Au sommet des brumes : le couple nuage/montagne chez Ferdinand Hodler

Autor(en): **Nguyen, Héloïse**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **59 (2008)**

Heft 2: **Der Berg = La montagne = Montagna**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-394398

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

Héloïse Nguyen

Au sommet des brumes

Le couple nuage/montagne chez Ferdinand Hodler

Véritables icones helvétiques, les tableaux alpestres de Hodler allient dans un même espace deux motifs apparemment antagonistes: le nuage et la montagne. L'histoire de cette association de contraires reste à faire. Complémentaires et essentiels, indépendants et indissociables, portrait d'une thématique bipolaire.

Le motif alpin prend une place prépondérante dans l'œuvre de Ferdinand Hodler dès le début du XX[e] siècle, bien que ce dernier n'ait jamais cessé de représenter la montagne au cours de sa carrière. En 1882 déjà, il gagnait le Prix Calame à Genève avec *Nature alpestre: le Stockhorn*. Sa participation en 1904 en tant qu'invité d'honneur de la Sécession viennoise marque un tournant dans sa carrière et lui assure une sécurité financière nouvelle. Désormais moins dépendant des commandes, il accorde plus de temps aux loisirs, tels que les voyages dans l'Oberland bernois où il est né, mais aussi dans les Alpes vaudoises, valaisannes et savoyardes. L'artiste libéré de contraintes extérieures livre des tableaux particulièrement intimes. Le motif de la montagne décliné en série se convertit en un sujet central autonome, auquel s'ajoutent, çà et là, les seules silhouettes des nuages. Parce que la beauté de ces œuvres réside dans l'harmonie subtile de l'association des contraires, il paraît nécessaire de ne plus les considérer seulement à travers la dimension alpestre.

Vision panthéiste

Selon la conception panthéiste de l'art héritée des Romantiques, Hodler considère que Dieu est en toutes choses et que l'art du paysage doit transmettre ce sentiment. Pour rendre compte de cette pensée, il a mis au point un système graphique strict et ordonné, qu'il nomme lui-même «le parallélisme»[1]. Selon lui, cette théorie s'étend au-delà du domaine artistique; elle recherche l'harmonie entre les choses et s'inspire des analogies existantes dans la nature. Du point de vue graphique, le parallélisme s'exprime au moyen d'un processus radical de simplification, de l'accentuation géométrique des formes naturelles ou encore de répétitions, tels que les troncs d'arbres du *Bois des frères* de 1885. Le sujet alpestre se prêtant moins à ce genre de phénomènes répétitifs, Hodler applique sa théorie en recourant à un nombre limité de compositions et de types nuageux. De plus, il imprime à l'image une monumentalité inédite, alors que la tradition picturale a confiné la montagne à l'arrière-plan durant des siècles, tel un accessoire. Il reproduit les reliefs alpestres sur des petits formats, en abolissant profondeur et échelle. La monumentalité hodlérienne est donc intrinsèque à l'image, dans la mesure où elle ne dépend pas de la taille de la toile. En ce sens, les paysages alpins contrastent nettement avec les productions allégorique et historique du peintre.

Trois types de compositions alpestres se distinguent: «le portrait de montagne»[2], la composition tripartite eau-montagne-ciel, et enfin la composition employant la symétrie translative. Le premier type de composition représente la cime des montagnes sans profondeur, occupant toute la surface de la toile. Généralement construit autour d'un axe central et d'une symétrie bilatérale, ce type de construction réduit la montagne à une figure géométrique simple, tel que le triangle équilatéral. Pour citer quelques exemples, le mont Niesen (*Le Niesen vu depuis Heustrich*; fig. 1) aux lignes ardues se prête parfaitement à cette structure, mais aussi le Breithorn (*Le Breithorn*, 1911) ou encore les Dents du Midi (*Les Dents du Midi vues depuis Chésières*, 1912). La seconde composition superpose trois plans distincts: l'eau, la montagne et le ciel. Cette triade est récurrente dans l'œuvre de Hodler et anticipe ses tardives vues du Léman. Bien que le lac permette au peintre d'obtenir des reflets accentuant les jeux de répétition, il n'est pas un motif indispensable comme l'atteste par exemple la toile *Paysage près de Champéry* (1913). Quelquefois, seul un sommet se profile au second plan, mais le plus souvent Hodler représente deux montagnes qui se rejoignent, créant un triangle renversé dont la pointe se situe au centre de la toile (comme un V). Tel qu'on l'observe dans *Le Lac de Thoune aux reflets symétriques* (fig. 2), l'image est construite avec une symétrie bilatérale double; la partie de gauche rappelant celle de droite et la zone inférieure la

