Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 4 (2009)

Artikel: La galaxie Hodler : la collection Willy Russ-Young et son centre de gravitation

Autor: Griener, Pascal / Quellet-Soguel, Nicole

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872212

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

PASCAL GRIENER et NICOLE QUELLET-SOGUEL

La galaxie Hodler

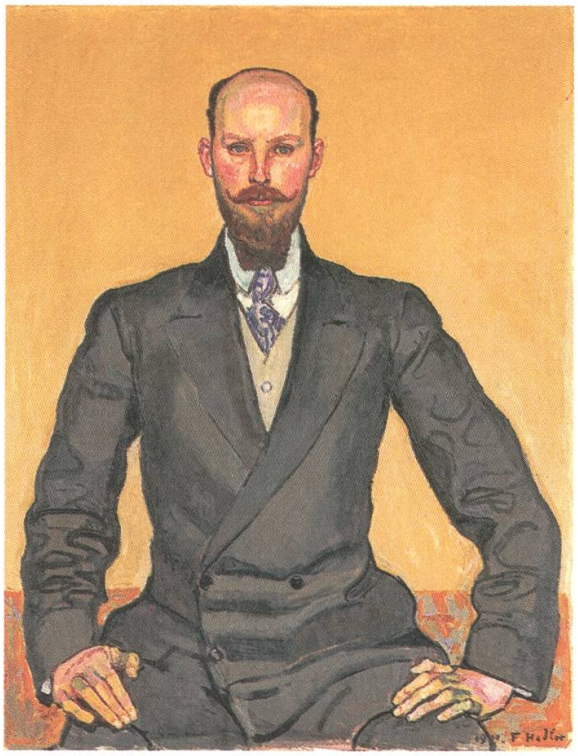
La collection Willy Russ-Young et son centre de gravitation[1]

Vous êtes sur terre, c'est sans remède.
Samuel Beckett, *Fin de partie*

Pour Catherine Chevillot et
Claire Barbillon

L'art aimable de saborder l'empire familial

Thomas Mann aurait pu écrire la vie de Willy Russ Young – on croit souvent reconnaître sa silhouette au détour d'une page des *Buddenbrook*. Le roman raconte la décadence d'une lignée bourgeoise, que l'industrie élève, puis ruine[2]. Or Russ-Young est le dernier héritier d'une dynastie manufacturière qui a conquis le monde avant de se fissurer (ill. 1)[3]. Par son raffinement, par ses contradictions, il illustre la destinée habituelle de la dernière génération. D'ordinaire, ces rejetons précipitent la chute d'une Maison avec calme, comme s'ils étaient mus par une force irrésistible. Brillants, cultivés, ils aiment les arts et s'y connaissent. Leurs manières sont impeccables. On leur donnerait une industrie sans confession.



1 *Portrait de Willy Russ-Young*, 1911, huile sur toile, 110 x 84 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, don Mme Holmès-Walker, 1959

L'usage immodéré de la psychologie ne sert pas l'historien des collections. Parfois cependant, cette perspective peut s'avérer féconde. Willy Russ-Young offre un cas de choix. Il faut évoquer ici l'événement fondamental qui découvre, au plus profond, l'esprit de ce collectionneur. En 1925, la mort de son père, directeur général de Suchard, met fin à quarante ans de dictature. Willy est son fils aîné, et se retrouve propulsé aux commandes d'une vaste entreprise. Ce moment, il ne l'a jamais voulu[4]. Cinq ans plus tard, il jette l'éponge en vendant toutes ses actions de la pire manière – par un délit d'initié. Il est condamné, s'en tire en encaissant une fortune considérable[5]; mais dans le sillage de cette

fuite, la famille Suchard a perdu le contrôle de l'entreprise. Une trahison pareille reste sans exemple dans les annales du clan. Aux moments les plus périlleux de cette manœuvre, Willy Russ-Young a dû s'imaginer que son père, retourné dans sa tombe, lui jetait un regard atterré. Russ-Young n'a pas le choix. Sa collection d'art le noie insensiblement dans les dettes. Bref, un scandale – la collection réunie déroge aux sains principes d'économie et d'investissement financier. Certes, elle compte des pièces superbes, choisies avec un œil très sûr. Mais une passion en est la cause, dont l'intensité est bien étrange. Seule l'histoire intime du clan Suchard en perce le secret. Toute sa vie, Willy Russ-Young vivra dans l'ombre de son père.

Carl Russ est un monstre de perfection, un surhomme inimitable. Soldat, il accomplit son service dans les troupes prussiennes, prend les armes contre l'Autriche et contre la France. Il se couvre de gloire à Sadowa. Apprenti commerçant à Düsseldorf, il développe une force de travail herculéenne et se découvre une main pour la gestion financière. La fabrique Suchard cherche-t-elle un simple auxiliaire? Il se présente à Serrières, mais Philippe Suchard hésite à employer ce Germain à la mine sévère – enfin, on l'engage. La Maison ne le regrettera pas. Son ascension fait rêver: il gravit tous les échelons quatre à quatre. Le voici démarcheur indispensable, codirecteur, puis copropriétaire – au passage, il épouse la fille cadette du patron. Cette union le propulse sans coup férir dans le clan des grandes familles. Le parcours évoque la série gravée *Industry and Idleness*, où William Hogarth contraste les destinées du bon et du mauvais apprenti, Francis Goodchild et Thomas Idle; leur maître donne sa fille au premier, et chasse le second de l'atelier[6]. A la Maison Suchard, Carl Russ dépense une santé de fer pendant plus de soixante-cinq ans. Alpiniste, franc-maçon, voyageur, travailleur obsédé, bon père, l'œil à tout, il trouve encore la force d'espionner ses employés à l'usine. La moindre désobéissance conduit au renvoi. Même quand il fait le bien, Carl Russ aspire à assujettir le bénéficiaire de son geste. Il jugule ses concurrents dans un cartel efficace, et ne leur jette que les miettes du marché chocolatier. Mais en bon Allemand, Carl Russ ne rentre jamais le soir sans entendre deux sonates de Beethoven sur le pianola, puis il s'endort du sommeil du juste. Il collectionne quelques peintures – en majorité, de jeunes artistes locaux qu'il désire encourager, mais dont il range souvent les tableaux au grenier. Ce tyran ne souffre aucune critique, surtout dans son cercle familier – son fils aîné, pas plus que les autres, n'osera tenter l'expérience. Il suffit, pour le comprendre, de parcourir la biographie écrite par Willy Russ en mémoire de Carl. On croit lire la vie du Saint Patron de l'industrie chocolatière, écrite pour quelque légende dorée du capitalisme[7]. Willy reproche même à son père de ne pas l'avoir assez fustigé[8].

Ce beau vernis cache une faille: Willy Russ-Young déteste le commerce et l'industrie. Beaucoup plus tard, alors qu'il dirige lui-même l'entreprise, il se présente ainsi à un voisin de table: «Je suis simplement un amateur d'art qui fabrique du chocolat dans ses moments de loisir»[9]. Mais qu'il le veuille ou non, Willy est l'héritier Suchard. Il doit suivre la destinée tracée par son père. Peu à peu, le jeune homme fomente une révolte systématique contre son géniteur – une révolte qui doit rester presque invisible, mais dont la passion pour l'art moderne va devenir l'arme principale. Carl s'en apercevra trop tard. Il commet une première erreur en envoyant Willy à Winterthour pour y affiner ses connaissances commerciales – Winterthour, capitale industrielle, mais plus encore, l'Athènes des amateurs d'art moderne en Suisse[10]. On présente Willy à la famille Reinhart dont un fils, Oskar, deviendra l'un des plus brillants collectionneurs du XXe siècle[11]. Deuxième erreur: Carl mande Willy à Francfort pour y parfaire ses compétences comptables. Willy préfère «sécher» les cours, pour fréquenter le conservatoire de la ville. Sans le vouloir, Carl va parfaire cette éducation artistique en offrant à son fils un dernier séjour à Londres[12]. Là, pleinement émancipé, Willy court les concerts, les expositions. Il effectue une rencontre importante: celle du peintre Sir Lawrence Alma-Tadema, alors au sommet de sa gloire. Willy ne goûte guère les savonnettes historiques du peintre, avec ses jeunes romaines nues paradant aux bains publics. Mais à Grove End Road, dans le quartier chic de St John's Wood, le peintre et son épouse habitent une demeure somptueuse, avec un vaste salon-atelier où se réunissent des virtuoses. C'est là que Willy entend pour la première fois les plus grands concertistes du moment: Joseph Joachim, Pablo de Sarasate, Ignace Paderewski, Eugène Isaye[13]. L'épouse du peintre, Lady Laura, née Epps (1852–1909), est la petite-fille de John Epps, un très riche marchand alimentaire de Londres. Son oncle possède une fabrique de cacao[14]. Chez les Epps-Tadema, l'art et l'industrie chocolatière scellent une alliance brillante, artistique de part en part, dans l'écrin raffiné d'une maison-musée – bref, ces chocolatiers savent vivre. Il est présenté au grand violoniste Emile Sauret, prince des concerts privés[15]. Trente ans plus tard, Willy possèdera sa collection de photographies dédicacées par des musiciens célèbres; ces reliques lui rappelleront les soirées musicales de Londres. Dans son enthousiasme, Willy taquine même le violon, même si à Francfort, son tuteur lui révèle que sa technique n'atteint pas les sommets. Cette remarque vaut un diagnostic. Willy joue en amateur toute sa vie, et ne semble jamais s'être exercé à la peinture. Pourtant, le jeune homme se sent une *âme* d'artiste. Il sera donc un collectionneur d'art affectionné. Il aime rencontrer les peintres, les encourager, dîner en leur compagnie. Il s'enorgueillit de leur amitié. Pour un peu, il se croirait

