Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1918)
Heft: 7-9

Artikel: Ferdinand Hodler
Autor: Mairet, Alexandre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625281

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

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

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

Download PDF: 10.12.2025

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

FERDINAND HODLER

Quelques personnalités exceptées, Puvis de Chavannes entre autres, à Paris, on n'a pas compris Hodler. Il ne faut pas s'en étonner. Les Goncourt nous disent que l'âge moderne est sorti du XVIIIme siècle et date de lui. Ceci nous éclaire sur l'esprit de la société parisienne et en général sur celui d'un certain monde qui cultive les formes d'être et de paraître qui distinguent du commun. L'homme s'est laissé éduquer par la femme de ce siècle frivole et délicat; il devient soigné, enjoué, poli, mièvre et timoré.

En art les goûts se sont affadis, il faut du doux, du nuancé, un jeu élégant de couleurs et de lignes. La peinture, tombée des hautes fonctions qu'elle remplissait dans les grands siècles, a été mise au rang des choses charmantes qui ont leur place dans le sérénissime musée, dans la bibliothèque du lettré ou dans le salon, après avoir orné le boudoir de la marquise qui recevait ses galants à son petit lever, « car c'est devant son miroir, et pendant sa toilette qu'une femme aimable reçoit ».

Qu'on ne se méprenne pas, je ne parle ici que d'une partie de la société, celle qui est cultivée et prétend savoir seule apprécier en connaisseur la valeur des œuvres d'art. Avec une candeur admirable, elle se nomme elle-même modestement «le monde». Hâtons-nous de le dire, elle ne représente pas la France ni même Paris. Quatre-vingts-treize nous l'a bien montré. Quatre-vingt-treize, avènement de peuple à la place de ceux qui ne surent que mourir avec grâce après avoir vécu de fantaisies et de divertissements... Mais le malheur, c'est que ce peuple, inconscient de sa puissance, a laissé se reconstituer cette classe qui, aujourd'hui encore, veut mettre toutes choses au point. « C'est ainsi que les traditions du XVIIIme siècle circulent, que ses idées vivent, ses aspirations luttent dans le monde contemporain. » [1]

Malgré les tentatives d'un Géricault, d'un Delacroix, d'un Courbet et du Puvis de Chavannes de la « Sainte Geneviève » on en est encore au ravissement « de cette galante personne à la taille fine, à la main petite, aux yeux vifs et parlants qui, comme la Mazarelli, disparaissait au milieux des roseaux des îles de la Seine

[1] De Goncourt: *La femme au XVIIIme siècle.*

F. Hodler, dessin

près de Charenton, puis reparaissait dans ce joli bateau dont souvent, par jeu, ses mains touchent les rames. Courses, promenades, fêtes sur l'herbe, fêtes sur l'eau, dans le décor de l'été ou du printemps...» [1]

Donc toujours Watteau avec ses langueurs, ses galanteries, ses rêveries, sa mythologie que les Goncourt nomment si justement « la déification des nouvelles humeurs de l'humanité vieillissante ». Ce qui plaît, ce sont les nuances, quelque chose de lâché, des décolletés, des négligés faussement innocents, des nudités sans franchise, des poses faciles, abandonnées, comme dans Greuze : « les gorges s'avancent, la robe, les vêtements, les tissus sont ondoyants, tout flotte, vole, tout est caprice et liberté autour des corps et des membres ». [2] Aussi Paul de Saint-Victor est-il bien dans le ton quand, en 1857, il écrivait à propos des « Glaneuses » de J.-F. Millet : « Ce sont des épouvantails de haillons plantés dans un champ... Monsieur Millet paraît croire que l'indigence de l'exécution convient aux peintures de la pauvreté : sa laideur est sans accent, sa grossièreté sans relief ».

Millet se sentait en opposition avec ce monde de Paris et d'ailleurs. « L'Homme à la Houe », écrivait-il à son ami Sensier, « me fera houspiller de bien des gens qui n'aiment pas qu'on les occupe des choses d'un autre monde que le leur et qu'on les dérange ». Cependant Millet se sentait dans la vérité. « Mais enfin » disait-il, « me voilà sur ce terrain et j'y resterai... » Il ne se trompait pas. Ernest Chesneau dénonçait en 1863 dans le peintre des « Glaneuses » et de « l'Angelus » » un maître plus dangereux que Courbet lui-même ». « Dans tous les tableaux de Millet on reconnaît bientôt le même crétin, la même idiote... »

Ces Messieurs qui n'ont rien laissé et qui sont pour nous des inconnus, croyaient cependant remettre Millet à sa place. Mais la vie les a vaincus. Personne aujourd'hui ne conteste la grandeur et la beauté de l'œuvre du maître de Barbizon. Parcequ'il était fils du terroir, il a senti la persévérance dans le labeur accompli sans ostentation, le sérieux, le calme, la grandeur de la vie de ce peuple de France qu'il a magnifié.

Puvis de Chavannes, lui aussi, nous révèle autre chose que la Parisienne qui fait le succès de M. Renoir. Cependant, pour communier avec l'âme populaire, le peintre de la « Sainte-Geneviève » a dû oublier toute la science qu'étalait si glorieusement la Renaissance, devenir humble et chercher la grande simplicité qui

[1] De Goncourt : *La femme au XVIIIme siècle.*

[2] De Goncourt : *L'art au XVIIIme siècle.*

émeut. Millet, de par sa naissance, avait cette humilité, Puvis de Chavannes dut la retrouver au travers de toute sa culture. Mais il dépassa son temps et fut bien vite oublié.

Rodin avouait à qui voulait l'entendre que s'il n'avait eu que Paris pour l'encourager et soutenir sa vie laborieuse, il aurait été en bien triste situation. Gauguin, en quête d'une vie plus franche, plus vraie, plus forte, quitta la grande cité pour aller à Taïti. Et Cézanne s'en fut au Midi pour y retrouver la terre où l'esprit et le cœur se retrempent loin de tout raffinement. Nous savons quelle violente opposition leur firent les critiques les plus influents et la société cultivée.

En face de l'œuvre de Hodler, nous retrouvons la même opposition, la même classe de gens du monde pour lesquels l'art ne doit être qu'un *jeu élégant de couleurs et de lignes*. Ce sont toujours les mêmes, ceux qui bafouaient Millet et qui, au XVIIme siècle déjà, disaient de Michel-Ange « qu'on trouve chez lui de la pesanteur rustique, de la rudesse déplaisante, des contorsions baroques, comme s'il n'avait jamais eu qu'un portefaix pour modèle ; que le « Jugement dernier » est contraire à la vérité, à la convenance, à la raison, à la décence ; œuvre d'un génie stérile et pauvre ».[1]

Si Hodler avait pu être influencé par l'esprit de ces messieurs, s'il avait été un de ces Parisiens dont nous avons parlé,

[1] Frécart de Chambray, Parallèle, passim. — *Journal du voyage du capitaine Bernim en France*, p. 108.

Le Vigneron, peinture. 1895

voyez-vous les gentilles et gracieuses petites élégantes qu'il nous aurait données? Car, avec son dessin, son art merveilleux, il aurait fait des chefs-d'œuvre. Nous y trouverions toutes les puérilités charmantes d'un demi-deshabillé, les grâces, les sous-entendus et les sensualités raffinées qui plaisent tant et qui font pardonner toutes les pauvretés de formes, toutes les fadeurs de tons. Et nous aurions une ravissante collection de tableaux de salon.

Mais Hodler est né dans les Alpes, entre un lac et une montagne ; il fait partie d'un peuple qui n'avait rien d'efféminé, parce qu'il lutta dans de durs combats pour son indépendance.

Il a vécu au sein de cette nature rude, accidentée, au tons puissants, aux ombres bien déterminées, aux contrastes vigoureux où les verts sont drus, les fleurs d'une couleur éclatante. Car l'Alpe n'est pas la France aux teintes douces et harmonieuses. Pourtant, dans la campagne genevoise, les lignes s'adoucissent, les teintes s'atténuent. Hodler, au début, s'y est complu. Maurice Baud nous dit l'avoir rencontré à la Jonction : « Soir ou matin, en toute saison, il était là, dans quelque clairière retirée, silencieuse, ou, plus souvent encore, vers certaine lande qu'il affectionnait, bien aride, bien désolée, occupé à sertir de son trait énergique un bouquet de maigres arbrisseaux bordant le sentier tracé dans la glaise et le gravier. »

Il s'est tenu constamment près de cette nature qu'il aima. Elle lui révéla la puissance du rythme et suscita en lui les émotions qu'il a traduites dans ses œuvres magistrales.

Il a observé l'homme, l'enfant, la femme, celle qui est toujours semblable à elle-même à travers les âges, la femme qui est essentiellement émotive, celle que nous montra l'Angélico dans ses Annonciations, Vierges émues, aux mains croisées ou appuyées sur la poitrine, celle que nous montrèrent les Primitifs, les Byzantins, femme extasiée devant le mystère, chez Hodler, devant la nature.

Ce qui le préoccupait, disait-il, ce sont les sentiments généraux à tous les hommes, les phénomènes qui les atteignent tous tels que le sommeil, la lassitude, la vieillesse, les émotions.

