

Zeitschrift: Outlines
Band: 4 (2009)

Artikel: Hodler et les symbolismes
Autor: Gamboni, Dario
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872216>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

DARIO GAMBONI

Hodler et les symbolismes

Hétérogénéité du «symbolisme en peinture»

L'historiographie de l'art du tournant de 1900 a fait du «symbolisme» une notion commode et peut-être indispensable. Cette valeur d'usage ne saurait cependant occulter l'hétérogénéité du phénomène que le terme est censé recouvrir. Louis Hautecoeur, écrivant à un moment où le «symbolisme» – le mot et la chose – n'était pas encore sorti d'une longue période de disgrâce, recourait à une métaphore astronomique voire cosmologique en disant qu'il s'agit d'un ensemble de «nébuleuses» formant rétrospectivement une «constellation»¹.

La disgrâce comme l'hétérogénéité tiennent pour une part au fait que le symbolisme a été défini à partir de la littérature. La définition d'un «symbolisme en peinture» – expression employée en mars 1891 par Albert Aurier dans l'article programmatique qui saluait en Gauguin le représentant de ce nouveau mouvement artistique – s'inscrit dans le contexte de la reconnaissance publique de la poésie symboliste et de sa conquête du champ culturel². Elle a d'ailleurs été rejetée et dénoncée par certains des intéressés comme une stratégie d'appropriation des développements les plus récents de l'«art indépendant» par les hommes de lettres.

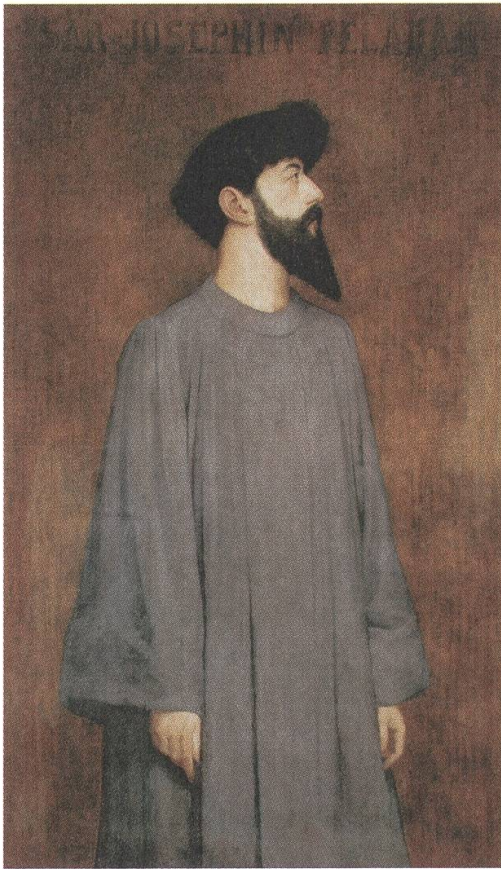
Le symbolisme littéraire lui-même, tout en ayant fait l'objet de manifestes et de définitions par ses protagonistes, n'est rien moins qu'homogène³. Interrogé en 1891 par le journaliste Jules Huret dans le cadre de l'«enquête sur l'évolution littéraire» qui a contribué de manière importante à la reconnaissance du symbolisme, le poète Saint-Pol Roux répondait ainsi en suggérant que l'unité à laquelle le mouvement pouvait prétendre ne saurait dépasser celle – bien faible vue de Paris – d'un Etat fédéral: «Instituer une école symboliste – c'est fonder une Suisse de la poésie»⁴.

A fortiori, dans les arts visuels, le caractère dérivé de la notion de «symbolisme» et l'hétérogénéité de ce qu'elle était appelée à désigner ont contribué à susciter des réactions marquées par la prudence, l'ambiguïté voire même une franche hostilité, qui s'explique aussi par l'ambivalence des relations entre artistes

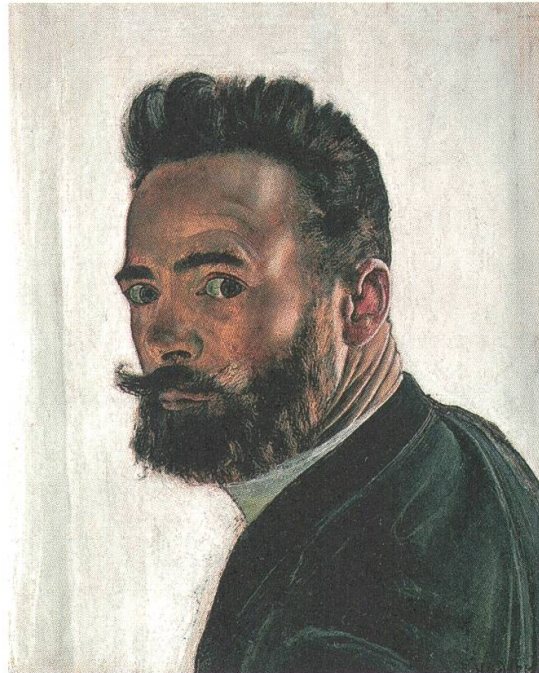
et hommes de lettres impliqués dans ce que Harrison et Cynthia White ont appelé le «système marchand-critique»⁵. La plupart des artistes déjà reconnus qui ont été réclamés par les critiques comme des «précurseurs», des modèles ou des chefs de file du symbolisme ont soit refusé cette étiquette soit manifesté leur scepticisme et leur indépendance, qu'il s'agisse de Pierre Puvis de Chavannes, de Gustave Moreau, d'Odilon Redon ou de Paul Gauguin. Même s'il faut faire la part de l'attitude antithéorique de Carl Albert Loosli dans les propos de Hodler qu'il a rapportés tardivement, celui-ci est donc en bonne compagnie lorsqu'il déclare: «Je ne suis ni allégoriste, ni danseur de cordes, ni symboliste car mes œuvres ne représentent rien de surnaturel, d'invisible, qu'il faille expliquer; ce n'est que la vérité telle que je la vois. Je suis un synthétiste»⁶. La référence au «synthétisme» prend le parti d'un autre signe de ralliement, né notamment parmi les artistes autour de Gauguin et d'Emile Bernard, mais demeuré d'un usage plus limité.

