

Mémoire de master présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (CH)
Chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain

Jakob Probst : Un compromis entre tradition et modernité

Sculpter et commémorer en Suisse

ROBERT Tiphaine, Vernier (GE), 2012.
Directeur de mémoire : Victor I. Stoichita

Remerciements

Je tiens à remercier le Prof. Victor I. Stoichita d'avoir bien voulu diriger mon mémoire et d'avoir été présent tout au long de ce cheminement. Je remercie également le Prof. Alain Clavien de sa disponibilité et son aide dans le développement des aspects historiques de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à toutes les personnes, archivistes, conservateurs et bibliothécaires qui ont rendu ce travail possible, particulièrement :

Mme Katja Herlach, assistante scientifique et curatrice au Kunstmuseum d'Olten, qui m'a permis d'amorcer la recherche en m'ouvrant le dépôt du Musée que Jakob Probst avait choisi pour léguer une partie de son œuvre ; M. Peter Heim, archiviste à la Ville d'Olten, qui par son aide professionnelle et l'évocation de ses souvenirs, m'a donné de nouvelles pistes, ainsi que Mme Katrin Cadsky-Frey, dont le père était un grand ami de Jakob Probst et qui a bien voulu me renseigner sur ce dernier en évoquant ses souvenirs ; Mme Regula Nebiker et le personnel des archives du Canton de Bâle-Campagne à Liestal ; Mme Letizia Schubiger, curatrice du Museum.BL de Liestal, qui a pris le temps de regarder avec moi le fonds Jakob Probst ; M. Jacques Davier, des Archives de la Ville de Genève, pour son aide précieuse.

PLAN

1. INTRODUCTION.....	4
2. ETAT DE LA QUESTION	6
3. LA SCULPTURE SUISSE A L'EPOQUE DE PROBST.....	8
4. ELEMENTS BIOGRAPHIQUES	12
5. PARCOURS THEMATIQUE ET STYLISTIQUE.....	15
5.1 AUTOPORTRAITS	15
5.2 MATERNITE	16
5.3 MOUVEMENT	17
5.4 MONDE RURAL	19
5.4.1 De la mythologie à la campagne suisse.....	19
5.4.2 Tendances iconographiques	21
5.4.3 Une image évolutive du paysan ?.....	22
5.5 VIEILLESSE	24
5.6 MORT.....	25
6. SCULPTER POUR LA POSTERITE : ŒUVRES PUBLIQUES	28
6.1 QUELQUES ŒUVRES PUBLIQUES SANS CONTENU COMMEMORATIF	28
6.1.1 <i>Sitzende Frau</i>	28
6.1.2 La sculpture intégrée à l'architecture	31
6.2 MONUMENTS COMMEMORATIFS : QUI/QUOI, COMMENT, POURQUOI ?	33
6.2.1 Evolution en Suisse	33
6.2.2 Commémorer la guerre.....	37
6.2.3 Fonctions des monuments militaires	37
6.2.4 Options iconographiques.....	42
6.2.5 Le <i>Wehrmannsdenkmal</i> de Liestal	45
6.2.6 Le <i>Schlachtdenkmal</i> de Dornach.....	49
6.2.7 Le <i>Wehrdenkmal</i> d'Olten	55
6.2.8 Le <i>Monument à l'abbé Bovet</i> à Fribourg.....	58
6.2.9 Le <i>Monument à Henri Dunant</i> à Genève	64
6.2.10 Une époque révolue ?	67
7. CONCLUSION	69
8. BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	71
9. ILLUSTRATIONS	CAHIER ANNEXE

1. Introduction

Passer devant une statue... Nous le faisons tous les jours et ne remarquons plus, ou alors d'un œil distrait, des monuments aux formes et aux messages divers.

« Une statue, c'est un bonhomme blanc »¹. C'est ainsi que réagissait un enfant en 1970 à la question d'une journaliste de la TSR qui lui demandait ce que signifiait pour lui le mot *statue*. Cette réponse est emblématique et elle dénote d'un certain lieu commun : la statue, en général, est faite de matière blanche et est anthropomorphe.

Cette réflexion nous mène à la question du *pourquoi* de ces statues. Il s'agit ici de distinguer d'emblée deux types de monuments publics : le monument dénué de contenu commémoratif - c'est à dire décoratif - et le monument commémoratif. Si le premier dit parfois *implicitement* quelque chose de son époque, on peut qualifier le second d'art *explicitement* politique. L'étude de ces œuvres d'art est donc à cheval entre l'histoire de l'art et l'histoire² : si l'on traite d'un monument, on ne saurait laisser de côté le contexte dans lequel il a été produit. Et inversement, si l'on aborde son sens contextuel, on ne peut ignorer sa forme.

La statuaire publique a énormément fleuri au XIX^{ème} siècle, principalement dans le but de commémorer des "Grands hommes", parfois de manière excessive. En France, ce phénomène, républicain par excellence, a mené à l'utilisation du terme *statuomanie*. Cette pratique se poursuivra toutefois au siècle suivant, quoique de manière ralentie. Au XX^{ème} siècle, la statuaire publique sera liée, la plupart du temps, à la commémoration des victimes des deux guerres mondiales ou autres désastres qu'a connu le siècle.

Ces vecteurs de mémoire sont largement entrés dans l'imaginaire collectif. Or, après l'édification d'un monument, il arrive que le message qu'on voulait véhiculer au moment de l'inauguration s'estompe, perde de son importance, ou même son sens.

Les statues sont des symboles. On en connaît l'enjeu dans les pays qui vivent un brusque tournant politique. En Suisse, rien de tel. Les statues, que Baudelaire avait qualifiées de « fantômes de pierre »³, restent sur place, la plupart du temps dans l'indifférence.

Les sculpteurs ayant réalisé les statues qui peuplent les villes et les villages suisses ne sont pas toujours très connus. Et pourtant, certains vivaient presque uniquement de ces commandes.

¹ « Vous avez dit sculpture ? », Emission TSR Carré Bleu, 24.05.1970, journaliste: Marlène Belilos, réalisateur: Catherine Borel : <http://archives.tsr.ch/player/culture-sculpture>.

² Voir notamment sur ce sujet méthodologique les articles de Ries Roowaan, « Nationaldenkmäler zwischen Geschichte und Kunstgeschichte », *Archiv für Kulturgeschichte*, 78, 1996, pp. 453-466 et Chantal Georgel, Les historiens et la statue, in : Ségolène Le Men et al., *La statuaire publique au XIX^{ème} siècle*, Contributions aux journées d'études sur la statuaire publique au XIX^{ème} siècle, 16 et 17 novembre 2000, Université de Paris-X-Nanterre, Paris : Editions du Patrimoine, 2004, pp. 24-31.

³ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris : Michel Lévy Frères, 1868, Salon de 1859, pp. 341-342

Jakob Probst fait partie de ces sculpteurs. S'il a connu une certaine renommée en Suisse, où il a pu exposer et vendre nombre de ses œuvres, et, ponctuellement, à l'étranger, il reste un sculpteur *parmi d'autres*. Or, sa sculpture, à cheval entre tradition et modernité, présente des problématiques symptomatiques de l'art suisse au XX^{ème} siècle, qui ne sauraient nous laisser indifférents.

Notre texte retracera le travail de Jakob Probst, en accordant une attention toute particulière au *contenant*, au *contenu* et à la *réception* de ses œuvres publiques. Cette démarche nécessitera des incursions dans l'histoire suisse, dont la sculpture publique - et celle de Probst - est tributaire.

Toutefois, la carrière de ce sculpteur ne s'est pas limitée à des commandes publiques. C'est pourquoi, après un détour par quelques problématiques de la sculpture suisse et par la biographie de Probst, nous aborderons sa sculpture globale de manière thématique. Cette étude constituera la première partie de ce travail et fera office d'incursion dans l'œuvre de Probst, ses sujets, son style et ses problématiques. Nous évoquerons aussi, sporadiquement, des œuvres *devenues* publiques. Dans ce chapitre, une attention particulière sera accordée aux différentes manières dont Probst a appréhendé la figure du paysan, en considérant l'évolution dans laquelle elles s'inscrivent.

La deuxième partie de ce travail traitera de la sculpture publique de Probst, d'abord décorative, puis commémorative. Il s'agira d'appréhender la problématique de la commémoration en Suisse de manière générale d'abord, puis, plus spécifiquement, la question des monuments de guerre, leurs fonctions et les solutions iconographiques qui en découlent. Nous pourrions ensuite examiner trois exemples concrets de ce type de monuments sculptés par Probst (à Liestal, Dornach et Olten), les mécanismes qui y conduisent, les stratégies iconographiques employées, leur sens et leur réception au moment de l'inauguration. Nous aborderons enfin deux exemples de monuments commémorant des "Grands hommes" (l'abbé Bovet à Fribourg et Henri Dunant à Genève).

Comment évolue le style de Probst ? Que cachent les sujets qu'il choisit ? Par qui et par quoi est-il influencé ? Comment ses œuvres seront-elles accueillies par les observateurs contemporains ? Dans quelle mesure son œuvre est-elle politique ou idéologique ?

Ce sont là quelques unes des questions qui jalonneront notre travail, qui ne se veut pas une monographie, mais une réflexion subjective sur le travail de Jakob Probst et son contexte.

Notons enfin que cette recherche s'attardera peu sur la biographie de l'artiste, ne sera pas chronologique et tendra vers une sélection délibérément arbitraire de ses œuvres en fonction des thèmes qui nous occupent.

2. Etat de la question

Les études consacrées à Jakob Probst se comptent sur les doigts de la main. Elles ont été publiées en deux temps : à l'occasion d'expositions dans les années 60⁴, peu avant la mort de l'artiste, et dans les années 80, à l'occasion de différents jubilés⁵. Par ailleurs, un certain nombre de catalogues, souvent exempts de textes, sont issus d'expositions communes avec d'autres artistes. Quelques textes ponctuels dédiés principalement à des œuvres publiques de Probst, ainsi que des articles de journaux de toute la Suisse, viennent enrichir ces catalogues. Ces publications sont complétées par un certain nombre d'articles de Max Tüller, un ami du sculpteur, qui a notamment établi une liste de ses quelques 300 œuvres⁶. Malgré cela, il est parfois très difficile de connaître les références de chaque œuvre. Souvent, on ne dispose que d'une photo sans aucune indication ou, inversement, d'un titre d'œuvre sans photo.

L'œuvre de Probst a donc engendré un nombre restreint de recherches critiques, par ailleurs souvent issues du cercle de ses amis ou admirateurs. Récemment, au début de l'année 2012, un long article, ainsi qu'un corpus de photos documentant presque toutes les œuvres publiques de Probst, a paru sur internet. L'auteur, un parent éloigné de Probst, est un chercheur indépendant du nom de Rolf Wirz⁷, qui se prononce pour l'édification d'un musée et, avec raison, pour la rédaction d'un catalogue raisonné consacré à l'artiste. Si son étude nous intéresse peu car elle est surtout biographique et s'étale longuement sur des « scandales »⁸ liés à l'artiste et à son œuvre, elle représente une base non négligeable de documentation iconographique.

Quant aux sources directes, constituées par deux fonds consacrés à Probst, elles sont déposées aux Archives d'Etat du Canton de Bâle - Campagne basées à Liestal, ainsi qu'aux Archives du Musée de Liestal (Museum.BL). La première représente un fonds très riche contenant de

⁴ Piero Bianconi, *Jakob Probst*, Locarno: Edition d'arte 4R, 1965 ; Max Tüller, *Jakob Probst*, Schloss Ebenrain, Sissach, 25 septembre - 31 octobre 1965, Sissach: Basellandschaftliche Kunstvereinigung, 1965.

⁵ Hermann Frey et al., *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, Kunstmuseum Olten und Kunstverein Olten, 31 mai - 13 juillet 1980, Olten ; Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, Kulturhaus Palazzo, 1^{er} septembre - 14 octobre 1989, Liestal, 1989.

⁶ Max Tüller, « Jakob Probst », *Baselbieter Heimatbuch*, Liestal, vol. 6 (1954), pp. 7-33 ; « Das Wehrmannsdenkmal in Liestal », *Baselbieter Heimatblätter*, vol. 9 (1977), p. 225 ; « Aussprüche von Jakob Probst während seiner Basler Zeit (1913-1932) », *Baselbieter Heimatblätter*, vol. 37 (1972), p. 204.

⁷ Rolf Wirz, « Über Johann Jakob Probst, Bildhauer, Meister der Formgebung zwischen Göttern und Barbaren. Materialien mit Fragmenten eines biographischen Essay », janvier 2012 :

<http://www.rowicus.ch/Wir/BilderWerke/Probst/UeberJakobProbst.htm> (Texte) ;

<http://www.rowicus.ch/Wir/BilderWerke/Probst/BildmaterialProbst.html> (Photos des œuvres)

⁸ Rolf Wirz en recense pas moins de trente, ils sont principalement liés à la vie privée de Probst et aux aléas de la conservation de ses monuments publics (vandalisme, restauration inexistante etc.). Le texte manque par ailleurs cruellement de références.

nombreuses photos, lettres et articles de journaux légués par des proches de Probst⁹. Le deuxième corpus de sources, au Musée de Liestal, est constitué par des photos d'œuvres de l'artiste, ainsi que quelques dessins et aquarelles. Nous avons essentiellement consulté ces deux fonds d'archives en complétant nos recherches dans les villes concernées par l'édification de monuments publics de Probst.

Quant au thème de la sculpture commémorative, il a, dès les années 1980¹⁰, connu un essor remarquable, principalement en France, en Allemagne et en Angleterre¹¹. Le sujet a, au départ, surtout intéressé les historiens par sa valeur de source. Quant à l'histoire de l'art, elle a souvent tendance à retenir les monuments dont le destin est hors du commun et/ou qui occupent une place importante sur le chemin de la modernité. La recherche actuelle se dirige vers l'interdisciplinarité (histoire, histoire de l'art, sociologie, ethnologie etc.) et cela constitue une orientation positive. Le thème est tellement vaste que nous ne pourrions l'appréhender que sporadiquement. Nous nous restreindrons au cas de la Suisse qu'on peut qualifier de particulier, car elle a été épargnée des grands conflits contemporains qui ont ravagé l'Europe et le monde au XX^{ème} siècle. La Suisse compte tout de même de nombreux monuments commémoratifs, abordés dans des études consacrées à l'iconographie nationale. L'historien Georg Kreis¹² demeure en Suisse le grand spécialiste de ce thème. Ses textes, d'une grande qualité, constituent des références en la matière. Ils ne demandent qu'à être complétés par d'autres historiens ou historiens de l'art pour générer une variété historiographique qui manque cruellement à ce thème.

⁹ Il est en fait constitué de deux fonds : Le premier est dû à Anna Haffner (PA 6041.01), sculptrice (née en 1884), assistante et amie du sculpteur. Il a été déposé en 1987 aux archives d'Etat. Le deuxième fonds est issu de sa cuisinière : Fanny Voegelin (PA 6041.02).

¹⁰ Voir sur le sujet : Chantal Martinet, « Les historiens et la statue », *Le Mouvement social*, 131, avril-juin 1985, pp. 121-129.

¹¹ La bibliographie est extrêmement riche. Nous ne pouvons ici qu'indiquer quelques pistes : Pour la France : June Hargrove, *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris : Albin Michel, 1989 ; Ségolène Le Men et al., *La statuaire publique au XIX^{ème} siècle*, Contributions aux journées d'études sur la statuaire publique au XIX^{ème} siècle, 16 et 17 novembre 2000, Université de Paris-X-Nanterre, Paris : Editions du Patrimoine, 2004. Pour l'Europe, voir notamment : Sabine Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden: Nationalsozialistische Mythen, Riten Und Symbole, 1923 bis 1945*, Vierow bei Greifswald: SH-Verl, 1996 ; Reinhart Koselleck et Michael Jeismann (éds.), *Der Politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in Der Moderne*, Munich : W. Fink, 1994 ; Colin Macintyre, *Monuments of War: How to Read a War Memorial*, London: R. Hale, 1990 ; Biljana Menkovic, *Politische Gedenkkultur: Denkmäler, Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum*, Wien: W. Braumüller, 1998 ; Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, London: Reaktion Books, 1998 ; Helke Rausch, *Kultfigur und Nation: Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London: 1848 – 1914*, München: R. Oldenbourg, 2006 ; *Figuration Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe, 1945-1968*, Aldershot: Ashgate, 2004.

¹² Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit: 300 Jahre schweizerische Denkmaltopografie*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008 ; Georg Kreis, « Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter schweizerischer Nationaldenkmäler », *Nos monuments d'art et d'histoire*, 35, 1984 ; Georg Kreis, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land. Zum politischen Totenkult der Schweiz », in : Reinhart Koselleck et Michael Jeismann (éd.), *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Munich: W. Fink, 1994, pp. 129-143.

3. La sculpture suisse à l'époque de Probst

Comme partout en Europe, l'influence de Rodin se fait sentir en Suisse dès la fin du XIX^{ème} siècle. Le premier sculpteur suisse à avoir été imprégné par le grand maître¹³ n'est autre qu'Auguste de Niederhausern, dit Rodo¹⁴ (1863-1913), dont l'art comme le nom est presque "écrasé" par son influence (fig. 1). Beaucoup d'artistes de la génération de Probst auront leur période rodinienne, surtout au début de leur carrière.

Or, Rodin ayant exploré l'expression presque jusqu'à son paroxysme, certains sculpteurs, en ce début de siècle, sont à la recherche d'une nouvelle voie, entre tradition et expression¹⁵. A Paris, on observe ainsi l'avènement d'artistes qui développent une forme de complexe¹⁶, allant de la fascination à la répulsion envers Rodin. « Rien ne pousse à l'ombre des grands arbres »¹⁷ : la célèbre phrase de Constantin Brancusi est symptomatique de cette impression d'impasse et de la difficulté de renouveler la sculpture après la révolution qu'elle a connu. Si certains sculpteurs se tournèrent vers l'abstraction, la majorité opta pour un "retour" à la forme, en laissant de côté l'expression¹⁸. C'est le cas notamment d'Emile Antoine Bourdelle (1861-1929) et Aristide Maillol (1861-1944), deux artistes majeurs de ce début de siècle.

Bourdelle¹⁹ se distanciera de son maître, Rodin, en se tournant vers des formes « calmes et tectoniques »²⁰. Il sera le mentor de plusieurs sculpteurs suisses, dont Probst, et a par ailleurs accueilli nombre d'entre eux dans son atelier de la Grande Chaumière. Aristide Maillol²¹, dont l'art harmonieux offre une réinterprétation des formes classiques, a également durablement imprégné le travail de nombreux sculpteurs helvétiques.

Par ailleurs, on ne peut évoquer l'art suisse du début du XX^{ème} siècle sans mentionner le grand peintre suisse Ferdinand Hodler (1863-1918). Ce dernier a profondément marqué le travail des sculpteurs qui, à l'image de Probst, proposent parfois des interprétations plastiques

¹³ Il a d'ailleurs travaillé avec lui pendant plusieurs années : Marcel Joray, *La sculpture moderne en Suisse*, I, Neuchâtel : Editions du Griffon, 1967 (1955), p. 9.

¹⁴ Ce pseudonyme fait référence à Rodin.

¹⁵ Voir récemment l'excellent ouvrage de Catherine Chevillot et al., *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009, Madrid, Fundacion Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009, Paris, 2009, p. 19.

¹⁶ Catherine Chevillot, « Le problème c'était Rodin », in : *Oublier Rodin ?*, pp. 17-23.

¹⁷ L'artiste avait prononcé cette phrase après un passage dans l'atelier de Rodin en 1907, cité in : *ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ Fig. 24 ; 30 ; 59 ; 75 ; 103.

²⁰ Hans Armin Lüthy, *L'art en Suisse 1890-1980*, Lausanne: Payot, 1983, p. 54.

²¹ Fig. 66 - 68.

des figures symbolistes d'Hodler. Paul Nizon définit le peintre comme un guide : « ein Anreger, ein Ansporn, eine moralische Instanz »²².

Au début du XX^{ème} siècle, il n'existait qu'une académie des beaux-arts en Suisse, à Genève, si bien que les sculpteurs s'exilaient souvent pour étudier²³. Les uns allaient en Allemagne (Alexander Zschokke, Karl Geiser²⁴, Charles L'Eplattenier²⁵), en France (James Vibert, Otto Bänninger, Jakob Probst) ou évidemment à Rome (Carl Burckhardt, Hermann Haller²⁶).

Jakob Probst a ceci de particulier qu'il a étudié à Paris, qu'il travaille entre la Suisse romande où il habite, et la Suisse allemande, où il participe à de nombreuses expositions et effectue moult commandes. Des artistes suisses romands développant un style à la fois redevable de Rodin et d'Hodler comme James Vibert (1872-1942 : fig. 2)²⁷ l'ont sans doute influencé, tout comme des sculpteurs travaillant essentiellement outre Sarine à la plastique plus clairement néo-classique comme Carl Burckhardt (1878-1923 : fig. 3)²⁸. Si ce schéma est-ouest est un peu réducteur et les exceptions confirmant la règle, on peut tout de même constater que Probst semble avoir constamment oscillé entre ces deux influences.

Dans son article sur la sculpture en Suisse romande pendant l'entre deux guerres, Paul-André Jaccard juge cette production « moyenne, sans grand éclat, ce qui ne veut pas dire sans intérêt »²⁹. Il déplore la monotonie des thèmes (les nus mythologiques en tête) et le manque d'audace des sculpteurs. Il constate toutefois que cette stagnation n'est pas exclusivement suisse. Elle s'étend selon lui à l'Europe, si l'on excepte quelques avant-gardes. Notons que cela est également dû à des contraintes matérielles. Le sculpteur a, au contraire du peintre, besoin de beaucoup d'argent pour payer son matériel, un atelier et éventuellement un fondeur. Les acheteurs privés ou publics sont moins enclins à acheter de la sculpture que de la peinture

²² Paul Nizon, *Diskurs in der Enge: Aufsätze zur schweizer Kunst*, Zürich ; Köln: Benziger, 1973, p. 19 ; Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, coll. Ars Helvetica : Arts et culture visuels en Suisse, 10, Disentis: Desertina, 1992, p. 6.

²³ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable. Art et Société en Suisse. Notes sur la sculpture figurative des années quarante », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall?: La Suisse entre le réduit national et l'Europe*, Exposition du Musée National Suisse, Zurich, 19 août au 15 novembre 1992, Zurich: Musée national suisse, 1992, p. 208.

²⁴ Fig. 25.

²⁵ Fig. 82 ; 97.

²⁶ Fig. 35.

²⁷ Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres: Peinture, sculpture, art religieux, architecture, céramique, photographie, littérature, musique, cinéma, radio, théâtre, fêtes*, Exposition au Musée cantonal des beaux-arts, au Musée des arts décoratifs, au Musée de l'Elysée et au Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne: Payot, 1986, p. 52.

²⁸ Simon Baur, « Gegenüberstellung der Bildhauer Carl Burckhardt und Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, Kulturhaus Palazzo, 1^{er} septembre – 14 octobre 1989, Liestal, 1989, p. 54.

²⁹ Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 42.

et les expositions, compliquées et chères à organiser, sont rares³⁰. Il est en outre plus difficile pour les sculpteurs d'aller loin dans l'expérimentation, car ils sont bien souvent dépendants, d'une part, de la suprématie de la sculpture publique³¹ et, d'autre part, des goûts parfois conservateurs, voire réactionnaires de leurs acheteurs³². Si ces derniers sont réceptifs aux tendances modernistes dans le monde de la peinture, ils resteront longtemps rétifs à la même audace en sculpture. C'est, entre autres, ce qui explique que la sculpture conventionnelle, figurative et néo-classique a longtemps perduré tant au niveau privé que public, alors que se développaient dans le même temps l'abstraction organique de Brancusi et les courants modernistes du cubisme, du futurisme et du constructivisme.

Paul Nizon³³ va dans le même sens. Il considère la sculpture suisse comme sclérosée, déplore le fait qu'elle reflète à peine l'époque contemporaine et s'enferme dans un néo-classicisme anachronique ou dans la simple imitation du style de Rodin. Si cette sculpture dite traditionnelle, pratiquée par la majorité des artistes nés entre 1880 et 1900³⁴, n'est pas toujours de mauvaise qualité, comme nous allons le voir, certains historiens de l'art la qualifient de « survivance figurative »³⁵ coexistant aux côtés de la sculpture moderne et abstraite, alors qu'elle l'emporte quantitativement sur cette dernière³⁶.

La plupart du temps, l'avant-garde en Suisse est représentée par des artistes exilés pendant les deux guerres mondiales tels que Hans Arp (1886-1966) ou Marino Marini (1901-1980). Elle peine néanmoins à bouleverser les habitudes. Les artistes suisses d'avant-garde comme Alberto Giacometti (1901-1966), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) ou Max Bill (1908-1994), et, plus tard, Jean Tinguely (1925-1991) mettront du temps à être acceptés en Suisse et seront parfois contraints de s'exiler pour que leur sculpture soit reconnue³⁷. Mais il existe des

³⁰ Catherine Chevillot, « Le problème c'était Rodin », in : *Oublier Rodin ?*, p. 19.

³¹ Pénélope Curtis, « Être moderne : une définition par la négative », in : Catherine Chevillot et al., *Oublier Rodin ?*, p. 79.

³² Paul-André Jaccard, *La sculpture*, coll. Ars Helvetica: Arts et culture visuels en Suisse 7, Disentis: Desertina, 1992, p. 216.

³³ Paul Nizon, *Diskurs in der Enge*, 1973, p. 62.

³⁴ Notamment : Jakob Probst, James Vibert, Carl Angst, Hermann Haller, Hermann Hubacher, Lucien Jaggi, Otto Roos, August Suter, Charles Bänninger, Karl Geiser etc.

³⁵ Georges Duby et Jean-Luc Daval (sous la dir.), *La sculpture de la Renaissance au XX^{ème} siècle*, Köln: Taschen, 2010, p. 998.

³⁶ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 215.

³⁷ On observera particulièrement dans les années 30 une dégradation du climat culturel qui creusera un fossé entre le public - parfois les autorités - et les critiques. La politique culturelle n'aura qu'un seul mot d'ordre : rassemblement des forces patriotiques. Dès lors, se positionner à l'avant-garde ou en marge du concept officiel pouvait mener à l'isolement, voire à l'exil. Les artistes devront en quelques sortes prouver leur « suissitude » et ainsi se rallier à la conformité ambiante : Hans Ulrich Jost, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales », in : Bernard Crettaz ; Hans Ulrich Jost ; Rémy Python, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ? Images et identités suisses au XX^{ème} siècle*, coll. Histoire et société contemporaines ; t. 6, Lausanne: Section d'histoire Université de Lausanne, 1987, p. 32 ; Paul-André Jaccard, « Suisse romande : centre ou périphérie ? Retour en Suisse, retour à l'ordre », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, pp. 118-124.

contacts entre les deux tendances et les isoler l'une de l'autre serait faire fausse voie. Une Germaine Richier (1902-1959) dont la sculpture audacieuse est à mi-chemin entre Alberto Giacometti et Bänninger (son mari), avait ouvert un atelier au Hirschengraben³⁸ qui était devenu un véritable carrefour culturel où se croisaient tous les sculpteurs de Suisse et d'ailleurs. Plus tard, en 1956, l'Exposition internationale de sculpture contemporaine au Musée Rodin accueillera aussi bien des œuvres de Probst et Hubacher que de Tinguely et Bill³⁹.

Pour ce qui est des sculpteurs dits « néo-classiques », l'historien de l'art Matthias Vogel voit dans cette grande production de nus épigones et hors du temps une uniformité étriquée présentant l'avantage de pouvoir englober tous les Suisses sans distinction, au delà de leurs différences régionales, linguistiques et sociales : « Le corps-sculpture ne doit pas être individu »⁴⁰. Il y voit la raison pour laquelle cette production a trouvé une si large réception. Ce postulat mérite d'être nuancé et complété.

Urs Hobi, un spécialiste de l'art suisse des années trente, a très bien esquissé les contours de cette production de la première moitié du XX^{ème} siècle qui tournera le dos avec obstination à l'abstraction. Il remarque que la *Zeitlosigkeit* de la sculpture dite traditionnelle n'est qu'apparente:

« Mit welchen Inhalten und Werten wurde nun aber die schweizerische Ausformung des Klassizismus in Verbindung gebracht? Die Tatsache, dass alle Neo-Klassiker am unversehrten, würdevollen Menschenbild und dem natürlichen Menschenmasse festhielten in einer Zeit, da Unmenschlichkeit, Demütigung, Zerstörung und Tod gegenwärtig waren wie nie zuvor, ist damals sicher programmatisch verstanden worden – als unmissverständliches Plädoyer für Menschlichkeit. Diese Kunst wurde damit zum geistigen Sammelbecken der kollektiven und individuellen Sehnsüchte nach Friede und Harmonie. Sie entwarf ein zeit- und ortlose Gefilde, in dem scheinbar alle Widersprüche aufgehoben sind, ein über jede Alltagswirklichkeit erhabenes helvetisches Arkadien. Auf die äussere Bedrohung antwortete diese Schweizerkunst mit der Aufforderung zu Verdrängung und Verinnerlichung, wofür die Fluchtwelten lieferte.

Nimmt man aber die einzelnen Künstlerindividualitäten dieser Klassikergeneration etwas genauer unter die Lupe, so wird deutlich, dass jede Vorstellung von Zeitlosigkeit eben auch zeitbedingt ist, dass unter dem Deckmantel der klassischen Form und dem vordergründigen Ideal der Nacktheit bei vielen ein ausgesprochenes Streben nach Realistik festzustellen ist. »⁴¹

Cela est particulièrement vrai dans le cas de Jakob Probst, même si, on le verra, son style n'est pas à qualifier d'emblée comme néo-classique, et il se différenciera de certains de ses collègues par la variété plastique qu'il a livré tout au long de sa vie.

³⁸ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall ?*, p. 210.

³⁹ Florens Deuchler, *L'économie artistique*, coll. Ars Helvetica : Arts et culture visuels en Suisse, 2, Disentis: Desertina, 1992, p. 171.

⁴⁰ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall ?*, pp. 210-212.

⁴¹ Urs Hobi, « Zur Situation der figürlichen Plastik. Menschenbilder zwischen Zeitgeschichte und Zeitlosigkeit », in : Guido Magnaguagno et al., *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Kunsthhaus, Zurich, 30 octobre 1981 - 10 janvier 1982, Zürich: Kunsthhaus, 1981, p. 266.

4. Eléments biographiques

Jakob Probst (fig. 4) naît à Reigoldswil, un petit village dans le canton de Bâle-campagne à proximité de Liestal, le 17 août 1880. Son père est horloger et sa mère modiste, sa famille est toutefois issue du monde paysan⁴². Il apprend le métier de charpentier avant de pouvoir, grâce à l'appui de ses parents, partir à Munich en 1905 pour y effectuer une formation d'architecte⁴³. Après ses études, il revient en Suisse et participe notamment à la construction de chalets.

En 1910, il part à Paris, où le milieu de la sculpture est en train de vivre un véritable foisonnement post-Rodin, et suit un cours de modelage chez Emile Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière⁴⁴. C'est là que naît sa passion pour la sculpture en même temps que grandit son envie de devenir sculpteur⁴⁵. A Paris, il croise le destin de celui qui sera ensuite son ami de toujours, le peintre Hans Berger⁴⁶. Probst profite de son séjour pour visiter de nombreux musées et galeries⁴⁷, ce qui lui permet de se confronter à un large panel de sculpture et de peinture dont il prend des esquisses et note les références dans son carnet⁴⁸. On peut déjà y découvrir ses centres d'intérêts : l'art égyptien, Rodin et certains sculpteurs français contemporains (Paul Landowski et Aristide Maillol), mais aussi certaines formes de sculpture commémorative, notamment militaire.

Après avoir encore voyagé à Florence et à Rome pour parfaire ses connaissances d'histoire de l'art⁴⁹, il s'installe à Bâle en 1913 pour y exercer la sculpture et commence à exposer la même année.

⁴²Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, Kunstmuseum Olten und Kunstverein Olten, 31 mai - 13 juillet 1980, Olten : Dietschi AG, 1980, p. 8. Notons qu'il existe des controverses sur le métier de ses parents. Dans les journaux suisse-romands, on mentionne souvent que Probst est fils de paysan. Il semble que ce soit plutôt le cas de sa famille large et non de ses parents.

⁴³ Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 54.

⁴⁴ Institut suisse pour l'étude de l'art, *Biografisches Lexikon Der Schweizer Kunst*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, article consacré à Jakob Probst, pp. 839-840.

⁴⁵ Un apprenti de Probst, Ernst Suter, a contredit cette version des faits et expliqué que si Probst en était venu à la sculpture, c'est que, alors qu'il était chargé de détruire une partie d'un édifice, une erreur de sa part a provoqué la destruction du bâtiment tout entier. Il aurait alors pris ses jambes à son cou et filé incognito à Paris : Karin Hetzar, « Erinnerungen an einen "originalen Wildling" », in : Hermann Frey et al., *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, pp. 15-19. Ces questions me semblent secondaires et les sources, issues d'ouï-dires, sont souvent peu fiables.

⁴⁶ Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, p. 7.

⁴⁷ Christian Selz, « Jakob Probst und Paris », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 31 ; « Le sculpteur Jakob Probst a quatre-vingt-cinq ans », *Journal de Genève*, 17 août 1965.

⁴⁸ Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.12. Le carnet (1911) représente une véritable tranche de vie du sculpteur, il contient des esquisses, des notes et une foule de noms d'artistes et d'œuvre de la Grèce antique à la France contemporaine.

⁴⁹ Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 54.

A quelques exceptions près, Probst opte dans les années 1910 pour un style rigoureusement classique comme le témoigne une photo du tout début de sa carrière (fig. 5).

Pendant la Première Guerre mondiale⁵⁰, il est artilleur au sein de l'armée suisse. Peu après la guerre, il effectue un voyage très formateur en Egypte⁵¹ dont l'art ancestral épuré imprègnera durablement son travail.

Au cours des années vingt, il commence à réaliser, dans un style privilégiant la forme au détail, des monuments publics comme le *Wehrmannsdenkmal* (fig. 6) à Liestal ou encore la *Sitzende Frau* (fig. 7) à Bâle, objets, on le verra, de nombreuses controverses. A la fin des années 20 et au cours des années 30, il développe un art proche d'artistes comme Maillol (1861-1944). Ses œuvres les plus connues, dont les formes sont harmonieuses et épurées, datent de cette époque. Il s'agit par exemple d'*Abwehr*⁵² (fig. 8), de la *Schreitende* (fig. 9) ou du *Schweizer Typ* (fig. 10). Parallèlement à ces statues souvent issues de commandes publiques, ses expérimentations plastiques hors-commandes officielles gagneront en expressivité particulièrement au cours des années 40 et 50, à l'image par exemple du *Cri* (fig. 11) ou de quelques uns de ses portraits (fig. 12 ; 13 ; 14) et autoportraits (fig. 15).

Son premier succès aura lieu en 1930 à la Kunsthalle de Bâle où un grand nombre de ses œuvres seront exposées. C'est la même année que ses reliefs seront choisis pour orner la nouvelle gare Cornavin à Genève (fig. 16).

En 1931, suite à l'incendie du Glaspalast de Munich où quatre de ses bronzes étaient exposés⁵³, il reçoit un dédommagement considérable qui lui permet d'acheter une maison à Peney, dans la campagne genevoise, où il s'établit en 1932⁵⁴. Il y restera jusqu'à ses vieux jours et y sculptera sans relâche. Notons que l'artiste s'occupe lui-même de son jardin et y cultive des arbres fruitiers et des vignes⁵⁵.

En 1937, il expose quelques bronzes à Paris ainsi qu'à la Künstlerhaus de Vienne⁵⁶. En 1939 à Zurich, quelques unes de ses œuvres sont présentées dans le cadre de l'exposition nationale, la

⁵⁰ Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, p. 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² Voir sur le sujet : Stephan E. Hauser, « Freiheit als Thema eines Lebenswerks ? Jakob Probst, Bildhauer », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 27.

