

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: - (2002)

Artikel: L'escalade de Ferdinand Hodler : la taverne du crocodile
Autor: Ritschard, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728256>

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: 02.02.2025

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



88 (page ci-contre). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Étude pour «L'Historien»*, 1886 | Crayon noir, pinceau et encre de Chine, rehauts de gouache blanche et rose sur papier brun, 19,2 × 16,2 cm (MAH, inv. 1939-73)

Cet article s'appuie sur une iconographie populaire de l'Escalade dont je dois la découverte à Serge Rebetez. Je tiens à le remercier chaleureusement d'avoir mis ses compétences et son temps au service de cette étude.

1. Quincaillier de son métier, Marc Odier s'intéressait passionnément à toutes les formes d'art ; avec le poète Louis Duchosal, l'architecte Albert Trachsel, l'écrivain Louis Montchal et William Vogt, le fils du professeur Karl Vogt, il était l'un des plus proches amis de Hodler à cette époque.

2. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 253

3. L'exposition a lieu en décembre 1885, au Cercle des beaux-arts.

4. On trouvera cette anthologie critique dans BRUSCHWEILER 1971.

5. Le père de Hodler mourut de phtisie en 1860, à trente-deux ans, puis ses quatre frères disparurent également de la même maladie, et sa mère mourut, en 1867, à l'âge de trente-neuf ans. En 1886, Hodler a trente-trois ans !

6. Voir MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942

7. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 253

8. Le texte de la lettre que Hodler adresse à Odier, le 8 novembre 1886, depuis Berne où il prépare sa première exposition personnelle dans cette ville, est cité plus d'une fois : voir, notamment, BAUD-BOVY/DEONNA 1940, p. 19, et BRUSCHWEILER 1991, p. 254.

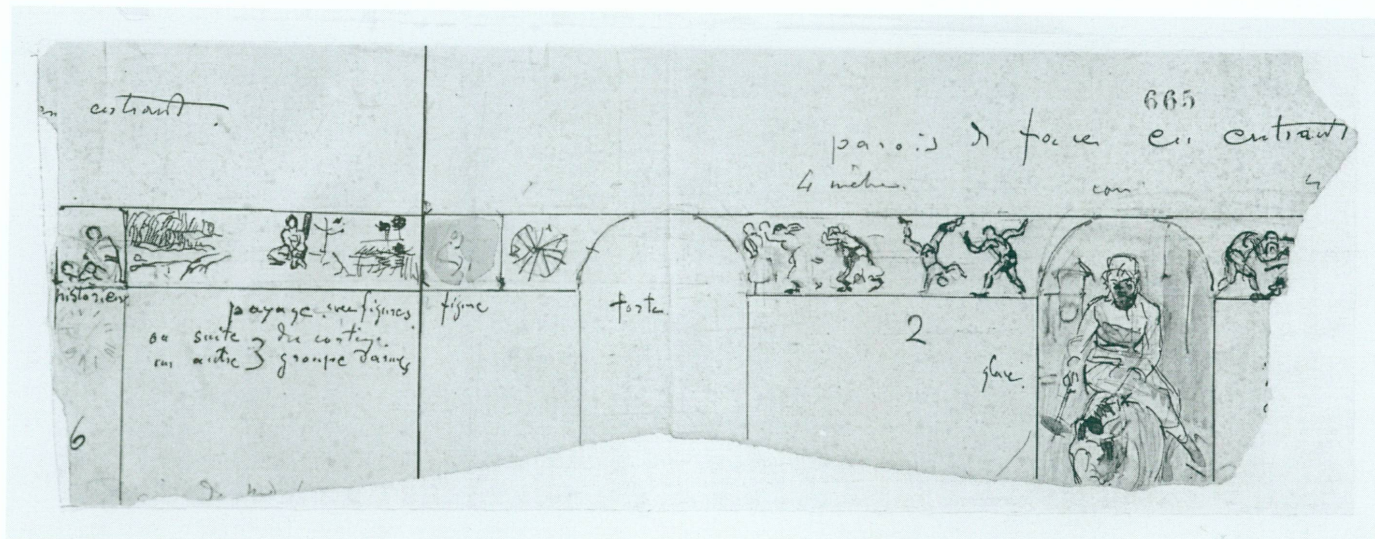
9. Pour une étude approfondie de cette œuvre, voir BRUSCHWEILER 1991, pp. 236-249

10. Hodler était entré à l'École des beaux-arts de Genève en 1872, dès son arrivée dans cette ville, grâce à Barthélemy Menn, dont l'enseignement exercera une influence déterminante sur l'évolution de sa formation. Rappelons qu'en 1875-1876 Hodler avait été élève externe au Collège Calvin.

Lorsque, en 1886, Ferdinand Hodler (1853-1918) se voit confier la commande de la décoration de la Taverne du Crocodile, c'est à l'influence des amis qui le soutiennent – Marc Odier, Louis Duchosal, Albert Trachsel, Louis Montchal, William Vogt¹ – qu'il le doit². Quelque dix ans après les premiers commentaires, souvent peu élogieux, que lui vaut la présentation de ses œuvres à la faveur, notamment, des concours auxquels il participe régulièrement, Hodler obtient sa première exposition personnelle³. C'est pour ses défenseurs l'occasion de répondre aux détracteurs par des critiques argumentées, dans lesquelles se dessine une perception aiguë de ce qui qualifiera l'œuvre de la maturité : simplicité, sobriété, unité, harmonie, mais aussi expression psychologique, vérité, puissance, monumentalité, mysticisme⁴. Parmi les auteurs de ces articles, citons, entre autres, Louis Montchal et Louis Duchosal, deux des amis qui, convaincus du talent de Hodler, s'emploieront non seulement à justifier une œuvre novatrice encore mal perçue par les esprits conservateurs, mais aussi à épauler le peintre dans ces années financièrement et moralement éprouvantes pour lui.

Depuis le début de sa carrière, en effet, Hodler vit péniblement. Ses moyens financiers sont plus que modestes, et la mort de sa sœur, elle aussi emportée par la tuberculose en 1885⁵, lui fait craindre un destin semblable. Selon l'un de ses biographes, Hans Mühlestein⁶, Hodler aurait eu des dettes à la Taverne du Crocodile où il prenait à crédit le seul repas quotidien qu'il s'accordait⁷. La correspondance qu'il adresse à Marc Odier à propos de son projet de décoration pour la Taverne du Crocodile montre le caractère d'urgence qu'avait pour lui l'obtention de cette commande : il est prêt à tous les sacrifices financiers pour l'emporter sur ses concurrents, laissant à Odier le soin du marchandage dans une fourchette qui va decrescendo de mille deux cents à cinq cents francs⁸.

L'histoire n'a pas gardé la mémoire des circonstances précises dans lesquelles cette commande est née. Il semble que ce soit E. Landolt, le propriétaire de l'établissement, qui ait souhaité rénover sa brasserie et que la nouvelle décoration dût s'accomplir dans le temps limité d'une fermeture de quelques mois. Sans autre information, et sans avoir connaissance des projets des autres concurrents, il est difficile de dire si le thème de l'Escalade découle d'une proposition spontanée de Hodler ou du vœu du cafetier. Les incursions de Hodler dans l'histoire genevoise avaient été, jusque-là, peu nombreuses. À l'occasion du Concours Diday – concours de figures dont l'énoncé était, cette année-là, «Un souvenir du Collège de Genève» –, Hodler avait peint, en 1884, sous le titre original de *Calvin comme recteur*, l'œuvre aujourd'hui conservée au Musée d'art et d'histoire sous la dénomination de *Calvin et les professeurs dans la cour du Collège de Genève*⁹ (fig. 10), qui lui valut le troisième prix, peut-être grâce à Barthélemy Menn (1815-1893)¹⁰ qui faisait partie du jury. Présentée au Salon suisse en 1885, la toile est diversement reçue. En parallèle aux commentaires élogieux que le peintre Charles Giron (1850-1914) – un pair – exprime dans *La Tribune de Genève* du 25 septembre 1885 : «[...] ce n'est point un tableau de genre, mais un tableau d'histoire, une œuvre de penseur¹¹», Jura Bruschiweiler cite, non sans amusement, la critique virulente qui paraît sous la plume d'Auguste Blondel dans *Le Genevois* du 23 septembre : «M. Hodler a brossé des chanteurs automates qui semblent prêts, chacun dans leur partie, à



89. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Projet de disposition des panneaux du « Crocodile »*, fragment, 1886 | Mine de plomb, plume à la sépia, lavis au bistre, sur papier, marouflé sur toile, 11,5 x 33 cm environ (Zurich, Kunsthaus, inv. Z 1917-6)

11. BRUSCHWEILER 1971, p. 28

12. BRUSCHWEILER 1971, p. 29

13. Lettre du 20 octobre 1911 (copie), archives du Département des beaux-arts du Musée d'art et d'histoire

14. La frise du cortège devait comporter une quinzaine de toiles ; seulement onze d'entre elles sont aujourd'hui localisée ou documentées, dont six conservées au Musée d'art et d'histoire.

