

La sculpture à Genève au XIXe siècle : questions de méthode

Autor(en): **Lapaire, Claude**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **38 (1981)**

Heft 2: **Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4.
Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz,
Freiburg, 28./29. Juni 1980**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167638>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

La sculpture à Genève au XIX^e siècle – questions de méthode

par CLAUDE LAPAIRE

Une statue ne peut être appréhendée qu'à partir de ses multiples points de vue. De même, la sculpture, son histoire et ses formes, ne peut être comprise d'une façon satisfaisante que par la mise en œuvre de toutes les méthodes d'approche: critique historique, iconographie, technique, style, mais aussi recherches de géographie artistique, analyse de programme, études d'économie, de sociologie et de politique.

Pour le XIX^e siècle, le niveau de notre information, sur un plan européen, est encore si faible et nos incertitudes si grandes que le moment des grandes synthèses n'est pas encore venu. D'où, pour l'historien de l'art, la tentation de se plonger dans des études de détail, monographies d'artistes ou monographies d'œuvres, qui sont certes utiles et indispensables, mais dont l'entreprise n'est, aujourd'hui, pas sans danger.

Dans de telles études, les arbres risquent de cacher la forêt. Des pratiques, répandues dans le monde entier, peuvent être prises pour des caractéristiques personnelles de l'artiste, des banalités pour des traits de génie. Au niveau de recherches monographiques, on risque de ne pas percevoir clairement l'exceptionnelle mobilité des artistes, leur véritable don d'ubiquité qui leur permet de travailler à plusieurs chantiers, d'avoir plusieurs ateliers et de mener de front l'achèvement d'œuvres longuement muries. On pourra ne pas saisir comme une donnée fondamentale le processus d'élaboration d'une statue, sa gestation et ses mutations dans un milieu artistique dans lequel les notions d'original, d'emprunt, de modèle n'ont pas la signification que nous leur attribuons aujourd'hui. On pourra, enfin, ne pas être suffisamment conscient de la facilité et de la rapidité du transport d'un énorme marbre à travers l'Europe, de la diffusion par les journaux des nouvelles créations, bref de la vitesse de propagation de la mode, comme du nivellement international qui est la conséquence de l'enseignement académique.

Nous proposons de promouvoir, à mi-chemin entre la synthèse encore prématurée et la monographie d'artiste ou la monographie d'œuvre dont nous venons d'évoquer les embûches, des *monographies régionales*, s'étendant sur l'ensemble du XIX^e siècle. Il s'agirait d'une étude globale du phénomène de la sculpture, dans toutes ses implications économiques, politiques, idéologiques et sociales, s'étendant non seulement aux artistes originaires de la région ou venus d'ailleurs travailler dans cette région, mais aussi aux activités des collectionneurs de sculpture et des mécènes, à la fois histoire des sculpteurs et de la sculpture.

A titre d'exemple, nous avons tenté une telle approche, sous la forme d'une esquisse, en prenant pour cadre les limites de la Ville de Genève et pour bornes chronologiques

la fin du XVIII^e siècle et la veille de la Première Guerre mondiale¹. Nous évoquerons brièvement les résultats provisoires de cette recherche, en mettant l'accent sur quelques problèmes rencontrés au cours de ce travail.

LA SITUATION DOCUMENTAIRE

En abordant la sculpture à Genève au XIX^e siècle, l'abondance de la bibliographie pourrait faire illusion. En fait, les nombreux articles qu'il est possible de réunir tiennent plus du panégyrique ou de la chronique locale que de l'histoire de l'art. Il n'y a, à ce jour, aucune synthèse sur le sujet, aucune monographie d'artiste, aucun catalogue raisonné, sinon deux thèses, sur Pradier et sur Rodò, qui ne sont pas encore publiées et donc d'un accès difficile².

