



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2021

L'École de Savièse sous le prisme du genre : les cas de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard, Valentine Métein-Gilliard et de leurs homologues masculins

Jamila Kandiah

Jamila Kandiah, 2021, L'École de Savièse sous le prisme du genre : les cas de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard, Valentine Métein-Gilliard et de leurs homologues masculins

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès Lettres en Histoire de l'Art

L'École de Savièse sous le prisme du genre

Les cas de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard,
Valentine Métein-Gilliard et de leurs homologues masculins

par

Jamila Kandiah

sous la direction de la Professeure Kornelia Imesch Oechslin

Session de juin 2021

Nota bene :

Cette étude a été réalisée en deux volumes. Nous faisons de nombreuses références au second volume dans ce volume-ci, en ce qui concerne des illustrations, des documents et des articles de presse. Le second volume est malheureusement inaccessible en ligne. Il est toutefois disponible à la BCU à Dorigny.

Remerciements

Je tiens à adresser mes sincères remerciements à celles et ceux qui ont contribué à l'élaboration de mon mémoire.

Je souhaite remercier chaleureusement ma directrice de mémoire, Madame Kornelia Imesch Oechslin. Je la remercie pour son enthousiasme, nos discussions stimulantes, ainsi que son soutien bienveillant. Je tiens également à remercier Madame Federica Martini d'avoir accepté d'expertiser ce travail.

Je remercie cordialement Madame Ariane de Agostini pour les précieuses informations qu'elle me fournit en me donnant accès aux archives et collections privées de sa famille, pour sa confiance et pour le temps qu'elle m'a consacré.

Je tiens aussi à remercier le Musée d'Art du Valais pour son accueil chaleureux et l'aide particulière de Madame Laura Salamin. J'en profite pour remercier également Madame Justine Luisier à la Médiathèque du Valais à Sion, Monsieur Denis Bussard à la Bibliothèque nationale suisse, Madame Melissa Rérat à l'antenne romande de l'institut SIK-ISEA, les archives de la Bibliothèque Universitaire de Lausanne à Dorigny, ainsi que le Centre des Littératures en Suisse romande.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide précieuse et leurs conseils avisés : Bernadette Rüede, Lorena Ehrbar, Federica Vermot, Séverine Guex, Pauline Meylan.

Enfin, je souhaite remercier ma sœur Tamara et Lucas Lauth pour leur présence bienveillante durant cette période, ma famille pour son soutien durant toutes mes études, mes parents et plus particulièrement mon père Thevarajah, réfugié politique tamoul arrivé en Suisse dans les années 1980. N'ayant pas eu la chance d'accéder à des études supérieures, je sais combien il est fier de voir ses filles faire des études universitaires. Je suis sûre que cet accomplissement aura une résonance particulière pour lui.

Table des matières

Introduction	1
<i>Réception publique et état de la recherche</i>	5
<i>Questions soulevées</i>	11
Chapitre I – Peindre la vie rurale en étant une femme artiste	13
<i>Champ artistique suisse au début du XX^e siècle : le cas de l'École de Savièse</i>	13
L'importance du motif rural.....	13
Le Valais : une région prisée par les artistes et les industriels.....	14
L'École de Savièse et le « primitivisme rural ».....	15
Élaboration des œuvres : entre omission et esthétisation.....	17
<i>La femme et les milieux artistiques : comment se former à la fin du XIX^e siècle ?</i>	19
Brève historiographie.....	19
Les femmes artistes : aperçu succinct du Moyen-Âge au XVIII ^e siècle.....	20
L'idéologie bourgeoise du XIX ^e siècle. Femme et artiste : l'inconciliable	21
La formation artistique féminine à la fin du XIX ^e et début du XX ^e siècle : le cas parisien....	22
Querelle autour du « nu ».....	24
La formation artistique féminine en Suisse	26
Instabilité de la visibilité de l'art féminin suisse.....	28
Chapitre II – Parcours artistiques de trois destins féminins	31
<i>Marguerite Burnat-Provins : une Française talentueuse à la vie tumultueuse</i>	31
Jeunesse parisienne	31
La découverte vitale de Savièse.....	32
Face à la modernité : fondation de la Ligue pour la Beauté	33
Paul de Kalbermatten : une rencontre aux conséquences dramatiques.....	34
Artistiquement plurielle	35
Complexité du féminisme : volonté d'indépendance et d'autonomie financière face à l'image de la femme au foyer.....	40
Précarité, mauvaise santé et solitude : les trois tourments de Burnat-Provins.....	42
« Autoperception » : comment Burnat-Provins s'appréhende-t-elle en tant qu'artiste ?.....	44
<i>Marguerite Vallet-Gilliard : talent précoce, mort précoce</i>	48

Talent prématuré, visibilité précoce.....	48
La vie valaisanne avec Edouard Vallet.....	50
Parcours artistique succinct.....	50
Maternité : la rupture	52
Impact de son décès précoce.....	53
<i>Valentine Méteïn-Gilliard : artiste dévouée à la pédagogie artistique et à la vie associative</i>	
<i>genevoise.....</i>	<i>54</i>
L'œuvre valaisan.....	55
Figure polyvalente : artiste, professeure, présidente de la SSFPSD et membre de jurys	56
Mérite professionnel	58
Les Méteïn-Gilliard : un couple original	58
Une maternité particulière.....	59
Chapitre III – Carrière professionnelle : quelles visibilitées ?	62
<i>Comment « se faire public » ? Divers moyens de visibilitéisation</i>	<i>62</i>
<i>Femme artiste : quel « potentiel professionnel » ?</i>	<i>68</i>
<i>Perspective financière : entre aisance et précarité.....</i>	<i>69</i>
Chapitre IV – Réception des artistes et de leur œuvre pictural dans la presse : analyse comparative.....	75
<i>Personnalité, physique et art : rapport et emploi des dénominateurs genrés.....</i>	<i>78</i>
<i>Influence au sein des duos : la créativité commune entre création masculine et imitation féminine.....</i>	<i>86</i>
<i>La femme artiste définie par l'homme</i>	<i>95</i>
<i>Divers cas d'objectivation de la femme artiste.....</i>	<i>97</i>
<i>Maternité et paternité : la parentalité genrée face à l'art.....</i>	<i>101</i>
<i>« Femme d'exception » : la singularité de Marguerite Burnat-Provins.....</i>	<i>103</i>
<i>Particularité du couple Méteïn-Gilliard : rapports genrés inhabituels.....</i>	<i>107</i>
<i>Estime variée à l'égard des artistes.....</i>	<i>110</i>
Conclusion.....	116
Bibliographie	124

Introduction

L'École de Savièse est une appellation donnée à une colonie d'artistes suisses ayant séjourné entre 1880 et 1920 environ dans divers villages et hameaux de la commune de Savièse, en Valais.¹ Une première génération de peintres y réside – convaincue par le témoignage enthousiaste d'Ernest Biéler (1863-1948), ayant lui-même découvert les lieux grâce à Raphaël Ritz. Il s'agit notamment de Henry van Muyden, Alfred Rehfous, Paul Virchaux, François de Lapalud, Albert Silvestre ou encore Otto Vautier qui, vers 1898, seront rejoints par Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), l'unique femme du groupe.² Dix ans plus tard, alors que ces peintres délaissent peu à peu Savièse, une seconde génération – plus petite et familiale – s'y établit. Celle-ci est composée d'Eugène Gilliard (1876-1921), de ses filles Marguerite Vallet-Gilliard (1888-1918) et Valentine Méteïn-Gilliard (1891-1969) et de leurs époux, Edouard Vallet (1876-1929) et William Méteïn (1890-1975), toutes et tous peintres.³

Les peintres de Savièse évoluent à la fin du XIX^e siècle, une époque particulière pour la politique suisse. Le pays devient en effet un État fédéraliste en 1848, déclenchant une rupture incontestable avec le passé. Afin de justifier cette nouvelle nation, la Confédération se doit d'adopter une politique unitaire. Alors que les pays limitrophes de la Suisse s'unissent autour d'une langue et d'une culture communes, la nation manque d'une identité proprement *suisse*. Ne possédant aucune unité culturelle, ethnique ou linguistique, le nouvel État doit impérativement trouver un moyen de rassembler sa population tout en conservant la diversité qui la constitue.⁴

Outre cette quête identitaire, la Suisse – tout comme l'Europe entière – est bouleversée par les changements engendrés par la modernité. L'industrialisation et l'urbanisation transforment la société et l'environnement helvétiques. Le développement massif des usines ainsi que le libéralisme nouvellement promulgué par la Constitution fédérale donnent lieu à un essor économique florissant. Progressivement, l'agriculture perd de son importance financière et identitaire entraînant un changement indubitable au sein de la population qui délaisse les professions agricoles pour davantage

¹ Notons que la dénomination d'« École de Savièse » est contestée. Cf. *infra*, p. 3.

² Raphaël Ritz (1829-1894), Henry van Muyden (1860-1936), Alfred Rehfous (1860-1936), Paul Virchaux (1862-1930), François de Lapalud (1863-1924), Alfred Silvestre (1896-1854) et Otto Vautier (1863-1919) ont, pour la plupart, participé à la vie artistique genevoise. Il s'agit de peintres connus notamment pour leurs œuvres représentant des paysages alpestres et la vie quotidienne paysanne. Ce travail se concentre sur les trois femmes mentionnées dans ce paragraphe. Dans une moindre mesure, Biéler, Vallet, Méteïn et Gilliard seront aussi traités, dans le quatrième chapitre.

³ CHOLLET BEL HADJ, Nathalie, *L'École de Savièse et le primitivisme*, mémoire de licence, Genève : Université de Genève, Faculté des Lettres, 1999, p. 16-19.

⁴ OMLIN, Sibylle, *L'art en Suisse au XIXe et au XXe siècle : la création et son contexte*, Zurich : Pro Helvetia, 2004, p. 33. MARTIN, William, *Histoire de la Suisse*, Lausanne : Payot, 1974, p. 263-283. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le mouvement idéologique et politique de la « Défense spirituelle » se forme en réaction aux totalitarismes. Soutenu par le conseiller fédéral Philipp Etter (1891-1977), l'intention est d'établir un état de volonté multiethnique qui ne soit pas basé sur la « race » ou le « sang » – termes typiquement liés à l'idéologie fasciste. Cette idéologie prône au contraire une affirmation des spécificités dites suisses.

travailler au sein des villes. La Suisse connaît, par voie de conséquence, un exode rural remarquable ; à titre d'exemple, sa population paysanne diminue de moitié entre 1850 et 1914.⁵ Quant au paysage, il se modifie considérablement, surtout par la construction de chemins de fer et la construction de tunnels par le percement de la montagne, comme c'est le cas dans les années 1880 pour le tunnel du Saint-Gothard. L'accessibilité de nombreuses régions de Suisse est facilitée par ces voies de communication nouvelles, favorisant ainsi le développement économique du secteur touristique dont l'industrie hôtelière.⁶ Cette économie touristique est particulièrement importante en Valais où d'imposants hôtels sont dès lors érigés comme l'Hôtel du Mont Cervin à Zermatt en 1852.⁷

Les changements engendrés par la modernité sont radicaux et pour la plupart immuables, suscitant une réelle perte de repères auprès des citoyens.⁸ En Suisse comme ailleurs en Europe, l'image des grands centres urbains se modernisant et s'industrialisant toujours davantage est désormais mise en opposition à celle de lieux préservés de cette frénésie, encore intacts. Ce rapport dialectique se fonde sur le postulat suivant répandu par une vision traditionaliste : la modernité, l'urbanité et le progrès représentent le danger, le mal, voire la perversion, tandis que l'agriculture, la ruralité et les traditions symbolisent le bien, le sain.

Certains peintres sont profondément ébranlés par cette situation et réagissent en fuyant périodiquement les villes. Ils décident de partir à la découverte de régions rurales, éloignées de l'agitation urbaine, fondant ainsi de véritables colonies d'artistes. En outre, ces évasions les incitent à renouveler leur art en s'inspirant d'un environnement inaccoutumé. Les colonies les plus connues sont l'École Barbizon formée dans les années 1820 en région d'Île-de-France, celle de Pont-Aven en Bretagne constituée un demi-siècle plus tard ou encore l'École de Worpswede en Allemagne

⁵ En 1850, 42% de la population suisse est paysanne contre 23% en 1914. (RUEDIN, Pascal, « À la recherche de la ruralité perdue : mélancolie et peinture de genre à la fin du XIXe siècle », *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, Stämpfli + Cie AG, 45, 1994, p. 375.) Pour de plus amples informations sur l'histoire politique et économique de la Suisse, cf. GUEX, Sébastien, « L'Etat fédéral et les crises économiques du début du XXe siècle à nos jours : la Suisse, un bastion antikeynésien », in : DAVID, Thomas, MATHIEU, Jon, SCHAUFELBUEHL, Janick Marina, STRAUMANN, Tobias (éds.), *Krisen : Ursachen, Deutungen und Folgen = Crises : causes, interprétations et conséquences*, Zürich : Chronos, 2012, p. 151-169.

⁶ Le développement des industries telles que Ciba et Lonza est aussi particulièrement important en région valaisanne. Cf. *infra*, p. 14-15. Pour de plus amples informations, cf. JUNG, Joseph, *Alfred Escher : un fondateur de la Suisse moderne*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2021. Cette étude met en lumière les apports d'Escher à la formation d'une Suisse moderne, que ce soit par le biais des chemins de fer, du tunnel ferroviaire du Gothard ou encore de la fondation du Crédit Suisse, de l'École polytechnique fédérale ou d'assurances.

⁷ AEPPLI, Félix, HOBI, Urs, MAGNAGUAGNO, Guido, « Un aperçu de l'évolution politique, économique, démographique, culturelle et touristique de 1800 à nos jours », in : *La Suisse en images : image de la Suisse ? : paysages de 1800 à nos jours*, cat. exp., Aarau, Aargauer Kunsthaus : Lausanne, Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne : Lugano, Villa Ciani : Zurich, Helmhaus, 1974, p. XXVI. Pour de plus amples informations sur l'importance du tourisme en Suisse, cf. TISSOT, Laurent, *Histoire du tourisme en Suisse au XIXe siècle : les Anglais à la conquête de la Suisse*, Neuchâtel : Livreo-Alphil, 2017. GIGASE, Marc, HUMAIR, Cédric, TISSOT, Laurent, *Le tourisme comme facteur de transformations économiques, techniques et sociales (XIXe-XXe siècles) = Tourism as a factor of economic, technical and social transformations (XIXth-XXth Centuries)*, Neuchâtel : Alphil-Presses universitaires suisses, 2014.

⁸ RUEDIN Pascal (dir.), *L'École de Savièse : une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900*, cat. exp., Musée d'art du Valais, Sion, 23 juin 2012 au 6 janv. 2013, Milan : 5 Continents Éditions, 2012, p. 13.

établie à la fin des années 1880. Ce phénomène européen touche également la Suisse qui compte parmi ces colonies, entre autres, en Suisse alémanique, la colonie de Hellsau⁹ et celle d'Amden¹⁰ ; au Tessin, la colonie de Monte Verità à Ascona¹¹ et en Valais, l'École de Savièse.

Cette École est formée autour d'un groupe d'artistes romands résidant au sein de la commune saviésanne durant la période estivale. Si l'appellation d'« École de Savièse » – terme utilisé pour la première fois en 1891 par le critique d'art Louis Seippel (1858-1926)¹² – est largement répandue, il est pourtant inadéquat dans la mesure où aucun cadre didactique n'est pensé, aucun manifeste n'est publié. Les membres peignent selon des techniques et des expressions différentes, seul le sujet les réunit.¹³ Il·elle·s dépeignent le Valais rural, la paysannerie, les paysages, les scènes quotidiennes liées notamment à l'agriculture et à la religion ; une vision traditionnelle dont l'approche est toutefois moderne, au travers des styles utilisés, inspirés de l'Art nouveau, des Nabis ou encore du Japonisme. Bien que l'École de Savièse ne soit officiellement associée à aucun groupe avant-gardiste, la question de son affiliation à un quelconque type d'avant-garde peut néanmoins se poser, en particulier concernant la démarche nouvelle et moderne adoptée par les peintres comme les styles choisis.

L'École de Savièse n'est certes pas un lieu de formation, mais le cercle d'artistes qui s'y crée pendant presque un demi-siècle et l'importance que prend le groupe au niveau national la rend intéressante. En raison de sa localisation rurale et reculée, l'École est effectivement en périphérie, et n'ayant aucun but didactique, elle ne peut pas être qualifiée de centre artistique. De plus, elle ne paraît pas « entrer dans un système de relations interactif avec d'autres centres de production ».¹⁴

⁹ VÖGELE, Christoph, BIANCHI, Matteo, RUEDIN, Pascal (éds.), *1900 : Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, du 17 juin au 27 août 2000 ; Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona, du 15 sept. au 29 oct. 2000 ; Musée cantonal des beaux-arts, Sion, du 19 nov. 2000 au 7 janv. 2001, Solothurn : Bellinzona : Sion : Kunstmuseum ; Civica galleria d'arte Villa dei Cedri ; Musée cantonal des beaux-arts, 2000, p. 65. Pour de plus amples informations sur cette colonie d'artistes, cf. *Künstlerkolonie Hellsau : Frank Buchser, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti... im Freienhof Hellsau 1886-1918*, cat. exp., Kunsthaus Langenthal, 20 août au 27 sept. 1998, Berne : Benteli, 1998.

¹⁰ RUEDIN, Pascal, *D'Edmond Bille à Kirchner : ruralité et modernité artistique en Suisse (1900-1930) = Von Edmond Bille zu Kirchner : Ländlichkeit und moderne Kunst in der Schweiz (1900-1930)*, cat. exp., Musée cantonal des beaux-arts à l'Ancien Pénitencier, Sion, du 18 oct. 2003 au 4 janv. 2004, Moudon : Acatos, 2003, p. 55.

¹¹ Fondée par Henry Oedenkoven, cette colonie joue un rôle pionnier. Dès 1900, elle accueille de nombreux artistes à la recherche d'une autre perspective de la vie. Lieu de cure, les membres pratiquent le végétalisme et le nudisme. (BRÖHAN, Nicole, *Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*, Berlin : Parthas, 2017, p. 197-204.) Pour de plus amples informations concernant cette colonie d'artistes, cf. BIRKNER-GOSSEN, Nicoletta, BORSANO, Gabriella, SZEEMANN, Harald, *Monte Verità, - Berg der Wahrheit : lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, cat. exp., Kunsthaus Zürich, 17 nov. 1978 au 28 janv. 1979, Milan : Electa, 1978.

¹² S[EIPPEL], P[aul], « Exposition des beaux-arts I », *Journal de Genève*, 20 février 1891, p. 2-3.

¹³ À propos de la dénomination contestée de l'École de Savièse, cf. WYDER, Bernard, « L'École de Savièse ou Le centenaire d'une appellation controversée », *Vallesia : bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*, 1991, p. 155-167.

¹⁴ JACCARD, Paul-André, « Suisse romande : centre ou périphérie ? : Retour en Suisse, retour à l'ordre », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 41, 1984, p. 118.

Dès lors, peut-elle être considérée comme centripète ou centrifuge ? Bien qu'elle puisse « affirmer sa présence sur un plan national », l'École de Savièse ne le fait ni « par son pouvoir d'attraction et d'assimilation (centripète) » ni par « sa force de rayonnement et domination (centrifuge) ». ¹⁵ Il semblerait que l'École soit une sorte de cas particulier, à part, qu'il est impossible d'inclure dans une catégorie précise.

En ce qui concerne la production de l'École de Savièse, elle est particulièrement appréciée par la bourgeoisie citadine suisse qui achète et collectionne leurs œuvres d'une part et par les représentants étatiques qui la voient d'un bon œil puisqu'ils cherchent à tout prix à acquérir des images de la Suisse d'autre part. ¹⁶ En effet, les thèmes dépeints par les artistes de Savièse sont idéaux en guise d'images dites *suisses* et concèdent un véritable éveil de la conscience et de l'identité nationale helvétique, raison pour laquelle les membres de l'École exposent aussi régulièrement leurs œuvres lors d'événements artistiques organisés pour la première fois à cette période comme aux *Turnus*, expositions d'art itinérantes ainsi qu'aux Expositions nationales ou internationales. ¹⁷

Au-delà de ces manifestations culturelles, l'unité instaurée par la Confédération permet de penser une politique artistique nationale, jusqu'à présent absente, et elle se forme déjà progressivement avant la naissance de la Confédération en 1848. Celle-ci passe par la fondation de diverses sociétés, dont la Société suisse des beaux-arts (SSBA), fondée en 1806 à Zofingen, baptisée originellement *Gesellschaft Schweizerischer Künstler und Kunstfreunde*, qui sera refondée en 1839. ¹⁸ L'année suivante, la SSBA organise le premier *Turnus* dans les villes alémaniques de Bâle, Berne et Zürich. Plus d'un demi-siècle plus tard, en 1865, est créée la Société des peintres et sculpteurs suisses (SPSS) à Berne, laquelle sera rejointe par les architectes, formant dès lors la SPSAS. ¹⁹ Dès 1883 ont lieu les Expositions nationales qui sont, quant à elles, organisées par la Confédération. De nouvelles lois liées aux arts sont promulguées, notamment l'arrêté fédéral pour l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse en 1887 et s'ajoute, une décennie plus tard, l'attribution de bourses

¹⁵ JACCARD, *art. cit.*, 1984, p. 118.

¹⁶ Un exemple anecdotique de l'importance de l'image rurale de la Suisse est le *Village Suisse* présenté lors de l'Exposition Nationale de 1896 à Genève. Il sera d'ailleurs repris pour l'Exposition Universelle de Paris en 1900 et sera exposé une dernière fois à Zürich en 1939. (HIRSH, Sharon L., « Swiss Art and National Identity at the Turn of the Twentieth Century », in : FACOS, Michelle, HIRSH, Sharon L. (éds.), *Art, culture, and national identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 250-285.)

¹⁷ JACCARD, Paul-André, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions Nationales Suisses : listes des expositions et des catalogues », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* = *Revue suisse d'art et d'archéologie* = *Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 43, 1986, p. 436-459.

¹⁸ Schweizerischer Kunstverein (SKV) en allemand. (BÄTSCHMANN, Oskar, « Kunstförderung: Organisationen und Institutionen », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 151-152.)

¹⁹ Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) en allemand. Si l'admission des architectes a lieu à la fin des années 1890 déjà, le sigle SPSAS/GSMBA est utilisé lors de la première exposition en 1905. (JACCARD, *art. cit.*, 1986, p. 454.)

fédérales.²⁰ Ces considérations nouvelles ne sont pas anodines, elles soulignent le rôle éminent joué par les arts dans l'élaboration d'une conscience nationale, c'est-à-dire d'une identité dite *suisse*. Le développement des arts est, dans une certaine mesure, propice aux femmes artistes suisses.²¹ Les Suissesses sont en effet couramment admises dans les écoles d'arts appliqués, à l'Académie des Beaux-Arts de Genève ou dans les universités nouvellement fondées.²² Une opportunité que leurs homologues des pays voisins n'ont pas.²³ Si les Suissesses profitent amplement d'un accès institutionnel, elles sont toutefois exclues d'associations essentielles comme la SPSAS. Or, s'agissant de la seule société d'artistes professionnels à cette époque, les femmes ne peuvent pas accepter une telle situation, raison pour laquelle – en réaction à cette exclusion – est fondée en 1902 la Société romande des femmes peintres et sculpteurs. Elle deviendra, cinq ans plus tard, la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD).²⁴ Malgré une présence féminine dans les milieux artistiques et culturels du pays, la professionnalisation et l'estime à l'égard des femmes artistes restent mitigées.

À la suite de ce bref survol permettant de contextualiser l'École de Savièse et ses membres, passons à présent à l'état de la recherche ainsi qu'aux questionnements qui seront soulevés au travers de cette étude.

Réception publique et état de la recherche

L'intérêt porté aux peintres faisant partie de ladite École de Savièse varie selon les époques. Durant la période active de l'École, soit d'environ 1880 à 1920, ces peintres sont reconnu·e·s et apprécié·e·s à l'échelle nationale, toutes et tous participent aux Expositions nationales et aux *Turnus*, à l'exception de Marguerite Burnat-Provins qui est française. La plupart ont aussi eu droit à des bourses fédérales et à divers prix, prouvant aisément l'appréciation à leur égard.²⁵ Les artistes sont

²⁰ GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Disentis : Éditions Desertina, 1987, p. 154. Pour de plus amples informations concernant la construction d'un monde de l'art national par des lois et commissions comme la commission fédérale d'art, cf. BÄTSCHMANN, art. cit., 2006. Il y mentionne notamment l'importance de l'institutionnalisation des expositions.

²¹ Cf. *infra*, p. 26.

²² IMESCH, Kornelia, « Der Geschlechterdiskurs im schweizerischen Kunstsystem », in : Institut suisse de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 363.

²³ L'Académie des Beaux-Arts de Paris interdira toute admission féminine jusqu'en 1897. L'Allemagne ouvrira les portes de ces académies d'art aux femmes encore plus tard, en 1919 à Berlin, en 1921 à Munich et l'Académie d'art de Vienne en 1920. (PANZERT, Alexandra, dans son intervention « Art School Reform of the Weimar Republic : Change as a Chance for Women Artists as Teachers ? », lors du colloque international *Artistes-enseignantes au XXe siècle : la transmission au prisme du genre* organisé par l'Ecole nationale des Chartres, AWARE Archives of Women Artists Research & Exhibitions, 3 au 4 déc. 2020) [en ligne] URL : https://awarewomenartists.com/nos_evenements/appel-a-communication-artistes-enseignantes-au-xxe-siecle-la-transmission-au-prisme-du-genre/ (dernière consultation en mars 2021)

²⁴ SCHWEIZER, Nicole, « “Vivre de son art”. Les femmes dans le champ artistique suisse, 1900-1950 », in : PAVILLON, Monique, *Itinéraires de femmes et rapports dans la Suisse de la Belle-Époque*, Lausanne : Edition Antipodes, 2007, p. 144.

²⁵ Concernant les femmes artistes, nous reviendrons plus en détail sur ces questions dans le deuxième chapitre. Notons simplement que les sœurs Gilliard ont obtenu une bourse fédérale, en 1911 pour Vallet-Gilliard et en 1920 pour Métein-

aussi exposés à l'international, dans les pays limitrophes, en Italie, en France et en Allemagne. Les œuvres de Biéler sont les plus exposées internationalement (à Paris, Düsseldorf, Frankfurt am Main, Elberfeld, Amsterdam et à la Biennale de Venise).²⁶ Le peintre participe à l'Exposition universelle de Paris en 1889 et en 1900, aux côtés de Burnat-Provins et Vallet.²⁷ Marguerite Burnat-Provins expose également à Paris et à Düsseldorf. Quant aux Gilliard, Eugène et Marguerite exposent à la Sécession munichoise et Valentine à Paris. À l'inverse, William Métein ne paraît avoir participé à aucune exposition étrangère.²⁸ Finalement, Edouard Vallet expose à Paris, à Stuttgart et à deux reprises à la Biennale de Venise.²⁹

Les membres de l'École de Savièse jouissent donc d'un succès notable auprès d'un large public. Toutefois, dès la fin de la Première Guerre mondiale, l'engouement pour ces peintres décroît sensiblement pour diverses raisons. Tout d'abord, l'entre-deux-guerres corrèle avec la fin des ultimes séjours saviésans. Ensuite, la clientèle a de nouvelles demandes, ce qui oblige les peintres à réorienter leur production artistique pour la satisfaire. Finalement, les derniers membres décèdent au plus tard dans les années 1950. Dès lors, la plupart des peintres tombent dans l'oubli. La perte d'intérêt des œuvres de ladite École de Savièse semble aussi être en lien avec la disparition de ce discours traditionaliste présentant les zones rurales comme lieu sain et préservé de toute modernité. Cette vision tronquée à laquelle renvoient les œuvres et l'attention portée aux artistes sont donc intrinsèquement liées.³⁰

Gilliard. Pour leurs homologues masculins, Vallet reçoit à trois reprises le prix Diday (1900, 1902 et 1906) et le prix Calame (1901, 1903 et 1909). Métein obtient le troisième prix du prix Calame en 1921. Finalement, Gilliard reçoit à trois reprises le prix Diday, en 1890, 1902 et 1906, ainsi que deux bourses fédérales, en 1911 et 1920. (Cf. SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, pages des artistes)

²⁶ SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx> (dernière consultation en mars 2021)

²⁷ En 1899, Biéler expose trois œuvres et qu'une en 1900. En 1900, Burnat-Provins expose trois œuvres et Vallet en expose quatre. Ruedin explique que ces chiffres indiquent le nombre de numéros inscrits dans le catalogue mais cela regroupait parfois plusieurs œuvres. De plus, les chiffres donnés ne correspondent pas toujours. (RUEDIN, Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne : P. Lang, 2010, p. 383-391.)

²⁸ SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx> (dernière consultation en mars 2021)

²⁹ Vallet expose une œuvre lors de la XIIe Biennale (1920) puis six œuvres lors de la XVe (1926). Il est effectivement le seul à exposer, toutefois Biéler fait partie de la Commission fédérale d'art en 1926 et Métein-Gilliard en 1932 et 1934. (KRÄHENBÜHL, Regula, WYSS, Beat (dir.), *Biennale Venedig : die Beteiligung der Schweiz, 1920-2013*, Zürich : Scheidegger & Spiess, vol.1, 2013, p. 37-38, 45-46, 53, 59.) Néanmoins, cette faible absence des peintres de l'École de Savièse n'atteste pas une dépréciation de la part de l'étranger. La participation de la Suisse à la Biennale de Venise est un cas particulier. En effet, bien d'autres éléments doivent être pris en compte que la simple appréciation des artistes. Comme le souligne Philip Ursprung : « Die Geschichte der Schweizer Präsenz an der Biennale spiegelt das komplexe Verhältnis zwischen Staat und Kunst sowie den Konflikt zwischen politisch motiviertem Verteilen von Ressourcen und dem Anspruch einer künstlerischen Elite auf Repräsentation. [...] Im Rückblick zieht sich der Konflikt zwischen einer adäquaten Interessenvertretung und dem Anspruch, international Aufmerksamkeit zu erregen, als roter Faden durch die Ausstellungspolitik der Schweiz. » (URSPRUNG, Philip, « Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Bern : Benteli, 2006, p. 158, 162.)

³⁰ Notons que le renouveau d'intérêt que l'on observe depuis quelques années n'a *a priori* aucun lien avec une quelconque vision idéologique. Les œuvres sont avant tout appréciées pour la haute qualité artistique qu'elles détiennent. Ceci dit, la question écologique qui touche particulièrement notre société actuelle pourrait avoir un effet positif sur la réception des œuvres de l'École de Savièse.

Si les peintres de l'École de Savièse sont très en vogue au niveau étatique et national, une appréciation valaisanne n'est toutefois pas présente. En effet, au début du XX^e siècle, un unique collectionneur est connu, il s'agit de l'homme politique valaisan Jules Tissières (1881-1918). Il sera suivi du couple de philanthropes lausannois, Jean-Jacques et Marie Mercier-de Molin. Quant au Musée d'art du Valais – fondé tardivement, en 1947 –, l'établissement ne s'intéresse guère aux œuvres des peintres de Savièse et n'en achète aucune pendant les trente premières années.³¹ Cette absence d'acquisition d'œuvres de l'École de Savièse confirme le peu de crédit accordé à ces peintres au sein même du canton du Valais.

Au cours des années 1970, l'École est découverte à nouveau. Ceci peut être expliqué par une appréciation nouvelle de l'art de 1900 à l'échelle européenne et, sur le plan national et cantonal, par un regain d'intérêt pour l'image rurale du Valais, lié à une contre-culture qui se forme une dizaine d'années plus tôt. Elle se heurte à des modèles esthétiques antérieurs et traditionnels. L'École est alors reconsidérée, étant donné qu'elle se fonde sur des valeurs identitaires sûres.

En 1974 a lieu la première exposition sur l'École de Savièse au Manoir de Martigny dont le catalogue est réalisé par Bernard Wyder, ses écrits constituent les premières recherches scientifiques sur l'École.³² À la suite de cette première exposition, une suivante est organisée au début des années 1980. Le catalogue est cette fois-ci réalisé par Michel Lehner, entrepreneur et grand collectionneur des toiles de l'École de Savièse. Il décide par ailleurs de regrouper les œuvres en créant une fondation éponyme.³³ En 1989, l'intégralité des fonds est finalement déposée au Musée d'art du Valais qui devient, par conséquent, l'institution de référence.³⁴

Dix ans plus tard, Nathalie Chollet Bel Hadj présente son mémoire dans lequel elle se penche en particulier sur le mouvement artistique du primitivisme et ses liens avec l'École de Savièse.³⁵ Plus récemment, Pascal Ruedin a signé un catalogue très complet intitulé *L'École de Savièse : une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900* dans lequel il revient sur l'ensemble des aspects artistiques, historiques et sociaux qui encadrent l'École.³⁶ Cet ouvrage peut être considéré comme l'aboutissement des nombreuses recherches menées par l'historien de l'art, il étudie en effet certains membres de l'École de Savièse depuis la fin des années 1980.³⁷ Dès les années 1990, Ruedin publie

³¹ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 51-52.

³² WYDER, Bernard (établi par), *L'École de Savièse*, cat. exp., Manoir de Martigny, du 7 juil. au 16 sept. 1974, cat. exp., Martigny : Manoir de Martigny, 1974. Ainsi que son mémoire : WYDER, Bernard, *L'École de Savièse, ou, Le Barbizon helvétique*, mémoire de licence, Fribourg : Université de Fribourg, Faculté des Lettres, 1984, 2 vol.

³³ LEHNER, Michel, *Hommage aux peintres de l'École de Savièse*, cat. exp., Maison de commune de Savièse, du 25 juin au 4 oct. 1982, Sierre : Impr. Schoechli, 1982.

³⁴ RUEDIN, Pascal, *Collectionner au cœur des Alpes : le Musée d'art du Valais, Sion, Sion ; Paris : Musée d'art ; Somogy Ed. d'Art, 2007.*

³⁵ CHOLLET BEL HADJ, *op. cit.*, 1999.

³⁶ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012.

³⁷ Il écrit un mémoire sur l'artiste Edmond Bille (RUEDIN Pascal, *Edmond Bille : des écrits à l'œuvre : l'œuvre et la carrière d'Edmond Bille (1878-1959) sous l'éclairage de sa production littéraire : contribution à la recherche d'un art suisse pendant l'entre-deux-guerres*, mémoire de licence, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1991.)

diverses études tant sur l'art en Valais que sur la question de la représentation de la ruralité et du monde alpin.³⁸ Il est significatif de constater que Bernard Wyder et Pascal Ruedin sont les deux seuls historiens de l'art à avoir étudié de façon approfondie le cas de ladite l'École de Savièse. Au vu de la renommée des artistes de leur vivant et de l'importance de l'École sur la scène artistique suisse, cela est d'autant plus surprenant. Wyder d'abord et Ruedin ensuite ont ainsi pu renouveler l'intérêt pour l'École de Savièse. En outre, Ruedin a également valorisé l'École de Savièse au Musée d'art du Valais – une institution au sein de laquelle il fut conservateur puis directeur.³⁹

Chollet Bel Hadj et Ruedin sont les premier·ère·s à examiner – bien que rapidement – la représentation d'activités féminines au sein des œuvres de l'École de Savièse, mais aucun·e des deux n'envisage la question du genre en tant que tel.⁴⁰ Cette problématique n'a en effet jamais fait l'objet d'une recherche plus poussée, hormis dans le cas de Marguerite Burnat-Provins où son statut de femme artiste a déjà été soulevé.⁴¹

Si toutes les études citées ci-dessus intègrent dans la première ou la seconde génération de l'École de Savièse les peintres relatif·ve·s à la présente étude, l'attention portée varie fortement lorsqu'il est question d'écrits à propos d'un·e unique artiste. Une disparité genrée se perçoit rapidement puisque les peintres masculins, tels qu'Ernest Biéler et Edouard Vallet, sont aujourd'hui encore connus et largement exposés. De plus, de nombreuses publications – études ou catalogues d'expositions – leur sont dédiées. Les femmes peintres sont en revanche laissées pour compte. Absentes des musées – à l'exception du cadre régional valaisan – elles n'ont quasiment fait l'objet d'aucune étude. Certes, un nombre de publications importantes a été réalisé sur Marguerite Burnat-Provins,⁴² il s'agit toutefois d'un cas rare, voire unique. De par son origine française et sa double-casquette de peintre et d'écrivaine, Burnat-Provins occupe une place particulière. La réception publique et l'état de la recherche menés ci-dessus révèlent avant tout l'attention inégale portée aux peintres, mais aussi le rapport entre les études scientifiques réalisées sur l'École de Savièse et les expositions.

Il prend aussi part aux premiers Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins en 1988, 1989, 1993 et 1995.

³⁸ Cf. bibliographie

³⁹ Il travaille pendant quinze ans au Musée d'art du Valais et il est aujourd'hui directeur des Musées cantonaux du Valais.

⁴⁰ Au sujet des représentations féminines, Chollet Bel Hadj examine en quelques pages des œuvres dépeignant des « activités typiquement féminines ». (CHOLLET BEL HADJ, *op. cit.*, p. 53-57.) Ruedin fait de même en ajoutant toutefois des éléments d'analyse sur l'image de la femme paysanne, particulièrement dans son chapitre *De la répétition naît les stéréotypes d'un Valais rural et archaïque* (RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 37-40.) Il·elle·s s'intéressent à la femme dans le cadre des œuvres mais il·elle·s ne traitent pas de la question de la femme artiste.

⁴¹ Surtout dans des ouvrages parus récemment sur l'artiste comme MURRAY-ROBERTSON, Anne (dir.), *Marguerite Burnat-Provins : cœur sauvage : 1872-1952*, Gollion : Infolio, 2019. et JEAN-RICHARD LARGEY, Anne, MARTINI, Federica (dir.), *Pour elle : Marguerite Burnat-Provins*, Lausanne : art&fiction, 2018.

⁴² Cf. bibliographie, notamment WYDER, cat. exp., 1980. Cat. exp., 1985. Cat. exp., 1986. DUBUIS, RUEDIN, 1994. BIERI THOMSON, DUBUIS, cat. exp., 2003. JEAN-RICHARD LARGEY, MARTINI, 2018. MURRAY-ROBERTSON, 2019. MURRAY-ROBERTSON, 2020. Ainsi que les nombreux articles parus dans les *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*.

À présent, il est question de faire état des archives. Tout d'abord, le Musée d'art du Valais, institution de référence, est l'établissement qui possède des documents sur le plus d'artistes. En effet, des dossiers individuels ont été constitués au fil du temps. On y trouve tant des coupures de presse que des annonces pour des expositions, des catalogues d'exposition et de ventes aux enchères ou encore des mails échangés entre chercheur·se·s et descendant·e·s. Les dossiers concernant Ernest Biéler, Edouard Vallet et Marguerite Burnat-Provins sont extrêmement bien fournis. *A contrario*, aucun dossier n'a été réalisé pour les sœurs Gilliard et William Métein.

S'ajoutent ensuite les fonds Ernest Biéler et Marguerite Burnat-Provins déposés au Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne à Dorigny qui contiennent principalement de la correspondance et des coupures de presse.⁴³ Un second fond Marguerite Burnat-Provins se trouve au Centre des littératures en Suisse romande. Il est essentiellement constitué d'une importante correspondance.⁴⁴

Nos recherches ont par la suite été complétées par le fond de la Société suisse des femmes artistes (SSFA) déposé à l'Antenne romande de l'Institut suisse de l'étude pour l'art (SIK-ISEA).⁴⁵ Seuls les documents de la section genevoise de la Société, présidée par Valentine Métein-Gilliard de 1931 à 1934, ont été consultés. Le fonds est composé de divers textes de projets, de présentation de la société, des coupures de presse et d'un Livre d'or.

Les Archives littéraires suisses de Berne détiennent quelques échanges épistolaires entre Marguerite Burnat-Provins et Edmond Bille (1878-1959) et, entre les sœurs Gilliard et Carl Albert Loosli (1877-1959).⁴⁶

En ce qui concerne les archives privées, nous avons eu accès à un unique fonds appartenant à Madame de Agostini, descendante de la famille Métein.⁴⁷ Il est composé de nombreuses œuvres de William Métein – en particulier des gravures – quelques-unes de la famille Gilliard également, une grande quantité de photographies et quelques autres dossiers divers. Nous y avons découvert six carnets de Marguerite Vallet-Gilliard datés de son séjour parisien de 1905. Notons qu'aucun inventaire n'a été réalisé jusqu'à présent.

Enfin, nous avons procédé à une recherche approfondie de documents de presse – articles de journaux et de revues – de la toute fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Tout article mentionnant le nom d'un·e peintre sélectionné·e pour cette étude a été systématiquement retenu. La majorité des

⁴³ Lausanne, Département des manuscrits de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Dorigny (BCU) : Fonds Ernest Biéler (IS 1908) et Fonds Marguerite Burnat-Provins (diverses cotes)

⁴⁴ Lausanne, Archives cantonales vaudoises : centre des littératures en Suisse romande (CLSR) : Fonds Marguerite Burnat-Provins (diverses cotes)

⁴⁵ Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), Antenne romande : Société suisse des femmes artistes (SSFA), section Genève (AR 113)

⁴⁶ Berne, Archives littéraires suisses (ALS) : SLA-CASL-Ms-B-Kq-64/1 et SLA-CAL-Ms-B-Kq-207/1-4.

⁴⁷ La grand-mère de Madame de Agostini, Maria Furtwengle, épousa William Métein en secondes noces. Son premier époux est également un peintre genevois, Alexandre Mairat (1880-1947).

articles a été consultée sur des bases de données en ligne⁴⁸ et le répertoire a ensuite été complété grâce aux consultations de divers fonds d'archives. Si une marge d'erreur ne peut être ôtée, cette démarche nous a toutefois permis d'atteindre une certaine exhaustivité. Ce dépouillement de la presse, inédit dans le cadre de l'École de Savièse, nous a permis d'examiner plus de 670 articles.⁴⁹ À nouveau, une différence notable quant au nombre d'articles par artiste s'observe.

La disparité relative aux documents disponibles sur tel ou tel peintre provoque inévitablement un déséquilibre auquel ne peut pas échapper notre recherche.⁵⁰ Au-delà des difficultés que cela peut engendrer, nous sommes poussés à nous interroger sur les raisons d'une telle différence. Cette disproportion est-elle genrée ? Bien que la réponse soit positive, elle est à nuancer. En effet, parmi les trois femmes peintres étudiées, seule Burnat-Provins fait l'objet d'un réel travail de réception en Suisse comme en France.⁵¹ Les sœurs Gilliard n'ont malheureusement pas eu cette chance. Dans le cas de Méteïn-Gilliard, des informations importantes ont pu ressortir du fonds de la Société suisse des femmes artistes (SSFA). Or, il ne s'agit guère de documents personnels. Quant à Vallet-Gilliard, quasiment rien n'a été possible de consulter – excepté les carnets qui décrivent à peine une année – à la différence de son époux dont la correspondance a été publiée en 2000.⁵² Biéler est dans un cas similaire à celui de Vallet, puisqu'un fonds a été déposé à la Bibliothèque universitaire de Lausanne. Eugène Gilliard et William Méteïn restent les artistes masculins les moins étudiés du lot.

À la lecture de ce travail, il est impératif de prendre en considération cette disparité qui s'explique par divers facteurs soulevés dans la réception publique des peintres et l'état de la recherche mais aussi par la documentation d'époque. En effet, l'absence de documents conservés peut être due à un manque de documents en tant que tel, cela pourrait être le cas de Vallet-Gilliard qui décède à

⁴⁸ <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch> ; <https://www.letempsarchives.ch> ; <https://www.e-newspaperarchives.ch> ; <http://doc.rero.ch> (dernière consultation en mars 2021)

⁴⁹ Soit un total de plus de 670 articles de presse et de revue. À propos de l'École de Savièse : 45 ; des articles comprenant minimum deux artistes sélectionné-e-s : 24 ; Burnat-Provins : 127 ; Vallet-Gilliard : 11 ; Méteïn-Gilliard : 24 ; Biéler : 235 ; Vallet : 176 ; Méteïn : 9 ; Gilliard : 14 (Il s'agit bien évidemment d'une approximation, comprenant une marge d'erreur. En ce qui concerne les articles à propos des artistes seul-e-s, certains articles s'intéressent parfois à d'autres artistes également, dans le cadre d'expositions par exemple, mais pas d'artistes sélectionnés ici.)

⁵⁰ Ce problème avait déjà été soulevé dans l'étude de Chollet. (CHOLLET BEL HADI, *op. cit.*, 1999, p. 6.) D'ailleurs, cette disparité ne nous a pas permis de réaliser notre projet initial qui était de travailler sur la notion de duo créateur.

⁵¹ Un fonds Marguerite Burnat-Provins est également déposé à la Bibliothèque Patrimoniale de la ville de Grasse (non consulté) et une Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins a été fondée en 1988. (<http://www.burnat-provins.ch>, dernière consultation en mars 2021) Plusieurs hypothèses peuvent être avancées concernant le travail de réception réalisé pour Burnat-Provins. Tout d'abord, une quantité importante de documents d'époque propre à l'artiste nous est parvenue. De plus, Burnat-Provins est la seule à avoir fréquemment déménagé. Elle a laissé des effets personnels en France comme en Suisse, cela a probablement permis à un plus grand nombre de personnes de s'intéresser à l'artiste et à ses œuvres. Ensuite, son statut d'écrivaine, qu'elle est la seule à détenir, a dû avoir un effet positif, de par les nombreuses publications éditées chez diverses maisons d'éditions suisse et françaises. Par la suite, ses ouvrages se sont retrouvés aux mains d'un large public. Enfin, le transport et la conservation s'avèrent plus aisés pour des œuvres littéraires que pour des toiles et des objets d'art. Nous pensons donc qu'une première étape de conservation des œuvres littéraires de Burnat-Provins a permis d'entamer une seconde phase de recherches de documents, d'œuvres et d'objets à conserver la concernant. Concernant le parcours et la réception de l'artiste, cf. MARTINI, Federica, « Marguerite Burnat-Provins, des histoires singulières », in : JEAN-RICHARD LARGEY, MARTINI (dir.), *op. cit.*, 2018, p. 123-141.

⁵² GIROUD, Jean-Charles (éd., introd. et notes par), *Edouard Vallet : Correspondance*, Genève : P. Cramer, 2000.

tout juste trente ans. Ensuite, il est possible que des documents aient été détruits par désintérêt ou par une mise en valeur insuffisante.⁵³ L'acte du recueil et du classement de documents dans une collection ou l'inaction de ce processus est le résultat d'une prise de décision. De ce fait, les documents et les œuvres qui nous sont parvenus et, à l'inverse, ce qui est totalement manquant, perdu, détruit ou inexistant, sont tout à fait révélateurs.

Questions soulevées

Depuis le XVII^e siècle et de façon plus marquée encore au cours du XIX^e, la femme artiste a interpellé, sa légitimité fut sans cesse questionnée et sa créativité fortement jugée. Les trois femmes peintres autour desquelles est articulée cette présente étude – Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard et Valentine Métein-Gilliard⁵⁴ – ont dû affronter cette vision sexiste de la société à leur égard. Actives durant la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, elles séjournent dans diverses villes de Suisse romande, à Paris et dans le canton du Valais. Comment ces trois femmes ont-elles évolué au sein de ces différents milieux ? Que signifie être une femme artiste en Suisse à cette époque ?

Le premier chapitre permettra d'appréhender au mieux ces questions. Dans un premier temps, il s'agira de saisir le contexte socio-historique et culturel suisse dans lequel s'inscrivent les membres de l'École de Savièse et plus particulièrement ces trois femmes peintres. En effet, le tournant du XX^e siècle est ébranlé par des changements sociétaux et environnementaux immuables. De plus, entre Paris – grande métropole mondaine et centre artistique d'influence –, Genève – ville d'origine de la plupart des membres de l'École de Savièse – et le Valais – région traditionaliste –, les artistes ont évolué dans des milieux très contrastés. Dans un second temps, nous aborderons la question de la femme artiste, en particulier au tournant XX^e siècle. Cette partie se concentrera sur le statut de la créatrice, sur la formation artistique féminine tant parisienne que suisse et sur la visibilité féminine dans les milieux artistiques suisses. Les rapports entre ces divers thèmes, les effets et les répercussions de ceux-ci seront soulignés.

Après avoir saisi le cadre artistique et social dans lequel ces trois femmes peintres ont évolué, nous aborderons leur vie artistique. Indépendamment de leur genre et de leur appartenance à l'École de

⁵³ Cela nous a été confirmé par Mme de Agostini (entretien, 2020) à propos de l'école *La Renaissance* fondée par Gilliard, Métein-Gilliard et Métein. Marguerite Burnat-Provins mentionne avoir brûlé certains documents dans sa correspondance. « Avant de me remettre aux mains du praticien j'ai brûlé, je brûle encore une foule de papiers, des écrits de jeunesse, tout ce qu'il vaut mieux ne pas laisser après soi ! » (Lausanne, Centre des Littératures de Suisse romande (CLSR), Fonds Marguerite Burnat-Provins (Fonds MBP), P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de Marguerite Burnat-Provins (MBP) à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 14 oct. 1909, Le Prese. Cf. dossier d'illustrations et d'annexes (Vol. 2), lettre 1, p. 48-53.)

⁵⁴ Le choix de ces trois femmes artistes a été motivé par la possibilité d'élaborer des comparaisons genrées avec des artistes hommes proches d'elles, à savoir leur ami, époux et père.

Savièse, elles ne semblent pas se conformer à un unique tracé. Française, peintre et écrivaine, Burnat-Provins est plus âgée que les sœurs Gilliard et est la seule femme ayant fait partie de la première génération d'artistes séjournant à Savièse. Genevoises, Vallet-Gilliard et Métein-Gilliard forment, en compagnie de leur époux et de leur père, la seconde génération. Quel a été le parcours artistique de ces femmes artistes ? Leur genre a-t-il joué un rôle décisif sur leur carrière ? Qu'en est-il de celui de l'École de Savièse ? Et quelle fut la visibilité de leur production artistique ?

Pour y répondre, le deuxième chapitre se penchera sur la vie et le parcours artistique de ces trois créatrices. Le manque de documents personnels de certaines artistes résulte en une utilisation de différents types de documentations, des publications scientifiques, des articles de revue contemporains aux artistes et de la correspondance tenue par les femmes peintres.⁵⁵ Quant au troisième chapitre, il se concentrera sur la profession de la femme peintre et s'articulera autour de trois thèmes : les moyens de visibilité, la question de la professionnalisation et la perspective financière. Certains éléments significatifs des parcours des artistes ainsi que diverses sources – en particulier des échanges épistolaires entre Marguerite Burnat-Provins et de proches ami·e·s comme Marie Bovet, Madeleine Gay-Mercanton ou encore Louis Dumont, mais aussi quelques articles de revue, comme celui de John Pisteur à propos de Marguerite Vallet-Gilliard – seront sollicités.

Enfin, le dernier chapitre se penchera sur la réception des membres de l'École de Savièse, à savoir l'appréciation de trois femmes artistes dont il a été question dans cette étude ainsi que celle de leurs homologues masculins. L'analyse se veut genrée et comparative permettant de mettre en lumière les aspects suivants tels que la manière dont les peintres sont présenté·e·s, l'appréciation des médias à l'égard de l'œuvre picturale de ces dernier·ère·s. La question centrale étant : de quelle manière le genre joue-t-il un rôle dans les propos publiés ? Pour y répondre, les documents d'époque les plus enclins à ce type d'analyse sont, à notre avis, la presse écrite. En ce début du XX^e siècle, ce média joue un rôle capital dans la circulation des idées. En effet, les articles de presse et de revue reflètent l'opinion émise par la société d'hier comme celle d'aujourd'hui à propos de ces femmes peintres et de leurs homologues masculins. Notre analyse se base sur des études à propos du genre et du langage, de l'usage genré des mots et de la sociolinguistique.

⁵⁵ Concernant le deuxième chapitre, nos propos sont basés sur une documentation qui se révèle, dans le cas des sœurs Gilliard, faibles. De plus, ayant eu accès à très peu de documentation personnelle les concernant, les informations mentionnées à leur propos ne peuvent être totalement fiables. Il nous paraissait toutefois important et nécessaire de mentionner leur parcours du mieux qu'on puisse, car cela n'a été que rarement voire jamais fait. Le manque de sources étant à la fois la raison et le prétexte pour ne pas s'y attarder.

Chapitre I – Peindre la vie rurale en étant une femme artiste

Champ artistique suisse au début du XX^e siècle : le cas de l'École de Savièse

Les éléments précédemment mentionnés inscrivent l'École de Savièse dans un cadre historique. Dans cette partie, nous souhaitons en premier lieu proposer une vision synthétique de l'École de Savièse en nous penchant de manière plus détaillée sur la situation valaisanne autour de 1900, puis tenter d'inscrire les membres de l'École dans les mouvements artistiques de cette période, pour finalement nous concentrer plus précisément sur ce qui fait la particularité de l'École de Savièse. En second lieu, la question de la femme artiste à cette époque sera soulevée. Une vision globale sera d'abord exposée avant de se concentrer sur les conditions en France puisque toutes les créatrices se forment à Paris, pour terminer sur la situation de celles-ci en Suisse. Cela nous permettra par la suite de nous focaliser sur l'étude des trois membres féminins de l'École de Savièse dont il est question dans ce travail.

L'importance du motif rural

Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, la crise dite identitaire – causée par les bouleversements au sein de la politique suisse d'une part, liée à la modernité d'autre part – marque profondément la population helvétique. Elle subit ce que Pascal Ruedin appelle un « traumatisme collectif ». ⁵⁶ Afin de pouvoir le surpasser, les citoyen·e·s ont besoin d'être rassuré·e·s, ainsi s'opère une sorte de retour aux sources manifesté par une importance croissante accordée aux traditions, aux coutumes ainsi qu'à la religion. Dès lors, la paysannerie et la montagne deviennent des motifs dont la répétition instaure des idées préconçues et rigides de la société rurale. Ces symboles participent à la création d'un imaginaire collectif au sein des villes auquel les peintres, notamment Ferdinand Hodler (1853-1918), mais aussi celles et ceux de l'École de Savièse, ont largement contribué. Pierre Bourdieu (1930-2002) ajoute une réflexion essentielle :

« Entre tous les groupes dominés, la classe paysanne, sans doute parce qu'elle ne s'est jamais donné [*sic*] ou qu'on ne lui a jamais donné le contre-discours capable de la constituer en sujet de sa propre vérité, est l'exemple par excellence de la classe objet, contrainte de former sa propre subjectivité à partir de son objectivation. » ⁵⁷

Cette objectivation de la paysannerie par le biais de l'iconographie rurale est aussi un processus réactionnaire face à la modernisation et à la peur de la modernité. De ce fait, « il est certain que l'on ne pense à peu près jamais les paysans en eux-mêmes, et que les discours mêmes qui exaltent leurs vertus ou celles de la campagne ne sont jamais qu'une manière euphémisée ou détournée de parler

⁵⁶ RUEDIN, *art. cit.*, 1994, p. 375.

⁵⁷ BOURDIEU, Pierre, « Une classe objet », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977, p. 4. Notons que l'étude sociologique menée par Bourdieu n'est pas spécifique à la période qui nous intéresse, toutefois les propos avancés par le chercheur s'appliquent, selon nous, parfaitement à la paysannerie du début du XX^e siècle.

des vices des ouvriers et de la ville. »⁵⁸ Notons également que les membres de l'École de Savièse sont des citoyen·ne·s originaires principalement des cantons de Vaud et Genève. En outre, il·elle·s ont toutes et tous suivis une formation artistique à Paris. Cette différence entre le·la peintre et le sujet doit être soulevée puisqu'elle a comme premier effet d'instaurer une distanciation entre ces individus, directement liée à un système de domination dans lequel la représentation des *dominés*, c'est-à-dire les paysan·ne·s, est aux mains des *dominants*, dans ce cas-ci les peintres, qui peuvent, quant à elles et eux, « contrôler » leur propre image.⁵⁹

Le Valais : une région prisée par les artistes et les industriels

Le choix des peintres de l'École de Savièse de s'exiler dans une région soi-disant préservée de toute modernité n'a rien de marginal. Comme nous avons pu le voir précédemment, de nombreuses colonies d'artistes s'implantent en zone rurale. Sans compter que le Valais avait déjà attiré des peintres tels que les ateliers de Diday (1802-1877) et Calame (1810-1864) (ill. 1, 1.1) durant la première moitié du XIX^e siècle.⁶⁰ En ce début de XX^e siècle, le canton est témoin du passage d'illustres artistes comme Ferdinand Hodler, Félix Vallotton (1865-1925) ou encore Alice Bailly (1872-1938).⁶¹ La région est donc connue des peintres, si bien que ce choix n'a rien d'une circonstance hasardeuse. Au premier abord, le Valais semble être une zone reculée et difficile d'accès, épargnée de la déchéance urbaine. Montagneuse et rurale, elle paraît idéale comme motif. S'ajoute à cela un atout majeur qui attire les peintres : la lumière particulière inondant la vallée.⁶²

Cela dit, à la suite de la construction des chemins de fer, la région ne demeure plus aussi isolée qu'auparavant. Durant les années 1871-1872, une gare est construite à Sion, à environ une heure à pied du plateau saviésan.⁶³ Cette accessibilité donne lieu, d'une part, à une colonisation artistique de la région, d'autre part, à un développement du tourisme alpestre. Enfin, l'économie régionale s'accroît par une hausse de l'industrialisation qui s'observe par une intense exploitation minière et la construction de bâtiments industriels tels que les usines Lonza SA qui s'établissent à Gampel en 1897, puis à Viège en 1905.⁶⁴ Une décennie plus tard, d'autres changements importants – tels que l'endiguement du Rhône (ill. 2), le drainage des zones marécageuses ou encore la construction de grands barrages – s'opèrent sous l'impulsion de Maurice Troillet (1880-1961). Le député au Grand

⁵⁸ BOURDIEU, *art. cit.*, 1977, p. 4.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ SCHREIBER-FAVRE, Alfred, « Diday et Calame en Valais », *Annales valaisannes : bulletin trimestriel de la Société d'histoire du Valais romand*, 1949, vol. 7, n° 1-2, p. 10-20.

⁶¹ WYDER, Bernard, « Le Valais dans la peinture : essai historique et iconographique », in : JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *Le Valais vu par les peintres*, Lausanne : Edita, p. 15.

⁶² CHOLLET BEL HADJ, *op. cit.*, 1999, p. 30.

⁶³ MORAND, Marie-Claude, ANTONIETTI, Thomas, TSCHOPP, Patrice, *Sion, la part du feu : urbanisme et société après le grand incendie : 1788-1988*, cat. exp., Musées cantonaux du Valais : Archives communales de Sion, 1988, p. 177.

⁶⁴ GRICHTING, Alois, *Das Oberwallis, 1849 bis 1990 : Politik, Wirtschaft, Kultur, 150 Jahre Walliser Bote*, Brig : Roten-Verlag, 1994, p. 85-90.

Conseil valaisan puis conseiller d'État souhaite avant tout régler les problèmes d'exode et d'émigration qui touchent terriblement le canton.⁶⁵ Il crée une véritable révolution agricole dont le but est de maintenir la population dans la région en réorientant les paysans vers des activités non plus agricoles, mais industrielles. En conséquence, la vallée est profondément transformée et le canton connaît une croissance économique sans précédent qui impacte directement les populations rurales. Cela ne correspond nullement à ce paradis encore intact – sorte d'Arcadie promise – que les peintres pensaient découvrir.

En dépit d'une économie florissante, le Valais néglige certains autres domaines comme celui de la culture et des arts. Alors que la fin du XIX^e siècle est marquée par la création d'institutions culturelles suisses, aucune n'investit la région valaisanne. Le canton reste exclu de toute vie culturelle et artistique du pays, de sorte qu'il faut attendre 1909 pour qu'une première exposition officielle des beaux-arts ait lieu à Sion. Intitulée *Première exposition cantonale valaisanne*, la thématique abordée est, sans surprise, l'agriculture et l'industrie. Quant à l'établissement d'une institution muséale, il faudra patienter 1947, date à laquelle est fondé le Musée d'art du Valais. Deux ans plus tard, sous l'impulsion de Fred Fay (1901-1987) – peintre d'origine bâloise qui séjourne en Valais dès la fin des années 1920 –, la première école cantonale des beaux-arts, l'Académie valaisanne des beaux-arts, ouvre ses portes à Saxon.⁶⁶ En ce point, l'École de Savièse avait effectivement trouvé un espace isolé.

L'École de Savièse et le « primitivisme rural »

Contrairement à la plupart des autres artistes qui investissent la région valaisanne, les membres de l'École de Savièse travaillent très régulièrement à Savièse et région. Il s'agit plutôt d'une résidence annuelle durant les mois d'été, mais certains·es décident d'y séjourner plus longuement. Au sein de la première génération, c'est le cas de Biéler qui construit un atelier dans lequel il peut accueillir dès 1901 ses ami·e·s peintres (ill. 3), dont Burnat-Provins qui y réside fréquemment.⁶⁷ Quant à la seconde génération, le couple Vallet-Gilliard décide de s'établir à Vercorin, où il achète un chalet en 1916.⁶⁸

L'attraction pour ce lieu et ses habitant·e·s ainsi que le choix de dépeindre ses motifs et sujets sont communs à l'ensemble des membres de l'École de Savièse, il s'agit du noyau central du groupe.

⁶⁵ MORAND, Marie Claude, « Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XX^e siècle », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 1984, p. 125.

⁶⁶ GRIENER, Pascal, RUEDIN, Pascal (dir.), *Le Musée cantonal des beaux-arts de Sion, 1947-1997 : naissance et développement d'une collection publique en Valais : contextes et modèles*, Sion : Edition des Musées cantonaux, 1997, p. 38-40, 95-96.

⁶⁷ CHOLLET BEL HADI, *op. cit.*, 1999, p. 16.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

Cette utilisation d'une iconographie rurale n'est cependant pas nouvelle, en effet un intérêt pour les sociétés rurales s'observe dès la fin de la première moitié du XIX^e siècle. Des artistes réalistes comme Gustave Courbet (1819-1877) et Jean-François Millet (1814-1875) dépeignent déjà des scènes paysannes (ill. 4). Millet tend toutefois à sublimer ses sujets, en présentant notamment une vie rurale hors du temps (ill. 5).⁶⁹

Autour de 1900 s'établit le mouvement artistique du primitivisme caractérisé par un repli vers des régions isolées. Ruedin mentionne cet attrait comme étant « une illusion d'exotisme intérieur et *antérieur* ». ⁷⁰ Les peintres de l'École de Savièse s'inscrivent pleinement dans ce courant. Le primitivisme est aussi marqué par un engouement pour les sociétés dites primitives, le peintre Paul Gauguin (1848-1903) illustre bien ce mouvement puisqu'il séjourne tant à Pont-Aven, ville bretonne qu'en Martinique et à Tahiti. ⁷¹ Un intérêt marqué s'applique aussi à l'art premier, dit primitif. À titre d'exemple, Henri Matisse (1869-1954) et Pablo Picasso (1881-1973) portent une attention particulière à certaines œuvres venues d'Afrique et du Pacifique.

À propos du contexte helvétique, David Ripoll définit la démarche de la manière suivante : « goût pour une composante régionale lié au désir de retrouver sa propre culture dans un état –“original”, c'est-à-dire historiquement antérieur aux problèmes posés par la modernité. » ⁷² D'autres épithètes sont parfois employées pour définir le même processus, Pascal Ruedin utilise ceux de *primitivisme rural européen*, de *peinture de genre à thème rural* ou encore d'*arcadisme* ⁷³, plus récemment, aussi celui d'*imagerie arcadienne*. ⁷⁴ Quant à Claudia Vila, elle emploie l'expression d'*utopique Arcadie*, et celle d'*adoption d'un style primitiviste*. ⁷⁵ Insérer le terme d'*arcadisme* ou ses dérivés pour définir le procédé est à notre sens très pertinent, car il exprime directement cette vision irréaliste exposée par les artistes.

L'École de Savièse se rattache pleinement à ce mouvement d'arcadisme rural. Outre cet héritage artistique, les membres de l'École s'inspirent de divers styles contemporains tels que le réalisme, le naturalisme, le postimpressionnisme, l'Art nouveau, le symbolisme ainsi que le japonisme. ⁷⁶ Cet éventail stylistique très éclectique offre la possibilité aux peintres de réaliser des motifs ruraux et

⁶⁹ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 14.

⁷⁰ RUEDIN, *art. cit.*, 1994, p. 376.

⁷¹ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 17.

⁷² RIPOLL, David, « Revue et corrigée : la femme paysanne à travers quelques peintures suisses du début du XX^e siècle », in : CRETAAZ, Bernard, AMOUDRUZ, Georges, *et al.*, *Terres de femmes*, cat. exp., Genève : Musée d'ethnographie/Annexe de Conches, 1989, p. 232-249.

⁷³ RUEDIN, *art. cit.*, 1994, p. 376, 380.

⁷⁴ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 178.

⁷⁵ VILA, Claudia, « Les Alpes dans la peinture suisse autour de 1900. La nostalgie d'un univers préservé », in : *La peinture suisse (1848-1906) : entre réalisme et idéal*, cat. exp., Musée Rath, Genève, 5 juin au 13 sept. 1998, Genève : Musées d'art et d'histoire, 1998, p. 207-216.

⁷⁶ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 44.

traditionnels au moyen d'un langage moderne. Ce sont ces emprunts qui leur permettent de se démarquer et de produire des œuvres d'une grande qualité esthétique.