15. Jura Bruschweiler signale que Hodler fit payer fort cher, en une manière de compensation de la faible somme qu'il avait touchée pour la totalité du travail – de trois mille à mille francs selon les biographes –, l'apposition de sa signature au bas des tableaux et les retouches nécessaires après l'arrachage des toiles (BRUSCHWEILER 1991, p. 255).

exécuter un morceau comique. Si les pédagogues modernes avaient une allure aussi grotesque, il faudrait fermer le Collège ; mais, au XVI^e siècle, la jeunesse était plus respectueuse qu'aujourd'hui¹². » Lorsque, en 1911, le Musée se propose d'acquérir le tableau, l'opposition n'a pas baissé les bras et *La Tribune de Genève* reçoit d'un « lecteur assidu », avec prière de faire paraître et de transmettre « au Genevois, à *La Suisse*, au *Peuple*, à *L'Express* et à *l'A. B. C.* », une vigoureuse protestation d'un contribuable : « À propos d'un tableau de Hodler représentant Calvin dans la cour du Collège de Genève, que la Ville serait sur le point d'acquérir moyennant la somme coquette de 18 000 Francs. En ma qualité de contribuable, qu'il me soit permis de dire ceci : loin de vouloir discuter la valeur artistique de cette toile, ne la connaissant pas d'ailleurs ; que le prix de dix-huit mille francs, étant donné le prix payé pour cette toile (400 Frs.), il y a quelques années, est certainement excessif ; renseignements pris à bonne source, ce fut feu Monsieur le Docteur V... qui le paya ce prix ; à son décès, cette toile fut adjugée trois cents francs. Que l'heureux détenteur de ce Calvin veuille gagner une petite fortune en le revendant, c'est là son affaire, mais que la Ville dispensatrice et soucieuse des intérêts des contribuables se prête à une telle exigence, j'estime en l'état actuel de nos finances l'opération osée et onéreuse. Que l'on se soucie un peu plus des fonds de la Masse, ce ne serait, nous semble-t-il, que de la bonne besogne, due à une non moins bonne Administration et je crois précisément venu le moment d'y bien réfléchir avant que d'avoir céant si largement délié les cordons de la bourse de ces bons, parfois trop bons contribuables dont j'ai l'honneur de faire partie¹³. »

Le somme de quatre cents francs payée par le premier acquéreur de la toile correspond exactement au montant que Hodler avait touché pour son troisième prix du Concours Diday, en contrepartie duquel il avait laissé à la Société des arts, organisatrice des concours, un dessin témoin. Le prix de dix-huit mille francs fixé par le dernier propriétaire privé du tableau correspond à la cote des œuvres de Hodler au moment de sa gloire européenne, inflation qui va causer le démembrement et la dispersion¹⁴ des peintures de la Taverne du Crocodile, vendues au prix fort¹⁵, probablement à des marchands, entre 1910 et 1915.

Le concept de Ferdinand Hodler pour la décoration de la taverne prend en compte à la fois l'espace et la nature du lieu. Le fragment qui a subsisté de l'esquisse générale du projet (fig. 89) montre que, sur le mur du fond, le thème du cortège de l'Escalade aurait pu s'interrompre à gauche du panneau de la Mère Royaume, et la frise se poursuivre, au-dessus,



90. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Groupe de femmes au cortège de l'Escalade*, 1886-1887 | Huile sur toile, 64 × 62,6 cm (MAH, inv. 1955-14)

91. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Groupe de quatre spectatrices attendant le cortège de l'Escalade*, 1886-1887 | Huile sur toile, 64, 5 × 94 cm (MAH, inv. 1959-113)

16. Hodler n'inscrit que le mot «figure» sous le croquis du philosophe.

17. Une autre photographie, en mains privées, montre le détail de la grotte flanquée des deux scènes de taverne. Voir DESCOMBES 1992, p. 59.

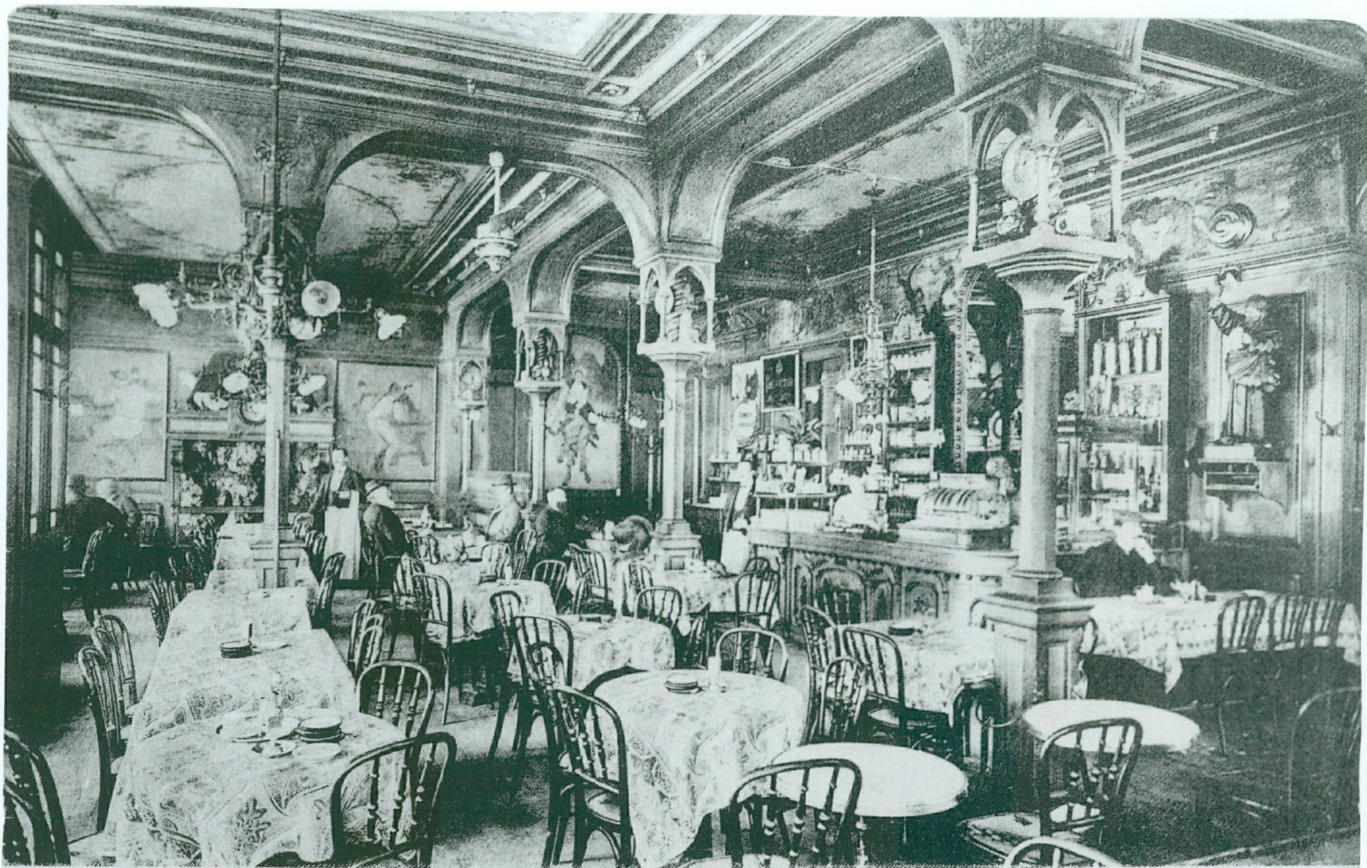
18. Les toiles ont aujourd'hui un aspect jauni qu'elles doivent à leur longue exposition dans la salle enfumée du café. Hodler avait travaillé à l'atelier sur des toiles tendues sur châssis, puis les avait mises en place, une fois démontrées des châssis, en les collant directement sur le mur. Leur arrachage ayant provoqué des lacunes, Hodler les restaura lorsqu'il leur apposa sa signature, posant des repeints directement sur l'ancien vernis. Un nettoyage, opération ici délicate, enlèverait les repeints de la main de Hodler; aussi les toiles sont-elles restées à peu près dans l'état qui était le leur au début du siècle.