Etablir la liste des sculpteurs nés à Genève ou ayant travaillé à Genève et réunir à leur sujet les données biographiques essentielles est une tâche dont la complexité peut surprendre. Ainsi, il règne au XIX^e siècle une imprécision dans le vocabulaire qui ne le cède en rien à celle que l'on rencontre au Moyen Âge: «Sculpteur, architecte, graveur, marbrier, tailleur de pierre, entrepreneur, artiste, artisan» sont des notions floues, aussi bien sous la plume des artistes eux-mêmes que sous celle de leurs contemporains. Malgré (ou peut-être à cause de) la surabondance des archives, il faut parfois, pour fixer avec précision des données aussi simples que la date de naissance ou de mort d'un artiste, des recherches très longues.

En dressant le catalogue des œuvres sculptées par des Genevois à Genève ou à l'étranger, sculptées à Genève par des étrangers ou faites à l'étranger pour des commanditaires genevois, nous nous sommes heurtés à de nombreux problèmes, notamment à propos de l'identification et de la chronologie des statues.

Les *titres* des œuvres varient en cours d'élaboration et sont parfois modifiés par les commanditaires, les critiques ou l'usage populaire.

La *matière et les dimensions* sont très rarement mentionnées dans les sources. Lorsque l'artiste parle de son travail, par exemple dans des lettres à ses amis, il ne précise pas s'il fait allusion à une étude en terre, à un plâtre, cent fois repris, au finissage d'un marbre ou d'un bronze.

Enfin, la *date* d'une statue ne peut être fixée qu'après de patientes recherches. La critique doit s'exercer même sur les dates inscrites qui correspondent tantôt à l'achèvement du

modèle original en plâtre, tantôt à la finition du marbre ou à la première fonte du bronze, parfois à l'inauguration du monument. Le nombre de sculptures non signées, non datées – sans parler des bronzes non numérotés – est stupéfiant pour ceux qui s'imaginent que seuls les artistes du Moyen Age pratiquaient l'anonymat et qui ignorent les systèmes de commercialisation de la statuaire au XIX^e siècle³.

Le «David» de John-Etienne Chaponnière (1801–1835) nous servira d'exemple pour montrer la complexité de la datation d'une statue (fig. 2). Il semble, d'après la correspondance conservée, que Chaponnière ait eu l'idée d'un «David vainqueur de Goliath» depuis 1830. Mais tout sculpteur ne porte-t-il pas dans son cœur le rêve de se mesurer à ce sujet, illustre entre tous depuis Donatello? Chaponnière sculpte son «David» à partir de 1832. Il signe le plâtre original «J. E. CHAPONNIÈRE 1834». Ce plâtre servit à réaliser l'exemplaire en bronze, qui fut fondu par Quesnel à Paris, en 1837. Le bronze ne fut placé dans la Promenade des Bastions, à la suite d'une souscription publique, et inauguré officiellement, qu'en 1854, dix-neuf ans après la mort de l'artiste.

LES STATUES ET LES MONUMENTS

Même incomplet et entaché de quelques imprécisions, le répertoire des principales sculptures exécutées à Genève ou commandées pour des monuments publics ou privés de Genève permet un survol intéressant de l'activité des sculpteurs et de l'action du mécénat. Présenté dans une séquence chronologique, il offre en quelque sorte le film des événements.

1821, *Antonio Canova (1757–1822)*

Arrivée à Genève du marbre «Vénus et Adonis», sculpté à Rome en 1794. Acheté par Guillaume Favre pour la bibliothèque de sa villa «La Grange», où il est encore aujourd'hui. Plusieurs plâtres originaux de Canova ont été acquis par des Genevois entre 1819 et 1821.

1821, *James Pradier (1790–1852)*

Inauguration du buste de Jean-Jacques Rousseau. Marbre. Placé devant l'Orangerie du jardin botanique des Bastions. Original aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève.

1822, *James Pradier*

Inauguration du buste de Charles Bonnet. Marbre. Placé devant l'Orangerie du jardin botanique des Bastions. Original aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire.

1826, *Lorenzo Bartolini (1777–1850)*

Arrivée à Genève du marbre «Madame Anna Eynard-Lullin», sculpté à Florence pour Jean-Gabriel Eynard. Commandé en 1823, daté de 1825. Conservé au Palais Eynard. Eynard

avait commandé en outre à Bartolini la «Nymphé Arno» qui fut livrée en 1830.

