

Laurent Langer

« Les Hollandais furent des maîtres absolus et parfaits »

La réception de la peinture hollandaise du XVII^e siècle chez les artistes suisses du XIX^e siècle

La peinture hollandaise constitue une source d'inspiration à toutes les étapes de la carrière des artistes suisses au XIX^e siècle. Modèle copié pendant la formation, elle suscite ensuite des œuvres de jeunesse et des tableaux religieux. Certains artistes comme Félix Vallotton la prennent comme exemple pour des sujets variés.

L'école hollandaise du XVII^e siècle devient célèbre grâce à de grands peintres, dont le plus connu est sans conteste Rembrandt, ainsi que par le goût marqué des collectionneurs pour ces tableaux, entre le XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e siècle. L'art des Pays-Bas du XVII^e siècle occupe une place particulièrement importante au XIX^e siècle, période marquée par un grand éclectisme de références. Si l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance constituent des sources d'inspiration principales à cette époque, c'est également le cas de la peinture du siècle d'or, particulièrement en Suisse, où une école de peinture et un style national sont alors en quête de définition et de modèles.

Les artistes suisses se tournent vers l'art hollandais à diverses périodes clés : tandis que la plupart effectuent des copies au cours de leurs études ou pendant des séjours de formation à l'étranger, parfois aux Pays-Bas, certains s'en inspirent ponctuellement pour des compositions de jeunesse et d'autres de manière plus durable, tout au long de leur carrière.

La copie comme exercice de formation

L'art ancien joue un rôle particulièrement important lors de la période de formation des jeunes artistes suisses du XIX^e siècle. Une partie essentielle de la période d'apprentissage consiste en effet à copier les œuvres du passé, afin d'en dévoiler les secrets tant techniques que de composition. Si les jeunes artistes commencent en général par copier des estampes ou des dessins, ils se consacrent ensuite à des tableaux, souvent célèbres. Au même titre que la sculpture antique et la peinture italienne de la Renaissance au

XVII^e siècle, les tableaux hollandais font partie des modèles que peintres, graveurs et sculpteurs examinent avec beaucoup d'attention au cours de leur apprentissage.

Au XIX^e siècle, la Suisse compte quelques ensembles significatifs de tableaux hollandais, situés dans les principaux centres urbains. Les plus importants se trouvent à Genève, qui héberge dès le XVIII^e siècle des galeries de première importance, comme les deux célèbres collections réunies par le banquier et homme politique François Tronchin. Face aux collections privées, les institutions publiques ne sont pas aussi bien fournies. En effet, lorsque Genève fait partie du territoire français et qu'un envoi de tableaux est prévu de la capitale vers les musées de province, les autorités locales réclament de Paris « surtout des tableaux hollandais »¹. La ville de Bâle n'est pas en reste, comme le montrent les donations effectuées régulièrement au Kunstmuseum tout au long du XIX^e siècle. Vers 1900, le musée conserve un ensemble d'une cinquantaine de toiles, dont un Aelbert Cuyp, un tableau peint à deux mains par Herman van Swanevelt et Jan Asselijn, ainsi qu'un Salomon van Ruysdael.

Les artistes en formation peuvent donc étudier les œuvres qui se trouvent à leur disposition sur le territoire national. À Genève, Nicolas-Henri Joseph Fassin, dit le chevalier de Fassin, peintre flamand actif dans la ville du bout du lac depuis les années 1769-1770, encourage particulièrement la copie de tableaux hollandais, incitant ses élèves Abraham-Louis-Rodolphe Ducros et Pierre-Louis De la Rive à « copier de manière à tromper » des tableaux de Nicolaes Berchem, Philips Wouwerman, Jan Both et Jacob van Ruysdael issus de collections locales². De même, lorsque le Zurichois



Johann Jakob Biedermann se forme à Berne auprès de Heinrich Rieter, ce dernier lui fait reproduire des œuvres (probablement des estampes) de Nicolaes Berchem, Karel Dujardin et Paulus Potter.