19. On ne connaît de cette décoration que deux médaillons ovales comportant des scènes galantes dans l'esprit d'un XVIII^e siècle tempéré par la bienséance bourgeoise du XIX^e. *La Conversation amoureuse*, huile sur toile, 38 × 27 cm, et *L'Escarpolette*, huile sur toile, 38 × 27 cm, tous deux dans des collections particulières. Voir GLOOR 1981, pp. 137-138, n^{os} 42 et 43.

par des thèmes différents, encore indécis à ce moment du projet: l'«historien» et la «figure» (du philosophe)¹⁶ auraient alors flanqué soit un «paysage avec figures», soit la «suite du cortège» ou encore un autre «groupe d'armes». De part et d'autre d'une porte, deux panneaux numérotés par Hodler «2» et «3» et cotés; les mentions manuscrites des thèmes ont malheureusement disparu en raison de la déchirure du fragment mais les cartes postales de l'époque nous renseignent sur le choix définitif: *Les Buveurs* et *La Dispute* encadrent la grotte où trônait le crocodile empaillé.

Entre le projet, les documents photographiques¹⁷ – qui ne montrent pas l'espace de la salle dans sa totalité – et les peintures et dessins qui ont été retrouvés, il n'est pas aisé de se faire une idée exacte du concept final de la décoration. Ce que nous en savons, cependant, atteste un programme iconographique pour le moins surprenant. Trois thèmes se répondent: la commémoration de l'événement de 1602, avec la frise du cortège et la figure légendaire de la Mère Royaume, son actualisation en fonction du lieu, avec les deux scènes de cabaret, et la mise en perspective de l'histoire, avec les deux figures symboliques, l'historien et le philosophe. Trois manières de revivre l'histoire, trois moments de ce vécu, trois attitudes psychologiques et, peut-être, trois messages. Pour relier cet ensemble à certains égards déconcertant, Hodler a recours à une unité de traitement pictural: contours appuyés des figures, pour la plupart traitées en aplats, économie du décor et des ombres portées, palette sourde¹⁸. Cette première commande importante – et qui, à l'exception de la décoration du Café de la Bourse que Hodler obtient en 1878 et qui servira à financer son voyage à Madrid la même année¹⁹, restera l'unique intervention dans l'architecture à Genève – est en quelque sorte un banc d'essai pour les fresques historiques, beaucoup plus cohérentes dans leur composition, qu'il exécutera quelques années plus tard.

Le Musée d'art et d'histoire conserve neuf des œuvres qui constituaient ce cycle: six des panneaux appartenant à la frise du cortège, la figure de la Mère Royaume, les deux scènes de cabaret, *Les Buveurs* et *La Dispute*. À ces peintures s'ajoutent trois esquisses, l'une sur toile – l'âne de la Mère Royaume –, les deux autres sur papier – quatre rangs de soldats du cortège et l'étude pour *L'Historien* (fig. 88). Ces œuvres sont entrées dans les collections à différentes dates. La plus ancienne acquisition est celle de *La Mère Royaume* (fig. 57), dépôt de la Fondation Gottfried Keller, en 1934. En 1935, le Musée acquiert, à nouveau

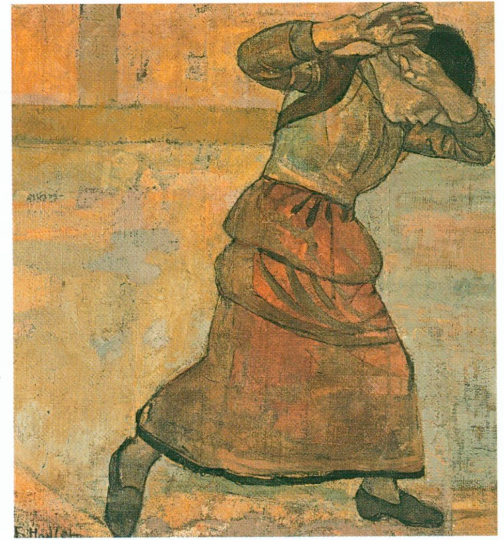


Genève — Taverne du Crocodile - Peintures de Fd. Hodler. Motifs de fantaisie et historiques

92. Anonyme | Genève · Taverne du Crocodile · Concert · Bières réputées · Peintures de Fd. Hodler · Motifs de fantaisie et historiques, s.d. | Carte postale envoyée à M. E. Moroy, 6, avenue de Champel à Genève, le 28 janvier 1913 (CIG, coll. icon. BPU, inv. 1966-825, cl. 30)

grâce à la Fondation, *Les Buveurs* (fig. 106), puis d'un propriétaire genevois, son pendant, *La Dispute* (fig. 107). Deux acquisitions auprès d'un collectionneur neuchâtelois marquent l'année 1939, celle de la petite peinture *L'Âne · Étude pour « La Mère Royaume »* (fig. 105), et celle du dessin *Étude pour « L'Historien »* (fig. 88). Les *Trois rangs de soldats du cortège de l'Escalade défilant* (fig. 96) entrent au Musée en 1943, nouveau dépôt de la Fondation Gottfried Keller. L'hoirie d'Ernest Maus dote l'institution de deux dons en 1955, le *Groupe de femmes s'enfuyant devant le cortège de l'Escalade* (fig. 95) et le *Groupe de femmes au cortège de l'Escalade* (fig. 90). En 1959, le Musée augmente sa série en faisant l'acquisition, en Allemagne, de trois panneaux : *Démon empoignant une spectatrice* (fig. 93), *Groupe de quatre spectatrices attendant le cortège de l'Escalade* (fig. 91) et *Spectatrice du cortège de l'Escalade s'enfuyant* (fig. 94). Enfin, en 1964, à l'occasion du legs Hector Hodler, c'est le dessin *Quatre rangs de soldats genevois · Étude pour le cortège de l'Escalade* (fig. 97) qui vient compléter la collection.

La carte postale montrant la Taverne du Crocodile que conserve la Bibliothèque publique et universitaire de Genève (fig. 92) permet de localiser avec précision les grandes peintures, mais l'angle de la prise de vue rend difficilement lisible l'organisation du cortège. On y reconnaît toutefois, à la droite du comptoir, deux scènes très similaires à celles conservées à Genève : un *Démon empoignant une femme*, dont le Musée possède aujourd'hui une version très semblable – peut-être celle-ci même –, et, plus loin vers la droite, une *Spec-*



93. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Démon empoignant une spectatrice*, 1886 | Huile sur toile, 63 × 99 cm (MAH, inv. 1959-112)

94. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Spectatrice du cortège de l'Escalade s'enfuyant*, 1886 | Huile sur toile, 63,5 × 59 cm (MAH, inv. 1959-114)

95. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Groupe de femmes s'enfuyant devant le cortège de l'Escalade*, 1886 | Huile sur toile, 65,1 × 138 cm (MAH, inv. 1955-13)

tatrice du cortège s'enfuyant qui, courant dans le même sens, est similaire à celle conservée dans l'institution genevoise (fig. 94). À gauche du grand miroir cintré qui, derrière le comptoir, marque le milieu de la paroi, on devine deux démons faisant la roue, suivis, vers la gauche, de ce qui semble être un autre groupe de spectatrices – pour autant que la photographie permette d'en juger. D'après le fragment de l'esquisse générale, il semble que l'intention de Hodler, à ce stade du projet, était de poursuivre la frise à la droite de *La Mère Royaume* par deux scènes consacrées l'une, aux démons faisant la roue, et l'autre, au groupe de spectatrices s'enfuyant. Dans le premier article sur cet ensemble décoratif que Jura Bruschweiler a signé en 1961, il postule, en se fondant sur l'amorce d'une figure de démon qu'on peut lire sur l'esquisse, que le *Démon empoignant une spectatrice* du Musée d'art et d'histoire devait se situer à la gauche de *La Mère Royaume*.



96. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Trois rangs de soldats du cortège de l'Escalade défilant*, 1886-1887 | Huile sur toile, 62 × 149 cm | Dépôt de la Fondation Gottfried Keller (MAH, inv. 1943-6)

Depuis, d'autres panneaux et dessins préparatoires ont réapparu, et Jura Bruscheiler, dans la longue étude qu'il consacre en 1991 à ce cycle, reproduit deux panneaux appartenant à des collections privées, *Groupe de femmes s'enfuyant*²⁰ et *Démons faisant la roue*²¹, qui correspondent à ce qu'on voit sur l'esquisse : les femmes courent dans un mouvement qui va de droite à gauche. Il reproduit aussi un dessin préparatoire, également conservé dans une collection privée²², dans lequel Hodler réunit un démon empoignant une spectatrice et un groupe de femmes s'enfuyant. Les femmes courent dans le même sens que celles qui figurent sur le panneau du Musée d'art et d'histoire (fig. 95), mais si quelques-unes des attitudes qu'elles adoptent sont semblables (la femme en tête courant les bras tendus en une attitude de protection), le groupe peint diffère toutefois suffisamment de celui du dessin pour qu'on hésite à les associer. Deux hypothèses se présentent : soit les dessins préparatoires montrent un état du projet encore inabouti, et Hodler a fortement repris ses compositions, soit ces dessins renvoient à des panneaux aujourd'hui disparus. Il est peu probable que la scène des femmes s'enfuyant que possède le Musée soit la suite immédiate du panneau du *Démon empoignant une spectatrice* (fig. 93), également conservé à Genève. En effet, le décor allusif dans lequel Hodler a placé ces figures n'offre pas de continuité d'un panneau à l'autre. En revanche, Jura Bruscheiler a raison de reconnaître l'amorce de la scène du démon sur l'esquisse générale, et il serait légitime de postuler qu'elle était suivie par celle des femmes en fuite. Il se pourrait donc que le dessin préparatoire soit le projet de la partie de la frise située à la gauche du tableau de *La Mère Royaume*. Cette hypothèse fournirait alors un indice sur le principe de construction que Ferdinand Hodler aurait adopté pour l'ensemble de la frise : des scènes parentes, voire jumelles, que le peintre aurait disposées en miroir, symétriquement, de part et d'autre des éléments du décor architectural provoquant des césures obligatoires : pilastres, redans verticaux des lambris, appuis des traverses du plafond à caissons, miroir et, peut-être, d'autres obstacles, telles des portes, que la photographie ne permet pas d'identifier de façon certaine²³. D'autres indices plaident en faveur de cette organisation, ce sont les quelques représentations de cortèges de soldats qui ont subsisté. Les deux documents illustrant les panneaux non localisés que Bruscheiler reproduit²⁴ montrent des soldats défilant de droite à gauche, comme d'ailleurs la peinture conservée au Musée (fig. 96). Or le dessin préparatoire de Genève (fig. 97) présente une théorie orientée de gauche à droite. Par ailleurs, il ne correspond à

20. Huile sur toile, 65 × 138 cm. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 260, fig. 13.

21. Huile sur toile, 65,5 × 120 cm. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 261, fig. 15.

22. Mine de plomb, plume à l'encre de Chine et pinceau à la gouache sur papier, 20,2 × 66,7 cm. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 261, fig. 17.

23. La présence d'un portemanteau flanquant la colonnette que la photographie montre à droite du panneau de *La Mère Royaume* permet de supposer la proximité d'une porte.

24. Huile sur toile, dimensions estimées de 60 × 60 et de 60 × 90 cm environ. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 264, fig. 19 et 20.



97. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Quatre rangs de soldats genevois* · Étude pour le cycle de l'Escalade, 1886 | Crayon noir, plume et encre de Chine, pinceau et encre de Chine, gouache sur papier bis, 20,7 × 53,6 cm (MAH, inv. 1964-78)

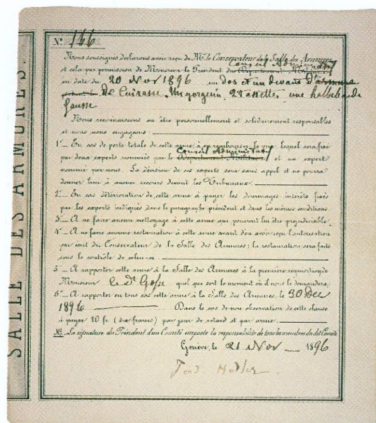
25. Jura Bruschweiler reconnaît dans ces soldats les portraits de Duchosal, Trachsel, Montchal, William Vogt, Jules Deshusses, David Estoppey et Émile Matthys, ainsi que celui du fameux modèle barbu de Hodler, nommé La Pallud, identification confirmée par François Vincent dans *Le Mondain* du 17 janvier 1924. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 263.

26. Il faudrait avoir la bonne fortune de retrouver quelques panneaux supplémentaires pour l'accréditer.

27. Jura Bruschweiler relève avec pertinence que les rangs de soldats annoncent la construction « paralléliste » qu'on retrouvera, en 1909, dans *Le Départ des étudiants d'Iéna*, huile sur toile, 358 × 546 cm, conservé à Iéna, Friedrich-Schiller Universität, où Hodler superpose également théorie rythmique et groupes symétriques de figures disposés en miroir. Voir BRUSCHWEILER 1991, pp. 261-263, et fig. 18, p. 262.

aucune des peintures documentées. Non seulement on y voit défilé, en rangs de quatre hommes, différents corps d'armée – en tête, un rang de tambours, puis un de piquiers suivi d'un rang de hallebardiers, et, enfin, un rang de porteurs d'arbalète et de morgensterns – alors que les soldats des autres panneaux défilent tous trois par trois, mais le climat de la scène est fort différent. Dans le dessin, les soldats, présentés en pied, arborent l'allure martiale qui convient à un défilé militaire, leur tenue est stricte et ils marchent au pas. Dans les autres panneaux, où ils sont coupés à mi-corps, ils évoquent des figurants qui, jouant mal leur rôle de soldats²⁵, se laissent aller à des postures plus nonchalantes qui rompent le rythme. Une fois encore, il se peut que Hodler ait profondément modifié le projet initial. Reste que l'inversion du sens de la marche peut aussi suggérer une intention de symétrie. Les défilés d'hommes d'armes auraient alors encadré les scènes empruntées à la mascarade. Où étaient-ils précisément situés ? Rien sur la photographie ne permet de les repérer ; le seul indice qui porte à supposer qu'il y en avait plusieurs est l'inscription de Hodler dans l'esquisse générale, sur le panneau numéroté « 3 » : « ou suite du cortège, ou autre groupe d'armes ». Le numéro « 5 » écrit de la main de Hodler en tête du dessin préparatoire indique, en effet, qu'il pensait le placer dans le prolongement de la salle en direction des fenêtres.

Alors qu'elle est composée en frise, ce qui suggérerait une continuité narrative, l'évocation du cortège est articulée en fonction de deux actions, le défilé proprement dit et la mascarade, soit le débordement dans la foule de figurants qui s'en prennent aux spectateurs – ici, exclusivement aux spectatrices ! Si l'hypothèse d'un système de construction fondé sur la disposition en miroirs de scènes répétées (avec les modifications que chaque reprise induit) peut un jour être confirmée²⁶, elle appuierait l'impression déglagée par les fragments subsistants d'un traitement de l'espace par Hodler marqué par les premières recherches non seulement vers le parallélisme²⁷, mais également vers l'expression d'un espace plus complexe que celui ouvert par la symétrie et la scansion linéaire. En réduisant le décor des scènes à quelques allusions, en inversant leurs orientations, en opérant des dédoublements latéraux de figures à la manière des théories des peintures égyptiennes, Hodler crée une fausse profondeur de champ avec un minimum de mise en œuvre de perspective optique. Tirant profit du format contraignant de la frise, il alterne compositions en carré et compositions en rectangle pour développer des plans qui tantôt rapprochent,



98. Bulletin de prêt N° 166, 1896 | Encre à la plume sur papier imprimé, 23,6 × 20,4 cm (MAH, archives du Département des beaux-arts, s.n.)

99. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *La Retraite de Marignan* · Quatrième carton, 1899 | Huile sur toile, 350 × 500 cm (MAH, inv. 1907-44)



tantôt éloignent de l'œil du spectateur les personnages qui, pris au jeu de la fête populaire, perturbent sciemment l'ordonnance du cortège.

28. Le programme du concours précisait qu'il devait s'agir de deux fresques ou *tempera* destinées à prendre place dans deux des trois niches cintrées qu'offrait la salle, avec comme thèmes, pour la paroi orientale, «La réception à Berne des troupes zurichoises en route pour la bataille de Morat en 1476», et, pour la paroi occidentale, «La retraite des Suisses à la bataille de Marignan en 1515». Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 203, et, pour l'ensemble du concours et la cabale qu'il a provoquée, FURGER 1998, pp. 224-301.

29. Cité dans BRUSCHWEILER 1991, p. 206

30. Le premier carton est conservé à Stuttgart, à la Staatsgalerie; le deuxième et le troisième au Kunsthaus de Zurich. Le Musée d'art et d'histoire de Genève conserve le quatrième carton, ainsi que les cartons grandeur nature des compositions destinées aux lunettes latérales, le *Guerrier luttant*, 1897, huile sur toile, 194 × 175 cm, inv. 1907-45, et *Le Porte-Drapeau Hans Baer blessé*, huile sur toile, 195,5 × 175 cm, dépôt de la Confédération, inv. 1907-46.

On sait que lorsque, en 1896, Ferdinand Hodler participe au concours organisé par la Confédération pour la décoration de la Salle des armures du Musée national à Zurich²⁸, il se documente avant d'esquisser un projet qu'il concentre sur le seul thème de Marignan. Notamment, il emprunte à la Salle des armures «un dos et un devant de cuirasse, [un] Morgenstern [masse d'armes], 2 tassettes, une hallebarde fausse». Le bulletin de prêt N° 166 établi le 20 novembre 1896, conservé dans les archives du Musée d'art et d'histoire, est signé le lendemain, 21 novembre, par Ferdinand Hodler et précise que les prêts lui sont concédés jusqu'au 30 décembre de la même année (fig. 98). À l'issue du concours auquel vingt candidats ont répondu par vingt-huit projets, Hodler se voit décerner le premier prix par le jury et la «Commission suisse des beaux-arts» unanimes, et, par conséquent, est invité à développer son projet par des esquisses grandeur nature pour la totalité de la décoration de la salle. *La Tribune de Genève* du 19 février 1897 rapporte les commentaires d'un membre de la Commission fédérale qui avait siégé dans le jury: «Nous n'avons pas pu faire autrement que de donner la palme à Hodler: il nous a empoignés du premier jusqu'au dernier. [...] Fidèle à son principe, il a recherché et trouvé la vérité historique: des soldats sortant du carnage. Il nous a paru qu'il a réussi puisqu'il a fait une œuvre saisissante – même dans une simple étude²⁹.» La «querelle des fresques» débute quelques jours après la publication du résultat du concours et se prolongera jusqu'à leur réalisation. Les opposants tenteront d'influencer la confirmation de commande par la Confédération, qui ne sera effective que le 25 juin 1899, plus de deux ans après le jugement du concours. Pendant ce temps, Hodler travaille avec acharnement, réalisant des centaines de dessins de figures et d'esquisses d'ensemble, au nombre desquels les quatre grands cartons peints à l'échelle marquent les étapes décisives de l'évolution du projet³⁰. En revanche, c'est avec une extrême rapidité qu'il en réalisera l'exécution, qui s'étage entre septembre 1899 et mars 1900³¹. Hodler travaille ses deux premiers cartons à Genève, et le troisième à

Zurich, dans l'atelier de Jakob Welti. Il se fournit en modèles d'armes auprès de l'arsenal zurichois³², et choisit avec autant de soin ses modèles humains que ses références picturales, puisant, notamment, chez Holbein et Volmar. Heinrich Angst, directeur du Musée national et principal opposant au projet, ayant fait pression pour que les armes empruntées soient restituées à l'institution, Hodler termine le troisième carton à l'arsenal même. Exposé dans la niche destinée à recevoir la fresque, le troisième carton continue d'alimenter la polémique et celle-ci contraint le Conseil fédéral à commander un quatrième carton au peintre où il soit tenu compte des critiques. Ce carton (fig. 99), Hodler préférera l'exécuter à Genève, à l'écart des violences du débat. Sans modifier réellement la composition de la scène, Hodler répond aux attaques de ses détracteurs – qui lui reprochent d'avoir trahi la vérité historique dans le traitement des costumes et des armes, et d'avoir fait des nobles combattants « des vagabonds déguenillés³³ » – en retravaillant les couleurs et en dotant certains de ses personnages des traits de ses partisans – Auguste von Niederhäusern, dit Rodo (le guerrier en jaune qui se retourne vers l'ennemi, une hache à la main), ou Albert Trachsel (le hallebardier en rouge, à l'extrême droite de la composition)³⁴.

En revanche, il n'existe pas de document d'archives qui permette de supposer que Hodler ait eu recours à des vestiges du XVII^e siècle pour appuyer sa représentation de l'Escalade. Entre la Taverne et le Musée national, on relève deux propos bien distincts. Le rappel de l'histoire répond à deux intentions fort différentes, ne serait-ce qu'en raison de la nature des lieux et du statut des commanditaires. Au Musée national, il s'agira de glorifier la patrie en illustrant l'idée de cohésion nationale et de neutralité, et le thème des batailles devra servir à rappeler que le temps de la guerre appartient au passé : on attendra cependant des artistes qu'ils sachent rendre aux anciens héros de la nation – admirables même dans la défaite – la grandeur qu'ils méritent en tant qu'artisans de la Confédération. La Taverne du Crocodile est un lieu de convivialité ; on y boit, on y mange et l'on s'y retrouve entre amis ; il se prêterait mal à une évocation historique à caractère édifiant – bien que l'événement de l'Escalade soit pour les Genevois, il est vrai, aussi chargé d'affect que Morat et Marignan pour les Confédérés – et le choix de traiter cette victoire au travers de sa commémoration populaire, comme le fait Hodler, paraît en cet endroit plus adéquat.

C'est donc dans les commémorations et dans l'illustration populaire qu'il faut rechercher les sources auxquelles Hodler a puisé, tant pour les thèmes de ses peintures que pour les attitudes, les détails vestimentaires ou les attributs des figures qu'il met en scène. Richard Gaudet-Blavignac rappelle que, organisé pour la première fois en 1867, le cortège commémoratif ne se soucie que peu de vérité historique ; on cherche « à grouper, pour la marche, des personnages dans les anciens costumes bourgeois et militaires de tous genres, de tous âges, mais sans types précis [...] »³⁵. Cette première manifestation, qui inclut fanfare et bandes de « déguisés », est renouvelée l'année suivante. Après deux ans d'interruption, on organise à nouveau, en 1871, une commémoration, que l'on reconduit en 1872, année de l'arrivée de Hodler à Genève. Il y a fort à parier que le jeune Bernois, nouveau venu dans la ville, a assisté à ce défilé mené par un personnage costumé en Méphisto, et à celui de l'année suivante, qui inaugure les costumes historiques « d'époque » pour le groupe équestre équipé de cuirasses, d'épées et de morions grâce aux locations – cinquante centimes par armure – concédées par le conservateur de la Salle des armures de l'Arsenal³⁶ – le même « Dr. H. Gosse » qui, en 1896, établira le bulletin de prêt des armes empruntées par Hodler pour le projet de *Marignan*.

