

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 55 (2007)

Artikel: Œuvres de Ferdinand Hodler provenant de la collection David Schmidt :
Dation Claude Smidt à l'état de Genève
Autor: Bruscheiler, Jura
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728127>

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: 08.02.2025

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

L'auteur et la rédaction de la revue Genava tiennent à adresser tous leurs remerciements à l'Institut suisse pour l'étude de l'art (Zurich) en général et à Paul Müller, directeur du catalogue raisonné des œuvres de Ferdinand Hodler, en particulier, pour l'aide apportée dans la recherche de renseignements techniques concernant les pièces citées en référence.

1. En 1880, le *Portrait d'André Bourdillon*, Conseiller administratif (voir Hodler 2005, p. 122, cat. n° 28), a été payé Fr. 225.— (voir la lettre de Ferdinand Hodler à André Bourdillon, 11 novembre 1878). Voir aussi F. Hodler, carnet (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1958-176/182, p. 9): «vendu Nègre 50 francs [en fait *Portrait d'un mulâtre*, env. 1888]». — Voir aussi VOGT [1909]: dans ce méchant pamphlet contre cet «avare» de Hodler «qui ne cherche qu'à vendre, vendre encore, vendre toujours [VOGT (1909), p. 58]», William Vogt prétend avoir «vu plus de trente répliques du *Taureau*» (VOGT [1909], p. 29); or, il n'existe qu'une dizaine de variantes de ce rare sujet recherché, valant, à l'époque, une centaine de francs. — Pour la progression des prix, voir BAUDIT 1912, p. 2, qui cite, entre autres, *Le Cordonnier* (1873/1878), valant entre Fr. 50.— et Fr. 100.—, vendu Fr. 700.— en 1904, estimé de Fr. 6000.— à Fr. 7000.— en 1912; puis *Ruisseau de montagne* (1903), assuré à Fr. 500.— par D. Schmidt en 1912 (inventaire n° 41), valant, selon Baudit, Fr. 1100.— en 1904. Ce paysage fut certifié en 1998 comme étant «en partie repeint par Albert Schmidt» à l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich (ISEA), donc de faible valeur, ce qui donna lieu à un procès entre les marchands en cause (Albert Schmidt [1883-1970], peintre, était le fils de David Schmidt). Or, à la suite de l'attribution à Hodler que j'en ai établie en 2000 (et admise par l'ISEA), ce paysage a été adjugé, chez Christie's, Zurich, en décembre 2005 (cat. n° 52), Fr. 1 200 000.—!

2. En tant que tel, il eut une influence décisive pour permettre à Hodler d'exécuter la fresque *La Retraite de Marignan* au Musée national suisse malgré l'opposition de son directeur (voir, plus loin, cat. nos 11 à 16).

3. Voir BAUDIT 1912

4. Voir *Fotoalbum* 1998, p. 118: photographie montrant D. Schmidt, F. Hodler et J. Widmer, correspondant de la *Neue Zürcher Zeitung* à Genève, attablés en 1911 au Café du Nord à

