

Copies de paysage exécutées par Ferdinand Hodler à Genève en 1872 : matériaux inédits sur un chapitre peu connu de ses débuts

Autor(en): **Bruschweiler, Jura**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **51 (2003)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728120>

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.

1. Pour les données biographiques, voir BRUSCHWEILER 1984, pp. 15-29

2. HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 9

3. Voir BRUSCHWEILER 1984, pp. 67-146

4. À la suite des «vues suisses» de F. Hodler publiées dans BRUSCHWEILER 1984, il en apparut plusieurs dans les catalogues de ventes aux enchères : voir, entre autres, note 28 ci-après.

5. Voir BRUSCHWEILER 1984, pp. 85-105 et pl. 110-119

6. HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 11

7. L'expression est de Rodolphe Töpffer (1799-1846) dans «De l'artiste et de la Suisse alpestre» (1837), voir TÖPFFER 1957, p. 76.

8. D'après le récit qu'il en a fait à Loosli (LOOSLI 1919-1921, p. 12), Hodler aurait maculé un drapeau qu'il était censé colorer.

9. Voir BRUSCHWEILER 1984, pl. 55, 58-61, 68-72, 77-78

10. Voir BENDER 1923, p. 6

11. Selon WIDMANN 1917, pp. 56-57, Hodler aurait été chargé par un client de Sommer de reproduire en couleurs une photographie de l'île Rousseau qui l'enchantait au point qu'il en conçut le désir d'aller à Genève. Voir aussi LOOSLI 1919-1921, p. 17.

12. Voir HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 19

13. Vérification faite, ce permis a été délivré le 6 février 1872. Voir Genève, AEG, Permis de séjour, vol. 1871-1872, permis n° 57/242. Ce document, sans doute requis à l'instigation de Giroud en vue de la lettre citée, permet de situer l'arrivée de Hodler à Genève en hiver 1871-1872.

14. Manuscrit original détruit avant 1960 aux Archives de l'Hôtel municipal de Genève. – Copie apocryphe, Archives J. B.

Les prémices biographiques sont connues, lourdes de misère, de maladie et de deuils : Ferdinand Hodler, né à Berne en 1853, aîné de six enfants, perdit à sept ans son père, ébéniste ruiné à la suite de sa phtisie, deux de ses frères en bas âge, victimes de la même maladie des pauvres, et à quatorze ans sa mère, lavandière et paysanne, également tuberculeuse et mise en faillite¹. Elle s'était remariée avec Gottlieb Schüpbach, lui-même veuf et père de quatre enfants, peintre en décorations en tout genre, lequel avait initié Ferdinand au métier en lui apprenant à peinturlurer des enseignes². Ayant à son tour fait banqueroute, Schüpbach s'apprêta à émigrer aux États-Unis non sans avoir placé son beau-fils en apprentissage à Thoune chez l'un de ses amis, l'Allemand Ferdinand Sommer (1822-1901), peintre de «vues suisses» pour les touristes³. D'après des modèles de son premier maître, l'élève, aussi doué qu'apprécié, exécuta entre seize et dix-huit ans plus d'une cinquantaine de ces paysages-souvenirs actuellement repérables⁴, tandis que quelques motifs étaient repris d'après des lithographies, voire des reproductions de paysages émanant de deux peintres, dont la renommée s'étendait à l'époque à l'Europe entière, François Diday (1802-1877) et son élève Alexandre Calame (1810-1864)⁵. Si Hodler a considéré cet apprentissage de védutiste comme «[son] entrée dans l'art⁶», tout porte à croire que, subodorant la différence de qualité qui séparait l'«art-boutique⁷» de Sommer du «grand art» des Diday et Calame, il profita d'un incident pour quitter l'atelier thunois⁸, trouva refuge à Langenthal auprès de son oncle, le cordonnier Werner Neukomm, où pendant un an il s'évertua à vendre tant bien que mal ses reprises plus ou moins variées des prototypes sommériens⁹ pour épargner de quoi se rendre à Genève dans l'espoir d'y parfaire son métier en copiant les tableaux des deux célébrités genevoises : c'est ce qu'il fit à dix-sept ans en hiver 1871-1872 – «à pied et avec quelques francs en poche¹⁰».