Une illustration de la fête de l'Escalade, parue, en pleine page, dans le numéro du 28 décembre 1867 de *L'Illustration · Journal universel*, nous renseigne sur la composition

31. La réalisation de la deuxième partie du programme iconographique, consacrée à la bataille de Morat, sera longuement différée en raison de la cabale suscitée par *Marignan*. Hodler obtiendra un mandat d'étude de la Confédération en 1911 seulement, et l'exécution, qui ne commence qu'en 1915, restera inachevée à sa mort, en 1918. Le Musée d'art et d'histoire conserve, également grâce à un dépôt de la Confédération, le carton réalisé à l'échelle, *La Bataille de Morat*, 1917, huile sur toile, 320 × 500 cm, inv. 1919-7, qui est exposé, symétriquement à celui de Morgarten, dans l'escalier monumental du bâtiment Charles-Galland.

32. Il emprunte, entre autres, « cuirasses, hal-lebardes, épées, cottes de mailles, salades [casques] ». Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 212.

33. Jura Bruschweiler rapporte les propos de H. Angst, tels qu'ils sont relatés par Paul Seippel dans *La Gazette de Lausanne* : « [...] Ce n'était nullement des vagabonds que les cantons suisses envoyèrent se mesurer aux troupes de François I^{er}, mais la fleur de la jeunesse ; toutes les familles patriciennes avaient des fils dans cette magnifique armée. Ils portaient les armes superbes que l'on pourra voir en trophées dans la salle des armures où seraient placées les peintures de M. Hodler. Leurs costumes étaient de velours et de soie aux couleurs éclatantes comme nous les montrent les peintures du temps. » Voir BRUSCHWEILER 1991, pp. 221-223.

34. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 230

35. ROUSSY 1931, p. 74, cité dans GAUDET-BLAVIGNAC 2002, p. 219

36. ROUSSY 1931, p. 75, cité dans GAUDET-BLAVIGNAC 2002, p. 222

100. M. Champod | Genève · Fête de l'Escalade célébrée le 11 décembre, 1867 | Illustration parue dans *L'Illustration · Journal universel* du 28 décembre 1867 | 26 × 34 cm environ (CIG, s.n.)



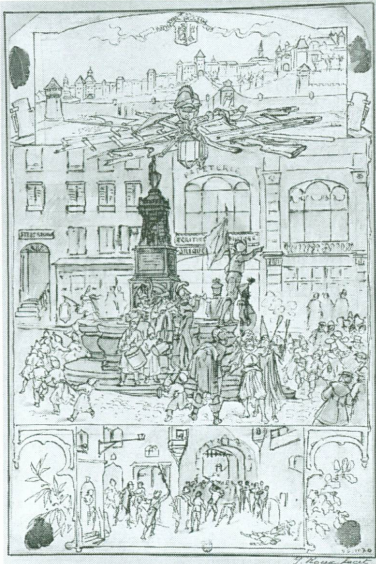
de la première commémoration (fig. 100); elle reproduit «un croquis de M. Champod» et vient compléter la relation écrite qui figure au verso, due au même M. Champod: «[...] Grâce à l'initiative de plusieurs cercles patriotiques, auxquels s'est jointe la population, un fort joli cortège historique, avec accompagnements burlesques, a été rapidement organisé et a parcouru la ville avec flambeaux, musiques et chants, en s'arrêtant sur les places, et en faisant une quête au profit du bureau de bienfaisance. [...] Mon croquis représente le dernier épisode de la fête, le défilé du cortège historique autour de la fontaine, monument de l'Escalade, au chant de l'hymne national. La scène se passe en bas de la rampe de la rue de la Cité, place historique. [...] Le cortège en costumes Moyen Âge, entouré de la foule en habits modernes, éclairé par des flambeaux et des feux de Bengale rouges, verts, blancs, offrait un aspect miroitant, étrange et curieux. Les principaux groupes du cortège étaient ainsi disposés: le char représentant la ville de Genève escortée de ses habitants courant aux armes, à demi-vêtus, ainsi que s'accomplit ce fait d'armes; Picot le pétardier; la ronde genevoise avec la lanterne sourde, la compagnie de halbardiers; Théodore de Bèze et les Genevois montant à la cathédrale Saint-Pierre; la mère Royaume sur son âne, précédée de sa marmite. [...] la partie comique représentait la duchesse de Gérolstein en voiture, suivie de ses grenadiers; la belle Hélène avec son berger Pâris en voiture³⁷; l'Olympe et ses dieux. [...]»³⁸ Dans le dessin de Gustave Roux (fig. 101), qui illustre la même commémoration, on observe autour de la fontaine toute une suite de diabolins.

37. Les dates de création des deux opérettes de Jacques Offenbach à Paris sont 1864, pour *La Belle Hélène*, et 1867, pour *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. Pasticheur de génie, Offenbach incarne, sous le Second Empire, l'esprit parisien par excellence.

38. CHAMPOD 1867, p. 410 (l'orthographe a été ici corrigée et actualisée).

39. Cette proportion est avérée non seulement par les fragments retrouvés, mais aussi par l'examen de leur possible situation dans la frise en fonction de ce que montre le document photographique.

Quant au cortège de 1885, il associe les participants d'un concours de masques et la commémoration semble avoir laissé libre champ à une mascarade débridée au détriment du défilé historique. Si c'est de cet événement que Hodler s'inspire, on comprend alors mieux que, dans la frise dite «du cortège», les scènes de démons s'en prenant aux spectatrices l'emportent en nombre sur les représentations de soldats défilant³⁹. Les démons faisant la roue sont nantis de cornes dans l'une des peintures; ils constituaient sans doute la cohorte infernale du Méphisto qui conduisait le cortège de 1872 et qui est attesté, également cornu, dans l'image d'Épinal dessinée par Louis Dunki en 1874 (fig. 59). On y retrouve, par



101. Gustave Roux (1828-1885) | Genève, anniversaire de l'Escalade, vers 1870 | Dessin à la mine de plomb, à l'encre brune, sur papier collé sur carton, 34,3 × 23,4 cm / 38,5 × 27,1 cm (CIG, inv. VG 1070)

102. Maurice Baud (1866-1915) | L'Escalade en l'an 1602, 1902 | Gravure sur bois, 365 × 562 mm au trait carré, 500 × 676 mm à la feuille (CIG, inv. VG 1088/A) | Signée en bas à droite « Maurice Bd/1902 », épreuve d'artiste numérotée 59/85



ailleurs, certains éléments d'une scénographie déjà mise en place en 1867, en particulier le char à tour crénelée flanquée de tourelles d'angle, tour surmontée d'une statue représentant la ville, à l'image de la fontaine autour de laquelle le cortège se terminait.

L'usage de faire défiler la Mère Royaume montée sur un âne remonte à la première commémoration. On la distingue au centre de l'image de *L'Illustration*, et elle est mentionnée à la fois dans l'article du journal et dans les documents genevois: «[...] Madame Royaume sur son âne; la marmite et son escorte⁴⁰», et la lithographie que réalise Maurice Baud en 1902 atteste la longévité de cette mise en scène (fig. 102). Il n'est donc pas étonnant que Hodler ait choisi la figure, aussi célèbre que populaire, de la Mère Royaume pour marquer une manière de point d'orgue dans la cadence plus nerveuse du cortège. La représentation qu'il en donne est cependant atypique: en vêtements modernes, privée de son attribut – la marmite –, traversant une place du Molard déserte – aucun habitant ne se montre aux fenêtres –, l'héroïne de l'Escalade extraite du contexte des réjouissances de la fête est devenue une simple matrone se rendant en ville juchée sur son âne.

En 1882, le thème du Concours Diday est la fable de La Fontaine, *Le Meunier, son fils, et l'âne*. L'envoi de Hodler, qui lui vaudra le premier prix, présente le meunier chevauchant un âne (fig. 104)⁴¹. Longeant les saules qui bordent agréablement le chemin, le meunier passe, arrogant, devant les trois femmes qui l'interpellent. La scène campagnarde est amène et s'inscrit dans ce que Hodler lui-même appellera «la sphère du gracieux⁴²», c'est-à-dire une concession au goût du jury qui laisse le peintre insatisfait. Il reprend donc le sujet dans une veine plus austère (fig. 103), plaçant sa composition, au demeurant peu modifiée, dans un paysage dépouillé où il élargit la route et structure l'arrière-plan par une croisée de chemins qui ouvre largement l'horizon. Pour souligner la géométrie de l'espace, il utilise les droites élancées des arbres dénudés, disposés en groupes parallèles. Grâce à cette géométrie, la figure du meunier, bien que décalée sur la gauche de la toile, devient le centre du tableau. Cette peinture peut être considérée comme le prototype de *La Mère Royaume*. Dans cette dernière œuvre, Hodler représente également sa figure de face, en gros plan, et la place dans le décor avec le même effet de perspective. Le décor

40. ROUSSY 1931, p. 74, cité dans GAUDET-BLAVIGNAC 2002, p. 220; sur l'image d'Épinal réalisée par Dunki, elle ne figure pas dans le cortège: c'est l'épisode du lancer de la marmite qui est rappelé dans un cartouche à l'angle supérieur gauche de la composition.

