

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 40 (1983)

Heft: 1

Artikel: Carlos Schwabe (1866-1929) et sa fortune critique

Autor: Kulling, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168124>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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

Carlos Schwabe (1866–1926) et sa fortune critique

par CATHERINE KULLING

L'examen de la fortune critique de cet artiste peu connu est un moyen de redécouvrir son œuvre. Celle-ci est aujourd'hui encore trop ignorée pour qu'il soit possible d'en donner un aperçu suffisamment riche¹. L'étude des échos qu'elle a suscités aide à la reconstituer et permet de saisir comment les créations de l'artiste furent perçues; en outre, elle autorise – sans être systématique puisqu'elle ne concerne qu'un seul artiste – quelques hypothèses plus générales sur un type de critique et son évolution.

Remerciements: Je tiens à remercier ici M. le professeur Philippe Junod, M. Paul-André Jaccard et M. Dario Gamboni qui ont apporté d'indispensables corrections à cet article.

DONNÉES BIOGRAPHIQUES

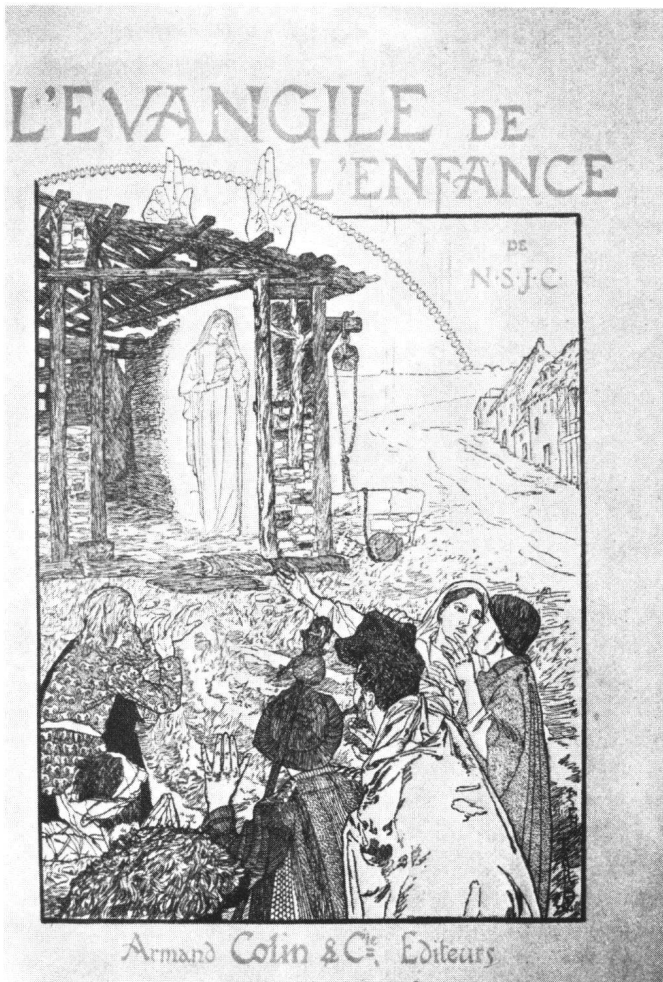


Fig. 1 Carlos Schwabe. Illustration de *L'Évangile de l'Enfance* de Catulle Mendès, Paris, A. Colin, s. d.; page de titre (1891).

Aucune biographie de Carlos Schwabe, ni aucun catalogue de son œuvre n'ont été publiés à ce jour. Et les documents mêmes sur lesquels une notice biographique pourrait se baser – correspondance et publications² – sont muets ou obscurs sur bien des points. Ainsi, il est très souvent difficile de comprendre les modifications de conjoncture qu'indiquent les faits recensés.

De son vrai prénom Emile Martin Charles, Schwabe naît le 21 juillet 1866 à Altona près de Hambourg. Puis, après 1870, la famille s'installe à Genève. En février 1882, Schwabe entre à l'École des Arts Industriels dans les classes de Joseph Mithey, dont il suivra les cours de peinture décorative pendant deux ans. Cette formation explique sans doute le grand nombre de dessins et d'aquarelles que comporte son œuvre, tout comme l'importance, dans ses premières créations, de l'illustration. Celle-ci connaît d'ailleurs, aux alentours de 1890, c'est-à-dire au début de la carrière de l'artiste, un véritable renouveau³.

Diverses sources rapportent que Schwabe était un élève très apprécié de Joseph Mithey; et ce professeur obtint pour lui la «Pension Lissignol», bourse attribuée à de jeunes Genevois pour compléter ou terminer leurs études artistiques à Paris. Est-ce pour cela que Schwabe a demandé et obtenu le 9 novembre 1888 la citoyenneté genevoise? Il est permis de le penser.

Aucun document relatif à cette période ne donne d'indication claire sur les relations de Schwabe avec le milieu artistique⁴, ou sur les œuvres que l'artiste réalise jusqu'en 1892. On sait que Schwabe a présenté des aquarelles et des compositions décoratives aux expositions de Blanc et Noir⁵; on sait également qu'une huile «Les Cloches» fut présentée au Salon du Champ-de-Mars en 1891 et que, la même année, la *Revue Illustrée* publia «*L'Évangile de l'Enfance*» de Catulle Mendès (fig. 1), ouvrage qu'il avait illustré. Carlos Schwabe, en outre,



Fig. 2 Carlos Schwabe. Illustration du *Rêve* d'Emile Zola, Paris, Librairie Marpon-Flammarion, s. d.; page de titre (1891). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

dessina l'affiche du premier Salon Rose + Croix en 1892 (fig. 4) et participa à cette exposition. La critique alors le remarqua: de nombreux comptes rendus le mentionnent. Le Salon Rose + Croix est important dans la carrière de l'artiste; et le fait que celui-ci soit l'auteur de l'affiche ne doit pas être sous-estimé: l'œuvre fut largement diffusée et le Salon était très attendu après les publications de Péladan. Les rapports de l'artiste avec le milieu de la Rose + Croix restent actuellement trop difficiles à préciser pour mettre en évidence une corrélation entre les valeurs prônées par le Sâr et l'art de Schwabe. On retiendra donc simplement que l'épisode Rose + Croix a été un point de départ dans la carrière de Schwabe, puisqu'il a permis à l'artiste d'être remarqué par le public et par la critique⁶.

La même année, Carlos Schwabe expose au Salon du Champ-de-Mars des aquarelles pour «*Le Rêve*» d'Emile Zola (fig. 2). Vingt trois d'entre elles sont achetées par le Musée du Luxembourg. La même année encore, l'artiste est nommé associé à la Société Nationale des Beaux-Arts⁷. Il exposera assez régulièrement au Salon de cette Société, tout comme au Salon d'Automne dès 1905.

L'année 1892 marque donc le début d'une certaine notoriété: Schwabe vend, accède à certains honneurs, la critique le remarque... La correspondance de l'artiste témoigne cependant de conditions de travail difficiles⁸. La précarité de sa situation financière et le problème des débouchés resteront constants chez Schwabe, jusqu'en 1912 environ. Divorcé de sa première femme, il épouse alors Ombra Renée d'Ornhjelm. Ce mariage ouvre vraisemblablement à l'artiste de nouveaux milieux, et le catalogue de l'exposition «*Carlos Schwab*» en 1927⁹ montre que les d'Ornhjelm furent d'importants amateurs de ses œuvres.

Le travail de l'artiste manifeste une transformation parallèle. En effet, dans sa correspondance de 1891 à 1893, il présente ses premières œuvres comme des tâches astreignantes¹⁰. Mais depuis sa collaboration avec l'imprimeur Charles Meunier, dès 1894 environ, l'artiste juge ses travaux moins fastidieux. Il en sera de même des projets avec l'éditeur Charles Eggimann. Par ailleurs, ses illustrations sont de plus en plus destinées à des ouvrages de luxe plutôt qu'à des éditions paraissant en série comme «*L'Évangile de l'Enfance*» (1891) ou «*Le Rêve*» (1892). Elles s'adressent à une clientèle élitaires: les cercles d'amateurs ou de bibliophiles qui exigent des éditions de luxe, à faible tirage, avec des séries hors-texte des illustrations, et acquises par voie de souscription¹¹.

Schwabe fournit les planches, mais se borne à cela. Il ne participe en général pas à la réalisation pratique de l'ouvrage. En outre, il ne collabore pas avec le secteur économique, industriel ou artisanal, contrairement à Eugène Grasset ou Alphonse Mucha par exemple qui ont fait une part à la publicité commerciale. Il est symptomatique que les deux affiches créées par Schwabe annoncent un événement culturel (le Salon Rose + Croix de 1892 (fig. 4) et l'Audition d'Œuvres de Guillaume Lekeu en 1894 (fig. 3). Dès les dernières années du XIXe siècle, l'art de Carlos Schwabe s'adresse davantage



Fig. 3 Carlos Schwabe. Affiche pour l'Audition d'Œuvres de Guillaume Lekeu. Lithographie 108, 5 × 78,5 cm. (1894). Paris, Musée de l'Affiche.

encore à un public restreint, aristocratique. Les noms de nouveaux amateurs apparaissent dans sa correspondance: les Comtes de Bormans et de Clapien à partir de 1896, la Comtesse de Béarn depuis le mois de juillet 1897, l'ex-princesse de Monaco en 1908, les Grandes Duchesses de Russie en 1909, pour ne citer que les plus importants. A partir de 1907, l'artiste dessine des nus et réalise de nombreux portraits, occasionnant plusieurs déplacements. Ces activités sont vraisemblablement liées aux amateurs fortunés qui alors apprécient son art.

Les dernières années de la vie de Schwabe restent très mal connues. Il meurt à Avon (Seine et Marne) le 22 janvier 1926. Son décès ne suscita que quelques articles dans les journaux genevois¹². Les revues parisiennes consultées n'ont publié qu'un petit article nécrologique (*Bull. de l'Art...*, 1926, p. 88, T.) où l'auteur observe que Schwabe «meurt à 60 ans, trop oublié de ses contemporains».

L'année suivante, en 1927, une rétrospective est organisée à la galerie Georges Petit, à Paris¹³. Aucun écho n'en a été rencontré dans la presse. Et, bien que 105 œuvres de Schwabe aient été exposées, il est possible que cette manifestation n'ait éveillé que fort peu d'intérêt. L'artiste était oublié et le restera bien des années encore.



Fig. 4 Carlos Schwabe. Affiche pour le Salon Rose+Croix. Lithographie 184,5×81,5 cm. (1892). Paris, Musée de l'affiche.

Avant d'aborder l'étude de la critique des œuvres de l'artiste, l'examen rapide de quelques-unes de ses créations n'est pas inutile, car l'art de Schwabe se modifie aux alentours de 1900. Dès cette époque, l'artiste aborde des thèmes et des techniques sensiblement différents de ceux qui prévalaient dans sa production antérieure.

Avant 1900

Dans les années 1890, l'œuvre se compose presque exclusivement de dessins (plume, mine de plomb, crayon) et d'aquarelles, destinées à l'illustration d'un livre ou d'une revue, à un amateur ou à un Salon.

De 1891 à 1895, les œuvres présentent des personnages déformés, émaciés et désincarnés figurant un monde spirituel

ou une notion abstraite. L'affiche du premier Salon Rose+Croix (fig. 4) offre l'exemple de diverses figurations possibles des personnages chez Schwabe, selon leur place dans une hiérarchie allant du matériel à l'immatériel.

La figure nue, captive d'un flot fangeux battant les premières marches de l'escalier, est rendue dans un fort contraste d'ombres et de lumière obtenu par un jeu de hachures serrées et de zones claires; sa physionomie est individualisée. Le personnage gravissant les degrés, mince, comme étiré, demeure en partie dans l'ombre; son visage est encore expressif. La dernière figure, en revanche, est figée, diaphane, presque sans traits; la lumière ne l'atteint pas. Anne-Marie Springer (Bibl. 25,

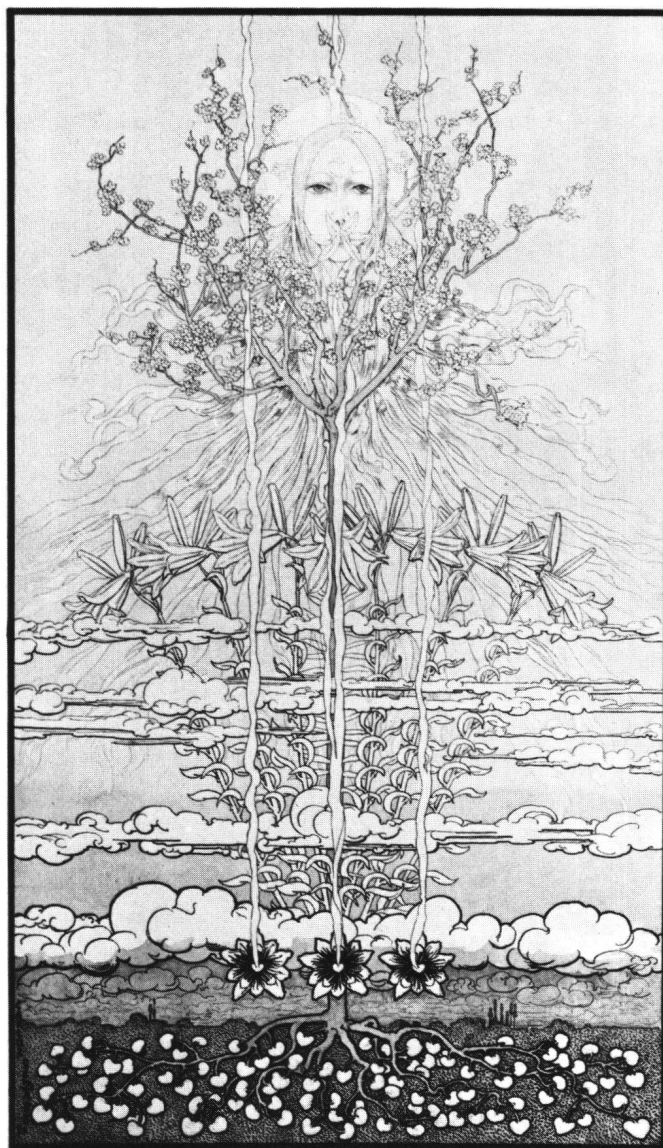


Fig. 5 Carlos Schwabe. Illustration du *Rêve* d'Emile Zola, Paris, Librairie Marpon-Flammarion, s. d. Aquarelle préparatoire (1891). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