Une rencontre providentielle lui permit de réaliser son projet. Un musicien français, Henri Giroud (1832-1902), surprit le jeune Bernois en train de peindre en plein hiver quelque vue de l'île Rousseau¹¹ ; il fut frappé par le don, l'ardeur, mais aussi le dénuement du misérable rapin, si bien qu'il n'hésita pas à l'héberger pendant presque une année, à subvenir à ses besoins et à lui donner des leçons de français¹². On ignore si Giroud comptait lui-même parmi les réfugiés de la guerre franco-allemande de 1870 ; le fait est qu'il adressa en février 1872 aux autorités municipales genevoises la requête que voici : «Messieurs, comme témoignage de ma reconnaissance pour la noble conduite de la Suisse envers mes compatriotes malheureux, j'ai adopté un jeune Bernois, orphelin et sans moyens d'existence, peintre de profession, que je désirerais vivement voir progresser dans son art, pour lequel il montre de remarquables dispositions. Dans ce but, je viens vous demander, Messieurs, pour mon jeune ami, Ferdinand Hodler, l'autorisation de copier divers tableaux au Musée Rath, promettant en son nom une stricte observation des conditions mises à cette autorisation. (Ci-joint son permis de séjour¹³.) Veuillez agréer, Messieurs, mes respectueuses salutations¹⁴.» Prodigieuse intuition et touchante sollicitude d'un musicien étranger en faveur d'un jeune peintre helvétique dans le besoin ! Et magnifique geste de gratitude de Giroud envers son pays d'adoption pour l'hospitalité, alors proverbiale, des Suisses envers ses compatriotes victimes de la guerre qui trouvèrent asile dans notre pays... Il s'ensuivit que les portes du Musée Rath s'ouvrirent alors à Hodler qui allait aussitôt pou-

voir copier «divers tableaux» des collections municipales genevoises s'y trouvant accrochées¹⁵. Lesquels ?

15. Voir Archives de la Ville de Genève, Copies de lettres du Conseil administratif, vol. 1872, lettre du C. A. à Henri Giroud, Genève, 14 février 1872

16. Voir Charles Baudelaire, «Salon de 1845», dans BAUDELAIRE 1951, p. 580

17. Voir HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 19

18. Voir BRUSCHWEILER 1984, p. 118, pl. 180, et p. 138, ainsi que ANKER 1987, pp. 140-142

19. Voir note 5

20. Voir LOOSLI 1919-1921, p. 19

21. Voir ANKER 1987, p. 142, pl. 90

22. Voir FOSCA 1961, p. 53

23. Voir Charles Baudelaire, «Curiosités esthétiques, Salon de 1846», dans BAUDELAIRE 1951, p. 602

24. Dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Calame, Valentina Anker signale cependant : «J'ai retrouvé plusieurs études de *L'Automne*, dont l'une est une copie de Ferdinand Hodler» (voir ANKER 1987, p. 391). *L'Automne* de Calame date de 1851, mais n'est entré dans la collection municipale qu'en 1873 (voir HAUTECŒUR 1948, p. 15). Renseignement pris auprès de l'auteur, elle ne possède pas de photographie de cette copie par Hodler et ne se souvient pas actuellement du nom de son propriétaire; la recherche reste donc à faire.

25. Voir BRUSCHWEILER 1984, p. 121, pl. 184, et p. 138

26. Voir BRUSCHWEILER 1984, pl. 96-101

27. Voir FOSCA 1960, pp. 52-53

28. Un *Staubbach* de Hodler, signé et daté de 1871, est apparu dans la vente aux enchères 15 de la galerie Koller, Zurich, 5-8 juin 2000, n° 1012 (avec son pendant, *La Chute du Reichenbach*, n° 1013). Il s'inscrit dans la suite du motif traité par Aberli, Lory fils, Calame et Sommer: voir BRUSCHWEILER 1984, pp. 36-37, pl. 28-32.

29. Provenance: Genève, collection François Richon (acquis de F. Hodler en 1872); Paris, collection M^{me} Janine Combal-Richon (2003). Bibliographie: BOVY 1948, pp. 159-160.