La visibilité publique obtenue par le symbolisme littéraire, si elle ne saurait rendre entièrement compte de l'extension du terme aux autres arts, explique au moins l'enjeu représenté par sa définition et son emploi autorisés. Il est ainsi caractéristique que l'on voie dès les premiers articles s'affronter des définitions concurrentes et qu'un artiste-théoricien comme Maurice Denis, partisan critique mais fidèle de l'adoption de la bannière «symboliste», souligne la confusion permise par ses emplois et cherche à la dissiper au profit de l'acceptation à laquelle lui et ses amis adhèrent⁷. Tandis qu'Aurier distingue le nouvel «idéalisme» de l'ancien «idéalisme», Denis oppose l'«expression par le décor» à l'«expression par le sujet», la «forme expressive» à l'allégorie, et condamne à la fois le «trompe-l'œil idéaliste» et ceux qui s'y laissent prendre, écrivant ainsi en 1892: «Nous nous étonnons que des critiques renseignés [...] se soient plu à confondre les tendances mystiques et *allégoriques*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances *symbolistes*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art»⁸.

La cible principale de Denis est constituée par l'idéal que défend Joséphin Péladan et par les tendances favorisées dans son Salon de la Rose+Croix, auquel le jeune peintre refuse lui-même de participer. La position esthétique de Péladan est en effet diamétralement opposée à la sienne: il défend le primat du sujet sur la forme et propose rien moins que de rétablir la hiérarchie des genres. Le règlement de son Salon dresse ainsi une liste des «sujets repoussés, quelle que soit l'exécution, même parfaite» et une autre – incluant notamment l'allégorie – des «sujets qui seront les bienvenus, *l'exécution fût-elle imparfaite*»⁹. Le fondement des lumières qu'il entend dispenser aux artistes est la doctrine académique (au sens propre) et



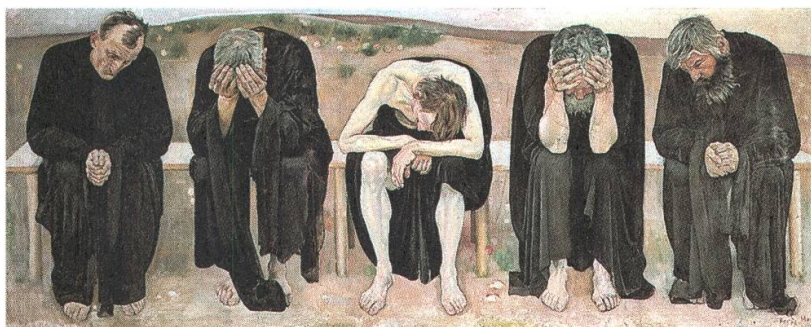
1 Alexandre Séon, *Portrait de Péladan*, 1891, huile sur toile, 132,5 x 80 cm, Lyon, Musée des beaux-arts



2 *Autoportrait dit Autoportrait parisien*, 1891, huile sur toile, 29 x 23 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire

la supériorité qu'elle accorde au générique sur le spécifique, à l'éternel sur le fugitif, à la «belle nature» sur la nature contingente.

Cette logique admet quelques entorses lorsqu'est en jeu la réclame (comme on disait alors) ou le culte de la personnalité assimilé à un culte religieux. Le portrait est ainsi toléré comme «hommage iconique» et le premier Salon de la Rose+Croix expose le *Portrait de Péladan* par son disciple Alexandre Séon (ill. 1). Une comparaison avec l'autoportrait contemporain de Hodler dit *Autoportrait parisien* (ill. 2) en dit long sur l'écart qui sépare celui-ci de la doctrine censée gouverner le salon où il expose. La robe du mage et le veston du bourgeois suffisent à indiquer que l'un veut être situé dans l'éternité, l'autre dans le présent. Tandis que le profil de médaille permet à Séon de concilier un modelé traditionnel avec le fond d'or néo-byzantin et le *titulum*, Hodler choisit en outre une position de trois quarts et un regard jeté en arrière qui dramatisent le caractère instantané de la scène et son intensité psychologique, combinée à une présence physique que souligne la



3 *Les âmes déçues*,
1891–1892, huile sur
toile, Berne, Kunst-
museum

torsion du cou. Il n'est pas jusqu'aux moustaches en bataille du peintre qui, en accrochant la lumière et en évoquant le pinceau qui les a dépeintes, n'opposent la vivacité du *hic et nunc* à la prétention du «Sâr» et de sa coiffure assyrienne à traverser les siècles.

