

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 46 (1995)

Heft: 4: Klassizismus = Néo-classicisme = Neoclassicismo

Artikel: Entre le serpent et la pomme : le Laocoon chez les néo-classiques suisses

Autor: Radrizzani, Dominique

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.07.2025

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

Entre le serpent et la pomme Le Laocoon chez les néo-classiques suisses

On compara quelquefois les républiques de la Suisse à celles de la Grèce; on trouva des rapports dans leur situation, leur gouvernement, leurs révolutions politiques... ne pourroit-on pas établir un parallèle aussi intéressant & plus vrai peut-être dans l'égale aptitude de leurs habitants à la culture des beaux-arts?

Louis Bridel¹

Depuis Winckelmann et son libelle polémique *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), le célèbre *Laocoon* respire, en son Belvédère au Vatican, la noble simplicité et la calme grandeur (*eine edle Einfalt und eine stille Grösse*)². On le regarde comme le garant d'un ordre nouveau, on le vénère. Fort de cette tranquillité recouvrée – il a frissonné de tout son marbre pour les artistes baroques –, il galvanise maintenant les crayons du néo-classicisme. En Suisse, les peintres Graff, Füssli, Ducros, Sablet, Saint-Ours, De la Rive, Dunker, les sculpteurs Trippe, Keller, Pradier, l'architecte et archéologue Bianchi, tous ou presque admirent, redessinent et repropo- sent le *Laocoon*³: «Je n'avais aucune idée de l'extrême expression du Laocoon, il m'avait laissé insensible dans les imita-

tions, il m'a presque fait crier dans l'original»⁴, avoue De la Rive à sa femme. Comment avoir pu un seul instant rester insensible à une statue dont «le nom seul remue la pointe des cheveux»⁵ ... et bientôt celle du pinceau (ill. 4): «Je me suis mis en tête de faire en Paysagiste un grand dessein, esquisse du sujet de Laocoon. Ici on en a été très content mais cela m'a conduit à une composition beaucoup trop historique, elle passe mes forces et probablement je ne tenterai pas seulement de l'exécuter je m'y casserai le col. J'avoue cependant que si mon séjour à Rome eut été plus long, il y a grande apparence que c'est à ce genre que j'en serois venu avec des figures de 6 pouces.»⁶

Trente ans après Winckelmann, cette fascination d'un néo-classique pour le *Laocoon* n'a plus rien pour surprendre. Que dire en revanche de celle de Johann Heinrich Füssli? En 1752 – il est âgé de onze ans à peine –, l'artiste zurichois montre ses premières velléités antiquaires, avant même la publication (trois ans plus tard) par Winckelmann des *Réflexions*! Fasciné par une image dans une vieille bible, le petit Heinrich l'a recopiée. Il s'agit de la *Bi-*



1 Louis Ducros & Giovanni Volpato, Cour du Belvédère avec le Laocoon, 1787–1792, gravure au trait aquarellée, 51,3×72,2 cm, Berlin, Château de Pfaueninsel.



2 *Laocöon*, I^{er} s. ap. J.-C., marbre, H 242 cm, Rome, Musée du Vatican.

3 Jacques Sablet, *Crucifixion de saint Pierre*, -1780, plume et encre brune, lavis brun et gris, 42,9×31,3 cm, Nantes, Musée Dobrée. – Sablet parvient à rendre la position du *Laocöon* plus inconfortable encore. Est-ce la proximité de Saint-Pierre (Basilique) qui suscite de tels amalgames?

ble de Tobias Stimmer de 1576, et l'image représentée *Adam et Eve travaillant*⁷ (ill. 6). La figure d'Adam est, de toute évidence, dérivée du *Laocöon* – mais Füssli est trop petit pour s'en rendre compte. Glissement subtil, le serpent de la mythologie a, entre les doigts du premier homme, laissé une pomme.

Londres 1765: le même Füssli fournit à vingt-quatre ans la première traduction anglaise des *Réflexions*. La célèbre formule devient sous sa plume «a noble simplicity and sedate grandeur in Gesture and Expression»⁸. Dans une lettre de la même année, le Zurichois prophétise l'inévitable satellisation de l'art autour du nombril du *Laocöon* («Nabel Laokoons»)⁹.

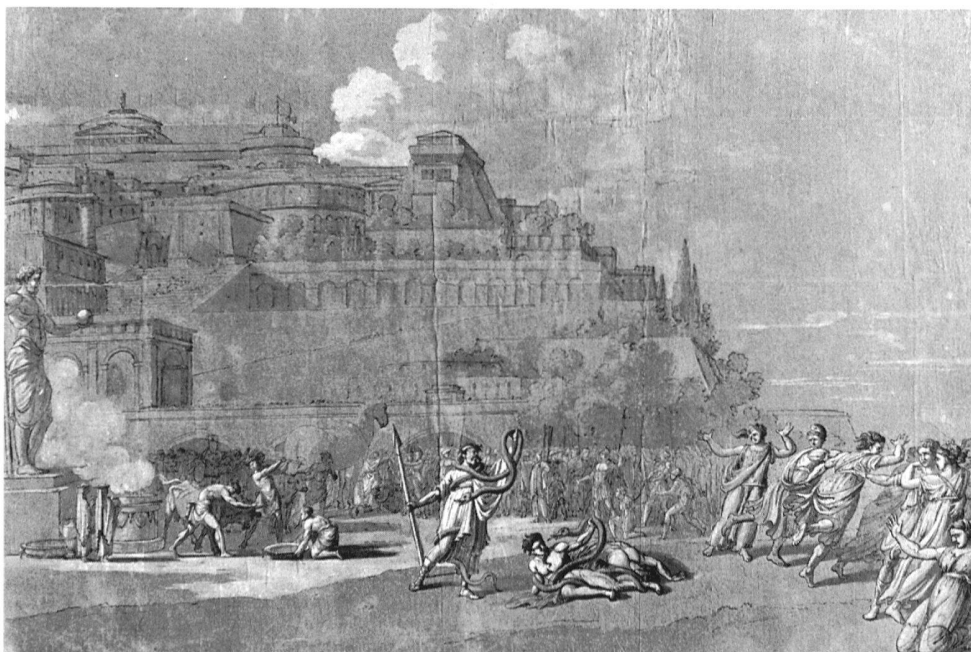
Héros et Thanatos

Passé le stade de l'émerveillement pour la nouveauté des théories de Winckelmann, le jeune artiste ne tarde pas à prendre ses distances. L'idéal n'est plus, pour lui, dans le calme olympien. Füssli prône une écriture houleuse, tempétueuse, shakespearienne de l'art¹⁰. Il consacra plusieurs dessins à une *Visiteuse du Laocöon* (ill. 7 et 8). Devant le marbre célèbre, une femme porte la main sur son cœur, serre les poings, tout son frêle petit être est soumis à l'insoutenable – et pourtant délicieuse – tension où l'effroi le dispute au sadisme. De son dessin d'enfant, l'artiste a conservé l'idée de rudesse primitive, adamique du *Laocöon*. Quant à Eve, la voilà remplacée par une courtisane de