supérieure. Enfin, selon des critères établis par Oskar Bätschmann, notamment dans «Ferdinand Hodlers Kombinatorik», le troisième type de composition concerne les images employant la symétrie translative[3]. Au même titre que les corps des hommes de la peinture murale *Le Départ des étudiants de Iéna* (1908-09), les sommets disposés en frise rythment la toile de *L'Eiger, le Mönch et la Jungfrau au dessus de la mer de brouillard* (fig. 3). Dans *Le Brouillard du soir au Lac de Thoune* (1908) et *Les Dents du Midi depuis Caux* (1917), l'alignement des flancs rocheux se répétant en diagonale correspond également à une symétrie translative[4].

Malgré son caractère insaisissable, le motif du nuage n'échappe pas au besoin de contrôle et d'ordre du peintre et se décline en trois schémas principaux: les bandes de nuages rectilignes, le brouillard, et les petits nuages en forme de boules ouateuses ou de filaments agités. Le nuage apparaît comme un moyen d'intégrer du rythme et de la fantaisie dans la monotonie des roches géométrisées et des constructions rigides. Bien que l'époque ait été favorable aux études météorologiques et que Hodler se soit montré attentif à la phénoménologie du ciel, les nuages dans sa peinture sont surtout exploités pour leur qualité décorative[5]. Alors que la matière nuageuse est légère et mouvante, il la représente souvent avec des contours nets et comme une substance compacte. Sous cet aspect, le nuage possède autant de «qualités parallélistes» que la montagne: les deux motifs sont réductibles à des formes géomé-

1

1 Ferdinand Hodler, Le Niesen vu depuis Heustrich, 1909, huile sur toile, 80 × 91 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau. – Exemple de composition de «portrait» de montagne avec un cadre nuageux formant une ellipse.

triques simples, telles que l'ovale ou le triangle, comme on l'observe dans les esquisses préparatoires du peintre. Ils se soumettent donc parfaitement à la théorie paralléliste.

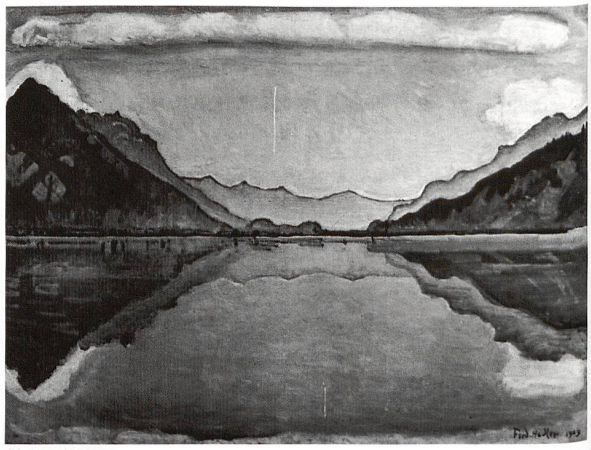
Origines de la thématique nuage/montagne chez Hodler

Avec la naissance de l'alpinisme dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, les hommes découvrent le monde alpin; du haut des cimes, ils se sentent face à l'immuable et perçoivent les strates de la roche comme les derniers témoins d'un autre règne. La montagne devient un objet de vénération, d'où l'homme peut communiquer avec le Créateur. A ce propos, Carl Gustav Carus écrit: «Monte au sommet de la montagne, contemple cette magnificence qui s'ouvre à ton regard: quel est alors le sentiment qui te saisit? Un recueillement silencieux t'habite, tu te perds toi-même dans un espace sans borne, ton être tout entier se clarifie et se purifie, ton moi disparaît, tu n'es rien, Dieu est tout»[6]. Dès 1887, Hodler thématise cette expérience métaphysique dans le paysage alpestre avec *La Vision*. Appuyée sur son bâton, une femme contemple le mont dans une sorte de béatitude et de communion. Peu à peu, la figure humaine disparaît des paysages hodlériens, pour ne laisser place qu'à l'image de la vision. En d'autres termes, les peintures de nuages et de montagnes postérieures à 1900 apparaissent comme la maturation d'œuvres comme *La Vision:* le visionnaire absent de la toile est finalement incarné par le spectateur.