Hodler entre réalisme et idéalisme

Cet écart est d'autant plus significatif que pour de nombreux observateurs, le dénominateur commun des diverses fractions du symbolisme littéraire est leur opposition au naturalisme. Il s'agit d'une différence aussi bien conceptuelle voire philosophique que stylistique, comme le souligne une comparaison avec d'autres fidèles de Péladan, le Suisse Carlos Schwabe et le Belge Jean Delville¹⁰. L'affiche réalisée en 1892 par Schwabe pour le premier Salon de la Rose+Croix met brillamment en scène une opposition diamétrale entre le corps et l'esprit, la matière et l'idéal: tandis qu'au premier plan, une jeune femme nue fortement modelée en clair-obscur apparaît plongée dans une eau fangeuse, deux autres femmes vêtues de longues robes gravissent les marches d'un escalier qui les mène vers la lumière; la plus avancée, montrée en pur profil, se réduit à un dessin au trait. Jean Delville expose un tableau connu par sa reproduction dans le catalogue, intitulé *Symbolisation de la Chair et de l'Esprit*, dans lequel le même dualisme s'allie à l'opposition de genre puisqu'il montre une femme fortement sexuée retenant vers le bas un corps masculin tourné vers la lumière. *Les âmes déçues* (ill. 3), présentées par Hodler au même Salon, souligne au contraire la soumission à l'attraction terrestre de ses cinq vieillards, par leurs poses et le cadrage qui les enferme. L'expressivité de leurs postures et de leurs visages, l'abstraction du paysage et des vêtements, le langage du titre enfin désignent certes l'horizon psychologique voire spirituel du tableau, mais cet horizon est d'abord rendu visible par la corporéité intense des protagonistes et par la facture. On pourrait aussi confronter dans ce sens le

4 Charles Gleyre, *Le soir*, Salon de 1843, huile sur toile, 156,5 x 238 cm, Paris, Musée du Louvre



couple délivré de la pesanteur de *L'amour des âmes* (1900, Bruxelles, Musée d'Ixelles) de Jean Delville avec *L'amour* (1907–1908, coll. part.) de Hodler: la toile de Hodler, malgré toutes les difficultés et contradictions – voire inhibitions – dont témoigne son histoire complexe, récuse le dualisme idéaliste au profit de ce qu'Oskar Bätschmann a récemment qualifié de «parallélisme psychophysique»¹¹.

Pour autant, Hodler ne récuse pas le recours à l'allégorie, que Denis situe à l'opposé de sa conception du symbolisme. *Regard dans l'éternité* (1885, Berne, Kunstmuseum) est une scène de genre dont le titre révèle la dimension allégorique. Le décor et la combinaison de réalisme et d'idéalisme peuvent faire songer à *L'ombre de la mort* de William Holman Hunt (1869–1873, Manchester City Art Galleries). La Vierge y aperçoit sur le mur de l'atelier de menuiserie la préfiguration de la crucifixion qu'y projette l'ombre du Christ s'étirant après une dure journée de labeur, tandis que le vieillard de Hodler dirige son regard au-delà de l'espace du tableau¹². Son symbolisme n'est pas «typologique», comme celui que Hunt et les préraphaélites ont renouvelé du Moyen âge, mais il est généralement allégorique, si l'on admet que l'allégorie est capable d'invention et n'est pas incompatible avec un certain réalisme. Dans le cas de *L'ombre de la mort*, c'est d'hyperréalisme qu'on est tenté de parler, et la corporéité des deux figures sert à souligner l'humanité du Christ. Werner Hofmann a montré combien l'«allégorie réelle», pratiquée par Eugène Delacroix et Gustave Courbet, n'est pas un hapax ou un oxymoron mais occupe une position centrale dans l'art du XIX^e siècle et en exprime une tension constitutive¹³. Dans *Les âmes déçues*, les traits individualisés des vieillards ne les empêchent pas de représenter non des personnes, mais des nuances de la même humanité.

La complexité de la filiation comme de la position de Hodler reçoit une lumière indirecte d'une remarque rétrospective de Péladan qui écrivait en 1913 à propos de *Les âmes déçues*, tout en signalant qu'on les appelait *Les désespérés*:



5 *La nuit*, 1889–1890, huile sur toile, 116 x 299 cm, Berne, Kunstmuseum

«Ce n'était pas une romance dans le goût de Gleyre»¹⁴. Il s'agit clairement d'une allusion à *Le soir* (ill. 4), que les visiteurs du Salon de 1843 avaient rebaptisé *Les illusions perdues*. En fait, les deux tableaux partagent non seulement le motif du vieil homme assis et accablé mais aussi le thème de la fin de la vie confrontée à l'évanouissement des aspirations. Contrairement à Charles Gleyre – ainsi qu'à Carlos Schwabe et Delville –, Hodler évite de figurer l'idéal disparu et en confie l'évocation à l'imagination du spectateur, mais cette dimension implicite n'en détermine pas moins l'ensemble de ses choix. Hodler ne pouvait d'ailleurs qu'être sensible à la manière dont cette image de l'échec avait permis au Vaudois Gleyre, comme son biographe Charles Clément l'avait mis en évidence, d'obtenir enfin la «consécration parisienne» que le Bernois briguait à son tour¹⁵.