La nature qu'il étudiait avec amour, avec une persévérance qui jamais ne s'est lassée, lui a fait saisir aussi les caractères particuliers de l'homme au travail. C'est le bûcheron, le berger, le faucheur, le vigneron, l'admirable vigneron que nous offrons ici en reproduction. Hodler a vu et senti ce rude travailleur maigre, noueux, sec et bruni comme un cep. De son dessin expressif, qui trace d'un trait puissant

et incisif toute la stature de l'homme, il l'a exprimé comme nul ne l'a jamais fait. Il est superbe, car tout en étant d'un réalisme précis dans la figuration de son modèle, il est une incarnation de l'homme du pays de Vaud. Il surgit de sa vigne comme un sarment ; il est non pas un vigneron, mais le vigneron de chez nous. Hodler, par la magnificence du caractère, en est arrivé au grand style par un instinct sûr qui le guidait ; il a donné à sa figure, malgré la précision, l'exactitude presque mathématique des formes qui nous empêche, à nous, d'arriver à la synthèse, l'allure du type définitif, d'où la grandeur et la beauté de cette œuvre.

Il projetait, comme le montre un croquis, de reprendre ce thème en l'élargissant. Il place son vigneron dans un paysage qui a tous les traits essentiels et les grandes lignes du vignoble vaudois.

Hodler brûlait encore de l'ardeur civique d'un Berthelier, du feu des vainqueurs de Morgarten.

Parti de l'observation directe, il a vu l'homme à travers le passé, le vieux Suisse qui résiste aux envahisseurs, qui se défend, qui combat avec un courage digne des héros de l'antiquité. C'est alors le cycle héroïque, l'histoire transfigurée, vivante d'Arnold de Melchtal, des combattants de Naefels, de Morgarten, de Marignan, de Morat qu'il a immortalisés. Car maintenant qu'il les a figurés avec cette clarté, ce style, cette puissance on ne peut les oublier ; ils sont là qui exaltent et glorifient les ancêtres.

Quelques-uns qui, au demeurant, blâment énergiquement les pacifistes, avouent avec une candeur vraiment ingénue que, pour eux, le spectacle est trop fort, ils s'y associent par l'imagination, non par l'âme, leur admiration, disent-ils, se mêle d'horreur. Ils nous montrent par cet aveu que s'ils clament dans les revues une ardeur vengeresse et belliqueuse, ils feraient bien triste figure dans les tranchées car là, les luttes des hommes qui défendent leur liberté, leur sol, se renouvellent aussi terribles, aussi tragiques, aussi puissantes que dans l'œuvre d'Hodler. Les soldats de Detaille, de Meissonnier et même ceux de Delacroix ne nous ont jamais fait sentir comme ceux de Hodler l'énergie, l'ardeur et la réalité de la guerre, c'est-à-dire le déploiement complet de la force sans grâce, brutale et l'héroïsme moral et physique de celui qui ne fuit pas l'adversaire, mais livre le combat par le fer, jusqu'au sang, jusqu'à l'horreur.

Au reste, chacun reconnaît aujourd'hui, sauf peut-être l'aimable M. Rivière, qu'Hodler est un grand peintre épique.

Ce guerrier suisse qu'Hodler a exprimé si intensément, c'est aussi lui-même,

L'Armailli au morgenstern, peinture. 1895.

qui, sans gloire, pauvre, seul, lutta pour affirmer sa vision et son amour du monde.

Se figure-t-on ce qu'il a enduré, l'assurance, la foi, l'héroïsme qu'il lui a fallu pour réaliser, malgré la misère, malgré l'indifférence ou le sarcasme, ses beaux paysages et ses grandes compositions telles que « Le Dialogue intime», « La Communion avec l'Infini », «La Nuit », les « Las de vivre », « L'Eurythmie », «L'Elu», «Le Jour» qui sont, chacune à elle seule, une œuvre complète, digne des plus grands maîtres. Et cependant personne ne prenait au sérieux cet immense labeur. Il fallait toujours recommencer, lutter encore, seul, sans aucun secours, sans aucun moyen, accomplir de nouveaux chefs-d'œuvre. On aurait voulu qu'il fît des grâces, que, par quelque artifice ingénieux, il charmât le public, mais il avait à révéler la vérité, et comme les grands véridiques, il méprisa ces accommodements.

En 1897 Hodler reçoit enfin, après avoir pris part à un concours, la commande de la décoration murale d'une salle du Musée National à Zurich. C'était la « Retraite de Marignan ». Pendant trois ans il travailla à cette œuvre sous la surveillance de la Commission qui approuva le carton définitif. Il s'en fut alors à Zurich pour l'exécuter à la fresque. Là, encore une fois, il se butta à l'opposition du conservateur du Musée qui lui refusa l'entrée. Le peintre dut en appeler à

Adrien Lachenal, conseiller aux États, membre de la Commission permanente du Musée, qui lui fit ouvrir les portes. Ce fut la fin de la lutte déclarée contre cet art qui s'affirmait de plus en plus décoratif, architectural et intensément expressif.

En 1901 il réalisa cette œuvre jeune, gaie, lumineuse aux tons si frais « Le Printemps » aujourd'hui en Allemagne. En 1903 c'est « Le jeune Homme admiré par la Femme ».

En 1904, Hodler avait alors cinquante et un ans, la Sécession de Vienne organisait l'exposition Hodler qui eut un succès retentissant. L'artiste disposait de deux salles, environ soixante mètres de longueur de parois. A cette occasion, Maurice Baud écrivait : « Et cette belle manifestation ne nous laisse qu'un regret : qu'Hodler ait dû être sollicité et invité par l'étranger pour la définitive sanction de son génie. Exprimons, néanmoins, toute notre reconnaissance à ces artistes de Vienne ; un pareil triomphe ne peut avoir que de salutaires effets, ne fût-ce qu'en prouvant que les forts, tôt ou tard, font entendre raison, en dépit du puéril proectionnisme dont jouissent, un peu partout, les faibles et les médiocres. »

Reconnaissons cependant qu'avant cette victoire qui consacrait Hodler, un groupe de Fribourgeois, pour lesquels il avait gardé un souvenir ému, l'avait invité à venir leur donner quelques leçons ; que les organisateurs de l'Exposition Nationale de Genève lui ont demandé une série de panneaux décoratifs, comme du reste aussi à Ihly, à Bieler, à van Muyden et à d'autres peintres suisses, et qu'à Berne enfin, le Musée acquit, grâce à l'insistance de M. Bützberger, président de la Cour Suprême, « La Nuit », « L'Eurythmie », les « Ames déçues » et « Le Jour ».

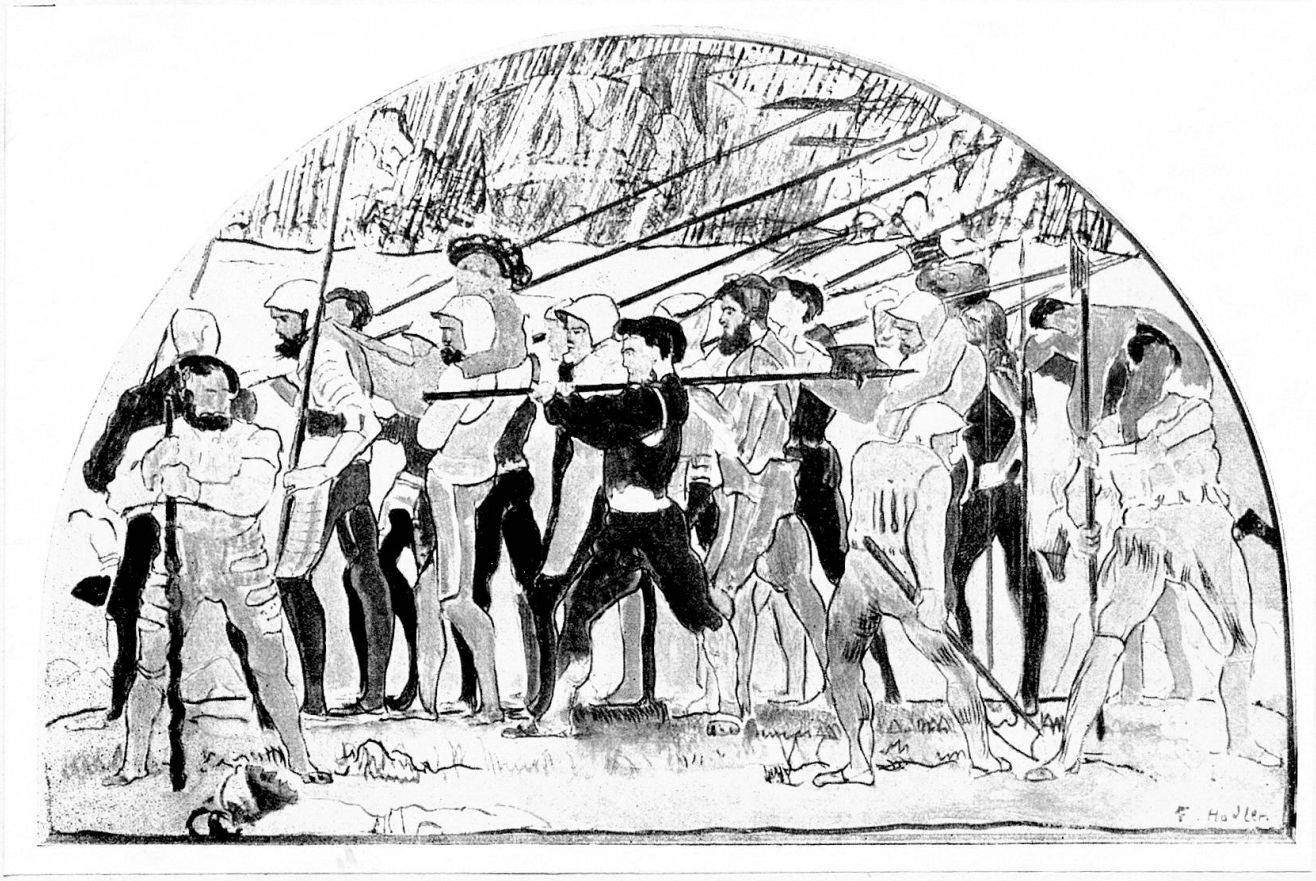
Dans les années de la lutte héroïque qu'il eut à soutenir contre l'opinion de ses concitoyens, Hodler n'oubliait pas la nature où il retrouvait le calme, la joie et la sérénité. C'est à elle qu'il allait demander les lois éternelles de la vie. Il observait l'homme dans cette nature et découvrit les éléments durables qui dépassent les faits historiques.

