La réception de l'œuvre de Hodler en Suisse romande et en France

Autor(en): **Kaenel, Philippe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **4 (2009)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872215

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PHILIPPE KAENEL

La réception de l'œuvre de Hodler en Suisse romande et en France

Selon le quotidien genevois *Le Temps,* la dernière rétrospective Hodler à Paris (du 13 novembre 2007 au 3 février 2008) ne semble pas avoir connu un succès public et médiatique immédiat. Le 16 janvier 2008, le journal note qu'il aura fallu deux mois pour que *Libération* s'intéresse à l'exposition et relève diverses réactions de la presse hexagonale. Ainsi, *La Croix,* un organe catholique français sans nul doute sensible à la dimension religieuse de l'œuvre («son sentiment d'un équilibre cosmique»), se demande «Comment a-t-on pu ignorer ce peintre?». Cette dimension spirituelle est également soulignée par le *Figaro*, tandis que le journal *Les Echos* (orienté vers la finance) déclare: «Il y a encore beaucoup de choses à découvrir dans l'art moderne en dehors des Picasso, Matisse, Klimt», et que Philippe Dagen évoque, non sans un soupçon d'ironie, cette peinture «roide et claire» (*Le Monde*, 16 novembre 2007). Il faut attendre cette même semaine du 16 janvier 2008 pour que *Pariscope*, l'hebdomadaire parisien des spectacles et des expositions, consacre un article à la manifestation du Musée d'Orsay. On y lit: «Continuant sa présentation de peintres européens souvent stars chez eux et peu, sinon pas, connus chez nous, Orsay nous accroche le Suisse Ferdinand Hodler. Considéré en son temps comme l'un des phares de la modernité du fait de son acoquinement avec la Sécession viennoise et de sa veine symboliste qui fit scandale, il fut ensuite rangé au rayon des peintres «régionaux», brossant jusqu'à sa mort des héros suisses et des montagnes. Il est considéré comme le peintre national suisse par excellence – comme il est noté – avec ironie? – dans le catalogue, mais par ailleurs il faut louer sa stylisation rigoureuse qui, par certains aspects, le fait comparer à Cézanne».

L'incise «avec ironie?» et son point d'interrogation mettent le doigt sur l'un des paradoxes apparents de la figure de Hodler. Alors même qu'en France mais aussi en Europe, à la fin du XIXe siècle, le champ artistique tend à s'autonomiser avec la naissance d'un champ artistique restreint, formé des pairs (critiques d'art, amateurs, marchands et autres médiateurs)[1], avec le remplacement du Salon officiel par un éventail d'expositions ou de sécessions qui affirment l'indépendance

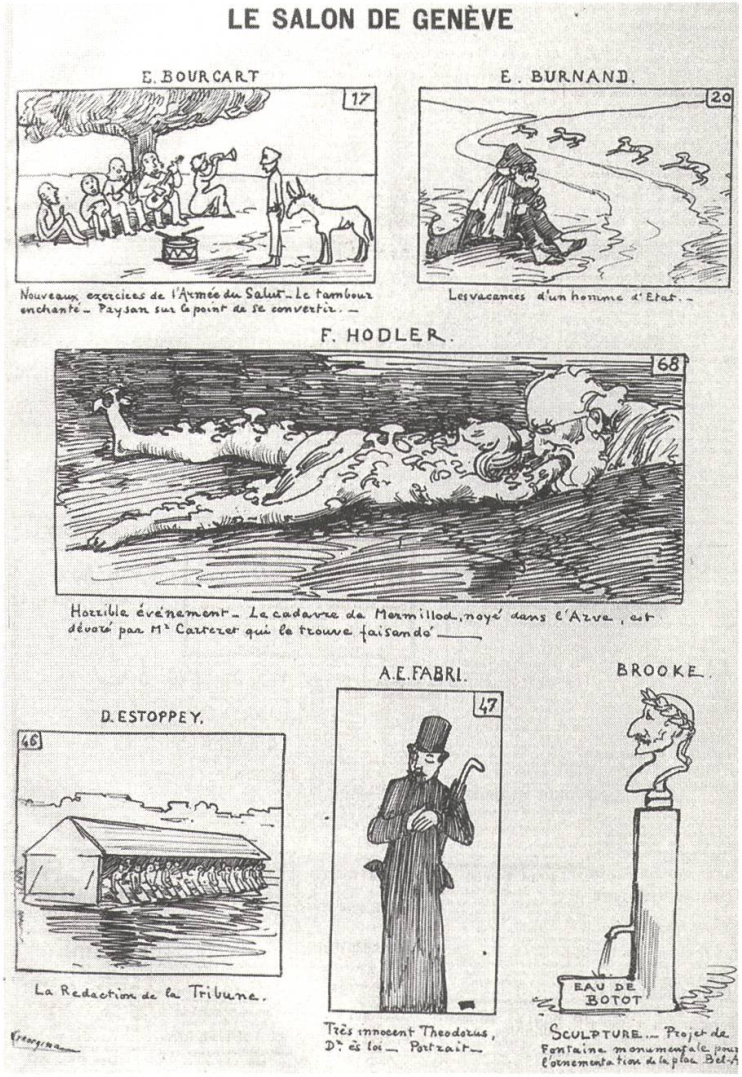
de l'art des institutions traditionnelles; alors même que partout en Europe, au sein de ce que l'on appelle les «avant-gardes», l'usage de l'art à des fins de représentation officielle tend à devenir suspect (même si les commandes de l'Etat restent vivement courtisées), la Confédération helvétique, de son côté, met en place une politique artistique nationale sanctionnée par la création de la Commission fédérale des beaux-arts avec son budget de cent mille francs disponibles dès 1887: une commission compétente en matière d'acquisition d'œuvres d'art contemporaines, de commandes et de décorations publiques, et qui a la responsabilité d'organiser un salon suisse bisannuel, la «Nationale», dont le premier se tient à Berne en 1890[2]. La figure de Hodler est restée étroitement liée à la naissance de cette politique artistique et il ne serait pas inutile de rappeler aujourd'hui, alors qu'une Loi fédérale sur l'encouragement de la culture (LEC) est en chantier, que Hodler ne serait pas devenu l'artiste que nous connaissons sans le soutien financier de la Confédération. Quoi qu'il en soit, l'incise du journal *Pariscope* exprime une surprise à l'idée qu'un artiste puisse porter à la fois une étiquette «nationale» (représenter une certaine officialité) et une étiquette «moderne» (manifester une singularité). Emanant de l'Etat national par excellence en Europe, la France, cette interrogation, cette ironie à propos de la dimension nationale d'un artiste appartenant à un pays où justement cette question n'a cessé de poser problème depuis le XIXe siècle, ne manque pas de sel. En même temps, la réaction de *Pariscope* traduit un ensemble d'idées reçues qui ont été construites, notamment par la critique francophone, depuis les années 1880.