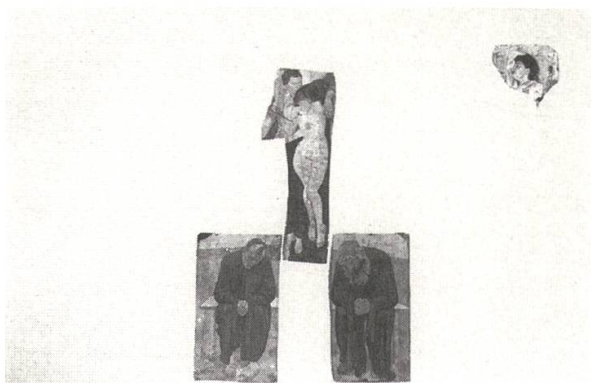
Les directions comme «caractères directement significateurs»

Le titre de *La nuit* (ill. 5) mérite aussi d'être rapproché de celui de *Le soir*, tant pour sa fonction allégorique que pour sa référence au cycle temporel. La tension entre irréalisme et réalisme est encore accentuée dans cette œuvre par le recours au nu et par sa dimension érotique, comme en témoigne la censure dont il a fait l'objet à Genève¹⁶. L'abstraction est présente non seulement dans le paysage et les draperies mais aussi dans la composition, fortement structurée par les horizontales parallèles et par l'usage de la symétrie rotative. Le rôle singulier de la figure entièrement couverte est souligné par la dimension verticale qu'elle introduit en dépit de sa posture accroupie. Ce rôle apparaît plus clairement lorsqu'on la compare avec celle du vieillard dans *Le bon Samaritain* (1886, coll. part.): salvatrice ou psychopompe, la figure verticale relie la vie à la mort et conduit de l'une à l'autre. *La nuit* a été justement rapproché du *Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781,

Art Institute of Detroit), mais l'inversion du genre de la victime s'accompagne d'une asymétrie dans le traitement qu'elle subit: tandis que la femme offerte aux regards par Füssli a reçu la visite d'un incube, le personnage portant les traits de Hodler semble confronté à un monstre castrateur, comme le suggèrent ses jambes largement écartées et son expression terrorisée. Le caractère traumatisant de cette violence suggérée, que les aspects autobiographiques du tableau pourraient aider à interpréter, rend peut-être aussi compte de sa réception.

Une erreur s'est ainsi glissée dans le schéma analytique de *La nuit* dessiné par Bättschmann¹⁷, qui définirait mieux sur ce point *Le moine au bord de la mer* de Caspar David Friedrich (1809, Berlin, Nationalgalerie): contrairement à l'axe vertical introduit par le moine, qui s'interrompt au-dessous de la ligne d'horizon, celui incarné par la figure voilée chez Hodler traverse toutes les horizontales à l'exception de celle du cadre. De ce point de vue, la composition de *La nuit* est plus proche de celle de *Jetée et océan* de Mondrian, pour qui l'horizontale était censée symboliser l'élément féminin et la verticale l'élément masculin¹⁸. L'existence d'un lien comparable entre verticalité et virilité chez Hodler est rendu plausible par plusieurs œuvres et documents. Le collage combinant des figures de *La nuit* et de *Les âmes déçues* (ill. 6) accorde à l'*alter ego* de l'artiste une double revanche sur la mort en lui attribuant la place de sa *nemesis* et en le faisant surgir, jeune et musculeux, au-dessus du «désespéré» le plus affaissé et décharné. Dans *Le rêve* (1897, coll. part.), c'est la fleur tenue par la jeune femme qui, si l'on est sensible aux échos traversant la composition, dresse métaphoriquement le sexe au repos du jeune homme étendu au-dessous d'elle. L'érection verticale révèle enfin sa nature virile et sa valeur transcendante dans *Regard dans l'infini* (ill. 9, p. 143). On pourrait aisément multiplier les exemples, y compris dans la *Wirkungsgeschichte* de l'œuvre et de la figure de Hodler: c'est aussi nu et dressé, l'un de ses bras écartés tenant les pinces et la palette, que l'artiste apparaît sur un relief de son ami James Vibert (s. d., coll. part.) dont la forme générale évoque celle d'un *lingam*.

Le nu masculin de *Regard dans l'infini*, debout sur le plus haut sommet émergent d'une mer de brouillard, dérive en partie de celui qui, perché sur un arc



6 Collage de figures extraites de *La nuit* et de *Les âmes déçues*, vers 1892, photographie et collage, coll. part.

de cercle, démontre dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc le fait que «le corps humain, offrant l'opposition dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre, réalise ce principe de l'antique initiation: «L'harmonie naît de l'analogie des contraires»¹⁹. Dans le même ouvrage, paru en 1867 et réédité en 1885, Blanc reprenait la théorie des «signes inconditionnels» exposée un demi-siècle plus tôt par David Pierre Giottino Humbert de Superville et affirmait la capacité expressive des directions horizontale, verticale et oblique, illustrée par une analyse schématique du visage humain²⁰. Ces réflexions participent de la recherche d'un langage universel et de l'exploration de ce qu'on appellera au XX^e siècle une «sémiotique du signe plastique»²¹. Dans l'article de 1891 déjà cité, Aurier parle ainsi de «caractères directement significateurs (formes, lignes, couleurs, etc.)» et affirme que l'œuvre d'art qu'il appelle de ses vœux sera «*symboliste*», puisqu'elle exprimera «l'Idée par des formes», et «*synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale»²². Un critique britannique anonyme comparera avec perspicacité, à la fin de la décennie, cette forme de symbolisme à l'allégorie traditionnelle pratiquée par un George Frederick Watts: «But while allegory under such semblance is familiar to us, symbolism – the recent pictorial symbolism – [...] has a more complex aim. [...] it conceives of the forms and substances it portrays not as mere emblems, arbitrarily connected (according to the tradition of the allegorist) with the abstractions they represent, but as possessing inherent congruities with the intellectual images of which they are the autograph signature»²³.