l'un d'entre eux. Mais surtout, il aspire lui aussi à laisser une «œuvre»: non pas un empire industriel, mais un corpus de tableaux et de sculptures portant son nom.

Une pièce de résistance

Même sur le terrain de la collection, Willy Russ-Young rencontre l'opposition initiale de son père. La joute entre les deux hommes sera toujours amicale, mais jamais à forces égales – hélas, le père tient encore les cordons de la bourse. Carl sait défendre ses valeurs, y compris dans le champ esthétique: ainsi, c'est lui qui offre la mosaïque ornant le fronton principal du nouveau musée de Neuchâtel. Il sait que l'auteur du carton, Albert de Meuron, saura célébrer les valeurs éternelles[16]. L'iconographie choisie pointe avec emphase le seul Idéal qui doit inspirer les visiteurs gravissant l'escalier du temple de l'art: «L'art païen et l'art chrétien, représentés par deux figures de femmes, élèvent les yeux vers un génie incarnant l'Idéal, qui s'élève dans l'espace, tenant d'une main la couronne, montrant de l'autre le ciel»[17]. Au fond à gauche, le Parthénon, à droite l'église Notre-Dame exemplifient la création durant ces périodes. Le patron de Suchard sanctionne ce manifeste, et ne doute pas qu'il sera contresigné par toute la ville, dans une belle unanimité toute pareille à celle qui règne déjà dans ses usines. Le Panthéon de Willy Russ-Young, lui, prendra une dimension toute différente – celle d'un petit musée privé bien à lui, intime, même s'il l'ouvre libéralement aux visiteurs. Entièrement personnelle, cette collection épousera les contours mouvants de son goût. Vers 1910, il construit une galerie avec éclairage zénithal sur le modèle de celle qu'il a admirée à la Galerie Paul Cassirer de Berlin[18]. La lumière, également répandue sur les murs clairs, offre à l'œil une contemplation dépouillée, devant des œuvres soigneusement espacées. L'expérience esthétique gagne en immédiateté, en intensité; aucune fenêtre ne distrait le regard en ouvrant sur le monde extérieur. A la fin de sa vie, Willy aspirera à immortaliser cette «œuvre» en la muséalisant; nous verrons comment il lèguera son panthéon intime.

Le premier coup de foudre de Willy marque un moment décisif. Un jour, vers 1900, le jeune homme effectue un voyage commercial. Il remarque l'affiche d'une exposition Hodler et décide d'interrompre son trajet. Les heures consacrées à sa visite, Willy les vole de fait à la Maison Suchard. Sa fascination pour l'artiste est immédiate. Elle durera toute sa vie. Willy s'enquiert immédiatement du prix des meilleures œuvres et, soudain bon comptable, dresse rapidement l'addition: il lui faut 30 000 francs, séance tenante, pour rafler les meilleures pièces avec le joyau de l'exposition, *La nuit* (ill. 5, p. 254)[19]. Le jeune homme a bon œil, et de l'appétit: *La nuit*, aujourd'hui conservée au Kunstmuseum de Berne, est la pièce maîtresse

de l'artiste, dont l'exposition à Paris lui a valu une réussite européenne[20]. Bien sûr, Carl Russ refuse tout net et son fils nous en explique la raison: «S'il s'était agi d'un artiste connu, comme Benjamin Vautier, ou Albert Anker, ou encore Paul Robert, il aurait pu prendre en considération ma demande»[21]. Investir sur un Anker, passe encore, mais sur un inconnu! De plus, Hodler ne sait pas dessiner. Willy continue son voyage la mort dans l'âme, expédie sa tâche commerciale. Mais au retour, il s'arrête à nouveau dans le lieu où il vient d'admirer *La nuit*, et acquiert sur le champ une vue du *Lac de Thoune* sur ses propres deniers – 400 francs[22]. Triomphant, il avertit crânement l'artiste qu'il vient d'acquérir ce paysage. Hodler, séduit par ce jeune enthousiaste, le remercie chaleureusement[23]. Dès lors, tout oppose le goût du père et du fils. Le père apprécie les œuvres au contenu intime ou patriotique, soigneusement pignochées, bref la belle ouvrage – l'équivalent, dans les arts, du produit industriel sans bavures. A la rigueur, il apprécie *Champ d'automne*, par Léo-Paul Robert, une peinture allégorique avec un nu bien léché, mais à l'iconographie improbable, puisqu'elle greffe des réminiscences renaissantes sur une atmosphère symboliste[24]. Le fils appartient à une génération qui apprécie les formes avant les contenus. Cette perspective est encouragée par la pratique de la synesthésie: «Je n'ai jamais pu voir un tableau d'Hodler sans immédiatement le transposer en musique»[25]. Willy investit les galeries, s'initie à l'impressionnisme, admire le jeune Picasso, adore Bonnard et se laisse même séduire par les Fauves[26]. Sa collection reflète un système de valeurs flexible, changeant, où alternent passions et désamours, et que rythment l'achat intempestif, la vente soudaine. La raison, ici, n'a point droit de cité, le coup de cœur y règne en maître: «[...] je manquais de méthode et me laissais emporter par ma nature extrêmement impulsive; ce qui fut peut-être un tort, mais me procura de très hautes joies»[27]. Mais surtout, sa passion reflète un idéal de sociabilité que Willy avait découvert lors de son apprentissage à Winterthour. Là, dans une ville aux proportions modestes, les patrons de firmes vivent sans ostentation. Ils dépensent de grosses sommes en tableaux, montrent leurs collections, s'organisent en *Kunstverein*. Dans cette Thélème, les grandes familles ne semblent vivre que pour l'art; pour le reste, la finance semble y pourvoir. Willy rêvera de transformer Neuchâtel en Winterthour lémanique. La rupture avec Carl atteint une dimension presque historiographique avec la guerre de 1914–1918. Durant cette période, Willy décide d'écrire le journal retraçant les tribulations de Carl à la tête de l'entreprise. A vrai dire, le Père y apparaît peu; ou plutôt, le Père s'identifie à la Maison Suchard, comme si la compagnie, et son chef étaient devenus consubstantiels dans cette épreuve. Mais ce récit historique est constamment perturbé par la narration presque incongrue d'une autre aventure:

2 *Portrait du Général Wille,* 1915, huile sur toile, 62,5 x 46 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire

Willy en chasse à l'œuvre d'art. En pleine guerre, Willy fréquente les galeries, hante les expositions et les musées, se ruine en tableaux comme s'il ne remarquait pas les bombes qui déchirent l'Europe. Le texte publié en 1924 reste tiraillé entre deux sphères d'activités, entre deux temporalités irréconciliables – celle du Père, celle du fils[28]. Car Russ conçoit une manière plus noble de conserver la mémoire rehaussée d'une période si grave – il faut qu'un artiste la transfigure. Il demande à son ami Hodler s'il accepterait de portraiturer le général en chef de l'armée confédérée, Ulrich Wille. Ce dernier, époux d'une Bismarck et lié à l'empereur Guillaume II, séduit la famille Suchard, qui ne jure que par lui. Mais surtout, Russ veut voir le plus grand capitaine suisse, peint par son plus grand peintre. Le soldat hésite, puis se laisse convaincre; l'artiste, très occupé, finit par comprendre que l'expérience lui vaudra une publicité bienvenue. Il faudra trente séances de pose pour venir à bout du militaire, qui réside à l'hôtel Bellevue. A l'artiste, il confirmera la véracité du portrait par ces mots: «scheusslich, aber ähnlich» (ill. 2). Deux autres portraits du même sujet naissent la même année, un troisième en 1916, qui tous célèbrent l'homme corpulent, plus que le soldat héroïque[29].

