé mon œuvre à Neuchâtel, puis à Berne et à Lausanne, j'eus le désir impérieux de donner à ma génération une vision de ce qu'est la situation de notre humanité à l'heure actuelle. Que de recherches, d'études, de tâtonnements, d'essais, de prières, d'espoirs et de déceptions dans les 14 années de cette gestation. Sept fois j'ai cru avoir enfin trouvé la bonne solution et lorsqu'après tant d'efforts je me figurai avoir atteint le but que je m'étais proposé et que j'envoyai à l'Exposition nationale de 1914 la toile que vous connaissez, je dus constater que mon œuvre laissait le public absolument froid. J'avais espéré l'émouvoir et voici il ne comprit rien à ma pensée. Un seul journal de la campagne bernoise signala mon « Humanité » avec quelque sympathie. A Neuchâtel deux ans plus tard, l'accueil fut plus glacial encore. Une seule lettre d'un ami reconnaissant vint me dédommager de mes peines. Quant à la presse, silence absolu !

Avais-je eu tort, avais-je eu raison de vouloir atteindre le cœur de mes concitoyens ? Les imperfections de mon travail étaient-elles donc si graves que le succès de ma tentative en dût être compromis ?... Encore si j'avais été persuadé moi-même de la valeur artistique de ma toile ?...

C'est à ce moment que se révéla à mon âme un fait qui ne m'était certes pas inconnu, mais qui ne m'avait encore rien appris. Ce fait c'est celui-ci : la création de Dieu est une œuvre rigoureusement parfaite en toutes ses parties et de quel côté qu'on la considère et pourtant comme elle est peu comprise, comme elle apporte peu de louanges à son auteur. Même les savants qui s'occupent de l'analyser et qui tous les jours se trouvent en présence de ses merveilles n'y voient que la gloire qu'ils peuvent en tirer pour eux-mêmes, d'autres y cherchent leur profit matériel, mais combien nombreux sont-ils dans cette masse aveugle, incrédule, ingrate, stupide ceux qui adorent un Créateur aussi digne de toute louange ?... C'est vraiment affligeant, révoltant, effroyable de constater ce fait. Eh bien ! si celui qui est la Perfection même rencontre cette incompréhension, faut-il nous étonner nous-mêmes si nos œuvres imparfaites laissent la majorité des hommes indifférents et hostiles ? Le serviteur n'est pas plus que son Maître et si nous nous heurtons à l'incompréhension de ceux que nous voudrions instruire et réjouir (*sic*), nous ne devons pas nous laisser abattre, comme si notre effort avait été vain.

Les grands serviteurs de Dieu, à commencer par Jésus Christ auquel s'appliquent ces paroles : « Je suis un ver et non un homme » et cette autre : « C'est en vain que j'ai consumé ma force » ont tous connu ce brisement. Le chapitre 53 d'Ésaïe qui a pris dans ma vie depuis un an une place considérable va jusqu'à dire : « Il a plu à l'Éternel de le briser par la souffrance ». C'est même ce brisement accepté comme Christ l'a accepté qui nous a procuré le salut dont nous jouïrions (*sic*) pendant l'éternité,

bien plus que ses miracles, ses guérisons et même sa prédication. Suivre l'Agneau de Dieu sur cette voie de douleur intense, c'est monter les degrés du trône, c'est atteindre à la perfection divine.

Ces choses me sont devenues si évidentes, que je ne me laisse plus abattre par ce qui autrefois m'aurait fait perdre pied. Il y a dans nos vies une somme considérable d'impondérables dont les hommes ne peuvent tenir compte.

Evidemment dans votre cas, le public ne vous saura pas gré de votre désintéressement, du prodigieux effort que vous avez patiemment soutenu durant tant d'années, effort spirituel, effort cérébral, effort corporel. Il tient pour peu de chose la conscience sévère qui vous a contraint de repeindre plus d'une fois des morceaux entiers et le temps que vous avez consacré à ces améliorations.

Tout cela qui compte pour rien ou pour si peu dans l'appréciation du public, Dieu l'estime hautement, car cela c'est le fruit de son Esprit et si même en dépit de tant d'efforts l'œuvre demeure imparfaite, qu'importe. C'est l'appréciation de Dieu qui doit compter pour nous.

Je vous ai signalé en toute franchise, mais sans prétendre ne pas me tromper, ce qui m'a paru critiquable. Je vous ai dit ce que d'autres penseront, sans vous en rien laisser voir. Par devant on vous louera peut-être et par derrière on vous dénigrera, ce qui est un usage courant du monde. Ai-je eu tort de vous faire voir par où votre grande œuvre peut être attaquée? Ces points discutables me paraissent provenir du fait que vous avez marché sans une vision picturale claire de l'ensemble, et c'est pourtant à cela que tiennent les chefs d'œuvre des Maîtres. La dispute du St Sacrement qui contient beaucoup de pensées philosophiques aussi en est un des plus magnifiques exemples.

Je l'ai vu dans mes recherches pour ma Poésie, ma Charité et mon Humanité combien il est difficile de prêter à des personnes imaginaires le type et les caractères qui les feront reconnaître aisément. La ressource des accessoires ne suffit pas. Il faut des traits que la nature ne nous fournit que fort imparfaitement. Ce doit être d'une part une création et d'autre part si l'on s'affranchit trop de la nature, on perd une certaine force qui s'impose. Et à plus forte raison, lorsque le nombre des figures allégoriques se multiplie, il est bien difficile d'échapper à une uniformité qui diminue l'intérêt de chaque personnalité. Vous vous êtes évidemment posé le problème le plus difficile qu'un artiste puisse imposer à son imagination et la façon dont vous l'avez résolu est déjà assez remarquable pour qu'on vous en sache beaucoup de gré. Si je ne me suis pas borné à cet éloge, c'est que je sais par expérience que pour un artiste *sérieux* la critique est plus précieuse que l'éloge et lui rend plus de service. Il arrive même qu'une critique en nous obligeant de considérer les données du

problème sous un autre angle, nous confirme le bien fondé de notre propre parti-pris. Les raisons qui militent en faveur de notre solution se dégagent parfois d'un débat contradictoire. C'est pourquoi, en y réfléchissant, je ne regrette pas ma grande franchise. Vous marcherez peut-être — j'aime à l'espérer — avec plus de sûreté après qu'avant, plus persuadé que par le passé de votre inspiration, tout en tenant compte de mon avis dans une certaine mesure.

L'ouvrage est si avancé qu'il ne peut être question d'un remaniement même partiel. Si néanmoins je me suis exprimé avec des réserves, c'est que dans ce qui reste à faire, vous pouvez profiter de mes observations. L'effet du plafond est de toute importance, du moment que vous avez décidé de le meubler avec des figures. Il peut rehausser l'éclat de vos deux grandes compositions, comme aussi il peut leur nuire beaucoup. La proportion des figures, les valeurs et les colorations de ces cinq panneaux joueront un rôle considérable dans l'ensemble — aussi est-il bon que vous ayez tout calculé d'avance.

Hélas! nous n'avons pas ce que nos devanciers des 14^e et 15^e siècles avaient, eux; il nous manque la saine et forte tradition. Ils savaient à 18 ans, ce que nous n'arrivons à découvrir qu'à tâtons après de longues années de labeur. Personne ne sait nous indiquer avec précision les lois qu'il faut observer, tout en conservant sa propre liberté. Ça c'était le catéchisme qu'ils apprenaient en entrant à l'école.

Je dois vous quitter pour faire mes malles, car nous partons après demain pour le Jorat. Je ne pouvais attendre plus longtemps pour vous réitérer (*sic*) l'assurance de ma profonde sympathie. Je ne sais pas s'il s'agit en vous une pensée qui ne m'ait abordé moi-même, je vois une si grande analogie dans nos deux carrières. Vous commencez la vôtre — moi je termine la mienne et je ne puis que vous encourager à persévérer dans votre foi qui aura sa très grande récompense. Si à nous souvent appartient la confusion de face, à Dieu revient toute gloire — Que cela nous suffise.

Je vous serre les mains bien chaleureusement et dans la lutte acharnée que nous avons à soutenir contre les ténèbres de ce siècle je reste votre dévoué et bien sincèrement affectionné compagnon d'armes.

Paul Robert

CHAPITRE V

La réception du décor de l'Aula

Dans le chapitre premier, on a étudié le contexte immédiat de l'artiste; les idées et le milieu qui ont encouragé et soutenu sa démarche.

Dans ce chapitre on s'efforcera de présenter la réception, les échos suscités par le décor de l'Aula. Il est très difficile de mesurer les réactions, l'impact réel de ces peintures au moment de leur inauguration. Au-delà de l'inauguration, les gens sont-ils venus visiter l'Aula? La presse est notre source principale pour répondre à ces questions. On dispose de deux textes qui se contredisent. Pour le *Journal d'Yverdon*:

«Un nombreux public défile au Palais de Rumine pour admirer les fresques dont le peintre Louis Rivier a décoré l'Aula qui sert aux grandes cérémonies universitaires. C'est admirable à la fois puissant et gracieux. C'est une vraie cosmogonie¹.»

Dans le *Journal de Genève* du 15 mai 1923, on observe que le succès a été moins important que ce que l'on espérait:

«Le peuple vaudois a, pendant quelques jours, vécu si complètement dans le souvenir et sous le règne de Davel, que certaines manifestations ont passé presque inaperçues qui, en temps ordinaires, auraient longtemps retenu l'attention. Ce fut le cas pour l'inauguration officielle des peintures décoratives dont la munificence de M. J. J. Mercier a permis à Louis Rivier de doter l'aula de notre université.»

Richard Heyd, le biographe de Louis Rivier, assure que plus de quinze mille personnes défilèrent à l'Aula pendant les trois mois qui suivirent l'inauguration².

L'inauguration des peintures eut lieu le 21 avril et c'est le 24 avril que l'on fêta à Lausanne et à Cully le bicentenaire de la mort de Davel.

¹ On se préoccupe ici d'apprécier les réactions qui suivirent immédiatement la présentation des peintures au public. On ne peut prendre en compte les innombrables réactions orales que ces peintures suscitérent et suscitent toujours de la part des professeurs, conférenciers et étudiants qui fréquentent cette salle.

ACV dossier ATS Louis Rivier, *Journal d'Yverdon*, article paru après le 1^{er} mai 1923.

² ALR, *Journal de Genève*, 15 mai 1923. Richard Heyd, *Rivier*, Neuchâtel et Paris 1943, Delachaux et Niestlé, p. 64.

Officiellement la réception de l'œuvre fut enthousiaste, le canton, la Ville et l'Université encensèrent cette œuvre dont ils portaient la responsabilité. La Faculté des Lettres proposa de nommer Louis Rivier docteur honoris causa de l'Université, ce qui fut fait le jour de l'inauguration.

Le chancelier de l'Université, Frank Olivier prononça un discours sur les relations entre l'Eglise et l'Université à travers la transmission du savoir; discours qui fut publié sous forme de plaquette. Les invités reçurent une brochure explicative sur les peintures. Quelques mois plus tard et à l'initiative du photographe Gaston de Jongh, un album descriptif complet, accompagné de photographies remarquables, fut également publié³. Ces trois publications successives indiquent que l'événement suscita un intérêt véritable. D'autre part, Louis Rivier devint célèbre dans la région: la galerie Lador à Genève le sollicita pour une exposition qui présenterait les études et esquisses pour l'Aula. Cette exposition eut lieu en octobre 1924. L'année d'après, en octobre 1925, l'artiste organisa une exposition individuelle à Lausanne à la Grenette; elle fut couronnée d'un vif succès. Le 26 octobre 1925 à Georges Bonnard:

«Comme tu le sais mon exposition a réussi au-delà de ce que j'osais espérer; les entrées ont couvert plus des deux tiers de tous mes frais, et les ventes ont atteint le chiffre fort respectable de douze mille francs. En plus, j'ai quatre commandes fermes de portraits et plusieurs autres qui s'annoncent. Le travail ne manquera pas cet hiver⁴.»