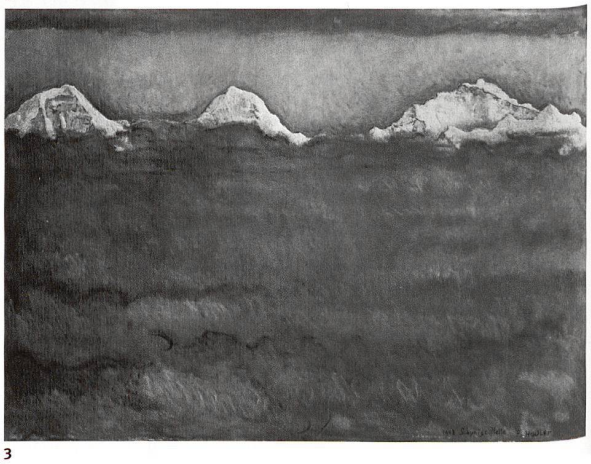
Hodler élabore la thématique nuage/montagne durant la dernière décennie du XIX[e] siècle dans ses toiles à caractère symbolique. Il réalise de nombreuses œuvres dans lesquelles les figures sont placées sur un sommet entouré de brumes. C'est le cas du projet pour une affiche intitulée *L'Art*, puis *La Poésie*, datant de 1897 (fig. 4), ainsi que de différentes esquisses pour *La Vérité* (1902) et pour *Le Regard vers l'Infini* (différentes versions entre 1902-04). L'association de la montagne et des nuages représente donc, pour Hodler, un décor naturel idéal pour ses figures allégoriques. Il ne s'intéresse point aux dimensions topographiques du paysage, mais plutôt à son aspect mystique. Ainsi, pour le projet d'affiche, la cime et les nuages s'associent d'une part, l'un à l'autre, et d'autre part, conjointement à l'idée de l'Art. Bien que la bande nuageuse horizontale apparaisse comme un motif subsidiaire et décoratif de *La Poésie* et *La Vérité*, elle conditionne la structure de l'image dans son ensemble, et marque indéniablement l'œuvre du style de Hodler. Les arrière-plans d'œuvres aussi diverses que la *Retraite de Marignan* (1898-1899), *Esquisse pour le Jour* (1899) ou encore *Guillaume Tell* (1897) sont marqués par l'emploi de bandes nuageuses horizontales. Enfin, les rapports qui peuvent être établis entre les toiles alpestres et l'allégorie de l'Art ou le thème du *Regard vers l'infini* montrent que le système et le style de Hodler ont été élaboré par la répétition de motifs clés, qu'il simplifie, combine et réinterprète au fil des années[7]. Tout en réduisant les lignes et les motifs à l'essentiel, il parvient à conserver, dans les paysages de cimes et de nuages, le sens iconographique attribué aux compositions allégoriques d'où le thème tire son origine.

Des Alpes au mont Fuji

Le langage pictural de Hodler est dynamique et puissant, notamment grâce aux jeux de contrastes et de dualité. Dans son système, le nuage et la montagne s'opposent l'un à l'autre au même titre que l'organique au minéral, le singulier au pluriel, la pesanteur à l'apesanteur. Cette conception bipolaire du monde évoque la pensée bouddhiste et la culture d'Asie extrême-orientale. Dans le bouddhisme, chaque chose possède son correspondant avec lequel le mouvement d'échange est perpétuel: cela signifie que son