luxue à la poitrine pigeonnante. La littérature est à ces triomphes du vice et autres infortunes de la vertu. Les falbalas féminins accentuent, par défaut, la nudité vulnérable de l'Homme qui, face à l'étrange papillon, se trouve dans la position de l'épingle: «[...] in the group of the *Laocöon*, the frigid ecstasies of German criticism have discovered pity like a vapour swimming on the father's eyes; he is seen to suppress in the groan for his children the shriek for himself, – his nostrils are drawn upward to express indignation at unworthy sufferings, whilst he is said at the same time to implore celestial help. To these are added the winged effects of the serpent-poison, the writhings of the body, the spasms of the extremities: to the miraculous organization of such expression, Agesander, the sculptor of the *Laocöon*, was too wise to lay claim. His figure is a class, it characterizes every beauty of virility verging on age; the prince, the priest, the father are visible, but, absorbed in the man, serve only to dignify the victim of *one* great expression; though poised by the artist, for us to apply the compass to the face of the *Laocöon*, is to measure the wave fluctuating in the storm: this tempestuous front, this contracted nose, the immersion of these eyes, and above all, that long-drawn mouth, are separate and united, seats of convulsion, features of nature struggling within the jaws of death.»¹¹

Dans le texte de cette conférence, la première qu'il tient devant la Royal Academy de Londres, Füssli se réfère (paragraphe précé-

4 Pierre-Louis De la Rive, *Laocoon*, 1786, plume et encre de Chine, lavis sépia et rehauts de gouache blanche sur mine de plomb, 58×89 cm, Genève, coll. part. – Une lecture de Virgile toute imprégnée de la leçon paysagiste de Lorrain.



6 Johann Heinrich Füssli, *Adam et Eve travaillant* (copié de Tobias Stimmer), 1752, plume, 25×35,8 cm, Zurich, Kunsthau. – Füssli n'a pas attendu Winkelmann pour produire, à onze ans, son premier «Laocoon».

7 (recto) et 8 (verso): Johann Heinrich Füssli, *Visiteuse du Laocoon*, -1801, plume et pinceau, encre brune sur mine de plomb, 32×40,4 cm, Zurich, Kunsthau. – A l'heure où l'érotisme culmine dans la souffrance, la vue du Laocoon est une fête pour les sens. Après tout, «la Nature n'a créé les hommes que pour qu'ils s'amuse de tout sur la terre [...]». Tant pis pour les victimes, il en faut.» (Sade)

5 Pietro Bianchi, *Laocoon*, -1814, plume et encre de Chine, lavis sépia et rehauts de gouache blanche, 63×47 cm, Bellinzona, Archivio Cantonale. – C'est l'époque où Bianchi fréquente l'atelier de Canova. Comment ne pas succomber à l'ascendant du magistral Hercule et Licra que le sculpteur italien a précisément en chantier entre 1812 et 1815?

dant notre citation) à une collection de gravures publiée par le Musée Pio-Clémentin – celles du tandem Ducros-Volpato à n'en pas douter. L'une des quatorze vues de cette série montre la cour du Belvédère avec, dans le fond, le *Laocoon* (ill. 1). Füssli l'a donc sous les yeux au moment où il compose son discours. L'a-t-il encore présente à l'esprit quand, dans la même période, il rédige ses *Visiteuses du Laocoon*? L'idée d'un public féminin qui se pavane en grande toilette devant l'étalage de mâles convulsions du *Laocoon* se trouve en

tout cas déjà chez Ducros, certes en version plus sage, plus innocente. Füssli affectionne tout particulièrement ce schéma. Il l'annonçait dans le *Baumgarten* (ill. 9), il s'en réservera dans ses dessins de *Kriemhilde* (1805–1807).

Quand, dans sa troisième Conférence de 1801, il revient au *Laocoon*, c'est pour, dans la foulée de Lessing, tordre le cou au serpent de l'*ut pictura poesis*, une bonne fois pour toutes. Les peintres ne peuvent se passer des poètes? La statue du *Laocoon* n'aurait, sans Plinie et Vir-

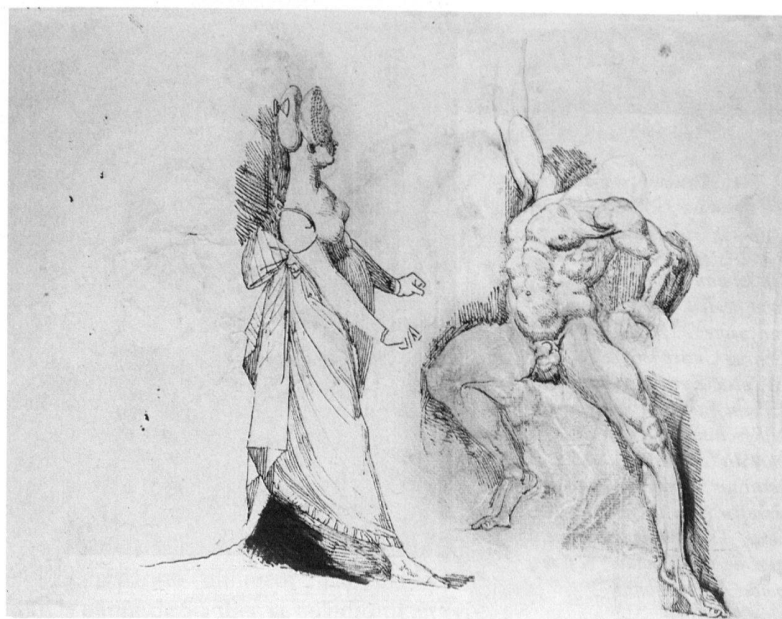
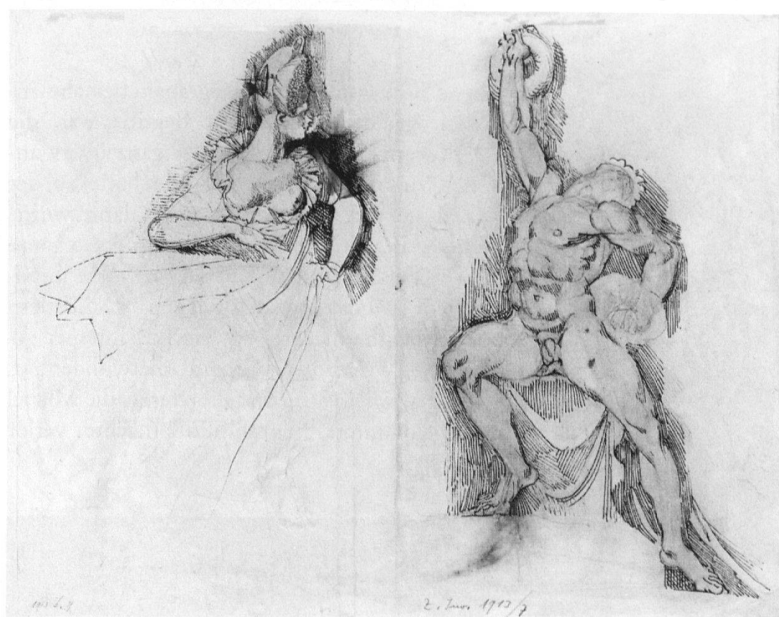


gile, pas vu le jour? «... whether it be within the artist's province or not, to find or to combine a subject from himself, without having recourse to tradition or the stores of history and poetry? Why not, if the subject be within the limits of art and the combinations of nature, though it should have escaped observation? Shall the immediate avenues of the mind, open to all its observers, from the poet to the novelist, be shut only to the artist? Shall he be reduced to receive as alms from them what he has a right to share as common property? Assertions like these, say in other words, that the Laocoon owes the impression he makes on us to his name alone, and that if tradition had not told a story and Pliny fixed it to that work, the artist's conception of a father with his sons, surprised and entangled by two serpents within the recesses of a cavern or lonesome dell, was inadmissible and transgressed the laws of invention. I am much mistaken, if, so far from losing its power over us with its traditional sanction, it would not rouse our sympathy more forcibly, and press the subject closer to our breast, were it considered only as the representation of an incident common to humanity.»¹²

Le *Laocoon* vient introduire dans le discours du peintre un concept fondamental de son esthétique et de son art: l'invention; elle dépend de ce que les Grecs nommaient *Phantasias*, et les Romains *visiones*. Eloge de la fantaisie donc.