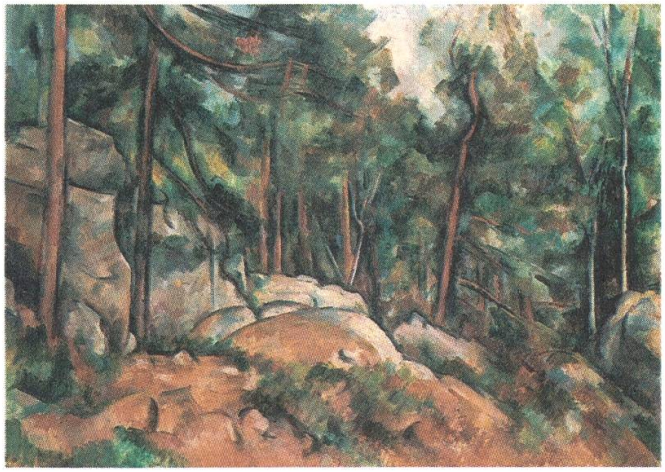
Les trois Grâces

La collection Russ-Young présente une configuration qui change sans cesse. Dans l'espace de cet essai, nous n'analyserons que la cohérence générale des choix opérés par Willy Russ-Young. Nous interrogerons également la dimension symbolique, *représentationnelle* de cette collection.

L'ensemble se divise en blocs clairs. Willy Russ-Young acquiert des peintures de l'école française moderne, des œuvres d'artistes suisses et neuchâtelois, enfin le noyau central réunit un groupe très cohérent d'œuvres signées Ferdinand Hodler. Toutes ces œuvres sont figuratives: Russ-Young hait l'abstraction, et le surréalisme lui paraît illustrer la folie du siècle[30]. La représentation de l'imaginaire ne l'attire jamais. Il ne possédera qu'une peinture d'Odilon Redon, un vase de fleurs bien réaliste mais totalement atypique de l'artiste, et qu'il acquiert à la Galerie Moos de Genève; il évite comme la peste les œuvres oniriques de Redon,

pourtant chères à la famille Hahnloser[31]. Car pour Russ-Young, l'art doit épargner au contemplateur la mémoire des turbulences historiques de son temps. Ce refus de l'abstraction le distingue de collectionneurs comme les Bernois Hermann et Margrit Rupf, qui, propriétaires d'une mercerie, sont moins riches que lui, mais prennent des risques bien supérieurs, comme ils les prennent dans leur métier[32]. Russ-Young, lui, demande à l'art une beauté capable d'effacer le désenchantement de l'ère industrielle. Curieusement, le plus souvent, c'est par les artistes suisses qu'il confronte les avant-gardes; il aime une œuvre cubiste d'Alice Bailly, *Le patinage au Bois de Boulogne* (1914), mais ne songerait jamais à acquérir un Picasso ou un Delaunay correspondant[33]. Comme Oskar Reinhart, Russ-Young n'admire de Picasso que des œuvres précubistes, ou d'inspiration néo-classique; pour le reste, les tableaux qu'il acquiert appartiennent déjà à la légende de l'art moderne[34]. Quant à Hodler et à Félix Vallotton, Russ-Young figure parmi leurs premiers acheteurs; il remarque avec fierté que le premier paysage qu'il ait acheté de Hodler ne ressemblait pas encore aux œuvres de la maturité – ce qui ne l'a pas empêché de le revendre, apparemment sans tarder.

Le premier groupe mentionné compte des chefs-d'œuvre de l'art français, «un lot assez important de toiles bien représentatives de cet art qui surpasse de si haut la production de tous les pays du monde»[35]. Quoique fils de Prussien et grand admirateur de l'Allemagne wilhelminienne comme son père, Russ reste marqué par une éducation artistique latine; il accepte la suprématie française dans les arts. L'expressionnisme allemand le laisse indifférent, contrairement à nombre de ses coreligionnaires suisses-alémaniques[36]. Pourtant, il s'approvisionne en peintures françaises en Allemagne, comme ses collègues suisses-alémaniques et germaniques[37]. Ses tableaux français, déjà bien cotés, ont dû lui coûter fort cher – par exemple, un tableau majeur de Paul Cézanne, *Rocher dans le parc du Château-noir* (ill. 3)[38]. Cette peinture, qu'il a sans doute déjà vendue dans les années 1930, lui semble dotée d'une signification toute particulière qui n'est comparable qu'à celle d'un Hodler. Son livret de souvenirs comporte, à propos de ce tableau, un long texte d'Emile Bernard: «De toute cette grossièreté rabelaisienne, de toute cette violence, de tout cet absolu sort surtout une leçon singulièrement impressionnante: celle d'un stoïcisme unique et voulu. Cézanne tourne résolument le dos aux décadences, soient-elles picturales, soient-elles mondaines: il est un moine enfermé dans le cloître de la peinture; il ne vit, il ne pense, il ne soupire que par elle et pour elle»[39]. Bernard n'a pas apprécié la biographie de *Cézanne* par Ambroise Vollard, qui soulignait le caractère jovial, humain du peintre[40]. Or, affirme Bernard, Cézanne n'est pas un peintre ordinaire: c'est un ermite, un chercheur



3 Paul Cézanne, *Rochers dans le parc du Château-noir*, vers 1898, huile sur toile, 61 x 81,3 cm, Arts Museums of San Francisco, Mildred Anna Williams Collection

4 Vincent van Gogh, *Les premiers pas*, d'après Jean-François Millet, 1890, huile sur toile, 72,4 x 91,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, don de George N. et Helen M. Richard

d'absolu courageux et taciturne. Avec lui, l'art prend une dimension atemporelle, presque philosophique. Il part en quête d'un réel géométrisé, saisi dans son essence. La définition de l'artiste esquissée par Bernard ravit Russ-Young, qui y reconnaît sa propre vision du génie[41]. Nous découvrirons la dimension hautement personnelle de cette construction historiographique en étudiant l'ensemble des Hodler.

D'autres œuvres, comme *Les premiers pas* de Van Gogh[42], exemplifient une esthétique qui caractérise profondément l'approche de Russ-Young (ill. 4). Cette toile date de 1889–1890. A l'asile de Saint Rémy, Van Gogh exécute une vingtaine d'œuvres directement inspirées par Millet, dont celle-ci[43]. Russ-Young l'acquiert du marchand Alfred Flechtheim à Düsseldorf – un galeriste aussi prestigieux que Paul Cassirer, et qui ouvre une succursale à Berlin[44]. Or Flechtheim est très orienté sur les avant-gardes; Russ-Young n'y touche pas[45]. Ce Van Gogh illustre tout un rapport à l'art français du XIXe siècle: le sujet sentimental, emprunté à Millet, aurait séduit le père de Willy. Mais Van Gogh l'a *traduit* dans un idiome très personnel, il a transfiguré le sujet par la couleur, et grâce à un nouveau vocabulaire plastique[46]. Van Gogh, alors, est enfermé dans un asile. Il incarne donc jusqu'au tragique l'image du fou d'absolu. L'œuvre elle-même interpelle directement le goût de Carl Russ, et en propose une synthèse nouvelle, mais conciliatrice. Willy devra pourtant s'en défaire dès 1924, et la confier au marchand Paul Vallotton, dont il est un ami fidèle – la toile finira chez un marchand de tissu de New York, Julius Oppenheimer[47]. Enfin, aux yeux de Willy Russ-Young, Bonnard accomplit

la destinée de l'impressionnisme dans toute sa plénitude[48]. Bref, sa collection dessine une histoire de l'art réduite à la France et qui, de Delacroix aux Nabis en passant par les impressionnistes, répond à une exigence rétrospective – assigner une *généalogie* à l'art moderne. Cette histoire de l'art *ad hoc*, destinée à faire assimiler le modernisme aux collectionneurs, a été brillamment formulée par un marchand, critique et intermédiaire, Julius Meier-Graefe[49]. Willy Russ-Young souscrit en grande partie à ce modèle, comme bien des collectionneurs de son temps. Cette représentation a sous-tendu tout le *marketing* de plusieurs galeries, en Allemagne comme en Suisse[50]. Or Willy Russ-Young connaît toutes ces officines: Thannhauser à Munich, Henneberg et Moos à Zurich, Flechtheim et Paul Cassirer à Düsseldorf et à Berlin; du côté francophone, Paul Vallotton à Lausanne, Bernheim, Druet à Paris, reçoivent régulièrement ses visites[51]. Enfin, d'autres œuvres semblent correspondre à un besoin d'expliciter des rapports. Ainsi, avec Gustave Courbet et Camille Corot qu'il admire et collectionne, il célèbre les maîtres du paysage chers à Hodler. Quant aux artistes français vivants, Russ-Young aspire toujours à les connaître. En un siècle où les intermédiaires – galeristes, agents, critiques – se multiplient, il considère l'œuvre d'art comme le creuset d'une fusion entre le créateur et son collectionneur; dans cette logique, l'acquisition scelle une amitié artistique. Quand Henri Manguin se réfugie en Suisse durant la guerre, Paul Vallotton le présente à Russ-Young, qui a dû voiturer l'artiste d'un «motif» à l'autre, avec un plaisir évident[52].