Quatre moments principaux articulent la réception critique de Hodler dans le domaine francophone (limité ici à la Suisse romande et à la France). Le premier se caractérise par les échanges entre Genève et Paris jusqu'en 1896. Le second concerne la réception de l'affaire de Marignan en Suisse romande autour de 1900. Le troisième est marqué par l'anti-hodlérisme qui s'affirme avant la Première Guerre mondiale. Le dernier traite de la «renationalisation» de Hodler durant l'entre-deux-guerres. Un panorama général sur la réception de l'œuvre de Hodler en Suisse et en France devrait se prolonger par le dépouillement des histoires générales de l'art contemporain, du naturalisme, du symbolisme, de l'expressionnisme, de l'Art nouveau ou de l'Art déco, rédigées dans le domaine francophone après 1945. Un tel répertoire formerait un utile complément aux travaux d'Eduard Hüttinger[3] et montrerait sans nul doute la prise en considération croissante de l'œuvre de Hodler ces vingt dernières années; mais elle excèderait les limites de cette brève étude.

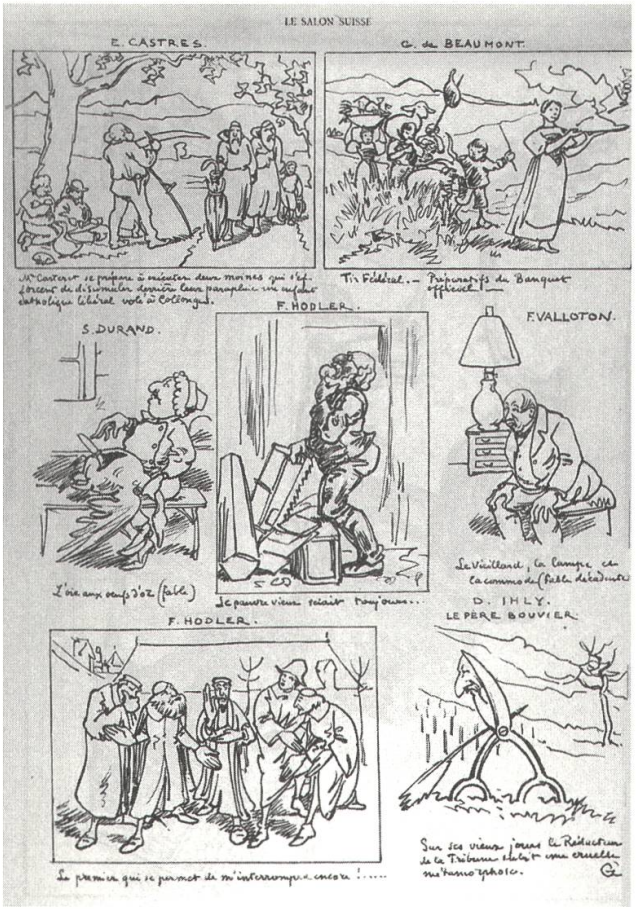
Genève–Paris puis retour

Jura Brüschweiler et Sharon L. Hirsch ont montré à quel point le jeune Hodler s'est établi comme une figure volontairement polémique bien avant l'affaire Marignan dans le milieu genevois où se concentre l'essentiel des articles journalistiques le concernant[4]. L'esthétique naturaliste qui caractérise le peintre bernois à ses débuts suscite de violents rejets dans un milieu pétri par une orthodoxie issue de la première «école genevoise»: celle des François Diday, Alexandre Calame ou Jean-Léonard Lugardon. En 1876, le *Journal de Genève* accuse le peintre de favoriser la laideur («la caricature et la vulgarité») avant de conclure: «Or, après tout, c'est pour le public qu'il faut peindre, et l'on a tort de choisir le rôle de génie incompris».[5] A cet article issu d'un organe de presse libéral répond celui du journal concurrent, le *Petit Genevois*, fondé un an plus tôt par le très radical Georges Favon (c'est lui qui prend la plume en l'occurrence)[6].

Dans les années 1880 et 1890, l'œuvre de Hodler ne cesse de polariser une critique fortement marquée par les tensions politiques locales et par la volonté, soutenue par un parti radical d'inspiration républicaine-conservatrice et centralisatrice, de créer un art suisse que certains, comme l'écrivain genevois Paul Seippel, croient reconnaître dans l'œuvre du peintre bernois: «sa peinture rude et mâle est bien dans notre caractère suisse», écrit-il dans le *Soir* du 25 août 1884 à propos du *Guerrier furieux* (ill. 4, p. 139): «C'est pour cela qu'on peut fonder de grandes espérances sur ce jeune artiste, peut-être même entrevoir en lui l'initiateur d'une école nationale». Ce discours imprègne les pages de la *Revue de Genève* en 1885 et 1886[7], rédigée par le poète



1 Georgina [Auguste Viollier], «Salon de Genève», *Le Carillon de Saint-Gervais*, 1.9.1883, Bibliothèque de Genève



2 *Salon suisse vu de travers par un Casse-Cailloux. Manuel du parfait visiteur à l'usage des gens de lettres destiné aux hôtes de l'Exposition municipale de Genève*, 1885, Bibliothèque de Genève

symboliste Louis Duchosal, fils d'un maçon savoyard, qui publie également des articles dans *Le Genevois*. Duchosal souligne ainsi le caractère «suisse» de l'œuvre de Hodler, notamment de son *Cortège de lutteurs* (ill. 4, p. 154), qui reçoit une mention honorable à l'Exposition universelle parisienne de 1889. Le symbolisme genevois se singularise sans doute par cette dimension «radicale», au sens politique et polémique, qui modèle alors la perception de l'œuvre de Hodler. L'association entre le politique et l'artistique est exposée de manière ironique par la presse satirique genevoise. Une caricature du *Bon Samaritain* (ill. 1), en 1883, met par exemple en scène deux ennemis politiques: l'évêque auxiliaire Gaspard Mermillod dévoré par le très radical Antoine Carteret. Indice de la visibilité de Hodler, mais aussi des sympathies ambigües dont il jouit dans les milieux éditoriaux et artistiques locaux, la caricature participe de manière intéressante au débat public. Le genre parisien du salon caricatural, inauguré par Baudelaire en 1845, connaît une version genevoise en 1885. Le *Salon suisse vu de travers par un Casse-Cailloux* consacre deux pages à Hodler, au *Regard dans l'Eternité* et à *Calvin et les Régents dans la*