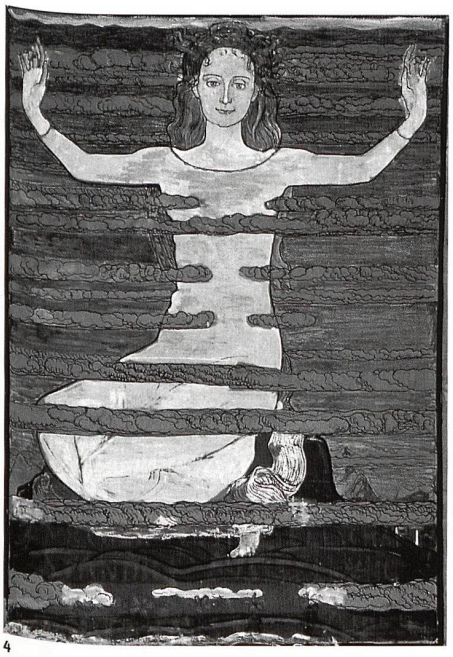
2



3

existence propre dépend de son contraire. A partir de ce principe, toutes sortes de correspondances peuvent être formulées: le yin répond au yang, le féminin au masculin, l'encre au pinceau, etc. C'est ainsi que le «paysage» se formule en chinois par l'association des calligrammes «montagne» et «eau»[8]. Ces derniers constituent donc le couple antithétique par excellence.

La montagne s'élève en effet dans les airs alors que l'eau coule vers le bas. Mais surtout, la montagne est un symbole de stabilité, de longévité et de repos, tandis que l'eau véhicule l'image du mouvement et de la mutation. Cette association des contraires se révèle indispensable pour rendre compte de l'harmonie et de la globalité de l'univers; en ce sens, «l'eau est à la montagne ce que le sang est à l'être humain»[9]. Le nuage, le brouillard et les autres vapeurs correspondent à un état de l'eau, ce qui revient à dire que «la montagne sans eau, [ou] sans nuages, n'est plus qu'un squelette mort»[10]. Dans *Vent du Sud, Ciel clair* de l'artiste japonais Hokusai (fig. 5), le mont Fuji s'élève effectivement de la terre et la blancheur de la neige répond aux nuages. Toutefois, ceux-ci semblent immobiles et denses comme la roche; ils rappellent les bandes horizontales visibles dans *La Poésie* (fig. 4), mais aussi les brumes compactes et solides du *Lac de Thoune aux reflets symétriques* (1905). Parmi d'autres points communs entre les deux paysagistes, nous pouvons citer l'extrême simplification graphique, l'absence de volume, d'horizon et de figure humaine, la dimension



4

5

2 Ferdinand Hodler, Le Lac de Thoune aux reflets symétriques, 1909, huile sur toile, 67,3 × 92 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève. – Exemple de composition avec deux axes de symétrie grâce au plan d'eau permettant des jeux de miroirs. La peinture se réduit à l'essentiel, le processus de simplification est radical.

3 Ferdinand Hodler, L'Eiger, le Mönch et la Jungfrau au dessus de la mer de brouillard, 1908, huile sur toile, 67,5 × 91 cm, Musée Jenisch, Vevey. – Exemple de composition employant la symétrie translative, soit la répétition d'une forme ou d'un mouvement.

4 Ferdinand Hodler, La Poésie, 1897, projet d'affiche, technique mixte, papier brunâtre retendu sur toile, 98,6 × 69,7 cm, Museum für Gestaltung, Zurich, dépot de la Fondation Gottfried Keller. – La figure est située sur le haut d'une colline et entourée de bandes nuageuses horizontales. La thématique nuage/montagne trouve son origine dans des compositions allégoriques.

5 Hokusai, Vent du Sud, Ciel clair ou Fuji rouge, trente-six vues du Mont Fuji, vers 1830, estampe en couleur, gravure sur bois, 26,1 × 38,2 cm, Collections Baur, Genève. – Au-delà de leur différence culturelle, Hodler et Hokusai partagent, en plus de leur amour pour l'art du paysage, des points communs stylistiques et iconographiques.

monumentale de la montagne malgré le format réduit du support, et la concentration de la composition sur ces deux motifs, en tant que sujets principaux.

