

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1963)
Heft: 1

Artikel: Source et fonction du dessin chez Ferdinand Hodler
Autor: Brüscheiler, Jura
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623357>

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: 15.02.2026

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

Chez Ferdinand Hodler, le dessin assume une fonction d'étude. Dans une lettre de janvier 1904 à son ami Cuno Amiet, Hodler écrit à propos d'une demande de dessins pour une exposition: «Je n'ai pas encore donné de réponse au sujet des dessins, et cela pour de bonnes raisons: je n'ai pas ce qu'on appelle des dessins.» L'artiste entend que ses dessins ne sauraient être considérés comme des œuvres définitives, propres à être exposées. Ils ont un caractère exclusivement préparatoire en vue du tableau. Tout l'intérêt des dessins de Hodler réside là. Car dans ses tableaux, Hodler est original par le dessin davantage que par la couleur. Il est, comme Baudelaire disait d'Ingres par opposition au coloriste Delacroix, un peintre-dessinateur, c'est-à-dire un artiste qui s'exprime par la ligne et pour qui la couleur est seulement «la servante de la forme». S'il est excessif de prétendre que les peintures de Hodler ne sont que des dessins transposés et coloriés, il est permis de considérer ses études comme des tableaux en devenir. Elles sont les images-mères de ses compositions, de ses portraits, parfois de ses paysages. Pour cette raison, les dessins de Hodler paraissent aussi plus spontanés, plus animés que ses peintures (comme pétrifiées dans leur immuable monumentalité), ils nous révèlent les efforts et les sacrifices qui jalonnent l'élaboration de ses œuvres jusqu'à leur point d'achèvement, les secrets de leur genèse. Ils sont le journal intime de ses peintures.

De ce journal, on présente ici seulement quelques pages choisies, une anthologie de deux cent cinquante feuilles sur les trois ou quatre mille qui nous restent (sans compter les quelque douze mille esquisses contenues dans les carnets du peintre). Il faut avoir regardé attentivement ces lots de dessins pour mesurer l'extraordinaire puissance de travail de Hodler. (Les principales collections graphiques sont réunies au Kunsthaus de Zurich, au Musée d'art et d'histoire à Genève, au Berner Kunstmuseum, chez les descendants de l'artiste et dans une collection particulière suisse.) Le seul matériel d'étude pour «La retraite de Marignan» comporte plusieurs centaines d'esquisses, s'échelonnant sur près de quatre ans et permettant de reconstituer dans ses moindres développements l'évolution de la composition. Les suites d'études dessinées et peintes en vue d'une œuvre murale, comme «Le départ des étudiants d'Iéna», ou sur un thème comme Madame Godé-Darel, fourniraient à elles seules la matière d'une exposition.

Dans cette énorme documentation graphique, on peut distinguer plusieurs catégories de dessins; chacune correspond à une destination particulière ou à une étape dans la préparation du tableau. Les croquis pris sur le vif sont moins nombreux que les études de composition qui groupent la

majorité des dessins de Hodler et se subdivisent à leur tour en études d'après nature ou compositions imaginaires, exécutées d'après modèle ou de mémoire; dans cette catégorie se rangent également tous les calques, contours, recherches de mouvements obtenus par dessins superposés avec modification des gestes, les mises au point de figures pour une composition, les dessins qui n'ont pas abouti à un tableau et les études de composition définitives, prêtes à être transposées en peinture. Les caricatures forment une catégorie à part, comme les nombreux dessins de concours et de commande, intéressants tant par leur caractère poussé que par leur valeur de document. Le dessin pur, qui se distingue du croquis par son achèvement et de l'étude par son autonomie, est rare. Même pour le «Portrait de jeune fille», dont on ne connaît pourtant pas de version à l'huile, on peut se demander s'il n'est pas une étude en vue d'un portrait à peindre. L'impression d'énergie ne se dégage pas seulement de la quantité des dessins existants. Chaque page en porte l'empreinte, chaque ligne est tracée par une main que guide une indomptable volonté. Volonté de s'imposer, volonté de survivre: tels sont les ressorts de la création chez le peintre, hanté tout au long de sa vie par la maladie, la misère et la mort. Mais pour que sa main déploie ses traits vigoureux, pour que l'instrument se mette à la mesure de cette volonté, il fallait que l'œil fût exercé, le cerveau éduqué, que la main elle-même devienne docile aux ordres de la volonté. Pour comprendre le graphisme de Hodler, il faut commencer par en cerner les origines, car son œuvre dessinée tout entier est nourri de l'enseignement qui le fit naître.