³ Frank Olivier, *Inauguration des peintures de Louis Rivier, le 21 avril 1923*, Lausanne 1923. *Les Peintures décoratives de l'Aula*, exécutées d'août 1915 à mars 1923 par Louis Rivier. Description sommaire offerte par l'Université de Lausanne à l'occasion de leur inauguration le 21 avril 1923, Lausanne 1923. *Louis Rivier et les peintures décoratives de l'Aula du Palais de Rumine à Lausanne*, Lausanne 1924. Les photos de Jongh sont précédées de deux textes, l'un de Fritz Bach (musicien et beau-frère de Louis Rivier) intitulé «Signification de l'œuvre», et l'autre de François de Ribaupierre, «Considérations techniques», dans lequel le peintre développe une vigoureuse polémique en faveur de l'œuvre de son ami: «(...) La décoration de l'Aula, non seulement par son contenu symbolique, mais par l'esthétique qu'elle manifeste et sa réalisation matérielle, ouvre à l'art contemporain des horizons nouveaux. Après toutes les manifestations débilitantes du pleinairisme, de l'infusionisme (*sic*), de l'expressionisme (*sic*), bref de tous les «ismes» de ces dernières décades, que le snobisme et le mercantilisme ont fait s'épanouir tour à tour, une telle œuvre, issue de la Pensée, prouve que des qualités plastiques développant des symboles, toute une science musicale de la couleur, une sève de jeunesse et d'amour, ont leur place dans des actes d'art que nos expositions, vrais cimetières d'œuvres mortes, nous ont déshabitués d'espérer.»

⁴ BCU Dep. Man. Fonds Georges Bonnard, lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 26 octobre 1925. (A titre de comparaison on notera qu'en 1926 lors de l'exposition de la Société des peintres et sculpteurs, il y eut deux ventes, soit Fr. 450.—. Chiffre cité par Bernard Wyder, «Les institutions officielles et la peinture en Suisse romande», p. 12 du catalogue de l'exposition 19-39, *la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986. L'exposition d'octobre 1925 fit l'objet d'une critique très vive de Frédéric Gilliard dans la *Gazette de Lausanne* du 11 octobre 1925. Article qui suscita à son tour un débat épistolaire entre Georges Bonnard et Louis Rivier. L'article de Gilliard et les lettres de G. Bonnard du 8.11., du 22.11. et du 24.11.1925 ont été reproduites dans le catalogue *Louis Rivier*, 1985, op. cit. pp. 143-148. Le cœur du débat entre les deux amis portait sur la représentation du nu par Louis Rivier. Celui-ci se défend d'être «un asensuel»: «(...) Il n'y a que Dieu qui sonde les reins et les cœurs. Aucune parole n'a jamais été plus vraie. Quant à l'hellénisme dont tu m'exclus, je te dirai franchement que rien n'a été plus loin de

La plupart des quotidiens se contentèrent de reproduire les félicitations et les discours officiels⁵. Georges Bonnard rédigea un article qui parut dans la *Gazette de Lausanne* et dans *Pages d'Art*⁶. *La Patrie suisse* et *l'Illustration* consacrèrent également un article à cet ensemble⁷.

Les critiques négatives ne purent, semble-t-il, s'exprimer immédiatement après l'inauguration, elles durent attendre les expositions de l'artiste, au cours desquelles il fut à nouveau possible de l'attaquer sans restrictions. On connaît deux cas de textes rédigés et qui ne purent paraître. L'un était de Gustave Roud (1897-1976), on ignore à quelle revue il était destiné, et l'autre d'Edmond Bille (1878-1959) qui raconte, lorsqu'il le publie en 1946, comment la *Bibliothèque universelle* refusa ce texte. On reviendra sur ces articles plus loin. François de Ribaupierre félicite son ami Rivier, qui lui demandera un texte pour l'album de Jongh. Le 8 août 1923, François de Ribaupierre vient de recevoir le numéro de *Pages d'Art* consacré à l'Aula, il écrit :

« Je suis heureux de penser que tes peintures ont assisté à la signature du Traité de Paix — puisse une paix universelle sincère et réelle être un jour signée dans la salle d'un Palais de la Société des Nations que tu aurais décoré⁸. »

Il fixe ainsi une étape nouvelle pour la carrière de son ami, qui ne sera jamais atteinte. Malgré les soutiens officiels et le succès momentané qu'il rencontrait, Louis Rivier devait être très gêné par la désapprobation qu'il savait dominante dans le milieu artistique. Il va alors accorder de

ma pensée que de le faire revivre en peignant mon Parnasse comme aussi mon Jugement de Pâris (que je n'ai pas exposé parce qu'on l'a trouvé en général *trop sensuel*, je parle des gens qui l'ont goûté). Je vois dans la mythologie tout autre chose; une sorte de sublimation ou plus exactement un « transfert » des passions humaines, que l'on fait endosser à des êtres imaginaires et divinisés de façon à en justifier la présence dans le cœur de l'homme. Et lorsque je peins une scène de ce genre, ce n'est pas autre chose qu'un moyen de me débarrasser en le sublimant d'une obsession sensuelle qui me poursuit. Et cela me réussit. Tu peux donc dire que c'est une « erreur » de l'exposer, mais non pas de lui donner le jour, puisque c'est une nécessité. Ce qui m'étonne le plus dans cette question, c'est la contradiction *flagrante et radicale* des opinions à cet égard. Bien des gens considèrent mes nus comme le meilleur de ma création, il s'en est fallu de peu qu'un article ne paraisse dans la *Gazette* en réponse à celui de Gilliard, et dans lequel on me faisait passer pour un peintre *payen* (...)

Dans une seconde lettre non datée, mais qui suit celle de Georges Bonnard du 22.11., Rivier reconnaît : « (...) La plupart de mes amis n'aiment pas ma peinture. Un Brandenburg (cf. *L. Rivier*, 1985, op. cit. pp. 139 et 142) que j'aime profondément, que j'estime sincèrement, non seulement est indifférent à ce que je fais, mais même nettement antipathique; je suis touché de l'effort qu'il fait pour me le cacher (...) » Ces lettres sont à la BCU Dep. man. Fonds Georges Bonnard.

⁵ *La Revue*, 22 avril 1923, reproduction intégrale du discours du conseiller d'Etat A. Dubuis qui retraçait l'historique de la réalisation. Egalement *Feuille d'Avis de Lausanne*, 21 et 23 avril 1923; *Tribune de Lausanne*, 22 avril 1923; *Gazette de Lausanne*, 22 avril 1923.

⁶ Le 20 avril, la *Gazette de Lausanne* publie un article de Georges Bonnard qui sera repris dans le numéro de *Pages d'Art* de juillet-août 1923, pp. 193-196, article richement illustré.

⁷ *La Patrie suisse*, n° 772, 1923, pp. 103-107.

⁸ ALR. Lettre de François de Ribaupierre à Louis Rivier le 8 août 1923.

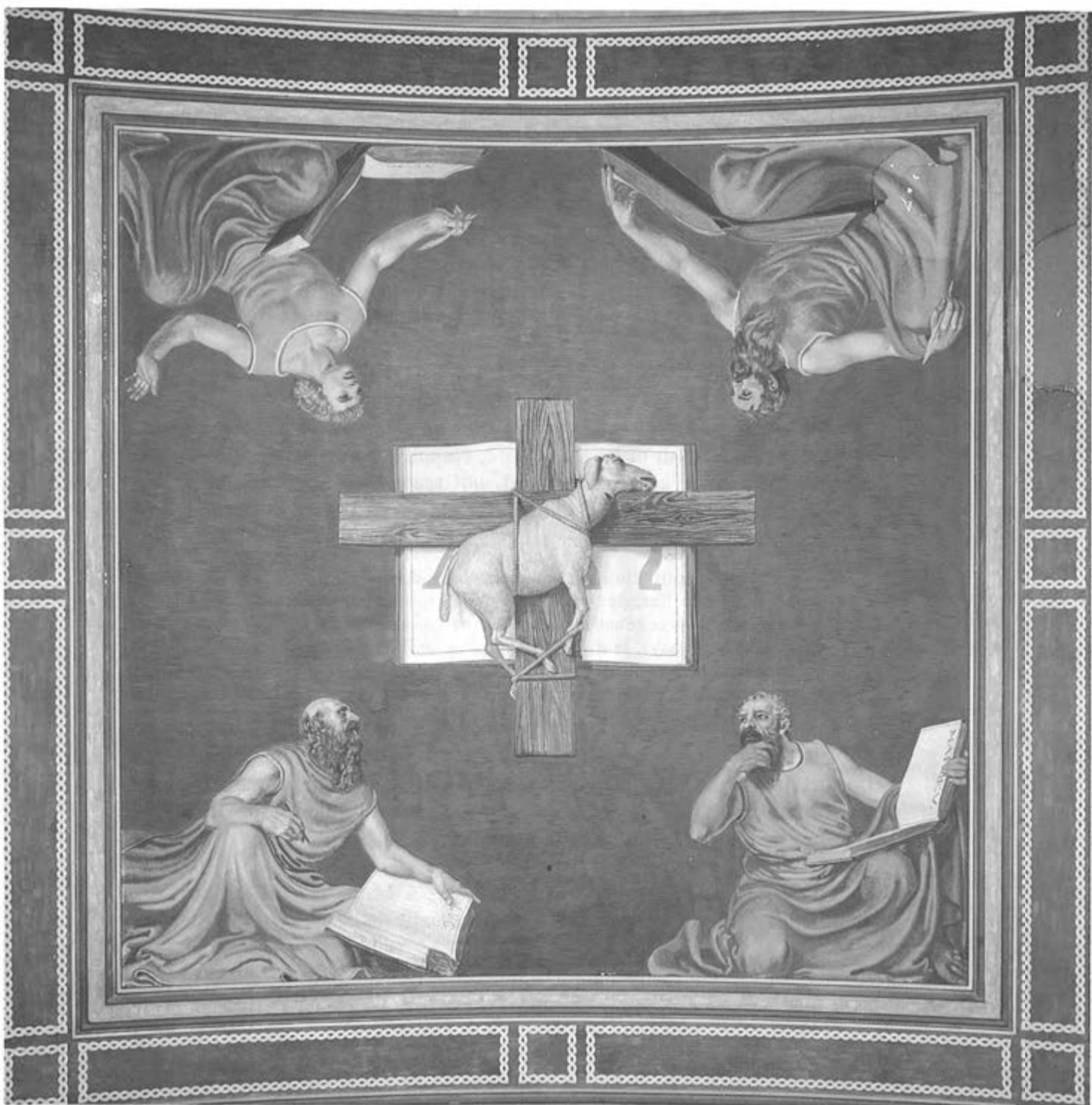
plus en plus d'importance à la défense écrite de ses idées. La première occasion lui sera offerte par la mort de Paul Robert, survenue en octobre 1923. En effet, la veuve de ce dernier prie Rivier de se charger de la rédaction d'une biographie de l'artiste. Cette biographie deviendra un véritable manifeste et par la suite Rivier développera une importante activité de critique d'art⁹.

Après ce premier exposé, on va passer à un examen plus détaillé des textes qui accueillirent les peintures de l'Aula.