30. Tableau intitulé aussi *Le Gué*: *l'abrevoir* dans l'inventaire du Musée d'art et d'histoire

D'abord ceux des artistes qui l'avaient attiré à Genève – Diday et Calame, dont, soit signalé en passant, Baudelaire avait souligné la parenté stylistique par cette boutade : «Pendant longtemps on a cru que c'était le même artiste atteint de *dualisme chronique*; mais depuis l'on s'est aperçu qu'il affectionnait le nom de Calame les jours qu'il peignait bien...¹⁶» Hodler voulut les copier «afin de pénétrer les secrets de la peinture¹⁷». Deux de ses copies sont en effet connues: la première exécutée d'après l'*Orage à la Handeck* (fig. 2), grande toile peinte par Alexandre Calame en 1839 (fig. 1), qui avait établi sa célébrité comme peintre alpestre et qui fut récompensée par une médaille d'or de deuxième classe au Salon de Paris, puis aussitôt achetée par souscription par la Ville de Genève¹⁸. Hodler, qui avait acquis chez Sommer une routine éprouvée de copiste des «vues suisses» et exécuté à Thoune déjà plusieurs copies d'après Calame¹⁹, réalisa en l'occurrence sinon «une reproduction digne du prototype», comme l'estime Loosli²⁰, mais adroite, leste, voire un peu hâtive, plus fruste et floue en certaines parties, notamment dans le deuxième plan rocheux et le ciel; enfin (détail amusant, s'agissant du Bernois qu'il était), le copiste a apparemment omis la silhouette d'un ours que Valentina Anker a décelé au ras d'une vague écumante²¹. En fait de «pénétrer les secrets de la peinture», Hodler ne cultive pas au même degré que Calame cette minutie naturaliste qui «ne nous fait grâce ni d'un caillou, ni d'un brin de mousse, ni d'une aiguille de sapin²²», bref, il ne possède pas cette «perfection du métier» que Baudelaire taxera de «rococo du romantisme, le plus insupportable de tous²³». Par rapport aux chromos touristiques à la Sommer, Hodler se trouvait confronté devant l'*Orage à la Handeck* à une vision à la fois dramatisée et quasi photographique du paysage alpestre. Il signa sa toile «d. [d'après] Calame/Hodler». Notons enfin que, pour marquer à son tour sa reconnaissance envers son bienfaiteur, Hodler fit cadeau de ce tableau à Giroud, lequel le légua au Musée de Sainte-Croix. Il semble qu'il n'existe pas d'autres copies de Hodler d'après Calame exécutées en 1872²⁴.

La deuxième copie connue de Hodler (fig. 4) est celle de *La Cascade de Pissevache* que François Diday avait peinte en 1852 (fig. 3) et qui fut, elle aussi, acquise par souscription par la Ville de Genève²⁵. Le copiste, tout en respectant comme précédemment le coloris assez terne du tableau, renforce en revanche de son propre chef le contraste entre les parties claires et obscures: voyez les blancs du ciel, de la cascade et jusqu'aux taches éclairées des animaux, qui tranchent au premier plan sur le fond blafard formé d'herbage, d'arbres et de terre. S'il faut rendre justice à Diday et à Calame, comme le remarque pertinemment François Fosca, d'avoir conféré «droit de cité à la peinture de montagne dans l'art de leur temps», leur production ne s'en inscrit pas moins à «la suite des védutistes²⁶» – les Aberli et les Lory, auxquels nous ajouterons les Sommer –, car elle aussi était destinée à «fournir des souvenirs de voyage à une clientèle de touristes européens²⁷». Le motif de la Pissevache fait en effet partie de la panoplie des sites pittoresques de notre pays fort prisés et représente en quelque sorte le pendant valaisan du *Staubbach* bernois²⁸. La copie est signée «d'après Diday/Hodler» et appartient au Musée des beaux-arts de Lugano.

La troisième copie dont il s'agit de démontrer qu'elle fut exécutée par Hodler en 1872 au Musée Rath était jusqu'ici inconnue²⁹ (fig. 6); elle n'est d'ailleurs pas signée, au contraire des deux précédentes (fig. 2 et 4). Elle reproduit *Le Gué des vaches*³⁰ de Charles Humbert (1813-1881; fig. 5). Connu pour ses paysages avec troupeaux, Humbert a été l'élève de Joseph Hornung (1792-1870), a passé par l'atelier d'Ingres (1780-1867), fut l'émule de Diday avant de compter parmi les septante-deux élèves de Calame, et fit avec

1 (ci-contre). Alexandre Calame (1810-1864) | *Orage à la Handeck*, 1839 | Huile sur toile, 191 × 259,5 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-1) | Signé en bas à gauche: « Calame »

2 (ci-dessous). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Copie de l'Orage à la Handeck, d'après A. Calame*, 1872 | Huile sur toile, 110,5 × 144,5 cm (Sainte-Croix, Musée des arts et sciences, inv. T 81 [don de Henri Giroud]) | Signé en bas à gauche: « d. [d'après] Calame/Hodler »