Dans la conception extrême-orientale, le motif du nuage est en réalité sujet à une certaine ambiguïté: les Chinois le perçoivent tantôt comme une émanation de la terre, tantôt comme une émanation du ciel. D'un côté, les brumes trouvent leur source dans la Terre, et s'étendent vers le lointain comme les montagnes. C'est pourquoi les Chinois appellent la pierre «la racine du nuage»[11]. D'un autre côté, le nuage naît dans le ciel, par l'intermédiaire de la pluie; sa graphie chinoise associe donc les caractères «pluie» et «mouvement» (*yinyun*)[12]. Le couple nuage/montagne dans le bouddhisme correspond donc autant à l'union d'éléments d'une même origine qu'à l'association de deux natures contraires. Lorsque nous observons les toiles *Brouillard montant sur le Wetterhorn* (fig. 7) et *La Pointe d'Andey vue de Bonneville* (fig. 8) de Hodler, nous nous trouvons face à une ambigüité semblable. Les bleus et les blancs s'entremêlent formant des volutes hors du monde et du temps. Il n'y a plus de montagne, plus de nuages. Nous pouvons alors parler d'inter-iconicité: les éléments perdent ou échangent leurs caractéristiques physiques pour ne former qu'une seule et unique matière.

Cependant, si l'échange est perpétuel entre les sujets du couple dans la peinture de Hodler, leur rapport n'est pas toujours égal. Certaines fois, les motifs se répondent et s'épaulent mutuellement, d'autres fois au contraire, ils luttent l'un contre l'autre. En d'autres mots, l'espace graphique consacré respectivement aux deux motifs varie, créant un certain déséquilibre et une tension au sein de la toile. Ainsi, nous pourrions dire qu'ils se font écho dans les vues du *Lac de Thoune aux reflets symétriques* (fig. 2), car les formes nuageuses épousent les lignes des montagnes. A l'inverse, dans la toile *Le Niesen vu depuis Heustrich* (fig. 1), les motifs s'unissent dans une tension positive, dans la mesure où elle renforce les caractéristiques physiques de chacun. Enfin, dans *Le Lac de Thoune et le massif du Stockhorn dans les nuages* (1912), les nuées masquent la montagne et deviennent le sujet dominant.

Par le rapprochement de la pensée extrême-orientale et de l'œuvre de Hodler, il nous apparaît que le peintre suisse atteint dans son expression picturale le langage universel auquel il aspirait, lui qui, à la fin de sa vie, ne désirait produire plus que des «paysages planétaires». De plus, l'étude du paysage asiatique permet de mettre en lumière le fonctionnement des éléments en tant que couple. Toutefois, aucun indice ne permet d'attester de la connaissance du peintre de cette culture, sinon de manière indirecte, par la fréquentation des milieux artistiques européens de l'époque alors influencés par l'art japonais. Au final, il réside une différence majeure entre ces deux univers: l'ordre, la symétrie, la géométrisation, ou encore les cadrages, que Hodler impose à ses paysages, témoignent de sa volonté de dominer la nature. Ce dernier point est en désaccord avec le bouddhisme qui intègre l'homme à l'univers au même titre qu'un brin d'herbe ou une goutte d'eau. Tandis que l'art du paysage asiatique est essentiellement méditatif, le Suisse ne laisse pas de place à la suggestion dans son espace graphique, semblant dire que «tout est là» et qu'il n'y a «rien de plus».

Le paysage comme reflet de l'âme humaine

L'art du paysage représente pour Hodler l'expression picturale la plus apte à refléter ses sentiments et le fait d'attribuer une dimension psychologique à ses paysages n'est pas original, comme l'a montré la mise en parallèle de la série de dessins montrant Valentine Godé-Darel sur son lit de mort et les vues des bords du Léman[13]. Le même type de rapport peut être étudié avec les paysages alpestres: que représente alors le couple antithétique nuage/ montagne pour le peintre?