On connaît l'impact de la théorie de Humbert de Superville relayée par Blanc sur l'art de Georges Seurat, et il est probable qu'il en aille de même pour Hodler. La conception de l'art que ce dernier formulera en 1897 dans sa conférence *La mission de l'artiste*, visant à «dégager la beauté essentielle» en nous montrant «une nature *agrandie – simplifiée déagée* de tous les détails insignifiants», s'inscrit dans une longue tradition idéaliste et académique (à nouveau au sens propre) et fait écho au platonisme d'Aurier²⁴. Elle peut aussi être rapprochée de la fameuse lettre écrite le 28 août 1890 par Seurat au critique Maurice Beaubourg et dans laquelle il définit l'art comme harmonie c'est-à-dire «analogie des contraires» et écrit que «la synthèse s'impose comme résultante»²⁵.

Complexité et contradictions

L'art de Hodler s'inscrit donc en faux contre l'opposition avancée – avec des nuances qu'il n'est pas nécessaire d'évoquer ici – par Aurier et par Denis. Il se dit «synthétiste» et simplifie en effet, surtout au niveau de la composition et dans le

décor de ses compositions à figures, mais demeure fortement réaliste, notamment dans le rendu des figures elles-mêmes, et ne répugne pas à allégoriser. Son ami le poète symboliste Louis Duchosal témoigne du caractère insolite voire paradoxal de cette position en écrivant en 1885, l'année de leur rencontre: «Hodler est un mystique et un réaliste, dualité qui déconcerte et désoriente la plupart des jugements»²⁶. Ce caractère n'a pas disparu, comme le démontre un compte rendu de la récente exposition du Kunstmuseum de Berne dans lequel Caroline Kesser écrivait que le caractère réaliste-expressif auquel Hodler demeure attaché «erdet seinen Symbolismus, stellt sich seiner hehren Ideenmalerei aber auch immer wieder in den Weg» et avoue son irritation: «Immer wieder irritieren die allegorisch überhöhten Frauenfiguren [...] durch eine widerständige Körperlichkeit, eine unerlöste Sinnlichkeit»²⁷.

Hodler est en fait loin d'être le seul à ne pas obéir aux partis tranchés et aux taxonomies que favorise la théorie de l'art, surtout si l'on étend le champ d'observation au-delà des frontières françaises voire européennes. En France même, au moment crucial de la reconnaissance du symbolisme, Gauguin se voit accuser par Félix Fénéon d'être devenu «la proie des littérateurs»²⁸ dans des œuvres comme *La perte du pucelage* (1890–1891, Norfolk, Chrysler Museum), qui conjugue un haut degré de «synthétisme» avec une intention généralisatrice affirmée dans le titre et un symbolisme en partie conventionnel. Les tensions et irritations qui font partie de l'art de Hodler ne sont donc pas exceptionnelles. Pour autant, l'artiste lui-même paraît les avoir éprouvées comme problématiques. Dans le manuscrit de *La mission de l'artiste*, il écrit ainsi de manière révélatrice: «Il n'est pas toujours si facile qu'il semble de faire simple»²⁹.

Sur le plan théorique, cette difficulté correspond à un grand écart entre son héritage réaliste voué au sensoriel, à l'optique et au spécifique, et ses références ou postulations idéalistes qui privilégient au contraire la dimension intellectuelle et le générique. La volonté de réconcilier ces deux pôles conduit Hodler à faire de Platon, dans sa conférence de 1897, un partisan inattendu de l'observation des phénomènes: «Platon donne cette définition: Le beau est la splendeur du vrai, ce qui veut dire que nous devons ouvrir les yeux et regarder la nature»³⁰. Sur le plan pratique, la différence de traitement entre les corps et le décor des tableaux à figures de Hodler rapproche peut-être la difficulté qu'il évoque à celle rencontrée par le théâtre symboliste et plus généralement par les réformateurs de la mise en scène au tournant du siècle. Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Adolphe Appia et Emile Jacques-Dalcroze – pour n'en citer que quelques-uns – rencontraient en effet dans le caractère contingent et individuel de l'acteur vivant un obstacle à leur

recherche d'abstraction, qu'ils cherchaient à surmonter par des techniques de dépersonnalisation allant jusqu'à transformer l'acteur en marionnette ou à le remplacer par un non-humain.