31. Voir NEUWEILER 1945, p. 179, et ANKER 1987, p. 314, note 86

32. Alors que les numéros d'inventaire des tableaux enrichissant nos collections portent normalement la date de leur entrée au Musée, on constate en l'occurrence une anomalie absurde : le numéro d'inventaire attribué au *Gué* d'Humbert est 1855-1, alors que le tableau est clairement daté de 1860 – ce qui reviendrait à dire que le tableau serait entré au Musée avant d'avoir été peint ! M^{me} Brigitte Monti, collaboratrice scientifique au Département des beaux-arts du Musée d'art et d'histoire, a bien voulu faire des recherches dans les registres d'entrée et de la correspondance au Conseil administratif y afférant, ce dont nous la remercions. Il en ressort que Charles Humbert a demandé, en 1854, d'échanger un tableau précédemment offert au Musée (*Le Repos*) contre *Le Gué*, plus représentatif de sa manière, échange qui intervint en 1855 : cela n'explique toutefois pas pourquoi la toile a été postdatée à « 1860 »... Ajoutons que les recherches de M^{me} Monti ont permis de retrouver à la clinique Joli-Mont (Petit-Saconnex) une autre copie du *Gué des vaches* d'après Humbert (huile sur toile, non signée, 82 × 117,5 cm), portant, sur le châssis, au dos, l'inscription : « Don de M^{me} V^{ve} Leon [*sic*] Revilliod / Ancien professeur à la Clinique médicale [*sic*] / 31 Mai 1921 ». En dépit de son mauvais état de conservation, nous avons pu constater que cette toile semble différer stylistiquement aussi bien de l'original de Humbert que de la reprise exécutée par Hodler, de sorte que son attribution reste à déterminer.

33. Voir BOVY 1948, pp. 159-160

34. Voir note 13 ci-dessus

35. Voir BRUSCHWEILER 1979, pp. 1/23-2/35

36. J'ai reçu de M. Pierre-Yves Gabus, galerie Arts Anciens, Bevaix, le 4 février 1984, une photographie – hélas assez floue – de ce qui semble être une autre copie, voire version, du *Gué des vaches* de Ch. Humbert, sans qu'il m'ait fourni d'indications sur les dimensions et le propriétaire ; on y déchiffre vaguement en bas à droite l'inscription « à Hodler/73 ». Faute d'avoir pu examiner l'original, il n'est pas possible d'en tenir compte ici.

37. Documentation y relative : Archives J. B.

38. Voir HAUTECŒUR 1948

eux des « campagnes » de peinture³¹. Sur quelles données se fonde l'attribution de la copie du *Gué* à Hodler ? Le tableau de Humbert est daté de 1860 et entra comme don dans nos collections municipales³². Or, M. François Richon (1834-1914), l'arrière-grand-père de la propriétaire qui vient d'offrir cette copie hodlérienne au Musée d'art et d'histoire de Genève, a, selon la tradition familiale, acquis celle-ci en même temps qu'une autre (fig. 7) du jeune Ferdinand Hodler, « alors que celui-ci vivait fort pauvrement à Genève » ; l'œuvre est restée dans la famille depuis lors. Puis, facteur déterminant, l'attribution de cette copie au jeune Bernois se trouve confirmée par l'historien de l'art Adrien Bovy (qui connaissait personnellement Hodler) dans le passage suivant de son ouvrage sur *La Peinture suisse de 1600 à 1900* : « [...] Le jeune garçon qui peint à Langenthal des vues de la Suisse, pense de loin à Diday et Calame, se met à copier ces peintres, eux et d'autres, puisque c'est un jour qu'il s'acharnait sur *Le Gué des vaches* de Charles Humbert que Barthélemy Menn, traversant les salles du Musée Rath, fut frappé par le travail en cours et invita Hodler à venir le voir. Voilà l'événement capital et comme providentiel³³. » Hodler étant arrivé à Genève vers la fin de l'année 1871, où il obtint son permis de séjour en février 1872³⁴, il est plausible de dater ladite copie de cette année-là, car les premiers travaux accomplis sous l'égide de Menn se situent en hiver 1872-1873³⁵. Exécutée en format réduit et légèrement raccourci le long du bord droit, la copie hodlérienne est par ailleurs en tout point conforme au motif représenté par Humbert. Elle accuse cependant dans certains détails d'écriture des différences très révélatrices du tempérament particulier du copiste : ainsi accentue-t-il par des touches plus énergiquement empâtées les blancs des parties éclairées des vaches, tandis que le fond montagneux et nuageux est traité de manière plus sommaire et diffuse – soit des caractéristiques de facture déjà rencontrées dans les copies avérées d'après Diday et Calame. En conclusion, l'attribution de cette copie à Ferdinand Hodler est confortée par la présence à la fois de l'original et du copiste au Musée Rath en 1872, par sa provenance, par sa mention explicite dans la littérature, enfin par sa conformité au tableau de Charles Humbert, compte tenu des particularités stylistiques propres au copiste. La copie du *Gué* d'après Charles Humbert enrichit de façon notable le fonds jusqu'ici peu nombreux et peu connu des copies exécutées à Genève par le jeune Hodler avant son entrée dans la classe de Barthélemy Menn.