La Suisse reste néanmoins pauvre en tableaux anciens ainsi qu'en possibilités de formation artistique poussée au XIX^e siècle. Afin de poursuivre des études entamées au pays, les jeunes peintres doués d'ambition se rendent à l'étranger. Paris, avec le Musée du Louvre, qui ouvre ses portes dès 1793, ainsi que l'École des beaux-arts et les nombreux ateliers d'artistes renommés, constitue l'un des pôles d'attraction majeurs. Le Vaudois Charles Gleyre, qui se rend dans la Ville Lumière en 1825, s'intéresse particulièrement aux écoles du Nord au cours de ses études. Il effectue ainsi notamment des copies d'après Albrecht Dürer, Antoon van Dyck et Gabriel Metsu. Une génération plus tard, Albert Anker, élève de Gleyre, obtient le permis de reproduire des œuvres italiennes, ainsi que plusieurs œuvres de Rembrandt, dont *L'Archange*

Raphaël quittant la famille de Tobie (fig. 1). Quant au Soleurois Frank Buchser, il reproduit à une date indéterminée un autoportrait de Rembrandt (fig. 2). La réputation de Rembrandt en tant que graveur pousse également certains artistes à copier ses estampes attentivement. C'est le cas du Genevois Barthélemy Menn, qui au cours de sa formation parisienne reproduit des eaux-fortes du Hollandais, recourant parfois au papier calque (fig. 3), et s'intéressant de manière presque obsessionnelle à la célèbre *Pièce aux cent florins*, surnom donné à une scène représentant le Christ prêchant (fig. 9). D'autres centres artistiques attirent également les peintres en quête de tableaux hollandais, comme Bruxelles et Anvers où se rendent Rudolf Koller et Arnold Böcklin en 1847. Koller peut ainsi satisfaire son désir d'étudier des sujets animaliers qu'il peine à trouver ailleurs. En comparant des tableaux anciens à des œuvres modernes d'Horace Vernet et de Jacques Raymond Brascassat vues à Bruxelles, il conclut à la supériorité indéniable des

Fig. 1 Albert Anker, d'après Rembrandt van Rijn, *L'Archange Raphaël quittant Tobie*, vers 1857, huile sur toile, 66×46,5 cm, collection privée. Photo SIK-ISEA, Zurich

Fig. 2 Frank Buchser, d'après Rembrandt van Rijn, *Autoportrait*, s.d., huile sur toile, 40,5×30,7 cm, Kunstmuseum Bern, inv. G 0401. Photo © Kunstmuseum Bern



Fig.3 Barthélemy Menn d'après Rembrandt van Rijn, *Jésus au jardin des oliviers et Abraham caressant Isaac*, 1834, crayon noir, estompe, plume et encre brune sur papier transparent, 13,2×22,1 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, legs Elisabeth Bodmer, inv. 1912-4782. © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photo Flora Bevilacqua

maîtres anciens: «Ich habe die Alten gesehen und sie mit den Neuen verglichen und habe daraus gefunden, wie viel schöner, wie viel weiter man besonders die Tiermalerei bringen kann, als sie von den jetzt Lebenden betrieben wird.»³

Mais la destination principale pour étudier la peinture hollandaise reste évidemment les Pays-Bas. De nombreux artistes suisses visitent ainsi la Hollande, dans une prolongation du Grand Tour: on citera, à titre d'exemples, Marc-Louis Arlaud (années 1810), Johann Ludwig Bleuler (1819), Alexandre Calame (1838 et 1846), Frank Buchser (1864), William Röthlisberger (1885), Caspar Ritter (1888), Charles Giron (1889), Félix Vallotton (1894) ou encore Sigismund Righini (1899). Mais aucun artiste suisse documenté ne s'installe durablement en Hollande pour des études, que ce soit en raison du manque de possibilité de formation artistique poussée au XIX^e siècle, ou de la langue – le français et l'allemand étant largement répandus ailleurs en Europe.