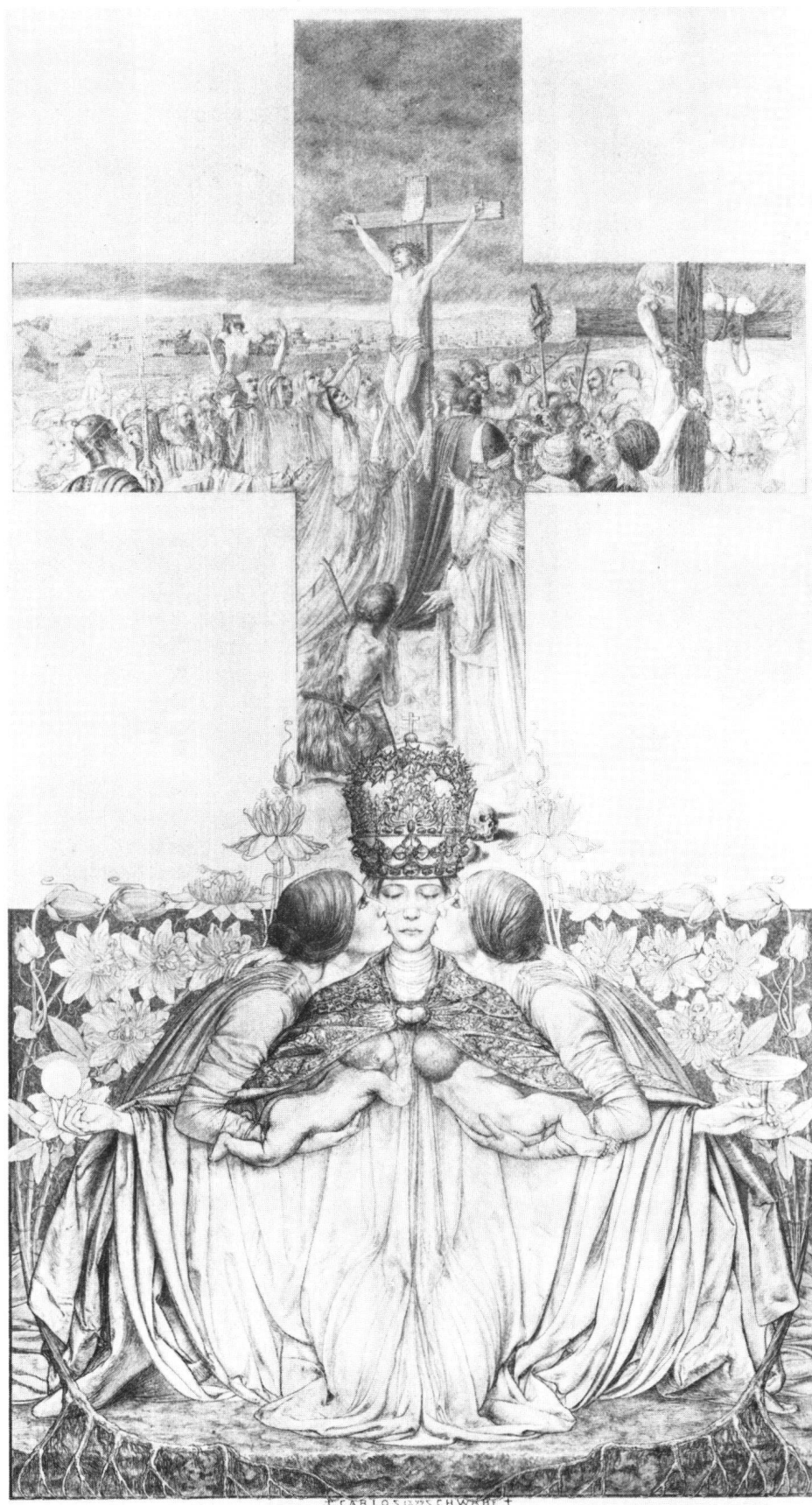


Fig. 6 Carlos Schwabe. La Passion. Dessin à la mine de plomb réhaussé 45×25 cm. (1899). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

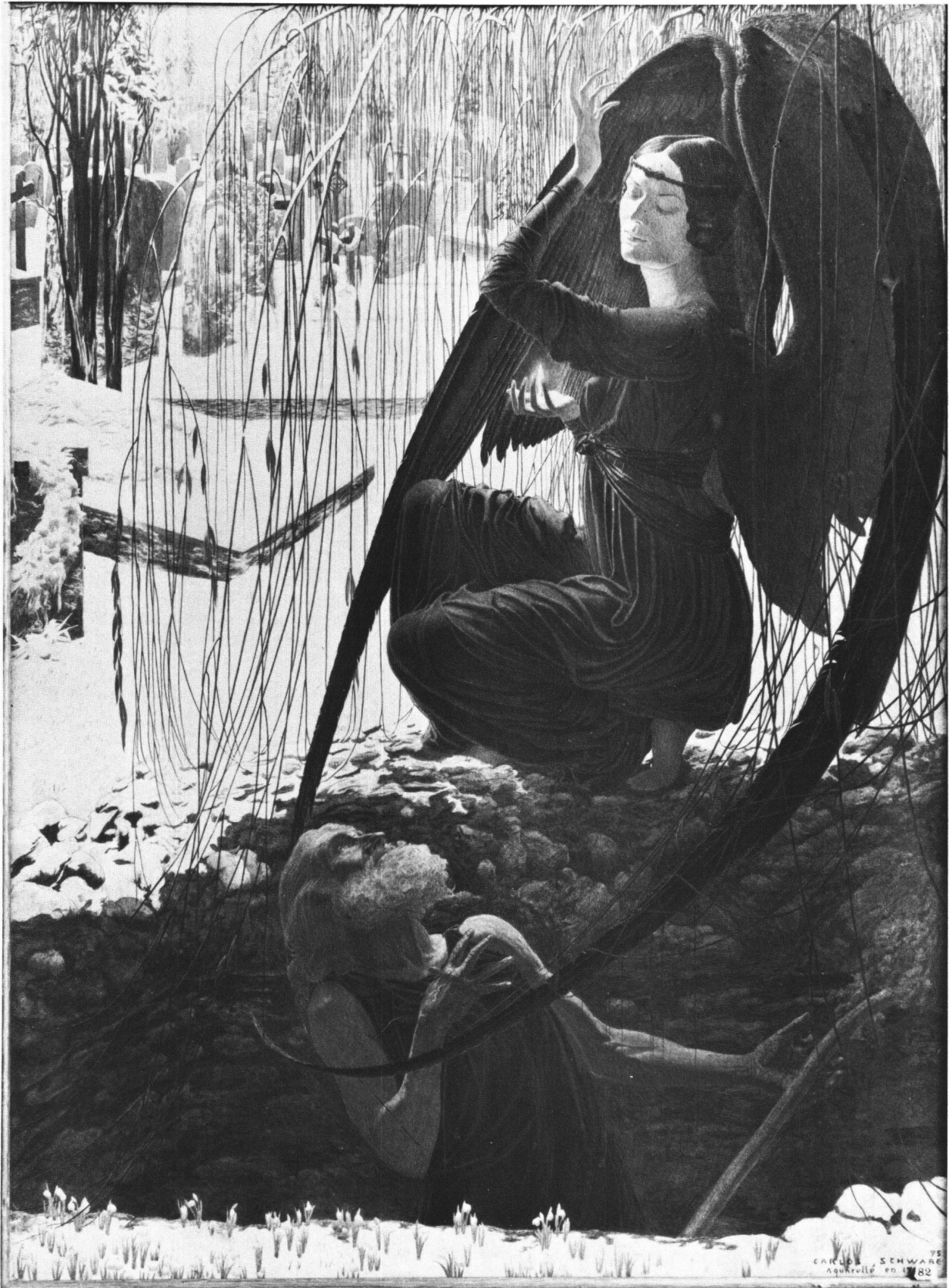


Fig. 7 Carlos Schwabe. La Mort du Fossoyeur. Dessin de 1895 aquarellé en 1900 75 × 55,5 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

1973–74, pp. 119–120) en déduit qu'elle n'appartient pas à ce monde et est descendue l'escalier céleste pour assister la femme virginale. Ce personnage a donné lieu à diverses identifications: pour Ernest Maindron (1896, p. 155, T.) et pour Anne-Marie Springer (Bibl. 25, 1973–74, p. 119) il représente la Foi; Robert Pincus-Witten (Bibl. 32, 1976, p. 102) y reconnaît l'Idéalisme pur. Chaque interprétation a sa valeur; le thème de l'affiche n'est en effet pas spécifié et ne fait pas de référence comme, par exemple, celle d'Aman-Jean pour le deuxième Salon Rose+Croix qui renvoie à une tradition poétique avec la lyre et la mention «Beatrix».

L'illustration du «*Rêve*» d'Emile Zola (1891 et 1892) (fig. 5 et 12), «*La Douleur*» (1893) (fig. 13) et l'affiche pour «*L'Audition d'Œuvres de Guillaume Lekeu*» (1894) (fig. 3) présentent d'autres exemples de ces figures désincarnées.

De 1895 à 1900, elles disparaissent et les personnages sont rendus de façon «réaliste», enveloppés de drapés à plis abondants. Cependant ils restent les figurations ou les signes d'un monde spirituel – l'ange de «*la Mort du Fossoyeur*» (1895–1900) (fig. 7), les trois femmes de «*La Passion*» (1899) (fig. 6) – ou sont inscrits dans des décors fictifs et déroutants – «*La Vierge aux Lys*» (1899) (fig. 14) par exemple.



Fig. 8 Carlos Schwabe. L'Ange de la Mort. Fusain 76×54 cm. (1919). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

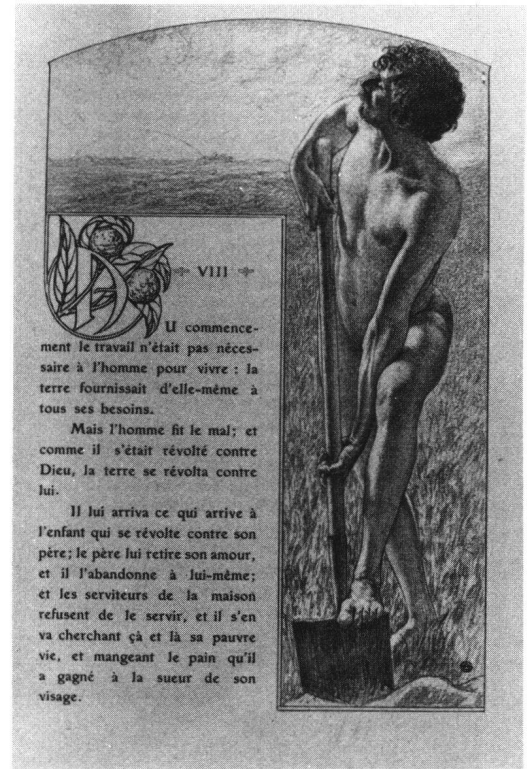


Fig. 9 Carlos Schwabe. Illustration des *Paroles d'un Croyant* de F. Lamennais, Paris, La Maison du Livre (Charles Meunier), 1908; chapitre VIII.

Après 1900

Schwabe recourt alors à de nouvelles techniques de dessin – la sanguine, le dessin aux trois crayons, parfois le pastel et le fusain – qui permettent un rendu plus plastique du modèle: la ligne n'est plus coupure, mais passage, dans une forme définie par un jeu d'ombre et de lumière. La comparaison entre «*L'Ange de la Mort*», fusain de 1919 (fig. 8) et celui de «*La Mort du Fossoyeur*» – mine de plomb en 1895, aquarellée en 1900 (fig. 7) – montre combien la nouvelle technique aide à souligner la matérialité de la figure représentée, de ses ailes notamment, devenues d'ailleurs immenses. Et l'ange de 1919, isolé du contexte du cimetière et de sa confrontation avec le vieil homme, apparaît plus comme une démonstration de virtuosité que comme le résultat d'une intention: représenter la notion de mort ou la venue de celle-ci.

La «*Vierge aux Lys*» de 1909 (fig. 15) permet des observations semblables: elle est plus «terrestre» que celle de 1899 (fig. 14). La scène est située dans un cadre campagnard et non plus sur un nuage où croissent des lys. Ce dernier décor surprend le spectateur et suggère une intention d'ordre symbolique. La «*Vierge aux Lys*» de 1909 perd ce caractère abstrait: elle est inscrite dans un milieu naturel – la mère fait un bouquet avec les fleurs qui l'entourent –, les chairs, seules colorées, sont mises en valeur et les trois clous que tient l'enfant dans l'œuvre de 1899 ont disparu.

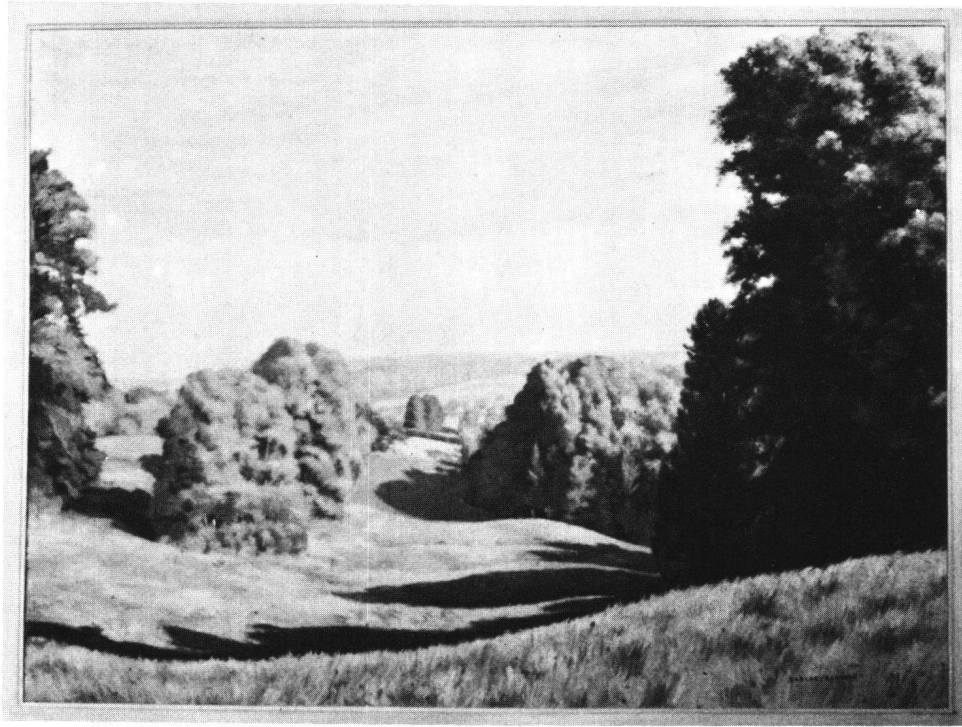


Fig. 10 Carlos Schwabe. Paysage de l'Ile-de-France. Huile sur toile 82×60 cm. (1921). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Les illustrations que Schwabe a réalisées manifestent aussi un rendu plus charnel des formes humaines. Celles pour «*Les Paroles d'un Croyant*» de F. Lamennais (1908) (fig. 9) le montrent bien: un dessin de clair-obscur modèle les formes et affirme leur relief.

L'artiste aborde le portrait et le nu aux alentours de 1907. Ils témoignent également d'une figuration sensuelle du modèle. Celui-ci est représenté pour lui-même et ne participe plus à la mise en image d'un monde spirituel ou d'une notion abstraite.

Les portraits et les nus de Schwabe demeurent aujourd'hui peu connus. Il en est de même des paysages – des huiles surtout

– autre genre auquel l'artiste s'adonne plus volontiers depuis 1900. Les rares exemples examinés indiquent une recherche d'ensemble, d'harmonie dans les tons, le «Paysage de l'Ile-de-France» de 1921 par exemple (fig. 10).

Ajoutons encore qu'une thématique domine les autres compositions de Schwabe des premières décennies du XXe siècle: l'inspiration poétique, avec notamment les deux «Mariages du Poète et de la Muse» (environ 1900 et 1901/1902), «Homère aux Champs-Élysées» (1903?), les planches pour les «*Poésies*» d'Aloys-E. Blondel (1908) et le «Poète en marche» (1920) (fig. 11). Une lyre figure dans chaque image et permet alors une lecture immédiate du contenu.

CARLOS SCHWABE ET LA CRITIQUE

La critique remarque les œuvres de Carlos Schwabe dès 1891 et les aborde avec les critères alors prônés en opposition aux productions réaliste et impressionniste, et plus généralement à tout le milieu positiviste. Elle fait ainsi appel aux termes «symboliste», «idéaliste», «mystique».

En 1898 apparaît un revirement. L'optique polémique des années précédentes est remise en question et la critique commence à contester les qualités anti-positivistes qu'elle avançait naguère pour établir la valeur des œuvres. Cette évolution a déterminé deux temps dans notre examen de la fortune critique de Carlos Schwabe.

Jusqu'en 1898, prééminence de l'idée

De 1891 à 1894, les œuvres de Schwabe ne figurent en général que dans une énumération. Et si les critiques s'arrêtent à une œuvre précise, ils ne tiennent aucun compte des éléments formels, mais portent attention au contenu uniquement. Cette approche, délaissant la part technique, apparaît clairement dans les commentaires des illustrations du «*Rêve*» d'Emile Zola, aquarelles exposées aux Salons du Champ-de-Mars de 1892 et 1893 (fig. 12), et dans ceux de «*La Douleur*», huile présentée à celui de 1893.