1827, *John-Etienne Chaponnière (1801–1835)*

Achat par le «Comité grec de Genève» du plâtre original «Jeune captive pleurant sur le tombeau de Byron». Donné au Musée Rath qui venait d'être inauguré en 1826. Aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire.

1835, *James Pradier*

Inauguration du Monument de Jean-Jacques Rousseau. Commandé en 1828, exécuté en 1834. Fondu à Paris par Crozatier en 1834 (fig. 1).

1845, *James Pradier*

Inauguration du monument à Auguste Pyrame de Candolle. Bronze fondu par Eugène Gonon en 1845. Placé dans le jardin des Bastions. Original aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire.



Fig. 1 James Pradier, Monument de Jean-Jacques Rousseau, 1834 (état vers 1900).



Fig. 2 John Chaponnière, David vainqueur de Goliath, 1834.

1852, *Louis Dorcière (1805–1879)*

Mausolée en pierre du baron Louis de Grenus. Cimetière de Plainpalais. Original aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire.

1854, *John-Etienne Chaponnière*

Inauguration du «David vainqueur de Goliath». Plâtre original daté 1834, fonte posthume en bronze par Quesnel en 1837. Placé dans la Promenade des Bastions (fig. 2).

1857, *Johannes Leeb (1790–1863)*

Inauguration de la Fontaine de l'Escalade. Pierre et bronze. Située au bas de la rue de la Cité (fig. 3).



Fig. 3 Johannes Leeb, Fontaine de l'Escalade, 1857 (état vers 1890).



Fig. 4 Louis Dorcière, Fontaine de la place des Alpes, 1859 (état vers 1870).

1857

Installation d'une fontaine monumentale dans le «Jardin anglais». Bronze fondu par Barbédienne, à Paris. Auteur inconnu.

1859, *Louis Dorcière*

Inauguration de la Fontaine de la Place des Alpes. Bronzes par Eugène Louis Lequesne (1815–1887). Figures de pierre refaites en 1898 par Emile Leysalle lorsque la fontaine fut déplacé (fig. 4).

1869, *Robert Dorer (1830–1893)*

Inauguration du «Monument national» à l'entrée du pont du Mont-Blanc. Bronze (fig. 5). Le jeune Dorer, de Baden, fut choisi à la suite d'un concours national, ouvert en 1863, pour lequel Vincenzo Vela présenta un projet.

1879

Inauguration du Mausolée du duc de Brunswick, Quai du Mont-Blanc. Commandé tout d'abord à Vincenzo Vela dont la maquette et plusieurs statues en vraie grandeur sont conservées au Musée Vela à Ligornetto. Le monument fut confié à l'architecte français Jean Fritel qui réalisa cette grande entreprise de 1877 à 1879 en répartissant les travaux



Fig. 5 Robert Dorer, Monument national, 1869 (état vers 1900).

entre les sculpteurs suivants: Auguste Cain, Jules Thomas, Aimé Millet, Alexandre Schoenewerk, Richard Kissling, Antoine Custor, Charles Iguel et Charles Töpffer (fig. 6).

1879

Inauguration du Grand-Théâtre. Sculptures monumentales par Charles Töpffer, Charles Iguel, Antoine Custor, Jules Salmson et Massarotti.

1879-1883

Construction du Musée Ariana. Sculptures monumentales par Luigi Guglielmi, Emile Leysalle, Emile Dominique Fasanino et Frédéric Dufaux.

1884, *Alfred Lanz* (1847-1907)

Inauguration du monument équestre du Général Henri Dufour, sur la Place Neuve. Bronze (fig. 7). Le jeune Lanz, de

Bienne, fut choisi à la suite d'un concours national, ouvert en 1877. Parmi les concurrents, on relève notamment Charles Töpffer et Jules Salmson.

1890, *Charles Iguel* (1826-1897)

Inauguration de la statue du Mausolée du duc de Rohan, dans la cathédrale de Genève. Marbre. Parmi les concurrents, on note Charles Töpffer et Ferdinand Schlöth (fig. 8).