Œuvres de jeunesse inspirées de la peinture hollandaise

De nombreux artistes suisses s'intéressent à l'art hollandais dès leurs années de formation. Le Bâlois Ernst Stückelberg se forme à Anvers auprès du peintre d'histoire belge Gustave Wappers. L'art hollandais se trouve au cœur de ses études artistiques: il copie notamment des œuvres de

Rembrandt et réalise quelques études de vieillards dans la tradition des Pays-Bas du Nord. L'un de ses premiers tableaux ambitieux, *Le Prophète Élie conduit à la veuve de Sarepta son fils ressuscité* (fig. 4) est lui aussi directement lié à la peinture d'histoire néerlandaise: la composition concentrée sur trois figures, la palette restreinte et le contraste lumineux intense montrent une dette évidente envers la peinture hollandaise du XVII^e siècle, particulièrement Rembrandt et ses suiveurs. Le peintre utilise à nouveau quelques années plus tard cette même composition pour un tableau d'histoire suisse, *Le Retour d'Arnold de Melchtal* (1854-1855, collection privée), dont une figure semble directement inspirée d'une estampe du grand artiste⁴.

Après Berlin, le Vaudois Julien Renevier poursuit ses études à Munich à partir de 1872, auprès de Carl Theodor von Piloty. En 1874, il peint une *Femme à la fraise* (fig. 5), effigie sombre d'un personnage non identifié habillé à la mode du XVII^e siècle hollandais. Pour cet exercice de style, le peintre s'inspire des portraitistes néerlandais et met l'accent sur le visage âgé et la fraise volumineuse qui sortent de l'ombre dramatique dans laquelle est plongé le tableau.

Quant à Ferdinand Hodler, qui se forme de 1873 à 1877 à Genève auprès de Menn, qui incite notamment ses élèves à puiser dans la peinture ancienne pour créer des œuvres originales, il s'inspire aussi de tableaux alors attribués à Rembrandt



(*Autoportrait à la gorgerette*, v. 1629, La Haye, Mauritshuis) et du cercle d'Aert de Gelder (*Rieur*, vers 1665-1670, Genève, Musée d'art et d'histoire) pour deux effigies de lui-même (1873, Kunst Museum Winterthur; collection privée)⁵.

Voyages et œuvres de début de carrière

Les voyages que les artistes effectuent aux Pays-Bas ne relèvent toutefois pas toujours des années de formation, mais parfois d'une étape ultérieure dans la carrière d'un artiste, comme c'est le cas pour le premier séjour d'Alexandre Calame en Hollande. Au cours de ce voyage, l'artiste genevois tient un carnet où il prend des notes précises sur les tableaux qui l'intéressent⁶, principalement des paysages. Ses annotations montrent que le jeune homme de 28 ans est déjà un fin connaisseur de la peinture hollandaise, grâce aux nombreux tableaux et estampes qu'il a pu voir à Genève ou à Bâle: « Van den Welde [de Velde]. L'intérieur d'une

ville, beau tableau, mais comme l'on en voit partout. [...] Ruisdael (né en 1640). Une chute d'eau, petit tableau très beau, mais inférieur à ceux que j'ai vus à Bâle. [...] Ni dans Winants [Wijnants] ni dans Ruisdael, je n'ai vu un soleil vrai éclairant une partie du paysage. Le Ruisdael de Mr Duval seul excepté ». Et il n'hésite pas à poser des jugements de valeur, notamment à propos d'un autre Ruisdael (« Un autre du même maître, une côte de mer, a une partie de terrain à droite bien belle, mais l'eau ne me plaît pas du tout. Elle est grise et lourde, ce n'est pas un tableau de premier ordre ») ou d'un tableau de Swanevelt (« Un grand paysage très médiocre pour ne pas dire mauvais »).