Le thème de la roche a toujours intéressé Hodler, qui alla jusqu'à suivre les cours de géologie de Carl Vogt. Dans les années 1890, il réalisa plusieurs vues de rochers. Selon Jura Brüschweiler, ce motif, en tant que sujet autonome, possède une certaine résonance avec la vie du peintre[14]. Solide et solitaire, le rocher apparaît en effet comme une allégorie de l'artiste qui est frappé par de nombreux coups du sort ces années-là: notamment, pauvreté, divorce et échec professionnel. Une quinzaine d'années plus tard, le petit rocher s'est changé en une imposante montagne, et Hodler possède une assurance et une reconnaissance nouvelles. A ce moment, il a trouvé son chemin, sa mission en tant qu'homme et que peintre. Comme l'écrit son ancienne élève Stéphanie Guerzoni: «Pour l'artiste arrivé à ce sommet, créer est devenu un jeu. Hodler bâtit des montagnes, des hommes, des femmes. Ivre de travail, face à face avec les problèmes essentiels, il réalise son rêve de mettre en évidence ce qui se rattache à l'Éternel»[15].

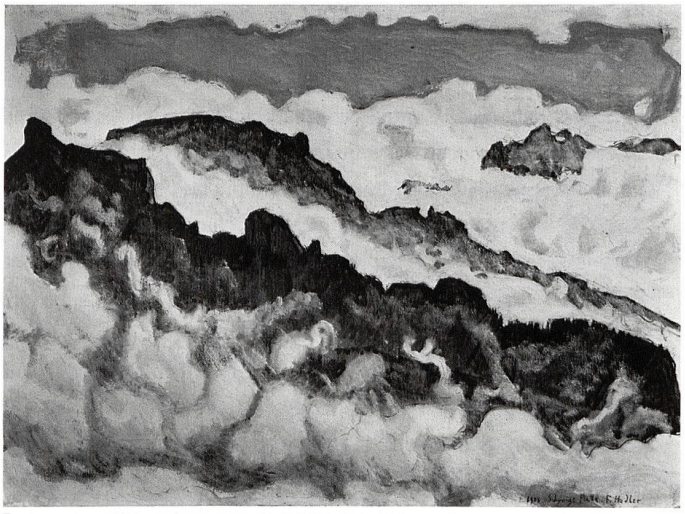
Hodler a réalisé de nombreux autoportraits au cours de sa vie, et ceux postérieurs à 1910 montrent des similitudes avec les paysages alpestres. Dans les toiles *Autoportrait aux yeux écarquillés* (1912), *Autoportrait aux roses* (1914) ou encore *Autoportrait au sourire* (fig. 6), le buste est saisi de face avec la tête au centre de la toile. Comme les compositions du type «portrait de montagne», ces images sont construites selon une symétrie bilatérale. A l'instar de la silhouette du Niesen, le corps de l'artiste s'impose sur la toile, sans profondeur. Ses épaules rappellent les lignes diagonales de la montagne, dont le sommet serait maintenant la tête de l'homme. Cette disposition s'accorde avec la symbolique de la montagne, selon laquelle la cime s'apparente au plus haut degré de la connaissance. Dans l'*Autoportrait au sourire*, la veste brune et sombre confère au corps monumental un aspect lourd et pesant, non sans évoquer la texture de la roche. En contraste avec le corps robuste et distant, le visage de l'homme sourit et dégage une certaine chaleur humaine.

Les nombreuses anecdotes connues à propos de Hodler s'accordent au moins sur un point: celui du caractère de l'artiste, pas-

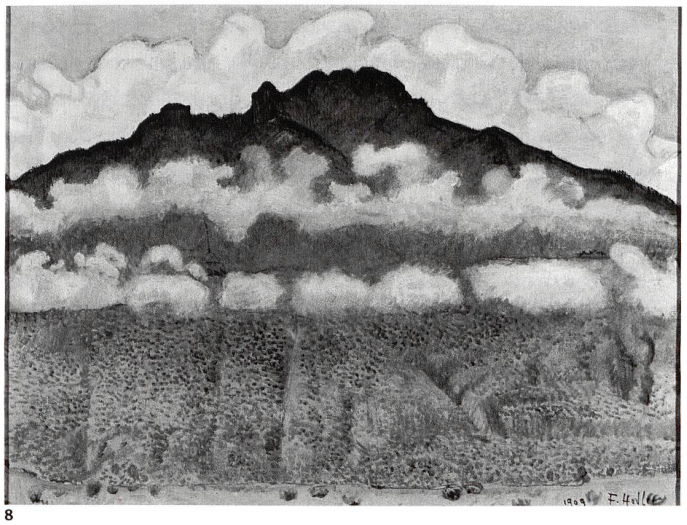
sionné et impulsif. Stéphanie Guerzoni raconte qu'il était perçu comme un homme sévère et un peu rustre, souvent désagréable envers ceux en qui il n'avait pas confiance. Par contre, lorsqu'il se trouvait parmi ses amis, il pouvait s'amuser comme un enfant: «Sa gaieté se traduisait de différentes façons, souvent en paroles accompagnées d'harmonica, en chants improvisés, en danses [...]»[16]. Au même titre que l'association entre la montagne et le peintre, le traitement des nuages peut être rapproché de cet aspect intime de Hodler. Comme l'artiste jouant de l'harmonica et sautillant, les nuages s'agitent autour du sommet du Niesen (fig. 1) en décrivant des cercles, sous l'emprise d'une musique inaudible. Dans cette œuvre particulièrement, le rapport entre le statisme lourd de la montagne et la dynamique vaporeuse des brumes rappelle le contraste entre corps et visage relevé dans l'*Autoportrait au sourire*.