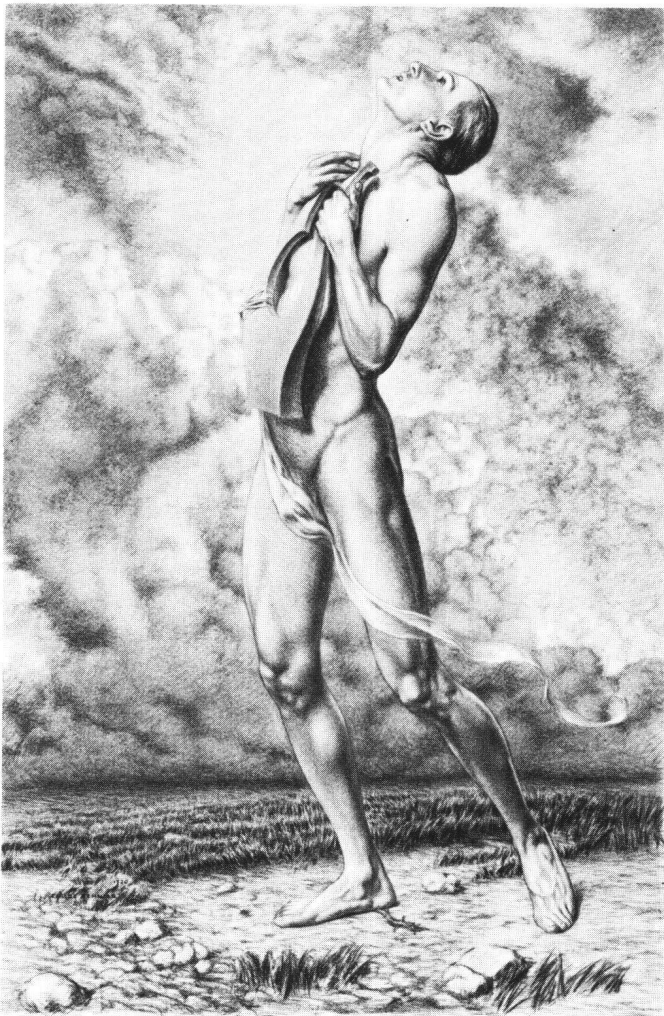


Fig. 11 Carlos Schwabe. Le Poète en marche. Sanguine 102×66 cm. (1920). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Dans le cas du «*Rêve*», ce qui a retenu l'attention c'est la distance entre l'illustration et la séquence des épisodes du récit. Les critiques la remarquent et certains la mettent en valeur en l'opposant à une conception réaliste de l'illustration et en lui appliquant des concepts tels que «l'expression symbolique» et «l'idéalisation».

Mathias Morhardt, par exemple, s'exprime en ces termes:

«M. Carloz Schwabe est un poète autant qu'un peintre. Et il a en plus un sentiment admirable de la décoration. Sa série d'illustrations pour le *Rêve*, de E. Zola, a été de ce triple point de vue une révélation. A côté du roman, il a fait une sorte de poème d'un charme mystique extraordinaire (...) M. Carloz Schwabe a conçu l'illustration d'un livre, non pas comme une traduction plus ou moins fidèle des descriptions de l'écrivain, mais en quelque sorte, comme une exaltation du drame lui-même, comme sa suprême expression symbolique.» (M. Morhardt, 1893, T.)

Roger Marx, lui, aborde «La Douleur» (fig. 13) en écrivain et en fournit une transposition littéraire étayée par une correspondance poétique:

«Venue de là-bas, là-bas, symbole de toutes les désolations, elle s'avance voilée de deuil, les mains sur la poitrine croisées, entre les tombeaux où vacille la flamme des veilles, où les disparus dorment le sommeil sans fin (...) Tableau aux mornes frondaisons, demain luxe d'un oratoire, d'une chapelle funéraire, il rapproche, tant l'inspiration est semblable, Carloz Schwabe de Maeterlinck, et en notre mémoire chantent ces vers des *Serres chaudes*:

Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile,
Son ascension immobile
sur les feuillages douloureux...»
(R. Marx, 1894, p. 76, T.)



Fig. 12 Carlos Schwabe. Illustration du *Rêve* d'Emile Zola, Paris, Librairie Marpon-Flammarion, s. d. Aquarelle préparatoire. (1891). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.



Fig. 13 Carlos Schwabe. La Douleur. Huile sur toile 155×104 cm. (1893). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

La mise en parallèle d'une œuvre avec un passage poétique ou une démarche lyrique n'est pas chose rare dans ces années et n'est pas nouvelle. Elle est un témoignage de la correspondance arts plastiques – art littéraire prônée à cette époque. Elle va de pair, dans la critique d'art, avec une attention qui se tourne surtout vers les objets de la représentation et l'effet de celle-ci en général, au détriment des moyens utilisés qui souligneraient une spécificité propre.

Il faut cependant remarquer que pour Mathias Morhardt, si le «*Rêve*» est illustré par un peintre-poète, il l'est aussi par un décorateur. Nos observations devraient donc être quelque peu nuancées. En effet, l'intérêt pour les qualités formelles ne disparaît pas avec l'émergence d'une «*peinture-littérature*», mais coexiste avec elle; et la notion de «*décoration*» dans cette critique nécessiterait un examen plus approfondi.

Dans le cas de «*La Douleur*», Roger Marx découvre un parallèle dans la poésie de Maeterlinck et fait lui-même œuvre d'écrivain. Une analyse de cette perspective critique n'a guère sa place ici car elle est tout-à-fait exceptionnelle à propos de Carlos Schwabe. On retiendra toutefois que l'œuvre a été

commentée, presque mise en scène, sur un mode délibérément littéraire, renforcé par l'écho poétique que l'auteur lui découvre.

La façon dont R. Marx aborde cette toile n'est pas sans rappeler celle par laquelle Albert Aurier introduit son commentaire de «*La Lutte de Jacob avec l'Ange*» de Paul Gauguin dans son article de 1891:

«Loin, très loin, sur une fabuleuse colline, dont le sol apparaît de vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange¹⁴.»

L'approche de ces œuvres par le biais du discours littéraire s'inscrit dans une optique polémique face à la production réaliste, polémique dans laquelle Roger Marx, tout comme Albert Aurier, était alors profondément engagé. La perspective littéraire adoptée par le critique est en accord avec une qualité mentale qu'il reconnaît aussi bien à l'œuvre picturale qu'au morceau de poésie.

Les années 1895 et 1896 marquent un point fort dans la fortune critique de Schwabe: trois œuvres, exposées en 1895 au Champ-de-Mars, sont particulièrement remarquées – «*Le Destin*» (aquarelle), «*Sur le Chemin*» (aquarelle) et «*La Mort du Fossoyeur*» (dessin) –. On leur reconnaît, bien plus qu'auparavant, un aspect mystique et religieux; ce dernier est apprécié diversement selon la formation de l'auteur. Simultanément, la perspective polémique contre les positivistes, animée par R. Marx notamment, glisse vers une opposition entre mysticisme sincère et mysticisme de mode ou dilettantisme.

Le «symbolisme religieux» (R. Marx)

Roger Marx s'arrête à ces œuvres dans l'un de ses comptes rendus des Salons de 1895 (R. Marx, 1895, *Gazette des B.-A.*, pp. 23 à 24, T.) et dans un passage consacré au «symbolisme religieux»; il déplore l'«état d'abaissement» où est tombée la peinture religieuse, car elle «ne s'est complu jusqu'ici qu'aux fadeurs douceâtres et aux flagorneries coquettes d'un mysticisme de mode, tout conventionnel. Qu'a-t-il manqué à nos artistes? La ferveur et presque toujours l'oubli de soi-même.»

R. Marx a découvert ces dernières qualités dans quelques œuvres; il en déduit que

«réapparaît triomphalement le symbolisme religieux depuis longtemps honni. (...) L'effort, le destin, la mort, ont fourni aux écrivains liturgiques de sublimes méditations profitables à l'âme sans contredit. Qui les connaît pourtant? Et ne doit-on pas savoir gré à M. Carlos Schwabe d'en avoir donné l'équivalence plastique, d'avoir induit au premier regard, et par la seule vertu de ses allégories, l'esprit à s'édifier sur la gravité de pareils problèmes? Il y a de l'extatique dans cet esthète qui appelle la nature entière, et le ciel, et la terre, et les eaux, à concourir par leur magie à l'expression de ces symboles ...»

Le critique ne donne que les thèmes des œuvres que Schwabe expose, thèmes que rappellent plus ou moins directement les titres: «*Le Destin*», «*Sur le Chemin*», «*La Mort du*

Fossoyeur». En 1895, comme dans les années précédentes, il a donc retenu, des créations de l'artiste, avant tout leur contenu et l'écho qu'il a pu évoquer. Cependant, il ne le reconnaît plus en termes littéraires, mais lui découvre une dimension religieuse ou mystique. Dans cette perspective, il inscrit ces œuvres dans ce qu'il appelle «la réapparition du symbolisme religieux» par opposition à un mysticisme à la mode.

Les comptes rendus ou articles du début des années 1890 observaient déjà un aspect mystique dans le mouvement de contestation de la production réaliste. Mais les critiques n'y découvraient alors qu'une tendance à la mode et la décriaient généralement, sans y trouver une contrepartie positive nette. Félix Vallotton, par exemple en 1891, après avoir constaté que «le réalisme est bien malade, voire même perdu», signale qu'en réaction «on est, on se croit mystique, ou symboliste; en tout cas, on affecte de le dire» (F. Vallotton, 1891, T.). Pareillement, Raoul Sertat en 1892 remarque une «façon de néo-christianisme, qui se fait jour un peu partout, en littérature comme en art,» et qu'il faut applaudir au «mouvement qui réagit à cette heure contre les derniers excès du naturalisme», mais il s'attriste sur «les prétendus idéalistes»¹⁵. En 1895 et 1896, Schwabe devient, pour quelques auteurs, représentatif d'une contrepartie positive qu'ils définissent alors plus clairement et que R. Marx nomme «symbolisme religieux».

La dimension mystique ou religieuse que les critiques reconnaissent aux œuvres de Schwabe n'est jamais explicitée. Dans l'article de R. Marx cependant, le message spontanément édifiant qu'il attribue aux créations intervient dans le cadre d'une référence au symbolisme religieux du passé. Les notions de ferveur et d'oubli de soi-même apparaissent également. Elles constituent des critères de valorisation dans la perspective d'une opposition à un mysticisme de modé. Un passage d'un article de A. Aurier de 1892¹⁶ permet de mieux cerner la valeur de la référence au passé:

«... voici maintenant quelques artistes orientés, dans ce même ciel immense de l'idéal, vers des étoiles autres. Ce sont eux, des mystiques-catholiques. Dans l'œuvre des peintres que je viens de citer, depuis Gauguin jusqu'à Bernard, on pouvait déjà constater cette tendance vers la mysticité, mais vers un mysticisme pour ainsi dire subreptice et dévié de ses caractères historiques (...) Au contraire, les deux peintres que je dois ici mentionner témoignent d'une plus orthodoxe mysticité, d'ailleurs si évidemment sincère, si loin de l'insupportable dilettantisme religieux d'aujourd'hui, qu'ils semblent moins des artistes du XIXe siècle que d'inspirés et naïfs imagiers du XIIIe siècle...»

On retrouve, dans ce passage, la bipolarité déjà relevée chez R. Marx d'un «dilettantisme religieux» et d'une «mysticité sincère». Aussi bien A. Aurier que R. Marx expliquent celle-ci en l'inscrivant dans une filiation avec l'époque médiévale. L'un parle d'imagiers du XIIIe siècle, l'autre de symbolisme religieux du passé. Par ailleurs, R. Marx, en 1896, qualifie Schwabe de «maître imagier» (R. Marx, 1896, p. 286, T.). Une

telle référence au moyen âge revient souvent dans les écrits de cette époque. L'attrait pour le gothique, comme l'intérêt pour le patrimoine populaire – la revue *l'Ymagier*, fondée par Rémy de Gourmont et Alfred Jarry, en est un témoignage éloquent – est à l'origine de son emploi répété. Et sous la plume de Roger Marx le terme apparaît toujours inscrit dans une référence à l'époque gothique ou médiévale¹⁷.

Ainsi, la donnée mystique ou religieuse que certains critiques utilisent comme critère de valorisation s'intègre dans un réseau de références à l'artiste anonyme du moyen âge qui ne vise pas une consécration futile comme l'artiste vénal mais, retiré du monde industrialisé, consacre sa vie à Dieu.

Le mythe de l'artiste-moine, sincère, opposé au dilettante, participe donc à la légitimation d'une tendance picturale dans une perspective polémique. Les rapports établis par la critique entre le «symbolisme» et l'esprit mystique du moyen âge, comme la notion de sincérité, nécessiteraient un examen plus attentif. Cela nous entraînerait cependant trop loin. Constatons simplement qu'en 1895 et 1896, quelques critiques d'art ont reconnu aux œuvres de Schwabe un caractère religieux et mystique qui rappelle l'artiste médiéval; ce sont par ces qualités que l'on établit la valeur de ces créations et qu'on leur attribue une place dans la production artistique.

L'«art volontaire» (P. Desjardins)

Un autre auteur, Paul Desjardins, s'est arrêté aux œuvres que Schwabe exposait au Salon de 1895. Son approche est déterminée par des préoccupations morales.

Dans le Journal des Débats du 15 juin 1895, il consacre un compte rendu exclusivement aux créations de Schwabe qu'il considère comme exemplaires de sa vision d'un art volontaire. Pour Paul Desjardins en effet,

«l'art oblige d'abord à faire tout de son mieux et avec un scrupule infini: il n'est pas autre chose peut-être que l'introduction d'une religion dans le travail de l'homme. Ne cherchez donc pas son libre charme hors de la conscience et de la peine.» (P. Desjardins, 1895, T.)

Ainsi, les œuvres doivent refléter la peine que l'artiste a prise pour les créer et celles de Carlos Schwabe sont données comme modèles d'une telle conception:

«Schwabe n'expose pas seulement la sensibilité de sa rétine, avec l'agilité de ses doigts, comme certains; il expose par surcroît sa pensée, son caractère, tout son arrière-fond (...)

C'est dans cette fermeté de lignes, à ce qu'il me semble, que l'art se manifeste volontaire, et, en un sens profond, libre ou moral.»

Et un tel art mérite le titre d'art religieux, contrairement aux «fantaisies dévotes» qui, selon l'auteur, fleurissent aux deux Salons cette année-là.

La dualité déjà relevée réapparaît ici dans une perspective nettement anti-impressionniste. Le pôle positif est évalué

diversement par P. Desjardins et par R. Marx. Si ces deux auteurs reconnaissent aux œuvres de Schwabe avant tout une valeur intellectuelle, qui revêt dans chaque cas un aspect religieux, le premier porte plus d'attention à l'exécution; celle-ci n'est toutefois pas abordée en termes picturaux et ne prend pas valeur de critère dans l'analyse ponctuelle. Il s'agit plus d'une «manière» de Schwabe. P. Desjardins y voit le révélateur d'une noblesse morale et d'une conscience religieuse, différente de «l'extatique» ou du «sentiment religieux» que R. Marx mettait en évidence. Chez Desjardins, en effet, l'aspect religieux est plus moral que mystique. Cette différence d'appréciation explique que pour le critique du *Journal des Débats* un effort est indispensable dans l'approche des œuvres de Schwabe, alors que R. Marx soulignait la spontanéité de leur message.¹⁸

Et si P. Desjardins revendique un aspect religieux dans une optique morale, c'est que les caractéristiques qu'il voit dans les œuvres de Schwabe et dans sa démarche d'artiste sont propres à l'Union pour l'Action Morale dont il est lui-même un des fondateurs.