Élaboration des œuvres : entre omission et esthétisation

Concernant le processus de création, il est peu ou prou identique chez chacun·e·s des peintres.⁷⁷ Premièrement, les œuvres ne sont aucunement spontanées ; si les peintres s'inspirent de l'environnement extérieur qui les entoure, il·elle·s ne prennent que des croquis et l'élaboration de l'œuvre se fait en atelier dans lequel posent parfois des modèles. Ce sont donc de véritables mises en scène. Ensuite, les peintres veillent à embellir leurs sujets. Par cette esthétisation de la société paysanne, un effet bucolique émerge des œuvres, mais surtout elles tendent à suggérer une image idéalisée. Tout élément négatif est effectivement omis, qu'il s'agisse de la pauvreté, de la maladie ou encore de la dureté de la vie rurale. Les travaux des champs sont d'ailleurs supprimés de toute représentation et lorsqu'un·e paysan·ne est malgré tout présenté·e au travail, il·elle semble toujours l'accomplir avec une grande aisance, sans effort ni peine. Or, à cette époque, les paysan·ne·s sont à l'œuvre tous les jours, du matin au soir, et le dimanche est le seul jour de repos prescrit. À l'inverse, les tâches exclusivement féminines sont largement dépeintes. Les paysannes peuvent sans doute être plus aisément esthétisées que les hommes, en raison du port récurrent du costume traditionnel souvent coloré. À travers les œuvres, on découvre les activités dites traditionnellement féminines comme le tissage, le filage, et surtout le soin des enfants. Cette image typique de la répartition des rôles est perçue comme le témoignage d'une vision originale de la société, un idéal qui se perd au sein des villes. De plus, il est tout à fait significatif de constater que toute trace de modernité est soigneusement écartée, aucune usine à l'horizon ni aucun outil moderne n'apparaît. Les peintres prétendent à une sorte de modernité archaïque idéalisée résultant d'un conflit entre une vision traditionaliste et une vision moderne de la société.

Malgré l'intensification des rapports entre art et ethnologie au tournant du XX^e siècle, les peintres de Savièse ne proposent aucune exactitude de type ethnographique dans leurs œuvres,⁷⁸ il s'agit tout au plus de folklorisation. Les peintres utilisent comme un filtre sélectif donnant à leurs œuvres une vision tronquée et euphémisée de la réalité. Par surcroît, ce sentiment d'ensemble qu'offrent les œuvres est faux puisqu'il est en permanence question d'une sélection choisie par les artistes.

⁷⁷ Nous empruntons le développement présenté dans ce paragraphe aux études de Claudia Villa et Pascal Ruedin. (VILLA, Claudia, *Charles Giron. A la recherche d'une Arcadie alpestre. Scènes de genre et paysages*, Mémoire de licence dactylographié, Genève : Université de Genève, Faculté des Lettres, juin 1997, p. 69-70. et RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 37-40.)

⁷⁸ ANTONIETTI, Thomas (dir.), *Si loin et si proche : un siècle d'ethnologie en Valais*, Baden : hier + jetzt, 2013, p. 154.

Si cette esthétisation et cette omission de divers aspects sont présentes chez tous les peintres de l'École de Savièse, il est néanmoins important d'apporter quelques nuances. En effet, les deux générations se distinguent par leur approche esthétique et, de ce fait, par leur vision de la paysannerie. Il semblerait que la première génération soit plus encline à produire des œuvres hautement esthétisées et dont les œuvres s'éloignent de la réalité. À titre d'exemple, Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler empruntent tous deux à l'Art nouveau.⁷⁹ Il·elle·s dépeignent des paysannes d'une beauté presque divine (ill. 6, 6.1), qui contrastent beaucoup avec les paysannes portraiturées par Edouard Vallet, de la seconde génération. Celui-ci peint des corps plus robustes qui s'apparentent davantage à une réalité manifeste, celle d'un corps vigoureux révélant la dureté de la vie rurale (ill. 7). Le peintre porte également un regard plus juste sur des circonstances tragiques, mais fréquentes présentes au sein de la société paysanne, comme la pauvreté ou la mortalité juvénile, qu'il traite avec une grande sensibilité (ill. 7.1, 7.2). Vallet-Gilliard peint des sujets féminins, il s'agit surtout de fillettes portant le costume traditionnel (ill. 8, 8.1). Ses œuvres sont esthétisées et colorées et malgré qu'elles ne s'apparentent en rien à celles des artistes de la première génération, elles n'illustrent aucunement la réalité quotidienne du monde paysan. À l'instar de sa sœur, Méteïn-Gilliard peint fréquemment des figures féminines, cependant elle les présente selon une vision plus réaliste. En effet, de nombreuses scènes présentent des paysannes au travail (ill. 9). Cette vision tronquée est toutefois systématique au sein des membres de l'École de Savièse.

Il est manifeste de constater que la volonté étatique de retrouver une stabilité sociale a été réalisée à l'aide d'images rurales puisque le monde paysan était perçu comme :

« on one hand, a system of representation that was capable of restoring equilibrium, with regard to collective imagination, to the deep rupture caused by the advent of industrial and urban modernity, while on the other hand, in times of particular international tensions or war, seeing rural life as uncontaminated basin from which to draw upon in order to defend what was rightfully defined as "spiritual". »⁸⁰

Comme le résume Cristina Sonderegger, les représentations rurales peintes, entre autres, par l'École de Savièse, ont donc pour but d'harmoniser la société suisse et, en s'appuyant sur une base stable et solide qu'est la société paysanne, de rassurer la population. Ce discours, bien qu'illusoire, n'aurait pas eu autant d'effets sans les œuvres picturales. De même, il aurait été impossible de dépeindre la véracité du monde paysan, sans ébranler terriblement le discours politique. Le processus de création d'un imaginaire collectif est fondé sur les inquiétudes diverses partagées par la population. Cet aspect émotif est sans doute une des raisons principales du succès de l'École de Savièse.

⁷⁹ Il·elle·s portent aussi un grand intérêt aux arts décoratifs et à l'artisanat, en utilisant par exemple des cadres en bois réalisés par des artisans locaux. Il s'agit d'un choix réactionnaire en opposition directe à l'industrie de masse.

⁸⁰ SONDEREGGER, Cristina, « La realtà artistica elvetica delal prima metà del Novecento tra spinte tradizionaliste e aspirazioni avanguardistiche » in : BELLASI, Pietro *et al.*, *Enigma Helvetia. Arti, riti e miti della Svizzera moderna*, cat. exp., Museo cantonale d'arte, Lugano, 27 avr. au 17 août 2008, Musée d'Arte della Città di Lugano, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2008, p. 55.

La femme et les milieux artistiques : comment se former à la fin du XIX^e siècle ?

Brève historiographie

Publiées durant les années 1970, les premières études traitant de la question du genre en histoire de l'art témoignent de l'engouement politique soulevé par les révoltes de mai 68 ainsi que l'avènement du mouvement de libération et d'émancipation des femmes, comme le révèle l'essai précurseur de Linda Nochlin (1931-2017), *Why Have There Been No Great Women Artists ?*, publié en 1971.⁸¹ L'autrice cherche à réhabiliter les artistes oubliées de la discipline et se questionne sur la notion de valeur des artistes et de leurs œuvres. Une décennie plus tard, Griselda Pollock (*1949) et Rozsika Parker (1945-2010) signent un ouvrage intitulé *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*,⁸² dans lequel elles examinent également la problématique du genre en art d'un point de vue toutefois distinct. Les deux chercheuses affirment en effet que de « Great Women Artists » ont bel et bien existé au cours de l'histoire et cherchent, d'une part, à comprendre les limites et les discriminations auxquelles les femmes peintres ont dû faire face et, d'autre part, à questionner les raisons qui ont mené à leur absence en histoire de l'art.⁸³ L'objectif étant de déconstruire les discours et les pratiques qui, jusqu'ici, sont établis par les historiens de l'art – des hommes.

Ces premières études ont démontré combien la discipline de l'histoire de l'art a été marquée par les diverses sociétés patriarcales occidentales, basées sur l'inégalité des sexes et l'hégémonie masculine.⁸⁴ La répercussion de telles structures est une narration sélective et monogénée, délaissant tout un pan de la discipline, celui occupé par les femmes artistes.⁸⁵ Lorsque ces dernières sont exceptionnellement mentionnées, un discours extrêmement stéréotypé envers leur art est tenu.

Il est évident que le regard porté sur l'art ainsi que le contexte tant historique que social au sein duquel ont évolué les peintres ont varié selon les époques, influençant nécessairement les opinions à l'égard des femmes. L'importance du sexe de l'artiste reste néanmoins constante, puisque le genre détermine fortement l'appréciation de son œuvre.⁸⁶ Le poids du sexe est en particulier notable lorsqu'il s'agit d'une production féminine, celle-ci est indubitablement liée à la féminité de la créatrice, et ce dans la mesure où les œuvres masculines sont considérées comme étant la norme.⁸⁷

⁸¹ D'abord intitulé « Why Are There No Great Women Artists? » et publié dans l'ouvrage *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* édité par Vivian Gornick et Barbara K. Moran, cet essai majeur sera par la suite publié dans le magazine *ArtNews* après avoir été révisé et sera cette fois-ci intitulé : « Why Have There Been No Great Women Artists? ».

⁸² PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda, *Old mistresses : women, art and ideology*, Londres : Pandora, 1981.

⁸³ Citons par exemple le livre de référence d'Ernest Gombrich, *L'Histoire de l'art*, publié pour la première fois en 1950, dans lequel aucun nom de femme artiste apparaît. Elles y sont totalement ignorées.

⁸⁴ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 8.

⁸⁵ POLLOCK, Griselda, « Moments and Temporalities of the Avant-Garde “in, of, and from the feminine“ », *New Literary History*, automne 2010, vol. 41, n° 4, p. 795.

⁸⁶ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 50.

⁸⁷ GARB, Tamar, *Sisters of the brush : women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, New Haven ; Londres : Yale University Press 1994, p. 106.

Cela dit, la tendance simpliste à schématiser l'histoire de l'art comme une discipline masculine et hégémonique, écrasant les femmes, ne peut être retenue. En effet, comme le rappellent Pollock et Parker : « We have to reject the simple notions that women's art has been ignored, neglected or mistreated by art history, and seriously question the belief that women need to struggle to gain entry into and recognition from the existing male-dominated file of art. »⁸⁸ La complexité de la pratique artistique féminine est bien plus grande, les deux historiennes de l'art déclarent : « Women's practice in art has never been absolutely forbidden, discouraged or refused, but rather contained and limited to its function as the means by which masculinity gains and sustains its supremacy in the important sphere of cultural production.»⁸⁹

Les femmes artistes : aperçu succinct du Moyen-Âge au XVIII^e siècle

Historiquement, l'estime des femmes peintres dépend de l'importance donnée au statut de l'artiste en général. Si l'art est omniprésent tout au long du Moyen-Âge, cette période n'est toutefois pas la plus encline à estimer la position de l'artiste. La question de la femme peintre est cependant pertinente dès la fin du Moyen-Âge, notamment avec la figure de Christine de Pizan (c. 1364-1430), autrice de *La cité des Dames* daté de 1405.⁹⁰

Au cours des XV^e et XVI^e siècles, les notions actuelles d'auteur et d'originalité apparaissent. Elles introduisent une véritable reconnaissance envers les peintres qui coïncide avec l'exclusion progressive des femmes des milieux artistiques.⁹¹ La biographie d'artistes de Giorgio Vasari (1511-1574), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, datée de 1550, en est un excellent exemple. Dans sa première édition, Properzia de' Rossi (1490-1530) est la seule femme peintre à laquelle Vasari consacre une biographie complète. Quelques brèves mentions à propos d'autres femmes, comme Sofonisba Anguissola (c. 1532-1625), seront ajoutées aux éditions suivantes.⁹² Outre cette disproportion quant au nombre de femmes peintres, un autre élément significatif est la manière dont les femmes sont présentées. D'une part, Vasari indique systématiquement l'appartenance des femmes artistes à des familles de haut-rang, des

⁸⁸ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 169.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁰ Christine de Pizan est la première autrice dont les textes nous sont parvenus. *La Cité des Dames* propose une sorte de catalogue de femmes illustres tant légendaires qu'historiques. (CHADWICK, Whitney, *Women, art, and society*, Londres : Thames & Hudson, 2012, p. 35-36.)

⁹¹ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 84.

⁹² Notons le déséquilibre d'ordre quantitatif, puisqu'une seule femme est citée dans la première édition pour plus de 140 hommes. Les femmes représentent moins de 1% des artistes cités dans la première édition et n'atteignent juste pas les 3% dans les éditions suivantes. Pour de plus amples informations, cf. CHRISTADLER, Maïke, « Sofonisba Anguissola: Selbstentwürfe einer Malerin in der frühen Neuzeit », in : HACKE, Daniela (éd.), *Frauen in der Stadt: Selbstzeugnisse des 16.-18. Jahrhunderts: 39. Arbeitstagung in Heidelberg vom 17. bis 19. Nov. 2000*, Ostfildern: Jan Thorbecke (Stadt in der Geschichte), p. 187-202.

cercles aisés et cultivés. D'autre part, il lie les compétences artistiques des femmes à leur capacité de procréation. Enfin, il souligne toujours le caractère exceptionnel de leur activité.⁹³

Cette mise à l'écart des femmes est accrue durant les XVI^e et XVII^e siècles, lorsqu'une reconnaissance intellectuelle s'ajoute de plus en plus à la reconnaissance esthétique de l'art. Cette rationalisation des arts se traduit également par la professionnalisation de la pratique au travers des académies. Durant la seconde moitié du XVI^e siècle, la première académie européenne, *l'Accademia delle Arti del Disegno*,⁹⁴ est établie par Vasari sous les auspices de Cosme I^{er} de Toscane (1519-1574), duc de Florence. Initialement, ces écoles accueillent les femmes comme l'Académie de Paris, qui décide toutefois d'écarter les candidatures féminines dès 1706.⁹⁵

L'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle. Femme et artiste : l'inconciliable

Le XIX^e siècle s'avère être une période plus rude encore envers les femmes souhaitant faire une carrière artistique. En effet, le milieu bourgeois européen, qui devient la classe dirigeante des sociétés occidentales, se caractérise par la séparation claire et rigide des sexes, celle-ci se traduisant par des rôles sociaux et des espaces respectifs. Directement liée à l'industrialisation et ses effets sociétaux, la division de l'espace public et privé s'intensifie davantage. Dès lors, la vaste sphère publique est détenue par les hommes tandis que les femmes occupent la sphère privée.⁹⁶ Elles se doivent d'être présentes au foyer et de s'occuper des enfants, la domesticité et la maternité sont désormais ce qui les définit. Si les femmes sont traitées comme des êtres « accessoires », ne prenant aucune position publique ou politique, elles occupent néanmoins un rôle essentiel en tant que gardiennes du foyer et de l'ordre social.⁹⁷ Cette redéfinition des espaces et des rôles par l'idéologie bourgeoise souligne une fois encore l'hégémonie masculine qui marque cette société. La situation des femmes bourgeoises souhaitant devenir peintres est rendue plus difficile et échapper aux règles sociales établies semble impossible.⁹⁸

La difficulté principale de la femme peintre de cette époque est la position contradictoire dans laquelle elle se situe. Une véritable dichotomie est en effet présente entre l'identité de la femme artiste

⁹³ CHRISTADLER, Maïke, *Kreativität und Geschlecht : Giorgio Vasaris "Vite" und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin: Reimer, 2000, p. 97. CHADWICK, *op. cit.*, 1981, p. 31-32. Pour de plus amples informations, cf. QUIN, Sally, « Describing the Female Sculptor in Early Modern Italy: An Analysis of the *vita* of Properzia de' Rossi in Giorgio Vasari's *Lives* », *Gender & History*, vol. 24, n° 1, avr. 2012, p. 134-149. Notons également que Vasari utilise une terminologie genrée impliquant des pans féminins chez certains artistes hommes. Ainsi, il utilise des connotations féminines lorsqu'il décrit l'œuvre de Raphaël et des connotations masculines lorsqu'il s'agit de Michelange. (CHRISTADLER, *op. cit.*, 2000, p. 57.)

⁹⁴ En français : l'Académie de dessin de Florence. Pour de plus amples informations concernant l'Académie, cf. MEIJER, Bert W., ZANGHERI, Luigi, *Accademia delle Arti del Disegno : studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence : Leo S. Olschki, 2015, 2 vol.

⁹⁵ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 27.

⁹⁶ MORE, Isabel, *Suisse : la culture au féminin*, Zürich : Pro Helvetia, 2003, p. 12.

⁹⁷ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 9.

⁹⁸ Ceci est déjà présent dans le traité de Leon Battista Alberti (1404-1472), *Quattro libri della famiglia*, daté de 1433-1441.

et celle de la bourgeoise. La créatrice est alors exposée au dilemme suivant : sacrifier sa position de femme pour devenir une artiste,⁹⁹ ces deux statuts ne pouvant pas être cumulés, à l'inverse des hommes.¹⁰⁰

En plus de l'incompatibilité du statut d'artiste et du rôle de la femme au sein de la société bourgeoise, les femmes peintres doivent faire face à de nombreux préjugés directement liés à leur sexe. L'un d'eux est celui de la créativité, essentielle dans le domaine des arts : la femme est-elle dotée d'un quelconque talent créatif ? À cette période, il est courant de penser que le génie artistique est masculin et que le féminin en est intrinsèquement incapable.¹⁰¹ En effet, l'art féminin serait biologiquement déterminé. Notons que ces stéréotypes ne sont cependant pas nouveaux, ils sont déjà utilisés et validés durant l'Antiquité. Il s'agirait d'un aspect *naturel* présent chez la femme, une sorte d'extension de son rôle bourgeois, c'est-à-dire domestique et maternel, qui rendrait la femme peintre *naturellement* moins talentueuse et ne méritant aucune attention particulière.¹⁰² Les artistes et critiques d'art masculins émettent effectivement de grandes réserves concernant le « talent féminin », comme le prouvent les propos d'Octave Uzanne (1851-1931), homme de lettres français, qui déclare au début du XX^e siècle : « [...] genius is rarely found in women, and when found it is less intense than the genius of man ». ¹⁰³ Sa prétendue incapacité à être créative est renchérie par la position fréquente prise par la femme dans le monde des arts : celle de poser. Modèle, muse, docile, passive et surtout nue, la femme pose pour l'homme, dont la créativité active et énergique tend à confirmer son statut supérieur. Ceci rappelle la légende de Pygmalion et Galatée, reprise de façon récurrente en peinture (ill. 10).¹⁰⁴

La formation artistique féminine à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle : le cas parisien

Malgré ces nombreuses entraves sociales et morales, les femmes voulant devenir artistes doivent impérativement recevoir une formation artistique. La plupart d'entre elles ont un père ou un autre membre de la famille qui est artiste ou directement lié à ce milieu. Si ce n'est pas le cas, elles peuvent être en relation personnelle et proche avec une personne ayant ce statut – un homme, bien sûr – considéré parfois comme un « maître ». Dès lors, elles se forment dans son atelier.¹⁰⁵

⁹⁹ BERNADAC, Marie-Laure, MARCADÉ, Bernard (éds.), *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, Paris : Gallimard/Electa : Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 35.

¹⁰⁰ Lorsqu'une femme décide de réunir les deux, elle doit faire face à de nombreuses difficultés. C'est par exemple le cas de la peintre impressionniste Berthe Morisot (1841-1895) qui vient d'une famille de la haute bourgeoisie.

¹⁰¹ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 106.

¹⁰² *Ibid.*, p. 45.

¹⁰³ UZANNE, Octave, *The Modern Parisienne*, Londres : William Heinemann, 1912, p. 128.

¹⁰⁴ NOCHLIN, Linda, *Women, art and power and other essays*, Londres : Thames and Hudson, 1989, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 168.

Concernant le cas de Paris, haut-lieu de formation artistique fréquenté par Marguerite Burnat-Provins et les sœurs Gilliard,¹⁰⁶ l'Académie des Beaux-Arts – institution de référence – n'accueille plus de femmes depuis le XVIII^e siècle. La fin du XIX^e siècle est toutefois marquée par la réforme du système éducatif français rendant l'école obligatoire, également pour les filles.¹⁰⁷ Cette évolution des mentalités touche aussi la formation artistique qui se diversifie et offre un accès facilité aux femmes. Divers ateliers sont fondés dans la capitale française ainsi que des académies, dont l'Académie Julian en 1868 et l'Académie Colarossi deux ans plus tard.¹⁰⁸ S'inscrire à l'une d'entre elles s'avère être une alternative convenable pour les femmes.¹⁰⁹ Les cours proposés sont d'une excellente qualité, souvent donnés par des professeurs de l'Académie des Beaux-Arts. Les ateliers y sont parfois mixtes ou alors un atelier séparé pour les femmes est prévu. Ces dernières peuvent aussi assister à des cours avec des modèles vivants, masculins et presque nus permettant aux élèves d'étudier correctement l'anatomie humaine, un apprentissage indispensable.¹¹⁰

Cette facette positive est altérée par divers points négatifs. Le premier aspect est le coût, en effet ces Académies sont payantes et le prix est plus élevé lorsqu'il s'agit d'une candidature féminine.¹¹¹ Par conséquent, seules les femmes aisées y ont accès. Ensuite, les femmes sont discriminées quant aux locaux mis à leur disposition, comme l'atelier pour femmes de l'Académie Julian qui est plus petit et manque de confort en comparaison aux ateliers masculins.¹¹² L'atelier féminin est donc surpeuplé et cette situation tend à créer de la rivalité entre les étudiantes qui souhaitent toutes pouvoir peindre ou dessiner aux meilleures places offrant une parfaite lumière.¹¹³ Finalement, bien que les cours proposés soient censés être équivalents, des étudiantes se plaignent de recevoir moins de critiques de la part des professeurs que leurs homologues masculins.¹¹⁴

Ces discriminations au sein d'académies sont le prix à payer pour accéder à une formation correcte. En ce qui concerne à l'Académie des Beaux-Arts, elle est selon Tamar Garb, « produced as the conservative, backward-looking institution, emblematic of pre-Republican values and a retardataire social system ».¹¹⁵ L'institution est extrêmement réticente sur la question des femmes comme en témoigne la lenteur du processus d'acceptation de ces dernières. Hélène Léon Bertaux (1825-1909),

¹⁰⁶ Marguerite Burnat-Provins fréquente les Académies Julian et Colarossi de 1891 à 1896. Marguerite Vallet-Gilliard se forme à Paris à l'atelier Simon et Blanche au minimum de 1904 à 1905. Quant à Valentine Métein-Gilliard, si aucune information ne permet de confirmer un séjour parisien, il est néanmoins fort probable qu'elle s'y soit aussi formée.

¹⁰⁷ BARTOLENA, Simona, *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris : Gallimard, 2003, p. 75.

¹⁰⁸ FEHRER, Catherine, « Women at the Académie Julian in Paris », *The Burlington Magazine*, nov. 1994, vol. 136, n° 1100, p. 752.

¹⁰⁹ FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris : Mare & Martin, 2015, p. 193-194.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹¹¹ YELDHAM, *op. cit.*, 1984, p. 61.

¹¹² BARTOLENA, *op. cit.*, 2003, p. 81.

¹¹³ SAUER, *op. cit.*, 1991, p. 35-36.

¹¹⁴ FEHRER, *art. cit.*, nov. 1994, p. 754.

¹¹⁵ GARB, *op. cit.*, 1994, p. 22.

sculptrice et fondatrice de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (UFPS), joue un rôle essentiel pour permettre aux femmes d'accéder à l'Académie. Face à plusieurs refus soutenus par des prétextes déraisonnables,¹¹⁶ l'UFPS ne cesse de lutter. En avril 1897, à la suite d'un décret ministériel, l'Académie des Beaux-Arts ouvre officiellement ses portes aux femmes.¹¹⁷ Cette consécration est toutefois assombrie par la perte graduelle de la grandeur de la tradition académique face à l'avant-garde, rendant l'accès à l'Académie quelque peu dérisoire.¹¹⁸

Querelle autour du « nu »

Ce qui fait particulièrement polémique lors des débats à propos de l'accès des femmes à l'Académie des Beaux-Arts est la question du nu, car dessiner ou peindre d'après un modèle nu est considéré comme un acte immoral pour les femmes.¹¹⁹ Or, cet apprentissage est indispensable afin de reproduire correctement l'anatomie humaine. Cette aptitude est surtout nécessaire à la réalisation des tableaux historiques ou de grand format. Cette interdiction limite donc les capacités des femmes artistes, car elles reçoivent une formation incomplète.¹²⁰ Derrière l'interdiction du nu se cache une question de pouvoir, comme le déclare Nochlin :

« [...] a single aspect of the automatic, institutionally maintained discrimination against women, in such detail simply demonstrate both the universality of this discrimination and its consequences, as well as the institutional rather than individual nature of but one facet of the necessary preparation for achieving mere proficiency, much less greatness, in the realm of art during a long period. »¹²¹

En prenant cette décision d'offrir aux femmes une éducation artistique inférieure à celle des hommes, les académiciens condamnent les femmes artistes à ne jamais être considérées comme étant autant capables que leurs homologues masculins. Cela se reflète déjà dans le type de tableaux produits, la plupart des femmes peintres se contentent de réaliser des œuvres de domaines dits mineurs de la peinture tels que le portrait, le genre, le paysage ou encore la nature morte, sollicitant prétendument moins de talent et d'intellect.¹²² Elles se voient presque forcées à évoluer au travers des arts mineurs et des arts appliqués, voire de l'artisanat qui, dans une certaine mesure, n'est même pas considéré comme de l'art.¹²³

¹¹⁶ Les académiciens prétextent des manques financiers et/ou de locaux, il s'agit avant tout de prétextes moraux et idéologiques. (SAUER, *op. cit.* 1991, p. 10-17.)

¹¹⁷ En 1896, la bibliothèque de l'École est accessible aux femmes, comme certains cours magistraux (perspective, anatomie, histoire de l'art). L'année suivante, les femmes peuvent travailler dans les galeries et suivre des cours de dessin, au maximum deux heures par jour et de se présenter aux examens. Ce n'est qu'en 1900 qu'elles obtiennent leur propre atelier. (*Ibid.*, p. 17, 28, 32, 35.)

¹¹⁸ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 27.

¹¹⁹ GARB, *op. cit.*, 1994, p. 48.

¹²⁰ NOCHLIN, *op. cit.*, 1989, p. 168.

¹²¹ *Ibid.*, p. 162.

¹²² NOCHLIN, *op. cit.*, 1989, p. 159-160.

¹²³ YELDHAM, *op. cit.*, 1984, p. 40.

Ces nombreux inconvénients sont toutefois surpassés par les femmes peintres qui sont en quête constante de légitimation. Ce besoin est probablement bien plus prononcé chez elles que parmi les artistes masculins, car tout est fait pour les décourager à entreprendre une telle carrière. La formation est une condition essentielle à la légitimation des femmes peintres, puisque les institutions permettent aussi de distinguer la simple amatrice, la dilettante, de l'artiste professionnelle, qui exerce l'art comme métier, et non comme loisir.¹²⁴ Un autre critère pour les distinguer est le commerce, un aspect épineux puisqu'elles ne *peuvent* pas pratiquer les genres de peinture les plus importants et les plus demandés. Par conséquent, elles ne reçoivent pas autant de commandes que leurs homologues masculins.¹²⁵

Les femmes artistes sont victimes, si l'on peut dire, d'une quadruple sanction. La première étant le fait même d'être une femme. Dominée par les hommes et ne disposant d'aucun statut juridique ou économique indépendant, la femme est exclue de la société. La deuxième est le jugement négatif constant avant tout à propos de sa féminité, avec cet apriori de l'incapacité artistique féminine, qui occasionne de nombreux stéréotypes. Cette dévalorisation par le monde extérieur provoque un sentiment d'infériorité. Troisièmement, l'accès à une formation artistique est pénible et lorsqu'une femme se forme malgré tout, elle n'a pas droit à un apprentissage aussi complet que ses camarades masculins. Finalement, à la suite d'une instruction lacunaire, sa professionnalisation reste incomplète. Par conséquent, une carrière en tant que femme peintre reste plus difficile. Malgré cette hégémonie masculine impactant directement les femmes artistes, certaines réussissent à évoluer dans ce milieu et à acquérir une certaine renommée.

La situation des femmes artistes n'est pas identique partout en Europe au cours du XIX^e siècle. La France n'est pas très progressiste, elle se situe en décalage en comparaison à l'Angleterre, qui offre depuis 1861 une formation artistique aux femmes à la *Royal Academy of London*.¹²⁶ Quant à l'Allemagne, ses Académies n'acceptent, pour la plupart, des candidatures féminines que tardivement, durant le XX^e siècle.¹²⁷ En ce qui concerne l'Italie, cela varie selon les États.¹²⁸

¹²⁴ FOUCHER ZARMANIAN, *op. cit.*, 2015, p. 188.

¹²⁵ BARTOLENA, *op. cit.*, 2003, p. 100. Sur le terme de dilettante, cf. BALL-SPIES, Daniela, *Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen ? : der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, thèse de doctorat, Bâle : Université de Bâle, 1987, p. 86-96.

¹²⁶ BARTOLENA, *op. cit.*, 2003, p. 77. Pour de plus amples informations, cf. CHERRY Deborah, *Painting women : Victorian women artists*, Londres : Routledge, 1993.

¹²⁷ L'Académie de Weimar est précurseur, elle ouvre ses portes aux femmes en 1902. Puis, celles de Frankfurt, Leipzig, Kassel et Stuttgart acceptent les femmes autour de 1905. Celle de Berlin en 1919, et 1921 pour celle de Munich. (PANZERT, "Art School Reform of the Weimar Republic: Change as a Chance for Women Artists as Teachers?") Pour de plus amples informations, cf. BERGER, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Cologne : Dumont, 1982.

¹²⁸ CASAVECCHIA, Barbara, « Sans nom. La difficile ascension de la femme artiste », in : NEGRI, Antonella (dir.), *Art et artistes de la modernité*, Rodez : Ed. du Rouergue, 2003, p. 88. Pour des informations sur d'autres pays, cf. p. 88-90. Soulignons le cas de l'américaine Mary Cassatt (1844-1926) qui suit des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Penn-

La formation artistique féminine en Suisse

Le cas de la Suisse est particulier : comme mentionné dans l'introduction, seule l'Académie des Beaux-Arts de Genève est considérée, au tournant du XX^e siècle, comme une institution artistique notable et étatique.¹²⁹ À l'instar de la majorité des écoles du pays, telles que les universités ou les écoles d'arts et métiers ouvertes depuis les années 1870, l'Académie accepte les candidatures féminines. Ainsi, cette accessibilité à la formation est une possibilité dont la plupart des femmes peintres européennes ne jouissent pas. Cependant, en raison de la faible offre de formation dans les beaux-arts et le manque d'une grande capitale artistique stimulante telle que Paris ou Londres, la grande majorité des artistes, femmes comme hommes, partent à l'étranger pour parfaire leurs pratiques et savoirs. Pour les Romand·e·s, Paris est une ville privilégiée puisqu'il s'agit d'un lieu de formation prestigieux et qu'il·elle·s ne sont pas freiné·e·s par la langue. Quant aux Suisses alémaniques, il·elle·s favorisent les villes allemandes comme Munich, Berlin et Düsseldorf.

Ces séjours à l'étranger sont toutefois coûteux et seul·e·s certain·e·s artistes peuvent y prendre part. Pour les femmes peintres, trouver une institution qui leur est ouverte est un aspect non négligeable. En revanche, la liberté procurée par un séjour dans une grande ville européenne fréquentée par d'innombrables peintres de divers horizons attire les artistes en mesure de subvenir à leurs besoins. Si les femmes disposent d'une liberté restreinte en société en comparaison aux hommes, quitter l'entourage familial diminue néanmoins les pressions sociales directes.¹³⁰

Comme ailleurs en Occident, les préjugés sexistes envers les femmes artistes suisses ne manquent pas et l'opinion publique est souvent négative à leurs égards pour des raisons déjà évoquées. À celles-ci s'ajoutent le principe singulier de l'androgynéité¹³¹, c'est-à-dire la supposée perte de la féminité de la femme artiste : n'accomplissant pas les rôles sociaux qui lui sont assignés en étant en dehors du foyer et financièrement indépendante, elle ne peut, dans l'opinion publique, être encore une femme, cela paraît inconcevable. L'historienne de l'art Barbara Casavecchia déclare qu'« il est significatif que l'affirmation professionnelle des artistes soit liée à l'adoption par elles, en plus de vêtements, de noms masculins. »¹³² Elle donne l'exemple de la Suisse Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse de Castiglione Colonna, née à Fribourg en 1836, dont le pseudonyme est Marcello.

sylvanie à Philadelphie de 1861 à 1864. Une année plus tard, elle part en France avec sa famille où elle souhaite fréquenter l'École des beaux-arts de Paris mais les candidatures féminines sont encore interdites. (VADEPIED, Guy, *Mary Cassatt : les impressionnistes et l'Amérique*, Amiens : Encrage, 2014, p. 18.)

¹²⁹ JACCARD, *art. cit.*, 1984, p. 119.

¹³⁰ IMESCH Kornelia, *art. cit.*, 2006, p. 366. Cette liberté est ressentie malgré le fait que certaines femmes artistes logent chez des membres de leur famille, c'est notamment le cas de Marguerite Vallet-Gilliard.

¹³¹ HUBER, Dorothee, « Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890-1928 », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 1986, p. 399.

¹³² CASAVECCHIA, *art. cit.*, 2003, p. 85.

En dépit de ce poids social, les Suissesses peuvent suivre une formation artistique sans ennuis particuliers. Par la suite, en revanche, elles se heurtent à une terrible exclusion du milieu professionnel. Le champ artistique suisse est composé de deux sociétés : la Société suisse des Beaux-Arts (SSBA) et la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS). Soutenues financièrement par la Commission fédérale des Beaux-Arts, leur influence est prépondérante.¹³³ Fondée par des amateurs d'art, des collectionneurs et des directeurs de musées, la SSBA offre aux artistes un milieu propice pour développer des réseaux de relations, et ce à des fins professionnelles. Quant à la SPSAS, elle joue un rôle certain au niveau fédéral dans l'émergence et la promotion artistiques par la forte influence qu'elle détient, aussi financièrement, dans les décisions prises au sein de la Commission. De plus, son autorité lui permet de promouvoir ses membres lors d'expositions.¹³⁴ En tant qu'artiste suisse, être membre d'une de ces sociétés et surtout de la SPSAS est presque indispensable. Or, les femmes y sont exclues. L'invisibilité qu'elles subissent est un facteur péjoratif incommensurable rendant l'insertion féminine au sein des arts extrêmement difficile.

Les femmes artistes se doivent de trouver une solution et décident de fonder en 1902 et à Lausanne une société exclusivement féminine : la Société romande des femmes peintres et sculpteurs.¹³⁵ Le choix de la Romandie pour lancer ce premier mouvement n'est pas un hasard. C'est dans cette région que naît un élan associatif féminin sans précédent pour la Suisse, son caractère progressiste ne trouve pas de comparaison en Suisse alémanique.¹³⁶ En 1907, l'association comporte quatre sections, celles de Vaud, Genève, Neuchâtel et Berne et en 1928, la société prend définitivement le nom de Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD) avec l'adhésion des décoratrices.¹³⁷ Bien que sa position ne soit pas aussi forte que celle de la SPSAS, la SSFPSD est aussi une association professionnelle. Son but est de favoriser les intérêts artistiques des membres. La Société sollicite la Confédération afin d'obtenir divers soutiens et moyens de visibilité étatique et elle requiert l'accès tant aux bourses qu'aux expositions internationales pour leurs membres. Par ailleurs, des expositions, des concours et des ventes sont organisés par l'association, de cette manière les femmes artistes ont la possibilité de se créer un réseau.¹³⁸ C'est ainsi qu'en 1903 a lieu la première exposition à Lausanne et, sans surprise, les critiques – masculins – ne se privent pas de commenter les créatrices et leur art au travers de stéréotypes genrés.¹³⁹

¹³³ SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 145.

¹³⁴ Aussi le cas lorsqu'il s'agit d'expositions nationales ayant pour but de représenter un éventail de ce qui est produit en Suisse. (*Ibid.*, p. 146, 148.)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹³⁶ IMESCH, *art. cit.*, 2006, p. 363.

¹³⁷ SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 150.

¹³⁸ Informations tirées de diverses sources des archives de la Société suisse des femmes artistes en arts visuels (SSFA)

¹³⁹ SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 150, 163.

Instabilité de la visibilité de l'art féminin suisse

Le milieu artistique suisse du début du XX^e siècle est donc particulièrement paradoxal pour les femmes artistes. Celles-ci peuvent se former et participer dans une certaine mesure à la vie culturelle. À titre d'exemple, elles peuvent enseigner dans des institutions artistiques, telles que l'Académie des Beaux-Arts de Genève et l'École d'arts appliqués de Zürich. En revanche, l'accès aux sociétés artistiques les plus importantes du pays leur est interdit, comme si l'intention était de les empêcher d'évoluer en tant qu'artistes et, le cas échéant, d'être reconnues et d'atteindre une certaine renommée. Cette idée d'entraver la possibilité aux femmes de faire carrière n'est pas nouvelle ni spécifique à la Suisse, comme l'ont démontré Pollock et Parker.

Toutefois, malgré leur exclusion de la SPSAS, les femmes artistes peuvent participer aux grandes expositions helvétiques comme l'Exposition nationale. En 1890, sur 209 exposants, trente-trois sont des femmes, soit 16%.¹⁴⁰ De 1890 à 1928, entre la première exposition nationale à Berne et la première exposition suisse du travail féminin (SAFFA)¹⁴¹ (ill. 11), un cinquième et un huitième des exposant·e·s sont des femmes lors des diverses expositions importantes du pays. La présence féminine à ces événements indique la renommée et la bonne réputation que certaines ont acquises. Pourtant, durant les décennies suivantes, une diminution frappante s'observe ; à titre d'exemple, lors de l'exposition rétrospective *Peinture suisse depuis Hodler* de 1944, organisée au Kunstmuseum de Berne, seule trois femmes sont présentées. Cela s'aggrave davantage lors de l'Exposition nationale suisse des Beaux-Arts au Musée Rath de 1946 où aucune œuvre exhibée n'a été réalisée par une femme.¹⁴² Les raisons de cette forte baisse de femmes peintres présentées lors d'expositions sont principalement dues à un changement de mentalité à la suite de la Seconde Guerre mondiale.¹⁴³ La société occidentale est à nouveau plus conservatrice, ce qui a pour conséquence directe une marginalisation des femmes, et ce également dans les milieux artistiques.

L'isolement dans lequel se trouvent les femmes artistes à la suite des années 1920-1930 est aussi représentatif de la politique traditionaliste suisse. L'inclusion des femmes en politique est extrêmement tardive, rappelons que les Suissesses ont obtenu le droit de vote au niveau fédéral en 1971 seulement, et ce n'est qu'en 1972, sous la présidence de Wilfried Moser, que les femmes sont officiellement admises au sein de la SPSAS.¹⁴⁴ À l'instar de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, l'ouverture de la SPSAS aux femmes coïncide avec une perte d'influence et une forte diminution de ses membres.

¹⁴⁰ HUBER, *art. cit.*, 1986, p. 400. IMESCH, *art. cit.*, 2006, p. 366.

¹⁴¹ Acronyme de *Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit*

¹⁴² SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 151-152.

¹⁴³ IMESCH, *art. cit.*, 2006, p. 366.

¹⁴⁴ La séparation de la SPSAS et de la SSFPSD est justifiée, notamment, par la séparation des rôles sociaux basée sur l'hégémonie masculine. (SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 154.)

La représentation de la femme artiste suisse varie selon les époques, tantôt forte, tantôt faible. Cette instabilité de la visibilité est la conséquence de la position de la femme au sein de la société. Le monde artistique se calque sur celles-ci. Cette démarche cause du tort aux femmes, puisqu'à l'instar de la citoyenne, l'avancée et les progrès réalisés ne peuvent être garantis éternellement. Il s'agit de toujours se battre pour garder la place et les droits des femmes.

Quant à l'histoire de l'art suisse, à la manière de l'histoire de l'art globale, elle tend à effacer les carrières féminines du passé, une sorte de mécanisme de l'oubli. Lorsque certaines femmes artistes sont signalées, il est toujours question des mêmes femmes et du même discours, c'est-à-dire énoncer le caractère exceptionnel de ces femmes,¹⁴⁵ soit le même dispositif mis en place par Vasari au XVI^e siècle.

Actuellement, en Suisse comme ailleurs, les femmes artistes sont toujours considérablement sous-représentées. Durant la fin des années 1980 déjà, le mouvement *Guerrilla Girls*, fondé par des artistes et curatrices féministes américaines en 1985, investigate cette sous-représentation des femmes artistes et la surreprésentation des femmes, souvent nues, sur les toiles exposées dans les musées. Il réalise cette fameuse affiche (ill. 12) sur laquelle il est inscrit : « Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female. »¹⁴⁶ Plus récemment, en 2005, Griselda Pollock écrit un article dans *The Conversation* qu'elle intitule « The National Gallery is erasing women from the history of art ».¹⁴⁷ En 2014 est fondée l'association AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), leur mission est présentée ainsi : « La grande ambition scientifique d'AWARE est de réécrire l'histoire de l'art de manière paritaire. Il est grand temps de replacer les artistes femmes au même plan que leurs homologues masculins et de faire connaître leurs œuvres. »¹⁴⁸ La même année, le Louvre organise un cycle de conférences et colloques en son sein, intitulé « Artistes femmes au musée ? Regards actuels ».¹⁴⁹ En Suisse, ces mêmes questions pourraient être posées pour l'ensemble des musées des beaux-arts. En 2019, Didier Chammartin s'est interrogé sur la présence des femmes au musée d'art du Valais au travers d'un article.¹⁵⁰ Depuis longtemps déjà, la question de la visibilité des femmes artistes a été problématisée, de façon d'abord polémique. Parallèlement à cette présence dans les médias, le monde scientifique s'intéresse de plus en plus à cette problématique. Cette progression, bien que lente, est tout à fait encourageante.

¹⁴⁵ IMESCH, *art. cit.*, p. 362.

¹⁴⁶ Selon les statistiques du Metropolitan Museum of Art de New York en 1898 (informations tirées du site du mouvement, <https://www.guerrillagirls.com>, dernière consultation en mars 2021)

¹⁴⁷ POLLOCK, Griselda, « The National Gallery is erasing women from the history of art », *The Conversation*, 3 juin 2015.

¹⁴⁸ Page « A propos » du site internet de l'association : https://awarewomenartists.com/a_propos/ (dernière consultation en mars 2021)

¹⁴⁹ Page « colloques et conférences » du site internet du Louvre : <https://www.louvre.fr/cycles/artistes-femmes-au-musee-regards-actuels/presentation#tabs> (dernière consultation en mars 2021)

¹⁵⁰ CHAMMARTIN, Didier, « Où sont les femmes ? », *Le Nouvelliste culture*, Sion, mai 2019, p. 12-13.

Cette partie nous a finalement permis d'aborder de nombreuses thématiques concernant les femmes artistes. Cet aperçu révèle avant tout la détermination des femmes souhaitant devenir des professionnelles, car elles ont de tout temps été découragées d'entreprendre une telle carrière, et ce par divers moyens. Dans le cas de Burnat-Provins et des sœurs Gilliard, elles se sont toutes formées au tournant du XX^e siècle, une période plus propice que le siècle précédent durant lequel la classe bourgeoise dirigeante n'était que peu encline à associer la femme à un quelconque métier, moins encore à celui de l'artiste. Toutefois, les devoirs et rôles sociaux assignés aux femmes entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle étaient peu ou prou similaires. Ainsi, être une femme artiste à l'époque de ces trois femmes signifiait sortir des carcans de la société patriarcale. Si les trois créatrices ont eu accès à une excellente formation, la différence entre la Suisse et la France a néanmoins été soulevée et permet d'avancer que les sœurs Gilliard, plus jeunes et ayant été formées principalement à Genève, ont probablement dû faire face à moins de résistance que Burnat-Provins. Le paradoxe du monde artistique suisse a ensuite été exposé, à savoir l'accès facilité à une formation artistique tout en interdisant par la suite l'adhésion à la SPSAS pourtant essentielle au bon déroulement d'une carrière artistique en Suisse. D'origine française, Burnat-Provins ne pouvait pas devenir membre de ce genre d'association. Quant à Valentine Métein-Gilliard, elle s'investira activement au sein de la SSFPSD.

À la suite de ce premier chapitre contextuel, la partie suivante propose de revenir plus en détail sur la vie, la formation et, plus généralement, sur le parcours artistique des trois créatrices. En effet, chacune d'elles a eu un parcours de vie distinct – les séjours saviésans étant les seules étapes similaires, tout en n'étant pas simultanés. En quoi leur vie de femme a-t-elle impacté leur vie d'artiste ?

Chapitre II – Parcours artistiques de trois destins féminins

Marguerite Burnat-Provins : une Française talentueuse à la vie tumultueuse

Jeunesse parisienne

Marguerite Provins naît le 26 juin 1872 à Arras. Aînée d'une fratrie de huit enfants, elle grandit au sein d'une famille aisée et cultivée, sensible aux arts.¹⁵¹ Elle est placée dans un pensionnat arrageois et à dix-neuf ans, après s'être initiée à la peinture auprès d'une portraitiste¹⁵² formée à l'Académie Julian, la jeune femme va parfaire sa formation à Paris. Elle fréquente d'abord l'atelier de Benjamin-Constant (1845-1902), puis celui de Jean-Paul Laurens (1838-1921) – tous deux faisant partie de l'Académie Julian –, elle suit également des cours à l'Académie Colarossi (ill. 13). La possibilité qu'a Marguerite Provins de se former dans ces divers établissements révèle l'aisance financière et le soutien de sa famille. Outre l'excellente instruction à laquelle a droit la jeune femme, sa curiosité la pousse à compléter sa formation en étudiant l'antique au Louvre, elle suit aussi des cours d'histoire de l'art et d'anatomie. En outre, elle travaille avec le sculpteur animalier Emmanuel Frémiet (1824-1910).¹⁵³ Au début de ses années de formation, il lui est impossible d'accéder à la plus prestigieuse des institutions, l'Académie des Beaux-Arts, encore interdite aux femmes. En revanche, elle la fréquente dès 1896.¹⁵⁴

En plus d'être une excellente élève, la jeune artiste se fait rapidement remarquer pour sa beauté singulière. Dès lors, elle devient un des modèles de son maître Benjamin-Constant qui l'immortalise en réalisant divers portraits, dont le plus connu est *Les diamants noirs* (ill. 14), présenté au Salon des Champs Élysées de 1894.¹⁵⁵ Le peintre, son aîné de vingt-sept ans, semble être en adoration devant Marguerite Provins, une attitude qui s'explique probablement par l'affection amoureuse qu'il manifeste envers la jeune femme.¹⁵⁶ Au sein d'un milieu artistique parisien de la fin du XIX^e siècle caractérisé par une liberté des mœurs, ce type de relation ambiguë entre un maître et une élève est presque anodin.¹⁵⁷ Si Marguerite Provins rompt ses fiançailles avec Maurice Hanotte, étudiant en médecine douaisien, elle n'a néanmoins jamais eu une relation amoureuse avec Benjamin-Constant. Toutefois, la vie parisienne aux mœurs libérées menée par Marguerite Provins inquiète

¹⁵¹ Sa mère, Marie François Joseph Victoor, est flamande et ses ancêtres, les frères Victoor, étaient des élèves de Rembrandt. Son père, Arthur Provins, est un homme très cultivé. (DUBUIS, Catherine, RUEDIN, Pascal, *Marguerite Burnat-Provins : écrivaine et peintre, (1872-1952)*, Lausanne : Payot, 1994, p. 7.)

¹⁵² L'identité de l'artiste est inconnue.

¹⁵³ DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994, p. 8. MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 43. MURRAY-ROBERTSON, Anne, *Marguerite Burnat-Provins, oser la liberté*, Gollion : Infolio, 2020, p. 5.

¹⁵⁴ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 43.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 155. Elle est aussi le modèle d'une allégorie que l'artiste réalise pour le plafond de la salle des fêtes de l'Hôtel de ville de Paris.

¹⁵⁶ « Benjamin-Constant s'éprend de la jeune femme » (DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994, p. 8.) « Son [à Marguerite Burnat-Provins] regard envoûte Benjamin-Constant [...] sans doute amoureux d'elle. (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 152.)

¹⁵⁷ L'exemple le plus connu est celui d'Auguste Rodin (1840-1917) et de son élève Camille Claudel (1864-1943), camarade de Marguerite Provins à l'Académie Colarossi.

son père qui décide de la ramener à Arras un certain temps.¹⁵⁸ De retour à Paris, elle rencontre Adolphe Burnat (1872-1946), un Vaudois étudiant l'architecture à Paris. Les jeunes gens se marient en 1896 et emménagent à Vevey, dans la maison familiale des Burnat.¹⁵⁹

La découverte vitale de Savièse

Après une vie parisienne exaltante et effervescente, la petite ville lémanique de Vevey, très calme, afflige Marguerite Burnat-Provins.¹⁶⁰ Pour s'occuper, Burnat-Provins donne des cours d'art dans son atelier veveysan,¹⁶¹ mais aussi à l'École Vinet à Lausanne. En plus d'enseigner, elle écrit des articles de journaux pour la *Feuille d'avis de Vevey* et la *Gazette de Lausanne*. En 1898, Burnat-Provins rencontre Ernest Biéler, un événement qui marque un tournant. Ami de Burnat, Biéler deviendra ensuite un proche ami du couple. Il fait découvrir à la femme artiste le Valais et particulièrement Savièse où il passe ses étés depuis l'année de leur rencontre. Loin de sa belle-famille étouffante, elle vit ces moments en nature pleinement et sa créativité y est extrêmement stimulée. Sur invitation de Biéler, elle décide de séjourner de façon régulière à Savièse, elle y monte tous les étés, et ce pendant neuf années consécutives, soit de 1898 à 1907. Là-haut, la jeune femme loge seule chez Biéler, c'est-à-dire sans son époux. Une occasion propice tant pour les Saviésans que les Veveysans de médire sur les deux artistes, en particulier sur Marguerite Burnat-Provins. Si la question d'une relation intime entre les deux s'est effectivement posée, cette hypothèse doit toutefois être écartée.¹⁶² En effet, bien qu'il-elle-s soient d'intimes amis et que des passions communes les rapprochent, il est très peu probable que les deux peintres aient eu une quelconque liaison.¹⁶³ Ces rumeurs révèlent toutefois l'intérêt porté par les habitants, à savoir les rapports interindividuels et non artistiques des deux artistes.

¹⁵⁸ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 152.

¹⁵⁹ Souvent enfermée dans la maison familiale, Burnat-Provins doit supporter sa belle-famille fermée d'esprit, en particulier par les deux sœurs d'Adolphe – très envieuses – qui considèrent qu'une femme doit rester dans l'ombre. À l'inverse, le père Burnat apprécie Marguerite pour son talent. Par ailleurs, ce mal-être de Burnat-Provins est accru par un sentiment d'isolement et de solitude, elle ne voit en effet que peu son époux qui est un homme très occupé, travaillant, notamment, à la restauration du Château de Chillon et faisant partie de dix-huit sociétés de la région. Elle qualifie la villa de la Tour-de-Peilz dans laquelle le couple emménage en 1901 de *gayole*, un terme en patois artsien signifiant la cage. (MURRAY-ROBERTSON, *op. cit.*, 2019, p. 57, 85, 215.)

¹⁶⁰ Pour de plus amples informations concernant la vie veveysanne de Burnat-Provins, cf. MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 85-86, 323-324. DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994, p. 9.

¹⁶¹ Elle dispose en effet d'un atelier à domicile. (DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994, p. 9.)

¹⁶² Annelise Curchod l'affirme dans son mémoire, sans preuve. (CURCHOD, Annelise, *Ernest Biéler. Art Nouveau, Art d'ensemble*, Mémoire de licence dactylographié, Lausanne : Université, Faculté des Lettres, 1975.)

¹⁶³ D'autant plus que Biéler est un ami d'Adolphe Burnat et qu'il passe parfois des hivers dans la maison du couple à la Tour-de-Peilz. Chollet Bel Hadj écarte également cette idée. (CHOLLET BEL HADJ, *op. cit.*, 1999, p. 18.)

Face à la modernité : fondation de la Ligue pour la Beauté¹⁶⁴

Vivant en Suisse, Burnat-Provins développe une sensibilité à la conservation du paysage et au patrimoine.¹⁶⁵ D'ailleurs, elle se montre très attachée aux traditions, que ce soit en prônant l'artisanat ou en utilisant des techniques anciennes qui tendent à se perdre, comme la gravure sur bois (ill. 15, 15.1) ou encore en portant le costume traditionnel saviésan (ill. 16).¹⁶⁶ À l'instar de ses homologues de ladite École de Savièse, les œuvres de Burnat-Provins témoignent d'un milieu rural et traditionnel, exempté de traces modernes et industrielles. Comme le dit franchement Jérôme Meizoz, « Marguerite ne cache pas sa haine du progrès. »¹⁶⁷ Son attitude suit tout à fait la mouvance européenne, comme le rappelle Diana Le Dinh, plusieurs pays créent des mouvements de sauvegarde du patrimoine.¹⁶⁸ En 1905, Burnat-Provins lance un appel à la mobilisation pour la protection des paysages, en écrivant « Les Cancers » dans le journal la *Gazette de Lausanne*,¹⁶⁹ créant un véritable débat polémique. Tantôt critiquée, tantôt soutenue, Marguerite Burnat-Provins convainc un nombre impressionnant d'artistes, d'intellectuel·le·s, d'architectes, de politiques, etc.¹⁷⁰ Cet article controversé annonce le lancement durant la même année de la *Ligue pour la Beauté*, qui deviendra le *Heimatschutz*, le patrimoine suisse. Il s'agit avant tout d'un projet pédagogique dont « les théories du mouvement sont fondées principalement sur une vision qui, privilégiant la question esthétique, réunit en un système interdépendant art, morale et patrie. »¹⁷¹ À l'évidence, cette démarche rappelle le lien établi par la politique unitaire suisse entre patriotisme et art, c'est-à-dire la création d'un imaginaire collectif *suisse* par le biais de représentations tronquées.¹⁷² Après avoir fondé la *Ligue*, Burnat-Provins prendra finalement peu part au projet, car elle peine à se déplacer pour des raisons de santé et de finance.¹⁷³

¹⁶⁴ Pour de plus amples informations concernant la Ligue pour la Beauté, cf. LE DINH, Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté : esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1992.

¹⁶⁵ Cette sensibilité a probablement été augmentée lors de ses rapports avec Ernest Biéler, cofondateur et secrétaire de la Société des traditions valaisannes ainsi qu'au travers des activités d'Adolphe Burnat, c'est-à-dire la restauration de monuments historiques.

¹⁶⁶ Cf. *infra*, p. 35-38.

¹⁶⁷ MEIZOZ, Jérôme, « Esquisse d'une idéologie du rustique : entreprise poétique et emprise politique chez MBP », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 3, 1990, p. 40.

¹⁶⁸ LE DINH, Diana, « Marguerite Burnat-Provins et le Heimatschutz, ou comment changer le monde en beauté », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 14, 2005, p. 51.

¹⁶⁹ Cf. vol. 2, art. 54, p. 328-330. BURNAT-PROVINS, Marguerite, « Les Cancers », *Gazette de Lausanne*, 17 mars 1905, p. 1. BURNAT-PROVINS, Marguerite, « Appel », *Gazette de Lausanne*, 29 mars 1905, p. 1.

¹⁷⁰ MURRAY-ROBERTSON, *op. cit.*, 2020, p. 48. LE DINH, *op. cit.*, 1992, p. 39. « Plus de 200 journaux suisses, français, allemands, italiens et américains ont relevé la chose. » (Burnat-Provins, Marguerite, « Pour le bon sens », lettre ouverte à M. Paul Rochat, *Tribune de Lausanne*, 8 mai 1905.)

¹⁷¹ LE DINH, *op. cit.*, 1992, p. 49.

¹⁷² Cf. *supra*, p. 17-18.

¹⁷³ « J'ai bien reçu à St Moritz, un télégramme me conviant à aller à Zürich pour une réunion de la Ligue ! Hélas ! Je ne peux pas écrire au comité que l'état de mes finances ne me permet pas d'aller à Zurich. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 7 juill. 1908, Pontresina. Cf. vol. 2, lettre 3, p. 59-66.)

Paul de Kalbermatten : une rencontre aux conséquences dramatiques

Lors de l'été 1906, Marguerite Burnat-Provins rencontre Paul de Kalbermatten (1878-1967), un ingénieur d'une bonne famille sédunoise, et il·elle·s tombent amoureux·se. Cette liaison annonce son divorce avec Adolphe Burnat. Avec l'accord de ce dernier, elle garde son nom de femme mariée, à savoir « Burnat-Provins » comme nom d'artiste.¹⁷⁴ Par la suite, elle voyage à travers l'Europe et au début de l'année 1907, alors qu'elle souhaite à nouveau se rendre à Savièse, la créatrice comprend qu'elle a été répudiée de la commune.¹⁷⁵ Diverses raisons peuvent être énumérées, d'une part, l'artiste renvoie une image de femme libérée, désinvolte, voire subversive – notamment au travers de sa liaison amoureuse avec Paul – qui ne plaît guère aux Saviésans imprégnés d'un fort traditionalisme ; d'autre part, son statut de femme peintre est inadéquat, d'ailleurs elle est considérée comme une étrangère, à l'instar de l'ensemble des peintres de l'École de Savièse. Enfin, en 1906, elle publie *Le Chant du Verdier* dans lequel elle mentionne des Saviésans sans même changer leurs noms qui, par surcroît, sont imprimés à l'encre rouge. Comme le précise Chollet, il est possible que « les personnes nommées y virent une écriture diabolique. »¹⁷⁶

Burnat-Provins subit désormais un exil saviésan,¹⁷⁷ elle finit par quitter la Suisse, où elle ne reviendra qu'occasionnellement, et décide de suivre Paul de Kalbermatten lors de ses voyages professionnels. Cette vie presque nomade a un effet positif sur la créativité de l'artiste, mais elle ne concorde pas avec sa santé fragile. Son mauvais état de santé finira par l'empêcher d'accompagner celui qui deviendra son époux en 1910.¹⁷⁸ À la suite de la Première Guerre mondiale, elle décide de s'installer à Paris et lors d'un séjour au sud de la France en 1921, Burnat-Provins décide d'acheter une maison « Le Clos des Pins » à Saint-Jacques-de-Grasse, dans les Alpes-Maritimes. Le couple se retrouve au Clos dès la retraite de Paul en 1941. Marguerite Burnat-Provins passe les dernières années de sa vie au Clos les Pins où elle décède le 20 novembre 1952.

¹⁷⁴ Elle explique la raison de ce choix à Marie Bovet. Cf. *infra*, p. 45.

¹⁷⁵ Il semblerait qu'elle ne retournera plus jamais à Savièse. Toutefois, elle en garde un souvenir mélancolique, comme elle le mentionne parfois dans sa correspondance. « Je pleure des larmes de sang sur le Valais. – Une carte postale, envoyée par un ami m'a donné un spleen terrible. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 21 juill. 1908, Pontresina, Maison Ulrich Stiffler. Cf. *vol. 2*, lettre 4, p. 67-70.) « Irez-vous à Savièse cet automne ? Je pense toujours à ce coin. J'y vis et quand je veux écrire quelque chose, instinctivement, je m'y reporte. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 8 août 1911, Ibrahimieh, Egypte. Cf. *vol. 2*, lettre 5, p. 71-82.) et « Je n'ai pas autour de moi le paysage de Savièse pour me consoler... » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 12 mars 1913, Bayonne. Cf. *vol. 2*, lettre 6, p. 83-86.)

¹⁷⁶ CHOLLET BEL HADI, *op. cit.*, 1999, p. 18.

¹⁷⁷ Marguerite Burnat-Provins est répudiée de Savièse alors qu'Ernest Biéler est nommé bourgeois d'honneur de Savièse en 1934. (WYDER, Bernard, « Biéler cet oublié », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 11, 1976, p. 33.)

¹⁷⁸ Paul de Kalbermatten et Marguerite Burnat-Provins se marient civilement à Londres. La famille de Kalbermatten n'acceptera cette union entre leur fils et une femme divorcée que tardivement. (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 328.)

Artistiquement plurielle

L'art de Marguerite Burnat-Provins est avant tout caractérisé par la pluralité. En effet, elle s'avère être une excellente peintre, mais aussi une prodigieuse écrivaine, une décoratrice et productrice d'arts artisanaux ainsi qu'une affichiste. Si elle maintient une certaine tradition académique dans certaines de ses œuvres, elle se laisse néanmoins tenter par divers styles et techniques en vogue à diverses périodes de sa vie.

Au début de sa carrière, Burnat-Provins produit des œuvres rappelant sa formation d'académicienne. La palette est parfois sombre et les touches larges et épaisses, comme dans *La Femme à la Fontaine* (ill. 17). Ce qui frappe dans ce grand format, c'est l'eau claire qui contraste avec le reste de la toile, sombre. Elle peint aussi plusieurs autoportraits tels qu'*Autoportrait* (ill. 18) et *Autoportrait, le doigt sur la bouche* (ill. 18.1). Le doigt posé sur sa bouche rappelle le silence, cette expression est utilisée chez les symbolistes tels qu'Odilon Redon (1840-1916).¹⁷⁹ Ces deux œuvres traitent une bourgeoisie raffinée, élégante et cultivée.

Sa rencontre avec Biéler est primordiale, elle procure à Burnat-Provins un souffle créatif nouveau. Il va sans dire que sa période valaisanne, de 1898 à 1907, est la plus féconde. En effet, les étés passés à Savièse lui permettent de puiser son inspiration tant dans la nature régionale et alpine, à laquelle elle porte une importance notable, que dans l'iconographie populaire et rurale. La phase valaisanne de Burnat-Provins coïncide avec les années d'échanges artistiques avec Ernest Biéler. Les deux artistes développent leur art étroitement et s'influencent énormément.¹⁸⁰ Il·elle·s réalisent plusieurs portraits l'un de l'autre, comme *Portrait de Marguerite Burnat-Provins* (ill. 19) et *Portrait du peintre Ernest Bieler* (ill. 20), représentant le fruit de leur amitié. Évoluant durant neuf ans, la proximité artistique qui se crée entre les deux peintres est complexe et nuancée. Seuls quelques points seront soulevés ici. Premièrement, Burnat-Provins serait l'initiatrice des gravures sur bois réalisées par Biéler durant l'été 1901. Certes, la femme artiste n'a pas encore édité son ouvrage *Petits Tableaux Valaisans* illustré de nombreuses gravures,¹⁸¹ mais elle travaille déjà sur ce projet. Dès lors, il n'est pas impossible qu'elle ait incité Biéler à expérimenter cette technique qu'elle apprécie tant. Biéler réalise alors une série de gravures, dont *Le Mulet* (ill. 21) et *La Dzovenna* (ill. 21.1), des figures qui s'apparentent à *Marion* (ill. 22), gravée par Burnat-Provins. La jeune paysanne en costume est assise les jambes allongées, le paysage qui l'entoure est extrêmement épuré

¹⁷⁹ RUEDIN (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 144.

¹⁸⁰ Cette partie sur les liens artistiques entre les deux artistes est inspiré de l'article de Jérôme Croisier, « Marguerite Burnat-Provins et l'école de Savièse : la formation d'un langage », notamment la partie suivante : Ernest Biéler et Marguerite Burnat-Provins : une simple relation de maître à disciple ?, tiré de l'ouvrage de BIERI THOMSON, Helen, DUBUIS, Catherine (dir.), *Marguerite Burnat-Provins 1872-1952. De l'Art nouveau à l'art hallucinatoire*, cat. exp., Paris : Somogy Editions ; Gingins : Fondation Neumann, 2003, p. 33-49.

¹⁸¹ Cf. *infra*, p. 38.

avec deux seuls détails : une feuille de pissenlit et des fleurs blanches. Biéler peint aussi des paysannes, l'œuvre *Un Dimanche à Savièze* (ill. 23) se rattache également à *Marion*, en particulier la paysanne au premier plan à droite dont la posture rappelle la figure gravée par Burnat-Provins. Une autre gravure intéressante de Burnat-Provins est *Les Enfants* (ill. 24), elle offre une vision frontale de la figure et un arrière-plan en contre-plongée. Cette gestion spatiale et les toits des maisons rappellent *Les Tresseuses de paille* de Biéler (ill. 25). Le sol jonché de feuilles mortes orangées évoque quant à lui *La Ramasseuse de feuilles mortes* (ill. 26) de Biéler.¹⁸²

Ces exemples montrent combien les emprunts s'entremêlent chez ces deux artistes. Il·elle·s insèrent des éléments d'Art nouveau, notamment en utilisant un style linéaire et bidimensionnel, poussé à l'extrême dans les œuvres gravées mentionnées ci-dessus. Un autre élément d'influence est les fameuses têtes valaisannes de Biéler. Les œuvres de Burnat-Provins auraient été des sortes de prototypes pour ses œuvres. Un exemple assez frappant est le dessin de Burnat-Provins, *Saviésan au chapeau* (ill. 27), qu'elle dessine vers 1900 déjà et *François* (ill. 28), produit par Biéler près d'une décennie plus tard. Après neuf ans d'échanges artistiques prospères, le lien amical et artistique est rompu lorsque Marguerite Burnat-Provins quitte la Suisse.