L'école suisse occupe une place centrale dans la collection Russ. On peut accorder à Russ-Young l'honneur d'appartenir au premier cercle des admirateurs de Félix Vallotton. Il acquiert une *nature morte* et le *foulard jaune* chez Druet en 1912, mais il connaît l'artiste déjà depuis l'année précédente. Il acquiert même l'autoportrait du peintre à la robe de chambre – œuvre difficile, mais d'une beauté saisissante – bref, un vrai tableau de connaisseur[53]. Russ-Young conçoit également son rôle comme celui d'un mécène, en charge d'artistes amis. Il a peut-être été tenté par une idée, qu'Oskar Reinhart développera plus avant que lui: créer un ensemble qui illustrerait l'histoire de l'art suisse à la fin du siècle[54]. De Cuno Amiet à Giovanni Giacometti et à Rodo de Niederhäusern, Russ possède des œuvres très évocatrices de toute une production helvétique. En toute logique, un certain nombre de ces pièces émanent d'artistes qui gravitent autour d'Hodler.

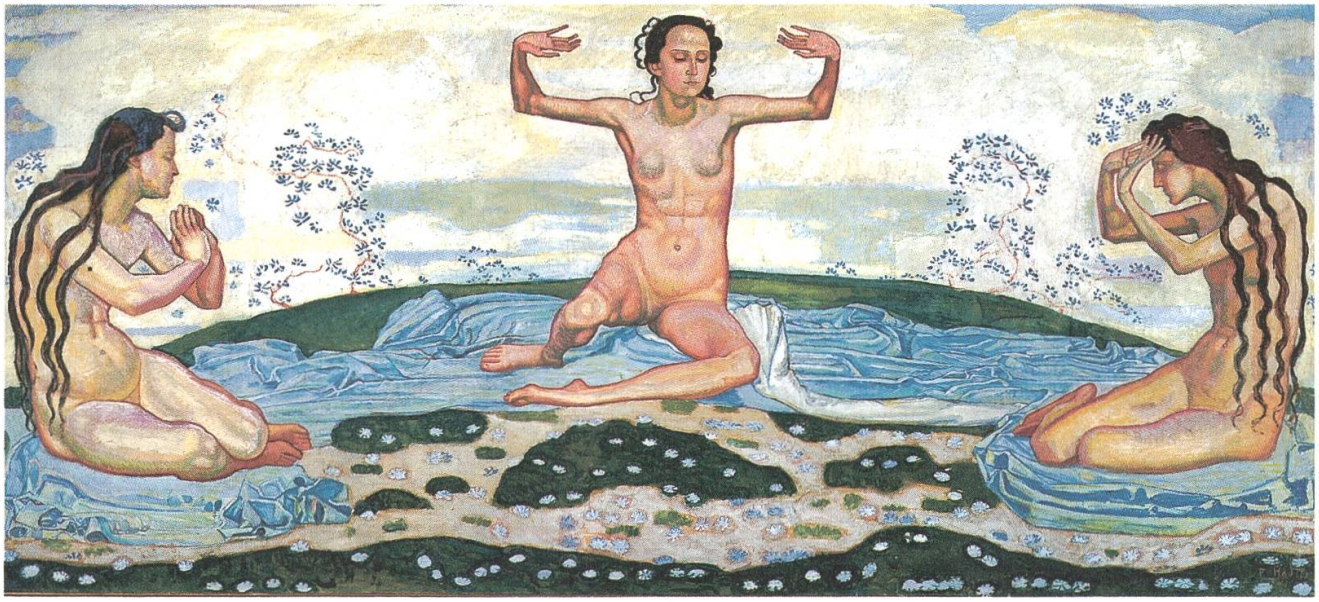
Saint Hodler, artiste et martyr

A Hodler, Willy Russ-Young voue un culte. Cette passion a occasionné ce qui reste le plus bel ensemble d'œuvres du peintre bernois en mains privées jamais

5 *Portrait de Madame Russ-Young*, 1917, huile sur toile, 170,5 x 118 cm, Collection privée

réuni au XXe siècle. Les deux hommes ont entretenu une amitié fervente, que seule la mort de l'artiste parvient à défaire. Hodler fascine Willy Russ-Young: il détient les pouvoirs d'un grand mentor, qui l'initie à l'exercice autonome du jugement d'art. En 1905, Russ-Young aperçoit un magnifique paysage du Léman à l'exposition Hodler organisée par la Kunsthalle à Bâle[55]. Hélas, le directeur du Kunstmuseum l'a déjà réservé; Willy se rabat donc sur une œuvre d'ailleurs un peu moins chère, une vue du lac de Thoune (ill. 5, p. 70). Il écrit au peintre, qui flaire tout de suite l'inquiétude du collectionneur: dans une réponse manuscrite datée du 10 novembre 1905, Hodler le rassure: «Je viens vous dire que le Tableau de Därligen était bien fixé à Bâle à 2600, parce qu'il m'avait pris un peu moins de temps que l'autre et non pas parce que je le trouve inférieur, bien au contraire. C'est peut-être le paysage où j'ai le mieux appliqué mes principes de composition, c'est le plus typique et le plus rythmique par la répétition des sommets et des formes dans l'eau.»[56] L'œuvre, pour s'avérer moins chère, n'en détient pas moins une valeur symbolique supérieure, puisqu'elle exemplifie bien mieux la théorie de l'artiste – qu'il se rassure, Russ-Young n'a donc pas effectué l'achat d'un «second rayon». Mais surtout, Hodler a deviné son admirateur: le collectionneur aime contempler ces paysages qu'ordonne une géométrie divine, garante de l'harmonie du monde. Bref, le jeune Russ-Young montre sa merveille à ses amis: ils sont effrayés, sauf Eugène Burnand, qui s'esclaffe à la vue du paysage. Russ-Young, ébranlé, revend vite la toile à David Schmidt[57]. Le critique Philippe Godet, qui apprend l'aventure, reproche à Willy Russ-Young son manque d'assurance. Le