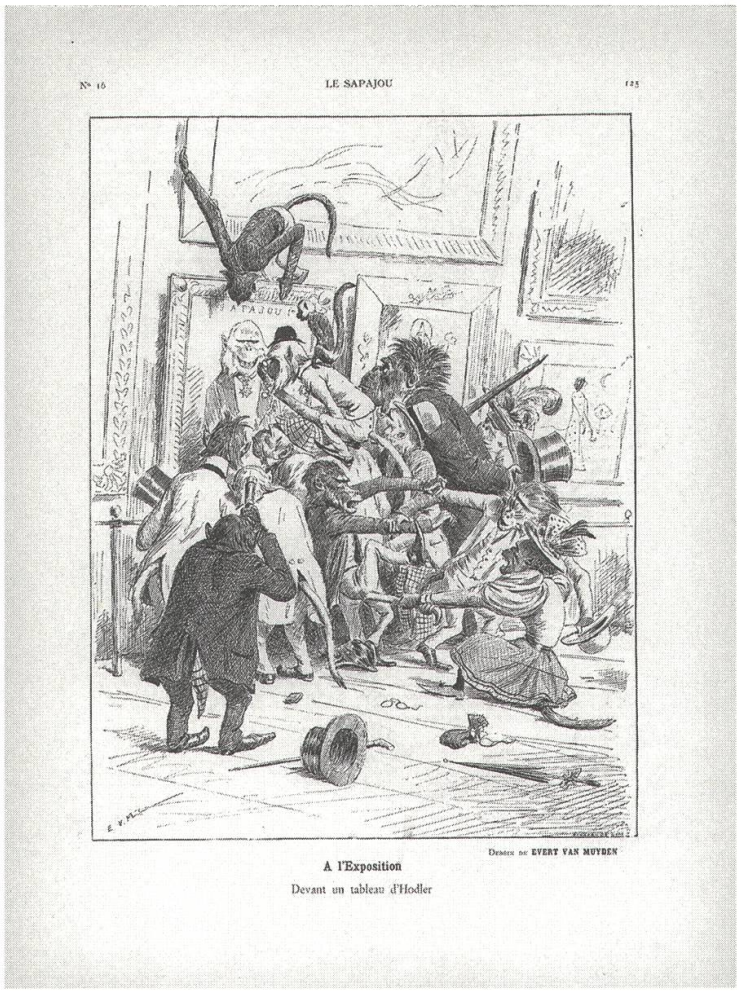
3 Godefroy [Auguste Viollier], «M. Hodler convaincu des critiques qui lui sont adressées...», *Le Carillon de Saint-Gervais*, 1891, Bibliothèque de Genève

Cour du Collège de Genève (ill. 2, p. 54), tandis qu'au même moment, dans le *Carillon de Saint-Gervais,* la figure d'Antoine Carteret hante les caricatures qui s'en prennent à l'œuvre de Hodler (ill. 2 et 3).

A la fin des années 1880, Hodler se positionne sur trois marchés: le marché genevois (dominé par le genre du paysage, genre «national» genevois dans le sillon des Prix Diday et Calame); le marché suisse révolutionné par l'action de la Commission fédérale des beaux-arts depuis 1887, qui encourage les thèmes identitaires (l'histoire, le paysage); et le marché international transitant par la France, pour lequel Hodler peint *La nuit* (ill. 5, p. 254) en 1891, dont le scandale local programmé résulte précisément de l'inadéquation entre les expectatives de son premier public et les attentes parisiennes.

On sait à quel point Hodler a instrumenté cette affaire pour «monter à Paris» et dans quelle mesure il a lui-même orchestré la réception métropolitaine de son œuvre dans la presse suisse, comme le prouve la fameuse lettre qu'il adresse de Paris à Louis Duchosal[8]. Hodler y gonfle sensiblement la portée de l'événement car, ainsi que le rappelle en 1892 un autre critique proche du peintre, Mathias Morhardt[9]: «Mlle Breslau et M. Eugène Burnand sont, à l'heure actuelle, les deux plus illustres artistes suisses résidant à Paris»[10]. Notons encore au chapitre des rêves de gloire que Hodler restera longtemps simple membre associé du Salon du Champ-de-Mars alors que Burnand, Breslau, Eugène Grasset ou Frédéric Florian sont sociétaires de plein droit.

Ce «triomphe» parisien très relatif contraste avec le mythe historiographique de la «découverte» de *La nuit* par Paris, considérée comme un tournant alors même que la presse française en rend à peine compte, et parfois en moque les accents jugés trop germaniques. Ce sont plutôt les *Ames déçues* (ill. 3, p. 252) et *Las*



4 Evert Van Muyden, «A l'Exposition. Devant un tableau de Hodler», *Le Sapajou*, 16, 1896, Bibliothèque de Genève

de vivre, présentés l'année suivante, qui vont attirer l'attention des critiques. Globalement, jusqu'en 1900, les œuvres de Hodler sont accueillies en France avec une certaine indifférence et quelques résistances ironiques et chroniques face à son «symbolisme froid», son «maniérisme lourd»[11]. Tandis que Hodler n'a qu'une ambition, se «rendre indépendant de la Suisse»[12], il ne vend rien en France et ses œuvres symbolistes suscitent des rejets à Genève[13]. Sharon L. Hirsh a relevé avec justesse combien *L'Elu* (ill. 3, p. 172), classé à Paris comme l'œuvre religieuse d'un artiste associé au Salon de la Rose+Croix, est vu par les Genevois comme une représentation du printemps[14].

Les critiques qui s'expriment plus favorablement et plus longuement sur l'art de Hodler dans la capitale française sont pour l'essentiel des Suisses romands: ce sont les Félix Vallotton, les Mathias Morhardt ou les Edouard Rod, tous à cheval entre les deux espaces culturels. Le premier rend compte de manière élogieuse de *La nuit*[15] (ill. 5, p. 254), tandis que le second exprime sa perplexité dans la *Gazette*

des beaux-arts de 1891: «[...] sa conception m'échappe; je crains qu'il y ait dans tout cela une pensée allégorique que je m'efforce vainement à saisir». Naturaliste dans l'âme, Rod considère que *La nuit* est «la seule toile réaliste, dans le sens combatif que ce mot avait il y a dix ans, qu'on trouve au Champ-de-Mars»[16]: un jugement qui ne manque pas de pertinence, même s'il va dans le sens contraire des jugements traditionnellement portés sur l'œuvre depuis lors.

5 Godefroy [Auguste Viollier], «Philippe Godet», *Nouveau Panthéon*, Genève, 1908, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire

Le grand retour de Hodler à Genève a lieu lors de l'Exposition nationale suisse qui ouvre ses portes le premier mai 1896. Les arts «officiels» occupent une place significative, en face de l'entrée principale (certains pylônes du bâtiment, décorés par Hodler, sont vandalisés la veille de l'ouverture), tandis que non loin un cabaret, le Sapajou, accueille d'autres œuvres du peintre (ill. 4)[17]. Cet épisode est significatif du *rapatriement* problématique de l'œuvre de Hodler à Genève, alors même que se multiplient les discours promotionnels de critiques et collègues genevois comme Morhardt[18] ou Albert Trachsel qui fait de l'œuvre de l'artiste, de son corps même, l'incarnation du «caractère suisse»[19].