Il fait allusion à ce mouvement dans l'article lorsqu'il mentionne

«les quelques hommes (dont je suis) qui ont essayé de dire, il y a trois ou quatre ans, halte là au néo-christianisme des esthètes, floraison caduque de corruption; qui ont résolument transporté le principe de la renaissance spiritualiste dans la volonté, dans l'arrière-fond de l'être, faisant du Devoir la pièce maîtresse de la vie entière...»

L'appel aux adhérents publié par le bulletin de cette Union, anonyme, de novembre 1895 à mars 1896¹⁹ contient des réflexions semblables à celles que P. Desjardins émet dans son article: la volonté consciente où l'individu est présent tout entier dans ses actes, le contrôle réfléchi et l'insistance sur la notion d'âme²⁰. Ce sont là plusieurs éléments qui ont dû orienter le critique du *Journal des Débats* dans sa lecture des œuvres de Schwabe. Ainsi, ce compte rendu des Salons de 1895, présentant les œuvres et la démarche d'un seul artiste comme exemplaires, dans le domaine des arts, des principes de l'Union pour l'Action Morale, prend une allure de manifeste.

Un examen plus approfondi de ce milieu, de son incidence dans la critique d'art notamment, et des problèmes qu'une telle incidence soulève, se révélerait probablement fructueux.

Les intentions de Schwabe lui-même ne sont malheureusement pas connues. Sa correspondance témoigne bien de relations avec quelques adhérents à l'Union, mais il n'est actuellement pas possible de mesurer précisément l'impact d'un tel groupement sur l'artiste lui-même et sur sa démarche.

Paul Desjardins, contrairement à Roger Marx, n'est pas à proprement parler un critique d'art²¹. Et c'est avec les préoccupations d'un milieu non artistique qu'il aborde les œuvres de Carlos Schwabe. Il ne cherche donc nullement à attribuer à ces créations une place dans la production artistique contempo-

raïne, à l'opposé de Roger Marx. Les statuts respectifs de ces auteurs ne doivent pas être négligés lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi les œuvres de Schwabe ont été l'objet de lectures diverses dans ce premier temps de sa fortune critique. Celles-ci présentent néanmoins un point commun: elles s'attachent avant tout au contenu de l'œuvre. Et c'est ce caractère exclusif qui a permis des approches si différentes.

Dès 1898, importance de l'expression

L'œuvre de Carlos Schwabe s'est enrichie, la position de l'artiste s'est affirmée et les auteurs commencent à prendre en considération l'œuvre dans son ensemble. Celle-ci présente, pour la critique nouvelle, une logique interne, unitaire qui sera particulièrement mise en évidence après la première décennie du XXe siècle. Nous y reviendrons.

Quelques notations trahissent un changement dans l'appréciation des œuvres de Schwabe. Elles apparaissent pour la première fois dans les écrits de 1898 et 1899 et se retrouvent jusque dans les derniers textes consacrés à l'artiste. Elles nous retiendront d'abord.

La perspective critique s'est modifiée sur trois points principalement: la proclamation d'une autonomie picturale et l'attention aux qualités formelles du dessin de Schwabe, ainsi que la mise en évidence d'un rapport émotionnel ou sentimental que l'artiste entretient avec les objets qu'il représente.

L'autonomie picturale et l'attention aux éléments formels

Gustave Soulier, dans son article de 1899, s'arrête à l'apparence littéraire des œuvres de Schwabe:

«Nous avons montré plus haut comment naissait et se formulait en lui son inspiration, comment une idée humanitaire ou philosophique se présentait à sa pensée, mais sous une forme vraiment imagée et picturale, ce qui écarte de cet art un reproche véridique d'art littéraire.» (G. Soulier, 1899, p. 139, T.)

Des remarques similaires se retrouvent dans des articles postérieurs:

«Littéralement, il voit ce qu'il imagine.» (G. Séailles, 1914, p. 140, T.)

Et les auteurs, depuis G. Soulier, soulignent le caractère visuel ou pictural des conceptions de l'artiste pour excuser l'apparence d'une recherche littéraire ou intellectuelle. Il y a donc un revirement de la critique: elle admet une autonomie à la création picturale.

Cette reconnaissance d'une démarche spécifique au peintre, indépendante d'une recherche intellectuelle, paraît être le témoignage d'une tendance assez généralisée dans la critique de la fin des années 1890. Les comptes rendus des Salons manifestent un net changement de perspective. Quelques passages d'un article de 1899 de Paul Desjardins²² méritent d'être cités:

«Les spécialistes du „Symbole” désormais ne tiennent plus le haut du pavé. M. Pierre Lagarde fait à présent des paysages pointillés où perce la préoccupation de M. Pissarro, et les autres peintres de fantômes n’inventent plus grand chose (...) Vous le voyez, l’école „symboliste” s’efface. C’était une école de littérature. Elle eut des idées préconçues sur la nature et négligea de la regarder. Pour des peintres, c’est là une erreur mortelle. D’où le peintre peut-il partir, sinon du monde visible? Sa première vertu doit être une vierge liberté d’esprit: qu’il s’offre docilement à la création, telle quelle, au lieu de prétendre l’ajuster à sa petite philosophie comme un fat (...) Il faut en revenir au réel et le contempler de plus près. Donnons congé à ces messieurs les idéologues...»

Et à propos de «La Pensée et la Rêverie» d’Albert Besnard:

«il est parti non d’une idée contenue dans un mot, comme un littérateur qui peint, mais d’une double vision, comme un peintre qui conçoit en peintre.»

Le revirement vis-à-vis d’une peinture littéraire est ici manifeste. Un retour à la représentation de la réalité est préconisé. Et l’importance donnée auparavant au contenu de l’œuvre est délaissée au profit d’un regain d’intérêt pour les modalités d’expression.

Léonce Bénédite, dans son article de 1898, observe un changement semblable à certains égards chez Schwabe. Il reconnaît que l’artiste a d’abord trouvé son guide en Botticelli, «grand charmeur un peu déliquescant», puis déclare qu’il s’est dégagé de «ce milieu compromettant» et que «ses qualités d’exécutant ont gagné, chaque année, en sûreté et en précision, surtout dans l’étude des personnages, autrefois un peu sacrifiés au charme d’un décor très précieux». (L. Bénédite, 1898, p. 146, T.)

Ainsi, les critiques remarquent une transformation dans le rendu des personnages et des éléments naturels. Cette observation trahit l’attention qu’ils portent à la manière dont l’artiste dessine, à ses «qualités d’exécutant». Le changement est présenté comme le corollaire d’un affranchissement vis-à-vis d’influences que l’on reconnaît alors et que l’on juge compromettantes.

En 1895 et 1896, pour les critiques, c’était le contenu des œuvres de Schwabe qui d’abord importait et les références à des artistes du moyen âge s’articulaient autour d’une idée religieuse. Depuis 1898, les auteurs notent un changement lié au dessin de l’artiste. La comparaison qu’ils opèrent alors avec un «Primitif» est révélatrice. L’emploi du terme lui-même, et non plus d’une expression destinée à faire ressortir l’aspect religieux, indique déjà une modification de la perspective critique. Et dans l’article de G. Soulier (1899, T.), ce terme suppose une attention aux composantes stylistiques des œuvres. Il intervient à propos des premières créations de Schwabe mais ne sera plus approprié pour celles qui suivent.

Ainsi, deux éléments, interdépendants, permettent déjà de cerner un changement dans l’appréciation des œuvres de l’ar-

tiste, depuis 1898 environ: la reconnaissance d’une autonomie picturale de la conception et une attention, plus ou moins explicite, aux qualités formelles du dessin.

L’importance de «l’émotion» et du vécu de l’artiste

Il faut ajouter un troisième élément, corollaire des précédents et manifeste avant tout dans la terminologie employée. En effet, les termes «ferveur», «âme», «mystique» ou «religieux» n’apparaissent pour ainsi dire plus, et Gustave Soulier, par exemple, utilise dans son article de 1899 à 16 reprises «expression» ou «expressif» et à 15 reprises «sentiment» ou «sentimental». Ces derniers s’appliquent pour la plupart à la «signification» ou à la «valeur» d’une œuvre.

Parallèlement, ce n’est pas un «sentiment religieux» (Roger Marx) ou «l’âme» de Schwabe (Paul Desjardins) que le critique découvre dans les œuvres. Il les conçoit plutôt comme une extériorisation d’un vécu, d’une idée ou plus souvent d’une émotion:

«Chez lui, c’est toujours une idée qui prend corps, une émotion humaine qui se traduit directement par des images plastiques (...)

Nous en avons dit assez pour montrer de quelle matière Carlos Schwabe constitue son œuvre, combien son art participe profondément de sa vie, comment l’émotion présente élève et féconde sa pensée...» (G. Soulier, 1899, pp. 135 et 138, T.)

Et Gustave Soulier s’arrête assez longuement sur l’aspect humain de l’art de Schwabe:

«En toute forme vivante, ou même purement physique et inerte, Carlos Schwabe voit une raison d’être, et par suite une vie réelle et une signification emblématique. Aussi l’intérêt qu’il attache à la figure humaine, aux fleurs, aux arbres, à l’organisme minéral lui-même que nous révèle la nature, est toujours du même ordre, sinon d’un degré identique. Pour lui, à travers toutes les manifestations primitives ou supérieures d’êtres et de corps, c’est toujours la même fatalité d’existence qui se dégage, et de tous ces aspects il exprime le sentiment *humain*.» (G. Soulier, 1899, p. 144, T.)

Paul Desjardins remarquait déjà chez Schwabe un rendu des éléments naturels aussi minutieux que celui des personnages. Gustave Soulier le souligne aussi. Ce qui est neuf cependant, c’est la dimension humaine qu’il découvre à ces éléments en 1899. Et si chez Roger Marx «la nature entière» concourait à l’expression des symboles, chez G. Soulier tous les objets de la représentation sont doués d’un caractère humain, vivant, et donnent à l’image sa «puissance expressive». C’est ainsi qu’il faut interpréter, semble-t-il, la «signification sentimentale» qu’il voit dans les œuvres de l’artiste. Leur appréciation dans une perspective émotionnelle participe au refus d’un art littéraire intellectuel. L’instance de G. Soulier sur le traitement des éléments naturels dans les œuvres de Schwabe va dans le même sens. Elle n’était jamais apparue à ce degré auparavant.

Son commentaire de «la Vierge aux Lys» (fig 14), exposée au Salon du Champ-de-Mars de 1898, est révélateur. Après s'être arrêté sur le personnage de la Vierge, il poursuit ainsi :

«Et n'y a-t-il pas encore un sens attendri dans l'imagination de ce chemin de lys croissant sur les nuées, au travers desquels la Vierge s'avance: blancheurs écloses de blancheurs, union des formes les plus resplendissantes de la création? C'est à la fois une barrière qui la protège et une offrande qui se hausse autour d'elle, une pitié qui l'environne et une caresse qui la sollicite.» (G. Soulier, 1899, p. 144, T.)

L'élément naturel, végétal plus particulièrement, est donc véritablement humanisé: la barrière de lys devient protectrice, apitoyée ou caressante. Gustave Soulier note encore ailleurs :



Fig. 14 Carlos Schwabe. La Vierge aux Lys. Aquarelle 97×47 cm. (1899). Collection Robert Walker, Paris. Tiré de: PH. JULIAN, 1973 (Bibl. 23). fig. 119.

«Les plantes se font chez lui plus humaines; il exprime toujours cette fraternité entre tous les êtres créés.» (G. Soulier, 1899, p. 133, T.)

Il serait intéressant d'approfondir l'examen des transformations que la critique met en évidence à la fin des années 1890 ou plus généralement des modifications qu'elle manifeste elle-même, notamment dans sa terminologie. Les changements relevés à propos de Schwabe paraissent en effet tenir à une évolution générale: de nombreux comptes rendus observent une transformation dans la production artistique. Roger Marx lui-même, dans ses Salons de 1899²³, parle d'une «école nouvelle» comprenant les peintres qui «protestent au nom de ce que le réalisme décadent a aboli: l'idée, l'émotion, l'expression surtout.»

Il s'arrête alors à la façon de traiter la nature dans leurs tableaux, «souvent empreinte de mélancolie, jamais vulgaire» et à la «sympathie chaleureuse, fraternelle qui les attache à l'humaine destinée».

A la préoccupation intellectuelle et spirituelle que R. Marx prônait dans son Salon de 1895 s'est substitué un rapport émotionnel de l'artiste avec les objets de la représentation. C'est avant tout au traitement de la nature et de «l'humaine destinée» que la critique est sensible.

1914 à 1926: une critique nationaliste

Après la première décennie du XXe siècle, les critiques consacrent encore quelques articles à Schwabe. Ils portent tous sur l'œuvre en général et ne s'arrêtent que très exceptionnellement à une création précise. Par bien des points, ils présentent une approche similaire à celle qui vient de nous retenir: les auteurs mettent encore en valeur les conceptions visuelles de Schwabe; ils définissent sommairement l'artiste à ses débuts dans le milieu des arts plastiques²⁴, mais l'isolent complètement ensuite. Certains d'entre eux reconnaissent une transformation dans l'œuvre, mais ne l'expliquent jamais ou ne la mettent nullement en relation avec l'évolution d'un tel milieu et la ramènent toujours à Schwabe lui-même. Nous retrouvons aussi la sensibilité nouvelle au dessin lui-même. Cette attention reste cependant minime et peu explicite.

L'article de 1926 de Lucienne Florentin en est un exemple; elle reconnaît à l'œuvre un double aspect: un premier temps où Schwabe est plus dessinateur que peintre, et elle le compare à Dürer et Schongauer; un second où il sait la «charnelle sensualité qu'un artiste peut mettre dans un trait». Néanmoins elle constate qu'il a toujours conservé «le goût scrupuleux du détail, la patience, la minutieuse exactitude» et conclut:

«Du rêve de son enfance à ses rêves d'adolescent, à ses rêves de l'âge mûr, il n'y a point de rupture. Sa ligne de vie a l'unité de trait qui caractérise son œuvre.» (L. Florentin, 1926, pp. 111–112, T.)

Cet exemple montre que l'on est sensible à un changement d'ordre stylistique dans l'œuvre de Schwabe, mais que l'on en



Fig. 15 Carlos Schwabe. La Vierge aux Lys. Dessin rehaussé 48×34,5 cm. (1909). Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

minimise l'importance en reconnaissant une fidélité sans faille de l'artiste à son graphisme minutieux et à sa logique propre.

Les publications de cette période s'adressant à des lecteurs suisses – genevois plus particulièrement – déclarent que Schwabe doit les caractéristiques essentielles de son art à sa formation et à sa nationalité:

«Par sa race, son éducation, ses habitudes mêmes, il appartient au peuple qui a fait du scrupule un des éléments essentiels de la beauté esthétique et morale. Les Genevois doivent reconnaître en lui un artiste formé à leur école, mais dont Paris, bien heureusement, adoucit l'âpreté. Minutieux, patient, volontaire jusqu'à être inflexible, consciencieux au point de ne jamais abandonner un dessin avant d'en avoir terminé strictement

toutes les parties, il a les qualités qu'ils révèrent le plus.» (L. Florentin, 1920, T.)

C'est avant tout la scrupuleuse minutie que les auteurs revendiquent comme suisse ou genevoise. En outre, quelques critiques considèrent que cette caractéristique est exceptionnelle:

«Dans un temps où l'artiste, souvent, se contente de deux ou trois traits, par lesquels il prétend s'exprimer complètement, la ferveur que Carlos Schwab apporte dans la moindre de ses compositions constitue un phénomène à peu près unique qu'il convient d'enregistrer avec respect.» (M. Morhardt, 1920, pp. 9–10, T.)

ou

«quelle joie, dans cette période d'anarchie que nous traversons, de voir un artiste qui, à aucune minute, ne s'est laissé détourner de la voie qu'il s'était tracée.» (J. Cougnard, 1920, T.)