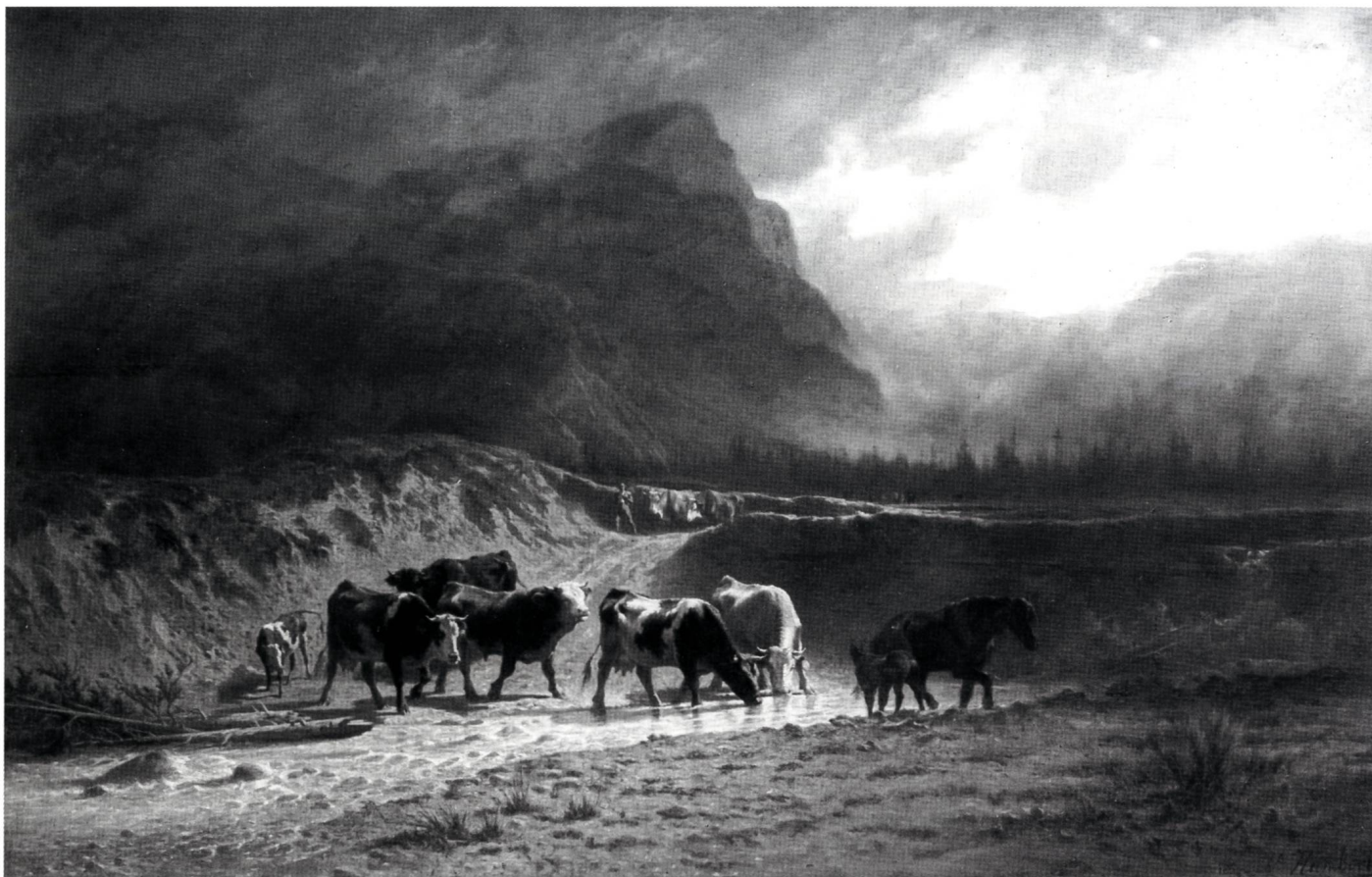
Reste à élucider le fait que cette copie n'est pas signée³⁶. Or, l'absence d'une inscription semblable à celle apposée aux copies d'après Diday et Calame (soit « d'après Ch. Humbert / F. Hodler ») n'est pas isolée et on a constaté également dans d'autres copies de cette époque, attribuables à Hodler. Il s'agit notamment de deux paysages du *Lac des Quatre-Cantons avec bateau et Uri Rothstock* (fig. 7) exécutés d'après une œuvre non encore identifiée, copies dont une version a été acquise du jeune Hodler par François Richon en même temps que la copie du *Gué*, ce qui devrait en attester l'authenticité, et dont une autre version, aux dimensions presque identiques, non signée et également certifiée par la tradition familiale comme émanant de Ferdinand Hodler, se trouve dans une collection privée bernoise (fig. 8)³⁷. Le modèle n'étant pas repérable dans les collections du Musée d'art et d'histoire³⁸, il est envisageable que Hodler ait pu le copier dans une exposition ou une collection privée, mais il n'est guère loisible, en l'état, de distinguer les particularités d'écriture du copiste ; tout au plus peut-on constater qu'il s'agit d'un motif plus conventionnel, moins « romantique » et touristique, que ceux repris d'après Diday et Calame.