A Saint-Georges, où il fit en 1893, son admirable allée de marronniers intitulée « Automne » et que le Musée de Neuchâtel a le bonheur de posséder, près de ce cimetière où il repose maintenant pour toujours, il vit le vieil employé des pompes funèbres qu'il fit poser tel qu'il le rencontra avec son habit noir et son chapeau de cérémonie. Ce fut son premier « Las de vivre », celui qui lui donna l'idée des « Ames déçues » expression de la fatigue, de la lassitude des vieux de tous les temps et de tous les pays, car il a eu soin de les vêtir non d'habits mais de simples draperies.

En 1895 il fit « L'Eurythmie », théorie de vieillards réalisée dans des blancs.

Puis il contempla l'enfance qui l'a toujours ravi, il l'observa comme le paysage, comme l'homme du terroir, avec une sincérité, un respect sacré qui lui en fit saisir le caractère essentiel et la beauté particulière. C'est alors qu'il exécuta cette série de petites filles cueillant des fleurs, ces jeunes « Femmes et fleurs », celle que nous reproduisons est d'un grand charme dans sa simplicité. Ce n'est pas une enfant élégante que sa mère a parée. Hodler n'a jamais eu de sympathie pour les chiffons, les toilettes, les dentelles, les rubans, ni pour les belles boucles tournées au fer. Il a aimé la femme sans artifices, et ce qui l'a ému surtout, ce sont ses attitudes, ses mouvements, ses mains. Comme il a su voir et nous dire ses mains! Celles de notre jeune fille sont merveilleuses, elles ont un geste si vrai et déjà si hodlérien, qu'on perçoit ici ses œuvres futures. C'est aussi « Le Jeune Homme charmé » d'une grâce qui nous fait comprendre qu'Hodler n'est pas seulement le puissant lutteur que nous avons dit, mais aussi l'homme d'une sensibilité exquise, d'une tendresse remarquable, l'homme ému jusqu'aux larmes. Et ces œuvres-là, qu'on ne s'y trompe pas, révèlent le véritable Hodler, celui qu'on méconnaît beaucoup trop. Les personnes qui l'ont fréquenté peuvent dire combien l'enfance a pu l'émouvoir, quelle joie il avait d'être auprès des petites filles, des jeunes garçons qu'il aimait voir évoluer librement, sans poses affectées. Il oubliait auprès d'eux toutes les amertumes que lui causèrent les hommes. Cette admiration, cet amour si tendre qu'il avait de l'enfance, il voulut nous les communiquer et c'est alors qu'il découvrit que l'être qui pouvait le mieux les figurer, parcequ'il les éprouve également, c'était la femme. Et il réalisa une de ses œuvres capitales « L'Elu ».

Cette émotion qu'il ressentait aussi au sein de la nature, il chercha longtemps à l'exprimer. Au début, il choisit pour cela des jeunes gens. Une de ses œuvres les plus anciennes sur ce thème qui lui tenait tant à cœur est « Le Dialogue avec la Nature », puis le « Jeune Homme charmé », aujourd'hui au Musée de Zurich, « Le Jeune Homme écoutant le bruit d'un ruisseau » page 113. Celui-ci se détache sur un fond de prairie très simple, indiqué par un ton vert. Dans « Le Dialogue avec la Nature » le paysage, trop naturiste, luttait d'intérêt avec la figure nue ; ici, il ne la dérange pas, ce jeune homme parle par lui-même, le paysage ne fait que le complèter. Cette toile de dimensions très restreintes est grande par l'expression ; rien de mesquin dans cette œuvre d'une pureté de ligne remarquable. Il est intéressant de constater à ce propos qu'Hodler en recherchant non le pittoresque, l'impression fugitive, picturale, mais l'expression universelle et éternelle des senti-



Etude pour le « Marignan », aquarelle. 1898 ou 99

ments humains, a rejoint les vieux Egyptiens d'un art si expressif et si distingué dans l'exquise clarté des gestes et des groupements de leurs figures tracées sur la pierre. Les Egyptiens, pour traduire plastiquement « la joie », « l'exaltation » et « la hauteur », figuraient un homme ou une femme, les deux bras levés, exactement comme nous le représente le « Jeune Homme au ruisseau » qui nous occupe. Ce geste était aussi pour les vieux riverains du Nil le signe de l'adoration. Quelle rencontre ! quelle fraternité ! Quand Hodler nous affirmait que ce qui l'intéressait le plus ce n'était pas les sujets historiques, mais ce qui est permanent, comme il disait, nous comprenons qu'il sentait vibrer en lui les sentiments primordiaux et profonds de l'humanité.

Si Hodler a été le peintre de l'homme d'action, de l'action héroïque, il a été aussi l'homme de la contemplation. Ce dernier est certainement celui qui vivra

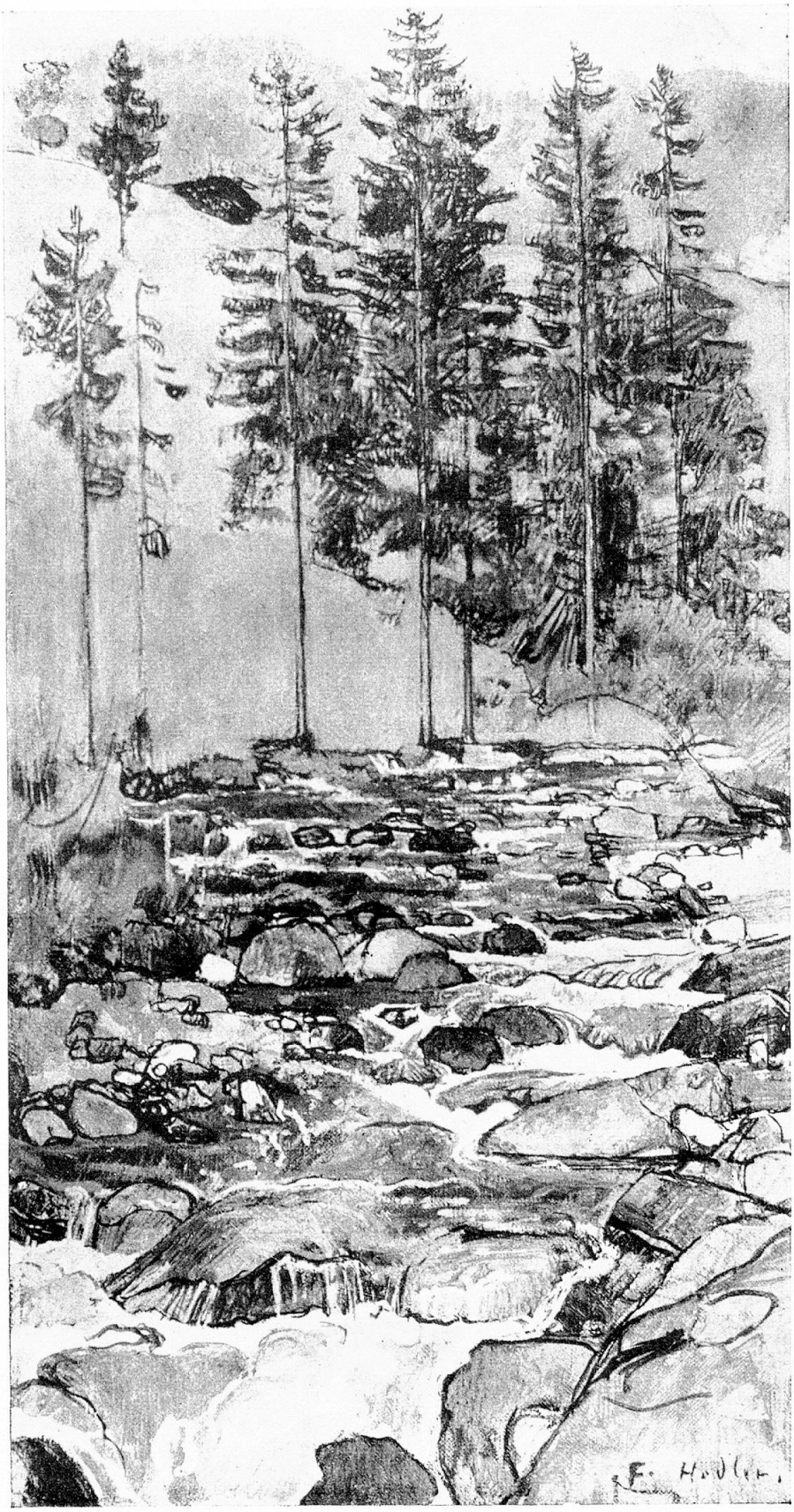
dans la postérité ; aussi les œuvres les plus significatives sont-elles «l'Élu», « Le Jour », « l'Émotion », » Le Regard dans l'Infini », « L'Heure sacrée », car c'est là qu'Hodler a exprimé l'émoi de la contemplation. Cette expression, il l'a poursuivie durant toute sa vie. Ses œuvres historiques et ses portraits, si on les considère, non pas au point de vue de la cuisine picturale, mais de leur signification propre, sont comparativement d'un intérêt secondaire ou privé, familial, comme beaucoup de ses paysages qu'il avouait lui-même n'être pas son œuvre principale. Il leur préférait ses grandes compositions.