Si le carnet contient quelques rares croquis, Calame n'effectue pas de copies sur place. Néanmoins, le rôle de modèle des paysagistes hollandais sur sa peinture est indéniable. Il est moins strictement fidèle à la tradition hollandaise qu'un paysagiste d'une génération antérieure comme De la Rive, mais il souhaite s'en inspirer: « Ce n'est

Fig.4 Ernst Stückelberg, *Le Prophète Élie conduit à la veuve de Sarepta son fils ressuscité*, 1852, huile sur toile, 185,5×151 cm, Kunstmuseum Basel, inv. 582. Photo domaine public

Fig.5 Julien Renevier, *Femme à la fraise*, 1874, huile sur toile, 114×85 cm, Kunstmuseum St. Gallen, inv. G 1877.7. © Kunstmuseum St. Gallen, photo Sebastian Stadler



Fig. 6 Alexandre Calame, *Orage à la Handeck*, 1839, huile sur toile, 190 × 260 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1839-0001. © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photo Jean-Marc Yersin

pas à dire que je crois faire mieux [que les paysages de Ruisdael et Hobbema], non! mille fois non! mais il me semble que l'on peut aller plus loin, que ce n'est pas le dernier mot du paysage, ou si l'on aime mieux, le nom de Ruisdael n'est point pour moi les colonnes d'Hercule.» Calame peint en effet peu après ce voyage son tableau le plus connu, *l'Orage à la Handeck* (fig. 6), qui puise directement à la peinture de Ruisdael, dans lequel il développe un sentiment romantique qui fait défaut à l'art de son illustre prédécesseur.

Zurichois d'origine, Caspar Ritter effectue lui aussi un séjour en Hollande après ses études, en 1888, peu après avoir été nommé professeur de peinture à l'Académie de Karlsruhe. À la suite de ce voyage, Ritter, qui est jusqu'alors principalement connu pour ses portraits de la haute société allemande, inaugure une série de scènes de genre inspirée de la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Si ses *Brodeuses appenzelloises* (fig. 7) sont typiques du goût germanique pour la scène de genre néo-hollandaise, elles s'inscrivent également dans les

représentations helvétiques teintées de mélancolie qui célèbrent autour de 1900 les métiers paysans alors en train de disparaître – à l'époque de ce tableau, la broderie à la main avait en effet déjà été majoritairement remplacée par des machines dans le canton d'Appenzell.

La peinture hollandaise comme inspiration religieuse ponctuelle

La peinture hollandaise peut inspirer par ailleurs certains artistes pour des motifs religieux. Après la séparation des Provinces-Unies de la couronne espagnole à la fin du XVI^e siècle, l'Église réformée devient la seule église publiquement reconnue et acceptée aux Pays-Bas et, avec Genève, la principale république de l'Europe calviniste.

La peinture du Genevois Joseph Hornung, qui visite la Hollande en compagnie de Calame en 1838, est souvent rapprochée par ses contemporains de celles de Rembrandt, Balthasar Denner et Van Dyck. Sans surprise, il puise à des modèles néerlandais pour son tableau de *La Mort de Calvin*



Fig. 7 Caspar Ritter, *Brodeuses appenzelloises*, 1890, huile sur toile, 140×184 cm, Kunst Museum Winterthur, inv. 292. Photo SIK-ISEA, Zurich

Fig. 8 Karl Girardet, *Une assemblée de protestants surprise par des troupes catholiques*, 1842, huile sur toile, 119×105 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, inv. AP8. Photo Musée d'art et d'histoire Neuchâtel

(1829, Genève, Bibliothèque de Genève), sujet réformé et genevois par excellence. Il y reprend notamment l'alignement de personnages habillés de sombre des grands portraits collectifs de Bartholomeus van der Helst, Frans Hals ou Rembrandt.

Le Neuchâtelois Karl Girardet tire son inspiration d'une source similaire pour l'un de ses plus grands succès, *Une Assemblée de protestants surprise par des troupes catholiques* (fig. 8)⁷. Le sujet, qui représente un épisode de la persécution des protestants suite à la révocation de l'Édit de Nantes (1685), correspond à l'idéologie locale du canton de Neuchâtel, qui avait accueilli de nombreux huguenots. Si la dimension dramatique de la scène est redevable à Paul Delaroche, la mise en scène, avec un accent lumineux sur le premier plan et un fond sombre, provient de Rembrandt et de sa célèbre *Pièce aux cent florins* (fig. 9).