Deux conclusions intéressantes peuvent néanmoins être tirées de l'existence des cinq copies examinées. Elles représentent dans l'évolution du paysage hodlérien une étape intermédiaire entre le védutisme à la Sommer et le pleinairisme acquis chez Menn, soit l'assimilation de ce qu'il est convenu d'appeler dans l'histoire de l'art suisse « romantisme

3 (ci-contre). François Diday (1802-1877) | *La Cascade de Pissevache*, 1852 | Huile sur toile, 122 × 162 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1855-3) | Signé au dos en bas à droite: « F. Diday 1852 à Genève »

4 (ci-dessous). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Copie de La Cascade de Pissevache, d'après F. Diday*, 1872 | Huile sur toile, 95 × 126 cm (Lugano, Museo civico di belle arti, Villa Ciani, inv. 1342) | Signé en bas à droite: « d'après Diday/Hodler »





5. Charles Humbert (1813-1881) | *Le Gué: l'abreuvoir*, 1860 | Huile sur toile, 150 × 234 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1855-1) | Signé au dos en bas à droite: « 1860 Chs Humbert »

39. Voir, entre autres, GIELLY 1935, pp. 141-173, ainsi que RETHLISBERGER/HARTMANN 1977, pp. 96 et 134-135

40. Le *Paysage alpestre avant l'orage* de F. Hodler ne figure ni dans le catalogue raisonné de C.-A. Loosli (LOOSLI *General-Katalog*) ni dans le catalogue raisonné des paysages de F. Hodler (MÜLLER *Landschafts-Katalog*).

41. Voir BRUSCHWEILER 1984, p. 119, pl. 181, et p. 138

42. Voir HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 6

43. Voir GIELLY 1935, p. 155, et ANKER 1987, pp. 12-13

44. Voir BAUDELAIRE 1951, p. 602

alpestre» et «paysage héroïque»³⁹. Or, Hodler opère cette assimilation non seulement par le truchement de ces copies, mais par la reproduction de la peinture d'autrui; il en concrétise l'appropriation par une œuvre de son cru, d'ailleurs restée inédite⁴⁰ jusqu'à sa publication en 1984⁴¹: son *Paysage alpestre avant l'orage* (fig. 9), signé en majuscules «HODLER», constitue d'abord un hommage à Calame. Était-ce un souvenir d'enfance – alors que, perché sur un arbre, le petit Ferdinand assista émerveillé au «spectacle grandiose de l'éclatement d'un orage accompagné d'éclairs et de tonnerre»⁴² –, était-ce ce souvenir-là qui l'engagea à copier *l'Orage à la Handeck*? Ou bien savait-il qu'il y avait dans sa jeune vie plus d'un trait commun avec celle du peintre genevois qui, lui aussi, était d'origine artisanale: son père, tailleur de pierre, connut des revers de fortune, tomba malade et mourut alors qu'Alexandre avait seize ans; pour subvenir aux besoins de la famille, il avait dû quitter l'école à quatorze ans et entrer comme commis chez un agent de change, avant de gagner sa vie et celle de sa mère en coloriant des *vedute* et en en fabriquant, pour devenir enfin élève de Diday⁴³? Quoi qu'il en fût, ces tourments de leurs vies se sont trouvés, chez l'un comme chez l'autre, comme projetés dans le thème éminemment romantique de l'orage – fort différemment toutefois. Bien que Hodler ait affublé son paysage d'un chalet (réminiscence sommérienne) et d'un troupeau de chèvres violemment éclairé, il est traversé, grâce à l'impétuosité de son écriture picturale, par un souffle qui le distingue radicalement du vérisme fastidieux de Calame et le rend digne, aussi paradoxal que cela puisse paraître vu le motif, de la définition que donne Baudelaire: «Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir»⁴⁴.» Hodler romantique? En



6. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Copie du Gué des vaches, d'après Charles Humbert, 1872* | Huile sur toile, 50,5 × 75 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. BA 2003-6 [don de M^{me} Janine Combal-Richon, Paris]) | Non signé

l'occurrence, oui : la passion de peindre du jeune homme, la fougue précoce de sa touche ne tenaient-elles pas dans les mots *Sturm und Drang* ?