La période valaisanne de la femme artiste est marquée par deux styles d'œuvres qu'elle réalise dans un premier temps en parallèle. Les premières sont plus traditionnelles et s'apparentent au mouvement du primitivisme rural, comme *Pendant le sermon. La Vieille Cloutière* (ill. 29) ou *Vieille au rouet* (ill. 30). Les secondes sont marquées par l'Art nouveau, présentant un style linéaire et bidimensionnel. C'est le cas de la plupart des gravures des *Petits Tableaux Valaisans*, par exemple *Le Ménage* (ill. 31). En outre, Burnat-Provins réalise des œuvres mélangeant les deux styles. Il s'agit d'un procédé tout à fait innovant, comme la *Vieille Saviésanne à la coiffe sur fond de lierre* (ill. 32) et la *Jeune Fille de Savièse* (ill. 33).¹⁸³

Artiste de son temps, le renouveau des arts décoratifs intéresse particulièrement la créatrice. D'ailleurs, elle vend principalement des objets décoratifs dans sa boutique veveysanne « La Cruche Verte » (ill. 34) inaugurée en 1903 qu'elle décrit à Gabriel Mourey comme suit :

« [...] je vous aurais parlé aussi d'un magasin artistique que j'ai établi à Vevey cet hiver, il s'appelle « à la Cruche Verte » on y vend des poteries, des bibelots, des broderies composées d'après mes

¹⁸² Dans ces deux dernières œuvres, une composition intéressante a été choisie par les artistes. Elle est impossible dans la réalité puisqu'au premier plan, la figure est présentée de face et que l'arrière-plan est en contre-plongée. Ce concept de composition est expliqué par Max Imdahl dans son texte sur *L'Iconique*. (IMDAHL, Max, « L'Iconique. Une science des images et de leur évidence », in : ALLOA, Emmanuel, *Penser l'image III. Comment lire les images*, Dijon : Les presses du réel, 2017, p. 160.)

¹⁸³ En ce qui concerne l'encadrement, l'artiste s'inspire peut-être de Gustav Klimt (1862-1918), notamment *Amour*, datée de 1895. (BIERI THOMSON, Helen, « Marguerite Burnat-Provins et les arts décoratifs », in : BIERI THOMSON, DUBUIS, (dir.), *op. cit.*, 2003, p. 72, note 6.)

dessins. J'ai déposé là une centaine de modèles et je continue à en fournir. Les Parisiens en séjour au bout du lac aiment le magasin et le fréquentent volontiers. »¹⁸⁴

Elle souhaite d'une part revaloriser les travaux de la femme au foyer, tout en ciblant une clientèle composée d'étrangers et d'autre part, sensibiliser le public romand aux arts appliqués.¹⁸⁵ Comme elle le mentionne, la créatrice réalise de très nombreux modèles pour des broderies qu'elle vend ensuite dans sa boutique. Marguerite Burnat-Provins est en accord avec le mouvement de renouveau européen de la broderie dont la volonté est de restaurer cet artisanat traditionnel, longtemps considéré comme un art d'amateur.¹⁸⁶ Le but de la femme artiste est de renouveler les arts décoratifs en proposant un choix inédit de motifs. Elle réalise en effet des planches décoratives souvent symétriques et y dessine diverses fleurs sauvages ou encore des cucurbitacées (ill. 35). Ses œuvres paraissent influencées par le japonisme. En effet, certains artistes de ce courant réalisent des plantes telles que les coloquintes,¹⁸⁷ comme Kitagawa Utamaro (1753-1806) dans son ouvrage *Ehon Mushi Erami* (ill. 36).

Elle réalise plusieurs œuvres d'un style Art nouveau, notamment la *Composition aux salamandres et aux perce-neige* (ill. 39) qui dénote par sa symétrie et sa bidimensionnalité. Une œuvre très décorative est *Profil à la coiffe (aquarelle décorative)* (ill. 40). Le contour du visage y est extrêmement marqué et l'arrière-plan rappelle le papier peint. Dans la même veine, l'étagère en bois de cerisier teinté et pyrogravé, *Jeune Femme de profil* (ill. 41). S'il s'agit de la première œuvre de mobilier signée par l'artiste, ce n'est néanmoins pas la seule qu'elle réalise, en effet avec Biéler et sa sœur Elisabeth, il-elles produisent une *Salle à manger rustique* (ill. 42), dont le mobilier a aujourd'hui disparu. Il est connu grâce à deux photographies provenant du *Journal officiel et illustré de l'exposition cantonale vaudoise*, qui se déroula à Vevey. Particulièrement apprécié, il remporte la médaille d'argent.¹⁸⁸

En parallèle, elle réalise des affiches publicitaires en 1905 pour l'Imprimerie Säuberlin & Pfeiffer (ill. 43), les Conserves et les Confitures de Saxon (ill. 44, 44.1) ainsi que l'affiche de la Fête des Vignerons (ill. 45).¹⁸⁹ L'ensemble de ses lithographies sont caractérisées par une composition équilibrée entre texte et image d'une part et une simplification des détails d'autre part. Si Burnat-Provins

¹⁸⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, Lettre de MBP à Gabriel Mourey, auteur d'une notice bibliographique dans la revue *Art et Décoration*, 14 juill. 1903, Savièse sur Sion, Valais. Cf. vol. 2, lettre 2, p. 54-58. Burnat-Provins ne précise pas qui réalise ses œuvres mais dans le cas de l'exposition de la *Salle à manger rustique* (1901) qu'elle produit avec Ernest Biéler, Elisabeth Biéler – céramiste et sœur d'Ernest – exécute le décor sur la base des dessins de Burnat-Provins. (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 43.)

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 318.

¹⁸⁶ BIERI THOMSON, *art. cit.*, 2003, p. 58.

¹⁸⁷ WICHMANN, Siegfried, « Représentations de plantes et d'animaux au Japon et dans l'art occidental, au XIXe et au XXe siècle », in : WICHMANN, Siegfried, *Japonisme*, Paris : Chêne : Hachette, 1982, p. 90.

¹⁸⁸ BIERI THOMSON, *art. cit.*, 2003, p. 73, note 9. Information tirée selon la biographie de Henri Martinville. Nous n'avons pas pu consulter cette biographie car elle est conservée dans une collection particulière.

¹⁸⁹ Dans le cas de la Fête des Vignerons, il est possible que Burnat-Provins ait été choisie par le bais de Gustave Doret (1866-1943), un ami de l'artiste, compositeur de la Fête de 1905 ou de son beau-père, Ernest Burnat (1833-1922) qui

est la lauréate du diplôme d'honneur pour les Arts graphiques avec l'affiche *Conserves Saxon*,¹⁹⁰ l'affiche de la Fête des Vignerons n'est en revanche pas aussi bien reçue. Considérée comme peu subtile entre autres en raison de la frontalité de la figure du vigneron, elle est jugée négativement.¹⁹¹

Tout en continuant à pratiquer son art pictural, elle porte un grand intérêt à la littérature, et ce depuis son enfance. En effet, son père dispose d'une remarquable bibliothèque dans laquelle Marguerite passe beaucoup de temps. Comme le mentionne Malo, « elle dévora la bibliothèque abondante et intelligemment choisie d'un père qui fut un homme supérieur, un esprit largement ouvert, un cerveau remarquablement organisé. Elle s'appuie sur cette culture. »¹⁹² Lors de ses séjours saviésans, elle décide de développer son art littéraire au sein duquel elle ne manque pas d'intégrer son art pictural. En 1903, elle produit une des œuvres majeures de sa carrière, les *Petits Tableaux Valaisans* (ill. 46), éditée chez Säuberlin & Pfeiffer à Vevey. L'ouvrage est composé de cinquante poèmes accompagnés de 113 gravures en couleurs sur bois de 252 tons différents. L'artiste s'inspire énormément de la nature qu'elle recrée en simplifiant ses traits, un procédé parfaitement moderne. Les *Petits Tableaux Valaisans* est une œuvre d'art totale, exceptionnelle, unique et d'une grande beauté ; elle sera acclamée à l'unanimité.¹⁹³ Notons à nouveau l'influence des estampes japonaises qui marque l'art français de cette période, notamment chez Henri Rivière (1884-1951).¹⁹⁴ Le renouveau de la gravure sur bois est aussi une réaction à l'avènement de la photographie et des autres techniques de cette époque industrielle, synonyme de progrès.¹⁹⁵

Cinq ans plus tard, elle écrit un recueil de poèmes dont l'objet est l'amour passionnel d'une femme pour un homme appelé Sylvius, qu'on pourrait rebaptiser Paul. *Le Livre pour toi*, dont la couverture est réalisée par la créatrice (ill. 47) et qui est publié chez Sansot à Paris en 1907, donne la parole à la femme, ce qui est précurseur, mais surprend et scandalise à son époque. À Paris, le succès est immédiat, mais l'artiste fait face à un rejet total de la part des critiques suisses.¹⁹⁶ Elle écrit de nombreux ouvrages dont certains – *Heures d'automne* (1904), *Chansons rustiques* (1905) – sont

participe à la mise en scène lors des deux éditions précédentes, 1865 et 1889. (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 61.)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹¹ Nous reviendrons sur cette affiche dans le quatrième chapitre, *cf. infra*, p. 110-111.

¹⁹² MALO, Henri, *Marguerite Burnat-Provins : biographie critique [...] suivie d'opinions et d'une bibliographie*, Paris : E. Sansot, 1920, p. 8.

¹⁹³ À titre d'exemple, *cf. bibliographie*. PERRET, Paul, « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *Feuille d'Avis de Vevey*, 10 juill. 1903, p. 4. G. M., « Bibliographie. Petits Tableaux Valaisans », *Art et Décoration : revue mensuelle d'art moderne*, Paris, juil.-déc. 1903, tome XIV, p. 8-11. N. N., « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *La Revue*, 1^{er} nov. 1903, p. 6.

¹⁹⁴ LE STUM, Philippe, « Une leçon japonaise : la gravure sur bois en couleurs en France, 1889-1939 », *Ebisu, Etudes japonaises*, 51, Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres, 2014, p. 255.

¹⁹⁵ O'CONNOR, Sophie, *Le temps en images : dans les gravures sur bois et les métaphores des « Petits tableaux valaisans » de Marguerite Burnat-Provins*, Saarbrücken : Presses académiques francophones, 2015, p. 17. BLACHON, Rémi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, Paris : Les Ed. de l'Amateur, 2001, p. 165, 178-184.

¹⁹⁶ Comme le précise Henri Malo, en parlant du *Livre pour toi* : « En Suisse, Marguerite Burnat-Provins était loin d'avoir une aussi bonne presse. Le journal le *Peuple Suisse* proclama avec terreur : “Le flot pornographique devient toujours plus menaçant.” » (MALO, *op. cit.*, 1920, p. 14.)

illustrés par ses soins. L'ornementation gravée des livres est composée de lettrines, de culs-de-lampe et d'illustrations hors-texte (ill. 46.1, 46.2). Burnat-Provins réalise parfois uniquement la couverture comme pour *Le Chant du verdier* (1906) et *Sous les noyers* (1907).¹⁹⁷ Cependant, aucun ne dépassera la beauté et l'harmonie des *Petits Tableaux Valaisans*, ni le scandale du *Livre pour toi*.

Le commencement de la Première Guerre mondiale suscite des visions chez l'artiste.¹⁹⁸ Ses dessins hallucinatoires – *Ma Ville* (ill. 48, 48.1) – marquent un tournant dans sa production artistique. Ses visions provoquent le besoin de produire un nombre impressionnant de dessins composés de plus de mille personnages.¹⁹⁹ Cette période hallucinatoire qui débute en 1914 ne prendra jamais fin. Cherchant des explications, Burnat-Provins s'adresse à des médecins afin qu'ils étudient son cas.²⁰⁰ D'ailleurs, Marguerite est approchée par Jean Dubuffet (1901-1985) qui s'intéresse à son art pour sa collection de l'Art Brut, le projet sera finalement amorcé par ce dernier.

Au début de sa carrière, Burnat-Provins participe à de nombreuses expositions tant en Suisse qu'à l'étranger. Ainsi, en 1898 elle expose à Paris, Mulhouse, Douai, Genève, Vevey – dans son atelier – et à la V^e Exposition nationale des beaux-arts à Bâle durant laquelle la Confédération lui achète *Composition aux salamandres et aux perce-neige* (ill. 39).²⁰¹ Elle participe également à l'Exposition Internationale de Paris en 1900, où elle expose trois œuvres : *Profil à la coiffe* (ill. 40) et de deux portraits de Valaisannes, *Valaisanne au chapeau* et *Valaisanne au bonnet*.²⁰² En 1901, elle prend part à deux expositions romandes : la XVII^e Exposition municipale des beaux-arts de Genève et la VII^e Exposition cantonale vaudoise où elle expose l'œuvre *Profil à la coiffe* (ill. 40), des études de Valaisannes ainsi qu'une *Salle à manger rustique* (ill. 42) en collaboration avec Ernest et Élisabeth Biéler. Durant les années suivantes, elle continue à exposer en Romandie. En 1904, elle est invitée à Anvers et à Düsseldorf pour l'exposition d'art international, au Städtischen Kunstpalast où elle

¹⁹⁷ Tous les livres cités sont écrits entre 1899 et 1907, les dates en parenthèses indique l'année de publication. La production de Burnat-Provins est vraiment abondante. Durant la suite de sa carrière d'écrivaine, elle écrit en moyenne un manuscrit par an.

¹⁹⁸ Habituellement, le tocsin de la mobilisation est considéré comme le déclenchement de *Ma Ville*. Si cette idée que l'alarme aurait perturbée physiquement Burnat-Provins et déclenché ses visions est largement reprise dans la littérature, elle semble toutefois être romancée. Notons que l'artiste raconte elle-même cette expérience ainsi.

¹⁹⁹ Les personnages sont nommés. Le nom est souvent suivi d'un adjectif, par exemple Frilute le peureux.

²⁰⁰ Il s'agit des médecins Eugène Osty (1874-1938), Georges de Morsier (1894-1982) et Henry Ey (1900-1977) (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 226.) Dans sa correspondance, elle cite les noms suivants : Dr. Therre (il la soigne à Vichy), Maeterlinek, Wells, Richet et Edouard Monod Herzen. Il ne s'agit pas uniquement de médecins mais également de personnes s'intéressant au phénomène. (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-3, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, 8 avr. 2016, Lettres de MBP à des destinataires inconnus, Lettre de MBP à un destinataire inconnu, 30 mai 1941, Clos des Pins, St Jacques de Grasse. Cf. vol. 2, lettre 7, p. 87-88.)

²⁰¹ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 323-324.

²⁰² MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 324. BIERI THOMSON, *art. cit.*, 2003, p. 52. Ces œuvres nous sont inconnues.

expose, entre autres, la broderie les *Mûres*.²⁰³ Elle a peut-être aussi exposé à Londres.²⁰⁴ Par la suite, elle expose encore en 1913 au Musée Rath à Genève lors d'une exposition d'affiches artistiques. Elle présente également ses dessins hallucinatoires lors de plusieurs expositions en 1932 à Paris, Genève et Lausanne. Sa dernière exposition a lieu à La Potinière où elle expose des aquarelles de *Ma Ville*.²⁰⁵ Il est significatif de souligner qu'en Suisse, elle n'exposera jamais lors des *Turnus*, probablement parce qu'elle n'est pas considérée comme une peintre suisse, quand bien même elle peint une région helvétique et qu'elle ait été suisse par alliance. Artiste de renom, Marguerite Burnat-Provins sera, en 1921, décorée du grade de chevalier de la Légion d'honneur pour les « services rendus à l'étranger par ses conférences et ses ouvrages littéraires ». ²⁰⁶ Notons toutefois que cette distinction ne prend pas note de son œuvre pictural.

Complexité du féminisme : volonté d'indépendance et d'autonomie financière face à l'image de la femme au foyer²⁰⁷

Marguerite Burnat-Provins s'adonne à toutes sortes d'activités publiques liées aux arts, participant à la vie publique de la région lémanique – un fait rare pour une femme. Elle tient fermement à sa liberté, et ce même lorsqu'elle est mariée à Adolphe Burnat. En effet, elle entreprend plusieurs voyages seule en Europe et séjourne régulièrement à Savièse sans son époux. D'ailleurs, elle fait publiquement part de l'importance qu'elle prête à l'indépendance en écrivant, en 1923, un plaidoyer en faveur du vote féminin en France.²⁰⁸ Ce besoin touche aussi ses finances comme le prouve son refus d'une quelconque aide financière de la part de Burnat lors de leur divorce.²⁰⁹

²⁰³ SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=4024360> (dernière consultation en mars 2021) DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994, p. 85.

²⁰⁴ « Si vous voudriez [*sic*] bien m'envoyer un jour une de vos peintures, je la montrerais au propriétaire d'une petite galerie [*sic*] à Londres, et je vous ferais savoir ce qu'il pense de la possibilité d'arranger une exposition ici. Il me semble que peut-être il serait mieux de ne pas rien faire avant que la guerre soit fini [*sic*], mais si je peux vous servir avant cela, je espère [*sic*] bien, que vous n'hésitez [*sic*] pas à m'écrire. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/c-2-2, versement 3 : correspondance collectivité, 3/11, Lettre d'Elisabeth Marbury (Miss Elisabeth Marbury Representing Dramatist and Sole Representative in Great Britain and her Colonies of the AMERICAN PLAY COMPANY, INC.) à MBP, 15 sept. 1916, Londres. Cf. vol. 2, lettre 8, p. 89.)

²⁰⁵ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 331.

²⁰⁶ PÉTERMANN, Stéphane, « Marguerite Burnat-Provins (1872-1952) », *Société de Littérature du Nord*, n° 71, 2019, p. 53.

²⁰⁷ Jérôme Meizoz a écrit un article court mais instructif sur la question de féminité et du féminisme chez Burnat-Provins. (MEIZOZ, Jérôme, « Marguerite Burnat-Provins. Une féminité à fleur de peau et un anti-féminisme foncier », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 10, 1990, p. 38-39.) Federica Martini traite également de cette question dans l'ouvrage qu'elle dirige avec Anne Jean-Richard Largey. (MARTINI, Federica, « Questions féministes », in : JEAN-RICHARD LARGEY, MARTINI (dir.), *op. cit.*, 2018, p. 138-140.)

²⁰⁸ BURNAT-PROVINS, Marguerite, « La Documentation vivante. Le vote des femmes, par Marguerite Burnat-Provins, « Renaissance », 20 janvier », *France et Monde*, Paris, 20 fév. 1923, p. 272.

²⁰⁹ Elle mentionne ce fait dans une lettre qu'elle écrit à Madeleine Mercanton : « Comme je suis tranquille et que je possède de mon mari, une attestation qu'il m'a laissée sans pension, j'arriverai à faire taire tout ce monde et la leçon profitera. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 8. Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 26 juill. 1909, Hôtel La Margna, St Moritz. Cf. vol. 2, lettre 9, p. 90-93.)

Si Burnat-Provins est fondamentalement une femme libre, elle n'est pour le moins pas une féministe. Désapprouvant franchement ce combat, elle le déclare en public lors d'une conférence en 1901 durant laquelle elle assigne la femme au rôle de femme de ménage.²¹⁰ En outre, cet antiféminisme apparaît de manière frappante dans sa correspondance, voici ce qu'elle écrit à son amie Marie Bovet : « Les femmes ne font absolument rien parce qu'elles ne veulent pas transpirer. Pour moi, je trouve cette vie de mollusque répugnante et je ne pourrais pas me résoudre à la mener étant en bonne santé. »²¹¹ L'opinion excessivement dure de Burnat-Provins à l'égard de la gent féminine témoigne de la distance qu'elle établit entre sa personne et les femmes en général. Cette vision ne se perçoit aucunement dans son œuvre. Elle réalise des toiles sur lesquelles elle se représente elle-même, de la manière dont elle le souhaite. Notons qu'elle peint rarement des femmes bourgeoises comme elle. En revanche, elle peint des paysannes, dans ce cas une distance est présente entre elles.

Quant à sa féminité, une question sensible se pose : la maternité. Marguerite Burnat-Provins ne sera en effet jamais mère dû à une opération gynécologique qu'elle subit à l'âge de dix-sept ans. Pour une femme de son époque, cela doit sans doute être un drame. De réelles tensions et dualités paraissent chez l'artiste, car elle soutient les rôles assignés à son genre, elle prône un modèle en accord avec la société de son époque, tout en refusant de se l'infliger. Burnat-Provins défie régulièrement les normes sociales en se libérant des codes moraux bourgeois et des rôles sociaux imposés aux femmes par la société patriarcale. Meizoz le résume ainsi : « En réalité, elle ne s'est battue que pour son amour, pour son bonheur, mais sans envisager jamais ce combat comme celui d'une femme soucieuse de modifier la hiérarchie traditionnelle des sexes. Son destin lui importe, non celui des femmes. »²¹²

Marguerite Burnat-Provins est certes une femme libre de ses choix, néanmoins son destin se fonde sur des figures masculines considérées comme des piliers. Il s'agit tout d'abord de son père, puis de ses maîtres académiciens, de Biéler et enfin, de son amant et futur second mari. Cet état complexe dans lequel se situe Burnat-Provins est difficile à cerner. Il est fréquent que certains auteurs de la presse se méprennent comme Jean Theytaz lorsqu'il écrit que Burnat-Provins est « une artiste qui a fait avancer le statut de la femme »²¹³ ou encore qu'elle « a ouvert des horizons nouveaux à la

²¹⁰ s.n., « Conférence de Mme Ad. Burnat », *Feuille d'Avis de Vevey*, 6 fév. 1901, p. 3. « La négligence chez une femme, c'est un fléau, le pire de tous. Comme artiste même, je place les qualités d'ordre, de propreté, d'économie au premier rang et je me dis chaque jour que si je n'avais pas reçu une éducation de femme de ménage je ne serais pas où j'en serais. [...] Une femme, à mon avis, doit savoir tout faire dans la maison et tirer parti de tout, ce n'est même pas du tout une raison parce qu'elle serait bien douée pour faire excuser ce qui lui manquerait de ce côté. Quand on veut, on a le temps. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 8. Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 9 sept. 1909, *Le Prese. Cf. vol. 2*, lettre 10, p. 94-97.)

²¹¹ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 1 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 13 janv. 1911, s.l. *Cf. vol. 2*, lettre 11, p. 98-105.

²¹² MEIZOZ, Jérôme, *art. cit.*, 1990.

²¹³ THEYTAZ, Jean-Marc, « Les dessins de Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 9 nov. 1993, p. 29.

femme valaisanne. Elle a brisé des schémas, introduit des nouvelles aspirations dans l'existence des femmes de chez nous. »²¹⁴ À notre avis, il est faux de portraiturer Marguerite Burnat-Provins de cette manière. Elle ne s'est en aucun cas intéressée au destin d'autres femmes et elle s'est même prononcée à l'encontre de leur liberté en estimant positivement les rôles assignés par la société patriarcale. Il est foncièrement faux de faire un tel portrait de Marguerite Burnat-Provins. En outre, il n'est pas pertinent de comparer la figure bourgeoise et artistique de Burnat-Provins aux Valaisannes issues de la société paysanne et souvent pauvres. Il est, à notre avis, peu probable que la femme artiste ait été considérée comme une sorte de modèle à suivre aux yeux des Valaisannes de son époque, au contraire.

Précarité, mauvaise santé et solitude : les trois tourments de Burnat-Provins

Burnat-Provins a grandi au sein d'une famille suffisamment aisée pour lui permettre de suivre les meilleures formations artistiques de France et elle continue à évoluer dans le même cercle social à la suite de son mariage avec Adolphe Burnat. Ses problèmes financiers apparaissent après son divorce. Son désir d'autonomie la pousse à refuser la pension de son ex-époux impactant drastiquement sa vie future. En effet, cette volonté d'indépendance financière va de pair avec la volonté de pouvoir subvenir à ses propres besoins ce qui n'est pas aisé à assumer pour une femme de cette époque, encore moins lorsqu'il s'agit de vivre de son art. Désormais, Marguerite Burnat-Provins vit épisodiquement dans une extrême pauvreté.²¹⁵ Cette précarité est également une conséquence de sa solitude, mais aussi de ses problèmes de santé. Ses problèmes financiers n'impactent pas sa pratique artistique. Au contraire, elle perd énormément d'argent en investissant dans du matériel.

La santé de Marguerite marque considérablement sa vie, dès sa jeunesse elle est fragile physiquement. Très souvent malade, dont de la variole et du typhus, elle subira huit opérations durant sa vie.²¹⁶ Son état de santé dépend fortement du climat dans lequel elle vit, préférant un temps chaud

²¹⁴ THEYTAZ, Jean-Marc, « Les dessins de Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 9 nov. 1993, p. 29.

²¹⁵ C'est notamment le cas en 1908, comme le montre cet extrait : « Je voulais vous faire une demande que j'ai oubliée dans ma dernière lettre. Si vous avez une robe ou une blouse dont vous vouliez vous débarrasser, pensez à moi, ceci dit sans préjudice pour une personne plus intéressante que vous aimeriez obliger. Je suis arrivée au bourg des vêtements que je dois porter toujours, et comme je coupe les tailles et les jupes que je porte très-courtes, je peux [mot illisible] même des plus endommagées. Ne trouvez-vous pas que la pauvreté est une chose admirable ? J'aurais un plaisir à mettre une chose que vous ne mettez plus [...] » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, Lettre de MBP à Marie Bovet, 28 oct. 1908, Pontresina. Cf. vol. 2, lettre 12, p. 106-109.)

²¹⁶ Propos de Marguerite Burnat-Provins dans une lettre datée du 19 mars 1939, à l'intention de M. de Morsier : « Je vis par la volonté de fer, toujours malade et ne croyant pas à la maladie, mais à des réactions qui viennent du moral. J'ai subi huit opérations chirurgicales en trois fois : dix-sept ans, trente-sept ans, cinquante-deux ans, dont l'ablation de trois fibromes. Je me suis arrachée un rein dans une chute, cassé le bras gauche. J'ai fait plus de quatre-vingts maladies : typhus, coliques hépatiques, néphrétiques, myocardite, entérocologie, variole (et je ne suis pas marquée...), deux empoisonnements graves, dont un par la morphine, phlébite, varices, hypertrophie du cœur, toutes les manifestations arthritiques, lombosciatique double, blépharite, urticaire très violente, etc., et un tas de choses que je n'ai pas comprises. » (MORSIER, Georges de, *Art et hallucination : Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel : Ed. de la Baconnière, 1969, p. 17.)

et sec, comme en Valais, où elle se porte à merveille. En mai 1914, elle écrit à Louis Dumont : « Ma Douleur et moi, nous vivons trop étroitement unies et nous avons décidé de marcher sans autre jusqu'au bout. »²¹⁷ Cet extrait est tout à fait parlant quant au poids de sa santé sur son quotidien. L'état physique chancelant de Burnat-Provins la restreint dans ses déplacements – tant pour accompagner son mari que pour faire affaire, notamment concernant l'édition de ses manuscrits –, mais aussi dans sa capacité à produire devant parfois être alitée. Pour gagner en visibilité, elle devrait se rendre régulièrement à Paris pour avoir des contacts directs avec les éditeurs. Or, cela lui coûte cher, mais aussi en ce qui concerne sa santé. Très tôt, Burnat-Provins exprime son impossibilité de déménager sur Paris.²¹⁸ Plus elle vieillit, moins elle est en mesure de se déplacer. En 1938, voici ce qu'elle écrit à propos de sa santé : « [...] c'est une raison majeure qui me tient loin de Paris, m'empêche de faire aucune démarche personnelle et m'accule à la nécessité de dévoiler le côté si pénible de ma vie à quelques amis. »²¹⁹ Malgré son excellent réseau, une telle exclusion de la vie mondaine parisienne ne peut être bénéfique. Elle est donc parfois conviée à des événements auxquels elle ne se rend pas, comme la soirée du Cahier de France. Jean Mérou, directeur-administrateur pour la revue *Les nouvelles expositions*, écrit :

« Je tiens à vous apporter une nouvelle fois, sous la fraîche impression de la très belle soirée du Cahier de France que j'ai organisée en votre honneur et qui a été un véritable triomphe. Gisèle Vallerey et Danielle Hemmert ont présenté tour à tour l'artiste et le poète. Quel dommage que vous n'étiez pas parmi nous ! Des excellents artistes ont interprété admirablement vos œuvres. Nos pensées allaient cependant vers vous imperturbablement. »²²⁰

Certes, Burnat-Provins n'apprécie pas les mondanités mais ne pas assister à une soirée en son honneur serait un manque de politesse immense, si cela n'était pas dû à sa santé. De plus, le fait qu'elle soit toujours absente sur la scène artistique parisienne, même lorsque sa présence est requise, lui fait terriblement défaut. L'effet négatif à long terme est d'être oubliée. Cette réclusion du monde

²¹⁷ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 5. Lettre de MBP à Louis Dumont, 27 mars 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 13, p. 110-113.

²¹⁸ « la Ville que j'ai connue plus agréable à habiter. Pour moi, il n'y a de vrai que la montagne. Un bon coin au soleil voilà pour quoi [*sic*] je donnerais Paris et tout ce qu'il contient ! J'ai pris la capitale en horreur, depuis longtemps déjà. Peut-être en serais-je délivrée enfin dans une dizaine de jours [...] » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P34-B-2-1, versement 2 : correspondance, 8. Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton (1909-1950), Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 4 mars 1909, Paris. Cf. vol. 2, lettre 14, p. 114-117.) et « on veut que j'habite Paris, c'est la chanson des éditeurs, des critiques et de mes frères aussi. Je ne peux pas – L'essence de mon œuvre est ailleurs, Paris m'étouffe, je ne l'aime plus. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 15 mai 1908, Paris, chez A. Provins. Cf. vol. 2, lettre 15, p. 118-121.)

²¹⁹ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 7. Lettre de MBP à Louis Dumont, 22 juin [1914], Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 16, p. 122-129.

²²⁰ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/C-2-2, versement 3 : correspondance collectivité, 2/12, Lettre de la revue *Les Nouvelles des Expositions* à MBP, 25 mars 1938, Paris, signataire : Jean Mérou (directeur-administrateur). Cf. vol. 2, lettre 18, p. 134-135. « Deux très remarquables causeries de Danielle Hemmert et Gisèle Vallerey ont eu lieu le 22 mars, aux Cahiers de France, sur Marguerite Burnat-Provins, Poète et Peintre. » (Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5441/4/6, article de presse, s.n., « Echos », *Le Parthénon*, 20 avr. 1938. Cf. vol. 2, source 1, p. 358.)

artistique est plus générale, au fil du temps Marguerite Burnat-Provins ne voit presque plus personne.²²¹ Bien qu'à moitié forcée, cette grande solitude est accompagnée d'une tranquillité tant recherchée et souhaitée par la créatrice.

« Autoperception » : comment Burnat-Provins s'appréhende-t-elle en tant qu'artiste ?

Un dernier point qu'il est envisageable d'évoquer chez Marguerite Burnat-Provins est celui de l'autoperception. Grâce à une correspondance abondante, il est possible de dresser un portrait de la femme artiste qu'elle s'imagine être.²²² Premièrement, quel est le statut auquel elle aspire ? Trois extraits permettent d'y répondre. Dans une lettre qu'elle écrit à son amie Marie Bovet, elle déclare : « Après la lettre de Mme de S. je lui ai écrit, il y a une quinzaine, avec la franchise dont je ne sais me départir, et depuis, je suis sans nouvelles. – Elle s'est placée à un point de vue « femme » - moi je fais passer l'artiste avant tout, je ne peux pas admettre les demi-mesures. »²²³ Ainsi, elle se perçoit avant tout comme une créatrice sans prendre en considération son genre. Pour elle, le fait d'être une femme intervient au second plan. Cette déclaration est très forte, cela montre une certaine estime qu'elle a d'elle-même. Puis, dans une lettre qu'elle adresse à Louis Dumont, elle se présente comme suit et le peu d'égard qu'elle porte au genre, *a contrario* de la société dans laquelle elle évolue :

« [...] mon véritable « métier » est la peinture. Je me suis, outre la peinture à l'huile et le portrait beaucoup occupée d'art décoratif, bois, broderies, fer forgé, cuir, etc. et ai exposé à Paris, Bâle, Mulhouse, Düsseldorf, Vevey, etc, etc. J'ai écrit, comme j'ai dessiné, depuis mes premières années [...] »²²⁴

L'utilisation du mot *métier* est révélatrice, elle signifie que Burnat-Provins se voit comme une artiste professionnelle. D'ailleurs, le terme évoque aussi l'artisanat et les arts décoratifs. En revanche, l'utilisation des guillemets est surprenante, il est difficile de savoir ce qu'elle sous-entendait en les mettant. Plusieurs hypothèses peuvent être émises, peut-être estime-t-elle que faire de l'art ne peut être considéré comme n'importe quel métier. Du reste, elle ne le fait pas pour de l'argent. Il est aussi possible qu'elle l'inscrive ainsi, car elle ne peut en vivre que difficile, qu'il s'agit plus d'une bataille que d'un métier. Éventuellement, elle s'est rendu compte que les gens avec qui elle a affaire ne la considèrent pas toujours comme une professionnelle. Elle ajoute une note : « Peintre et décorateur [...] Fondatrice en Suisse de la Ligue pour la Beauté et la Protection de la Suisse pittoresque

²²¹ Notons que la solitude est quelque chose que Marguerite expérimente toute sa vie. Elle la mentionne régulièrement dans sa correspondance. En 1909 déjà : « J'ai vu du soleil, des lilas fleuris des figuiers ; des figures pittoresques et des choses que j'aime mais je me suis seule, seule, seule. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), 1. 1909-1910, Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 29 avr. 1909, Grand Hôtel Tirano. Cf. vol. 2, lettre 19, p. 136-139.)

²²² Ceci n'est malheureusement pas le cas pour les sœurs Gilliard.

²²³ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 15 mai 1908, Paris, chez A. Provins. Cf. vol. 2, lettre 15, p. 118-121.

²²⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 1. Lettre de MBP à Louis Dumont, 12 oct. 1907, Bozel, Savoie. Cf. vol. 2, lettre 20, p. 140-143.

[...] Et quand vous parlerez de moi, à côté de celles qui brillent et qu'on entoure, vous parlerez d'une femme qui va le matin, en sabots, tirer l'eau à la fontaine. »²²⁵ Elle s'y présente comme *peintre et décorateur*, ce qui est notable. La fin de l'extrait est intéressante, car elle a une vision précise de la manière dont elle veut être présentée par autrui. Elle précise qu'elle ne veut pas être présentée comme les autres femmes, *celles qui brillent et qu'on entoure*. Au contraire, elle veut être présentée comme une paysanne, *en sabots*, qui s'adonne à des activités d'autrefois comme *tirer l'eau à la fontaine*. À savoir, une paysanne hors du temps, une figure exotique.²²⁶

Ensuite, comment se perçoit-elle face au public ? Qu'en est-il du rapport à son art ? Comment l'estime-t-elle ? Durant ses premières années de carrière, l'artiste est consciente de sa visibilité auprès du public, comme le prouve cet extrait de 1908 dans lequel elle explique pourquoi elle a gardé son ancien nom à la suite de son divorce :

« Ne vous étonnez pas que je garde mon double nom. D'abord Mr. B. m'en a prisée, depuis longtemps. Ensuite un écrivain ne peut, sans grand préjudice pour sa carrière, changer tout-à-coups sa signature. Tout ce qui a été fait précédemment, auprès du public, de la critique, des auteurs serait perdu. Il faudrait des années pour réparer ce dommage et remettre les choses au point. [...] Il y a déjà tant de complications dans ma carrière pour une femme, qu'il faut éviter tout ce qui peut l'entraver encore. »²²⁷

Ce n'est pas anodin qu'Adolphe Burnat souhaite qu'elle garde son nom, difficile toutefois d'en connaître la raison. En revanche, pour Marguerite Burnat-Provins cela est très clair, elle cherche à tout prix à rester visible auprès du public, elle le fait activement au travers de ce choix mûrement réfléchi. De plus, elle connaît les lourdes implications qu'a son sexe dans le milieu artistique, sans pour autant les citer.

Outre la visibilité, Marguerite Burnat-Provins est aussi consciente de la valeur artistique de son œuvre, notamment lorsqu'elle écrit : « Je voudrais sauver une œuvre de très grande importance, au sujet de laquelle j'ai entendu émettre un avis identique par les spectateurs les plus divers : c'est unique au monde. J'en ai conscience. »²²⁸ Dans cet extrait, il est question des personnages de *Ma Ville*, elle montre qu'elle a une image positive d'elle-même en tant qu'artiste. Elle sait ce que son art vaut, il vaut de l'or.

²²⁵ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 1. Lettre de MBP à Louis Dumont, 12 oct. 1907, Bozel, Savoie. Cf. vol. 2, lettre 20, p. 140-143.

²²⁶ Si elle porte le costume traditionnel saviésan, elle ne se peint jamais en paysanne mais en femme bourgeoise, cf. vol. 2, ill. 16, 18 et 19.

²²⁷ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de Marguerite Burnat-Provins à Marie Bovet, 22 mai 1908, Paris, chez A. Provins. Cf. vol. 2, lettre 17, p. 130-133.

²²⁸ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-3, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, 8 avr. 2016, Lettres de MBP à des destinataires inconnus, Lettre de MBP à un destinataire inconnu, 10 juin 1941, Clos des Pins, St Jacques de Grasse. Cf. vol. 2, lettre 21, p. 144-145.

Burnat-Provins a une certaine approche de l'art. En effet, elle prétend ne pas produire pour les autres, mais pour elle-même.²²⁹ Elle travaille : « d'abord pour le plaisir de travailler [...] »²³⁰ Elle déclare aussi : « J'ai aimé passionnément l'art et la vie, j'ai écouté ce qui chantait en moi, dans un mérite spécial, [...] »²³¹ Elle souhaite proposer une vision idéaliste de l'artiste en présentant l'art comme une passion, une passion ancrée en elle, essentielle. Cette vision est à nuancer d'autant plus qu'elle n'a plus du tout le même rapport à son art lorsqu'elle se trouve dans des situations de nécessité extrême, elle travaille alors pour de l'argent.²³² Finalement, elle crée par besoin, en particulier les visions de *Ma Ville*.

Un autre élément concernant la manière dont elle se perçoit est l'incompréhension. Elle se sent régulièrement incomprise. Comme dans cet extrait : « Quand je vois certaines manifestations de l'art moderne, étoffes, papiers peints, fantaisies de toutes sortes, je sens très bien avec quelle facilité je ferais tout cela en exécutant tant d'idées qui se pressent dans ma tête. Et quand je fais une démarche, elle n'aboutit jamais qu'à un : non. »²³³ Il est évident que Burnat-Provins est frustrée et agacée de ne pas être comprise et crue. Elle doit forcément ressentir une certaine injustice. Un second exemple est le suivant : « Vous me parlez de conférences, j'en ai fait à sept reprises, à Vevey, Lausanne, Genève. J'ai été très écoutée, pas comprise. On sent bien ce qui se passe dans un auditoire. »²³⁴ Elle est donc consciente que les spectateur·rice·s ne la considèrent pas comme elle le souhaiterait.

Le dernier aspect traité dans cette partie est la perception de Marguerite Burnat-Provins sur les femmes artistes. Voici ce qu'elle déclare : « Si une femme est écrivain, musicienne, sculpteur, c'est

²²⁹ « J'ai composé ces chapitres pour moi-même, sans aucune idée de publication. Mais, l'envie de les illustrer étant survenue, j'ai dû en passer par une édition, mes moyens ne me permettant pas de m'offrir l'exemplaire unique qui eût coûté trois ou quatre mille francs. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 1. Lettre de MBP à Gabriel Mourey, auteur d'une notice bibliographique dans la revue *Art et Décoration*, 14 juill. 1903, Savièse sur Sion, Valais. Cf. vol. 2, lettre 2, p. 54-58.) D'ailleurs, cette idée de peindre pour elle-même est aussi décrite chez Berthe Morisot. Alexandre, qui écrit pour *Le Figaro*, déclare dans un article nécrologique daté du 6 mars 1896 que Morisot « ne travail[ait] que pour soi et ceux à qui on se sent digne de plaire, sans souci de la mode, sans désir de célébrité ou même de notoriété ». Selon Jovic, cela « sous-entend que le statut d'amateur lui convenait puisqu'elle ne cherche ni notoriété ni, par extension, de rémunération puisque l'un entraîne l'autre. » (Jovic, *op. cit.*, p. 57.) Le cas de Burnat-Provins est toutefois différent puisque c'est elle qui l'écrit.

²³⁰ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 2. Lettre de Marguerite Burnat-Provins à Gabriel Mourey, auteur d'une notice bibliographique dans la revue *Art et Décoration*, 27 avr. 1909, La Gayole. Cf. vol. 2, lettre 22, p. 146-153.)

²³¹ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), 1. 1911-1950, Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 17 avr. 1912, s.l. Cf. vol. 2, lettre 23, p. 154-157.

²³² Cf. *infra*, p. 72.

²³³ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, 2. Lettre de MBP à Louis Dumont, 14 mai 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 24, p. 158-161. « La Chanson, Le Féminisme, L'art et les artistes, De l'adaptation de la construction au paysage, Pour la Beauté, La Musique au XVII, etc. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettre de MBP à Louis Dumont, 31 mars 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 25, p. 162-171.)

²³⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 1. Lettre de MBP à Gabriel Mourey, auteur d'une notice bibliographique dans la revue *Art et Décoration*, 27 avr. 1909, La Gayole. Cf. vol. 2, lettre 22, p. 146-153.

un accident qui lui arrive. Aucun don, aucun talent, n'excuse le défaut de la qualité première, être une femme de ménage. »²³⁵ Cet extrait est terriblement frappant, car il prouve combien Burnat-Provins a une faible estime des femmes artistes. Paradoxale et complexe, la citation semble montrer que Marguerite Burnat-Provins ne se considère pas comme les autres. Elle est artiste avant d'être femme.²³⁶ Or, Burnat-Provins est une femme mariée qui, lorsqu'elle habite au Clos les Pins notamment, ne peut se permettre d'avoir une femme de ménage, c'est donc elle qui doit accomplir les tâches ménagères.

À propos de la littérature à propos de Marguerite Burnat-Provins, elle est considérable, surtout lorsqu'on la compare à celle des deux autres femmes peintres. Le premier texte biographique qui lui est consacré date de 1920, écrit par Henri Malo (1868-1948). La dernière monographie, très complète, a été dirigée par Anne Murray-Robertson et publiée en 2019, suivie d'un petit ouvrage de moins de cent pages également écrit par Murray-Robertson, publié l'année suivante. Signalons encore l'ouvrage *Pour elle – Marguerite Burnat-Provins*, édité par Federica Martini et Anne Jean-Richard Largey en 2018, à l'occasion des vingt-cinq ans de l'OCEF (Office cantonal de l'égalité et de la famille) et de l'exposition sur l'artiste au Manoir de la ville de Martigny. Ces publications prouvent l'intérêt significatif porté à son égard, néanmoins celui-ci n'a pas toujours été constant ni positif.

Certains éléments sont récurrents, il est souvent rappelé – déjà chez Malo – que l'artiste produit tant des œuvres picturales que littéraires, et qu'elle les associe harmonieusement, comme dans les *Petits Tableaux Valaisans*, cette double-casquette est essentielle. Les controverses qui entourent sa vie sont aussi un sujet très prisé. Marguerite Burnat-Provins est la figure parfaite de la femme artiste, exceptionnelle, non conventionnelle. Elle est victime de ce qui se produit très régulièrement pour les artistes femmes en histoire de l'art, dans la mesure où elle est mentionnée et étudiée, mais encore dans l'idée préconçue que cela est extraordinaire. Liées à l'originalité de l'artiste, ses hallucinations sont aussi fréquemment mentionnées, cela est notamment dû au fait que diverses théories sur l'art dit psychopathologique fleurissent depuis les années 1950-1960. Bien que Marguerite ait été une femme singulière, l'excentricité dont elle fait preuve selon la littérature semble parfois exagérée, toutefois il s'avère que Marguerite elle-même joue de cela, en cristallisant un personnage.

²³⁵ Gossez relate. (GOSSEZ, A.-M., « Marguerite Burnat-Provins », *L'Archer*, Toulouse, n° 11, nov. 1931, p. 370.)

²³⁶ Cf. *supra*, p. 44.

Marguerite Vallet-Gilliard : talent précoce, mort précoce...

Marguerite Gilliard naît le 1^{er} janvier 1888 à Genève.²³⁷ Peu d'informations sont connues de sa jeunesse. Elle débute sa formation artistique auprès de Mademoiselle Goblot et Monsieur Reiser, ainsi que de Madame Sarkissov.²³⁸ Elle fréquente ensuite l'Académie des Beaux-Arts de Genève où elle suit les cours de Léon Gaud (1844-1908), peintre et successeur de Barthélemy Menn (1815-1893) à l'École des beaux-arts de Genève.²³⁹ Son père Eugène Gilliard est peintre et enseignant, il est fort probable qu'il ait enseigné les arts à ses deux filles, Marguerite et Valentine. Ayant obtenu une excellente formation à Genève, Marguerite Gilliard séjourne à Paris en 1904-1905, elle est accueillie chez des membres de sa famille. La jeune femme profite, presque quotidiennement, de visiter de nombreux musées d'art et d'en étudier les œuvres.²⁴⁰ Par la suite, elle recherche un atelier au sein duquel elle pourrait continuer sa formation artistique. Notons qu'elle n'évoque ni l'Académie des Beaux-Arts ni les Académies Julian et Colarossi comme potentiels lieux de formation. Ses recherches la mènent à l'atelier Simon et Blanche,²⁴¹ elle s'y présente sous l'accord paternel.²⁴² Si nous ignorons combien de temps elle séjourne à Paris, nous savons néanmoins qu'elle accompagne son père et sa sœur à Savièse en 1909. Elle déménage à plusieurs reprises avec son époux Edouard Vallet. Le couple s'installe définitivement à Vercorin où Vallet-Gilliard donnera naissance à deux filles. Affaiblie à la suite de sa seconde grossesse, elle est hospitalisée dans une clinique neuchâtoise où elle décédera d'une fièvre puerpérale.²⁴³ Marguerite Vallet-Gilliard s'éteint à tout juste trente ans, le 10 juin 1918.

Talent prématuré, visibilité précoce

Marguerite Gilliard s'avère être une excellente élève. Très douée, ses excellentes aptitudes sont remarquées par ses professeurs parisiens, Messieurs Simon et Blanche. En février 1905, dans un brouillon d'une lettre adressée à son père, elle déclare :

« Il [M. Simon] m'a fait beaucoup de compliments, a trouvé très bon, enfin quoi – j'ai eu du succès, cela l'intéressait grandement, faisait vraiment des exclamations devant certains tableaux en disant Oh ! mais c'est incroyable de vérité en parlant du tableau du soleil c'est tous [*sic*] sont étonnant de

²³⁷ Certaines sources, dont l'article nécrologique de John Pisteur (PISTEUR, John, « Marguerite Vallet-Gilliard (1889-1918) », *Pages d'Art : revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, Sonor, avr. 1919, p. 99-120. Cf. vol. 2, art. 5, p. 262-263.), proposent 1889 comme année de naissance.

²³⁸ Aucune information n'a été trouvée concernant ces trois personnes.

²³⁹ Cf. vol. 2, art.5, p. 262-263 + art. 44, p. 319. PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 99. + s.n., « Genève. Marguerite Vallet-Gilliard », *Le Confédéré*, Martigny, 19 juin 1918, p. 3.

²⁴⁰ Gilliard mentionne le Salon d'Automne, le Louvre et le Petit Palais. (Genève, Fonds privé de Madame de Agostini, 6 carnets, s.d.)

²⁴¹ Il s'agit des peintres Jacques-Emile Blanche (1861-1942) et Lucien Simon (1861-1945).

²⁴² À titre anecdotique, Marguerite Gilliard converse avec « Mlle Stettler » en allant à l'Académie Simon et Blanche afin d'obtenir des informations. Elle précise que Stettler vient de Berne. Il s'agit sans doute de Martha Stettler (1870-1945) qui travaille, semble-t-il, comme assistante à l'Académie. Gilliard la mentionne à plusieurs reprises.

²⁴³ WYDER, ROUILLER, *op. cit.*, 2006, p. 74.

vérité, ils sont tout ce qu'il y a de plus juste, [...] il disait tout le temps, vous avez un œil très juste [...] très bien compris, très juste »²⁴⁴

Cet extrait révèle la réussite de Marguerite Gilliard à Paris, un succès qu'elle partage avec son père par le biais de cette lettre. Les commentaires de son professeur sont gratifiants et la jeune femme paraît s'épanouir artistiquement au sein de ce milieu. Cela se perçoit également dans les notes qu'elle écrit dans ses carnets, dans lesquels elle se livre, elle écrit : « Je ne sais pas si je deviens un peu artiste, mais il me semble que je deviens sensible devant la nature et dehors. »²⁴⁵ Son talent est confirmé lors de ce séjour parisien, puisqu'elle expose au Salon d'Automne, une belle réussite pour cette jeune artiste de seize/dix-sept ans, qui devient la plus jeune sociétaire du Salon. Elle écrit à son père : « il [M. Simon] me demanda avez-vous exposés aux indépendants, me demande cela au début et a [*sic*] la fin me répéta encore il vous faut exposer aux indépendant [*sic*], je lui demandai pour me conseillez, il me répondit certainement et vous auriez beaucoup de succès. »²⁴⁶ Ainsi, elle est également reçue aux Indépendants selon le souhait de son professeur.

En Suisse aussi son talent impressionne puisqu'elle décroche le prix Diday en 1906. Elle bénéficie également de deux bourses, la bourse d'études du legs Lissignol, ainsi que d'une bourse d'art fédéral en 1911.²⁴⁷ Durant ces années, elle participe à divers *Turnus*, dont le premier à l'âge de dix-huit ans, durant lequel elle expose les *Vieilles tricoteuses*.²⁴⁸ Lors d'une de ces expositions itinérantes, la Commission du Musée achète une de ses toiles.²⁴⁹ En 1912, elle participe une seconde fois au Salon d'Automne, elle y expose des eaux-fortes.²⁵⁰ Trois ans plus tard, elle participe à la dixième exposition internationale d'art au Glaspalast de Munich.²⁵¹

²⁴⁴ Genève, archives privées de Madame A. de Agostini, carnet de Marguerite Vallet-Gilliard, 9-10 fév. 1905.

²⁴⁵ *Ibid.*, s.d.

²⁴⁶ *Ibid.*, 9-10 fév. 1905. Elle ne mentionne pas l'œuvre ou les œuvres qu'elle expose.

²⁴⁷ SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/auszeichnungen.aspx> (dernière consultation en mars 2021)

²⁴⁸ Cf. *Illustrierter Katalog der Turnus-Ausstellung 1906*, Winterthur (20 Mai. bis 12. Juni), St. Gallen (17. bis 22. Juni), Schaffhausen (17. bis 22. Juni), Konstanz (29. Juli bis 4. September), Basel (5. September bis Anfang Oktober).

²⁴⁹ « Le Département fédéral a autorisé la commission fédérale des beaux-arts à acheter les œuvres d'art que voici : [...] *Le col du Pillon*, tableau à l'huile de Marguerite Vallet-Gilliard, à Genève » (s.n., « Confédération, Conseil fédéral, Beaux-arts », *Journal de Genève*, 27 oct. 1911, p. 2.) Nous n'avons trouvé aucune information ou reproduction de cette œuvre.

²⁵⁰ « [...] eaux-fortes de Mme Marguerite Vallet-Gilliard. » (TABARANT, « Le Salon d'automne. La journée du Vernissage. Ce qui caractérise ce Salon, c'est l'exceptionnel effort de l'art décoratif. », *Paris-Midi*, 30 sept. 1912, p. 2.) Nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas de la même exposition dont elle parle dans ses carnets. En 1905, soit sept ans plus tôt, Marguerite Gilliard n'a pas encore épousé Edouard Vallet et ne porte donc pas son nom comme c'est le cas dans l'article de Tabarant. À nouveau, nous n'avons trouvé aucune information ou reproduction de cette œuvre.

²⁵¹ L'exposition est organisée par la « Münchener Künstlergenossenschaft » (coopérative d'artistes munichois) en association avec la Sécession munichoise. Elle y expose *Die rote Wiege*, à savoir le *Berceau rouge*. Une œuvre que nous n'avons jamais trouvée. (Cf. *Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München, 1909 : veranstaltet von der « Münchener Künstlergenossenschaft » im Verein mit der « Münchener Secession »*, 1. Juni bis Ende Oktober, München : Verlag des Zentralkomitees der X Internationalen Kunstausstellung, 1909.)

La vie valaisanne avec Edouard Vallet

Lors de leurs séjours valaisans, la famille Gilliard, père et filles, est rapidement agrandie par la venue de William Métein et Edouard Vallet. Le lieu de rencontre de Marguerite Gilliard et Edouard Vallet reste inconnu, certaines sources prétendent qu'il·elle·s se seraient rencontré·e·s à Savièse²⁵². Or, participant tous deux aux expositions suisses et vivant dans la région genevoise, il est fort probable qu'il·elle·s se soient connu·e·s auparavant. Les jeunes gens se marient en 1911 et vivent entre la campagne genevoise de Cartigny, et divers villages valaisans : Roumaz, Riod puis Vercorin, village presque autarcique où il·elle·s achètent un chalet (ill. 49).²⁵³ Cette vie quelque peu hors du monde ne coupe pas le couple des événements artistiques : Marguerite est, par exemple, appelée pour faire partie du jury au Salon d'Automne de Paris de 1912.²⁵⁴ De plus, il·elle·s exposent à de nombreuses reprises au sein des mêmes expositions, en particulier lors des *Turnus*.²⁵⁵ Elle prend également part à l'exposition bâloise de 1913 qui présente les œuvres de la section suisse sélectionnées pour l'exposition internationale de Munich. Vallet-Gilliard y expose *Fillette tressant la paille*. (ill. 50).²⁵⁶

Parcours artistique succinct

En ce qui concerne sa carrière, Marguerite Gilliard suit une formation classique pour une jeune femme souhaitant devenir artiste à son époque. Le fait que son père soit un artiste est un élément majeur dans son choix précoce de devenir peintre et pour sa formation. Comme mentionné dans le premier chapitre, ce type de formation familiale est courante à cette époque.²⁵⁷

La famille Gilliard, composée majoritairement de peintres, devait sans doute être plutôt libérale. Bien qu'ayant eu un fils aîné – celui-ci n'a apparemment pas suivi la vocation paternelle –, le père Gilliard ne semble pas prendre en compte le fait que ses enfants soient des femmes et les implications qu'a leur genre au sein de la société de l'époque. Il les considère avant tout comme des créatrices. Par surcroît, Marguerite Gilliard épouse un artiste qui, à l'inverse de certains peintres masculins, apprécie voir sa femme à l'œuvre. S'il ne le déclare pas *stricto sensu*, il paraît évident pour Edouard Vallet que sa femme continue à pratiquer son art, et ce même après leur mariage. Il se

²⁵² ROUILLET, Jacques Dominique, *Edouard Vallet : l'art d'un regard*, cat. exp., Fondation Gianadda, Martigny, 17 nov. 2006 au 4 mars 2007, Martigny : Fondation Gianadda, 2007, p. 231.

²⁵³ WYDER, ROUILLET, *op. cit.*, 2006, p. 68, 70, 72.

²⁵⁴ PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 101. Cf. vol. 2, p. 262-263.

²⁵⁵ Il·elle·s exposent ensemble au *Turnus* de 1906 qui s'arrête dans les villes suivantes : Winterthur, Saint Gall, Schaffhouse, Constance et Bâle. En 1913, les deux artistes exposent à la Kunsthalle de Bâle. Le couple fait partie de la section suisse de la XI^e Exposition internationale d'art de Munich (Cf. XI. Internationale Kunstausstellung München 1913). Il·elle·s participent également à la VI^e Exposition de la SPSAS de 1915 qui se déroule au Kunsthaus de Zürich. (Cf. SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx> ; <https://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx> (dernière consultation en mars 2021))

²⁵⁶ Cf. XI. Internationale Kunstausstellung München 1913 : *Vorausstellung in der Kunsthalle Basel vom 11. bis 27. April 1913. Schweizerische Abteilung* : Katalog, s.l., s.e., 1913.

²⁵⁷ Cf. *supra*, p. 22.

révèle fier de celle qu'il qualifie d'« admirable compagne », ²⁵⁸ lorsqu'il déclare : « Pour qui a vécu sa vie, tout en elle était de la plus impressionnante beauté. » ²⁵⁹ De ce fait, Vallet-Gilliard n'est pas atteinte par cette tension dichotomique présente entre le statut de la femme et celui de l'artiste.

Concernant son œuvre, seule une trentaine de toiles sont aujourd'hui connues. ²⁶⁰ Marguerite Gilliard séjourne en Valais avant d'y vivre avec Edouard, ses premiers tableaux valaisans datent donc d'avant son mariage. ²⁶¹ Marguerite Gilliard peint des sujets communs aux autres peintres de l'École de Savièse. Toutefois, comme mentionné précédemment, la seconde génération a une approche différente dans le rapport avec les paysan·ne·s, ²⁶² comme le déclare Rouillet dans le cas de Vallet-Gilliard :

« Les visions de Marguerite Vallet-Gilliard [...] nous renvoient à un passé récent. Chez elle aussi, sans nécessairement le vouloir, une démarche ethnographique documente toute une époque. Chacun de ses tableaux, en dehors du plaisir esthétique, nous renseigne sur une période révolue. Si l'artiste s'attache aux costumes particulièrement, c'est pour en faire une description bien au-delà des apparences. » ²⁶³

Ce propos décrit parfaitement l'approche plus authentique qu'on retrouve dans les œuvres de la seconde génération, c'est dans ce sens qu'il doit être compris. En effet, les artistes produisent tout de même de créations hautement esthétiques, ne représentant pas la réalité rurale. Dès lors, les œuvres ne témoignent pas d'une quelconque ethnographie. ²⁶⁴

Rappelons que la seconde génération est familiale, une certaine proximité existe entre la majorité des membres. Pour Vallet-Gilliard, il est surtout question de son père et de sa sœur avec lesquelles elle partage souvent la facture. Du point de vue chromatique, les sœurs Gilliard développent toutes les deux une touche très colorée qui caractérise leurs œuvres (ill. 51, 51.1).

Le couple Vallet-Gilliard dépeint certains motifs d'une similarité certaine. Comme le déclare Wyder, il s'agit d'une « aventure artistique partagée, faite de moments féconds et heureux ». ²⁶⁵ Cette créativité artistique commune se perçoit dans des œuvres inspirées directement de l'environnement qui les entoure. À titre d'exemple, citons les granges de Riod (ill. 52, 52.1) et l'église de Vercorin (ill. 53, 53.1) que les deux artistes réalisent selon une composition très proche. De plus, certains motifs sont peints d'une façon très similaire. Ainsi, en 1911 Vallet-Gilliard peint *Fille à l'écurie*

²⁵⁸ PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 101. Cf. vol. 2, p. 262-263.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁶⁰ ROUILLET, *op. cit.*, 2007, p. 231. Signalons que le Musée d'art du Valais possède uniquement quatre œuvres de l'artiste. Il s'agit des œuvres suivantes : *Bouquet de fleurs*, huile sur toile, s.d., 66 x 48 cm ; *Fillette assise*, huile sur toile, s.d. (1911 ?), 115,2 x 78,3 cm ; *Mayens d'alpage*, huile sur toile, s.d., (1909 ?), 43 x 54,8 cm ; *Autoportrait en rouge*, huile sur toile, s.d. (c. 1915), 81 x 71 cm.

²⁶¹ WYDER, ROUILLET, *op. cit.*, 2006, p. 68.

²⁶² Cf. *supra*, p. 18.

²⁶³ ROUILLET, *op. cit.*, 2007, p. 234.

²⁶⁴ Cf. *supra*, p. 17.

²⁶⁵ WYDER, ROUILLET, *op. cit.*, 2006, p. 70.

(ill. 54), la posture de la paysanne rappelle celle de la *Valaisanne de dos* (ill. 55) ou encore de la *Valaisanne dans le village* (ill. 56), peintes par Vallet. Les paysannes sont chaque fois portraiturées de dos et se tiennent légèrement penchées vers l'avant, arrondissant leur dos. Deux autres toiles, *Jeune fille aux fleurs* (ill. 57) peinte par Vallet-Gilliard et *Le foulard de fête* (ill. 58) de Vallet présentent également certaines similitudes dans le choix des motifs. Bien que ces compositions se ressemblent de manière flagrante, les deux artistes les réalisent rarement de manière simultanée. Il n'est pas impossible qu'il·elle·s aient dessiné des croquis ensemble et qu'il·elle·s décident de produire l'œuvre finale à des périodes différentes. Il est aussi imaginable que Vallet-Gilliard et Vallet produisent parfois une œuvre dont l'inspiration provient d'une réalisation de l'autre artiste du couple.

En revanche, leur approche stylistique est très différente, la polychromie utilisée par Vallet-Gilliard est originale et ne se retrouve nullement chez son époux. La palette chromatique de Vallet tend à utiliser régulièrement les mêmes tons, plus communs. Audacieuse, Marguerite Vallet-Gilliard ose donc des œuvres colorées ce qui n'est pas le cas de son mari, toujours très mesuré. Ceci est perceptible dans deux œuvres ayant un motif similaire : *Croix au cimetière* (ill. 59) peinte par Vallet en 1908 et *Cimetière valaisan* (ill. 60) réalisée par Vallet-Gilliard. Les couleurs utilisées par Vallet-Gilliard sont beaucoup plus osées comme le démontre un autre exemple : *Fillettes à la poupée* de 1915 (ill. 8). En ce point, les deux sœurs se rejoignent.

Son expérience et sa renommée sont la preuve de son talent, elle est considérée comme l'égale de son mari. Il est toutefois possible qu'Edouard Vallet ait fortement suggéré à sa femme de pratiquer la gravure, une discipline qu'il maîtrise habilement.²⁶⁶ Ainsi les deux artistes ont pu créer de véritables échanges artistiques qui, malheureusement, se sont achevés précocement. Comme le mentionne Bernard Wyder, la créativité du couple n'a que peu été étudiée de par sa courte durée.²⁶⁷ De plus, la disparité relative au nombre d'œuvres disponibles aujourd'hui rend la tâche complexe.

Maternité : la rupture

Marguerite Vallet-Gilliard donne naissance à deux filles, Liliane en 1914, puis Andrée en 1918. Malgré une vie artistique épanouissante, la maternité est synonyme d'arrêt de toute activité artistique chez Vallet-Gilliard. Toutefois, à la suite de la naissance de leur premier enfant, elle prend part à une dernière exposition, la sixième exposition de la SPSAS de 1915.²⁶⁸ En effet, il semblerait

²⁶⁶ WYDER, ROULLER, *op. cit.*, 2006, p. 112.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ Elle y expose à nouveau *Fillette tressant la paille*. Une œuvre qu'elle a déjà exposé deux ans plus tôt à Bâle. (Cf. *Sechste Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, Kunsthaus Zürich, 3 – 31. Oktober 1915*, Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1915.) Notons que trois de ses œuvres sont exposées à la rétrospective de la SAFFA en 1928, *Petite fille de Savièse, Les filleuses et Fillette tressant la paille*. (Cf. *Retrospektive Abteilung der Saffa : Katalog 1928*, Berne : Kunstmuseum, 1928.)

qu'en devenant mère, l'artiste appréhende différemment sa carrière artistique. Certes, il est impossible de savoir s'il s'agit uniquement d'un choix personnel puisqu'aucune source écrite par Marguerite Vallet-Gilliard datant de cette période n'a été retrouvée. Quoiqu'il en soit, elle décide de mettre sa carrière de côté et de se consacrer uniquement à son rôle de mère mais cet arrêt a été pensé comme temporaire, Vallet déclare : « Et, à 30 ans, elle meurt, alors qu'elle songeait à reprendre ses pinceaux. »²⁶⁹ D'après cette phrase, nous pouvons avancer que Vallet et Vallet-Gilliard avaient discuté de cette reprise d'activité. Cette circonstance tragique est soulignée par ce propos écrit par Vallet.

Impact de son décès précoce

Les articles nécrologiques tirent tous leur chapeau à cette peintre. Nous mentionnerons simplement le témoignage bouleversant de Vallet à propos de son épouse. Il s'agit d'un extrait tiré d'une lettre adressée à Hans Graber, le 22 juin 1918, à la suite du décès de Vallet-Gilliard, dans laquelle Edouard Vallet déclare :

« Ma si chérie et admirable compagne est décédée à Neuchâtel le 10 juin, subitement, d'une faiblesse au cœur. C'est pour mes petites, et pour ma vie intime un irréparable désastre. [...] Cette créature d'élite, qui était une maman si passionnée et une épouse si admirable n'a pas revu ses enfants (depuis le 15 avril) et moi je ne l'avais revue que les 24 et 25 mai où je l'avais quittée plein d'espoir. Que la vie est fragile, et que nous sommes peu de choses. Le travail seul me donnera la force de supporter et de dominer ce terrible malheur. »²⁷⁰

Cet extrait ne nous apprend rien sur Marguerite Vallet-Gilliard en tant qu'artiste, il est pourtant révélateur. En effet, son décès est souvent la seule mention dans la littérature. Il est évident que la mort de Vallet-Gilliard a bouleversé la vie privée d'Edouard Vallet, mais il semblerait qu'elle ait aussi eu un fort impact sur son art. Plusieurs publications lient la sensibilité et la subtilité des œuvres de Vallet au décès de sa femme.²⁷¹ Cette idée n'est pas fortuite, Vallet l'écrit lui-même dans une lettre destinée à Alexis François : « Si mon art ne sortait pas plus grand, plus humain de cette terrible épreuve, je ne serai qu'un piètre artiste. Oui il sera mon suprême hommage à cette qui fut si douce et si haute. »²⁷² À notre avis, cet extrait est tout à fait marquant. D'une part, Vallet lie sa vie privée et sa vie artistique – elle ne fait qu'une ; d'autre part, l'évolution de son art, *plus grand et plus humain* – est dû à son épouse défunte.