⁵³ « Le Glaspalast de Munich a complètement brûlé. Une grande partie de l'œuvre de Cuno Amiet est détruite », *Journal de Genève*, 7 juin 1931 ; *Basellandschaftliche Zeitung*, mardi 29 mars 1966.

Le catalogue de l'exposition qui accueillait notamment des œuvres de Rodin, Lehmbruck, Maillol pour ne citer qu'eux, est disponible sur internet : <http://www.arthistoricum.net/>.

On y compte quatre bronzes de Probst (*Landmädchen*, *Halbfigur mit Zweig*, *Weiblicher Torso*, *Geisbub*).

⁵⁴ Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 54.

⁵⁵ Piero Bianconi, *Jakob Probst*, Locarno: Edition d'arte 4R, 1965.

⁵⁶ Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 54.

Landi, et une année plus tard, il représente son pays à la Biennale de Venise⁵⁷ aux côtés des peintres Alexandre Blanchet et Louis Moillet⁵⁸.

Il se marie tardivement, en 1945, avec Menga Hemmi⁵⁹, originaire de Zürich.

En 1949, il est invité à présenter une version du *Genius* (fig. 37) à Philadelphie dans le cadre de la Troisième exposition de sculpture internationale⁶⁰. Dans les années 1950, il expose successivement à l'Institut Suisse de Rome, à la Kunsthalle de Bâle et enfin, à la Galerie Charpentier à Paris. En 1952, invité par la Commission fédérale des beaux-arts, il prend part à la Biennale de Venise, où il présente avec un certain succès vingt-six de ses œuvres⁶¹, alors qu'il effectue dans le même temps ses plus importants monuments publics, dont le relief commémoratif de la bataille de Dornach (fig. 17) et le monument à Hodler, qui deviendra le *Wehrdenkmal* à Olten (fig. 18). Son renom dans sa ville d'accueil est assez relatif. Il a en effet peu exposé à Genève, son projet de monument à Hodler sera refusé et il n'a effectué comme commande publique que les reliefs de Cornavin et un cheval pour le parc Mon Repos. En 1959, il reçoit toutefois le prix artistique de la Ville de Genève⁶² et réalise le monument à Henri Dunant (fig. 19) quatre ans plus tard.

Peu après, il part vivre au Tessin où il s'éteint le 28 mars 1966. Ses cendres seront placées à côté de son *Wehrmannsdenkmal* à Liestal, selon sa volonté.

⁵⁷ Voir sur le sujet : Philip Ursprung, « Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig », in : Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Bern: Benteli, 2006.

C'est la Commission fédérale des beaux-arts, avec laquelle Probst entretenait de bons rapports puisqu'il a participé à la *Landi*, qui a suggéré les noms de ces artistes au Conseil fédéral.

⁵⁸ Max Tüller, « Jakob Probst », *Baselbieter Heimatblätter*, août 1940 : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.28. C'est à cette occasion que Max Tüller composera la première partie de la liste des œuvres de Probst.

En 1934, Cuno Amiet et Hermann Haller avaient eu ce privilège. En 1938, c'était au tour de Hans Berger et Hermann Hubacher de « représenter dignement l'art suisse et notre pays » : Lettre d'invitation du département fédéral de l'Intérieur signée par le Conseiller fédéral Etter: Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.17.

⁵⁹ Très peu d'informations sont disponibles. On dénombre quelques lettres dans les archives qui témoignent de son admiration pour Probst : Lettres de Menga Hemmi à Fanny Voegelin, 1944, Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.02.78.

⁶⁰ Exposition du 15 mai au 11 septembre 1949, aux côtés d'artistes comme Arp, Brancusi, Alberto Giacometti, Moore, Picasso. Catalogue : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.28.

⁶¹ A. Rheinwald, « Le pavillon de la Suisse », *Journal de Genève*, 9 juillet 1952.

⁶² « Le sculpteur Jakob Probst a quatre-vingt-cinq ans », *Journal de Genève*, 17 août 1965.

5. Parcours thématique et stylistique

5.1 Autoportraits

Les premières années de la carrière de Probst, à quelques exceptions près, sont caractérisées par un rendu académique. En témoigne une photo de l'artiste confrontée à l'un de ses premiers autoportraits (fig. 20). Les traits sont rendus fidèlement et laissent peu de place à l'interprétation. On mesure le chemin effectué lorsqu'on observe un autoportrait daté de 1958 - au moment où s'épanouit la carrière de Probst - qui présente des qualités non négligeables (fig. 15). Le visage du sculpteur s'apparente à une pierre ayant pris l'aspect anthropomorphe et nous renvoie ainsi aux mythes fondateurs de la sculpture, racontés par Leon Battista Alberti en ouverture de son traité *De Statua*:

« Je pense que les arts de ceux qui entreprennent d'exprimer dans leur ouvrage les figures et les images à la ressemblance des corps créés par la nature naquirent de ceci : à partir d'un tronc, d'une motte de terre ou d'autres corps bruts de cette sorte, ils devaient parfois distinguer quelques lignes avec lesquelles, moyennant très peu de changements, ils produisaient quelque chose de très ressemblant aux vrais visages de la nature. »⁶³

Si le front, le nez, le haut du crâne et les joues gardent une texture relativement lisse, tout le reste du visage est rocailleux. Les yeux sont de vulgaires trous, mais on y perçoit quelque chose d'infiniment humain. Le visage de Probst semble émerger de la matière pierreuse comme s'il naissait de l'aléatoire de la nature. C'est la seule fois que cet attrait pour l'accidenté, qu'on perçoit dans l'œuvre tardive de Probst (fig. 13 ; 69), va si loin et se distancie autant des premiers autoportraits de l'artiste.

Une authenticité expressive émane de ce portrait, une authenticité rurale dont se réclamait volontiers l'artiste. On remarque à quel point l'artiste s'identifie à l'archétype du paysan suisse lorsqu'on considère un portrait de l'artiste nommé *Kopf eines alten Schweizers* (fig. 21). Au moment de sculpter cette tête, l'artiste est à l'orée de la vieillesse et il est aisé de reconnaître ses propres traits dans ceux de ce « vieux Suisse ». De même, si l'on compare un autoportrait conservé à Olten (fig. 23) avec l'un des visages du relief commémoratif de la bataille de Dornach (fig. 22), on constatera que l'artiste a prêté sa physionomie au soldat suisse. Les deux profils arborent des traits sévères et sont prolongés d'une barbe presque agressive. Cet autoportrait intégré et le *Kopf eines alten Schweizers* révèlent tous deux une certaine identification du sculpteur au sujet qu'il sculpte, qu'il s'agisse d'un Confédéré du XVI^{ème} siècle ou d'un paysan suisse.

⁶³ Leon Battista Alberti, *La Statue* (vers 1445), coll. Aesthetica, Paris: Éd. Rue d'Ulm, 2011, p. 63.

Dans l'exécution d'autoportraits, à l'instar d'autres portraits qu'il a fait de ces amis (fig. 12 ; 126), Probst opte souvent pour une matérialité rugueuse. Une parenté avec certaines œuvres précoces de Bourdelle est perceptible lorsqu'on les compare à un portrait du père de Bourdelle (fig. 24). Le dénominateur commun en est évidemment Rodin.

Par ailleurs, certains portraits de Probst ne sont pas sans faire penser au travail de sculpteurs suisses, également imprégnés par Rodin au début de leur carrière. On pense par exemple à Karl Geiser (1898 - 1957 ; fig. 25), dont le caractère rocailleux des œuvres datant des années 30 - 40, est très proche du travail de Probst.

La personnalité de Probst émane de ces autoportraits : une personnalité mystérieuse, affublée d'un caractère très fort. Elle correspond aux descriptions contemporaines : un homme dur, parfois hautain, mais capable en même temps d'une grande humanité⁶⁴.

5.2 Maternité

Jakob Probst disait ne pas avoir pu fonder de famille : « le peu d'argent que j'avais, il le fallait pour la sculpture »⁶⁵. Cela ne l'a pas empêché de développer une sensibilité plastique très personnelle pour traiter le visage de l'enfant. Nous retrouvons cette sensibilité dans une œuvre, *Mutter mit Kind* datée de 1927 (fig. 26 ; 27), dont une version est placée aujourd'hui dans le chœur de l'église de Reigoldswil⁶⁶. Sa sculpture consiste en une émergence de deux visages, ceux de la mère et de l'enfant. La joue de la mère touche le front de l'enfant en un geste très tendre, malgré le côté rugueux de la matière. Ce type de sculpture est évidemment tributaire de l'immense tradition de l'iconographie de la Vierge à l'enfant peinte ou sculptée qui présente souvent une proximité, voire une promiscuité mère-enfant et un cadrage resserré. Le grand sculpteur Medardo Rosso (1858-1928) - dont l'audace très précoce nous semble avoir été quelque peu négligée par l'histoire de l'art - avait, avant Probst, traité de manière très similaire le thème de la maternité (fig. 28 ; 29). La modalité formelle et la structure de l'œuvre de Probst, dont les visages jaillissent d'un fond à peine dégrossi, sont très proches des réalisations de Rosso.

Par ailleurs, une réalisation de Bourdelle, *Maternité* de 1893 (fig. 30), présente des similitudes avec l'œuvre de Probst (fig. 27). Elles ont en commun leur grande sensibilité, bien que le travail de Probst soit plus suggestif car il réduit la composition à l'essentiel alors que son

⁶⁴ Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, p. 8.

⁶⁵ Piero Bianconi, *Jakob Probst*, p. 3.

⁶⁶ « Die Kirche von Reigoldswil in neuen Gewande », *Basellandschaftliche Zeitung*, 19 février 1951 : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.28.

maître offre une composition plus élaborée. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), un sculpteur allemand exilé à Paris au début du XX^{ème} siècle, abordera ce thème avec délicatesse (fig. 31). Les figures sont cette fois traitées sans fond mais le sculpteur parvient, comme Probst, à exprimer l'essentiel, un moment suspendu de la relation mère-enfant, interprétable à souhait. En parcourant le livre d'or de la petite paroisse où est placée *Mutter mit Kind*, on peut voir à quel point les gens de passage dans l'église peuvent être émus par la vision de ces deux visages de pierre, preuve en est que l'œuvre, paradoxale par l'écart entre la matière brute et la douceur qui s'en dégage, atteint ici son but.

5.3 Mouvement

Comme pratiquement tous les sculpteurs de son époque, Jakob Probst a été influencé par Rodin. On perçoit cet héritage dans l'aspect fragmentaire et dans la facture de certaines œuvres, mais aussi parfois dans l'interprétation du mouvement⁶⁷. Une œuvre de Jakob Probst a particulièrement retenu notre attention par sa fraîcheur et son dynamisme. Il s'agit de la *Tänzerin* (fig. 32), à dater à la fin des années 40, qui existe en plusieurs exemplaires. La silhouette de l'enfant se dresse sur un socle lui faisant office de troisième jambe. Le bras droit pointe vers le ciel alors que le bras gauche se déploie à angle droit. Les jambes, écartées en compas, confèrent une construction pyramidale à l'ensemble de la figure. La tête vient se loger dans l'intérieur du bras droit, toute proche de l'aisselle. Le visage est souriant et porte en lui quelque chose d'euphorisant. Une autre version de cette statue est conservée à Winterthur (fig. 33). Elle est réduite au tronc et à la tête de la jeune fille, dont les bras et les jambes sont "coupés". L'impression de mouvement n'en est pas moins réussie et son effet est d'autant plus fort. On perçoit une joie enfantine, innocente et fraîche dans l'exécution de cette danse qui à défaut d'être vraiment une danse, est plutôt un saut ou un frémissement.

Par son caractère d'image fixée, d'instantané dans le vide, la sculpture de Probst peut être considérée comme une forme d'héritage de certaines œuvres de Rodin et notamment *Mouvements de Danse* (fig. 34). Mais des différences sont observables. Comme l'a remarqué Christian Selz⁶⁸ qui compare les deux ouvrages, le mouvement de la danseuse de Rodin est difficile à saisir et plus complexe, au contraire de celui imaginé par Probst qui s'offre plus clairement et de manière univoque au spectateur. Chez Probst, le mouvement général est

⁶⁷ Christian Selz, « Jakob Probst und Paris », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 32.

⁶⁸ *Ibidem*.

centrifuge alors qu'il est beaucoup plus polarisé chez Rodin. Selz a bien caractérisé les différences de rendu :

« Rodin zeigt uns einen äusserst kurzen, flüchtigen Augenblick, wogegen Probst etwas scheinbar Unveränderliches, Dauerhaftes darstellt, obwohl sich seine Tänzerin eigentlich in einem schwebenden Zustand befindet. Diese grundverschiedenen Zeitdimensionen werden zusätzlich durch die unterschiedliche Oberflächenbehandlung getragen. Rodin schafft, wie es für ihn charakteristisch ist, eine stark belebte Oberfläche, indem er sie aus unzähligen kleinteiligen Fläche entwickelt, so dass nirgends ein leeres, ruhiges Stückchen Oberfläche auszumachen ist. Als Folge davon werden auch die Silhouette sowie die Körpervolume unbestimmbar und gleichsam aufgelöst. Dabei bleibt die Belegung der Oberfläche nicht etwa aussen an der Epidermis haften, sondern verschmilzt mit der Bewegung zu einer homogenen Einheit. Völlig anders ist die Oberflächenbehandlung der Hauptpartien an Probsts Tänzerin: Diese sind sehr einfach, grossflächig und blank. Ihre ebene Oberfläche in ihrer exakten Bestimmbarkeit gibt der Figur zusätzlich statische Ruhe, indem sie die Volumen (...) nicht etwa - wie bei Rodin - verleugnet, sondern auf eine eigene Art noch betont. »⁶⁹

Le caractère excessif du mouvement chez Rodin n'apparaît pas chez Probst, l'effet escompté est ainsi différent. Il faut relever que, comme nombre de ses contemporains, Maillol et Lehmbruck en tête, Probst privilégie le spirituel au charnel. Rare sont en effet ses œuvres qui détaillent quelque partie du corps. L'audace de Probst apparaît si l'on compare sa danseuse à celle d'Hermann Haller⁷⁰ (fig. 35). Or, si la joie de vivre est ici encore de mise, l'étape suivante de cette statue serait la transgression vers la folie. L'attitude euphorique de la *Tänzerin* de Probst rappelle une statue relativement célèbre : *La Vierge folle* ou *La Danseuse folle* (fig. 36) du sculpteur belge Rik Wouters (1882-1916), qui fait écho aux nombreuses théories contemporaines ou plus anciennes sur la question de l'hystérie féminine. Cette statue va, à notre sens, plus loin que celle de Probst car elle présente un mouvement complexe, possédé par la démence. Si les bras présentent la même construction que chez Probst, le corps courbé en arrière de manière presque improbable, laisse libre cours à l'imagination et ouvre plus de perspectives interprétatives que ne le fait la *Tänzerin* de Probst.

On peut encore citer deux autres statues « d'une céleste inspiration »⁷¹, *Genius* et *Erwachende* (fig. 37 ; 38), qui ont été déclinées en plusieurs versions tout au long de la carrière de Probst. Le sculpteur rend perceptible l'imminence du mouvement, en même temps qu'il insuffle à ses figures une incomparable vivacité.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ Si le sculpteur (1880-1950) a été très ami avec des artistes « indépendants » tels que Lehmbruck ou Paul Klee, il a opté tout au long de sa vie pour un art clairement néo-classique : Marcel Joray, *La sculpture moderne en Suisse*, p. 11. Voir aussi : Hans Armin Lüthy, *L'art en Suisse*, p. 54.

⁷¹ Jean de Fontanes, « Du côté de chez Jacob Probst », *Kunst und Volk*, 1944.

5.4 Monde rural

5.4.1 De la mythologie à la campagne suisse

En parcourant l'œuvre de Probst, on remarque assez vite son goût pour des figures d'un paganisme universel, dans la lignée de son maître Bourdelle et de beaucoup de ses collègues⁷². Or, il existe une parenté évidente entre ses statues aux titres à consonance mythologique et ses figures représentant des personnages du milieu paysan suisse. Ces implications témoignent d'un certain patriotisme, qui, dès les années 1930, va de pair avec la mise en place du concept de « Défense nationale spirituelle »⁷³, une propagande orchestrée par le gouvernement, relayée dans tous les secteurs de la vie culturelle, louant les vertus associées à la Suisse, pour affirmer la cohésion et l'identité nationale. L'extériorisation de cette unité privilégie « certaines personnes ou groupes de personnes au détriment des autres »⁷⁴, la Suisse paysanne donc, dans un processus de « bricolage d'identité »⁷⁵. Les artistes peuvent suivre consciemment ou inconsciemment ce que préconise le gouvernement. Dans le cas de commandes officielles, ils n'ont pas vraiment le choix.

Chez Probst, il ne s'agit pas vraiment d'un nationalisme pur et dur, tel qu'on peut le déceler chez d'autres sculpteurs⁷⁶ (fig. 92 ; 93) comme Richard Kissling (1848-1919)⁷⁷ ou Hans Brandenberger (1912-2003), mais relève plutôt d'un patriotisme relativement inoffensif.

Il en est ainsi pour la *Semeuse* (fig. 39), dont l'une des versions est installée dans un petit parc d'Olten. Si elle ne décrivait pas le mouvement de semer, elle pourrait aisément passer pour une figure mythologique. Elle évoque aussi un précédent iconographique, celui de la *Semeuse* française, symbole maintes fois utilisé pour les timbres postes (fig. 40). Pour ce qui est de la *Semeuse* de Probst, Christian Selz définit à juste titre la partie supérieure du corps comme

⁷² Musée des beaux-arts, *La Chaux-de-Fonds, Catalogue des collections de peinture et de sculpture*, La Chaux-de-Fonds: Musée des beaux-arts, 2007, pp. 180-181.

⁷³ Cette *doxa* est officiellement définie par Philipp Etter dans un arrêté fédéral du 9 décembre 1939 : Voir à ce sujet: Oskar Felix Fritschi, *Geistige Landesverteidigung während des Zweiten Weltkrieges: der Beitrag der Schweizer Armee zur Aufrechterhaltung des Durchhaltewillens*, Dietikon-Zuerich: Verlag Stocker-Schmid, 1972 ; Josef Mooser, « Die Geistige Landesverteidigung in den 1930er Jahren », *Revue suisse d'histoire*, vol. 47 (1997), pp. 685-708. Voir aussi : *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne : Payot, 1986, pp. 703-709.

⁷⁴ Bernard Crettaz, « Un si joli village. Essai sur un mythe helvétique », in : *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ?*, p. 7.

⁷⁵ Le terme est de Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962), il est repris et analysé dans le cas de la Suisse de manière très pertinente par Bernard Crettaz, *Ibidem*.

⁷⁶ Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 53.

⁷⁷ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 138.

« amazonenhaft heroisiert »⁷⁸. Cette *Semeuse* semble être la cousine d'*Hera* (fig. 41) une statue présentant le même type de plastique. De même, la *Paysanne* (fig. 42) exécutée en 1930 et la *Fille de la campagne* (fig. 9) s'apparentent plutôt à des déesses qu'à des paysannes. Une autre statue de Probst intitulée *Electre*⁷⁹ (fig. 43), avec ses bras levés, rappelle les positions héroïques des figures "campagnardes" de Probst. En réalité, la seule différence qui permet de discerner une déesse d'une paysanne réside dans le fait que les paysannes de Probst sont rarement entièrement nues. La plupart du temps, seule la poitrine est découverte. Si la surface de ce genre de figures est souvent lisse, ces corps féminins sont robustes. Ils témoignent d'un idéal suisse se cristallisant au début du XX^{ème} siècle, un idéal qui n'a pas laissé Probst indifférent. Il est lui-même issu de cette Suisse paysanne et se revendique clairement de ce cru que sa sculpture tend à idéaliser.

Cette idée se vérifie dans le traitement accordé par Probst aux figures masculines. Ainsi, l'*Homme suisse* (*Schweizertyp*) mesurant plus de deux mètres (fig. 10) est représenté nu et puissant à l'image d'un dieu, sans pour autant que ses muscles soient hypertrophiés. Il s'agit de l'une des œuvres les plus connues de Probst. Elle est souvent commentée dans les études sur la sculpture suisse de la première moitié du XX^{ème} siècle⁸⁰ car elle représente intrinsèquement les valeurs prônées par l'Etat: liberté, volonté de défense, et union sacrée⁸¹. L'amalgame probstien entre paysannerie et mythologie est merveilleusement visible sur des photos (fig. 44), conservées aux archives du Musée de Liestal. On y voit la sculpture pas encore terminée du *Semur* - qui s'apparente à une figure herculéenne - à côté de son modèle, un jeune homme torse nu qui a tout du jeune paysan athlétique.

Mais Probst n'a pas traité ce thème uniquement en l'idéalisant. Il a aussi sculpté le monde paysan avec un autre type de partialité et cela a débouché sur quelques réussites peu connues. Ainsi, cette étude pour le *Wehrmannsdenkmal* de Liestal (fig. 45) dont le modèle, le fils d'un paysan de Reigoldswil⁸², est emprunte d'une authenticité très juste. L'aspect ténébreux et viril de ce visage évoque un monde éloigné du mythe, un monde de travail à peine idéalisé.

Du côté féminin, on peut mentionner le portrait d'une jeune fille dont les tresses témoignent de son ancrage rural (fig. 46). Un buste de grande qualité qui, par son absence d'idéalisation, s'inscrit lui aussi hors catégorie "déesses-paysannes".

⁷⁸ Christian Selz, « Jakob Probst und Paris », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 33.

⁷⁹ Notons que cette Statue a été notamment présentée à l'Exposition nationale de 1939 devant le pavillon de l'électricité. Catalogue : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.26 ; Gottlieb Duttweiler, *Un peuple s'affirme: L'exposition nationale suisse de Zurich 1939*, Zurich: G. Duttweiler, 1940.

⁸⁰ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 223.

⁸¹ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall ?*, p. 212.

⁸² Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1923 A1.

5.4.2 Tendances iconographiques

Dès le début du XX^{ème} siècle, les artistes suisses sont nombreux à aborder le thème du monde rural, notamment pour les raisons évoquées plus haut. On décèle toutefois certaines différences dans la manière de l'appréhender selon l'artiste auquel on a affaire.

Hodler a parfois, comme Probst, opté pour une idéalisation de la figure du paysan, à l'image du fameux *Holzfäller* (fig. 47). Un peu plus tard, Hans Berger (1882-1977) a peint des personnages du monde paysan avec habileté, dans la lignée de Hodler (fig. 48). Un autre artiste qui a exposé aux côtés de Probst dont l'art est cette fois-ci plus clairement néo-classique⁸³, Milo Martin (1873-1970), a l'habitude de sculpter des effigies de paysannes nues, divinement idéalisées (fig. 49).

À la même époque, dans le cadre de l'exposition nationale de 1939 Arnold Huggler (1894-1988) a réalisé un groupe sculpté représentant une famille de paysans, on ne peut plus stéréotypée (fig. 50). Toujours dans le cadre de la *Landi*, Werner Hilber (1900-1989) se dirige vers le même prisme avec son relief dont le nom *La bonne terre* (fig. 51) est évocateur. Cette œuvre, bien que téméraire, est avant tout maladroite. Elle montre un homme et une femme torse nu (notons au passage que la femme est tout aussi musclée que l'homme et qu'elle arbore une poitrine schématiques comme seule différence) avec deux enfants, deux bêtes et une partie de leur récolte. Ce relief, comme le groupe sculptural d'Huggler, met en exergue un idéal de travail, de famille et de solidarité⁸⁴, idéal qui correspond tout à fait au message que le gouvernement suisse veut faire passer en 1939.

Mais cette démarche idéalisante n'est pas choisie par tout le monde. Un sculpteur contemporain tel qu'Eduard Bick⁸⁵ (1883-1947) dont le travail a parfois croisé celui de Probst, notamment à l'exposition de la Société des artistes suisses à Bâle en 1938⁸⁶, aborde d'une toute autre manière le monde paysan. Il sculpte des paysans terre à terre, presque vils, sans jamais les identifier à de quelconques figures mythologiques (fig. 52). A en croire Matthias Vogel, la représentation de type anecdotique ou narrative n'était pas du tout

⁸³ Sylvain Bauhofer, « Milo Martin », *Dictionnaire historique de la Suisse* : <http://hls-dhs-dss.ch/index.php>

⁸⁴ Cette iconographie mythifiant les petites gens en élevant au rang de héros du quotidien n'est pas sans rappeler l'imagerie totalitaire. La grande différence réside dans le fait que ce type d'extériorisation reste discret en Suisse et est rarement exprimé de manière monumentale. Les statues telle que la *Semeuse* sont installées dans des lieux peu représentatifs et ne portent pas d'inscription. Pour un support théorique et iconographique : Igor Golomstock, *L'art totalitaire. Union soviétique, IIIème Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris : Editions Carré, 1991.

⁸⁵ Ce peintre et sculpteur originaire de Wil ayant étudié à Berlin dans les années 1910, est resté complètement inconnu.

⁸⁶ Exposition de la *Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer u. Architekten*, Catalogue : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.26.

valorisée⁸⁷, ni par les critiques, ni par les commanditaires. On veut bien le croire car les sculpteurs qui optaient pour cette démarche, à l'image de Bick, sont restés totalement inconnus.

En peinture, à mi-chemin entre ces deux stratégies de représentation du paysan - l'idéalisation et l'anecdote -, on trouve le travail de Karl Moor (1904-1991) dont l'art s'associe à un certain réalisme social (fig. 53). Également dans cette veine, on trouve quelques œuvres d'Arnold Huggler, dont l'effigie de « Zeitloser, anonymen Bauer⁸⁸ » (fig. 54) ne présente plus une idéalisation du paysan, mais ne se rapproche pas non plus du travail de Bick car il ne s'agit pas là d'une représentation de type anecdotique. La statue, qui représente un paysan debout, robuste, sans un quelconque attribut, mais dont - détail important - les manches sont retroussées, a été placée en 1955 devant le siège du secrétariat paysan. Un commentaire de la *Weltwoche* critiquera, quelques années plus tard, ce monument : « Der typische Bauer ist nur ein Denkmal »⁸⁹.

5.4.3 Une image évolutive du paysan ?

L'archétype du paysan est fondamental pour la construction de l'identité nationale suisse et représente son modèle patriotique par excellence. Il est très présent dans l'art suisse mais a été abordé de manière différente selon l'époque et l'artiste. Une étude sur Albert Anker (1831-1910) réalisée par Annette Troehler⁹⁰ en ethnologie pose la problématique du contenu idéologique de l'œuvre d'Anker, qui propose dans ses tableaux un monde paysan vu comme société modèle. Cette idéalisation va de pair avec l'image que la Suisse renvoie au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Le mythe des Alpes⁹¹, construit principalement par les artistes et écrivains romantiques, participe à cette valorisation pré-touristique⁹² du monde rural face aux peurs que font naître les révolutions industrielles successives⁹³. Aux yeux des observateurs étrangers, la

⁸⁷ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall ?*, pp. 210-212.

⁸⁸ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 337.

⁸⁹ *Weltwoche*, 15 mai 1986, cité in : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 337.

⁹⁰ Annette Troehler, *Images de la Suisse: Les paysans dans l'œuvre d'Albert Anker (1831-1910): Le Monde paysan comme modèle patriotique*, Mémoire de licence, Neuchâtel: Institut d'ethnologie, 1996.

⁹¹ Hans Ulrich Jost qualifie le mythe des Alpes de « particulièrement instrumentalisable » : « Nationale Identität. Eine Bastellei aus Bildern und Geschichten » ; Lucas Marco Gisi, « Arbeit am Alpenmythos », in : *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. Voir également l'article de Jean-François Bergier, « La montagne imaginaire : réalité d'en haut, perception d'en bas », in : Guy P. Marchal ; Aram Mattioli (éd.), *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität. La Suisse imaginée: Bricolages d'une identité nationale*, Zürich: Chronos, 1992. Cet ouvrage passionnant a le désavantage de ne répertorier presque aucune image... mais il est une référence en ce qui concerne cette problématique.

⁹² Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 34.

⁹³ Voir à ce sujet la très bonne synthèse d'Annette Troehler, *Images de la Suisse*, p. 9 et suiv.

Suisse s'apparente en effet souvent à une bulle où l'air est sain et les habitants paisibles. Anker, même s'il ne peint pas de paysages, participe à la construction iconographique de ce thème rural et peint des paysans en phase avec ce mythe : des personnages paisibles et sympathiques qui ne sont que peu représentés en train de travailler, sur les champs par exemple, mais le plus souvent dans des intérieurs, en famille, occupés à leurs activités quotidiennes (fig. 55). Une forme de quiétude, ou peut-être de *sagesse* est sous-jacente à presque chaque tableau d'Anker. Un peu plus tard, Hodler au contraire, présente déjà une vision plus nuancée de ce monde rural⁹⁴.

À ce stade, il faut noter que les représentations artistiques forgeant ce qu'on peut appeler l'iconographie nationale, à de rares exceptions⁹⁵, n'ont toujours superbement la composante industrielle du pays, pourtant implantée depuis le XIX^{ème} siècle⁹⁶. La Suisse horlogère, moderne et urbaine est en effet quasiment absente de la peinture et la sculpture de la première moitié du XX^{ème} siècle. La propagation du concept de défense spirituelle qui mettait en avant une Suisse archétypale et idéalisée, n'y est sans doute pas étrangère. C'est aussi sans doute parce que la plupart des mythes fondateurs helvétiques, pivots de cette idéologie, n'ont rien à voir avec le monde urbain⁹⁷ et parce que cette même idéologie penche vers la critique de la modernité⁹⁸. Pour ce qui est de la sculpture, il faudra attendre le travail d'artistes comme Giacometti ou Tinguely, qui par une remise en question radicale, offrira une autre image de la Suisse, celle de l'acier, des fabriques d'armes⁹⁹ ou de la société de consommation.

En ce début du XX^{ème} siècle, il semble que la représentation du paysan tend vers des solutions privilégiant une image d'une Suisse plus forte, plus puissante, à l'image d'Hodler (fig. 47) ou plus tard de Probst, Huggler, Hilber etc. (fig. 10 ; 50 ; 51). On ne montre plus tant le paysan en train de lire, de coudre ou de se reposer comme le faisait Anker. Le plus souvent, on le montre au travail, ou, dans le cas de Probst et de Milo en tant que semi-dieu.

⁹⁴ Notons que nous évoquons ici l'image du paysan contemporain. On pourrait longuement disserter sur l'image de Guillaume Tell, lui aussi paysan (bien qu'il n'ait pas existé), élevé au statut de héros national, mais le sujet serait trop vaste dans le cadre de cette étude. Voir notamment sur le sujet : Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, pp. 12, 134-138.

⁹⁵ Otto Morach dans les années 1920 et Hans Berger dès les années 30, représenteront souvent le monde ouvrier : in : Guido Magnaguagno et al., *Dreissiger Jahre Schweiz*, p. 251. En sculpture, Karl Geiser, un sculpteur atypique de la même génération a, sporadiquement, sculpté des groupes d'ouvriers, notamment en vue d'un monument au travail qui ne sera inauguré à Zurich qu'en 1964 : Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 236 ; Hans Armin Lüthy, *L'art en Suisse 1890-1980*, p. 55. Voir sur la question des monuments au travail en Suisse l'excellent chapitre de Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 359-364.

⁹⁶ Paul Nizon, *Diskurs in der Enge*, p. 60.

⁹⁷ Bernard Crettaz, « Un si joli village. Essai sur un mythe helvétique », in : *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ?*, p. 18.

⁹⁸ Josef Mooser, « Die Geistige Landesverteidigung in den 1930er Jahren », p. 691.

⁹⁹ Je pense ici surtout à son anti-monument *Eureka*, qui sera présentée à l'Exposition nationale de 1964. Cet amoncellement d'acier décrit une forme menaçante, agressive qui évoque implicitement une arme massive.

Cela est encore plus fort après la Première Guerre mondiale, puis au moment où le gouvernement suisse propage le concept de défense spirituelle. Est-ce parce que l'image que la Suisse doit renvoyer n'est plus la même ? Au moment où s'exacerbent les nations et leur puissance, la Suisse ne doit sans doute plus seulement renvoyer une image idyllique et paisible, mais doit aussi mettre en avant sa combativité.

Le *Schweizertyp* (fig. 10) de Probst, sculpté en 1938, par son absence de références, englobe tous les Suisses. Il est un Suisse idéal, « debout, fort, heureux »¹⁰⁰ et est ainsi prêt à exécuter les tâches au service du bien commun.

De même, du côté des femmes, les paysannes belles mais robustes de Probst (fig. 9 ; 39 ; 42) évoquent elles aussi un idéal de vie en même temps qu'elles suggèrent une nécessité en cas de guerre : elles devront remplacer les hommes mobilisés sur les frontières. Ce type de statues exaltant la figure du paysan et les vertus qu'il véhicule nous semble être le reflet iconographique de l'idéologie d'Etat, qui a poussé les artistes, consciemment ou inconsciemment, à la suivre.

5.5 Vieillesse

L'une des premières œuvres de Probst a particulièrement attiré notre attention. Il s'agit d'une sculpture ayant apparemment disparu et dont on ne sait presque rien, qu'il a réalisée lors de sa formation à Paris auprès de Bourdelle¹⁰¹ (fig. 56). Ce dernier, en voyant cette œuvre aurait dit au sujet de Probst : « C'est le seul qui m'a compris »¹⁰².

La figure d'un vieil homme se dresse sur un socle. Son corps s'avère marqué par le temps, ses muscles et son ossature semblent abîmés et solides à la fois. Sa silhouette tout entière paraît écorchée comme si l'homme avait été taillé par les sillons du temps. Il en résulte une humanité âpre et une réalité, celle du temps, transfigurée par la sculpture. Un peu plus tard, dans les années 1920, le sculpteur Robert Wlérick (1882-1944), découvert par Rodin, loué par Bourdelle, reprendra ce type de démarche de manière tout aussi réussie (fig. 57). Il est d'ailleurs bien possible que les deux artistes se soient croisés à Paris.

C'est dans le traitement de la vieillesse que Probst a excellé, bien que ce pan de son œuvre soit mal connu. On est évidemment tenté de faire un parallèle avec le modelé vigoureux de Rodin, dont le portrait de Clémenceau par exemple (fig. 58), a peut-être représenté une source

¹⁰⁰ Matthias Vogel, « Corps compact - ensemble inaltérable », in : Gabriella Christen et al., *Sonderfall ?*, p. 214.

¹⁰¹ Christian Selz, « Jakob Probst und Paris », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 34.

¹⁰² Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, p. 7 ; Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1910 A ; Christian Selz, « Jakob Probst und Paris », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 34.

d'inspiration pour Probst. Bourdelle a apprécié ce traitement du corps humain. Au regard d'œuvres proches de celle de Probst (fig. 24 ; 59), on se rend compte qu'avec son *Männerakt*, le sculpteur suisse a ici presque *abouti* la démarche de son maître.

Une autre œuvre dont on ne sait rien attire notre attention justement parce qu'elle offre le pendant féminin du travail abordé ci-dessus, bien que le rendu de la matière soit ici plus académique. Il s'agit de l'effigie d'une femme âgée dont les os sont apparents et mettent presque mal à l'aise (fig. 60). La posture reste digne malgré cette chétivité évidente. L'œuvre témoigne d'un réalisme cru, dérangeant, car il laisse planer le doute sur la véritable nature de cette œuvre : est-ce une vraie femme de chair et surtout d'os ? Ce doute laisse un malaise et c'est ainsi que cette œuvre atteint son objectif, non seulement en optant pour un réalisme dérangeant, mais aussi en perturbant le spectateur. Comme une *Vanité*, cette statue le renvoie à sa propre vieillesse, voire à sa propre mort. Le corps presque desséché, les os sous la peau, la tentative de rester digne malgré le temps.