C'est alors que se produisit la seconde rencontre providentielle qui allait orienter de manière décisive la carrière artistique du jeune Bernois. Les avis divergent quant à la copie que Hodler exécutait lorsque Menn, professeur à ce qui était alors la Classe de dessin (par la suite l'École des beaux-arts), pédagogue hors pair, surprit le jeune copiste. D'après Adrien Bovy, nous l'avons vu, c'est en copiant *Le Gué des vaches* de Charles Humbert (fig. 6) que Hodler aurait rencontré Menn⁴⁵. C.-A. Loosli fait dire à Hodler qu'il copiait alors « Diday (fig. 4) et Calame (fig. 2)⁴⁶ », alors que Ewald Bender croit savoir que c'était « un Diday⁴⁷ ». Quant à Hodler lui-même, il atteste en 1891 : « Je fis la connaissance de Menn au Musée Rath, [j'étais] en train de copier Calame⁴⁸. » Peu importe finalement, car ce qui confère à cette rencontre une signification qu'on peut qualifier d'historique est l'intuition et la clairvoyance immédiates du « père Menn », comme l'appelaient ses élèves, de se trouver en présence non pas d'un simple copiste, mais d'un tempérament d'artiste, d'un don en puissance. Peut-être est-ce lui qui donna au jeune homme l'idée de condenser ce qu'il avait pu puiser dans ses copies en un tableau de son cru ? Bien qu'il l'ait trouvé « empesté par la peinture de vues⁴⁹ », Menn l'aida aussitôt, comme l'affirme Hodler lui-même, à se libérer de cette « manière conventionnelle de peindre qui [l']empêchait de voir les choses comme elles sont », pour le « rendre à l'état nature et [le] rendre apte à voir⁵⁰ ».

45. Voir BOVY 1948, pp. 159-160

46. Voir HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 22

47. Voir BENDER 1923, p. 29

48. Voir F. Hodler, « Débuts et organisation artistique » [1891], notice à l'intention de Louis Duchosal. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 2984, pp. 273-274.

49. HODLER/LOOSLI 1919-1921, p. 22

50. Voir note 48, p. 273



7 (ci-dessus, en haut). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Lac des Quatre-Cantons avec bateau et Uri Rothstock*, copie d'après un tableau non identifié, 1872 | Huile sur toile, 50,5 × 75 cm (Paris, collection M^{me} Janine Combal-Richon [2003]) | Non signé

8 (ci-dessus, en bas). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Lac des Quatre-Cantons avec bateau et Uri Rothstock*, copie d'après un tableau non identifié, 1872 | Huile sur toile, 48 × 69 cm (Berne, collection privée) | Non signé

9 (page ci-contre). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Paysage alpestre avant l'orage*, 1872 | Huile sur toile, 49 × 65 cm (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1966-15) | Signé en bas au milieu : «HODLER»



51. Voir HODLER/LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 211

52. Voir MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942, p. 47

53. Ce mot de Hodler est souvent cité par Daniel Baud-Bovy, pour la première fois, à notre connaissance, dans sa préface au catalogue *Dessins de Barthélemy Menn* (BAUD-BOVY 1923, p. 3).

54. 1874, Zurich, Kunsthaus, inv. 1022

55. «L'art unit les hommes – vive l'art», écrira-t-il dans son dernier carnet en 1918. Voir F. Hodler, *Carnets* [1874-1918], Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, inv. 1957/1-321, p. 27.

Menn, ancien élève d'Ingres, «attachait une grande importance au dessin⁵¹». «[Il] m'a en quelque sorte appris à me découvrir moi-même, parce qu'il m'orienta vers la forme en tant que fondement de tout phénomène pictural. Il éveilla le don de la forme qui sommeillait en moi⁵².» Menn enfin, ami de Corot (et, à ce titre, anti-Calame par excellence), initiera Hodler au pleinairisme et au paysage intime. Bref, l'enseignement de Menn, dont Hodler dira : «Je lui dois tout⁵³», fera en quelques mois de l'artisan-copiste un artiste qui produira quelques autoportraits, dont *L'Étudiant*⁵⁴, son premier chef-d'œuvre qui le montre prêtant serment de fidélité à son art – l'art dont le but sera pour lui, fidèle jusqu'au bout à l'esprit humaniste de Menn, «d'unir les hommes⁵⁵».