I · David Schmidt, entrepreneur, collectionneur et ami de Ferdinand Hodler

Né à Barr (Alsace) en 1851 (Hodler était presque son contemporain), David Schmidt vint s'établir à Genève vers 1880 comme peintre décorateur dans une entreprise où il fut rapidement promu contremaître. Or, avant même de devenir propriétaire de cette firme, il acquit des œuvres de Hodler — alors quasi dans la misère —, fait encore rarissime qui lui valut la reconnaissance durable du peintre; il faut dire qu'autour des années 1880 ses prix étaient abordables même pour des bourses modestes¹. *Self-made-man* (comme Hodler), Schmidt, dont l'entreprise prospérait, constitua le gros de sa collection à partir des années 1890-1900. Sur le plan social, il noua d'emblée de «solides amitiés genevoises, notamment avec Adrien Lachenal», futur président de la Confédération², note le peintre Louis Baudit qui ajoute: «D. Schmidt entra (vers 1890) dans la Maçonnerie, fit partie de la loge "Fidélité et prudence"³.» À la même époque, la célébrité de Hodler commençait à dépasser nos frontières, ce qui lui valut enfin, dès 1900, l'aisance matérielle. «Ces deux tempéraments étaient faits du même métal, tant leurs caractères se ressemblaient», conclut Baudit qui les connaissait bien tous deux. Tout au long de leur complicité, le peintre envoyait souvent à son collectionneur, lors de ses voyages, quelques lignes sur des cartes postales illustrées. Entre 1903 et 1911, ce dernier en reçut plus d'une vingtaine; le ton en est factuel, elles sont signées «ton dévoué Hodler». Au dos d'une tour de Pise, il écrit: «Régale-toi de ce parallélisme.» De Rome, où il est accompagné par sa femme, cette seule remarque un peu personnelle: «Toujours le beau pour les belles Romaines. J'en ai vu encore assez peu, par contre j'ai vu pas mal d'autres belles choses. Amitiés.» Enfin, alors qu'en 1911 l'état de santé de David Schmidt était inquiétant, on trouve ces lignes: «Mon cher David, [...] J'espère que ta santé va toujours un peu mieux et que bientôt tu pourras venir prendre le café avec nous. La table manque de prestige sans toi. [...] Bien cordialement, ton dévoué F. Hodler⁴.» Cependant leurs relations n'ont jamais pris un caractère intime. Tous deux hommes arrivés, ils avaient des intérêts réciproques: le peintre vendait ses dessins et tableaux au collectionneur, qui savait que ces œuvres prenaient de la valeur. Cela n'empêchait pas les bons sentiments, au contraire. Il s'agissait d'une amitié prosaïque, parfaitement à sa place dans un pays en pleine expansion économique.

II · La collection Hodler de David Schmidt

Selon l'inventaire dressé en mai 1912 lors du partage de la collection Hodler entre les héritiers de David Schmidt, celle-ci comportait cent quarante et une œuvres⁵. D'après le catalogue que j'ai établi en 1964 à la demande de Claude Schmidt, petit-fils de David, il n'en restait que la moitié, soit septante-deux œuvres. La liste de la datation Claude Schmidt à l'État de Genève en 2001 comporte vingt-neuf pièces. Cela signifie que près de quatre-vingts pour cent des Hodler de la collection ont été cédés entre 1912 et 1999 par ses héritiers successifs⁶. Ce constat est d'importance dans la mesure où ce sont évidemment de belles pièces qui manquent à l'appel⁷. Quelques toiles et dessins importants seulement ont été conservés; ils donnent cependant une idée fidèle des divers dons de l'artiste et du goût du collectionneur.



1-2. Ferdinand Hodler (1853-1918)

1 (page 92). *Portrait de David Schmidt*, environ 1910 | Huile sur toile, 37,5 × 30 cm, signé en bas à droite : « Ferd Hodler » (MAH, inv. BA 2005-31 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

2. *Étude pour le portrait de David Schmidt*, environ 1910 | Mine de plomb sur vélin (contours repris au verso à la craie), 31,5 × 26,2 cm, monogrammé en bas à droite : « F. H. » (MAH, inv. BA 2005-52/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])



Genève (quai Général-Guisan [alors Grand-Quai] 10), où ils se réunissaient régulièrement.

5. Voir la photocopie de cet inventaire manuscrit, obtenue avec l'autorisation de M. Claude Schmidt (archives Jura Bruscheiler)

6. Le gendre de D. Schmidt, David Wyatt, possédait à Genève une galerie, «Le Grand Salon d'Art», où certaines pièces de la succession ont pu être mises en vente après la mort de son beau-père. Dans *Gedächtnis* 1921, on repère une dizaine de Hodler à vendre par cette galerie, ainsi que deux œuvres d'Albert Schmidt, fils de David.