²⁶⁹ PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 102. Cf. *vol. 2*, p. 262-263.

²⁷⁰ Lettre d'Edouard Vallet à Hans Graber, 22 juin 1918, in : GIROUD (éd., introd. et notes par), *op. cit.*, 2000, p. 180.

²⁷¹ C'est par exemple le cas du catalogue raisonné : WYDER, ROUILLER, *op. cit.*, 2006, p. 112.

²⁷² Lettre d'Edouard Vallet à Alexis François, 18 juin 1918, in : GIROUD (éd., introd. et notes par), *op. cit.*, 2000, p. 177-179.

Bien qu'elle soit parfois présente dans les nombreux ouvrages à propos de son époux Edouard Vallet, il est significatif de souligner l'absence de monographie à propos de Marguerite Vallet-Gilliard.²⁷³ Ce manque de documentation scientifique permet difficilement de présenter de façon correcte et détaillée la peintre. De plus, peu de sources sont disponibles, laissant place aux hypothèses et suppositions car ce ne sont pas des écrits scientifiques. Nous avons toutefois tenté de présenter au mieux l'artiste malgré les informations lacunaires la concernant.

Valentine Méteïn-Gilliard : artiste dévouée à la pédagogie artistique et à la vie associative genevoise

Valentine Gilliard naît le 7 février 1891 à Genève. À l'instar de sa sœur aînée, peu d'informations sont connues de sa jeunesse. Il est fort probable qu'elle ait suivi une formation similaire à Marguerite Vallet-Gilliard, à savoir être en premier lieu instruite auprès de leur père Eugène Gilliard. La découverte de trois portraits quasiment identiques d'Ida Gilliard – épouse d'Eugène et mère de Marguerite et Valentine – tend à confirmer qu'Eugène Gilliard soit leur premier formateur. Deux des trois toiles sont signées de la main du père et de Marguerite. Le portrait restant est sans doute celui réalisé par Valentine (ill. 61, 61.1, 61.2). Très similaires, ces œuvres sont probablement le résultat d'un exercice proposé par Gilliard à ses filles. Le fait qu'il·elles aient peint ensemble est indubitable.

Par la suite, Valentine Gilliard suit des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Genève pendant plusieurs années. Elle y étudie notamment la figure décorative, la céramique et le modelage, des disciplines dans lesquelles elle excelle comme l'attestent les notes qu'elle obtient (sources 2).²⁷⁴ Après avoir terminé sa formation genevoise, la jeune femme a certainement séjourné à l'étranger pour parfaire sa pratique.²⁷⁵ Cela dit, aucune mention ne permet de l'affirmer. Valentine a dix-huit ans lorsque sa famille décide de séjourner régulièrement en Valais. Très rapidement, William Méteïn²⁷⁶, son futur époux, les accompagne. Tout comme dans le cas de sa sœur et son beau-frère, les détails de leur rencontre restent inconnus. Pour les mêmes raisons déjà indiquées pour les Vallet-Gilliard, il est probable qu'il·elle·s se soient rencontré·e·s lors d'un événement artistique. Les

²⁷³ Dans le catalogue d'exposition (ROUILLET, *Edouard Vallet : l'art d'un regard*, cat. exp., Fondation Gianadda, Martigny, 2006.), un chapitre entier est dédié à Marguerite, intitulé *La compagne sur le motif*, avec des reproductions. Soulignons tout de même, qu'il s'agit du dernier chapitre et que le texte tient sur deux pages dont la moitié est un long extrait de l'article de John Pisteur. Dans le catalogue raisonné (WYDER, ROUILLET, *Edouard Vallet 1876-1929. Catalogue raisonné de l'œuvre peint d'Edouard Vallet*, 2006.), une sorte de sous-chapitre de deux pages la concerne mais aucun chapitre ne lui est uniquement consacré. Dans d'autres ouvrages, il s'agit avant tout de simples mentions, sur le fait notamment qu'elle soit peintre, sans présenter plus de détails.

²⁷⁴ Cf. vol. 2, sources 2, p. 358-359.

²⁷⁵ Il s'agit d'une pratique courante chez les femmes artistes romandes. C'est notamment le cas de sa sœur Marguerite Gilliard mais aussi la Vaudoise Violette Diserens (1888-1965) (Cf. SCHWEIZER, *art. cit.*, 2007, p. 156.)

²⁷⁶ Méteïn est parfois faussement orthographié Meteïn ou Métain.

jeunes gens s'unissent le 6 décembre 1913.²⁷⁷ Séjournant régulièrement à Savièse, le couple est fixé à Genève où il occupe une place éminente. En effet, en plus de leurs activités artistiques, les Méteïn-Gilliard sont présent·e·s dans plusieurs écoles et diverses associations. Après une vie très active, l'artiste décide de prendre sa retraite en 1957. Paralysée durant les dernières années de sa vie, Valentine Méteïn-Gilliard décède le 7 mai 1969.

L'œuvre valaisan

Valentine Méteïn-Gilliard a suivi une formation classique tout comme sa sœur.²⁷⁸ La femme artiste n'a jamais stoppé son activité artistique – à l'exception des dernières années de sa vie –, son œuvre devrait, de ce fait, être conséquent. Or, proportionnellement, peu de ses créations sont connues hormis quelques toiles et gravures de sa période valaisanne. Appartenant à la seconde génération des peintres de l'École de Savièse, Méteïn-Gilliard use des mêmes procédés de productions que les autres membres. Elle réalise ainsi un très grand nombre d'esquisses et d'études de paysan·ne·s exécutant diverses activités (ill. 62, 62.1). Les versions finales de ses œuvres dépeignent fréquemment des femmes. Certes esthétisées, les scènes exposent une vision qui se voudrait du moins véritable du quotidien des paysannes. Méteïn-Gilliard les dépeint à l'ouvrage au sein du foyer, il s'agit souvent d'activités dites spécifiquement féminines comme en témoignent les œuvres suivantes : *Jeune fille au tricot* (ill. 9), *Brodeuse* (ill. 63) ou encore *Eplucheuse d'oignons* (ill. 64). Elle présente aussi des activités extérieures comme la *Saviésanne tressant de la paille* (ill. 65), *La Bergère* (ill. 66) et *Fillette au cabri* (ill. 67).

La facture employée par l'artiste rappelle celle de son père comme de sa sœur. Quant à sa palette chromatique, elle s'apparente en particulier à celle de Vallet-Gilliard. Ceci dit, l'utilisation des couleurs chez Méteïn-Gilliard s'oriente spécialement vers une touche violacée, caractéristique. Celle-ci se retrouve surtout dans les paysages comme *Etang les Rochers* (ill. 68) et *Valère et Tourbillon* (ill. 69) Si cette teinte violette s'observe aussi chez William Méteïn comme dans l'œuvre *Les mayens rouges* (ill. 70), elle est néanmoins moins assumée que celle de son épouse, dont la palette est plus recherchée et mature.

Le couple partage la pratique d'une technique appréciée par William Méteïn : la gravure. Leurs œuvres gravées peuvent parfois être confondues. En effet, si le choix des sujets est parfois similaire, c'est avant tout la manière d'entailler, c'est-à-dire les incisions dans le linoléum, qui est analogue, comme le montre les linogravures de William Méteïn²⁷⁹ (ill. 71, 71.1) et *Bergère et mouton* de

²⁷⁷ « Le 6 dec 1913 épouse Valentine Gilliard » (Genève, Archives privées de Mme de Agostini, Lettre de William Méteïn à un destinataire inconnu, brouillon, 9 janv. 1922, Genève. Cf. vol. 2, lettre 26, p. 172-173.)

²⁷⁸ Cf. *supra*, p. 50.

²⁷⁹ Les linogravures dont il est question font partie de la collection privée de Madame de Agostini. Nous n'avons trouvé aucuns titres à ces œuvres.

Méteïn-Gilliard (ill. 72). La femme artiste édite deux recueils de linogravures, *Les Nus*²⁸⁰ (ill. 73) et *Figures Valaisannes* (ill. 66, 67) daté de 1927-1928 dans lequel seules des femmes sont représentées.²⁸¹ L'intégralité de ces gravures – tant de Méteïn-Gilliard que de Méteïn – datent des années 1927-1928 ce qui tend à prouver qu'une créativité commune est présente au sein du couple. D'ailleurs, les gravures plus anciennes de Méteïn,²⁸² datées de 1924 et 1926, ne s'apparentent en rien à ce qu'il produit quelques années plus tard (ill. 74, 74.1). De plus, la technique utilisée ne s'apparente pas la linogravure. Nous pouvons tout de même émettre l'hypothèse que Valentine Méteïn-Gilliard ait initié son époux à la linogravure durant la période au cours de laquelle elle grave les *Figures Valaisannes*. Notons toutefois qu'il nous est impossible de savoir quel le artiste a initié l'autre.

Valentine Méteïn-Gilliard est une artiste reconnue unanimement pour ses aptitudes artistiques et elle est récompensée à plusieurs reprises en étant, entre autres, la lauréate du prix Lissignol, et ce trois années d'affilée, de 1917 à 1919.²⁸³ En outre, l'année suivante, elle est la première femme à obtenir une bourse fédérale.²⁸⁴ En 1913, elle participe à l'exposition présentant les œuvres suisses sélectionnées pour l'exposition internationale de Munich en exposant une sculpture en plâtre, *La Vache*.²⁸⁵ Elle participe régulièrement à diverses expositions du pays. Lors la sixième exposition de la SPSAS de 1915, elle expose *La petite Saviésanne* et un buste en plâtre.²⁸⁶ De même, elle prend part à l'Exposition nationale de 1925, à celle de la SSFPSD de 1934 ou encore aux *Turnus*, comme celui de 1929.²⁸⁷ Elle expose très peu à l'étranger, signalons toutefois l'exposition *Les femmes artistes d'Europe* de 1937 qui se déroule à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris.²⁸⁸

Figure polyvalente : artiste, professeure, présidente de la SSFPSD et membre de jurys

En plus de son activité artistique, Valentine Méteïn-Gilliard est très présente sur le plan pédagogique et associatif. Elle se distingue largement à travers ces activités étant donné qu'aucune des deux autres femmes artistes ne s'implique vraiment dans ce domaine. Bien que Marguerite Burnat-Provins donne des cours chez elle et à l'École Vinet à Lausanne pendant une courte période, son investissement semble dérisoire en comparaison à celui de Méteïn-Gilliard.

²⁸⁰ Le recueil n'est malheureusement pas daté.

²⁸¹ Le recueil est édité par l'école *La Renaissance*.

²⁸² Les gravures dont il est question font partie de la collection privée de Madame de Agostini. Nous n'avons malheureusement pas trouvé les titres donnés à ces gravures.

²⁸³ Cd. J., « Valentine Gilliard », *La Patrie Suisse*, n° 693, 14 avr. 1920, p. 88.

²⁸⁴ Et ce, sur plus de 150 concurrents. (*Idem.*) Marguerite Vallet-Gilliard obtient, selon l'institut SIK-ISEA, une bourse fédérale en 1911. Il est certain qu'il s'agissait de la même bourse. Une des deux informations est donc fautive, Valentine Méteïn-Gilliard n'est peut-être simplement pas la première femme à la recevoir.

²⁸⁵ Cette œuvre est soit disparue ou appartient à des privés. C'est la seule mention que nous avons retrouvée.

²⁸⁶ Ces deux œuvres nous sont actuellement inconnues. Le titre du buste est : *Mad. V-G*, il s'agit probablement de Marguerite Vallet-Gilliard.

²⁸⁷ Les œuvres qu'elle y expose, notamment *La petite bretonne et sa maman* et *Provence*, nous sont inconnues.

²⁸⁸ SIKART, Dictionnaire de l'art suisse, page sur l'artiste [en ligne] URL : <https://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx> (dernière consultation en mars 2021)

En compagnie de son père et de son époux, Valentine Méteïn-Gilliard fonde l'école privée d'art *La Renaissance* à Genève. William Méteïn aurait été d'un grand soutien financier en fournissant notamment les locaux établis dans les combles de la demeure familiale des Méteïn, située au 20, quai Gustave Ador.²⁸⁹ Les cours proposés sont variés : « modèle [*sic*] vivant, dessin, peinture, composition, décoration, gravure sur cuivre et bois, poterie, batik ». En plus des enseignements donnés de huit heures à midi, il est aussi possible de prendre des leçons particulières (source 3).²⁹⁰

La qualité de son enseignement est confirmée lorsqu'en 1920, elle décroche le poste de professeure de composition décorative à l'Académie des Beaux-Arts, un poste jusque-là occupé par son père.²⁹¹ Si nous ignorons ce que l'Académie inclut sous « composition décorative », les œuvres de Méteïn-Gilliard auxquelles nous avons pu avoir accès ne sont, selon nous, pas des compositions décoratives. Elle dépeint des scènes de la vie quotidienne et rurale, des paysages. Seuls *Les Nus* possèdent éventuellement une discrète touche décorative. Valentine Méteïn-Gilliard enseigne pendant trente-six ans à l'Académie des Beaux-Arts de Genève et voit défiler plus de 1600 étudiant·e·s au sein de cette école.²⁹²

Parallèlement, elle est appelée à être membre de divers jurys, notamment pour les quatre premières expositions de la SSFSPD, en 1903, 1906, 1908 et 1911. Elle le sera à nouveau, près de dix ans plus tard, entre 1919 et 1928. Lors de l'Exposition suisse du travail des femmes (SAFFA), Valentine Méteïn-Gilliard participe en tant que membre du jury pour les Beaux-Arts de Genève. Elle s'engage conjointement et de façon très soutenue au sein de la section genevoise de la SSFSPD, elle en deviendra d'ailleurs la présidente de 1931 à 1934. Durant ces mêmes années et jusqu'en 1936, elle est aussi choisie pour être membre expert à la Commission fédérale des Beaux-Arts. En 1932 et 1934, lors de la XVIII^e et XIX^e Biennale, la femme artiste est aussi nommée à la commission fédérale des beaux-arts. Elle continue à être faire partie du jury de diverses expositions, comme les *Turnus*, en 1934 et 1940, où elle représente la SSFSPD. En 1944, Méteïn-Gilliard est nommée à la commission de la Bourse Lissignol et devient, l'année suivante, membre adjoint de celle-ci. À la suite de sa présidence au sein de la SSFSPD, elle devient, entre 1945 et 1946, la présidente du comité de la section genevoise. Enfin, en 1952, pour le cinquantenaire de la Société, Valentine Méteïn-Gilliard est nommée membre d'honneur à Genève.²⁹³

²⁸⁹ Propos de Madame de Agostini, entretien, 2020.

²⁹⁰ Ces informations proviennent d'un flyer publicitaire pour l'école *La Renaissance* (Genève, Archives privées de Madame de Agostini. Cf. vol. 2, source 3, p. 360.)

²⁹¹ s.n., « Vous allez entendre... Lundi 24 mai, à 18 h. 15, à Radio-Genève, une causerie sur l'influence de l'art appliqué sur la vie féminine, par M^{me} Méteïn-Gilliard », *Le Radio*, Lausanne, 21 mai 1937, p. 13. Cf. vol. 2, article 75, p. 356.

²⁹² MARIAT, Madeleine-J., « Personnalités genevoises : Valentine Méteïn-Gilliard », *L'Abeille*, 15 mars 1957. Cf. vol. 2, article 61, p. 343.

²⁹³ Les informations de ce paragraphe proviennent des archives suivantes : Lausanne, SIK-ISEA, Archives SSFA, Section genevoise, 2.1.4. Livre d'or, 1944 et 2.1.5. Réunions et assemblées de section, procès-verbaux de janvier 1942 à février 1951, séance de section du 12 avril 1945.

Mérite professionnel

À la suite du décès de Valentine Méteïn-Gilliard, Arnold Kohler (1899- ?), critique d'art suisse,²⁹⁴ rend hommage à la professeure en ces mots :

« Il y a des êtres doués de cette rare qualité – l'autorité, émanation d'une force intérieure : Valentine Méteïn la possédait et elle l'alliait au don d'accueil et de compréhension qui est le véritable don d'amitié. C'est pourquoi elle eut à la fois tant d'amis et tant d'élèves remarquables. [...] En un temps où la notion de « maitre » est – comme on dit – contestée, autrement dit rejetée, avec ce qu'elle comporte de respect envers qui ne cesse de se dévouer pour dispenser des connaissances essentielles et former véritablement aussi bien des gens de métier pleinement qualifiés que des caractères, il importe de rendre un hommage particulier à une femme qui, professeur, exerça une influence profonde par sa compétence et son humanité authentique. »²⁹⁵

Le propos poignant de Kohler témoigne de sa haute estime envers la femme artiste. Cet extrait met en avant de nombreuses facultés : son *autorité*, son *don d'accueil et de compréhension*, son *don d'amitié*, sa *compétence* et son *humanité authentique*. De par ses mots, l'auteur souligne l'importance de cette personnalité au sein du monde artistique genevois. Il est significatif de souligner que son statut de femme n'est pas mentionné, il n'importe pas. Notons également que les nombreux domaines d'activité de Valentine Méteïn-Gilliard sont aussi reconnus hors de la Suisse. À titre d'exemple, elle reçoit en 1967 une cravate de commandeur au titre de mérite professionnel, par la Chambre internationale des travailleurs indépendants ARS et LABOR de Bruxelles.²⁹⁶

Les Méteïn-Gilliard : un couple original

Valentine Méteïn-Gilliard et William Méteïn forment un couple particulièrement intéressant car il·elle·s sont proches artistiquement, partagent un intérêt pour le domaine pédagogique – concrétisé par la fondation de l'école *La Renaissance* – et tous deux s'investissent sur le plan associatif. À cette époque, les Méteïn-Gilliard n'ont cependant pas la possibilité d'appartenir aux mêmes sociétés. Par conséquent, le couple ne s'investit pas ensemble dans ce domaine. Il est possible que certaines tensions à ce sujet aient éclaté. En effet, William Méteïn est membre de la SPSAS et s'y investit notamment comme secrétaire de la section genevoise. Or, il s'agit de la même société qui fait preuve de sexisme en refusant d'intégrer les femmes artistes en son sein. William Méteïn est aussi le président de la section des beaux-arts de l'Institut national genevois.²⁹⁷ En revanche, il est notable de souligner qu'il n'accèdera jamais à des postes aussi prestigieux que ceux obtenus par son épouse, ce qui est surprenant pour l'époque.

²⁹⁴ <https://www.archivesdelacritiquedart.org/?s=arnold+kohler> (dernière consultation en mars 2021)

²⁹⁵ KOHLER, *art. cit.*, 7 mai 1969.

²⁹⁶ s.n., « s.t. » [article découpé], 1967. [tiré du Fonds d'archives de la SSFA, 2.1.8 Expositions, 3^e carton, cahier noir]

²⁹⁷ s.n., « Genève. Hommage au peintre genevois W. Metein », *Tribune de Lausanne*, 24 mars 1966, p. 8. Malheureusement l'article ne donne pas les dates précises concernant son secrétariat et sa présidence.

Une maternité particulière

La question de la maternité chez Valentine Méteïn-Gilliard est intrigante. Dans un premier temps, nous partions du principe qu'elle n'avait jamais eu d'enfant. Cette affirmation était attestée par l'absence de mention concernant sa maternité. Au vu de l'investissement considérable du couple dans divers domaines artistiques et du destin funeste de sa sœur aînée Marguerite qui décède suite à sa seconde grossesse, le choix de ne pas avoir d'enfant de la part de Méteïn-Gilliard était un premier postulat parfaitement plausible. De plus, en renonçant au rôle maternel, elle jouissait d'une grande liberté, rare pour l'époque et ce, même au sein de sa famille. Marguerite Vallet-Gilliard stoppe son activité artistique à la suite de la naissance de ses enfants, il était vraisemblable de penser que Valentine Méteïn-Gilliard n'ait pas voulu s'infliger de si grandes contraintes.

Or, dans un second temps, nous avons découvert une lettre écrite par William Méteïn et datée de 1922 dans laquelle il écrit des notes biographiques à la demande d'un destinataire inconnu. Il y inscrit la naissance, en septembre 1915, de Denis. Il s'agirait donc du fils unique du couple Méteïn-Gilliard.²⁹⁸ Le fait que la seule mention que nous avons trouvée à ce jour est citée dans une note biographique de William Méteïn est significatif. De tous les documents consultés à propos de Valentine Méteïn-Gilliard, aucun n'indique son statut de mère. Cette absence est révélatrice car Méteïn-Gilliard n'a, de ce fait, jamais été identifiée au travers de son rôle maternel – à l'inverse de sa sœur. De plus, son parcours tant artistique que professionnel suggère que la maternité n'a pas entravé ses ambitions au sein de divers domaines artistiques et qu'elle a bénéficié d'une grande liberté tout en étant mère. Si cela reste de l'ordre de l'hypothèse, il est néanmoins possible que Denis soit décédé à un jeune âge. Cela justifierait d'une part son absence dans les documents et d'autre part la grande liberté de laquelle jouit Méteïn-Gilliard.

Enfin, Valentine Méteïn-Gilliard s'épanouit en tant qu'artiste – elle est d'ailleurs estimée pour son art – mais l'enseignement artistique reste sa plus grande vocation partagée tant avec son père que son époux et pour laquelle elle acquiert une renommée notable. Par ailleurs, son importante contribution envers les femmes artistes au sein de la SSFPSD est significative et doit être soulignée. Le respect qu'elle obtient de la part de ses pairs, aussi bien féminins que masculins, et la réputation qu'elle se forge, lui permettent d'être très présente sur la scène artistique suisse. Ainsi, la longue carrière de Valentine Méteïn-Gilliard s'est construite patiemment en se fondant sur différents domaines. Si la femme artiste semble avoir été une personnalité genevoise éminente à son époque, nous sommes toutefois face à un manque terrible d'informations la concernant. Son cas s'avère encore plus délicat que celui de sa sœur puisqu'aucun document personnel et aucun témoignage direct n'a été retrouvé. En conséquence, une présentation correcte et détaillée de cette femme artiste

²⁹⁸ « le 16 Sept 1915 a un fils Denis » (Genève, Archives privées de Mme de Agostini, Lettre de William Méteïn à un destinataire inconnu, brouillon, 9 janv. 1922, Genève. Cf. *vol. 2*, lettre 26, p. 172-173.)

est à nouveau difficilement réalisable. En outre, de l'école *La Renaissance*, aucun document n'a été conservé.

À la suite de cette présentation des parcours de ces trois femmes artistes, il est significatif de souligner les dissemblances notables au sein de leur trajectoire. Celles-ci démontrent combien l'utilisation générique du terme « femme artiste » est inadéquate, car trop générale. En effet, chacune d'entre elles a vécu différemment sa vie de femme et d'artiste. Revenons rapidement sur quelques similitudes et divergences soulevées au sein de ce chapitre. Concernant la formation artistique, si elle s'est déroulée de façon distincte pour les trois artistes, deux éléments similaires notoires sont le bon statut financier et l'importance du soutien familial présents tant au sein des Provins que des Gilliard. À propos de l'étape valaisanne au sein de l'École de Savièse, elle marque l'ensemble des artistes. Pour Marguerite Burnat-Provins, il s'agit de la période la plus féconde. Elle crée énormément et s'essaie à divers arts et techniques. La présence des autres artistes de la première génération de ladite École de Savièse est primordiale, car elle participe au développement artistique de Burnat-Provins. Les échanges artistiques – en particulier avec Ernest Biéler – y sont fructueux.

Quant à Marguerite Vallet-Gilliard, elle participe à la seconde génération de l'École. La jeune femme produit des œuvres valaisannes s'apparentant à celles de ses proches. Toutefois, cette période artistique est de courte durée car Vallet-Gilliard cesse de peindre en devenant mère et décède très tôt. De ce fait, il est difficile de mesurer l'impact qu'a eu l'École de Savièse sur son art. En outre, le couple Vallet-Gilliard vit à Vercorin, c'est-à-dire éloigné des autres. En revanche, le groupe étant familial, Vallet-Gilliard échange artistiquement avec son père, sa sœur et son époux. Ce qui est certain, ce sont les ressemblances stylistiques présentes.

En ce qui concerne Valentine Métein-Gilliard, la phase valaisanne s'avère productive. La grande majorité de ses œuvres connues aujourd'hui datent de cette période. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse qu'elle s'investit moins à la création d'œuvres par la suite mais qu'elle s'implique davantage dans les domaines éducatif et associatif. L'École de Savièse semble avoir été une période durant laquelle elle perfectionne sa pratique atteignant une certaine maîtrise et maturité qu'elle peut ensuite mettre à profit de ses autres activités. Il n'est pas non plus impossible que ce soient les seules œuvres conservées du fait de leur haute qualité esthétique.

Relativement à leur vie privée, les trois femmes n'ont pas vécu des expériences de vie similaires. Marguerite Burnat-Provins a une vie très mouvementée durant laquelle elle ne se soumet à aucune obligation assignée à son genre. La période valaisanne au sein de l'École de Savièse marque fortement sa vie personnelle. Pour Marguerite Vallet-Gilliard, son choix – ou l'obligation – d'être mère impacte tant sa vie privée qu'artistique. En raison de sa mort précoce, il s'agit des seuls éléments

permettant de commenter brièvement sa vie privée. Quant à Valentine Méteïn-Gilliard, bien qu'animée, sa vie n'est pas troublée. Elle a l'air de s'accomplir sereinement au sein de son couple, voire de la famille qu'elle fonde avec William Méteïn. Un élément analogue est l'absence de renommée posthume à leur égard. En effet, il est notable de souligner l'omission de ces femmes artistes. Si Marguerite Burnat-Provins est aujourd'hui connue, elle n'est reconsidérée que depuis les années 1980. Quant aux sœurs Gilliard, elles restent aujourd'hui encore largement inconnues du grand public.

Chapitre III – Carrière professionnelle : quelles visibilitées ?

Après avoir présenté Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard et Valentine Méteingilliard, ce qui nous a permis d’appréhender davantage tant leur vie privée que leur parcours artistique, nous allons à présent nous focaliser sur leur carrière professionnelle. Ces artistes se sont toutes battues pour acquérir une certaine visibilité artistique en utilisant par divers moyens de visibilité. Afin de saisir au mieux cette thématique, trois axes seront traités. Le premier questionnera les visibilitées dont ces femmes artistes disposaient. De quels moyens ont-elles usé et quel a été le résultat de leur(s) démarche(s) ? Le deuxième axe traitera ce que nous avons qualifié de « potentiel professionnel », c’est-à-dire si les artistes ont pu professionnaliser leurs activités artistiques et faire de leur art une véritable profession. Enfin, la question de la perspective financière sera examinée. Pouvaient-elles vivre de leur art ? Pour y répondre, une documentation diverse sera mobilisée.²⁹⁹

Comment « se faire public » ? Divers moyens de visibilité

Marguerite Burnat-Provins est une artiste connue à son époque tant en Suisse qu’en France. Sa visibilité artistique marque fortement le Valais puisqu’elle est une des artistes majeures de la première génération de peintres de l’École de Savièse. Elle s’entoure ainsi d’artistes connus comme Ernest Biéler, qui deviendra un proche ami. Elle entretient également une correspondance avec des personnalités influentes et intéressées par l’art, comme le couple Bovet à Zürich et la famille Mercanton à Lausanne.³⁰⁰ Elle se fait aussi connaître par ses « actions coup de poing », comme son appel public par le biais d’un article « Les Cancres » publié dans un grand journal régional, qui mena à la fondation la Ligue pour la Beauté.³⁰¹

En arrivant en Suisse, Marguerite Burnat-Provins prend rapidement ses marques et devient une figure publique. Très libérée et sous les projecteurs, elle est peu appréciée par sa belle-famille. Leur relation se dégrade et Burnat-Provins subit des pressions psychologiques en particulier de la part des membres féminins de la famille Burnat. Quoiqu’affectée, elle tente d’y faire abstraction ne freinant en aucun cas ses nombreuses ambitions, si bien qu’elle vit un tournant artistique sans pré-

²⁹⁹ Cf. *supra*, p. 12.

³⁰⁰ Marguerite Burnat-Provins correspond avec Marie Bovet, fille du peintre Emile-François David (1824-1892), et Ernest Bovet (1870-1941), nommé à la chaire de littératures française et italienne à l’université de Zürich. Celui-ci rédige des articles pour les revues *La Semaine littéraire* et la *Bibliothèque Universelle*. Il fonde également la revue *Wissen und Leben* et préside la Ligue pour la Beauté de 1912 à 1918. (Dictionnaire historique de la Suisse, article sur Ernest Bovet [en ligne] URL : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/043752/2004-10-14/> (dernière consultation en mars 2021) Ce couple fait donc partie d’une élite intellectuelle sensible aux arts. Marguerite Burnat-Provins entretient une correspondance avec la mère et la fille Madeleine Mercanton. Madeleine Gay-Mercanton (1874-1958) est la tante de l’écrivain Jacques Mercanton (1910-1996). Il s’agit aussi d’une famille bercée par les arts.

³⁰¹ Cf. *supra*, p. 33.

cédent, un réel épanouissement. Elle publie également ses tout premiers ouvrages en Suisse romande.³⁰² En plus de son élan créatif inédit, Burnat-Provins jouit d'une belle visibilité grâce à ses nombreuses activités publiques. Elle est malheureusement ternie par son attitude considérée comme trop libérale en Suisse et l'artiste finit par quitter le pays. Dès lors, sa visibilité décline, elle est peu à peu oubliée du monde artistique helvétique de son vivant déjà, et ce quand bien même elle revient épisodiquement en Suisse et parfois pour des raisons professionnelles.³⁰³

À bien des égards, sa carrière en France est différente. Son « excentricité » qui choquait tant les Suisse·sse·s ne perturbe guère au sein de la capitale française. Dans son pays natal, elle se fait davantage connaître pour ses écrits, du reste elle édite la majorité de ses œuvres à Paris.³⁰⁴ Elle entretient également une importante correspondance avec des Français·e·s comme Gabriel Mourey – rédacteur pour la revue *Art et Décoration* ou encore Gaston Heux – écrivain et membre de l'Académie de Province. D'ailleurs, elle a une excellente capacité à se faire des contacts et elle développe, au fil des années, un vaste et excellent réseau.³⁰⁵ De plus, ayant vécu de nombreuses années en Suisse, elle a à présent la volonté de mieux se faire connaître en France. À titre d'exemple, elle déclare à l'auteur d'un article de revue artistique : « je suis particulièrement sensible à une appréciation venue de France. »³⁰⁶

Si Marguerite Burnat-Provins est très active en ce qui concerne la publication de sa production littéraire, elle fait néanmoins très peu mention de ses œuvres picturales et rarement dans un but d'exposition ou de vente. Pour faciliter les démarches éditoriales, elle se rend régulièrement à Paris et bien qu'elle n'ait pas mauvaise presse en France – comme cela a pu être le cas en Suisse –, elle est confrontée à des difficultés d'ordre éditoriales. Les éditeurs parisiens qu'elle côtoie la considèrent différemment que ceux avec qui elle travaillait en Suisse, elle semble même parfois douter de leurs actions.³⁰⁷ Cette situation est surprenante puisque Paris, à l'inverse des petites villes lémaniques, est une grande métropole libérale et tolérante où les textes de Burnat-Provins ne devraient

³⁰² Chez Säuberlin & Pfeiffer à Vevey, elle y imprime cinq livres de 1903 à 1907.

³⁰³ Elle souhaite faire des conférences à Zürich et exposer au Musée d'art de Genève. (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5, Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 31 oct. 1907, s.l. Cf. vol. 2, lettre 27, p. 174-179.)

³⁰⁴ Chez les éditeurs suivants : Sansot, Ollendorff, Albin Michel et Emile-Paul.

³⁰⁵ Elle entretient une importante correspondance avec les personnes suivantes (certaines domiciliées en Suisse) : Louis Dumont, M. Hirsch, le couple Bovet, Gaston Heux, Madeleine Mercanton et sa mère, mais aussi avec des personnes appartenant à diverses associations et académies : l'Académie de Province, l'Association des écrivains de langue française, Cres Georges des *Maitres du Livre*, Henraux S. Héritiers, Marbury Elisabeth de *American Play Company*, La Société des gens de lettres, Syndicat des ouvrages d'enseignements et de vulgarisation, Zentner Z. de l'Agence des fabriques de crayons de couleurs. Au sein des librairies et maisons d'éditions : *Alte*, Jean-Fontaine E., Leroux Ernest Editions, Provençia Editions, Ollendorff librairie, Sansot E. Editions. Au sein des revues : *The Bookman*, *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg*, *L'intransigeant*, *La Nouvelle revue*, *Les Nouvelles des expositions*, *La Revue Marocaine*, *Phare de la Loire*, *La Semaine Littéraire*.

³⁰⁶ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, Lettre de MBP, 1. Lettre de MBP à Gabriel Mourey, auteur d'une notice bibliographique dans la revue *Art et Décoration*, 14 juill. 1903, Savièse sur Sion, Valais. Cf. vol. 2, lettre 2, p. 54-58.

³⁰⁷ Cf. *infra*, p. 64-65.

pas poser de problème. Cela n'est donc peut-être pas en lien avec une quelconque idée de moralité. Simplement, les éditeurs parisiens sont sans doute plus exigeants, car la concurrence est aussi plus grande. Face à certains éditeurs, Marguerite Burnat-Provins se sent impuissante et même si ce n'est jamais mentionné *stricto sensu* dans sa correspondance, il semblerait que son genre ait joué un rôle quant à l'attitude de certaines maisons d'édition.

Trois membres masculins de son entourage s'immiscent à plusieurs reprises dans ses affaires éditoriales. En 1908, Burnat-Provins est face à une situation délicate mêlant problèmes de droit d'auteur et disparition d'une grande quantité de livres chez son éditeur.³⁰⁸ De par sa position de femme artiste, elle se trouve dans une situation légale précaire. L'intervention paternelle, bien qu'elle soit probablement appréciée, ne paraît pas avoir été sollicitée. Pour ce qui est des autres interventions masculines, elles surviennent toujours lors d'affaires épineuses, ce qui tend à penser que Burnat-Provins fasse appel à eux. Ainsi, en 1929, son frère Arthur Provins prend notamment part à des questions financières.³⁰⁹ Dans ce cas, Burnat-Provins le sollicite afin d'avoir son avis. Près de quinze ans plus tard, Arthur Provins apparaît à nouveau dans une lettre d'Albin Michel Editeur concernant la sécurité des manuscrits de Burnat-Provins durant la Seconde Guerre mondiale.³¹⁰ Quant à son époux Paul de Kalbermatten, il prend contact avec le même éditeur en février 1940 à propos d'une situation délicate de traductions non autorisées du *Livre pour Toi*. De Kalbermatten se rend même en personne au bureau de l'éditeur,³¹¹ souhaitant ainsi mettre l'éditeur sous pression. Sachant que la santé de Burnat-Provins a rendu tout déplacement extrêmement pénible, il est vraisemblable de penser qu'elle ait demandé tant à son frère qu'à son époux de se déplacer en son nom. Les interventions paternelle, fraternelle et maritale dans les affaires éditoriales de Burnat-Provins laissent penser qu'une femme *seule* est moins estimée. Le manque de mobilité de l'artiste est une raison valable pour faire appel à des « représentants », toutefois le fait qu'il s'agisse uniquement d'hommes est révélateur.

³⁰⁸ « Mon père, voyant tant de gâchis dans mes affaires a pris mes intérêts en main – Le musicien Lauber ne me paie pas mes droits d'auteur après une année, alors que ses chansons sont imprimées – Chez Sansot, il y a 60 livres pour Toi qu'on ne retrouve pas.? » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918, Lettre de MBP à Marie Bovet, 27 oct. 1908, Douai. Cf. vol. 2, lettre 28, p. 180-185.)

³⁰⁹ « Ce que vous a donné A. M [Albin Michel ?] me paraît bien peu. – Il devrait vous verser actuellement 1.25 par exemplaire : c'est un juif qui a sur place assez mauvaise réputation à ce point de vue là surtout – Pour Madame Sardon, n'hésitez pas, il ne faut pas vous laisser faire, vous êtes suffisamment connue et appréciée pour exiger le maximum. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/C-2-1, versement 3 : correspondance personnes, 2/30, Lettre d'Arthur Provins à Marguerite Burnat-Provins, s.d. [1929], s.l. Cf. vol. 2, lettre 29, p. 186-191.)

³¹⁰ « Il y a quelques mois, en effet, j'avais accepté de mettre à l'abri dans mes coffres vos manuscrits que vous désiriez protéger des bombardements et votre frère, M. Provins, m'avait confié à cet effet le manuscrit : « HOTEL » qui a été mis en lieu sûr. » (Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5441/2/16/02, Lettre d'Albin Michel Editeur à MBP, 6 fév. 1945, Paris, signataire : R. Esménard. Cf. vol. 2, lettre 30, p. 192-193.)

³¹¹ « Le 14 Février, j'ai reçu de M. Paul de Kalbermatten une demande de renseignements au sujet de la vente de vos ouvrages. [...] J'ajoute que je n'ai traité aucune cession de droits de traduction en langues étrangères de vos ouvrages mais que, - ainsi que je l'ai dit de vive voix, hier, à M. de Kalbermatten, qui est venu me voir – je suis prêt à protester auprès des éditeurs étrangers qui auraient publié des traductions du « Livre pour Toi » sans en avoir acquis les droits. » (Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5441/2/01/14, Lettre d'Albin Michel Editeur à MBP, 22 fév. 1940, Paris, signataire : Albin Michel. Cf. vol. 2, lettre 31, p. 194.)

Un éditeur en particulier pose véritablement de gros ennuis à Marguerite Burnat-Provins, il s'agit de la maison Ollendorff, une affaire qui dure entre 1918 et 1919. Burnat-Provins exprime combien elle est furieuse à leur égard dans plusieurs lettres. Par exemple, elle écrit : « La Maison Ollendorff se moque de nous. »³¹² Elle affirme également qu'un des représentants de la maison la prend *pour une imbécile*. Enfin, elle déclare : « J'accuse la maison Ollendorff de n'avoir pas fait fructifier mon travail comme elle l'aurait dû. »³¹³ Face à de telles accusations, elle décide de prendre un avocat, Maître H. Sayet avec qui elle correspond d'août 1918 à janvier 1919, si ce n'est plus.³¹⁴ Consciente des complications auxquelles elle doit faire face en France, elle regrette sa situation en Suisse romande. Elle reconnaît : « En Suisse, j'étais beaucoup plus favorisée, mais ce n'est pas mon pays. »³¹⁵ Comme déjà mentionné, elle veut impérativement réussir en France, sa carrière étant close en Suisse.

Outre les complications liées à la publication de ses manuscrits, sa santé chancelante porte un fort préjudice à sa visibilité artistique. En décidant de ne plus vivre à Paris, elle choisit de s'exclure pour préserver au mieux sa santé. À cela s'ajoute la demande régulière des éditeurs de pouvoir rencontrer l'artiste dans leurs bureaux parisiens pour faire affaire.³¹⁶ C'est en effet le moyen le plus simple, surtout en temps de guerre durant lequel la correspondance par poste n'est pas toujours correctement assurée. Sa vie hors des milieux artistiques a pour effet une perte graduelle de visibilité à laquelle elle tente tant bien que mal de résister. Sa situation personnelle ainsi que le climat général fortement bouleversé par les deux guerres mondiales n'aident bien évidemment pas. Cela dit, en 1914 déjà, elle affirme : « Dans mon pays, je n'existe plus comme artiste. »³¹⁷ Un coup dur pour cette artiste pleine d'ambitions, mais elle ne se laisse pas abattre et continue à produire toute sa vie. Elle tente, par surcroît, de gagner sa vie.

Le cas de Marguerite Vallet-Gilliard est très différent de celui de Marguerite Burnat-Provins, sa courte vie en est la raison principale. Sachant qu'elle décède à trente ans et qu'elle n'exerce plus la peinture quelques années auparavant déjà, sa production artistique est tout de même impressionnante. De plus, sa participation aux *Turnus* ainsi qu'à d'autres expositions d'envergure souligne sa

³¹² Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/C-2-2, versement 3 : correspondance collectivité, 3/8-2, Lettre de MBP à L'Intransigeant, 4 janv. 1919, Paris, destinataire : M. Divorny. Cf. vol. 2, lettre 32, p. 195-202.

³¹³ *Idem*.

³¹⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/C-2-2, versement 3 : correspondance collectivité, 3/18, Lettres de H. Sayet à MBP, 1-5, 25 août, 2 sept. et 6 nov. 1918, 2 et 8 janv. 1919, Paris.

³¹⁵ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettre de MBP à Louis Dumont, 31 mars 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 25, p. 162-171.

³¹⁶ « on veut que j'habite à Paris. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 15 mai 1908, Paris, chez A. Provins. Cf. vol. 2, lettre 15, p. 118-121.)

³¹⁷ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettre de MBP à Louis Dumont, 31 mars 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 25, p. 162-171.

visibilité. Son ambition artistique n'est jamais freinée par sa famille, à l'inverse de Burnat-Provins.³¹⁸ En revanche, la maternité entrave nettement sa carrière. Ceci dit, avant de se consacrer à son rôle de mère, Marguerite Vallet-Gilliard est une artiste précoce remplie d'ambitions comme le montrent ses propos lors d'une interview à Paris à l'occasion du Salon d'Automne de 1905 auquel elle participe, devenant ainsi la plus jeune Sociétaire. Dans son article nécrologique, John Pisteur relève cet entretien et commente : « A 16 ans, elle peut dire au journaliste qui lui demande une brève interview pour la revue *Jeunesse* : “J’ai beaucoup peint d’après nature... Mon vœu le plus cher serait de faire des œuvres très vivantes...” A 16 ans, elle est déjà bien au-delà de l'enfance. »³¹⁹ Cet extrait indique que Marguerite Vallet-Gilliard avait déjà une certaine visibilité grâce à ses aptitudes artistiques. Dès son plus jeune âge – souligné à deux reprises –, elle fait preuve d'ambitions, mais son aspiration sera stoppée par la maternité et surtout par son décès, mettant brutalement fin à cette ascension prometteuse.

Quant à Valentine Méteïn-Gilliard, elle est l'artiste la plus stable du lot et elle gagne en visibilité tout au long de sa vie grâce aux diverses autres activités qu'elle entreprend. En cela, elle se démarque largement des deux autres femmes. Si son talent artistique est certain, ce n'est néanmoins pas directement grâce à celui-ci qu'elle se fait le plus connaître. Au fil du temps, Méteïn-Gilliard devient une figure omniprésente au sein du milieu artistique suisse et en particulier genevois. Elle pratique tout d'abord une activité éducative en enseignant à l'école *La Renaissance*, mais aussi à l'Académie des Beaux-Arts de Genève. L'enseignement étant indispensable à la formation artistique de tout artiste, elle joue un rôle véritablement essentiel pour de nombreux et nombreuses futur·e·s artistes en provenance de toute la Suisse puisque l'Académie de Genève est longtemps considérée comme étant la seule institution pédagogique artistique officielle. Certain·e·s étudiant·e·s viennent aussi de l'étranger. En outre, elle participe activement à la vie associative genevoise et suisse en étant membre de la SSFPSD. L'omniprésence dont elle fait preuve lui permet d'accéder à des postes éminemment importants, que ce soit la présidence de la SSFPSD ou les diverses places au sein de jurys pour de grandes expositions nationales.

La participation de Méteïn-Gilliard – à deux reprises, en 1932 et 1934 – à la commission fédérale d'art de la Biennale de Venise est particulièrement admirable. En effet, une unique femme y avait pris part auparavant, il s'agit de la peintre bernoise Adèle Lilljeqvist-Wieland (1862-1927).³²⁰ Lors des deux années durant lesquelles Méteïn-Gilliard y participe, elle est à chaque fois l'unique femme. Faire partie de la commission fédérale d'art est un statut prestigieux, la fonction est symboliquement forte. Avec une dizaine d'autres artistes ou personnalités liées à l'art – tous des hommes –, Méteïn-

³¹⁸ Cf. *supra*, p. 50.

³¹⁹ PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 100. Cf. *vol. 2*, art. 5, p. 262-263.

³²⁰ KRÄHENBÜHL, WYSS (dir.), *op. cit.*, p. 45.

Gilliard doit choisir les meilleur·e·s artistes, celles et ceux qui vont représenter la nation helvétique lors de cet événement artistique d'une grande ampleur au niveau européen. Choisir Valentine Méteïn-Gilliard comme membre de la commission signifie qu'elle est considérée comme une personne de référence, dont l'opinion compte. À l'inverse de Marguerite Burnat-Provins, Méteïn-Gilliard évolue dans un environnement favorable à sa renommée. En effet, à cette période la scène artistique suisse se développe davantage, comme le précise Ruedin :

« [die schweizerische Kunstszene war] in sich geschlossener nationaler Kunstmarkt mit seinen eigenen Regeln und Besonderheiten ; die Schweizer Maler verfügen erstmals über das Instrumentarium einer einigen gemeinsamen Ausstellung, die Gelegenheit zur Auseinandersetzung und zum Vergleich bietet und sofort zum Schaufenster und Massstab für das zeitgenössische nationale Kunstschaffen wird. Das damit errichtete System ist dank seiner Öffentlichkeitswirksamkeit, Attraktivität und relativen Neutralität eine geeignete Arena zur Landierung und Förderung von Karrieren. Ein Sitz in der EKK [Eidgenössische Kunstkommission] oder gar in der Jury der Nationalen Ausstellungen eröffnet für die Künstler ganz neue Möglichkeiten, in Erscheinung zu treten und Einfluss zu nehmen.»³²¹

Par le biais de diverses fonctions qu'elle occupe, Méteïn-Gilliard gagne non seulement en visibilité, mais aussi en influence et en autorité. Dans le cadre de la Biennale, celles-ci n'ont toutefois pas été assez puissantes face à l'avis opposé de dix hommes. Elle aurait en effet souhaité voir des œuvres de femmes artistes exposées à Venise. Or, aucune des artistes qu'elle propose n'est retenue par la commission. Sa participation n'est donc pas synonyme d'émancipation pour les femmes artistes. Cela n'est pas vraiment étonnant, comme le rappelle Regula Krähenbühl : « Vor 1934 hatten erst drei Schweizer Künstlerinnen die Möglichkeit erhalten, sich mit einem Werkbeitrag an der Biennale von Venedig zu beteiligen: 1920 Martha Stettler (1870-1945), 1926 Alice Bailly (1872-1938) und Margrit Wermuth (1889-1973). »³²²

Contrairement aux deux autres femmes freinées à certains moments durant leur carrière en Suisse romande ou en France, Valentine Méteïn-Gilliard a largement profité du système artistique établi, et ce bien qu'il soit désavantageux pour les femmes. Grâce à celui-ci, elle acquiert une place d'importance à Genève et elle propulse sa carrière dans les rangs les plus prestigieux du monde artistique suisse. Elle combine divers postes à responsabilité, lui permettant de se faire connaître tant au niveau artistique, pédagogique, qu'associatif, devenant ainsi une figure incontournable, surtout à Genève.

³²¹ RUEDIN, Pascal, « Zeitlinien 1880-1914 », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 50.

³²² KRÄHENBÜHL, WYSS (dir.), *op. cit.*, p. 13-14.

Femme artiste : quel « potentiel professionnel » ?

Examinons à présent la capacité de ces artistes à faire de leur art une véritable profession. Marguerite Burnat-Provins est une des artistes les plus plurielles, artistiquement parlant. Une diversité qu'elle mentionne à plusieurs reprises notamment à son ami Louis Dumont : « mon véritable “métier” est la peinture. Je me suis, outre la peinture à l'huile et le portrait, beaucoup occupée d'art décoratif, bois, broderies, fer forgé, cuir, etc. »³²³ Artiste-peintre, écrivaine et graveuse, affichiste publicitaire ou d'événement, elle réalise aussi des patrons pour de la broderie avec une grande aisance. Voici ce qu'elle en dit :

« Ayant pris une certaine quantité de modèles de broderie, je suis allée dans deux magasins. Quand je montre mes compositions aux commerçants ils font une figure ahurie comme s'ils [mot illisible] le *diplodocus* vivant. Cela pourtant me semble, à moi, normale quand je l'exécute et n'a rien d'extraordinaire. »³²⁴

Cet extrait semble souligner la facilité créative de Burnat-Provins, mais l'appréciation des propriétaires des deux magasins n'est pas claire. La référence au *diplodocus* est intrigante, considèrent-ils ses créations comme invraisemblables, attractives ou à l'inverse affreuses ? En plus de développer des compétences dans divers métiers d'art, Burnat-Provins a aussi d'autres activités liées à l'art. Elle enseigne le dessin, donne des conférences et tient un magasin d'objets artisanaux. Ces activités-ci lui permettent avant tout de gagner sa vie, nous y reviendrons.³²⁵ De par sa grande diversité artistique, Marguerite Burnat-Provins détient un excellent « potentiel professionnel », elle en a conscience et souhaite l'exploiter au maximum. Toutefois, lorsqu'on se penche sur sa carrière, on se rend compte qu'elle n'a pas su ou pu évoluer dans le bon environnement et profiter des meilleures opportunités. Dans son cas, le statut de femme artiste ne peut pas être considéré comme un bon potentiel professionnel.

En ce qui concerne Marguerite Vallet-Gilliard, sa mort précoce ne permet pas d'analyser correctement son potentiel professionnel. Outre la peinture, elle fait partie du jury du Salon d'Automne de Paris en 1912. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse qu'elle aurait continué à participer à ce genre d'événements. Il est également possible qu'elle se serait impliquée au sein de l'école *La Renaissance*. Si elle n'était pas décédée, on peut supposer qu'elle soit restée à Vercorin en compagnie de son époux. Or, avec deux enfants à charge, elle n'aurait pas eu autant de temps qu'auparavant pour peindre. Comme nous avons pu le voir, la maternité est un poids pour l'artiste. Marguerite Vallet-Gilliard est très douée, ses possibilités de pratiquer professionnellement sont donc bonnes. Bien que

³²³ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 1. Lettre de MBP à Louis Dumont, 12 oct. 1907, Bozel, Savoie. Cf. vol. 2, lettre 20, p. 140-143.

³²⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 3. Lettre de MBP à Louis Dumont, 6 avr. 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 33, p. 203-205.

³²⁵ Cf. *infra*, p. 69-74.

cela reste hypothétique, elle n'aurait probablement pas eu la possibilité de pratiquer de manière professionnelle en raison de la charge de travail et la charge mentale qu'elle aurait dû gérer en tant que mère de famille.

Professionnellement, le cas de sa sœur Valentine Méteïn-Gilliard a déjà été soulevé. Elle s'est énormément diversifiée dans divers domaines artistiques. Elle y obtient à plusieurs reprises des postes de prestige. Bien qu'elle ne semble pas pratiquer énormément, prise par ses autres obligations, il est probable qu'elle soit la seule femme du lot à avoir su ou pu faire de son statut de femme artiste une véritable profession.

Perspective financière : entre aisance et précarité

Si l'aspect financier de la carrière des trois artistes femmes est une question essentielle, il est néanmoins sensible à examiner. En effet, aucune source concernant les sœurs Gilliard ne nous permet d'avancer une quelconque hypothèse à ce sujet. Quant à Marguerite Burnat-Provins, nos propos reposent uniquement sur les mentions de l'artiste dans sa correspondance. Certes, ces informations sont précieuses, d'autant plus qu'elle donne une perspective intime de la question financière. Nous n'avons en revanche jamais affaire à des chiffres concrets permettant d'évaluer leur fortune et les montants directement liés à leur activité.

À propos de Marguerite Vallet-Gilliard, cette question est donc tout simplement impossible à traiter. Il est toutefois certain qu'elle n'a pas été dans le besoin étant mariée à Edouard Vallet, un artiste reconnu vivant de son art. Quant à Valentine Méteïn-Gilliard, elle a un apport financier stable, voire en augmentation au fil des années. Ses œuvres sont bien achetées lors d'expositions mais son activité la plus lucrative n'est pas la vente de ses toiles. Il s'agit sans doute des enseignements qu'elle donne à l'école privée *La Renaissance* ainsi qu'à l'Académie des Beaux-Arts de Genève, une des institutions les plus renommées du pays. Quant à ses autres activités, notamment associatives ou en tant que membre de jurys, elle est probablement rémunérée sans que cela soit une très grosse somme. De plus, son époux William Méteïn vient d'une bonne famille genevoise.

Quant à Marguerite Burnat-Provins, elle grandit au sein d'une famille aisée de la petite bourgeoisie aragonaise, puis épouse Adolphe Burnat – fils d'une bonne famille veveysanne –, l'aspect financier n'est jusque-là guère problématique. Le tournant a lieu à la suite de son divorce avec Burnat, car elle refuse toute aide financière de sa part. Elle agit de la même manière avec son second époux. Burnat-Provins a un grand besoin d'indépendance qui, selon elle, concerne aussi l'aspect financier.³²⁶ Elle est donc dans l'obligation de gagner sa vie, à l'inverse des sœurs Gilliard.

³²⁶ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 173.

Entre son œuvre artistique et littéraire, sa production artistique est immense. Elle aura toutefois énormément de peine à vivre de son art. Comme elle l'écrit à Louis Dumont en mai 1914 :

« Quand je vois certaines manifestations de l'art moderne, étoffes, papiers peints, fantaisies de toutes sortes, je sens très bien avec quelle facilité je ferais tout cela et exécutant tant d'idées qui se pressent dans ma tête. Et quand je fais une démarche, elle n'aboutit jamais qu'à un : non. »³²⁷

Le fait qu'elle produise des œuvres qu'elle n'arrive ensuite pas à vendre est réellement problématique. Plus de vingt ans plus tard, sa situation ne s'est guère améliorée. Elle déclare : « Depuis plus de sept ans, tout ce que j'ai proposé m'a été refusé. »³²⁸ Cette difficulté est significative, un élément peut, en partie, l'expliquer. Burnat-Provins vit majoritairement en France, bien qu'elle voyage épisodiquement à l'étranger, elle veut y faire carrière. Or, la France participe aux deux guerres mondiales impactant terriblement la stabilité et l'économie du pays. Les éditeurs français avec lesquels elle est en contact sont durement atteints. La guerre est souvent un argument de refus, comme chez Albin Michel où l'écrivaine souhaite éditer une traduction roumaine du *Livre pour toi*, voici ce que la maison d'édition lui écrit en avril 1946 :

« Nous avons le regret de vous faire savoir qu'en raison des événements, il nous a été impossible d'éditer « LE LIVRE POUR TOI » de Mme Marguerite Burnat-Provins. Actuellement, le manque de papier et les difficultés de l'impression nous obligent à renoncer à la publication de cet ouvrage. »³²⁹

De toute évidence, Burnat-Provins a dû faire face à des situations particulièrement difficiles et désavantageuses, nuisibles à l'aisance financière souhaitée. Durant ses années en Suisse, elle diversifie ses activités, entre les cours de dessin, les conférences, les articles de journaux et sa boutique, elle doit être à l'aise financièrement. Or, elle ne le fait pas pour des raisons économiques n'étant pas dans le besoin à cette période mais par ennui. Par la suite, la publication de ses manuscrits est son activité professionnelle principale, mais elle n'est pas forcément très rentable. D'une part, comme dit précédemment, elle a de la peine à éditer ses manuscrits, d'autre part, lorsqu'ils le sont, elle ne touche aucune commission importante. Enfin, le succès de ses publications fluctue, tantôt certains ouvrages sont achetés, voire quelquefois réédités³³⁰, tantôt ils sont refusés. Cette fluctuation

³²⁷ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, Lettres à Louis Dumont, 2. Lettre de MBP à Louis Dumont, 14 mai 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 24, p. 158-161.

³²⁸ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 7. Lettres de MBP à Gaston Heux, 1930-31 + 1939, Lettre de MBP à Gaston Heux, 1^{er} sept. 1939, Clos les Pins. Cf. vol. 2, lettre 34, p. 206-209.

³²⁹ Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5441/2/16/1-10 : Lettre des Editions Albin Michel à MBP, 24 avr. 1946, Paris. Cf. vol. 2, lettre 35, p. 210.

³³⁰ « Mes livres sont presque tous vendus, on va en publier d'autres. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 14 mai 1911, Ibrahimieh, Egypte. Cf. vol. 2, lettre 36, p. 211-216.) « vous ai-je dit qu'on réimprime le Livre pour Toi avec une longue préface d'Henry Bataille. Comme ces pages d'un grand artiste qui se montre vraiment fraternel pour moi, ont vraiment leur intérêt » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 26 janv. 1909, Douai. Cf. vol. 2, lettre 37, p. 217-220.) « Votre ouvrage Le livre pour toi se vend en effet très bien, aussi vous pourrez m'en faire envoyer 6 exemplaires par votre éditeur en dépôt. [...] Vous pouvez être rassurée Madame qu'une bonne place en vitrine ainsi qu'en

laisse l'artiste perplexe, voici ce qu'elle écrit à Gaston Heux en mai 1911 : « Si je vous racontais ma vie d'écrivain en France, vous y verriez un bel exemple d'illogisme ! D'un côté une presse remarquable et une récompense, de l'autre le refus systématique de publier quoi que ce soit depuis des années. »³³¹

Ayant eu une boutique et côtoyant le domaine de l'édition et de la vente, Marguerite Burnat-Provins devrait avoir développé un certain sens de la vente, faire preuve d'une certaine lucidité et être consciente des implications financières. L'artiste s'est pourtant souvent lancée dans des projets difficilement réalisables et coûteux. Elle voit ses projets en grand, comme le prouve l'ouvrage les *Petits Tableaux Valaisans*. Son ami Monsieur Hirsch la met en garde :

« Vous avez beaucoup travaillé. Vous me l'avez dit et prouvé. Vous voulez mieux faire encore. 100 chefs d'œuvre ! Vous avez effrayé ce beau Mr Jaunelin. Il vous a dit que vous alliez loin – bien loin – trop loin peut-être... et j'ai peur qu'il ait raison. Il vous a dit, sans doute, celle qu'il avait de vous recommander la sagesse. Pour faire un livre illustré il faut des illustrations, certes ; mais comme dit l'autre « pas trop n'en faut » On est obligé de ranger au prix de serment : quand il faudra demander aux amateurs 280 + ça n'ira déjà pas tout seul et leur nombre n'en sera pas illimité. Tant s'en faut ! Le tirage seul en couleur reviendra à 2 ou 3+ par gravure. A savoir de 80 seulement c'est de 100 à 180+ rien que de tirage ! – La gravure même très loin à son tour. La boucle va être dure à boucler. »³³²

À en croire Hirsch, les projets exagérément onéreux de Burnat-Provins *effraient* les éditeurs qui refusent de se lancer dans une telle entreprise, ce qui est tout à fait parlant. De plus, il semblerait que cela ne soit pas attractif financièrement, et ce ni pour eux ni pour elle. Par ailleurs, Burnat-Provins travaille parfois des semaines à la réalisation de prototypes qui lui sont finalement refusés, elle n'est donc pas payée pour le travail déjà fourni. Consciente de ce problème, voici ce qu'elle écrit à son amie Madeleine en 1909 déjà : « Le mauvais sort me poursuit avec une persistance incroyable, car je n'arrive jamais à trouver, malgré tant d'effort, le travail rémunérateur. »³³³ Le cas

magasin sera réservée à vos ouvrages [Cantique d'Été ainsi que la Fenêtre sur la Vallée] et qu'ils seront offerts à notre clientèle afin qu'ils obtiennent tout le succès qu'ils méritent. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/C-2-2, versement 3 : correspondance collectivité, 3/2, Lettre de la Librairie J. Alté à MBP, 22 nov. 1916, Toulon, signataire : M. Alté. Cf. vol. 2, lettre 38, p. 221-222.)

³³¹ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 7. Lettres de MBP à Gaston Heux, 1930-31 + 1939, Lettre de MBP à Gaston Heux, 3 sept. 1931, Clos les Pins. Cf. vol. 2, lettre 39, p. 223-230.

³³² Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5442/2/27/10, Lettre de M. Hirsch à MBP, le 31 oct. 1911, s.l. Cf. vol. 2, lettre 40, p. 231-241) et ça lui arrive une autre fois aussi : « Chère Madame, [...] J'ai examiné le projet d'une édition de luxe du « Livre pour toi », mais le prix de fabrication est tel que je ne crois pas possible d'entreprendre cette affaire. [...] Croyez bien que je regrette vivement ma décision négative concernant ce projet. » (Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5441/2/1/3, Lettre d'Albin Michel éditeur, le 2 juin 1928, Paris. Cf. vol. 2, lettre 41, p. 242.)

³³³ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 8 : Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), 1. 1909-1910, Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 3 juin 1909, La Prese, Grisons, Maison Silvio Albricci. Cf. vol. 2, lettre 42, p. 243-246. À titre d'exemple : « L'éditeur de Milan pour qui j'avais commencé à travailler et qui m'avait écrit qu'il était enthousiaste des tableaux valaisans, en me faisant une commande m'a refusé successivement deux compositions achevées et une esquisse, sans que je puisse comprendre la vraie raison de ce refus. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 8 : Lettres de MBP à Madeleine Gay-Mercanton et Madame Mercanton, (1909-1950), 1. 1909-1910, Lettre de MBP à Madeleine Mercanton, 4 avr. 1909, Le Prese. Cf. vol. 2, lettre 43, p. 247-250.)

le plus pénible est lorsqu'elle dépense déjà une somme importante d'argent à la réalisation ou encore au transport et qu'elle ne touche presque rien, pas même suffisamment pour rembourser sa dépense de base. L'extrait suivant en est un exemple :

« Depuis 6 mois j'ai préparé une centaine de broderies, et une cinquantaine d'objets de bois pour la maison d'art de Genève. J'y ai dépensé 60fr. comme droit d'exposant. Les frais des objets, toile, coton, etc se sont élevés à 200fr. passé et j'ai touché depuis le 9 juillet 34.50 !! Ces objets ne se vendent pas, quoiqu'ils soient très fins et à des prix ridicules, 4, 5, 10, 15 frs ! Que voulez vs [*sic*] que je fasse ! Je ne peux pas forcer les acheteurs. »³³⁴

Désarmée, elle se retrouve dans une situation financière catastrophique. En plus de ses choix sans doute parfois impertinents, Burnat-Provins doit affronter à des circonstances n'améliorant guère sa situation. Tout d'abord, elle tente de soutenir sa famille – ruinée à la fin de la guerre – comme elle peut. Ensuite, elle prête de l'argent à sa belle-sœur qui quitte son frère et s'enfuit avec la somme prêtée par Burnat-Provins, l'argent est donc perdu. Enfin, l'artiste est souvent malade, entre les consultations, les prises en charge et les opérations, elle dépense des sommes astronomiques en soins médicaux.³³⁵ Empêtrée dans cette situation misérable, il est indispensable pour elle de gagner de l'argent. Elle le dit en toute honnêteté à son ami Louis Dumont :

« En voyant l'en-tête de votre lettre je me suis aperçue que j'avais aussi quelque chose à vous demander. J'irai droit au but : Il faut que je travaille, il faut que je gagne quelque chose. Je n'ai rien que des soucis. Je ne travaille pas pour moi. Plus tard je vous expliquerai.
[...]

Mes livres ne se vendant pas ne me rapportent rien. J'ai fait cent démarches inutiles pour trouver à faire des dessins. Je travaille q.q. [*sic*] fois pour une usine de tissus, je dois présenter jusqu'à 50 compositions pour en vendre 5 en 1.- Et cela de six en six mois. J'ai cherché partout où cela m'était possible. Les gens qui sont à Paris me répondent : quand vous viendrez... or, je n'y vais jamais. D'autres me prennent des esquisses et ne les paient pas, d'autres me font espérer pendant 5 ou 6 mois et se dérobent. Je ne me lasse ni ne me décourage parce qu'il faut. Mais le temps passe et je travaille du matin au soir absolument pour rien. Ici, tout semble inutile ce n'est pas un milieu artistique. Je dois y vivre encore 18 mois environ et après ? Je ne sais rien. »³³⁶

Cet extrait nous paraît révélateur de la situation désastreuse dans laquelle se trouve Marguerite Burnat-Provins. Sa vie, semée d'embûches qui n'étaient pas toujours de son ressort, aura été parsemée de quelques belles réussites, mais surtout remplie de nombreuses déceptions et beaucoup

³³⁴ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 31 oct. 1907, s.l. Cf. vol. 2, lettre 27, p. 174-179.

³³⁵ « Ma belle sœur m'a emprunté (et par conséquent c'est perdu), tout un gain d'une année, j'ai donné le reste à mes frères, je n'ai plus rien à attendre, au contraire je devrais, je dois ! ... soutenir ma mère et ma tante. Ma sœur n'est pas encore sortie des dettes, elle a des charges accablantes. Je suis malade, j'entrerai chez le Dr Bernhard de St Moritz qui est un excellent chirurgien. (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 6. Lettres de MBP à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 14 oct. 1909, Le Prese. Cf. vol. 2, lettre 1, p. 48-53.) « J'ai une maladie de milliardaire, à traiter par toutes les précautions que le luxe permet ! » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, 7. Lettre de MBP à Louis Dumont, 22 juin [1914], Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 16, p. 122-129.)

³³⁶ Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24/D-1, Dépôt de l'Association des Amis de MBP, versement 4 : correspondance, 7. Lettre de MBP à Louis Dumont, 31 mars 1914, Bayonne. Cf. vol. 2, lettre 25, p. 162-171.

d'échecs. Toutefois, courageuse, elle ne cesse de travailler. Elle utilise son vaste réseau pour essayer de trouver des personnes potentiellement intéressées par peu ou prou tout ce dont elle est capable de faire.³³⁷ Ce qui est toutefois étonnant – et montre l'urgence de son besoin financier –, c'est que Burnat-Provins dit toujours créer pour elle.³³⁸ Or, elle passera sa vie à essayer de vendre ce qu'elle produit pour elle aux autres. Une démarche qui, dans son cas, ne fonctionnera pas. Cette recherche constante s'avère éreintante pour l'artiste ayant déjà une santé fragile.