Déclin et chute...

Mais ce qu'un Suisse a fait, un autre Suisse peut défaire. L'artisan du déclin et de la chute du *Laocoon* sera le peintre bernois Karl Stauffer-Bern. Dans une lettre écrite de Rome à sa femme en 1889, Stauffer tue le mythe, bousculant au passage quatre siècles d'esthétique: «*Sancta simplicitas*, ich kann mich gar nicht beruhigen. In Bezug auf eine ganze Menge seit Jahrhunderten feststehender Größen hingegen kommen mir mehrfach starke Zweifel. Ich sehe nun den Laokoon zum so und so vielen Male, und dem Herrn sei's geklagt, ich bringe es nicht fertig, die Arbeit für etwas Anderes zu halten als ein hervorragendes Werk der griechischen Decadenz, d.h. griechisch-römischen Zeit. Es kann den Vergleich mit dem Berliner Original, dem pergamenischen Fries, entschieden nicht aushalten, auch wenn man davon absieht, daß der Laokoon auf die übliche Weise im sechzehnten Jahrhundert verruinirt worden ist durch Politur. Es kommt mir vor, als hätte kein Kunstwerk solchen Schaden angerichtet in der Welt wie die Laokoon-Gruppe; ich sehe ordentlich die Barockkunst drin schlummern.



9 Johann Heinrich Füssli,
Baumgarten tue Wolfenschies-
sen dans son bain,
-1795-1800, aquatinte
de Johann Heinrich Lips,
17×13,4 cm, Zurich, Kunst-
haus.



Baumgartner erschlägt den Wolfenschiesse im Bade.

1506 wurde sie ausgegraben beinahe intact, gerade als man im Begriffe war, die Schwierigkeiten des Nackten ganz überwunden zu haben. Michel Angelo hatte zu der Zeit gerade den David fertig, dann wurde dieses Bravourstück gefunden, und die ganze Welt ließ sich davon natürlicher Weise imponieren, weil das, was den Renaissancekünstlern noch Mühe machte, das Nackte, in einer gewissen Weise hier spielend überwunden ist. Durch diese Statue und die Werke, die Michel Angelo unter ihrem Einfluß machte, verlor

alles den Kopf. Wann hat sich die Welt nicht durch Bravour imponieren lassen? (Damals gar, wo das ganze Streben seit Jahrhunderten darauf ausging, der Form absolut Meister zu werden.) Von da an fing man an, Kartoffelsäcke zu meißeln und gab sie für Helden aus, suchte die Körperbewegung welche im Laokoon schon an der äußersten Grenze des Darstellbaren angekommen sogar zu überbieten. Kurz diese Statue brachte eine absolut falsche Vorstellung von Antike (griechischer Kunst) in die Welt. Sie, nicht Michel Angelo ist die Mutter der Barockkunst (Lessing und Winkelmann-Goethe halten zu Gnaden, aber die Sache ist so). Sie kam zur fatalsten Zeit; hätte man damals die Parthenon-Figuren nach Rom gebracht, es würde wahrscheinlich vieles anders geworden sein. Auch die Composition als Gruppe ist dürftig und zeigt zur Evidenz die ursprüngliche Friescomposition, welche gegenwärtig in Berlin aufgestellt ist. Der pergamenische Altarfries hat zwar im Vergleich mit den Arbeiten aus der besten griechischen Zeit unverkennbar schon etwas Barockes, gehört aber immer noch der grandiosen griechischen Epoche an, die Laokoon-Gruppe hingegen hat nach meiner Ansicht alle Qualitäten eines vorzüglichen Werkes der Decadenz, wo die Kunst vorübergehende Affekte darzustellen anfang. Das laokoonische, sentimentale Pathos ist eine der guten griechischen Kunst völlig fremde Sache. Man vergleiche den Kopf des Laokoon mit dem Giganten auf dem pergamenischen Fries, überhaupt den Ausdruck

10 Johann Heinrich Füssli,
Saut de Tell, -1785, gravure
sur cuivre (-1789-1790) de
Charles Guttenberg, 43,8×
59,5 cm, Zurich, Kunsthaus. –
Le vent qui souffle est celui de
la Révolution. Le texte de la gra-
vure dit (extrait): «Alors TELL
saisit un moment favorable, et
transporté par le Génie de la Li-
berté, il s'élance de la Barque,
que, du même mou^{vement}, il re-
pousse dans les flots.»





des Schmerzes auf griechischen Statuen, sogar die schlechte Niobe-Copie in Florenz – und die Inferiorität des Laokoon wird sofort in die Augen springen. Ich kann mir nicht helfen, er hat für mich etwas Modernes, bewußt. Sentimentalisches, was ich sonst in der griechischen Kunst vergebens suche. Sei er nun griechisch-römisch, aus der Zeit des Titus oder etwas früher; aus der Diadochenzeit ist er niemals.»¹³

Le monde s'est effroyablement fourvoyé. Tout Michel-Ange, toutes les esthétiques renaissante et néo-classique reposent sur un formidable malentendu, une grossière erreur d'appréciation. Cette statue sur laquelle on a,

depuis le Cinquecento, fondé la représentation idéale du corps, le *Laocoon*, cet étalon du bon goût n'est pas le pur-sang qu'on croyait. Le postulat de Stauffer est à l'art ce même frisson de bonheur que, à l'humanité, la théorie de Darwin quelques années auparavant. Même réconfort, même chaleur maternelle. L'homme, ce fils naturel du singe a, somme toute, les idéaux artistiques qu'il mérite¹⁴. Certes *Laocoon* crie, mais c'est de décadence plus que de souffrance. Toutes les outrances, toutes les boursouflures, les aberrations, tous ces excès qui, depuis la Renaissance, bourgeonnent dans l'art et culminent à l'âge baroque – sous la plume de Stauffer, ce qualificatif est évi-

11 Balthasar Anton Dunker, *Saut de Tell*, 1795, plume et encre de Chine, lavis sépia, 43,5×41,8 cm, Zurich, Musée national suisse.

demment chargé d'horreur –, c'est lui. Eventré le *Laocoon*, comme ce sac de pommes de terre auquel du reste il ressemble.