La réception du scandale de Marignan en Suisse romande

L'affaire des peintures de Marignan met en tension des positions esthétiques et idéologiques sur fond de durcissement des revendications corporatistes des artistes. Une étude comparative de la réception du scandale dans la presse suisse romande montre que la majeure partie des journaux se range du côté de Hodler[20]. Ces prises de position émanent pour la plupart de critiques reconnus, de professeurs et écrivains comme le Genevois Paul Seippel ou le Neuchâtelois Philippe Godet (ill. 5), d'auteurs comme Gaspard Vallette, d'artistes comme Gustave Jeanneret ou Charles Giron[21]. Les rares articles défavorables à Hodler paraissent dans *L'Impartial*, organe neuchâtelois, ou dans le *Journal de Genève*, dont la prise de

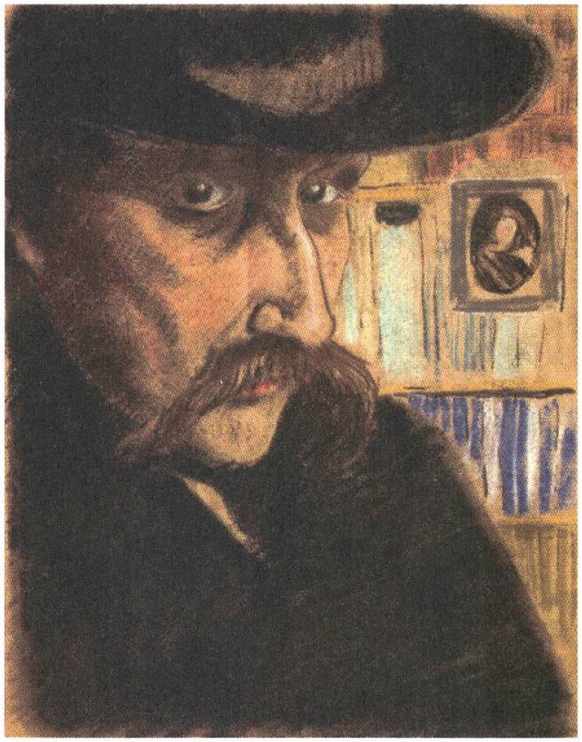
position anonyme le 18 novembre 1898 («La question Hodler») est vivement attaquée, deux jours plus tard, dans une lettre collective signée par dix-sept artistes. Cet épisode révèle l'intense mobilisation des milieux artistiques et les pressions exercées dans les médias romands à l'encontre des opposants à Hodler.

Les invectives fusent de part et d'autre: «incompréhensible», «inintelligible», «confus», «terne», «plébéien», «anti-patriotique», «répugnant», «abject», «extravagance», «toupet», aberrations déclarent les uns à leur tour qualifiés de «Philistins», «primitifs», «Athéniens de la Limmat», «gardiens jaloux des traditions», «étroits», «limités», «timorés», «autoritaires», «snobs», «racornis», incapables de comprendre le caractère de «sincérité», la «puissance», le «tempérament extraordinaire», la «simplicité expressive»[22]. Comme le propose *La Liberté* de Fribourg, «les hommes de goût et de progrès en art mènent une ardente campagne contre les ‹philister› zurichois, à qui on conseille de boire des chopes, au lieu de faire prévaloir leur opinion sur des peintures qui sont hors de leur portée»[23]. Plusieurs partisans de Hodler rappellent cette nouvelle logique de l'art contemporain selon laquelle l'incompréhension devient une garantie de qualité et donne la mesure du caractère avant-gardiste de l'œuvre[24]. Parmi les voix critiques, celle du professeur et écrivain Philippe Godet se singularise[25]. Il fait partie de ceux qui estiment qu'il n'existe pas d'«art suisse» proprement dit, mais seulement des artistes suisses. Libéral conservateur, antigermanique et patriote neuchâtelois[26], il déclare: «Sa *Nuit* est un logogriphe auquel mon pauvre esprit clair de Latin n'a rien compris du tout. Ce sont là des méprises d'un grand talent qui se fourvoie; M. Hodler n'est pas un penseur»[27].

Le scandale de Marignan produit non seulement des effets catalyseurs dans un champ artistique suisse en train de se structurer, mais va également jouer un rôle déterminant dans l'histoire du journalisme et de la critique d'art. En Suisse romande, il faut attendre les années 1910 pour que se professionnalisent certains critiques d'art comme Lucienne Florentin[28], toute puissante dans les colonnes du journal *La Suisse*. Elle est associée à la Galerie Moos qui abrite les expositions du groupe genevois *Le Falot* (fondé en 1915), radicalement anti-hodlérien, orienté vers l'art français[29]. Ces cercles prennent le contrepied du discours helvétiste encore tenu en 1904 par Albert Trachsel[30] ou Paul Seippel[31].

L'anti-hodlérisme avant la guerre

Le pouvoir pris par les hodlériens dans les jurys, comme celui de l'Exposition universelle de 1900, donne lieu à des polémiques de plus en plus fréquentes[32]. Les débats s'intensifient autour des décisions du jury de l'Exposition suisse des



6 William Ritter, *Autoportrait*, vers 1901–1905, pastel, 36 x 28,5 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, fonds W. Ritter

beaux-arts de Vevey en 1901, oppose ceux que l'on appelle de plus en plus «les jeunes» et «les vieux»[33]: des tensions qui s'expliquent notamment par la crise provoquée par la diminution récente des crédits accordés à la Commission fédérale des beaux-arts. La résistance anti-hodlérienne s'organise en 1906 autour de la «Schweizerische Freie Künstlervereinigung». Elle est reprise en 1911–1912 au niveau politique par le juriste lucernois Johannes Winkler, qui affirme que les crédits sont manipulés par un «trust» (le mot est de l'auteur)[34]. Les oppositions se renforcent autour du scandale provoqué par le cheval «vert» lithographié par Emil Cardinaux pour l'Exposition nationale de 1914: une affiche perçue comme une forme d'appropriation symbolique de l'identité helvétique par les hodlériens, à l'instar de billets de la Banque nationale suisse gravés sur la base de dessins proposés par Hodler, qui ont fait débat lors de leur mise en circulation en 1912. Au même moment, *La Tribune de Genève* conduit une enquête en vue de classer «Nos plus grands peintres» et en donne le résultat à ses lecteurs, qui placent Hodler nettement en tête du peloton[35].

Les réactions face à l'«hodlérisme» s'incarnent en la personne de William Ritter, personnage haut en couleurs: écrivain neuchâtelois cosmopolite, fasciné par le monde germanique et slave, wagnérien dans l'âme, proche des cercles décadents parisiens et notamment de Joséphin Péladan[36] (ill. 6). L'attitude de l'écrivain face à

Hodler bascule entre 1894 et 1903[37]. En 1906 il déclare: «C'est une meute de barbares dont M. Hodler à déchaîné les mauvais instincts [...]»[38]. Cette même année, la revue suisse romande *La Voile latine* lance une «Enquête sur l'art et la littérature suisses» à laquelle Ritter fournit une réponse d'une rare violence. Le critique utilise l'adjectif «suissarde» pour qualifier «cette production toute spéciale à nos cantons protestants qui est la plus écœurante potion que je connaisse, un *vomitif sucré*»[39]. La polémique anti-hodlérienne culmine à l'aube de la Première Guerre mondiale lors de l'exposition internationale de Munich en 1913. Résidant dans la capitale bavaroise, Ritter adresse à *La Semaine littéraire* un long compte rendu de la manifestation dans lequel il traite Hodler de «taureau banal», d'«artiste de génie sans pensée, d'une sorte de génie tout rythmique et gymnastique»[40]. Il s'en prend au mercantilisme de l'artiste qui à ses yeux se répète pour encaisser des millions, puis rejette de manière plus générale «la Suisse hodlérisée, ou hodlérisant à tour de bras», cette nouvelle orthodoxie «suissarde» et ces «singeries de l'Alpe».