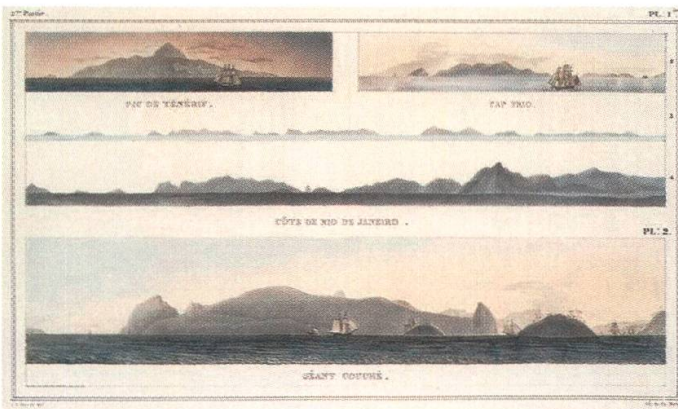
«Suggestion» et anthropomorphisme

Cette difficulté tient peut-être enfin aux catégories que Hodler rencontrait dans la théorie et la critique et que nous sommes loin d'avoir entièrement récusées, même si Werner Hofmann en a proposé d'autres plus adéquates comme la «polyfocalité» et l'«hétéroclitisme»³¹. L'historiographie de la première moitié du XX^e siècle nous a ainsi légué une opposition diamétrale entre abstraction (au sens de «non-objectivité») et figuration, ainsi que la conception téléologique selon laquelle l'abstraction comprise en ce sens constituerait l'aboutissement inéluctable des tendances «synthétistes» de la fin du XIX^e siècle. De telles notions continuent malheureusement à entraver la compréhension de l'art du tournant de 1900. Une simple comparaison entre le triptyque *Evolution* de Mondrian (1910–1911, La Haye, Gemeentemuseum) et *Le bûcheron* de Hodler (1910, Berne, Kunstmuseum) suffit pourtant à montrer qu'en dépit de son schématisme, celui-ci n'emprunte pas le chemin qui mène au néo-plasticisme. Il suffit d'observer l'importance que la composition et la facture du *Bûcheron* attribuent à la perception de l'instant, du poids, de la tension musculaire et du mouvement³².

Ces perceptions relèvent de l'empathie (*Einfühlung*) et de la «suggestion» théorisées par l'esthétique à la fin du XIX^e siècle³³. Ces notions et les stratégies artistiques qui leur correspondent me paraissent mieux faites pour renouveler la compréhension d'un artiste comme Hodler. Sur ce point aussi, il peut être utile de le comparer à Gauguin, sans méconnaître les différences qui sautent aux yeux entre les deux artistes. *L'homme à la hache* (1891, coll. part.) de Gauguin oppose une douceur et une nonchalance tropicales – même si la pose du coupeur de bois dérive d'une figure antique – à l'énergie hyperbolique du travailleur de force alpestre. Mais de même que, dans *Le bûcheron*, un nuage ovale encadré par deux légers rameaux incurvés contrebalance le grand corps traversant la toile en diagonale, la chaleur et la lumière contenues dans le torse de son homologue tahitien se répandent sur le sol dans des arabesques de feuilles séchées. Gauguin a éclairé la signification qu'il prêtait à ce motif dans le passage de *Noa Noa* décrivant la scène évoquée par le tableau: «Sur le sol pourpre de longues feuilles serpentines d'un jaune de métal, tout un vocabulaire oriental lettres (il me semblait) d'une langue inconnue mystérieuse. Il me semblait voir ce mot originaire d'Océanie Atua, Dieu Taäta ou Takata»³⁴.

Les formes «abstraites» des feuilles de pandanus n'ont donc pas ici de valeur seulement plastique ou «décorative» mais valent pour leur capacité à évoquer une écriture cryptée, selon une conception de la nature comme livre ou «signature» du divin relayée entre autres par Novalis et son traducteur Maeterlinck³⁵. Faut-il envisager une valeur analogue pour les cygnes alignés en frise et réduits eux aussi à des sortes de caractères au bas des paysages lémaniques tardifs de Hodler, comme *La rade de Genève et le Mont-Blanc à l'aube, avec cygnes* (1918, Genève, Musée d'art et d'histoire)? Le soin mis par l'artiste à définir leur forme et leur position exactes, dont témoignent de nombreux repentirs, invite en tout cas à leur prêter attention. Les carnets de Hodler contiennent de nombreuses notations qui «synthétisent» en quasi-signes graphiques des réalités observées³⁶. Dans le cas de ces oiseaux, dont la présence familière aux riverains du Léman ne diminue pas la richesse d'associations littéraires, légendaires et musicales, on pourrait imaginer un jeu de mots sur cygne (*Schwan*) et signe (*Zeichen*), qui serait particulièrement bienvenu dans la patrie du fondateur de la sémiologie et décrypteur d'anagrammes Ferdinand de Saussure. On peut aussi observer que les cygnes, comme les nuages, permettent à Hodler d'étendre sa recherche de cohérence compositionnelle à la figure plus facilement que les humains³⁷. Cette différence de traitement, proche de celle que nous avons observée entre la figure et le décor, tient sans doute à un anthropocentrisme de Hodler.

Cet anthropocentrisme implique-t-il un anthropomorphisme? Oskar Bätschmann a répondu positivement à cette question tout en la limitant à un niveau conceptuel, rapprochant par exemple les paysages de Hodler du passage de la *Grammaire des arts du dessin* qui réitère l'idée de l'homme comme résumé de l'univers³⁸. Il me semble qu'en admettant la possibilité d'une figuration indirecte et latente, il est possible de repérer aussi chez lui des manifestations formelles d'anthropomorphisme. Certes, les montagnes de Hodler n'adoptent pas de traits littéralement humains, comme c'est le cas dans les aquarelles du jeune Emil Nolde et dans les cartes postales qu'elles ont inspirées au tournant du siècle³⁹. Mais l'art du tournant de 1900 est riche en ce que j'ai proposé d'appeler «images potentielles» – aspects suggérés par les œuvres mais dépendant du spectateur pour devenir actuels – et notamment en allusions anthropomorphes dans les représentations de rochers, falaises et montagnes, par exemple chez Edgar Degas, Paul Cézanne, Redon, Vincent van Gogh ou Giovanni Segantini⁴⁰. La silhouette d'une montagne évoque un profil humain dans plusieurs toiles de la fin de la vie de van Gogh comme *Paysage près de Saint-Rémy* (1889, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague) et Gauguin emploie le même procédé pour suggérer la présence souter-