«Barthélemy Menn fut un bon maître. Il attachait une grande importance au dessin», écrit Hodler. Par Menn, Hodler se rattache à la tradition classique en peinture. Menn lui-même était disciple de Jean-Dominique Ingres pour lequel, on le sait, le dessin était «la probité de l'art». Ami de Corot, Menn réagit contre le naturalisme «romantique» de Calame et fut l'introducteur du paysage intime dans la peinture suisse. Peintre méconnu de son vivant, il était un pédagogue remarquable au «savoir encyclopédique» (le mot est de Hodler); il forma, comme professeur de figure, puis comme directeur de l'Ecole des Beaux-Arts à Genève, trois générations d'artistes, les dernières de ce qu'on put appeler l'école genevoise de peinture.

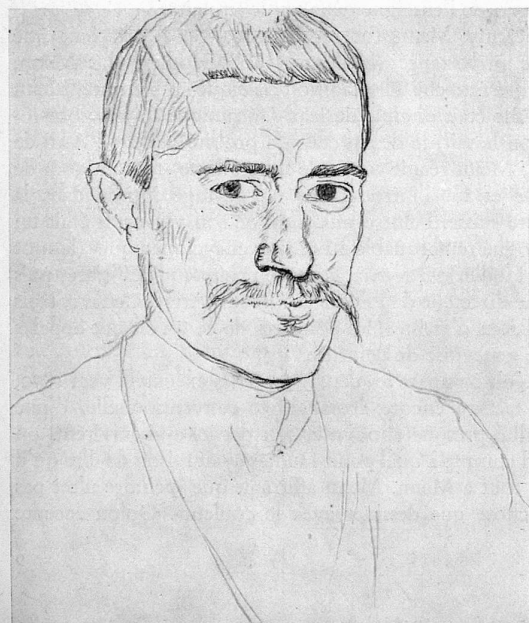
Lorsqu'on compare les deux aquarelles exécutées vers 1870, d'une facture encore artisanale et conventionnelle, d'une sensibilité presque anonyme, aux dessins qui suivirent, on se rend compte à quel point Hodler avait raison de dire qu'il devait tout à Menn. Menn affirmait que «peindre n'est pas autre chose que dessiner avec le couleur». Qu'on accepte



1



2



3

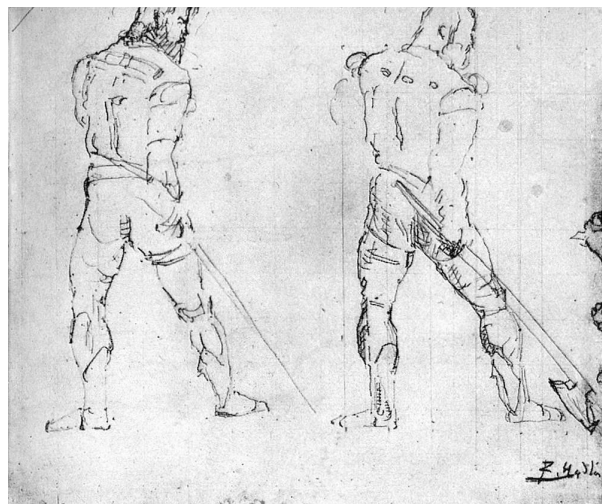
1 La Hollandaise (1912)

2 L'Italienne, Giulia Leonardi (1910)

3 Etude pour un portrait d'Albert Trachsel (env. 1895)

ou qu'on rejette cette définition, force est bien de constater qu'elle est à la source de tout ce que Hodler a produit. Quelques élèves de Menn ont relevé ses maximes didactiques. On trouve dans ces formules lapidaires les clefs du dessin et le modèle de la méthode que Ferdinand Hodler appliquera lui-même lorsqu'il enseignera le dessin à Fribourg (1896-1899) et à Genève (1916-1917). «Menn m'a appris à voir», dit Hodler. A la base de son enseignement, Menn plaçait la nécessité de connaître aussi bien l'objet pictural que les moyens propres à la représenter. «Pour reproduire les formes, dira Hodler, il faut les connaître. On arrive à les connaître par l'observation. L'observation est la base du dessin.» Or, «observer, c'est comparer, mesurer». Pour apprendre à ses élèves la science du dessin, pour leur inculquer la discipline d'une observation rigoureuse et approfondie, Menn les soumettait aux exercices de perspective et d'anatomie, de statique et de dynamique des corps. Dans ce cadre se situent les études de proportions humaines de Hodler d'après Durer qui était aux yeux de Menn «le plus grand des dessinateurs». Toute sa vie, Hodler garde de ce contact avec Menn un souci de précision extrême en abordant le portrait ou la figure; on sait qu'il mesurait au millimètre près la longueur du nez, du front, de la bouche de ses modèles, afin d'établir dès le départ des proportions exactes. De même, il n'abandonnera jamais l'usage de la «grille» et reportera souvent ses dessins sur des feuilles mises au carreau. Parce que ses études sont au départ un moyen de reproduire la forme avec précision, Hodler donnera cette définition: «Les dessins ou reproductions sont des documents d'études.»