Un regain d'intérêt religieux pour la peinture hollandaise a lieu à la fin du XIX^e siècle, principalement chez deux peintres, Eugène Burnand et Léo-Paul Robert, qui se donnent pour mission de revivifier la peinture protestante. Burnand, dont les représentations religieuses insistent sur les visages de ses personnages transcendés par la foi, est durablement marqué par l'intensité psychologique des portraits de Rembrandt. Dans une conférence consacrée au christianisme et à l'art,



Fig.9 Rembrandt van Rijn, *Le Christ prêchant*, dit aussi *La Pièce aux cent florins*, v. 1649, eau-forte, pointe sèche et burin, 28×39,3 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1949.1.48. Photo Wikimedia Commons



Burnand se réfère à une effigie d'Hendrickje Stoffels (v. 1652, Paris, Musée du Louvre): « Dans ses yeux sombres brille un feu ardent. [...] L'Hendrikié [sic] brûle sans se consumer et sans s'éteindre jamais, comme la lampe dans le temple. Cette personne vulgaire se transfigure, devient un monde. Son effigie est comme un enclos sacré où des intérêts sans prix se débattent, où des trésors sont entassés. »⁸ Burnand suit la même démarche: rendre la foi visible à travers les traits et les yeux de ses modèles.

Pour Léo-Paul Robert, la peinture de Rembrandt constitue un modèle évident pour la voie qu'il s'est tracée, celle de l'apostolat par la peinture. Il le déclare à plusieurs reprises: « Jamais protestant, hormis Rembrandt, n'a fait de peinture religieuse vraie, profonde, émouvante »⁹, « il s'agit de trouver un langage nouveau, comme celui qu'inventa Rembrandt pour ses contemporains protestants de la Hollande »¹⁰. Même s'il admire profondément *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1648, Paris, Musée du Louvre), Robert estime que le grand peintre « manque fort souvent de sobriété pour des sujets de grande intimité et se plaît à faire éclater sa science du clair-obscur. Sauf quelques œuvres touchantes, Rembrandt n'est pas encore [pour lui] l'idéal. La noblesse lui manque, plus souvent encore la beauté »¹¹. L'artiste neuchâtelois tente en effet de trouver une expression plus moderne et plus universelle, qui atteigne directement les

foules, puisant dans des courants contemporains comme le naturalisme et le symbolisme.

La peinture hollandaise comme inspiration durable

À l'instar de Félix Vallotton, certains artistes s'inspirent enfin plus durablement de la peinture hollandaise, pour peindre des sujets plus variés. Le Vaudois installé à Paris développe un intérêt particulier pour les peintres hollandais dès le début de sa carrière. S'il réalise en cours d'études une copie d'après Frans Hals, c'est pour des motifs alimentaires qu'il reproduit plusieurs eaux-fortes, notamment d'après Rembrandt, entre 1888 et 1892¹². Sa véritable passion pour la peinture hollandaise du XVII^e siècle, Vallotton l'exprime dans une critique de 1892 dédiée à l'artiste français Ernst Meissonnier, qui est alors souvent rapproché des peintres des Pays-Bas. Vallotton porte l'art des Hollandais aux nues, lorsqu'il déclare avec emphase: « Les Hollandais furent des maîtres absolus et parfaits, leur art brille et demeurera comme la floraison de leur race en ce qu'elle produisit de mieux. »¹³ Le grand intérêt de Vallotton pour l'art hollandais se manifeste dans sa propre peinture, où références et emprunts aux tableaux des Pays-Bas sont nombreux. De Johannes Vermeer à Rembrandt, en passant par Cornelis Bisschop, Pieter de Hooch ou Emmanuel de Witte, l'art hollandais est l'une des sources d'inspiration les plus persistantes au



Fig.10 Rembrandt van Rijn, *Le syndic de la Guilde des drapiers, dit aussi Les Syndics*, 1662, huile sur toile, 279×191,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.SK-C-6. Photo Wikimedia Commons



Fig.11 Félix Vallotton, *Les Cinq peintres*, 1902-1903, huile sur toile, 145×187 cm, Kunst Museum Winterthur, inv. 749. Photo SIK-ISEA, Zurich

cours de la carrière du peintre et qui constitue le ferment d'œuvres issues de pratiquement tous les genres qu'il aborde, scènes de genre, portraits, natures mortes, et même le nu.