- 7 Vue de la côte de Rio de Janeiro avec le *Géant couché*, planche de Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [...], 1834/1839, The New York Public Library, Print Collection, Astor, Lenox and Tilden Foundations
- 8 *Le lac Léman et la chaîne du Mont-Blanc*, vers 1915, huile sur toile, 63 x 86 cm, coll. part.

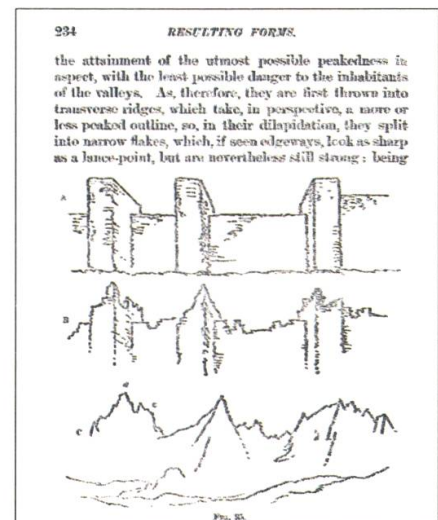
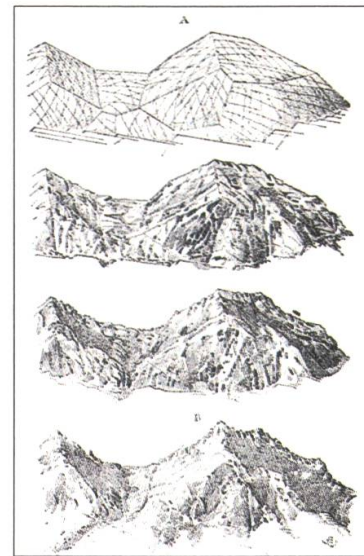
raîne des divinités polynésiennes dans *Parahi te marae (Là est le temple)* (1892, Philadelphia Museum of Art)⁴¹.

Ces allusions, qui renouvellent un thème populaire à la Renaissance et à l'époque romantique, se contentent le plus souvent d'exploiter une ressemblance entre contour géologique et tête humaine, mais il peut aussi arriver que l'analogie soit étendue à une chaîne de montagnes et à un corps entier. C'est ainsi que la planche représentant la baie de Rio de Janeiro dans le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret (ill. 7) dessine clairement dans le profil des montagnes celui d'un géant couché, conformément, comme l'explique l'auteur, aux observations des habitants et des marins⁴². Cet antécédent et les exemples de la fin du XIX^e siècle évoqués plus haut justifient que l'on interroge l'exécution simultanée par Hodler des dessins et peintures retraçant l'agonie de Valentine Godé-Darel (ill. 14, p. 289) et d'une série de peintures représentant la chaîne des Alpes au-dessus du lac Léman (ill. 8). Ce parallèle suggère que Hodler percevait entre les deux motifs une relation d'analogie ou d'homologie. La ressemblance des schémas compositionnels est en outre évidente et inclut la ligne en zigzag du corps de Valentine Godé-Darel et de la silhouette des montagnes, seules à traverser horizontalement la surface des tableaux sans se conformer à l'horizontale ou à une légère courbe.

Cette ressemblance porte sans doute sur le mouvement général des deux profils et non sur leur détail, sans quoi elle deviendrait peut-être évidente comme chez Debret, qui s'appuie sur une tradition locale de perception anthropomorphique. Elle n'en est pas moins frappante et peut avoir eu pour Hodler un sens

personnel nourri de références philosophiques et scientifiques. J'ai déjà fait allusion à la *Naturphilosophie* allemande à propos de l'«écriture cachée» de la nature, et l'on peut songer ici au projet d'une physiognomonie de la terre de Philipp Otto Runge⁴³. On sait que Hodler a probablement suivi les cours de Carl Vogt à l'Université de Genève et qu'il s'intéressait à la formation des montagnes, notamment celle du Salève⁴⁴.

Deux grands théoriciens de l'art et de l'architecture dont il a pu facilement connaître les travaux, de façon directe ou indirecte, ont eux-mêmes abordé la géologie comme une histoire naturelle de la terre et comparé les montagnes à l'homme et aux produits de son activité. Dans son *Massif du Mont-Blanc*, Eugène Viollet-le-Duc propose une reconstitution des états successifs de la chaîne des Aiguilles de Chamonix et une «restauration» de son état originel (ill. 9)⁴⁵. A ce stade hypothétique, le massif ressemble à l'une des montagnes préférées de Hodler, le Niesen, qui avait donc des raisons de l'attirer non seulement comme incarnation d'une idée platonicienne de la montagne, mais aussi comme image fidèle de son état primitif et de sa «beauté essentielle». Le caractère entropique de cette géognosie est présenté de manière encore plus dramatique dans le quatrième volume des *Modern Painters* de John Ruskin, consacré à «la beauté de la montagne». Les montagnes s'y révèlent «soumises aux lois de la naissance et de l'endurance, de la mort et de la décrépitude» et les Aiguilles de Chamonix sont comparées à une forteresse, d'abord orthogonale et flanquée de puissants contreforts, puis peu à peu ruinée par un processus analogue à la «dilatation par chute de briques verticales» (ill. 10)⁴⁶. Ruskin et Viollet-le-Duc mettent donc en évidence le fait que les humains et leurs créations, comme les montagnes, sont soumis à la gravitation et au temps (bien qu'à une échelle différente), si bien que la beauté glorieuse de la chaîne des Alpes, par exemple, est en fait celle d'une ruine. De là à y voir un cadavre, il y a un pas que Hodler a pu franchir aisément en enregistrant tantôt le relief brisé du panorama, tantôt, dans un contour de plus en plus haché, la désagrégation progressive du corps de son amante⁴⁷.