41. Ce tableau est aujourd'hui propriété d'un collectionneur privé.

42. Lettre à Marc Odier de février 1882, citée dans BAUD-BOVY/DEONNA 1940, p. 17



est relégué à l'arrière-plan, la monumentalité de la figure s'en trouvant ainsi accentuée ; il le construit par un rythme de lignes verticales parallèles – ici, les piliers des galeries conduisant aux bâtiments qui ferment la place du Molard et que Hodler traite à la façon d'une épure. Enfin, pour relier au décor la figure dont la présence est telle qu'elle suffit à faire le tableau, il utilise la diagonale indiquée par une baguette : dans la main gauche du fils du meunier, elle crée le lien entre les deux groupes de personnages, dans la main droite de la Mère Royaume, elle équilibre la position instable de la cavalière perchée en amazone sur sa monture. Quant à l'âne, sa posture est si peu modifiée que la petite étude peinte conservée au Musée d'art et d'histoire (fig. 105) a été attribuée successivement à l'un et l'autre des tableaux. Dans ces deux compositions simplifiées, Hodler dépasse l'anecdote pour faire de ces personnages littéraires – la Mère Royaume de la légende et le meunier de la fable – des portraits à la fois psychologiques et emblématiques⁴³.

43. C'est Françoise Dupin, mère d'Augustine Dupin qui partage alors la vie de Hodler, qui sert de modèle à la Mère Royaume. Voir BRUSCHWEILER 1991, pp. 263-264.

44. Cette étude est conservée à la Galerie de Bosnie-Herzégovine de Sarajevo. Voir BRUSCHWEILER 1991, p. 268, et fig. 31, p. 272.

Scène d'extérieur, *La Mère Royaume*, bien que statique et séparée du contexte d'effervescence du cortège, appartient encore à l'iconographie traditionnelle de la commémoration de l'Escalade. Œuvre monumentale, elle fait le lien avec les deux scènes d'intérieur qui lui succèdent dans la décoration de la Taverne du Crocodile, *Les Buveurs* (fig. 106) et *La Dispute* (fig. 107). Malgré leur réalisation tardive – une étude datée par Hodler « 1894 » repousse de quelque dix ans la datation de leur exécution⁴⁴ –, ces deux toiles ont été conçues d'emblée comme des pendants, et ceci probablement dès la première esquisse du projet,

Page ci-contre :

103. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Le Meunier, son fils, et l'âne*, 1883 | Huile sur toile, 171,5 × 246 cm (MAH, inv. 1890-3)

104. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Le Meunier, son fils, et l'âne*, 1882 | Encre brune à la plume et au pinceau, lavis d'encre brune sur papier blanc, 25 × 33,3 cm | Dessin témoin remis par l'artiste à la Société des arts (SdA, inv. Hod. 7)

Ci-contre :

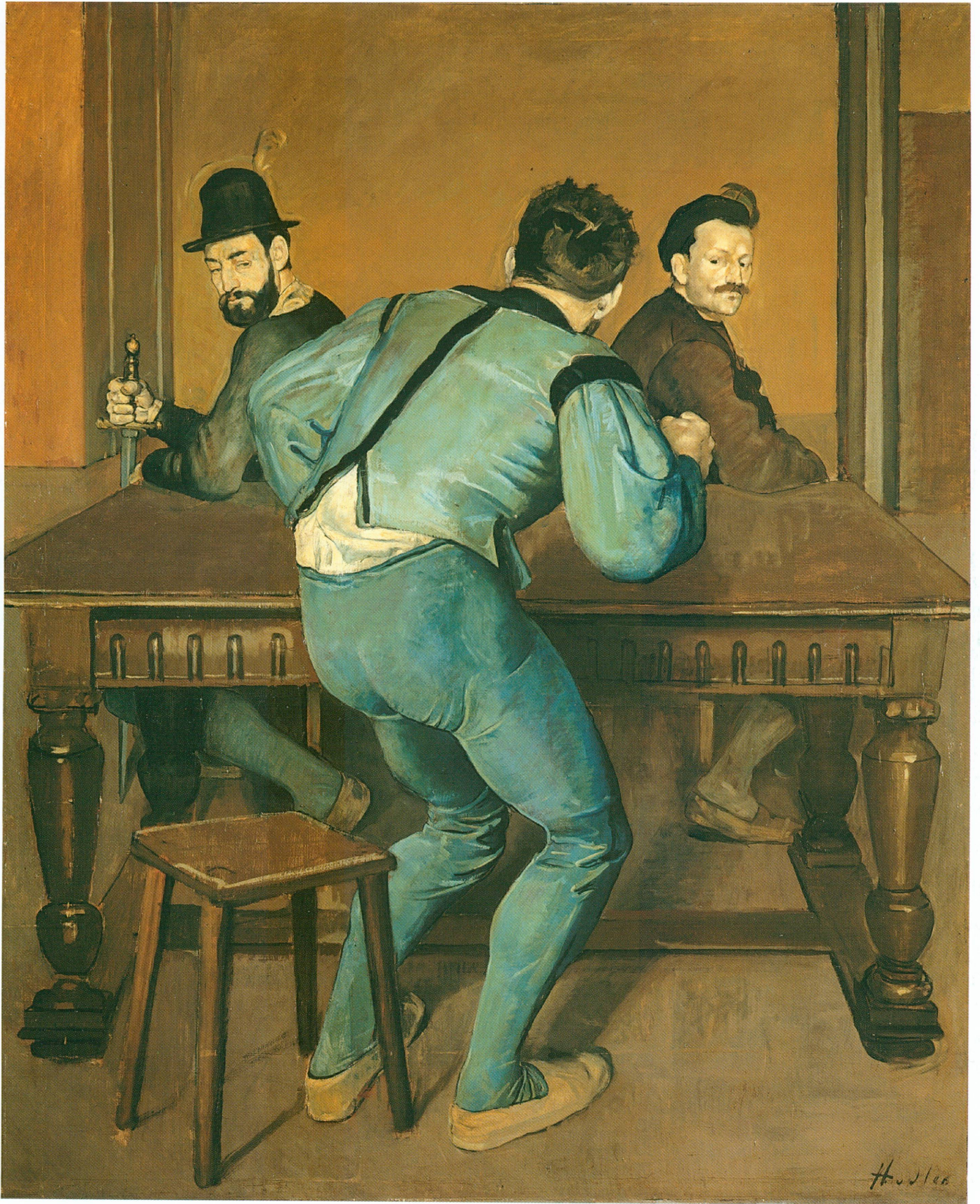
105. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *L'Âne - Étude pour « La Mère Royaume »*, 1887 | Huile sur toile, 54 × 45,3 cm (MAH, inv. 1939-18)



tant sont manifestes, d'une part, le rapport qu'elles entretiennent entre elles, et, d'autre part, leur relation avec le portrait qui est le véritable sujet de *La Mère Royaume*. En effet, ces scènes intimes auxquelles on pourrait attribuer une séquence narrative – une beuverie entre amis qui tourne mal – sont en réalité deux autoportraits en pied dans lesquels Hodler ne se montre que de dos⁴⁵. Bien que les trois protagonistes, présents dans chacun des tableaux, ne soient pas identiques – visages et vêtements différent d'une composition à l'autre –, l'unité de lieu, la répétition de la composition triangulaire des personnages incitent à considérer les deux œuvres comme deux moments d'une seule histoire. Hodler, cependant, cultive l'ambiguïté : dans les deux œuvres, le personnage de face à gauche porte le même chapeau et la même épée à la main ; ses jambes sont revêtues des mêmes chausse vertes ; il adopte des postures différentes, ce qui serait bien naturel, n'était le fait que, d'un tableau à l'autre, les traits de son visage ont changé : ce n'est pas le même modèle qui a posé. Ce jeu du « semblable différent » est appliqué par Hodler à chacune des figures : physionomies, coiffures, vêtements, accessoires et postures sont modifiés. Mais