« Le Jour », qu'il fit en 1900, c'est l'épanouissement de ce sentiment de tendresse, d'admiration figuré jusque là par ces jeunes filles, ces jeunes garçons charmés au milieu de la nature; c'est la transfiguration de l'Aurore, c'est l'émotion suscitée par l'éblouissement de la lumière.

Deux ans plus tard, il réalisa cette toile qu'il intitula « Émotion ». Cette fois-ci, c'est la personnification du sentiment pur. Hodler ici a définitivement quitté les teintes sombres, puissantes, aux contrastes vigoureux, les couleurs éclatantes que lui a données le paysage des Alpes, ces verts intenses, ces bleus et ces jaunes brillants que l'on trouvait encore dans le « Printemps », « Le Chant lointain ». Il recherche une harmonie de tons qui ne soit pas locale, car Holder se sent ici dans ce domaine qu'il appelle universel ou permanent. Nous reproduisons une de ces « Émotions» dans laquelle il n'y a qu'une figure. Le geste, l'attitude indiquent tout. Pour celui qui a vu non pas la femme qui est fardée et voilée par de jolies apparences, mais celle qui est telle que la nature l'a créée, pour celui qui aime la vérité, cette œuvre est magnifique.

Hodler a pu savourer la chair comme un païen; nous connaissons de lui des toiles dans lesquelles nous trouvons toutes les qualités picturales qui conviennent à cette peinture, mais il ne s'y est pas complu, car il a compris la femme dans tout son être, il a aimé son trouble intérieur ; elle était pour lui l'être émotif par excellence, aussi s'en est-il servi chaque fois qu'il a eu quelque grande émotion à exprimer. Pour elle, il a délaissé l'enfance, la jeunesse, parce que ce qu'il a voulu dire ne pouvait être ressenti que par un être parvenu à sa plénitude.

En 1903, Hodler réalisait cette œuvre magistrale « Le Jeune Homme admiré par la Femme ». C'est le thème du « Printemps » amplifié et magnifié. Dans le « Printemps» il avait mis en face du jeune homme une jeune fille tout en émoi. Ici Hodler a voulu grandir ce thème de l'admiration. Il a multiplié les figures féminines. Il a donné à chacune d'elles une attitude qui nous fait comprendre



Paysage, peinture.

Jeune fille agenouillée, peinture.

qu'elles sont toutes mues par le même sentiment, c'est là aussi une *unanimité*, le geste qui les meut toutes ensemble aboutit au jeune homme; indifférent, il va devant lui comme un héros. L'œuvre est d'une belle ordonnance, un seul mouvement demi-circulaire dispose toutes les lignes, les quantités, les figures; la mise en page de tous ces éléments est d'une mesure, d'un choix qu'on n'imagine pas, parce qu'Hodler est arrivé à la clarté des œuvres classiques et que la chose ainsi réalisée paraît si simple que beaucoup croient naïvement qu'il est bien plus difficile de faire un tableau compliqué. Mais nul ne sait ce qu'Hodler travaillait pour arriver à équilibrer les pleins et les vides de ses compositions; combien il était exigeant envers lui-même pour rendre le geste expressif et surtout pour l'harmonie de toutes les lignes d'une telle œuvre. Ici ce n'est plus le mouvement passionné de la jeune fille du « Printemps », c'est le calme de l'admiration : poëme d'une ordonnance absolument inattendue, tout aussi architectonique (c'est-à-dire qui s'harmonise à l'architecture) que « Le Jour » ou « L'Eurythmie ».

Hodler, avec ses moyens simples et en quelque sorte primitifs, est merveil-

leux d'invention, il se renouvelle toujours pour nous dire, en des œuvres définitives, des vérités éternelles sur le sens de notre nature intime et émotionnelle.

Inutile d'insister sur le dessin, la forme, les morceaux particuliers de cette composition, ils concourent à l'impression générale. Nous donnons ici, page 118, un dessin qui, à lui seul, en dira plus long sur la beauté du travail de chacune des figures que tout ce que nous pourrions écrire.

Nous n'insisterons pas sur le « Iéna » et « Unanimité ». Ces deux œuvres ont toujours été pour lui des commandes. Ce sont des épopées historiques à propos desquelles il nous a dit que ce n'était pas pour lui les thèmes les plus importants puisqu'ils sont relatifs à une époque et que ce qui l'intéressait c'était ce qui dure, ce qui est permanent. Néanmoins Hodler était plus que nul autre celui qui pouvait le mieux les exprimer. Les Allemands, ici, ont été clairvoyants : ils avaient saisi la valeur sociale de la seule et unique décoration picturale expressive, que les Suisses aient commandée à Hodler : « La Retraite de Marignan ».

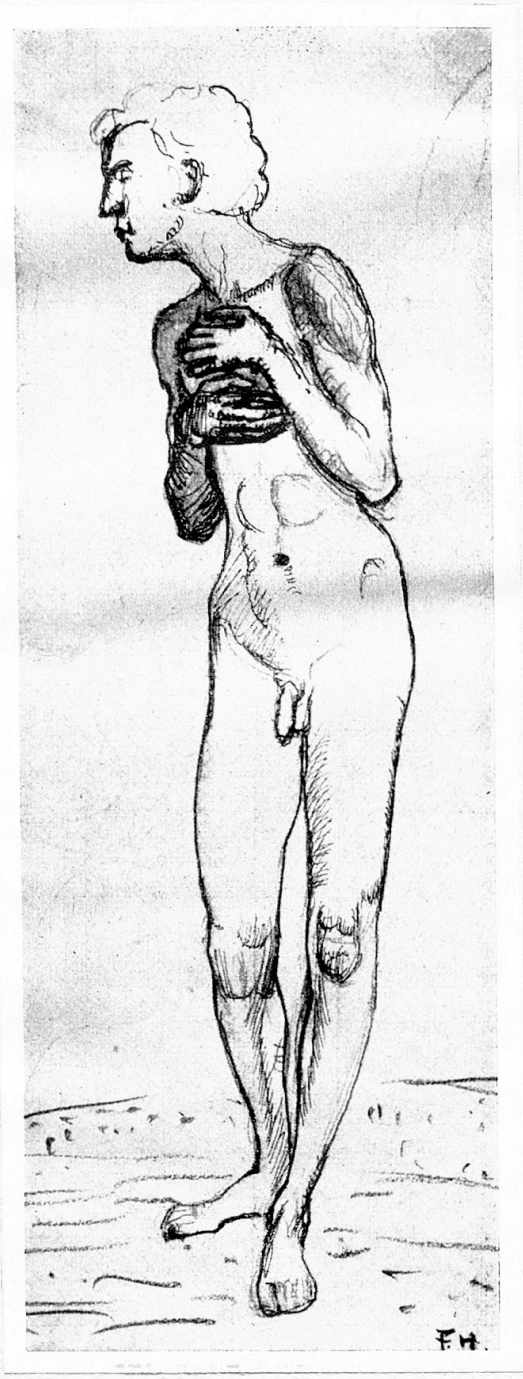
Mais à propos du « Iéna », nous pouvons expliquer quel travail de choix des motifs expressifs et quelle recherche de la clarté préside à la réalisation de ces œuvres qui paraissent à plusieurs par trop facilement composées. Nous avons vu un portefeuille rempli de dessins pour la recherche de cette composition. Les premiers présentaient une multitude de personnages enchevêtrés. C'était l'esquisse d'une de ces pages d'histoire telles que les ont réalisées David, Gros, Lhétière Delacroix : un pittoresque indescriptible.

Puis, à mesure que nous feuilletions les pages, nous avons vu les sacrifices s'accomplir, le thème s'élaborer lentement, la scène se simplifier de plus en plus jusqu'à la clarté de l'expression et l'ordre s'établir dans la situation des quantités; le balancement des blancs et des noirs qui équilibrent une peinture monumentale. Dès les premières pages on trouvait, entremêlées à des groupes nombreux, les figures qu'il a conservées jusqu'à la fin : le soldat de gauche qui appelle les compagnons, celui qui met son habit, celui qui accroche son sac, celui qui monte à cheval; mais au début elles sont gauches, leur geste est mal défini. Celui qui, dans l'œuvre définitive, lève le bras pour appeler, a d'abord simplement la main à la bouche en porte-voix, on ne comprend pas bien ce qu'il fait, il semble boire dans un verre. Hodler, comme pour « Le Jour », « L'Émotion », « Le jeune Homme regardé par la Femme », a donc repris chaque figure, cherché le geste le plus expressif, le plus visible, c'est-à-dire pictural, celui aussi qui s'harmonisait

le mieux avec l'ensemble, pour arriver à l'expression de ce départ des jeunes gens de Iéna pour la guerre de 1813.