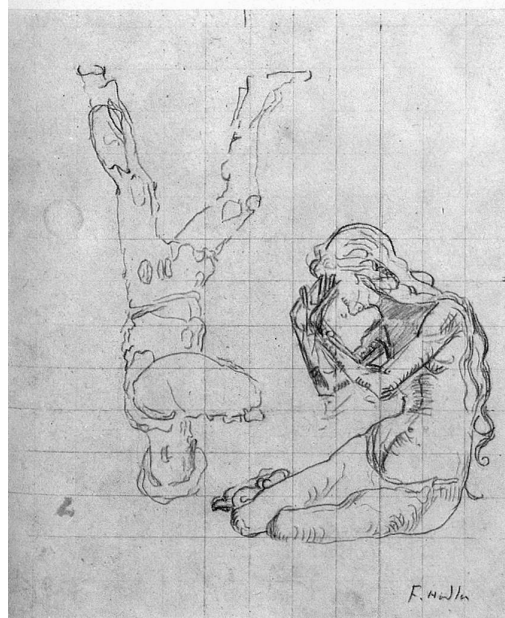
De Menn, Hodler a encore appris à voir l'essentiel d'un objet et à l'exprimer clairement. «Le dessin de celui qui ne sait pas voir les grandes lignes, les grandes choses, ne sera jamais qu'une réunion de miettes», disait Menn. Qu'on sache clairement ce que vous avez voulu dire; votre dessin aura alors toujours de l'intérêt.» Pour saisir les grandes lignes, il faut «partir de l'ensemble pour aller au détail». Hodler ne procédera jamais autrement et il se servira d'un instrument dont Menn lui a enseigné l'usage, la «vitre de Durer». Un viseur réglable est monté devant un châssis vitré; en fixant la distance entre le viseur et la vitre, le peintre détermine le cadrage de son tableau, c'est-à-dire la grandeur de la figure. Le peintre dessine alors à l'huile la silhouette de la figure vue à travers le viseur sur la vitre; puis il plaque une feuille de papier contre celle-ci et n'a plus qu'à décalquer la silhouette au crayon. Le souci de clarté, qui est la marque des dessins hodleriens, est lié à la difficulté fondamentale que doit vaincre le dessinateur: arriver par un seul trait à rendre



I



2

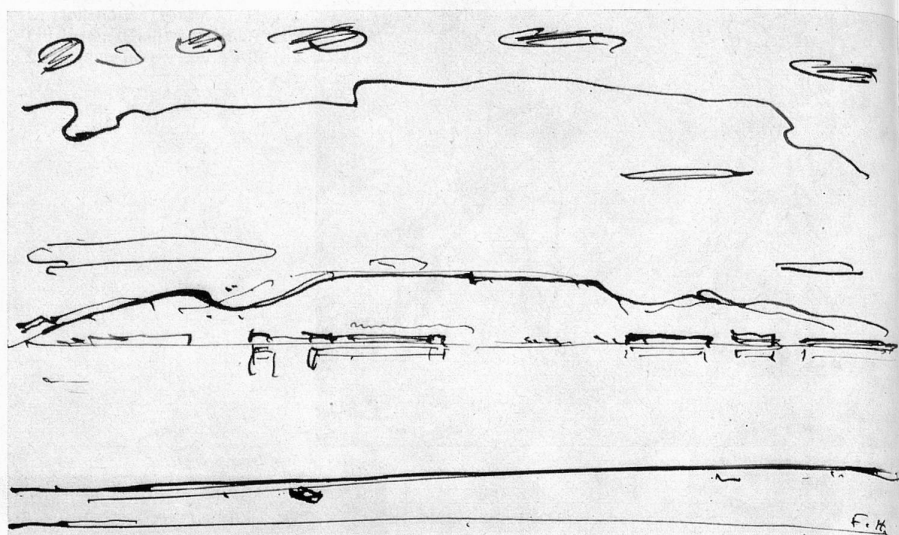


3

- 1 Etudes pour «La retraite de Marignan»: guerrier se retournant, panneau central (1898/99)
- 2 Etude pour «La Bataille de Morat» (1915)
- 3 Etude pour «Le jour», deuxième figure de droite (Tête-bêche, étude pour un guerrier de «La retraite de Marignan») (1899)