Cette nouvelle optique critique n'est pas sans volonté polémique. Les caractéristiques que l'on reconnaît à l'art de Schwabe sont jugées peu ordinaires. Elles sont valorisées et revendiquées comme suisses par opposition à une production artistique considérée comme anarchique.

Quant aux comptes rendus des expositions parisiennes, ils ne s'arrêtent, semble-t-il, plus aux œuvres de Schwabe. L'image que celui-ci avait donnée avant 1900 était-elle trop tenace pour permettre une révision de l'appréciation de ses œuvres après le tournant du siècle? Ou alors Schwabe n'expose-t-il plus vers la fin de sa vie? Son remariage et son activité de portraitiste jouent-ils alors un rôle? Autant de questions qui nécessiteraient une meilleure connaissance de l'artiste dans les dernières années de sa vie. Une étude approfondie de la critique d'art de ces années-là, notamment de celle des Salons officiels, apporterait probablement des éléments de réponse. Contentons-nous de noter que Schwabe disparaît de la scène parisienne, alors qu'en 1920 les Genevois restent sensibles à son art.

De ce second temps de la critique de Schwabe, nous retiendrons d'abord un changement dans l'appréciation de ses œuvres, changement qui se marque par une attention naissante, mais toujours annexe, aux moyens d'expression de l'artiste. Dans le premier temps (1891–1898) en effet, les auteurs les avaient soit totalement négligés au profit des qualités intellectuelles ou religieuses et mystiques, soit pris en considération, mais alors sur un plan exclusivement moral.

Dans le second temps cette attention demeure encore tout-à-fait minime. Elle ne s'applique qu'au graphisme de Schwabe et intervient lorsque l'on reconnaît une évolution de l'œuvre. Elle est corollaire de la mise en valeur de conceptions visuelles, participant d'un revirement de la critique vis-à-vis d'une peinture «littéraire». Le contenu iconographique des créations de Schwabe reste important pour les auteurs; cependant, il ne ressortit plus, pour eux, au domaine religieux ou moral, mais

tient à l'émotion de l'artiste, à son vécu. La critique s'arrête alors plus longuement sur le traitement des éléments naturels et de la figure humaine.

Les derniers articles, parus en Suisse uniquement, soulignent en outre une permanence dans l'art de Schwabe. Ils la revendiquent comme dette de sa formation genevoise et de sa nationalité helvétique – alors que la critique parisienne l'a déjà oublié.

Critique posthume

Depuis la mort de l'artiste (1926), l'appréciation de ses œuvres obéit aux aléas de la perception des créations «symbolistes». Celles-ci connurent une longue éclipse. Les surréalistes les redécouvrirent, et c'est dans cette lignée que s'inscrit le mouvement actuel de réhabilitation.

Les années 1960 marquent un nouvel intérêt pour les œuvres «fin-de-siècle» et Schwabe réapparaît avec la remise en valeur des Salons Rose + Croix et avec celle de l'Art Nouveau. Mais on ne peut véritablement parler de réhabilitation à propos de cet artiste que dans le cadre de celle du «symbolisme pictural», depuis les années 1970.

La redécouverte de Carlos Schwabe comporte certaines limites dont il est malaisé d'élucider les raisons. C'est pourquoi on se contentera de les relever.

– Une image très sommaire de l'artiste prévaut dans les publications actuelles. Elle n'apparaît généralement que dans une notice ou dans une brève mention: il est un symboliste, influencé par le milieu Rose + Croix et les pré-raphaélites, et son œuvre se caractérise par la pureté et la précision du dessin qui rappelle Dürer, Mantegna et Botticelli. A quelques reprises, des auteurs lui reconnaissent un symbolisme complexe et personnel²⁵. D'autres le désignent comme «le plus étrange des illustrateurs symbolistes²⁶». Ces remarques ne sont cependant jamais véritablement développées.

– De nombreuses imprécisions subsistent à propos de la personne de l'artiste. Il serait fastidieux de les énumérer ici. Notons simplement que plusieurs auteurs le disent belge et qu'une telle confusion mériterait examen, les années 1890 ayant vu la consécration de bien des artistes non parisiens.

– Par ailleurs, rares sont les publications actuelles où l'historien d'art s'attache aux œuvres elles-mêmes. Le cas échéant, il est exceptionnel qu'elles soient situées dans le milieu artistique où elles sont nées: les auteurs pratiquant presque systématiquement par critiques interposés. Des citations des articles de Gustave Soulier (1899, T.) et, dans une moindre mesure, de Léonce Bénédite (1898, T.) reviennent fréquemment et suppléent souvent à un commentaire personnel²⁷.

– De plus, les œuvres illustrées dans des publications ou présentées lors d'expositions sont, apparemment, toujours les mêmes. En effet, l'image générale qui, selon quelques auteurs, caractérise Schwabe et grâce à laquelle il réapparaît aujourd'hui, entraîne la prise en considération d'une partie seulement de sa production. Il n'est jamais question de son activité de

paysagiste, ni de ses portraits ou de ses nus. Ce phénomène de fixation sur une partie seulement de l'œuvre d'un artiste est loin d'être propre au seul cas Schwabe. Félix Vallotton, pour ne citer que lui, en offre un exemple éloquent. Jusqu'à récemment, on ne retenait que le peintre-graveur nabi; et il est révélateur que lors de l'exposition itinérante «*Félix Vallotton*», organisée par Pro Helvetia de 1978 à 1979, ce n'est qu'à Genève que furent enfin exposées les grandes compositions allégoriques ou mythologiques, comme «*Persée tuant le dragon*» (1910).

– L'art de Schwabe est présenté comme un tout que l'étiquette «symboliste» suffit à spécifier et celle-ci allègue seule sa réhabilitation. Lorsque les auteurs cherchent à caractériser cet art, ils recourent systématiquement aux critiques des dernières années du XIXe siècle. On connaît mal l'artiste, et l'on se contente d'une définition rudimentaire comme du peu de renseignements que l'on possède à son sujet. Peut-être y a-t-il une certaine crainte d'avoir à motiver l'exhumation de ses œuvres? Le même problème de légitimation se pose pour d'autres figures du symbolisme pictural que l'on redécouvre. Celui-ci reste à définir et l'absence de prise de position, de théorisation, de la part de bien des artistes – c'est le cas de Schwabe – autorisent de nombreuses réhabilitations dont les raisons ne sont jamais formulées, ni justifiées.

*La critique d'art,
une perspective fréquemment réductrice*

L'examen de la fortune critique de Carlos Schwabe a montré que ses œuvres ont été mises en valeur dans diverses perspectives polémiques: ses créations apparaissent d'abord, de 1891 à 1898, dans une critique qui se constitue en réaction à un milieu jusqu'alors dominé par les conceptions positivistes. Un revirement s'opère aux alentours de 1898; les auteurs contestent les valeurs prônées dans les années précédentes. Enfin, l'art de Schwabe est pris en charge par une critique qui s'intéresse avant tout à la permanence, à la fidélité à une tradition où toute transformation n'intervient que dans un cadre donné.

Ces diverses optiques soulèvent, à elles seules, de nombreux problèmes dont il faudrait approfondir les implications, notamment celles de la proclamation d'une correspondance entre arts plastiques et littérature; celles de l'artiste-moine médiéval, anonyme et sincère, opposé au dilettante; celles d'une appréciation qui ne s'attache qu'au contenu des œuvres et permet à toute préoccupation, qu'elle soit artistique ou non, de s'ériger en clé de lecture; celles du revirement de 1898 avec le rejet de la peinture littéraire et la proclamation de la primauté de l'émotion, du vécu – sur ce point, l'évolution d'un Roger Marx et celle d'un Paul Desjardins par exemple seraient intéressantes à examiner –; enfin, celles d'une critique nationaliste découvrant des valeurs sûres dans une production artistique que l'on prétend anarchique.

Le propos toutefois se limitera, ici, à quelques remarques touchant le cas particulier de Carlos Schwabe.

La critique a d'abord retenu le contenu des œuvres, sans s'arrêter aux déformations que l'artiste opérait délibérément sur certaines figures. C'est dans un second temps seulement qu'elle y a prêté attention en remarquant un changement dans le rendu des personnages. Mais la pertinence d'une telle observation est occultée par une critique mettant en évidence la fidélité de l'artiste à une démarche immuable. Or, une transformation intervient effectivement dans l'art de Carlos Schwabe aux alentours de 1900. Une thématique, l'inspiration poétique, domine alors ses nouvelles créations. Le motif de la lyre, présent dans la plupart des images, rend le contenu immédiatement accessible. Schwabe respecte alors certaines conventions iconographiques; ses œuvres sont dès lors plus directement lisibles: «*La Vierge aux lys*» de 1909 et «*L'Ange de la Mort*» de 1919 perdent leur dimension abstraite. La Vierge est figurée dans un milieu naturel et l'ange hors de tout contexte sépulcral²⁸. L'artiste aborde aussi des techniques et des thèmes nouveaux. Dans les portraits qu'il réalise, il reproduit fidèlement l'image du modèle. Celui-ci ne participe plus à la représentation d'une notion ou d'un monde spirituel. Et les techniques de dessin que Schwabe emploie alors permettent un rendu plus plastique du modèle.

L'œuvre de Fernand Khnopff présente, sur ce point, une trajectoire similaire. Frans Boenders signale, dans le catalogue de l'exposition consacrée à cet artiste au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1979, que F. Khnopff, après avoir glorifié la «*femme paradoxale, insaisissable et ambiguë*» de Rossetti et celle «*perdue dans ses rêveries, en transe, hors du temps, irréelle*» de Burne-Jones, – chez qui «*aucune émotion ne transparait*» –, se tourne vers une figuration sensiblement différente.

«Le maître ne peignit cependant ce type de femme que jusqu'en 1910 (...) Après 1910, les femmes que peint Khnopff ont quelque chose de plus adorable et de plus tendre. Elles ne semblent plus vouloir se soustraire à tout contact, elles ne dardent plus sur le spectateur un œil hautain et menaçant (...) Au goût de l'énigme avait succédé, vers la fin de la vie de Khnopff, celui d'une plus libre sexualité. C'est l'hypothèse que nous suggère le grand nombre d'études de nus féminins réalisés vers 1919: corps gracieux et sans mystère dont Khnopff trace les contours avec une application amoureuse²⁹.»

A la fin de la première décennie du XXe siècle, l'œuvre de plusieurs artistes marque un changement: ils s'attachent à rendre le corps humain dans sa réalité. Francine-C. Legrand (Bibl. 16, 1971, p. 155) observe, à propos de Georges Minne, qu'en 1908, lorsque sa phase symboliste touche à sa fin,

«la période de retour au naturalisme est sur le point de commencer. Pendant plusieurs années, 1909–1914, Minne se consacrera obstinément à l'étude du modèle vivant, le choisissant fruste et robuste, pour mieux saisir le jeu rassurant des muscles sous la peau ainsi que l'expression un peu butée du faciès.»

Et le catalogue de l'exposition «*Neue Kunst in der Schweiz zu Beginn unseres Jahrhunderts*» mentionne, dans la biographie d'Auguste de Niederhäusern-Rodo (Bibl. 10, 1967, p. 24), une concentration sur la représentation du corps et du portrait féminins de 1908 à 1913.

En 1920, quelques auteurs genevois étaient sensibles à deux manières dans l'œuvre de Schwabe, qui est alors implicitement utilisée comme modèle de valeur sûre et l'on justifie l'intérêt des créations en reconnaissant à l'artiste une continuité logique individuelle, sans situer l'orientation nouvelle de l'œuvre, depuis 1900 environ, dans un milieu artistique en pleine évolution.

De même aujourd'hui, l'œuvre de Carlos Schwabe est partiellement réhabilitée comme un tout, unitaire et cohérent,

dans la seule perspective du symbolisme au détriment d'une vision globale de l'œuvre et de son évolution, dans des conditions culturelles elles-mêmes en mutation.

La qualification «symboliste» reste assez floue: l'examen des réactions au contexte culturel positiviste demeure l'une des meilleures façons de définir cette orientation artistique, mais celle-ci ne correspond pas à un groupe constitué dans les arts plastiques.

Et l'étiquette à laquelle on a recours est d'abord significative dans le cadre des préoccupations de la critique contemporaine; reconnaissons-lui cependant le mérite de favoriser un regard neuf sur les créations de Carlos Schwabe, même si elle implique une nouvelle approche réductrice de son œuvre.

NOTES

¹ Un catalogue provisoire a été établi dans le mémoire de licence de l'auteur («Carlos Schwabe: fortune critique») présenté en août 1980 à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne. Trop volumineux pour être reproduit ici, il figure par le biais d'un tableau chronologique. Les indications bibliographiques suivies d'un T. s'y réfèrent. Les mentions Bibl. accompagnées d'un chiffre renvoient, elles, à la bibliographie sélective.

² La correspondance consultée s'échelonne de 1891 à 1920 (voir liste). Elle fournit quelques éléments biographiques, mais il faut d'emblée noter que ces lettres ne contiennent aucune réflexion critique de Schwabe sur ses créations, ni sur les commentaires qu'elles ont suscités. En outre, à une exception près, il n'est nulle part question de l'œuvre ou du travail d'autres artistes. Aucune prise de position explicite sur des problèmes esthétiques ou sur des théories picturales ne s'y manifeste non plus. A notre connaissance, Schwabe n'a jamais écrit d'articles, ni enseigné comme E. Grasset ou F. Vallotton par exemple. Quant aux publications apportant quelques données biographiques, elles présentent un point commun: elles s'arrêtent systématiquement en 1892 ou 1893 alors que la carrière proprement dite de Schwabe commence. Elles se rapportent donc essentiellement à la période de formation de l'artiste. Suit en général une énumération, rarement chronologique, d'œuvres, de livres illustrés le plus souvent.

³ La revue *Le Livre Moderne* publiée par Octave Uzanne de 1890 à 1891, qui deviendra *L'Art et l'Idée* en 1892, l'atteste remarquablement. La prolifération des revues pour lesquelles les artistes réalisent couvertures et frontispices, comme la multiplication des ouvrages richement illustrés, en est un autre témoignage.

⁴ Des contacts avec Rodo de Niederhäusern, Albert Trachsel et Félix Vallotton par exemple sont possibles voire probables; et Mathias Morhardt a vraisemblablement joué un rôle assez important dans les contacts entre artistes suisses établis à Paris.

⁵ En effet, il écrit à Félix Vallotton le 4 mars 1892: «Au Blanc et noir j'ai vendu toute une série d'aquarelles, pour vous dire qu'il y va passablement d'amateurs et d'éditeurs.» (Voir Correspondance, lettre à F. Vallotton).

⁶ C'est la seule participation de Schwabe aux Salons de Péladan. Il n'y exposera plus les années suivantes.

⁷ Philippe Jullian, Bibl. 23, 1973, p. 34, indique que les Galeries du Luxembourg furent consacrées dès 1891 à l'art contemporain et que des artistes «symbolistes» y figuraient à côté des «maîtres officiels». Il faut aussi rappeler que la création de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1890 permit, grâce à la suppression du jury d'admission et des récompenses, l'accès à un Salon pour un plus grand nombre d'artistes, et les arts décoratifs y furent repré-

sentés depuis 1891. En outre, le quatrième Salon, celui de Péladan, accueillit, sans trop de restrictions – sauf pour ce qui était des sujets – bien des exposants, des étrangers notamment. Ces possibilités nouvelles ont dû jouer un rôle non négligeable dans la consécration de l'artiste Carlos Schwabe.

⁸ Schwabe écrit par exemple à Auguste Baud-Bovy, en 1892 vraisemblablement: «... Marx m'a dit être très surpris qu'après mon succès du Champ-de-Mars, je n'aie pas d'amateurs – il pensait même que je pouvais travailler selon mon désir – je vais écrire à Bourdillon pour lui demander s'il pourrait me faire avoir 2000 francs par ses connaissances – Je veux frapper à toutes les portes – car je voudrais tant exposer cette année (l'an prochain) – ne pas le faire serait me laisser oublier.» (Genève, Arch. Baud-Bovy 216, f. 549–550, non daté).