Stauffer dénonce les fâcheux effets du *Laocoon* sur la peinture héroïque. Simple constat pessimiste et déprimé? Qu'arriverait-il si, prenant le peintre à la lettre et déformant sa pensée, nous allions traquer le *Laocoon* dans la Suisse héroïque? Le héros mondial du pathos y a-t-il jamais fait la moindre incursion?

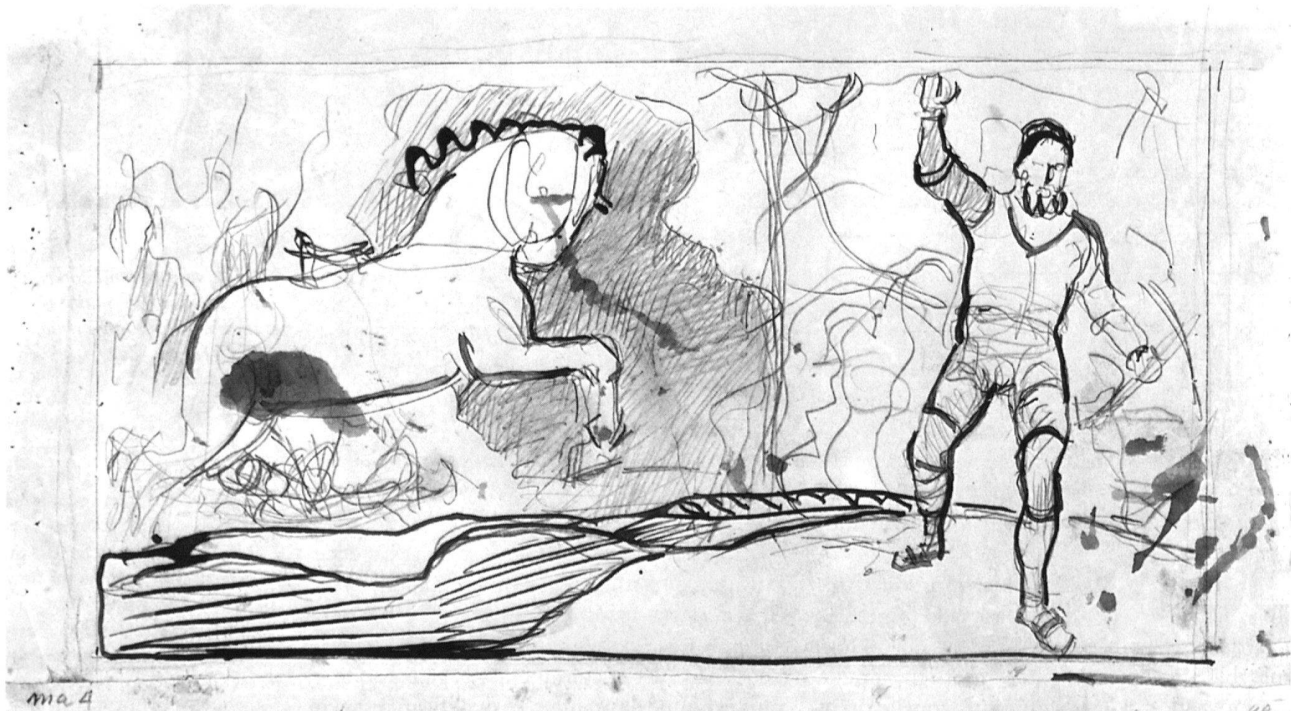
L'homme moral

La redécouverte du *Laocoon* est contemporaine – et sœur de plume, pourrait-on dire – de la réécriture du mythe helvétique. En 1793, Friedrich Schiller publie sous le titre *Über das Pathetische* un court essai sur le *Laocoon*. Pour lui, la puissance pathétique du *Laocoon*, sa charge émotionnelle vient avant tout de ce que «der moralische Mensch (der Vater) eher als der physische angefallen wird»¹⁵. En quelque moment que l'homme eût été assailli par les serpents, nous eussions toujours frémi, «Daß es aber gerade in dem Momente geschieht, wo er als Vater uns achtungswürdig wird, daß sein Untergang gleichsam als unmittelbare Folge der erfüllten Vaterpflicht, der zärtlichen Bekümmernis für seine Kinder vorgestellt wird – dies entflammt unsre Teilnahme aufs höchste». En canalisant leur vengeance contre les enfants, les dieux antiques visent l'homme à travers sa fonction de père. Le même Schiller ne sait pas encore que, dans l'ombre de son *Laocoon*, se profile peut-être un Guillaume Tell, héros s'il en est dont la lé-

gende a exacerbé la fonction paternelle: «Gessler. – Ist das dein Knabe, Tell? / Tell. – Ja, lieber Herr. / Gessler. – Hast du der Kinder mehr? / Tell. – Zwey Knaben, Herr. / Gessler. – Und welcher ists, den du am meisten liebst? / Tell. – Herr, beide sind sie mir gleich liebe Kinder.»¹⁶ Qu'ils viennent de l'Olympe ou d'un bailli d'opérette, les serpents de la tyrannie s'attaquent toujours de préférence aux enfants.

La glorification du *Laocoon* (Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, etc.) coïncide avec le retour de Tell sur le devant de la scène politique – le héros suisse est appelé à y incarner tour à tour les idéaux révolutionnaires et contre-révolutionnaires¹⁷. Tout est prêt donc pour une rencontre des deux héros. Elle se produit de la façon la plus éclatante sous les auspices de Dunker, dans le *Saut de Tell* (1798) (ill. 11). Suspendue bizarrement dans le vide entre terre et lac, une curieuse hybridation de Tell et de Laocoon s'élance, brandissant de la main gauche son arbalète et, de la droite, se raccrochant à un arbrisseau venu coiffer providentiellement la rive escarpée. Là encore, il se pourrait que Füssli soit la clef de l'énigme: tout à fait novatrices, ses propositions graphiques du thème allaient vers ce télescopage iconographique et son explication formelle¹⁸ (ill. 10). Absent de la composition, le serpent métaphorique de la tyrannie viendra, dans une autre aquarelle de Dunker, expirer aux pieds de Tell¹⁹. «Wir finden bey den ältesten Mahlern, zur Zeit der Wiedergeburt der Künste, mit dem Studium der Antiken auch das Studium so vieler anderer Kennt-

12 Ferdinand Hodler, étude de composition pour la Mort de Gessler, 1897, crayon noir, plume à l'encre de Chine, pinceau à la sépia, 14,6×27 cm, coll. part. – «Le Laocoon te demande un effort de mémoire, et c'est là déjà ce qui le rend inférieur à la Vénus de Milo.» (Hodler)



nisse verbunden, und so sollte es auch jetzt wieder seyn» explique Dunker²⁰. Ses intentions sont transparentes: du moment que la république helvétique connaît une renaissance (*wiedergeborene Republik*), il convient que ses représentants artistiques retournent aux modèles et idéaux d'une Renaissance retrouvée.