Les portraits de femmes âgées représentent une part importante de l'œuvre de Probst. Ces visages à la forme légèrement "carré-bossue" (fig. 61 ; 62) rappellent certaines têtes de Medardo Rosso (fig. 63 ; 64), même s'il s'agit de personnages plus âgés à l'expression proche du grotesque.

5.6 Mort

Les mots de Michel Serres ont évoqué à merveille le rapport de la statue à la mort :

« Qu'est-ce qu'une statue ? La momie d'abord. La réponse paraît historique, elle semble signifier : avant telle sculpture, gît le cadavre, raidi. (...) L'histoire, le mythe, la religion et l'ontologie parlent ici inséparablement : la mort explique la statue, celle-ci implique celle-là, comme l'apparence contient le concept ou l'essence ou, mieux dit dans cette occasion, la substance. »¹⁰³

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle est le moyen de commémoration par excellence, engendrant ainsi des « fantômes de pierre »¹⁰⁴ par milliers.

La sculpture est, depuis des temps ancestraux, liée à l'art funéraire et elle représente le médium idéal pour représenter la mort dépouillée de son contexte. A titre d'exemple, les transis du Moyen-Âge, installés sur les tombes de riches commanditaires, expriment mieux

¹⁰³ Michel Serres, *Statues*, Paris : Editions François Bourin, 1987, p. 328.

¹⁰⁴ L'expression célèbre est de Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris : Michel Lévy Frères, 1868, Salon de 1859, pp. 341-342 : « Vous traversez une grande ville (...) et vos yeux sont tirés en haut, *sursùm, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. (...) Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada* ! Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture. »

que tout autre médium, la tragique issue de chaque être humain. En général, même si elle ne fixe pas le moment de la mort, il va de soi que « dans la statuaire est éternisé le mort »¹⁰⁵.

Par ailleurs, la représentation du moment de la mort est un lieu commun de la sculpture¹⁰⁶ et Jakob Probst n'échappe pas à ce *topos*. Nous aborderons deux sculptures de Probst qui évoquent l'ultime soubresaut, fixé dans la pierre.

L'une des versions d'une figure nommée *Melancholia* (fig. 65) est placée devant le crématoire de Reigoldswil. Le corps de la femme est sculpté en position assise. Si les bras, qu'on croit d'abord absents se rejoignent derrière le dos, les jambes qui amorcent un croisement sont, elles, "coupées" au dessus des genoux. La tête est inclinée vers la gauche en direction du corps, très peu détaillé. De même, les traits sont à peine suggérés et les orbites semblent vidées de leurs globes.

Le style employé ici par Probst évoque le travail d'Aristide Maillol, dont les effigies féminines présentent le même traitement harmonieux des formes, sans être de pures citations classiques. Ainsi, les formes, le tronc et l'inclinaison de la tête de *Melancholia* s'apparentent beaucoup à la *Leda* du sculpteur français (fig. 66), à la différence près que le fragmentaire est absent chez Maillol, ce qui donne un tout autre équilibre à la figure. La texture très légèrement grumeleuse rappelle aussi certaines études en terre cuite de Maillol (fig. 67) pour la *Méditerranée* (fig. 68) dont André Gide avait dit : « elle est belle, elle ne signifie rien ; c'est une déesse silencieuse »¹⁰⁷. De même, Probst insuffle à sa ronde-bosse une véritable grâce.

Le repli et la fragilité caractérisent cette figure qui évoque l'inconfort, la souffrance, voire la mort. Ce n'est pas seulement le contexte funéraire de cette statue qui nous guide vers cette interprétation, mais le mal-être physique et mental qui émane de la matière. De manière presque indicible, ce repli pourrait être interprété comme un soubresaut. L'esquisse d'une possible renaissance ?

Le *Sterbende Krieger* (fig. 69) au contraire, ne présente aucune ambiguïté. Il s'agit d'un homme tombé au combat, essayant de relever le haut de son corps en un ultime mouvement. Le mourant est réduit à l'essentiel : un buste, une tête, des jambes coupées, des bras épousant la courbe du corps. Le visage n'est que suggéré. La surface est rocailleuse et toute la matière

¹⁰⁵ Jacques Lacan, *Le transfert*, Séminaire livre VIII, p. 409, cité in : Luc Richir, Luc, *Dieu, le corps, le volume: Essai sur la sculpture*, Bruxelles: La Part de l'œil, 2003, p. 164.

¹⁰⁶ Voir : Enrico De Pascale, *La mort et la résurrection: repères iconographiques*, Collection Guide des arts, Paris: Hazan, 2009.

¹⁰⁷ André Gide, *Gazette des Beaux Arts*, comptes rendus du Salon de 1905. Voir aussi : Thierry Dufrene, « Le dilemme de la sculpture moderne entre autonomie de la forme et sculpture social », in : Catherine Chevillot et al., *Oublier Rodin ?*, p. 95.

semble meurtrie par la blessure fatale. Cette statue dont le thème - l'agonie du soldat - est un lieu commun dans la statuaire antique et contemporaine, présente d'autres caractéristiques que celles d'habitude de mise toute époque confondue : héroïsation, pathos, tragique, à l'image du fameux *Gaulois mourant* (fig. 70) ou, en Suisse, toute proportion gardée, de la statue de Winkelried à Stans (fig. 71). Probst réduit ce soldat à l'essentiel, une silhouette frêle, sans muscles exacerbés, sans héroïsme enfin. Une démarche qui évoque celle de certains peintres contemporains comme Otto Dix qui se sont retrouvés confrontés à la boucherie de la Première Guerre mondiale. Le peintre aura représenté comme personne l'horreur de la guerre et de la mort violente, laissant de côté tout héroïsme (fig. 72).

Le peu de détails du *Sterbende Krieger* de Probst sont importants car ils nous donnent une indication sur sa source d'inspiration et le sens de cette sculpture : un béret et une hallebarde brisée qui rappelle les soldats suisses du XVI^{ème} siècle. L'œuvre de Probst est une évocation du *Sterbende Krieger* d'Hodler (fig. 73) qu'il a peint en 1897, après avoir gagné le concours organisé par la Commission fédérale des beaux-arts pour décorer la salle des armes du Musée national à Zurich¹⁰⁸. S'il a plu au jury, le projet de fresque (fig. 112 b.) n'était pas du tout du goût d'Heinrich Angst, le directeur du Musée national, bientôt suivi par la Municipalité de Zurich, la Commission du Musée, ainsi que quelques artistes et critiques, qui s'opposèrent vivement à la réalisation de la fresque. La raison principale en est la brutalité de la représentation, Hodler ayant choisi de montrer la retraite de Marignan de manière crue. Des mares de sang, des soldats morts ou aux jambes coupées, le lot d'une guerre en somme : « Hodler illustre moins le courage héroïque des mercenaires suisses que l'horreur de la guerre en soi »¹⁰⁹. La polémique attirera 20 000 curieux qui s'empressèrent d'aller voir les raisons du scandale et l'âpre réalisme du peintre lauréat. C'est finalement le Conseil fédéral (!) qui tranchera en faveur d'Hodler et les fresques pourront enfin être réalisées. Probst a été marqué par le parti-pris d'Hodler : représenter des soldats sans les idéaliser, sans les héroïser. Il s'agit là d'une variante du réalisme d'Hodler, qui tend vers la captation de l'essentiel : la petitesse et le drame de l'être humain devant l'épreuve de la mort.

¹⁰⁸ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, pp. 133-135.

¹⁰⁹ *Journal de Genève*, 1^{er} mai 1899, cité in : Gabriella Christen, « En mémoire de la Nation : Images de la Suisse et de ses états d'âme », in : *Sonderfall ?*, p. 38.

6. Sculpter pour la postérité : Œuvres publiques

6.1 Quelques œuvres publiques sans contenu commémoratif

6.1.1 *Sitzende Frau*

Dans le contexte des années 20-30 et de ce que Willy Rotzler a défini comme une sorte de *Kulturkampf*¹¹⁰ entre les « modernistes » et les protagonistes d'un art plus traditionaliste, il est intéressant de voir que l'art de Probst a été parfois considéré comme trop avant-gardiste.

Ce fut le cas pour une statue nommée *Sitzende Frau* (fig. 7 ; 74), commandée en 1923 par la Ville de Bâle pour le parc de la *Steinenschanze*. Après que ce parc ait été en partie condamné en raison de la construction d'une route, le monument a été déplacé en 1971 devant le Bernoullianum, un bâtiment de l'université¹¹¹. Au début des années 20, Probst se tourne volontiers vers la pierre¹¹², alors que son style se cristallise en une simplicité dénuée de tout détail, à l'image de la *Sitzende Frau* mais aussi du *Wehrmannsdenkmal* que nous allons aborder par la suite.

La statue consiste en une femme dont les jambes s'étalent en un seul bloc sur son côté droit et monopolisent une grande partie du volume de la figure. Cette disproportion n'est pas sans évoquer certains travaux de Bourdelle et notamment sa *Grande Pénélope* (fig. 75), mais le traitement du maître de Probst reste toutefois plus académique et, en ce sens, moins ambigu. Le buste épais de la *Sitzende Frau* est légèrement tourné vers la droite. Alors que le bras gauche, qu'on peut considérer comme trop long et trop épais, va s'enfoncer dans le *non finito*, dont émerge la partie inférieure du corps, le bras droit est replié en direction de la tête de la figure. La main, « fragend erhebt »¹¹³, semble attraper ses cheveux, « spielend, ohne eigentlichen Zweck »¹¹⁴. Elle ne présente elle aussi presque aucun détail, s'apparentant ainsi à une moufle qui se fond dans les cheveux de la femme. Le visage n'est lui aussi que suggéré et ses traits arborent une joie intemporelle.

On constate une approche similaire, quelques vingt ans plus tard, chez l'artiste anglais Henry Moore (fig. 76). Né en 1898, le sculpteur franchira le cap de l'abstraction en proposant un

¹¹⁰ Willy Rotzler, « Aspekte der Avantgarde », in : Guido Magnaguagno et al., *Dreissiger Jahre Schweiz*, p. 320. Voir aussi sur le sujet : *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, p. 709.

¹¹¹ Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1923 B.

¹¹² Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung*, p. 7.

¹¹³ Peter Haefeli, « Jakob Probst, über Persönlichkeit und Wirkung eines Baselbieter "Wildlings" », in : Simon Baur et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 39.

¹¹⁴ H. K., « Die plastische Figur auf der Steinenschanze », journal et date inconnus. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.20.

traitement épuré des formes qui perdent peu à peu leur dimension figurative (fig. 77). Probst n'ira jamais si loin, mais sa *Sitzende Frau* est la figure la plus osée qu'il a sculptée.

Quant au sourire archaïque ainsi que le volume des cheveux de la statue de Probst, ils présentent une parenté avec *l'Effort vers la nature* du sculpteur français Joseph Bernard (fig. 78). Notons que ce sculpteur, avec Maillol, Lehmbruck et Brancusi, incarnait dans les années 1910 une sculpture considérée comme la plus moderne qui soit¹¹⁵.

Peu d'artistes suisses contemporains observeront ce type de démarche. Max Weber (1897-1982) produira des bustes dont l'aspect naïf et dénué de détail (fig. 79) rappelle la *Sitzende Frau*. Mais contrairement au travail de cet artiste, Probst ne se soucie que peu des proportions de l'anatomie humaine, les yeux ne se trouvant pas à la mi-hauteur de la tête, qui semble elle-même presque interrompue en son sommet.

Or, la naïveté qui émane de cette œuvre n'a pas plu aux passants des années 1920 et a ainsi provoqué un scandale. Au moment de son installation, le monument a déclenché une kyrielle de réactions dans les colonnes des journaux et, dans la foulée, il a fallu mettre en place une surveillance policière jour et nuit auprès de la statue, pour éviter des déprédations¹¹⁶.

Le débat se cristallise autour de « l'art moderne » qui « déconstruit les formes et les proportions humaines »¹¹⁷. Voici un extrait de lettre d'un lecteur scandalisé, caractéristique de la teneur de la plupart des coupures sur le sujet :

« Glauben denn die Vertreter der sogenannten modernen Richtung, uns, dem Publikum, alles bieten zu dürfen, und glauben sie, uns ihre Geschmacksentgleisungen mit Hilfe des Staates aufdrängen zu können? (...) Betrachten wir uns dieses Mongolenweib (...) etwas näher: Auf einem monströsen Körper, der in einer unmöglichen Stellung verharrt, sitzt ein viel zu kleiner Kopf. Der Schädel ist eingedrückt; die Haare sind nur am Hinterkopf angewachsen. Die Gliedmassen sind wulstige Gebilde; die Hände unförmige Klumpen. (...) Von jede Seite sehen wir nur neue Missbildungen (...). »¹¹⁸

Certains textes contemporains, de critiques d'art cette fois, montre de manière emblématique cette réticence tenace à de nouvelles formes d'expression plastique allant au-delà du mimétisme :

« Le sculpteur est un homme vrai. Il n'a pas les ressources d'un peintre. Son art est matériel et ses œuvres n'ont de valeur que leur valeur intrinsèque. Toute sa subtilité est dans l'exactitude de son exécution. Il n'a aucun de ces prestiges qui sauvent le peintre incomplet. Un sculpteur n'a pas le droit de n'être point exact. C'est encore sa fidélité à la nature que nous voulons admirer en lui, quand nous louons l'heureuse plénitude des volumes, le bel équilibre des masses, les subtilités qu'il montre dans l'inflexion des plans,

¹¹⁵ Catherine Chevillot, « Le problème c'était Rodin », in : *Oublier Rodin ?*, p. 17.

¹¹⁶ Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, p. 8. Le scandale fera des remous jusqu'en Suisse romande : « Extravagances de "fauves". Des illusions perdues », *Journal de Genève*, 26 juillet 1923.

¹¹⁷ René-Louis Piachaud, *Pages d'art*, 1923, cité in : Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : *19-39, La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 42.

¹¹⁸ P.S (Dr. Peter Schmid), « Unglücksfall oder Verbrechen », *Basler Nachrichten*, sans date, Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.20.

ou l'harmonie qu'il garde dans le modelé. Ce n'est pas qu'il soit défendu au sculpteur de jeter de la poésie dans son ouvrage, mais il importe que cette poésie soit réaliste. »¹¹⁹

Dans ce contexte, on peut aisément concevoir l'incompréhension du public et de certains critiques qui accompagna la mise en place de la statue de Probst à Bâle.

De l'autre côté du fossé, des artistes renommés comme Carl Burckhardt ont alors vivement défendu le travail de Probst dans les journaux. L'un des commentateurs pro-Probst, consciemment ou non, renvoie le lecteur à l'argument principal pro-sculpture du paragone :

« Der Beschauer möge sie die Probe machen und die Figur von verschiedenen Standpunkt aus betrachten : sie wird ihm von jede Seite (...) neue Schönheiten zeigen, Schönheiten der Modelierung (...). »¹²⁰

La problématique avait été théorisée, entre autres, par Cellini¹²¹. Elle est reprise par Luc Richir :

« Voir une sculpture, c'est tourner autour d'un objet qui ne se montre que par degrés, de manière cinématique (l'expression est de Wittkower). Perception mouvante comme celle qu'on a d'un paysage, vision sans cesse remise en jeu par les aspects qu'on découvre. Voir une sculpture, c'est découvrir qu'on ne peut pas la saisir d'un coup. (...) Hegel dirait que la sculpture opère le passage de la certitude sensible à la perception, de la saisie unitaire d'un visible immédiat à la découverte d'une vérité qui se présente comme un ensemble de moments. (...) L'absence de point de vue dominant oblige le spectateur à déployer sa vision non seulement dans l'espace mais encore dans le temps, à prendre appui sur l'imagination et la mémoire, à mobiliser le corps (son propre corps) en vue de déplacer le regard tout autour de la statue - afin, dirait Hegel, de la percevoir dans le déploiement et la différenciation de ces moments. La sculpture, somme et résumé de ces moments, est un bloc de temps, elle contraint la vue à sortir d'elle-même, à se départir du mythe platonicien qui conforme la vue à l'objet pour en faire l'unité du phénomène. »¹²²

Cette « perception mouvante » et cette « somme de moments » sont salutaires dans l'observation de *Sitzende Frau*. Les facettes de cette figure se dévoilent ainsi, certaines d'entre elles sont épatantes d'audace.

Cuno Amiet, l'un des rares peintres suisses de cette époque connus à l'étranger dira au sujet de Probst : « Die Schweiz hat wieder einen Bildhauer »¹²³, alors même que son œuvre à Bâle était décriée tant par les passants que par certains critiques. C'est l'une des rares fois, dans une réalisation publique, que Probst s'est aventuré dans un art plus audacieux, du moins un art éloigné à la fois du néo-classicisme et de Rodin. Il en a payé le prix fort et n'ira, malheureusement peut-être, plus jamais aussi loin.

¹¹⁹ René-Louis Piachaud, *Pages d'art*, 1923, cité in : Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 42.

¹²⁰ H. K. (Kienzle), « Die plastische Figur auf der Steinenschanze », *Basler Nachrichten*, sans date, Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.20.

¹²¹ Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, 1568.

¹²² Luc Richir, *Dieu, le corps, le volume*, pp. 147-148. Il faut rajouter à cette référence : Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Paris : Macula, 1995 et Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, 1807, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, 1991, p. 103.

¹²³ Max Tüller, « Jakob Probst », *Der Sonntag*, 13 juin 1937.

6.1.2 La sculpture intégrée à l'architecture

Genève, la ville d'adoption de Jakob Probst, compte l'une de ses œuvres majeures : les trois reliefs réalisés pour la façade principale de la gare Cornavin (fig. 16)¹²⁴. Cette réalisation est importante au niveau biographique car elle a sans doute décidé Probst à s'établir à Genève. Au cours des années 20, peu de programmes décoratifs d'envergure sont commandés aux sculpteurs. La gare Cornavin, reconstruite après un incendie entre 1927 et 1932, constitue une exception notoire¹²⁵. Son architecte, Julien Flegenheimer, (1880-1938), qui participera également à la construction du palais des Nations Unies à Genève, est un protagoniste de l'architecture dite « moderne ». Elle se caractérise par sa simplicité et son fonctionnalisme, typique de ce début de XX^{ème} siècle. Les trois bas-reliefs de Probst compléteront l'ensemble dès 1930.

Pegasus, Merkur et Europa constituent des réalisations originales. Elles sont dans la même veine que le travail de décoration réalisé par Probst pour le Conservatoire de Berne (fig. 80), ainsi que la figure du génie de la victoire intégrée au monument à la bataille de Dornach (fig. 81). Ce type de relief n'apparaît pas comme conventionnel si on le compare à d'autres réalisations de la même époque. Même s'il s'agit aussi d'une figure allégorique, *Le Génie des Arts* de Charles L'Eplattenier¹²⁶ (fig. 82), placé sur le Musée des beaux-arts de la Chaux-de-Fonds en 1927, par exemple, n'a presque rien à voir avec le travail de Probst. Une autre œuvre un peu plus ancienne témoigne de l'originalité dont a fait preuve Probst : les reliefs de Burckhardt placés sur le Kunsthaus de Zurich, qui arborent un néo-classicisme sans équivoque (fig. 83).

Le travail de Probst n'est pas sans évoquer les œuvres féériques de l'artiste inclassable qu'est Marc Chagall (1887-1985), même si les figures "volantes" de ce dernier (fig. 84) sont souvent des couples. On perçoit également, en filigrane, l'influence plus ancienne d'un certain parallélisme¹²⁷ hodlérien, même si le peintre déploie ses figures dans un autre contexte que chez Probst (fig. 85). Peu de sculpteurs contemporains ont eu un tel attrait pour le "flottant" et l'horizontalité comme Probst, qui excellait dans ce genre de composition.

Un autre programme architectural a attiré notre attention car il se distingue assez nettement du reste du travail de Probst. Il s'agit d'une décoration ornant un escalier d'un bâtiment de la

¹²⁴ La gare est actuellement en pleine rénovation. Les reliefs sont en train d'être restaurés.

¹²⁵ Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 44.

¹²⁶ L'Eplattenier (1874-1946) a très tôt représenté l'Art nouveau en Suisse, mais son œuvre est très variée et elle ne pourrait se réduire à cette catégorisation.

¹²⁷ Hans Christoph von Tavel, *Ein Jahrhundert schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genève : Editions Skira, 1969, p. 166.

Ville de Bienne, réalisé très tôt, en 1916 (fig. 86). Un visage aux traits hypertrophiés se dégage du marbre rose. Les yeux et la bouche sont fermés, les traits stylisés au maximum¹²⁸. Peut-être peut-on percevoir, dans cette forme très organique aux courbes très marquées, une influence de l'Art nouveau ou de son corollaire suisse, qu'on a appelé le Style sapin¹²⁹. Il est bien possible que Probst ait été confronté à des réalisations d'Art nouveau soit à Paris, soit en Suisse.

Toujours est-il que le traitement de la matière est ici abordé de manière tout à fait différente que dans la suite de sa carrière. Il est par ailleurs très rare que Probst emploie le marbre. Les seules réalisations qui évoquent cet escalier n'ont, semble-t-il, pas été érigées de manière publique, ni même exposées, peut-être parce qu'elles étaient trop excentriques. Les archives de Musée de Liestal contiennent des photos qui mettent en évidence l'attrait de Probst pour le grotesque, voire le monstrueux (fig. 87).

¹²⁸ Notons que Probst possédait une copie grandeur nature dans son appartement à Genève. Photo : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.44.

¹²⁹ Cette école développée non loin de Bienne, à La Chaux-de-Fonds a été fondée par Charles L'Eplattenier et ses élèves de son cours supérieur d'art et de décoration. Sur le sujet, voir l'ouvrage de Helen Bieri Thomson, *Une expérience Art nouveau. Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, Paris : Editions Somogy, 2006.

6.2 Monuments commémoratifs : qui/quoi, pourquoi, comment ?

6.2.1 Evolution en Suisse

Les premiers monuments publics commémoratifs ont apparu d'abord à Zurich, Genève, et en Suisse centrale à la fin du XVIII^{ème} siècle. Contrairement à des pays comme la France¹³⁰, la Suisse n'a pas une grande tradition d'auto-représentation¹³¹.

La plupart du temps, les commandes émanent d'une initiative privée ; d'un simple citoyen ou d'un groupe de personnes qui forment un comité¹³². Généralement, on lance alors une souscription, puis un concours, après avoir choisi un emplacement. Un jury est composé afin de choisir l'artiste lauréat qui disposera d'un certain temps pour réaliser l'œuvre. L'inauguration avec ses rites et ses pompes représente le point culminant du processus de commémoration¹³³. Notons que les premiers mémoriaux dédiés à un personnage ou à un événement revêtent très tôt un caractère national bien qu'ils soient, toute époque confondue, à chaque fois issus d'initiative privée ou locale. L'unique exception à cette règle est l'édification et le programme iconographique du Palais Fédéral¹³⁴ que Kreis définit comme le seul véritable monument national conçu pour servir l'auto-représentation, car il s'agit d'une commande artistique émanant de la Confédération seule¹³⁵. La plupart des monuments ont toutefois une valeur nationale mais dans une dynamique fédéraliste : « es geht hier in erster Linie darum, den kanton zur Eidgenossenschaft in Beziehung zu setzen, den Teil zum Ganzen »¹³⁶. Ce sera le cas de tous les monuments commémoratifs de Probst.

En 1788, dès la mort de Salomon Gessner, un poète ayant exalté une Suisse idyllique et vertueuse, un groupe de « vaterlandsliebenden Männer »¹³⁷ se mobilisent pour lui ériger un

¹³⁰ Pour l'évolution en France, en sus des ouvrages mentionnés dans le chapitre 2, voir notamment les excellents articles de Maurice Agulhon, « La "statuomanie" et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978 et « Imagerie civique et décor urbain », *ibid.*, 1975-1, ainsi que son ouvrage *Marianne au pouvoir*, Paris : Flammarion, 1989.

¹³¹ La grande référence en la matière demeure toujours Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. 1, *La République*. Pour la notion de mémoire, on consultera également : Henry Rousso, *La hantise du passé*, Paris, 1998.

¹³² Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 196 ; Urs Hobi, « Von Denkmal zum Mahnmahl », in : *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. Voir aussi : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 155-164.

¹³³ Sur le sujet : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 177-180.

¹³⁴ Avant le Palais Fédéral, de nombreux projets de monument national comme celui de l'écrivain français Guillaume Raynal, qui souhaitait ériger un mémorial suisse sur la prairie du Rütli, rencontrèrent des résistances diverses. Déçu, Raynal décida de l'ériger sur son terrain à proximité du Lac des Quatre-Cantons mais, comme si la Suisse ne voulait définitivement pas d'un tel monument, la foudre abattit l'obélisque en 1796 : Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 205.

¹³⁵ Georg Kreis, « Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter schweizerischer Nationaldenkmäler », *Unsere Kunstdenkmäler*, 35, 1984, p. 15 ; Paul-André Jaccard, « La sculpture », p. 205.

¹³⁶ Georg Kreis, « Der Teil und das Ganze », p. 10.

¹³⁷ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 18.

monument. C'est l'un des premiers "Grands hommes" commémorés et, déjà, sa mémoire porte une dimension nationale en raison de la nature de ses textes. A Genève, on célèbre très tôt Jean-Jacques Rousseau. Un premier monument avait été érigé aux Bastions en 1794, mais il dut être enlevé en 1817¹³⁸. On lui redonna finalement une effigie sculptée par James Pradier (1790-1852) en 1834 (fig. 88)¹³⁹. On constate ici que les codes français des monuments aux "Grands hommes"¹⁴⁰ sont repris tels quels. Du côté de Lucerne, en 1821, sur l'initiative d'un commandant du nom de Karl Pfyffer, les sculpteurs Bertel Thorvaldsen et Lukas Ahorn réalisent le monument commémoratif suisse par excellence, le fameux *Luzerner Löwe* (fig. 89), érigé en l'honneur des mercenaires suisses au service de la Couronne de France tués lors de la Révolution. Niché dans une falaise, le lion monumental s'apitoie sur le bouclier brisé de la monarchie. Pfyffer était l'un de ces mercenaires, mais en permission à ce moment-là, il a réchappé au massacre. Il souhaitait ainsi rendre hommage à ses camarades disparus. Malgré qu'il ne fit pas l'unanimité (les républicains et les libéraux le considéraient comme un symbole trop pompeux et monarchiste), le Lion de Lucerne fut l'un des premiers monuments nationaux et représente jusqu'à nos jours l'une des attractions touristiques les plus visitées en Suisse¹⁴¹.

Les monuments publics patriotiques commémorant personnalités ou événements vont se multiplier dès la Régénération (1830) qui marque l'avènement du libéralisme. Ils témoignent d'une mémoire sélective, parfois construite, qui, comme dans les autres pays, est instrumentalisée politiquement. Hans Christoph von Tavel a réparti en plusieurs groupes les « héros » les plus représentés : en plus des allégories¹⁴² et quelques héros légendaires¹⁴³, on trouve les soldats d'un côté, et les hommes d'état, savants, pédagogues et philanthropes, de l'autre côté : « Die sind die Qualitäten, die in der Schweiz mit Unsterblichkeit belohnt werden »¹⁴⁴. Dans ce contexte, les batailles du XIV^{ème} et XV^{ème} siècles trouvent aussi une large réception commémorative.

¹³⁸ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 122.

¹³⁹ Sur le sujet : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 119.

¹⁴⁰ Voir : June Hargrove, *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris : Albin Michel, 1989.

¹⁴¹ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 22-32 ; Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 121. Notons que Probst a envoyé une carte postale de ce monument charnière à Anna Haffner : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.09.

¹⁴² Helvetia, l'équivalent de Marianne en France.

¹⁴³ Guillaume Tell et Arnold Winkelried.

¹⁴⁴ Hans Christoph von Tavel, *Ein Jahrhundert schweizer Kunst*, p. 43. On pourrait encore ajouter à cette liste : Poètes, écrivains, compositeurs, réformateurs, entrepreneurs, politiciens ... Voir aussi le tableau récapitulatif des monuments commémoratifs suisses les plus importants établi par Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 502-505, qui met bien en évidence ces tendances.

Notons que de nombreuses controverses entre Libéraux et Conservateurs animeront régulièrement les initiatives de commémoration¹⁴⁵. Cela est révélateur des enjeux de l'art politique. Dès 1848 et la naissance de l'Etat moderne, chaque canton se dote de son monument, souvent dédié à un personnage emblématique issu du cru, parfois pour mieux renforcer son identité au sein de l'Etat Fédéral¹⁴⁶. Le monument à Winkelried à Stans datant de 1865 (fig. 71), fort de sa souscription à l'échelle de la Confédération, fait figure de véritable monument national. Il imprégnera durablement les sculpteurs appelés à réaliser des monuments au pathos nationaliste. 1895 verra l'édification du deuxième monument commémoratif le plus connu après le Lion de Lucerne : la statue de Guillaume Tell à Altdorf par Richard Kissling¹⁴⁷ (fig. 90).

Le développement des villes et la destruction des remparts donneront à la Suisse industrielle de nouveaux espaces, susceptibles de devenir idéologiques¹⁴⁸. Les Libéraux affirment le succès de leur société laïque et nationale au moyen, notamment, de monuments¹⁴⁹. Sans qu'ils soient le résultat d'une propagande, ils rendent compte de l'état d'esprit dominant¹⁵⁰ et représentent le pouvoir en place. Parallèlement à cela, le gouvernement comprend bien vite l'importance tant de la sauvegarde du patrimoine que de l'encouragement des beaux-arts et s'engage ainsi activement mais indirectement, par l'intermédiaire de la Commission fédérale des beaux-arts, dans la création de monuments patriotiques¹⁵¹. L'édification de monuments au Général Dufour à Genève en 1884 ou à Adrian von Bubenberg à Berne en 1897 (fig. 91), ou encore des monuments où le mariage de la politique et de l'économie est célébré comme celui dédié à Alfred Escher à Zurich, conseiller national, propriétaire des chemins de fer du Nord-Est, promoteur de la ligne du Saint Gothard et fondateur du Crédit suisse¹⁵², montre l'orientation idéologique de la commémoration en Suisse au tournant du siècle. Les petites villes ne sont pas en reste, chaque personnage local important trouvera un réceptacle à sa mémoire, le plus souvent sous forme de buste¹⁵³.

¹⁴⁵ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, pp. 197-198.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 198.

¹⁴⁷ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, pp. 134, 250.

¹⁴⁸ Sur le sujet: Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 120.

¹⁴⁹ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 199.

¹⁵⁰ Georg Kreis, « Der Teil und das Ganze », p. 20.

¹⁵¹ Voir l'excellent article de Hans Ulrich Jost, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales », in : Bernard Crettaz et al., *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ?*, p. 21.

¹⁵² Paul-André Jaccard, *La sculpture*, pp. 199-200 ; Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 43 et suiv.

¹⁵³ Entre 1874 et 1914, une vingtaine de bustes est inaugurée chaque année : Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 202. Pour un répertoire des différents types de monuments, voir : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 134-150.

Le développement de l'*Heimatkunst*¹⁵⁴ se poursuivra presque sans répit dans la première moitié du XX^{ème} siècle et ses formes, la plupart du temps néo-classiques, varieront peu.

On verra que Jakob Probst, sans proposer un art d'avant-garde radicalement différent, rencontrera parfois des résistances auprès des observateurs contemporains, habitués à des codes instaurés à la fin du XIX^{ème} siècle principalement.

À l'orée du XX^{ème} siècle, la Suisse n'avait toujours pas de monument national, et, en cette époque de surenchère nationaliste, ce besoin se fit sentir en vue du 600^{ème} anniversaire de la bataille de Morgarten¹⁵⁵. Le projet monumental de Richard Kissling, de plus de 15 mètres de haut, *Le Génie de la Liberté*, témoigne d'une ambition rare en Suisse, celle de célébrer la nation de manière démesurée (fig. 92). Cette monumentalité n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'art de propagande totalitaire¹⁵⁶. Le projet ne verra finalement pas le jour en raison de la guerre, puis de la crise. Mais, on le verra, les velléités d'auto-représentation, si elles trouvent rarement une forme monumentale proche de l'esthétique totalitaire, ne disparaîtront pas pour autant, et s'exprimeront sous des formes plus modérées, notamment lors de l'Exposition nationale de 1939.

¹⁵⁴ Hans Ulrich Jost, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales », in : Bernard Crettaz et al., *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ?*, p. 28.

¹⁵⁵ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 206 ; Georg Kreis, « Der Teil und das Ganze », pp. 10, 12.

¹⁵⁶ L'historien de l'art Urs Hobi compare deux œuvres présentes en 1931 à l'exposition internationale de sculpture du Kunsthhaus de Zurich à laquelle a participé Probst. L'un des futurs artistes favoris d'Hitler, Josef Thorak y présentait un groupe monumental aux muscles exacerbés. Le sculpteur suisse Geiser avait réalisé un même type de groupe sculpté aux formes lisses et harmonieuses qui incarnait un idéal de vivre ensemble, de démocratie aussi. Si le schéma est un peu réducteur, c'est souvent ce que nous avons constaté : les sculpteurs suisses dans les années 30 et au-delà, ont rarement sculpté des groupes monumentaux à l'héroïsme exacerbé : Urs Hobi, « Zur Situation der figürlichen Plastik. Menschenbilder zwischen Zeitgeschichte und Zeitlosigkeit », in : Guido Magnaguagno et al., *Dreissiger Jahre Schweiz*, p. 263.

6.2.2 Commémorer la guerre

Comme l'a défini Georg Kreis¹⁵⁷, il existe en Suisse deux principales catégories de monuments militaires: la première regroupe les monuments dédiés au souvenir des grandes batailles du XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, pour la plupart érigés au XIX^{ème} ou XX^{ème} siècle. La deuxième catégorie caractérise les monuments rappelant les deux conflits majeurs du XX^{ème} siècle. Jakob Probst a réalisé des monuments répondant aux caractéristiques de ces deux premières catégories.

En plus de cela, on trouve d'autres types de monuments plus isolés (que nous laisserons de côté dans ce travail) commémorant les troupes étrangères tombées en Suisse ; les soldats suisses tués à l'étranger ; les morts suite à l'invasion française de 1798 ; les victimes de la guerre du Sonderbund ; et enfin, les volontaires suisses de la guerre d'Espagne¹⁵⁸.

Après avoir appréhendé le *pourquoi commémorer* de manière générale et théorique dans le chapitre suivant, nous aborderons le *comment commémorer*, d'abord en considérant les tendances générales de représentation, puis en auscultant l'iconographie de trois monuments de Probst : le *Wehrmannsdenkmal* de Liestal (honorant le souvenir de soldats suisses morts lors de la Première Guerre mondiale) ; le *Schlachtdenkmal* de Dornach (qui commémore un conflit du XV^{ème} siècle) ; et le *Wehrdenkmal* d'Olten (un hommage aux soldats suisses mobilisés sur les frontières pendant la Seconde Guerre mondiale). La fonction et l'iconographie se rejoignant, il va de soi que les chapitres interagiront de manière complémentaire.

6.2.3 Fonctions des monuments militaires

Le fait de commémorer des conflits du XIV^{ème} et XV^{ème} siècles n'est pas anodin pour la Suisse. Les guerres contre la Bourgogne par exemple (dont l'apogée est constituée par les victoires contre Charles le Téméraire à Grandson et à Morat en 1476) seront présentées comme des étapes fondamentales de la formation de la Confédération. Au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, alors que la Suisse moderne se forme, s'engage, de manière plus organisée que jusqu'alors, le processus de commémoration de ces batailles. Ces dernières revêtent d'une importance d'autant plus emblématique qu'elles témoignent d'un passé glorieux, mais aussi

¹⁵⁷ Georg Kreis, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land. Zum politischen Totenkult der Schweiz », pp. 129-143.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

d'un temps où le soldat suisse mourrait au combat. Il s'agira ensuite, on le verra, de mettre en avant une continuité entre ces guerriers confédérés et leurs homologues du XX^{ème} siècle.