1891

Installation du jet d'eau, dans la rade, jaillissant jusqu'à une hauteur de 90 mètres. Le «monument» le plus marquant de la ville.

1892

Inauguration de la Poste de la rue du Mont-Blanc. Sculptures monumentales en calcaire par Jules Salmson, Charles Iguel,



Fig. 6 Mausolée du duc de Brunswick, 1879 (état vers 1880). Par l'architecte Jean Fernel et collaborateurs.



Fig. 7 Alfred Lanz, Monument du Général Henri Dufour, 1884 (état vers 1890).

Marcel Reymond, Christophoro Vicari et Auguste de Niederhäusern, dit Rodo.

1896, Auguste Rodin (1840–1917)

Don au Musée de Genève de trois bronzes auxquels l'artiste attache une importance particulière: un exemplaire du «Penseur» dans la version de 1880, la tête de «L'homme au nez cassé» (1864) et «La Muse tragique», l'une des figures du monument de Victor Hugo (1893).

1899, Rodo (1863–1913)

Inauguration du buste de Carl Vogt, devant l'Université. Bronze. Le «Jérémie» de Rodo, terminé en 1913, ne fut fondu (à titre posthume) qu'en 1938 et placé près de la cathédrale Saint-Pierre.

Cette liste sommaire permet de constater que l'histoire de la sculpture à Genève s'inscrit entre les noms prestigieux de Canova et de Rodin, les deux génies qui dominent le XIX^e siècle. Dans la ville qui pouvait s'enorgueillir d'être la plus grande de Suisse, qui avait construit le premier musée des

Beaux-Arts du pays (1826) et qui comptait dans ses murs le plus grand nombre d'artistes, la sculpture a joué un rôle non négligeable, mais cependant modeste.

Nous allons brièvement analyser les informations qu'il a été possible de recueillir sur l'histoire de la sculpture à Genève dans une enquête dont nous rappelons le caractère encore très incomplet.

LES ARTISTES

Plus de trente sculpteurs ont travaillé à Genève entre les dernières années du XVIII^e siècle et la Première Guerre mondiale. Plusieurs d'entre eux sont nés à Genève, comme Jean Jaquet, James Pradier, Antoine Bovy, John-Etienne Chaponnière, Louis Dorcière, Frédéric Dufaux, Charles Töpffer et Hugues Bovy. Auguste de Niederhäusern, dit Rodo (1863–1913), né à Vevey, arriva à Genève à l'âge de trois ans. Ces artistes suivirent à Genève les cours des écoles d'art officielles, puis reçurent leur formation principale à

Paris. Tous firent des séjours plus ou moins prolongés en Italie. Les meilleurs s'établirent définitivement à Paris et y firent carrière, tout en gardant des liens étroits avec leur ville natale. Seuls Dorcière et Dufaux s'installèrent à Genève, l'un pour enseigner à l'École des beaux-arts, l'autre pour pratiquer son art à titre privé.

Pour réaliser des monuments ou décorer des édifices publics ou privés, les Genevois ont fait appel soit à leurs compatriotes, soit à des artistes suisses (Robert Dorer, Alfred Lanz, Vincenzo Vela, Antoine Custor, Richard Kissling, Charles Iguel, Maurice Reymond, Christoforo Vicari) ou étrangers. Parmi ces derniers, on note Johannes Leeb, de Munich, Luigi Guglielmi, de Rome, et Emile Fasanino, d'origine italienne. Les plus nombreux sont d'origine française: Auguste Cain, Jules Thomas, Aimé Millet, Alexandre Schoenewerk, Jules Salmson, Emile Leysalle, Jean Coulon, Emile Lambert. La plupart de ces sculpteurs ne travaillèrent à Genève que quelques années. Cependant, Iguel, Fasanino et Salmson firent à Genève une grande partie de leur carrière.



Fig. 8 Charles Iguel, Mausolée du duc de Rohan, 1890. (Projet en grandeur d'exécution, photographié dans l'atelier de l'artiste en 1890.)