Le discours de Frank Olivier, professeur de latin à la Faculté des Lettres et chancelier de l'Université, est une justification des choix iconographiques de l'artiste. Il refuse de porter un jugement esthétique, mais « il est nécessaire de dire pourquoi l'on trouve ces peintures si parfaitement appropriées à la maison et à l'esprit qui doit l'animer de sa vivante ferveur »¹⁰. Il va démontrer que les thèmes, les sujets représentés et leur position hiérarchique dans la salle sont en accord avec la fonction du lieu et, d'une manière générale, avec la mission de l'Université, qu'il situe dans une perspective historique. Nous avons relevé dans le chapitre précédent à quel point les choix iconographiques de Louis Rivier étaient paradoxaux et s'éloignaient, par certains aspects, des pratiques habituelles dans ce type de lieux. Frank Olivier, au contraire, va démontrer qu'à ses yeux les choix iconographiques de Louis Rivier sont parfaitement justifiés. Il remonte à la Grèce et à Rome, rappelle la tentation des premiers chrétiens de détruire l'héritage antique, puis leur volonté, face à la menace barbare, de conserver cet héritage. Il rappelle que Cassiodore fut le premier à créer une Université dans le monde chrétien au Vivier, en Calabre: « Il suffit de l'avoir indiqué: c'est l'Eglise chrétienne qui a maintenu, ranimé et transmis au monde occidental la flamme de l'antiquité. » Il insiste également sur la relation nécessaire entre les diverses parties du savoir humain: « Les diverses parties du savoir humain, isolées, dépérissent ou dégèrent en monstruosité; elles s'exaltent au contraire et se tempèrent en même temps par leur étroit contact. » Il loue le peintre d'avoir souligné cette unité et d'avoir placé au sommet de l'ensemble l'agneau, symbole de l'Eglise. Il termine en rapprochant la Grèce, Rome des souvenirs historiques présents dans l'esprit de ses auditeurs, à savoir le major Davel:

⁹ *Le peintre Paul Robert*, 1927, op. cit. Pour la liste des écrits de Louis Rivier, cf. Dario Gamboni, *Louis Rivier 1985*, op. cit. p. 143. La fortune critique, la réception et la diffusion de l'œuvre de Louis Rivier forment l'un des axes centraux de l'approche de Dario Gamboni; voir en particulier les pp. 81-90 du catalogue cité. Voir également Antoine Baudin, « Désarrois et certitudes de la jeune peinture romande » dans catalogue 19-39, op. cit. pp. 16 à 22.

¹⁰ Les citations qui suivent proviennent toutes d'une version manuscrite du discours de Frank Olivier qui se trouve dans les ALR.



Pl. n° 12. — L'Agneau immolé, «seul digne d'ouvrir le livre»; aux quatre angles, les évangélistes: saint Jean, saint Marc, saint Luc et saint Mathieu.

«Ne laissons point se perdre ou s'appauvrir un si noble héritage, dont l'image splendide éclate sur ces murs; il n'est pas seulement l'homme, il est aussi la sauvegarde d'un peuple: celui dont le peuple vaudois tout entier va honorer la mémoire, au deuxième centenaire de sa mort, l'avait plus profondément senti que nos maîtres d'alors¹¹.»

A lire le texte de Frank Olivier, on pourrait penser qu'il a été rédigé en collaboration avec Louis Rivier et que peut-être le professeur a même joué un rôle dans les choix iconographiques de l'artiste. Une lettre de William Rivier semble indiquer qu'il n'en est rien, le 26 avril 1923 :

«(...) Entendre cet homme (Frank Olivier), qui a passé longtemps pour un contempteur des choses saintes, féliciter l'artiste d'avoir uni la croix et l'agneau immolé, au cœur et au centre de son œuvre, et déclarer que sans cette croix nous ne serions pas ce que nous sommes, a été une joyeuse surprise aussi. Quel beau discours du reste! (...)»¹²

Le fait qu'il n'y ait eu aucune collaboration entre le peintre et Frank Olivier est important, car il montre que les choix et les conceptions de Rivier, face au savoir et à l'Université, étaient représentatifs d'un milieu assez large dans le canton de Vaud, qui recouvrait au moins celui des adhérents de l'Eglise libre. Celle-ci ne manque pas l'occasion de se féliciter de cette décoration :

«(...) Nous nous réjouissons profondément de ce qu'il a été donné à un membre de l'Eglise libre de célébrer la gloire de son chef au cœur même de la patrie vaudoise, dans cette salle universitaire où vont défiler, année après année, tant d'enfants du pays, tant de gens venus de tous les coins du monde. Dieu bénisse richement cet acte de foi pour tous ceux qui le contempleront. Nous croyons pouvoir associer notre Eglise tout entière aux félicitations et à la reconnaissance qui ont été exprimés à M. Louis Rivier¹³.»

L'allusion au Major Davel, dans le discours de Frank Olivier, est importante. On a en effet relevé que le peintre n'avait représenté aucune personnalité vaudoise dans cet ensemble et l'on voit que Frank Olivier ne renonce pas, quant à lui, à cette insertion de l'histoire locale à l'histoire générale de l'humanité. *

Or les critiques les plus vives adressées à Louis Rivier, celles d'un Paul Budry, d'un Gustave Roud, provenaient de cercles intellectuels et

¹¹ Au sujet des festivités du bicentenaire de la mort du Major Davel, cf. pp. 310-311 du catalogue 19-39, op. cit. note 4, Guy S. Métraux : « Les fêtes populaires en Pays romand ».

¹² Musée de l'Ancien Evêché, Lausanne, carte de William Rivier à Georges André Bridel du 26 avril 1923. Il se réjouit de voir son fils recevoir le titre de Docteur en même temps que son meilleur ami Philippe Bridel, il s'en amuse aussi : « (...) mais ce que je trouve piquant surtout c'est que le seul de mes quatre fils qui ait raté son baccalauréat reçoive le bonnet de docteur (...) »

¹³ ALR. Article sans indication, mais il s'agit évidemment d'une publication de l'Eglise libre. L'auteur du texte rappelle que le père de l'artiste a été président de la Commission synodale de l'Eglise libre.

artistiques qui se penchaient, dans la mouvance d'un Ramuz, sur la notion d'identité locale. L'on voit apparaître alors clairement deux conceptions opposées de cette identité. L'une, qui était déjà celle des commanditaires du Palais de Rumine, veut affirmer l'insertion de la culture locale dans une culture internationale et chrétienne, d'où le choix du style Renaissance pour ce bâtiment. L'autre veut trouver son identité dans le terreau local, cette recherche s'exprime en particulier dans les *Cahiers vaudois*. Cette quête ne va pas sans poser des problèmes à ses acteurs ainsi que le reconnaît Paul Budry (il fait allusion à des artistes comme Auberjonois, Ramuz, Blanchet, Muret et Chavannes):

« (...) De là cet accent direct, instinctif, ingénu que rend leur œuvre, et cette abstinence de littérature et de grammaire qu'ils affectionnent, et finalement cet aspect populaire de leurs tableaux, s'il restait du peuple pour les comprendre.

Seulement, il n'y a plus que des bourgeois. Peut-être que ça recommencera! Pour le moment l'école vaudoise attend un peuple (...)»¹⁴

On a insisté sur l'influence des idées de Maurras dans les cercles intellectuels romands du début du siècle, il faut également relever la référence constante à la *Philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine dans les textes critiques d'un Alexandre Cingria, en particulier¹⁵. Taine était également connu de Louis Rivier et nous avons vu que Paul Robert se référait à l'un des textes de l'historien français¹⁶. On retrouve une allusion à cet auteur, dans une lettre de François de Ribaupierre qui attribue à son influence les difficultés que lui-même et Louis Rivier rencontrent pour faire accepter leur conception de l'art, le 17 janvier 1927:

« (...) Nous sommes et resterons peut-être pour longtemps des solitaires qui avons eu devant nous un idéal formé sur l'héritage sacré de l'art de tous les

¹⁴ Paul Budry, «La jeune peinture romande présentée aux Zurichois», *Cahiers vaudois*, 4^e série, 1^{er} cahier 1918 (conférence prononcée à Zurich lors d'une exposition, puis publiée dans les *Cahiers vaudois*). Au sujet de Paul Budry, cf. Paul André Jaccard, «Paul Budry et la critique d'art. D'une certaine avant-garde aux classiques modernes», *Écritures*, 1983, pp. 72-98.

¹⁵ Cf. par exemple le texte d'Alexandre Cingria consacré à Théophile Robert (fils de Paul) dans *Pages d'Art*, septembre 1918. C'est un texte essentiel dans lequel l'auteur s'efforce de définir l'art romand; après avoir caractérisé Théophile Robert, il observe, p. 287: «Tous ses caractères qui semblent contradictions tout en se complétant sont bien spécifiques à la Suisse romande. Robert est un romand et son œuvre l'exprime parfaitement. Cette conclusion m'amène à des définitions qui sont inspirées par des méthodes scientifiques un peu surannées. Et je me vois forcé d'en venir à parler, à la manière de Taine, des influences du milieu, de la race, du sol et de l'histoire, pour expliquer l'art de Robert. C'est prétentieux peut-être, et surtout, un peu vain. Mais un article de critique d'art ne saurait être toujours écrit comme un poème en prose (...)» L'auteur se sent en quelque sorte obligé de recourir aux catégories proposées par Taine, ce qui semble bien montrer qu'elle sont largement répandues. Au sujet des frères Cingria, cf. le n° 29, novembre 1983, de *L'Alliance culturelle romande*. En particulier pp. 179-182, Dominique Bovet, «Esthétique», et Roland Ruffieux, «Alexandre Cingria ou la politique comme esthétique», pp. 187-189.

¹⁶ ALR. Paul Robert à Louis Rivier, lettre du 7 mars 1912; cf. chap. IV, p. 87, pour la citation.

temps et nous vivons dans un temps où l'esprit d'aventure a emporté tant de talents pour qui, seule, l'originalité qui permet de s'égarer, est devenue la lumière directrice. Moi-même encore bien souvent je suis la victime de cette manière de concevoir l'art. Taine y est un peu pour quelque chose qui veut qu'un art soit le produit du sol et du milieu. Or aujourd'hui, le sol est défini littérairement et arbitrairement et le milieu est internationalisé — c'est-à-dire que les marques d'autos jouent plus de rôle dans notre vie ambiante que les Evangiles — qui sont après tout notre refuge (...) ¹⁷»

Dans ces débats les idées politiques ou philosophiques sont étroitement liées aux conceptions esthétiques des différents critiques et se recourent constamment. Dans les textes placés en annexe, on verra ainsi Gustave Roud condamner à la fois l'artiste officiel et une esthétique qui valorise la transmission des idées au détriment de la peinture prise pour elle-même. Edmond Bille, lui, ne condamne pas aussi clairement cette volonté de transmettre un message, il porte un jugement plus nuancé et reconnaît une certaine qualité au plafond de l'Aula; lui aussi a fortement ressenti le côté officiel de l'artiste Louis Rivier, et c'est l'aspect qu'il attaque le plus vigoureusement. Le texte de Johannes Widmer, critique alémanique travaillant à Genève, est fort intéressant, car l'auteur garde plus de distance par rapport à l'œuvre de Rivier. Il s'étonne avant tout de l'aspect anachronique de l'iconographie choisie par l'artiste, en s'interrogeant sur les thèmes qui conviendraient à un lieu de ce type. Il considère qu'il eût été passionnant de représenter l'Université actuelle avec ses ambiguïtés et sa complexité; or Rivier s'est tourné vers le passé, le Moyen Age et la Renaissance sans tenir aucun compte de l'actualité. Ainsi, ce qui aux yeux de Frank Olivier était naturel et justifié semble à ce critique non vaudois totalement incongru :

« Auusserst spannend würde es für uns sein, zu erleben, wie ein Künstler dieses geistige und plastische Problem bewältigt. Verzichtet er aber auf diese Gestaltung der Gegenwartsfunktionen so tut er am besten, er verzichtet überhaupt auf einen näheren Anschluss an den Universitätszweck und begnügt sich mit Darstellungen, die seinem Herzen am nächsten liegen und sich von selber formen ¹⁸. »

¹⁷ ALR. François de Ribaupierre à Louis Rivier, lettre du 17 janvier 1927.

¹⁸ ACV dossier ATS Louis Rivier, article en allemand sans indication du journal signé: « Genf, im Juli 1923 Dr. J. Widmer ». Il s'agit sans doute de Johannes Widmer, né en 1876 à Arbon, professeur au gymnase de Genève et critique d'art, auteur de plusieurs ouvrages sur Frank Buchser en 1912; Hodler en 1916; Max Buri en 1919 (selon la notice du DHBS). Cet article est reproduit dans l'annexe.