Ainsi, l'union de ces motifs apparaît comme le symbole de la dualité intérieure ressentie par le peintre, tiraillé, à cette époque, entre son image publique et sa personnalité intime. Toutefois, il reste difficile de déterminer de manière précise la signification de chacun des éléments. Le nuage peut autant se rapporter à l'humeur joyeuse du peintre dans la sphère privée, qu'à l'aspect éphémère de sa gloire récente. S'agissant de la montagne, elle évoque d'une part, le caractère public adopté par Hodler, imposant et glacial, et d'autre part, sa nature profonde, solide et résistant face

6



7



8

6 Ferdinand Hodler, Autoportrait au sourire, 1916, huile sur toile, 63 × 60 cm, Kunstmuseum Winterthur, Winterthour, don des héritiers du docteur Arthur Hahnloser, 1937. – Entre le corps et le visage de ce portrait réside la même tension qu'entre les nuages et le sommet de la toile Le Niesen vu depuis Heustrich.

7 Ferdinand Hodler, Brouillard montant sur le Wetterhorn, 1908, huile sur toile, 68 × 91,5 cm, Kunstmuseum Solothurn, Soleure, Dübi-Müller-Stiftung. – Le nuage et la montagne forment une matière unique, à la fois vaporeuse et statique, dense et insaisissable.

8 Ferdinand Hodler, La Pointe d'Andey vue de Bonneville (Haute-Savoie), 1909, huile sur toile, 67,5 × 90,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. – Par leurs natures contraires, l'union de ces éléments atteint une beauté et une harmonie universelles.

aux aléas de l'existence, en accord avec la stabilité et la permanence qu'incarne cet élément. Au-delà de la nature antagoniste du nuage et de la montagne, nous aurons donc compris que ce sont les possibilités d'échanges et d'oppositions qui l'intéressent, puisque, en définitive, il ne s'identifie ni à l'un ni à l'autre, mais bien à leur union. Enfin, l'essor particulier de ce couple bipolaire réside sans doute dans sa capacité à incarner à la fois le parallélisme, une iconographie panthéiste et la tension intérieure vécue par Ferdinand Hodler au sommet de sa gloire.

Riassunto

Le Alpi sono un soggetto privilegiato nella ricerca artistica di Ferdinand Hodler nei primi due decenni del XX secolo. Nei dipinti di questo periodo la montagna è un motivo preminente, al quale tuttavia si associa spesso il tema della nuvola. Il contributo si interroga non solo sulla montagna, ma anche sulla sua combinazione con il motivo della nube quale fonte dinamica essenziale. Il sistema bipolare formulato da Hodler consente di aprire questa tematica a concezioni metafisiche e di stabilire analogie con il pensiero buddista. L'intimità dell'artista con il paesaggio induce inoltre a considerare il tema della coppia nube/montagna in relazione al contesto biografico del pittore, che in quegli anni viveva il suo periodo più felice.