C'est ainsi que le grand peintre élabore toutes ses œuvres.

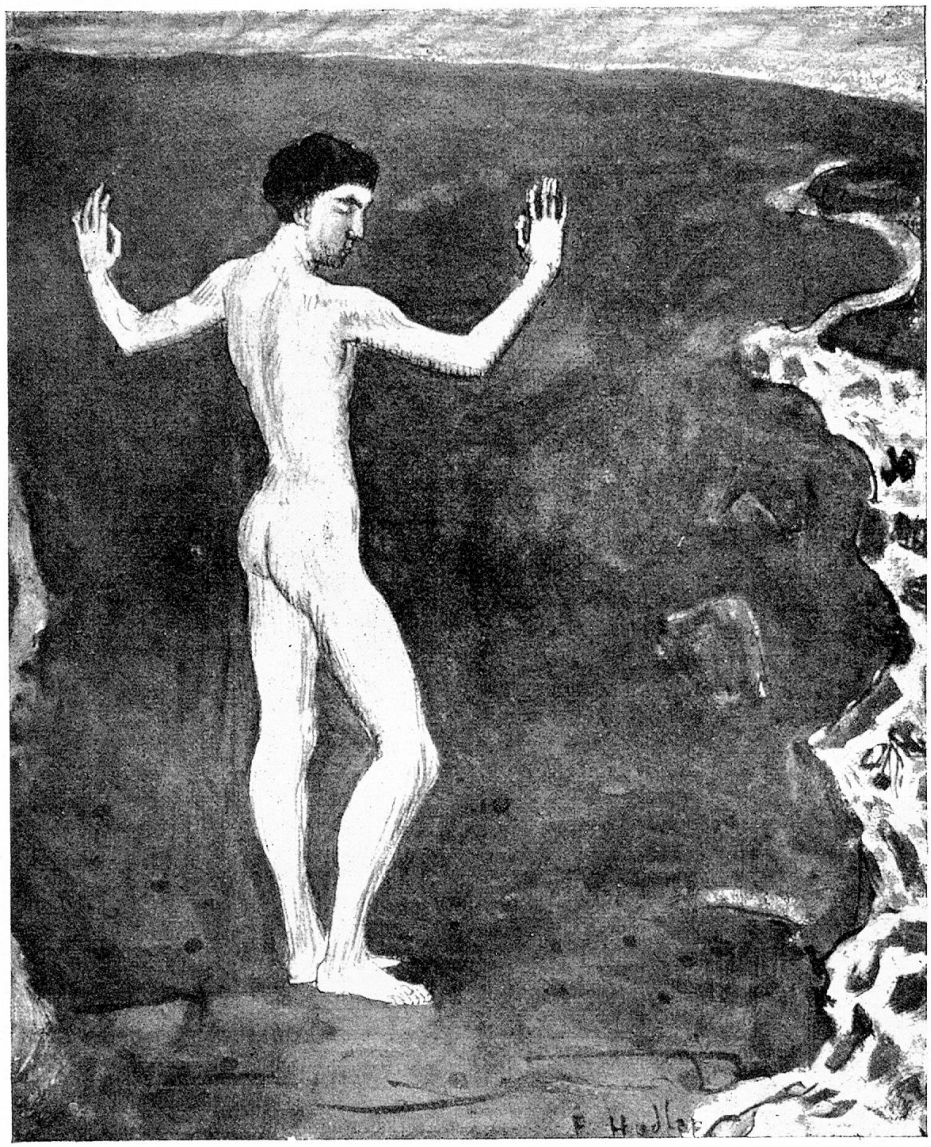
La dernière toile «Le Regard dans l'Infini» qui semble à beaucoup d'une simplicité trop grande (quelques-uns sont allés jusqu'à s'imaginer qu'Hodler ne faisait que mettre ses figures les unes à côté des autres sans plus), a été travaillé comme le «Iéna». Nous connaissons des séries de dessins dans lesquels Hodler a disposé une foule de figures aux gestes divers, dans les uns il a réuni des couples en contemplation de la voûte céleste, puis des femmes isolées. Mais tout cela était trop compliqué. Il voulait que l'on ressentît individuellement cet émoi de l'infini, il lui fallait des figures isolées et cependant comme cette impression devait être celle qu'éprouvent tous les hommes, il fallait qu'elle fût multipliée. C'est ainsi qu'il est arrivé à cette œuvre après un travail de trois ans.



Jeune homme, dessin.

Ces femmes, impressionnées par l'infini, cherchent à se communiquer leur émotion. Pendant qu'il travaillait à cette toile, il disait : « Voyez, elles cherchent à se donner la main, mais elles sont arrêtées dans leur mouvement par l'émoi qu'elles éprouvent de ce regard dans l'infini. » C'est ce sentiment qui les unit et donne à cette œuvre ce qu'Albert Trachsel admire : *la cadence.*

Dans cette toile-là, on dira : « Voici, encore ses cinq personnages. » Mais que l'on se donne la peine d'observer et l'on verra combien l'ordonnance de ces cinq figures est différente de celle des compositions précédentes. Dans le « Jour » les mouve-



Jeune homme écoutant le bruit d'un ruisseau, peinture.

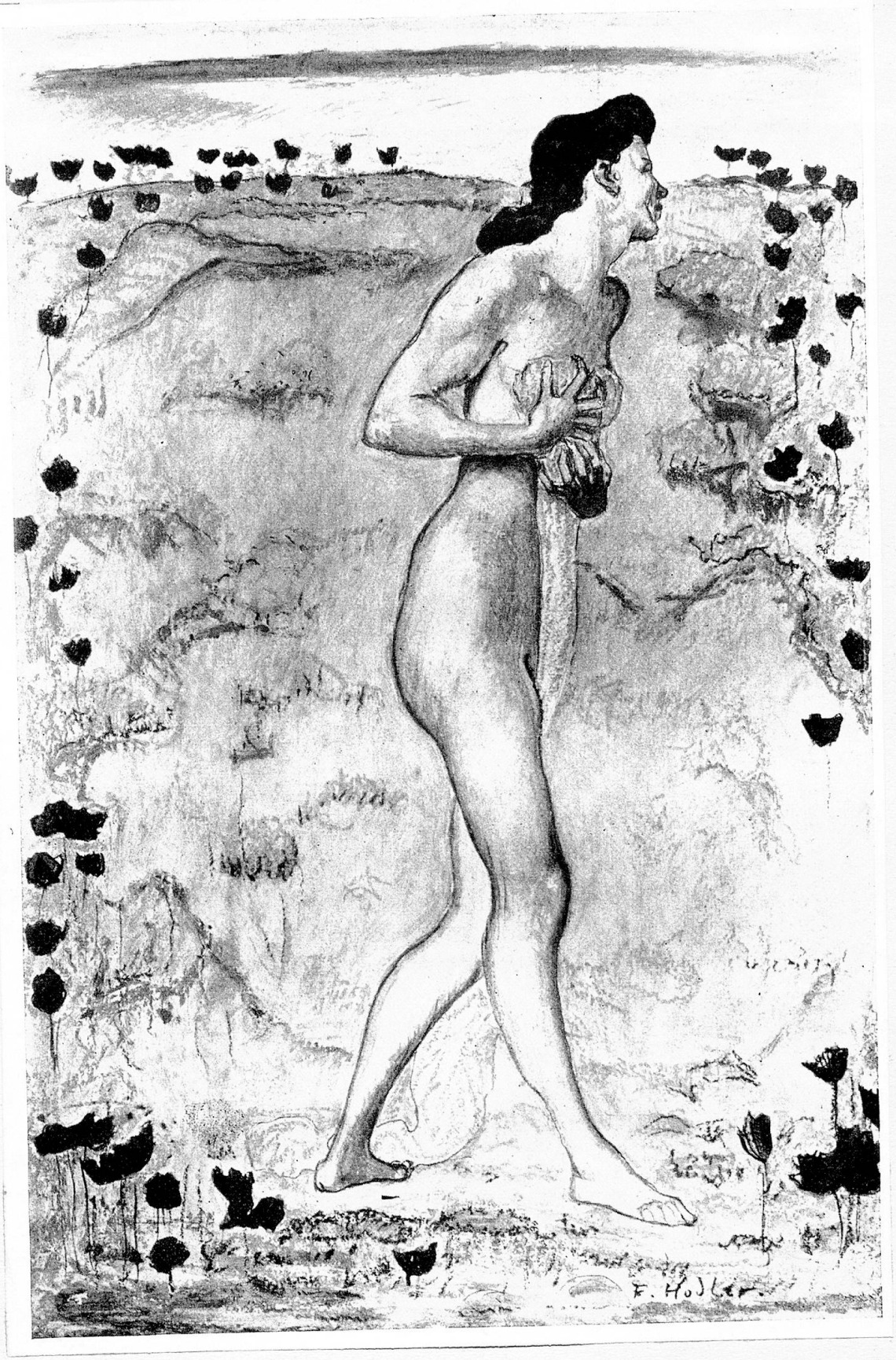
ments vont en s'accentuant vers le centre. Dans « Le Jeune Homme admiré par la Femme » le mouvement commence à gauche, enveloppe les quatre femmes et aboutit à droite, au jeune homme. Dans « Le Regard dans l'Infini » il donne à toutes les figures le geste que suscite un regard circulaire à l'horizon qui s'ouvre devant elles, ici aucune d'elles n'est exactement au milieu.