Annexe A

ACV. Dossier ATS Louis Rivier, journal non identifié.

Die Aula der Universität Lausanne

die vor wenigen Tagen durch eine vielbesprochene Feier neu eröffnet worden ist, erschimmert jetzt in den linden Farben des ihr vom Maler Louis Rivier zuteil gewordenen Schmuckes. Jahre lang wirkte sie rau und kalt. Die Ausmalung ist ihr entschieden wohlbekommen. Sie wirkt heimelig. Wie verhält es sich mit dem formalen und geistigen Charakter des Werkes?

Heimelig zu wirken, ist eine schöne Sache. Wie in der literarischen «Heimatkunst» liegt aber auch in der bildenden die Gefahr nahe, im Ueberkommenen, Gemütlichen stecken zu bleiben. Dabei braucht die erzählende oder hier die bildende Heimatkunst stofflich gar nicht an das eigene Land des Künstlers gebannt zu sein. Heimatkunst ist ein Modus. Die Art, wie ein Künstler das Entlegenste vorbringt, kann handgreiflich verraten, dass sein Denken und Formen ganz an den Habitus einer bestimmten Gegend gebunden, also trotz dem Aufwande fremder Materialien nicht seine persönliche Leistung ist. Nun, Rivier verwendet solche fremden und hohen Stoffe und steckt tief im Bann der Heimatkunst.

Nämlich er hat sich bemüht, redlich und rastlos bemüht, die Dekoration des ihm anvertrauten Saales an erhabene Zusammenhänge zu binden, den Lebenszweck der Universität als ein Zusammenwirken von Wissen, Kunst und Religion zu veranschaulichen¹. Wie er die Lage auffasst, sah es vor ein Paar Jahrhunderten, etwa noch im 16., wirklich aus. Heute ist eine Universität ein derartiger Wirrwar absterbender und sprossender Zweige, ein solcher Hag um wer weiss was herum, dass einer

¹ Die «Kunst» is eine kurbenartig sich reihende Gruppe idealer, zierlicher gedachter, freilich ziemlich blutloser Wesen auf einer Blumenhalde, in denen wir freundlich ersucht werden, Dichtung, Geschichte, Tonkunst, Plastik zu erblicken. Anders, ein wenig markiger, aber kaum überzeugender, die «Wissenschaft», von Philologie zu Architektur alles summarisch dargestellt; auf einem Marktplatz tummeln sich Scholaren verschiedenen Alters, die eben aus ihren Kollegien herausgestürmt sind. Anstatt der herkömmlichen Allegorien in mittelalterlichem oder renaissance-mässigen Gewand würde man allermindestens sachlich modernes Kostüm vorgezogen haben. Jene Trachten beginnen sich abzutragen und durchzuscheinen, und wenn dann nicht einmal agiert wird, was bleibt dann zu guter Letzt von all dem braven Aufwand?

(Johannes Widmer, né en 1876 à Arbon, professeur au gymnase de Genève, critique d'art et auteur d'ouvrages sur Frank Buchser en 1912; Hodler en 1916; Max Buri en 1919. (DHBS). Il jouissait d'une certaine réputation et préfacera en 1931 le numéro spécial de *L'Art en Suisse* sur le Salon national suisse des Beaux-Arts, Genève 1931, par exemple).

schon Glück und Mut jenes Erlöserprinzen aus dem Märchen vom Dornröschen haben müsste, um den akademischen Geistestern augenfällig herauslösen und schön darstellen zu können.

Aeusserst spannend würde es für uns alle sein, zu erleben, wie ein Künstler dieses geistige und plastische Problem bewältigt. Verzichtet er aber auf diese Gestaltung der Gegenwartsfunktionen, so tut er am besten, er verzichtet überhaupt auf einen näheren Anschluss an den Universitätszweck und begnügt sich mit Darstellungen, die seinem Herzen am nächsten liegen und sich von selber formen. Als Hodler den Auftrag erhielt, die Aula Zürichs zu schmücken, schuf er ohne weiteres aus dem Komplex heraus, der ihn so schon beschäftigte, Skizzen und Studien zu einem Reigen blumenpflückender Mädchen und Frauen. So entstand ein in seine Weite und Feinheit bezeichnendes Sinnbild für das akademische Getriebe.

Wer weder eindringt noch verzichtet, wird unfehlbar in die altmodische, bequeme Ueberlieferung wie in ein Geleise hineinfahren, die jene des Mittelalters war und darin bestand, dass Kunst und Wissenschaft Dienerinnen der Religion (eigentlich war immer die Theologie gemeint) seien. Damit ist das Schema gegeben. Richtig nutzt es auch Rivier aus. Er widmet der «Kunst» ein Wandbild, eins dem «Wissen». Da beide alles in allem annehmlich, aber mit irdischen Mangelhaftigkeiten belastet sind, müssen beide von etwas höherem überwölbt werden. Die gewölbte Decke hat er denn auch mit religiösen Symbolen ausgefüllt. Das Bedenkliche ist nur, dass er da nirgends ein Feld hatte, welches dem der «Kunst» und dem des «Wissens» an Bedeutung auch nur von ferne glich und so die «Religion» in je eine Reihe mystischer, biblischer und geschichtlichen Kassettenszenen zerriss und genau das vereitelte, was er zu beweisen unternommen hatte. Zu den Schwächen der zwei irdischen Wandbilder gesellte sich daher die völlige Zerstückelung des Himmlischen. Mögen noch so manche hübsche Einfälle uns erweichen, die Gesamtheit des Werkes geht geistig und plastisch an einem auch nur einigermaßen modernen Menschen wirkungslos vorbei.

Schade, denn der Wille, der Fleiss und in hohem Masse die Begabung des Malers sind gut. Und so können wir denn das Ungenügende des Ausdrucks über dem Genügen, ja dem Gefallen an der artigen, feinen Malerei und einer Menge hübscher Einzelerfindungen vergessen. Ist der Geschmack Riviers ein für allemal auf Umbrien und Toskana eingestellt, was schadet es am Ende? Ja, es trägt bei, die Kosmogonie des Künstlers begreiflicher zu machen. Sie ist so humanistisch, wie seine Anschauung der Geistesdinge frühreformatorisch ist. Es stimmt. Es ist jenseits von heute, aber in sich ordnungsvoll, gehoben-heimatlich.

Genf, im Juli 1923. Dr. J. Widmer.

Annexe B

Edmond Bille. La ruée vers l'art, gloses et portraits, Genève, Editions de l'Arbalète (1947).

LA
PEINTURE SYMBOLIQUE

AU PALAIS DE RUMINE

L'auteur de ce livre a été, voici près d'un quart de siècle, le héros d'une petite aventure littéraire qui n'est certainement pas sans exemple dans la carrière des critiques d'art non tabous. Encore ne suis-je pas très sûr que ceux-là, si même ils existent, restent à l'abri des mécomptes; mais je crois en connaître d'autres, moins privilégiés, qui les accumulent au cours de leur périlleuse carrière.

Je donnais, aux environs de 1923, une chronique artistique à la *Bibliothèque universelle*, tombée dans de nouvelles mains, avant de passer, pour mourir, dans celles, encore plus débiles, de la *Revue de Genève*. C'est dire que, pour imiter enfin ses plus jeunes sœurs romandes, la respectable et illustre «Bibliothèque» — qui touchait miraculeusement à sa cent vingt-neuvième année d'existence — se résignait à n'être déjà plus de ce monde, si elle n'avait pas encore officiellement trépassé.

Ce qui explique et excuse, dans une certaine mesure, la prudence de ses éditeurs, lesquels revoyaient avec attention nos articles, en surveillaient les écarts de langage et, sans avoir l'air d'y toucher, ne redoutaient point une façon de censure, sans doute pour se faire la main en vue des inoubliables années de la dernière guerre! Car nul ne saurait ignorer, aujourd'hui, que les militaires ne furent pas seuls à désirer, à réclamer et à soutenir la plus détestable des polices de l'Esprit.

*

Je dois reconnaître que jusque là, mes chroniques, écrites à l'eau de rose, passaient, sinon inaperçues, du moins sans ratures de seconde main; ce qui autorisait quelque hardiesse. Je crus naïvement qu'on me

permettrait de tout dire, et je n'hésitai pas à écrire ce que je pensais d'une œuvre qui paraissait alors intouchable. Farcie de prétentions symboliques, philosophiques et religieuses, elle n'avait guère, à mes yeux, de rapports intimes avec la peinture. Mais comme on l'offrait au public sous le signe de l'art le plus pur, il ne me semblait pas inutile de chercher à la remettre à sa place : ce qui, on s'en doute, pouvait provoquer de sérieux remous.

On a remarqué plus d'une fois que, lorsqu'avec les meilleures intentions du monde, les artistes et les critiques autorisés (s'il en est encore) croient devoir s'abstenir, ils sont adroitement remplacés par des thuriféraires, venus de n'importe où, acquis d'avance à l'œuvre et à son auteur. Je n'imaginai pas qu'il pût y avoir le moindre courage à dire publiquement ce qu'on pense et pas davantage de mérite à être sincère, pour peu qu'on restât de bonne foi. J'écrivis alors, sans l'ombre de scrupules, et, je l'assure, sans méchante intention, l'article qu'on va lire. Je n'y ai, pour ainsi dire, rien ajouté ni retranché. Mais tel quel, et déjà composé et corrigé en premières épreuves, on me le renvoya avec une lettre aussi vide de regrets que remplie de motifs qui me parurent pitoyables, mais péremptoires, et qui peuvent se résumer dans cette conclusion : « Si nous vous publions, la revue coulera ; si donc vous tenez à paraître (elle est à vendre) achetez-la ! »

Il va sans dire que je n'avais pas d'argent à perdre, car pour parler franc, je savais où l'employer mieux. Mais ce petit incident — à peine une pichenette aux droits de l'écrivain — me fit estimer à sa juste valeur et d'un œil un peu sceptique le titre dont on m'avait paré. Le « chroniqueur artistique » ne brisa point sa plume et mit sans doute un peu d'eau dans son vin ; mais ses relations avec la *Bibliothèque universelle* en furent singulièrement rafraîchies. J'ose du moins me flatter, aujourd'hui, de n'être pour rien dans sa fin qui ne tarda guère. Mais, comme on en avait fait dans ses vieux jours, une sage revue, ayant souci de ne froisser personne, on la vit bientôt mourir, comme elles meurent toutes : en beauté !

*

Il m'a paru, disais-je alors, que l'œuvre de M. Rivier, par son ampleur, sa portée et ses hautes ambitions, méritait mieux que le silence fait autour d'elle par ceux qui ont coutume de parler d'art dans nos journaux romands. Peut-être cette abstention n'a-t-elle pas eu, aux yeux du peintre, la signification un peu humiliante que lui eussent donnée des artistes, doués d'une moins grande quiétude. Et maintenant que sa décoration de l'Aula a reçu le baptême officiel, reconnaissons que M. Rivier

n'a plus aucune raison de douter de lui et d'être mécontent des autres. On l'a abondamment commenté, expliqué, admiré, photographié; il sait ce que le public, auquel il tient, pense de lui; à quel point l'Université est fière, après avoir lauré son œuvre, d'avoir pu le recevoir dans son sein. Jeune encore, le voilà docteur ès Arts, honneur qui chez nous n'est échu qu'à Hodler, et à deux ou trois sexagénaires notoires de la plume et du pinceau*. On imagine assez combien doit être indifférent, à un artiste aussi indiscuté, de savoir ce que pense de sa décoration, un peintre sans titre, pour lequel il n'a sans doute qu'une assez mince estime. Si néanmoins, je m'aventure dans cette chasse gardée, c'est avec la certitude de ne troubler en rien la gloire, légitime, de M. Rivier, et de ne m'attirer par la suite, aucun de ces désagréments qui attendent presque toujours les critiques, lorsqu'ils malmènent quelque peu les œuvres de rapins plus obscurs et moins satisfaits d'eux-mêmes que le décorateur de l'Aula.