45. Identification attestée par un témoignage d'Albert Trachsel. Voir BRUSCHWEILER 1991, pp. 270-272.







Pages précédentes :

106. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Les Buveurs*, 1894 | Huile sur toile, 170,5 × 141,5 cm | Dépôt de la Fondation Gottfried Keller (MAH, inv. 1935-14)

107. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *La Dispute*, 1894 | Huile sur toile, 170,4 × 141,7 cm (MAH, inv. 1935-15)

Ci-dessus :

108. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Allons, citoyens de grand cœur*, 1889 | Lithographie en couleurs parue dans *Vita Nova* le 15 décembre 1889 sous le titre « Episodio storico della Scalata di Ginevra, per il pittore Ferdinando Hodler », 259 × 488 mm, au trait carré, 469 × 649 mm, à la feuille (CIG, inv. VG 1089)

46. Richard Gaudet-Blavignac rappelle que, de 1867 à 1872, on a passé, dans ces commémorations, de costumes « quelque peu Moyen Âge » à un style qui « devait être baroque ». Voir GAUDET-BLAVIGNAC 2002, p. 222.

47. Parlant de ses cinq années d'études chez Menn, Hodler écrit : « [...] Rembrandt surtout m'attira puissamment durant un certain temps. [...] Je m'installai dans la cave [de Frank de Morsier] pour y peindre *L'Étudiant*, sous un éclairage à la Rembrandt. » Lettre citée dans

le changement le plus spectaculaire porte sur la couleur : dans une même gamme chromatique, Hodler monte tantôt le jaune – *Les Buveurs* –, tantôt le bleu-vert – *La Dispute* –, pour donner le « ton » psychologique de la scène, rapprocher ou éloigner ses figures, effet que vient souligner la modification du cadrage. D'une scène à l'autre, la profondeur de champ augmente et l'éloignement du point de vue ouvre la perspective sur un décor plus détaillé.

Malgré les costumes que portent les acteurs de ces scènes, costumes d'une fantaisie qui n'était pas incongrue à ce moment des commémorations⁴⁶, ce n'est pas la scénographie du cortège qui sert ici de source d'inspiration. À l'écart de la fête, ces personnages – qui sans doute ont participé au défilé – vivent à travers cet incident leur propre histoire. C'est vraisemblablement dans la peinture du XVII^e siècle, riche en scènes de taverne, qu'il faut chercher les références de Hodler. On sait que la démarche réaliste qui se manifeste à cette époque avait retenu l'attention du peintre dans sa propre recherche d'une expressivité exempte de tout effet dramatique et que la simplicité de moyens suffirait à traduire : dessin ferme et épuré des figures, gamme chromatique limitée, couleurs plates, réduction du décor aux seuls éléments de construction. Avant même le voyage à Madrid de 1878, Hodler avait pu se familiariser avec les chefs-d'œuvre des grands maîtres de ce style grâce à la collection de photographies rassemblée par son mentor, Barthélemy Menn⁴⁷. Il est plausible de supposer qu'au nombre de ces images de référence se trouvait une photographie de la *Vocation de saint Matthieu*, l'une des trois grandes compositions du cycle commandé, pour l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, par Matteo Contarelli, et que Le Caravage exécute entre 1599 et 1600. Dans cette scène, Le Caravage appuie les deux diagonales principales de sa composition sur un compagnon de Matthieu qu'il situe, dos tourné, au premier plan du tableau. Dans ses deux scènes de taverne, traitées dans une manière de clair-obscur caravagesque, Hodler a recours au même procédé de composition.

BAUD-BOVY/DEONNA 1940, p. 11. Citons encore l'*Autoportrait au chapeau à plume et à la pipe*, conservé dans la collection Adda et Max Schmidheiny, qu'Oskar Bächtelmann, dans sa récente étude, date de 1875 (BÄTSCHEMANN/LÜTHY/BAUMGARTNER 1990, pp. 40-41). Le costume que Hodler revêt pour se peindre est peut-être bien emprunté aux accessoires de théâtre qu'on louait pour la célébration de l'Escalade.

48. Exploité tout d'abord à Genève par l'entrepreneur Benjamin Henneberg qui l'avait commandé, ce panorama, l'un des rares qui aient subsisté dans leur intégralité, est transféré à Lucerne en 1889, pour remplacer un panorama sur la bataille de Sempach dont le projet était né en 1885, mais qui ne fut jamais réalisé. Restauré, le panorama Bourbaki est exposé aujourd'hui, toujours à proximité du Jardin des glaciers de Lucerne, dans un nouvel édifice qui, inauguré en 2000, comporte également le Musée Bourbaki.

49. Hodler illustre ici le combat sur la courtine de la Corratierie. Derrière les hommes armés, on distingue la ville, de la porte de la Monnaie à celle de la Tertasse, toutes deux éclairées. Cette silhouette urbaine est toutefois assez fantaisiste par rapport à la réalité révélée par les documents anciens.

50. L'esquisse montre l'historien le doigt levé, comme pour suspendre le cours d'un récit, l'écrivoire posée sur les genoux, dans la position du scribe de cet art égyptien auquel Hodler s'est vivement intéressé.

Hodler occupe donc une place particulière parmi les artistes qui ont traité l'Escalade. Le cycle de la Taverne du Crocodile ne ressortit ni à l'illustration, ni à la reconstitution historique telle qu'il l'avait pratiquée aux côtés d'Édouard Castres (1838-1902) lorsque, avec d'autres élèves de Menn et, notamment, Louis Dunki, il vint lui prêter main forte pour la réalisation du panorama de l'*Entrée de l'armée de Bourbaki aux Verrières*, en 1881⁴⁸. La seule évocation de l'Escalade dans le genre historique traditionnel due à Hodler est un dessin, malheureusement perdu, que l'on ne connaît qu'au travers d'une lithographie, parue dans le premier numéro de la revue, éditée à Genève, *Post Tenebras Lux*, le 10 décembre 1889, puis, le dimanche 15 décembre de la même année, dans *Vita Nova*, hebdomadaire en italien, également publié à Genève à partir de 1889 (fig. 108). Cette seconde reproduction inclut les strophes de la chanson de l'Escalade sur l'air de *La Carmagnole* qui figuraient déjà sur l'image d'Épinal de Dunki. On peut donc supposer que la lithographie est une commande faite à Hodler en vue d'une large diffusion populaire pour la commémoration de 1889, peut-être à l'instigation de Dunki ou à la suite du succès rencontré par la Taverne du Crocodile. Quoi qu'il en soit, cette image nocturne comprenant deux moments d'un engagement⁴⁹ – dans laquelle Hodler fait émerger les figures athlétiques de ses soldats situés à la fois dans et devant la silhouette brumeuse de la ville –, tout intéressante qu'elle soit dans sa construction perspective, n'a rien à voir avec le concept iconographique de la Taverne.

Les deux figures symboliques du *Philosophe* et de *L'Historien* (fig. 88) viennent conforter la lecture que l'on peut faire de cet ensemble. Dans cette deuxième figure, Hodler s'est à nouveau portraituré. Accroupi dans la position du scribe, le calame à la main, il s'apprête à noter sur sa feuille les événements dont il est le chroniqueur, son attitude attentive⁵⁰ répondant à la posture pensive du philosophe âgé dont il est le pendant. Ces deux figures emblématiques – dignes de la statuaire antique –, qui préfigurent celles de la période symboliste du peintre, sont les allégories de deux états du temps : le témoignage direct des événements – l'historien est un homme jeune –, et la méditation sur l'expérience de l'histoire – le philosophe est un vieillard. Ainsi, le génie de Hodler dans ce programme iconographique n'est pas seulement d'avoir, en choisissant de représenter l'Escalade par le cortège tel qu'il était à son époque, ramené l'histoire dans le moment contemporain, ni, en se mettant en scène, impliqué son propre vécu pour plus de vérité humaine, mais bien d'avoir donné à cette commémoration de l'histoire une dimension philosophique.