Laocoon in Gloria

Le mutant Laocoon-Tell semblait condamné à disparaître. N'est-ce pas lui pourtant qui refait surface – et avec quel aplomb! – dans le tableau d'autel du peuple suisse, le *Guillaume Tell* de Hodler²¹ (ill. 13)? Dès les études préliminaires (ill. 12)²², Hodler reproduit la géniale combinaison statico-dynamique du groupe sculpté. Dans la version finale du Musée de Soleure, la figure zèbre l'espace du tableau, y célébrant le mariage de la verticale avec la diagonale. Le bras levé du libérateur – on y a vu tantôt la paraphrase du *Colosse* de Rhodes, du *Davel* de Gleyre ou encore de la *Statue de la Liberté* de Bartholdi²³ – rappelle celui greffé par Michel-Ange au *Laocoon*. Chantre des mollets nouveaux, Hodler n'a jamais craint de ciseler ses héros comme «des sacs de pommes de terres». Le cauchemar de Stauffer-Bern, cinq ans à peine après la publication de sa lettre incendiaire, semble avoir définitivement gagné la partie. A son tour, Hodler prend position dans le débat esthétique. Pour lui, le *Laocoon* aurait dû devenir la plus belle réussite de la statuaire mondiale, n'était une qualité dont il est dépourvu et qui ressortit à ce que nous appellerons l'immanence iconique: «Mit der Raffaelschule, nicht mit Raffael selbst, denn der ist dazu zu bedeutend, setzt eine neue Art Barbarei in der Malerei ein, die Barbarei der raffinierten Überkultur, die so lange angehen mochte, als diese Kultur selbst darhielt, aber später sinnlos und zerstörend wirkte. Es findet etwas Ähnliches statt, wie in der griechischen Kunst, nämlich der Übergang von der Ruhe zur Bewegtheit. Diese kann sehr schön sein, aber nur unter der Voraussetzung, dass der Künstler, der auf ihr fusst, ihr restlos gewachsen ist.

Wenn ich bloss an die Venus von Milo und die Laokoongruppe erinnere, so wird dir sofort klar sein, was ich meine. Die Erinnerung an die erstere bietet dir ohne weiteres ein klares, harmonisch geschlossenes Bild in voller, ruhiger Schönheit. Beim Laokoon musst du dich schon besinnen, wie er eigentlich aussieht und darin liegt sein Minderwert gegenüber der Venus. Und doch ist die Laokoongruppe voller Schönheiten, wie die Werke der Raffaeliten auch, aber vor lauter Schönheiten geht oft die Schönheit verloren. Giotto verhält sich zu den Raffaeliten ähnlich wie die Ve-



13 Ferdinand Hodler, *Guillaume Tell*, 1897, huile et tempera sur toile, 255,5×195,5 cm, Soleure, Musée des beaux-arts. – «Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. ... Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde.» (Lessing)

nus von Milo zur Laokoongruppe; darum ist er gross und schön.»²⁴

Le *Laocoon* s'éparpille. Incapable de s'imposer d'un bloc, le héros antique de l'emmêlement échappe aux rets de l'esprit, ses circonvolutions étant trop nombreuses et compliquées pour celles de notre cerveau. En lui réinventant une frontalité et un hiératisme gothiques, Hodler le remet sur les rails d'un paradis perdu, un royaume platonique des idées. Mieux que chez le sculpteur antique, mieux que chez les artistes de la Renaissance ou du néo-classicisme, mieux en somme que dans le *Laocoon* lui-même, Hodler réalise l'idéal de Winckelmann: un «Laocoon» sans les défauts du *Laocoon*, une sorte de synthèse grandiose «de la noble simplicité et de la calme grandeur». Tout en travaillant à son *Guillaume Tell*, Hodler rédige sa confession artistique, la *Mission de l'Artiste*, où il tente d'expliquer sa quête d'une beauté essentielle, d'une nature «agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants.»²⁵ Il faut «viser à l'unité, à une unité forte et puissante» et, écrit-il pour conclure, «L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera.» En restituant l'unité forte et puissante au corps morcelé, déchiré d'un *Laocoon*, le *Guillaume Tell* de Hodler ne se prédisposait-il pas à devenir l'icône d'un état fédératif?

Le Laocoon chez les néo-classiques suisses

Copies et dérivations

Quelques illustres prédécesseurs

SEBASTIAN BRANT (Strasbourg 1458–1521)

Laocoon, 1502 (quatre ans avant la découverte du groupe sculpté!), gravure sur bois, *Publij Virgilij Maronis Opera*, Sebastian Brant éd. & ill., Strasbourg: J. Grüninger, 1502, 2°, fol. CLXII v & CLXIII v, Bâle, Öffentliche Bibliothek der Universität.

NILKLAUS MANUEL dit MANUEL DEUTSCH (Berne 1484–1530)

Conversion de Saül, 1516–18, huile et tempera sur bois, Berne, Kunstmuseum, Fondation Gottfried Keller; *Saint Antoine guérissant les malades et les possédés*, 1520, huile et tempera sur bois, Berne, Kunstmuseum, Fondation Gottfried Keller.

HANS HOLBEIN LE JEUNE (Augsbourg 1497–Londres 1543)

Hercules Germanicus, 1522, gravure sur bois, feuille volante (caricature du combat de Luther contre l'autorité de l'Eglise romaine), Zurich ZB, Hollstein XIV, p. 138–139.

JOS MURER (Zurich 1530–Winterthour 1580)

Laocoon, 1561, gravure sur bois, *P. Virgilii Maronis Poemata que extant omnia, D. Philippi Melancthonis Scholijs illustrata*, Zurich: C. Froschauer, 1561, 8°, Zurich ZB, Hollstein XXIX, p. 211.

JOST AMMAN (Zurich 1539–Nuremberg 1591)

Caïn tue Abel, 1565, gravure sur bois, Ill. Bartsch XX, 1, p. 249; *Mort de Romulus*, 1572, gravure sur bois, Ill. Bartsch XX, 1, p. 350.

TOBIAS STIMMER (Schaffhouse 1539–Strasbourg 1584)

Adam et Eve travaillant, 1576, gravure sur bois, cf. *supra*, texte & repr. de la copie par Füssli; *Résurrection d'un homme*, 1576, gravure sur bois, Ill. Bartsch XIX, 2, p. 205.

MELCHIOR MEIER (Suisse?, actif à la fin du XVI^e siècle)

Apollon et Marsyas, 1581, burin, Munich, Staatl. Graph. Slg., Hollstein XXV, p. 28–29.

DANIEL LINDTMAYER (Schaffhouse 1552–Lucerne? 1606/7)

Danse villageoise, 1591, eau-forte, Thône R2, fig. 251; *Der Fähnrich (Porte-drapeau)*, de la suite «*Totentanz*», 1592, plume, encre noire et lavis brun, Göttingen, Universitätsbibliothek, Thône 235, fig. 291.

CHRISTOPH MURER (Zurich 1558–Winterthour 1614)

figure de Jonas, détail du frontispice de *Die gantze Heylige Schrift verteuscht durch D. Martin Luther*, Strasbourg: Lazarus Zetzner, 1618, 2°, gravure sur bois, Hollstein XXIX, p. 175–176.