Abréviation et bibliographie

AEG	Archives d'État, Genève
ANKER 1987	Valentina Anker, <i>Alexandre Calame · Vie et œuvre</i> , Fribourg 1987
BAUD-BOVY 1923	Daniel Baud-Bovy, «Barthélemy Menn», dans <i>Dessins de Barthélemy Menn</i> , catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 janvier – 28 février 1923, pp. 1-3
BAUDELAIRE 1951	Charles Baudelaire, <i>Œuvres</i> , Paris 1951
BENDER 1923	Ewald Bender, <i>Die Kunst Ferdinand Hodlers</i> , vol. I, <i>Das Frühwerk bis 1895</i> , Zurich 1923
BOVY 1948	Adrien Bovy, <i>La Peinture suisse de 1600 à 1900</i> , Bâle 1948
BRUSCHWEILER 1979	Jura Bruschweiler, <i>Ferdinand Hodler · Selbstbildnisse als Selbstbiographie</i> , catalogue d'exposition, Bâle, Kunstmuseum, 17 juin – 16 septembre 1979, Berne 1979
BRUSCHWEILER 1984	Jura Bruschweiler, <i>Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer</i> , Kunstkommission, Steffisburg 1984
FOSCA 1961	François Fosca, <i>La Montagne et les peintres</i> , Paris 1961
GIELLY 1935	Louis Gielly, <i>L'École genevoise de peinture</i> , Genève 1935
HAUTECŒUR 1948	Louis Hauteœur, <i>Catalogue de la galerie des beaux-arts, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève</i> , Genève 1948
HODLER/LOOSLI 1919-1921	<i>Les témoignages oraux de F. Hodler, cités en allemand dans le «Textband» de C.-A. Loosli (LOOSLI 1919-1921), sont traduits en français et mentionnés ainsi dans nos notes.</i>
HODLER/LOOSLI 1921-1924	<i>Les écrits de F. Hodler publiés dans le vol. IV de LOOSLI 1921-1924 sont cités ainsi.</i>
LOOSLI 1919-1921	Carl-Albert Loosli, <i>Ferdinand Hodler (Mappenwerk und Textband)</i> , Zurich 1919-1921
LOOSLI 1921-1924	Carl-Albert Loosli, <i>Ferdinand Hodler · Leben, Werk und Nachlass</i> , vol. I à IV, Berne 1921-1924
LOOSLI <i>General-Katalog</i>	Carl-Albert Loosli, «General-Katalog», dans LOOSLI 1921-1924, vol. IV, pp. 39-148
MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942	Hans Mühlestein, Georg Schmidt, <i>Ferdinand Hodler (1853-1918) · Sein Leben und sein Werk</i> , Erlenbach–Zurich 1942
MÜLLER 1941	Werner Y. Müller, <i>Die Kunst Ferdinand Hodlers · Reife- und Spätwerk 1895-1918</i> , Zurich 1941
MÜLLER <i>Landschafts-Katalog</i>	Werner Y. Müller, «Landschafts-Katalog», dans MÜLLER 1941, pp. 379-469
NEUWEILER 1945	Arnold Neuweiler, <i>La Peinture à Genève de 1700 à 1900</i> , Genève 1945
RÆTHLISBERGER/HARTMANN 1977	Marcel Ræthlisberger, Hans Hartmann, <i>Les Alpes dans la peinture suisse</i> , catalogue d'exposition, Coire, Bündner Kunstmuseum, 5 juin – 21 août 1977, Coire 1977
TÖPFFER 1957	Rodolphe Töpffer, <i>Mélanges sur les beaux-arts</i> , tome II, Genève 1957
WIDMANN 1917	Fritz Widmann, <i>Erinnerungen an Ferdinand Hodler</i> , Zurich 1917

Crédits des illustrations

Archives J. B., fig. 8 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 5-6 | MAH, Jean-Pierre Kuhn, fig. 9 | MAH, Jean-Marc Yersin, fig. 1, 3 | Lugano, Palazzo civico, Fotostudio Paltinieri, Cadrofig. 4 | Jean-Luc Planté, Genève, fig. 7 | Sainte-Croix, Musée des arts et sciences, Claudine Glauser, fig. 2

Adresse de l'auteur

Jura Bruschweiler, historien de l'art, chemin de Clairejoie 12, CH-1225 Chêne-Bourg (Genève)