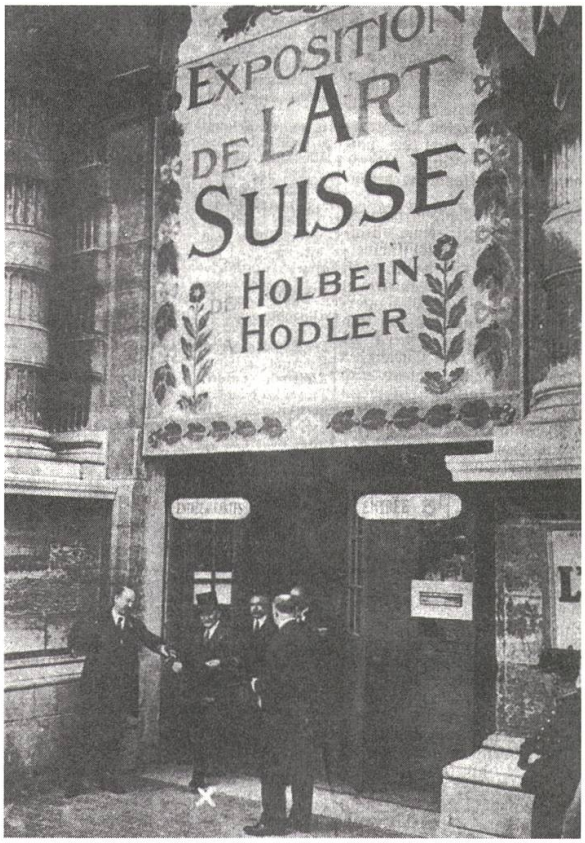
En guise de riposte, le peintre et graveur genevois Alexandre Mairet présente Hodler comme l'héritier de la grande décoration, des Egyptiens à Michel-Ange, en passant par Giotto, attaque les préjugés sociaux de Ritter (notamment son mépris pour la paysannerie suisse) au nom d'une vision civique de l'art qui résonne fortement peu après 1900, dans le contexte du renouveau des arts décoratifs[41]. Le critique genevois François Fosca contre-attaque à son tour en notant que la prise de position de celui qu'il traite de «tzigane neuchâtelois [...] relève plus de la crise de nerfs que de la critique véritable»[42]. Fosca en profite toutefois pour relever l'existence d'une nouvelle génération genevoise (les Auberjonois, de Meuron, Hermanjat, Blanchet, etc.) dégagée des influences hodlériennes. Il donne par ailleurs raison à Ritter sur les effets néfastes et incontrôlés de l'officialisation du peintre de Marignan. En effet, dans les mêmes années, l'idée selon laquelle le hodlérisme serait périmé s'installe dans la presse suisse romande, surtout auprès des jeunes artistes et écrivains associés à la revue *La Voile latine*. Pour le critique vaudois Paul Budry: «[certains] s'obstinent à ne point se ‹déshodlériser›, et sur cette voie il n'y a qu'essoufflement et que perte de temps». En revanche Blanchet et Auberjonois montrent bien «quel sens naturaliste notre esprit romand doit raisonnablement opposer à la pénétration de l'idéologie hodlérienne»[43]. Ritter établira d'ailleurs le même constat lors de l'exposition nationale des beaux-arts de 1917 à Zurich: «Plus de trace de hodlérisme. Hodler est là seul de son espèce. La défection est complète. On en veut plus rien savoir que de Cézanne du côté romand». Figure devenue officielle, il expose sa *Bataille de Morat:* «L'œuvre est complète, elle est admirablement composée, elle est laide de couleur à souhait,

mais elle est faite de redites [...] Et pour le reste, M. Hodler nous livre une combinaison ou une permutation de lui-même»[44].

La «renationalisation» de Hodler durant l'entre-deux-guerres

Lorsqu'après des années d'absence parisienne Hodler présente ses œuvres au Salon d'automne de 1913, Joséphin Péladan récuse l'appropriation de son œuvre par l'histoire de l'art allemande[45]. Le critique du *Gil Blas,* Louis Vauxcelles, tient le même propos, mais en des termes particulièrement moqueurs vis-à-vis de la Suisse romande «de tempérament frigide, disons alpestre, ou, mieux, protestant [...] Hé! oui, les veines de ces messieurs vaudoise, genevois, fribourgeois, neufchâtelois ne charrient point d'ardeurs vénitiennes. Ils sont ainsi voulus par leur race»[46].

Dans l'entre-deux-guerres, c'est au regard de la France que la Suisse romande mesure la «nationalité» de l'œuvre hodlérien dont l'altérité est ressentie plus fortement que jamais par rapport à ce que l'on appelle alors le «génie français». Au lendemain de la guerre, l'œuvre de Hodler apparaît trop «germanique» (Guillaume Apollinaire le voyait «plus Prussien encore que Suisse»[47]). La question nationale se place au cœur de l'article que Félix Vallotton rédige dans l'ouvrage collectif *La Suisse et les Français,* paru en 1920: «En France, le rayonnement de Hodler fut nul et le restera, il est trop peu ici et puis il ne fit rien pour y aider [...] on aime en France plus de délicatesse et les choses moins hurlées»[48].



7 Inauguration de l'Exposition de Holbein à Hodler le 13 juin 1924 au Jeu de Paume à Paris, Berne, Office fédéral de la culture

Les réactions de la critique parisienne face à l'*Exposition de l'Art suisse du XVe siècle au XIXe siècle (de Holbein à Hodler*), inaugurée le 13 juin 1924 au Jeu de Paume à Paris (ill. 7), vont donner raison à Vallotton, comme dix ans plus tard l'exposition intitulée *L'Art suisse contempo-*

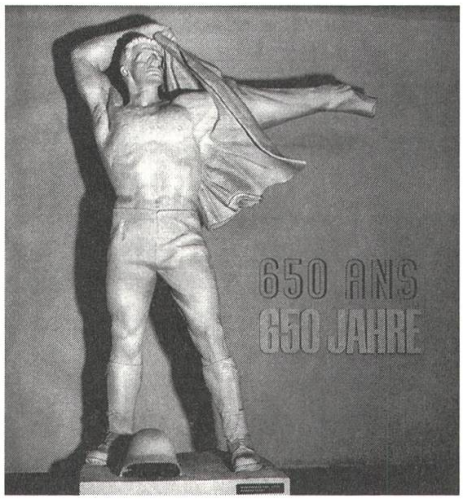
rain depuis Hodler (peinture et sculpture), également au Jeu de Paume. En 1924, le conservateur du Musée du Luxembourg et du Musée Rodin, Léonce Bénédite prie son collègue Daniel Baud-Bovy de se placer «au point de vue français» et non suisse: «nous faisons une large part à Hodler, c'est entendu – mais ne comptez pas sur un enthousiasme des Parisiens. C'est très loin de nous et de notre génie. Il ne sera compris que d'une minorité». En Suisse Lucienne Florentin se demande dans le journal *La Suisse:* «Que va dire Paris de l'art suisse?»[49] et notamment de Hodler?[50] Paris va en fait manifester des réticences ou une franche aversion pour l'œuvre de Hodler. Dans les *Nouvelles littéraires*, Florent Fels nie l'existence d'un art suisse, faisant des Helvètes «un peuple plein de contradictions, d'appétits énormes réfrénés, d'ardeurs estimées honteuses». Il découvre chez Hodler «un mélange de brutalité et de fadeur, de naturalisme et d'idéalisme maladif, de libertinage sportif et de refoulements»[51].