9 Eugène Viollet-le-Duc, illustration de *Le Massif du Mont-Blanc*, 1876

10 John Ruskin, illustration de *On Mountain Beauty (Modern Painters, vol. 4)*, 1856

Une telle lecture est en conformité avec la valeur sémantique – équilibre et repos pouvant aller jusqu'à la mort – de la direction horizontale comme «caractère directement significateur» chez Humbert de Superville et ses disciples. Si elle est correcte, elle démontre que sans se conformer aux partis et partages exigés par un Aurier, un Denis, ou à l'opposé par un Péladan, Hodler pratique un aspect central de l'esthétique symboliste, la suggestion. D'autres observations devraient être menées afin d'examiner chez lui l'étendue et les significations du recours à ce mode de communication.

- 1 Hauteceur 1963, p. 211; voir aussi Bouillon 1992.
- 2 Aurier 1891; voir Gamboni 1992 (1).
- 3 Voir notamment Balakian 1984.
- 4 Huret 1891, p. 154.
- 5 Voir White 1993 et Gamboni 1989.
- 6 Loosli 1921–1924, vol. 4, p. 107; voir la contribution d'Erwin Marti dans la présente publication.
- 7 Voir Kearns 1989; Bouillon 1993, pp. 15–45; Denis 1993, p. 28.
- 8 Denis 1892, cité d'après Denis 1993, p. 28.
- 9 Voir Lethève 1960, p. 367; Pincus-Witten 1976, pp. 211–216; Da Silva 1991, pp. 112–116.
- 10 Voir Jumeau-Lafond 1986; Jumeau-Lafond 1987; Lüttich 1996; Jumeau-Lafond 1999.
- 11 Voir Bern/Budapest 2008, pp. 195–199 (Katharina Schmidt); Bächtli 2008, p. 33.
- 12 Voir Landow 1979.
- 13 Voir Hofmann 1960; Hofmann 1995; Hofmann 2008.
- 14 Péladan 1913.
- 15 Voir Clément 1886, pp. 160–181; Hauptman 1996, vol. 1, pp. 131–141 et vol. 2, pp. 244–248; Gamboni 2006.
- 16 Voir Schmidt 2008, pp. 94–95.
- 17 Bächtli 1986 (2), p. 62.
- 18 Voir Blotkamp 1994, pp. 78–79.
- 19 Blanc 1867, p. 26; Bächtli 1989, p. 25.
- 20 Blanc 1867, p. 35–36. Voir Humbert de Superville 1998 et Stafford 1979.
- 21 Voir Gamboni 1992 (2); Groupe Mu 1992.
- 22 Aurier 1891, p. 162.
- 23 Edinburgh Review 1899, p. 64.
- 24 Hodler 1897, p. 1, d'après Fribourg 1981, p. [39].
- 25 Voir Paris 1991, pp. 423, 435–436.
- 26 Duchosal 1885, cité d'après Bächtli 2007, p. 149.
- 27 Kesser 2008.
- 28 Fénéon 1891.
- 29 Hodler 1897, p. 24, d'après Fribourg 1981, p. [62].
- 30 Ibidem, p. 1 [39].
- 31 Voir Hofmann 2008.
- 32 Voir Senti-Schmidlin 2007.
- 33 Voir Gamboni 2008.
- 34 Cité d'après le manuscrit de 1893 conservé au Getty Research Institute (Special Collections, 850041), Los Angeles.
- 35 Voir Novalis 1895 et Gaier 2001.
- 36 Voir la contribution de Monika Brunner dans la présente publication.
- 37 Sur la manipulabilité des nuages pour Hodler, voir les observations d'Anna Stoll sur le tableau *Sulegg* (1906, coll. part.), Stoll 2007, p. 69.
- 38 Voir Bächtli 1987, pp. 42–45.
- 39 Voir Metken 1998, pp. 79–82.
- 40 Voir Gamboni 2002; sur Segantini, voir Grütter 2004.
- 41 Voir Gamboni 2005.
- 42 Debret 1834–1839.
- 43 Voir Lange 2008 et Busch 2008.
- 44 Bächtli 1987, pp. 28–31.
- 45 Viollet-le-Duc 1876; voir Lausanne 1979, p. 104, et Frey 1988, cat. n° 140, p. 124.
- 46 John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4: *On Mountain Beauty* [1856], New York 1884, pp. 182–184; voir Hélar 2005, pp. 261–262.
- 47 Voir Bächtli 1989, p. 15; Schmidt 2008 (1), pp. 275–296.