7. Par exemple, l'un des deux portraits dessinés de David Schmidt (voir *Hodler* 1963, cat. n° 176), et l'un des deux portraits peints de celui-ci (localisation actuelle inconnue)

8. La liste des pièces a été publiée dans LANG/RITSCHARD 2006, pp. 427-429.

III · Catalogue des œuvres de F. Hodler figurant dans la dation Claude Schmidt⁸

Les huiles

1. *Portrait de David Schmidt*, environ 1910 (fig. 1)

Huile sur toile, 37,5 × 30 cm, signé en bas à droite : « Ferd Hodler » (inv. BA 2005-31 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

2. *Étude pour le portrait de David Schmidt*, environ 1910 (fig. 2)

Mine de plomb sur vélin (contours repris au verso à la craie), 31,5 × 26,2 cm, monogrammé en bas à droite : « F. H. » (inv. BA 2005-52/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Alors qu'il se préparait à donner un cours de *privat-docent* à l'Université de Genève sur l'art du portrait (en 1888) – ce qui lui fut finalement refusé, faute de « titres » académiques



3 (page ci-contre). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Portrait de Madame Binet*, 1876/1878 | Huile sur papier marouflé sur toile réentoilée (coins découpés en ovale), 73 × 58 cm, non signé (MAH, inv. BA 2005-32 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

adéquats! –, Hodler introduit dans ses notes les définitions suivantes : « Le but d'un portrait est d'être un *rappel absolu d'une personne*, d'une manière saisissante par la ressemblance. Le portrait peint ou dessiné n'est pas une photographie. C'est une œuvre portant les marques personnelles de celui qui a fait le portrait⁹. » Dès ses premiers autoportraits et jusqu'à la fin de sa vie, il a appliqué ces principes à la représentation de tous ses modèles. Le présent *Portrait de David Schmidt* en livre une illustration exemplaire, si, comme le dit encore Hodler, « Rien ne rappelle la personne comme la physionomie », tout ce qu'on sait sur le caractère opiniâtre et réservé du modèle se trouve traduit dans ce visage. Les « marques » du peintre se manifestent dans le cadrage serré du buste, dans la saisie strictement frontale et symétrique du portrait, la netteté et la fermeté de son contour, le modelé saillant de l'ossature et de la chair, enfin le chromatisme assez sombre – caractéristiques stylistiques qui restituent bien ce personnage bourru, économe, mais conscient de son « prestige ». Nous sommes donc en présence à la fois du modèle et de ce que le peintre en a fait, en y mettant à la fois objectivation et empathie. « L'impression est si forte », dit Hodler dans les notes mentionnées plus haut, que transparait « la sympathie ou l'antipathie à l'égard de la personne représentée. L'effet d'ensemble laisse au spectateur une empreinte d'une certaine durée. » Qui a vu une fois le *Portrait de David Schmidt* ne saurait en effet l'oublier¹⁰.

Tout en respectant l'exactitude des contours, l'étude dessinée en vue de ce portrait nous met en présence d'une expression moins fermée, plutôt bienveillante, du personnage. Il doit s'agir d'une première approche, car une certaine légèreté et la douceur du trait laissent entrevoir aussi la sympathie du dessinateur à l'égard de son vis-à-vis. La collection David Schmidt comportait en effet une seconde étude rehaussée à l'aquarelle, d'une facture ostensiblement plus robuste, qui ébauche à coups de pinceau la configuration volumétrique du visage et lui confère une allure presque brutale¹¹. Mais pour en revenir à la bienveillance de David Schmidt qu'on a discernée dans cette première étude, un ami de celui-ci l'évoque en toutes lettres : « C'est surtout dans la Maçonnerie qu'on put apprécier les grandes qualités de ce cœur noble et généreux. Sous un aspect froid, réservé et sévère, Schmidt cachait une grande bonté, une *bienveillance* extrême et une sensibilité qui tenait à son âme d'artiste¹². »

9. Voir F. Hodler tel que cité dans LOOSLI 1921-1924, vol. IV, pp. 248-249

10. Signalons qu'il existe une seconde version de ce portrait, ayant appartenu (selon BAUDIT 1912) à la collection David Schmidt. Détenue en 1991 par la Galerie du Palais à Genève, elle est actuellement en mains inconnues.

11. Voir Hodler 1963, cat. n° 176

12. Voir JOUTET 1912

13. Dans les *Bottins genevois* de 1876-1878 et 1879, on repère une M^{me} J.-S. Binet, veuve, alors que celle qu'a peinte Hodler n'a pas l'air d'être en deuil; puis des dames Binet sans prénom: négociante, lingère, épicière et rentière. Dans les recueils d'articles de journaux, aucun des Binet mentionnés ne peut correspondre à son mari éventuel. Nous remercions l'archiviste qui nous a reçu de ses précieux conseils pour cette recherche.