Pour Vallotton, le peintre indépassable reste Rembrandt, auquel l'artiste suisse consacre une critique en 1894 dans *La Gazette de Lausanne*¹⁴, suite au voyage qu'il effectue la même année en Belgique et en Hollande avec un groupe d'artistes français. Le début du texte donne le ton : « Qui dit Hollande, sous-entend peinture, et qui parle peinture, nomme Rembrandt. » Au sujet du tableau des *Syndics* (fig. 10), il dit en effet : « Je ne connais pas, dans cet art si spécial du portrait, d'œuvre équivalente à celle-ci. Les plus grands pâlisent ; Holbein, si admirable partout ailleurs, devient sec, purement linéaire et sans passion ; Dürer, étrange et malaisé ; Van Dyck et les Italiens, nuls, quelconques ou mondains. Il semble qu'il y ait là la fin de quelque chose, un sommet, ou une porte fermée. » Vallotton rend d'ailleurs un hommage appuyé à cette toile dans *Les Cinq peintres* (fig. 11), où il se représente entouré de ses plus proches amis.

La peinture hollandaise du XVII^e siècle inspire ainsi de nombreux artistes suisses au cours du XIX^e siècle. Si son empreinte est parfois légère et ne dépasse pas la période de formation comme chez Gleyre, Menn et Stückelberg, elle sert de source d'inspiration ponctuelle à des artistes comme Ritter ou Girardet. En revanche, certains peintres y trouvent une source inépuisable de motifs et de sujets, à l'instar de De la Rive, Calame et Vallotton. ●

Notes

1 Renée Loche et Maurice Pianzola, « Les tableaux remis par Napoléon à Genève », in *Genava* XII, 1964, p. 260.

2 Patrick-André Guerretta et Paul Lang, *Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753-1817)*, Genève, Musée Rath, 2002, p. 46.

3 Adolf Frey, *Rudolf Koller 1828-1905*, Stuttgart, J. G. Cotta, 1906, p. 27, citant une lettre de Rudolf Koller à ses parents (v. 1847).

4 Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich, Atlantis, 1973, p. 97.

5 Jura Brüscheweiler, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Berne, Benteli, 1979, pp. 28-31.

6 Valentina Anker, *Alexandre Calame (1810-1864). Dessins. Catalogue raisonné*, Berne, Benteli, 2000, pp. 90-107, 180-196.

7 Alexandra Blanc, « Karl Girardet (1813-1871), Une assemblée de protestants surprise par des troupes

catholiques », in *Peintures et dessins 1500-1900. Collection des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel*, Lausanne, Ides et Calendes, 2012, pp. 208-209.

8 René Burnand, *Eugène Burnand : l'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris, Berger-Levrault, 1926, pp. 223-224.

9 Bienne, Archives de la Fondation Collection Robert, lettre de Léo-Paul Robert à Eugène Burnand, Paris, 7 avril 1877.

10 Ibid., journal de Léo-Paul Robert, Paris, 22 janvier 1882.

11 Ibid., lettre de Léo-Paul Robert à sa fiancée Berthe de Rutté, Paris, 9 avril 1877.

12 Rudolf Koella, « Le regard de Vallotton critique d'art sur ses prédécesseurs. 'Parler de tels morts est souvent, en matière de critique, la consolation d'avoir à parler de tels vivants' », in Rudolf Koella et Katia Poletti (éd.), *Félix Vallotton critique d'art 1865-1925*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, 2012, p. 218.

13 Ibid., p. 92.

14 Koella et Poletti, *Op. cit.*, pp. 103-108.

Bibliographie

Marie Therese Bächtli (dir.), *Barthélemy Menn. Savoir pour créer*, Berne, Till Schaap Éditions, 2018.