⁹ Catalogue de l'exposition rétrospective *Carlos Schwab*, Paris, Galerie Georges Petit, 19 à 30 avril 1927, seule grande exposition consacrée aux œuvres de Schwabe exclusivement. Signalons que le patronyme de l'artiste pose un problème: les auteurs contemporains écrivent souvent Schwab et lui-même, à partir de 1909, signera Carlos Schwab et non plus Schwabe. Sa seconde femme Ombra a-t-elle eu une influence sur ce point? La signature Ombra Carlos Schwab apparaît depuis 1909. Quant au prénom de l'artiste, il semble, au vu des signatures, qu'il a opté pour celui de Carloz jusqu'en 1894, qu'il a hésité jusqu'en 1896, date à partir de laquelle il signe généralement Carlos.

¹⁰ Schwabe écrit notamment à Auguste Baud-Bovy, à propos de l'illustration de «*L'Immortalité*» (1894): «Uzanne étant très pressé, je dois pondre près de deux dessins par jour, je ne puis donc consacrer au repos que 4 à 5 heures par nuit. Vous voyez l'infamie machine – être obligé de pondre-pondre, n'importe comment – couvrir de noir des pages blanches.» (Genève, Arch. Baud-Bovy 237, f. 501–502, non daté).

¹¹ Entre 1873 et 1897, quatre nouvelles sociétés de bibliophiles se créent en France alors qu'il n'en existait qu'une auparavant. Et leur nombre ira croissant jusqu'à la première guerre mondiale.

¹² Schwabe avait exposé en mars 1920 à la Galerie Moos à Genève en compagnie d'autres artistes. Ses œuvres y connurent un certain succès. Signalons à ce propos que l'artiste présenta peu souvent ses créations dans cette ville. Nous lui connaissons quatre participations à des expositions genevoises: en 1894, en 1900, en 1907 et en 1920. Les lettres trahissent des réticences de l'artiste à montrer ses œuvres à Genève, notamment en raison de ses confrères genevois qui, le considérant comme un étranger, desservent sa cause auprès des commissions d'achat.

¹³ Voir note 9.

- ¹⁴ ALBERT AURIER, Le Symbolisme en peinture, *Mercure de France*, mars 1891, pp. 155–165.
- ¹⁵ RAOUL SERTAT, Expositions..., *Revue Encyclopédique*, 2e semestre 1892, col. 1252.
- ¹⁶ ALBERT AURIER, Les Symbolistes, *Revue Encyclopédique*, avril 1892, col. 484.
- ¹⁷ Dans l'un des comptes rendus qu'il a consacrés aux Salons de 1895, il caractérise par exemple Rodin comme «le continuateur radieux des maîtres imagiers qui immortalisèrent notre sculpture gothique, toute préoccupée d'équivalence psychique». (ROGER MARX, *Revue artistique...*, *Revue Encyclopédique*, 1er sept. 1895, p. 167)
- ¹⁸ En effet, l'aspect volontaire que P. Desjardins découvre dans l'art de Schwabe est jugé exceptionnel et a pour conséquence «qu'il y a quelque chose à surmonter pour aimer Schwabe; tout le monde n'est pas en état de l'admirer et presque personne n'y parvient sans effort». (PAUL DESJARDINS, 1895, T.)
- ¹⁹ Le *Bulletin de l'Union pour l'Action Morale* est un bimensuel dont les numéros sont réunis en 2 volumes chaque année. L'appel aux adhérents que nous signalons est un complément de 23 pages au volume de novembre 1895 à mars 1896.
- ²⁰ Ce concept est important dans l'article de P. Desjardins (1895, T.): «On ne prétend pas, je pense, que l'art soit de quelque autre source que de l'âme humaine. C'est pourquoi je me suis senti une affectueuse admiration pour Carloz Schwabe. Je trouve en lui l'exemple qu'il me fallait: d'un art langage de l'âme.»
- ²¹ Roger Marx (1859–1913) critique d'art à la Gazette des Beaux-Arts, au Voltaire et à la Revue Encyclopédique notamment. Il manifestait un intérêt particulier pour les arts décoratifs. Pour plus de détails voir PAUL JAMOT, Roger Marx, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, janvier 1914, pp. 1–10. Paul Desjardins (1859–1940). CECILE-R. DELHORBE apporte d'intéressantes informations sur Paul Desjardins dans les premières pages (pp. 17–20) de *Lettres à Edouard Rod*: Paul Desjardins, *Etudes de Lettres*, Lausanne, avril–juin 1973. Nous y renvoyons.
- ²² PAUL DESJARDINS, Les Salons de 1899, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e article: Les esprits de la nature – la Symbolique nouvelle, 1er juillet 1899, pp. 46, 48, 50–51.
- ²³ ROGER MARX, Les Salons de 1899, *Revue Encyclopédique*, 15 juillet 1899, pp. 549–550.
- ²⁴ GABRIEL SEAILLES (1914, p. 138, T.) par exemple situe le commencement de la réputation de Schwabe ainsi: «Quand, aux environs de 1890, Schwab exposa au Salon de la Rose + Croix (...) on commençait à être las du naturalisme, de son insistance sur les côtés médiocres et bas de la nature humaine. Par réaction ses adversaires se jetaient à l'extrême, ne voulant laisser du corps que ce qu'il en faut à une âme mystique, libérée des pesanteurs de l'instinct, pour apparaître. Inconnu la veille, Schwab le lendemain était presque célèbre.»
- ²⁵ C'est le cas notamment dans Bibl. 19, 1972, No 309, p. 140; dans Bibl. 30, 1975–1976, p. 204 et dans Bibl. 31, 1976, index.
- ²⁶ C'est le cas de PHILIPPE JULLIAN en 1973 (Bibl. 23, p. 238) et en 1974 (Bibl. 26, p. 2), ainsi que de PHILIPPE ROBERTS-JONES en 1978 (Bibl. 39, p. 158).
- ²⁷ Par exemple, GÉRARD LEVY, dans sa présentation de Schwabe (Bibl. 10, 1967, p. 33) définit globalement ce qu'il appelle son «style» après avoir rapidement situé l'artiste à ses débuts. Or il reprend et juxtapose quelques phrases de l'article de G. Soulier de 1899: «C'est un „Primitif” alliant une science incontestable du dessin à l'art du raccourci et à l'usage presque exclusif de l'aquarelle qui par sa transparence laisse percer l'ossature intime de la composition.» Et dans l'article de G. SOULIER (1899, pp. 131 et 133–134, T.), nous lisons: «révélation d'un véritable „primitif”, „science incontestable du dessin”, „sans crainte des raccourcis”». Plus loin: «l'artiste s'arrête, pour ses œuvres peintes, à l'usage presque exclusif de l'aquarelle (...) qui ne charge jamais les contours et les modelés primitifs du sujet, et toute l'ossature intime de la composition transparait sous le revêtement de la couleur.»
- ²⁸ Il serait intéressant d'examiner plus attentivement le phénomène des reprises, car il n'est pas propre à l'œuvre de Schwabe uniquement. Fernand Khnopff, par exemple, revient en 1917 à sa composition «L'Encens» de 1898 (ROBERT DELEVOY et al., *Fernand Khnopff*, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, Nos 312 à 314 et Nos 580, 594).
- ²⁹ Catalogue pp. 95–96. Le catalogue raisonné de l'œuvre de F. Khnopff (op. cit. note 28) confirme une telle transformation: voir par exemple les études de femmes Nos 496, 508–510, 554 et les études de nus Nos 479–483, 511, 614–620.

TABLEAU: JALONS POUR UN CATALOGUE

Avertissement

Le tableau chronologique suivant présente une vue d'ensemble des œuvres de Carlos Schwabe – œuvres exposées, parues sous forme d'illustrations ou simplement recensées – et des échos qu'elles ont rencontrés dans la presse du vivant de l'artiste.

Une telle représentation synthétique suppose un choix des éléments à y faire figurer. Certains, trop peu importants, comme une rapide mention de l'artiste dans une publication, ont été écartés. La référence bibliographique n'est donnée que si elle comprend un commentaire, même bref, ou une illustration intéressante.

Les articles et expositions importants sont signalés par un astérisque. Les informations tirées de la correspondance de l'artiste, souvent peu claire, ne figurent pas dans ce tableau; seules quelques données d'ordre biographique ont été retenues.

Des précisions touchant la technique, les dimensions (cm), la date et la localisation des œuvres sont fournies dans la mesure du possible. Il en est de même des informations tirées des catalogues.

Pour les expositions importantes – celles de 1920 et de 1927 notamment – l'énumération des œuvres aurait été trop longue; il est donc conseillé de se référer au catalogue lui-même.

Lorsqu'une information paraissait vraisemblable, mais qu'elle n'a pu être véritablement confirmée, elle a été accompagnée d'un point d'interrogation.

Si le titre d'une œuvre n'est pas connu ou si sa caractérisation est peu explicite, il est fait renvoi soit aux articles contemporains (4e colonne du tableau), soit à la bibliographie sélective.

Les quelques œuvres qu'aucune date ne permettait d'inclure dans une liste chronologique n'ont pas été rapportées ici.

Abréviations

GE/MAH	Genève, Musée d'Art et d'Histoire
Louvre	Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
GdL	Gazette de Lausanne
JdG	Journal de Genève
TdG	Tribune de Genève
Aq.	aquarelle
Dess.	dessin
Aff.	affiche
H.	huile
Ill.	illustration

ANNEE	EXPOSITIONS	ŒUVRES		PUBLICATIONS
		Exposées		
		● Publiées (ill.)		En rapport direct avec les expositions ou les publications
		Recensées (datées ou datables)		Sans rapport direct
1888–1891	PARIS, Exp. de Blanc et Noir.	Compositions décoratives; Aq. Dess. pour un programme de théâtre: L'Honneur au Théâtre Libre (1890).		
1891, avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	Les Cloches (H. – 1890 – Mus. Rio de Janeiro); 3 dessins. ● C. Mendès, <i>L'Évangile de L'Enfance</i> publié en série par la <i>Revue Illustrée</i> , ill.		Joséphin PELADAN, <i>Le Salon de Joséphin Péladan...</i> , Paris, 14 mai 1891. Félix VALLOTTON, <i>GdL</i> , 4 déc. 1891.
1892		● <i>L'Art et l'Idée</i> , N° de janv. à juin 1892, frontispice. Premier Sal. Rose+Croix, aff. (litho. – 184, 5×81,5 – 1892 – Paris Mus. Aff.).		
11 mars–11 avril	PARIS, Sal. de la Rose+Croix, Gal. Durand-Ruel.	Dess. ou Aq. (Coll. inconnue): Chant du Soir, La Nativité, L'Étoile des Bergers, Le Jour des Morts; Frontispice pour <i>L'Art et l'Idée</i> ; Aff. de la Rose+Croix; L'Évangile de L'Enfance (ill. extrait <i>Revue Illustrée</i>).		Alphonse GERMAIN, <i>L'Art et l'Idée</i> , janv.–juin 1892; H. DURAND-TAHIER, <i>La Plume</i> , Paris, 15 mars 1892 (p. 132); Félix VALLOTTON, <i>GdL</i> , 18 mars 1892; Robert de la SIZERANNE, <i>Le Correspondant</i> , Paris, 25 mars 1892 (pp. 1129 et 1133); ***, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 1892/II, (col. 1104 et 1105).
	PARIS, Exp. au profit d'Alexis Bouvier.			
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	E. Zola, <i>Le Rêve</i> , (Aq.) (Louvre (23 dess. et Aq.); GE/MAH (2 Aq. – 48×32 et 45×28); Coll. inconnue). ● E. Zola, <i>Le Rêve</i> publié en série de juin à déc., ill. ● <i>L'Idée Libre</i> , N° de sept. 1892, couverture (Étude au Louvre). ● <i>L'Illustration</i> , N° de Noël – 3 déc. 1892 –, couverture. ● E. Zola, <i>Le Rêve</i> publié en 1 vol. par la librairie Marpon-Flammarion, Paris, s.d., ill.		Léon MAILLARD, <i>La Plume</i> , Paris, 1er juil. 1892 (p. 312); Roger MARX, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 1892/II (col. 1488, 1492 et 1497).
Après avoir vécu à Paris, 117 Bd Montparnasse, Carlos Schwabe, marié, demeure à Montigny de 1891 à 1893. En 1892, il est élu associé à la Société Nationale des Beaux-Arts, ainsi que membre de la Section de Peinture de l'Institut de Genève.				
1893				Adolphe RETTE, <i>L'Idée libre</i> , janv. 1893 (p. 145). Mathias MORHARDT, <i>TdG</i> , 19 et 20 fév. 1893.
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A. MUNICH, Sécession (?).	La Douleur (H. – 155×104 – 1893 – GE/MAH); Noël (Aq.); E. Zola, <i>Le Rêve</i> (3 Aq.). Verkündigung (Eau-forte à la manière de crayon – 37×26,5 – Coll. priv.). ● S. Mallarmé, <i>Vers</i> , ill. (?).		Raoul SERTAT, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 1er juin 1893 (col. 326–327 et 331).
1894, février	GENEVE, Salle de l'Institut.	E. Zola, <i>Le Rêve</i> (Aq.); C. Mendès, <i>L'Évangile de L'Enfance</i> (Aq.); dess.		***, <i>JdG</i> , 19 fév. 1894; ***, <i>GdL</i> , 22 fév. 1894; CHANTECLAIR (Gaspard Vallette), <i>La Semaine Litt.</i> , Genève, 24 fév. 1894 (pp. 94–95).
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	E. Haraucourt, <i>L'Immortalité</i> (ill.); dess. ou Aq. (Coll. inconnue): Sainte-Agnès, L'Être du Mal. Audition d'Œuvres de Guillaume Lekeu à la salle Harcourt, aff. (litho. – 108,5×78,5 – 1894 – Paris Mus. Aff.). Dess. en mémoire de G. Lekeu (Coll. inconnue). ● E. Haraucourt, <i>L'Effort</i> , Paris, Les Bibliophiles Contemporains, 1894, ill. de 3e partie: L'Immortalité. ● C. Mendès, <i>L'Évangile de L'Enfance</i> , publiée en 1 vol. par A. Colin, Paris, s.d., ill. Souvenir Funéraire (crayon, encre, Aq. – 33×22 – 1894 – Coll. priv. Cf. Bibl. 31). Dessin (crayon, encre, Aq. – 33×22 – 1894 – Coll. priv. Cf. Bibl. 31). L'Ange de la Mort (Dess. – 1894 – Coll. inconnue).		Roger MARX, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 15 fév. 1894 (p. 76).
1894–1895	LONDRES, A Collection of Posters.	Sal. Rose+Croix, aff.; Audition d'œuvres de G. Lekeu, aff.		
1895, avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	Aq. ou dess. (Coll. inconnue): Le Destin, Sur le Chemin (de la Vérité) ou L'Effort, Les Roches Brûlées, La Vierge aux Colombes, L'Ange de la Mort; La Mort du Fossoyeur (mine de plomb en 1895, aquarellée en 1900 – 75×55,5 – Louvre); ill. Dessin (crayon et Aq. – 24×19 – 1895 – Coll. priv. Cf. Bibl. 31).		Emile COUVREU, <i>GdL</i> , 4 juin 1895; Paul DESJARDINS, <i>Journal des Débats</i> , Paris, 15 juin 1895; Roger MARX, <i>Gazette des B–A.</i> , Paris, 1er juil. (pp. 22–24) et 1er août 1895 (p. 110); Roger MARX, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris 1895/I (p. 168).