Ce chapitre focalisé sur la carrière professionnelle de ces trois femmes artistes a permis de soulever diverses facettes principales. Les moyens de visibilité sont nombreux et divers, essentiels pour « se faire public » et chacune des trois artistes use de moyens différents. Marguerite Burnat-Provins se concentre sur le développement d'un réseau d'amis et de connaissances – souvent des personnalités influentes – en Suisse comme en France.³³⁹ Elle participe aussi à des activités publiques en étant conférencière et collaboratrice de divers journaux romands. Son statut de femme entre parfois en conflit avec sa figure publique tant en Suisse – en particulier avec sa belle-famille – qu'en France – chez des éditeurs parisiens. La courte mais ambitieuse carrière de Marguerite Vallet-Gilliard est, quant à elle, fondée sur une visibilité au sein des expositions. Valentine Métein-Gilliard entreprend, pour sa part, de nombreuses activités artistiques qui la rendent connue. Les démarches utilisées par ces artistes sont fructueuses.

La professionnalisation de l'art de ces femmes artistes est un sujet complexe. Elle passe avant tout par différentes activités artistiques, autres que la création d'œuvres. Pour Burnat-Provins, il s'agit notamment de proposer des enseignements artistiques et des conférences sur des thématiques liées à l'art et d'ouvrir une boutique d'objets décoratifs. Elle est sans aucun doute l'artiste la plus plurielle du lot, ayant de ce fait un potentiel professionnel élevé. Quant à Vallet-Gilliard, elle aurait probablement fait partie de jury ou collaboré avec sa sœur et son beau-frère à l'école *La Renaissance*. En ce qui concerne Métein-Gilliard, elle accède à des postes de prestige au sein de plusieurs institutions artistiques suisses. Elle est la femme artiste dont la professionnalisation a le mieux réussi. Dans son cas, l'unique création d'œuvres ne peut être perçue comme une véritable profession.

Enfin, la question financière s'avère difficile à traiter chez les sœurs Gilliard. Elles possèdent toutefois une sécurité en étant mariées. Ce n'est pas le cas de Burnat-Provins qui refuse d'être aidée

³³⁷ Elle parle notamment de ses conférences à son amie Marie Bovet. Elle est très claire sur le fait que ce serait simplement pour gagner de l'argent. « J'en ai fait huit [de causeries] à Genève dans les Salons de Mme Brunel Lecomte et Lucien Naville qui réunissaient une vingtaine d'amis pendant une heure. Le prix de la séance était de 9 frs. Les sujets étaient : De la liberté dans l'art ? – Qu'est-ce que l'art ? – Il faut te suffire à toi-même – Des fleurs et des illusions – etc. – Mon public a été très fidèle et s'est déclaré satisfait, je ne voudrais pas faire plus à Zürich que de trouver la somme nécessaire à mon retour en France, avant le grand départ. » (Lausanne, CLSR, Fonds MBP, P24-B-2-1, versement 2 : correspondance, 5. Lettres à Marie Bovet, 1904-1918 (photocopies), Lettre de MBP à Marie Bovet, 26 janv. 1909, Douai. Cf. vol. 2, lettre 37, p. 217-220.)

³³⁸ Cf. *supra*, p. 46.

³³⁹ Cf. MURRAY-ROBERTSON (dir.), « Une vie de rencontres », in : *op. cit.*, 2019, p. 55-71.

financièrement par Adolphe Burnat puis par Paul de Kalbermatten. Elle devra faire face à d'importantes difficultés financières l'amenant, durant certaines périodes, à une grande précarité. Quant à savoir si ces femmes artistes ont pu vivre ou non de leur art, la question est complexe. Cependant, nous pouvons affirmer qu'elles n'auraient pas pu subvenir à leurs besoins par l'unique vente de leurs œuvres. Bien que cela ne soit pas aisé, il est ainsi envisageable pour elles d'en vivre par le biais d'activités liées à l'art. À l'issue de ce chapitre, une question primordiale doit encore être traitée, celle de la réception de ces femmes artistes et de leurs œuvres dans la presse en comparaison à leurs homologues masculins.

Chapitre IV – Réception des artistes et de leur œuvre pictural dans la presse : analyse comparative

Cette dernière partie a pour but d'examiner la presse écrite de la toute fin du XIX^e siècle à aujourd'hui. Les articles de presse et de revue sont des documents historiques particulièrement révélateurs lorsqu'on s'intéresse à l'opinion publique. Ce type de sources permettra de comparer la manière dont les autrices et auteurs s'expriment sur les artistes étudié·e·s ainsi que sur leur œuvre. Leurs propos sont-ils influencés par le genre de l'artiste ? Est-il possible de repérer des stéréotypes genrés récurrents ? Afin d'appréhender au mieux ces questionnements, notre analyse se déroulera en deux temps. Tout d'abord, la représentativité des artistes dans la presse sera étudiée : celle-ci diffère-t-elle au fil du temps ? De quelle manière le genre impacte-t-il la visibilité des artistes ? Pour y répondre, un corpus d'environ 670 articles a été examiné afin de pouvoir révéler certaines spécificités du répertoire comme la disparité du nombre d'articles par artistes seul·e·s, le(s) pic(s) de publications ainsi que les types d'articles, c'est-à-dire s'il s'agit d'un article biographique ou en lien avec une exposition, par exemple.

Ensuite, une analyse comparative sera réalisée sur une sélection de 76 articles de presse et de revues dont le plus ancien date de 1894 et le plus récent de 2011. Les articles seront examinés en usant de la linguistique du genre. Construit autour d'un système de représentations et de valeurs, le langage reflète les usages d'une société.³⁴⁰ Il s'agira donc d'une observation précise questionnant les termes utilisés pour décrire tant les artistes que leurs œuvres, et d'en comprendre les intentions.

La difficulté majeure de cette partie est le manque d'écrits scientifiques sur ce sujet spécifique, à savoir la question du genre quant à la réception des artistes – femmes et hommes – et de leurs œuvres dans la presse écrite, et ce sur une durée de plus d'un siècle. À propos de la représentativité des femmes dans la presse romande, un article publié en 2000 traite cette question.³⁴¹ En revanche, l'autrice ne s'intéresse ni aux artistes ni à la presse antérieure aux années 2000. Quant aux ouvrages portant sur des thématiques spécifiques à l'art et au genre comme la critique d'art, la valeur de l'art ou la reconnaissance artistique, ces ouvrages ont certes nourri notre réflexion, mais ils ne nous ont guère été utiles pour l'analyse comparative en tant que telle.³⁴² Pour ce qui est du langage genré, les

³⁴⁰ WATTIER, Ophélie, *La langue française : un usage genré*, Paris : L'Harmattan, 2019, p. 11.

³⁴¹ DURRER, Sylvie, « La presse romande est-elle sexiste ? Oui ! », *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, n° 72, 2000, p. 107-123.

³⁴² ZIMMERMANN, Anja (dir.), *Kunstgeschichte und Gender: eine Einführung*, Berlin : Reimer, 2006, notamment l'article de Maike Christadler « Kreativität und Genie : Legenden der Kunstgeschichte », p. 253-272. NAUDIER, Delphine, ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris : L'Harmattan, 2007. BUSCATTO, Marie, LEONTSINI, Mary (dir.), *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, Paris : L'Harmattan, 2011. BUSCATTO, Marie, LEONTSINI, Mary, NAUDIER, Delphine (dir.), *Du genre dans la critique d'art = Gender in art criticism*, Paris : Ed. des Archives Contemporaines, 2017. SOFIO, Séverine, EMEL YAVUZ, Perin, MOLINIER, Pascale (coordonné par), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris : L'Harmattan, 2016.

études sur ce sujet sont plus nombreuses,³⁴³ certaines restent toutefois trop générales, trop pointilleuses ou traitant d'un cas spécifique.³⁴⁴ Enfin, des dictionnaires, sous forme de lexique, comme celui de Marina Yaguello de la fin des années 1980 et celui de Suzanne Zaccour et Michaël Lessard publié en 2017, offrent quelques maigres pistes de compréhension et d'analyse.³⁴⁵ Plus simplement, nous nous sommes parfois référés aux définitions du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) créé par le CNRS.³⁴⁶

Comme mentionné dans l'état de la recherche, les journaux et revues ont été systématiquement dépouillés lorsque le nom d'un·e artiste apparaissait.³⁴⁷ Les articles retenus traitent d'artistes individuellement ou collectivement, par exemple lorsqu'il est question de l'École de Savièse. La majorité des articles proviennent de journaux ou de revues romands parfois spécialisés, sachant que certain·e·s artistes sont connu·e·s dans d'autres régions géographiques, il·elle·s apparaissent dans des articles de presse alémaniques, tessinois ou français. Ces derniers ont aussi été pris en compte.

Une importante disparité est observable à propos des articles traitant uniquement d'un·e artiste. Ernest Biéler et Edouard Vallet se trouvent en première position avec respectivement 170 et 130 articles contre seulement huit à propos de William Métein. Marguerite Burnat-Provins détient elle aussi une grande quantité d'articles, plus d'une centaine. Ceci s'explique d'une part en raison de sa double activité de peintre et écrivaine, certains articles s'articulent ainsi autour de sa production littéraire valaisanne et, d'autre part, de par son origine française, elle est donc représentée tant dans la presse suisse que française. À l'inverse, les sœurs Gilliard ont très peu d'articles les concernant. Lorsqu'on s'intéresse de plus près au nombre d'articles publiés par artiste sur une longue durée, les deux artistes en tête de liste sont, sans surprise, Biéler et Vallet. Entre 1910 et 1950 environ, de nombreux articles à propos de Biéler ont été écrits, soit pendant presque cinquante ans, ce qui est conséquent. Quant à Vallet, on peut observer un pic durant la fin des années 1920, lié à son décès en 1929. Un intérêt nouveau apparaît dans les années 2000, dû à la création en 1990 d'une fondation en son honneur. Le cas des femmes est plus complexe. À propos de Burnat-Provins, de nombreux articles ont été écrits dans les années 1900, en lien avec les *Petits Tableaux Valaisans* qu'elle publie

³⁴³ GUIRAUD, Pierre, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris : Payot, 1978. Marina Yaguello a écrit plusieurs textes sur la question, tels que : YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris : Payot, 2018 [1978]. YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris : Ed. du Seuil, 1988. Plus récemment, WATTIER, *op. cit.*, 2019.

³⁴⁴ KLANN-DELIUS, Gisela, *Sprache und Geschlecht: eine Einführung*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005. PLATE, Liedeke, ZOBBERMAN, Pierre, « Creatively Speaking: Gender and Rhetoric: Introduction », *Intertexts: a Journal of Comparative and Theoretical Reflection*, vol. 18, issue 1, printemps 2014, p. 1-8.

³⁴⁵ YAGUELLO, Marina, *Le sexe des mots*, Paris : Belfond, 1989. ZACCOUR, Suzanne, LESSARD, Michaël (dir.), *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Montréal : Editions Somme Toute, 2017.

³⁴⁶ <https://www.cnrtl.fr/portail/> (dernière consultation en avril 2021)

³⁴⁷ À l'exception de certains articles sur des ouvrages écrits par Marguerite Burnat-Provins ne correspondant pas à son œuvre littéraire valaisanne.

en 1903. Un regain d'intérêt croissant peut être observé depuis les années 1950 à 2000, dû premièrement à son décès en 1952 puis à la découverte de nouvelles œuvres telles que des dessins hallucinatoires de *Ma Ville*. Très peu d'articles ont été publiés sur Marguerite Vallet-Gilliard, le peu est daté de son année de décès, il s'agit donc majoritairement de nécrologies. Valentine Métein-Gilliard, quant à elle, bénéficie d'articles la concernant tout au long de sa vie, ils sont drastiquement moins nombreux que ceux à propos de ses homologues masculins, mais plus fréquents que ceux s'intéressant à Burnat-Provins. Ceci peut paraître étonnant au vu du manque de reconnaissance posthume.

Au premier abord, les femmes ont une visibilité inférieure à celle de leurs confrères. Une observation approfondie confirme cette première affirmation. En effet, lorsqu'on examine en détail les très nombreux articles présentant plusieurs artistes, que ce soit dans le cadre d'expositions ou de la thématique de l'École de Savièse, une différence genrée se dégage. Il est fréquent qu'une autrice ou un auteur consacre uniquement quelques lignes à une femme artiste et, à l'inverse, utilise une page entière d'un journal ou plusieurs pages d'une revue pour un artiste masculin. Le constat est le même pour ce qui est de la description des œuvres, les œuvres masculines sont davantage décrites que celles réalisées par les femmes artistes, mais aussi de manière plus détaillée. Le manque de visibilité touche aussi le choix des œuvres choisies pour illustrer les articles. Très régulièrement, seules les œuvres d'artistes hommes sont proposées. Bien évidemment, cela ne signifie pas qu'une femme artiste n'ait jamais eu droit à une visibilité au travers de ces différents exemples, en revanche cela est beaucoup plus rare, voire exceptionnel.

À présent, concernant l'analyse comparative genrée, il est essentiel de préciser que les textes utilisés sont fondés sur le système culturel établi sur la différenciation des sexes et ont pour base une norme sémantique issue de l'idéologie sexiste de la société patriarcale occidentale et sur le système culturel basé sur la différenciation des sexes.³⁴⁸ Notre analyse se fonde donc sur l'étude des stéréotypes et clichés genrés ainsi que du sexisme langagier. Il est important de souligner que nous envisageons les artistes étudié·e·s comme étant des personnes binaires, comme il·elle·s le sont aussi présenté·e·s dans la presse, c'est-à-dire ayant une identité de genre définie : féminine ou masculine.³⁴⁹ De ce fait, notre analyse se base sur la binarité du genre, à savoir cette conception traditionnelle selon laquelle deux genres uniques – féminin et masculin – existent.

³⁴⁸ YAGUELLO, *op. cit.*, 2018, p. 8.

³⁴⁹ Marguerite Burnat-Provins ne semble jamais avoir douté de son genre. En revanche, il n'est pas impossible qu'elle ait été, à certains moments de sa vie, attirée par des femmes. « Sa vie affective, [...] troublée par des désirs saphiques » (BÉDAT, Stéphanie, « Catherine Dubuis – Pascal Ruedin. Marguerite Burnat-Provins », *Art+Architecture*, n° 3, 1996, p. 337.) Cela est confirmé par la correspondance qu'elle entretient avec une certaine Camille Pascal (Lausanne, BCU, Fonds MBP, IS 5349/2/3/2, Lettre de MBP à Camille Pascal, 4 brouillons, 1942. Cf. *vol. 2*, lettre 44, p. 251-255.) Les *Poèmes troubles* de 1920 suggère cette attirance. Murray-Robertson suggère quant à elle une liaison avec Dolly Wilde, la nièce d'Oscar Wilde. (MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 329.)

L'analyse est structurée en diverses thématiques permettant de saisir les pans essentiels présents dans les articles. Il sera tout d'abord question du rapport et de l'emploi de dénominatifs genrés liant la personnalité, le physique et l'art. Puis, l'influence au sein des duos sera traitée notamment en questionnant la créativité masculine et l'imitation féminine. Nous examinerons ensuite des propos dans lesquels la femme artiste est définie par l'homme. Ensuite, nous nous intéresserons à divers cas d'objectivation de la femme artiste. Par la suite, il sera question de maternité et de paternité, et en quoi la parentalité est genrée face à l'art. La singularité de Marguerite Burnat-Provins sera aussi analysée pour ensuite traiter de la particularité du couple Méteïn-Gilliard dont les rapports genrés sont inhabituels. Enfin, la dernière partie se penchera sur la considération différente des artistes par la presse.

Pour l'intégralité des thématiques, notre démarche débutera par les artistes féminines. Tout d'abord Marguerite Burnat-Provins qui est l'artiste la plus traitée mais également la seule faisant partie de la première génération, ensuite des sœurs Gilliard en commençant par l'aînée Marguerite Vallet-Gilliard puis la cadette Valentine Méteïn-Gilliard. Viendront ensuite les artistes masculins liés à ces femmes, c'est-à-dire Ernest Biéler, Edouard Vallet, puis William Méteïn et enfin Eugène Gilliard. Précisons que dans certains cas, les duos d'artistes femme et homme seront présentés ensemble par souci de compréhension. Finalement, afin d'alléger le texte, seuls les extraits de phrases entières ou des fragments de phrases tenant au minimum sur une ligne seront insérés entre guillemets. Les extraits de phrase plus courts ou les termes repris çà et là dans les articles seront indiqués en italique.

Personnalité, physique et art : rapport et emploi des dénominatifs genrés

Le premier aspect traité est celui des rapports entre personnalité, physique et art, ainsi que l'emploi de dénominatifs genrés. Le but sera de comprendre si des différences liées au sexe sont perceptibles dans la presse écrite à propos de l'artiste ou de son œuvre.

Le premier article choisi est écrit en 1903 par Paul Perret (art. 1) et concerne la publication des *Petits Tableaux Valaisans*.³⁵⁰ Tout au long de son texte, Perret utilise des mots dont le sens peut varier. À titre d'exemple, il déclare : « Le livre de Mme Burnat procure une jouissance complète et durable [...] ». Si la jouissance peut être un « plaisir intellectuel et moral »,³⁵¹ elle est avant tout pensée comme physique et sexuelle et l'employer dans ce contexte tend à être équivoque. Par la suite, l'auteur use de termes tels que *délicat*, en parlant de la pensée de Burnat-Provins et qui rappelle la féminité de l'artiste,³⁵² et *charme*, utilisé à plusieurs reprises. Le *charme* est un mot ambigu

³⁵⁰ Cf. vol. 2, p. 256-257. PERRET, Paul, « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *Feuille d'Avis de Vevey*, 10 juill. 1903, p. 4.

³⁵¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/jouissance> (dernière consultation en avril 2021)

³⁵² La délicatesse est considérée comme une qualité féminine. (GUIRAUD, *op. cit.*, 1978, p. 183.)

puisque'il est défini comme suit : « attrait puissant, fascination qu'exerce sur nous une personne ou une chose », ³⁵³ l'auteur peut donc être charmé tant par l'artiste que par son œuvre. Perret définit les *Petits Tableaux Valaisans* comme un *objet d'art précieux* et souligne le *talent décoratif* de l'artiste. La question de l'ornementation est marquante, tout comme le rappel de l'aspect décoratif de l'œuvre puisque les arts décoratifs sont avant tout pratiqués par des femmes. ³⁵⁴ Si l'auteur utilise aussi des propos respectueux et favorables envers la créatrice puisque'il décrit l'ouvrage comme une *conception artistique originale, avec une recherche d'art intelligente et inlassable*, il évoque néanmoins à nouveau le genre de l'artiste, lorsqu'il déclare : « Mme Burnat nous emmène à sa suite dans le Valais, le bon vieux Valais qu'affectionnent les peintres dont on n'a pas encore traduit toutes les beautés. Elle nous y conduit sans but précis, simplement parce qu'elle l'aime [...] ». Cette phrase suggère que l'artiste laisse ses émotions la guider. *Sans but précis*, comme si elle n'avait pas conçu cet ouvrage au travers d'intenses réflexions. La passivité dont fait soi-disant preuve Burnat-Provins est une caractéristique féminine. ³⁵⁵ Le fait que l'auteur précise que la créatrice soit *émue* confirme cette pensée. ³⁵⁶ L'ensemble de cette description, tant de l'œuvre que de sa réalisation, est typiquement genrée et rappelle des comportements dits féminins ou des adjectifs qualifiés de féminins. ³⁵⁷ Le prochain article concerne le même ouvrage et date de la même année que le précédent (art. 2). ³⁵⁸ L'auteur, qui apprécie l'œuvre, souligne le côté *franc, spontané*, ³⁵⁹ *nature et sincère, champêtre*. Ces adjectifs peuvent plus facilement être associés au caractère d'une personne qu'à une œuvre. Dans ce cas, ils se rapportent à la personnalité de Burnat-Provins et rappellent la féminité de l'artiste, tout comme des termes tels que *simplicité* et *charme*. Quant au côté *champêtre* de la créatrice, il évoque le style vestimentaire qu'elle adopte, à savoir le costume traditionnel des paysannes savésiennes (ill. 79). Lorsqu'il écrit, *cela est exquis, d'un raffinement délicieux*, s'exprime-t-il réellement sur l'œuvre ? Ou pense-t-il davantage à l'artiste ? Enfin, Burnat-Provins est liée à l'amour par l'extrait suivant : « dans un amour ardent, une adoration fervente des beautés de la nature ». En outre, l'émotion est à nouveau présente, lorsque l'auteur écrit : *un charme prime-sautier qui émeut*.

³⁵³ <https://www.cnrtl.fr/definition/charme> (dernière consultation en avril 2021). L'emploi du terme *charme* – tout comme celui de *grâce* d'ailleurs – est également récurrent pour définir l'art de Berthe Morisot. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 13.)

³⁵⁴ Par exemple : YELDHAM, *op. cit.*, 1984, p. 40. BUSCATTO, LEONTSINI (dir.), *op. cit.*, 2011, p. 11. SOFIO, EMEL YAVUZ, MOLINIER, (coordonné par), *op. cit.*, 2016, p. 121.

³⁵⁵ Le stéréotype de la femme passive (agent passif) et de l'homme actif (agent actif) est analysé par Guiraud et par Yaguello. (GUIRAUD, *op. cit.*, 1978, p. 39-40. YAGUELLO, *op. cit.*, 2018, p. 106.) Ce stéréotype est repris en histoire de l'art notamment par Lisa Tickner, elle propose également d'autres oppositions telles que fonctionnel/ornemental, pictural/décoratif, lucratif/non lucratif, production/consommation. (TICKNER, Lisa, « Féminisme, et histoire de l'art : une histoire à suivre », in : MICHAUD, Yves (intr.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 50.)

³⁵⁶ En effet, l'affectivité subjective dont il est question ici est considérée comme féminine. (*Ibid.*, p. 41.)

³⁵⁷ Notamment PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981, p. 7. POLLOCK, Griselda, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », *Women's Studies Quarterly*, printemps-été 1987, vol. 15, n° 1/2, p. 2-9

³⁵⁸ Cf. vol. 2, p. 258. G. M., « Bibliographie », *Art et Décoration : revue mensuelle d'art moderne*, Paris, juill.-déc. 1903, tome XIV, p. 8-11.

³⁵⁹ Ce terme est aussi employé pour définir l'art de Berthe Morisot. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 15.)

L'émotivité est un élément féminin, qui contraste avec la rationalité. Celle-ci n'est pas du tout présente dans cet article, ce qui laisse supposer que l'artiste cède à ses émotions lorsqu'elle crée.³⁶⁰

D'autres exemples peuvent être tirés de l'article sur l'Art décoratif paru en 1904 (art. 3), voici un échantillon des termes utilisés : *œuvres charmantes, séduisante originalité, œuvres fortes ou délicates, exquises de grâce et de fraîcheur*.³⁶¹ L'auteur commente ensuite la toile *La femme aux étains* (ill. 6.1), une vision *chaude et délicate*. S'il est évident pour les lectrices et lecteurs que l'artiste est une femme, l'auteur ajoute néanmoins : *art essentiellement féminin*. Ajoutons la description de certains éléments de la nature qui semble évoquer un corps féminin. Ce rapprochement est tout à fait plausible puisque la nature est considérée comme féminine.³⁶² Il est par exemple question de *l'opulence* des belles feuilles *charnues*. Cette image s'avère plutôt explicite. *L'opulence* peut en effet s'apparenter à l'« ampleur des formes du corps féminin ». ³⁶³ Quant à l'adjectif *charnu*, qui signifie « qui est essentiellement composé de chair », ³⁶⁴ il rappelle lui aussi le corps féminin.

De nombreux autres articles sont écrits dans la même veine, et ce encore dans un article de 1985 (art. 4).³⁶⁵ L'auteur débute par une description du physique de Marguerite Burnat-Provins, sans même l'avoir nommée : « L'unique photographie en bon état que l'on possède d'elle laisse penser qu'elle devait être très belle, à la fois douce et déterminée, mélancolique, lucide, sensitive et intelligente ». L'intérêt d'une telle énumération est assez insignifiant, car la lectrice ou le lecteur est informé·e d'aspects subjectifs, permettant de se faire une image de l'artiste uniquement par son physique et son caractère prétendu. Par surcroît, il n'est aucunement question d'art. Il est significatif de souligner que le nom de l'artiste est moins considéré que son physique. Il s'agit avant tout d'une objectification du corps féminin de l'artiste.³⁶⁶ Une telle introduction n'aurait probablement pas été écrite s'il s'agissait d'un artiste masculin.

Le cas de Marguerite Vallet-Gilliard sera traité au travers d'un seul article, toutefois révélateur, écrit par John Pisteur (art. 5).³⁶⁷ Cette longue nécrologie donne une vision claire de la perception du critique d'art. Il estime l'artiste et ne se prive pas de le souligner, lorsqu'il déclare : *une artiste de très grand talent* ou encore *Paris l'avait tôt reconnue et consacrée*. Le texte est truffé d'éléments rappelant le sexe de Vallet-Gilliard, grâce aux mentions suivantes – certaines sont employées dans la lettre de son époux Edouard Vallet : *modestie, douce, réservée, sensibilité, fécondité, intimement, passionnément*. Toutefois, ces caractéristiques dites féminines contrastent avec certains aspects de

³⁶⁰ GUIRAUD, *op. cit.*, 1978, p. 41.

³⁶¹ Cf. vol. 2, p. 259-260. P. P., « Ça et là. Art décoratif », *Feuille d'Avis de Vevey*, 16 avr. 1904, p. 7.

³⁶² YAGUELLO, Marina, *Le sexe des mots*, Paris : Belfond, 1989, p. 119.

³⁶³ <https://www.cnrtl.fr/definition/opulence> (dernière consultation en avril 2021)

³⁶⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/charnu> (dernière consultation en avril 2021)

³⁶⁵ Cf. vol. 2, p. 261. fl., « Marguerite Burnat-Provins. Retour aux sources à Savièse », *Le Nouvelliste*, Sion, 05 oct. 1985, p. 43.

³⁶⁶ ZACCOUR, LESSARD (dir.), *op. cit.*, 2017, p. 12-13. GUIRAUD, *op. cit.*, p. 181.

³⁶⁷ Cf. vol. 2, p. 262-263. PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 99-120.

sa peinture, Pisteur le dit lui-même : « un talent qui, pour être très jeune encore, avait atteint en quelques courtes années une incroyable maturité, une vigueur inouïe – allant parfois jusqu’à une certaine violence – chez une femme d’à peine 21 ans, d’ailleurs la plus douce et la plus réservée. » Cette discordance semble l’étonner puisqu’il la précise. C’est effectivement surprenant puisque des termes tels que *maturité*, *vigueur*, *violence* peuvent être qualifiés de masculins. Certes, Pisteur ne décrit pas Marguerite Gilliard ainsi ; toutefois, si l’on part du principe que la personnalité de l’artiste transparaît quelque peu à travers son œuvre, le cas de Gilliard est en effet étonnant. Quant à la phrase suivante : « Elle peint égoïstement pour le bonheur de peindre ; son plaisir la guide. », elle intrigue car, à cette époque, les devoirs sociaux de la femme ne lui permettent pas d’être égoïste et encore moins qu’elle puisse écouter son plaisir. Pisteur clôt l’article avec une phrase très genrée apparemment écrite par Vallet : « Ce fut une fille charmante, bonne, aimée de tous, et qui ne fit jamais un mal quelconque à personne, morte d’avoir trop aimé. » Le fait que l’auteur joue sur les émotions n’est pas extraordinaire et l’on pourrait considérer cette note émouvante, toutefois en y réfléchissant cela paraît presque absurde d’écrire qu’elle serait décédée *d’avoir trop aimé*. En effet, on ne meurt *a priori* pas d’amour. De plus, la raison du décès de Marguerite Vallet-Gilliard est connue et médicale. Sa mort n’a aucun lien avec un quelconque surplus d’amour.

Ernest Biéler figure dans un nombre important d’articles, trois ont été choisis afin d’exemplifier la question traitée dans cette partie. Le premier, écrit en 1918 par Chatelanat, loue les mérites de l’artiste à propos des fresques réalisées au Musée Jenisch (art. 6).³⁶⁸ Ainsi, il le considère comme : *un peintre hors de pair, un artiste supérieur, en pleine force physique*. Quant à l’œuvre, voici ce qu’il en dit : *la composition est admirablement équilibrée, le dessin est toujours sûr et précis*, tout en précisant que « la pratique de la fresque exige beaucoup de décision et de sûreté de main. » Ce sont là des caractéristiques dites masculines.³⁶⁹ Chatelanat nuance néanmoins ses propos en qualifiant l’artiste de *peintre de la ligne harmonieuse et des extrémités élégantes, de véritable poète*. De la sorte, l’auteur prouve les compétences variées de Biéler.

Le deuxième exemple provient d’un article paru vingt ans plus tard (art. 7).³⁷⁰ Il est question de l’exposition Biéler à Berne. L’artiste y est décrit de la manière suivante : « un artiste novateur, chercheur, toujours en éveil, toujours à la recherche, montrant une activité joyeuse et soutenue, jamais fatigué ». L’accent mis sur sa vitalité est probablement dû à l’âge déjà avancé de Biéler, il a alors 75 ans. Cela expliquerait aussi l’emploi des adverbes *toujours* et *jamais*. Par la suite, il est

³⁶⁸ Cf. vol. 2, p. 264-266. CHATELANAT, E. C., « Les fresques d’Ernest Biéler au Musée Jenisch, à Vevey », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 123, 1918, tome 91, p. 89-99.

³⁶⁹ YAGUELLO, *op. cit.*, 2018, p. 106.

³⁷⁰ Cf. vol. 2, p. 267-268. H. Lr., « L’exposition Ernest Biéler à Berne », *Feuille d’Avis de Lausanne*, 9 mai 1938, p. 14.

question de la *robustesse de son talent*, en précisant – c’est révélateur – *de son esprit et aussi de son corps*. De ce fait, son physique et son mental sont littéralement liés à son art.

Le dernier article choisi date de 1944 et concerne à nouveau une exposition (art. 8).³⁷¹ La forme physique de l’artiste est une fois de plus rappelée, car il est à présent âgé de plus de 80 ans. L’auteur écrit : « Sa vitalité, sa puissance de création défient le poids des ans. » Sa santé et sa créativité sont intrinsèquement liées, il est du reste qualifié d’*infatigable travailleur*, mais aussi d’*homme sensible et éminent*. Bien que la sensibilité ne soit pas considérée comme masculine, elle est justifiée en art et s’avère être une propriété avantageuse, à laquelle s’ajoute celle de son *souci constant de perfection*.

Deux articles ont été sélectionnés à propos de Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler, datant tous deux de 1901 (art. 9 et 10). Dans le premier, Biéler est présenté en premier en ces mots : « Épris de belles idées picturales, virtuose éloquent, technicien supérieur ».³⁷² En outre, il possède une *main adroite*. Il maîtrise ainsi parfaitement la technicité de la peinture et reçoit de magnifiques éloges. Quant à Burnat-Provins, elle est une fois encore définie par sa féminité : *L’élégance est je crois bien la faculté maîtresse de Mme Burnat-Provins, une élégance de qualité souple et de trempe fine*. Notons que l’*élégance* est une qualité typiquement féminine.³⁷³ Il ajoute : « on retrouve le même très joli tempérament d’artiste ingénieux et débrouillé, à cent lieues de tout ce qui est vulgaire ou simplement banal. » Il est notable de souligner l’emploi de l’adjectif *ingénieux*, car cela signifie que l’auteur considère que Burnat-Provins « fait preuve d’imagination et de savoir-faire »,³⁷⁴ ce qui est plutôt perçu comme masculin.

Le second article s’intéresse à une exposition organisée la même année dans l’atelier de Burnat-Provins, elle y expose avec Biéler.³⁷⁵ Cette fois-ci, Burnat-Provins est présentée en premier en raison sans doute du lieu de l’exposition. La description de l’atelier est d’ailleurs genrée, il est exhibé comme un : *mazot cossu, pimpant et coquet*. De plus, l’auteur décrit la créatrice comme une : « artiste délicate qui nous livre périodiquement quelques savoureux fruits de son beau talent ». Cet extrait est curieux, car les termes usés ne sont *a priori* pas utilisés pour décrire une œuvre. Du reste, les *fruits savoureux* rappellent le lien entre la féminité et la nature.³⁷⁶ Peu d’éléments sont décrits concernant l’art de Biéler, simplement qu’il a *une vision d’art très intense*.

³⁷¹ Cf. vol. 2, p. 269. W. B., « Festival d’Automne, Vevey 1944. Le vernissage de l’exposition Ernest Biéler », *Feuille d’Avis de Vevey*, 25 sept. 1944, p. 6.

³⁷² Cf. vol. 2, p. 270-271. M. Ph., « Confédération suisse. Les Beaux-Arts à Vevey, II », *Journal de Genève*, 29 juill. 1901, p. 1.

³⁷³ Cette épithète est d’ailleurs aussi utilisée pour qualifier l’art de Berthe Morisot. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 15.)

³⁷⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/ingenieux> (dernière consultation en avril 2021)

³⁷⁵ Cf. vol. 2, p. 272. s.n., « Chronique locale. Exposition de Beaux-Arts », *Feuille d’Avis de Vevey*, 28 nov. 1901, p. 3.

³⁷⁶ YAGUELLO, Marina, *op. cit.*, 1989, p. 119.

Cette première thématique est présente dans de nombreux articles à propos d'Edouard Vallet, comme celui écrit par Emmanuel Kuhne en 1903 (art. 11).³⁷⁷ À 27 ans, Vallet est *un jeune qui est réellement jeune*, malgré sa jeunesse il semble disposer d'une maturité artistique puisque Kuhne écrit : « La voie de l'artiste est donc toute tracée et son talent, robuste et vrai, sincère, sans concessions aux mièvreries et aux préjugés, soutenu par un dessin solide et une vision très juste, saura vite accroître le renom qui s'attache déjà à cette carrière si bien commencée. » Cet extrait est truffé de termes associant son talent à des traits physiques et de personnalité influençant son art et rappelant sa masculinité.

Un autre exemple provient d'un article écrit par Daniel Baud-Bovy en 1921 (art. 12).³⁷⁸ Ce texte est représentatif de la manière dont Vallet est introduit par le biais de la masculinité. Baud-Bovy écrit : « Une force grave, sainte, obstinée – une indépendance farouche – une âme primitive et presque élémentaire, tel Edouard Vallet se montre dans ses propres portraits, tel il apparaît dans son art ». Cette description est notable, car l'auteur avance des propos en les légitimant par les autoportraits de Vallet. Il est aussi question de la vie personnelle de l'artiste, la lectrice ou le lecteur apprend qu'il est *père*, source de diverses *émotions*, mais aussi que son épouse décède tragiquement. Ce drame est commenté de la façon suivante par Baud-Bovy : « Comme tous les forts, il sort plus grand de l'épreuve, et plus humain. » Sa force masculine lui permet donc de surpasser ce malheur, mais le rend aussi plus sensible, émotif face à la vie humaine. Cette sensibilité est un atout pour un artiste homme puisqu'il détient également d'autres caractéristiques masculines – notamment la *force* – lui permettant de créer un œuvre de qualité.

En 1944, Albert Rheinwald écrit un article à propos d'une exposition genevoise à laquelle participe Vallet (art. 13).³⁷⁹ Deux aspects y sont particulièrement surprenants, d'une part, *la force et la naïveté* qui se rejoignent chez Vallet, d'autre part, le fait que l'artiste puisse être *un guerrier de Hodler*, mais avec *le limpide regard d'un enfant*. Présenter l'artiste au travers de ces expressions est osé de la part de l'auteur. Il estime que Vallet est un homme *naïf* avec une âme d'*enfant*, c'est plutôt inédit. D'autant que la naïveté est plutôt liée aux femmes – Burnat-Provins est d'ailleurs souvent jugée comme naïve –,³⁸⁰ et il s'agit d'une simplicité considérée comme un défaut, voire une faiblesse. En revanche, chez Vallet, elle se manifeste aux côtés de la *force* et de la *grandeur*, suggérant davantage un atout.

³⁷⁷ Cf. vol. 2, p. 273. K[UHNE], E[mmanuel], « Nos artistes. M. Edouard Vallet », *La Patrie suisse*, n° 264, 4 nov. 1903, p. 258.

³⁷⁸ Cf. vol. 2, p. 274-275. BAUD-BOVY, Daniel, « Figures d'artistes. Edouard Vallet », *Journal de Genève*, 4 avr. 1921, p. 1.

³⁷⁹ Cf. vol. 2, p. 276-277. RHEINWALD, Albert, « Beaux-Arts. La genèse de l'œuvre d'art », *Journal de Genève*, 28 mars 1944, p. 3.

³⁸⁰ Cf. vol. 2. En particulier les articles 19 et 72, p. 284-285, 364.

L'article dont il est question à présent est un commentaire sur une rétrospective de Vallet en 1976 (art. 14).³⁸¹ Le texte est truffé de termes dits masculins, comme le montre l'extrait suivant : « En possession d'un métier solide, très sûr de ses moyens, Vallet va s'attaquer à cette nature sauvage et à ses habitants [...] ». La *solidité* et la *sûreté* évoquent la virilité de l'artiste et le verbe *s'attaquer* suscite une image guerrière, belliqueuse, masculine, rappelant que Vallet est avant tout actif.³⁸² Un autre exemple marquant est la phrase qui suit : « La plupart de ses toiles ont une remarquable cohérence formelle, sont puissamment architecturales, ont des rapports de couleurs harmonieux et denses – les tonalités étant engagées dans des rythmes puissants, unificateurs et animateurs de l'espace plastique. » L'architecture est longtemps restée une discipline masculine, demandant des connaissances précises, notamment en mathématiques. Ce n'est donc pas un hasard si les toiles de Vallet sont *puissamment architecturales*. La manière dont sont décrits les rythmes tend à rappeler les coups de pinceau de Vallet. L'homme et l'œuvre sont une fois encore unis, puisque l'auteur écrit : « Sa vision est large, sa peinture « drue », et la ligne toute-puissante faiblit rarement. » Un dernier exemple de propos rappelant la masculinité est l'extrait suivant : « [...] nous admirons la fermeté du dessin, la robuste et massive architecture des formes de cette peinture, les valeurs linéaires, figurales et tectoniques de cette œuvre ». Que ce soit *la fermeté, la robuste et massive architecture*, ou encore *les valeurs tectoniques*, ces éléments restent dans la même veine que les précédents, ils contrastent avec d'autres, beaucoup plus féminins, tels que : *raffinement* (bien qu'il soit inattendu), *tendresse, amour de la vie, sensibilité, poète*. En plus des nombreuses capacités dites masculines, Vallet aurait donc aussi des qualités dites féminines. Celles-ci permettent à l'artiste de disposer d'un éventail varié de capacités artistiques.

Enfin, cette nécrologie en hommage à Vallet est le dernier exemple choisi (art. 15).³⁸³ La plupart des propos mentionnés dans cet article ont déjà été commentés dans d'autres exemples. Un commentaire de Cougnard frappe en particulier : « son art est comme lui-même, franc, robuste et sain ». L'analogie entre la personnalité, le physique et l'art de Vallet est ainsi confirmée par l'ajout de *comme lui-même*.

Quant à Eugène Gilliard, un unique article a été choisi, écrit en 1923 (art. 16), à propos de l'exposition posthume de l'artiste.³⁸⁴ L'auteur écrit : « [...] Gilliard, robuste et trapu lui-même, s'est toujours plu à exprimer surtout l'effort et la force. » Il s'agit exactement de le même rapprochement fait chez Vallet. La masculinité de Gilliard est également soulevée dans son art, puisqu'il crée dans *l'effort et la force*, mais l'auteur ajoute : « Pourtant, la tendresse familiale se sent dans quelques

³⁸¹ Cf. vol. 2, p. 278. A. K., « Au Musée Rath à Genève. Rétrospective Edouard Vallet (1876-1929) », *24heures*, Lausanne, 6 mai 1976, p. 61.

³⁸² GUIRAUD, *op. cit.*, 1978, p. 40.

³⁸³ Cf. vol. 2, p. 279. C[OUGNARD]D, « Edouard Vallet », *Journal de Genève*, 3 mai 1929, p. 5.

³⁸⁴ Cf. vol. 2, p. 280. Cd., « Beaux-Arts. Exposition posthume Eugène Gilliard. », *Journal de Genève*, 9 fév. 1923, p. 5.

portraits, très particulièrement dans Fillette au puits et Fillette dans les blés ». Ce propos est révélateur, ainsi l'emploi de l'adverbe *pourtant* indique que la tendresse ne peut être associée à la masculinité de sa peinture et de sa personne. En revanche, elle donne une certaine estime aux œuvres citées, car Gilliard est père de deux filles, peindre des enfants paraîtrait par conséquent plus évident chez lui que chez d'autres artistes masculins.

Aucun exemple n'a été trouvé uniquement à propos de Valentine Méteïn-Gilliard. Elle est toutefois mentionnée dans un article avec sa sœur Marguerite Vallet-Gilliard et Edouard Vallet, concernant l'exposition nationale de Berne de 1914 (art. 17).³⁸⁵ Paul Perret commente d'abord Vallet, qu'il considère comme un *observateur attentif*, avec *un sens très juste des réalités essentielles*. Il renchérit en citant l'œuvre de Vallet comme *tout à fait remarquable*, d'un *très beau style*. Lorsqu'il est question de commenter les œuvres des Gilliard, l'auteur les mentionne ensemble et règle la question en une unique phrase : « Les tableaux, valaisans toujours, de Mme Vallet-Gilliard et Mme Méteïn-Gilliard (Genève) ont de charmantes qualités. » Le *charme* est une « qualité de grâce et de beauté [...] qui a pouvoir de plaire extrêmement ».³⁸⁶ Il s'agit d'un terme féminin dont la signification en peinture reste floue. Il est toutefois certain que Perret ne s'est pas fatigué à analyser plus en détail les œuvres des sœurs Gilliard. Son court commentaire, bien que positif puisqu'il considère que les œuvres plaisent, reste très vague.

En conséquence, les femmes comme les hommes sont décrit·e·s de manière genrée. Aucune nuance n'est observable lorsqu'il est question d'exposer le physique des artistes. Toutes et tous sont présent·e·s selon les prétendues caractéristiques physiques de leur sexe mais lorsqu'il est question de la personnalité et des capacités artistiques des artistes, de nombreuses nuances sont constatées. Chez les artistes femmes, seule Marguerite Vallet-Gilliard possède plusieurs caractéristiques dites masculines comme la *violence*, la *vigueur* et la *maturité*. Quant à Burnat-Provins, elle est une artiste *ingénieuse*. Si ces termes sont peu nombreux chez les femmes, ils sont tous positifs artistiquement. Cela est toutefois bien plus frappant chez les artistes masculins. À titre d'exemple, tous seraient *sensibles*. Edouard Vallet est l'artiste ayant le plus de caractéristiques féminines mais c'est aussi celui qui est présenté comme étant le plus masculin physiquement. Cette présence de qualités féminines chez les artistes masculins est très intéressante. Elle confirme l'idée que certaines qualités féminines sont valorisées chez les hommes lorsqu'elles sont additionnées à des caractéristiques masculines.³⁸⁷ En effet, lorsqu'il s'agit d'une femme artiste, il semblerait que cela soit perçu comme

³⁸⁵ Cf. vol. 2, p. 281-282. PERRET, Paul, « Beaux-Arts. L'Exposition Nationale de Berne III. La composition et la figure », *Gazette de Lausanne*, 12 juill. 1914, p. 2.

³⁸⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/charme> (dernière consultation en avril 2021)

³⁸⁷ SOFIO, ÉMEL YAVUZ, MOLINIER, (coordonné par), *op. cit.*, 2016, p. 18.

une caractéristique féminine naturelle ne pouvant être comptabilisée comme un atout supplémentaire. Notons également que les descriptions des œuvres sont genrées et tendent à être inégales envers les artistes femmes, c'est-à-dire en valorisant davantage les œuvres masculines. Enfin, comme l'a démontré l'historienne de l'art Maïke Christadler, lier le sexe de l'artiste à certaines spécificités artistiques est un aspect déjà présent dans l'œuvre de Vasari.³⁸⁸ Ceci est aussi le cas dans le contexte impressionniste. En effet, la situation des femmes artistes de l'École de Savièse s'apparente à celle de certaines femmes peintres parisiennes du XIX^e siècle. Ce résultat est confirmé dans le travail sur l'évolution de la reconnaissance artistique de Berthe Morisot rédigé par Milanka Jovic.³⁸⁹

Influence au sein des duos : la créativité commune entre création masculine et imitation féminine

Comme dit précédemment, les choix des épithètes employés à l'égard d'un·e artiste et de son œuvre varient selon le genre. Cette partie a pour but d'approfondir ce sujet en se focalisant sur la question essentielle de la créativité, terme qui peut être défini comme suit : « capacité, pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau ». ³⁹⁰ Par ce biais, le principe de l'inné et de l'acquis sera aussi développé. ³⁹¹ Enfin, nous nous questionnerons autour de la créativité commune, plus intime que l'on retrouve au sein de certains duos.

La question de la créativité de Marguerite Burnat-Provins peut être soulevée au travers d'un article daté de 1903 relatif à la publication des *Petits Tableaux Valaisans* (art. 18). ³⁹² Son œuvre est bien accueillie, simplement l'artiste n'est pas jugée à sa juste valeur. Il est notamment écrit qu'elle est *une femme de goût très raffiné*. Certes, cela est positif, mais l'artiste n'est pas uniquement une *femme de goût*, car cette faculté peut être acquise par n'importe qui. ³⁹³ Or, Burnat-Provins crée un livre incroyablement novateur et tout à fait unique en son genre. Si l'auteur le dit lui-même : « cet ouvrage est d'un bout à l'autre d'une tenue de style très rare dans notre pays », il renchérit néanmoins sa première opinion en affirmant qu'elle *a réalisé son rêve d'artiste*. Cette mention ne permet pas de tenir compte de l'incontestable créativité de l'artiste et de ses capacités artistiques mais donne plutôt l'impression d'un rêve d'enfant, imaginaire et irréaliste. Pourtant, c'est tout le contraire. Finalement, l'auteur décrit le texte comme *intéressant, bien qu'essentiellement descriptif*, ce qui tend

³⁸⁸ Cf. *supra*, p. 20-21. CHRISTADLER, *art. cit.*, 2006, p. 253-272.

³⁸⁹ JOVIC, *op. cit.*, 2020.

³⁹⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/cr%C3%A9ativit%C3%A9> (dernière consultation en avril 2021)

³⁹¹ Cf. BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris : Ed. de Minuit, 1980. Ouvrage dans lequel le sociologue s'exprime au sujet de l'inné et de l'acquis, notamment par sa notion de l'*habitus*.

³⁹² Cf. *vol. 2*, p. 283. N. N., « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *La Revue*, 1^{er} nov. 1903, p. 6.

³⁹³ Léon Legrange (1828-1868), critique d'art, considère que les hommes ont du génie et que les femmes ont du goût. Il déclare : « [...] le génie mâle n'a rien à redouter du goût féminin. » (LEGRANGE, Léon, « Du rang des femmes de l'art », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1^{er} oct. 1860, p. 30-43. Ici p. 39.)

à minimiser les poèmes de Burnat-Provins. Elle ne décrit pas simplement ce qu'elle voit, ses textes ont une valeur poétique indéniable.³⁹⁴

Plus d'un siècle plus tard, Jacques Sterchi écrit un article qu'il nomme « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée » (art. 19).³⁹⁵ Son titre donne le ton pour la suite de son texte, il écrit en effet un court paragraphe quelque peu déroutant : « Marguerite Burnat-Provins a pour elle, aujourd'hui, d'avoir été une femme dérangement. Une figure intrigante tant au plan de la destinée que son activité artistique. Non pas féministe, mais femme. Non pas génie artistique, mais habile "multimedia" avant l'heure. » La première phrase est surprenante. Elle renvoie à la renommée posthume de l'artiste qui serait, selon lui, uniquement liée à la figure de la *femme dérangement*, une appellation peu flatteuse. De plus, l'expression *avoir pour soi* évoque une certaine volonté de possession. Avoir tout pour soi renvoie une image d'une personne gâtée et chanceuse. Sterchi paraît penser que Burnat-Provins ne mérite pas son statut. De ce fait, il intègre des éléments presque insultants comme l'absence de *génie artistique* chez Burnat-Provins, une mention véritablement inadéquate. N'expliquant pas le fond de sa pensée, Sterchi ajoute simplement ce que l'artiste représente à ses yeux : une *habile "multimedia"*. Ce mot intrigue car il n'est pas utilisé au sens premier du terme, à savoir : « une technique intégrant sur un même support des données de différentes natures (son, texte, image), consultables de manière interactive ».³⁹⁶ On peut se demander si Sterchi n'objectifie pas Marguerite Burnat-Provins par le fait qu'elle semble être une sorte de plateforme proposant divers services artistiques, grâce aux différents domaines et techniques artistiques qu'elle produit. Il n'est pas impossible non plus que le *multimédia* soit lié à l'habileté communicative de l'artiste, ainsi qu'à l'excellent réseau qu'elle développe. Dans les deux cas, la créativité de l'artiste s'avère dénigrée.

Concernant la question de l'inné en opposition à l'acquis, plusieurs articles (not. art. 20) mentionnent l'exposition de 1901 dans l'atelier de Burnat-Provins où elle expose en compagnie d'Ernest Biéler et de sa sœur Élisabeth, et soulignent la qualité artistique de la créatrice en parlant de *talent*

³⁹⁴ À titre d'exemple, le poème « La Nuit » tiré des *Petits Tableaux Valaisans* : « La Nuit a retrouvé sa mante plus ténue que les ailes des phalènes. / Sournoise, elle a surgi du fond de la vallée qui s'emplit à la chute du jour d'un bouillonnement gris, et maintenant elle tisse sa toile obscure de la maison aux noyers, des noyers aux ormeaux. Fileuse taciturne, elle va, sans un frôlement, vers la forêt d'où elle regarde le village endormi, en attendant la Lune blanche qui lui tient compagnie. / Un grelot de chèvre s'agite faiblement au fond d'une étable, une porte se ferme, une vache beugle, on entend mieux la marche fine des ruisseaux. Les chalets grandissent et le clocher devient une tour sans fin. / Cette nuit encore, quelqu'un aura peur en passant au Pont de la Chèvre, des pierres, là-bas, tomberont de la ruine... / Dame Nuit, brune consolatrice, vous devez avoir les mains blanches et les yeux noirs, et bien que vous nous cousiez un linceul d'ombre, nous ne vous craignons pas, car vous n'êtes pas la mort, mais le repos ! » (BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Petits Tableaux valaisans*, Vevey : Säuberlin & Pfeiffer, 1903, p. 35-36.)

³⁹⁵ Cf. vol. 2, p. 284-285. STERCHI, Jacques, « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée », *La Liberté*, Fribourg, 24 mai 2003, p. 37.

³⁹⁶ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/multimedia> (dernière consultation en avril 2021)

original.³⁹⁷ Le talent est une « aptitude, capacité particulière, habileté, naturelle ou acquise »³⁹⁸, ce propos n'est donc pas péjoratif envers l'artiste. En revanche, quelques années plus tard, un article (art. 3) évoque sa capacité innée en ces mots : « Mme Burnat possède un sens inné de la ligne qui s'accomode [*sic*] fort bien avec des simplifications de l'affiche ». ³⁹⁹ Cette déclaration est marquante, car l'auteur insinue que le style utilisé par Burnat-Provins à la réalisation des affiches est davantage lié à son don qu'à une recherche poussée de sa part.

En 1985, Françoise Jaunin écrit un article relatif à la femme artiste (art. 21), dans lequel elle déclare : *Et elle se découvre écrivain*.⁴⁰⁰ À nouveau, cette courte phrase est révélatrice, elle suggère que l'artiste soit passive et n'ait pas œuvré pour devenir écrivaine. Or, Burnat-Provins, comme mentionné dans le deuxième chapitre,⁴⁰¹ est une femme de lettres qui s'intéresse à l'écriture dès son plus jeune âge, et ce n'est guère un hasard qu'elle en fasse son métier.

Marguerite Vallet-Gilliard n'a droit qu'à peu d'articles traitant de manière détaillée de sa peinture. Dans l'article nécrologique écrit par John Pisteur en 1919 (art. 5),⁴⁰² l'auteur souligne le *talent* de l'artiste, un terme déjà discuté plus haut. Quant à la question du don inné, elle apparaît dans le témoignage d'Edouard Vallet comme suit : « Vraiment l'âme valaisanne est enclose dans ces toiles vécues intimement, passionnément. Leur structure, un goût inné de la couleur sobre et forte, la densité de la matière, en font un savoureux régal. » Sachant que Vallet appréciait les œuvres de son épouse, il paraît impensable que son but ait été de dénigrer et de déconsidérer le travail de son épouse. De plus, l'intégralité de son témoignage est positive.

L'article sur l'exposition au Musée Rath des « Femmes peintres et sculpteurs » traite de cette question chez Valentine Métein-Gilliard (art. 22).⁴⁰³ En effet, l'auteur déclare : *Mme Valentine Métein naquit peintre*. Une fois encore, cela insinue que sa capacité à peindre est innée et non pas le fruit d'un apprentissage. Dans son cas, le fait que son père soit peintre peut expliquer un tel propos, d'autant plus que l'auteur ajoute : *Il est vrai qu'elle avait de qui tenir*. Ceci dit, elle n'a pas reçu génétiquement la faculté de peindre, même si son apprentissage a été, en partie, élaboré grâce à son père.

Dans un second article paru en 1920 (art. 23), l'auteur déclare : « Mais l'amour de la couleur l'emporta ; l'ébauchoir tomba de ses doigts pour être remplacé par le pinceau. [...] L'enseignement et

³⁹⁷ Cf. vol. 2, p. 286. s.n., « Canton de Vaud. Beaux-Arts. », *Gazette de Lausanne*, 22 nov. 1901, p. 3. Il est aussi question de son *beau talent* (s.n., « Chronique locale. Exposition de Beaux-Arts », *Feuille d'Avis de Vevey*, 28 nov. 1901, p. 3.) et de son *talent spirituel* (s.n., « Un peu de peinture », *Gazette du Valais*, Sion, 11 déc. 1901, p. 2)

³⁹⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/talent> (dernière consultation en avril 2021)

³⁹⁹ Cf. vol. 2, p. 259-260. P. P., « Ça et là. Art décoratif », *Feuille d'Avis de Vevey*, 16 avr. 1904, p. 7.

⁴⁰⁰ Cf. vol. 2, p. 286. JAUNIN, Françoise, « Les visions d'un écrivain. D'étranges dessins d'un auteur à redécouvrir », *Le Matin – Lausanne*, 29 oct. 1985, p. 14.

⁴⁰¹ Cf. *supra*, p. 38.

⁴⁰² Cf. vol. 2, p. 262-263. PISTEUR, *op. cit.*, 1919, p. 99-120.

⁴⁰³ Cf. vol. 2, p. 287. P. R.-L., « Au Musée Rath Exposition des Femmes peintres et sculpteurs », s.n., s.d (1934 ?), s.p. [tiré du Fonds d'archives de la SSFA, 2.1.8 Expositions, 3^e carton, cahier noir]

l'exemple paternels ne pouvaient que développer ceux-ci ». ⁴⁰⁴ L'auteur prétend à nouveau que Méteïn-Gilliard n'a pas pris la décision de développer ses capacités en peinture, après avoir développé celle pour la sculpture. Les bons outils seraient simplement tombés dans ses mains, insinuant ainsi l'absence de prise de décision chez l'artiste.

Quant à Ernest Biéler, il est très régulièrement nommé en des termes avantageux, impliquant régulièrement l'intellect et son statut d'initié. C'est par exemple le cas dans un article datant de 1910 écrit par Georges Gaulis (art. 24). ⁴⁰⁵ L'auteur écrit : *M. Ernest Bieler [sic] impose petit à petit sa thèse*. Un tel propos souligne son statut de théoricien, d'inventeur et de créateur. Bien que son *talent* soit aussi soulevé, la *science* est directement insérée, ne permettant pas de considérer Biéler comme un artiste inné.

Deux ans plus tard, un article relatif à l'exposition Ernest Biéler est publié dans la *Tribune de Lausanne* (art. 25). ⁴⁰⁶ Le fait que l'artiste soit un initié ressort grandement, notamment par cet extrait : « C'est l'étude de la face humaine qui pourrait bien avoir conduit M. Biéler à cette recherche exaspérée du détail. À voir avec quelle acuité il la scrute, on comprend qu'il ait voulu un instrument propre à rendre dans ses plus fugitives nuances ce merveilleux objet d'expression que d'autres s'efforcent plutôt de ramener à ses éléments essentiels. » Ses *recherches* comme l'insertion du folklore dans ses œuvres ne sont toutefois pas toujours bien reçues, comme l'ajoute l'auteur : « D'autres, par contre, non moins fouillées, trahissent dans leurs accessoires une recherche trop voulue de couleur locale et de pittoresque. On ne sait s'il faut admirer le peintre ou le collectionneur. Et c'est un peu gênant. » Le dernier extrait révèle l'importance de l'apprentissage, de la recherche, de l'intellect et de la détermination personnelle, il est écrit : « Mais devant cette composition encore, l'impression nous reste que le talent de M. Biéler, servi par une science très affinée des moyens techniques, est d'essence cérébrale avant tout. M. Biéler sait ce qu'il veut, et il veut avec patience. »

Plus de deux décennies plus tard, Maxime Reymond écrit un article à l'égard du peintre (art. 26) dans lequel il déclare : « On sait qu'Ernest Bieler [sic] n'est pas seulement un peintre. En grand classique qu'il est, il a su se renouveler, et il se relie par là à la manière des maîtres d'autrefois ». ⁴⁰⁷ L'artiste est en effet comparé, entre autres, à Véronèse, peintre vénitien du XVI^e siècle (art. 27). ⁴⁰⁸ La recherche constante donnant lieu à un renouveau artistique est très valorisée, une capacité que Biéler a su développer. Reymond ajoute : « M. Bieler [sic] est un maître non seulement

⁴⁰⁴ Cf. vol. 2, p. 288-289. Cd. J., « Valentine Gilliard », *La Patrie suisse*, n° 693, 14 avr. 1920, p. 87-89.

⁴⁰⁵ Cf. vol. 2, p. 290-292. GAULIS, Georges, « Autour des Salons de peinture, II », *Journal de Genève*, 6 juin 1910, p. 1-2.

⁴⁰⁶ Cf. vol. 2, p. 293. P. P., « Exposition Ernest Biéler », *La Tribune de Lausanne et Estafette*, 22 sept. 1912, p. 1.

⁴⁰⁷ Cf. vol. 2, p. 294. REYMOND, Maxime, « L'œuvre du peintre Bieler », *Feuille d'Avis de Lausanne*, 19 déc. 1936, p. 2.

⁴⁰⁸ Cf. vol. 2, p. 295-297. CHANTECLAIR, « Échos de partout », *La Semaine littéraire : revue hebdomadaire*, Paris, 21 avr. 1894, p. 190-192.

par les qualités techniques, mais parce qu'il a une véritable âme d'artiste. [...] Il élève l'esprit, et c'est une véritable jouissance intellectuelle que de tourner les feuillets de son labeur, portrait après portrait, scènes de genre après paysage. » Si Biéler détient une *âme d'artiste* évoquant l'inné, il est avant tout félicité pour son intellect qu'il sait mettre au profit de son art.

Dans un article relatif à l'exposition bâloise de 1917 (art. 28), Edouard Vallet est présenté comme suit : « un artiste parvenu à la maîtrise à force de probité et de sincérité, et au prix d'un labeur acharné ». ⁴⁰⁹ L'auteur souligne l'importance du travail et de l'apprentissage pour exceller en art, il l'ajoute à nouveau plus bas dans l'article, en écrivant : *l'inlassable patience au travail*. Le travail personnel que fournit l'artiste est un autre élément significatif, l'auteur déclare : « Vallet s'est volontairement retiré dans la solitude, à l'abri des soubresauts de la mode, à l'écart des coteries et de la surenchère des ateliers, pour n'écouter que la voix intérieure qui lui enjoignant d'être pleinement lui-même. » Ici, l'individualité de ses œuvres est donc mise en avant.

Le prochain article est une nécrologie de 1929 rassemblant divers témoignages (art. 29). ⁴¹⁰ Charles-Clos Olsommer (1883-1966) écrit ceci : « ce peintre comme le meilleur peintre suisse actuel, dont l'œuvre s'attache à cet agreste et savoureux canton du Valais. L'art de Vallet est immense, personnel, grave, pénétrant, puissant. Maître incontestable et incontesté, il a su universaliser ses types ; il a su emblématiser [*sic*] le spectacle de la vie rustique. » Là encore, l'aspect propre à l'art de Vallet est mis en avant. Ceci permet alors à Olsommer de le qualifier de *meilleur peintre suisse actuel* et de *maître incontestable et incontesté*. L'emploi de ces termes est tout à fait notable.

En ce qui concerne Eugène Gilliard, Alexandre Mairet écrit un hommage en 1923 (art. 30). ⁴¹¹ Il déclare : « [...] le professeur ne fut pas seulement un théoricien, il pratiqua l'art qu'il enseigna ; à Genève il obtint un premier prix au concours Diday, et nous avons dit son œuvre. » Chez Gilliard, la créativité est source de diverses activités. Être théoricien ou pédagogue demande une réflexion intense, ce qui tend à montrer sa qualité intellectuelle. Cet extrait met en avant tant son œuvre théorique que sa pratique.

Un dernier exemple est celui d'un article écrit en 1911 par L. Cacheux (art. 31) dans lequel il commente tant l'art de Vallet que celui de Vallet-Gilliard. ⁴¹² Concernant Vallet, il déclare : « A mesure qu'on suit l'évolution de son talent, on s'aperçoit toujours davantage que les techniques picturales, le métier matériel, la peinture en soi sont l'alpha et l'omega [*sic*] de sa conception artistique. » Ici,

⁴⁰⁹ Cf. vol. 2, p. 298. G. R., « Chronique bâloise. Exposition Edouard Vallet », *Gazette de Lausanne*, 28 juill. 1917, p. 1.

⁴¹⁰ Cf. vol. 2, p. 299-301. A. M. et al., « Hommage à Edouard Vallet », *Journal et feuille d'avis du Valais*, Sion, 14 mai 1929, p. 2.

⁴¹¹ Cf. vol. 2, p. 302-303. MAIRET, Alexandre, « Eugène Gilliard », *Pages d'Art : revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, Sonor, 9, 1923, fév., p. 25-44.

⁴¹² Cf. vol. 2, p. 304-306. CACHEUX, L., « L'Exposition de la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes suisses », *La Semaine littéraire : revue hebdomadaire*, Genève, 22 juill. 1911, p. 343-344.

la progression artistique de Vallet est la bienvenue. En revanche, le cas de Vallet-Gilliard est différent puisque Cacheux écrit : « Mme Marguerite Vallet-Gilliard s'est profondément transformée. Si prévue que pouvait être cette transformation, nous devons cependant attendre quelque temps avant de porter un jugement valable sur une personnalité artistique dont les métamorphoses sont si rapides. » Il considère donc sa *transformation* trop rapide et ne pouvant être jugée. Il semble presque qu'il soit étonné qu'elle puisse évoluer, rapidement qui plus est, et qu'elle soit créative. En écrivant cela, Cacheux ne se fatigue pas à écrire un commentaire précis et intéressant à propos de Marguerite Vallet-Gilliard.

La question de la créativité commune est assez sensible dans le cas de nos couples – ami·e·s, membres de la même famille, épouses et époux – puisqu'elle n'est que très peu, voire pas du tout discutée. Si cela est notamment dû au fait que les œuvres ainsi que les sources soient quantitativement disparates, des exemples entre Burnat-Provins et Biéler ainsi que Méteïn-Gilliard et Méteïn ont toutefois été trouvés dans la presse. Si aucun article ne fait état d'une quelconque créativité commune au sein du couple Vallet-Gilliard, il est néanmoins certain – comme mentionné dans le deuxième chapitre – qu'elle était existante.⁴¹³

Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler exposent ensemble au sein de la Société d'affiches artistiques à Genève. Daté de 1902, un article relate l'exposition (art. 32).⁴¹⁴ L'auteur mentionne Burnat-Provins qu'à travers Biéler, elle est comme mise à l'écart, tout en étant citée, comme le montre bien l'extrait suivant : « [...] les fusains, pastels et aquarelles que se sont plus à rassembler l'artiste délicat qu'est M. Bieler [*sic*], et Mme Burnat-Provins, qui le suit dans ses recherches et participe à sa manière. » Cela sous-entend qu'elle ne recherche pas, qu'elle n'étudie pas, ce qui est évidemment faux. Le fait que Burnat-Provins *participe à sa manière* découle sans doute de l'expression *peindre à la manière de*, c'est-à-dire que la femme artiste participerait au style de Biéler, qu'elle serait en continuité avec ses recherches picturales à lui. Cela peut aussi évoquer le genre, *à la manière d'une femme*. Dans tous les cas, cela tend à faire croire que Burnat-Provins assiste Biéler. Par la suite, l'auteur ajoute : « Les dessins de Mme Burnat sont conçus, nous l'avons dit, dans un esprit analogue ». Cette phrase insinue que Burnat-Provins, en simple suivante, copie ce que crée Biéler ou du moins qu'elle s'inspire fortement de lui. En conséquence, sa créativité est réduite, voire inexistante.