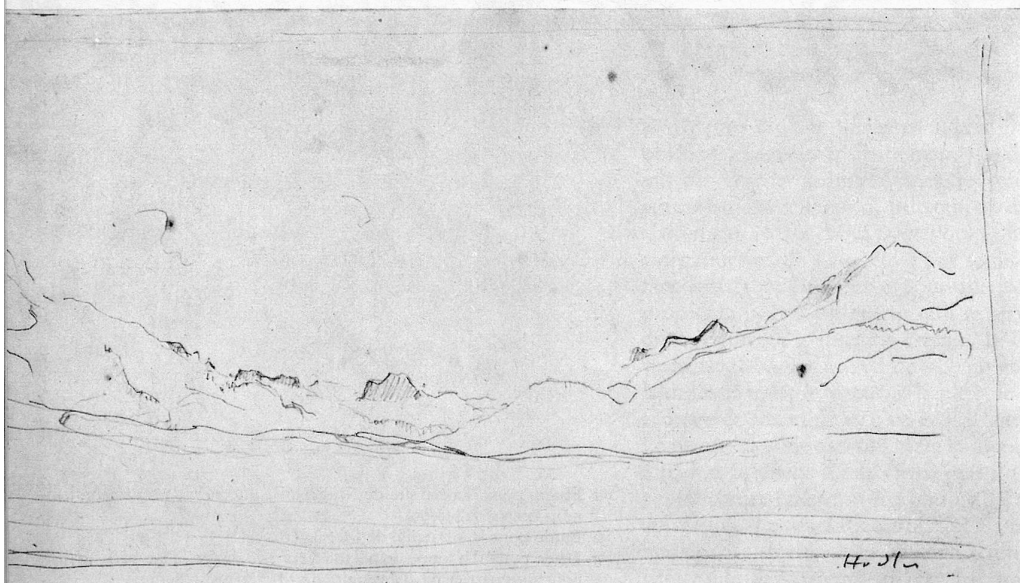
le volume» (Menn). En songeant à cette difficulté, Menn conseille à ses élèves de penser au sculpteur lorsqu'ils dessinent, car de ce point de vue «le dessin est presque de la magie». «Suggérer l'autre côté de la forme, c'est la formule du vrai dessin.» La plupart des dessins de Hodler trahissent cette recherche de la plasticité picturale qui tient tout entière au contour. «Que votre silhouette extérieure ait une grande importance, conseille Menn, qu'elle soit une mélodie qu'on puisse suivre d'un bout à l'autre, mais une mélodie variée. Il faut aux bons endroits des accents puissants et sonores – ce seront en dessin les profondeurs et les accents.» C'est un principe que Hodler appliquera méthodiquement. Grâce à leurs contours «cernés au fil de fer», selon le mot de Géricault, les dessins de Hodler supportent d'être vus à distance et produisent un effet monumental. Le «Portrait de Max Buri» ou celui de Carl Spitteler illustre la maxime de Menn, dont on retrouve l'écho dans les notes de Hodler: «La ligne extérieure d'un corps ainsi affirmée devient une ligne expressive, une musique...». Exprimer la plénitude de la forme, retranchée dans ses limites exactes, tel était «l'ultimatum» de Menn à ses élèves. «Le côté scientifique est indispensable, disait-il, à condition qu'on sache, au moment voulu, le subordonner au côté expressif.» Le passage de l'observation précise à l'expression est aussi le but ultime des études de Hodler qui, dans ce domaine, a été plus loin que son maître. C'est en effet par la ligne expressive que Hodler participe à la tendance expressionniste de la peinture européenne et rejoint le mouvement essentiellement décoratif du «Jugendstil». Il n'en reste pas moins évident que la leçon de Barthélemy Menn détermine largement le graphisme hodlérien. Entre le «Taureau espagnol» et les chevaux de «Morat», entre «La fileuse» et «L'italienne», entre la «Rue à Madrid» et la «Place de la Planta à Sion», il n'y a pas mutation brusque dans la nature du trait, mais une vigoureuse maturation. Hodler pousse jusqu'à l'extrême la notion mennienne de la ligne expressive. Son trait gagne en puissance et en concision, en assurance et en largeur, mais le déploiement de son style personnel est l'aboutissement de plus en plus synthétique des principes qui sont à son origine.