Au sein de la Confédération, l'idée de l'opposition entre les cultures européennes reflétées par ce l'on appelle alors «les deux Suisses» l'une latine, l'autre germanique, avait suscité une célèbre réaction de Carl Spitteler en 1914 (*Unser Schweizer Standpunkt*[52]). La grande rétrospective zurichoise de 1917, un an avant la mort de Hodler, faisait encore figure de manifestation nationale aux yeux de la génération de l'Exposition de 1896. A cette occasion, Trachsel, inébranlable, répète dans *Le Genevois* (20 août 1917): «Son génie incarne celui de notre peuple»[53]. Or, au même moment, les critiques très sceptiques face à toute idée de «suissitude» en art avant la guerre changent de ton. En 1918, Charles-Ferdinand Ramuz reconnaît dans l'œuvre de Hodler une véritable portée collective[54] et Paul Budry, cet anti-hodlérien, constate amèrement en 1919 dans son compte rendu de l'exposition nationale à Bâle: «Il n'y a pas d'école suisse, mais il y a des écoles de Suisses, et dont le maître n'est pas toujours du pays. La géographie en serait utile à dresser, mais on ne l'attendra pas de moi; il faudrait un bureau de statistiques. Celle de Hodler a longtemps marqué nos ‹fédérales› et l'on ressent une certaine mélancolie à la voir s'éteindre avec le maître»[55].

Dans sa réponse à Ritter, Mairet soulignait avec force «les qualités vraiment géniales, l'ordonnance, la mesure, le choix des lignes, la pondération des quantités en vue de l'expression la plus intense»[56]. Or, après le choc de la guerre et des expositions fauves, cubistes, futuristes ou dadaïstes, Hodler fait à nouveau figure de classique dans le mouvement de «retour à l'ordre» qui se précise. Dans les années 1920, l'image de l'œuvre de Hodler subit ainsi une nouvelle révision qui s'opère à travers son assimilation au classicisme et à l'helvétisme: une double dimension en passe de devenir une espèce de norme ou de visée idéale dans le

discours artistique «moyen» en Suisse romande. La plaquette sur Hodler que publie en 1921 le fils de Philippe Godet, Pierre Godet, illustre parfaitement ce processus de réévaluation: «Il n'est pas appuyé, comme la plupart des artistes romands, sur la tradition française. La France, par l'intermédiaire de Genève, l'a partiellement éduqué; elle lui a appris sa grammaire. Notons aussi qu'elle fut la première à l'accueillir et même à l'honorer officiellement. Mais en somme elle lui est réfractaire, et lui, de son côté, s'est détourné d'elle. Il a bien fait car il n'avait rien d'un Français. Quinze ans après ce premier accueil de la France, les Allemands se sont jetés sur Hodler pour l'annexer; sans nous expliquer pourquoi ce génie, comme plusieurs autres qu'ils déclarent purement allemand, avait négligé lui aussi de naître en Allemagne. Un instant, court heureusement, l'artiste bernois semble avoir été effleuré par le souffle d'outre-Rhin. J'en vois la trace dans un ou deux tableaux, comme ceux intitulés le *Printemps* ou la *Vérité* (ill. 8, p. 72), dont je ne cache pas que l'esprit m'est insupportable. Mais, dans l'ensemble, l'art d'Hodler ignore l'affectation de profondeur, les effets de torse, le biceps et le froncement de sourcil pangermaniste, tout ce vide qui se guinde au génial, tout ce qui fleure – j'allais dire ce qui pue – Franz Stuck ou Max Klinger. Il ignore également l'art juif, qui semble désormais devoir tenir lieu d'art à l'Allemagne. Somme toute, cet authentique Germain n'avait rien d'un Allemand. Donc, ni français ni allemand, l'art de ce Suisse serait un ‹art suisse›? Mais par quoi?»[57].

Godet riposte notamment face à l'ouvrage de Rudolph Klein, paru à Berlin en 1910, puis traduit la même année à la Librairie artistique internationale de Paris sous le titre *Ferdinand Hodler et les Suisses*[58]. Le critique neuchâtelois a sans doute en tête l'article de Louis Hautecoeur sur Hodler dans la *Gazette des beaux-arts* de 1918, qui se moque de la tendance annexionniste des Allemands[59]. Pour contrer de telles idées, Pierre Godet fait de Hodler un «primitif» suisse, au sens phylogénétique: il serait le premier de sa race, et en lui s'originerait l'art suisse. Les peintures de *Marignan* appuient la démonstration de l'auteur qui y trouve une représentation démocratique de l'héroïsme: «Et ce que je dis ici des héros hodlériens, ne pourrait-on dire de leur créateur? Je retiens cette image riche de sens que quelqu'un me suggère: Hodler, comme les soldats qu'il peint [...] comme les vieux Suisses, c'est un fantassin». Et l'auteur de conclure, toujours dans le registre militaire, de la nécessité d'une véritable «mobilisation» artistique: «C'est, je pense, toute la question suisse»[60]. Le fantassin suisse est alors considéré comme un lansquenet moderne, comme l'incarnation du système de milice placé au cœur de l'identité helvétique autour de la Première Guerre mondiale: une figure que l'on va retrouver dans les formes très hodlériennes du soldat sculpté par Hans



8 Hans Brandenberger, *Volonté de défense*, 1939, photographie extraite d'*Un peuple s'affirme. L'Exposition nationale suisse de 1939, vue par Gottlieb Duttweiler*, Zurich, 1939

9 Heinrich Danioth, *Fundamentum*, 1935–1936, peinture murale, façade sud du Bundesbriefarchiv à Schwyz

Brandenberger, *Volonté de défense* (ill. 8), placé au cœur de l'exposition nationale de 1939 à Zurich, dans la Voie suisse[61]. L'œuvre de Brandenberger fait d'ailleurs écho au décor mural du Bundesbriefmuseum à Schwyz peint par Heinrich Danioth en 1935–36. *Fundamentum* (ill. 9) propose en effet un hommage évident à l'art monumental de Hodler mais aussi à la figure identitaire du fantassin[62].

Des années 1880 à la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de Hodler fait ainsi figure de sismographe de la culture politique helvétique: internationalisé avec *La nuit*, nationalisé lors de l'Exposition nationale de Genève en 1896, réinternationalisé avec l'ouverture du marché allemand lié aux sécessions, rejeté comme un poncif helvétique peu avant la Première Guerre mondiale, puis renationalisé dans l'entre-deux-guerres, Hodler, aujourd'hui, se trouve occasionnellement instrumenté par les milieux nationalistes et conservateurs. Il faut toutefois rappeler que l'identification polémique de sa peinture à une culture artistique «helvétique» elle-même problématique fut à la fois *choisie* par l'artiste à titre stratégique et lui fut *imposée* par la critique. Cette identification n'en demeure pas moins indissociable

de son œuvre car il n'existe pas d'un côté un Hodler authentique et de l'autre une construction idéologique. L'interrogation du journal parisien *Pariscope* citée au début de ce bref panorama s'avère en fin de compte parfaitement légitime: «Il est considéré comme le peintre national suisse par excellence – comme il est noté – avec ironie? dans le catalogue [...]». S'il y a une «ironie» dans la réception critique de Hodler, cette ironie est sans nul doute celle de l'Histoire.