Quant à la couleur, nous ne pouvons mieux faire que de citer Hodler lui-même qui disait : « La couleur aussi c'est du style. » Toute son œuvre picturale est expliquée par ce mot. Dans la « Nuit », les « Ames déçues », elle est sombre ; dans le « Jour » elle est claire, lumineuse ; dans le « Printemps » elle est éclatante, tandis que dans le « Regard dans l'Infini » elle est calme et contribue ainsi à l'expression et à la grandeur de ce sentiment qui ne peut avoir rien de brillant, de somptueux ou de triste.

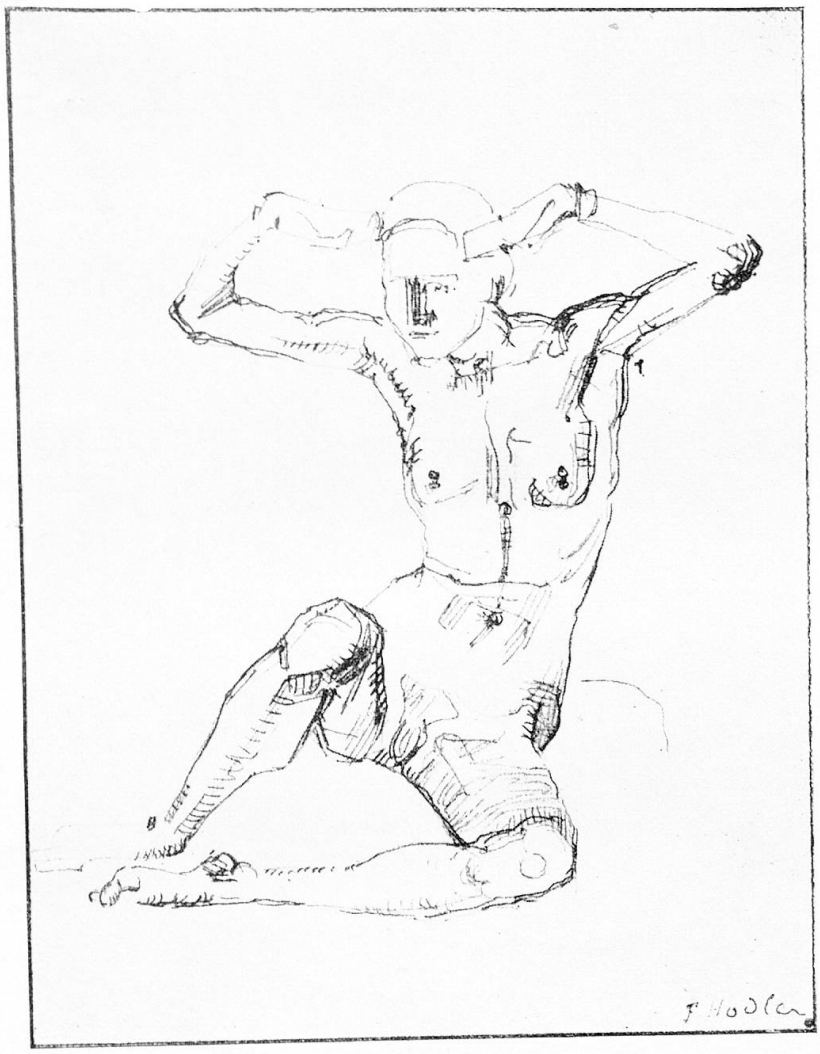
Nous présentons à la page 120 un dessin, étude pour le mouvement, le geste de l'une des figures de cette dernière composition. Il est inutile d'insister sur la grandeur et la beauté de cette esquisse d'une maîtrise superbe, mais nous voulons attirer l'attention sur le fait que malgré sa valeur nous ne la retrouvons pas dans l'œuvre définitive. La belle chose, le morceau magnifiquement réalisé, la figure merveilleusement réussie qu'il a souvent sacrifiés complètement parce qu'ils ne s'accordent pas tout à fait avec l'ensemble, soit comme sentiment, soit comme ligne, c'est tout Hodler. S'il a renoncé à cette femme d'une si belle attitude c'est parce qu'elle est trop ravie, son expression est trop intense, trop passionnée encore, pas assez calme pour dire l'émotion grande et simple que suscite en nous l'infini et parce que son mouvement ne s'harmonise pas avec celui des autres figures.

Lorsqu'on vient nous affirmer que dans ses derniers travaux Hodler laisse percevoir le déclin, nous ne pouvons que sourire et constater l'éternelle répétition de ces réserves que l'on a faites à chaque nouvelle composition de l'artiste. Quand il a donné « La Nuit » on lui opposait « Le Banquet des Gymnastes » ; lorsqu'il présenta « Le Jour » on trouva que son œuvre la plus belle était justement cette « Nuit » qui avait attiré tant de critiques et qui fut refusée dans certaine exposition à Genève. Lorsqu'il exposa « l'Heure sacrée » on dit alors qu'il n'avait rien fait de plus beau que le « Jour » ; maintenant que nous possédons le « Regard dans l'Infini » c'est l'œuvre d'un « peintre glorieux sans doute, mais qui n'a plus pour s'exprimer toutes les belles énergies d'autrefois ». [1] C'est une façon un peu basse de s'expliquer à soi-même les réticences qu'on oppose à la dernière œuvre de l'artiste. Pour nous, nous pensons qu'Hodler n'a jamais été plus simple, plus large, plus dénué de petitesses, du réalisme scrupuleux qu'il regrettait de voir dans « le Cortège des Lutteurs » par exemple et dans bien des toiles de ses débuts.

[1] *L'Aube*, 15 sept. 1917. Hodler et le public, par Edmond Bille.



Émotion, peinture. 1902

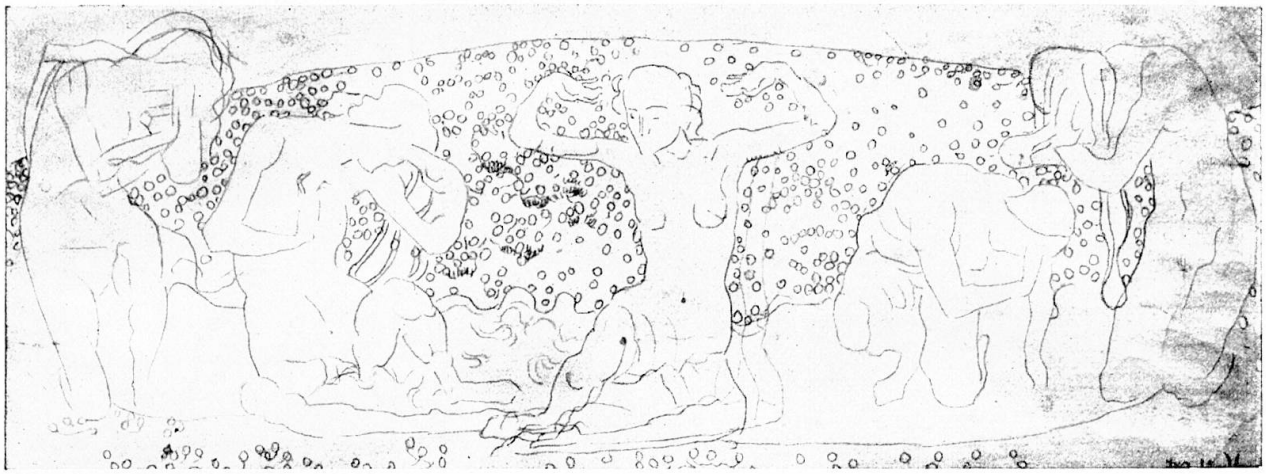


Femme pour « le Jour », dessin. 1899

Il nous a dit un jour qu'il aimerait refaire «l'Élu». Bien que ce soit pour nous une des belles toiles de l'artiste, nous comprenons qu'après avoir fait « le Regard dans l'Infini » le désir l'ait possédé de reprendre ce thème de l'adoration de l'enfance.

A ceux qui ne peuvent se hausser à l'admiration de la grande peinture murale qui commande une impulsion unique et vigoureuse et au style architectural qu'a retrouvé Ferdinand Hodler, nous dirons qu'une toile qui ne prouve pas le déclin, c'est bien cette « Mourante », cette « Femme malade » et la « Morte », d'une réalisation si libre, si sûre d'elle-même et si belle dans le ton et le métier pictural. Voilà une chose merveilleusement venue, comme on dit en terme d'atelier.