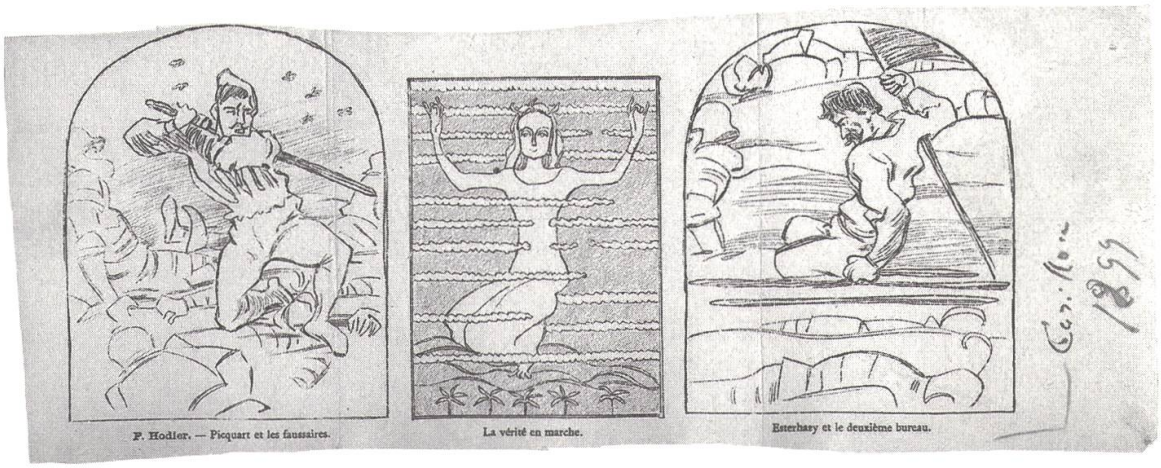
collectionneur regrette alors son geste – penaud, il songe à acheter d'autres tableaux à Hodler, sans lui avouer ce qu'il cherche à réparer. Peu après, il parvient même à racheter «son» paysage à David Schmidt. Quand plus tard, Hodler connaîtra le fin mot de cette histoire, il intimera cette règle à l'amateur: n'écoutez que vous[58]. Russ-Young est ravi qu'un tel mentor garantisse ses coups de cœur, en les authentifiant comme des jugements légitimes. Dans l'ordre de l'art, Willy deviendra ce que son père est toujours resté dans l'industrie – un décideur rapide, sans faille. Mais Hodler offre bien plus qu'un mentor à Willy Russ: il lui offre une vision du monde. D'où la prédilection du collectionneur pour les paysages du maître[59]; cet ordre sublimé dans la nature correspond totalement à l'univers psychologique de l'industriel. Comme beaucoup de collectionneurs contemporains, Russ-Young admire un ouvrage très célèbre de Fritz Burger, *Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*[60]. Burger, dans la lignée d'Alois Riegl et de Wilhelm Worringer, propose une critique radicale de la mimesis, comme de l'esthétique du goût. L'œuvre d'art relève d'une «Erkenntnistheorie»; elle pose un jugement sur la nature, sur sa connaissance. Mais surtout, elle constitue un monde en soi. Si le sujet d'une peinture peut être assigné au peintre, le peintre seul impose la forme; cette forme, au sens propre, *pétrit* le réel. Burger attribue conjointement à Hodler comme à Cézanne le génie d'avoir créé une vision du monde («Weltanschauung»), celle-là même qui caractérise la modernité. Willy voue un véritable culte à ces rares titans qui façonnent un monde d'harmonie. Ces géants se nomment Cézanne, Rodin, Hodler. Rencontrer ces génies, c'est connaître l'expérience de la présence mystique: «Ce que j'ai ressenti à leur contact, c'était une sorte d'extase, d'essence mystique peut-être; c'était comme un culte que mon être rendait à la Beauté. [...] Le nom de Rodin me rappelle quelque chose d'analogue; l'émotion qui fut mienne lorsque j'eus l'honneur d'être présenté au grand sculpteur. [...] Ce ne furent ni la barbe majestueuse, ni l'œil malicieux du grand artiste français qui m'impressionnèrent au moment de lui serrer la main, mais bien le fait qu'instantanément défilèrent devant mon esprit ses magnifiques créations, tout particulièrement l'‹Homme marchant›, que j'avais vu le matin même au Musée du Luxembourg. Je saluais un génie de l'art et, du même coup, ressentis le choc électrique que m'avaient fait éprouver les peintures d'Hodler et les œuvres que je viens d'énumérer. Quand, quelques années plus tard, au moment de faire sa connaissance personnelle, je touchai la main d'Hodler, j'attendais ce même choc; et de fait, je le reçus, avec reconnaissance»[61]. Dès 1911, Russ réclame son portrait au peintre; puis, un an avant la mort d'Hodler, il lui commandera encore celui de son épouse (ill. 5)[62]. Ces portraits scellent le lien indéfectible



6 *Le Jour III*, vers 1910, huile sur toile, 169,5 x 366,5 cm, Lucerne, Kunstmuseum, Fondation Bernhard-Eglin

entre un peintre et son collectionneur préféré, devenu son modèle; les voici, comme haussés au même rang que l'artiste, transformés par lui en images éternelles, mais surtout, en œuvres d'art. Hodler détient le pouvoir de transfigurer l'industriel – par lui, Willy Russ devient un Hodler. Enfin, dans son portrait, l'amateur pourra trôner parmi les peintures mêmes de sa collection.

Dès les premiers contacts, Russ déclare son ambition à l'artiste: collectionner Hodler de manière raisonnée. Après quelques achats trop rapides, il tente d'acquérir les fleurons signés du maître, comme les jalons marquant le développement de son *œuvre*[63]. Ainsi, il possèdera des tableaux-clé, comme la version à trois figures du *Jour* (ill. 6), qui reprend, sur un mode simplifié, la célèbre composition du même nom exécutée en 1899[64]. Avant la mort de l'artiste, Russ-Young a caressé l'idée de transformer sa galerie en véritable musée Hodler. Trois compositions doivent en occuper le centre, tel un triptyque sacré – la composition *Retraite de Marignan*, la *Retraite de Morat*, et *Le regard dans l'Infini* (ill. 9, p. 143)[65]. Le premier tableau, promis à Russ-Young mais réclamé par la veuve d'Hodler, finira au Kunsthaus de Zurich. Russ renonce alors à son plan, mais non pas à documenter les différentes périodes créatrices du peintre. A vrai dire, Hodler n'a guère aidé son ami dans cette tâche. Quand le peintre rend visite à son admirateur de Serrières, une envie lui prend soudain. Le voici qui jette son veston au loin, monte sur une

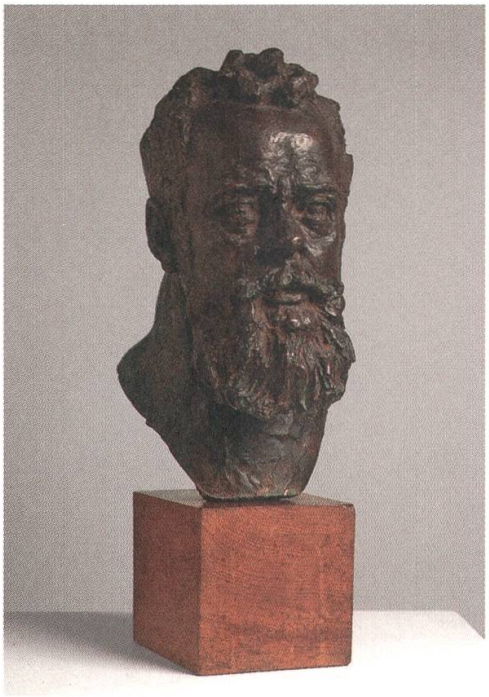


7 Caricature moquant l'affaire Dreyfus, *Le Carillon*, 29 avril 1899. Coupure de presse contrecollée sur feuille cartonnée, dossier possédé par Ferdinand Hodler, puis par Willy Russ-Young, Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire

chaise. Le gilet en bataille, la cravate dénouée, il inspecte ses propres tableaux et réclame des couleurs – le cœur brisé, Willy lui tend les tubes de sa fille. Hodler retouche alors allègrement plusieurs des toiles, qui devaient documenter les styles du maître, et ses pratiques picturales antérieures.

Au nom du Père… et du Fils

Dès 1919, Russ-Young commence à vendre de nombreux Hodler. Dès la mort de l'artiste, il anticipe, comme tous les galeristes suisses, que sa cote montera rapidement[66]. Russ s'empresse de proposer dix Hodler importants à la Galerie Moos – pour 150 000 francs ! – avouant dans la foulée qu'il vient d'acquérir plusieurs peintures de l'école française, mangeuses de liquidités[67]. A cette époque d'ailleurs, la Galerie Moos impose des prix exorbitants aux marchands allemands qui exposent les Hodler de son fonds; cette stratégie spéculative, d'ailleurs, ne connaîtra pas la réussite; en dépit d'efforts pour profiter de cette mort, la célébrité d'Hodler, comme peintre international, commence à connaître son déclin hors de Suisse[68]. En 1921, Russ tente de vendre dix-sept œuvres au Kunsthaus de Zurich[69]. Il se défait surtout des pièces les plus anciennes, qui documentent la production du peintre avant sa maturité[70]. Mais il compense ce travail d'effacement historique en construisant un mausolée au grand artiste. De son vivant déjà, Hodler avait