3. *Portrait de Madame Binet*, 1876/1878 (fig. 3)

Huile sur papier marouflé sur toile réentoilée (coins découpés en ovale), 73 × 58 cm, non signé (inv. BA 2005-32 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Mystérieuse Madame Binet! Les recherches entreprises aux Archives d'État de Genève ne permettent d'identifier ni son prénom ni son mari¹³. Le biographe du peintre, C.-A. Loosli, ne la mentionne pas. Son portrait, quant à lui, a l'allure d'une œuvre de commande. Les Binet appartiennent à une vieille famille bourgeoise de Genève. La dénomination « *Mme Binet* » apparaît en 1912 dans l'inventaire de la succession David Schmidt (cat. n° 12); mais cette jeune personne pourrait tout aussi bien être une demoiselle: on lui donnerait volontiers moins de vingt ans. La manière dont Hodler a conçu ce portrait est assez conventionnelle: le sujet est représenté à mi-corps, de face, sur un fond de boiserie sombre. Sa robe noire, à l'encolure bordée d'un ourlet blanc fermée par une broche bleue, la coiffure soigneusement bouclée surmontée d'un petit nœud bleu, et jusqu'aux boucles d'oreilles, dénotent son rang social. Son regard est peu expressif, son demi-sourire convenu; sa tenue vestimentaire et sa coiffure lui donnent un air endimanché. La carnation du visage et d'une partie du buste ressort en clair sur l'entourage sombre; traitées d'une touche lisse, les chairs de cette jeune femme sont modérément modelées. Chronologiquement, le portrait se situe,



4 (page ci-contre). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Les Cerisiers*, 1902/1906 | Huile sur toile, 41 × 31 cm, signé en bas à droite : « F. Hodler » (MAH, inv. BA 2005-33 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

à notre avis, après ceux de 1875-1876, influencés par Holbein, et avant ceux d'Espagne de 1878-1879, de conception plus pleinairiste¹⁴. En fait de « rappel absolu de la personne représentée », le *Portrait de Madame Binet* n'évoque guère que la fadeur de celle qui pose. C'est souvent le lot des portraits de commande – quoique rarement rencontré chez Hodler. En l'occurrence, son réalisme restitue le modèle « tel qu'en lui-même enfin l'éternité... » et avait peu de chances de le changer. Son travail soigné mérite amplement les deux ou trois cents francs que, à l'époque, on payait pour ses rares portraits de commande. Ceci étant, tout indique que la jeune binette de madame Binet n'a pas inspiré outre mesure le jeune Hodler. Voyez à titre comparatif le *Portrait de Caroline Leschard* (1877), œuvre « inspirée », elle... par l'intérêt amoureux¹⁵. Les Schmidt devaient avoir des raisons personnelles de conserver le *Portrait de Madame Binet*. Sa datation par Claude Schmidt (via l'État de Genève) au Musée d'art et d'histoire complète ainsi la multiple cohorte des portraits de commande lui appartenant déjà¹⁶.

4. *Les Cerisiers*, 1902/1906 (fig. 4)

Huile sur toile, 41 × 31 cm, signé en bas à droite : « F. Hodler » (inv. BA 2005-33 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Symbole de vitalité, l'arbre constitue un motif majeur dans l'œuvre de Hodler. Il le représente seul, comme dans le fameux *Cerisier en fleurs* d'environ 1905¹⁷, ou en groupe, comme dans le grand tableau *Cerisiers et le lac Léman*, daté de 1906 et vu des hauteurs de Chexbres¹⁸. Pièce prestigieuse de la collection David Schmidt et unique paysage de la datation de son petit-fils, *Les Cerisiers* fournissent un exemple ravissant du motif des arbres que Hodler chérissait. Entré dans notre Musée, il complète avec bonheur la série importante que celui-ci possède sur ce thème¹⁹. Derrière le large premier plan d'un pré jauni par la chaleur de l'été, parsemé de pissenlits et balayé par le vent, s'érigent trois cerisiers, flanqués sur la droite de deux arbrisseaux. La datation pose problème²⁰. L'écriture assez compacte du premier plan et surtout le traitement des branches, similaire à celui que l'on peut observer dans *Cerisiers et le lac Léman*, nous inciteraient à situer l'œuvre de la collection Schmidt plutôt vers 1906 qu'en 1902 ; en l'absence de documents chronologiques fiables, nous optons pour une solution intermédiaire. L'espace occupé par le premier plan herbeux dans cette petite toile est réservé à l'arrière-plan dans le grand paysage de 1906, soit à la vue plongeante qui, au-delà des arbres, s'ouvre sur le Léman. *Les Cerisiers avec vue sur le lac Léman* au Musée d'art et d'histoire sont également vus de Chexbres et peuvent être datés de 1906²¹. De ces trois groupes de cerisiers, le plus spontané par sa facture, le moins concerté dans sa composition, est celui de la datation Claude Schmidt. Dans les trois, les arbres ressortent avec une monumentalité discrète, mais évidente. Nulle volonté de système – symétrie, parallélisme – n'y préside ; ils se caractérisent en revanche par une liberté de composition qui préserve l'unité de chaque tableau baigné de lumière estivale.