Chaque cycle d'études illustre la recherche simultanée de la plasticité et de l'expression dans l'œuvre de Hodler. Prenons l'exemple du «Jour». L'artiste se propose de représenter l'effet



I

produit sur les êtres par le miracle de la lumière. Dans les deux dimensions de la peinture, c'est par l'attitude conférée aux figures que pourront se traduire des moments comme l'éveil ou le ravissement. Car «le geste exprime l'état d'âme». S'agissant d'une grande composition, il faut que les gestes aient une allure architectonique, qu'ils soient compréhensibles à une grande distance. Dans une première approche du thème, les figures s'éveillent, elles admirent les fleurs qui symbolisent la magnificence du jour. Enfin, les attitudes fondamentales sont trouvées, celle de l'éveil, celle de l'émotion reconnaissante, celle de l'admiration. Il reste encore à harmoniser l'ensemble par une distribution symétrique des figures qui n'exclue pas la variété des attitudes et assure l'effet architectonique de la composition. Hodler donne enfin au tableau un rythme voûté, souligné sur plusieurs registres par l'horizon terrestre, le déploiement des bras, la courbe décrite par la draperie et la position des jambes. Ainsi se trouve atteint le triple objectif d'unité, de monumentalité et d'ornementation qui caractérise les dessins de Ferdinand Hodler.

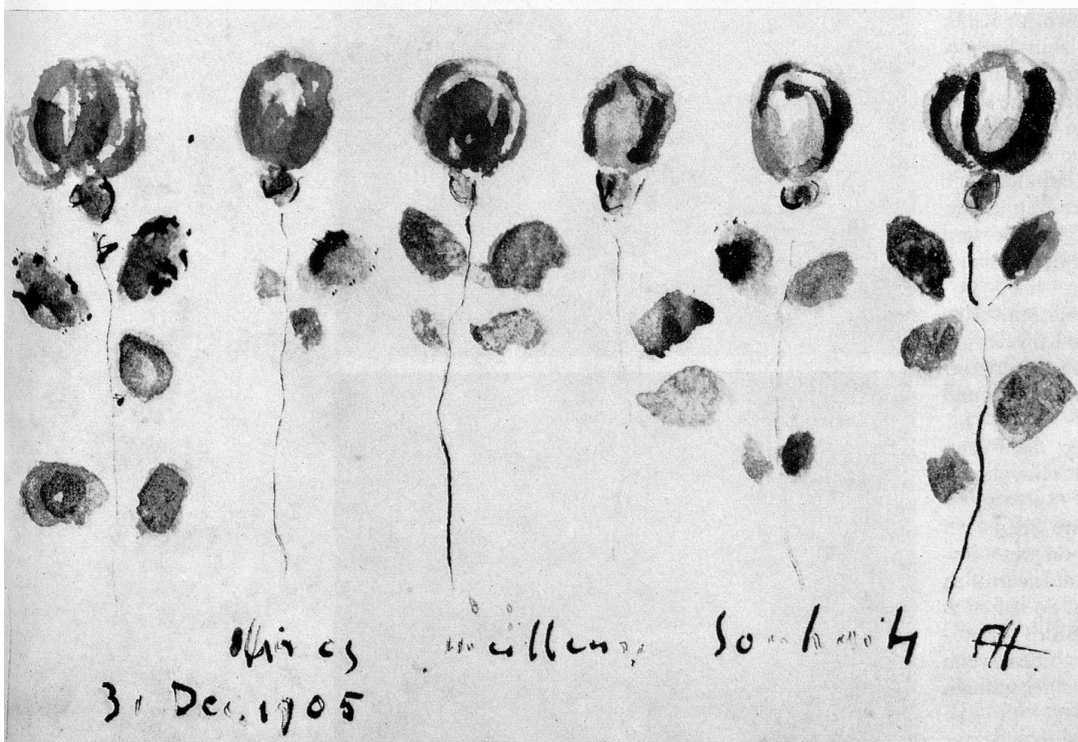


2

- 1 La rade de Genève et le Salève (1915)
- 2 Etude pour le «Lac de Silvaplana» (1907)



Ahasvérus (Le Juif errant) 1886



Carte de vœux: roses (1905)

(Die Photos und Klischees wurden uns in freundlicher Weise vom Musée d'Art et d'Histoire Genève und vom Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel zur Verfügung gestellt.)