*

Je m'incline d'abord devant le magnifique labeur que représente un ensemble décoratif de cette envergure. Qui sait si le génie, comme le prétendent certains auteurs, est fait d'autre chose que de travail patient et opiniâtre. Cela n'est commun nulle part: cela l'est encore moins chez nous, où les talents abondent, mais ne s'évadent guère au delà d'un honnête et paresseux dilettantisme. Un artiste qui travaille sans défaillance et huit années consécutives, à une œuvre comme celle de Rumine, tout en menant de front sa peinture, des vitraux, des décorations d'églises, etc., n'est pas un homme ordinaire; et ceux qui feignent de tenir M. Rivier pour un amateur négligeable feront bien de voir en lui désormais, un confrère avec lequel il faudra compter. J'ai toujours cru davantage à l'effort qu'au talent, aussi tenais-je à dire, une fois, combien me paraît respectable la manière dont M. Rivier conçoit son rôle de praticien, et à rendre un public hommage à sa belle fécondité.

*

La décoration de l'Aula «est de la peinture symbolique», et l'on semble redouter qu'on en fasse grief à l'artiste puisque, dit-on, «ce genre de peinture n'est plus guère à la mode». On se demande en vérité ce que la mode vient faire dans le débat. Il nous serait facile de trouver, dans l'art contemporain, des ensembles décoratifs où le thème choisi est tout

* Auxquels s'ajoutera plus tard, le nom de feu Mussolini.

aussi touffu et inactuel. Qu'importe après tout le sujet, s'il est traité par un peintre, et si ce dernier, tout en le transposant, reste sur le plan pictural et dans le domaine exclusif de son art. Lequel de nous, dans le cas particulier, songerait à s'engager, à propos de ces fresques, dans une controverse théologique? C'est affaire aux gens d'église et nous savons assez combien M. Rivier a su depuis longtemps se mettre d'accord avec les plus doctes et les plus retors de ses représentants. Mais nous devons dire qu'ici le peintre nous semble singulièrement inférieur à la fois au penseur, au philosophe et au théologien.

Cela ressort avec évidence de la brochure explicative que tout visiteur de l'Aula se doit de lire avec le plus grand sérieux, avant de prendre parti. On y apprendra que «la vie spirituelle est le but et la raison d'être de l'effort humain», et qu'un mouton lié sur deux planches en croix ne saurait être que «le symbole du Dieu unique, devenu Dieu d'amour». Je ne vois là, pour ma part, nulle raison de regimber. Mais qu'on ne s'avise pas, après avoir savouré ces Tables de la Loi, d'en chercher sur les murs leur réalisation picturale! On ne trouve en lieu et place du beau poème décoratif décrit par M. Rivier, qu'une assez sèche illustration de son catéchisme. Et j'en arrive à regretter les pauvres chromos de notre enfance, dont on nous gratifiait à l'école du Dimanche quand on avait bien récité son verset.

Je n'ai jamais eu l'occasion de voir la salle, avant le baptême de sa décoration. Malgré l'amoncellement des figures plus colorées que savamment colorées, les murs m'ont paru vides et l'ensemble terne et morne, tant il est vrai qu'il n'y a dans cet art rien de monumental et que les grands panneaux restent, malgré leurs surfaces énormes, de petites estampes démesurément agrandies. Il faut en excepter le plafond, qui me paraît la seule chose réussie de ce vaste cycle exagérément disparate. Les grandes figures, découpées sur un fond indigo, sont peintes dans une gamme chaude et la composition, simple et bien équilibrée, très décorative, est conçue dans un esprit qu'on ne retrouve plus dans les grandes parois et dans les panneaux latéraux. Le peintre, ici, a été trop souvent dominé par le rhéteur, et l'idée (théologique ou philosophique) n'a pu s'élever jusqu'à sa réalisation picturale. On pense, malgré soi, à une leçon, dite d'un ton monotone, où le maître accumulerait dates sur documents, sans réussir à éveiller les intelligences et à frapper les imaginations.

Mais où je m'insurge contre l'art de M. Rivier, c'est que je l'estime un art de musée, par conséquent un art mort et qui n'a que faire dans une Université moderne. Il est notoire que ce peintre tourne le dos à son époque et passe dans notre temps sans le voir. Des étudiants, vêtus comme des guerriers de Signorelli et les éphèbes de Raphaël, se détachent

sur une ville « idéale » qui fait songer à la planche explicative d'un dictionnaire de l'architecture. Sur la paroi opposée, des anges originaires de Pise, mais vêtus à la Burne-Jones et pommadés à la Paul Robert, évoluent avec d'autres figures « antiques » dans un paysage alpestre, plein de réminiscences segantiniennes. Il n'y a là nulle invention, pas une forme qui ne soit archi-connue, pas un geste qui révèle, chez le peintre, une émotion personnelle. Cette peinture est le fruit de patientes recherches dans les photographies et dans les livres; mais on ne sent nulle part l'homme qui a regardé autour de lui, frôlé ses contemporains, vécu de leurs rêves et de leurs passions. Où sent-on, dans ces fresques, l'émoi d'un être vivant, soucieux d'apporter dans son œuvre une vision originale des êtres et des choses?

Le métier lui-même est resté figé dans les formules académiques, mais combien appauvries et délavées! Il y a bien eu, depuis, l'Institut et sa descendance, la fougue romantique d'un Delacroix, les impressionnistes, toute la peinture française de Manet à Cézanne, et le cubisme, déjà dépassé. Tout cela M. Rivier l'ignore et demeure immuable dans son pastiche. Si cet art convient à l'*Alma Mater* lausannoise, faudrait-il en conclure que cette dernière en reste également aux formules pétrifiées et que la vie ne circule pas davantage dans ses auditoires que dans les peintures de l'Aula? Il appartenait à l'artiste, avant tout, homme de son époque, d'écrire un large et beau poème moderne sur les murs de cette salle consacrée aux choses de l'esprit. M. Rivier, lui, se contente de donner un mauvais cours d'histoire de l'art, étayé de considérations étrangères à la peinture et se garde de toucher à rien de vivant, comme si la mission de l'artiste consistait à réciter la leçon des grands maîtres et à faire croire à ses auditeurs bénévoles, que l'art commence et finit au Quattrocento.

*

« L'Art, uni à la Religion », dit quelque part M. Rivier, « donne à l'âme sa complète quiétude ». Le grand Saint d'Assise avait uni l'Eglise à la Pauvreté, ce qui n'a pas empêché, par la suite, un irrémédiable divorce. Nous voulons bien croire à l'efficacité du mariage proposé par M. Rivier. Nous le considérons comme une aide précieuse, et peut-être infaillible, pour qui songe à faire son salut; mais nous affirmons que c'est là formule insuffisante pour faire de la bonne peinture. Les grands artistes, et particulièrement ceux dont nous parlons plus haut, n'ont cessé d'être de grands inquiets, non parce qu'ils manquaient de talent, comme le pourrait croire le peintre de Rumine, mais parce qu'ils avaient du génie, et que le génie n'est presque jamais satisfait, ni de lui, ni de ce

qu'il produit. Et c'est du doute, joint à l'effort, que naissent les chefs-d'œuvre.

Ce qui devrait nous permettre de signaler, humblement, à M. Rivier, une grave lacune dans sa foi; il lui manque, certainement, pour devenir le grand peintre qu'il se veut, ce qui fait la force des grands esprits: *l'inquiétude*.

Annexe C

Centre de recherches sur les lettres romandes, Fonds Roud MS 36.

Projet d'article du poète et critique d'art Gustave Roud, sans date, inédit (nous remercions M. Philippe Jaccottet pour l'autorisation de publier ce texte). Le manuscrit porte deux titres :

LA VIE ARTISTIQUE

L'AULA DÉCORÉE PAR M. RIVIER

Qu'on nous pardonne de brefs aveux. Nous nous étions formulé, sur la nature et les limites du talent de M. Rivier, une série de jugements qu'à toute nouvelle œuvre contemplée nous sentions — malgré nous — devenir plus impitoyables. Approchions-nous d'un de ses tableaux, mille grâces d'un instant brusquement évanouies laissaient à l'esprit un arrière-goût d'une affreuse amertume. L'éclat des couleurs ne tardait pas à évoquer les plus belles réussites chromolithographiques ; l'ampleur des formes crevait sous la pointe du regard comme la moins viable des bulles de savon ; les molles arabesques de la ligne figuraient irrésistiblement ces longues algues de caoutchouc qui paralysent les nageurs... Et peu à peu la fadeur satisfaite de cet art nous induisait à d'instructives comparaisons avec celui du parfumeur et du confiseur. Bien plus, il y avait une candeur telle dans les emprunts innombrables à la peinture et à la sculpture des siècles disparus que l'on était désarmé et qu'involontairement on cherchait devant l'*Adam* de la Sixtine transposé en *Jeune homme s'éveillant à la Poésie*, par exemple, un titre commun à toute cette œuvre, quelque chose comme «Galerie des chefs-d'œuvre de l'art antique et moderne mis à la portée des plus minces intelligences». Un traditionalisme aussi touchant ne pouvait manquer de séduire les critiques. On en vit un proclamer un jour que M. Rivier «s'était assimilé les procédés des grands maîtres de la Renaissance au point que ses œuvres n'étaient guère inférieures aux leurs». Nous éprouvions à lire cette phrase une douloureuse stupéfaction. Un sentiment de même nature nous habita durant la cérémonie de la remise des fresques à l'Université. Pour qui s'efforce de légitimer ses admirations, pour qui s'efforce, au moyen d'une analyse parfois rassurante, de les rendre parfaitement conscientes voir subitement mis sur le même plan le génie et l'homme de talent, c'est une intolérable souffrance spirituelle.

Certes les décorations de M. Rivier ne sont meilleures ni pires que ses œuvres antérieures ; elles font naître, à les contempler, les sentiments que l'on pouvait exactement prévoir, nuancés de ce respect que l'on est heureux d'éprouver devant toute œuvre — quelle qu'elle soit — ayant atteint sa perfection (au sens latin du mot). Et nous savons que l'art oratoire — surtout l'officiel — n'a garde d'établir un rapport d'égalité entre les termes qu'il emploie et ce qu'ils doivent désigner. Mais cependant ! Nous étions un peu, durant l'écoulement des discours (chaque orateur chargeait le peintre de louanges comme tout autant d'illusoires magnificences vestimentaires) pareil au plébéien du conte d'Andersen au moment qu'il va crier : « Mais le roi est tout nu ! » Et nous le disons ici sans crainte puisque personne ne songera à nous croire.

Oui, dans toute peinture dite symbolique, le symbole a tout juste la valeur d'un prétexte ; suffisant s'il permet une ordonnance satisfaisante de la décoration. Il ne convient pas de lui donner plus grande importance. On imagine fort aisément un peintre de génie fondant une œuvre admirable sur un thème symbolique péniblement élaboré par Bouvard et Pécuchet, par exemple. La valeur expressive d'une œuvre peinte (excusons-nous d'exposer ici ces principes, essentiels aux yeux de quiconque est parvenu à une conception claire de la « peinture pure » — la seule —) gît tout entière dans le langage des formes ; un corps ne prend un sens que s'il est *vraiment* peint. Lorsqu'il exprime quelque chose ce n'est point une vérité d'ordre métaphysique ; c'est quelque chose de mille fois plus passionnant : une révélation d'ordre stratégique, si j'ose dire : la manœuvre victorieuse d'un artiste qui s'est expliqué — s'en délivrant par une re-création — ce monde devant ses yeux comme une énigme attirante, un adversaire innombrable auquel il doit imposer *son* ordre. Dire de M. Rivier que « son œuvre est tout imprégnée d'idéal et d'aspiration religieuse », cela n'a donc, selon notre angle de vision, aucun sens. Nous ne voulons entendre que le langage — possible — de son œuvre peinte. Or si nous regardons ce symbole de l'idée d'un dieu unique vers qui on loue le peintre d'avoir fait « converger le plafond tout entier » qu'apercevons-nous ? Une masse — informe picturalement, monstrueuse même du fait de sa position centrale — composée d'un agneau, d'une corde, d'une croix, des lettres alpha et oméga.