MATTHÄUS MERIAN LE JEUNE (Bâle 1593–Schwalbach 1650)

Portrait de la famille du graveur Matthäus Merian l'Ancien, 1641, huile sur toile, Bâle, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung: la petite fille qui, en bas à droite, embrasse le moulage de la tête du *Laocoon*, est un rajout postérieur (selon toute vraisemblance ~1652–53). Il s'agit de Maria Sibylla Merian, née six ans après le tableau et qui se spécialisera dans la peinture de fleurs et d'insectes.

Les néo-classiques

PIETRO BIANCHI (Lugano 1787–1849)

deux esquisses pour un *Laocoon*, 1812–14, plume et encre de Chine, lavis sépia et rehauts de gouache blanche sur papier, 63×47 cm, Bellinzzone, Archivio Cantonale, Fond Pietro Bianchi, bte 5, fol. 114 (repr. ici) & 115 (inédit). Ces dessins m'ont été aimablement signalés par Nicoletta Ossanna Cavadini qui, dans ce même numéro d'*Art+architecture*, nous fait découvrir Bianchi.

PIERRE-LOUIS DE LA RIVE (Genève 1753–1817)

Laocoon, été 1786, plume et encre de Chine, lavis sépia et rehauts de gouache blanche sur mine de plomb, 58×89 cm, Genève, coll. part.; Patrick-André Guerretta, Quelques remarques et documents autour d'un tableau «italique», in: *Genava* 50, 1992, p. 133 repr.

LOUIS DUCROS (Moudon 1748–Lausanne 1810) & GIOVANNI VOLPATO (Bassano 1733–Rome 1803)

Cortile del Belvedere con Laocoonte, d'une série de 14 vues du Musée Pio-Clémentin, 1787–1792, gravure au trait aquarellée, 51,3×72,2 cm, Berlin, Château de Pfaueninsel, inv. Gk. I. 42004; la plaque de cuivre est à la calcographie de Rome (inv. 1615/12); Francis Haskell, The Museo Pio-Clementino in Rome and the views by Ducros and Volpato, in: Pierre Chessex & al., *Images of the Grand Tour, Louis Ducros 1748–1810*, Genève 1985, cat. 59 repr. & fig. 10 (p. 38).

BALTHASAR ANTON DUNKER (Saal, près de Stralsund 1746–Berne 1807)

Saut de Tell, 1795, plume et encre de Chine, lavis sépia, 43,5×41,8 cm, Zurich, Musée national suisse, inv. 25086.

JOHANN HEINRICH FÜSSLI (Zurich 1741–Putney Hill 1825), *Adam et Eve travaillant* (d'après Stimmer, 1576), 1752, plume, 25×35,8 cm, Zurich, Kunsthau, Jugendalbum, fol. 36, Schiff 35.

- «*Borgia de Serpenti*», ou le *Châtiment des voleurs* (Dante, *Inferno*, XXIV–XXV), mars 1772, plume, encre brune et noire, lavis gris, rehauts de blanc sur mine de plomb, 46×61,2 cm, Zurich, Kunsthau, inv. 1938/766, Schiff 424, pour le détail du brigand à droite. Tête reprise dans la *Tête de damné*, Art Institute of Chicago (pas dans Schiff) réalisée par Füssli à l'intention du graveur de l'*Essai sur la Physiognomonie* de Lavater, éd. fr. (II, La Haye 1783, p. 260, Schiff 776, Weinglass 50). Vers 1789–90, Füssli reformule l'idée: *Tête d'un damné*, huile sur bois, 38×30,5 cm, Sotheby's Londres, 4 oct. 1978, lot 304 non repr. (pas dans Schiff) qui donne lieu à la gravure de William Blake (Schiff 946, Weinglass 83).
- **Prospéro, Miranda, Caliban et Ariel* (Shakespeare, *The Tempest*, I, 2), 1789, huile sur toile, connue par une gravure de Jean-Pierre Simon, Schiff 742, Weinglass 117.
- *Baumgarten tue Wolfenschiessen dans son bain* (Johannes Müller, *Scènes tirées de l'histoire des Suisses*, 1812), 1795–1800, aquatinte de Johann Heinrich Lips, 17×13,4 cm, Schiff 265, Weinglass 140A. Une figure similaire au Wolfenschiessen dans la *Scène non identifiée*, -1765–1770?, plume, 22,9×20,3 cm, Londres, coll. The Hon. Christopher Lennox-Boyd, Schiff 1732.
- *Visiteuse du Laocoon*, -1801, plume et pinceau, encre brune sur mine de plomb, 32×40,4 cm, Zurich, Kunsthau, inv. 1913/7, Schiff 1072.
- *Visiteuse du Laocoon*, verso du précédent, Schiff 1072a.
- *Kriemhilde montre à Hagen la tête de Gunther* (*Nibelungen*, XXXVIII, 2440), juin 1805, lavis gris sur mine de plomb, 48,8×38,7 cm, Zurich, Kunsthau, inv. 1940/193, Schiff 1395; *Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen*, sept. 1807, aquarelle sur mine de plomb, 50×38,4 cm, Zurich, Kunsthau, inv. 1940/192, Schiff 1396. On peut rattacher à ce dessin un feuillet d'études, févr. 1804, plume, 37,2×29,5 cm, Auckland (Nouvelle Zélande), Auckland City Art Gallery (P.A. Tomory, *A collection of drawings by Henry Fuseli, RA*, Auckland 1967, cat. 16v, p. 52).
- *Cavalier attaqué par un serpent* (*Combat de Sigurd avec le dragon?*), 1800–1810, plume et lavis, 37,6×30,2 cm, anct. Winnetka (Ill.), coll. J. W. Alsdorf, Christie's New York, 13 janv. 1993, lot 134, p. 125 (= Schiff 1379).
- *La Vision du lazaret* (Milton, *Paradise Lost*, XI, 477–90), -1817–1820, mine de plomb, 32,1×20,5 cm, Zurich, Kunsthau, inv. 1940/37, Schiff 1556. Où les enfants de Laocoon sont remplacés par une paire de séduisantes jeunes femmes.
- *Le diable prend l'huissier avec sa poêle à frire* (Chaucer, *The Canterbury Tales, The Freres Tale*, 7153–7266), 1821, mine de plomb, 40,6×32,2 cm, Zurich, Graph. Slg. der ETH, inv. 1935/42, Schiff 1567.

ANTON GRAFF (Winterthour 1736–Dresde 1813)

Laocoon, -1755–1760, sanguine, 35×22 cm, *Boerner Leipzig*, 19 mars 1914, lot 62 non repr.; *Galerie Fischer Lucerne*, 17–21 juin 1952, lot 563; Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff Leben und Werk*, Berlin 1967, n° 1739, p. 410 non repr.

HEINRICH KELLER (Zurich 1771–Rome 1832)

Laocoon (copie de l'antique), -1800, marbre?, «moitié de l'orig.» (donc H -121 cm), non localisé; Keller le vend 600 sequins, cf. son *Libro delle Memorie* à la date de Rome 1803 (Zurich, Kunsthau, inv. 1924/24, fol. 41v).

JOHANN HEINRICH LIPS (Kloten 1758–Zurich 1817)

voir Füssli, *Baumgarten tue Wolfenschiessen dans son bain*.