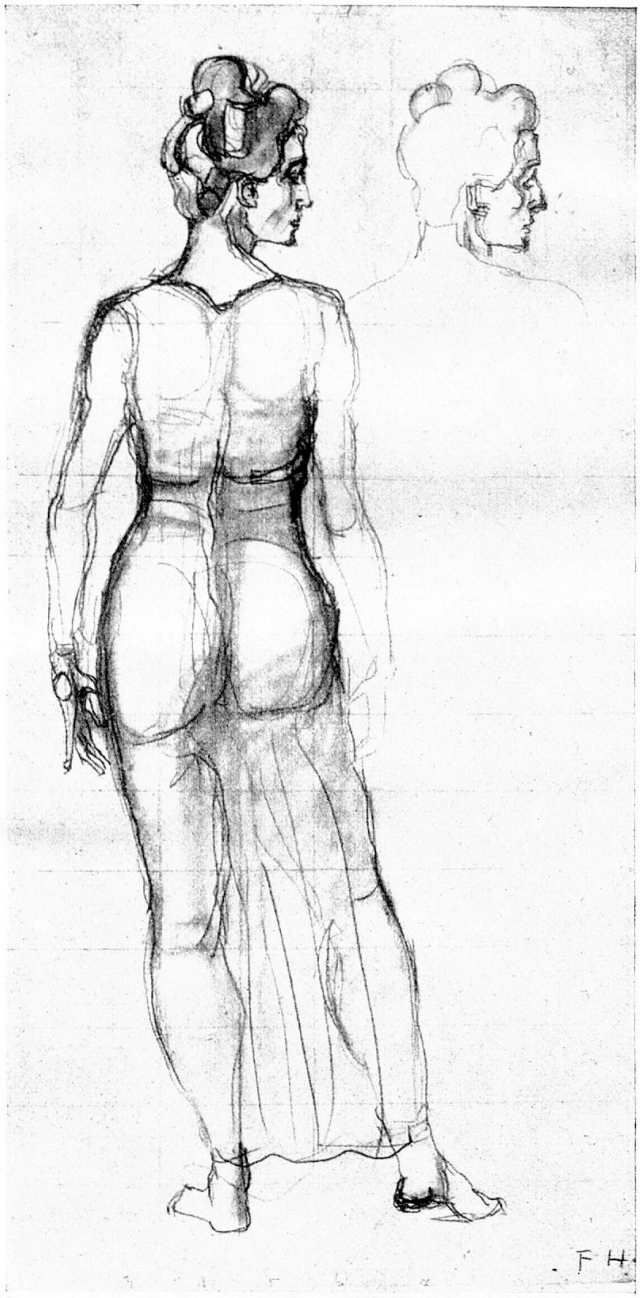
Un critique a même cru voir dans cette peinture un renouvellement dans l'art de Hodler, quelque chose de plus humain, de plus près de nous. «Ce n'est plus là, dit-il, une de ces combinaisons décoratives, car Hodler avant cette œuvre-là tentait de nous émouvoir par des moyens qui n'ont rien de vraiment humain ; ils agissent sur nos sens, frappent notre esprit, sollicitent notre raison. Mais le cœur



Étude pour « le Jour », dessin. 1899

oublié se ferme et se tait...» On admire, paraît-il, dans les «Las de vivre», « L'Enrythmie », la plastique tout uniment, mais on n'est pas ému. Voilà un aveu bien significatif, d'autant plus que les personnes qui pensent ainsi prétendent comprendre les Arabes, les Byzantins, les Primitifs, comme si ces grands artistes n'avaient pas traduit leurs émotions uniquement par des moyens qu'on désigne aujourd'hui par le mot assez malheureux de « décoratif ». Si «Hodler a retrouvé l'innocence et la tendresse des Primitifs», ce n'est pas par un sens nouveau et plus vrai que nous présenterait «La malade», mais justement par ce mode éminemment architectonique, qui caractérise les grandes œuvres hodlériennes. Mais voilà ce qu'on ne comprend pas.

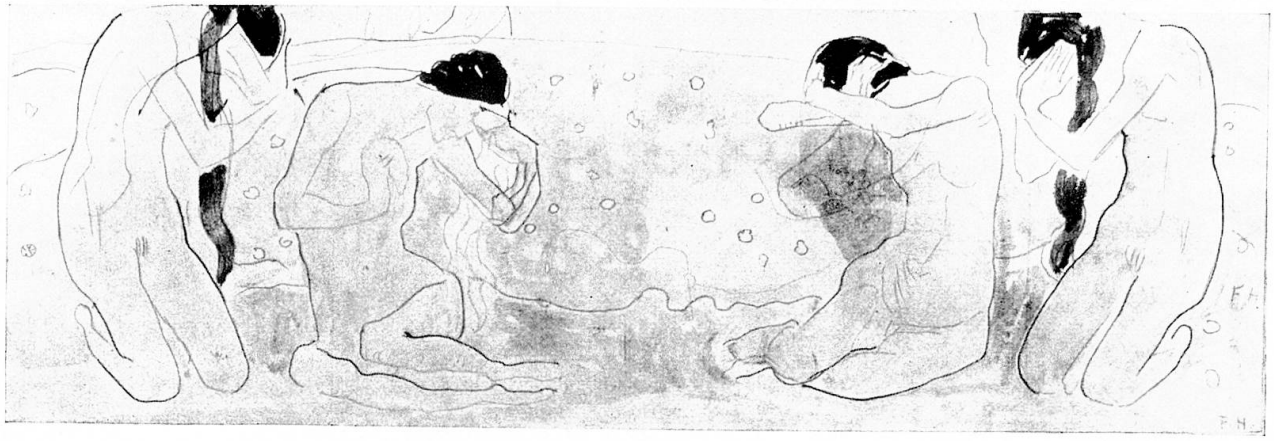
Hodler, du reste, a toujours fait, à côté de ses grands travaux, des morceaux naturistes, paysages et figures auxquels s'arrêtent généralement le grand public, les critiques et les peintres aussi. Et à propos des mourantes et des mortes qui l'ont préoccupé, nous pensons qu'Hodler ne serait arrivé comme après avoir peint ses vieux assis sur un banc, sur une chaise, œuvres réalistes, œuvres de petites dimensions, au grand poème qu'il a réalisé là dans les « Las de vivre» et qu'il aurait accompli dans une toile qu'il aurait intitulée « La Mort », une vaste composition murale où les figures étant dépouillées de leurs vêtements particuliers seraient rendues à l'humanité et à leur universalité. Et cette fois-ci nous aurions une œuvre où tous les peuples présents et futurs pourraient se reconnaître et se rejoindre.



Femme
pour le « Jeune homme admiré par la Femme »,
dessin. 1903

Mais notre vie bourgeoise ne permet pas à la plupart des hommes d'aujourd'hui de s'élever au-dessus de l'intérêt immédiat des petites particularités de notre intérieur, de nos proches; nous en restons au pittoresque, à l'impressionnisme, au charme des objets et des figures que nous voyons tous les jours. Nul ne se hausse aux choses éternelles qui sont cependant à la base de chacune de nos vies; nul intérêt général, public ou collectif ne vient exalter notre personnalité. La division des esprits en de petites coteries, l'égoïsme de l'individu qui s'occupe de ses affaires, recherche le luxe et les jouissances, ont rétréci les cœurs ; de là, l'incompréhension d'un art public et de la grande peinture murale qui a ses lois d'ordonnance, de clarté et d'équilibre.

Ferdinand Hodler, nous l'avons vu, n'était pas le moins du monde le bourgeois de notre temps. La famille, l'intérieur ne l'ont jamais retenu, captivé, amoindri dans le bien-être. Dès le début, il s'intéresse à tout ce qui touche à notre vie publique; ce sont les gymnastes, les tireurs (Nouveau Grütli), puis la lutte héroïque des Suisses de Morgar