L'échafaudage philosophique a exactement l'importance qu'aurait la clef des personnages d'un roman ; cette clef existe du reste sous la forme d'une petite brochure contenant une « description sommaire » des décorations, excellente, à laquelle nous renvoyons nos lecteurs possibles.

Mais le langage véritable de ces décorations est d'une lamentable incohérence. Elle est due évidemment au singulier éclectisme de leur auteur. Il eût suffi d'un tempérament vigoureux pour donner une unité à

tant d'influences diverses; ici elles restent pour ainsi dire à l'état brut. Les plus nobles chefs-d'œuvre de la statuaire grecque évoluent parmi les fleurettes, les oisillons, les papillons chers au décorateur de Montbenon (allusion à Paul Robert, note P. S.). Cette incohérence a d'autres causes de même nature. Les définir c'est marquer les limites du talent de M. Rivier, ce que nous avons tenté déjà. Il serait cruel d'insister. Cependant, comment ne pas déplorer, devant ces surfaces magnifiques, une totale impuissance à imposer un grand rythme unique à la composition, auquel d'autres se fussent subordonnés. Cette vaste étendue de muraille se résout en mille fragments colorés insignifiants, mosaïque douceâtre. L'énumération des écoliers florentins atteint la pure gratuité d'une liste de chambrée.

Florence! Ah Monsieur Rivier, à quelles indiscrettes revisions vous avez procédé. Les subtiles modulations giottesques aux plis des vêtements, vous en faites de doucereuses successions de tierces en complémentaires: verts-roses, orangés-violets... Et puisque nous parlons couleur, il faut bien dire que là encore, où vous eussiez pu sauver toute votre œuvre par une unité née d'une harmonie personnelle, vous vous êtes contenté du plus facile, du moins savoureux des ragoûts.

Notre maître vénéré, M. le Chancelier Frank Olivier, dans l'admirable et brève leçon qu'il a donnée au cours de la cérémonie sur les rapports, à différents moments de notre civilisation, de l'Art et de l'Eglise, nous a, involontairement, suggéré la meilleure définition d'une telle œuvre. Louer ces décorations « d'être de la maison » qu'est-ce affirmer, sinon qu'elles constituent un triomphe de l'*académisme*?

Gustave Roud.

CHAPITRE VI

La peinture monumentale en Suisse romande pendant le premier quart du XX^e siècle et le décor de l'Aula

Le décor monumental formait-il un enjeu essentiel pour les milieux artistiques en Suisse romande dans le premier quart du siècle? L'intérêt manifesté par Louis Rivier pour ce type de décor était-il répandu ou propre à cet artiste uniquement? La question doit être posée, mais elle est difficile à résoudre. On se heurte, en effet, à la prédominance de l'attention portée par l'histoire de l'art et la critique d'art à la peinture de chevalet: les salons, les expositions individuelles attirent toute la sollicitude des critiques.

Cependant, certaines réalisations monumentales provoquent au moment de leur achèvement l'intérêt du public et, dans une certaine mesure, celui des critiques. Elles assurent également aux artistes qui les réalisent une promotion rapide, le cas de Rivier est exemplaire à cet égard¹.

Lorsqu'on parle de décor monumental, on pense avant tout à des peintures réalisées sur le mur ou sur toile marouflée et qui représentent des sujets précis. Cependant l'approche de ce type d'œuvres ne peut être séparée de celle de la polychromie du décor intérieur, extérieur parfois des bâtiments; qu'il s'agisse d'une polychromie décorative peinte ou

¹ Il faut rappeler l'importance de Ferdinand Hodler pour tout ce qui concerne la peinture monumentale pendant cette période. Avant de gagner le concours pour la décoration du Musée national en 1897, Hodler avait participé au moins trois fois à des concours de ce type: en 1877, pour la décoration du Grand Théâtre à Genève, en 1889-1890, pour l'École polytechnique fédérale à Zurich, en 1896, pour la salle des débats du Grand Conseil de Berne. Chaque fois ses projets furent refusés. Le projet pour le Musée national va susciter un immense scandale. La retraite de Marignan sera exécutée en 1900 à la fresque. C'est en 1910 seulement qu'il sera invité à réaliser le deuxième volet, «La bataille de Morat» qui restera inachevée. Devenu célèbre, Hodler recevra des commandes de l'étranger en 1908-1909 pour l'Université d'Iéna, en 1912-1913 pour l'Hôtel de Ville de Hanovre. Hodler s'est distancé d'une iconographie trop directement liée à la fonction du bâtiment. Il s'est intéressé aux problèmes formels de l'expression monumentale; c'est dans cet esprit qu'il se consacra également à l'art de l'affiche. Voir en particulier le catalogue d'exposition *Ferdinand Hodler 1853-1918*, Berlin, Paris, Zurich 1983, et *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890-1920*, catalogue d'exposition sous la direction d'Oskar Bätschmann, Kunstgewerbemuseum Zurich 1983.

d'une polychromie obtenue par l'utilisation d'autres techniques comme celle du vitrail. On a vu par exemple que Louis Rivier ne s'est pas contenté de réaliser une ou deux peintures destinées à occuper les espaces prévus à cet effet par l'architecte. Il a voulu décorer la totalité de l'espace disponible. Il accordait autant d'importance aux éléments décoratifs qu'aux scènes figuratives, le tout devant créer un effet d'ensemble. Après l'achèvement des peintures, le peintre envisagea même le remplacement des verres blancs de l'Aula par du verre coloré².

On peut rapprocher cette attitude de celle de Paul Robert. En effet, dans l'escalier du Musée de Neuchâtel, celui-ci ne s'est pas contenté de peindre trois grandes toiles, mais une fois celles-ci achevées, il voulut réaliser un ensemble décoratif imposant. L'exécution se prolongea de 1895 à 1906; des techniques très diverses furent utilisées, émail, métal repoussé, plâtre peint et vitrail contribuèrent à créer un effet d'ensemble. On peut observer un intérêt général pour la polychromie intérieure pendant cette période; il concerne aussi bien le décor profane que le décor religieux. Après Paul Robert, Charles l'Eplattenier (1874-1946) est l'un de ceux qui accorda le plus d'attention à ces problèmes. Il eut d'ailleurs des contacts avec Clément Heaton (1861-1940) et les ateliers d'art décoratif créés par ce dernier à Neuchâtel. Cet Anglais, issu du mouvement Arts and Crafts, s'était installé en Suisse à l'instigation de Paul Robert³. On sait que l'intérêt de l'Eplattenier pour l'art décoratif allait de pair avec une activité de peintre de chevalet et de peinture monumentale.

On a relevé dans le chapitre IV qu'il était de tradition dans les grands pays européens d'afficher la fonction du bâtiment par des peintures murales et ceci tout au long du XIX^e siècle. La Suisse avait pris un certain retard dans ce domaine pour des raisons politiques et financières.

² On trouve dans les archives du rectorat de l'Université de Lausanne la copie d'une lettre envoyée au Département de l'instruction publique le 29 décembre 1925 qui commence ainsi: «Lors des discussions sur l'emplacement à donner au médaillon Ruffy, il nous est apparu, une fois de plus, que la question des vitraux des grandes baies de l'Aula s'imposait absolument; j'ai eu l'occasion de vous en entretenir de vive voix, et cette question, vous le savez mieux que moi, est envisagée depuis longtemps. L'Université serait très désireuse de voir la chose mise à exécution de suite, de façon à achever l'Aula et à lui donner ainsi un caractère d'ensemble qui en fait déjà mais qui en fera plus encore une admirable chose dont notre pays pourra être fier. (...) D'autre part il y aurait un immense avantage pour conserver le caractère d'ensemble à ce que M. Rivier, peintre de l'Aula, fût chargé lui-même de procéder à la confection de ces vitraux et à leur pose. Ce serait des vitraux dans le genre rocaille, dans les tons jaunes avec décorations picturales. Chacun sait combien l'éclairage actuel de l'Aula est déficient de jour; la pose de ces vitraux serait la seule solution pour le rendre bon. Signé Taillens.» Le 17 février 1926 le département autorise l'Université à débiter des fonds pour la réalisation de ces vitraux. Il existe un rapport de Louis Rivier sur cette question daté du 31 mars 1926. On ne sait pourquoi ces vitraux n'ont pas été exécutés, à moins qu'ils n'aient été placés, puis retirés.

³ Au sujet de l'Eplattenier et de Heaton, voir Mary Patricia May Sekler, *The Early Drawings of Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, New York, Londres 1977, Garland Publishing.

Dès la fin du siècle pourtant, la construction des bâtiments fédéraux est accompagnée de programmes décoratifs importants. On citera le Palais fédéral, achevé en 1902. De nombreux artistes suisses furent mis à contribution dans tous les domaines : peinture, sculpture et vitrail⁴. Le Tribunal fédéral de Lausanne fut également décoré par Paul Robert de 1899 à 1905. Le cas le plus célèbre est celui du Musée national à Zurich, dont le décor fut confié à Ferdinand Hodler, décision qui suscita un scandale mémorable⁵. Si la politique artistique de la Confédération est clairement fixée dès la fin du siècle, il n'en est pas de même pour les autres institutions politiques, qu'elles soient cantonales ou communales. Même lorsque le bâtiment décoré est public, comme c'est le cas pour l'Aula, le financement vient d'une initiative privée. A Neuchâtel, une souscription publique permettra de récolter les sommes très importantes nécessaires à l'exécution des projets de Paul Robert. A partir des années 1930, sous la pression de la crise économique, des institutions sont mises en place pour encourager le décor des bâtiments publics. On tend d'ailleurs à identifier ce type de décor avec cette période, alors qu'en fait il y a une continuité depuis le XIX^e siècle. Cependant, la mise en place d'un encouragement public systématique entraîne une multiplication des décors. On a pu recenser près de 150 peintures murales en Suisse entre 1930 et 1939⁶.

Dans la période antérieure qui nous intéresse, ces décorations ne se limitaient pas aux bâtiments publics. Il était de bon ton de commander une décoration à un artiste pour une pièce de son intérieur. Malheureusement, il est très difficile de saisir l'importance réelle de ce genre de commandes. On connaît toutefois quelques exemples : Ernest Biéler a réalisé de grandes toiles à la fin du XIX^e siècle pour un médecin genevois⁷, Louis Rivier a peint des panneaux pour la salle à manger du château de Pradegg, Erich Hermès a réalisé une décoration pour la villa du ténor Dalmorès à Coppet⁸.

En plus de ces décors domestiques, il faut tenir compte de ceux qui ont été commandés par des entreprises ; là encore on est face à une « terra

⁴ Johannes Stükelberger, «Das Bundeshaus als Ort der schweizerischen Selbstdarstellung» in *Nos monuments d'art et d'histoire* 1984, 1, pp. 58-65.

⁵ Cf. note 1, également Ernst Heinrich Schmid, *Ferdinand Hodlers Rückzug bei Marignano im Waffensaal des Landesmuseums Zürich*, Université de Zurich, Affoltern 1946 (tiré à part). Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod*, Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zurich 1973, Atlantis.

⁶ Albert Lutz, «Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre», pp. 223-256, in *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, catalogue d'exposition, Kunsthaus Zurich 1981-1982. Pour le cas lausannois : Philippe Kaenel, «Autour du Major Davel de Charles Clément (1937/38)» in *Nos monuments d'art et d'histoire* 1984, 1, pp. 89-95.