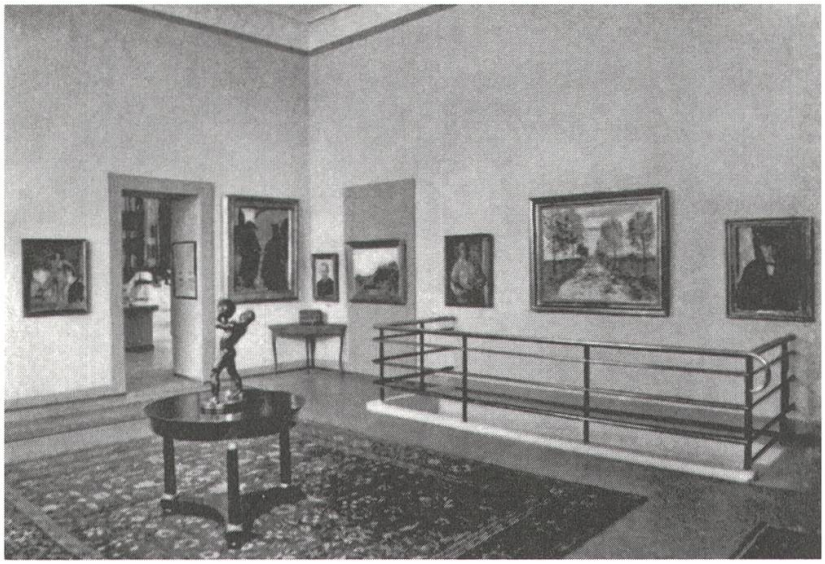


8 Rodo (Auguste de Niederhäusern), *Portrait de Ferdinand Hodler dit Petit buste*, 1898, bronze coulé à cire perdue, h. 36 cm, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire

compris le parti qu'il pouvait tirer de ses clients dévoués. Il collectionnait les articles de journaux touchant ses expositions, et recommandait à son biographe, Carl Loosli, de l'imiter. Russ-Young finit par hériter de ces portefeuilles (ill. 7); davantage, il s'abonne à grands frais à une demi-douzaine d'agences de presse européennes, dont il reçoit bien des coupures datées; il accumule ces feuilles dans de grands coffres en bois, sans doute dans la perspective d'une histoire future[71]. De même, il commande ou acquiert de nombreux bustes de l'artiste, en particulier à Rodo de Niederhäusern, ancien élève de Rodin (ill. 8)[72]. La même main, qui dépouille peu à peu la collection de sa dimension rétrospective, accumule les *memorabilia*. Voici le moule en bronze de sa main, voilà sa palette, ou d'autres objets qui ont appartenu au Génie; on croirait admirer la version artistique du sanctuaire Suchard. Cet amas de reliques trahit un culte exclusif, presque ravageur. Une confession, dans *Quelques artistes que j'ai connus*, laisse pantois tant elle est candide. Russ-Young y exprime son admiration inconditionnelle pour les artistes qui ont su opposer persévérance, courage, volonté contre l'adversité. Puis il passe aux aveux: «Un exemple frappant de cette supériorité, je l'ai eu constamment sous les yeux. C'est celui de mon père. Il alliait à une lucide intelligence précisément cette volonté, cette persévérance indomptable qui lui ont permis de créer la Maison Suchard telle qu'elle est devenue. [...] Ce sont ces mêmes qualités qui, dans un autre domaine, ont permis à un Ferdinand Hodler d'abattre tous les obstacles qui se dressaient sur sa route, et à nombre d'autres artistes de s'imposer victorieusement. [...] Si, dans ma vie, je n'ai pas réussi comme je l'aurais souhaité, c'est uniquement parce que je n'ai pas eu assez de volonté, de persévérance et de courage. Un point, c'est tout»[73]. Ferdinand Hodler livre donc la figure du Père, sublimée, déplacée dans le registre de l'art. Ce transfert ne diminue pas l'incommensurabilité qui sépare Willy de son modèle, mais elle resserre imaginairement un lien entre deux êtres qu'une même passion lie à présent: la passion pour l'art moderne. Ce géant, de plus, est débonnaire. Il cautionne les enthousiasmes de son fidèle ami et partage sa sensibilité. Tout comme le père réel, il plie le chaos du monde à l'eurythmie, à l'harmonie universelle.

9 Salle Ferdinand Hodler, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, état vers 1951

Une telle configuration psychologique confère à la collection une importance capitale, au titre de *dispositif éternel*, aussi sacré qu'un maître-autel de cathédrale. Dès les années 1930, Russ-Young aspire à ancrer sa collection sur un dispositif muséal, dans une forme spécifique voulue par lui. Au terme d'une tradition qui remonte à Christian Ludwig von Hagedorn, il refuse de vendre son corpus d'Hodler choisis, sinon en bloc; pris comme un tout, l'ensemble de peintures forme *l'analogon* d'une véritable vision programmatique[74]. En 1939, le Musée d'art et d'histoire de Genève acquiert finalement cet ensemble dans sa totalité[75]. Quant aux *memorabilia* d'Hodler, Willy les offre au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel – un musée dont il a été le conservateur de 1941 à 1950, et qui, dès 1950, accueillera son propre panthéon artistique (ill. 9). Jusqu'en 1973, le Musée a en effet comporté deux espaces, une salle Hodler réunissant quelques œuvres de l'artiste, mais surtout ses reliques, enfin une salle Russ célébrant les nombreux dons du mécène au musée (ill. 10)[76]. Les deux lieux contigus se présentent comme deux salons privés ouverts au grand public. Symboliquement, ils opèrent la réconciliation familiale entre le Père, sous l'espèce sublimée de l'Artiste, et son fils amateur d'art. Le Père crée, ordonne, structure. Le fils recueille, admire, conserve les traces fécondes du Génie. Cette relation ambiguë ne doit rien au hasard. Pour célébrer les quatre-vingts ans de Carl Russ, Willy a déjà offert plusieurs œuvres au Musée, toutes choisies par lui – curieux moyen de célébrer un père que d'offrir, en son honneur, un art qui le laisse froid. Mais un tel cadeau, même non désiré, ne se refuse pas. Ce don servira à créer une mise en scène proprement *christique* dans l'espace du musée. Willy Russ-Young assure la pérennité au culte de son



10 Salle Willy Russ, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, état vers 1952

«Dieu» Hodler: à Genève, Celui-ci existe comme corps (corpus) artistique, dans sa pure éternité divine. A Neuchâtel, Il existe comme corps historique, présence incarnée dans la finitude du monde, – présence absente puisque défunte, mais évoquée par des objets chéris touchés par l'artiste, bref par toutes les reliques d'une existence passée.

De 1951 à 1973, le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel constitue donc le lieu symbolique d'une réconciliation entre le Père et le Fils. Dans le temple de l'art, le Patron de Suchard s'incarne dans la figure d'un Génie créateur. Les valeurs esthétiques du Fils, alors, se fondent à celles de ce Père sublimé. Willy, conscient d'avoir raté son existence industrielle par la faute d'un manque de force morale, a sans doute cru pouvoir compenser son échec par un mécénat généreux. Sa réussite, à cet égard, aura dépassé toutes ses espérances. Russ-Young appartient à l'histoire internationale des collections à l'ère moderne. Le Musée d'art et d'histoire lui doit des œuvres exceptionnelles. Dans le monde entier, on admire des œuvres qu'il a possédées. Son ombre rôde encore dans les expositions.

1 Cet essai reprend la documentation réunie par Nicole Quellet-Soguel pour sa contribution 1998, pp. 369–376. Il a été complété par de nouvelles recherches effectuées par Pascal Griener. Cette étude forme la base d'une recherche plus ample, qui sera menée conjointement par le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (Nicole Quellet-Soguel) et l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel (Régine Bonnefoit et Pascal Griener). Nous aimerions remercier Maryse Schmidt-Surdez, conservatrice des manuscrits à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, pour son aide scientifique très précieuse, ainsi que Monsieur Laurent Nebel et Paul-André Jaccard, respon-

sable de l'Antenne romande de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Lausanne, qui nous a signalé d'importants documents.

2 Dans le roman, de 1901, Hanno, fils de Thomas, s'intéresse davantage à la musique qu'à l'entreprise familiale.

3 Sur la Maison Suchard, voir Neuchâtel 2009.

4 «[...] les ennuis et le terre-à-terre de cette vie d'industriel pour laquelle je n'avais guère de goût, et qu'il me fallut mener nolens volens». Russ 1943, p. 70.

5 Nussbaum 2005, pp. 205–209; Barrelet 2005, pp. 273–280.

6 Paulson 1974, pp. 291–320.

7 Russ 1926.

8 Discours du jeudi 22 novembre 1917, à l'occasion des 80 ans de son père: «je ne me souviens que d'une seule et unique gifle, au lieu de quelques centaines que j'aurais certainement méritées.» Russ 1924, p. 351.

9 Russ 1943 (2), p. 77, repris dans le *Journal de Genève*, 27.7.1952.

10 Die Kunst zu sammeln 1998; voir aussi le très bel ouvrage Kunstschaffen 2006, et particulièrement l'introduction de Juerg Albrecht, pp. 15–29, et l'article de Volkart 2006, pp. 209–218.

11 Russ 1943 (1), p. 21 (Willy Russ commet sans doute une erreur quand il pense avoir rencontré Arthur et Hedy Hahnloser à cette époque; aussi âgés que lui, ils ne possédaient pas encore de collection propre); *Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848*, Winterthour 1990.

12 Après tous ces périples, Carl Russ l'enrôlera dans le personnel Suchard, mais avec un petit salaire «à la mesure de mes connaissances» Russ 1943 (1), p. 38. Il ne touchera plus son violon.