1 Pierre Bourdieu, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 3–44; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.

2 Sur la politique fédérale et les expositions, voir notamment: Jaccard 1986; Hans Ulrich Jost, «Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales», in: *«Peuples inanimés, avez-vous donc une âme?» Images et identités suisses au XIXe siècle*, Lausanne, Université de Lausanne, Section d'histoire (coll. «Histoire et société contemporaines», vol. 6), 1987, pp. 19–38; *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes / 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts / 100 anni d'incorragiamento della Confederazione alle belle arti*, Berne 1988; Kunstschaffen 2006.

3 Hüttinger 1984. Il permettrait de noter, par exemple, l'absence de Hodler dans l'ouvrage dirigé par Philippe Dagen et Françoise Hamon, *Epoque contemporaine XIXe–XXe siècles* (Paris, 1995) ou encore sa mise en valeur dans un petit chapitre de l'*Histoire de l'art* d'Albert Châtelet et Bernard-Philippe Groslier, Paris 1995.

4 Brüschweiler 1970; Hirsh 1983; Hirsh 1994; Hirsh 2003, pp. 250–285.

5 Brüschweiler 1970, p. 20.

6 Brüschweiler 1970, p. 21.

7 Florence Couchepin Raggenbass, *Une histoire de revues (1885–1886). La Suisse romande et la Revue de Genève*, mémoire de licence, Lausanne 1994.

8 Kohler 1953 (1), p. 6.

9 Morhardt 1892 (1, 2). Sur Morhardt: Lepdor/Follonier 1993, pp. 219–256.

10 Sur Burnand et Hodler, voir le chapitre «Polémiques: Hodler, les jurys et les modernes», in: Philippe Kaenel, *Eugène Burnand (1850–1921): peintre naturaliste*, cat. exp. Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 2004 (nouvelle édition: *Eugène Burnand (1850–1921): la peinture d'après nature*, Yens-sur-Morges 2006).

11 Cahn 2007, p. 223.

12 Lettre du 17.9.1891 à Johann Friedrich Büzberger in: Paris 1983, p. 27.

13 Gaspard Valette ou William Serment, à propos de *Communion avec l'infini* en 1892, in: Hirsh 1983, p. 44.

14 Hirsh 1978; Hirsh 1983, p. 78.

15 Morhardt 1891.

16 Edouard Rod, «Les Salons de 1891 au Champ-de-Mars et aux Champs-Elysée», *Gazette des beaux-arts*, juin–juillet 1891, pp. 16–17.

17 Martigny 1991. Sur le Sapajou: Philippe Kaenel, «*Du Chat noir* au *Sapajou:* Les échanges artistiques et satiriques entre Paris et la Suisse autour de 1900», in: *Les Revues artistiques et littéraires entre deux siècles: usages et statuts de l'image*, sous la direction d'Evanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris 2008, pp. 223–245.

18 Mathias Morhardt, «Art moderne. Les maîtres suisses», in: *Pages littéraires*, août–septembre 1896, pp. 341–403, in: Junod/Kaenel 1993, p. 250.

19 Trachsel 1896, p. 59; Millioud 1993, pp. 257–283; Brüschweiler 1984.

20 Jacqueline Michel, *Le conflit entre les mondes artistiques et politiques autour des fresques de F. Hodler. La répercussion du débat dans la presse romande*, mémoire de licence, Lausanne 1983.

21 Sur la critique d'art en Suisse romande, Junod/Kaenel 1993.

22 Selon Michel 1983 (note 20), p. 71.
23 L., «Pour Hodler», *La Liberté*, 24.11.1898.
24 Philippe Godet, «La question Hodler», *Gazette de Lausanne*, 28.11.1898. Sur Godet et Hodler, Philippe Kaenel, «Philippe Godet: Le critique d'art critiqué», in: Junod/Kaenel 1993, pp. 162–163, 174–176.
25 Junod/Kaenel 1993.
26 Sur l'autonomie artistique cantonale, Monique Plüss, «La politique artistique de la commune bourgeoise de Neuchâtel 1816–1884», in: *Musée neuchâtelois*, 1978, pp. 101–114.
27 Philippe Godet, «Réflexions à propos du conflit Hodler», *Gazette de Lausanne*, 1.12.1898.
28 Stéphanie Pallini, «Lucienne Florentin ou les ambivalences d'une critique d'art en Suisse romande», *Histoire de l'art*, n° 44, juin 1999, pp. 11–19. Dans une moindre mesure, on pourrait aussi citer le cas de Paul Budry, critique d'art attitré de la Gazette de Lausanne dès 1911 qui publie deux articles par mois. Paul-André Jaccard, «Paul Budry: entre avant-garde et classiques modernes», in: Junod/Kaenel 1993, pp. 347–384.
29 Avec des artistes comme Maurice Barraud, Hans Berger, Rodolphe-Théophile Bosshardt, Gustave Buchet, Gustave François, Otto Vautier etc. Paul-André Jaccard, «Le Falot», in: *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*, cat. exp. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1981, pp. 46–59.
30 «Ferdinand Hodler à Vienne», *Le Genevois*, 23.3.1904. – «Rodo», *Semaine littéraire*, Genève, 31.5.1913. – «L'exposition Ferdinand Hodler à Zürich», *Le Genevois*, 20.8.1917. Trachsel n'a pas vu l'exposition. Pour son article dithyrambique, il se base sur des photographies de la manifestation parues dans *La Patrie Suisse* le 29 juin et sur des articles de la presse autrichienne. Au sujet des liens amicaux qui liaient Ferdinand Hodler et Albert Trachsel: Brüschweiler 1984.
31 Paul Seippel, in: *Genève suisse*, Genève, Jullien, 1914, in: Brüschweiler 1970, p. 98.
32 Eugène Girardet, président de la section parisienne de la Société des peintres et sculpteurs suisses, écrit par exemple à Eugène Burnand au nom de «tout un groupe d'artistes anti-Hodler» (lettre d'Eugène Girardet à Eugène Burnand, 28.2.1900, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire). Kaenel 2004 (note 10); Pascal Ruedin, *La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855–1900). Problèmes d'une représentation nationale*, thèse de doctorat, Lausanne 2004, à paraître aux éditions Peter Lang, Berne.
33 Voir le pamphlet de Maurice Baud et Otto Vautier, *A propos de l'Exposition nationale des beaux-arts de Vevey 1901: vœux et éclaircissement relatifs au développement des beaux-arts en Suisse*, in: *Genève Nouvelle*, supplément, septembre 1901, p. 5; Konrad Bitterli et Suzanne Brunner, «Hans Emmenegger im Spannungsfeld zwischen ‹Heimatkunst› und internationaler Avantgarde. Zur kunstpolitischen Situation in Luzern nach der Jahrhundertwende», in: Franz Zelger (éd.), *«Herrlich öde, einsame Gegend». Hans Emmenegger – ein Maler zwischen Böcklin und Hodler*, Lucerne, Kunstmuseum, 1987, pp. 31–40; Lisbeth Marfurt-Elmiger, «Künstlergesellschaften: Künstlerförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», in: Der Bund fördert 1988 (note 2), pp. 25–40; Claude Lapaire, «La situation des artistes et de l'art en Suisse entre 1890 et 1910», in: Zürich 1998 (2), pp. 204–213.
34 Winkler 1911.
35 «Notre concours. Nos plus grands peintres», *La Tribune de Genève*, 6.4.1912. En tête de la liste de soixante-cinq noms figure celui de Hodler (1963 suffrages), suivi de Burnand (711), Robert (158) et Giron (78).
36 Philippe Kaenel, «William Ritter (1867–1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien», *Revue suisse d'histoire*, 1998, pp. 73–98.
37 William Ritter, «Correspondance d'Allemagne», *La Gazette des beaux-arts*, septembre 1903, p. 262.
38 William Ritter, «Correspondance de Suisse», *La Gazette des beaux-arts*, 1906, vol. 1, pp. 259–264.
39 «Documents: Enquête sur l'art et la littérature suisses», *La Voile latine*, hiver 1906, pp. 96–98. De manière moins extrême, mais au même moment, Paul Seippel retourne sa veste en affirmant: «Nous n'avons donc pas, nous ne