⁷ Madeleine Biéler, *Ernest Biéler, sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953, pp. 60-61.

⁸ Mentionnée dans l'article d'Henry Baudin, *Erich Hermès* in *Pages d'art* 1917, pp. 57-84.

incognita». On peut toutefois citer deux exemples. Celui de la fabrique de montres Zénith, au Locle, qui commanda deux panneaux décoratifs à Charles Clément avant 1920: «Les Foins» et «La récolte des pommes»⁹. Celui des verreries de Saint-Prex, où un décorateur de théâtre travaillant à Lausanne, Laurent Vanni (1866-1924), réalisa dans la salle de spectacle, dite salle de la Paix, en 1918, une série de peintures consacrées au travail, ensemble resté tout à fait inconnu jusqu'à une récente et heureuse restauration effectuée en 1985-1986. Si la peinture décorative n'attire qu'occasionnellement l'attention des critiques, elle a connu d'ardents défenseurs. L'un d'eux fut Henry Baudin qui, dans *Pages d'Art*, en 1917, commençait un article consacré à Erich Hermès par une vigoureuse apologie de la peinture monumentale:

«Dans les monuments et édifices publics de toutes les belles époques de l'art, l'architecture, la sculpture et la peinture apparaissent toujours comme trois sœurs inséparables. Mais par l'institution du «Musée», forme supérieure et intangible de l'art moderne, nos démocraties, créatrices du culte de l'incompétence et du régime de la laideur d'Etat, ont voué les arts plastiques et picturaux à une déchéance irrémédiable.

A l'art public et vivant d'autrefois, mêlé à la rue et à la vie quotidienne, la notion du «Musée» a substitué un art mort, sans but et sans raison, relégué, loin de la foule, en de sombres nécropoles enterrées, et les pouvoirs publics ne songent point à restituer à la grande peinture sa vraie mission, en décorant les maisons du peuple, les écoles, les gares, les hôpitaux, en un mot, les édifices qui constituent les expressions architecturales de notre époque¹⁰.»

Cette défense de l'art public va de pair avec une condamnation du Musée, critique qui n'était pas nouvelle, on la rencontre par exemple chez les membres du mouvement Arts and Crafts. Ainsi Clément Heaton écrivait à Philippe Godet, le 4 janvier 1899:

«(...) Moi je dirai qu'un (*sic*) des premières cause (*sic*) du mauvais goût actuel sont les musées des tableaux qui habituent le peuple de chercher l'art dans les cadres dorés et de ne pas le chercher dans la vie, et ensuite ce sont les critiques d'art qui parlent toujours des tableaux et ignorent les côtés de l'art tels que nos ancêtres le comprenaient (...)»¹¹

Un autre article de *Pages d'Art*, consacré à François de Ribaupierre, montre que les problèmes du décor des bâtiments préoccupaient un nom-

⁹ Cf. *La Patrie Suisse* 1920, p. 69.

¹⁰ Cf. note 8.

¹¹ Bibliothèque publique de Neuchâtel. Fonds Godet Ms 3162/98 I-III. Lettre de Clément Heaton à Philippe Godet. Le français de Clément Heaton était approximatif, il a été respecté dans cette citation. La lettre est datée «Montreux, le 4 janvier 1898», la date a été corrigée par Philippe Godet.

bre non négligeable d'artistes et de critiques¹². Les artistes qui s'intéressaient à ces problèmes réalisaient aussi bien des décors profanes que des décors religieux. Leur intérêt allait de pair avec une évolution vers la polychromie des espaces intérieurs qui apparaît dès 1880; on peut la mettre en relation également avec la faveur dont jouit le vitrail domestique autour de 1900¹³. On rappellera les noms déjà cités de Paul Robert, Ernest Biéler, Louis Rivier, Charles l'Eplattenier, Erich Hermès, François de Ribaupierre. Noms que l'on peut compléter par ceux qui apparaissent dans la liste de réalisations profanes que nous présentons ici. Cette liste est purement indicative et ne peut prétendre à l'exhaustivité. Elle permet cependant de mesurer combien la réalisation de Louis Rivier n'était pas isolée; d'un autre côté cependant, les dimensions de la salle et l'ampleur de la décoration en faisaient une entreprise exceptionnelle.

¹² Georges Reymond, «François de Ribaupierre» in *Pages d'art*, août 1916. Après avoir cité deux réalisations de l'artiste: une frise décorative pour le musée d'Elberfeld en Allemagne et une peinture décorant la façade d'une maison de Clarens, l'auteur assure que François de Ribaupierre a trouvé sa voie dans la peinture murale, p. 15: «Evidemment François de Ribaupierre trouve sa voie et ce n'est pas sans but qu'il travaille avec cette persévérance méthodique: la peinture murale lui apparaît comme l'aboutissement, la raison d'être de la peinture; l'architecte, le sculpteur, le peintre sont appelés à faire œuvre commune qui cristallisera la pensée de tout un peuple et marquera sa civilisation (...)»

¹³ Pour la polychromie des églises cf. Claire Huguenin et Catherine Cornuz, «Une peinture 'gothique moderne'», in *Nos monuments d'art et d'histoire* 1985, 1, pp. 25-34.

Au sujet du vitrail domestique, cf. Pierre Frank Michel, *Le vitrail 1900 en Suisse*, catalogue de l'exposition itinérante présentée pour la première fois au musée du vitrail de Romont du 16 décembre 1984 au 24 février 1985, Liestal 1985, Amt für Museen und Archäologie des Kantons Basel-Landschaft.

Autour de 1900, la polychromie touche aussi bien les intérieurs que l'extérieur des bâtiments, avec toujours une justification sociale et didactique, inspirée par William Morris; sur ce point: Meredith L. Clausen, «Architecture and the Poster: Toward a Redefinition of the Art Nouveau», in *Gazette des Beaux Arts*, 1985, vol. 106, pp. 81 à 94.

Annexe

*Peintures monumentales profanes réalisées pendant le premier quart de siècle en Suisse romande (Liste indicative)**Paul Robert (1851-1923)*

Musée d'art et d'histoire Neuchâtel: cage d'escalier, 1886-1906.

Musée historique de Berne: façade «Les Ages de l'histoire», 1898, exécution en «mosaïque» par Clément Heaton.

Tribunal fédéral de Lausanne, 1899-1906, cage d'escalier, deux toiles marouflées: «La Justice enseignant les Juges» et «Le Royaume de la Paix».

Ernest Biéler (1863-1948)

(Décor pour le Victoria Hall à Genève, le théâtre de Berne, vitrail pour le Palais fédéral).

Décor de la chapelle de Tell à Lausanne, 1915, trois fresques: «Tell vise la pomme et tire», «L'enfant présente la pomme à Gessler», «Le chemin de Küssnacht».

Musée Jenisch à Vevey, Hall d'entrée, deux fresques, 1917 et 1918: «L'Été et les Moissons», «L'Automne et le vin».

Hôtel de Ville du Locle, 1922, façade est, une fresque: «Le cortège des heures, le Passé et le Présent». (En 1932 décor de la façade ouest en mosaïque.)

Serge Pahnke (1875-1950)

Palais de justice de Genève, salle du Tribunal de première instance, 1914: Scènes et figures liées à la Justice: la Sentence, la Commisération, la Protection, le Repentir¹⁴.

Charles l'Eplattenier (1874-1946)

Château de Colombier, salle des chevaliers, quatre toiles marouflées réalisées entre 1915 et 1919: le serment des troupes lors de la mobilisation, la chevauchée rapide de la cavalerie vers l'Ajoie, l'installation défensive face à la trouée de Belfort¹⁵.

¹⁴ Jules Cougnard, «Serge Pahnke» in *Pages d'art*, Juin 1915.

¹⁵ Maurice Jeanneret, *Les peintures de Colombier*, 1919, et Denis Borel, *Les troupes neuchâtoises de 1914 dans les peintures murales de Colombier*, s.l.n.d. (1985).

Alfred Henri Blailé (1878-1967)

Hôtel de Ville du Locle; avant 1919, deux peintures murales au deuxième étage reproduisant des vues du Locle¹⁶.

Erich Hermès (1881-1971)

En 1909, frise décorative pour l'hôpital des enfants, chemin Gourjas à Genève.

Décoration pour la villa Dalmorès à Coppet.

En 1916, décoration de la salle de gymnastique des Pâquis¹⁷.

Peintures murales dans la salle communale d'Onex, date inconnue¹⁸.

Laurent Vanni (1866-1924)

Fin 1918, décoration de la salle de spectacle et de réunion des Verrières de Saint-Prex, sept scènes évoquant les différents travaux: le verre, la métallurgie, la construction, la mécanique, le commerce, l'agriculture et la vigne.

Philippe Robert (1881-1930)

Décor de la salle d'attente de la gare de Bienne, quatre peintures murales: «Les Ages de l'homme», «La ronde des heures», «Les saisons», «Temps Eternité» 1923¹⁹.

Charles Clément (1889-1972)

Panneaux décoratifs pour la fabrique de montres Zénith au Locle, avant 1920: «Les foins» et «La récolte des pommes»²⁰.

¹⁶ *La Patrie Suisse* 1920, p. 103.

¹⁷ Henry Baudin, *Les nouvelles constructions scolaires en Suisse*, Genève 1917, édition d'Art et d'Architecture. Des éléments de la frise décorative et du décor de la salle de gymnastique des Pâquis sont reproduits dans l'ouvrage.

¹⁸ Décoration mentionnée dans le *Kunstführer durch die Schweiz*, vol. 2, 1976.

¹⁹ Eric Sandmeier, «L'art ferroviaire, les peintures murales de la gare de Bienne: aspects thématiques» in *Philippe Robert 1881-1930*, exposition commémorative du 13 juin au 2 août 1981, Bienne 1981, Société des beaux-arts de Bienne.

²⁰ Cf. note 9.

Table des illustrations

| | |
|--|----|
| Fig. 1. — Le Palais de Rumine vers 1905. Musée historique de l'Ancien-Evêché (collection Vieux-Lausanne), photo Delessert | 11 |
| Fig. 2. — Portrait d'Aloys de Molin par Francis de Jongh. Dép. man. Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne, photo Delessert | 18 |
| Fig. 3. — Reproduction d'une page de l' <i>Histoire de la peinture en Suisse</i> , par Aloys de Molin, photo Delessert | 20 |
| Fig. 4. — Portrait de Jean-Jacques Mercier de Molin par Louis Rivier. Collection de l'Université, salle du Sénat, photo Claude Bornand | 22 |
| Fig. 5. — «L'Automne», esquisse à la détrempe de Léo Paul Robert, photo Delessert | 25 |
| Fig. 6 et fig. 7. — Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard. Dép. man. BCU, Lausanne, photo Delessert | 33 |
| Fig. 8. — L'Aula avant le décor de Louis Rivier. Musée historique de l'Ancien-Evêché (collection Vieux-Lausanne), photo Delessert | 43 |
| Fig. 9. Plan des peintures de Louis Rivier dans l'Aula | 46 |
| Fig. 10a. — Maquette de l'Aula, panneau de la Science, Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA), photo Jean-Claude Ducret | 52 |
| Fig. 10b. — Maquette de l'Aula, panneau de l'Art (MCBA), photo Jean-Claude Ducret .. | 48 |
| Fig. 10c. — Maquette de l'Aula, partie latérale, côté ouest (MCBA), photo Jean-Claude Ducret | 57 |
| Fig. 10d. — Maquette de l'Aula, partie latérale, côté est (MCBA), photo Jean-Claude Ducret | 57 |
| Fig. 10e. — Maquette de l'Aula, plafond (MCBA), photo Jean-Claude Ducret | 63 |
| Fig. 11. — Détail du panneau des Arts (n° 24), photo Charles Page | 50 |
| Fig. 12. — Louis Rivier, étude pour le panneau de la Science, collection famille Rivier, photo Jean-Claude Ducret | 54 |
| Fig. 13. — Louis Rivier, étude pour le panneau de la Science, collection famille Rivier, photo Jean-Claude Ducret | 56 |
| Fig. 14. — Louis Rivier, étude pour la frise des Géants, collection famille Rivier, photo Delessert | 53 |
| Fig. 15. — Louis Rivier, étude d'une ville, collection famille Rivier, photo Delessert | 55 |
| Fig. 16. — Etude d'une allégorie pour les parois latérales, collection famille Rivier, photo Delessert | 59 |
| Fig. 17. — Louis Rivier, étude pour le plafond, collection famille Rivier, photo Delessert .. | 62 |
| Fig. 18. — Vue intérieure du Palais de Rumine. Musée historique de l'Ancien-Evêché (collection Vieux-Lausanne), photo Delessert | 78 |