5. *Chant lointain III*, 1911/1912 (fig. 5)

Huile sur toile mise au carreau, 178 × 136 cm, signé en bas à droite : « F. Hodler. » (inv. BA 2005-30 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Hodler a peint la première version du *Chant lointain* en 1906²². Elle représente une grande figure symboliste, incarnée par sa femme, Berthe Hodler, vêtue d'une tunique bleue, debout dans un pré fleuri face au spectateur, contre un fond de collines verdoyantes ; elle a les bras levés de côté et le regard baissé, comme pour se prêter à l'harmonie musicale de

14. Dans *Gedächtnis* 1921 (cat. n° 40), *Bildnis Frau B.* est daté 1876, datation probablement communiquée par D. Wyatt.

15. Huile sur toile, 113 × 71 cm (Zurich, Kunst-haus, inv. 2156 [voir *Hodler* 1983.1, p. 177-178])

16. Voir *Hodler* 2005, pp. 122, 124-126, 130, 133, 134 et 138

17. Huile sur toile, 58,5 × 46 cm (ancienne collection Karl Steiner, aujourd'hui collection particulière), sans inv. [voir *Hodler* 1983.2, p. 325, cat. n° 92])

18. Huile sur toile, 66 × 91 cm (collection privée [voir WIDMER (1916) [éd. all.], pl. en p. 76])

19. Voir *Hodler* 2005, cat. n° 110, 114 à 118, 120, 121, 124 et 132

20. Voir LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 99, GK n° 1129, qui date *Les Cerisiers* de 1902, de même que *Berne* 1938, n° 324. MÜLLER 1941.2 ne mentionne pas ce tableau, pas plus que MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942.

21. Huile sur toile rentoilée, 47,4 × 44,2 cm (MAH, inv. 1937-36 [voir *Hodler* 2005, p. 179, cat. n° 124])

22. Huile sur toile, 140 × 120 cm (Saint-Gall, Kunstmuseum, inv. G 1906.1)



5 (page ci-contre). Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Chant lointain III*, 1911/1912 | Huile sur toile mise au carreau, 178 × 136 cm, signé en bas à droite: « F. Hodler. » (MAH, inv. BA 2005-30 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