13 Russ 1943 (1), pp. 28–30; sur lady Laura Alma Tadema, *Obituary*, *The Times* 17 août 1909.

14 Son père, le docteur George Napoleon Epps (1815–1874), était un familier des préraphaélites, surtout de Dante Gabrielle Rossetti. James Epps (1821–1907), son oncle, possédait une grande entreprise de cacao à Southwark. Voir les *Booth Survey Notebooks*, Charles Booth Archive, London School of Economics, Londres, A 22, p. 15: «Completed wage questionnaire: James Epps and Company, Southwark, cocoa and chocolate manufacturers, 18 January 1895.» Russ se trompe lorsqu'il pense que la femme de Sir Alma-Tadema était la fille du chocolatier Fry. Un grand paravent exécuté par Sir Lawrence Alma-Tadema, et représentant la famille Epps, est conservé au Victoria and Albert Museum, Londres, inv. W 20; 1–1981.

15 Eugène Isaye, le grand violoniste, habitait également St John's Wood à Londres. Willy Russ-Young vint souvent entendre des concerts privés chez lui. Russ 1943 (1), pp. 23–24.

16 La mosaïque est exécutée dans l'atelier Salviati, à Venise, sous la supervision d'Edmond de Pury. Voir la lettre de Léo Chatelain à Albert de Meuron, Neuchâtel, 26 juin 1896, AEN, Archives privées, fonds Maximilien de Meuron, liasse 75/V, Lettres de Léo Chatelain à Albert de Meuron 1985, pp. 86–87; Neuenburg 1985.

17 Godet 1901, p. 384; Russ 1926, p. 170.

18 Voir la description qu'en donne Alfred Lichtwark, le fameux directeur de la Kunsthalle de Hambourg (Lichtwark 1924, pp. 462–464): lettre du 22 octobre 1912 (la galerie date de 1908); Feilchenfeldt 2006, pp. 363–382; Kennert 1996. Oskar Reinhart se fera construire une galerie toute semblable à Winterthour.

19 La scène a lieu dans une exposition des œuvres de Hodler, après l'exposition nationale de 1896, date de la première confrontation de Russ avec l'œuvre de Hodler, et peu avant ou en 1901, date à laquelle *La nuit* est acquise pour le Kunstmuseum de Berne.

20 *La nuit* est présentée à l'exposition de la Société nationale des beaux-arts (*Catalogue illustré*, 1891, n° 474). Voir Brüschweiler 2007, pp. 163–173.

21 Russ 1943 (2), p. 19; Russ 1926, le texte de Carl Albert Loosli sur Carl Russ: «Ses goûts [...] le portaient à préférer les anciens aux modernes. Toutefois, il avait une prédilection marquée pour les créations d'Albert Anker et de Paul Robert, dont la manière était toute traditionnelle, mais qui étaient de vrais artistes. Carl Russ s'efforça néanmoins de comprendre les tendances quelque peu désordonnées des contemporains, dont les audaces faisaient alors sensation. Il admirait Hodler

pour sa puissance créatrice, mais on ne pouvait raisonnablement lui demander de prendre avec ces formes d'art un contact parfait.[...] Dans ses admirations, le côté pictural et artistique devait le céder à l'expression de l'histoire vécue.» pp. 170–172.

22 Il ne s'agit pas du paysage reproduit dans Widmer 1923, planche 52, 99,5 x 78 cm, paysage conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève et qui date de 1905.

23 Russ 1943 (2), pp. 19–20.

24 Russ 1956, p. 90.

25 Russ 1943 (2), pp. 84–85; cette correspondance lui est signalée par son maître de violon à Francfort, Willy Hess. Junod 2006.

26 Il est possible que la famille Hahnloser, très liée avec Bonnard, ait initié Willy Russ à sa peinture. Russ 1956 liste une sélection de tableaux lui ayant appartenu, dont certains n'étaient déjà plus en sa possession au moment de la parution de l'ouvrage. A cette date, Russ a vendu tous ses Hodler, et quantité d'autres œuvres.

27 Russ 1943 (2), p. 25.

28 Russ 1924.

29 Widmer 1923 Planche 73. Russ 1943 (2), pp. 68–74, avec la transcription de la lettre du Général Wille à Willy Russ, Berne, 10 février 1915, et 13 février 1915. Wille ne désirait pas qu'on effectue un portrait trop martial, qui eut été ridicule car l'armée suisse était destinée à ne pas entrer en conflit. Brüschweiler 1975.

30 Russ 1956, avant-propos: «Pas d'œuvres cubistes, pas de surréalistes, pas d'expressionnistes et encore moins d'abstraites. Manifestations que je considère comme éphémères et représentant, tout au plus, la période troublée que les personnes de mon âge ont dû traverser et subir.» Son motto: «Vers la Paix. Vers la Lumière. Vers la Beauté.»

31 Cette œuvre est reproduite dans Russ 1956, illustr. p. 85; *Vase de fleurs*, s.d., huile sur toile, 65 x 50,5 cm; Wildenstein 1992–1998, vol. 3, p. 147; vente Sotheby's, Londres, 26 juin 2008, lot 315 (vendu pour 340 000 livres).

32 En 1954, les époux Rupf lèguent deux-cent cinquante œuvres d'une qualité exceptionnelle, mais qu'ils avaient souvent acquises à prix modéré. Ils furent les premiers clients de Picasso, par l'intermédiaire de Kahnweiler, voir Berne 2005–2006.

33 Alice Bailly, *Le patinage au Bois de Boulogne*, vers 1914, huile sur toile, 58 x 65 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel; voir surtout la monographie de Jaccard 2005, p. 59 et cat. 70.

34 Russ 1943 (1), p. 42. Voir l'introduction de Reinhard-Felice 2003; Reitlinger 1961–1970.

35 Russ 1943 (1), p. 68.

36 Sur la critique d'art allemande et son rapport à la France, voir Holleczek/Meyer 2004; Pophanken/Billeter 2001.

37 C'est un paradoxe: il lui aurait été plus facile d'acquérir des œuvres chez Durand-Ruel, Druet ou Bernheim à Paris. Cassirer (Berlin) s'approvisionnait chez Druet et Durand-Ruel. Narzt 2007, pp. 214–231.

38 Sur la réception de Cézanne, Gloor 1986 (1); Distel 1990; Rewald 1989; Schick 1998.

39 Russ 1956, p. 33.

40 Emile Bernard, critique du livre d'Ambroise Vollard sur Cézanne: Bernard 1915, p. 407; Vollard 1915; voir la fameuse critique par Fry 1917, pp. 52–61; sur Vollard voir New York 2006.

41 Les trois génies ‹herculéens› de Russ-Young sont: Hodler, Cézanne et Rodin.

42 Vincent Van Gogh d'après Jean-François Millet, *Les premiers pas*, 1890, huile sur toile, 72,4 x 91,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, don de George N. et Helen M. Richard, 1964.

43 Jean-François Millet, *Les premiers pas*, 1858, dessin au crayon noir et pastel, 32,4 x 43,2 cm, The Lauren Rogers Museum of Art, Laurel, Mississippi, don de Lauren Chase Eastman.

44 La veuve de Théo Van Gogh, Johanna Van Gogh-Bonger, vend cette œuvre en octobre 1905 avec six autres œuvres pour 4731.60 florins au marchand Karl Ernst Osthaus, voir *Pantheon Adressbuch der Kunst- und Antiquitäten-Sammler*, Esslingen 1914, p. 169; Karl Ernst Osthaus vend le tableau, après 1917, à Alfred Flechtheim, Düsseldorf, Alexanderplatz 13, voir *Pantheon*, p. 125; W. Russ-Young, Serrières (jusqu'en 1924); vendu à Paul Vallotton le 31 décembre; Sur Flechtheim, Peters 1987; Jentsch 2008. Flechtheim vend plutôt Pablo Picasso, Georges Braque,

Paul Klee, George Grosz, Max Beckmann, Peter Janssen, Arno Breker, Aristide Maillol etc., voir aussi Frey/Helfenstein 2000, p. 23 et p. 109; sur Berlin, voir Gee et al. 1999. Flechtheim ouvre une galerie dès 1921 à Berlin, et devient un des grands marchands avec Paul Cassirer.

45 Johanna Bürgi-Bigler (1880–1938), qui collectionne Paul Klee, prête des œuvres à Flechtheim, lorsqu'il expose Klee dans sa galerie à Berlin, en 1929.

46 Charensol 1960, vol. 3, pp. 426–429, et p. 435 (Janvier 1890). Pour Van Gogh, la traduction relevait d'un travail noble, et pouvait re-créer des chefs-d'œuvre.