Étude pour « le Jour », aquarelle. 1899

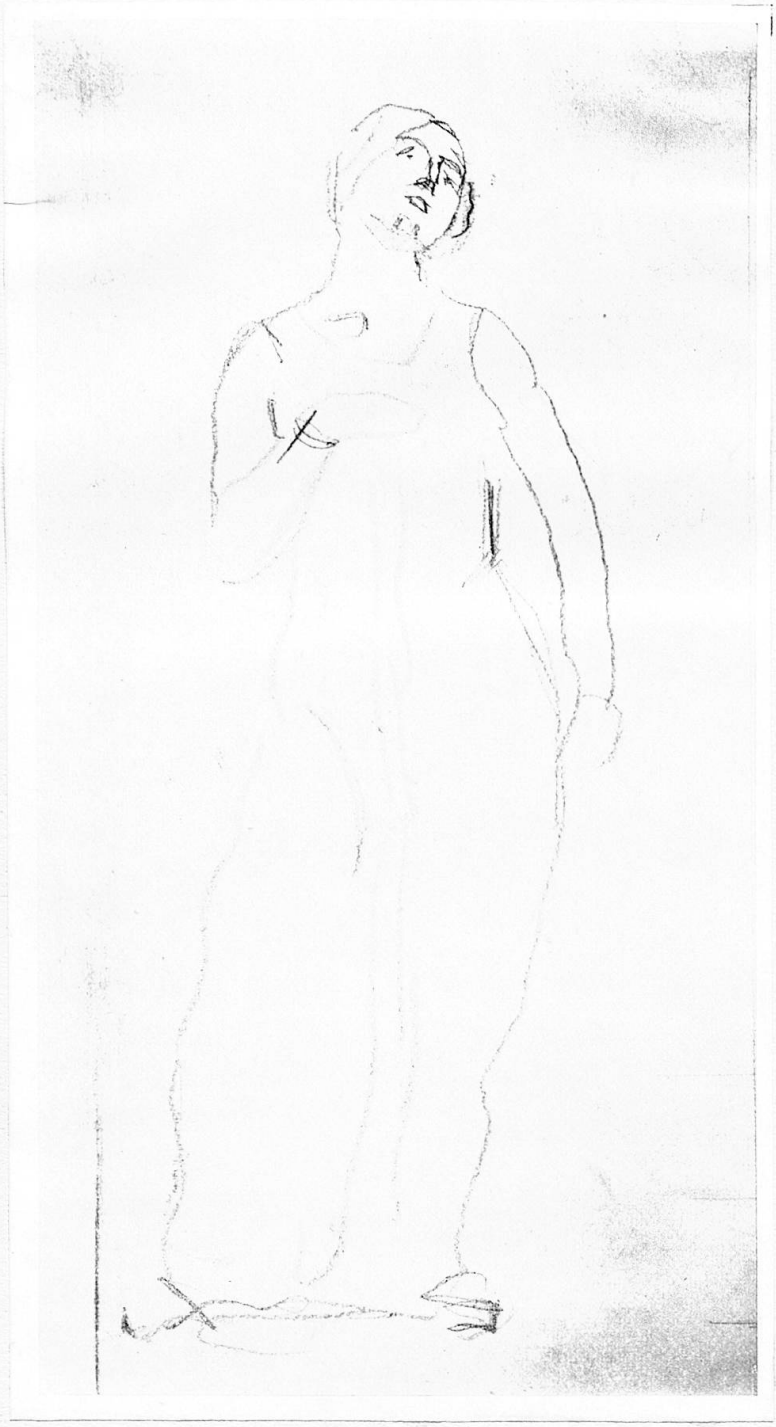
ten, de Næfels, les héros, « Le guerrier furieux », « Le Tell » ; enfin ce sont les sentiments, les émotions qu'éprouvent tous les hommes, l'admiration, la contemplation.

C'est cet amour de la chose publique qui l'a initié au grand art. Il ne pouvait se contenter du tableau que le particulier place chez lui, dans sa maison, pour le savourer lui seul. Il lui fallait une forme d'expression plus vaste, plus généreuse.

Frédéric Amiel dit à propos d'Alexandre Vinet ces mots : « Trop ingénieux et raffiné... Vinet manque de flamme, de masse, d'entraînement et par conséquent de popularité... Plus d'élan dans l'allure, plus de muscle, en quelque sorte autour des nerfs, plus de cercle de vie intellectuelle et historique autour de son cercle individuel; voilà ce que notre Vinet, celui peut-être des écrivains qui fait le plus penser, laisse néanmoins encore à désirer. »[1]

Ce qui manque à Alexandre Vinet nous le trouvons dans l'œuvre de Ferdinand Hodler. Mais un style semblable ne peut pas être contenu dans une toile de chevalet. Il lui faut des surfaces et une ordonnance particulières. Hodler a donc suivit les mouvements de son cœur qui voulait se communiquer à tous. Nous le voyons reprendre en grand un thème qu'il avait fait dans un cadre restreint pour un concours, c'est «Le Meunier, son Fils et l'Ane». Puis il s'enhardit, il fait «Le Cortège des Lutteurs», « La Nuit », « Les Las de vivre », « L'Eurythmie», et il ne s'arrête plus. Son style s'épure, se simplifie, et il arrive forcément à rejoindre l'art pictural expressif et décoratif des basiliques de Ravenne. C'est ce que beaucoup

[1] H.-F. Amiel ; *Fragments d'un journal intime :* T. I. p. 69, 70.



Étude pour le « Regard dans l'Infini », dessin. 1915

de personnes croient allemand. Si cette naïve erreur ne nous portait pas préjudice par le temps qui court, nous laisserions ce préjugé s'évanouir de lui-même, car il est si ridicule qu'il ne persistera pas dans l'ère nouvelle qui s'ouvre aux générations futures.

Insistons sur le fait que si Hodler est arrivé au grand style de cet art public, expressif et monumental, le seul qu'ait connu les Grecs du beau temps de Périclès, ce n'est pas par volonté de suivre un programme qu'il se serait fixé, mais comme nous l'avons dit, poussé irrésistiblement par le besoin de son cœur, c'est un résultat de sa nature, de ses sentiments, de son esprit éminemment républicain, populaire dans le sens civique du mot. Ce besoin de s'adresser à ses concitoyens, était si fort en lui, qu'il n'hésitait pas un instant à refuser un bon prix offert par un amateur pour une de ses toiles quand il pouvait la vendre à un musée. Lorsqu'une Commis-

Le « Regard dans l'Infini », peinture.

sion, un groupe de personnes lui proposait de lui acheter une œuvre pour un édifice public, il faisait un rabais considérable; l'achat fait par un particulier lui semblait un vol à la communauté, aussi n'avait-il pour celui-là aucune faiblesse.

Ceci nous renseigne non seulement sur l'art de Hodler, mais sur l'esprit de son œuvre et nous indique aussi le pourquoi du développement de ce style que si peu comprennent et que l'on croit être du système, de la théorie, du maniérisme, comme si le maniérisme, la formule ne se trouvaient pas bien plus dans ces simili-Cézanne, ces simili-Mâtisse et ces cubismes, futurismes, pointillismes qui servent à fabriquer des multitudes de toiles qui sont toutes semblables, bien plus identiques entre elles que toutes les œuvres de Hodler dans lesquelles il aurait soi-disant toujours mis ces cinq figures traditionnelles qu'on ne trouve au reste que dans cinq de ses toiles.

Puvis de Chavannes, qu'on y réfléchisse, ainsi que Ferdinand Hodler ordondait sa composition, distribuait les masses, les quantités, équilibrait les pleins, les vides, les figures, leur nombre, mais tandis que le peintre de la Sorbonne voilait en quelque sorte cette nécessité mathématique et architecturale par une apparence de naturisme pittoresque voisine encore du tableau, Hodler a résolument affirmé cette ordonnance sans en craindre les conséquences. Et il y a trouvé un mode magnifique d'expression, le rythme que Jaques Dalcroze s'efforce de rendre expressif tandis qu'Hodler, lui, y est arrivé par le besoin intérieur de s'exprimer grandement en public. Cette voie-là, il ne faut pas s'imaginer qu'Hodler l'a épuisée pas plus que Puvis de Chavannes.

Nous y reviendrons un jour et nous admirerons alors l'œuvre de Hodler autrement que nous ne le faisons aujourd'hui.

Ci et là nous percevons déjà l'esprit des temps nouveaux. Alexandre Perrier, qui pendant lomgtemps s'est tenu éloigné de la société, dans la solitude, comme Corot, Turner, Poussin, Claude Lorrain, se met à s'occuper maintenant de cette question d'art public, elle lui paraît importante, il faut, nous les artistes, nous y intéresser, disait-il récemment, sans cela, ne nous y trompons pas, l'art perd en vigueur, il se raffine.

D'autre part nous trouvons dans une revue genevoise ces lignes d'Alexandre Cingria :

« Évidemment, malgré tout son raffinement, la peinture française du XIXme siècle suit le développement d'un principe faux. Le goût exclusif de la peinture de chevalet, du tableau transportable, sans destination fixe (ou peut-être, et ce

qui est pire, destinée à l'exposition, au musée, à la collection), le goût du tableau toujours à l'huile, sur des toiles de dimensions toujours semblables fournies par des marchands qui sont les gardiens implacables de cette stupide tradition, le goût du cadre doré, presque toujours laid, montre bien que le Français a perdu le sens de la peinture en dehors du musée.

« Or, la peinture n'est pas faite pour être classée, collectionnée et gardée par des conservateurs, mais pour décorer des murs ou des livres. » [1]

Nous trouvons encore dans le catalogue de l'Exposition d'Art français qui eut lieu à Genève en mai et juin 1918, ces lignes de Gustave Geffroy de l'Académie Goncourt : « La grande peinture, celle des monuments, celle qui doit se hausser au rôle d'art public, est en décroissance, en comparaison des manifestations abondantes de l'art français depuis le moyen-âge jusqu'au XVIIIme siècle : la tapisserie, le vitrail, la fresque, la peinture murale et les plafonds, toutes ces formes de la décoration fastueusement déployée, si elles ne manquent pas totalement au XIXme siècle, du moins elles se font plus rares, se révèlent à l'état d'exception. »

Cet aveu et ce regret de la décadence, de ce que Maurice Denis, lui-même, appelle « le grand art » [2], ne sont-ils pas significatifs ? N'est-ce pas reconnaître, enfin la haute valeur de ces compositions symétriques, architecturales, pondérées, d'une si belle simplicité ; de cet art décoratif, intensément expressif, dont on a perdu les traditions ? n'est-ce pas, du coup, affirmer la beauté et la grandeur de l'art de Ferdinand Hodler, ce grand citoyen auquel il fallait un style large et puissant et des édifices publics pour dire à tous sa vision du monde et de cette nature dont il a saisi, par le sentiment, les caractères éternels.

Alexandre MAIRET.

[1] *L'Éventail*, 15 juin 1918. p. 292, 293.

[2] Maurice Denis. *Théories*, ch. XXIV, p. 12.