Zusammenfassung

Während der beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts machte Ferdinand Hodler die Alpen zu einem der bevorzugten Themen seines Schaffens. Obwohl in diesen Werken die Berge ein wichtiges Motiv darstellen, teilen sie die Aufmerksamkeit der Betrachtenden oft mit einer Wolke. Dieser Artikel befasst sich nicht allein mit den Bergen, sondern auch mit ihrer Verbindung zur Wolke als Quelle einer essenziellen Dynamik. Das durch Hodler zum Ausdruck gebrachte bipolare System erlaubt es, die Thematik auf metaphysische Konzeptionen zu öffnen und Analogien zu buddhistischem Gedankengut herzustellen. Die Vertrautheit des Künstlers mit der Landschaft schliesslich lässt uns das Paarmotiv Wolke/Berg in einem biografischen Kontext des Malers betrachten, der zu jener Zeit die erfolgreichste Periode seines Schaffens erlebte.

NOTES

1 Voir Ferdinand Hodler, «La Mission de l'artiste/Über die Kunst», première publication française en 1897 dans *La Liberté*, première publication allemande en 1912 dans *März*. Reproduit in: *Ferdinand Hodler: 1853-1918*, cat. exp., Musée du Petit Palais, Paris, 1983, pp. 272-274.

2 Formule reprenant l'expression du peintre, «portrait d'arbre». Voir notamment *Ferdinand Hodler, le paysage*, cat. exp., Musée Rath, Genève, 2003, p. 165.

3 Oskar Bätschmann définit la «symétrie translative» comme une répétition d'un même phénomène, tant au niveau d'un mouvement que d'une forme. Elle est ce que Hodler considère à proprement parler comme le parallélisme (cf. Oskar Bätschmann, «Ferdinand Hodlers Kombinatorik», in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900*, Zurich 1986, p. 36 (Annuaire 1984-1986 de l'Institut suisse pour l'étude de l'art).

4 Hodler recourt fréquemment à l'ellipse dans ses compositions alpestres, mais faute de place nous ne pouvons pas développer cet aspect.

5 A propos des nuages chez Hodler, se référer aux travaux de Johannes Stückelberger, et en particulier «Hodler und die Arabeske: eine Deutung der Wolkenrahmen auf seinen Landschaftsbildern», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 1990, 1, pp. 83-89.

6 Citation de Carl Gustav Carus tirée de Franz Müller, «Le haut des sommets sont le sanctuaire où nous fraternisons: la peinture suisse de paysage vers 1900, une synthèse d'ésotérisme et de patriotisme», in: *~1900 Symbolisme et Art Nouveau dans la peinture suisse*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts, Sion, 2000 (tr. fr.), p. 36.

7 Sur le thème du *Regard vers l'infini*, voir Oskar Bätschmann, «Hodler peintre», in: *Ferdinand Hodler: Collection Adda et Max Schmidheiny*, Zurich 1990, pp. 9-28.

8 Hubert Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, p. 297.

9 Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine: (des origines aux Song)*, Paris 1982, p. 58.

10 Damisch 1972 (cf. note 8), p. 305.

11 *Idem*.

12 Catherine Despeux, «Célestes randonnées: la symbolique du nuage dans la culture chinoise», in: *Les nuages et leur symbolique*, Paris 1995, pp. 63-64.

13 Voir Bätschmann 1990 (cf. note 7), p. 15, mais aussi in: Jura Brüschweiler (dir.), *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, cat. exp., Kunsthaus Zürich, Zurich 1976, pp. 30-31.

14 Jura Brüschweiler, «Genèse du style dans le paysage», in: *Ferdinand Hodler* 2003 (cf. note 2), p. 25.

15 Stéphanie Guerzoni, *Ferdinand Hodler, sa vie, son œuvre, son enseignement, souvenirs personnels*, Genève 1957, p. 63.

16 *Idem*, p. 50.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1: Aargauer Kunsthaus Aarau. – 2: © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève (inv. 1939-36). – 3, 6, 7: Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich. – 4: Museum für Gestaltung Zürich, Grafiksammlung, dépôt de la Fondation Gottfried Keller (Betty Fleck). – 5: Tiré de: Frank Dunand, Collections Baur, Genève, Zurich/Genève 1997, p. 122. – 8: © Photo RMN (© Gérard Blot)

ADRESSE DE L'AUTEUR

Héloïse Nguyen, master en histoire de l'art, Université de Genève, nguyenheloise@yahoo.fr