En revanche, le processus de commémoration des deux guerres mondiales est plus difficile à saisir. Ce type de commémoration dans la Suisse neutre peut paraître absurde, voire indécent, étant donné qu'elle a été épargnée par les deux guerres, au contraire de toutes les nations voisines. Notons que dans le cas de la Deuxième Guerre mondiale, si la Confédération a mobilisé son armée sur les frontières pendant toute la durée de la guerre, elle doit surtout le maintien de son indépendance aux différents accords, principalement économiques et financiers, passés avec le III^{ème} Reich. Cependant, ses compromis envers le régime nazi ne seront pas forcément perçus par la majorité de la population qui, pendant la Deuxième Guerre mondiale, craignait réellement une attaque et l'annexion de la Suisse au Reich¹⁵⁹.

Dès lors, les décès au sein de l'armée étaient principalement dus à des bombardements à proximité des frontières, erreurs, maladies ou accidents militaires¹⁶⁰. Pourtant, il existe un certain nombre de monuments rendant hommage à la mobilisation des soldats sur les frontières : qu'ils soient morts ou pas... Deux types de monuments se dégagent ainsi : ceux qui portent une inscription évoquant la mort de soldats, comme le *Wehrmannsdenkmal* de Liestal, et les autres, qui mentionnent simplement l'engagement des soldats, comme le *Wehrdenkmal* d'Olten. En bref, comme le résume Kreis : « Hier musste kein Massentod nachträglich gerechtfertigt, kein Sinn dringlich gestiftet, kein kollektives Trauma bewältigt werden »¹⁶¹. Ainsi, la question suivante se pose : pourquoi a-t-on donc ressenti, après les deux conflits mondiaux, le besoin de commander des monuments rendant hommage aux soldats suisses ?

Les premières raisons sont communes à tout type de monument commémoratif national dont les codes ont été, pour la plupart, élaborés à la fin du XIX^{ème} siècle. Le commanditaire, l'émetteur de statues, souhaite que leur édification fasse naître un sentiment identitaire chez le

¹⁵⁹ Le rapport Bergier, du nom de l'historien qui a dirigé cette énorme enquête, résulte du travail d'une commission extraparlamentaire suisse, instituée par le Conseil fédéral en 1996 et dissoute en 2001, chargée d'explicitier le rôle de la Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale, sa politique d'asile, la question des fonds en déshérence et ses relations économiques et financières avec le III^{ème} Reich. Le résultat incriminant cette forme de collaboration (achat systématique de l'or volé en provenance d'Allemagne, refoulement des Juifs à la frontière etc.) a engagé, au cours des années 90, un difficile travail de mémoire nécessaire au pays pour exorciser son passé, pas si neutre que sur le papier. Le résultat de l'étude, plus de 11 000 pages, est accessible, par exemple, dans l'étude de Pietro Boschetti, *Les Suisses et les nazis : le rapport Bergier pour tous*, Préf. de Jean-François Bergier, Carouge : Editions Zoé, 2010.

¹⁶⁰ Environ 3000 soldats sont décédés lors de leur service pendant la Première Guerre mondiale, environ 4000 lors de la Deuxième Guerre mondiale, chiffres détaillés dans : Hans Rudolf Kurz, *100 Jahre Schweizer Armee*, Thoune : 1978.

¹⁶¹ Georg Kreis, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land », p. 131. Voir aussi : Luc van Dongen, « La mémoire de la Seconde Guerre mondiale en Suisse dans l'immédiat d'après guerre (1945-1948) », *Revue Suisse d'Histoire*, vol. 47 (1997), p. 711.

spectateur, qui devient alors destinataire d'un message pédagogique. Il est évident que les monuments commémorant un événement national représentent avant tout une valeur d'exemple et l'effet escompté par l'émetteur est que le monument agisse comme un vecteur de sentiment patriotique :

« Un des hommes de la Révolution française a dit que l'instruction et l'éducation d'un peuple ne se faisaient en rien que par les livres, qu'elles se faisaient encore et surtout par des monuments publics et par la célébration des grands souvenirs. Rien de plus vrai que cette parole ! Les monuments destinés à rappeler à travers les âges les souvenirs glorieux d'un peuple, les faits saillants de son histoire, les inspirations de son génie concourent puissamment à l'éducation d'un peuple en élevant chez lui le sentiment moral, le sentiment de l'idéal et en fortifiant l'idée patriotique. »¹⁶²

Tout est dit dans ce discours - par ailleurs très typique de la fin du XIX^{ème} siècle - qui met en évidence l'analogie du binôme livre-monument¹⁶³. L'éducation patriotique des peuples constitue donc l'un des buts des monuments commémoratifs.

La problématique deviendra plus complexe après la Première Guerre mondiale. Il faut d'abord mentionner la grève générale de 1918. A la fin de la guerre, on dénombre, en Suisse, officiellement 692 000 personnes dans le besoin¹⁶⁴. La prévoyance sociale manque cruellement, les conditions de travail s'empirent alors qu'un envol des prix mène toute une frange de la population dans la misère. Les autorités, craignant des velléités de révolution dans les grandes villes, décident la mise sur pied de troupes chargées de surveiller les villes menacées. Le comité d'action - appelé le comité d'Olten - rassemblant des membres de l'aile gauche du Parti socialiste ainsi que des syndicalistes, organise alors la grève nationale qui aura lieu du 12 au 14 novembre 1918. On compte des heurts entre soldats et animateurs de la grève notamment à Zurich, mais ce sera la grippe espagnole qui fera le plus de victimes¹⁶⁵. L'épidémie est alors au plus fort de son activité et de nombreux soldats (principalement issus de la campagne) appelés dans les villes, succombent à la maladie. On comprend que l'émotion fut vive dans les régions qui comptaient des morts¹⁶⁶. Or, la « caste politico-militaire conservatrice »¹⁶⁷ des régions concernées eurent vite fait de diaboliser la gauche et s'efforcèrent de mettre ces morts sur le compte des communistes, qui faisaient d'autant plus

¹⁶² Robert Comtesse (conseiller national 1883-1899), discours de 1895 dans le cadre d'un débat pour l'érection d'un monument à la Confédération, cité par Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 4.

¹⁶³ Voir à ce sujet : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 127 et 129.

¹⁶⁴ Pour les détails: *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, p. 716 et suiv.

¹⁶⁵ En Suisse, sur les 21 500 victimes qu'a fait la grippe espagnole, 3 000 d'entre elles seront des soldats : Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 203.

¹⁶⁶ Le cas de Fribourg a fait l'objet d'un mémoire de licence : Laurent Andrey, *La mémoire des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg. Monuments, rituels commémoratifs et perpétuation d'un mythe politico-militaire*, Mémoire de licence présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, 2002.

Voir aussi son résumé : Laurent Andrey, « La commémoration des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg. Un instrument de propagande anticommuniste », in : Michel Caillat ; Mauro Cerutti ; Jean-François Fayet ; Stephanie Roulin (éd.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse/Geschichte(n) des Antikommunismus in der Schweiz*, Zurich : Chronos Verlag, 2009, pp. 95-108.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

peur que les campagnes n'en dénombrassent presque aucun. L'amalgame fut opéré et, dès la fin de la guerre, on rendit hommage à ces soldats morts, non à la guerre, mais affairés à "se battre" contre les rouges. Peu importait que cette mémoire soit construite de toute pièce : tout au long des années 20 et 30, elle fut notamment entretenue par le biais de monuments commémoratifs qui devaient, implicitement, rappeler les dangers du communisme.

Par ailleurs, dès les années 30, comme nous l'avons vu, les autorités suisses mettront en avant le concept de défense nationale spirituelle¹⁶⁸, sur le modèle des idéologies nationalistes qui se développent en Europe et qui se manifestent par une propagande culturelle agressive¹⁶⁹. Notons que la défense spirituelle est prônée à droite comme du côté socialiste, car il s'agit avant tout de trouver une stratégie commune face à Hitler et au III^{ème} Reich. Le premier élément à inculquer est la volonté de défense¹⁷⁰, qui doit habiter chaque citoyen.

Après la Deuxième Guerre mondiale, on observe une continuité dans les messages diffusés par les autorités et l'armée par rapport à avant 1945. Quelle est la mémoire officielle à diffuser ? L'historien Luc van Dongen résume de manière pertinente les trois images de la Suisse autour desquelles elle est articulée : « une Suisse toujours résistante (armée et gouvernement) ; une Suisse humanitaire et généreuse ; une Suisse vigilante et sage »¹⁷¹.

Ces éléments sont omniprésents dans les monuments que nous allons aborder.

L'avant-propos d'un recueil issu de l'armée paru en 1953 et répertoriant des photographies des monuments de la Première et Deuxième Guerre Mondiale, est éloquent:

« C'est dans ce souvenir du passé que nous renouvellerons nos forces, notre volonté de rester libres et notre esprit de fidélité. Un peuple qui se souvient, qui construit sur l'expérience du passé, qui honore ceux qui se sont sacrifiés pour lui et cultive leur traditions de piété, de fidélité, de liberté et de service, est un peuple qui ne saurait disparaître. »¹⁷²

On retrouve ici tous les poncifs nationalistes qui justifient l'édification de monuments militaires. Notons que depuis 1873, date de l'ajout du service militaire obligatoire dans la Constitution, l'armée suisse de milice « devient l'une des pierres angulaires de la construction d'un sentiment national »¹⁷³, et sans doute, si l'on en croit le texte cité ci-dessus, un garant

¹⁶⁸ Philippe Kaenel ; François Vallotton, « Représenter la guerre en Suisse : Du soldat au général », in : Philippe Kaenel ; François Vallotton (sous la dir.), *Les images en guerre (1914-1945): De la Suisse à l'Europe*, Lausanne: Antipodes, 2008, p. 10.

¹⁶⁹ Hans Ulrich Jost, « Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales », in : Bernard Crettaz et al., *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ?*, p. 30.

¹⁷⁰ Philippe Kaenel ; François Vallotton, « Représenter la guerre en Suisse : Du soldat au général », in : *Les images en guerre*, p. 10.

¹⁷¹ Luc van Dongen, *La Suisse face à la Seconde Guerre mondiale. 1945-1948. Emergence et construction d'une mémoire publique*, Genève : Société d'Histoire et d'Archéologie, 1998, p. 211.

¹⁷² *Monuments commémoratifs militaires 1914-1918, 1939-1945*, Belp : E. Leu, 1953.

¹⁷³ Cette idée va d'ailleurs traverser le XX^{ème} siècle. Philippe Kaenel ; François Vallotton, « Représenter la guerre en Suisse : Du soldat au général », in : *Les images en guerre*, p. 8 ; voir aussi : Luc van Dongen, « La mémoire de la Seconde Guerre mondiale en Suisse dans l'immédiat d'après guerre », pp. 709-723.

même de l'existence de la Suisse. Comme le résume Luc van Dongen, après la Seconde Guerre mondiale, l'enjeu est de taille :

« (...) la mémoire de la guerre constitue un enjeu politique non négligeable. Il s'agit alors de prévenir les dissensions intérieures, d'assurer la pérennité de l'armée et de réussir l'intégration du pays au nouvel ordre mondial. (...) En clair, le problème est de fabriquer un passé conforme aux nécessités du présent. Force est d'admettre le rôle fondamental de l'armée dans ce processus. »¹⁷⁴

Bien que l'historien n'aborde pas directement les dispositifs mémoriels que sont les statues, ces éléments se vérifieront dans les processus d'édification des monuments que nous allons traiter, d'ailleurs très souvent issus des milieux militaires.

Même si son approche est un peu différente, Georg Kreis¹⁷⁵ théorise de manière pertinente les raisons d'être de ces monuments militaires en divisant en trois groupes les besoins de commémoration des deux conflits mondiaux en Suisse : *Imitationbedürfnis* ; *Kontinuitätsbedürfnis* ; *Antropologische Grundbedürfnis*.

La première nécessité, celle de l'*imitation*, consiste à reproduire les mêmes schémas et processus commémoratifs développés par les grandes nations voisines de la Suisse¹⁷⁶. On observe le même phénomène, par exemple, pour l'instauration de la fête nationale du 1^{er} août, inventée à la fin du XIX^{ème} siècle, à l'instar des nations entourant la Suisse¹⁷⁷.

La Confédération se doit de vivre avec ses grandes voisines, la France, l'Allemagne et l'Italie, alors qu'elle n'est qu'une construction à la base plutôt artificielle. Il va donc de soi que, tout en s'en distançant, elle reprend certaines de leurs stratégies pour encourager le patriotisme, l'inculquer aux citoyens et s'efforcer de construire une identité commune.

La deuxième explication est la nécessité de *continuité*. Après avoir honoré les combattants confédérés des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles au cours du XIX^{ème} siècle, on ne pouvait vivre dans un « substanzlosen Epigonenzeit »¹⁷⁸, sans exemples contemporains - semblables de leurs ancêtres - à mettre en avant. Les vertus à montrer sont les mêmes, d'où une relation réciproque entre les deux catégories de monuments :

« Vor den Denkmälern der altgenössischen Schlachten wird der heutige Verteidigungswille demonstriert, wie umgekehrt vor den Denkmälern zu den Verteidigungsdiensten der Gegenwart in Wort und Uniform die altgenössischen Heldentaten evoziert werden. »¹⁷⁹

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 727.

¹⁷⁵ Georg Kreis, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land », p. 131.

¹⁷⁶ Dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons malheureusement aborder en détails les processus observés dans ces pays. Pour la France, il faut évidemment se référer à Antoine Prost, « Les monuments aux Morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », in : Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. 1, *La République*, Paris : Gallimard, 1984, pp. 195-225.

¹⁷⁷ Georg Kreis, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land », p. 131.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

La troisième explication de ce phénomène est, toujours selon Kreis, la *nécessité élémentaire anthropologique*. Elle se caractérise par le développement du culte du héros, qui, après la Première Guerre mondiale, est personnalisé par chaque citoyen-soldat, et dont l'intérêt principal a trait aux valeurs de combat et surtout de sacrifice qu'ils véhiculent¹⁸⁰. En Suisse, le concept du *Unus pro multis*, déjà mis en exergue par le culte dédié à Winkelried, est de rigueur dans le contexte militaire, mais aussi dans le contexte civil, que ce soit en temps de paix ou de guerre¹⁸¹. A défaut de sacrifices concrets, l'héroïsme du soldat suisse - artificiel¹⁸², puisqu'il ne s'est pas battu - est, le plus souvent, décrit en terme de fidélité à son pays. Les fins de ces monuments sont donc multiples. Leur forme aussi.

6.2.4 Options iconographiques

Comme nous l'avons vu, la volonté de défense, qui doit habiter chaque citoyen suisse, est présentée comme une décision individuelle pour le bien de son pays. Cette idée est merveilleusement illustrée par une statue nommée précisément *Volonté de défense* de Hans Brandenberger présentée dans le cadre de l'Exposition nationale de 1939, la *Landi*¹⁸³, puis érigée en monument public (fig. 93). Elle constitue un idéal de citoyen ; un paysan endossant de sa propre volonté le rôle de défenseur de la patrie, en cas de besoin. Comme le définissent Kaenel et Valotton, il s'agit d'« une superposition parfaite du citoyen »¹⁸⁴. Cette association iconographique du paysan-citoyen avec le soldat est notamment choisie pour deux monuments commémoratifs érigés après la Première et la Seconde Guerre mondiale. L'un est à Wattwil, où la figure d'un paysan abrite un casque - au cas où - sous son genou plié (fig. 94), et l'autre à Aarau, où l'homme, dépourvu de tout attribut militaire, esquisse un geste de refus qui peut être interprété comme un geste de résistance (fig. 95).

L'une des variantes iconographiques la plus utilisée pour commémorer la mobilisation des soldats suisses pendant la Première Guerre mondiale a été la figure - très symbolique en même temps qu'inévitable pour un pays comme la Suisse - de la sentinelle (fig. 96 ; 97 ; 98). Comme l'ont bien défini Kaenel et Valotton :

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸² Le terme est de Laurent Andrey, *La mémoire des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg*, mémoire de licence, p. 73.

¹⁸³ Philippe Kaenel ; François Vallotton, « Représenter la guerre en Suisse : Du soldat au général », in : *Les images en guerre*, p. 10 ; Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p.141. Sur le sujet : Hans Ulrich Jost, « Expositions nationales et autoreprésentations de la nation », in : *À tire d'ailes. Contributions de H. U. Jost à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne : Antipodes, pp. 77-94 ; Georg Kreis, « Glanz und Elend der Moderne. Die beiden Ufer der Landessaustellung von 1939 », *Schweiz. Monatshefte*, n°69, 1989, pp. 267-270.

¹⁸⁴ Philippe Kaenel ; François Vallotton, « Représenter la guerre en Suisse : Du soldat au général », in : *Les images en guerre*, p. 10.

« La Suisse va développer ses propres images et stéréotypes militaires en conformité avec le rôle purement défensif – pour ne pas dire passif – de son armée (...). En réponse à la multiplication des représentations de la guerre et du soldat au niveau international dès 1914, étant donné le rôle de la Confédération comme lieu de prédilection des propagandes étrangères, différentes figures du militaire se sont développées en Suisse, conformes à la culture politique du pays et au rôle spécifique de l'armée dans le cadre de la neutralité. La fonction purement combattante des militaires ne pouvant être mobilisée dans le contexte des conflits mondiaux, d'autres figurations vont prévaloir dans l'espace public. Ces dernières ont exercé un rôle idéologique fondamental au regard de la vulnérabilité du système défensif et de l'importance croissante des paramètres politiques, économiques et financiers assurant le maintien de l'indépendance nationale. »¹⁸⁵

Notons que la représentation de la sentinelle participe souvent, comme à Bulle (fig. 98), à l'entretien du souvenir des « sombres journées de novembre 1918 »¹⁸⁶ qui, on l'a vu, alimentait la propagande anticommuniste en faisant passer les mobilisés de 1914-18 pour d'authentiques héros¹⁸⁷. La figure de la sentinelle répond donc bien aux exigences de la commémoration de la guerre en Suisse. Elle ne montre pas une Suisse au combat, ce qui aurait été une absurdité¹⁸⁸ en même temps qu'une « faute de goût »¹⁸⁹. Il n'est pas non plus question de représenter le soldat dans les conditions de sa mort : dans le cas de la grippe, un lit d'hôpital¹⁹⁰... Il s'agit de mettre en exergue une Suisse sur ses gardes, ou, pour reprendre les termes de van Dongen, une Suisse « vigilante et sage », prête à intervenir en cas d'attaque. La typologie spécifique de la sentinelle représente donc un bon compromis et transmet de manière adéquate l'idée que le soldat suisse doit se tenir prêt non seulement à surveiller l'extérieur, mais aussi à surveiller l'ennemi intérieur communiste qui menace à tout moment de déséquilibrer l'harmonie de la démocratie suisse. L'image hiératique de la sentinelle, imperturbable représente ainsi l'iconographie dominante, particulièrement dans les années 20. Relevons que ces codes de représentations sont également présents dans d'autres contextes et médias comme la peinture, l'illustration, les timbres, les cartes postales, ou même au cinéma (fig. 99). Ces codes remplissent leur « rôle idéologique » et engendrent un *imaginaire* du soldat suisse qui contribue à donner une image rassurante de l'armée, défensive et confiante. Après la Deuxième Guerre mondiale, peu de monuments commémorant les soldats mobilisés seront édifiés. On se contentera la plupart du temps, à l'instar des autres pays dont on imite les procédés, de rajouter les dates 1939-1945, comme par exemple à Bulle (fig. 98) et Genève

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 11 et 17.

¹⁸⁶ Laurent Andrey, « La commémoration des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg », in : Michel Caillat et al., *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*, pp. 95-108.

¹⁸⁷ 40 hommes du Régiment d'Infanterie 7 succombèrent à Berne.

¹⁸⁸ Paul-André Jaccard ; Nicolas Raboud, « Sculpture », in : 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres*, p. 44.

¹⁸⁹ L'expression est due à un journaliste de la *Gazette de Lausanne*, Paul Perret, qui explique les iconographies possibles dans l'édification de monuments à « nos » morts : « Paul Perret, « À propos des monuments aux soldats, *Gazette de Lausanne*, 24 décembre 1919 », cité in : Laurent Andrey, *La mémoire des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg*, mémoire de licence, p. 72.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

(fig. 96), ou les noms des quelques soldats accidentés lors de cette nouvelle guerre, comme à Liestal (fig. 6)¹⁹¹. Mais le concept de défense spirituelle restera d'actualité. Dans le contexte de la Guerre froide - on le verra dans les cas d'Olten, de Dornach, mais aussi de Fribourg -, le patriotisme est très vivace et il mobilise encore les foules.

Toutes ces statues, si l'on excepte quelques réactions émanant principalement de la gauche au cours des années 20, n'ont pas choqué l'opinion. Dès 1935, le Parti socialiste se ralliera à la défense spirituelle et, dès lors, s'interdira de critiquer ce genre initiative, même plus tard, après la Seconde Guerre mondiale. Il n'avait d'ailleurs pas intérêt à s'y opposer, s'il voulait poursuivre son intégration au gouvernement. La *Sentinelle* de Charles L'Eplattenier (fig. 97), placée dans le Jura, a connu un destin mouvementé. Plusieurs fois attaquée dans les années 60 et 70, des militants ont finalement réussi à la décapiter dans les années 80¹⁹². Surnommée *Fritz*, elle a été très tôt prise en grippe par le Groupe Bélier¹⁹³ qui y voyait le symbole de la présence bernoise, du militarisme suisse et de la collaboration avec le régime nazi. C'est, à notre connaissance, l'une des rares fois que l'un de ces monuments a été sérieusement attaqué.

Après la Seconde Guerre mondiale, une autre stratégie iconographique beaucoup plus isolée est l'édification d'un symbole monumental, à l'endroit même où se joue la guerre pour la Suisse, sa frontière. Une effigie d'un aigle gigantesque a été installée en 1944 au Simplon pour symboliser la volonté de défense de la brigade des montagnes, partie tenante du réduit national (fig. 100). Par sa monumentalité (10 mètres), la statue rappelle la sculpture totalitaire.

Ce type de monuments nous mène à une autre potentielle raison d'être de ces statues : une volonté implicite de *justifier* le bien-fondé de la mobilisation sur les frontières en même temps que de contribuer à lui donner un sens auprès de la population qui doit croire à la défense de la Suisse par son armée et non par des procédés plus rusés et moins avouables. A notre sens, ce postulat a à peine besoin d'être exprimé par des statues, tant la notion de défense a été diffusée, notamment autour du mythe du Général Guisan et de son armée, pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Si le bien-fondé de la mobilisation est une évidence pour la population, nul besoin de la justifier par des statues. En revanche, il s'agit d'entretenir le mythe.

¹⁹¹ Paul-André Jaccard, *La sculpture*, p. 203.

¹⁹² Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 412.

¹⁹³ Organe des militants indépendantistes jurassiens.

6.2.5 Le *Wehrmannsdenkmal* de Liestal

Un an après la Première Guerre mondiale, sur l'initiative de la Schützegesellschaft de Liestal¹⁹⁴, un comité se forme pour ériger un monument en l'honneur des 85 soldats suisses de la région morts pendant la guerre de l'épidémie de grippe espagnole principalement... Comme nous l'avons vu, ces décès seront, en Suisse, très vite imputés aux "rouges", tenus pour responsables du traumatisme de la Grève nationale. C'est aussi le cas à Liestal.

Le comité est composé de représentants du Grand Conseil, du Conseil administratif de la Ville et d'associations militaires du canton¹⁹⁵. Il s'agit « d'une reconquête de l'espace public par une symbolique militaire »¹⁹⁶ au moyen d'un monument qui doit rappeler à chaque citoyen, plus que la mort des soldats suisses, leur engagement individuel pour la patrie contre l'ennemi extérieur *et* intérieur.

Le 23 décembre 1919 paraissent dans le *Birsfelder Anzeiger* les caractéristiques que le futur monument devra comporter:

« (...) entsprechend dem einfachen Charakter des Baselbieter Volkes kein prunkvolles Denkmal mit pompösen Einweihungsfeierlichkeiten, sondern ein einfaches, aber gediegenes und würdiges Gedenkmal erstellt worden. »¹⁹⁷

Le motif de « la simplicité du caractère du peuple bâlois » pour justifier la modestie d'un monument aux morts de la guerre, a de quoi surprendre. On aurait pu penser à un autre motif justifiant cette simplicité : par exemple la discrétion face au nombre incalculable de morts qu'a engendré la guerre partout ailleurs...

Il est en outre décidé que les noms des soldats morts figurent sur le monument, comme il est de coutume de le faire dans les autres pays. Une polémique suivra quant au lieu de l'édification du monument, à la caserne, proche du milieu militaire, ou dans la ville, au contact de personnes de tous bords politiques¹⁹⁸. On relèvera que cette discussion est, de manière emblématique, liée à la nature du besoin d'un monument, quel qu'il soit. En février 1920, on choisira finalement la façade ouest du Hôtel de Ville de Liestal¹⁹⁹, un emplacement

¹⁹⁴ Liestal, située seulement à 17 km de Bâle, est le chef-lieu du canton de Bâle-Campagne. La petite ville a amorcé son industrialisation à la fin du XVIII^{ème} siècle déjà. Au XIX^{ème} siècle, alors que sa population était auparavant surtout composée d'agriculteurs et d'artisans, la population ouvrière devint majoritaire : *dictionnaire historique de la Suisse* : <http://hls-dhs-dss.ch/index.php>.

¹⁹⁵ Jakob Probst : *Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 46.

¹⁹⁶ Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm. Deutungsmacht und Erinnerung am Beispiel des Baselbieter Wehrmannsdenkmals in Liestal », *Revue Suisse d'Histoire*, vol. 51 (2001), p. 1.

¹⁹⁷ *Birsfelder Anzeiger*, 23 décembre 1919, cité in : Ruedi Brassel-Moser, *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹⁹ Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 47.

jugé adapté par certains, et critiquable par d'autres, qui ne voient pas d'un bon œil qu'un monument militaro-nationaliste soit placé tout près du gouvernement. Comme l'a bien dit Ruedi Brassel-Moser²⁰⁰, il s'agit en fait pour les partis bourgeois d'extérioriser leur pouvoir : après les événements déstabilisants de la grève générale de 1918 et le "chaos" qui a suivi, l'idée à faire passer est qu'ils ont repris le dessus et assurent la stabilité.

Un jury²⁰¹ se constitue alors pour choisir le projet d'un artiste, de préférence de la région. Le dossier de Jakob Probst - qui remportera le premier prix avec son *Junger Eidgenoss* (fig. 101) en décembre 1920, face à ses onze concurrents²⁰² - contenait ces mots :

« Sie soll uns Andenken an die während der Grenzbesetzung verstorbenen Wehrmänner lebendig erhalten und nicht in herkömmlicher Weise "bedauern". Die jugendliche Kraft und der freie Geist, die den Jüngling in seiner Bewegung beseelen, sollen diese Stätte des Andenkens die weihvolle Würde und Ruhe verleihen. Der Verfasser hat gewagt, in einer jugendlichen Figur den Geist zu symbolisieren, mit dem unser (wir) Soldaten dem Rufe des Vaterlandes gefolgt sind. »²⁰³

Probst, qui a lui même été soldat pendant la Première Guerre mondiale, en plus de mettre en évidence son sentiment patriotique, en dit beaucoup sur le sens du monument, vecteur d'identité, avant d'être seulement commémoratif.

Pour composer son monument, Jakob Probst choisit un très jeune modèle (fig. 102) et ce choix sera largement critiqué à cause du fait que ce « junge Eidgenoss nicht leicht verständlich sei und die grossen Massen wenig anspreche »²⁰⁴. La souscription sera lancée en 1921, bien que le projet ne fasse pas l'unanimité, notamment dans la presse : « Das ganze Projekt trägt etwas Fremdartiges, Unnatürliches, und Unbaselbieterisches an sich »²⁰⁵.

Le monument, qui consiste en une fontaine en calcaire, présente un large socle triangulaire surmonté d'une figure en marbre d'un jeune garçon agenouillé la main au dessus de la tête avec un livre ouvert sur les genoux. Cette attitude devait, selon Daniel Schneller, rappeler les représentations égyptiennes de pleurants élevant les cendres sur leur tête²⁰⁶. On trouve par ailleurs ce motif chez le maître de Probst, Emile Bourdelle, notamment dans un projet de monument datant de 1925 honorant la France et commémorant la Première Guerre Mondiale (fig. 103).

²⁰⁰ Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 3.

²⁰¹ Le jury comprend notamment un architecte, un conseiller d'état et un sculpteur, Carl Burckhardt, grand admirateur de Probst. C'est sans doute lui qui a fait pencher la balance en sa faveur.

²⁰² Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 46.

²⁰³ Dossier J. Probst, StA BL Militär H6, Wehmannsdenkmal, cité par Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 6.

²⁰⁴ *Landschäftler*, 10 janvier 1921.

²⁰⁵ *Landschäftler*, 8 août 1921.

²⁰⁶ Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 47.

Sur la fontaine se trouvent par ailleurs sculptés des masques d'anciens combattants suisses²⁰⁷, qui mettent en évidence, comme Kreis l'a défini, la *continuité* entre les guerriers d'hier et d'aujourd'hui.

La statue est totalement dépourvue de détail. Les traits de la figure sont linéaires et réduits à une très grande simplicité. Le monument pourrait être une réinterprétation d'une statue qu'aurait pu voir Probst au Musée National du Caire, à savoir l'effigie de Thoutmosis III²⁰⁸ (fig. 104), un pharaon connu pour ses conquêtes militaires, ayant régné au XV^{ème} siècle av. J.-C. S'il y a analogie iconographique et stylistique, un parallèle plus interprétatif est difficile à tirer de cette comparaison. Probst tiendra d'ailleurs un étrange discours au sujet des Pharaons :

« Diese Gestalten (Pharaonen) haben einen Blick über alles Kleine, Irdische hinüber. Sie schauen weit, weit in die Ewigkeit – Wie wenn eine grosse Glocke tönt. – Die Menschen fühlten sich klein diesem Grössten gegenüber (heute umgekehrt) Wahrscheinlich haben sie "bei der Sonne" gelernt. »²⁰⁹

Que veut dire Probst ? L'artiste perçoit quelque chose de divin chez les rois qui voient, selon lui, au delà du réel et à côté desquels les hommes devraient se sentir petits. Cette idée réactionnaire n'est pas du tout compatible avec le fédéralisme suisse... Il est d'ailleurs révélateur que l'artiste n'ait pas mis en avant cette vision des choses lors du processus d'édification de son monument.

La comparaison de la sculpture finale avec une photo du modèle peut s'avérer intéressante. La différence principale est la bouche. Alors que le modèle a la bouche étrangement ouverte, la statue sera représentée bouche fermée. Selon Daniel Schneller²¹⁰, le sculpteur aurait fait ce choix car la représentation du livre aurait remplacé la symbolique de la parole. Est-ce l'idée de transmission aux générations suivantes qui est mise en exergue ? Sur ce point, l'artiste ne s'est pas clairement expliqué et il y a confusion autour de ce motif.

Dans le même recueil de textes de Probst cité plus haut, on peut lire une ligne qui nous indique une piste : « Liestal : Soldatendenkmal = Beugung unter das Schicksal. »²¹¹

Ainsi, ce livre, selon Probst, participe à la symbolique du destin. *Il est écrit* que chaque Suisse doit être prêt à servir son pays ; est-ce ce que veut dire Probst par le choix du livre ? Il ne s'agit donc pas, à priori, d'une allusion, par exemple, à la vertu du savoir... Toujours est-il que cet élément ne va pas forcément plaire, précisément parce qu'il demeure flou.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁰⁹ Max Tüller, « Aussprüche von Jakob Probst während seiner Basler Zeit (1913-1932) », *Baselbieter Heimatblätter* (Organ der Gesellschaft für Baselbieter Heimatforschung), 37 (1972), p. 204.

²¹⁰ Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 48.

²¹¹ Max Tüller, « Aussprüche von Jakob Probst », p. 204.

Le 18 août 1923, Probst livre son monument au comité²¹² alors que son inauguration aura lieu huit jours plus tard, en une pompeuse cérémonie (fig. 101), articulée autour d'un militarisme exacerbé²¹³. Ces festivités et le caractère monumental de la fontaine (environ 2,5 m. de hauteur et 7 m. de longueur) constituent une contradiction avec la « simplicité » qui avait été prévue au départ.

Le *Basler Vorwärts*²¹⁴, à l'instar d'autres journaux de gauche comme le *Basler Arbeiter-Zeitung*, critiquera ouvertement cette débauche de « morale bourgeoise »²¹⁵ et de patriotisme, plus dirigée selon elle contre l'ennemi intérieur, à savoir le communisme et l'antimilitarisme, que contre un véritable ennemi extérieur²¹⁶. Cela a été d'ailleurs explicitement révélé lors d'un discours inaugural du commandant Schiessle qui rappela au public et aux militaires présents que « ein Grossteil der Opfer nicht beim Dienst zur Abwehr eines äusseren Feindes, sondern zur Zeit der Grippe bei der Bedrohung des Vaterlandes durch einen neuen Feind im Innern »²¹⁷. Notons qu'il s'agit toutefois du seul orateur qui évoque cette forme de mémoire et cette liberté de langage n'a pas plu jusqu'aux rangs de la droite modérée, qui considère ce discours comme la seule « fausse note »²¹⁸ de la fête d'inauguration.

Du côté de la droite conservatrice, si on apprécie le geste patriotique de l'édification de cette statue, on ne cautionne pas forcément les choix iconographiques de Probst²¹⁹. On déplore en effet le manque de symboles militaires, alors que, on l'a vu, les autres villes où l'on érige des monuments aux soldats, ont souvent droit à la figure univoque d'une sentinelle²²⁰.

Le monument connaîtra toutefois un épilogue symptomatique. En 1934, vingt ans après la mobilisation, Probst propose, sans doute suite à des demandes insistantes, de retravailler le monument en remplaçant le motif du livre ouvert par un casque surmonté d'une branche d'hêtre²²¹ (fig. 6 ; 105 b.) :

« Mit dem Verzicht auf das offene Buch wurde die Auseinandersetzung um die Deutungsmacht der Erinnerung nicht nur gestalterisch, sondern auch allegorisch und so zu sagen buchstäblich abgeschlossen. Die Umgestaltung traf den Zeitgeist und hätte symbolisch nicht wirksamer sein können. »²²²

Il va de soi que le comité fut satisfait de cette transformation lourde de sens²²³, acceptée par tous, y compris les socialistes, qui, on l'a vu, devront renoncer à l'antimilitarisme face à la

²¹² Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », in : *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 48.

²¹³ Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 12.

²¹⁴ Le journal de l'organe du Parti communiste à Bâle.

²¹⁵ *Basler Vorwärts*, 25 août 1923, cité in : Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 10.

²¹⁶ *Basler Vorwärts*, 17 août 1923, cité in : *ibid.*, p. 11.

²¹⁷ Ces propos sont retranscrits dans le *Farnsburger Bote*, 29 août 1923.

²¹⁸ *Landschäftler*, 27 août 1923, cité par Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 14.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmäler von Jakob Probst », p. 48.

²²² Ruedi Brassel-Moser, « Vom offenen Buch zum Helm », p. 16.

menace nazie. Si l'artiste voulait signifier le *destin* avec le motif du livre, quelle pirouette plus significative que de le changer en un objet de guerre ?

Après la Seconde Guerre mondiale, un ajout a encore été effectué sur la base de la statue. On fit en effet inscrire les noms d'une centaine de soldats bâlois morts lors de leur service sur les frontières. Cet ajout fut effectué en 1955, sans grande discussion.

Quoiqu'il en soit, le monument restera peu apprécié par la population, qui l'a baptisé « Ölgötz »²²⁴. Probst le défendit pourtant bec et ongle en répondant systématiquement aux critiques. Comme ultime preuve de son attachement à l'œuvre, il demandera à ses descendants d'y installer ses cendres.