pouvons avoir *un* art national» et en assimilant «Hodler et les jeunes peintres bernois qui suivent sa trace» à de l'«art alémanique» (Paul Seippel, «Enquête sur l'art et la littérature suisses», *La Voile latine*, hiver 1906, pp. 89 sq.

40 William Ritter, «La Suisse à l'Exposition de Munich», *La Semaine littéraire*, 28.6.1913.

41 Mairet 1913. On notera que Mairet, en 1913, peut encore illustrer sa plaquette avec la peinture monumentale commandée par l'université d'Iéna qui, après la guerre, sera jouée par les critiques allemands contre la *Retraite de Marignan* pour affirmer la germanité de Hodler et deviendra quelque peu suspect en Suisse romande.

42 François Fosca, «Ritter contre Hodler», in: *Les Feuillets*, août 1913, pp. 285–289.

43 Paul Budry, «Quelques peintres romands au Salon de Genève», *Gazette de Lausanne*, 27.8.1911.

44 William Ritter, «L'Exposition nationale des beaux-arts à Zurich», *La Semaine littéraire*, 23.6. 1917, pp. 297–298. Quelques années plus tard, en août 1925, on lit dans la *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*: «Je sais qu'aujourd'hui Hodler et Amiet qui ont eu tant de suiveurs émérites ne comptent guère et que la religion hodlérienne n'a plus que quelques adeptes attardés. Mais si à un moment de notre histoire la Suisse a compté pour quelque chose dans la vie artistique européenne, elle le doit plus à ceux-là qu'à tous les habiles démarqueurs des dernières formules à la mode».

45 Péladan 1913, p. 159.

46 In: Brüschweiler 1970, p. 95.

47 Guillaume Apollinaire, «M. Bérard inaugure le Salon d'automne», in: *L'Intransigeant*, 14.11.1913.

48 Vallotton 1920, pp. 242–254.

49 Philippe Kaenel, «Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres: images d'une identité artistique nationale», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1986, vol. 43, n° 4, pp. 403–410.

50 Lucienne Florentin, «La peinture suisse et les critiques parisiens», *La Suisse*, 8.7.1924.

51 Lucienne Florentin s'en prend à ses homologues parisiens et leur froideur face à Hodler qui, selon elle, a pâti d'une «faute capitale»: «le directeur du Musée du Luxembourg a cru bien faire en plaçant Hodler dans la première salle», une entrée en matière trop brutale pour les Français.

52 «Nous sommes, en Suisse, entre deux grands courants de civilisation, et nos deux races (ni allemande, ni française pourtant), au lieu de se pénétrer intellectuellement – et même politiquement – s'en vont sucer à la mamelle latine d'une part, à la mamelle germanique d'autre part, le lait nécessaire à la vie de l'esprit». Edmond Bille, «La ‹jeune› peinture suisse et le Dr Hans Graber», *L'Aube*, 1.9.1918. La formule fait probablement écho au discours tenu par l'écrivain et critique vaudois Paul Budry, dans son texte de 1918 intitulé *La jeune peinture romande présentée aux Zuricois*. Budry y déclare que «c'est une confusion d'espèce politique, cet *art helvétique* dont on nous a jadis naguère assourdis» et conteste la symbiose germano-latine: «Certes, Hodler – que je crois très grand – s'est réchauffé dans le sein de Genève, comme le centaure allaité au pis d'une génisse arcadienne, mais la race ne s'abolit point dans l'allaitement».

53 Brüschweiler 1970, pp. 95, 106.

54 Numéro spécial sur Hodler, *Schweizerland*, juin 1918.

55 Paul Budry, «L'exposition fédérale des Beaux-Arts, à Bâle», *Pages d'art*, n° 9, 1919, p. 297.

56 Mairet 1913, s. p.

57 Godet 1921, p. 27. On trouve le symétrique de ce discours, par exemple, dans les études de Cornelius Gurlitt (*Die deutsche Kunst seit 1800*, Berlin 1924) ou Roffler 1926 (1).

58 Le texte de Klein débute par ces mots: «La Suisse joue un rôle particulier dans l'histoire de l'art moderne de l'Allemagne. Vous voyez que nous ne reculons pas devant l'annexion spirituelle de ce pays issu de la grande souche germanique».

59 Hautecoeur 1918, pp. 385–386.

60 Godet 1921, p. 30.

61 Philippe Kaenel et François Vallotton, «Représenter la guerre en Suisse: du soldat au général», in: *Les images en guerre 1914–1945: De la Suisse à l'Europe*, Lausanne 2008; *L'armée suisse. Ses origines et traditions, son état présent, sa raison d'être*, ouvrage publié sous la direction de Colonel E. M. G. Léderrey, Genève 1929, p. 42.

61 *L'Art en Suisse*, en 1928, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, donne la parole à Heinrich Wölfflin qui projette ses dichotomies formelles sur le plan racial, distinguant le «caractère latin» des œuvres de Raphaël ou d'Ingres du «tempérament germain» (Heinrich Wölfflin, «Le sens architectural chez Hodler», *L'Art en Suisse*, 1928, p. 98). Cette réappropriation est également le fait de quelqu'un que l'on peut difficilement qualifier de germanophobe, Emile Jaques-Dalcroze, qui fait du peintre l'«esprit même d'une race»: ni l'Allemagne, ni la France ne revendiqueront son génie comme étant des leurs. Hodler est de chez nous (Jaques-Dalcroze 1928, p. 114).