47 Willy Russ-Young possède cette œuvre de 1917 à 1924; puis elle est confiée à la Galerie Paul Vallotton, Lausanne, 1924–26; vendue à Julius Oppenheimer au 31 juillet 1926; Julius Oppenheimer, New York (1926–1935); voir Jaccard 2002, pp. 81–106, et Francini 2002, pp. 107–123; Ducrey 1988.

48 Russ 1956, p. 25.

49 Meier-Graefe 1904; Griener 2002 (1), pp. 17–28; Hüttinger 1992, pp. 322–337; Junod 2001, pp. 353–360.

50 Jensen 1994; Golan 1995.

51 Sur la galerie Henneberg, Gloor 1986 (2), pp. 104–117.

52 Henri Manguin, *Le village de Colombier*, 1917, aquarelle et crayon sur papier, 29,5 x 3,5 cm (Ancienne collection Russ-Young), Vente Galerie Gloggner, Lucerne, 24 mai 2008, cat. 68, p. 22 et pl. 3; actuellement à la Galerie Fleury, 36 av. Matignon, Paris.

53 Ducrey/Poletti 2005, voir vol. 1, p. 231, et vol. 3, cat. 848, 833, 1076.

54 *Les petites tricoteuses* d'Albert Anker sont vendues à Oskar Reinhart, Russ 1956, p. 18. Wohlgemuth/Zelger 1984, vol. 1, cat. 19, p. 50, Albert Anker, *Chez les grands parents*, 1892, huile sur toile, 64,5 x 99,5 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Kunstmuseum Winterthour. Le tableau appartenait à Marguerite Creux-Wodey, petite-fille de Philippe Suchard qui avait épousé Lucien Creux (1864–1948). L'œuvre est exposée et mise en vente à l'exposition Albert Anker, salles Léopold Robert, Neuchâtel, 1–30 nov 1910, n° 7; vol. 1, cat. 20, p. 51, Albert Anker, *Les petites tricoteuses*, 1892, huile sur toile, 62 x 68,5 cm, même localisation. Commandé par (Lucien) Creux; exposée à la même exposition Anker en 1910 (n° 8); la suite du pedigree mentionnée par Franz Zelger doit comporter des erreurs.

55 Basler Kunstverein 1989.

56 Russ 1943 (2), p. 27. Il s'agit de Ferdinand Hodler, *Le lac de Thoune*, 1905, huile sur toile, 80,2 x 100 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève (Bätschmann/Müller 2008, vol. 1-1, cat. 308).

57 Sur les collectionneurs d'Hodler, voir Lüthy 1999, pp. 29–38.

58 Russ 1956, p. 63.

59 Outre les paysages aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève, signalons des œuvres moins connues lui ayant appartenu: Bätschmann/Müller 2008, vol. 1-2, p. 624, réfère à tous les paysages possédés par le collectionneur.

60 Burger 1913; Russ-Young possédait un exemplaire de ce livre, aujourd'hui déposé au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel; il met en scène ce livre dans sa salle Hodler au Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel voir le catalogue Musée des Beaux-Arts Neuchâtel 1951, p. 10; Filippi 2006; Hauck 2005.

61 Russ 1943 (2), pp. 23–24.

62 Voir, pour le portrait de Madame Russ-Young, la notice d'Oskar Bätschmann in: Dresden 1996, cat. pp. 138–141.

63 Russ-Young achète des œuvres d'Hodler parfois peu attractives, comme l'*Absturz*, exécuté pour l'exposition internationale d'Anvers en 1894. Landolt 1990, pp. 279–280 et p. 596: Ferdinand Hodler, *Absturz*, 1894, huile sur toile, 180 x 225 cm, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, n° 814. Alpines Museum, Berne (depuis 1934); Berne 1999 (2).

64 Sur cette pièce, voir Paris 2007–2008 cat. 56 et illustration 42, p. 59. Il s'agit d'une version simplifiée de la fameuse peinture *Le Jour I*, 1899– 1900, huile sur toile, 160 x 340 cm, Kunstmuseum, Berne.

65 Russ 1943 (2), p. 27.

66 Ferdinand Hodler, *Autoportrait riant*, 1873, huile sur toile, 57 x 44 cm, acquis vers 1918 par Russ, ce dernier la vend à Oskar Reinhart en 1934 (Widmer 1923, planche 18), voir aussi Wohlgemuth/Zelger 1984, cat. 58, pp. 143–

145; Ferdinand Hodler, *La convalescente*, vers 1880, huile sur toile, 54 x 45 cm. Russ-Young la fait mettre en vente à la Galerie Fischer de Lucerne, où Reinhart l'acquiert (Widmer 1923, planche 28), voir aussi Wohlgemuth/Zelger 1984, cat. 66, pp. 160–162; Ferdinand Hodler, *Ahasver*, 1886, huile sur toile, 104,5 x 81,5, ancienne collection de Louis S. Günzburger, puis chez Josef Stransky à New York, où Russ-Young l'acquiert. Ce dernier le revend par la galerie Fischer, d'où il entre dans la collection Reinhart (Widmer 1923, planche 40), voir aussi Wohlgemuth/Zelger 1984, cat. 73, pp. 180–183; Ferdinand Hodler, *Le massif de la Jungfrau vu depuis le Mürren*, 1911, huile sur toile, 88 x 65,5 cm. Reinhart l'acquiert de Russ-Young en 1934 (Widmer 1923, planche 59), voir aussi Wohlgemuth/Zelger 1984, cat. 82, pp. 204–206.

67 Lettre de Willy Russ-Young à la Galerie Moos, Serrières, 5 avril 1919. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève, fonds Moos.

68 Voir les lettres de la Galerie Cassirer à la Galerie Moos, Berlin, 4 et 11 décembre 1924, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève, fonds Moos. La Galerie Ernst Arnold de Dresde émet la même opinion: «[...] möchte ich mal mit einem Schweizer Portmonnnaie nach Paris gehen, da kann ich für je 1 Hodler 2 gute Impressionnisten bekommen.» Lettre de la Galerie Ernst Arnold à la Galerie Moos, Genève, Dresde, 9 mars 1925. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève, fonds Moos.

69 Lettre de Willy Russ-Young au Kunsthaus de Zurich, 19 décembre 1921, Archives de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich; Bätschmann/Müller 2008, vol. 1-1, cat. 44, note 1).

70 Il tente de vendre, en 1919, *L'atelier d'horlogers à Madrid* à la Galerie Moos, spécifiant qu'il s'agit d'une œuvre de musée, impropre à sa collection. Lettre de Willy Russ-Young à la Galerie Moos, 23 avril 1919, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève, fonds Moos.

71 Hodler avait demandé à Loosli de réunir des articles sur lui (Loosli 1921–1924, vol. 4, pp. 6–8). Loosli et Russ-Young, quoique d'opinions contrastées, contribuent à l'élaboration d'un «fonds archivistique» Hodler. L'archive de presse Loosli se trouve au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, l'archive de presse Russ à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel. L'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel prépare une digitalisation de cette dernière collection, en collaboration avec la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel.

72 Rodo est soutenu par la ville de Genève, mais parmi les privés, Russ-Young est un de ses premiers clients après le Zurichois Richard Kisling, qui achète des petits bronzes. Lapaire 2001, pp. 123–127. Voir le bronze à cire perdue exécuté par Rodo, *Portrait de F. Hodler dit Petit buste*, 1898, h. 36 cm, Lapaire 2001, cat. 95/9, p. 275 (Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire); le portrait de F. Hodler, 2e version, 1900, 44,5 cm, Lapaire 2001, cat. 110/8, p. 283, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1961–23, fonte de 1919, don de Russ-Young; *Portrait de F. Hodler*, troisième version, 1901, 43 cm, Lapaire 2001, cat. 122/5, p. 286, exemplaire en plâtre 42,5 cm, acquis de Russ-Young par Oskar Reinhart en 1949, Stiftung Oskar Reinhart (Wohlgemuth/Zelger 1984, cat. 160, pp. 388–389); Lapaire 2001, cat. 122/4, Le Locle, Musée des beaux-arts, plâtre, 45,5 cm, don de Russ-Young, 1953; Russ-Young possédait un buste de Cuno Amiet, grand ami d'Hodler, voir Lapaire 2001, cat. 169, p. 311, *Portrait de Cuno Amiet*, bronze, h. 24 cm, fonte datant d'après 1911, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, don de Russ-Young 1952.

73 Russ 1943 (1), pp. 96–97.

74 Griener 2002 (2), pp. 333–354.

75 Baud-Bovy 1940.

76 Musée des beaux-arts de Neuchâtel 1951. La salle est inaugurée en mai 1951; Jeanneret 1952. Cette deuxième salle, connectée à la première par une porte, est ouverte en 1952, du vivant de Willy Russ.