Ce principe de créativité et d'imitation de la part des deux artistes est répété à de nombreuses reprises comme dans l'article (art. 33) écrit en 1982 par Françoise Bruttin.⁴¹⁵ Voici comment elle

⁴¹³ Cf. *supra*, p. 51-52.

⁴¹⁴ Cf. vol. 2, p. 307. Cd., « Chronique locale. Art et décoration », *Journal de Genève*, 1^{er} fév. 1902, p. 3.

⁴¹⁵ Cf. vol. 2, p. 308-309. BRUTTIN, Françoise, « Hommage aux peintres de l'Ecole de Savièse », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 7, 1982, p. 47-48.

présente Burnat-Provins : « Peintre et écrivain, elle fit à Saint-Germain de longs séjours, y travaillant avec son maître et ami, Ernest Bieler [*sic*]. » Quelques années plus tard, Marguette Bouvier écrit quant à elle : « Bieler [*sic*] fut son ami et son conseiller. Il l'a entraînée à venir vivre à Savièse entre 1898 et 1906 » (art. 34).⁴¹⁶ Cette idée que Bieler fut le *maître, conseiller* et *ami* de Burnat-Provins est donc très fortement ancrée et peine à être nuancée.

En 1994, un article paru dans le *Neue Zürcher Zeitung* (art. 35) présente la femme artiste quelque peu différemment.⁴¹⁷ Voici ce qu'écrivit l'auteur :

« Im Walliser Dorf Savièse entstehen noch vor der Jahrhundertwende, im wesentlichen beeinflusst von Ernest Bieler [*sic*], kunstgewerbliche Arbeiten und Gemälde, mehr als von Symbolismus und Jugendstil von einer schlichten Ländlichkeit geprägt, von der sich die Malerin für sich selbst und für das von Zweifeln heimgesuchte Europa Erneuerung aus den Tiefen der Volksseele erhoffte. »

Selon l'auteur, Burnat-Provins est essentiellement influencée par Bieler, dès lors elle utilise des éléments tirés du symbolisme et de l'Art nouveau. Bien qu'elle s'inspire de l'art de son homologue, elle le fait pour une raison précise et personnelle, notamment la volonté d'apporter un certain renouveau chez la population en proie au doute. Ce qui diffère de cet article par rapport aux précédents, c'est la volonté personnelle de Burnat-Provins qui veut atteindre un but.

En 1980, Henri Maitre écrit un article (art. 36) dans lequel il déclare : « certaines œuvres sont très proches de celles de Bieler, dans les thèmes et dans le style ; d'autres rappellent que c'est l'époque du Jugendstil et des Redon avec les sinuosités flexibles, les entrelacs et les symboles ». ⁴¹⁸ L'auteur semble penser que Burnat-Provins est légèrement influencée par Bieler, mais qu'elle s'en inspire par choix, comme elle le fait avec des styles artistiques. Cet article rejoint le précédent tout en rendant Burnat-Provins plus indépendante sur ses choix créatifs.

Enfin, Véronique Ribordy écrit un article en 2004 (art. 37) dans lequel elle écrit : « L'artiste franco-suisse Marguerite Burnat-Provins a influencé Bieler lors de son séjour à Savièse et compte de belles réussites dans les arts décoratifs, en particulier l'affiche et le textile ». ⁴¹⁹ C'est la première fois que les rôles de créateur/créatrice et imitateur/imitatrice sont inversés. Ribordy la considère même comme *un maillot fort de l'École de Savièse*. Il faut donc attendre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle pour que la créativité tout comme le statut d'artiste de Marguerite Burnat-Provins soient estimés à sa juste valeur dans la presse. Ce qui n'empêche pas les autrices et auteurs de toujours lui donner cette image de *dame un peu fofolle*, comme écrit Ribordy.

⁴¹⁶ Cf. vol. 2, p. 310. BOUVIER, Marguette, « Vente annuelle aux enchères. Galerie Latour-Martigny », *Le Confédéré*, Martigny, 26 janv. 1988.

⁴¹⁷ Cf. vol. 2, p. 310. P. Wd., « Der Traum vom einfachen Leben. Zu Leben und Werk von Marguerite Provins », *Neue Zürcher Zeitung*, 8 oct. 1994.

⁴¹⁸ Cf. vol. 2, p. 311-312. MAITRE, Henri, « Le Manoir de Martigny présente Marguerite Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 25 oct. 1980, p. 8.

⁴¹⁹ Cf. vol. 2, p. 313. R[IBORDY], V[éronique], « Et 46 œuvres de Marguerite Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 2 juin 2004.

La créativité au sein du couple Méteïn-Gilliard sera commentée par le biais de deux articles. Le premier, publié en 1930, commente l'exposition de gravures et d'estampes modernes (art. 38).⁴²⁰ Voici ce qui est dit : « [...] Mme et M. Méteïn-Gilliard exposent des estampes excellentes, largement traitées, énergiques, accentuées, sans que l'on puisse au premier abord dire lesquelles sont dues à William Méteïn, lesquelles appartiennent à Valentine Méteïn. » L'intérêt de ce court extrait est la possibilité qu'une créativité commune soit présente au sein du couple. Ayant fondé ensemble l'école *La Renaissance*, le couple devait probablement produire au sein des mêmes ateliers, il est donc fortement envisageable qu'il·elle·s se soient influencé·e·s mutuellement.

Le second article, écrit par L. Florentin, n'est malheureusement pas daté. Il s'agit d'une exposition des femmes peintres au Musée Rath (art. 39).⁴²¹ Il déclare : « Devant les tableaux de Valentine Méteïn-Gilliard, on se dit : « Elle ou lui ? Lequel prend la palette de l'autre ? Lequel a imaginé ces tons faux et surtout ce bleu qui dissonne si fort avec des verts inévitablement relevés de roux ? » » Cet extrait rejoint ce qui a été soulevé dans l'article précédent, bien qu'ici, il s'avère évident que les œuvres soient de Méteïn-Gilliard puisqu'il est question d'une exposition féminine. L'auteur tend à suggérer que Valentine Méteïn-Gilliard soit l'inspiratrice et que William Méteïn celui qui s'imprègne de l'art de son épouse, puisqu'il écrit : « Et pourtant quel tempérament est là ! Quelle violence et quelle audace permettent de rendre à Valentine Gilliard ce qui lui est dû ! »

Le cas d'Eugène Gilliard est particulier, car il peut être considéré comme le maître de ses deux filles. De ce fait, il les influence indubitablement, la seule preuve toutefois est le portrait de la même femme – mentionné au deuxième chapitre –, qui semble avoir été une sorte d'étude pour les deux filles, tout en ayant également une version de Gilliard lui-même.⁴²²

Pour conclure au sujet de cette thématique, revenons sur quelques éléments traités précédemment. Tout d'abord, les articles révèlent combien la créativité est avant tout pensée comme masculine. Cette idée n'est jamais mise en cause, les artistes hommes détiendraient le génie.⁴²³ D'ailleurs, sur l'intégralité des articles parcourus,⁴²⁴ l'occurrence du terme *génie créateur*⁴²⁵ apparaît à plusieurs

⁴²⁰ Cf. vol. 2, p. 314. at, « L'exposition de gravures et d'estampes modernes », *Tribune de Lausanne*, 18 sept. 1930, p. 5.

⁴²¹ Cf. vol. 2, p. 315. FLORENTIN, L., « Chronique artistique. Les femmes peintres au Musée Rath », *La Suisse*, 9 juill. 1940, s.p. [tiré du Fonds d'archives de la SSFA, 2.1.8 Expositions, 3^e carton, cahier noir]

⁴²² Cf. *supra*, p. 54.

⁴²³ Cette idée est confirmée dans le travail de Jovic. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 16.)

⁴²⁴ Nous faisons référence ici non pas à la sélection d'articles mais à l'ensemble (+ 670).

⁴²⁵ Biéler : MILLIoud HENRIQUES, Florence, « D'un univers ordonné au chaos angoissant. La « Veveysanne » Marguerite Burnat-Provins exposée à Lausanne et à Gingins », *La Presse Riviera/Chablais*, Montreux, 12 juin 2003, p. 28. M., « Au Musée Arlaud », *Gazette de Lausanne*, 9 déc. 1886. s.n., « Le vernissage de l'exposition Biéler à Berne », *La Revue*, 9 mai 1938, p. 2. WUILLOUD, Henry, « Le peintre Ernest Biéler expose à Berne », *Journal et feuille d'avis du Valais*, Sion, 20 mai 1938, p. 1 + 2. RHEINWALD, Albert, « Ernest Biéler 1863-1948 », *Journal de Genève*, 28 juin 1948, p. 2. J.-M. R., « Ce Vaudois qui peignait les Valaisans », *Génération plus*, cahier 30, Lausanne, 2011, p. 50-53. RIBORDY, Véronique, « Biéler, peintre suisse. A la Fondation Pierre Gianadda, après le Musée de Berne », *Le Nouvelliste*, 25 nov. 2011, p. 1 + 18. + Vallet : C**, « Une exposition valaisanne à Zurich », *Le Nouvelliste*, Sion, 8 mars 1924, p. 2.

reprises pour qualifier un artiste masculin, nous poussant à croire que les hommes sont les seuls à créer des œuvres originales et inédites. La seule mention féminine provient d'un article de 1994 (art. 40) concernant Marguerite Burnat-Provins.⁴²⁶ Ensuite, cette appropriation masculine de la créativité est considérée comme étant un attribut inné chez l'homme.⁴²⁷ Ce mythe de la créativité inhérente au sexe masculin mène fatalement à une infériorité féminine. Comme évoqué dans le premier chapitre, la créativité féminine est largement remise en question.⁴²⁸ La presse fait également état de ce fait, la femme semble davantage imiter qu'innover. Dans ce même ordre d'idée, la notion d'inné et d'acquis corréle avec ce stéréotype genré. Si l'inné et l'acquis peuvent être mis en opposition genrée, quelques nuances doivent toutefois être signalées. À propos de la notion d'inné, elle est avant tout considérée comme féminine, l'art féminin serait en effet le résultat d'un talent et la créativité féminine serait liée à la reproduction, naturelle chez le sexe féminin.⁴²⁹ L'inné est toutefois aussi présent chez l'homme qui détiendrait le *génie créateur*. Le terme de *génie* peut être défini comme suit : « ensemble des aptitudes innées, des facultés intellectuelles ».⁴³⁰ La nuance se joue donc sur l'aspect intellectuel présent chez les artistes hommes, absent chez les femmes artistes avant tout liées à la nature. Cette opposition entre le sexe intellectuel et le sexe affectif⁴³¹ rend les artistes masculins supérieurs puisqu'ils détiennent des qualités acquises et développées grâce à leur intellect, à la science, aux mathématiques, il s'agit de l'aboutissement d'un apprentissage. À l'inverse, les femmes n'ont droit qu'à des capacités innées, ne demandant aucun effort.⁴³²

Enfin, la description de la créativité au sein des couples tend à appliquer ce schéma. Cela s'observe facilement au sein du duo Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler. Il n'est pas aisé de sortir de ces aprioris. Une légère évolution se fait toutefois sentir à leur propos. Le cas du couple Métein-Gilliard confirme que la création masculine et l'imitation féminine, bien que ce soit la règle, ne sont pas toujours appliquées au sexe prédéfini. Cette créativité commune originale est présentée comme telle dans la presse.

SULLOT, Geneviève, « Edouard Vallet », *Construire*, n° 50, 11 déc. 1991, p. 51. dem, « Un été à Vercorin. Edouard Vallet, génie de l'estampe », *Journal de Stierre*, 10 juill. 1992, p. 9.

⁴²⁶ Cf. vol. 2, p. 316. ROUX DAYER, Line-Claude, « Margherite Burnat-Provins », *Valais Demain*, Sion, 9 déc. 1994, p. 15.

⁴²⁷ POLLOCK, Griselda, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », *Women's Studies Quarterly*, printemps-été 1987, vol. 15, n° 1/2, p. 3.

⁴²⁸ Cf. *supra*, p. 22.

⁴²⁹ CHRISTADLER, *art. cit.*, 2006, p. 259.

⁴³⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/genie> (dernière consultation en avril 2021)

⁴³¹ HORER, Suzanne, SOCQUET, Jeanne, *La création étouffée*, Paris : Pierre Horay, 1973, p. 82.

⁴³² Une fois encore, ces résultats sont confirmés par l'étude de Jovic, concernant cette opposition entre nature versus intellect. Le fait donc que la femme artiste ne produit pas un « métier savant » mais que ses réalisations sont basées sur l'intuition et le naturel. Il est également mentionné que Morisot aurait un *don en elle*. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 12, 53.)

La femme artiste définie par l'homme

Dans cette partie, il sera question de comprendre de quelle façon les femmes artistes sont confrontées à une définition de leur personne et de leur statut à travers des figures masculines. Il s'agit d'un aspect très important puisque toutes les créatrices de cette étude y font face à un moment ou à un autre de leur vie. Quant aux artistes masculins, ils sont largement définis pour eux-mêmes.

Marguerite Burnat-Provins n'est que rarement définie par le biais de ses époux, mais plutôt par ses amis, ses maîtres ou ses homologues – tous des hommes évidemment. Dans un article de 1922 (art. 41), Alphonse Séché présente la créatrice comme : *l'élève, l'amie et le modèle de Benjamin Constant*.⁴³³ Le fait qu'elle soit présentée par un de ses formateurs est d'une certaine manière logique, car il a probablement marqué son œuvre. Toutefois, le fait qu'il précise qu'elle était aussi son amie et son modèle n'aide pas à la compréhension de l'art de Burnat-Provins. Il semble que l'auteur le mentionne pour donner une certaine réputation, une renommée à la femme artiste, qui passe par le biais des hommes. En Suisse romande particulièrement, elle est souvent présentée au travers de son ami proche Ernest Biéler, comme dans cet article de 1990 (art. 42), dans lequel il est écrit : « Amie de Biéler, véritable inspirateur de l'École de Savièse, Marguerite Burnat-Provins est connue pour ses dons de peintre ». ⁴³⁴ À l'instar du premier article, l'artiste masculin est mentionné en premier lieu. De plus, son statut est indiqué avant même que Burnat-Provins soit présentée, bien que ce soit elle qui fasse l'objet de l'article en question. Quatre ans plus tard, Line-Claude Roux Dayer écrit un article dont le titre porte le prénom de la créatrice orthographié incorrectement (art. 40).⁴³⁵ Cela peut paraître anodin, mais est toutefois révélateur puisqu'à cette période aucun autre nom des membres de l'École de Savièse sélectionnés n'est mal orthographié dans la presse.⁴³⁶ Un certain manque de prise en considération à l'égard de Burnat-Provins peut être supposé, dénotant alors une absence d'intérêt. Après avoir mentionné les nombreuses activités de la créatrice, Roux Dayer écrit : « Tour à tour peintre et écrivain, décoratrice et poétesse, épouse confinée ou amante scandaleuse ». L'ajout des deux derniers statuts, *épouse confinée ou amante scandaleuse*, est exempt d'intérêt artistique. Outre le fait que Burnat-Provins soit définie au travers de ses relations avec des hommes, l'autrice cultive la réputation de l'artiste, c'est-à-dire celle d'être une femme « hors-norme », presque indigne.

À propos des sœurs Gilliard, de nombreux articles les présentent comme *les filles de*. C'est notamment le cas dans l'article de Henri Maître en 1974, dans lequel il écrit : *Eugène Gilliard et ses deux*

⁴³³ Cf. vol. 2, p. 317. SÉCHÉ, Alphonse, « Les matinées poétiques de la comédie-française. Mme Burnat-Provins », *La Presse*, Paris, 4 janv. 1922, p. 1

⁴³⁴ Cf. vol. 2, p. 318. s.n., « Hommage saviésan. Marguerite Burnat-Provins », *La Terre valaisanne*, 30 avr. 1990, p. 4

⁴³⁵ Cf. vol. 2, p. 316. ROUX DAYER, Line-Claude, « Margherite Burnat-Provins », *Valais Demain*, Sion, 9 déc. 1994, p. 15.

⁴³⁶ Au cours du XX^e siècle, les noms de Gilliard et Méteïn ont parfois été mal orthographiés.

filles Valentine et Marguerite.⁴³⁷ Leurs noms de famille ne sont même pas évoqués, alors que tous deux ne s'appellent plus uniquement Gilliard puisqu'elles se sont mariées. Cette appellation tend à les infantiliser. Certes, elles restent les filles de leur père, mais ce sont des femmes adultes, mariées, devenues mères.⁴³⁸

Méteïn-Gilliard est donc définie au travers de son père, mais elle ne l'est jamais par le biais de son époux William Méteïn. Le cas de Marguerite Vallet-Gilliard est bien différent. Décédée très jeune, les articles la concernant sont surtout des nécrologies. Dans une première publiée dans le *Journal de Genève* (art. 43), l'auteur présente l'artiste comme une *jeune femme*, précisant qu'elle est *l'épouse du peintre Edouard Vallet et sa digne compagne et la fille de M. J. [sic] Gilliard*.⁴³⁹ Bien entendu son nom apparaît dans le titre de la nécrologie, or dans l'article en tant que tel, Vallet-Gilliard est définie au travers de deux figures masculines, son père et son mari. Certaines informations sont fausses, notamment lorsque l'auteur déclare : « Elle avait suivi avec joie Edouard Vallet, quand il décida de se fixer à la montagne. » C'est étonnant, car il est avéré que Vallet-Gilliard séjourna à Savièse en étant d'abord accompagnée de son père et de sa sœur.

Dans cet autre article nécrologique (art. 44), l'intégralité du premier paragraphe est uniquement consacrée à son père.⁴⁴⁰ Vallet-Gilliard est mentionnée qu'à partir du paragraphe suivant et est décrite comme *l'épouse du peintre Edouard Vallet*. Cela peut sembler choquant puisqu'il s'agit d'une nécrologie, il est déconcertant de présenter en premier lieu une autre personne que celle décédée. Enfin, l'article nécrologique de John Pisteur est structurellement similaire aux précédents (art. 5).⁴⁴¹ Cette fois-ci, l'auteur mentionne tout d'abord l'époux Edouard Vallet. Ce dernier est omniprésent tout au long de l'article, car son témoignage fait partie de la nécrologie. Bien que cela puisse paraître approprié puisqu'il s'agit de la nécrologie de son épouse, Vallet occupe une place particulièrement prépondérante dans l'article.

Lors de l'exposition Edouard Vallet à la fondation Gianadda (art. 45), l'auteur écrit : « Autre plus : la présence de quelques tableaux signés Marguerite Vallet-Gilliard, sa première épouse, une artiste au talent prometteur, trop tôt disparue. »⁴⁴² Ici, elle est littéralement présentée comme un *plus*, un « bonus », un avantage. Elle est mise en retrait en comparaison de son mari et est aussi présentée grâce à lui, donc définie à travers lui.

⁴³⁷ MAITRE, Henri, « "L'École de Savièse" au Manoir de Martigny », *Valais Demain*, Sion, 23 août 1974, p. 3.

⁴³⁸ Sylvie Durrer fait le même constat dans la presse romande des années 2000. Elle déclare : « [...] le recours au seul prénom est une stratégie infantilisante, dans la mesure où ce sont essentiellement les enfants que l'on se permet d'évoquer en ces termes. (DURRER, *art. cit.*, 2000, p. 118.)

⁴³⁹ Cf. vol. 2, p. 319. s.n., « Chronique locale. Nécrologie. Marguerite Vallet-Gilliard », *Journal de Genève*, 14 juin 1918, p. 4.

⁴⁴⁰ Cf. vol. 2, p. 319. s.n., « Genève. Marguerite Vallet-Gilliard », *Le Confédéré*, Martigny, 19 juin 1918, p. 3.

⁴⁴¹ Cf. vol. 2, p. 262-263. PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 99-120.

⁴⁴² Cf. vol. 2, p. 320. com, « Gianadda révèle Edouard Vallet », *Le Régional*, Pully, 28-29 déc. 2006, p. 12.

Finalement, à travers ces exemples, nous pouvons affirmer qu'un ordre systématique est mis en place puisque très fréquemment les hommes sont mentionnés avant les femmes, et ce même lorsqu'il s'agit d'une nécrologie pour une créatrice. Le fait que les femmes artistes soient connues à travers les hommes peut être confirmé. Elles sont en fait décrites par des noms relationnels tels qu'*épouse*. À l'inverse, les hommes ont des noms d'agent, qui définissent leur activité, tels que *peintre*. Notons, et nous y reviendrons,⁴⁴³ que cela n'est pas le cas de Valentine Méteïn-Gilliard, qui est quelquefois mentionnée en tant que fille d'Eugène Gilliard mais elle n'est jamais présentée par le biais de son époux William Méteïn. Cela peut s'expliquer par la plus grande célébrité du père que de l'époux. En outre, la renommée de Valentine Méteïn-Gilliard est aussi plus grande que celui de William Méteïn.

Divers cas d'objectivation de la femme artiste

Dans cette partie, il s'agira de se pencher sur quelques cas d'objectivation tant de la femme artiste que de la (les) femme(s) dépeinte(s) dans les œuvres des peintres mentionné·e·s dans cette étude. L'emploi de l'expression *male gaze*, c'est-à-dire le regard masculin ou la vision masculine nous semble approprié dans divers cas d'objectivation. Cette notion est conceptualisée par Laura Mulvey (*1941), critique de cinéma, dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁴⁴⁴ publié en 1975. Elle y définit le *male gaze* comme suit : « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. »⁴⁴⁵ Depuis l'introduction de ce terme, celui-ci a été largement repris au-delà du septième art car la politique du regard n'est pas uniquement présente dans cette discipline. Il est en effet pertinent pour l'ensemble de la culture visuelle comme les arts visuels. D'ailleurs, dans la discipline de l'histoire de l'art le concept est étudié depuis les années 1980, en particulier dans l'ouvrage *Old Mistresses*.⁴⁴⁶ Parker et Pollock développent cette question dans le chapitre « Painted ladies » et mentionnent notamment le fait que : « Woman is present as an image but with the specific connotations of body and nature, that is passive, available, possessable, powerless. »⁴⁴⁷ Linda Nochlin s'intéresse également à cette question dans son ouvrage *Representing Women* daté de 1999. Elle est ensuite reprise par Whitney Chadwick dans son livre *Women, Art and Society*⁴⁴⁸ publié pour la première fois en 1990, en particulier dans le chapitre « Modernist Representation : The Female Body ». Plus récemment, en 2012,

⁴⁴³ Cf. *infra*, p. 107-110.

⁴⁴⁴ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, 3, automne 1975, p. 6-18.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴⁶ PARKER, POLLOCK, *op. cit.*, 1981.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁴⁸ CHADWICK, *op. cit.*, 2012.

Amelia Jones a publié *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*⁴⁴⁹ dans lequel elle traite de cette question, notamment dans le chapitre « Fetishizing the gaze ». Notons que la femme est aussi l'objet du regard dans la peinture. Rappelons également que l'ensemble des stéréotypes genrés dont il est question dans le premier chapitre mais surtout dans celui-ci, témoigne déjà d'un certain *male gaze*. Dans cette partie, il s'agira tant d'objectivation de la femme dans la peinture d'artistes masculins que de la part des auteurs d'articles de presse concernant leur regard sur les femmes artistes. Pour cette partie, les artistes hommes seront traités en premier lieu vu qu'il s'agit des « acteurs » du *male gaze*.

Le premier exemple est un article sur l'exposition Biéler de 1912, écrit par Paul Budry (art. 46).⁴⁵⁰ Il déclare : « Avec Otto Vautier, Biéler est probablement le seul peintre de femmes qui nous reste ; je ne dis pas le seul qui peigne des femmes, mais qui s'entende à ce qu'on appelait jadis le charme féminin, qui ose peindre encore, tranchons le mot, de jolies femmes. » Budry nous donne ensuite des exemples de celles qui considèrent être de *jolies femmes*, il écrit : « il y a l'*Énigmatique* [ill. 75] et la *Femme aux yeux verts*, où la recherche d'étrangeté nous ramène aux années du *modern-style* ; il y a surtout de belles Saviézanes [*sic*] aux cheveux drus, au galbe fort, au hâle chaud ». L'auteur ne mentionne toutefois pas les critères de beauté auxquels il se réfère. Ce qui est en revanche évident, c'est qu'il s'agit de critères inventés par les hommes. Biéler réalise de nombreux portraits de femmes tant de la ville que de la campagne. C'est une première objectivation qui se veut cependant différente lorsque Biéler réalise un portrait pour des client·e·s citadin·e·s. La manière dont Budry décrit les *Saviézannes* dépeintes par Biéler est d'un tout autre ordre. Il mentionne leurs cheveux, leur teint ou encore leur silhouette. Dans ce genre de cas, l'objectivation se déroule tant sur leur genre que sur leur origine. En effet, les Valaisan·ne·s sont considéré·e·s quasiment comme une « race » à part, différente de celle des habitant·e·s des villes et ayant des caractéristiques physiologiques propres. À travers ses œuvres, Biéler souligne également « l'exotisme » auquel renvoie cette population.

Quelques années plus tard, Chatelanat commente les fresques réalisées par Biéler au Musée Jenisch (art. 6).⁴⁵¹ Il déclare que Biéler est un artiste qui « comprend le charme de la femme en véritable poète ». Plus que comprendre le *charme féminin*, Biéler réalise des œuvres dans lesquelles la femme est présentée selon les attentes de l'époque, une vision masculine puisqu'il s'agit d'une société patriarcale et que c'est elle qui établit les critères de beauté. Ainsi, la femme doit être charmante,

⁴⁴⁹ JONES, Amelia, *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*, New York : Routledge, 2012.

⁴⁵⁰ Cf. vol. 2, p. 321-323. BUDRY, Paul, « Notes d'Art. Deux peintres du Valais », *Gazette de Lausanne*, 28 sept. 1912, p. 3.

⁴⁵¹ Cf. vol. 2, p. 264-266. CHATELANAT, E. C., « Les fresques d'Ernest Biéler au Musée Jenisch, à Vevey », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 123, 1918, tome 91, p. 89-99.

c'est-à-dire qu'elle doit exercer un attrait et une fascination.⁴⁵² Le charme est aussi défini comme une « qualité de grâce, de rêve, de noblesse qui a pouvoir de plaire extrêmement ».⁴⁵³ Les femmes dépeintes par Biéler correspondent en effet à ces critères. *L'Enigmatique* (ill. 75) – le titre est déjà évocateur – représente une femme dont les doigts sont délicatement entremêlés dans ses cheveux tressés. Elle fixe le spectateur ou la spectatrice qui plonge instantanément dans son regard profond. En outre, le léger sourire de la femme rend l'œuvre troublante. Un autre portrait qui témoigne également de ce prétendu *charme féminin* est *Saviésanne* (ill. 76). Ici, la paysanne pose : sa main est placée, de façon nonchalante tout en étant élégante, sur son menton. Elle ne regarde pas le spectateur ou la spectatrice. Son regard de côté est dense, elle semble observer quelqu'un ou quelque chose, d'autant plus qu'elle sourit légèrement. Dans cette œuvre, et encore plus que dans *L'Enigmatique*, se dégage une certaine séduction. Ce que révèlent ces deux articles, c'est le rapport qu'entretient Biéler avec les femmes et, en particulier, l'importance qu'elles détiennent dans son œuvre.

Vallet n'est pas en reste, dans un autre article publié en 1954 dans la *Gazette de Lausanne* (art. 47), certaines expressions employées sont très évocatrices. Outre le *coup de foudre* qu'a Vallet pour la région – comme il pourrait l'avoir pour une femme –, l'auteur écrit : « Il aimait à regarder les choses de près, à les pénétrer de son regard [...] Les choses, les êtres, les paysages, il lui fallait d'abord le toucher, les saisir, les éprouver dans leur résistance et leur solidité. »⁴⁵⁴ Les termes suivants : *pénétrer de son regard*, *toucher*, *saisir*, *éprouver* sont tout à fait parlants. En effet, les verbes choisis expriment une certaine emprise de la part de Vallet sur la nature. L'artiste est présenté ici comme un agent actif, une caractéristique masculine. De par les verbes utilisés, il est tout à fait sensé de penser que cette emprise sur la nature vaut également pour la femme, associée à la nature. Le passif féminin – la femme et la nature se laissent voir – et l'actif masculin – Vallet les observe activement – rappellent la notion de *male gaze*.

En 1991, Dumont-Gauye tente d'expliquer la raison de la forte présence féminine dans les œuvres de Vallet (art. 48).⁴⁵⁵ Il l'explique comme suit : « Entouré de deux sœurs, d'une mère et d'une grand-mère attentives, le jeune Edouard devient probablement le centre adoré et surprotégé de cet univers féminin. » Son enfance durant laquelle il est entouré uniquement de femmes en serait la raison. La manière qu'a Vallet de dépeindre les femmes détonne considérablement de celle des autres membres de l'École de Savièse. L'auteur mentionne en effet que l'artiste ne peint pas *la jeune fille charmante* ou *la femme-fleur* de l'Art Nouveau, mais qu'il le fait d'un *aspect peu flatteur*.

⁴⁵² Définition du charme : « attrait puissant, fascination qu'exerce sur nous une personne » (<https://www.cnrtl.fr/definition/charme>)

⁴⁵³ *Idem*

⁴⁵⁴ Cf. vol. 2, p. 324. A. K., « Grande rétrospective Edouard Vallet (1876-1929) au Musée de la Majorie », *Gazette de Lausanne*, 3-4 juill. 1954, p. 6.

⁴⁵⁵ Cf. vol. 2, p. 325-326. DUMONT-GAUYE, Elisabeth, « Le graveur du Vieux Pays », *L'Hebdo*, Lausanne, 27 déc. 1991, p. 64-65.

En effet, à l'inverse de Biéler, Vallet ne s'attarde pas à donner une apparence séductrice à ses figures féminines. Voici comment elles sont caractérisées : *massives, lourdes, la croupe énorme sous la robe de drap, les mains comme des battoirs*. Ces éléments descriptifs sont effectivement peu flatteurs. De plus, l'auteur s'attarde sur le postérieur des paysannes qu'il définit comme *énorme*, mais aussi sur leurs mains qui s'apparenteraient à des *battoirs*, ce qui fait référence à une « grosse main » ou à un « instrument qui sert à battre ». ⁴⁵⁶ Ce descriptif est étonnant car d'une part, les paysannes ne sont pas présentées selon les critères de beauté habituels et d'autre part, elles sont tout de même objectivées de par la façon dont elles sont décrites et les parties du corps sur lesquelles s'attardent l'auteur. Malgré tout, Dumont-Gauye déclare que le manque de beauté dans la représentation de ces femmes ne les rend pas *de facto* affreuses. En outre, elles présentent des qualités spécifiques telles que la *puissance, une force et présence peu communes, une monumentalité* rappelant des grands peintres comme Cézanne et Matisse. Dumont-Gauye ajoute ceci : « Le plus souvent, Vallet dissimule leur visage, dans l'ombre du chapeau. À moins qu'il ne nous les présente carrément de dos. » Il insinue donc que Vallet cacherait les visages des paysannes et que cela est le cas puisqu'elles ne correspondent pas à l'esthétique normative. Or, bien qu'il nous soit impossible de connaître les raisons de ce choix de la part de Vallet, il ne s'agit pas de dissimuler pour des raisons esthétiques. Finalement, l'objectivation subie par les femmes dépeintes par Vallet a la particularité de ne pas les considérer comme attirantes.

Marguerite Burnat-Provins fait face une objectivation de son physique à de nombreuses reprises. ⁴⁵⁷ L'article choisi est une sorte de compte-rendu d'une conférence qu'elle a donnée sur l'art et les artistes (art. 49). ⁴⁵⁸ L'auteur est inconnu mais dans la mesure où la grande majorité des articles sont écrits par des hommes et plus encore en 1902, il est fort probable que nous ayons affaire à un auteur masculin. Un premier extrait nous paraît révélateur : « Et, d'ailleurs, n'est-ce pas charmant d'avoir en face de soi une jeune femme, une artiste à l'âme vibrante, qui, non sans courage, vient exprimer au nom de ses compagnons d'idéal ses espérances, ses désirs, ses rancœurs aussi ? » Ici, le fait que Burnat-Provins soit présentée comme *une jeune femme, une artiste à l'âme vibrante* est une réalité puisqu'elle a trente ans. Cela dit, l'utilisation de l'adjectif *jeune* tend à l'infantiliser ⁴⁵⁹ et l'emploi du terme *charmant* questionne. En effet, le verbe *charmer* s'apparente à ceux comme enchanter, émerveiller ou encore envoûter. ⁴⁶⁰ Or, Burnat-Provins vient simplement donner une conférence, ce qui ne devrait pas mettre quiconque dans un tel état. L'auteur détaille ensuite le physique de Burnat-Provins comme suit : « De l'unie robe noire, le cou délicat s'érige ; les yeux – les « diamants noirs »

⁴⁵⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/battoir> (dernière consultation en avril 2021)

⁴⁵⁷ Cf. *infra*, p. 105-106.

⁴⁵⁸ Cf. vol. 2, p. 327. s.n., « Chronique locale. Art et artistes. », *Journal de Genève*, 29 mars 1902, p. 3.

⁴⁵⁹ Selon Durrer, il s'agit d'une seconde stratégie d'infantilisation. (DURRER, *art. cit.*, 2000, p. 119.)

⁴⁶⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/charmant> (dernière consultation en avril 2021)

qu'a peints Benjamin Constant – brillent d'une ardeur communicative, les longues mains effilées [...] ». Digne d'une description de voyeur, cet extrait souligne la beauté de la créatrice. Burnat-Provins est avant tout qualifiée par sa beauté, ce qui rappelle que la femme a avant tout une fonction ornementale.⁴⁶¹ De plus, cela tend à rendre son physique tout aussi important que sa conférence, voire davantage. Elle est réellement décrite telle une poupée, une femme séduisante. Les auditrices et auditeurs seraient captivé·e·s par sa sensualité, il·elle·s la regardent, mais l'écoutent-il·elle·s réellement ?⁴⁶² Il semblerait que l'auteur lui-même n'en soit pas certain. D'ailleurs, il mentionne d'abord son physique et ensuite la thématique de sa conférence. Il ajoute : « les longues mains effilées se joignent nerveusement, comme pour éteindre sa conviction, qu'il s'agit de faire entrer dans l'esprit des auditeurs. » Ses propos sont presque condescendants, il nous renvoie cette image de petite fille franche, impulsive, mais timide.

Concernant les sœurs Gilliard, la mention de leur beauté et d'une objectivation est très rare, même si Marguerite Vallet-Gilliard est souvent mentionnée en termes dits féminins. Pour conclure, l'objectivation du corps de la femme est présente de façon récurrente dans la presse et se manifeste dans la manière de décrire les femmes dépeintes dans les œuvres mais aussi dans les descriptions de la femme artiste. Dans notre cas, la seule femme qui fait véritablement face à un *male gaze* est Marguerite Burnat-Provins. Notons que les corps des hommes sont aussi parfois mentionnés, comme nous l'avons vu dans la première partie. En revanche, leur physique n'est jamais objectivé, il est cité uniquement pour souligner certains aspects de leur personnalité ou de leur art.

Maternité et paternité : la parentalité genrée face à l'art

Sur le groupe d'artistes étudié·e·s, certain·e·s sont devenu·e·s parent. C'est évidemment le cas d'Eugène Gilliard, mais aussi des couples Vallet-Gilliard et Méteïn-Gilliard. Quant à Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler, il·elle·s se sont marié·e·s chacun·e deux fois, mais n'ont pas eu d'enfants.⁴⁶³ Quel rôle joue la parentalité pour ces artistes ?

En ce qui concerne Marguerite Vallet-Gilliard, la maternité a eu, comme mentionné à plusieurs reprises, un effet dévastateur sur sa carrière artistique puisqu'elle a stoppé son activité.⁴⁶⁴ L'article nécrologique de John Pisteur de 1919 (art. 5) l'exprime très simplement : « A 26 ans déjà sa carrière d'artiste est close. Elle est mère. »⁴⁶⁵ La maternité ne semble pas lui permettre de continuer à peindre, notamment, car être mère est présenté comme essentiel à sa vie, comme le montrent les

⁴⁶¹ BOISCLAIR, Isabelle, « Ornement », in : ZACCOUR, LESSARD (dir.), *op. cit.*, 2017, p. 150-151. Notons que les mains de Berthe Morisot sont qualifiées de *mains de magicienne*. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 53.)

⁴⁶² Cf. *supra*, p. 46. Marguerite Burnat-Provins dit ne pas se sentir comprise lors des conférences.

⁴⁶³ Marguerite Burnat-Provins épouse Adolphe Burnat en 1896 et Paul de Kalbermatten en 1910. Ernest Biéler épouse Michelle Laronde en 1909 puis Madeleine de Cérenville en 1928.

⁴⁶⁴ Cf. *supra*, p. 52.

⁴⁶⁵ Cf. *vol. 2*, p. 262-263. PISTEUR, *art. cit.*, 1919, p. 99-120.

propos suivants : *sa passion sera désormais unique* : la maternité, *l'épanouissement de tout son être*.

Cette notion d'incompatibilité est soulignée dans une autre nécrologie datée de 1918 (art. 43).⁴⁶⁶ Après avoir relevé les accomplissements de Vallet-Gilliard durant sa carrière artistique, l'auteur mentionne le fait qu'elle soit devenue mère en employant la conjonction *mais*, comme s'il refuse tout ce qu'il a dit précédemment et qu'il le remplace par ce qui suit, c'est-à-dire : *devoirs de jeune mère*. Le fait qu'il utilise le terme de *devoirs* tend à insinuer que Vallet-Gilliard n'a pas le choix, elle doit faire face aux obligations assignées à son rôle de femme.

Le cas de son époux Edouard Vallet est différent, en effet la paternité n'a pas la même conséquence sur sa carrière artistique. Voici ce qu'Alexandre Mairet déclare dans un article daté de 1929 (art. 50) : « Resté veuf avec deux enfants en bas âge, il essaya, comme il me le confia, de les élever, mais il ne tarda pas à se rendre compte que la tâche était trop lourde pour lui. »⁴⁶⁷ Bien qu'il ait *essayé*, l'auteur pense qu'il était impossible pour Vallet de concevoir la suite de sa carrière avec deux enfants à charge. Ainsi, « En 1920, il épousa Mlle Jolien, valaisanne qui, en 1922, lui donna une nouvelle fillette, Anne-Marie. » De cette manière, sa nouvelle épouse s'occupe aussi des deux enfants de son premier mariage. On peut alors se questionner sur la vie artistique du couple Vallet-Gilliard si Marguerite n'était pas décédée. Auraient-ils eu les moyens d'avoir une aide à domicile ? Vallet-Gilliard aurait-elle vraiment pu peindre à nouveau ? À cette époque, un quelconque partage au sein du ménage et plus particulièrement en ce qui concerne les charges parentales est impensable. Par conséquent, la carrière de Vallet est rendue possible, entre autres, grâce à ces deux femmes que sont Marguerite Vallet-Gilliard et Marie Jolien.

Quant à Eugène Gilliard, père de trois enfants, il est présenté par Suzanne Pérusset dans un article de 1961 (art. 51) comme *père et maître*.⁴⁶⁸ Sa relation avec ses filles Marguerite et Valentine est conçue comme une double autorité patriarcale puisqu'en plus d'être une figure paternelle à leurs yeux, il est aussi leur formateur. Du reste, Pérusset rajoute : « Ses deux filles, Marguerite et Valentine, furent ses élèves préférées. » Cette précision est étonnante, car les deux sœurs Gilliard sont certes de talentueuses artistes, mais l'avis de leur père ne peut être objectif et n'est donc pas d'une grande utilité. Cela semble plus être un ajout attendrissant, car Gilliard a une réaction typique de nombreux parents, voyant le meilleur chez ses filles. La paternité ne s'avère pas être une source

⁴⁶⁶ Cf. vol. 2, p. 319. s.n., « Chronique locale. Nécrologie. Marguerite Vallet-Gilliard », *Journal de Genève*, 14 juin 1918, p. 4.

⁴⁶⁷ Cf. vol. 2, p. 328-332. MAIRET, Alexandre, « Edouard Vallet », *Schweizer Kunst = Art Suisse = Arte svizzera = Swiss art*, cahier 6, nov. 1929, p. 105-110.

⁴⁶⁸ Cf. vol. 2, p. 333. PÉRUSSET, Suzanne, « Genève se souvient du "père Gilliard" » *L'Illustré*, Lausanne, 07 déc. 1961, p. 30.

d'inquiétude quant à son activité artistique et d'enseignant. Enfin, son rôle de père n'est pas uniquement réservé à ses enfants, il est ressenti chez ses élèves, c'est en tout cas ce que pense P. E. Bouvier (art. 52) qui déclare : *C'était un maître, c'était un père.*⁴⁶⁹ On peut donc affirmer que la figure paternelle se combine parfaitement à celle de *maître*.

La parentalité du couple Méteïn-Gilliard n'est jamais mentionnée, et ce bien que le couple ait un enfant, Denis. Les raisons de cette absence restent inconnues.⁴⁷⁰ Ces quelques exemples indiquent une différence nette entre la maternité et la paternité face à une carrière artistique. Être une femme artiste et devenir mère – rôle social recommandé à toute femme de cette époque –, est très contraignant et ne permet pas d'évoluer et de pratiquer de la même manière. Le statut de père comme maître n'est pas une situation délicate, bien au contraire. Pour Gilliard, la paternité est considérée comme positive pour sa carrière de pédagogue. Finalement, on s'aperçoit qu'il y a toujours la présence de femmes dans l'ombre de ces hommes – en particulier Vallet et Gilliard –, il s'agit d'un élément notable qui ne doit pas être sous-estimé. Le couple Gilliard se différencie, car Ida Gilliard n'est, sauf erreur, pas peintre. L'équilibre au sein de leur couple semble plus en adéquation avec le modèle conjugal de cette époque, c'est-à-dire qu'elle élève leurs enfants et qu'il travaille afin de financer sa famille. Notons également qu'à cette époque les rôles parentaux sont inégaux, les pères ne s'investissent pas autant au sein du foyer, notamment au sujet de l'éducation des enfants.⁴⁷¹ De plus, ce sont également les femmes qui portent l'enfant durant la grossesse. Tout ceci ne leur facilite pas la tâche, si elles souhaitent pouvoir continuer à pratiquer leur art.

« Femme d'exception » : la singularité de Marguerite Burnat-Provins

La singularité de Marguerite Burnat-Provins se révèle au travers de diverses facettes, elle est d'ailleurs souvent séparée de son art, et porte sur des spécificités dites féminines telles que la beauté. Un premier exemple de sa particularité provient d'un article écrit par Maurice Baud en 1905 (art. 53), année durant laquelle Burnat-Provins décide de fonder la Ligue pour la Beauté.⁴⁷² Baud s'intéresse au sujet tout en le détournant et en s'en moquant. L'auteur commence son article en écrivant ceci : « Un cri a retenti, d'indignation et de colère, aigu, un cri de femme. L'écho l'a répercuté dans nos vallées et, de villes en villages, jusqu'au Palais fédéral. » Mentionner l'appel de Burnat-Provins

⁴⁶⁹ Cf. vol. 2, p. 334. BOUVIER, P. E., « Nécrologie : En mémoire d'Eugène Gilliard », *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, cahier 7-8, 1962, p. 63-67.

⁴⁷⁰ Cf. *supra*, p. 59. Nous émettons l'hypothèse que l'enfant soit décédé à un âge précoce.

⁴⁷¹ Cette thématique est notamment traitée dans les ouvrages suivants : HONEGGER, Claudia, HEINTZ, Bettina, *Listen der Ohnmacht : zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*, Frankfurt : Europäische Verlagsanstalt, 1984. TILLY, Louise A., SCOTT, Joan W., *Les femmes, le travail et la famille*, Paris : Payot, 1987. JORIS, Elisabeth, WITZIG, Heidi (dir.), *Frauengeschichte(n): Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz*, Zürich : Limmat Verlag, 1991.

⁴⁷² À propos de la Ligue pour la Beauté, cf. *supra*, p. 33. Cf. vol. 2, p. 335-337. BAUD, Maurice, « La Ligue pour la Beauté », *Journal de Genève*, 21 avr. 1905, p. 1.

de cette manière déprécie son action, en effet l'auteur renvoie l'image de femme « hystérique »⁴⁷³ aux lectrices et lecteurs, qui agit de manière peu civilisée, en *criant*. Or, l'artiste a lancé cette campagne intelligemment en passant par la presse et écrit un réquisitoire dans la *Gazette de Lausanne* qu'elle intitule « Les Cancers » (art. 54).⁴⁷⁴ Certes, cette publication déclenche une polémique, mais elle ne cause que peu de torts à la créatrice, car d'importantes personnalités rejoignent sa cause. Ce qui dérange Baud, au fond, ce n'est pas tant l'action en elle-même, mais bien le fait que Burnat-Provins soit une femme, qu'elle se positionne publiquement et qu'elle soit écoutée au niveau national. Il rappelle que cette prise de position publique est féminine : « c'est une femme qui a parlé, et qui est incontestablement qualifiée pour prendre ce droit ou accomplir ce devoir. » Cette précision signifie, d'une part, que la prise de position publique venant d'une femme reste extraordinaire et, d'autre part, que seule une femme d'un certain rang peut s'autoriser une telle démarche. Baud décrit ensuite Burnat-Provins avec respect : « Artiste très distinguée, elle exerce ses facultés dans les domaines les plus variés : lettres, peinture, édition, art décoratif. » À la fin de l'article, il ironise à nouveau, en écrivant : « Il nous semble que Mme Marguerite Burnat-Provins a fait ce signe. Nous lui apportons donc notre hommage, et docilement, comme tout le monde, suivront la voie qu'elle nous a montrée du doigt. C'est le bon chemin. » Ce dernier extrait est vraiment curieux et l'auteur est, à nouveau, un brin moqueur. Au début du XX^e siècle, devoir écouter les dires d'une femme n'a rien d'anodin, ainsi le manque de sérieux de Baud face à Marguerite Burnat-Provins n'a finalement rien d'étonnant.

Le second exemple est un article écrit par Daniel Anet près d'un siècle plus tard (art. 55).⁴⁷⁵ Le titre « Valaisanne corps et âme » est évocateur et donne le ton pour la suite de l'article. Anet s'attarde longuement sur le parcours de vie de Burnat-Provins, avant de parler de son œuvre. Il utilise l'adverbe *si* à deux reprises dans la même phrase afin de souligner l'intensité de son propos, tout comme l'utilisation du mot *passionnement*, comme le montrent les extraits suivants : *sa présence si forte, son âme si vivante* ainsi que « Cette Flamande espagnole teintée de sang maure [...] a aimé passionnement le Valais, plus passionnement encore un Valaisan beau comme elle ». La suite de l'article est truffée de termes permettant de comprendre la vision qu'a Anet de l'artiste : une *femme libre, scandaleuse, indésirable*.

Quelques années plus tard, Françoise Jaunin propose un article dans la même veine (art. 21), tout en s'axant davantage sur l'art de Burnat-Provins.⁴⁷⁶ Ainsi, elle écrit : « cette Française devenue

⁴⁷³ De nombreuses études traitent de l'hystérie féminine, notamment cf. SICARD, Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », *Communication et langages*, n° 127, 2001, p. 35-49.

⁴⁷⁴ Cf. vol. 2, p. 338-340. BURNAT-PROVINS, Marguerite, « Les Cancers », *Gazette de Lausanne*, 17 mars 1905, p. 1.

⁴⁷⁵ Cf. vol. 2, p. 341-344. ANET, Daniel, « Valaisanne corps et âme », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 11, 1980, p. 35-39.

⁴⁷⁶ Cf. vol. 2, p. 286. JAUNIN, Françoise, « Les visions d'un écrivain. D'étranges dessins d'un auteur à redécouvrir », *Le Matin – Lausanne*, 29 oct. 1985, p. 14.

Veveysanne par mariage puis Saviésanne par choix qui scandalisa les Valaisans par la liberté de ses mœurs, fascina Biéler par la grâce multiple de ses dons et intéressa Jean Dubuffet avec ses dessins hallucinatoires ». Le choix de verbes comme *scandaliser, fasciner, intéresser* indique l'attractivité de Burnat-Provins. Jaunin écrit énormément sur la vie personnelle de l'artiste en utilisant des termes évocateurs tels que : *amoureuse, érotisme brûlant, caractère exalté et passionné*.

Le dernier exemple est un article écrit par Jacques Sterchi en 2003 (art. 19), dont le titre : « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée » est déjà marquant.⁴⁷⁷ D'autant plus qu'il n'argumente finalement pas son propos. Il utilise tout au long de son texte des épithètes soulignant la singularité de Burnat-Provins : *figure énigmatique, femme de tête, femme dérangement, figure intrigante, sulfureuse poétesse, femme amoureuse*.

Un autre aspect que nous avons observé en particulier chez Marguerite Burnat-Provins est l'importance de son physique et de sa beauté. Certains articles ont déjà été mentionnés dans la partie à propos des dénominatifs genrés ainsi que dans celle concernant le *male gaze*, et à ceux-ci s'ajoutent trois exemples.

En 1914, Hélène du Tailli écrit un article (art. 56) à propos de l'ouvrage *La Servante* que Burnat-Provins vient de publier, elle déclare : « [...] elle a un jour congédié ses domestiques. Et ses mains patriciennes, longues et mystiques, qui, si longtemps, restèrent immobiles, “plus délicates que des bouquets”, elle les a immolées au labeur le plus rude. »⁴⁷⁸ Du Tailli insiste sur les mains de Burnat-Provins, indispensables à la réalisation tant d'œuvres littéraires que picturales. L'autrice les décrit en soulignant le statut social élevé de l'artiste. Ses mains sont *patriciennes, longtemps immobiles et délicates*, ce qui signifie qu'elle ne les utilise guère pour des tâches ménagères. Du Tailli déclare toutefois que ce n'est plus ainsi, puisqu'*elle a un jour congédié ses domestiques* et que ses mains, *elle les a immolées au labeur le plus rude*. Il semblerait que Burnat-Provins ait comme sacrifié sa beauté.

Plus de septante ans plus tard, Laurence Mermoud écrit un article (art. 57) dans la même veine que celui de du Tailli. L'autrice décrit Burnat-Provins de la manière suivante : « Elle est étrange, rare, d'une beauté à la fois sage et sauvage, les lèvres fermées sur un sourire de Joconde, la chevelure ondulée matée par un semblant de chignon, et le regard foncé comme tourné vers l'intérieur. »⁴⁷⁹ À nouveau, cette citation rend compte des diverses facettes de la créatrice et de sa beauté singulière.

⁴⁷⁷ Cf. vol. 2, p. 284-285. STRECHI, Jacques, « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée », *La Liberté*, Fribourg, 24 mai 2003, p. 37.

⁴⁷⁸ Cf. vol. 2, p. 345. TAILLI, Hélène du, « Silhouettes de Parisiennes. Mme Marguerite Burnat-Provins », *La Liberté*, Fribourg, Paris, 20 avr. 1914, p. 2.

⁴⁷⁹ Cf. vol. 2, p. 346-347. MERMOUD, Laurence, « Biographie. L'ombre sulfureuse de Marguerite », *L'Hebdo*, Lausanne, 9 janv. 1986, p. 50-51.

En 1928, un article (art. 58) sur Marguerite Burnat-Provins est publié dans la revue *Le Mouvement féministe*.⁴⁸⁰ L'autrice ou l'auteur considère qu'*un silence injuste s'est établi autour de son nom*. Il-elle a la volonté d'y remédier par le biais de cet article biographique. Le but de ce texte est donc bienveillant, raison pour laquelle l'extrait suivant surprend : « le charmant visage de Marguerite Burnat-Provins, mais non pas la mobilité de son expression où un sérieux rêveur alterne avec un sourire malicieux et où perce volontiers une pointe de gaminerie. » Sa beauté est mentionnée par son *charmant visage*. Le fait qu'une attention particulière soit prêtée à son physique ne surprend pas. À cela s'ajoutent le *sérieux*, la *réverie* et la *malice*, indiquant une personnalité à diverses facettes. En revanche, l'ajout de la *pointe de gaminerie* est intrigant. En 1928, Marguerite Burnat-Provins est âgée de 56 ans. Elle est alors bien loin de ses années de jeunesse, c'est une femme mature. Or, la *gaminerie*, « caractère, esprit, comportement de gamin »,⁴⁸¹ renvoie la créatrice à un statut puéril. De plus, l'expression *traiter quelqu'un en gamin* signifie : « traiter quelqu'un en inférieur, avec désinvolture ». ⁴⁸² Certes, Burnat-Provins n'est pas directement présentée comme une gamine, mais cela est quand même réducteur. Ceci est vraiment étonnant puisqu'il s'agit d'une revue féministe. Enfin, notons que la jeunesse et la naïveté présentes chez certains artistes hommes comme Biéler et Vallet sont, comme nous l'avons vu, valorisées.

Finalement, dans l'intégralité de ces articles, la beauté de Burnat-Provins est souvent évoquée pour souligner sa singularité. Le côté mystique présent dans le physique de l'artiste ressort également à plusieurs reprises. Tout ceci est spécifique à Burnat-Provins, les autres femmes comme hommes ne sont jamais présentés à travers leur vie privée de manière si personnelle. Le seul dont la vie privée est légèrement dévoilée est Vallet, dû à son drame familial. Bien qu'intéressante, le fait que les autrices et auteurs s'intéressent avant tout à la vie de Marguerite Burnat-Provins est problématique, car l'artiste est moins considérée. En effet, son œuvre est parfois mise de côté aux dépens d'anecdotes croustillantes. Les articles choisis pour cette partie et qui s'attardent spécifiquement sur sa beauté physique sont écrits par des femmes. Cet élément est révélateur, il démontre que les autrices ont une certaine vision de la femme, ancrée dans la culture visuelle occidentale. Elles projettent cette idée de l'importance du physique de la femme et perpétuent son objectification. Depuis sa redécouverte, au cours des années 1980, une tournure nouvelle s'est présentée, la figure de Marguerite Burnat-Provins est presque mythifiée et, de ce fait, le mythe de la femme exceptionnelle est alimenté.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Cf. vol. 2, p. 348-349. M. L. B., « Personnalités féminines. Marguerite Burnat-Provins », *Le Mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, vol. 16, cahier 279, Genève, 1928, p. 43-46.

⁴⁸¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/gaminerie> (dernière consultation en avril 2021)

⁴⁸² <https://www.cnrtl.fr/definition/gamin> (dernière consultation en avril 2021)

⁴⁸³ Par exemple les articles 57 et 72, cf. vol. 2, p. 346-347, 364.

Particularité du couple Méteïn-Gilliard : rapports genrés inhabituels

Le couple Méteïn-Gilliard se différencie des autres duos pour diverses raisons. Tout d'abord, Valentine Méteïn-Gilliard produit un œuvre qui n'est jamais qualifié de féminin.⁴⁸⁴ Ensuite, elle est souvent définie par elle-même, sans que cela soit par le biais d'une figure masculine comme son époux. Enfin, elle n'est jamais dans l'ombre de son époux, au contraire. De nombreux articles ont été sélectionnés afin de traiter au mieux de ce thème.

En 1920, sort un article sur Valentine Méteïn-Gilliard dans la revue *La Patrie Suisse* (art. 23).⁴⁸⁵ Certains propos rappellent à la lectrice ou au lecteur qu'il s'agit d'une femme, notamment par cette phrase : « C'est donc d'une "vallisante" que nous parlerons aujourd'hui, Valentine Gilliard (Mme V. Méteïn-Gilliard), mais, étant femme, c'est la femme surtout qu'elle a étudiée, qui l'a principalement intéressé et ce sera là une des originalités de son talent. Il en a d'autres. » Son statut de femme, bien qu'il influence ses sujets de peinture, n'est pas rendu inférieur. Il semblerait que l'auteur le signale par un simple but explicatif. Il mentionne aussi que Méteïn-Gilliard a entrepris des cours de décoration ornementale, considérée comme une discipline masculine et *austère*. Pour la réalisation de ses œuvres, elle s'appuie sur la réflexion, la *théorie* et la *recherche*. Ces termes sont directement liés à l'intellect, lui-même souvent associé à la masculinité. C'est aussi le cas de ses œuvres dont les premières montraient une certaine *sévérité* et *austérité*, qui frappe l'auteur, car à nouveau ce ne sont pas des caractéristiques féminines. Le fait également qu'elle est, en art, l'égale des hommes est tout à fait étonnant, sachant que l'article date de 1920. En effet, l'auteur déclare : « Elle a participé déjà à de nombreuses expositions : à celles de la section des femmes peintres et sculpteurs, d'abord, mais là trop de médiocrités déparent l'ensemble, et le plus souvent nuisent aux œuvres des artistes véritables ; or notre artiste était de taille à se mesurer avec tous. Ses envois aux expositions générales de Berne, de Zurich et de Bâle se firent remarquer. » Il complimente Méteïn-Gilliard, une *artiste véritable*, tout en dépréciant les autres créatrices qui produisent *trop de médiocrités*. À cette époque, Méteïn-Gilliard n'est certes pas encore présidente de la SSFSPD mais elle ne doit guère apprécier de tels propos, quand bien même l'auteur vante son art. Enfin, l'auteur s'avère quelque peu dérouté par cette femme si *masculine*, il écrit alors : « Ce talent féminin, et très féminin par le sujet qu'il aime à traiter, garde toujours quelque chose de viril, de fort dans le mesuré et le réfléchi. »

La même année, le Mouvement féministe publie un article sur l'exposition de Méteïn-Gilliard (art. 59), présentée comme suit : « C'est certainement une artiste intéressante que Mme Méteïn-Gilliard.

⁴⁸⁴ Cette particularité rappelle Mary Cassatt. En effet, voici ce que déclare Jovic à l'égard de l'artiste : « aucune mention de charme, de grâce, de douceur ou de délicatesse ne vient décrire son œuvre » (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 31.)

⁴⁸⁵ Cf. vol. 2, p. 288-289. Cd. J., « Valentine Gilliard », *La Patrie suisse*, n° 693, 14 avr. 1920, p. 87-89.

Elle travaille, elle pense, elle cherche, elle n'est pas banale ». ⁴⁸⁶ Elle est considérée comme étant une femme *pas banale*, il s'agit d'un compliment quelque peu curieux, mais le motif est d'autant plus surprenant : *elle travaille, pense et cherche*. Cela insinue que les autres femmes ne le font pas. Cela est tout fait étonnant, sachant que le texte est édité par un journal féministe, datant toutefois de 1920.

En 1931, un article est publié dans *La Suisse libérale* à propos d'une exposition à laquelle Méteïn-Gilliard participe (art. 60). ⁴⁸⁷ Elle y est tout d'abord citée par le biais de Mme Feller-Lüscher, *l'élève de Mme Méteïn-Gilliard*. Cette mention est relativement exceptionnelle. Dans la grande majorité des cas, les artistes sont ou ont été les élèves d'hommes. Le fait que Méteïn-Gilliard soit mentionnée ainsi rend son statut équivalent à celui d'un homme. Ses activités la différencient largement des autres créatrices. De plus, l'art de Méteïn-Gilliard y est aussi décrit comme *masculin*. Cette notion de masculinité est accrue par sa *main qu'on dirait masculine*. Les autres termes choisis sont tout aussi évocateurs : *sobre, épais, solide, caractère*. Cela signifie qu'elle appréhende l'art comme un homme, c'est-à-dire qu'elle maîtrise, qu'elle utilise son intellect. La phrase suivante : *Là, il y a vraiment du métier* est très notable, car elle insinue, entre autres, que les femmes ne sont *a priori* pas des peintres professionnelles. En revanche, c'est le cas de Valentine Méteïn-Gilliard, qui est donc une exception. L'ajout de l'adverbe *vraiment* est éminent, d'une part, cela donne du poids à ce qui suit, d'autre part, cela insinue que ce n'est pas toujours le cas.

En 1957, Madeleine-J. Mariat rappelle dans son article (art. 61) les nombreux accomplissements de *cette vigoureuse personnalité* qu'est Valentine Méteïn-Gilliard. ⁴⁸⁸ Parallèlement à sa carrière artistique, elle est « Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts depuis 40 ans, elle totalise le chiffre peut-être jamais atteint de 1600 élèves, représentant non seulement tous les cantons, mais aussi la plupart des pays du monde » qui lui permet de devenir influente. Son statut de présidente de la SSFPSD est *son plus beau titre de gloire*. Tout ceci la projette au rang de personnalité genevoise, elle est donc une figure importante. Une position qui ne sera jamais atteinte par William Méteïn.

En 1969, André Bourquin écrit « l'impensable » dans son article à propos d'une exposition parisienne (art. 62). ⁴⁸⁹ Il déclare : *Méteïn fut le mari de Mme Méteïn-Gilliard [sic]*. Pour la première fois, un artiste masculin dont il est question dans cette étude est défini par son épouse et pour la première fois une figure féminine définit un homme.

⁴⁸⁶ Cf. vol. 2, p. 350. E. G., « De-ci, De-là... L'Exposition de M^{me} Méteïn-Gilliard », *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, vol. 8, cahier 94, Genève, 1920, p. 60.

⁴⁸⁷ Cf. vol. 2, p. 351-352. D. B., « Galerie Léopold Robert », *La Suisse Libérale*, Neuchâtel, 29 oct. 1931, p. 1.

⁴⁸⁸ Cf. vol. 2, p. 353. MARIAT, Madeleine-J., « Personnalités genevoises : Valentine Méteïn-Gilliard », *L'Abeille*, 15 mars 1957.

⁴⁸⁹ Cf. vol. 2, p. 354-355. BOURQUIN, André, « Le 21^e Salon de l'Art libre à Paris », *Le Nouvelliste*, Sion, 30 déc. 1969, p. 3.

Concernant plus spécifiquement leur art, un article de 1927 à propos de l'exposition de l'école *La Renaissance* commente les œuvres du couple (art. 63).⁴⁹⁰ Voici ce que l'auteur écrit à l'égard de Méteïn-Gilliard : « Au sein du groupe, c'est l'œuvre de Mme *Valentine Gilliard* qui présente le plus d'unité technique. Sûre de ses moyens elle choisit des sujets très variés pour les rendre avec beaucoup d'aisance et d'harmonie. » Il est tout d'abord intrigant que Valentine Méteïn-Gilliard ne soit pas présentée comme Madame Méteïn-Gilliard mais simplement Madame Gilliard alors que cela fait plus d'une décennie que le couple est marié. Par cette appellation, elle n'est pas définie par le biais de son mari mais avant tout par elle-même. *L'unité technique, la sûreté de ses moyens* sont des propos qui sont plutôt employés pour des artistes masculins. Plus surprenant encore, voici ce qui est écrit concernant William Méteïn : « il est allé chercher l'atmosphère colorée qu'il interprète avec finesse, en utilisant la gamme la plus variée [...] Quelques tableaux, plus récents semble-t-il, montrent que l'artiste est tout à coup pris d'un souci de structure ». La *finesse* peut facilement être considérée comme un trait féminin. Quant à la *structure*, elle est certes pensée comme masculine. Toutefois, le fait que ce soit une envie soudaine tant à l'associer à la spontanéité et non à une réflexion mûrie.

Au sujet de la même exposition, un autre article mentionne le couple en employant des propos plus traditionnels (art. 64).⁴⁹¹ Méteïn-Gilliard est présentée comme *harmonieuse*, possédant une *sûre délicatesse*⁴⁹² tandis ce que Méteïn serait un « coloriste avisé et d'un interprète dont les ressources imaginatives sont puissantes et variées. » Il est même considéré comme un *maître*. Dans les deux articles, Méteïn-Gilliard est mentionnée avant son époux ce qui est rare et tend à montrer qu'elle détient davantage d'importance et de réputation que son mari.

Cet article, daté de 1919, concerne uniquement William Méteïn (art. 65). Il illustre parfaitement dans quelle mesure des termes dits féminins sont utilisés pour commenter les œuvres de l'artiste, contrastant fortement avec ceux choisis pour l'œuvre de son épouse.⁴⁹³ Méteïn est considéré comme un « bonhomme silencieux, ayant l'air indifférent aux choses de la vie qui ne sont pas du domaine de la peinture ; c'est à peine si on lui trouve des ambitions. On dirait qu'il ne lutte pas tant ses gestes sont sans éclat, simples, comme la poignée de main qu'il vous donne ». Cette première image n'est pas très glorieuse. Les vocables *simplicité, timidité, être sensible et amoureux, toute sa belle et généreuse sensibilité, sentiment* sont révélateurs d'une certaine féminité.⁴⁹⁴ L'auteur contrebalance

⁴⁹⁰ Cf. vol. 2, p. 356. E. Mgl., « Exposition du groupe "Renaissance" », *Feuille d'Avis de Vevey*, 12 mars 1927, p. 7.

⁴⁹¹ Cf. vol. 2, p. 357. s.n., « Chronique veveysanne et régionale. L'exposition Renaissance au Musée Jenisch », *Courrier de Vevey et de la Tour-de-Peilz*, 22 mars 1927, p. 2.

⁴⁹² Comme mentionné plus haut, la délicatesse est considérée comme une qualité féminine. (GUIRAUD, *op. cit.*, 1978, p. 183.)

⁴⁹³ Cf. vol. 2, p. 357-358. MUGNIER, Henri, « William Méteïn », *Pages d'Art : revue mensuelle Suisse illustrée*, Genève, nov. 1919, p. 395-408.

⁴⁹⁴ Le terme *sensibilité* se rapporte à la féminité. D'ailleurs, lors la première exposition de la SSFSPD de 1903 l'expression « sensibilité féminine » est récurrent. (SCHWEIZER, *art. cit.*, p. 163.) Quant au terme *sentiment* est aussi employé pour définir l'art de Berthe Morisot. (JOVIC, *op. cit.*, 2020, p. 13.)

cette description féminine avec des termes dits masculins tels que : *force véritable, tranquille savoir, énergie, force de la nature, force véritable*. Méteïn est *un instinctif et un intuitif*, cela est particulièrement intéressant, puisque l'auteur suggère ainsi qu'il ne serait ni créateur ni initié. En revanche, comme les artistes femmes, son art serait inné.