ANNEE	EXPOSITIONS	ŒUVRES		PUBLICATIONS
		Exposées ● Publiées (ill.) Recensées (datées ou datables)		En rapport direct avec les expositions ou les publications Sans rapport direct
1896	PARIS, Sal. de l'Art. Nouveau, Gal. Bing. PARIS, Exp. des Peintres de l'Ame, La Bodinière.	Vierge dans les Lys (Aq. – Coll. priv.). Le Destin (Aq. – Coll. inconnue).		Charles SAUNIER, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 1896/I (pp. 236–237). Roger MARX, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 1896/I (p. 286).
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	Fervaal (Carton – Coll. inconnue); couverture pour des œuvres d'art.		Ernest MAINDRON, <i>Les Affiches illustrées</i> , Paris, Librairie artistique, 1896 (pp. 88, 106, 154–155). Vittorio PICA, <i>Emporium</i> , Bergame, 1896 (pp. 387–388).
7–17 novembre	REIMS, Exp. d'affiches artistiques, françaises et étrangères, Cirque de Reims. DRESDE, Ausstellung künstlerische Plakate, Königliches Kupferstichkabinett.	Sal. Rose+Croix, aff.; Audition d'œuvres de G. Lekeu, aff. Sal. Rose+Croix, aff.		
1897	ANVERS, Exp. d'Aq., pastels, dess... organisée par la Soc. Royale d'Encouragement des B–A. (?)			Gabriel MOUREY, <i>Studio</i> , Londres, 5 mai 1897 (p. 239).
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A. MUNICH, Exp. Internat. (?) SAINT-PETERSBOURG, Exp. internat. d'aff. illustrées.	Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal, (Aq.). ● <i>L'Image</i> , N° de juin 1897, poème de G. Kahn, ill. Sal. Rose+Croix, aff. Dessin (1897 – Coll. inconnue Cf. J. LUCAS, 1898).		G. JEANNIOT, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 22 mai 1897 (p. 412). Mathias MORHARDT, <i>GdL</i> , 31 mai 1897.
De 1894 à 1902 environ, Carlos Schwabe vit à Barbizon. En 1897, il est nommé sociétaire à la Société Nationale des Beaux-Arts, ainsi que membre de la Société des Artistes Autrichiens (Sécession).				
1898				● Revue <i>L'Image</i> , réunie en 1 vol. par H. Floury, Paris, 1898.
Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	Vierge aux Lys (Aq. – 57×31,5 – 1898 – Coll. priv.); dess. ou Aq. (Coll. inconnue): Les Pins, Etude. ● Pierre Loüys, <i>Chrysis</i> , ill (?).		Raymond BOUYER, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1898/I (p. 29). Léonce BENEDITE, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1898/I (pp. 143 et 146); Justin LUCAS, <i>Rev. Encycl.</i> , Paris, 2 juil. 1898 (p. 604). Mathias MORHARDT, <i>Rev. pop. des B–A.</i> , Bruxelles, 17 sept. 1898 (pp. 241–245). Octave UZANNE, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1898/II (p. 7).
1899		● <i>Art et Décoration</i> , 1899/I, art. de G. Soulier, encadrements pp. 129 et 146. Dess. ou Aq. (1899 – Coll. inconnue); Paysage de la Forêt de Fontainebleau (Aq.) et dess. de la Forêt de Fontainebleau (Coll. inconnue) Cf. G. SOULIER, 1899. La Vierge aux Lys (Aq. – 97×47 – 1899 – Coll. priv.). La Passion (dess. réhaussé – 45×25 – 1899 – GE/MAH). Mädchen mit Schleier (dess. – 14×12 – 1899 – Coll. inconnue).		*Gustave SOULIER, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1899/I (pp. 129–146).
1900	GENEVE, Exp. préliminaire pour l'Exp. univers. de Paris, Bâtiment électoral. PARIS, Exp. univers., exp. décennale, section suisse.	Le Miroir-paysage (H.); La Vierge aux Lys (Aq.); Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal (4 Aq.); Sur le Chemin de la Vérité; dessins; cadre. id. Autoportrait (Coll. inconnue). ● Ch. Baudelaire, <i>Les Fleurs du Mal</i> , publié par Ch. Meunier, Paris, éd. réservée aux Amis des Artistes, 1900, ill. Ange à la Lyre ou Vierge au Luth (Aq. – 28,5×20,5 – 1900 – Coll. priv.). L'Idéal ou Le Poète et la Muse ou Le Mariage du Poète et de la Muse (H. – 105×56 – env. 1900 – Coll. priv.).		Louis DUCHOSAL, <i>JdG</i> , 1er mars 1900. Gustave SOULIER, <i>Emporium</i> , Bergame, mars 1900 (pp. 163–197). ***, <i>La Semaine Litt.</i> , Genève, 1er sept. 1900 (p. 419). Philippe GODET, <i>La Suisse au XIXe siècle</i> , t. II, Lausanne, Payot, 1900 (p. 480). Gabriel MOUREY, <i>Studio</i> , Londres, Special Winter Number, 1900–1901 (pp. 126 et 152).
1901				*Gustave SOULIER, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1901/I (pp. 126–128). Gustave GEFFROY, <i>La Vie artistique</i> , Paris, Floury, 1901 (p. 154).

Après avoir reçu une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1900, Carlos Schwabe est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1901.

ANNEE	EXPOSITIONS	ŒUVRES	PUBLICATIONS
		Exposées ● Publiées (ill.) Recensées (datées ou datables)	En rapport direct avec les expositions ou les publications Sans rapport direct
1902		Le Mariage du Poète et de la Muse ou L'Eternelle Chimère ou L'Eternel Idéal (Aq. et gouache – env. 100×55 – 1901–1902 – Coll. priv.).	
1903, 20–31 mars	PARIS, Gal. des Artistes Modernes.	25 H. représentant des vues des Hautes Montagnes du Dauphiné (Coll. inconnue) Cf. catalogue. Homère aux Champs-Élysées ou Les Champs-Élyséens (H. – 52×40 – GE/MAH – tiré d'une étude du Dauphiné). Le Crépuscule (H. – 42×18 – 1903 – Coll. priv.).	Léonce de LARMANDIE, <i>L'Entr'Acte Idéal. Histoire de la Rose+ Croix</i> , Paris, Chacornac, 1903.
1904		● C. Mendès, <i>Hespérus</i> , publié par la Société de Propagation des Livres d'Art, Paris, 1904, ill. (étude – dess. – 23×20 – GE/MAH).	
1905, Sept.–oct.	PARIS, Sal. d'Automne.	C. Mendès, <i>Hespérus</i> (Aq.) (?). Parze (Aq. – 37,5×19 – 1905 – Coll. priv.). Dans le Jardin en Fleurs (Aq. – 26×14 – Coll. priv.).	François MONOD, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1905/II (pp. 206 et 208). ***, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1905/II (p. 65).
De 1903 à 1905 environ, Carlos Schwabe demeure à Alizay dans l'Eure. En 1905, il s'installe à Neuilly, 150 rue Perronet pour 2 ans.			
1906		● A. Gladès, <i>Florence Monneroy</i> , Lausanne, Payot, 1906, portrait d'André Gladès. ● Ch. Des Fontaines (Baron H. de Rothschild), <i>Potage Bisque</i> , Paris, Ficker, 1906, ill.	Samuel CORNUT, <i>La Semaine Litt.</i> , Genève, 5 mai 1906 (p. 205). William RITTER, <i>Etudes d'Art étranger</i> , Paris, Soc. du Mercure de France, 2e éd. 1906 (p. 36).
1907, Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	La Vague (H. – 196×116 – 1907 – GE/MAH).	André PERATE, <i>Gazette des B–A.</i> , Paris, 1er mai 1907 (p. 369).
Septembre	GENEVE, Exp. Municipale.	La Vague (id.). Spleen et Idéal (H. – 146×97 – 1907 – Coll. priv.). Jeune Fille nue (dess. – 30×19 – 1907 – Coll. inconnue).	Gaspard VALLETTE, <i>JdG</i> , 8 sept. 1907.
1908, Avril–mai	PARIS, Sté Nat. B–A.	F. Lamennais, <i>Les Paroles d'un Croyant</i> , (ill.).	
Sept.–octobre	PARIS, Sal. d'Automne.	M. Maeterlinck, <i>La Vie des Abeilles</i> , (ill.). ● F. Lamennais, <i>Les Paroles d'un Croyant</i> , Ch. Meunier, La Maison du Livre, Paris, 1908, ill. ● A. Samain, <i>Au Jardin de l'Infante</i> , Le Livre Contemporain, Paris, 1908, ill. ● M. Maeterlinck, <i>La Vie des Abeilles</i> , Société des Amis du Livre Moderne, Paris, 1908, ill. Silence Intérieur (pastel – 100×67 – 1908 – Coll. priv.). Portrait de ma fille Lotte (dess. aux 3 crayons – 1908 – Coll. priv.).	Charles MORICE, <i>Mercur de France</i> , Paris, 1er nov. 1908 (p. 165).
1909, Sept.–oct.	PARIS, Sal. d'Automne.	F. Lamennais, <i>Les Paroles d'un Croyant</i> , (ill.) (?). ● A.-E. Blondel, <i>Poésies</i> , Lausanne, Payot, 1909, ill. (3 dess. – 1908 – GE/MAH). La Vierge aux Lys (dess. réhaussé – 48×34,5 – 1909 – GE/MAH). ● P. Louÿs, <i>Léda</i> , ill. (?).	Etienne AVENARD, <i>Art et Déco.</i> , Paris, 1909/II (p. 169).
1910, 17 avr.–3 juil.	ZURICH, Kunsthaus, Exp. inaugurale.	La Porte d'Or (H. – Coll. inconnue); 2 dess.	H.T., <i>Berner Rundschau</i> , 15 juin 1910 (p. 669).
31 août–30 sept.	ZURICH, 10e Exp. Nat. des B–A., Kunsthaus.	La Vague (H. – 1907 – ...); La Porte d'Or (H...); Portrait de ma fille (dess.).	***, <i>La Semaine Litt.</i> , Genève, 24 déc. 1910 (p. 625).
1911		Raymonde (dess. – 1910–1911 – Coll. inconnue). In Memoriam Edouard Rod (dess. – 1910–1911 (?) – Coll. priv.). Portrait (Dess. (?) – 1911 – Coll. inconnue). Cf. <i>O Mein Heimatland</i> , 1913. La Vierge des Enfers (Aq. – 29×22 – 1911 – Coll. priv.).	
1912		● O. Schreiner, <i>Rêves</i> , Paris, A. Blaizot & fils, 1912, ill.	

Après avoir vécu, depuis 1908, à Paris, 7 rue Joseph Bara, Carlos Schwabe, divorcé de Maria Vari, épouse, vraisemblablement en 1912, Ombra Renée d'Ornhjelm. Il demeurera dès lors et jusqu'en 1926 à Paris, 20 bis rue Louis David (XVIIe).

ANNEE	EXPOSITIONS	ŒUVRES		PUBLICATIONS
		Exposées	● Publiées (ill.)	
		Recensées (datées ou datables)		En rapport direct avec les expositions ou les publications
				Sans rapport direct
1913		● G. Villiger-Keller, <i>La Femme Suisse</i> , Neuchâtel, F. Zahn, 1913, ill. de La Femme d'Esprit Mme Necker de E. Rod.		***, <i>O Mein Heimatland</i> , Berne, 1913 (p. 68). Carl BRUN, <i>Schweizerisches Künstler-Lexikon</i> , Frauenfeld, Huber, t. III, 1913.
1914	BERNE, Exp. Nat. Suisse (?).	Mariage du Poète et de la Muse (H. – 102×58 – 1914 – Coll. priv.). Portraits (Coll. inconnue). Cf. G. SEAILLES, 1914.		*Gabriel SEAILLES, <i>O Mein Heimatland</i> , Berne, 1914 (pp. 135–145).
1915–1918		In Memoriam (? – 1915 – placé au foyer de l'Opéra-Comique par le gouvernement français). ● C. Maclair, plaquette pour Ch. Meunier, ill. (durant la première guerre mondiale) (?).		Carl BRUN, <i>Schweizerisches Künstler-Lexikon</i> , Frauenfeld, Huber, t. IV, suppl., 1917.
1919		L'Ange de la Mort (fusain – 76×54 – 1919 – GE/MAH). La Fillette aux Mûres (dess. aux 3 crayons – 1919 – coll. priv.). Paysage de printemps (H. – 81×65 – 1919 – GE/MAH).		
1920, *mars	GENEVE, CARLOS SCHWAB, A. Fournier, O. Vautier, etc., Gal. Moos.	50 œuvres exposées. Cf. catalogue. Le Poète en marche (sanguine – 102×66 – 1920 – GE/MAH).		Mathias MORHARDT, présentation dans le catalogue de l'exp. (pp. 1–13). Noëlle ROGER, <i>JdG</i> , 13 fév. 1920; Gabriel SEAILLES, <i>JdG</i> , 21 mars 1920; ***, <i>JdG</i> , 21 mars 1920; Lucienne FLORENTIN, <i>La Suisse</i> , Genève, 30 mars 1920; Jules COUGNARD, <i>JdG</i> , 2 avril 1920.
1921		Paysage de l'île de France (H. – 82×60 – 1921 – GE/MAH).		
1922				Frédéric-C. LONCHAMP, <i>Manuel du Bibliophile suisse</i> , Paris et Lausanne, Librairie des Bibliophiles, 1922.
1923		Le Faune (sanguine – 147×113 – 1923 – GE/MAH).		
1924		● M. Maeterlinck, <i>Pelléas et Mélisande</i> , Paris, H. Piazza, 1924, ill. ● Théocrite, <i>Idylles</i> , ill. (?).		Léon PICHON, <i>Studio</i> , Londres, Special Winter Number, 1924 (pp. 11–12 et 59).
1925		Scène de spiritisme (Aq. – vente le 4 mars 1925).		Louis HOURTICQ, <i>Encycl. univers. des B-A.</i> , Paris, Hachette, vol. II, 1925.
Carlos Schwabe meurt le 22 janvier 1926 à Avon (Seine et Marne).				
1926		● Longus, <i>Daphnis et Chloé</i> , Paris, Piazza, 1926, ill.		***, <i>JdG</i> , 27 janv. 1926; ***, <i>TDG</i> , 27 janv. 1926; ***, <i>La Semaine Litt.</i> , Genève, 30 janv. 1926 (p. 59); ***, <i>Bull. de l'Art ancien et moderne, suppl. de la Revue de l'Art</i> , Paris, mars 1926 (p. 88). *Lucienne FLORENTIN, <i>Pages d'Art</i> , Genève, mai 1926 (pp. 107–112).
1927, *19–30 avril	PARIS, Exp. rétrospective <i>Carlos Schwab</i> , Gal. Georges Petit.	105 œuvres exposées. Cf. catalogue.		

CORRESPONDANCE

Abréviations

l. et c. a. s.	lettres et cartes autographes signées.
s. d.	sans date.
s. l. n. d.	sans lieu ni date.

I. LETTRES DE CARLOS SCHWABE

Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, Département des Manuscrits
7 l. a. s. à Auguste Baud-Bovy. Paris, Montigny, Barbizon, s. d.

(1891–1893). Arch. Baud-Bovy 216, f. 540–566.
 1 l. a. s. à Auguste Baud-Bovy. s. l. n. d. Arch. Baud-Bovy 237, f. 502.
 8 l. et c. a. s. à Daniel Baud-Bovy. Vevey et s. l., 11 déc. 1915 et s. d. Arch. Baud-Bovy 39, f. 265–277.
 3 l. a. s. à Daniel Baud-Bovy Neuilly s/Seine, s. d. Arch. Baud-Bovy 264, f. 142–149.
 27 l. et c. a. s. à Charles Meunier (avec enveloppes). Paris, Pont de l'Arche, etc. 1893 à 1904 et plusieurs s. d. Coll. Meunier 160. (+ 1 lettre à Sa Majesté impériale l'Empereur d'Allemagne, s. l. n. d.).
 27 l. et c. a. s. à Charles Meunier (avec enveloppes). Paris, Melun, 9 déc. 1896 à 22 fév. 1897 et s. d. Coll. Meunier 260, 4.
 16 l. et c. a. s. à Charles Meunier (avec enveloppes). Paris, Neuilly, etc. mars 1904 à mai 1911. Coll. Meunier 837.
 13 l. et c. a. s. à Charles Meunier (avec enveloppes). Paris, 9 juil. 1908 à 20 juil. 1909. Coll. Meunier 621.
 1 l. a. s. à Charles Meunier. s. l. n. d. Coll. Meunier 101.
 2 l. et c. a. s. à Mathias Morhardt. Paris, s. d. Ms. Fr. 4204, f. 2–9.
 1 l. a. s. à Mathias Morhardt. Paris, s. d. Ms. Fr. 4216, f. 95–96.
 13 l. a. s. à Charles Eggimann. Paris, Neuilly, Alizay, s. d., 1905, 1906, 1908, 1909, s. d. Ms. Fr. 5401, f. 353–374.

Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Département des Manuscrits.

39 l. et c. a. s. à Edouard Rod. Env. 1905–1908. Ms. Inv. Somm. 626, f. 1–39.
 2 l. a. s. et 1 carte de visite signée à Ernest Tissot; et une copie dactylographiée, n. s. 1910–1911, Paris. ER 1928.
 1 l. a. s. à Valentine Rod. 1910, II, Paris. ER 1905.

Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fondation J. Doucet

86 l. a. s. adressées à H. S. Brussel, ainsi qu'à sa femme et à son fils Robert, datées entre 1894 et 1920, dont 17 pièces non datées. Carton 26, Peintres (Schwabe Carlos).

Lausanne, Archives de l'Hoirie Paul Vallotton

1 l. à Félix Vallotton. Paris, 4 mars 1892. Publiée dans GILBERT GUISAN et DORIS JAKUBEC, *Félix Vallotton. Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, vol. I, 1973, p. 78, l. No 33.

II. LETTRES MENTIONNANT CARLOS SCHWABE

Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, Département des Manuscrits

1 l. de Maria Schwabe à Auguste Baud-Bovy. s. l. n. d. Arch. Baud-Bovy 237, f. 501.
 1 l. de Maria Schwabe à Auguste Baud-Bovy (annexe d'une lettre de Carlos Schwabe). Arch. Baud-Bovy 216, f. 563–564.
 1 l. de Ombra Carlos Schwabe à Daniel Baud-Bovy. Paris, 1919. Arch. Baud-Bovy 264, f. 150–152.
 1 l. a. s. de Ombra Carlos Schwab à Mathias Morhardt. Genève, s. d. Ms. Fr. 4204, f. 10–11.
 Copie du discours de Mathias Morhardt pour l'inauguration de l'Exposition Carlos Schwab. s. l. n. d. Ms. Fr. 4212, f. 159–163.

Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Département des Manuscrits

4 l. (1 l. dactylographiée signée probablement pas envoyée, 1 brouillon autographe n. s. et 3 copies dactylographiées n. s.) d'Edouard Rod à Carlos Schwabe. Paris, 1905–1909. ER 1517.
 2 l. (copies) d'Edouard Rod à Carlos Schwabe. Paris, 1909. Ms. Inv. Somm. 951.
 2 l. (copies) d'Edouard Rod à Louis Debarge. Paris, 1906. ER 656.
 1 l. d'Edouard Rod à Louis Debarge. Paris, 4 nov. 1906. IS 4457, f. 87.
 3 l. a. s. de Louis Debarge à Edouard Rod. Genève, 31 mars, 27 oct. et 3 nov. 1906. Ms. Inv. Somm. 359, f. 23, 91 et 93.

Pully, La Muette, Archives C.-F. Ramuz

1 l. de Henry Spiess à C.-F. Ramuz, 24 nov. 1906. Publiée dans GILBERT GUISAN, *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, Paris, La Bibliothèque des Arts, vol. III, 1968, pp. 49–50, l. No 381.

2 l. de Guillaume Lekeu à sa mère et 1 l. de Guillaume Lekeu à M. de Wyzewa. 22 fév., 18 mai et 12 sept. 1893. Publiées dans M. LORRAIN, *Guillaume Lekeu, sa correspondance, sa vie et son œuvre*, Liège, 1923, pp. 317–320, 327–328 et 342–344.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cette bibliographie ne comprend que les publications importantes sur Carlos Schwabe depuis son décès, la bibliographie contemporaine de l'artiste figurant dans le tableau chronologique.

Les manuels de bibliophilie, les dictionnaires et encyclopédies, les ouvrages consacrés à la peinture suisse ou à des personnes proches de Schwabe (artistes, imprimeurs et éditeurs notamment) n'ont en général pas été rapportés. Leur énumération aurait dépassé le cadre de cet article.

Les indications entre parenthèses désignent les pages où le nom de Schwabe est mentionné ou encore où une œuvre de l'artiste est reproduite.

1. Catalogue de l'exposition *Cinquantenaire du Symbolisme*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1936 (p. 237 et Nos 597, 738 et 1101).
2. ROGER DEVIGNE, *La Lettre et le Décor du Livre pendant la période 1880–1905*, *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, No 54, 15 août 1936 (pp. 54 et 56).
3. JACQUES LETHEVE, *Le Modern-Style ou Le Livre 1900*, *Le Portique*, Paris, 7, 1950 (pp. 44–46 et 48).
4. THOMAS HOWARTH, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Londres, 1952 (pp. 228, 229 et 265).
5. ED. BERTHOLET, *La Pensée et les Secrets du Sâr Joséphin Péladan*, Paris, Lausanne, Editions rosicruciennes, 1955 (tome III, pp. 162, 174, 210 et fig. 31 et 32).
6. MARIA (Gräfin) LANCKOROŃSKA, *Fin de Siècle in der Buchkunst, Stultifera Navis*, Bâle, 14, 1957 (pp. 219 et 223).
7. DAVID BLAND, *A History of Book Illustration*, Londres, Faber and Faber, 1958 (pp. 297–298).
8. BRIAN READE, *Art Nouveau and Alphonse Mucha*, Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1963 (pp. 13 et 14).
9. STEPHAN TSCHUDI MADSEN, *L'Art Nouveau*, Paris, L'Univers des Connaissances, Hachette, 1967 (pp. 97 et 177).
10. Catalogue de l'exposition *Neue Kunst in der Schweiz zu Beginn unseres Jahrhunderts*, Zurich, Kunsthhaus, 19 août à 24 sept. 1967 (pp. 32–35, 42, 48 et 50; Nos 222–236).
11. ROBERT PINCUS-WITTEN, catalogue de l'exposition *Les Salons de la Rose + Croix 1892–1897*, Londres, Piccadilly Gallery, 1968 (Nos 108–112 + notice).
12. PHILIPPE JULLIAN, *Esthètes et Magiciens. L'Art Fin-de-siècle*, Paris, Librairie académique Perrin, 1969 (pp. 28, 90, 204, 239, 253, 254, 283).
13. Catalogue de l'exposition *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolis-*

- ii, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, juin-août 1969 (Nos 196 à 199 + introduction et index p. LIII).
14. Catalogue de l'exposition *The Turn of a Century 1885-1910. Art Nouveau-Jugendstil Books*, Departement of Printing and graphic Arts, The Houghton Library, Haward University, 1970 (p. 5 et Nos 51 et 60).
 15. Catalogue de l'exposition *Esthètes et Magiciens. Symbolistes des collections parisiennes*, Paris, Musée Galliera, 1970-1971 (No 154).
 16. FRANCINE-C. LEGRAND, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971 (pp. 38, 91 et 226).
 17. JOHN MILNER, *Symbolists and Decadents*, Londres, Studio Vista, 1971 (pp. 75-77, 87 et 92-94).
 18. Catalogue de l'exposition *Peintres de l'Imaginaire: Symbolistes et Surréalistes belges*, Paris, Grand Palais, 4 fév.-8 avril 1972 (p. 22 et No 261).
 19. Catalogue et l'exposition *French Symbolist Painters*, Hayward Gallery, Londres, 7 juin-23 juil. 1972, Walker Art Gallery, Liverpool, 9 août-17 sept. 1972 (pp. 11, 18, 164 + Nos 309-318 et 329).
 20. EDWARD LUCIE-SMITH, *Symbolist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1972 (p. 124 + fig. 84 et 93).
 21. Catalogue de l'exposition *Symbolismus*, Munich, Galerie Hasenclever, 1973 (Nos 63-68).
 22. FRANCINE RHEIMS, Regard sur trois mois de vente. Livres et estampes impressionnistes: l'escalade du succès, *Le Figaro*, Paris, 12-13 juil. 1973.
 23. PHILIPPE JULLIAN, *Les Symbolistes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1973 (pp. 19, 20, 26, 49, 51 et notes pp. 234 et 238; fig. 118, 119, 197, 199-202).
 24. Catalogue de l'exposition *Idéalistes et Symbolistes*, Paris, Galerie J. C. Gaubert, 3 oct.-21 déc. 1973 (pp. 56, 98 et 99).
 25. ANNE-MARIE SPRINGER, Some Images of Women in French Posters of the 1890s., *Art Journal*, New York, 33, No 2, Winter 1973-74 (pp. 119-120).
 26. PHILIPPE JULLIAN, catalogue de l'exposition *L'Évangile Symboliste. Carlos Schwabe 1892*, Paris, Galerie J. C. Gaubert, 3 avril-11 mai 1974.
 27. FLORENS DEUHLER, MARCEL RÖTHLISBERGER, HANS A. LUETHY, *La Peinture Suisse*, Genève, Skira, 1975 (pp. 169 et 171).
 28. ALASTAIR MACKINTOSH, *Symbolism and Art Nouveau*, Londres, Thames and Hudson, 1975 (pp. 26, 35, 39 et 46).
 29. STEPHAN TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, New York, Da Capo Press, 1975 (pp. 179, 180, 231, 254-255).
 30. Catalogue de l'exposition *Le Symbolisme en Europe*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, nov. 1975-janv. 1976, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, janv.-mars 1976, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976, Paris, Grand Palais, mai-juil. 1976 (pp. 23 et 24, 204 et 205, Nos 210 et 211).
 31. Catalogue de l'exposition *Art Nouveau Belgium France*, Rice Museum Houston, 26 mars-27 juin 1976, The Art Institute of Chicago, 28 août-31 oct. 1976 (p. 131, Nos 68-70 et 137 + index).
 32. ROBERT PINCUS-WITTEN, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+ Croix*, New York et Londres, Garland Publishing Inc., 1976 (pp. 93, 102-103, 106, 108, 119, 183, 246-247).
 33. JOSÉ PIERRE, *Le Symbolisme*, Paris, F. Hazan, 1976 (notice fig. 75).
 34. Catalogue de l'exposition *De Burne-Jones à Bonnard. Dessins* provenant du Musée National d'Art Moderne, LXIIIe exp. du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, 28 mars-29 mai 1977 (p. 5 et Nos 88-91).
 35. ROLF SOEDERBERG, *French book illustration 1880-1905*, Stockholm, Almqvist and Wicksell international, 1977 (pp. 58, 100, 103-107, 120).
 36. HANS A. LUETHY, Schweizer Symbolisten in Paris, *Fin de Siècle*, Frankfurt am Main, U. Klostermann, 1977 (pp. 315, 320, 322-323).
 37. RUTH MALHOTRA, MARJAN RINKLEFF, BERND SCHAELOCKE, *Das frühe Plakat in Europa und den USA. Band 2: Frankreich und Belgien*, Berlin, Gebr. Mann, 1977 (Nos 768 et 769 + index).
 38. ROBERT L. DELEVOY, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1977 (pp. 36, 89-91, 154, 168, 236, 245).
 39. PHILIPPE ROBERTS-JONES, *La Peinture irrationnelle au XIXe siècle*, Fribourg, Office du Livre S. A., 1978 (pp. 156, 158 et 214).
 40. JEAN CLAY, *Modern Art. 1890-1918*, Londres, Octopus Books Limited, 1978 (pp. 73 et 317).
 41. JEAN CASSOU, *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979 (pp. 133 et 277).
 42. ROBERT GOLDWATER, *Symbolism*, New York, Harper and Row, 1979 (pp. 42, 43, 187, 188, 257, 266, 276).
 43. RICHARD DORMENT, Alfred Gilbert's Memorial to Queen Alexandra, *Burlington Magazine*, Londres, vol. CXXII, No 922, janv. 1980 (pp. 52 et 54).
 44. Catalogue de l'exposition *The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of woman in Nineteenth-Century Art*, The David and Alfred Smart Gallery, The University of Chicago, 20 mai-21 juin 1981 (pp. 50, 51 et 53).

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 9: Auteur.

Fig. 2, 5, 7, 12: Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Clichés des Musées Nationaux.

Fig. 3-4: Paris, Musée de l'Affiche.

Fig. 6, 8, 10-11, 13, 15: Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

RÉSUMÉ

L'œuvre de Carlos Schwabe (1866-1926) est aujourd'hui partiellement redécouverte dans le cadre de la réhabilitation du Symbolisme pictural. L'artiste reste cependant peu connu; aucune monographie ne lui a jamais été consacrée. L'examen de sa fortune critique est un moyen de mieux connaître ce peintre-illustrateur, et surtout d'apprécier comment les critiques considèrent, ou négligent, l'artiste et sa

production, d'année en année. Une telle étude permet aussi de toucher à quelques problèmes plus généraux liés aux perspectives adoptées par la critique, perspectives diverses, mais toujours datées. Un tableau synoptique consigne les données les plus importantes pour la connaissance de Carlos Schwabe, ainsi que les premiers jalons pour un catalogue de son œuvre.

ZUSAMMENFASSUNG

Carlos Schwabes Werk wird heute im Rahmen einer Rehabilitierung des malerischen Symbolismus teilweise neu entdeckt. Der Künstler selbst ist dabei weitgehend unbekannt geblieben. So gibt es von ihm bis jetzt keine Monografie. Die Analyse der dem Maler-Illustrator bis dahin gewidmeten Kritiken bietet die Möglichkeit, ihm selbst näher zu kommen. So lässt sich verfolgen, und zwar von Jahr zu Jahr, in welchem Masse die Kritiker den Künstler und sein Werk wahrgenommen oder

vernachlässigt haben. Ein solches Vorgehen erlaubt es auch, allgemeinere Gesichtspunkte aufzudecken, welche hinter den voneinander abweichenden Wertungen der Kunstkritik stehen. Eine synoptische Tabelle liefert die wichtigsten Daten für die Kenntnis des Künstlers und seines Werkes; sie kann als eine erste Stufe zu einem Œuvre-katalog von Carlos Schwabe betrachtet werden.

RIASSUNTO

L'opera di Carlos Schwabe (1866–1926) fu parzialmente riscoperta oggi nell'ambito della riabilitazione del Simbolismo pittorico. Tuttavia l'artista rimane poco conosciuto; nessuna monografia è mai stata dedicata a lui. L'analisi delle diverse interpretazioni è un mezzo per conoscere meglio questo pittore-illustratore. Così si può determinare in quale misura i critici considerarono o trascurarono d'anno in anno

l'artista e la sua opera. Un tale studio permette anche di trattare problemi generali collegati con le prospettive adottate dalla critica, prospettive diverse, ma sempre datate. Una tavola sinottica mostra le date più importanti per la comprensione dell'artista e costituisce i primi dati per un catalogo dell'opera di Carlos Schwabe.

SUMMARY

Although the work of Carlos Schwabe (1866–1926) has recently been partially rediscovered through the rehabilitation of pictorial symbolism, the artist himself remains relatively unknown; no monograph on him has ever been published. The examination of the changing views of the critics enables us to get a better understanding of this painter and illustrator, and especially to determine how critics noticed

or neglected the artist and his output from year to year. Such a study also allows the treatment of more general problems linked with the views of the critics, varying but dated ones. A synoptic table gives the most important data on Carlos Schwabe as well as the first steps towards a catalogue of his work.