Aujourd'hui, si le monument se trouve à un emplacement stratégique entre la gare et la vieille ville, il a mal vieilli et est d'ailleurs presque recouvert par des arbres devenus très grands (fig. 105). Il passe ainsi inaperçu.

6.2.6 Le *Schlachtdenkmal* de Dornach

Comme nous l'avons vu, la première catégorie des guerres "commémorables" en Suisse est celle regroupant les batailles du XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. On leur érige déjà des monuments au XIX^{ème} siècle, mais aussi tout au long du XX^{ème} siècle, en véhiculant l'idée que ces victoires sont fondamentales pour la construction territoriale et symbolique de la Confédération. Le relief de Jakob Probst rendant hommage aux guerriers de la bataille de Dornach (fig. 17) qui eut lieu pendant la guerre de Souabe le 22 juillet 1499 s'inscrit dans cette catégorie. Pour mieux comprendre ce monument, inauguré 450 ans plus tard, il convient d'aborder brièvement cette bataille et sa mémoire.

Fort de son énorme héritage territorial, Maximilien de Habsbourg, roi des Romains depuis 1486, représente une sérieuse menace pour les Confédérés qui avaient, quelques années plus tôt, vaincu son beau père Charles le Téméraire, à Grandson et à Morat²²⁵. Entre temps, les choses avaient changé. Les sentiments d'appartenance avaient grandi dans les mentalités et les Suisses, en plus d'avoir gagné en assurance, étaient encore plus motivés à défendre ce qui était devenu leur territoire, au contraire des Allemands qui manquaient largement de cohésion²²⁶. Pour ne pas entrer dans des détails trop géopolitiques, disons simplement que la

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Max Tüller, « Das Wehrmannsdenkmal in Liestal », *Baselbieter Heimatblätter*, vol. IX, 1977, p. 225.

²²⁵ *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, p. 295.

²²⁶ *Ibid.*, p. 298 et 300.

guerre de Souabe a éclaté à la suite des prétentions des gouvernants du Tyrol sur les Grisons, qui appelèrent à l'aide les Confédérés, forts de leur dix cantons et de leurs alliés. La Ligue de Souabe viendra en aide aux Tyroliens et c'est ainsi que le conflit, après quelques affrontements, se déplacera plus au nord-ouest. Les Suisses, qui grâce à leurs victoires successives, auraient aisément pu s'introduire au nord, sur les terres de l'Empire, se contentent de garder l'intégrité de leurs acquis²²⁷. Cette stratégie de défense en lieu et place d'expansion est en fait assez symptomatique. Elle représentera plus tard, au moment de commémorer la bataille, une assise historique au concept de neutralité. Une attaque finale était prévue par Maximilien simultanément à l'est et à l'ouest, mais les Confédérés triomphèrent à Dornach le 22 juillet 1499 infligeant de lourdes pertes à l'armée souabe. Le traité de Bâle du 22 septembre 1499 mettra fin aux prétentions des Habsbourg et proclamera l'indépendance de la Confédération.

Très tôt, la bataille a été représentée dans de nombreuses chroniques²²⁸ (fig. 106), une tradition que Diebold Schilling avait durablement marqué dès le XV^{ème} siècle et qui se trouvera réinterprétée au XIX^{ème} siècle, notamment par Martin Disteli (fig. 107). Cette impression de chaos et la représentation synthétique de plusieurs scènes, auront sans doute imprégné l'imaginaire de Jakob Probst. On peut percevoir cet héritage dans l'une de ses aquarelles, conservée au Musée de Liestal (fig. 108). Son interprétation plastique pour le monument se distancera toutefois assez nettement de ces premières représentations de la bataille.

Dès 1506, une messe annuelle rend hommage aux défunts suisses et souabes de Dornach (leur nombre se serait élevé à 500 du côté suisse et 3000 du côté adverse²²⁹). Six ans plus tard déjà, on construit une chapelle, puis une deuxième en 1643. On avait alors entreposé des "reliques" de soldats au sein de la chapelle. Notons que l'édification de chapelles pour entretenir le souvenir des victimes de batailles est très courante en Suisse. Elles incarnent « la bénédiction divine qui a présidé à l'événement »²³⁰.

Un obélisque en bois datant de 1775 et comprenant les portraits idéaux de quatre héros de la bataille, témoigne des premières aspirations à commémorer - de manière profane - cette bataille. On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'un modèle de bois en vue d'un projet de

²²⁷ *Ibid.*, p. 300.

²²⁸ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 16.

²²⁹ *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, p. 302 : Notons que les corps des ennemis ont été gardés par les Suisses qui se vantaient du fait que les nobles resteront chez les paysans.

²³⁰ Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 113 ; voir aussi : Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 141-145.

monument public. Selon Kreis, il s'agissait en fait d'un monument à usage privé : un acte spontané de patriotisme en somme²³¹. Notons que ce type de démarche était alors encouragé par des associations influentes comme la Société Helvétique²³².

En 1834, ce qui était jusque là un rite surtout religieux, devient un rite laïc par l'ajout d'un cortège, de discours et de chants. Pour le 400^{ème} anniversaire de la bataille, en 1899, on construit une nouvelle chapelle néogothique (fig. 109 a.), où l'on expose les crânes de quelques soldats tués lors du conflit (fig. 109 b.). Kreis remarque que l'on est ainsi passé, en peu de temps, d'un site religieux à un site muséal²³³. Notons que jusqu'au XX^{ème} siècle, il n'y a donc toujours pas à proprement parler de représentation artistique de la bataille à cet emplacement. Cela constitue un fait rare, les chapelles commémoratives, elles-mêmes parfois pourvues de peintures murales²³⁴, étant souvent remplacées ou complétées par des évocations plastiques à la fin du XIX^{ème} siècle. Dès lors, pourquoi installer un nouveau monument quelques cinquante années plus tard ? Kreis répond ainsi à cette question :

« Dass dieses vom Basler Architekten Paul Reber geschaffene neugotische Beinhaus fünfzig Jahre später durch ein zweites Denkmal ersetzt wurde, hat seinen Grund wahrscheinlich in der weiter fortgeschrittenen Säkularisierung und gewiss auch im Wandel des ästhetischen Geschmacks. »²³⁵

Si la sécularisation est une raison plus que plausible, celle des « changements de goûts » ne nous semble pas vraiment pertinente. Nous trouvons en fait les raisons d'être du *Schlachtdenkmal* aux sources de son processus d'édification :

« Eine Welle vaterländischen Besinnens geht durch die ganze Eidgenossenschaft. Weitere Kreise erkennen die Notwendigkeit einer vermehrten militärischen, wirtschaftlichen und geistige Wehrbereitschaft. In unserer engeren Heimat, im Kanton Solothurn, denkt man an eine grössere und würdige Feier der Schlacht von Dornach, einen Gedanken, den wir warm begrüßen. »²³⁶

C'est avant la guerre, en 1938, qu'apparaît la volonté d'ériger un nouveau monument à Dornach sous l'égide de trois citoyens: un professeur (Paul Jecker), un journaliste (Josepf Waliser) et un employé de poste (Theodor Graber). Cette initiative n'apparaît pas par hasard, elle correspond en effet avec l'année où le Conseil fédéral prône officiellement et de manière

²³¹ *Ibid.*, p. 253.

²³² *Ibidem*. Fondée entre 1761 et 1762 par une poignée d'intellectuels, la Société helvétique considérait l'Histoire comme un progrès vers la Liberté et la tolérance. Elle favorisait également le développement de la conscience nationale suisse, notamment en rendant hommage aux héros nationaux tels que Guillaume Tell : *dictionnaire historique de la Suisse* : <http://hls-dhs-dss.ch/index.php>. Voir aussi : Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, pp. 45 ; 48.

²³³ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 254.

²³⁴ Comme celle de Sempach : Hans Christoph von Tavel, *L'iconographie Nationale*, p. 113.

²³⁵ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 254.

²³⁶ Fritz Schatzmann, *Rapport d'activité de la commission pour l'érection d'un monument à la bataille de Dornach, 1938-1949*, cité in : Benno Schubiger, « Die Denkmäler zur Dornacher Schlacht, vom spätmittelalterlichen Beinhaus zum modernen Monumentalrelief », *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, Herausgeben vom Historischen Verein des Kanton Solothurn*, vol. 72 (1999), Gedenkschrift 500 Jahre Schlacht bei Dornach, 1499-1999, Solothurn : Vogt-Schild/Habegger Medien AG, 1999, « Das Schlachtdenkmal aus dem Jahre 1949 », p. 324.

énergique la défense spirituelle. Sous l'impulsion d'Otto Stampfli, conseiller d'état, un comité d'initiative se met en place en 1941 et planifie le 450^{ème} anniversaire de la bataille qui aura lieu huit ans plus tard²³⁷. Après la guerre, en 1946, les choses se concrétisent et débouchent sur un concours auquel onze artistes sont invités à participer. Les termes du concours évoquent le monument attendu :

« Das Denkmal soll die heldenhafte Haltung der Schweizer in der Schlacht Dornach 1499 darstellen, wie sie aus dem beigegebene Schlachtbericht hervorgeht. Dies kann als Freiplastik oder als Relief evtl. in Verbindung mit der Architektur dargestellt werden. »²³⁸

Jakob Probst remportera le premier prix avec son projet *Bei Dornek*. Notons que l'exposition des œuvres rencontrera un vif succès auprès de la population, ce qui témoigne d'un certain intérêt pour le monument. Le compte-rendu du jury définit le projet de Probst en ces termes :

« Eine ausgezeichnete und überzeugende Idee ist die Gestaltung der gesamten Mauer als Relief. Es ist von stark künstlerischer Qualität und verbindet vor allem in den lebendigen und wohlausgewogenen Kompositionen eine allgemeine verständliche Darstellung der Schlacht. »²³⁹

Le relief en calcaire de Soleure (fig. 17) long de 25 mètres et haut de 3,5 mètres, auquel le sculpteur travaillera intensivement pendant trois ans²⁴⁰, est structuré en trois compartiments distincts, définis par trois groupes de figures. A gauche (fig. 81), l'artiste a sculpté les Confédérés, qui, avec leurs lances, se tiennent prêts à attaquer l'ennemi. Le groupe est surmonté d'un génie de la victoire soufflant dans une trompette. Au milieu (fig. 17 c.), on découvre la bataille proprement dite, dont se dégage un Confédéré qui attaque d'une lance le cheval d'un soldat souabe. A droite (fig. 17 d.), le sculpteur a choisi de représenter les soldats ennemis, surpris par les Suisses, alors qu'ils étaient tranquillement affairés à se baigner²⁴¹. Une composition et une narration simples caractérisent cette œuvre. En plus de laisser de côté la représentation d'amas de soldats, du chaos, des centaines de lances, le sculpteur opte pour une chronologie symétrique et hiérarchisée (deux scènes simultanées sur les côtés, la scène principale au centre), témoignant d'une certaine distanciation des modalités d'expression utilisées jusqu'alors. Les reliefs commémoratifs militaires nous avaient habitués, à l'image de l'un de ses grands spécialistes, le sculpteur Paul Landowski²⁴² (fig. 110), à des représentations détaillées, comprenant des dizaines de silhouettes. Chez Probst, la simplicité se substitue au chaos de la guerre.

²³⁷ *Ibid.*, p. 324.

²³⁸ Cité in : *ibid.*, p. 325.

²³⁹ Cité in : *ibid.*, p. 326.

²⁴⁰ Daniel Schneller, « Kleiner Führer zu den Denkmälern von Jakob Probst in der Nordschweiz », in : *Jakob Probst. Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, p. 50.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

²⁴² Michèle Lefrançois, *Paul Landowski: L'œuvre sculpté*, Paris: Creaphis, 2009, pp. 250-251.

Le mouvement emprunt de sérénité caractérisant cette œuvre, évoque le relief du Conservatoire de Berne (fig. 80), sculpté d'ailleurs à la même époque. Un élément s'ajoute ici : l'aspect scénique mis en évidence par des lignes principalement verticales et diagonales. Notons aussi que, comme pour le *Sterbende Krieger* (fig. 69), le sculpteur ne penche en aucun cas vers l'idéalisation des corps des soldats, qui n'ont rien d'athlètes. Ce choix de représentation n'en est pas moins efficace, car il porte le message que ces soldats étaient des hommes normaux, comme les citoyens susceptibles d'être appelés sur les frontières au XX^{ème} siècle.

Le monument de Probst fait, pour une fois, l'unanimité. L'écrivain Cäsar von Arx (1895-1949), connu pour le pathos nationaliste de ses textes, a été très impressionné par l'œuvre de Probst et relève le caractère "normal" des soldats représentés :

« Es ist dem Künstler gelungen, das verwirrende Geschehen eines erbitterten Nahkampfes ineinander verknäuelter Massen in einer einzigen klaren Bewegung zusammenzufassen und in einem Blick nicht bloss die momentane Situation, sondern der Verlauf der Handlung, deren Mittelpunkt sie ist, erleben zu lassen. Angriff-Abwehr-Entscheidung, Sieg des Schwächeren über den zahlenmässig Stärkeren, wie es für die meisten Schlachten unserer vaterländischen Geschichte und für die Dornacher Schlacht insbesondere charakteristisch ist. Es fällt auf, dass Probst den Eidgenossen körperlich keineswegs mit den Merkmalen aussergewöhnlicher Kraft ausstattet. (...) Das ist nicht die grössere Geschicklichkeit, noch der härtere Mut, noch der wildere Grimm, das ist das göttliche Recht, dessen sich der Eidgenosse bewusst ist, das Recht auf Freiheit und Unabhängigkeit, aber auch das Bewusstsein der Pflicht auf Freiheit und Unabhängigkeit nie zu verzichten. »²⁴³

Ce texte est emblématique d'un patriotisme affirmatif et religieux, inhérent à l'édification de ce monument et à beaucoup d'autres. L'inscription sur son socle : « Ritter Landsknechte Fürstbergs Heere sie fechten nicht mehr für Kaiser und Reich sie fechten rasende Löwen gleich. » est due au même écrivain, qui mourra dix jours avant l'inauguration.

Le 450^{ème} anniversaire de la bataille sera célébré en juillet 1949 par trois jours de fête patriotique sans précédent, parachevée par l'inauguration du monument de Probst²⁴⁴. De nombreux journaux suisses alémaniques et suisses romands rendent compte de ces festivités²⁴⁵ en racontant en détail le programme. Des délégations des cantons ayant combattu pendant la bataille, des représentants de l'armée et des autorités cantonales, ainsi que le Conseil Fédéral *in corpore* sont présents²⁴⁶. Le soir, lors de la cérémonie en musique et costumes médiévaux, on inaugure par un *Festakt* le monument de Probst, qu'on remet solennellement aux autorités de Dornach. Otto Stampfli s'exprime en ces mots :

²⁴³ Fritz Schatzmann, *Rapport d'activité de la commission pour l'érection d'un monument à la bataille de Dornach, 1938-1949*, cité in : Benno Schubiger, « Das Schlachtdenkmal aus dem Jahre 1949 », p. 328.

²⁴⁴ Un dossier épais avec photos, programmes et comptes rendus de la fête est conservé aux archives de Liestal : Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.40.

²⁴⁵ Notamment les éditions du 25 juillet 1949 de l'*Arbeiter Zeitung* ; *Basler Nachrichten* ; *Neue Zürcher Zeitung*, *La Suisse*.

²⁴⁶ « Le 450^{ème} anniversaire de la bataille de Dornach », *La Suisse*, 25 juillet 1949.

« (...) Sans la victoire de Dornach la Confédération serait restée à l'Empire et, conséquence plus grave, elle aurait perdu ses antiques droits de liberté. »²⁴⁷

Le vicaire de Soleure, chargé de bénir le monument et de lui conférer une petite touche religieuse, complétera ces dires, avec une pointe d'exagération :

« Si tous les Confédérés n'avaient pas été, le 22 juillet 1499, fidèles jusqu'à la mort, nous ne célébrerions pas aujourd'hui une fête commémorative de la victoire. La liberté et l'indépendance du pays auraient été perdues à tout jamais et nous ne serions plus qu'un petit pays au sein du grand Reich. »²⁴⁸

L'hymne national parachèvera la cérémonie. Le chroniqueur de l'*Arbeiter Zeitung* décrit la mise en scène solennelle du dévoilement du relief :

« (...) langsam erstand in anderem Licht das Denkmal, dass Jakob Probst geschaffen hat ! Das Wort wurde Bild ! In einem gigantischen Relief - unter den Richtstrahlen der Scheinwerfer wie eine Vision wirkend - standen die Kämpfer von Dornach plötzlich leibhaftig mitten unter uns als Beispiel, als Mahner und als Warner. »²⁴⁹

On mesure, par l'ampleur de cette fête, la portée symbolique de l'acte de commémorer et de donner une forme plastique à la mémoire qu'on souhaite honorer. Mais la bataille de Dornach est surtout un prétexte. Avant la guerre, au moment de la naissance de l'initiative, le but d'une telle commémoration était le renforcement du sentiment identitaire orchestré par la défense spirituelle. Pendant la guerre froide, au moment où on inaugure le monument, le message de cette *doxa* est renouvelé, alors que la Suisse s'accroche à sa neutralité et à l'affirmation de son *Sonderfall*²⁵⁰. En plus de se diriger contre l'ennemi « actuel », le communisme, elle célèbre aussi l'idée que la Suisse a résisté militairement à Hitler. Ces implications sont sous-jacentes à l'édification du monument.

En outre, le but d'une telle commémoration est toujours d'inculquer aux Suisses et Suissesses la notion résumée explicitement par le conseiller d'Etat bernois Samuel Brawand : « Si de nouveaux nuages devaient s'amonceler sur notre pays, nous savons que l'ennemi nous trouverait prêts à défendre notre sol. »²⁵¹

Jakob Probst a su trouver une forme adéquate pour concrétiser les aspirations commémoratives des autorités cantonales, cautionnées par le gouvernement.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Arbeiter Zeitung*, 25 juillet 1949.

²⁵⁰ Le *Sonderfall* désigne l'idée que la Suisse est un cas spécial et que sa destinée "neutre" lui est propre : Claude Hauser avec la collaboration de Thomas Kadelbach, « S'affranchir d'une mémoire sans avenir : la difficile ouverture au monde de la Suisse après 1945 et ses enjeux culturels », in : *Temps croisés*, Lausanne : Editions de la Maison des sciences de l'Homme, pp. 210-224 ; Voir pour ce thème : Gabriela Christen et al., *Sonderfall?: La Suisse entre le réduit national et l'Europe*.

²⁵¹ « Le 450^{ème} anniversaire de la bataille de Dornach », *La Suisse*, 25 juillet 1949.

6.2.7 Le *Wehrdenkmal* d'Olten

Comme on l'a vu, les monuments dédiés aux soldats de la Deuxième Guerre mondiale sont rares. La plupart du temps, on se contente de rajouter les dates 1939-45 à ceux déjà existants. A Olten, il n'y en aurait sans doute pas eu, si les circonstances que nous allons évoquer n'avaient pas permis l'acquisition d'un monument.

Dans le Stadtpark d'Olten, se dresse depuis 1955 la silhouette massive du *Wehrdenkmal* de Probst (fig. 18), dominant un beau pré, en contre-bas du parc. La figure imposante d'un homme émerge d'un bloc de granit à la forme triangulaire. Au dos figurent les dates 1939-1945 sans autre inscription. Les deux mains du guerrier tiennent fermement une hallebarde. Pour effectuer ce "mouvement", le bras gauche est replié devant la poitrine vers l'arme, insufflant une torsion à tout le corps. Les jambes amorcent un élan de marche et les genoux sont légèrement fléchis. Les attributs masculins sont suggérés de manière discrète par une petite bosse, mais sont bien visibles. La tête est très droite par rapport au tronc, le regard, dur et pénétrant. Les seuls détails de l'habit consistent en une ceinture et une croix sur le cœur. Comme l'a bien résumé un journaliste d'Olten : « Ja, es wird niemand wagen, den Kampf mit einem solchen Krieger aufzunehmen »²⁵². Tout dans cette sculpture inspire la virilité : de la technique utilisée, dont le travail nécessite une grande force en plus de l'habileté, à la forme générale du monument, qui évoque la silhouette d'un menhir ou un rocher.

Probst avait 75 ans lorsqu'il a parachevé ce colosse de granit. Il n'avait rien d'un vieillard et ses amis l'ont d'ailleurs souvent décrit comme une force de la nature. La réalisation de cette œuvre vient confirmer ce souvenir et dit quelque chose de ce personnage, admiré par certains, honni par d'autres²⁵³. Relevons que le sculpteur avait de nombreux amis à Olten et appréciait cette ville. Reconnaissant, il lui lèguera d'ailleurs une partie de son œuvre.

Pour comprendre ce monument, il faut opérer un détour par Genève. Il se trouve que cette statue était initialement prévue pour commémorer le peintre Ferdinand Hodler à la Promenade du Pin à Genève. Alors que le monde est en plein chaos de fin de guerre, un chroniqueur du *Journal de Genève* résume la problématique d'un tel monument et ironise sur le symbole que représente Hodler:

« Il s'agit d'honorer Hodler et d'associer à cet hommage la Promenade ou la Montagne du Pin. On ne peut rêver de concours plus suggestif. Mais il fallait d'abord concevoir la grandeur de Hodler, et puis s'aviser que la Montagne du Pin ne demandait pas mieux que d'être en pleine ville un bois sacré. Là-dessus pensez-vous qu'une fontaine officielle agrémentée d'un beau buste officieux puisse opérer un beau

²⁵² Wk. (Walter Kräuchi), « Jakob Probsts Krieger von Marignano steht im Stadtgarten in Olten », *Das Volk*, 17 février 1955.

²⁵³ Karin Hetzar, « Erinnerungen an einen "originalen Wildling" », in : Hermann Frey et al., *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, pp. 15-19.

miracle. Ou quelque figure isolée qui servirait, le cas échéant, de proue à quelque navire ? Ou un malheureux Hodler entre deux soldats de Marignan, lesquels ont l'air de deux bourreaux qui guettent leur légitime proie. (...) La Ville de Genève donne au sculpteur 1500 francs : c'est payer cher pour une œuvre inutile... En revanche, il faut reconnaître, ceux qui ont compris le mieux leur tâche, c'est visiblement Jacques Probst et Henri König. »²⁵⁴

Dans une lettre au conseiller administratif Samuel Band Body, Probst se déclare « prêt » à sculpter le monument : « L'admiration que je ressens pour F. Hodler et l'occasion de pouvoir l'exprimer dans ce projet, est la raison principale de ma participation au concours. »²⁵⁵ Au vu des premières maquettes de Probst²⁵⁶ (fig. 111), on se rend compte que sa figure est une citation plastique d'un guerrier de la fresque qu'Hodler avait réalisé pour le Musée National, dont nous avons parlé plus haut (fig. 112). La figure est encore très fine et d'une lisibilité limpide. En 1949, le *Journal de Genève* rend compte du transport du bloc de calcaire de Bex à Peney. La pierre pèse encore 25 tonnes et le journaliste explique qu'elle n'en pèsera plus que 6 à 7 lorsqu'elle sera sculptée²⁵⁷. Au moment où Probst présente son œuvre finale, finalement plus massive et puissante que prévue (fig. 18), le jury refuse le monument à la dernière minute, insatisfait de la forme qu'avait pris le guerrier. Le journal socialiste *Das Volk* à Olten en explique les raisons : « Bei der Ausführung ging der Künstler ins Monumentale und sprengte den Rahmen, den die Stadt Genf für das Hodler-Denkmal vorgesehen hatte »²⁵⁸. A Olten au début des années 50, on a eu vent de ce refus et c'est notamment un ami de Probst, un ingénieur et major à l'armée, Ernst Frey, par ailleurs président du Kunstverein, qui insiste pour que la Ville achète le monument refusé²⁵⁹. Cela sera chose faite quelques années plus tard. La presse est unanime : c'est l'une des plus belles œuvres de Probst que la Ville a eu la chance de récupérer. Le monument devait « rappeler au peuple que l'armée et le peuple suisse a résisté au fascisme d'Hitler »²⁶⁰ et que si une autre guerre éclatait, les citoyens devront être prêts. Le fait que la statue évoque Hodler est perçu comme une aubaine par le journaliste de *Das Volk*, Walter Kräuchi, qui explique que le peintre incarne un formidable esprit qui a su se défaire des influences étrangères pour créer un art suisse²⁶¹. Le journaliste exprime bien ce

²⁵⁴ A.R., « Hommage à Hodler », *Journal de Genève*, 27 juin 1944.

²⁵⁵ Lettre de Jakob Probst à Samuel Band Body, 1944, Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.02.77.

²⁵⁶ « Der Bildhauer Jakob Probst », *Neue Zürcher Zeitung*, 13 août 1950.

²⁵⁷ « Pour le monument Hodler. Le transport d'un bloc de pierre de 25 tonnes », *Journal de Genève*, 27 octobre 1949.

²⁵⁸ Walter Kräuchi, « Jakob Probsts Krieger von Marignano steht im Stadtgarten in Olten », *Das Volk*, 17 février 1955. A la vue du monument qui a remplacé celui d'Hodler, on comprend que l'aspect monumental du guerrier de Probst n'ait pas plu. C'est en effet un bronze très fin d'Henri König qui a finalement été installé à la Promenade du Pin en 1958.

²⁵⁹ Merci à Peter Heim et Katrin Cadsky-Frey pour ces informations.

²⁶⁰ Walter Kräuchi, « Ein Hodlerdenkmal wird zum Werhdenkmal. Sinnbild der geistige und militarische Landesverteidigung. », *Das Volk*, 7 mai 1955.

²⁶¹ *Ibidem*.

contentement général : « So kam Olten zu einem grossen Kunstwerk und die Soldatenkreise zu ihrem Wehrdenkmal. »²⁶²

Le 8 mai 1955, dix ans jour pour jour après la fin de la guerre, l'inauguration solennelle attirera 10 000 personnes²⁶³, qui s'empressèrent d'aller voir et écouter la marche de celui qui était considéré comme le principal défenseur de la nation, le Général Henri Guisan²⁶⁴.

Les mots d'un critique d'art genevois, Alfred Berchtold, ont, à mon sens, évoqué à merveille le travail de Probst et plus précisément celui effectué pour le monument à Hodler :

« Probst est le sculpteur des forces élémentaires, des puissances paniques. C'est une stature, c'est une carrure, en qui semblent concentrées toute la sève, toute la vigueur, toute la malice aussi de la vieille Confédération des grands siècles guerriers. »²⁶⁵

Ce combattant fait figure de mythe, plus que d'hommage. Par un concours de circonstances expliqué plus haut, il a trouvé une nouvelle fonction, celle d'encenser la défense nationale militaire et spirituelle. A défaut de représenter ce que le devoir militaire a été pour la Suisse, il a représenté ce qu'il *devrait* être : une force physique et morale au service de la nation. Le mot « malice » a aussi sa place. Elle n'est pas évoquée plastiquement bien sur - elle ne saurait l'être - mais est sous entendue dans le concept de neutralité qui habite la forme et l'histoire de ce monument. Au moment où Hodler réalisa sa fresque, la retraite de Marignan signifiait à la fois une défaite de Suisses et à la fois une étape de la formation de l'identité helvétique. En effet, cette retraite a été interprétée comme une prise de conscience que la Suisse ne devait pas aller plus loin dans l'acquisition de terres²⁶⁶, mais se replier solidairement dans la neutralité et défendre son territoire. Le thème iconographique devait glorifier cette neutralité en la mythologisant. L'ironie du sort a fait que le monument de Probst, au moment de l'après-guerre et de toutes les questions qu'il pose sur la légitimité de ce concept, a ainsi revêtu une signification proche de la fresque d'Hodler, dans un contexte différent. La retraite de Marignan a été aussi interprétée comme une défaite due au manque de cohésion. En 1955, alors que la Suisse est entrée de plein pied dans la guerre froide et où l'on guette le communisme comme la peste, l'appel à l'unité est on ne peut plus d'actualité. Et comme l'a résumé Kräuchi : « Dieses Wehrdenkmal ist auch ein Mahnmal, dass Uneinigkeit zur Niederlage führt »²⁶⁷.

²⁶² Walter Kräuchi, « Jakob Probsts Krieger von Marignano steht im Stadtgarten in Olten », *Das Volk*, 17 février 1955.

²⁶³ Pour un résumé très précis de cette inauguration : « Die Einweihung des Wehrdenkmales in Olten », *Das Volk*, 9 mai 1955.

²⁶⁴ Merci à Peter Heim pour l'évocation de ses souvenirs.

²⁶⁵ Alfred Berchtold, « Le succès des artistes suisses », *Journal de Genève*, 6 juillet 1965.

²⁶⁶ Gabriella Christen, « En mémoire de la Nation », in : *Sonderfall ?*, p. 38.

²⁶⁷ Walter Kräuchi, « Ein Hodlerdenkmal wird zum Werhdenkmal. Sinnbild der geistige und militarische Landesverteidigung. », *Das Volk*, 7 mai 1955.

6.2.8 Le Monument à l'abbé Bovet à Fribourg

« Le canton de Fribourg a une riche tradition chorale. Dans ce domaine, le plus connu de ses compositeurs est l'abbé Joseph Bovet dont les mélodies et les paroles sont gravées dans le cœur et la mémoire des Fribourgeois.

C'est pour lui rendre hommage que Jakob Probst a réalisé en 1955 cette statue que l'on peut voir aux Grand-Places. Sculptée dans la pierre des montagnes, elle est malheureusement quelque peu décentrée, isolée dans un angle. »²⁶⁸

C'est ainsi qu'un dépliant touristique mentionne le monument dédié à l'abbé Bovet (fig. 113). On le comprend tout de suite, l'emplacement a été mal choisi. On verra aussi que son esthétique n'a pas fait l'unanimité. En quoi consiste cette sculpture ?

Le buste sculpté de l'abbé Bovet, entouré d'une sorte de mandorle, émerge d'une masse de pierre qui s'apparente à un rocher. De l'autre côté, on découvre deux figures sculptées en bas-relief, un enfant avec une flûte, accompagné d'un adulte qui fait mine de chanter. La statue est installée sur un socle rectangulaire, lui même surmonté d'une plateforme de béton où sont gravés, sur les longs côtés, les premiers mots de la chanson la plus célèbre de Bovet : « Là haut sur la montagne l'était un vieux chalet », et une autre phrase : « Là haut, l'est un nouveau chalet ». Selon le journaliste de *La Liberté*²⁶⁹, le vieux chalet fait allusion aux chants « dans lesquels nos pères avaient raconté leurs joies et leurs soucis » qui étaient tombés dans l'oubli, alors que le nouveau chalet, « c'est la chanson fribourgeoise, remise à l'honneur et rénovée » par le barde fribourgeois. Un soleil, le nom de l'artiste, la date y sont également gravés et un visage stylisé est sculpté dans le coin du socle.

Ce n'est pas la première fois que Probst fait émerger un visage de la pierre restée brut en un *non finito*. On a déjà rencontré, par exemple, une démarche très proche pour *Mutter mit Kind* (fig. 26), mais il est rare que Probst expérimente cette technique pour un monument public commémoratif. Seul le monument à Hodler présente une variante de cette stratégie. C'est l'un des aspects qui choqueront les journalistes et observateurs fribourgeois qui considéreront le monument comme « pas terminé »²⁷⁰.

Le concours pour le monument avait été lancé deux ans plus tôt à la suite d'une souscription publique. En échange d'un don, chaque personne recevait une photo-souvenir de l'abbé Bovet²⁷¹. Cela est assez peu banal et témoigne de l'aura médiatique du prêtre avant et après sa mort.

²⁶⁸ Site touristique de la région fribourgeoise : <http://www.fribourgregion.ch>

²⁶⁹ « Brillante réussite de la Fête cantonale de chant », *La Liberté*, 16 mai 1955.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Patrice Borcard, *Joseph Bovet. 1879-1951. Itinéraire d'un abbé chantant*, Fribourg : Editions de la Sarine, 1993, p. 32.

En octobre 1953, Jakob Probst convainc le jury avec sa maquette. Les projets sont alors exposés dans une salle de l'Université et les journalistes se font l'écho des remarques du public. Il était prévu de l'installer dans le parc de Miséricorde, mais le comité optera finalement pour les Grand-Places qui devaient être aménagées pour accueillir le monument²⁷². Déjà, certaines voix s'élèvent contre le monument, déplorent le fait qu'il aurait mieux fallu un artiste fribourgeois « qui aurait l'avantage de connaître mieux les désirs et les goûts de notre peuple »²⁷³ et que l'aspect de ce « rocher » conviendrait mieux à un emplacement montagneux. D'emblée, la forme, il est vrai peu conventionnelle, ne plait pas :

« Ce qu'on aurait voulu voir n'était pas là. Le buste de l'abbé, l'abbé en pied, un beau et solide bronze fouillé, une expression vivante et simple, l'abbé Bovet et rien d'autre, aucune maquette ne l'a montré comme on le désirait. »²⁷⁴

D'autres, avec raison, jugent l'endroit isolé et sont d'avis que la statue devrait être installée en plein cœur de la cité. Malgré de nombreuses réactions qui se concrétiseront même en une pétition (de plus de 1000 signatures) pour un autre emplacement, le comité reste fidèle à son choix premier (fig. 113 b.). A cela s'ajoute le manque de ressemblance dont on accuse le portrait de Probst. On s'exclame : « C'est en vain que l'on cherche sur ce profil raide, inconnu, lointain, le sourire du chanoine, l'expression de bonté de sa figure qui frappaient tout le monde »²⁷⁵. La polémique était lancée.

Avant et après la mort de Joseph Bovet, nombreuses sont les représentations de son personnage, que ce soit dans les journaux, en peinture (fig. 115), sur des vitraux, et même sur un timbre (fig. 114). Notons aussi que la plupart des salles de classe de Fribourg étaient, dès 1955, c'est à dire au moment de l'inauguration, pourvues d'un portrait de l'abbé, de même que les salles de répétition de chant²⁷⁶. La plupart des gens avaient en tête sa physionomie et cela n'a sans doute pas aidé Probst, qui s'est probablement basé sur des photos (fig. 116). Habitué à saisir efficacement l'essentiel d'un visage et le traduire plastiquement, il semble cette fois avoir été embarrassé.

Probst a seulement quelques statues publiques commémorant une personnalité à son actif. Le peu de statues qu'il avait effectuées ne représentaient d'ailleurs pas des personnages contemporains, ce qui avait l'avantage de ne pas poser le problème de la ressemblance : l'effigie du pape Pie II en 1939 pour l'Université de Bâle (fig. 117) et la statue d'Heiny Strübin pour Liestal (fig. 118). Dans le cas de ce dernier, le style employé par Probst est

²⁷² « Le monument de l'Abbé Bovet », *Fribourg-Illustré*, octobre 1953.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Albert Schmidt, cité in : Patrice Borcard, *Joseph Bovet*, p. 34.

²⁷⁵ *La Liberté*, 17 septembre 1953.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

indiscutable, conventionnel. Le travail de Probst avait fait l'unanimité. Il semble que le sculpteur avait à cœur de ne pas s'attirer à nouveau les foudres de cette ville avec qui il avait déjà un contentieux tenace : le *Wehrmannsdenkmal*.

Probst a fait preuve, dès le début de sa carrière, d'une réelle habileté dans l'exercice du portrait. On a déjà cité celui de Hans Berger (fig. 12), qui présente des qualités certaines. Notons que le sculpteur travaillait la plupart du temps en ayant le modèle en face de lui²⁷⁷. Le résultat était souvent très probant sans que les traits soient traités de manière rigoureusement mimétique. Il existe quelques photos dans les différents fonds d'archives qui confrontent portraits et portraitisés. L'une d'elle présente le visage souriant et généreux d'une jeune fille avec son effigie (fig. 119). Si le sculpteur a stylisé ses traits, l'expression reste la même en devenant plastique. L'artiste sublime ce visage et lui donne une valeur presque divine.