JAMES PRADIER (Genève 1790–Bouglival 1852)

Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches, 1813, bas et haut-relief en plâtre, 121×150×20 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1825–26. Selon Jacques de Caso (*Statues de chair, Sculptures de James Pradier*, Claude Lapaire éd., Genève 1985, pp. 110–112) suivi par Paul-André Jaccard (*La Sculpture* [Ars Helvetica VII], Disentis 1992, p. 183), Pradier se serait inspiré du *Laocoon* pour l'expression de Philoctète.

JACQUES SABLET (Morges 1749–Paris 1803)

Crucifixion de saint Pierre, -1780, plume et encre brune, lavis brun et gris, 42,9×31,3 cm, Nantes, Musée Dobrée, inv. 56–5201; Anne Van de Sandt, *Les frères Sablet*, Rome 1984, n° 50 repr.

JEAN-PIERRE SAINT-OURS (Genève 1752–1809)

Laocoon, 1781, fusain, pierre noire, craie blanche, estompe, 71×51 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. O-11; Anne de Herdt, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, Genève 1984, n° 41 repr.

ALEXANDER TRIPPEL (Schaffhouse 1744–Rome 1793)

Laocoon (d'après Perrier 1638), -1765?, sanguine, 26,3×18,6 cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, inv. B 2353–774. Erreur d'identification du modèle (Montfaucon 1722–24) chez Peter Gerlach (*Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer*, Munich 1973, p. 251) et Daisy Sigerist (in *Alexander Trippel*, Schaffhouse 1993, p. 133 repr.)

– *Laocoon* (figure centrale, de dos, d'après Audran 1683), sanguine, indications de mesures à la plume, 28,2×18,9 cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, inv. B 4906–757; Gerlach 1973, *op. cit.*, p. 252, fig. 26.

– *Laocoon* (figure centrale, depuis la droite, d'après Audran 1683), sanguine, indications de mesures à la plume, 29,5×16,2 cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, inv. B 4906–761; Sigerist 1993, *op. cit.*, p. 133, fig. 22.

- *Laocoon* (l'ainé des fils, de face, d'après Audran 1683), sanguine, indications de mesures à la plume, 23,5×12,5 cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, inv. B 4906-759 (inédit).
- *Laocoon* (l'ainé des fils, depuis la droite, d'après Audran 1683), sanguine, indications de mesures à la plume, 23,5×11,4 cm, Schaffhouse, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, inv. B 4906-758 (inédit).

GEORGES VANIERE (Genève 1740–1834)

Laocoon, sanguine, 59,5×38 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, inv. O-996; repr. ci-après dans l'article de Danielle Buysens.

Survivances au XX^e siècle

FERDINAND HODLER (Berne 1853–Genève 1918)

cf. texte & illustrations *supra*.

HEINRICH ALTHERR (Bâle 1878–1947)

Laocoon, 1915–1916, peinture murale, Chambre du Sénat de l'Université de Zurich.

PAUL KLEE (Münchenbuchsee, près de Berne 1879–Muralto-Locarno 1940)

Akt (auf Volumen), 1933, aquarelle, coll. Felix Klee, cf. *Schriften*, p. 108; *Briefe*, I, pp. 173, 188: «Laokoon ist bloß in der Mache eine Höchstleistung. Der Stil ist vielleicht ein antikes Barock» (1901); *Tagebücher*, p. 90: «Für den Laokoon unempfindlich (ein Knabenthorax sei einzig schön).» (1901).

ALBERTO GIACOMETTI (Stampa, Grisons 1901–Coire 1966)

Laocoon, stylo à bille sur papier, Paris, coll. Louis Clayeux (*Interpretive Drawings*, n° 43 repr., ainsi que n° 44: *Tête du Laocoon*), cf. les *Écrits*, pp. 82, 95–98, 276: «Pour ma part, le Laocoon m'intéresse aujourd'hui autant que les archaïques et m'apporte, je crois, davantage.» (1959).

Résumé

Au cœur de l'art et de l'esthétique néo-classiques, un texte de Winckelmann et une statue antique: le *Laocoon*. Etrangement, il semble que la Suisse doive jouer un rôle primordial dans la réception du Laocoon et le débat esthétique qui l'entoure. L'une des premières, elle prend part au rayonnement du groupe antique, l'une des premières aussi, elle précipitera sa chute. Suivons le Laocoon au pays de Guillaume Tell pour constater qu'il se produit, entre le champion mondial du pathos et le héros du peuple suisse, un curieux phénomène de sympathie, un télescopage iconographique qui nous invite, reconsidérant l'image archétype de l'identité nationale, à nous demander si le Laocoon n'a pas pu, de quelque manière, y laisser une empreinte.

Riassunto

Un testo di Winckelmann e una statua antica, il *Laocoonte*, al centro dell'arte e dell'estetica neoclassiche. Stranamente, sembra che la Svizzera debba svolgere un ruolo fondamentale nell'accoglienza del Laocoonte e nel dibattito estetico intorno al medesimo. È uno dei primi paesi a partecipare alla diffusione del gruppo scultoreo antico, ed è anche uno dei primi paesi ad accelerarne il declino. Seguendo il Laocoonte nella patria di Guglielmo Tell constatiamo che tra il campione mondiale del pathos e l'eroe del popolo svizzero si verifica un curioso fenomeno di simpatia, uno scontro iconografi-

co che ci invita, una volta riconsiderata l'immagine archetipo dell'identità nazionale, a chiederci se il Laocoonte non abbia potuto in qualche modo lasciarvi un'impronta.

Zusammenfassung

Inmitten der klassizistischen Kunst und Ästhetik steht ein Text von Winckelmann und eine antike Statue: der *Laokoon*. Sonderbarerweise scheint es, dass die Schweiz bei der Rezeption des Laokoon und der ihn umgebenden ästhetischen Debatte eine ursprüngliche Rolle gespielt hat. Als eine der ersten hat sie an der Ausstrahlung der antiken Gruppe Anteil, als eine der ersten beschleunigt sie auch deren Fall. Folgen wir dem Laokoon ins Land des Wilhelm Tell, so können wir feststellen, dass sich zwischen dem Meister des Pathos und dem Helden des Schweizer Volkes ein eigenartiges Phänomen von Sympathie einstellt, ein ikonographisches Zusammentreffen, das uns auffordert, das archetypische Bild der nationalen Identität noch einmal unter dem Aspekt zu betrachten, ob der Laokoon nicht auf irgendeine Weise in jenem eine Spur hinterlassen hat.

Notes

¹ Louis Bridel, introduction à sa Lettre sur les artistes Suisses maintenant à Rome, Rome, 28 juillet 1789, in: *Étrennes Helvétiques* VIII, Lausanne 1790.

² JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in*

- der Malerei und Bildhauerkunst, 1755. Sur le *Laocoon* et ses enjeux pour l'esthétique: CARLO BERTELLI, *Fortuna critica del gruppo vaticano*, in: *Enciclopedia dell'arte antica* IV, Rome 1961, pp. 471–472; WERNER OECHSLIN, *Il Laocoon* – o del restauro delle statue antiche, in: *Paragone* 287, 1974, pp. 3–29, pl. 1–19; FRANCIS HASKELL & NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, Londres 1981, pp. 243–247; PHYLLIS PRAY BOBER & RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, Londres 1986, n° 122 (& bibl.).
- ³ Le descriptif des œuvres est reporté au catalogue embryonnaire «Le Laocoon chez les néo-classiques suisses. Copies et dérivations» donné ici-même sous forme de tableau.
- ⁴ Lettre de Pierre-Louis De la Rive à sa femme, Rome, 23 nov. 1784, citée d'après GEORGES DE MARSIER, *Lettres du peintre Pierre-Louis De la Rive pendant son séjour en Italie (1784–1786)*, in: *Genava* XX, 1972, pp. 256–257, 272, 274, 277.
- ⁵ A la même, Rome, 23 févr. 1785, *ibidem*, p. 272.
- ⁶ A Saint-Ours, Dresde, 29 sept. 1786, citée d'après DANIEL BAUD-BOVY, *Peintres Genevois 1702–1817*, Genève 1903, p. 156.
- ⁷ *Neue künstliche Figuren biblischer Historien*, Bâle 1576.
- ⁸ *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, translated from Henry Fusseli, Londres 1765, p. 30. Winckelmann se trouvait lui-même en des rapports privilégiés avec l'intelligentsia zurichoise – en 1778, dix ans après sa mort, paraissent les *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, éd. Leonhard Usteri – et les artistes suisses. Son portrait le plus célèbre (1764, toile, Zurich, Kunsthaus) est dû à Angelika Kauffmann.
- ⁹ Lettre à Salomon Dälliker, Londres et Essex, 12–15 nov. 1765, citée d'après HEINRICH FÜSSLI, *Briefe*, Walter Muschg éd., Bâle 1942, pp. 115–116.
- ¹⁰ Sur Füssli: FREDERICK ANTAL, *Fuseli Studies*, Londres 1956, pp. 50–54; DAVID IRWIN, *English Neoclassical Art, Studies in Inspiration and Taste*, Londres 1966, pp. 44–48; GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli, 1741–1825*, Zurich, Munich 1973; WERNER HOFMANN, *Ein Gefangener*, in: *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Munich, Hambourg 1974, pp. 41–54; *Füssli e Dante*, Corrado Gizzi éd., Milan 1985; ANDREW BUTTERFIELD in: *Creative Copies, Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, Egbert Haverkamp-Begemann éd., New York, Londres, Amsterdam 1988, pp. 165–167; OSKAR BÄTSCHMANN, *La Peinture de l'époque moderne (Ars Helvetica VI)* Disentis 1989, pp. 136–142; JEAN CLAIR, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris 1989, pp. 151–156; DAVID H. WEINGLASS, *Prints and engraved illustrations by and after Henry Fuseli: a catalogue raisonné*, Aldershot, Brookfield (Vt.) 1994.
- ¹¹ *Lecture I : Ancient Art (1801)*, in: *The Life and Writings of Henry Fuseli*, John Knowles éd., Londres 1831, II, pp. 71–72.
- ¹² *Lecture III : Invention (1801)*, *ibidem*, II, pp. 141–142. Au sujet du *Laocoon*, voir encore *ibidem*, II, pp. 4, 65, 244, 258, 317, 325, 333, 367, 385, et III, pp. 90, 113–114, 137, 149–150, 393.
- ¹³ Lettre de Stauffer-Bern à sa femme, Rome, 29 août 1889, citée d'après OTTO BRAHM, *Karl Stauffer-Bern*, Stuttgart 1892, pp. 243–245.
- ¹⁴ Stauffer a des raisons particulières de partir en guerre contre le *Laocoon*. Fraîchement converti (~1886) à la sculpture, il tente, dans l'*Adorant* (1888, plâtre duquel a été tiré le moulage en bronze du Kunstmuseum de Bâle) d'approcher l'eurythmie et l'idéal néo-classique; cf. CÄSAR MENZ, Karl Stauffers «Adorant», in: *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie* 38, 1981, pp. 162–167 repr.
- ¹⁵ FRIEDRICH SCHILLER, *Über das Pathetische* (paru initialement dans *Neue Thalia*, 1793), in: *Friedrich Schiller Werke* VIII, Francfort-sur-le-Main 1992, pp. 438–439.
- ¹⁶ FRIEDRICH SCHILLER, *Wilhelm Tell* (1804), III, iii.
- ¹⁷ Cf. *La Suisse et la Révolution Française*, Lausanne 1989.
- ¹⁸ *Le Saut de Tell*, ~1758–60, pinceau et encre sur mine de plomb, 25,7×19,5 cm, Zurich, Kunsthaus, inv. 1940/85, Schiff 266; *Le Saut de Tell*, ~1785, connu par une gravure sur cuivre de Charles Guttenberg, ~1789–90, Schiff 719, Wein-glass 82.
- ¹⁹ *Guillaume Tell combat la Révolution*, ~1798, aquarelle, Zurich, Musée national suisse; repr. en couverture de *La Suisse et la Révolution Française*, Lausanne 1989.
- ²⁰ *Denkschrift: Weniger als eine Skizze von B. A. Dun-ker 1799*, citée d'après Balthasar Anton Dunker, Berne 1990, pp. 43–46.
- ²¹ Ferdinand Hodler, *Guillaume Tell*, 1897, huile et tempéra sur toile, 255,5×195,5 cm, Soleure, Musée des beaux-arts, inv. A 410.
- ²² Etude de composition pour la *Mort de Gessler*, 1897, crayon noir, plume à l'encre de Chine, pinceau à la sépia, 14,6×27 cm, coll. part.
- ²³ REGULA MICHEL, CORINNE SCHATZ, DIETER ULRICH, *Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920*, Oskar Bächtischmann éd., Zurich 1983, pp. 35–44; BÄTSCHMANN 1989, *op. cit.* n. 10, pp. 154–159; HANS-CHRISTOPH VON TAVEL, *L'Iconographie nationale (Ars Helvetica X)*, Disentis 1992, pp. 245–253; OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodler: Historical Painting*, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 19, Swiss Theme Issue, 1993, pp. 8–23. Au sujet d'un «néo-classicisme» de Hodler: JURA BRUSCHWEILER, Une étape néo-classique dans l'évolution stylistique de Ferdinand Hodler: «L'architecture» et «Le génie civil», 1889–1890, in: *Palette* 42, 1973.
- ²⁴ FERDINAND HODLER, cité d'après CARL ALBERT LOOSLI, *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, Berne 1921, I, pp. 149–150.
- ²⁵ Le texte de la conférence *La Mission de l'Artiste* a été écrit par Hodler durant l'hiver 1896–1897. Cf. l'édition en fac-similé in: *Hodler et Fribourg / La mission de l'artiste*, Fribourg 1981.

Sources des illustrations

1: Schloss Pfaueninsel, Berlin. – 2: Musée du Vatican, Rome. – 3: Photo Ch. Hémon, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, Musée Dobrée, Nantes. – 4: Photo de l'auteur. – 5: Photo Massimo Pacciorini, Giubiasco. – 6, 7, 8, 9, 10: Kunsthaus, Zurich. – 11: Musée national suisse, Zurich, nég. 122985. – 12, 13: Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich.

Adresse de l'auteur

Dominique Radrizzani, historien de l'art, 11, chemin du Parc-de-Valency, 1004 Lausanne