Reproduction des peintures de l'Aula: pour éviter une double numérotation, les chiffres renvoient aux numéros donnés à chaque peinture dans le plan de l'Aula, p. 46, fig. 9.

| | |
|---|-----|
| Pl. n ^{os} 1 à 3. — L'Ancienne Alliance, la Loi, photo Page | 61 |
| Pl. n ^{os} 4 à 6. — Le cortège des grands religieux de l'Ancienne Alliance, photo Page | 76 |
| Pl. n ^{os} 7 et 16. — Les Prophètes et les Apôtres, photo Page | 67 |
| Pl. n ^{os} 8 à 10. — Le cortège des croyants laïques de l'Ancienne Alliance, photo Page | 76 |
| Pl. n ^{os} 11 et 20. — Perses, Assyriens, Juifs et les Rois très chrétiens, photo Page | 79 |
| Pl. n ^o 12. — L'Agneau immolé et les quatre évangélistes, photo Page | 103 |
| Pl. n ^{os} 13 à 15. — La Nouvelle Alliance, la Grâce, photo Page | 74 |
| Pl. n ^{os} 17 à 19. — Le cortège des grands religieux de la Nouvelle Alliance, photo Page | 71 |
| Pl. n ^o 18. — Les Pères de l'Eglise, photo Page | 69 |
| Pl. n ^{os} 21 à 23. — Le cortège des croyants laïques de la Nouvelle Alliance, photo Page | 72 |
| Pl. n ^o 24. — Les Arts, photo Page | 65 |
| Pl. n ^o 25. — La Science, photo Page | 35 |
| Pl. n ^o 26. — L'Homme frappé par la Justice, photo Page | 91 |
| Pl. n ^o 27. — L'Economie politique demande aux Mathématiques le secours de formules précises, photo Page | 81 |
| Pl. n ^o 28. — La Justice martyre, photo Page | 87 |
| Pl. n ^o 29. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: le Droit, photo Page | 83 |
| Pl. n ^o 30. — La Religion naissante, photo Page | 86 |
| Pl. n ^o 31. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: l'élève de la Théologie recevant le livre sacré, photo Page | 84 |
| Pl. n ^o 32. — L'Homme consolé par la Religion, photo Page | 91 |
| Pl. n ^o 33. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: l'Architecture et la Philosophie, photo Page | 81 |
| Pl. n ^o 34. — L'Homme luttant contre la Nature, photo Page | 92 |
| Pl. n ^o 35. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: la Technique et la Médecine, photo Page | 82 |
| Pl. n ^o 36. — Les inspiratrices du Génie humain: la Nature nourrissant les animaux, photo Page | 88 |
| Pl. n ^o 37. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: la Physique, photo Page | 85 |
| Pl. n ^o 38. — Les inspiratrices du Génie humain: la Poésie, photo Page | 87 |
| Pl. n ^o 39. — L'Histoire éclairant le Passé, photo Page | 85 |
| Pl. n ^o 40. — L'Homme charmé par la Poésie, photo Page | 90 |
| Pl. n ^o 41. — L'Adolescence à l'Ecole des sciences humaines: les Lettres anciennes et les Lettres modernes, photo Page | 82 |

Table des matières

| | |
|---|----|
| CHAPITRE PREMIER | |
| Les principaux protagonistes | 9 |
| — L'Université et le Palais de Rumine | 9 |
| — Louis Rivier (1885-1963), repères biographiques | 12 |
| — Soutiens intellectuels au décor de l'Aula | 14 |
| — Soutiens matériels de l'entreprise | 22 |
| | |
| CHAPITRE II | |
| Etapas et péripéties d'une réalisation | 27 |
| | |
| <i>Annexes du chapitre II</i> | |
| — Projet de convention entre l'Etat de Vaud, la Commune de Lausanne et le peintre Rivier | 39 |
| — Lettre de Louis Rivier à Georges Bonnard du 8 novembre 1915 . | |
| — Résumé chronologique | 42 |
| | |
| CHAPITRE III | |
| Les peintures, leur iconographie, leur évolution | 43 |
| — Description de l'ensemble | 43 |
| — Panneau sud : Les Arts | 45 |
| — Panneau nord : La Science | 51 |
| — Les côtés est et ouest : L'Enseignement | 56 |
| — Le plafond : La Religion | 60 |
| | |
| <i>Annexe du chapitre III</i> | |
| — Texte de Louis Rivier sur le panneau de l'Art | 64 |

CHAPITRE IV

| | |
|---|----|
| Sources et objectifs de Louis Rivier dans la décoration de l'Aula . . . | 67 |
| — Le décor des bâtiments publics | 68 |
| — La technique | 70 |
| — La Renaissance comme source? | 73 |
| — La fonction du lieu et l'iconographie de l'Aula | 80 |
| — De la difficulté de créer des allégories | 86 |

Annexe du chapitre IV

| | |
|---|----|
| Lettre de Paul Robert à Louis Rivier du 14 avril 1921 | 94 |
|---|----|

CHAPITRE V

| | |
|---|----|
| La réception du décor de l'Aula | 99 |
|---|----|

Annexes du chapitre V

| | |
|--|-----|
| — Johannes Widmer, «Die Aula der Universität Lausanne» | 107 |
| — Edmond Bille, «La peinture symbolique au Palais de Rumine» | 109 |
| — Gustave Roud, «La vie artistique», «L'Aula décorée par M. Rivier» | 115 |

CHAPITRE VI

| | |
|---|-----|
| La peinture monumentale en Suisse romande pendant le premier quart du XX ^e siècle et le décor de l'Aula | 119 |
|---|-----|

Annexe du chapitre VI

| | |
|--|-----|
| — Peintures monumentales profanes réalisées pendant le premier quart du siècle en Suisse romande (liste indicative) | 124 |
|--|-----|

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Table des illustrations | 127 |
|-----------------------------------|-----|

ÉTUDES ET DOCUMENTS
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'UNIVERSITÉ
DE LAUSANNE

- I. *La bibliothèque de MM. les étudiants de l'Académie de Lausanne*, par Betty Lugin, 1943.
- II. *Inauguration du buste de M. Arnold Reymond, œuvre de François L. Simecek, à l'Aula de l'Université*, le 16 décembre 1944.
- III. *Collation du grade de Docteur ès Lettres Honoris Causa à Monsieur Paul Perret, chef du Département de l'Instruction publique et des Cultes de 1931 à 1946, à la Salle du Sénat de l'Université*, le 27 avril 1946.
- IV. *Hommage à Grotius*, 1946.
- V. *L'Académie de Lausanne au XVI^e siècle. Leges Scholae Lausannensis 1547*. Lettres et documents inédits publiés et annotés par Louis Junod et Henri Meylan, 1947.
- VI. *Melegari à l'Académie de Lausanne*, par Giovanni Ferretti, 1949.
- VII. *Pareto (1848-1923). Le savant et l'homme*, par G.H. Bousquet, professeur à la Faculté de droit de l'Université d'Alger, 1960.
- VIII. *Catalogue des manuscrits d'Abraham Ruchat*, par Catherine Santschi et Charles Roth, 1971.
- IX. *L'Ecole de pharmacie de l'Université de Lausanne*, par Jean Hugli, 1973.
- X. *Mémoires inédits de D.-A. Fornallaz*, publiés avec une introduction, des notes et des appendices par Louis Junod, 1976.
- XI. *La Haute Ecole de Lausanne, 1537-1937*. Esquisse historique publiée à l'occasion de son quatrième centenaire par Henri Meylan. Seconde édition, 1986.
- XII. *Ecoles et vie intellectuelle à Lausanne au Moyen Age*. Textes réunis par Agostino Paravicini, 1987.
- XIII. *Le latin à l'Académie de Lausanne du XVI^e au XIX^e siècle*, par Jean-Pierre Borle, 1987.
- XIV. *Le coup d'état académique du 2 décembre 1846*, par Nathalie Gardiol, 1987.
- XV. *L'Ancienne Académie de Lausanne. Innovation et tradition dans l'architecture scolaire du XVI^e siècle*, par Brigitte Pradervand-Amiet, 1987.
- XVI. *L'aula du Palais de Rumine: le décor de Louis Rivier*, par Patrick Schaefer, 1987.
- XVII. *Les portraits professoraux de la Salle du Sénat, Palais de Rumine*, par Françoise Belperrin et Patrick Schaefer, 1987.
- XVIII. *Les sociétés d'étudiants à Lausanne*, par Olivier Meuwly, 1987.
- XIX. *La philosophie dans la Haute Ecole de Lausanne*, par Daniel Christoff, Gabriel Widmer, André-Jean Voelke et Pierre Javet, 1987.
- XX. *Histoire de l'histoire ancienne et de l'archéologie à l'Université de Lausanne, 1537-1987*, par Anne Bielman, 1987.
- XXI. *L'éveil médical vaudois, 1750-1850. Auguste Tissot, Jean André Venel, Mathias Mayor*, par Antoinette Emch-Dériaz, Eugène Olivier et Jean-Charles Biaudet. Etudes réunies par Guy Saudan, 1987.
- XXII. *L'enseignement du droit à l'Académie de Lausanne aux XVIII^e et XIX^e siècles*, par Jean-François Poudret, Philippe Conod, Jacques Haldy et Willy Heim, 1987.
- XXIII. *L'Ecole de Lausanne, de Léon Walras à Pasquale Boninsegni*, par Giovanni Busino et Pascal Bridel, 1987.
- XXIV. *L'Ecole de français moderne de l'Université de Lausanne, 1892-1987*, par Catherine Saugy, 1987.

COLLECTION «COURS GÉNÉRAL PUBLIC»

(Editions Payot Lausanne)

La parole. Cours général public 1980-81.

Visages de l'informatique. Cours général public 1981-82.

L'homme face à son histoire. Cours général public 1982-83.

L'homme dans la ville. Cours général public 1983-84.

Le phénomène de la mode. Cours général public 1984-85.

Sciences et racisme. Cours général public 1985-86.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
DES ARTS ET MÉTIERS SA,
À LAUSANNE,
EN JUIN 1987

Couverture: Vue d'ensemble de l'Aula du nord au sud; dans le fond, le panneau des Arts. Photo Charles Page.

Gaspard André, l'architecte du Palais de Rumine, ce véritable centre culturel de style néo-Renaissance placé au pied de la cité lausannoise, avait envisagé dans ses plans un décor pictural pour la paroi nord de son Aula. Des raisons financières retardèrent cette réalisation. Lorsque le peintre Louis Rivier (1885-1963), grâce au soutien financier de l'indus-



triel lausannois Jean-Jacques Mercier, put réaliser la décoration de l'Aula, il voulut couvrir la totalité de l'espace disponible. Les travaux se prolongèrent de 1915 à 1923. Le plafond est consacré à la Religion, qui domine ainsi les autres domaines, la Science, les Arts et l'Enseignement, représentés sur les murs de la salle. L'artiste accordait une place essentielle à la peinture monumentale; il voulait, dans ce lieu destiné à recevoir les étudiants et le public de l'Université, transmettre un message exprimant ses convictions religieuses et sa vision de l'ordre social.

Cette monographie décrit ces peintures et rapporte les péripéties qui accompagnèrent leur réalisation.