Deux portraits d'Anna Haffner montre la dextérité avec laquelle Probst rendait un visage, un caractère (fig. 120 ; 121). Cette alchimie, ce juste dosage entre physiognomonie et expression n'a, dans le cas de Bovet, visiblement pas fonctionné.

L'inauguration du monument aura lieu le dimanche 15 mai 1955 dans le cadre de la fête cantonale de chant, en présence de nombreux représentants des autorités, comme le Conseiller fédéral Philipp Etter et, comme quelques jours plus tôt à Olten, le Général Guisan, par ailleurs ami de Joseph Bovet. Notons que ce dernier avait, dès 1939, proposé ses services et ceux de ses choristes pour le maintien du moral des troupes de l'armée suisse.

La fête durera deux jours et sera rythmée par de nombreuses prestations musicales, chorales et théâtrales²⁷⁸. Dans les chroniques consacrées à l'événement, on encense le fameux prêtre, dont le souvenir est encore très vivant, puisqu'il a disparu seulement quatre ans plus tôt, en 1951 :

« Entre l'abbé Bovet et son peuple s'est produit ce mystérieux échange par lequel il a puisé dans les réserves de son pays natal le meilleur de ses richesses et de ses valeurs pour lui restituer ensuite en harmonie et en beauté, ce qu'il lui avait emprunté. Et voilà pourquoi notre peuple demeure reconnaissant à celui qui lui a appris à chanter, à celui qui l'a aidé à retrouver les thèmes immortels de son âme, à les orchestrer, à en dégager une source inépuisable de poésie et de fraîcheur. »²⁷⁹

Précisons qu'il ne s'agit là que d'un minuscule échantillon de l'aura qui entoure cette figure incontournable de l'histoire de Fribourg et de sa passion pour le chant choral. On parle de « journées inoubliables » qui « prouvèrent que le peuple fribourgeois entend demeurer un

²⁷⁷ Hermann Frey, « Der Bildhauer Jakob Probst und die Stadt Olten », in : *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*.

²⁷⁸ « Fribourg a reçu 5000 chanteurs du canton », *La Gruyère*, 17 mai 1955 ; « Brillante réussite de la Fête cantonale de chant, *La Liberté*, 16 mai 1955.

²⁷⁹ « D'une exposition missionnaire à une fête du chant », *La Liberté*, 14-15 mai 1955.

peuple qui chante »²⁸⁰. Les grandes associations de chant groupant tous les chanteurs fribourgeois (3 500 choristes) étaient présentes ainsi qu'un très nombreux public. Le chant religieux et le chant profane, qui encensent les beautés et les vertus du pays de Fribourg, et plus largement de la Suisse, témoignent des deux composantes de la fête : la piété envers Dieu et l'amour de son pays. Ce mélange idéologique est palpable dans les discours :

« Le chef de famille, le chef d'entreprise, le citoyen membre du peuple souverain devrait toujours se demander si ce qu'il propose est vraiment conforme au bien commun ou s'il ne va pas le compromettre. Nous avons tous un rôle à jouer dans cette vaste harmonie de la communauté familiale professionnelle et nationale. Veillons avec soin à ne jamais manquer de cette cohésion indispensable au bien collectif. »²⁸¹

L'arrière plan est aussi militaire et lors de saluer « nos grands chefs militaires », M. Ruffieux, président cantonal des chanteurs fribourgeois, indique à quel point cette fête est liée à l'apologie de l'armée et au maintien des traditions :

« Notre profonde reconnaissance s'adresse à vous qui, responsables du bien du pays, vouez toute votre attention au maintien et au développement de nos saines traditions, traditions parmi lesquelles le chant populaire tient la première place. (...) N'oublions pas qu'un peuple qui ne chante plus assez est un peuple malade, une proie facile pour la subversion. »²⁸²

Dans cette époque marquée par la surveillance et la répression des idées « subversives », cette injonction prend tout son sens et donne une couleur politique à ce type de discours. Mais revenons au monument inauguré sous la pluie, à l'issue de cette gigantesque fête :

« Ce fut sans doute le plus beau moment de ces journées (...). La foule compacte, plus de 8 000 personnes (...) se porta vers l'esplanade où se dressait la masse de granit encore voilée. (...) Ces milliers de voix chantèrent avec un ensemble et un mouvement remarquable "Notre Suisse", le chant si simple et si populaire, que Bovet aurait voulu voir devenir notre hymne national et qui le méritait bien. »²⁸³

La statue de Probst est alors découverte de son drapeau noir et blanc et est bénite par Mgr Charrière. Le discours de M. Bovet, président du comité, accompagne cette inauguration :

« Cet ensemble évocateur ne manquera pas d'impressionner profondément tous ceux qui viendront se recueillir, au pied de ce monument. Animé par le talent du maître, Jacques Probst, l'un des meilleurs sculpteurs suisses de notre époque, cette pierre leur inspirera la foi en Dieu et l'attachement au pays, célébrés par le grand Fribourgeois qu'elle figure, et l'homme à la flûte, accompagné de l'enfant, gravera dans leur mémoire la consigne transmise par l'abbé : Chantez et faites chanter, car un peuple qui chante est plein de vie, et l'on peut compter sur lui, tandis que celui qui ne chante plus est sans ressort et bien près de mourir. »²⁸⁴

Passés l'euphorie et les discours officiels, le monument de Probst fera couler beaucoup d'encre, notamment dans le quotidien *La Gruyère* qui titre sans équivoque « Inauguration du hideux monument de l'abbé Bovet » :

« On a déploré naguère que cette œuvre commémorative soit mise à l'écart. On s'en félicite aujourd'hui. Car le monument n'eut embelli aucune place de la "capitale". C'est tout simplement une horreur. L'immortel chancre (...) est littéralement "mis au bloc". Son effigie a été taillée sommairement dans une

²⁸⁰ « Brillante réussite de la Fête cantonale de chant », *La Liberté*, 16 mai 1955.

²⁸¹ Allocution de Mgr Charrière : « Brillante réussite de la Fête cantonale de chant », *La Liberté*, 16 mai 1955.

²⁸² Discours de M. Ruffieux : *Ibidem*.

²⁸³ « L'inauguration du monument Bovet », *La Liberté*, 16 mai 1955.

²⁸⁴ Discours de M. Bovet : *Ibidem*.

grosse pierre conique juchée, comme le chapeau d'une morille, sur un socle anguleux et étriqué. Nulle ressemblance entre le visage racé du maître disparu et la face lunaire de cet espèce de papou au nez brusqué, aux joues boursoufflées, aux arcades sourcilières rebondies et aux cheveux crépus qu'a conçu Probst (...). Un vulgaire caillou, avec le nom du défunt gravé en bronze, eut été plus opportun que ce monstre obéissant - paraît-il - aux canons de l'art moderne.»²⁸⁵

Les mots du chroniqueur de *La Gruyère* sont très durs et il ne s'agit pas d'un exemple isolé :

« Je m'étais pourtant bien juré de ne pas en parler, de la monumentale effigie de l'abbé Bovet. (...) Mais j'ai pensé aux citoyens qui viendront dans cinquante ou dans cent ans et qui voudront savoir ce qu'on pensait, à l'époque, de ce monument. Il y a des chances qu'ils ne trouvent (...) que les discours de M. le juge cantonal Jules Bovet et de M. le syndic Jean Bourgnicht. Ce qui ne peut être considéré comme un reflet exact de la pensée populaire. Et cette pensée populaire est simple et claire (...) : c'est un scandale, une horreur, une honte. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est le peuple. On entend ça autour du monument : Tiens, m'a dit un paysan, cette tête c'est pas l'abbé Bovet ; c'est Germain Jenny d'Invua. "A cent mètres, la morille géante", expliquait une pancarte placée vers les Trois tours. On a enlevé la pancarte. On aurait peut-être mieux fait d'enlever la morille. »²⁸⁶

En 1957, on inaugure un deuxième monument à Bulle, réalisé par un artiste fribourgeois, qui, cette fois-ci, fait l'unanimité (fig. 122). On relèvera le fait que le sourire, dont l'absence avait été regrettée pour le premier monument, n'est pas non plus présent à Bulle. L'introduction de cette mimique, si l'on en croit l'expérience plus tardive du sculpteur Bänninger avec son monument au Général Guisan aurait pu être tout aussi malheureuse. En effet, en 1966, lors de l'érection à Lausanne de cette statue équestre, on critiquera vivement le parti-pris de l'artiste, ce sourire, qui, selon certains observateurs, donnait au général l'air d'un clown²⁸⁷. Cette anecdote montre à quel point l'exécution d'un portrait public représente un terrain miné pour les artistes. Depuis le *Balzac* de Rodin, qui constitua le scandale le plus marquant de toute l'histoire des monuments commémoratifs, de tels exemples sont nombreux. Ils remettent en question la légitimité de l'entreprise de commémorer sur la base de la ressemblance physique. Dans le cas de l'abbé Bovet et du Général Guisan, figures contemporaines extrêmement populaires, l'exercice était périlleux, car les attentes étaient très, voire trop précises.

Le comité, pour calmer le jeu, concèdera par la suite à opérer des modifications sur le monument de Probst²⁸⁸. Les photos d'avant les modifications (fig. 123) révèlent un monument très proche de sa forme actuelle (113 c.). Peut-être que les traits ont été légèrement affinés, car il est vrai qu'on reconnaît mal le style de Probst dans cette dernière version. Mais le mal était fait. Du scandale, on est passé, avec les années, à l'indifférence et, rares sont les Fribourgeois qui connaissent l'existence de ce monument. Ils citent en premier lieu celui du Bulle qui a, lui, réussi son entrée dans l'imaginaire collectif.

²⁸⁵ « Fribourg a reçu 5000 chanteurs du canton », *La Gruyère*, 17 mai 1955.

²⁸⁶ « Coup de ciseaux. Toujours le "beau" monument Bovet », *La Gruyère*, 28 mai 1955.

²⁸⁷ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 92.

²⁸⁸ Patrice Borcard, *Joseph Bovet*, p. 34.

A travers le récit de l'inauguration du monument, on a bien compris la fonction d'un tel monument et de toutes les extériorisations mémorielles qui l'accompagnent : cultiver le mythe de l'abbé Bovet. Cet usage du passé qui perdure jusqu'à nos jours (il est vrai de manière moins intense) et qui ne fleurit pas seulement à Fribourg, peut être aussi perçu ainsi :

« Pour ceux qui ne l'ont pas connu personnellement, et tout porte à croire qu'ils sont chaque année plus nombreux, l'abbé Bovet, c'est d'abord un monument et un mythe national. Autrement dit, un instrument, un moyen de pouvoir. En douterait-on qu'il suffirait d'écouter les discours officiels à sa gloire ; d'y recenser les valeurs (travail, famille, patrie, rien de neuf, hélas !) offertes à l'adhésion des foules ; d'y compter les modèles de comportement (résignation pieuse, unanimité, obéissance) qui qualifie le vrai citoyen. Pas besoin d'allonger. Appelons cela le "syndrome de l'armailli", entendons par là que l'abbé Bovet, post mortem, sert à fourguer une idéologie réactionnaire au travers d'une imagerie rustique à laquelle, pour toutes sortes de raisons bonnes ou mauvaises, nous restons nostalgiquement attachés. »²⁸⁹

La forme du monument proposée par Probst, cette « morille géante » n'a donc pas trouvé grâce aux yeux de ceux à qui elle était destinée pour un spectre de raisons, évoquées plus haut. Pourtant, ce parti pris n'est ni tout à fait nouveau, ni tout à fait anachronique. Ce langage sera utilisé pour des monuments sans portrait ni bas-relief, dotés simplement d'une inscription. Un type de langage visuel qu'on retrouve à Genève pour les victimes de la fusillade de la grève de 1932, ou pour les Suisses engagés volontairement et tués pendant la guerre d'Espagne²⁹⁰. Ce parti pris pour le dépouillement, pour un rocher presque brut, flanqué d'un simple relief ou d'une inscription constitue-t-il un autre type de rhétorique, mal adapté à ce qu'on attendait dans le cas de l'abbé Bovet ? L'œuvre de Probst évoque également un monument plus ancien qu'aurait pu voir Probst à Liestal, le mémorial à Georg Herwegh, poète et révolutionnaire de 1848 qui fut inauguré en 1904 (fig. 124). Notons qu'il s'agit ici d'un "monument de gauche", érigé par le Parti du travail²⁹¹. Même si le médaillon est plus classique que le portrait de Bovet par Probst, la stratégie est très proche. La grande différence réside dans le fait que le monument de Liestal est envahi par le lierre et qu'il s'intègre à un environnement naturel, au contraire de celui de Fribourg qui s'adapte mal à une place bétonnée, dépourvue de végétation.

Il s'agirait à notre sens d'une piste en vue d'une potentielle réhabilitation de ce monument mal-aimé. L'intégrer à une fontaine ou de la végétation serait peut-être opportun.

²⁸⁹ Jean Steinauer, *L'Hebdo*, 24 septembre 1979.

²⁹⁰ Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, p. 333.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 359 et suiv.

6.2.9 Le Monument à Henri Dunant à Genève

Le seul ouvrage commémoratif de Probst érigé à Genève est le monument Henri Dunant (fig. 19). En 1948, Alfred Bovet (qui deviendra conseiller national par la suite) émet l'idée de rendre hommage au grand promoteur de la Croix Rouge. Il fonde alors un comité pour réunir l'argent nécessaire à cette entreprise. C'est en mai 1957 que le Conseil d'Etat genevois ouvre le premier concours, que gagne Jakob Probst²⁹². En 1960, alors que les deux cent mille francs ont été récoltés dans le cadre d'une souscription pour deux statues²⁹³, l'une à Genève et l'autre à Heiden, on choisit la promenade de la Treille, une rampe plutôt fréquentée et assez en vue pour accueillir le monument. Notons que le Canton et la Ville de Genève, ainsi que la Confédération en représentent les souscripteurs les plus importants²⁹⁴. L'entreprise sera toutefois retardée par de nombreuses discussions quant à l'emplacement à choisir²⁹⁵. Le projet de Probst sur la Promenade de la Treille aurait provoqué l'abattage de six marronniers et l'on s'attend ainsi à des recours. De longues procédures suivront, mais les résistances s'accroissent comme le laissent entendre le procès-verbal de la séance du 26 octobre 1962, alors qu'Alfred Borel est chargé de défendre l'emplacement de la Treille face au Conseil administratif:

« M. Bouffard, Conseiller, relève que le monument est trop grand par rapport à la promenade et n'est donc pas proportionné. D'autre part, son caractère d'inspiration germanique ne cadrerait pas avec les immeubles de style français qui donnent sur la Treille. »²⁹⁶

C'est ainsi que le monument et « son caractère d'inspiration germanique » sera délocalisé dans un coin du parc des Bastions.

Le jour de l'inauguration, le 8 mai 1963, le *Journal de Genève* relève que cette cérémonie n'a pas vraiment suscité l'enthousiasme, en témoigne le peu de public présent²⁹⁷. Le journaliste regrette que le pourtour du monument ne soit pas gazonné, ce qui aurait permis au promeneur de voir l'ouvrage seulement de loin...

En quoi consiste ce monument (fig. 19) ? Le groupe sculptural de Probst est fixé sur un socle très large et relativement haut, et dont les proportions, auraient été, selon le journaliste *Journal de Genève*, mal calculées par l'architecte. Il est composé de trois éléments : un ange

²⁹² « Le monument Henri Dunant sera inauguré en septembre », *Journal de Genève*, 3 mai 1962.

²⁹³ « Les deux cent mille francs ont enfin été réunis pour le monument Henri Dunant à Genève et Heiden », *Journal de Genève*, 17 novembre 1960.

²⁹⁴ « Le monument Henri Dunant sera inauguré en septembre », *Journal de Genève*, 3 mai 1962.

²⁹⁵ Procès verbaux des séances du Conseil administratif de la Ville de Genève, 1962 : 03.PV.121, Archives de la Ville de Genève.

²⁹⁶ Procès verbal de la séance du Conseil administratif de la Ville de Genève, 26 octobre, 1962 : 03.PV.121, Archives de la Ville de Genève

²⁹⁷ J.-D. C., « L'inauguration du monument Henri Dunant », *Journal de Genève*, 9 mai 1963.

monumental (fig. 125 a.), une femme flanquée de deux figures d'enfant (fig. 125 b.) et un homme (fig. 125 c.). L'ange, figure dominante du groupe, amorce un pas en avant et lève le bras droit, alors que sa main gauche vient se placer sur l'autre avant-bras. Ce geste, qui est censé représenter la protection des hommes apeurés²⁹⁸, peut être mal interprété... Le monument s'est d'ailleurs retrouvé dans le guide *Genève insolite et secrète*, quelques quarante ans plus tard, en raison de ce geste étrange qui amuse aujourd'hui les passants. Le soldat mourant, moins réussi que le *Sterbende Krieger* (fig. 69), est une personnification de tous les malheurs qu'engendre une guerre. La femme et les deux enfants symbolisent le thème des réfugiés civils. Notons que Probst, peut-être lassé des problèmes que l'abbé Bovet lui avait posé, a cette fois-ci opté pour une représentation allégorique du « Grand homme »²⁹⁹.

Si le groupe manque de cohésion notamment parce que le socle a effectivement été prévu trop grand, le traitement plastique des différentes figures est homogène. La surface frappe par ses aspérités et sa texture. Elle évoque le portrait de Hans Berger (fig. 12) ou *Bettina* (fig. 126).

Les commentateurs de l'époque sont partagés sur cet ensemble :

« Voici l'ange de Probst tel qu'il se détache sur les larges frondaisons des Bastions. Il ne faut pas trop se presser de médire de cette sculpture, qui, malgré sa lourdeur, ne manque pas de force et de dynamisme. »³⁰⁰

« L'art vigoureux de Jacques Probst a su donner une voix à la matière. »³⁰¹

« De loin, les masses sont puissantes, et même harmonieuses, vues sous un certain angle. Mais de près, il est difficile de se faire une opinion. »³⁰²

On regrette également que la matière ait été exagérément laissée à l'état brut. C'est pourtant, à notre sens, ce qui constitue le seul élément réussi de ce groupe sculptural, mal placé, « mal aimé »³⁰³ aussi.

Probst réalise là un monument commémoratif indirectement lié à la Suisse. Il porte en fait une dimension nationale non négligeable. En effet, il en va de l'image de la Suisse sur le plan

²⁹⁸ Christian Vellas, « L'ange du monument du centenaire de la Croix-Rouge », in : *Genève insolite et secrète*, Versailles: Jonglez, 2010, p. 93.

²⁹⁹ Les termes du concours précisait que les deux voies étaient possibles : « Art. 2 : Ce monument doit symboliser ou évoquer la personnalité d'Henry Dunant, promoteur de l'idée de la Croix-Rouge, ses collègues et leur activité commune qui est à l'origine de cette œuvre humanitaire. Les concurrents ne sont pas obligés de présenter un projet comportant une effigie d'Henry Dunant. Le choix du sujet est libre ». Programme du concours d'idées en vue de l'érection d'un monument à la mémoire d'Henry Dunant, 1962 : 03.Dos. 52420, Archives de la Ville de Genève.

³⁰⁰ J.-D. C., « L'inauguration du monument Henri Dunant », *Journal de Genève*, 9 mai 1963.

³⁰¹ « Genève rend hommage à Henry Dunant », *Tribune de Genève*, 8 mai 1963.

³⁰² J.-M., « Le monument Henry Dunant posé aux Bastions », *Tribune de Genève*, 6 mai 1963.

³⁰³ Christian Vellas, « L'ange du monument du centenaire de la Croix-Rouge », p. 93.

international, comme on le comprend dans certains discours : « Le prestige de la croix blanche a été rehaussé celui de la Croix-Rouge »³⁰⁴.

La Croix-Rouge est également de très près liée au concept de neutralité et, indirectement, à sa justification :

« (...) grâce à Dunant, la neutralité suisse, qui avait été, au début, purement négative, devint dès lors active et c'est pour chaque Suisse un honneur constamment renouvelé de voir "les couleurs de la charité" évoquer celles de son propre pays. »³⁰⁵

Il existe un certain nombre de monuments de ce type, qui mettent l'accent sur le rôle positif de la Suisse pendant les guerres mondiales.

Au cours des années 50 et 60, même si le nombre de monuments commémoratifs a tendance à décroître, il s'agissait encore de montrer le pays sous son bon jour, une Suisse « humanitaire et généreuse »³⁰⁶, qui a aidé ses voisins, en l'occurrence les vainqueurs, de manière exemplaire. Ce monument contribue à alimenter cette idée. Si l'intendance de son édification et son iconographie n'ont pas engendré son succès, « ces quelques réserves n'enlèvent pas à l'œuvre de Probst sa valeur symbolique »³⁰⁷.

Probst réalise là son dernier monument. Il mourra trois ans plus tard et la presse genevoise lui rendra hommage comme il se doit, en laissant de côté ses réticences quant au monument des Bastions.

³⁰⁴ M. Wahlen (conseiller fédéral) révèle cette vision de la relation entre la Suisse et la Croix-Rouge dans son discours après l'inauguration : J.-D. C., « L'inauguration du monument Henri Dunant », *Journal de Genève*, 9 mai 1963.

³⁰⁵ J. Treina (vice président du conseil d'Etat) également lors d'un discours suivant l'inauguration : J.-D. C., « L'inauguration du monument Henri Dunant », *Journal de Genève*, 9 mai 1963.

³⁰⁶ Luc van Dongen, *La Suisse face à la Seconde Guerre mondiale*, p. 211.

³⁰⁷ J.-M., « Le monument Henry Dunant posé aux Bastions », *Tribune de Genève*, 6 mai 1963.

6.2.10 Une époque révolue ?

Les monuments cités dans ce chapitre, ces « Fremdkörper »³⁰⁸, sont aujourd'hui souvent ignorés et considérés comme anachroniques. Les mots de Marcel Joray (en 1955) définissent à merveille ce sentiment :

« La sculpture est essentiellement faite pour les parcs, les façades et les places publiques. Elle devrait être, semble-t-il, un art des foules. Pourquoi le public vibre-t-il si peu pour elle ? Pourquoi la connaît-il si mal, alors qu'il s'intéresse à la peinture bien que beaucoup plus cachée à sa vue ?

Le sculpteur est-il responsable de cette désaffection ? Montre-t-il trop d'audace ? Non le problème n'est pas là. Les manifestations du trop fameux divorce entre l'art moderne et le public éclatent parfois avec violence. Or il n'y a pas de violence. Il n'y a pas de discussion. C'est plus grave : il y a indifférence.

Il y a indifférence parce qu'il y a ennui. Le spectateur a perdu le goût des monuments commémoratifs ou funéraires conventionnels. Il ne regarde plus guère les effigies de pierre pétrifiées sur les places publiques. Trop d'œuvres inactuelles le sollicitent. Il faudrait avoir le courage de descendre de leur socle celles qui n'ont pas résisté à l'épreuve du temps. »³⁰⁹

En faisant écho à l'introduction de ce travail, on peut ajouter : celles qui n'ont pas résisté à l'épreuve du temps par leur forme et/ou par leur message.

Il s'agit donc de chercher d'autres formes de commémoration³¹⁰, mais si besoin de commémoration il y a ! Le discours de la Suisse d'après-guerre, qui a longtemps peiné à se renouveler, perdra de son sens dans les années 90 par les découvertes sur le rôle enjolivé de la Suisse dans les conflits mondiaux. La déconstruction du concept du *Sonderfall*³¹¹ était en marche.

Une remise en question radicale avait été amorcée à la fin des années 60, par Dürenmatt d'abord, avec son texte inscrit sur le monument de Rosenhof à Zurich (fig. 127), sculpté par Peter Meister, qui explique qu'« ici repose... personne »³¹². Le monument présente l'ambiguïté d'encourager le passant non pas à penser au passé, mais au présent (la guerre du Vietnam est notamment citée), voire au futur. Il offre ainsi un retournement de fonction en même temps qu'un pied de nez à toute la sculpture commémorative.

Un autre (anti-)monument des années 80 cette fois, placé sur le Mittlere Brücke de Bâle illustre à merveille la fin du monument national conventionnel. Il s'agit de l'œuvre de Bettina Eichin : *Helvetia en voyage* (fig. 128). Une Helvetia "au chômage" a posé son bouclier et sa lance et scrute d'un regard méditatif au loin, non vers la Suisse mais du côté de Strasbourg.

Aujourd'hui, les allusions patriotiques n'ont pas pour autant disparu de l'espace public. En effet, le sentiment identitaire suisse et les statues qui le personnifiaient sont souvent

³⁰⁸ Urs Hobi, « Von Denkmal zum Mahnmal », in : *Das Kunstschaffen in der Schweiz*.

³⁰⁹ Marcel Joray, *La sculpture moderne en Suisse*, p. 29.

³¹⁰ Sur le sujet : Felix Reusse, *Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit*, Coll. *Sprache und Geschichte*, Reinhart Koselleck ; Karlheinz Stierle (éd.), vol. 23, Stuttgart : Klett Cotta, 1995.

³¹¹ Claude Hauser, « S'affranchir d'une mémoire sans avenir », pp. 210-224.

³¹² Georg Kreis, *Zeitzeichen für die Ewigkeit*, pp. 381-383.

instrumentalisés de manière explicite ou implicite, notamment dans le contexte publicitaire. Ainsi, la marque de voiture Skoda avec sa campagne *Made for Switzerland* présente tour à tour Helvetia ou le fils de Guillaume Tell, détournés de leurs fonctions par la beauté de la voiture (fig. 129). Quant à la marque suisse de pâte à tartiner Cenovis (fig. 130), elle présente l'image d'une mère de famille qui cite le monument Guillaume Tell à Altdorf (fig. 90). Notons que cette brave femme porte un deuxième enfant sur les épaules en lieu et place de l'arbalète.

De même, les allusions à l'iconographie nationale apparaissent de manière régulière dans l'espace public. Fin 2011, une campagne de publicité menée par le rappeur Stress (fig. 131) le représentait lui et ses acolytes en une réinterprétation de la peinture la plus célèbre de la bataille de Sempach (fig. 132).

Le but n'est ici plus d'éveiller le sentiment identitaire mais d'utiliser cette conscience collective pour vendre des produits qui revendiquent leur appartenance à la nation.

L'image de monuments nationaux apparaît par ailleurs régulièrement, et cela n'est pas nouveau, dans le cadre de campagnes politiques. Si, jusque là, il s'agissait plutôt de stratégies émanant de l'extrême droite, voire de l'extrême gauche (fig. 133), les milieux économiques ont récemment repris ce type de langage contre une initiative de l'extrême droite qui visait à faire voter au peuple chaque accord international (fig. 134).

7. Conclusion

Nous avons examiné cinq monuments commémoratifs dus aux ciseaux de Probst. Un seul d'entre eux, Dornach, a fait l'unanimité. Le monument d'Olten a, dans un second temps et dans une dynamique de récupération, remporté un vif succès. Les autres ont été passablement critiqués. Rolf Wirz dénombre une soixantaine d'œuvres publiques, décoratives ou commémorative, à son actif³¹³. L'art de Probst a donc très souvent été plébiscité par les jurys.

Pourquoi ?

Un journaliste, lors de la présentation de la maquette du monument à Henri Dunant, a résumé à sa manière les problématiques et les avantages de la sculpture de Probst :

« Ce projet satisfera tout le monde, et personne. Je veux dire qu'il illustre une espèce de compromis entre la tradition et l'avant-garde. Il en résulte un style prudent, généreux et sans audace très S.D.N des années 30. L'allusion est accessible à tous, je doute qu'elle incite au moindre effort de réflexion. On s'en console en comparant cette œuvre à la plupart des maquettes que l'on a fort heureusement éliminées. »³¹⁴

La raison du succès de Probst auprès des jurys de toute la Suisse est peut-être à trouver ici. Il offre un bon compromis. Sa sculpture n'est ni néo-classique, ni abstraite. En ce sens, entre les années 20 et les années 60, elle contente sans enthousiasmer.

Mais pouvait-elle seulement encore enthousiasmer ? Les monuments de Probst n'ont pas toujours réussi leur entrée dans l'imaginaire collectif et sont parfois vivement critiqués. Peut-être parce que l'âge d'or de la sculpture commémorative était révolu et parce qu'il n'était, dès lors, plus possible de trouver le style adéquat. Les scandales sont dus principalement aux choix iconographiques et stylistiques de Probst qui avait à cœur de proposer autre chose que Kissling ou Schlöth. Au cours des quarante années de la carrière de Probst, on accepte mal que la forme s'éloigne du néo-classicisme, peut-être parce que l'acte de commémorer lui-même appartient au XIX^{ème} siècle et ne s'accepte que s'il reprend les codes de ce même siècle. Nous n'avons fait qu'effleurer cette problématique complexe. Ces questions sont très ouvertes et nécessiteraient des études plus vastes et interdisciplinaires.

Jakob Probst, à la fois artiste et artisan, créateur et exécutant, a traversé le siècle. Il a suivi à *distance* les évolutions radicales qu'a connues l'art.

Même si ses œuvres peuvent nous paraître désuètes, au même titre que les réalisations historisantes des peintres pompiers de la fin du XIX^{ème} siècle pendant qu'exploitait l'impressionnisme, Probst a trouvé sa voie propre, qui lui a valu un certain succès.

³¹³ Rolf Wirz, « Fotos von Werken des Bildhauers Jakob Probst », janvier 2012
<http://www.rowicus.ch/Wir/BilderWerke/Probst/BildmaterialProbst.html>

³¹⁴ « On vient de choisir le futur monument Henry Dunant », *Journal de Genève*, 4 juillet 1958.

En un sens, comme beaucoup de sculpteurs, il nous évoque le personnage principal d'un film géorgien de 1968, *L'Exposition extraordinaire*³¹⁵. Cet artiste, contraint de subvenir aux besoins de son immense famille, passe son temps à sculpter des portraits-simulacres destinés à peupler les cimetières. Et gare à lui si les traits du parent défunt ne sont pas assez ressemblants ! Si certains de ses anciens collègues ont connu la gloire, son exposition extraordinaire à lui est visible au cimetière. Ce qui n'enlève rien à son mérite.

Quant à l'immense marbre de Paros qu'il avait hérité de son maître, il n'osera jamais s'y attaquer, de peur de ne pas réussir à réaliser l'œuvre de sa vie.

Ce film déploie des questions universelles comme : Quelle est la place et le rôle de l'artiste dans la société ? Comment peut-il concilier commandes et motivations personnelles ? Quelle est la nature de l'écart entre la sculpture de commande et la sculpture libre ? Des questions qui nous ont habités en écrivant ce travail et qui ne trouvent que des réponses partielles.

Maurice Agulhon a sans doute raison quand il dit : « Il est impossible de produire des chefs-d'œuvre sur commande »³¹⁶. Dans l'histoire de la sculpture publique, il semble en effet que les seuls chefs-d'œuvre ont été des statues refusées par leurs commanditaires et par la grande majorité du public d'alors. *La Sitzende Frau* de Probst entre, selon nous, dans cette catégorie.

Pour un sculpteur, s'établir en Suisse au début du XX^{ème} siècle et vivre de sa sculpture sans effectuer de commande publique relève de l'exploit. Il se doit, par conséquent, d'être en accord avec son époque, avec le pouvoir en place aussi. Toutefois, dans le cas de Probst, il ne s'agit, selon nous, pas seulement d'une contrainte, ni d'appât du gain, mais sans doute surtout d'un désir de reconnaissance. Cet « authentique helvète »³¹⁷ avait à cœur de sculpter pour l'espace public et la postérité, plus que de sculpter pour un petit nombre d'admirateurs et d'être rangé dans la catégorie d'avant-garde. Il aurait pu, à un moment ou un autre, basculer de l'autre côté. Il n'en fut rien.

En fin de compte, « L'Exposition extraordinaire » de Jakob Probst est constituée par les rues et les places de la Suisse entière, où sont exposées en permanence ses œuvres.

³¹⁵ *L'Exposition extraordinaire*, Eldar Chenguelaïa, Géorgie, 1968, 95 min.

³¹⁶ Maurice Agulhon, « Les transformations du regard sur la statuaire publique », in : Ségolène Le Men et al., *La statuaire publique au XIX^{ème} siècle*, p. 18.

³¹⁷ Ce sont les mots d'Alfred Borel lors de son discours inaugural, cité in : « Le monument Henry Dunant solennellement inauguré aux Bastions », *La Tribune de Genève*, 9 mai 1963.

8. Bibliographie sélective

Catalogues et ouvrages sur Jakob Probst

BAUR, Simon et al., *Jakob Probst : Ausstellung zur Feier 800 Jahre Liestal*, Kulturhaus Palazzo, 1^{er} septembre - 14 octobre 1989, Liestal, 1989.

BIANCONI, Piero, *Jakob Probst*, Locarno: Ed. d'arte 4R, 1965.

FREY, Hermann et al., *Jakob Probst : Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag*, Kunstmuseum Olten und Kunstverein Olten, 31 mai - 13 juillet 1980, Olten : Dietschi AG, 1980.

TÜLLER, Max, *Hans Berger, Jakob Probst*, Kunsthalle Basel, 18 octobre - 23 novembre 1952, Basel: Benno Schwabe, 1952.

TÜLLER Max, *Jakob Probst*, Schloss Ebenrain, Sissach, 25 septembre - 31 octobre 1965, Sissach : Basellandschaftliche Kunstvereinigung, 1965.

Articles concernant Jakob Probst

BRASSEL-MOSER, Ruedi, « Vom offenen Buch zum Helm, Deutungsmacht und Erinnerung am Beispiel des Baselbieter Wehrmannsdenkmals in Liestal », *Revue Suisse d'Histoire*, vol. 51 (2001), pp. 1-17.

SCHUBIGER, Benno, « Die Denkmäler zur Dornacher Schlacht, vom spätmittelalterlichen Beinhaus zum modernen Monumentalrelief », *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, Herausgeben vom Historischen Verein des Kanton Solothurn*, vol. 72 (1999), Gedenkschrift 500 Jahre Schlacht bei Dornach, 1499-1999, Solothurn : Vogt-Schild/Habegger Medien AG, 1999, « Das Schlachtdenkmal aus dem Jahre 1949 », pp. 324-335.

TÜLLER, Max, « Jakob Probst », *Baselbieter Heimatbuch*, Liestal, vol. 6 (1954), pp. 7-33.

TÜLLER, Max, « Aussprüche von Jakob Probst während seiner Basler Zeit (1913-1932) », *Baselbieter Heimatblätter*, vol. 37 (1972), p. 204.

TÜLLER, Max, « Das Wehrmannsdenkmal in Liestal », *Baselbieter Heimatblätter*, vol. 9 (1977), p. 225.

WIRZ, Rolf, « Über Johann Jakob Probst, Bildhauer, Meister der Formgebung zwischen Göttern und Barbaren. Materialien mit Fragmenten eines biographischen Essay », janvier 2012.

<http://www.rowicus.ch/Wir/BilderWerke/Probst/UeberJakobProbst.htm> (Texte) ;

<http://www.rowicus.ch/Wir/BilderWerke/Probst/BildmaterialProbst.html> (Photos des œuvres)

Sculpture

CAHN, Isabelle et al., *L'ABCdaire de Maillol*, Paris: Flammarion, 1996.

CHEVILLOT, Catherine et al., *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 10 mars - 31 mai 2009, Madrid, Fundacion Mapfre, 23 juin - 4 octobre 2009, Paris, 2009.

JACCARD, Paul-André, *La sculpture*, coll. Ars Helvetica: Arts et culture visuels en Suisse, Disentis: Ed. Desertina, 1992.

JORAY, Marcel, *La sculpture moderne en Suisse, I, avant 1955*, Neuchâtel: Ed. du Griffon, 1967 (1955).

KREIS, Georg, *Zeitzeichen für die Ewigkeit: 300 Jahre schweizerische Denkmaltopografie*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008.

RICHIR, Luc, *Dieu, le corps, le volume: Essai sur la sculpture*, Bruxelles: Ed. La Part de l'œil, 2003.