Pour conclure, le couple Méteïn-Gilliard correspond au contre-exemple parfait. Il remet en cause tout ce qui a été dit précédemment. Cela montre qu'une femme de caractère particulièrement talentueuse et ambitieuse peut – sous certaines conditions – faire carrière et non pas rester dans l'ombre de son mari, bien au contraire. Dans leur cas, William Méteïn est dans l'ombre de sa femme. Ce couple est toutefois particulier, un cas rare qui ne correspond pas à la norme. Il semblerait qu'il·elle·s soient des précurseurs. Méteïn devait être un époux qui considérerait sa femme comme son égale, voire davantage, artistiquement en tout cas. Malheureusement, il s'avère assez certain qu'il aurait pu freiner les ambitions de Méteïn-Gilliard. La masculinité de Valentine Méteïn-Gilliard et la féminité de Méteïn ressortent facilement de ses articles, les critiques n'ont que rarement et/ou légèrement représenté le couple selon les critères genrés traditionnellement mis en avant.

Estime variée à l'égard des artistes

Ayant parcouru plus de 670 articles à propos de ces artistes, une considération différente de la part des journalistes envers les femmes et les hommes semble être présente. Cette différence de traitement n'aurait pu être soulevée à la lecture d'un simple échantillon et elle se démarque particulièrement chez Marguerite Burnat-Provins, Ernest Biéler et Edouard Vallet.

Le premier exemple est en lien avec un événement notable dans la région lémanique, la Fête des Vignerons. Burnat-Provins et Biéler y participent tous les deux à la demande de la Confrérie des Vignerons. En 1905, la créatrice réalise l'affiche de la Fête (ill. 45) qui ne fait pas l'unanimité. Plusieurs articles sont publiés pour débattre et critiquer l'œuvre. Voici ce qu'est écrit dans un des articles (art. 66) : « Les lausannois s'amuse beaucoup ces jours-ci d'une très petite chose qui vient d'arriver à Madame Marguerite Burnat-Provins ». ⁴⁹⁵ Le fait que l'artiste subisse des moqueries révèle une certaine minimisation de son travail. Bien que l'affiche soit en train de « soulever la tempête de protestations indignées qui grandit autour d'elle » – l'auteur donne l'exemple d'un correspondant de la *Tribune de Lausanne* qui déclare que l'affiche est *indigne d'une fête de l'art et de la beauté* et qui *demande qu'on l'a [sic] remplace ou plutôt par une simple affiche typographiée* – il considère que « cette malheureuse affiche ne mérite pas les sévérités qu'[on] lui octroie ». Selon

⁴⁹⁵ Cf. vol. 2, p. 359. B., « Chronique lausannoise », *La Tribune de Fribourg*, 12 mai 1905, p. 1.

lui, elle est tout de même d'une « "pauvreté d'imagination" désolante » et il estime qu'il s'agit d'un "hic" venant de la part de la fondatrice de la Ligue pour la Beauté.

L'auteur d'un article dans le journal de Morges (art. 67) à propos du même sujet s'avère plus sévère, il déclare : « tous répètent à l'envi : quelle horreur ! Hélas ! c'est le mot. Pour une fête d'une pareille envergure et qui revient si rarement, il semblerait que l'artiste eût pu trouver quelque chose de moins banal, de moins timbre-poste. »⁴⁹⁶ Face à l'attaque qu'elle subit au travers d'une lettre anonyme de la *Tribune de Lausanne*, Burnat-Provins réagit, voici ce que l'auteur en dit : « L'artiste, dont l'amour-propre d'auteur paraît infiniment plus grand que son affiche, répond à côté, et jette fièrement son nom au nez de l'impudent, parce que anonyme [*sic*]. » Selon l'auteur, l'arrogante Burnat-Provins se défend sans convaincre.

Cette même année, Biéler réalise l'album de la Fête, il est acclamé par toutes et tous, comme le mentionne l'article de la *Gazette de Lausanne* (art. 68).⁴⁹⁷ L'album est réalisé « avec toute la conscience de travail, la sûreté de main et la maîtrise dont l'artiste est capable », c'est une *œuvre d'art*. En 1926, il est à nouveau sollicité, mais cette fois-ci pour réaliser « les maquettes des costumes, des chars, des attributs et exercera la surveillance générale des décors ». Le fait que la Confrérie ait énormément apprécié son album joue probablement un rôle puisque l'auteur écrit (art. 69)⁴⁹⁸ : « On sait que M. Biéler est l'auteur d'un album artistique édité par Sauberlin et Pfeiffer, qui évoquait les principaux groupes de la fête de 1905. » Il est présenté comme une personne de confiance, de haute estime et de valeur. L'auteur le rajeunit pour l'occasion, en effet il déclare que Biéler est âgé de 59 ans alors qu'il en a 63. Une manière peut-être d'assurer la bonne réalisation du projet.

Burnat-Provins et Biéler sont traité·e·s bien différemment. Le fait que Marguerite Burnat-Provins soit une femme n'est guère un avantage dans la région – Vevey est une ville protestante peu ouverte.⁴⁹⁹ En outre, bien qu'elle ait épousé un Veveysan, elle n'est pas originaire de la région alors que Biéler, lui, est vaudois. Ce sont peut-être les deux raisons principales de la moins bonne appréciation à laquelle Burnat-Provins est confrontée. Elle n'est pas prise au sérieux et la Confrérie ne retente pas une collaboration lors de la Fête des Vignerons suivante, ce qu'elle fait avec Biéler.

Il est aussi quelques fois mention du fait que Burnat-Provins aurait été une créatrice peu investie et qui aurait peu produit. Voici la manière dont elle est présentée par l'auteur de l'article du *Domaine Public* (art. 70) : « Marguerite Burnat-Provins, femme écrivain, peintre, galeriste. Pourquoi cette artiste que le siècle a un peu oubliée ? Marguerite Burnat-Provins n'a pas laissé une œuvre foisonnante, ni en littérature – elle n'a pas beaucoup écrit – ni en peinture – ses toiles sont d'une indéniable

⁴⁹⁶ Cf. vol. 2, p. 360. J. B., « L'affiche de la Fête des Vignerons », *Journal de Morges*, 5 mai 1905, p. 2.

⁴⁹⁷ Cf. vol. 2, p. 361. s.n., « Canton de Vaud. Fête des Vignerons », *Gazette de Lausanne*, 21 juill. 1905, p. 2.

⁴⁹⁸ Cf. vol. 2, p. 361. s.n., « M. Ernest Biéler, peintre de la Fête des Vignerons », *Le Courrier de Sion*, 24 avr. 1926, p. 2.

⁴⁹⁹ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 79.

qualité, mais elles restent un peu inabouties, sur le fil. »⁵⁰⁰ Le fait que l'auteur pose cette fâcheuse question de l'oubli de Burnat-Provins et qu'il mentionne directement que son œuvre n'ait pas été *foisonnante* insinue que ce serait la raison. Or, ce n'est pas le cas et, sachant que pendant plusieurs années, elle a publié un ouvrage par an et lorsqu'on est face aux milliers de personnages dessinés de *Ma Ville*, il est incompréhensible de tenir des propos pareils. Enfin, l'auteur écrit : « Une pionnière, une figure malgré elle ». Cet extrait sous-entend que Burnat-Provins ne se soit pas battue pour tout ce qu'elle a obtenu. Ses accomplissements seraient donc uniquement dus au hasard, ce qui n'est pas le cas comme nous le savons.

Dans son article de 2001 (art. 71), Eliane Waeber Imstepf déclare également que Burnat-Provins était « peu assidue ».⁵⁰¹ D'autres éléments sont évocateurs de la manière dont l'autrice perçoit Burnat-Provins, déjà dans le choix du titre : « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée » (art. 19)⁵⁰², repris pour un article du *Nouvelliste*, intitulé « Naïve et hallucinée » (art. 72).⁵⁰³ En plus d'être faux, ce n'est pas gratifiant.

En 1980, dans un article paru dans *Le Matin* (art. 73), l'auteur écrit que Bernard Wyder serait « amoureux » de Marguerite Burnat-Provins.⁵⁰⁴ Wyder est un historien de l'art qui a étudié l'École de Savièse et notamment Marguerite Burnat-Provins. Dans ce cadre, ce propos est totalement inconvenant, car il insinue que le chercheur s'intéresserait davantage à la femme qu'à l'œuvre. Cet extrait est tout à fait déplacé et n'aurait jamais été écrit s'il avait été question d'un artiste homme respecté.

Marguerite Vallet-Gilliard subit aussi un traitement peu adéquat. En 1919, John Pisteur, dans son article nécrologique (art. 75), avoue ne pas avoir pris Vallet-Gilliard au sérieux.⁵⁰⁵ Voici ce qu'il écrit :

« C'était en 1910. [...] Je revois la jeune femme, dans son atelier de la rue Général-Dufour, accepter sans impatience et en toute simplicité les appréciations que ma suffisance attachait à telle et telle de ses toiles. D'y repenser, j'éprouve quelque confusion aujourd'hui, Alors débutant dans la carrière de chroniqueur artistique, bien qu'instinctivement troublé devant cette œuvre que je sentais forte, je n'en concevais pas assez la rareté. Je ne me rendais pas assez compte de ce qu'il y avait d'inaccoutumé dans cette manifestation d'un talent qui, pour être très jeune, encore, avait atteint en quelques courtes années une incroyable maturité [...] Oui, je ressens encore quelque gêne maintenant, de

⁵⁰⁰ Cf. vol. 2, p. 362. gs, « De Vevey au Maroc, une vie rêvée. La vie de Marguerite Burnat-Provins racontée par Catherine Dubuis. », *Domaine Public*, Lausanne, 18 fév. 2000, p. 7.

⁵⁰¹ Cf. vol. 2, p. 363. WAEBER IMSTEPF, Eliane, « Ecrivain et peintre, Marguerite Burnat-Provins est à découvrir », *La Liberté*, Fribourg, 7 avr. 2001, p. 45.

⁵⁰² Cf. vol. 2, p. 284-285. STERCHI, Jacques, « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée », *La Liberté*, Fribourg, 24 mai 2003, p. 37.

⁵⁰³ Cf. vol. 2, p. 364. ATS, « Naïve et hallucinée », *Le Nouvelliste*, Sion, 27 mai 2003, p. 38.

⁵⁰⁴ Cf. vol. 2, p. 365. L. V., « Une exposition exceptionnelle. Marguerite Burnat-Provins au Manoir de Martigny », *Tribune de Lausanne – Le Matin*, 7 nov. 1980, p. 6.

⁵⁰⁵ Cf. vol. 2, p. 262-263. PISTEUR, *op. cit.*, 1919, p. 99-120.

n'avoir pas mieux compris que cette œuvre et cette femme commandaient en leur présence plus d'admiration tacite que je ne sus leur en donner. »

Cet extrait est tout à fait parlant. Cela ressemble à une sorte de réquisitoire envers lui-même. Pisteur utilise des termes et des expressions tels que : *confusion, instinctivement troublé, je n'en concevais pas assez la rareté, je ne me rendais pas assez compte, je ressens encore quelque gêne*. Il semble regretter son comportement passé. Cela fait toutefois presque dix ans que les faits se sont déroulés et Vallet-Gilliard est entre-temps décédée. Il se justifie, entre autres, en déclarant qu'il était un « débutant dans la carrière de chroniqueur artistique ».

Concernant Valentine Méteïn-Gilliard, elle est parfois mentionnée par des dénominations incorrectes. À titre d'exemple, dans un article à propos de son exposition de 1916 (art. 74), l'auteur écrit : *l'éducatrice claire et lucide*.⁵⁰⁶ La dénomination d'*éducatrice* est moins prestigieuse que celle de maître ou de professeur, alors réservé aux hommes. Méteïn-Gilliard est plus qu'une simple *éducatrice*, elle a développé une « nouvelle méthode d'enseignement artistique, la méthode intuitive », qu'elle utilise à l'école *La Renaissance*. Enfin, l'*éducatrice* est un statut spécifiquement féminin rappelant le rôle maternel. Plus de vingt ans plus tard, dans une annonce pour une émission radiophonique (art. 75), elle est présentée comme *professeur*.⁵⁰⁷ Ce statut prestigieux, la rendant l'égale d'un homme, est enrichi par une liste de ses activités et accomplissements. Toutefois, la raison de sa présence est plus que décevante, il s'agit de discuter de : « l'influence de l'art appliqué sur la vie féminine, du rôle important que la femme peut jouer, en choisissant avec goût les objets qui contribueront à orner son intérieur. » Elle doit donc aider les femmes à jouer le rôle qui leur a été assigné, femme au foyer, foyer qui doit être agréable pour pouvoir accueillir leur mari lorsqu'ils rentrent l'extérieur.

Pour ce qui est des artistes hommes, signalons simplement que Biéler et Vallet, les membres les plus connus du groupe de l'École de Savièse, sont souvent mentionnés comme peu connus ou pas assez reconnus. Comme dans cet article de 1953 (art. 76), dans lequel l'auteur écrit, en premier lieu, ceci : « En général, on connaît mal l'œuvre immense et diverse d'Ernest Biéler. »⁵⁰⁸ Il termine par cette phrase : « L'œuvre riche et encore méconnue de Biéler s'offre à nous. » Quant à Vallet, voici ce qui est écrit en 1929 dans un article nécrologique (art. 29) : « Il est mort méconnu ce peintre exceptionnel, au moment où l'on rendait à Ritz un bien tardif hommage. Une agence annonça le décès en dix lignes ! Ce fut tout. Un de nos plus grands peintres avait cessé de vivre et ceux qu'il

⁵⁰⁶ Cf. vol. 2, p. 366. s.n., « Genève – Exposition d'art de Mme Valentine Méteïn-Gilliard », *Feuille d'Avis de Vevey*, 29 juin 1916, p. 3.

⁵⁰⁷ Cf. vol. 2, p. 366. s.n., « Vous allez entendre... Lundi 24 mai, à 18 h. 15, à Radio-Genève, une causerie sur l'influence de l'art appliqué sur la vie féminine, par M^{me} Méteïn-Gilliard », *Le Radio*, Lausanne, 21 mai 1937, p. 13.

⁵⁰⁸ Cf. vol. 2, p. 367. bw., « Ernest Biéler (1863-1948). En marge de l'exposition des peintres vaudois », *Tribune de Lausanne*, 26 avr. 1953, p. 4.

avait tant aimé n'en savaient même rien... Il faut le crier bien haut : la mort de Vallet est pour l'art suisse une perte immense et pour le Valais un deuil auquel chacun devrait être sensible. »⁵⁰⁹ Cette sorte de sympathie à leur égard est vraiment particulière. Même si Biéler et Vallet ont bénéficié d'une reconnaissance posthume d'envergure, il est néanmoins erroné de les considérer comme étant restés dans l'ombre, sans aucune reconnaissance de leur vivant.

Cette dernière partie souligne un point important quoique subtile, à savoir le fait que les hommes sont mieux lotis face à la critique de la presse. Les informations les concernant sont parfois amplifiées pour permettre de les rendre plus élogieux. Ceci est aussi le cas dans les articles nécrologiques dans lesquels les hommes ont droit à de véritables hagiographies. À l'inverse, les femmes sont nommées de manière plus dépréciative et elles subissent plus de critiques personnelles, d'ordre parfois privé.

Pour conclure, cette analyse comparative a permis de démontrer, au travers de diverses thématiques spécifiques, qu'une différence genrée est fortement marquée dans la manière de présenter l'individu, son statut d'artiste, sa production artistique ainsi que la façon de commenter ses œuvres. Nous sommes face à une réelle asymétrie entre les femmes et les hommes, due à la prise en compte considérable du genre.

Une récurrence des termes genrés et parfois sexistes a pu être révélée au sein de plusieurs thématiques telles que *Personnalité, physique et art : rapport et emploi de dénominatifs genrés*. Des éléments plus subtils comme l'idée d'un artiste initié, ayant acquis des savoirs et d'une artiste basant son travail sur des capacités innées, ayant naturellement un don, ont été soulevés. Ces notions se retrouvent dans la différence de traitement face à la créativité, et de façon significative au sein des duos.

Par la suite, nous avons traité de la sensible thématique de la femme artiste définie par l'homme démontrant combien les femmes ne peuvent que rarement suffire à elle-même selon la société et sont souvent référées à un homme. Outre cet avilissement, elles doivent faire face à l'objectivation du corps féminin de la part des artistes hommes qui imposent leur vision masculine dans leurs œuvres comme étant la norme. Les créatrices elles-mêmes doivent directement affronter un certain regard au sein de la société, présent notamment chez de nombreux auteurs.

Les cas particuliers de Marguerite Burnat-Provins et du couple Métein-Gilliard devaient être signalés. D'une part, le cas de Burnat-Provins permet de souligner son statut singulier témoignant de l'importance du genre et rappeler les mentions parfois excessivement sexistes dont elle est victime : elle représente la femme artiste du lot qui subit les commentaires les plus extrêmes. D'autre part, le

⁵⁰⁹ Cf. vol. 2, p. 299-301. A. M. et al., « Hommage à Edouard Vallet », *Journal et feuille d'avis du Valais*, Sion, 14 mai 1929, p. 2.

couple Métein-Gilliard affiche des rapports genrés inversés, dans lesquels le mari reste dans l'ombre de son épouse, et est ainsi traité de façon tout à fait inhabituelle. Cet exemple doit être soulevé, car malgré sa rareté, ce cas existe.

Enfin, quelques derniers exemples choisis ont permis de souligner la différence de traitement entre les artistes femmes et hommes. Ainsi, les informations à propos des hommes sont souvent amplifiées afin de les rendre plus flatteuses. À l'inverse, les renseignements concernant les femmes sont parfois erronés et des termes moins élogieux sont utilisés. À cela s'ajoute quelquefois un manque de prise au sérieux et un ton moqueur. Notons également que les hommes sont jugés avec plus d'indulgence et moins de sévérité que les femmes, facilement critiquées au niveau personnel.

Conclusion

Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard, Valentine Métein-Gilliard, ainsi que leurs homologues masculins ont évolué à une période particulièrement intéressante de l'histoire européenne et suisse. En effet, le tournant du XX^e siècle est marqué par de nombreux bouleversements à la fois économiques, démographiques et sociétaux, modifiant aussi bien les mentalités que l'environnement. C'est en 1848 seulement que la Suisse devient fédéraliste, il s'agit donc d'un jeune état. En conséquence, une véritable crise identitaire frappe l'ensemble de la société helvétique. En réaction, la nation cherche des symboles forts, familiers et sécurisants afin de créer de toutes pièces une image nationale permettant de rassérer une population majoritairement urbaine. Certain·e·s artistes participent à cette recherche, car en réponse à cette instabilité générale, il·elle·s décident de quitter la ville pour s'établir à la campagne. Notons que cet exode urbain provoque un renouveau artistique à l'échelle européenne. Le choix des images symboliques illustre la société paysanne fondée sur des valeurs traditionnelles. De ce fait, une Suisse rurale et montagnarde est largement représentée lors des expositions nationales et internationales au travers, notamment, du fameux *Village suisse* (ill. 77, 77.1) – exposé pour la première fois à l'Exposition nationale de Genève en 1896. Les peintres de l'École de Savièse sont actif·ve·s à cette même période et répondent au succès immédiat de ces images. Il·elle·s traitent également du pittoresque, en exposant la paysannerie, « race » considérée comme pure, et son environnement exempt de modernité. Or, le Valais – canton montagneux et rural – s'industrialise abondamment modifiant *de facto* le paysage de la région. Ces nombreux changements ont lieu lors des séjours des artistes de l'École à Savièse et région. Il est incontestable qu'il·elle·s aient été en contact direct avec ces transformations. Ces lourdes modifications ne sont néanmoins jamais dépeintes sur les toiles, car celles-ci sont réalisées selon un processus d'omission de la modernité et d'esthétisation de la vie rurale. Cette vision tronquée et idéalisée plaît particulièrement à la bourgeoisie urbaine qui s'est enrichie grâce à l'industrie, mais qui rêve paradoxalement d'un monde préservé de toutes traces d'industrialisation.

Ces groupes d'artistes séjournant en zone rurale incluent des femmes. Si l'appartenance à l'École de Savièse reste discutable pour certain·e·s artistes, nous considérons qu'une seule femme fait partie de la première génération et deux appartiennent à la seconde. Il est donc question des trois créatrices traitées dans ce travail. Or, jusqu'ici, le statut social de la femme ne pouvait s'accorder avec celui de peintre. En effet, l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle tend à réduire la femme au rôle d'épouse et de mère occupant uniquement la sphère privée. Cependant, une évolution des mentalités – variable selon les pays européens – est constatée à la fin du siècle. Dès lors, des académies d'arts acceptant des candidatures féminines sont fondées. Les trois femmes ont donc la possibilité de parfaire leur formation à Paris. La Suisse est un cas particulier : toute formation leur est accessible, en revanche leur professionnalisation reste incertaine. En effet, l'unique lieu de formation artistique

notoire – l'Académie des Beaux-Arts de Genève – accueille aisément des femmes. D'ailleurs, les sœurs Gilliard s'y forment et Valentine Métein-Gilliard y enseignera. Par la suite, les femmes artistes se retrouvent exclues du milieu professionnel, car elles sont interdites des deux seules institutions notables du pays, à savoir la Société suisse des beaux-arts (SSBA), et la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS). Cette exclusion a pour conséquence une invisibilisation des femmes artistes du champ artistique suisse. Pour y remédier, la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD) est fondée, ayant pour but d'aider les femmes à se faire une place sur la scène artistique suisse et sur le marché de l'art, en se professionnalisant. Si la SSPFSD met à disposition – dans une certaine mesure – les mêmes types d'offres et d'infrastructures que la SPSAS, il est néanmoins certain que l'art des créatrices reste déprécié de par son simple statut féminin. De plus, la représentativité et la situation des femmes artistes au sein du milieu artistique suisse restent particulièrement instables.

Bien que le statut des femmes artistes au début du XX^e siècle ne soit pas simple en Suisse comme en France, Burnat-Provins, Vallet-Gilliard et Métein-Gilliard ont malgré tout réussi – à court terme et en le payant parfois au prix fort – à se faire une place au sein du monde artistique suisse. Leurs accomplissements personnels en Valais sont difficiles à juger – ceci par manque de documents –, mais chacune à sa manière a contribué sur le plan artistique à l'École de Savièse. En effet, Marguerite Burnat-Provins participe activement à ce mouvement, notamment par sa proximité avec l'instigateur de l'École, Ernest Biéler. Quant aux sœurs Gilliard, leur appartenance à la seconde génération a son importance puisqu'il s'agit d'un groupe familial au sein duquel elles ont une place prédominante. Toutefois, peu de documents en lien avec la période valaisanne des artistes ont été *in fine* retrouvés. Seule la correspondance de Marguerite Burnat-Provins incluant aussi ses années passées à Savièse et trois lettres – peu pertinentes – échangées entre les sœurs Gilliard et Albert Carl Loosli pour une exposition à Interlaken en 1910 nous ont été accessibles. S'il est dès lors difficile de savoir de quelle manière la période valaisanne de ces artistes a été marquante, tentons malgré tout d'en tirer quelques conclusions.

L'épisode au sein de l'École de Savièse est décisif dans la vie personnelle et artistique de Marguerite Burnat-Provins et Marguerite Vallet-Gilliard, car toutes deux ont vu leur vie changer suite à celui-ci. Lors de leurs séjours à Savièse, leur créativité est largement stimulée et elles produisent de nombreuses œuvres. Quant à leur vie privée, Savièse est un lieu vécu comme une liberté salutaire pour Burnat-Provins. Pour Vallet-Gilliard, il s'agit d'une période comblée entre retraite dans la nature, création et vie familiale. Malheureusement, cette harmonie prend brusquement fin pour les deux femmes. Quant à Valentine Métein-Gilliard, elle semble être la femme artiste la moins marquée par son épisode saviésan. Les œuvres qui nous sont parvenues indiquent tout de même que le Valais est une source d'inspiration importante pour l'artiste. À l'inverse de Burnat-Provins et Vallet-Gilliard,

le lieu ne paraît pas toucher particulièrement sa vie privée et l'artiste ne subit aucune rupture brutale. Notons toutefois qu'elle côtoie le monde rural valaisan jusqu'à la trentaine.

À l'issue de ce travail, nous pouvons affirmer avec certitude que les parcours et carrières respectifs de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard et Valentine Méteïn-Gilliard, bien que différents, ont fortement été influencés par leur genre. Finalement, seule l'éducation artistique des trois femmes artistes tend à corroborer puisqu'elles ont pu suivre d'excellentes formations grâce à leur statut social ainsi qu'à l'intérêt culturel et artistique présent au sein de leur famille. La suite de leur parcours confirme qu'elles ont suivi des tracés très distincts au cours de leur vie à la fois privée, artistique et professionnelle.

Dans le cas de Marguerite Burnat-Provins, ses aspirations personnelles – à savoir, une quête de liberté et d'indépendance, une vie publique et une carrière d'artiste – ne correspondent guère aux rôles assignés à son sexe. Son attitude désinvolte dérange finalement partout et elle est parfois considérée comme subversive. En choisissant de ne pas laisser la société patriarcale régir son destin, Burnat-Provins prend des risques. Bien qu'elle en soit consciente, elle n'y prête pas toujours attention et malheureusement en subit parfois les lourdes conséquences. À l'inverse de Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard accepte le rôle maternel assigné à son sexe prenant toutefois une tournure tragique puisqu'elle décède à la suite de sa seconde grossesse marquant la fin de son aventure valaisanne. Le genre marque évidemment la vie de Valentine Méteïn-Gilliard, mais pas de manière aussi extrême que les deux autres femmes artistes. Cet entre-deux s'avère profitable. Si Méteïn-Gilliard suit son rôle assigné – épouse et mère –, celui-ci ne l'empêche pas d'accomplir d'autres projets à côté dont la réalisation n'est pas forcément pensée pour une femme.

Vivant en Suisse romande, Marguerite Burnat-Provins est une artiste estimée dont la carrière est bien établie. Elle y occupe une place unique, ce qui est sans doute un atout. Toutefois, son départ du bord du Léman l'empêche de garder une certaine aura dans la région. De retour en France, si les agissements à son encontre ne sont pas aussi extrêmes qu'en Suisse, elle est néanmoins régulièrement victime de sexisme ordinaire causant des réticences à son égard et provoquant, à terme, une faible visibilité, voire une invisibilisation. À la suite de l'École de Savièse, elle ne se rattache plus à aucun cercle artistique préférant s'évader lors de voyages ou se retirer à la campagne, comme si elle voulait fuir tout ce qui pourrait entraver sa liberté. Le cas de Marguerite Vallet-Gilliard est bien plus modéré en comparaison à celui de Burnat-Provins. Premièrement, elle ne semble pas subir son statut de jeune femme artiste lors de son séjour parisien. Ensuite, à Genève, elle participe à la vie artistique réunie autour de personnalités comme son père Eugène Gilliard. Il s'agit donc d'un milieu que l'on pourrait qualifier de familial. Notons toutefois que son genre impacte drastiquement sa vie artistique et sa carrière puisque la maternité y met tout simplement fin. Quant à Valentine Méteïn-

Gilliard, les conséquences liées au genre sont complexes. La femme artiste intègre le milieu artistique genevois de façon pérenne en y obtenant divers postes et statuts prestigieux jusqu'alors occupés par des hommes. Ceci dit, elle est souvent la seule femme et subit assurément du sexisme de la part de ses collègues masculins. Ceci pourrait expliquer son investissement remarquable au sein de la SSFPSD. Son genre lui offre *in fine* de nombreuses opportunités dont elle profite tout en étant souvent traitée comme l'égale d'un homme.

Quant à la renommée posthume de ces femmes artistes, Marguerite Burnat-Provins est au final relativement vite oubliée en Suisse comme en France, bien qu'elle ait joui d'une visibilité marquée en Suisse romande. Elle est toutefois redécouverte en Valais dans les années 1980. L'arrêt de la peinture et son décès précoces font que Marguerite Vallet-Gilliard n'a pas eu la possibilité d'acquiescer une réputation suffisamment importante pour qu'elle subsiste après sa mort. De plus, les dernières expositions auxquelles elle participe proposent les mêmes œuvres car l'artiste n'est pas en mesure de soumettre des nouveautés. Progressivement, elle tombe dans l'oubli. Elle est aujourd'hui peu connue du grand public et ses rares œuvres apparaissent presque uniquement aux côtés de celles de son époux Vallet. La visibilité de Valentine Métein-Gilliard s'est construite d'une part autour de ses œuvres et d'autre part au moyen de ses activités pédagogiques et associatives. Si la renommée de l'artiste est la plus grande et la plus durable durant son vivant parmi les artistes femmes étudiées, elle est aujourd'hui totalement inconnue du grand public.

L'analyse de la presse permet de tirer un constat sans équivoque quant à la visibilité de ces femmes. S'il est faux de parler d'invisibilisation totale, elles sont néanmoins largement moins représentées que leurs homologues masculins. Il était nécessaire de procéder à une analyse comparative des articles afin de saisir véritablement quelle était leur réception, celle d'hier comme celle d'aujourd'hui. Parfois subtil, le traitement différent que subissent les femmes ne peut être positif pour leur carrière, leur renommée, ainsi que leur postérité. Bien que chacune d'entre elles ait eu une carrière artistique différente, toutes étaient connues à leur époque, certaines plus que d'autres, le temps et l'histoire de l'art suisse les ont pourtant toutes oubliées. Le renouveau d'intérêt auquel a droit Marguerite Burnat-Provins depuis plusieurs décennies est très positif. Notons toutefois qu'au début, ce sont surtout les éléments de sa vie singulière qui ont été exposés dans la presse. Certes, la vie tumultueuse de Burnat-Provins est intéressante notamment du point de vue de la place de la femme dans la société helvétique. En revanche, elle est avant tout une artiste très productive et dans des domaines artistiques différents. Il est regrettable de s'attarder principalement sur son parcours de vie au détriment de ses œuvres. En outre, il s'agit d'une mise en avant de la figure de la femme (artiste) exceptionnelle. Les dernières excellentes monographies à propos de Marguerite Burnat-Provins –

de l'ouvrage de Catherine Dubuis et Pascal Ruedin⁵¹⁰ à celui dirigé par Anne Murray-Robertson,⁵¹¹ en passant par le livre dirigé par Federica Martini et Anne Jean-Richard Largey⁵¹² – permettent de mieux comprendre l'œuvre protéiforme de cette artiste aux multiples facettes. Plus récemment, le musée Jenisch à Vevey a organisé – en parallèle à la publication de la monographie dirigée par Jean-Richard Largey – la première grande rétrospective de l'artiste exposant plus de 300 œuvres.⁵¹³ Si cette exposition met en avance les diverses activités de l'artiste – « artiste, auteure, conférencière et journaliste, militante en faveur du patrimoine, enseignante d'art ou encore commerçante »⁵¹⁴ – ainsi que sa *diversité*, *virtuosité* et *originalité* artistiques rendant son œuvre *inclassable*, la femme artiste est aussi présentée comme ayant un *destin exceptionnel* et au travers des adjectifs suivants : *énigmatique*, *souvent troublante*, *épatante*, *rebelle*, *amoureuse*, *de nature tempétueuse*.⁵¹⁵ Ces termes sont nuancés, par d'autres plus neutres, ainsi les informations essentielles présentées ne sont pas altérées ou ôtées. Toutefois, il est certain qu'une telle description – aussi positive soit-elle – n'aurait jamais été écrite pour présenter un artiste homme.

Quant aux sœurs Gilliard, aucune mention à propos de Marguerite Vallet-Gilliard n'a été trouvée dans des études actuelles. De par les nombreuses activités artistiques genevoises comme nationales auxquelles de Valentine Métein-Gilliard participe, son nom tend à apparaître parfois dans des études traitant d'autres sujets, ainsi un court article la concerne dans un ouvrage sur la participation de la Suisse à la Biennale de Venise.⁵¹⁶

L'examen approfondi des articles de presse et de revue a démontré que le genre influence fortement le rapport qu'a l'autrice ou l'auteur face à l'artiste et à son œuvre. Les termes choisis ne sont pas dus au hasard puisque la majorité d'entre eux est récurrente. De ce fait, les stéréotypes genrés sont omniprésents. Si leurs conséquences sont diverses, elles ne peuvent être positives envers les femmes artistes, car leur créativité est souvent mise en cause et leurs œuvres moins bien présentées que celles de leurs homologues masculins. En outre, leur art est parfois réduit au simple fait qu'il a été créé par une femme et qu'il s'agit donc d'« art féminin ». Or, caractériser un œuvre de féminin est insensé et dépréciatif puisque cela insinue que les femmes artistes produiraient des œuvres similaires en raison de leur genre, ce qui est bien évidemment incorrect.

⁵¹⁰ DUBUIS, RUEDIN, *op. cit.*, 1994.

⁵¹¹ MURRAY-ROBERTSON (dir.), *op. cit.*, 2019.

⁵¹² JEAN-RICHARD LARGEY, MARTINI (dir.), *op. cit.*, 2018.

⁵¹³ Exposition « Marguerite Burnat-Provins », 30.10.20-24.01.21 (prolongation due au Covid-19 : 11.04.21)

⁵¹⁴ Dossier de presse, 29 sept. 2020. (cf. http://www.museejenisch.ch/fre/exposition/marguerite_burnat_provins (dernière consultation en avril 2021))

⁵¹⁵ Ces mentions se trouvent dans le dossier de presse et le dépliant de l'exposition (cf. http://www.museejenisch.ch/fre/exposition/marguerite_burnat_provins (dernière consultation en avril 2021))

⁵¹⁶ KRÄHENBÜHL, WYSS (dir.), *op. cit.*, 2013, vol. Materialen, p. 13-15.

Au cours de notre réflexion, nous avons pu observer que les termes genrés utilisés pour décrire tant les femmes artistes que leurs œuvres varient selon les auteurs, l'équilibre entre informations pertinentes et utilisation d'épithètes genrées stéréotypées tend en revanche à s'empirer au fil du temps. Cette surprenante évolution se perçoit aisément chez Marguerite Burnat-Provins. Présentée de manière très féminine avec parfois une touche de voyeurisme et ses œuvres commentées par le biais d'adjectifs dits féminins stéréotypés dans les articles du début du XX^e siècle, les créations de la femme artiste sont toutefois commentées et fortement appréciées. Dans des articles plus récents, datant d'il y a une quarantaine d'années, l'appréciation des œuvres de Burnat-Provins est délaissée au profit d'éléments liés à sa vie tumultueuse, dont l'extraordinairement est sans cesse soulignée, rappelant dangereusement la presse à scandale. Inversement, dans les articles plus récents, les hommes sont moins sujets aux comparaisons entre leur personnalité, leur physique et leur art, pourtant récurrents dans les articles de la moitié du XX^e siècle.

Depuis plus d'un siècle, les mentalités ont certes évolué et la place des femmes au sein de la société s'est améliorée, que ce soit sur le plan pédagogique, professionnel, politique ou encore sur la question de l'égalité des genres. Toutefois, les stéréotypes et les clichés genrés sont persistants et subsistent toujours. Malheureusement, le constat suivant est encore une réalité : la femme artiste ne se situe pas sur un pied d'égalité face avec son homologue masculin. Actuellement, les créatrices sont certainement beaucoup plus rarement victimes de sexisme que l'on pourrait qualifier de direct, franc, qu'auparavant, celui-ci étant punissable par la justice. La discrimination que les femmes artistes doivent affronter est un sexisme ordinaire, plus subtil et plus vaste.

Cette recherche sur les trois artistes que sont Marguerite Burnat-Provins, Marguerite Vallet-Gilliard et Valentine Métein-Gilliard a tenté de démontrer de nombreux aspects essentiels sur la situation de la femme artiste en Suisse au début du XX^e siècle. D'une part, cela n'a pas été sans anicroche et, d'autre part, d'autres pans auraient pu être traités.

La difficulté majeure de ce travail a été le manque de sources. En effet, seuls des fonds concernant Burnat-Provins sont disponibles. Ce manque de documentation ne nous a malheureusement pas permis, dans le cadre de ce travail, de nous pencher de façon approfondie sur les relations au sein de ladite École de Savièse. Cela pourrait éventuellement impliquer d'autres ouvertures comme l'étude de la femme artiste au sein des colonies d'artistes suisses et européennes. Toutefois, au vu du faible matériel disponible, cette recherche est peut-être irréalisable. Le manque de documentation concernant les artistes s'oppose à l'abondance des articles de presse. En effet, ayant pris en compte tous les articles relatifs aux trois artistes femmes mais également ceux de leurs homologues masculins, nous avons été face à une quantité gigantesque d'articles à traiter. Ces deux extrêmes nous confrontent à nos limites. D'une part, l'insuffisance voire l'absence de sources nous a parfois bloqué et ne nous a pas permis de répondre à toutes les questions que nous nous posions et, d'autre

part, nous avons été submergés par la profusion d'articles. Si l'exhaustivité est impossible, nous avons le souhait de sélectionner un maximum de matériel. Par souci de probité, nous devons cependant signaler l'omission probable, involontaire et malencontreuse de quelques articles. Par ailleurs, l'intégralité des articles n'a bien évidemment pas été traitée de façon détaillée. En définitive, sur plus de 670 articles, seule une septantaine ont été analysés dans notre travail. La sélection ne s'est, à l'évidence, pas avérée aisée mais plutôt frustrante.

Selon nous, l'analyse comparative pourrait être poursuivie au-delà de la réception de la presse. Il pourrait en effet être pertinent de comparer de façon détaillée les parcours et carrières de ces trois femmes artistes à ceux de leurs homologues masculins. Cette analyse comparative mettrait en lumière d'autres enjeux qui n'ont pu être soulevés dans cette étude-ci.

Comme mentionné dans l'introduction, le choix des trois femmes artistes a été motivé par la possibilité d'élaborer des comparaisons genrées avec leur époux, ami, homologues. Cela dit, d'autres femmes artistes ont également orbité autour l'École de Savièse, tout en n'étant pas des artistes de premier plan. Nous pensons particulièrement à la Valaisanne Berthe Roten-Calpini (1873-1962). Il serait à notre sens aussi pertinent de les étudier de manière groupée, ce qui permettrait de comparer leurs parcours. L'analyse des trois femmes artistes a déjà démontré qu'elles n'étaient pas logées à la même enseigne. Dans certains cas, sortir des carcans imposés par la société patriarcale au sein de laquelle les artistes évoluaient a été possible, et ce tout en étant respectée et en accédant à une grande renommée, parfois plus élevée que ses homologues masculins. Dans d'autres, le parcours a été plus scabreux. Il serait effectivement intéressant de voir quelle est la tendance pour les femmes artistes du début du XX^e siècle en Valais.

Dans le cas particulier de Marguerite Burnat-Provins, il serait pertinent de mener une recherche sur le lien entre ses très nombreux problèmes de santé – mentionnés de façon récurrente dans sa correspondance – et son art. Une analyse peut sans doute se pencher tant sur l'art pictural que littéraire, ainsi que sur la correspondance afin de comprendre de quelle manière sa santé fragile a marqué sa créativité et son activité artistiques.

En ce qui concerne la presse, les thématiques analysées au sein du quatrième chapitre ne couvrent de loin pas l'ensemble des sujets qui pourrait être traités. Un aspect qu'il serait opportun de questionner est le statut des autrices et auteurs. Sont-ils·elles journalistes, chroniqueur·euse·s, critiques d'art, etc. ? Et quelle est leur identité de genre ? Ces éléments ont sans aucun doute un impact sur la manière de percevoir les artistes ainsi que leurs œuvres. Une étude de ce type a été réalisée par Charlotte Foucher Zarmanian en 2015 dans laquelle la chercheuse s'est intéressée à la réception des

femmes artistes dans la presse féminine et féministe française, des articles écrits donc par des critiques d'art femmes.⁵¹⁷ Il serait intéressant de faire de même pour la Suisse, en particulier la Suisse romande.

Enfin, cette étude a malheureusement démontré au moyen de la presse – miroir des sociétés passées et actuelles – que l'image et le statut de la femme artiste n'ont *in fine* que peu évolué. Après leur omission puis la présence d'une minorité dite exceptionnelle, il est grand temps que l'histoire de l'art suisse intègre les femmes artistes présentes sur les scènes artistiques suisses de diverses époques. En effet, ces femmes ont elles aussi joué un rôle au sein de ces milieux et les oublier ôte tout un pan de l'histoire de l'art et véhicule par conséquent une vision erronée, puisque partielle. Les femmes artistes, celles d'hier comme celles d'aujourd'hui, devraient pouvoir prendre la place qui leur revient de droit. La visibilité est indispensable car une meilleure représentation offrirait dès lors la possibilité d'exposer la diversité de leur production artistique. Le terme d'« art féminin » doit, à notre avis, disparaître au profit d'un art dit global. Par ailleurs, la mise en avant d'artistes femmes pourrait augmenter l'estime que les critiques et le public ont à leur égard, car cela permettrait peut-être d'éviter la perte d'une documentation souvent précieuse ayant appartenu à des femmes artistes peu estimées et considérées comme des dilettantes. La recherche scientifique a de ce point de vue là un éminent rôle à jouer. Les études à propos de femmes artistes devraient permettre, à terme, de révoquer cette idée qu'une femme artiste est une exception.

⁵¹⁷ FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critique d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015, p. 111-127.

Bibliographie

La bibliographie se divise comme suit :

I. Sources

1. Archives publiques
2. Archives d'institutions et d'associations
3. Archives privées
4. Articles de presse et de revue
5. Catalogues d'exposition des artistes sélectionné·e·s
6. Autres types de sources

II. Littérature secondaire

1. Autour de l'École de Savièse
2. Marguerite Burnat-Provins (aucune publication sur les deux autres femmes artistes)
3. Ernest Biéler
4. Edouard Vallet (aucune publication sur les deux autres artistes masculins)
5. Autour de l'art en Suisse, fin du XIX^e et début du XX^e siècle
6. Relatif à l'art et de la ruralité (alpine)
7. À propos de l'art en Valais au tournant du XX^e siècle
8. Autour de la Suisse et de la ruralité, fin du XIX^e et début du XX^e siècle
9. Relatif au contexte historique valaisan
10. Autour des femmes dans la société au tournant du XX^e siècle à aujourd'hui
11. À propos des artistes femmes suisses
12. Autour de la question de l'art et de la femme artiste
13. Autour du genre et de l'art, et textes méthodologiques sur la question
14. Relatif au langage généré
15. À propos des couples d'artistes
16. À propos de divers styles et techniques artistiques
17. Articles de dictionnaires
18. Sites internet

I. SOURCES

1. Archives publiques

Berne, Archives de la Bibliothèque Nationale Suisse (BN) : dossier Ernest Biéler (NB-Biokat-Biéler_Ernest-1/2/3/4) et dossier Edouard Vallet (NB-Biokat-Vallet_Edouard-1/2/3/4)

Berne, Archives littéraires suisses (ALS) : Méteïn-Gilliard, Valentine, an Loosli, Carl Albert : correspondance (SLA-CASL-Ms-B-Kq-64/1) et Gilliard, Marguerite, Gilliard, Valentine, an Loosli, Carl Albert : correspondance (SLA-CAL-Ms-B-Kq-207/1-4)

Genève, Bibliothèque de Genève : Biographie genevoise : (M. Vallet-Gilliard, V. Méteïn-Gilliard, E. Biéler, E. Vallet et E. Gilliard)

Lausanne, Département des manuscrits de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire (BCU/Dorigny) : Fonds Ernest Biéler (n° IS 1908) et Fonds Marguerite Burnat-Provins (diverses cotes ; n° IS 5178, n° IS 5349, n° IS 5441)

Lausanne, Archives cantonales vaudoises : Centre des littératures en Suisse romande (CLSR) : Fonds Marguerite Burnat-Provins

Sion, Musée d'Art du Valais : dossiers d'artistes (M. Burnat-Provins, E. Biéler et E. Vallet)

2. Archives d'institutions et d'associations

Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), Antenne romande : Société suisse des femmes artistes (SSFA), section Genève (AR 113)

3. Archives privées

Genève, Fonds de Madame de Agostini : W. Métein, V. Métein-Gilliard, M. Vallet-Gilliard, documents divers non inventoriés

4. Articles de presse et de revue

La liste est structurée par ordre alphabétique. Les articles indiqués ci-dessous sont le résultat d'une sélection rigoureuse ne représentant aucunement le nombre réel d'articles. Il s'agit uniquement des articles mentionnés dans notre étude.

A. K., « Au Musée Rath à Genève. Rétrospective Edouard Vallet (1876-1929) », *24heures*, Lausanne, 6 mai 1976, p. 61. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/10383/view?page=77&p=separate&search=%22%C3%A9cole%20de%20Savi%C3%A8se%22&hlid=161552739&tool=search&view=2606,31,1041,435> (dernière consultation en mars 2021)

A. K., « Grande rétrospective Edouard Vallet (1876-1929) au Musée de la Majorie », *Gazette de Lausanne*, 3-4 juillet 1954, p. 6. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1954_07_03/6/article/2502986/%22Edouard%20Vallet%22 (dernière consultation en mars 2021)

A. M. *et al.*, « Hommage à Edouard Vallet », *Journal et feuille d'avis du Valais*, Sion, 14 mai 1929, p. 2. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=FDV19290514-01.2.47&srpos=54&e=-----fr-20--41-byDA-img-txIN-%22Edouard+Vallet%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

ANET, Daniel, « Valaisanne corps et âme », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 11, 1980, p. 35-39. [en ligne] URL : <http://doc.rero.ch/record/235277?ln=fr> (dernière consultation en mars 2021)

at, « L'exposition de gravures et d'estampes modernes », *Tribune de Lausanne*, 18 septembre 1930, p. 5. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/62217/view?page=5&p=separate&tool=info&view=0,1487,2365,2142> (dernière consultation en mars 2021)

ATS, « Naïve et hallucinée », *Le Nouvelliste*, Sion, 27 mai 2003, p. 38. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NVE20030527-01.2.231&srpos=177&e=-----fr-20--161-byDA-img-txIN-%22Ernest+Bi%c3%a9ler%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

B., « Chronique lausannoise », *La Tribune de Fribourg*, 12 mai 1905, p. 1. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LTF19050512-01.2.4&srpos=15&e=-----fr-20--1->

[byDA-img-txIN-%22Marguerite+Burnat%252DProvins%22-----0-----](#) (dernière consultation en mars 2021)

BAUD-BOVY, Daniel, « Figures d'artistes. Edouard Vallet », *Journal de Genève*, 4 avril 1921, p. 1. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1921_04_04/1/article/5610992/%22Edouard%20Vallet%22 (dernière consultation en mars 2021)

BAUD, Maurice, « La Ligue pour la Beauté », *Journal de Genève*, 21 avril 1905, p. 1. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1905_04_21/1/article/6476094/%22Marguerite%20Burnat-Provins%22 (dernière consultation en mars 2021)

BOURQUIN, André, « Le 21^e Salon de l'Art libre à Paris », *Le Nouvelliste*, Sion, 30 décembre 1969, p. 3. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NVE19691230-01.2.26&srpos=20&e=-----fr-20--1--img-txIN-%22William+M%c3%a9teim%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

BOUVIER, Marguerite, « Vente annuelle aux enchères. Galerie Latour-Martigny », *Le Confédéré*, Martigny, 26 janvier 1988. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LCE19880126-01&e=-----de-20-LCE-1--img-txIN-le+confédéré-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

BOUVIER, P. E., « Nécrologie : En mémoire d'Eugène Gilliard », *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, cahier 7-8, 1962, p. 63-67. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=swk-001:1962:0::28#115> (dernière consultation en mars 2021)

BRUTTIN, Françoise, « Hommage aux peintres de l'Ecole de Savièse », *13 étoiles : reflets du Valais*, n° 7, 1982, p. 47-48.

BUDRY, Paul, « Notes d'Art. Deux peintres du Valais », *Gazette de Lausanne*, 28 septembre 1912, p. 3. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1912_09_28/1 (dernière consultation en mars 2021)

BURNAT-PROVINS, Marguerite, « Les Cancers », *Gazette de Lausanne*, 17 mars 1905, p. 1. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1905_03_17/1/article/292669/%22Marguerite%20Burnat-Provins%22 (dernière consultation en mars 2021)

BURNAT-PROVINS, Marguerite, « La Documentation vivante. Le vote des femmes, par Marguerite Burnat-Provins, Renaissance, 20 janvier », *France et Monde*, Paris, 20 février 1923, p. 272. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5847683j/f122.image.r=%22le%20vote%20des%20femmes,%20par%20marguerite%20burnat%20provins%22?rk=21459;2> (dernière consultation en mars 2021)

bw., « Ernest Biéler (1863-1948). En marge de l'exposition des peintres vaudois », *Tribune de Lausanne*, 26 avril 1953, p. 4. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/70447/view?page=4&p=separate&search=%22Ernest%20Bi%3%A9ler%22&hlid=931497083&tool=search&view=572,170,1860,910> (dernière consultation en mars 2021)

C[OUGNAR]D, « Edouard Vallet », *Journal de Genève*, 3 mai 1929, p. 5. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1929_05_03/5/article/6562968/%22Edouard%20Vallet%22 (dernière consultation en mars 2021)

CACHEUX, L., « L'Exposition de la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes suisses », *La Semaine littéraire : revue hebdomadaire*, Genève, 22 juillet 1911, p. 343-344. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55276000/f8.item.r=marguerite%20vallet-gilliard.double.zoom> (dernière consultation en mars 2021)

Cd. J., « Valentine Gilliard », *La Patrie suisse*, n° 693, 14 avril 1920, p. 87-89.

Cd., « Beaux-Arts. Exposition posthume Eugène Gilliard.R. Disteli », *Journal de Genève*, 9 février 1923, p. 5. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1923_02_09/5/article/5817965/%22Eug%C3%A8ne%20Gilliard%22 (dernière consultation en mars 2021)

Cd., « Chronique locale. Art et décoration », *Journal de Genève*, 1^{er} février 1902, p. 3. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1902_02_01/3/article/5856302/%22Er-nest%20Bi%C3%A9ler%22 (dernière consultation en mars 2021)

CHAMMARTIN, Didier, « Où sont les femmes ? », *Le Nouvelliste culture*, Sion, mai 2019, p. 12-13.

CHANTECLAIR, « Échos de partout », *La Semaine littéraire : revue hebdomadaire*, Paris, 21 avril 1894, p. 190-192. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55290380/f12.image.r=%22Ecole%20de%20Savi%C3%A8se%22> (dernière consultation en mars 2021)

CHATELANAT, E. C., « Les fresques d'Ernest Biéler au Musée Jenisch, à Vevey », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 123, 1918, tome 91, p. 89-99.

com, « Gianadda révèle Edouard Vallet », *Le Régional*, Pully, 28-29 décembre 2006, p. 12. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/390933/view?page=12&p=separate&search=%22Marguerite%20Vallet-Gilliard%22&tool=search&view=2191,1936,1880,761> (dernière consultation en mars 2021)

COMTESSE, Alfred, « L'Affiche artistique en Suisse. », *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique Le Vieux Papier*, Paris, 1^{er} novembre 1908, p. 417-428. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596405/f18.item.r=alfred%20comtesse.%20affiche%20artistique%20en%20suisse> (dernière consultation en mars 2021)

D. B., « Galerie Léopold Robert », *La Suisse Libérale*, Neuchâtel, 29 octobre 1931, p. 1. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LSL19311029-01.2.5&srpos=12&e=-----fr-20-1-byDA-img-txIN-%22Eugène+Gilliard%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

DUMONT-GAUYE, Elisabeth, « Le graveur du Vieux Pays », *L'Hebdo*, Lausanne, 27 décembre 1991, p. 64-65. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/194921/view?page=64&p=separate&tool=info&view=0,2119,2489,1215> (dernière consultation en mars 2021)

E. G., « De-ci, De-là... L'Exposition de M^{me} Méteïn-Gilliard », *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, vol. 8, cahier 94, Genève, 1920, p. 60. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=emi-001:1920:8::329#329> (dernière consultation en mars 2021)

E. Mgl., « Exposition du groupe "Renaissance" », *Feuille d'Avis de Vevey*, 12 mars 1927, p. 7. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/210570/view?page=7&p=separate&tool=info&view=618,4005,3338,1304> (dernière consultation en mars 2021)

fl., « Marguerite Burnat-Provins. Retour aux sources à Savièse », *Le Nouvelliste*, Sion, 5 octobre 1985, p. 43. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NVE19851005-01.2.646&srpos=96&e=-----fr-20--81-byDA-img-txIN-%22Marguerite+Burnat%252DProvins%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

FLORENTIN, L., « Chronique artistique. Les femmes peintres au Musée Rath », *La Suisse*, 9 juillet 1940, s.p. [tiré du Fonds d'archives de la SSFA, 2.1.8 Expositions, 3^e carton, cahier noir]

G. M., « Bibliographie. *Petits Tableaux Valaisans* », *Art et Décoration : revue mensuelle d'art moderne*, Paris, juill.-déc. 1903, tome XIV, p. 8-11. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6123984q/f228.image.r=%22Marguerite%20Burnat-Provins%22peintre> (dernière consultation en mars 2021)

G. R., « Chronique bâloise. Exposition Edouard Vallet », *Gazette de Lausanne*, 28 juillet 1917, p. 1. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1917_07_28/1/article/1780558/%22Edouard%20Vallet%22 (dernière consultation en mars 2021)

GAULIS, « Autour des Salons de peinture, II », *Journal de Genève*, 6 juin 1910, p. 1-2. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1910_06_06/2/article/5534763/gaulis (dernière consultation en mars 2021)

gs, « De Vevey au Maroc, une vie rêvée. La vie de Marguerite Burnat-Provins racontée par Catherine Dubuis. », *Domaine Public*, Lausanne, 18 février 2000, p. 7. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/169769/view?page=7&p=separate&view=0,0,2479,3508> (dernière consultation en mars 2021)

H. Lr., « L'exposition Ernest Biéler à Berne », *Feuille d'Avis de Lausanne*, 9 mai 1938, p. 14. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/27719/view?page=16&p=separate&tool=info&view=0,67,1435,768> (dernière consultation en mars 2021)

J. B., « L'affiche de la Fête des Vignerons », *Journal de Morges*, 5 mai 1905, p. 2. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/363478/view?page=1&p=separate&view=0,668,3708,4381> (dernière consultation en mars 2021)

JAUNIN, Françoise, « Les visions d'un écrivain. D'étranges dessins d'un auteur à redécouvrir », *Le Matin – Lausanne*, 29 octobre 1985, p. 14. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/82236/view?page=12&p=separate&view=1176,2388,1723,831> (dernière consultation en mars 2021)

K[UHNE], E[mmanuel], « Nos artistes. M. Edouard Vallet », *La Patrie suisse*, n° 264, 4 novembre 1903, p. 258.

L. V., « Une exposition exceptionnelle. Marguerite Burnat-Provins au Manoir de Martigny », *Tribune de Lausanne – Le Matin*, 7 novembre 1980, p. 6. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/80162/view?page=6&p=separate&tool=info&view=1254,3371,2896,1189> (dernière consultation en mars 2021)

LEGRANGE, Léon, « Du rang des femmes de l'art », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1^{er} octobre 1860, p. 30-43. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203072c/f31.item.r=du%20rang%20des%20femmes%20de%20l'art> (dernière consultation en avril 2021)

M. L. B., « Personnalités féminines. Marguerite Burnat-Provins », *Le Mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, vol. 16, cahier 279, Genève, 1928, p. 43-46. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=emi-001:1928:16:57#296> (dernière consultation en mars 2021)

M. Ph., « Confédération suisse. Les Beaux-Arts à Vevey, II », *Journal de Genève*, 29 juillet 1901, p. 1. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1901_07_29/1/article/5753878/%22Ernest%20Bi%C3%A9ler%22 (dernière consultation en mars 2021)

MAIRET, Alexandre, « Edouard Vallet », *Schweizer Kunst = Art Suisse = Arte svizzera = Swiss art*, cahier 6, novembre 1929, p. 105-110. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=swk-001:1929:0::74#311> (dernière consultation en mars 2021)

MAIRET, Alexandre, « Eugène Gilliard », *Pages d'Art : revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, Sonor, 1923, février, p. 25-44.

MAITRE, Henri, « "L'École de Savièse" au Manoir de Martigny », *Valais Demain*, Sion, 23 août 1974, p. 3. [en ligne] URL : [https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=VSD19740823-01.2.17&srpos=11&e=-----fr-20--1--img-txIN-%22Ecole+de+savi%c3%a8se%22-----0--fr---\(02.04.2020\)](https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=VSD19740823-01.2.17&srpos=11&e=-----fr-20--1--img-txIN-%22Ecole+de+savi%c3%a8se%22-----0--fr---(02.04.2020))

MAITRE, Henri, « Le Manoir de Martigny présente Marguerite Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 25 octobre 1980, p. 8. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NVE19801025-01.2.100&srpos=76&e=-----fr-20--61-byDA-img-txIN-%22Marguerite+Burnat%252DProvins%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

MARIAT, Madeleine-J., « Personnalités genevoises : Valentine Métein-Gilliard », *L'Abeille*, 15 mars 1957.

MERMOUD, Laurence, « Biographie. L'ombre sulfureuse de Marguerite », *L'Hebdo*, Lausanne, 9 janvier 1986, p. 50-51. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/195227/view?page=50&p=separate&view=0,0,2596,2954> (dernière consultation en mars 2021)

MUGNIER, Henri, « William Métein », *Pages d'Art : revue mensuelle Suisse illustrée*, Genève, Sonor, novembre 1919, p. 395-408.

N. N., « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *La Revue*, 1^{er} novembre 1903, p. 6. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/145572/view?page=6&p=separate&tool=info&view=1881,82,3650,1761> (dernière consultation en mars 2021)

P. P., « Ça et là. Art décoratif », *Feuille d'Avis de Vevey*, 16 avril 1904, p. 7. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/209829/view?page=7&p=separate&view=0,0,3968,5800> (dernière consultation en mars 2021)

P. P., « Exposition Ernest Biéler », *La Tribune de Lausanne et Estafette*, 22 septembre 1912, p. 1. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/55766/view?page=1&p=separate&search=%22Ernest%20Bi%C3%A9ler%22&hlid=801104860&tool=search&view=0,3489,1208,816> (dernière consultation en mars 2021)

P. R.-L., « Au Musée Rath Exposition des Femmes peintres et sculpteurs », *s.n., s.d* (1934 ?), *s.p.* [tiré du Fonds d'archives de la SSFA, 2.1.8 Expositions, 3^e carton, cahier noir]

P. Wd., « Der Traum vom einfachen Leben. Zu Leben und Werk von Marguerite Provins », *Neue Zürcher Zeitung*, 8 octobre 1994. [en ligne] URL: https://nzz.genios.de/document/NZZ_0b498cb60fb74e3ba0e3953465787754bf06959e (dernière consultation en mars 2021)

PERRET, Paul, « Beaux-Arts. L'Exposition Nationale de Berne III. La composition et la figure », *Gazette de Lausanne*, 12 juillet 1914, p. 2. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1914_07_12/2/article/1570810/%22Edouard%20Vallet%22 (dernière consultation en mars 2021)

PERRET, Paul, « Bibliographie. Petits tableaux valaisans », *Feuille d'Avis de Vevey*, 10 juillet 1903, p. 4. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/209008/view?page=4&p=separate&tool=info&view=0,276,445,429> (dernière consultation en mars 2021)

PERUSSET, Suzanne, « Genève se souvient du “père Gilliard” », *L'Illustré*, Lausanne, 7 décembre 1961, p. 30. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/193688/view?page=30&p=separate&view=0,993,3418,3427> (dernière consultation en mars 2021)

PISTEUR, John, « Marguerite Vallet-Gilliard (1889-1918) », *Pages d'Art : revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, Sonor, avril 1919, p. 99-120.

R[IBORDY], V[éronique], « Et 46 œuvres de Marguerite Burnat-Provins », *Le Nouvelliste*, Sion, 2 juin 2004, p. 35. [en ligne] URL : <https://WWW.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NVE20040602-01&e=----de-20--1--img-txIN-le+nouvelliste-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

REYMOND, Maxime, « L'œuvre du peintre Bieler », *Feuille d'Avis de Lausanne*, 19 décembre 1936, p. 2. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/27295/view?page=2&p=separate&tool=info&view=0,44,2341,3554> (dernière consultation en mars 2021)

RHEINWALD, Albert, « Beaux-Arts. La genèse de l'œuvre d'art », *Journal de Genève*, 28 mars 1944, p. 3. [en ligne] URL : https://WWW.letempsarchives.ch/page/JDG_1944_03_28/3/article/7171031/%22Edouard%20Vallet%22 (08.04.2020)

ROUX DAYER, Line-Claude, « Margherite Burnat-Provins », *Valais Demain*, Sion, 9 décembre 1994, p. 15. [en ligne] URL : <https://WWW.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=VSD19941209-01&e=-----de-20-1--img-txIN-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Canton de Vaud. Beaux-Arts. », *Gazette de Lausanne*, 22 novembre 1901, p. 3. [en ligne] URL : https://WWW.letempsarchives.ch/page/GDL_1901_11_22/3/article/200251/%22Marguerite%20Burnat-Provins%22 (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Canton de Vaud. Fête des Vignerons », *Gazette de Lausanne*, 21 juillet 1905, p. 2. [en ligne] URL : https://WWW.letempsarchives.ch/page/GDL_1905_07_21/2/article/303336/%22Ernest%20Bi%C3%A9ler%22 (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Chronique locale. Art et artistes. », *Journal de Genève*, 29 mars 1902, p. 3. [en ligne] URL : https://WWW.letempsarchives.ch/page/JDG_1902_03_29/3/article/5889075/%22Marguerite%20Burnat-Provins%22 (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Chronique locale. Exposition de Beaux-Arts », *Feuille d'Avis de Vevey*, 28 novembre 1901, p. 3. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/247823/view?page=3&p=separate&tool=info&view=0,3717,3107,1337> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Chronique locale. Nécrologie. Marguerite Vallet-Gilliard », *Journal de Genève*, 14 juin 1918, p. 4. [en ligne] URL : https://WWW.letempsarchives.ch/page/JDG_1918_06_14/1 (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Chronique veveysanne et régionale. L'exposition Renaissance au Musée Jenisch », *Courrier de Vevey et de la Tour-de-Peilz*, 22 mars 1927, p. 2. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/239833/view?page=2&p=separate&tool=info&view=0,0,4099,1750> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Genève – Exposition d'art de Mme Valentine Métein-Gilliard », *Feuille d'Avis de Vevey*, 29 juin 1916, p. 3. [en ligne] URL : <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/208199/view?page=3&p=separate&view=1408,0,2442,2145> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Genève. Marguerite Vallet-Gilliard », *Le Confédéré*, Martigny, 19 juin 1918, p. 3. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LCE19180619-01.2.12&srpos=3&e=-----fr-20-1-byDA-img-txIN-%22Eug%c3%a8ne+Gilliard%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « Hommage saviésan. Marguerite Burnat-Provins », *La Terre valaisanne*, 30 avril 1990, p. 4. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=TVA19900430-01.2.46&srpos=134&e=-----fr-20--121-byDA-img-txIN-%22Marguerite+Burnat%252DProvins%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

s.n., « M. Ernest Biéler, peintre de la Fête des Vignerons », *Le Courrier de Sion*, 24 avril 1926, p. 2. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=COS19260424-01.2.10&srpos=20&e=-----fr-20--1-byDA-img-txIN-%22Ernest+Bi%c3%a9ler%22-----0-----> (07.04.2020)

s.n., « Vous allez entendre... Lundi 24 mai, à 18 h. 15, à Radio-Genève, une causerie sur l'influence de l'art appliqué sur la vie féminine, par M^{me} Méteïn-Gilliard », *Le Radio*, Lausanne, 21 mai 1937, p. 13. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/322450/view?page=13&p=separate&tool=info&view=0,1936,2650,1787> (dernière consultation en mars 2021)

S[EIPPEL], P[aul], « Exposition des beaux-arts I », *Journal de Genève*, 20 février 1891, p. 2-3. [en ligne] URL : https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1891_02_20/1 (dernière consultation en mars 2021)

SÉCHÉ, Alphonse, « Les matinées poétiques de la comédie-française. Mme Burnat-Provins », *La Presse*, Paris, 4 janvier 1922, p. 1. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k600604k.r=La%20Presse%2C%20Burnat-Provins%2C?rk=21459;2> (dernière consultation en mars 2021)

STERCHI, Jacques, « Une artiste aussi naïve qu'hallucinée », *La Liberté*, Fribourg, 24 mai 2003, p. 37. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LLE20030524-01.2.203&srpos=176&e=-----fr-20--161-byDA-img-txIN-%22Ernest+Bi%c3%a9ler%22-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

TABARANT, « Le Salon d'automne. La journée du Vernissage. Ce qui caractérise ce Salon, c'est l'exceptionnel effort de l'art décoratif. », *Paris-Midi*, 30 septembre 1912, p. 2. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47200461/f2.item.r=marguerite%20vallet-gilliard.zoom> (dernière consultation en mars 2021)

TAILLI, Hélène du, « Silhouettes de Parisiennes. Mme Marguerite Burnat-Provins », *La Liberté*, Paris, 20 avril 1914, p. 2. [en ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4798450q> (dernière consultation en mars 2021)

W. B., « Festival d'Automne, Vevey 1944. Le vernissage de l'exposition Ernest Biéler », *Feuille d'Avis de Vevey*, 25 septembre 1944, p. 6. [en ligne] URL : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/zoom/204179/view?page=6&p=separate&search=%22Ernest%20Bi%C3%A9ler%22&hlid=5178347127&tool=search&view=0,3101,2746,1666> (dernière consultation en mars 2021)

WAEBER IMSTEPF, Eliane, « Ecrivain et peintre, Marguerite Burnat-Provins est à découvrir », *La Liberté*, Fribourg, 7 avril 2001, p. 45. [en ligne] URL : <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LLE20010407-01.2.246&srpos=1&e=07-04-2001-07-04-2001--fr-20-LLE-1--img-txIN-Marguerite-----0-----> (dernière consultation en mars 2021)

5. Catalogues d'exposition

La liste est structurée par artiste et par ordre chronologique. Les catalogues d'exposition indiqués ci-dessous sont le résultat d'une sélection rigoureuse ne représentant aucunement le nombre réel de catalogues. En effet, seuls les catalogues mentionnés dans notre étude ont été listés. S'ajoutent à ceux-ci les catalogues d'exposition sur un-e unique artiste.