Il conviendrait d'étudier la biographie de chacun de ces artistes «étrangers» et de découvrir les raisons qui les ont poussé à venir à Genève. Ainsi apparaîtrait, sans doute, un tissu de liens de famille ou d'amitié, doublé de contacts noués par les hommes d'affaires genevois à travers l'Europe. On pourrait alors mieux comprendre pourquoi les principaux monuments genevois – à l'exception du Jean-Jacques Rousseau de Pradier – furent confiés à de jeunes artistes suisses, comme Robert Dorer, de Baden (Monument national, 1869), et Alfred Lanz, de Bienne (Général Dufour, 1884). On saisirait probablement certains aspects de «l'affaire» du Mausolée du duc de Brunswick. Cette entreprise monumentale, la plus exceptionnelle et la plus onéreuse qui ait été réalisée en Suisse au XIX^e siècle, fut d'abord attribuée à Vincenzo Vela et finalement exécutée à la hâte par une équipe de sculpteurs parisiens qui venaient d'achever le décor de l'Opéra de Paris, auxquels on joignit quelques statuaires genevois et suisses.

Une étude sur l'enseignement de la sculpture à Genève, l'organisation matérielle du travail, les praticiens (Genève n'a pas de fonderie de bronze au XIX^e siècle et s'adresse à Paris ou à Dresde pour ses grandes statues), les achats faits par le Musée des Beaux-Arts et les particuliers, ainsi que la conception des «expositions municipales», permettrait d'appréhender le milieu dans lequel se développa la sculpture à Genève. Faute de pouvoir le faire dans le cadre de cette brève esquisse, jetons au moins un coup d'œil sur les conditions dans lesquelles certaines œuvres ont été commandées.

LES COMMANDITAIRES

Pendant tout le XIX^e siècle, ni l'Etat de Genève ni la Ville de Genève n'apparaissent comme commanditaires de sculptures. Les monuments ornant les places et les jardins publics sont achetés aux artistes par des particuliers ou des associations privées.

Parmi les mécènes les plus remarquables, on relève les noms de Guillaume Favre, Jean-Gabriel Eynard, François Bartholoni et Gustave Revilliod. Ces grands financiers achetèrent des sculptures à des artistes italiens comme Canova ou Bartolini et commandèrent à d'autres, souvent anonymes, un riche décor sculpté pour leurs demeures privées ou les édifices qu'ils entendaient léguer à la communauté.

Les amis des artistes, notamment ceux de Pradier ou de Chaponnière, s'attachèrent, souvent sans grand succès, à obtenir des commandes pour leurs protégés. Le Général Henri Dufour intervint en faveur de Pradier pour lui faire sculpter le monument à Jean-Jacques Rousseau. Il chercha à donner à Vincenzo Vela l'exécution du Monument national qui fut finalement confiée à Robert Dorer.

Les archives relatives au Monument national (1869) et à la statue équestre du Général Dufour (1884) sont du plus haut intérêt pour comprendre la naissance d'une grande sculpture « officielle ». L'initiative vient d'un groupe de patriotes qui ouvrent une souscription publique destinée à recueillir les fonds nécessaires. Un comité met au point les modalités d'un concours, limité aux artistes suisses. Pour le Monument national, on demande une esquisse, pour la statue de Dufour, une maquette. Les artistes retenus par le jury sont invités à un concours restreint et le lauréat reçoit finalement un mandat. Le mandat définit la tâche avec précision. Une maquette en demi-grandeur est discutée et modifiée par de nombreux experts qui imposent des changements dans le costume, la position, l'attitude, le regard et d'innombrables détails. Entre la date du concours et l'inauguration, six ans se sont écoulés pour le Monument national et neuf pour la statue de Dufour.

LA VILLE ET SON ESPACE MONUMENTAL

Au XIX^e siècle, la sculpture est conçue comme un art indépendant de l'architecte, même si, bien souvent, elle a pour fonction d'orner des bâtiments publics et d'enrichir certaines parties de ceux-ci.