Bourdelle, Musée national de Kyoto, 7 Juillet - 25 Août 1968, Musée national d'art moderne de Tokyo, 8 Septembre - 27 Octobre, 1968, Tokyo, 1968.

Robert Wlérick, 1882-1944, Mont-de-Marsan : Musée Despiau-Wlérick, 1991.

Mostra di Medardo Rosso (1858-1928): Palazzo della Permanente, Milano, gennaio-marzo 1979, Milano: Societa per le belle arti ed esposizione permanente, 1979.

Art et histoire suisse

ANDREY, Laurent, *La mémoire des "sombres journées de novembre 1918" à Fribourg. Monuments, rituels commémoratifs et perpétuation d'un mythe politico-militaire*, mémoire de licence présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, 2002.

BORCARD, Patrice, *Joseph Bovet. 1879-1951. Itinéraire d'un abbé chantant*, Fribourg : Editions de la Sarine, 1993.

CAILLAT, Michel ; CERUTTI, Mauro ; FAYET, Jean-François ; ROULIN, Stephanie (éd.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse/Geschichte(n) des Antikommunismus in der Schweiz*, Zurich : Chronos Verlag, 2009.

CHRISTEN, Gabriella et al., *Sonderfall?: La Suisse entre le réduit national et l'Europe*, Zurich, Musée national Suisse, 19 août - 15 novembre 1992, Zurich: Musée national suisse, 1992.

CRETIAZ, Bernard ; JOST, Hans Ulrich ; PYTHON, Rémy, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ? Images et identités suisses au XXe siècle*, coll. Histoire et société contemporaines ; t. 6, Lausanne: Section d'histoire de l'Université de Lausanne, 1987.

DONGEN, Luc van, *La Suisse face à la Seconde Guerre mondiale. 1945-1948. Emergence et construction d'une mémoire publique*, Genève : Société d'Histoire et d'Archéologie, 1998.

KAENEL, Philippe et VALLOTTON, François (sous la dir.), *Les images en guerre (1914-1945): De la Suisse à l'Europe*, Lausanne: Ed. Antipodes, 2008.

LÜTHY, Hans Armin, *L'art en Suisse 1890-1980*, Lausanne: Payot, 1983.

MAGNAGUAGNO, Guido et al., *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Exposition du Kunsthaus, Zurich, 30 octobre 1981 - 10 janvier 1982, Zürich: Kunsthaus, 1981.

MARCHAL Guy P. et MATTIOLI Aram (éd.), *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität. La Suisse imaginée: Bricolages d'une identité nationale*, Zürich: Chronos Verlag, 1992.

NIZON, Paul, *Diskurs in der Enge: Aufsätze zur schweizer Kunst*, Zürich ; Köln: Benziger, 1973.

TAVEL, Hans Christoph von, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst: Malerei und Plastik von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genève: Albert Skira, 1969.

TAVEL, Hans Christoph von, *L'iconographie nationale*, coll. Ars Helvetica : Arts et culture visuels en Suisse, 10, Disentis: Ed. Desertina, 1992.

TROEHLER, Annette, *Images de la Suisse: Les paysans dans l'œuvre d'Albert Anker (1831-1910): Le Monde paysan comme modèle patriotique*, Mémoire de licence, Neuchâtel: Institut d'ethnologie, 1996.

VELLAS, Christian, *Genève insolite et secrète*, Versailles: Jonglez, 2010.

Collectif de recherches de l'université et musées lausannois, 19-39, *La Suisse Romande entre les deux guerres: Peinture, sculpture, art religieux, architecture, céramique, photographie, littérature, musique, cinéma, radio, théâtre, fêtes*, Exposition au Musée cantonal des beaux-arts, au Musée des arts décoratifs, au Musée de l'Elysée et au Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne: Payot, 1986.

Collectif, *La nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne : Payot, 1986

Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Bern: Benteli, 2006.

Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), *Biografisches Lexikon Der Schweizer Kunst*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998.

Site internet (lexique) : <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx>

Articles concernant le thème du monument

KREIS, Georg, « Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter schweizerischer Nationaldenkmäler », *Unsere Kunstdenkmäler*, 35, 1984, pp. 10 - 22.

KREIS, Georg, « Gefallenendenkmäler in Kriegsverschontem Land. Zum politischen Totenkult der Schweiz », in : *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Reinhart Koselleck ; Michael Jeismann (éd.), Munich: W. Fink, 1994, pp. 129-143.

ROOWAAN, Ries, « Nationaldenkmälerzwischen Geschichte und Kunstgeschichte », *Archiv für Kulturgeschichte*, 78, 1996, pp. 453-466.

MARTINET, Chantal, « Les historiens et la statue », *Le Mouvement social*, 131, avril - juin 1985, pp. 121-129.

Archives consultées

Archives de la Ville de Genève :

- Dossier relatif au Monument Henri Dunant : 03. Dos. 52420.
- Procès-verbaux des séances du Conseil administratif 1962 et 1963 : 03.PV.121 et 03.PV.122.

Archives de l'Etat de Genève :

- Coupures de presse. Fiches biographiques : Probst, Jacques.

Archives de la Ville d'Olten (Stadtarchiv Olten) :

- *Das Volk*, 1955.
- Protokol der Gemeinderatskommission vom 1. Januar 1953 bis 31 Dezember 1953. GA 02.01.15.

Archives de l'Etat de Bâle Campagne à Liestal (Staatsarchiv Basel-Land) :

- Dossier Jakob Probst : PA6041.

Archives du Musée de Liestal (Museum.BL) :

- Dossier Jakob Probst : KM 1994.45-48.

Bibliothèque Nationale Suisse :

- *Arbeiterzeitung*, juillet 1949.
- *Basler Nachrichten*, juillet 1949.
- *Neue Zürcher Zeitung*, juillet 1949.

Archives de la Bibliothèque de Genève

- *La Suisse*, 1949, 1955, 1963, 1966.
- *La Tribune de Genève*, 1955, 1963, 1966.

Archives de la Bibliothèque universitaire de Fribourg

- *La Liberté*, 1955.
- *La Gruyère*, 1953, 1955.
- *Fribourg-Illustré*, 1953.

Archives numériques du Journal de Genève : <http://www.letempsarchives.ch/>

Gallica, Bibliothèque numérique (Bibliothèque nationale de France) : <http://gallica.bnf.fr/>

Nom : ROBERT Tiphaine	Âge :	26 ans (née le 22.04.1986)
Adresse : Freiburgstrasse 159 3008 Bern	Nationalités :	suisse et française
E-mail : tiphaine.robert@unifr.ch	Etat civil :	célibataire
	Tel. :	079 584 53 22 / 031 961 30 84

Formation :

2009 -2012	Master à l'Université de Fribourg (Lettres) : Anthropologie et médiologie de l'image et de l'espace architectural ; Histoire moderne et contemporaine.
2006 - 2010	Bachelor à l'Université de Fribourg (Lettres) : Histoire de l'art ; Histoire (tronc commun).
2005	Semestre à l'École des Arts Appliqués de Genève (EAA).
2001-2005	Collège Voltaire, Genève.

Titres obtenus :

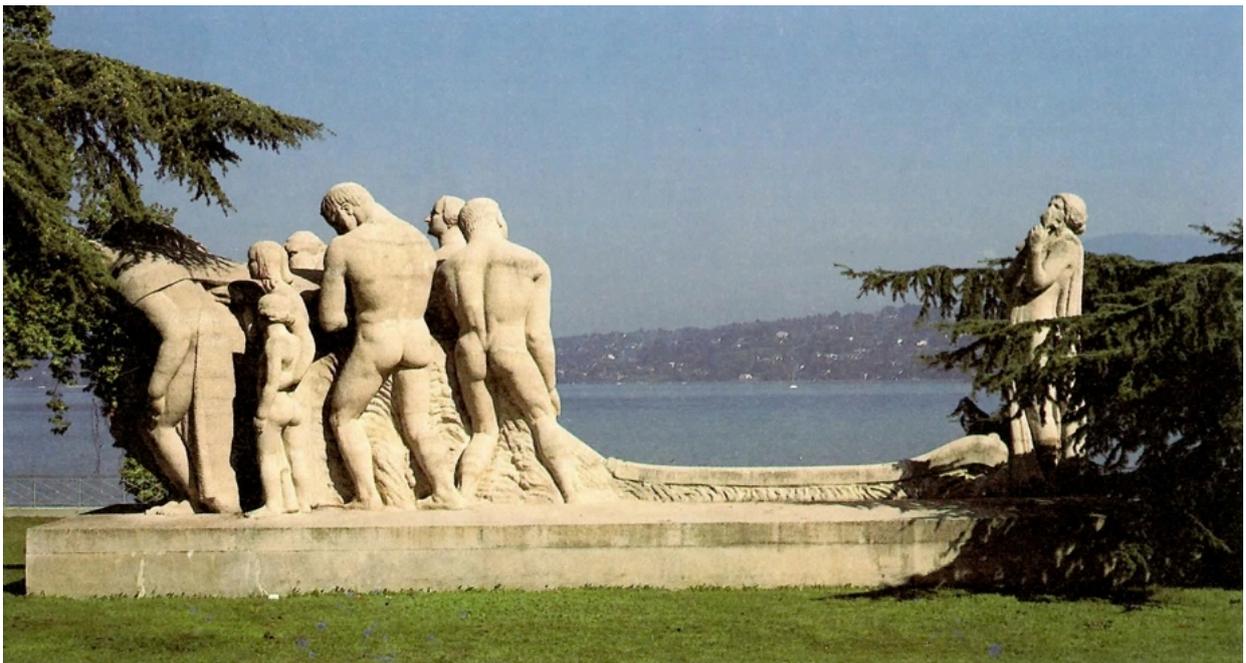
2010	Bachelor of Arts en lettres : Histoire de l'art ; histoire Mention : Insigni cum laude.
2005	Maturité Fédérale , option spécifique arts visuels.

Je déclare sur mon honneur que j'ai accompli mon mémoire de master seule et sans aide extérieure non autorisée.

9. Illustrations



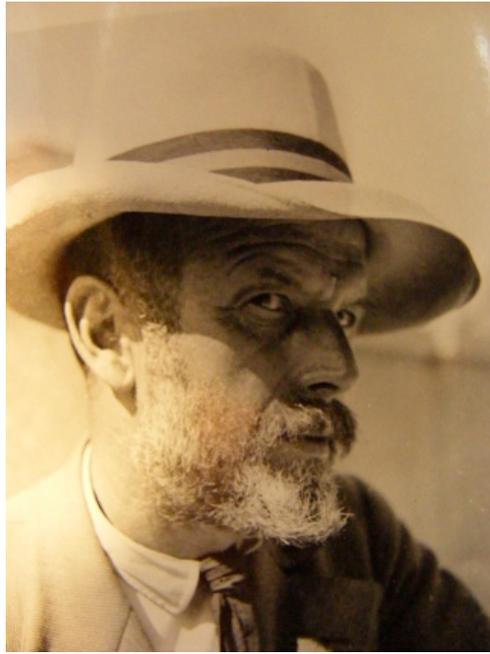
1. Auguste de Niederhäusern (Rodo), *Jérémie*, 1913, Genève, Place de la Cathédrale (depuis 1931).



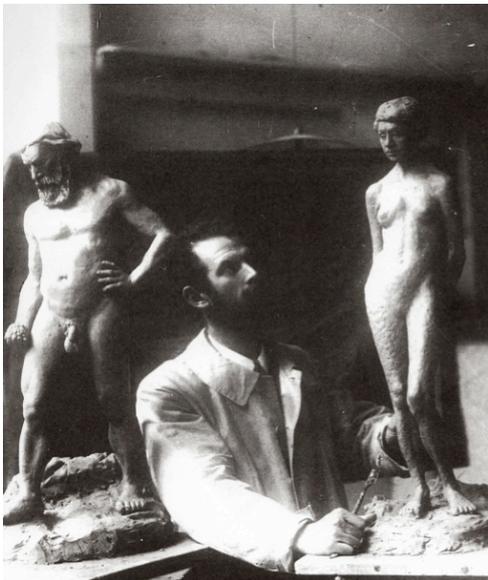
2. James Vibert, *L'Effort humain*, 1920 (?) - 1935, pierre artificielle, Genève, Parc William Rappard.



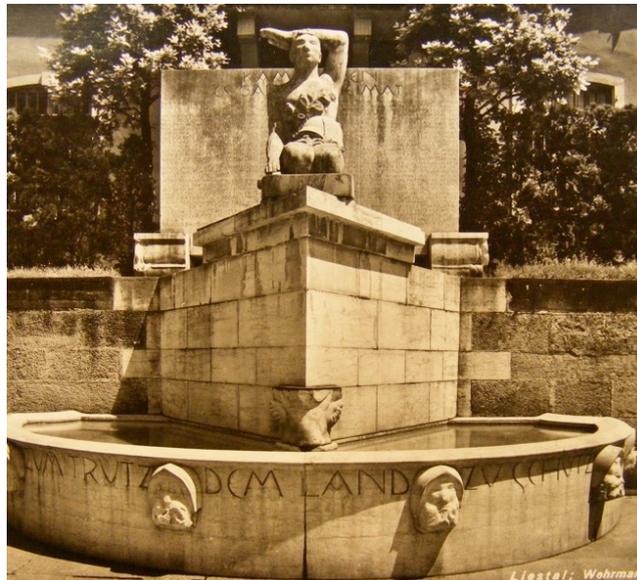
3. Carl Burckhardt, *Saint George*, 1923, bronze, H : 231 cm, Bâle, Mittlere Rheinbrücke.



4. Photo de Jakob Probst, vers 1950. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.06.



5. Photo de Jakob Probst datant des années 1910. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.03.



6. Jakob Probst, *Wehrmannsdenkmal*, 1923 (modifié en 1934, 1952-55), calcaire (fontaine) et marbre (figure), Liestal. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.27. Carte postale (détail), après 1934.



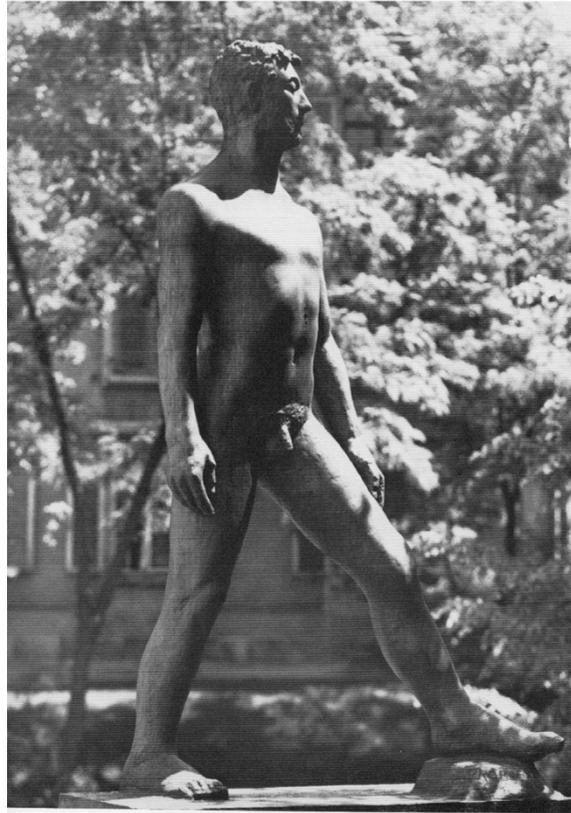
7. Jakob Probst, *Sitzende Frau*, 1925, Pierre, Bâle, Bernoullianum.
Source : <http://www.rowicus.ch>



8. Jakob Probst, *Abwehr*, 1929, H : 45 cm, Aarau, Kunsthaus.



9. Jakob Probst, *Schreitende* (ou *Landmädchen*), vers 1930, bronze, H : 190 cm, Olten, collection privée.



10. Jakob Probst, *Schweizer Typ*, 1938, bronze, H : 216 cm, Zürich, Kunsthaus.



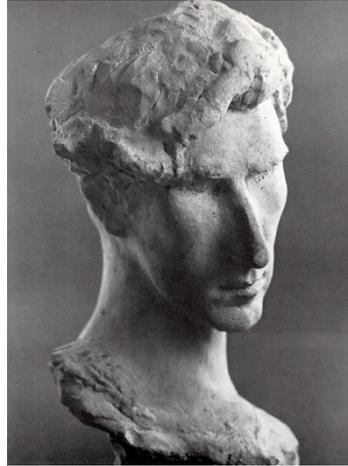
11. Jakob Probst, *Cri*, date et lieu de conservation inconnu.
Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.35.



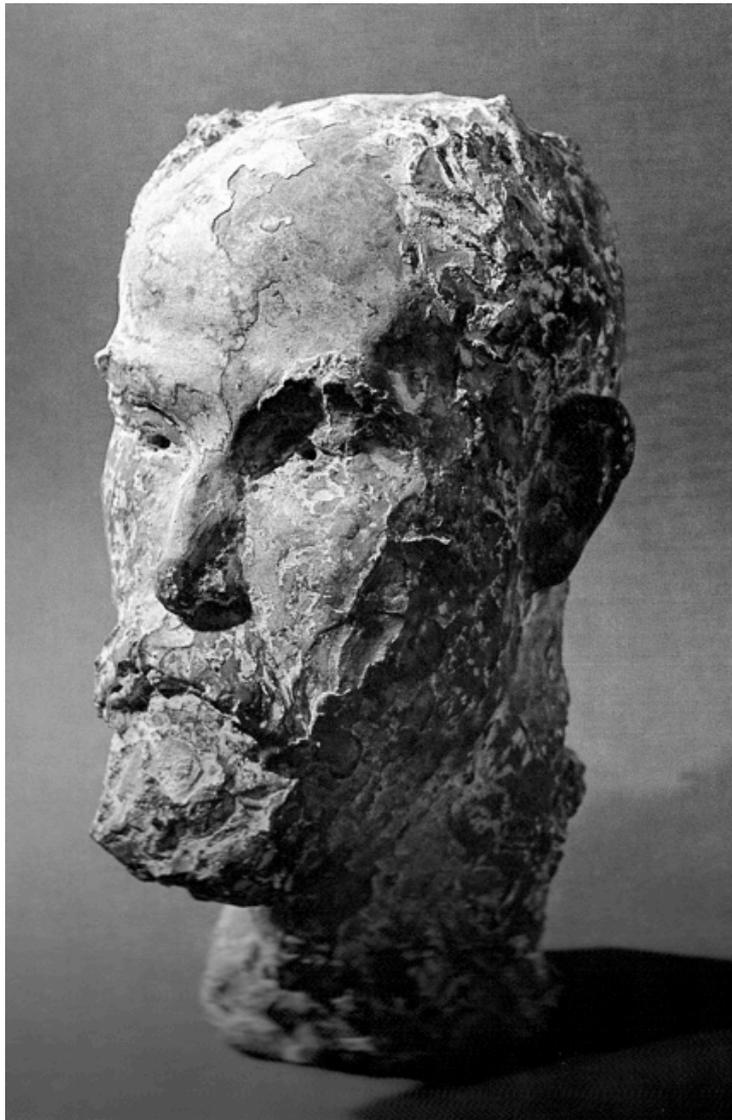
12. Jakob Probst, *Hans Berger*, 1948, bronze, H : 78 cm, Olten, Kunstmuseum.
Source : <http://www.rowicus.ch>



13. Jakob Probst, *Portraitkopf Dr. Hugo Dietschi*, 1950, bronze, H : 35 cm, Olten, Kunstmuseum.



14. Jakob Probst, *Kopf eines Spanischen Tänzers*, 1948, H : 59 cm, Aarau, Kunsthaus.



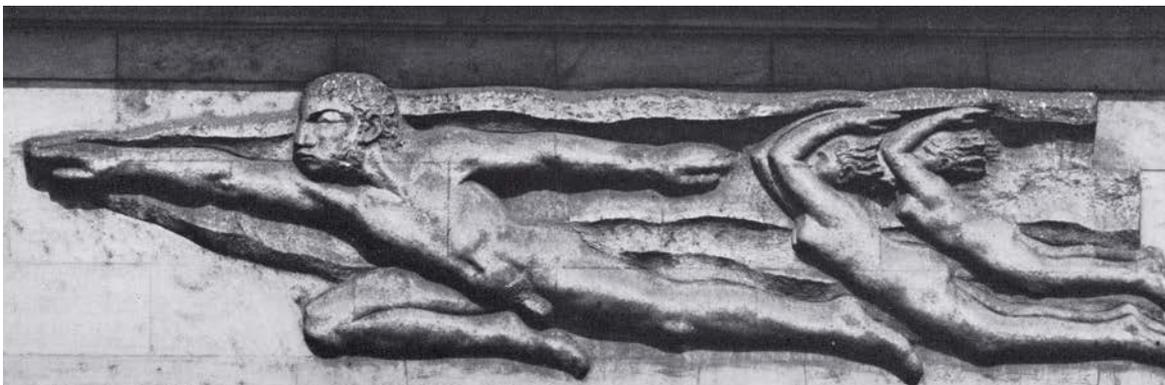
15. Jakob Probst, *Autoportrait*, 1958, H : 45 cm, Montreux, collection privée.



16. Gare Cornavin avec les reliefs *Europe*, *Pégase*, *Mercure*, carte postale, 1930.



16 a. Jakob Probst, *Pégase*, 1930, pierre, L : 9 m.



16 b. Jakob Probst, *Mercure*, 1930, pierre, L : 9 m.



16 c. Jakob Probst, *Europe*, 1930, pierre, L : 9 m.



17 a. Jakob Probst, *Dornacher Schlachtdenkmal*, calcaire, 1946-1949, Dornach.
Source : <http://www.rowicus.ch>.



17 b. *Dornacher Schlachtdenkmal*, 1946-1949.



17 c. *Dornacher Schlachtdenkmal* (détail).
Source : <http://www.rowicus.ch>



17 d. *Dornacher Schlachtdenkmal* (détail).
Source : <http://www.rowicus.ch>



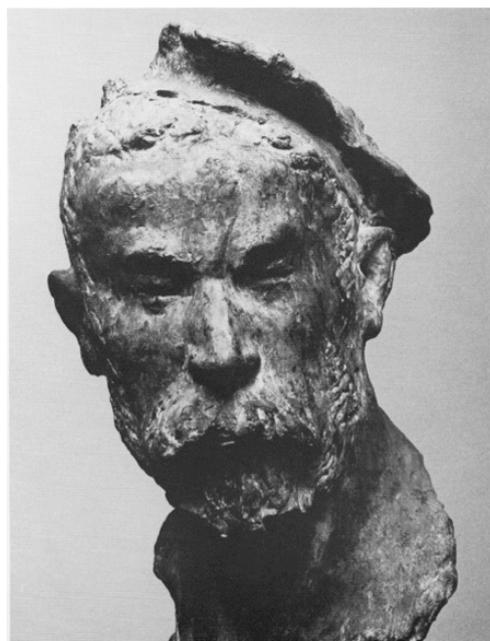
18. Jakob Probst, *Wehrdenkmal 1939-1945, 1949-1955*, Olten, Stadtpark.



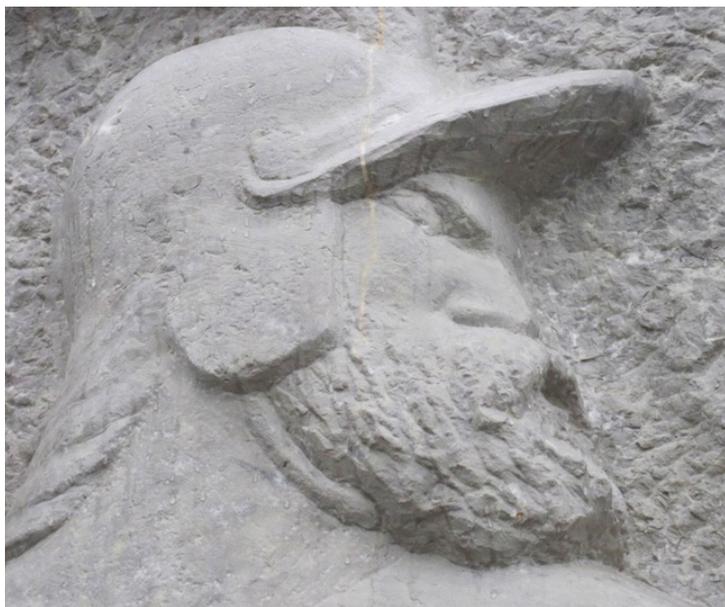
19. Jakob Probst, *Monument à Henri Dunant*, 1963, Genève, parc des Bastions.



20 Jakob Probst, Photo de l'artiste ; *autoportrait*, vers 1920, lieu de conservation inconnu.
Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA
6041.01.06 et 35.



21. Jakob Probst, *Kopf eines alten Schweizers*, 1945, bronze, H : 54 cm, Olten, Kunstmuseum.



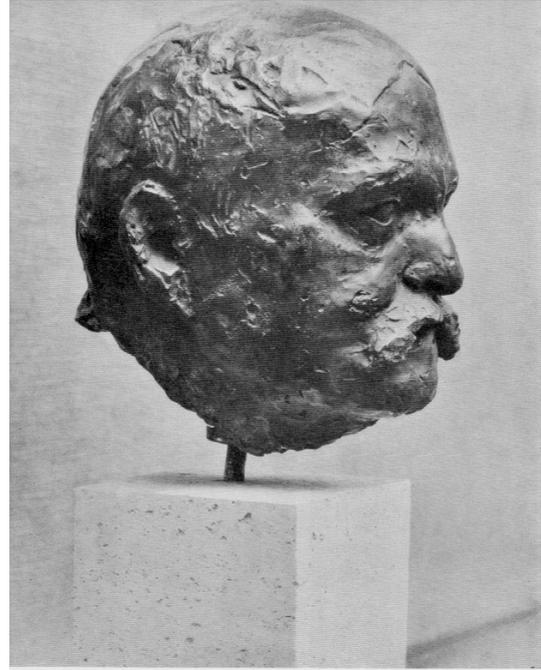
22. Jakob Probst, *Dornacher Schlachtdenkmal* (détail d'un Confédéré), 1949.



23. Jakob Probst, *Autoportrait avec barrette*, 1959, argile, H : 55 cm, Olten, Kunstmuseum.



24. Emile Antoine Bourdelle, *Père de l'artiste*, bronze, Paris, Musée Bourdelle.



25. Karl Geiser, *Père de l'artiste*, 1930, H : 30 cm, lieu de conservation inconnu.



26. Jakob Probst, *Mutter mit Kind*, 1927, bronze, H : 55 cm, Olten, Kunstmuseum.



27. Jakob Probst, *Mutter mit Kind* (détail), date inconnue, église paroissiale de Reigoldswil.



28. Medardo Rosso, *Carne altrui*, vers 1889, H : 37 cm, Firenze, coll. Soffici.



29. Medardo Rosso, *Amor materno*, vers 1889, bronze, H : 36 cm, Firenze, coll. Cesare Fasola.



30. Emile Antoine Bourdelle, *Maternité*, 1893, bronze, H : 55 cm, Paris, Musée Bourdelle.



31. Wilhelm Lehmbruck, *Mère et enfant*, 1918, bronze, H : 52 cm, Duisbourg, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum.



32. Jakob Probst, *Tänzerin*, vers 1948,
H : 120 cm, Mont-sur-Rolle, collection privée.



33. Jakob Probst, *Torsotänzerin*, vers 1948,
H : 119 cm, Winterthur, Kunstmuseum.



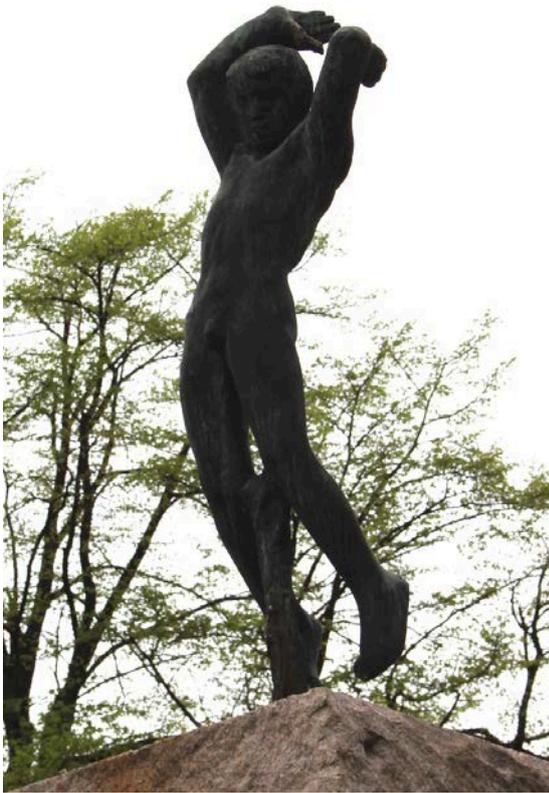
34. Auguste Rodin, *Mouvement de Danse*,
Paris, Musée Rodin.



35. Hermann Haller, *Tänzerin*, 1938,
bronze, Zurich, Kunsthhaus.



36. Rik Wouters, *La Vierge folle*
ou *La Danseuse folle*, 1912,
bronze, H : 195, Liège, Musée en
Plein Air du Sart-Tilman.



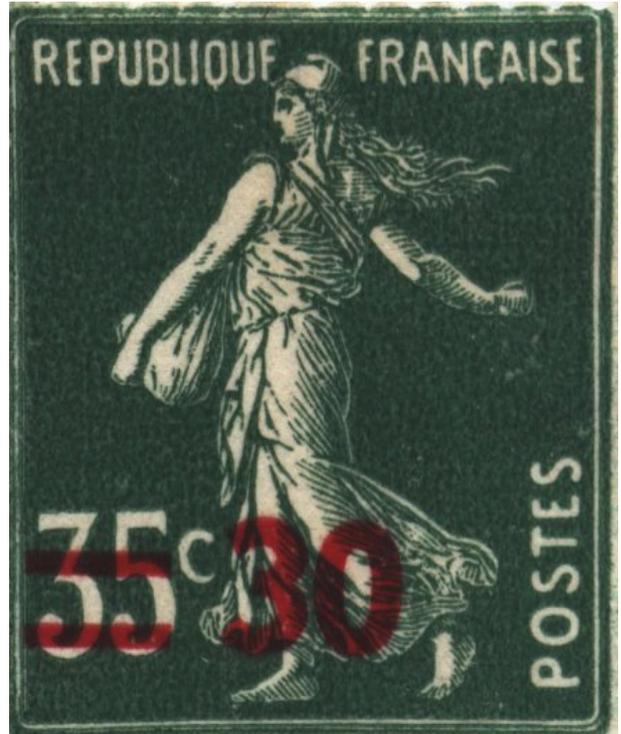
37. Jakob Probst, *Genius*, bronze, Olten, crématoire.



38. Jakob Probst, *Erwachende*, 1958, bronze, Aarau, Rathauspark.
Source : <http://www.rowicus.ch>



39. Jakob Probst, *Semeuse (Säerin)*, 1948, bronze, H : 190 cm, Olten, Bannfeld-Schulhaus.



40. *Semeuse*, timbre-poste français, 1937.



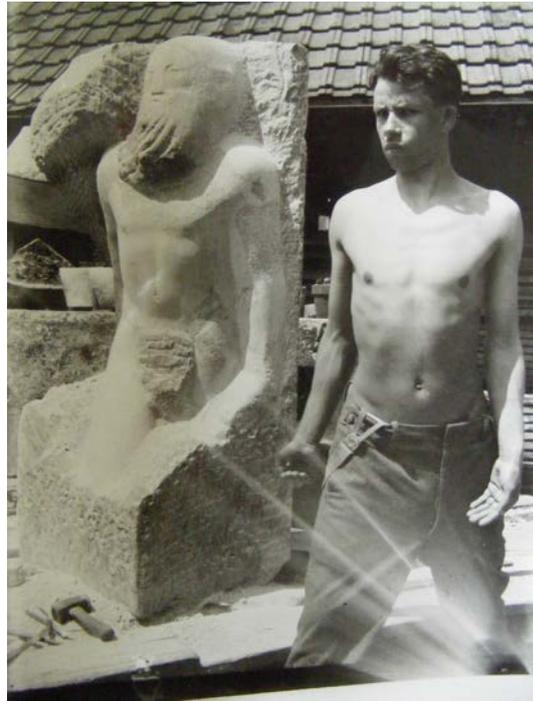
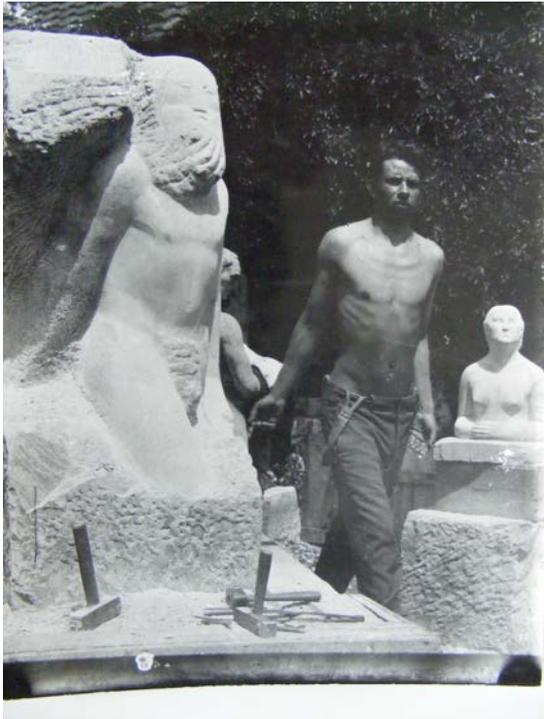
41. Jakob Probst, *Hera (détail)*, 1956, bronze, H : 136 cm, Bottmingen, collection privée.



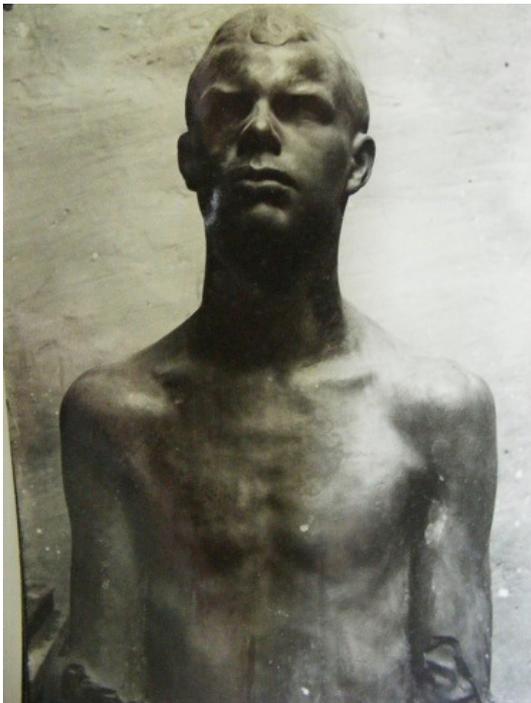
42. Jakob Probst, *Paysanne (Bäuerin)*, 1930, terracotta, H : 156 cm, Aarau, Kunsthaus.



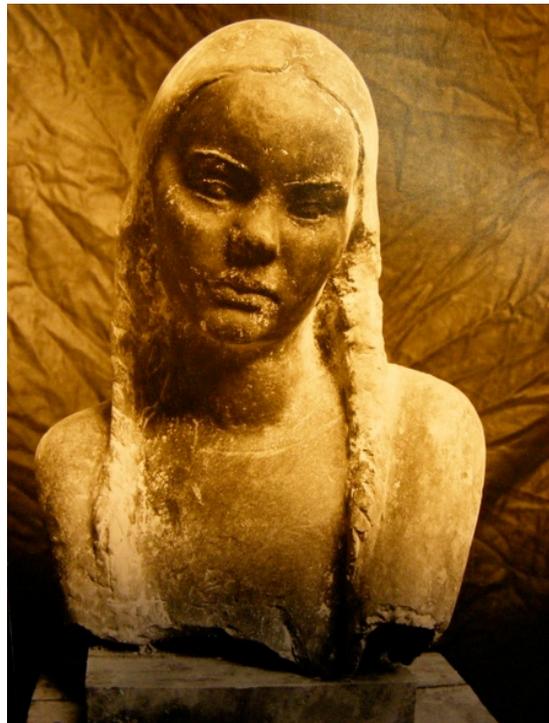
43. Jakob Probst, *Elektra*, 1948, bronze, H : 190 cm, Pratteln, Altersheim.