École de Savièse

WYDER, Bernard (établi par), *L'École de Savièse*, cat. exp., Manoir de Martigny, 7 juill. au 16 sept. 1974, Martigny : Manoir de Martigny, 1974.

LEHNER, Michel (éd.), *Hommage aux peintres de l'École de Savièse*, cat. exp., Maison de commune de Savièse, 25 juin au 4 oct. 1982, Sierre : Impr. Schoechli, 1982.

RUEDIN, Pascal (dir.), *L'École de Savièse : une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900*, cat. exp., Musée d'art du Valais, Sion, 23 juin 2012 au 6 janv. 2013, Milan : 5 Continents Éditions, 2012.

Commune de Savièse (éd.), *Les peintres de « L'École de Savièse » : collection communale*, cat. exp., Centre scolaire, Commune de Savièse, 2015.

Expositions collectives

Illustrierter Katalog der Turnus-Ausstellung 1906, Winterthur (20 Mai. bis 12. Juni), St. Gallen (17. bis 22. Juni), Schaffhausen (17. bis 22. Juni), Konstanz (29. Juli bis 4. September), Basel (5. September bis Anfang Oktober). [en ligne] URL : https://www.sik-isea.ch/Portals/0/Content/Bibliothek/Digitale%20Bestände/1906_diverse_Orte.pdf (dernière consultation en mars 2021)

Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München, 1909 : veranstaltet von der « Münchener Künstlergenossenschaft » im Verein mit der « Münchener Secession », 1. Juni bis Ende Oktober, Munich : Verlag des Zentralkomitees der X. Internationalen Kunstausstellung, 1909.

XI. Internationale Kunstausstellung München 1913 : Vorausstellung in der Kunsthalle Basel vom 11. bis 27. April 1913. Schweizerische Abteilung : Katalog, s.l. : s.e., 1913.

Sechste Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, Kunsthaus Zürich, 3 au 31 oct. 1915. [en ligne] URL: <http://doc.rero.ch/record/289136> (dernière consultation en mars 2021)

Katalog der XVI. Nationalen Kunstausstellung, Kunsthaus Zürich, 28 Mai bis 19 Juli 1925, Zürich : Kunsthaus, 1925.

Retrospektive Abteilung der SAFFA : Katalog 1928, cat. exp., Berne : Kunstmuseum, 1928.

Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 1929, Kunsthalle Bern, 3. bis 27. Oktober, Katalog, Berne : WIB-Verlag Willy Ingold, 1929.

Exposition de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs, décorateurs, Section de Genève, Musée Rath, 3 au 25 nov. 1934, Genève : Société suisse des femmes peintres sculpteurs et décorateurs, 1934.

XXme Exposition et rétrospective, 1902-1952, cat. exp., Musée d'art et d'histoire, Genève, 15 mars au 17 avril 1952.

PONCET, Anne-Marie (intr.), *Eugène Gilliard et ses élèves. Exposition commémorant le centième anniversaire de la naissance de l'artiste*, cat. exp., Musée Rath, Genève, 3 au 30 déc. 1961.

ROUILLET, Jacques Dominique, *Edouard et Marguerite Vallet : la peinture en partage*, cat. exp., Espace Vallet Vercorin, 16 juin au 15 sept. 2013.

Marguerite Burnat-Provins

WYDER, Bernard, *Marguerite Burnat-Provins*, cat. exp., Manoir de Martigny, 9 oct. au 16 nov. 1980.

Marguerite Burnat-Provins (1872-1952). Huiles, aquarelles et dessins, cat. exp., Galerie Paul Vallotton, Lausanne, 4 déc. 1985 au 19 janv. 1986.

BIERI THOMSON, Helen, DUBUIS, Catherine (dir.), *Marguerite Burnat-Provins, 1872-1952 : de l'Art nouveau à l'art hallucinatoire*, cat. exp., Paris : Somogy Editions ; Gingins : Fondation Neumann, 2003.

BRUGGER, Ingrid *et al.*, *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*, cat. exp., Bank Austria Kunstforum, Vienne, Heidelberg, Berlin: Kehrer, 2019.

Ernest Biéler

Exposition Biéler et Dunand, cat. exp., Espace Arlaud, Lausanne, 1909.

Exposition Biéler, cat. exp., Galeries Léopold Robert, Neuchâtel, 1910.

Exposition E. Biéler, cat. exp., Musée Arlaud, Lausanne, 15 sept. au 20 oct. 1912.

Exposition Ernest Biéler, cat. exp., Salle des Musées, Le Locle, 29 mars au 20 avril 1941.

Ernest Biéler (1863-1948) – Rétrospective du cinquantenaire, cat. exp., Maison de Commune, Savièse, 14 nov. 1998 au 17 janv. 1999.

Ernest Biéler (1863-1948). Du réalisme à l'Art nouveau, cat. exp., Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 3 juill. au 10 oct. 1999.

MATHIER, Ethel, FREHNER, Matthias (dir.), *Ernest Biéler (1863-1948). Réalité rêvée*, cat. exp., Fondation Gianadda, Martigny, 1^{er} déc. 2011 au 26 févr. 2012.

Edouard Vallet

Edouard Vallet. peintre et graveur. 1876-1919 (exposition posthume), cat. exp., Musée de l'Athénée, Genève, 11 au 30 mars 1944.

Exposition Edouard Vallet, cat. exp., Musée Rath, Genève, 1953.

Edouard Vallet. 1876-1929, cat. exp., Musée de la Majorie, Sion, 25 juin au 27 sept. 1954.

Edouard Vallet, cat. exp., Kunstverein, Winterthur, 11 août au 22 sept. 1957.

Institut suisse pour l'étude de l'art, *Edouard Vallet. 1876-1929. Gemälde und Zeichnungen*, cat. exp., Zürich, 1962.

Edouard Vallet, 1876-1929 : Œuvre graphique, dessins, affiches. Exposition du centenaire, cat. exp., Musée des beaux-arts, Le Locle, 8 au 30 mai 1976.

WYDER, Bernard, *Edouard Vallet (1876-1929)*, cat. exp., Musée Rath, Genève, 29 avril au 30 mai 1976, Manoir de Martigny, 12 juin au 12 sept. 1976, Bündner Kunstmuseum, Choire, 2 oct. au 7 nov. 1976, Museum zu Allerheiligen, Schaffhouse, 20 nov. 1976 au 3 janv. 1977.

FLURY, Christoph, *Edouard Vallet : 1876-1929 : Werke aus der Stiftung « Kunst auf dem Lande »*, cat. exp., Estrichsaal, Altes Schulhaus, Koppigen, 20 au 27 oct. 1991.

Association Edouard Vallet-Vercorin, *Edouard Vallet (1876-1929)*, cat. exp., Centre Fontany, Vercorin, 11 juill. au 20 sept. 1992.

WYDER, Bernard, *Edouard Vallet. Images nomades. Ein Nomadenleben im Bild. Immagini nomadi*, cat. exp., Musée de Pully, 14 sept. au 19 nov. 1995, Fondation Saner, 3 déc. 1995 au 3 mars 1996, Civica Galleria d'Arte, Villa dei Cedri, Bellinzona, 21 mars au 27 mai 1996.

GERSTER, Ulrich, *Max Buri und seine Zeitgenossen : Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Edouard Vallet*, cat. exp., Fondation Saner Studen, 28 avril au 15 sept. 2002, Berne : Benteli ; Studen, 2002.

ROUILLET, Jacques Dominique, *Edouard Vallet : l'art d'un regard*, cat. exp., Fondation Gianadda, Martigny, 17 nov. 2006 au 4 mars 2007.

NESSI, Antonia *et al.*, *Autour de la presse d'Edouard Vallet : 38 artistes de l'Atelier Raymond Meyer*, cat. exp., Espace Vallet, Vercorin, 21 juin au 14 sept. 2014.

Présences. Edouard Vallet et Vercorin. Avec le regard d'Eric Philippoz, cat. exp., Espace Vallet Vercorin, 11 juill. au 13 sept. 2015

TEDESCHI-PELLANDA, Paola, LUISIER, Michel *La femme dans le dessin d'édouard vallet*, cat. exp., Espace Vallet, Vercorin, 2 juill. au 10 sept. 2017.

William Métein

Exposition William Métein, cat. exp., Musée Rath, Genève, mai 1922.

Exposition William Métein, cat. exp., Musée Rath, Genève, 6 au 28 mai 1933.

Eugène Gilliard

Eugène Gilliard, 1861-1921 : exposition posthume, cat. exp., Genève, Musée Rath, 3 au 23 févr. 1923.

200e anniversaire de la fondation de l'Ecole des beaux-arts 1748-1948. Deux cent ans d'enseignement artistique à Genève, cat. exp., Musée Rath, Genève, 3 au 28 avril 1948.

6. Autres types de sources

La liste est structurée par artiste et par ordre chronologique. Les ouvrages indiqués ci-dessous sont une sélection ne représentant pas l'intégralité des œuvres mais uniquement celles pertinentes dans le cadre de notre étude

Marguerite Burnat-Provins

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Petits Tableaux valaisans*, Vevey : Säuberlin & Pfeiffer, 1903. [en ligne] URL : http://doc.rero.ch/record/323731/files/BAA_VA_202.pdf (dernière consultation en mars 2021)

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Heures d'automne*, Vevey : Säuberlin & Pfeiffer, 1904.

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Le Chant du verdier. Livre de printemps*, Vevey : Säuberlin & Pfeiffer, 1906.

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Le livre pour Toi*, Paris : Sansot, 1907.

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Le Cœur sauvage*, Paris : Sansot, 1909.

BURNAT-PROVINS, Marguerite, *La Servante*, Paris : Ollendorff, 1914.

Valentine Méteïn-Gilliard

MÉTEÏN-GILLIARD Valentine, *Figures valaisannes*, Genève, Terrassière 25 : Edition de la Renaissance, 1928. [Linogravures]

Ernest Biéler

BIÉLER, Ernest, *Fêtes des vigneronns. Vevey. 16 estampes*, Vevey : Säuberlin et Pfeiffer, 1905.

BIÉLER, Ernest, *Album officiel de la Fête des vigneronns. Vevey 1927*, Vevey : Société de l'imprimerie et lithographie Klausfelder ; Lausanne : Librairie Payot, 1927.

BELLWALD, Bernard, *E.B. Dessins, Texte de Bernard Bellwald.*, Lausanne : Heliographia, 1957.

Edouard Vallet

MAYOR, Jaques (préface), *Album genevois, dessins originaux de Ed. Vallet*, Genève : Société d'affiches artistiques, 1901.

ROD, Édouard, *Scènes de la vie suisse, Illustrations de D. Estoppey, H. Forestier, A. Rehfous, H. van Muyden, O. Vautier et Ed. Vallet.*, Genève, 1896.

BAUD-BOVY, Daniel, *Vacances d'Artistes : Tessin - Valais - Vaud - Genève. De l'Engadine à Genève, par le Tessin, le Valais et le Pays de Vaud, avec Illustrations de Aug. Bastard, Ed. Baud, P. Colombi, L. Dunki, J. Fontanez, G. Giacometti, H. van Muyden, Ed. Vallet.*, Genève : Soc. Suisse des Affiches Artistiques Sonor, 1908.

Eugène Gilliard

GILLIARD, Eugène, *Perspective artistique. Causerie à propos d'une eau-forte d'Adrien Van Ostade*, Angers, Imprimerie H. Leroy, 1901.

II. LITTÉRATURE SECONDAIRE

1. Autour de l'École de Savièse

CHOLLET BEL HADJ, Nathalie, *L'École de Savièse et le primitivisme*, Mémoire de licence, Genève : Université de Genève, Faculté des Lettres, 1999, 2 vol.

ESCHMANN RICHON, Muriel, *Les artistes de l'École de Savièse et le patrimoine architectural : vision, engagement et représentation*, Mémoire en muséologie des beaux-arts et conservation du patrimoine, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2011.

Fondation Anne-Gabrielle et Nicola-V. Bretz-Héritier, *Savièse en question*, Savièse : Ed. de la Chervignine, 1997.

HUGLI, Pierre, « L'École de Savièse "Bienvenue au paradis" », *Pharts : le magazine suisse des arts*, n° 98, juill. 2012, p. 10.

LAYAZ, Alphonse, « L'école de Savièse : mythe ou réalité », *Empreintes. Des arts et des hommes*, RSR 2, Genève, 1984, cassette sonore (30 min.), <http://xml.memovs.ch/s0031-ca0574.xml>.

LEHNER, Michel, *Les peintres de Savièse*, Genève : Skira, 1982.

Maison communale de Savièse, *Savièse. Une commune, une collection*, Savièse : Commune de Savièse, 1993.

Patrimoine saviésan : inventaire, acteurs et enjeux, Savièse : Ed. de la Chervignine, 2007.

WYDER, Bernard, « L'École de Savièse ou Le centenaire d'une appellation controversée », *Vallesia : bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*, 1991, p. 155-167. [en ligne] URL : https://doc.rero.ch/record/21887/files/I-N-268_1991_11_00.pdf (24.01.2020)

WYDER, Bernard, *L'École de Savièse, ou, Le Barbizon helvétique*, Mémoire de licence, Fribourg : Université de Fribourg, Faculté des Lettres, 1984, 2 vol.

2. Marguerite Burnat-Provins

BERCLAZ-ZERMATTEN, Françoise, *Marguerite Burnat-Provins et les Petits tableaux valaisans*, Sion : F. Zermatten, 1977.

CHRISTEN, Joëlle, « Le Valais d'une jeune française : *Petits Tableaux Valaisans* de Marguerite Burnat-Provins », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 18, 2010, p. 5-9. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

DUBUIS, Catherine, « Gisèle Vallerey et Marguerite Burnat-Provins : une amitié profonde », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 16, 2007, p. 49-52. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

DUBUIS, Catherine, *Les forges du paradis : histoire d'une vie : Marguerite Burnat-Provins*, Vevey : Ed. de l'Aire, 1999.

DUBUIS, Catherine, RUEDIN, Pascal, *Marguerite Burnat-Provins : écrivaine et peintre, (1872-1952)*, Lausanne : Payot, 1994.

Fondation Anne-Gabrielle et Nicolas-V. Bretz-Héritier, *Marguerite Burnat-Provins à Savièse*, Savièse : Éditions de la Chervignine, 2016.

GABUS, Pierre-Yves, LAEDERACH, Monique, *Marguerite Burnat, Actes de conférence*, Bevaix : Arts anciens, 1986.

GRAND, Muriel, « Les affiches de Marguerite Burnat-Provins : la rencontre de l'art et de la publicité », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 15, 2006, p. 25-32. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

JEAN-RICHARD LARGEY, Anne, MARTINI, Federica (dir.), *Pour elle : Marguerite Burnat-Provins*, Lausanne : art&fiction, 2018.

KAENEL, Philippe, « L'Éden helvétique de Marguerite Burnat-Provins », in : MASON, Rainer Michael et al., *Le livre libre : essai sur le livre d'artiste : 1883-2010, du livre illustré au livre d'artiste en Suisse romande*, Paris : Les Cahiers dessinés, 2010, p. 52.

LAEDERACH, Monique, « Marguerite Burnat-Provins, sa vie, son œuvre », in : BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Le Livre pour toi*, Lausanne : Bibliothèque romande, 1971, p. 147-173.

LE DINH, Diana, « Marguerite Burnat-Provins et le Heimatschutz, ou comment changer le monde en beauté », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 14, 2005, p. 51-57. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

MALO, Henri, *Marguerite Burnat-Provins. Biographie critique illustrée d'un portrait-frontispice et d'un autographe, suivie d'opinions et d'une bibliographie*, Paris : Sansot, 1920.

MEIZOZ, Jérôme, « Des corps aux mots : l'impossible érotisme du *Livre pour toi* », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 4, 1991, p. 23-26. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

MEIZOZ, Jérôme, « Esquisse d'une idéologie du rustique : entreprise poétique et emprise politique chez MBP », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 3, 1990, p. 39-42. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

MEIZOZ, Jérôme, « Esquisse d'une idéologie du rustique : entreprise poétique et emprise politique chez Marguerite Burnat-Provins », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 14, 2005, p. 69-77. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

MEIZOZ, Jérôme, « Marguerite Burnat-Provins : une féminité à fleur de peau et un anti-féminisme foncier », *13 étoiles : reflets du Valais = Wallis im Bild*, n° 40, 1990, p. 38-39.

MORSIER, Georges de, *Art et hallucination : Marguerite Burnat-Provins*, Neuchâtel : Ed. de la Baconnière, 1969.

MURRAY-ROBERTSON, Anne (dir.), *Marguerite Burnat-Provins : cœur sauvage : 1872-1952*, Gollion : Infolio, 2019.

MURRAY-ROBERTSON, Anne, *Marguerite Burnat-Provins, oser la liberté*, Gollion : Infolio, 2020.

O'CONNOR, Sophie, *Le style et l'usage des gravures sur bois des « Petits tableaux valaisans » de Marguerite Burnat-Provins*, Troistorrents : S. O'Connor, 2012.

O'CONNOR, Sophie, *Le temps en images : dans les gravures sur bois et les métaphores des « Petits tableaux valaisans » de Marguerite Burnat-Provins*, Saarbrücken : Presses académiques francophones, 2015.

PETERMANN, Stéphane, « Marguerite Burnat-Provins (1872-1952) », *Société de Littérature du Nord*, n° 71, 2019, p. 49-54. [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-nord-2018-1-page-49.htm> (dernière consultation en mars 2021)

RUEDIN, Pascal, « Œuvre pictural (1891-1914) », *Cahiers de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 1, 1988, p. 15-17. [en ligne] URL : <http://www.burnat-provins.ch/web/34/association/archives-des-cahiers-de-l-association> (dernière consultation en mars 2021)

3. Ernest Biéler

BERGER, René (dir.), *Peintres vaudois*, Lausanne : Banque Cantonale Vaudoise, 1970.

BIÉLER, Madeleine, *Ernest Biéler, sa vie, son œuvre*, Lausanne : A la louve : Ch. Bonnard, 1953.

BIÉLER, Madeleine, *Quelques souvenirs sur la vie du peintre Ernest Biéler, années 1884-1900 ; lus à l'inauguration de la fresque de la salle du Grand Conseil à Sion, 7 février 1944*, Lausanne : Impr. La Concorde, 1945.

BIOLEY, Pierre, « Jules Tissières », *Annales*, tome 2, 1918/1919, p. 116-117.

CURCHOD, Annelise, *Ernest Biéler. Art Nouveau, Art d'ensemble*, Mémoire de licence dactylographié, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1975.

FRANTZ, Henri, « Un décorateur Ernest Biéler », in : *Peintres suisses contemporains. A propos de l'Exposition des Beaux-Arts de Vevey (1901)*, Lausanne : Librairie F. Rouge, 1901, p. 23-27.

JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *Ernest Biéler*, Lutry : Editions Marendaz, 1976.

MANSON, James Bolivar, *Ernest Biéler : peintre suisse*, FLOURNOY, A. (trad.), Lausanne : Ed. La Concorde, 1936.

MATHIER, Ethel, *Jules Tissières : der erste Walliser Sammler von Ernest Biéler*, Zürich : Université de Zürich, 2002.

ROTEN, Valérie, « Ernest Biéler et l'église Saint-Germain à Savièse : une histoire de cœur », *Annales valaisannes : bulletin trimestriel de la Société d'histoire du Valais romand*, 2005, p. 163-173. [en ligne] URL : <http://doc.rero.ch/record/21297>.

THIEBAUD Pierre-André, *L'œil bavard*, Production Valec Films, 1984. [Film documentaire]

4. Edouard Vallet

BETTEX-CAILLER, Nane (documentation réunie par), *Edouard Vallet, 1876-1929 : Biographie, bibliographie etc.*, Genève : Cailler, 1959.

GAILLARD, Michel, *Procession de pénitents blancs : une œuvre d'Edouard Vallet*, Sion : Musées cantonaux du Valais, 1988.

GERMANN, Georg, « A Sunday Morning (1908-1909) by Edouard Vallet », in : HORAT, Heinz (éd.), *1000 Years of Swiss Art*, New York : Hudson Hills ; Zurich : Pro Helvetia, 1992, p. 301-310.

GIROUD, Jean-Charles (éd., introd. et notes par), *Edouard Vallet : Correspondance*, Genève : P. Cramer, 2000.

GIROUD, Jean-Charles, JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *Edouard Vallet : maître de la gravure suisse : 1876-1929*, Denges : Ed. du Verseau, 1991.

GRABER, Hans, *Edouard Vallet : Vollständiges Verzeichnis seiner Radierungen mit Abbildungen sämtlicher Blätter unter Mitwirkung des Künstlers*, Basel : B. Schwabe, 1917.

GRABER, Hans, *Edouard Vallet. 1876-1929*, Neujahrsblatt 1930, Zürcher Kunstgesellschaft, Zurich, Kunsthaus, 1930.

LÜTHY, Hans A., *Edouard Vallet 1876-1929. Gemälde und Zeichnungen. Katalog mit 107 Abbildungen und Tafeln*, Zürich : Fischer-Druck und Verlag, 1962.

NESSI, Antonia, ROUILLET, Jacques Dominique (dir.), *Edouard Vallet. Dessins. Zeichnungen*, Sulgen : Benteli ; Vercorin ; Confignon : Fondation Edouard Vallet, 2012.

PICHEREAU-VALLET, Marie, *Edouard Vallet : peintre et graveur : 1876-1929*, Lausanne : Payot, 1934.

WYDER, Bernard, *Les années séduoises d'Edouard Vallet (1920-1927)*, Sion : Sedunum Nostrum, 2011.

WYDER, Bernard, ROUILLER, Jacques Dominique, *Edouard Vallet 1876-1929. Catalogue raisonné de l'œuvre peint d'Edouard Vallet*, Genève : P. Cramer, 2006.

ZERMATTEN, Maurice, *Edouard Vallet : peintre et graveur*, Cressy sur Onex : Hoirie Edouard Vallet, 1956.

5. Autour de l'art en Suisse, fin du XIX^e et début du XX^e siècle

“Musée Suisse” Schweizerisches Landesmuseum Zürich (dir.), *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998 : Bildentwürfe einer Nation*, cat. exp., Musée national suisse, Zürich, 26 juin au 4 oct. 1998, Zürich : Schweizerisches Landesmuseum Bundesamt für Kultur : Chronos, 1998.

ANKER, Valentina, *Le symbolisme suisse : destins croisés avec l'art européen*, Berne : Benteli, 2009.

ARLETTAZ, Gérald *et al.*, *Les Suisses dans le miroir : les expositions nationales suisses : de Zurich 1883 à l'ex-future expo tessinoise de 1998, en passant par Genève 1896, Berne 1914, Zurich 1939, Lausanne 1964 et l'échec CH-91*, Lausanne : Payot, 1991.

BÄTSCHMANN, Oskar, « Kunstförderung: Organisationen und Institutionen », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 149-155.

BÄTSCHMANN, Oskar, *Malerei der Neuzeit*, Disentis : Desertina, 1989.

BILLETER, Erika, *La peinture suisse : cent chefs-d'œuvre provenant des musées suisses du XV^e au XX^e siècle*, Zürich : Silva, 1991.

BIRKNER-GOSSEN, Nicoletta, BORSANO, Gabriella, SZEEMANN, Harald, *Monte Verità, - Berg der Wahrheit : lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, cat. exp., Kunsthaus Zürich, 17 nov. 1978 au 28 janv. 1979, Milan : Electa, 1978.

BRETTELL, Caroline B., Richard R., *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, BELLONY-REWALD, Alice (trad.), Genève : Skira, 1983.

BRÖHAN, Nicole, *Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*, Berlin : Parthas, 2017.

CASTELNUOVO, Enrico, GAMBONI, Dario, « La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie artistique. Die Schweiz als Kunstlandschaft. Kunstgeographie als fachspezifisches Problem », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, n° 2, 1984, p. 65-66.

CHRIST, Dorothea, *Schweizer Maler. 100 ausgewählte Titelbilder des Schweizerischen Beobachters*, Glattbrugg : Beobachter, 1976.

FLUBACHER, Christophe, *Les peintres genevois (1750-1950)*, Lausanne : Favre, 2009.

FOSCA, François, *Histoire de la peinture suisse*, Genève : Ed. du Rhône, 1945.

GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Disentis : Éditions Desertina, 1987.

GIELLY, Louis, *L'école genevoise de peinture*, Genève : Ed. Sonor, 1935.

HIRSH, Sharon L., « Swiss Art and National Identity at the Turn of the Twentieth Century », in : FACOS, Michelle, HIRSH, Sharon L. (éd.), *Art, culture, and national identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003, p. 250-285.

JACCARD, Paul-André, « Suisse romande : centre ou périphérie ? : Retour en Suisse, retour à l'ordre », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 1984, p. 118-124, [en ligne] <http://doi.org/10.5169/seals-168392> (dernière consultation en mars 2021)

JACCARD, Paul-André, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFPSD, Expositions Nationales Suisses : listes des expositions et des catalogues », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 43, 1986, p. 436-459. [en ligne] <http://doi.org/10.5169/seals-168802> (dernière consultation en mars 2021)

JAKUBEC, Doris (textes choisis et préparés par), *C.F. Ramuz : Critiques d'art*, Genève : Slatkine, 1994.

JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *La Suisse vue par les peintres*, Lausanne : Edita, 1991.

JORAY, Marcel, *Peintres suisses – Schweizer Maler*, Neuchâtel : Editions du Griffon, 1982.

JOST, Hans Ulrich, « Beaux-arts et culture politique en Suisse, 1900-1940 : du paradoxe à l'anomie », *Annuelles*, 1990, p. 97-107.

JOST, Hans Ulrich, « Nationale Identität. Eine Bastelei aus Bildern und Geschichten », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 103-111.

JOST, Hans Ulrich, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales », in : CRETAAZ, Bernard, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ? : images et identités suisses au XXe siècle*, Lausanne : Histoire et société contemporaines, 1987, p. 19-38.

JUNOD, Philippe, KAENEL, Philippe, *Critiques d'art de Suisse romande : de Töpffer à Budry*, Lausanne : Payot, 1993.

JUST, Marcel, VÖGELE, Christoph *Die Pracht der Tracht : Schweizer Trachten in Kunst und Kunstgewerbe*, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2017.

KLEMM, Christian, *et al.*, *Kunsthaus Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft ; Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2007.

KLEMM, Christian, *Kunsthaus Zürich. Die Meisterwerke*, Zürich ; Ostfildern : Hatje Cantz, 2007.

KORAZIJA, Eva, *Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert*, Basel, Schwabe ; Zürich : Graphische Sammlung der ETH, 2005.

KRÄHENBÜHL, Regula, WYSS, Beat (dir.), *Biennale Venedig: die Beteiligung der Schweiz, 1920-2013*, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2013, 2 vol.

Künstlerkolonie Hellsau : Frank Buchser, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti... im Freienhof Hellsau 1886-1918, cat. exp., Kunsthaus Langenthal, 20 août au 27 sept. 1998, Berne : Benteli, 1998.

LE DINH, Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté : esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne : Université de Lausanne, Section d'Histoire, 1992.

LÜTHY, Hans Armin, HEUSSER, Hans-Jörg, *L'art en Suisse 1890-1980*, Lausanne : Payot, 1983.

MENZ, Cäsar, « Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920-1960 », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, 4, p. 411-416. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/dig-bib/view?pid=zak-003%3A1986%3A43%3A%3A355#427> (dernière consultation en mars 2021)

OMLIN, Sibylle, *L'art en Suisse au XIXe et au XXe siècle : la création et son contexte*, Zurich : Pro Helvetia, 2004.

PIANZOLA, Maurice, *Genève et ses peintres*, Genève : Bonvent, 1972.

REYNOLD, Gonzague de, *Conscience de la Suisse : billets à ces Messieurs de Berne*, Neuchâtel : Ed. de la Baconnière, 1939.

RUEDIN, Pascal, « Zeitlinien 1880-1914 », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 45-58.

RUEDIN, Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne : P. Lang, 2010.

SEIPPEL, Paul (dir.), *La Suisse au dix-neuvième siècle*, Lausanne : F. Payot, 1899.

SONDEREGGER, Cristina, « La realtà artistica elvetica della prima metà del Novecento tra spinte tradizionaliste e aspirazioni avanguardistiche » in : BELLASI, Pietro *et al.*, *Enigma Helvetia. Arti, riti e miti della Svizzera moderna*, cat. exp., Museo cantonale d'arte, Lugano, 27 avr. au 17 août 2008, Musée d'Arte della Città di Lugano, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2008, p. 49-61.

SPILLMANN, Andreas *et al.*, *Auf der Suche nach dem Stil : 1850 - 1900*, Zürich : Verlag Scheidegger & Spiess, 2018.

STUTZER, Beat, « Zeitlinien 1914-1945 », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 59-71.

TAVEL, Hans Christoph von, *L'iconographie nationale*, Disentis : Éditions Desertina, 1992.

TAVEL, Hans Christoph von, *Un siècle d'art suisse : peinture et sculpture de Boecklin à Giacometti*, BRÜSCHWEILER, Jura (trad.), Genève : Lausanne : A. Skira ; Ex Libris, 1969.

TISSOT, Karine (dir.), *Artistes à Genève de 1400 à nos jours*, Genève : L'APAGe : Notari, 2010.

URSPRUNG, Philip, « Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig », in : Institut Suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 157-163.

VÖGELE, Christoph, BIANCHI, Matteo, RUEDIN, Pascal (éds.), *1900 : Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, cat. exp., Kunstmuseum Solothurn, 17 juin au 27 août 2000 ; Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona, 15 sept. au 29 oct. 2000 ; Musée cantonal des beaux-arts, Sion, 19 nov. 2000 au 7 janv. 2001, Solothurn : Bellinzona : Sion : Kunstmuseum ; Civica galleria d'arte Villa dei Cedri ; Musée cantonal des beaux-arts, 2000.

6. Relatif à l'art et de la ruralité (alpine)

BESSE, Maéva, *La famille Gos : regards croisés sur le Cervin : les représentations de la montagne par une lignée d'artistes, entre peinture, dessin, affiche et photographie*, Mémoire en histoire de l'art, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2017.

BETTEX, Gustave, GUILLON, Edouard, *Les Alpes suisses dans la littérature et dans l'art*, Montreux : F. Matty, 1913. [en ligne] URL : http://doc.rero.ch/record/18019/files/TA_2635.pdf (12.02.2020)

JALLA, Daniele (dir.), *Gli uomini e le Alpi : atti del convegno = Les hommes et les Alpes : actes de congrès, 6-7 oct. 1989*, Turin : Regione Piemonte, 1991.

JAUNIN, Françoise, *Les Alpes suisses : 500 ans de peinture*, Vevey : Ed. Mondo, 2004.

RUEDIN, Pascal, « À la recherche de la ruralité perdue : mélancolie et peinture de genre à la fin du XIXe siècle », *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, 45, 1994, p. 375-382. [en ligne] URL : <http://doi.org/10.5169/seals-394003> (dernière consultation en mars 2021)

RUEDIN, Pascal, « Image des Alpes : image de la recherche en Suisse ? », *Perspective*, 2, 2006, p. 187-194.

RUEDIN, Pascal, *Collectionner au cœur des Alpes : le Musée d'art du Valais*, Sion, Sion ; Paris : Musée d'art ; Somogy Ed. d'Art, 2007.

RUEDIN, Pascal, *D'Edmond Bille à Kirchner : ruralité et modernité artistique en Suisse (1900-1930) = Von Edmond Bille zu Kirchner : Ländlichkeit und moderne Kunst in der Schweiz (1900-1930)*, cat. exp., Musée cantonal des beaux-arts à l'Ancien Pénitencier, Sion, 18 oct. 2003 au 4 janv. 2004, Moudon : Acatos, 2003.

RUEDIN, Pascal, *Edmond Bille : des écrits à l'œuvre : l'œuvre et la carrière d'Edmond Bille (1878-1959) sous l'éclairage de sa production littéraire : contribution à la recherche d'un art suisse pendant*

l'entre-deux-guerres, Mémoire de licence, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1991.

RUEDIN, Pascal, MORAND, Marie Claude (dir.), *Montagne, je te hais - Montagne, je t'adore : voyage au cœur des Alpes, du XVIe siècle à nos jours = Berg, ich hasse dich - Berg, ich liebe dich : eine Reise mitten durch die Alpen, vom 16. Jahrhundert bis heute*, cat. exp., Musée cantonal des beaux-arts, Musée cantonal d'histoire, Sion, du 13 mai 2005 au printemps 2006, Sion ; Paris : Musée cantonal des beaux-arts : Musée cantonal d'histoire ; Somogy Ed. d'Art, 2005.

VILA, Claudia, « Les Alpes dans la peinture suisse autour de 1900. La nostalgie d'un univers préservé », in : *La peinture suisse (1848-1906) : entre réalisme et idéal*, cat. exp., Musée Rath, Genève, 5 juin au 13 sept. 1998, Genève : Musées d'art et d'histoire, 1998, p. 207-216.

VILA, Claudia, *Charles Giron. A la recherche d'une Arcadie alpestre. Scènes de genre et paysages*, Mémoire de licence dactylographié, Genève : Université de Genève, Faculté des Lettres, juin 1997.

7. À propos de l'art en Valais au tournant du XX^e siècle

Artistes du Valais : huiles, sculptures, aquarelles et dessins, cat. exp., Galerie Paul Vallotton, Lausanne, 14 mai au 13 juin 1981, Lausanne : Galerie Paul Vallotton, 1981.

BRETZ-HÉRITIER, Anne-Gabrielle, « Des artistes d'autrefois », *Cahier granoisien*, Granois : Association pour la sauvegarde du patrimoine Granois, 2016.

ESCHMANN RICHON, Muriel, *En légende et en vérité : portraits de la collection de la Banque cantonale du Valais*, cat. exp., Galerie de la Grenette, Sion, 8 avril au 18 juin 2017, Sion : Banque cantonale du Valais, 2016.

FLUBACHER, Christophe, DEGIACOMI, Martha, *Artistes valaisans. Collection d'art de la Banque cantonale du Valais*, Martigny : Fondation Gianadda ; Vieil Arsenal, 2017.

FLUBACHER, Christophe, *Les peintres en Valais*, Lausanne : Favre, 2003.

GRICHTING, Alois, *Das Oberwallis, 1849 bis 1990 : Politik, Wirtschaft, Kultur, 150 Jahre Wallliser Bote*, Brig : Rotten-Verlag, 1994.

GRIENER, Pascal, RUEDIN, Pascal (dir.), *Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Sion, 1947-1997 : naissance et développement d'une collection publique en Valais : contextes et modèles*, Sion : Ed. des Musées cantonaux, 1997.

JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *Le Valais vu par les peintres*, Lausanne : Edita, 1985.

MORAND, Marie Claude, « Notre beau Valais : le rôle de la production artistique "étrangère" dans la construction de l'identité valaisanne », in : PAPILOUD, Jean-Henry, *Valais et les étrangers, XIXe-XXe*, Sion : Groupe valaisan de sciences humaines, 1992, p. 191-246. [en ligne] URL : <http://doc.rero.ch/record/19938> (dernière consultation en mars 2021)

MORAND, Marie Claude, « Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XXe siècle », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 1984, p. 125-131, DOI: [10.5169/seals-168393](https://doi.org/10.5169/seals-168393).

RITTER, William (préface et notices biographiques), *Le Valais et ses peintres*, La Chaux-de-Fonds : Hôtel des Postes, 1918.

RUEDIN, Pascal, *Le château de la famille Mercier-de Molin à Sierre : histoire et collections d'une dynastie bourgeoise en Suisse au début du XXe siècle*, Sierre : Ed. Monographic, 1998.

SCHREIBER-FAVRE, Alfred, « Diday et Calame en Valais », *Annales valaisannes : bulletin trimestriel de la Société d'histoire du Valais romand*, 1949, vol. 7, n° 1-2, p. 10-20. [en ligne] URL : <http://doc.rero.ch/record/6984> (dernière consultation en mars 2021)

WOLFF, Albert de, « Les arts plastiques en Valais », *Cahier / Alliance culturelle romande*, 1965, p. 28-34.

WYDER, Bernard, *Affiches valaisannes = Walliser Plakate*, Visp ; Sierre ; Sion : Rotten Verl. ; Monographic ; Médiathèque Valais, 2004.

WYDER, Bernard, *Trois essais sur l'art en Valais*, Saint-Pierre-de-Clages : B. Wyder, 1984.

ZERMATTEN, Maurice, « Notes sur les arts plastiques en Valais », in : *Almanach du Valais*, 51^e année, 1951, p. 79-85.

ZERMATTEN, Maurice, *Artistes du Valais : huiles, sculptures, aquarelles et dessins*, cat. exp., Galerie Paul Vallotton, Lausanne, 1981.

ZERMATTEN, Maurice, Fondation Michel Lehner, *Peintres du Valais*, Sion : Fondation Michel Lehner, 1979.

8. Autour de la Suisse et de la ruralité, fin XIX^e et début du XX^e siècle

AEPPLI, Félix, HOBI, Urs, MAGNAGUAGNO, Guido, « Un aperçu de l'évolution politique, économique, démographique, culturelle et touristique de 1800 à nos jours », in : *La Suisse en images : image de la Suisse ? : paysages de 1800 à nos jours*, cat. exp., Aarau, Aargauer Kunsthau : Lausanne, Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne : Lugano, Villa Ciani : Zurich, Helmhaus, 1974.

BERGIER, Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne : Payot, 1984.

BOURDIEU, Pierre, « Une classe objet », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977, p. 2-5.

COTRAO (Communauté de travail des cantons et régions des Alpes occidentales), *L'homme et les Alpes*, Grenoble : Glénat, 1992.

CRETIAZ, Bernard, MICHAELIS-GERMANIER, Juliette, « Une Suisse miniature ou les grandeurs de la petitesse », *Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la ville de Genève*, 25-26, 1982-1983, p. 63-184.

GIGASE, Marc, HUMAIR, Cédric, TISSOT, Laurent, *Le tourisme comme facteur de transformations économiques, techniques et sociales (XIXe-XXe siècles) = Tourism as a factor of economic, technical and social transformations (XIXth-XXth Centuries)*, Neuchâtel : Alphil-Presses universitaires suisses, 2014.

GUÉX, Sébastien, « L'Etat fédéral et les crises économiques du début du XXe siècle à nos jours : la Suisse, un bation antikeynésien », in : DAVID, Thomas, MATHIEU, Jon, SCHAUFELBUEHL, Janick Marina, STRAUMANN, Tobias (éds.), *Krisen : Ursachen, Deutungen und Folgen = Crises : causes, interprétations et conséquences*, Zürich : Chronos, 2012, p. 151-169.

IM HOF, Ulrich, *Mythos Schweiz: Identität, Nation, Geschichte, 1291-1991*, Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 1991.

JUNG, Joseph, *Alfred Escher : un fondateur de la Suisse moderne*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.

LOUX, Françoise, *Pratiques et savoirs populaires : le corps dans la société traditionnelle*, Paris : Berger-Levrault, 1979.

MARCHAL, Guy P., MATTIOLI, Aram (dir.), *Erfundene Schweiz : Konstruktionen nationaler Identität = La Suisse imaginée : bricolages d'une identité*, Zürich : Chronos, 1992.

MARTIN, William, *Histoire de la Suisse*, Lausanne : Payot, 1974.

TISSOT, Laurent, *Histoire du tourisme en Suisse au XIXe siècle : les Anglais à la conquête de la Suisse*, Neuchâtel : Livreo-Alphil, 2017.

9. Relatif au contexte historique valaisan

ANTONIETTI, Thomas (dir.), *Si loin et si proche : un siècle d'ethnologie en Valais*, Baden : hier + jetzt, 2013.

ANTONIETTI, Thomas, « Le regard ethnographique sur le Valais au début du 20e siècle », *Folklore suisse : bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero : bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari*, 1993, p. 25-33.

ANTONIETTI, Thomas, *De l'inégalité : des relations hommes-femmes dans la société rurale du Valais*, Sion : Ed. des Musées cantonaux du Valais, 1989.

ARLETTAZ, Gérald, « Les transformations économiques et le développement du Valais, 1850-1914 », in : ARLETTAZ, Gérald, PAPILLOU, Jean-Henry, *Développement et mutations du Valais*, Sion : Groupe valaisan de sciences humaines, 1976, p. 9-62.

CLAVIEN, Alain, « Valais, identité nationale et "industrie des étrangers", 1900-1914 », in : Groupe valaisan de sciences humaines, PAPILLOU, Jean-Henry, *Valais et les étrangers, XIXe-XXe*, Sion : Groupe valaisan de sciences humaines, 1992, p. 247-270. [en ligne] URL : <http://doc.rero.ch/record/19938> (dernière consultation en mars 2021)

COURTHION, Louis, *Le peuple du Valais*, Paris : La Science sociale, 1903.

CRETIAZ, Bernard, AMOUDRUZ Georges, *et al.*, *Terres de femmes*, cat. exp., Genève : Musée d'ethnographie/Annexe de Conches, 1989.

DAYER, Stéphane (dir.), *Aspects de l'économie valaisanne : histoire, réalités, perspectives*, Sion : Département de l'instruction publique du canton du Valais, 1992.

KAUFMANN, Beat, *Die Entwicklung des Wallis vom Agrar- zum Industriekanton*, Zürich : Polygraphischer Verl., 1965. [en ligne] URL: <http://doc.rero.ch/record/22237> (dernière consultation en mars 2021)

KILANI, Mondher, « Les images de la montagne au passé et au présent. L'exemple des Alpes valaisannes », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 1984, 1-2, p. 27-55. [en ligne] URL : <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sav-001%3A1984%3A80%3A%3A20#56> (dernière consultation en mars 2021)

MORAND, Marie-Claude, ANTONIETTI, Thomas, TSCHOPP, Patrice, *Sion, la part du feu : urbanisme et société après le grand incendie : 1788-1988*, cat. exp., Musées cantonaux du Valais, Archives communales de Sion, 1988.

ROTEN DUMOULIN, Rose-Marie, *Savièse, une commune rurale dans le Valais du XIXe siècle*, Brig : Rotten-Verlag, 1990.

ROUILLER, Jean-Luc, *Le Valais par les dates : une chronologie des origines à nos jours*, Sion : Société d'histoire du Valais romand, 2000.

TSCHOPP, Maria-Pia, « La condition de la femme en Valais : intégration professionnelle et incidences culturelles », in : ARLETTAZ, Gérald, PAPILLOUD, Jean-Henry, *Développement et mutations du Valais*, Sion : Groupe valaisan de sciences humaines, 1976, p. 127-155.

VOUILLOZ BURNIER, Marie-France, GUNTERN ANTHAMATTEN, Barbara (dir.), *Valaisannes d'hier et d'aujourd'hui : la longue marche vers l'égalité = Walliserinnen gestern und heute : Gleichstellung ? ein langer Weg...*, Sierre : Visp : Ed. Monographic ; Rotten Verl., 2003.

10. Autour des femmes dans la société du tournant du XX^e siècle à aujourd'hui

ADLER, Tibère, PARZER EPP, Verena, WIRZ, Claudia (éds.), *Pionnières de la Suisse moderne : des femmes qui ont vécu la liberté*, Genève : Slatkine, 2014.

BEAUVOIR, Simon de, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 2014 [1949].

BERGER, Anne E. (avant-propos), *Genre, arts, société, 1900-1945 : colloque international interdisciplinaire, janvier 2010*, Châtillon : Société des amis d'Axieros, 2012.

BLOSSER, Ursi, GERSTER, Franziska, *Töchter der guten Gesellschaft. Frauenrolle und Mädchenerziehung im schweizerischen Grossbürgertum um 1900*, Zürich : Chronos, 1985.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris : Editions du Seuil, 2002 [1998].

GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes », *Questions Féministes*, n° 2, fév. 1978, p. 5-30. [en ligne] URL : <https://www.jstor.org/stable/40619109> (dernière consultation en mars 2021)

HONEGGER, Claudia, *Listen der Ohnmacht : zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*, Frankfurt am Main : Europäische Verlagsanstalt, 1981.

JORIS, Elisabeth, WITZIG, Heidi (dir.), *Frauengeschichte(n) : Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz*, Zürich : Limmat Verlag, 1991.

MOSCOVICI, Marie, « Le changement social en milieu rural et le rôle des femmes », *Revue française de sociologie*, 1960, p. 314-322.

ROTEN, Iris von, *Frauen im Laufgitter : offene Worte zur Stellung der Frau*, Berne : eFeF, 1996.

SEGALIN, Martine, « Femmes rurales », in : ARON, Jean-Paul (présenté), *Misérable et Glorieuse. La femme du XIXe siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 1984, p. 137-152.

SEGALIN, Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris : Flammarion, 1984.

SICARD, Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », *Communication et langages*, n° 127, 2001, p. 35-49. [en ligne] URL : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2001_num_127_1_3059 (dernière consultation en avril 2021)

TILLY, Louise A., SCOTT, Joan W., *Les femmes, le travail et la famille*, Paris : Payot, 1987.

UZANNE, Octave, *The Modern Parisienne*, Londres : William Heinemann, 1912. [en ligne] URL : <https://archive.org/details/modernparisienn00uzangoog/page/n6/mode/2up> (dernière consultation en mars 2021)

11. À propos des artistes femmes suisses

ANKER, Valentina, *La relève des Muses. Entretiens avec des femmes artistes*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1983.

BALL-SPIES, Daniela, *Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen ? : der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, thèse de doctorat, Bâle : Université de Bâle, 1987.

BERNOULLI, Hans, « Schweizer Frauenkunst », *Das Werk*, 15, 1928, p. 225. [en ligne] DOI : <http://dx.doi.org/10.5169/seals-15199> (dernière consultation en mars 2021)

CHRIST, Dorothea, « Vergangeheit und Gegenwart. Zur Geschichte der GSMBK », in : *Schweizer Künstlerinnen heute. GDMBK Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen – Artistes suisses aujourd'hui. SSFSPD Société Suisse des femmes peintres, sculpteurs et décoratrices*, cat. exp., Zürich, Bâle : MG Edition, 1984, p. 11-14.

HUBER, Dorothee, « Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890-1928 », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, 1986, p. 399, [en ligne] DOI : [10.5169/seals-168797](https://doi.org/10.5169/seals-168797) (dernière consultation en mars 2021)

IMESCH, Kornelia, « Der Geschlechterdiskurs im schweizerischen Kunstsystem », in : Institut suisse de l'art (dir.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 361–375.

MORF, Isabel, « Kultur – Medien – Sprache. Frauen als Kulturschaffende », in : *Viel erreicht – wenig verändert? Zur Situation der Frauen in der Schweiz. Bericht der Eidgenössischen Kommission für Frauenfragen*, Berne : Eidgenössische Drucksachen- und Materialzentrale, 1995.

MORF, Isabel, *Suisse : la culture au féminin*, Zürich : Pro Helvetia, 2003.

PAVILLON, Monique, VALLOTTON François (publié par), *Lieux de femmes dans l'espace public : 1800-1930 : actes du colloque à l'Université de Lausanne, 11-12 nov. 1991*, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1992.

SCHWEIZER, Nicole, « “Vivre de son art“. Les femmes dans le champ artistique suisse, 1900-1950 », in : PAVILLON Monique, *Itinéraires de femmes et rapports dans la Suisse de la Belle-Époque*, Lausanne : Edition Antipodes, 2007, p. 143-174.

SCHWEIZER, Nicole, *Violette Diserens (1888-1965) et la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs : parcours associatif et institutionnel d'une artiste romande*, Mémoire de licence, Lausanne : Université de Lausanne, 1999.

Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, *Pionnières et créatrices en Suisse romande, XIXe et XXe siècles*, Genève : Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, 2004.

Société suisse des femmes artistes (éd.), *SSFA – Artistes vaudoises hier et aujourd'hui 1902-1995*, s.l. : Société suisse des femmes artistes (en arts visuels), Section Vaudoise, 1995.

STADELMANN, Claude, « La femme et la création artistique », *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art*, cahier 3, 1983, p. 17-27. [en ligne] DOI: [10.5169/seals-625651](https://doi.org/10.5169/seals-625651) (dernière consultation en mars 2021)

WEESE, Emma Maria, *Die schweizer Frau in Kunstgewerbe und bildender Kunst*, Zürich : Orell Füssli, 1928.

ZWEZ, Annelise, « Über die Präsenz oder die Abwesenheit von Künstlerinnen in Schweizer Museen », *Kunst-Bulletin*, 10/11, oct.-nov. 1989, p. 2-8, 32-36.

12. Autour de la question de l'art et de la femme artiste

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Marta, *Les femmes dans l'art*, Paris : Hazan, 2010.

ARMSTRONG, Carol, *Women artists at the millenium*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2006.

BARTOLENA, Simona, *Femmes artistes : de la Renaissance au XXIe siècle*, Paris : Gallimard, 2003.

BERGER, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Cologne : Dumont, 1982.

BONNET, Marie-Josèphe, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art*, Paris : La Martinière, 2004.

BRIDENTHAL, Renate, KOONZ, Claudia, *Becoming Visible: Women in European History*, Boston : Houghton Mifflin, 1977.

BUSCATTO, Marie, « Women in artistic professions. An emblematic paradigm for gender studies », *Social Cohesion and Development*, 2007, 2 (1), p. 69-77.

CASAVECCHIA, Barbara, « Sans nom. La difficile ascension de la femme artiste », in : NEGRI, Antonella (dir.), *Art et artistes de la modernité*, Rodez : Ed. du Rouergue, 2003, p. 75-98.

CHADWICK, Whitney, *Women, art, and society*, Londres : Thames & Hudson, 2012 [1990].

CHERRY, Deborah, *Painting women: Victorian women artists*, Londres : Routledge, 1993.

CHRISTADLER, Maike, « Sofonisba Anguissola: Selbstentwürfe einer Malerin in der frühen Neuzeit », in : HACKE, Daniela (éd.), *Frauen in der Stadt: Selbstzeugnisse des 16.-18. Jahrhunderts: 39. Arbeitstagung in Heidelberg vom 17. bis 19. Nov. 2000*, Ostfildern: Jan Thorbecke (Stadt in der Geschichte), p. 187-202.

DAVIDOW, Ellen (éd.), *(En-)Gendering Knowledge. Feminists in Academe*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991, p. 222-236.

FEHRER, Catherine, « Women at the Académie Julian in Paris », *The Burlington Magazine*, nov. 1994, vol. 136, n° 1100, p. 752-757. [en ligne] URL: <https://www.jstor.org/stable/886272> (dernière consultation en mars 2021)

FIDECARO, Agnese, LACHAT, Stéphanie, *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne : Editions Antipodes, 2007.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critique d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015, p. 111-127. [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2-page-111.htm> (dernière consultation en mars 2021)

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris : Mare & Martin, 2015.

GARB, Tamar, *Sisters of the brush : women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, New Haven ; Londres : Yale University Press, 1994.

GONNARD, Catherine, LEOVICI, Elisabeth, *Femmes/artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris : Hazan, 2007.

GREER, Germaine, « A tout prix devenir quelqu'un : The Women of the Académie Julian », in : COLLIER, Peter, LETHBRIDGE, Robert (éd.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven : Yale University Press, 1994, p. 40-58.

GREER, Germaine, *The obstacle race : the fortunes of women painters and their works*, Londres : Secker and Warburg, 1979.

GROSENICK, Uta (éd.), *Women artists : femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Cologne : Taschen, 2005.

HELLER, Nancy G., *Femmes artistes*, Paris : Herscher, 1991.

JOVIC, Milanka, *Berthe Morisot, de l'artiste reconnue à l'artiste méconnue. L'évolution de la reconnaissance d'une femme artiste du XIXe siècle*, Mémoire en histoire de l'art, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2020.

NOCHLIN, Linda, *Representing women*, Londres : Thames and Hudson, 1999.

NOCHLIN, Linda, *Women, art and power and other essays*, Londres : Thames and Hudson, 1989.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda, *Old mistresses : women, art and ideology*, Londres : Pandora, 1981.

POLLOCK, Griselda, « Moments and Temporalities of the Avant-Garde "in, of, and from the feminine" », *New Literary History*, automne 2010, vol. 41, n° 4, p. 795-820. [en ligne] URL: <https://www.jstor.org/stable/23012707> (dernière consultation en mars 2021)

POLLOCK, Griselda, « The National Gallery is erasing women from the history of art », *The Conversation*, 3 juin 2015. [en ligne] URL : <https://theconversation.com/the-national-gallery-is-erasing-women-from-the-history-of-art-42505> (dernière consultation en mars 2021)

POLLOCK, Griselda, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », *Women's Studies Quarterly*, printemps-été 1987, vol. 15, n° 1/2, p. 2-9. [en ligne] URL: <https://www.jstor.org/stable/40004832> (dernière consultation en mars 2021)

SAUER, Marina, *L'entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts, 1880-1923*, Paris : énsb-a Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1991.

SEGRÉ, Monique, *L'Ecole des beaux-arts : XIXe et XXe siècles*, Paris : L'Harmattan, 1998.

SLAMA, Béatrice, « Femmes écrivains », in : ARON, Jean-Paul (présenté), *Misérable et Glorieuse. La femme du XIXe siècle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1984, p. 213-243.

SLATKIN, Wendy, *The Voices of Women Artists*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1993.

SLATKIN, Wendy, *Women artists in history : from antiquity to the 20th century*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1985.

VADEPIED, Guy, *Mary Cassatt : les impressionnistes et l'Amérique*, Amiens : Encrage, 2014

WEISBERG, Gabriel P., BECKER, Jane R. (éds.), *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*, New York : The Dahesh Museum, 1999.

YELDHAM, Charlotte, *Women artists in nineteenth-century France and England: their art education, exhibition opportunities and membership of exhibiting societies and academies*, New York ; Londres : Garland, 1984, 2 vol.

13. Autour du genre et de l'art, et textes méthodologiques sur la question

ADLER, Kathleen, POINTON, Marcia (éds.), *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

BAL, Mieke *et al.*, « Art History and Its Theories », *The Art Bulletin*, vol. 78, n° 1, 1996, p. 6-25, [en ligne] DOI: [10.2307/3046154](https://doi.org/10.2307/3046154) (dernière consultation en mars 2021)

BATTERSBY, Christine, *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*, Londres : The women's Press, 1989.

BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2012 [1988].

BERGER, John, *Voir le voir*, Paris : Ed. B42, 2014 [1972].

BERNADAC, Marie-Laure, MARCADÉ, Bernard (éd.), *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, Paris : Gallimard/Electa : Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995.

BOURDIEU, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, 1984, p. 207-221.

BUSCATTO, Marie, LEONTSINI, Mary (dir.), *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, Paris : L'Harmattan, 2011.

BUSCATTO, Marie, LEONTSINI, Mary, NAUDIER, Delphine (dir.), *Du genre dans la critique d'art = Gender in art criticism*, Paris : Ed. des Archives Contemporaines, 2017.

CHRISTADLER, Maike, « Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte », in : ZIMMERMANN, Anja (dir.), *Kunstgeschichte und Gender: eine Einführung*, Berlin : Reimer, 2006, p. 253-272.

CHRISTADLER, Maike, *Kreativität und Geschlecht : Giorgio Vasaris "Vite" und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin: Reimer, 2000.

D'ALLEVA, Anne, *Look ! the fundamentals of art history*, Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2006.

D'ALLEVA, Anne, *Méthodes & théories de l'histoire de l'art*, Paris : Thalia, 2006.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris : Presses universitaires de France, 1967.

HORER, Suzanne, SOCQUET, Jeanne, *La création étouffée*, Paris : Pierre Horay, 1973.

HUYS, Viviane, *Histoire de l'art : théories, méthodes et outils*, Malakoff : Armand Colin, 2019.

IMDAHL, Max, « L'icône. Une science des images et de leur évidence », in : ALLOA, Emmanuel, *Penser l'image III. Comment lire les images*, Dijon : Les presses du réel, 2017, p. 145-169.

IMESCH, Kornelia *et al.*, *Inscriptions/transgressions : Kunstgeschichte und Gender Studies : histoire de l'art et études genre : Art History and Gender Studies*, Berne : P. Lang, 2008.

JONES, Amelia, *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*, New York : Routledge, 2012.

KUHN, A., *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, Londres : Routledge, 1985.

MEIJER, Bert W., ZANGHERI, Luigi, *Accademia delle Arti del Disegno : studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Florence : Leo S. Olschki, 2015, 2 vol.

MICHAUD, Yves (intr.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994.

MOULIN, Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 25^e année, n° 4, 1983, p. 388-403. [en ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1983_num_25_4_1944 (dernière consultation en mars 2021)

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, 3, automne 1975, p. 6-18. [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> (dernière consultation en mars 2021)

NAUDIER, Delphine, ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris : L'Harmattan, 2007.

POLLOCK, Griselda, *Vision and difference : feminity, feminism and histories of art*, Londres ; New York: Routledge, 1990.

QUIN, Sally, « Describing the Female Sculptor in Early Modern Italy: An Analysis of the *vita* of Properzia de' Rossi in Giorgio Vasari's *Lives* », *Gender & History*, vol. 24, n° 1, avril 2012, p. 134-149.

RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris : La Découverte, 2017.

SALOMON, Nanette, « The Art Historical Canon: Sins of Omission », in : HARTMAN, Joan E., MESSER-DAVIDOW, Ellen (éd.), *(En-)Gendering Knowledge. Feminists in Academe*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991, p. 222-236.

SOFIO, Séverine, EMEL YAVUZ, Perin, MOLINIER, Pascale (coordonné par), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris : L'Harmattan, 2016.

SOHM, Philip, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, hiver 1995, vol. 48, n° 4, p. 579-808.

ZIMMERMANN, Anja (dir.), *Kunstgeschichte und Gender: eine Einführung*, Berlin : Reimer, 2006.

14. Relatif au langage genré

AEBISCHER, Verena, FOREL, Claire (dir.), *Parlers masculins, parlers féminins ?*, Neuchâtel ; Paris : Delachaux et Niestlé, 1992.

BARRE, Virginie *et al.*, *Dites-le avec des femmes. Le sexisme ordinaire dans les médias*, Paris : CFD, 1999.

CHETCUTI, Natacha *et al.*, *La face cachée du genre : langage et pouvoir des normes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [en ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/3110> (dernière consultation en mars 2021)

DUCHÊNE, Alexandre, MOÏSE, Claudine, *Langage, genre et sexualité*, Québec : Nota bene, 2011.

DURRER, Sylvie, « La presse romande est-elle sexiste ? Oui ! », *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, n° 72, 2000, p. 107-123. [en ligne] URL : http://doc.rero.ch/record/11876/files/bulletin_vals_asla_2000_072.pdf (dernière consultation en mars 2021)

GRECO, Luca, *Genre, langage et sexualité : données empiriques*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

GUIRAUD, Pierre, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Paris : Payot, 1978.

KLANN-DELIUS, Gisela, *Sprache und Geschlecht: eine Einführung*, Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 2005.

LEMGHARI, Elmustapha, « Le langage sexiste en question. Une autre piste de recherche », *Comunicare Intercultrala i Literatura*, n° 4-I, 12, 2010, p. 293-306. [en ligne] URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=593637> (dernière consultation en mars 2021)

PLATE, Liedeke, ZOBBERMAN, Pierre, « Creatively Speaking: Gender and Rhetoric: Introduction », *Intertexts: a Journal of Comparative and Theoretical Reflection*, vol. 18, issue 1, printemps 2014, p. 1-8.

WATTIER, Ophélie, *La langue française : un usage genré*, Paris : L'Harmattan, 2019.

YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris : Ed. du Seuil, 1988.

YAGUELLO, Marina, *Le sexe des mots*, Paris : Belfond, 1989.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris : Payot, 2018 [1978].

ZACCOUR, Suzanne, LESSARD, Michaël (dir.), *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Montréal : Editions Somme Toute, 2017.

15. À propos des couples d'artistes

AESCHLIMANN, Catherine, TSCHOPP, Walter, *Pas tout seul : couples d'artistes : Triennale Visarte Neuchâtel, 2006*, Neuchâtel : Ed. du Musée d'art et d'histoire, 2006.

BIANCHI, Paolo, « Künstler-Paare, Teil I: Befreiung zur Partnerschaft », *Kunstforum international*, vol. 106, mars /avril, 1990, Cologne : Kunstforum international, 1990.

BIANCHI, Paolo, « Künstler-Paare, Teil II: "male couple" oder: der Künstler und sein Frauenopfer », *Kunstforum international*, vol. 107, avril / mai, 1990, Cologne : Kunstforum international, 1990.

CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle de, *Significant others: creativity and intimate partnership*, Londres : Thames and Hudson, 1993.

CIANA, Justine, *Art féminin(site) et couple : La femme artiste au sein du duo créateur*, Mémoire en histoire de l'art, Lausanne : Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2013.

GISBOURNE, Mark, MEYER ZU KÜINGDORF, Ulf, *Double act: Künstlerpaare*, Munich : Prestel, 2007.

LAVIGNE, Emma, *Couples modernes : 1900-1950*, Paris : Gallimard, 2018.

LYON, Christopher, EISLER, Colin T., *Couples in Art*, Munich : DelMonico Books/Prestel, 2011.

SARNOFF, Irving, *Intimate Creativity: Partners in Love and Art*, Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2002.

SCHAEFER, Barbara, BLÜHM, Andreas, *Künstlerpaare: Liebe, Kunst und Leidenschaft*, cat. exp., Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 31 oct. 2008 au 8 fév. 2009, Ostfildern : Hatje Cantz, 2008.

SCHRÖDL, Jenny, BELJAN, Magdalena, GROTKOPP, Maxi (éds.), *Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen*, Berlin : Neofelis, 2017.

16. À propos de divers styles et techniques artistiques

BLACHON, Rémi, *La gravure sur bois au XIXe siècle : l'âge du bois debout*, Paris : Les Ed. de l'Amateur, 2001.

BRUNHAMMER, Yvonne, « Le japonisme et l'art nouveau », in : Society for the Study of Japonisme (éd.), *Japonisme in Art: an international symposium*, Tokyo : Committee for the Year 2001 : Kodansha International, 1980, p. 303-311.

LE STUM, Philippe, « Une leçon japonaise : la gravure sur bois en couleurs en France, 1889-1939 », *Ebisu, Etudes japonaises*, 51, Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres, 2014, p. 251-271. [en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/ebisu/1484> (dernière consultation en mars 2021)

WICHMANN, Siegfried, « Représentations de plantes et d'animaux au Japon et dans l'art occidental, au XIXe et au XXe siècle », in : WICHMANN, Siegfried, *Japonisme*, Paris : Hachette, 1982, p. 74-75, 90-91.

YAMADA, Chisaburoh F., « L'impact japonais sur les arts décoratifs en Europe », in : YAMADA, Chisaburoh F., *Japon et Occident : deux siècles d'échanges artistiques*, Fribourg : Office du livre, 1977, p. 149-154.

17. Articles de dictionnaires

Burnat-Provins, Vallet-Gilliard, Méteïn-Gilliard, Biéler, Vallet, Méteïn et Gilliard

Institut suisse pour l'étude de l'art (dir.), *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Dictionnaire biographique de l'art suisse. Dizionario biografico dell'arte svizzera*. Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 1998, 2 vol.

Vallet-Gilliard, Méteïn-Gilliard, Biéler, Vallet, Méteïn et Gilliard

Association pour la publication de dictionnaire des artistes suisses (dir.), *Künstlerlexikon der Schweiz. XX. Jahrhundert*, Frauenfeld : Huber, 1958-1967, 2 vol. [1983].

Burnat-Provins, Vallet-Gilliard, Métein-Gilliard, Biéler, Vallet et Gilliard

E. Bénézit: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse. Paris: Gründ, 1999, 14 vol.

Vallet-Gilliard, Biéler, Vallet et Gilliard

THIEME, Ulrich, BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig : Seemann, 1907-1950, 37 vol.

BRUN, Carl *et al.*, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Frauenfeld : Huber, 1905-1917, 4 vol.

Biéler, Métein et Gilliard

VOLLMER, Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Unter Mitwirkung von Fachgelehrten des In- und Auslandes*, Leipzig : Seemann, [1953-1962], 6 vol.

Burnat-Provins et Biéler

Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München, Leipzig : Saur, 1997.

18. Sites internet

Bases de données en ligne pour la presse : <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch> ; <https://www.le-tempsarchives.ch> ; <https://www.e-newspaperarchives.ch> ; <http://doc.rero.ch>

Dictionnaire sur l'art en Suisse : <https://www.sikart.ch>

Archives de la critique d'art : <https://www.archivesdelacritiquedart.org>

Dictionnaire historique de la Suisse : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/>

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) : <https://www.cnrtl.fr>

Dictionnaire Le Robert : <https://dictionnaire.lerobert.com>

Musée Jenisch : <http://www.museejenisch.ch>

Guerrilla Girls : <https://www.guerrillagirls.com>

AWARE : <https://awarewomenartists.com>

Louvre : <https://www.louvre.fr>