Marie Therese Bächtli, « Barthélemy Menn et les maîtres anciens », in *Genava*, LVI, 2008, pp. 65-81.

Copier, créer, de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Paris, Musée du Louvre, 1993.

Monique Droin-Bridel, « La mort de Calvin par Joseph Hornung. Les péripéties d'un tableau symbolique », in *Genava*, XL, 1992, pp. 151-158.

Marina Ducrey, *Félix Vallotton 1865-1925 : l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, 2005, 3 vol.

Magali Junet, « Parcours artistique. L'intégrité d'un regard », in *L'intégrité d'un regard : Julien Renevier peintre lausannois 1847-1907*, Gryon, Association Les Amis du peintre Julien Renevier, 2015, pp. 19-63.

Bernd Wolfgang Lindemann et Nikolaus Meier (éd.), *Ernst Stückelberg 1831-1903*, Bâle, Schwabe, 2003.

William Hauptman, *Charles Gleyre, 1806-1874*, Bâle, Wiese Publishing, 1996.

Astrid Näff et Dieter Schwarz, « Caspar Ritter, Appenzeller Stickerinnen », in Dieter Schwarz (éd.), *Kunstmuseum Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Düsseldorf, Richter, 2005-2014, 4 vol., t. I, pp. 134-135.

Pascal Griener et Paul-André Jaccard (dir.), *Paris ! Paris ! Les artistes suisses à l'École des beaux-arts (1793-1863)*, Genève, Slatkine, 2014.

Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich, Atlantis, 1973.

L'auteur

Laurent Langer est historien de l'art et conservateur au Musée d'art de Pully. Spécialiste de la peinture suisse du long XIX^e siècle, il a notamment publié *Abraham Hermanjat (1862-1932). De l'Orient au Léman* (2012) et mis sur pied en 2018 l'exposition *Hodler et le Léman. Chefs-d'œuvre de collections privées suisses*.
Contact: laurentlanger@yahoo.fr

Zusammenfassung

Der Einfluss der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auf das Werk von Schweizer Künstlern im 19. Jahrhundert

Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts dient Schweizer Künstlern im 19. Jahrhundert auf ihrer Suche nach einer identitären Ausdrucksform oft als Modell. Sie gehörte in jener Zeit zu den Beispielen, die ein Künstler im Verlauf seiner Ausbildung kopierte und die ihm in seinen Frühwerken als Inspiration diente. Die Kopierübungen konnten in der Schweiz stattfinden, wo sich einige Werkgruppen befanden – oder in Ausbildungszentren im Ausland (Paris, München, Brüssel oder Antwerpen), aber auch in den Niederlanden. Im Verlauf der Künstlerkarrieren diente die niederländische Kunst einerseits punktuell als Anstoss zu Kompositionen mit religiösen Motiven, während sie andererseits für gewisse Künstler eine regelmässige Inspirationsquelle war.

Riassunto

La ricezione della pittura olandese del Seicento nell'arte svizzera del XIX secolo

La pittura olandese del Seicento offrì numerosi modelli agli artisti svizzeri del XIX secolo alla ricerca di una connotazione identitaria. Tra gli esempi che gli artisti copiavano nel corso della loro formazione, la pittura olandese serviva quale fonte di ispirazione per le opere d'esordio. L'esercizio della copia veniva praticato in Svizzera presso le collezioni che custodivano dei nuclei di quadri del Seicento, oppure all'estero nei centri di formazione (Parigi, Monaco di Baviera, Bruxelles, Anversa), o direttamente nei Paesi Bassi. Se alcuni artisti traevano spunto dalla pittura olandese in modo mirato, in particolare per composizioni di soggetto religioso, altri vi attingevano in maniera più continuativa nel corso di tutta la loro carriera.



ARABISCHE WEBER – CHRISTLICHE KÖNIGE

Mittelalterliche Textilien
aus Spanien

bis 8. November 2020
täglich 14.00–17.30 Uhr
Führungen:

www.abegg-stiftung.ch

ABEGG-STIFTUNG

3132 Riggisberg

Telefon 031 808 12 01

www.abegg-stiftung.ch