44. a et b. Photos du *Semeur* et de son modèle, 1927.
Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1927 C.



45. Jakob Probst, *Naturstudie zur Figur des Wehrmannsdenkmal*, 1923, plâtre, H : 65 cm.
Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1923 A1.



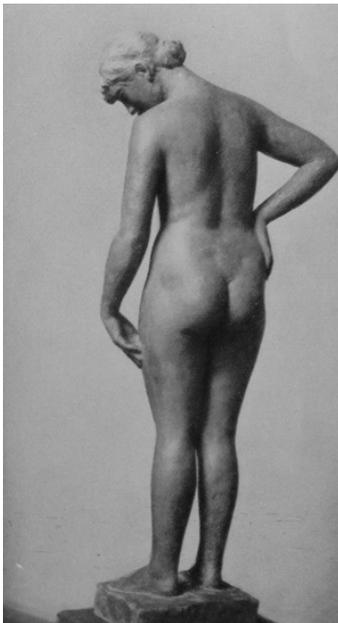
46. Jakob Probst, *Jeune fille aux tresses* (Agathe Bolens), vers 1930 (?), lieu de conservation inconnu,
Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.39.



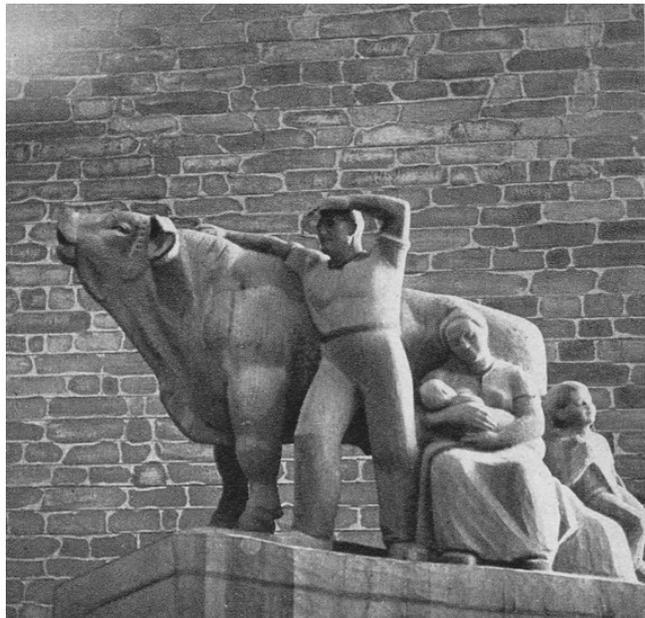
47. Ferdinand Hodler, *Bûcheron (Holzfäller)*, 1910, huile sur toile, H : 130 cm, Paris, Musée d'Orsay.



48. Hans Berger, *Paysans le soir*, 1936, lieu de conservation inconnu.



49. Milo Martin, *Paysanne*, bronze, vers 1934.
L'art suisse contemporain, Jeu de Paume, 1^{er} février - 1^{er} mars 1934, catalogue de l'exposition. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.26.



50. Arnold Huggler, *Groupe sculpté*, 1939, bois, Zürich.



51. Werner Hilber, *La bonne terre*, 1939, Zürich.



55. Albert Anker, *Die Bauer und die Zeitung*, 1867, huile sur toile, H : 65 cm, Soleure, collection privée.



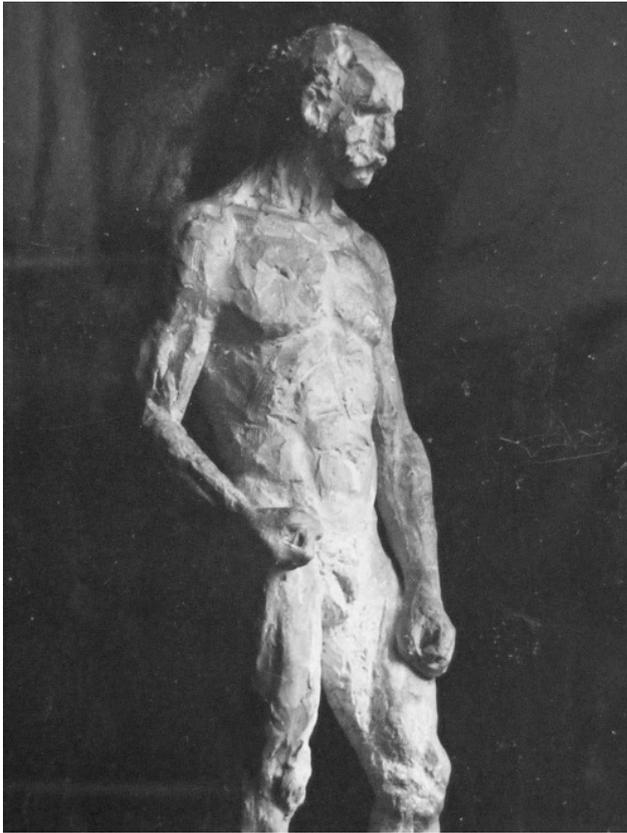
52. Eduard Bick, *Jeune Paysanne*, vers 1938. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.26.



53. Karl Moor, *Frühling*, 1933, peinture murale, Bâle, Dreirosenschule.



54. Arnold Huggler, *Paysan*, 1955, Brugg, Haus des Schweizerbauern.



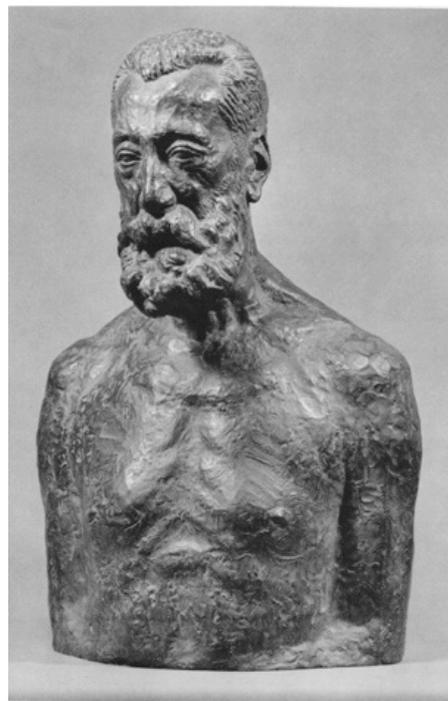
56. Jakob Probst, *Männerakt*, 1910, plâtre (?), dimensions et lieu de conservation inconnu, Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, 1910 A.



57. Robert Wléric, *Héraclès*, 1928, bronze.



58. Auguste Rodin, *Clémenceau*, 1911.



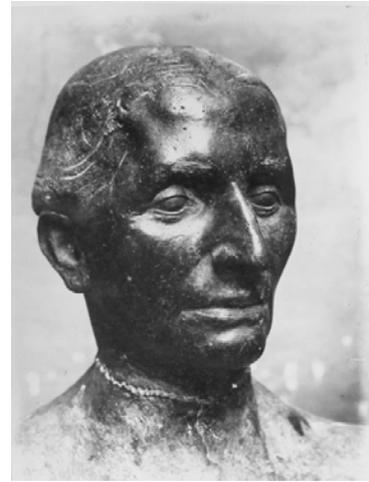
59. Emile Antoine Bourdelle, *Buste d'Anatole France*, 1919, bronze, H : 47 cm, Paris, Musée Bourdelle.



60. Jakob Probst, *Femme*, date et lieu de conservation inconnus. Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, KM 1994 46 65.



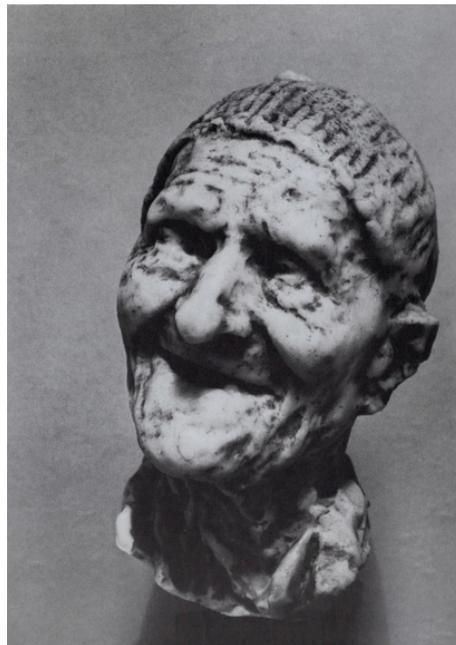
61. Jakob Probst, *Portrait d'une femme*, date et lieu de conservation inconnus. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.39.



62. Jakob Probst, *Portrait d'une femme*, date et lieu de conservation inconnus. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.39.



63. Medardo Rosso, *La ruffiana*, 1883, Barzio, Musée Rosso.



64. Medardo Rosso, *Il vecchio*, Barzio, 1883, cire, Barzio, Musée Rosso.



65. Jakob Probst, *Melancholia*, 1925, terre cuite, Reigoldswil, crématoire.



66. Aristide Maillol, *Leda*, vers 1900, terre cuite, H : 27 cm, Paris, Musée Maillol.



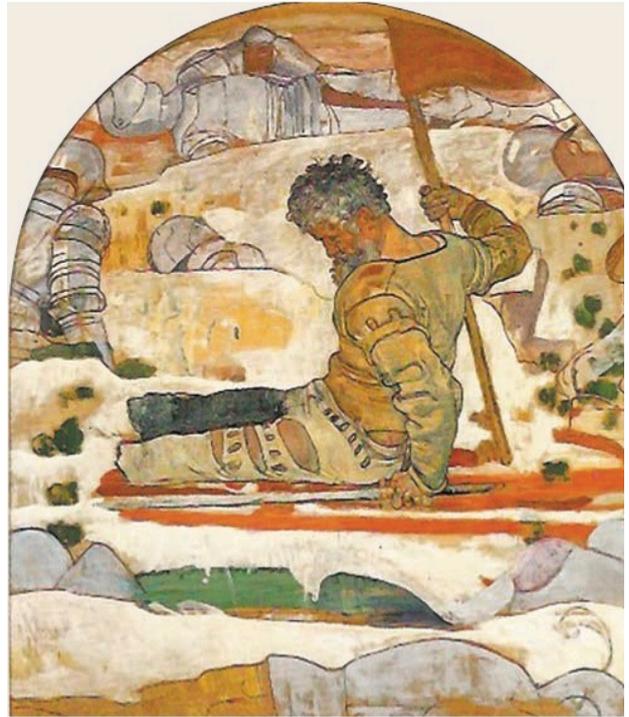
67. Aristide Maillol, *Femme nue* (étude pour *Méditerranée*), vers 1900, terre cuite, H : 17 cm, Paris, Petit Palais.



68. Aristide Maillol, *La Méditerranée*, 1905-1906, Paris, Jardin des Tuileries.



69. Jakob Probst, *Sterbende Krieger*, 1949, Olten, collection privée.



73. Ferdinand Hodler, *Sterbende Krieger*, détail de *La retraite de Marignan*, fresque, H : 208 cm, Zurich, Landesmuseum.



70. *Gaulois mourant*, marbre, Rome, Musée du Capitole (copie romaine d'un original grec perdu).



71. Ferdinand Schlöth, *Monument à Winkelried*, 1865, marbre de Carrare, Stans (Niedwald).



72. Otto Dix, *Verwundeter - Herbst 1916*, Bapaume, Canberra, National Gallery of Australia.



74. Jakob Probst, *Sitzende Frau* (détail), 1923.



75. Emile Antoine Bourdelle, *Pénélope*, 1912, bronze, H : 240 cm, Paris, Musée Bourdelle.



76. Henry Moore, *Figure drapée allongée*, 1952, L : 158 cm, lieu de conservation inconnu.



77. Henry Moore, *Figure couchée*, 1969-1970, Genève Promenade de l'Observatoire.



78. Joseph Bernard, *Effort vers la nature*, 1906, pierre, H : 32 cm, Paris, Musée d'Orsay.



79. Max Weber, *Torse de jeune fille*, 1931, bronze, Aarau, Kunsthhaus.



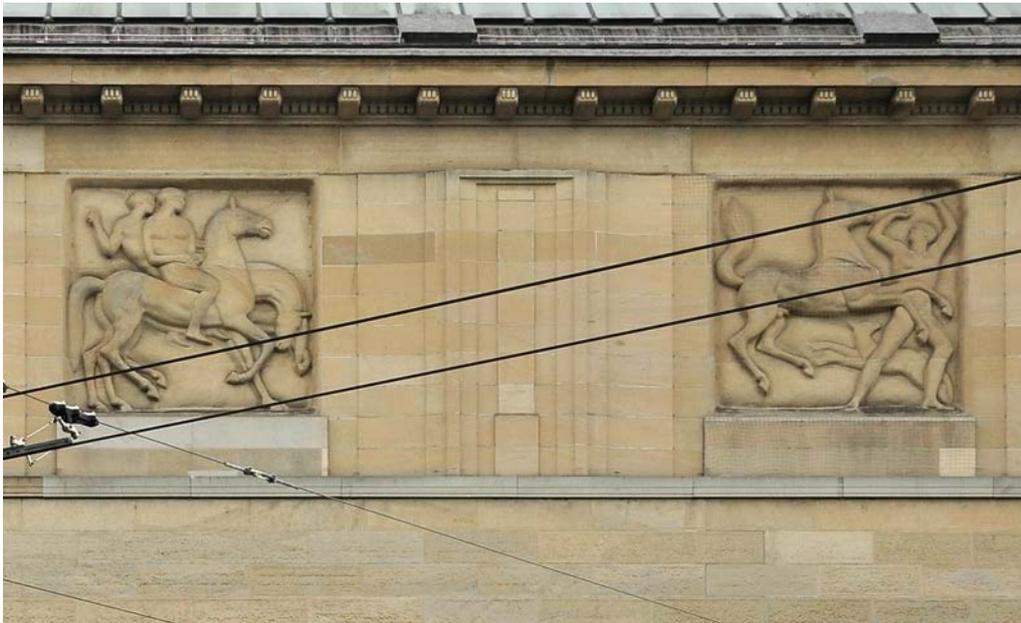
80. Jakob Probst, *Musica ou Die Schwebende*, 1940, Berne, Conservatoire, Kramgasse.
Source : <http://www.rowicus.ch>



81. Jakob Probst, *Monument de la bataille de Dornach* (détail).
Source : <http://www.rowicus.ch>



82. Charles L'Eplattenier, *Le Génie des Arts*, 1927, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts.



83. Carl Burckhardt, *Amazonenrelief* (détail), 1910, Zurich, Kunsthaus.



84. Marc Chagall, *L'Ange et la Fiancée* (détail), 1930-1932, huile sur toile, H : 81 cm, collection privée.



85. Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1889-1990, huile sur toile, H : 116 cm, Berne, Kunstmuseum.



86. Jakob Probst, Escalier d'un bâtiment public de la Ville de Bienne, marbre, 1916.
Source : <http://www.rowicus.ch>



87. Jakob Probst, *Irre*, 1920.
Liestal, Museum BL, Archives, dossier Jakob Probst, 1920 C.



88. James Pradier, *Monument à Jean-Jacques Rousseau*, 1835, Genève, Île Rousseau.



89. Bertel Thorvaldsen et Lukas Ahorn, *Monument de Lucerne*, 1821.



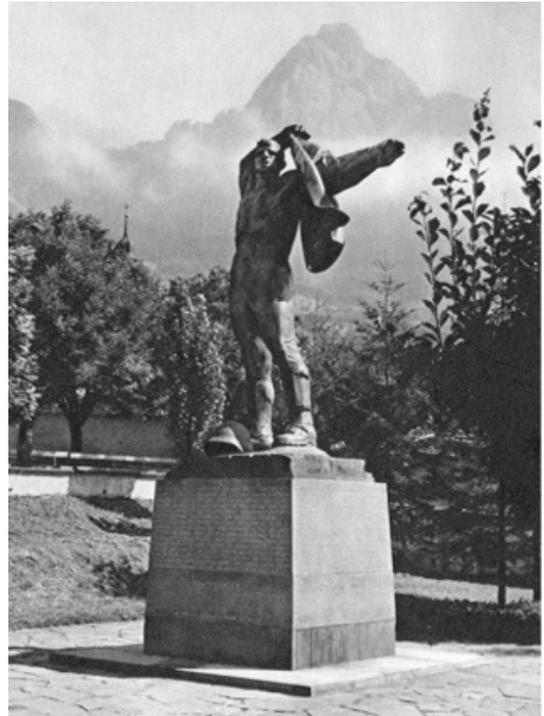
90. Richard Kissling, *Monument à Tell*, 1895, bronze, H : 355 cm, Altdorf.



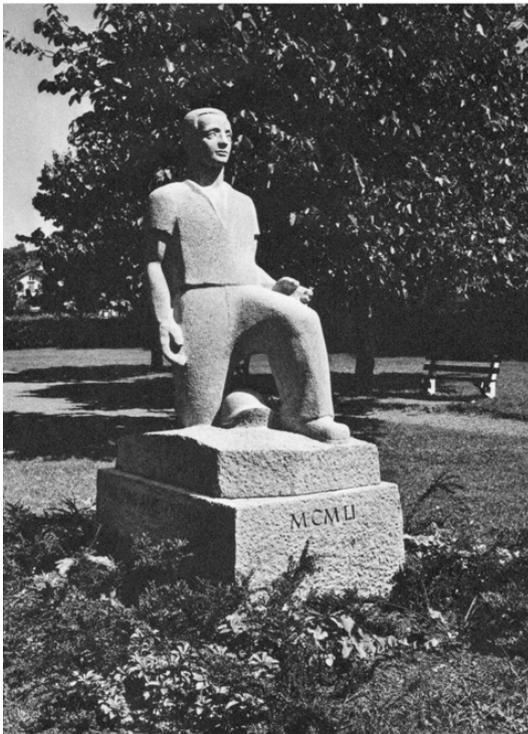
91. Max Leu, *Monument à Adrian von Bubenberg*, bronze, 1897.



92. Richard Kissling, *Le Génie de la Liberté*, projet pour un monument national, 1910.



93. Hans Brandenberger, *Volonté de défense*, 1939, H : 580 cm, Schwitz, Archives fédérales.



94. Arnold Huggler (?), *Soldat*, 1951, Wattwil, Kongresszentrum.



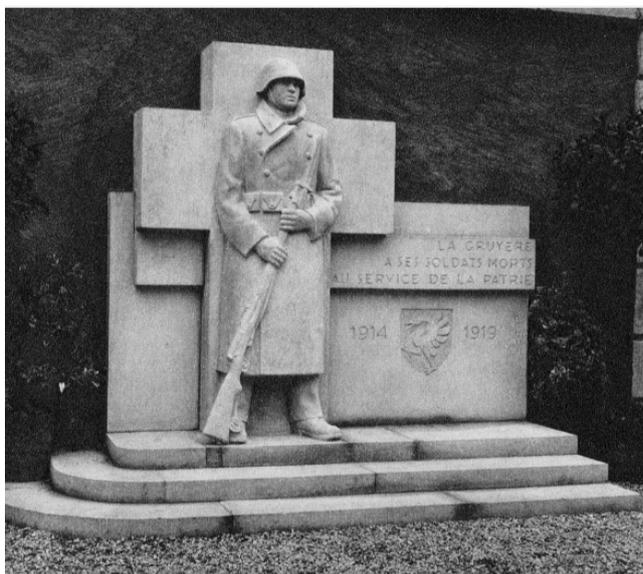
95. Ernst Suter, *Wehrmännerdenkmal*, 1914-1918 et 1939-1945, bronze, 1949, Aarau, Holzmarkt.



96. Carl Albert Angst, *Monument aux soldats genevois morts au service de la patrie*, 1914-1918 et 1939-1945 (ajouté), 1919, pierre de Laufon, H : 250 cm, Genève, Parc Mon-Repos.



97. Charles L'Eplattenier, *La Sentinelle*, Monument à la Mobilisation, 1921-1924, granit, Les Rangiers.



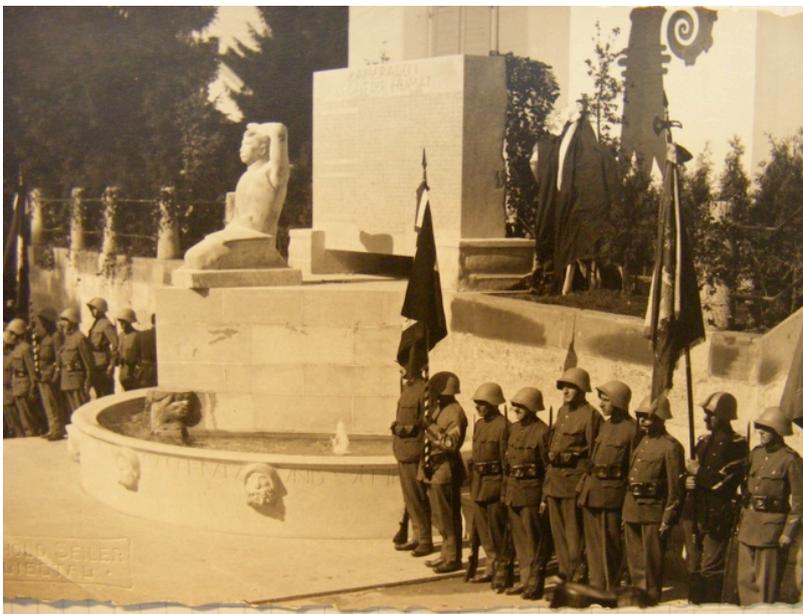
98. Milo Martin, *Monument aux morts*, 1914-1918 et 1939-1945 (ajouté), 1932, Bulle, Place de l'Eglise Saint Pierre-aux-Liens.



99. *Les mobilisés de Füsilier Wipf*, réalisation : Leopold Lindtberg et Hermann Haller, 1938.



100. Erwin Friedrich Baumann, *L'Aigle du Simplon*, 1944, blocs de granit issus des travaux de construction du fort Gondo, Col du Simplon.



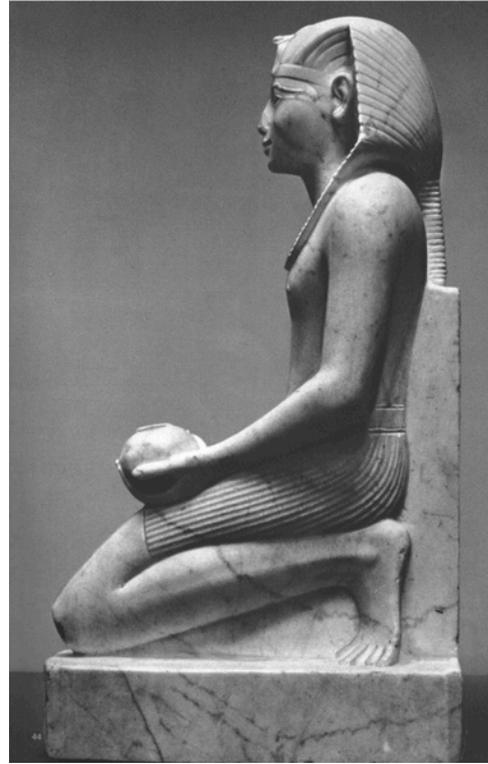
101. Photo de l'inauguration du *Wehrmannsdenkmal* de Liestal, 26 août 1923. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.27.



102. Photo du modèle de Probst pour le *Wehrmannsdenkmal* de Liestal. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.27.



103. Emile Antoine Bourdelle, *La France*, Projet de monument 1914-18, 1925, bronze, H : 460 cm, Musée Bourdelle, Paris.



104. *Thoutmosis III*, vers 1475 av. J.-C., marbre, H : 38,7 cm, Musée national, Le Caire.



105 a. *Wehrmannsdenkmal* de Liestal, état actuel.



105 b. *Wehrmannsdenkmal* de Liestal, état actuel (détail).

Source : <http://www.rowicus.ch>



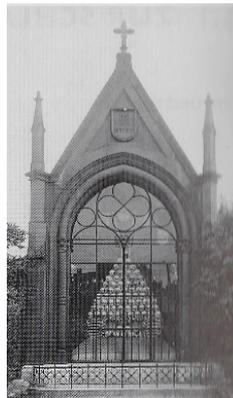
106. Maître HD, *Dorneck 1499* (détail), gravure sur bois, vers 1500, Bâle, Kupferstichkabinett.



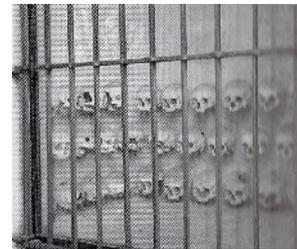
107. Martin Disteli, *Die Eidgenossen überfallen das Lager in Dornach*, 1835, Kunstmuseum, Olten.



108. Jakob Probst, aquarelle sans titre, date indéterminée, Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst, KM 1996 25-29.



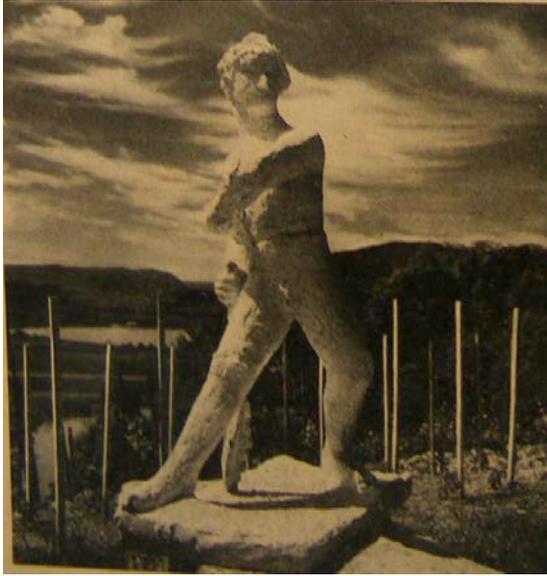
109 a. Paul Reber, Monument-chapelle à la bataille de Dornach, 1899.



109 b. Crânes des guerriers.



110. Paul Landowski, *Monument de Saint-Quentin* (détail), 1927, granit, H : 1,8 m, Saint Quentin.



111. Jakob Probst, Maquette du *Guerrier de Marignan*.
« Der Bildhauer Jakob Probst », *Neue Zürcher Zeitung*, 13 août 1950.
Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.28.



112 a. Ferdinand Hodler, *Landsknecht mit Hallebarde*, étude pour de *La retraite de Marignan*, lithographie, 1897, Galerie Gerda Bassenge, Berlin.



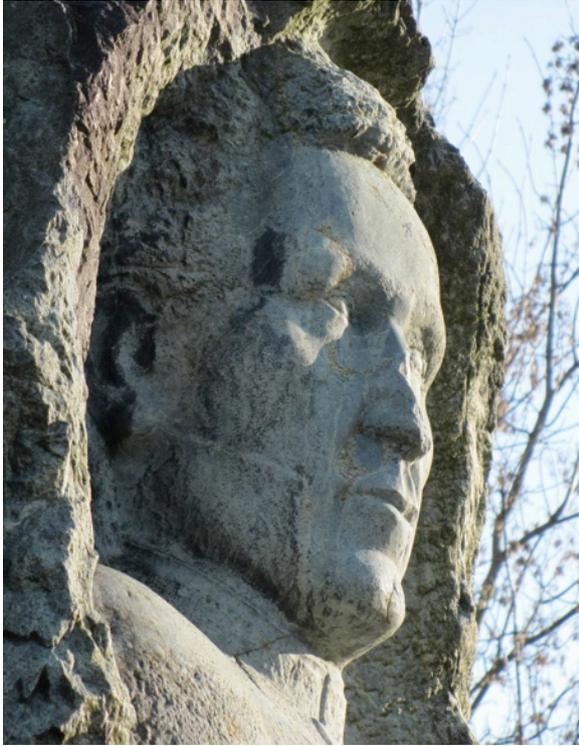
112 b. *La retraite de Marignan*, fresque, H : 208 cm, Zurich, Landesmuseum.



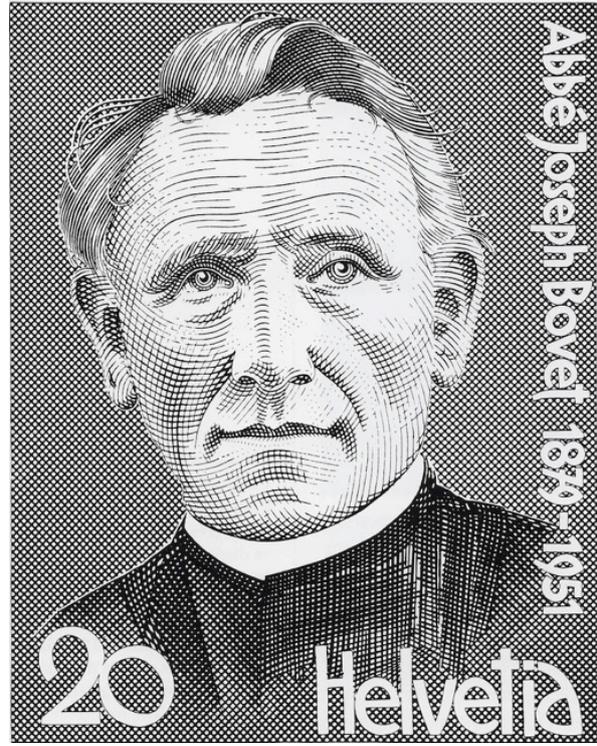
113 a. Jakob Probst, *Monument à l'Abbé Bovet*, 1955, Fribourg, Grands-Places.



113 b. Grands-Places, état actuel.



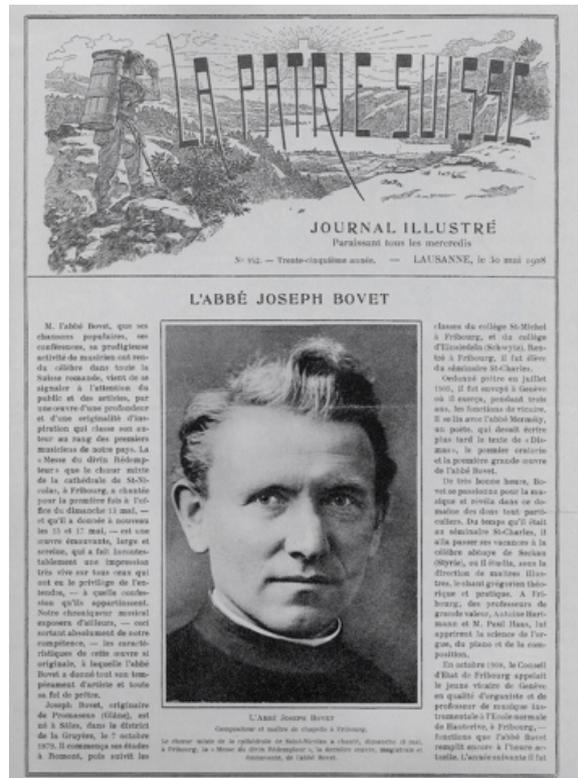
113 c. Monument à l'Abbé Bovet (détail).



114. Timbre poste, 1978.



115. Oskar Cattani, toile du Chœur de la Chapelle du Sacré Cœur, 1923.



116. Photo de l'Abbé Bovet, in : *La Patrie suisse*, Lausanne, 30 mai 1928.



117. Jakob Probst, *Pie II*, 1939, bronze, H : 70 cm, Olten, Kunstmuseum.



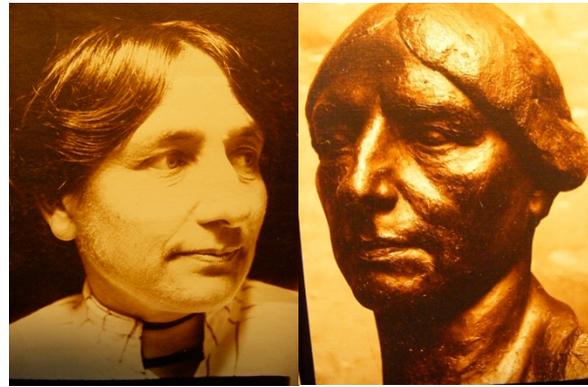
118. Jakob Probst, *Fontaine Heini Strübin*, 1957, bronze, Liestal, Zeughausplatz.



119. Jakob Probst, photo ; *Mask II*, 1926, lieu de conservation inconnu. Museum.BL, Archives, Liestal, dossier Jakob Probst.



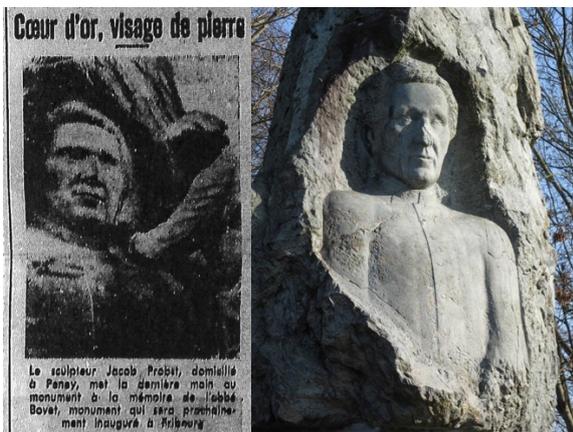
120. Jakob Probst, photo ; *Portrait de femme* (Anna Haffner), date et lieu de conservation inconnus. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.04.



121. Jakob Probst, photo ; *Portrait de femme* (Anna Haffner), date et lieu de conservation inconnus. Staatsarchiv Basel Land, Liestal, Fonds Jakob Probst PA 6041.01.39.



122. Antoine Claraz, *Monument à l'Abbé Bovet*, 1957, Bulle.



123. Coupure de la *Tribune de Genève*, jeudi 12 mai 1955.



124. *Monument à Georg Herwegh*, 1904, Liestal.



125 a. *Monument à Henri Dunant* (détail), 1963, Genève, parc des Bastions.



125 b. *Monument à Henri Dunant* (détail).



125 c. *Monument à Henri Dunant* (détail).



126. Jakob Probst, *Bettina*, 1926, bronze, Olten, Kunstmuseum ; Ange du *Monument à Henri Dunant* (détail).



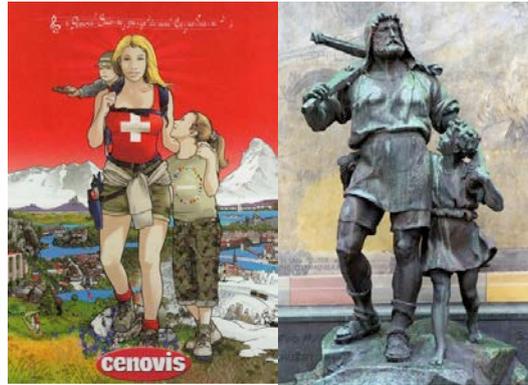
127. Peter Meister ; Friedrich Dürrenmatt, *Hier ruht -1967- kein grosser Zürcher*, 1967, Zurich, Rosenhof.



128. Bettina Eichin, *Helvetia en voyage*, 1980, Bâle, Mittlere Brücke.



129. Affiche « Made for Switzerland », Skoda, 2011.



130. Affiche Cenovis, 2006.



131. Navyboot presents Stress as Arnold von Winkelried in a modern interpretation of « The Battle of Sempach », 2011.



132. Konrad Grob, *Mort de Winkelried à Sempach*, 1878, huile sur toile.



133. Affiche du Parti du travail, 1950.



134. Affiche « non » à l'initiative de l'ASIN « Accords internationaux, la parole au peuple! », economiesuisse, Fédération des entreprises suisses, 2012.