Par contre, le « monument public », qu'il soit commandé par l'Etat ou, comme c'est le cas à Genève, financé par le mécénat privé, joue un rôle non négligeable dans l'urbanisme. Les quartiers nouveaux sont dessinés en ménageant des perspectives sur les monuments qui sont à la fois des symboles idéologiques et les éléments constitutifs d'une organisation de l'espace urbain.

A Genève, au XIX^e siècle, deux zones ont été privilégiées pour recevoir des statues et des monuments. La première est le jardin botanique aménagé au pied de la Treille, qui deviendra la Promenade des Bastions. Il a reçu tout d'abord les bustes des naturalistes Rousseau, Bonnet et de Candolle, tous trois par Pradier. Peu à peu, la Promenade des Bastions est devenue une sorte de Panthéon de verdure pour les sa-

vants de Genève. Leurs bustes sont réunis en ce lieu, bordé par la nouvelle Université, inaugurée en 1871. Le « David » de Chaponnière et, depuis 1917, le « Monument de la Réformation » en sont les sculptures marquantes. La Place Neuve, qui jouxte la Promenade des Bastions, est ornée en son centre du monument équestre du Général Dufour.

On remarquera que les statues placées dans la Promenade des Bastions sont disséminées dans ce parc, sans ordonnance apparente. Par contre, le Général Dufour occupe une position dominante dans la « Place Neuve » qui venait d'être remodelée pour la construction du Grand-Théâtre.

Dans la rade, où l'effort d'organisation de l'espace urbain a été l'objet de soins particuliers, les statues et monuments occupent une position prépondérante.

La statue de Pradier est placée sur l'ancienne île des Barques, bastion qui protégeait l'embouchure du Rhône. Avant que sa vision ne soit obturée par le pont du Mont-Blanc, la statue était en quelque sorte la figure de proue de la Genève des années 1830. Elle parachevait les travaux d'urbanisme de Dufour dans la rade.

La construction du pont du Mont-Blanc, en 1862, fut le point de départ d'une nouvelle conception de la rade. Le Monument national, pour lequel un concours avait été ouvert en 1863, reprit, en la modifiant, la fonction jusqu'alors dévolue à la statue de Rousseau. Dressées à l'entrée du nouveau pont, les figures allégoriques de Genève et de l'Helvétie semblent accueillir le visiteur venant de Suisse par le quai du Mont-Blanc. Répondant au Monument national, l'imposant Mausolée du duc de Brunswick s'élève sur la rive droite de la rade. Les grands hôtels, qui témoignent de l'apothéose du tourisme international à Genève, l'entourent. La statue de Rousseau, le Monument national et le Mausolée du duc de Brunswick forment une impressionnante triade qui scande l'aménagement de la rade. Cet ensemble, unique en Suisse, au XIX^e siècle, fut complété en 1891 par le jet d'eau, chef d'œuvre de l'hydraulique et « monument » de Genève par excellence. On remarquera que jusque vers 1900 aucune statue importante, sinon quelques modestes fontaines, ne fut érigée en ville en dehors des deux zones privilégiées des Bastions et de la rade.

NOTES

¹ CLAUDE LAPAIRE, *La sculpture à Genève au XIX^e siècle*, dans: Genava, n.s., XXVII, 1979, pp. 101-121. – Afin de ne pas alourdir la présente esquisse, nous renvoyons à notre étude pour la bibliographie sur la sculpture à Genève et les sculpteurs genevois.

² GUILLAUME GARNIER, *James Pradier*, dans: Position de thèses, Ecole nationale des Chartes, 1978, pp. 59-62. – BRIGITTE BRUNNER-LITTMANN,

Auguste de Niederhäusern-Rodo, Reutlingen 1968 (Edition d'un chapitre de la Diss. phil., Zurich 1968).

³ *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, catalogue d'exposition du Fogg Art Museum, Harvard University, 1975, permet d'approcher ce problème d'une manière précise. On complètera ces informations par le récent catalogue de l'exposition *The Romantics to Rodin*, Los Angeles 1980.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1-8: Musée d'art et d'histoire, Genève.