la Nature. Le peintre a exécuté par la suite deux autres versions du tableau : la deuxième, non signée, représente la figure se détachant sur un fond neutre, à peine orné de quelques fleurs²³. Quant à la troisième version, celle qui fait partie de la dation Claude Schmidt, Louis Baudit en donne l'information suivante dans son article paru le 22 mai 1912 : « Il y a un mois et demi, M. D. Schmidt plaçait dans son salon le *Chant lointain* de F. Hodler²⁴. » Cette indication est précieuse pour la datation du tableau ; celle-ci est fixée à 1912 dans la littérature²⁵. La remarque de Baudit atteste que l'ultime version du *Chant lointain* a été exécutée avant avril 1912, au plus tôt en 1911. Précisons que ce que nous appelons ici « versions » ne sont pas des répliques du *Chant lointain* de 1906, mais des variantes. Cela étant, que penser de la qualité picturale de la version Schmidt ? À vrai dire, il est presque pénible de confronter la facture parfaite de 1906 avec l'exécution hâtive de 1911/1912. La mise au carreau de la toile et le fond neutre démontrent qu'elle a été reprise de la deuxième version (les dimensions en sont presque pareilles), tandis que le parterre de fleurs reprend en plus clairsemé celui de la première version. Dans le visage vieilli de Berthe Hodler – qui a dû poser pour ce qui représente dans le tableau un véritable *portrait* –, le regard est dirigé vers le spectateur, de sorte que l'intériorité originelle du chant émanant de la Nature à travers la figure féminine s'en trouve altérée, au point que l'œuvre perd sa signification. En fait de nature, les collines de 1906 sont ici réduites à néant. Au lieu de contempler les fleurs à ses pieds, Berthe fixe le spectateur de ce regard plus interrogatif que signifiant, et celui-ci se demande à quoi riment ces bras levés dans un geste qui se veut extatique. L'écriture picturale, déjà hâtive dans la deuxième version, procède ici, dans le fond comme dans la robe de la femme, par hachures rapides et rudimentaires : nulle trace du modelé raffiné propre au corps et aux collines dans la version de Saint-Gall. Il faut constater que, pour ce tableau qui figurait à la place d'honneur dans le salon des Schmidt, Hodler a dépassé à peine les exigences d'un pensum. Le « morceau » le plus réussi réside dans le portrait de Berthe Hodler ; on y ajoutera les mains et les pieds, exécutés avec soin. Peut-être les commanditaires n'en demandaient-ils pas davantage ?

Les dessins

Les vingt-quatre études – auxquelles vient s'ajouter un plâtre – provenant de la dation Claude Schmidt peuvent être groupées par *thèmes*.

A · Bovidés

23. Huile sur toile, 180 × 129 cm (Zurich, Kunsthaus, inv. 1183, don Alfred Rüttschi [voir *Kunsthaus Zürich* 1958, n° 1183]). Cette version, donnée sans date dans la référence citée précédemment, est datée dans WARTMANN 1919, pl. 40, entre 1906 et 1918, par LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 105, GK n° 1292, de 1914 (considéré comme « dernière version »), et par MÜLLER 1941.2, p. 323, pl. 258, de 1918.

24. Voir BAUDIT 1912

25. Voir LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 105, GK n° 1291 : 1912. – MÜLLER 1941.2 ne la mentionne pas. – MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942, p. 419, note 1 : 1912.

26. Ferdinand Hodler, cité dans LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 211

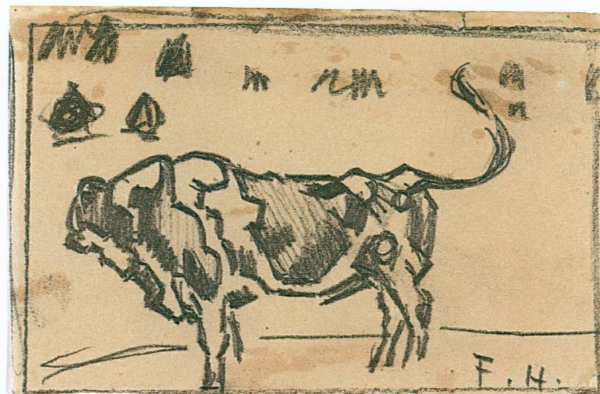
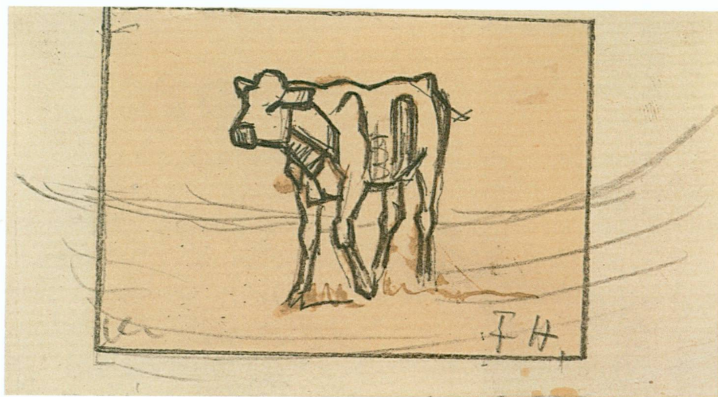
6. *Le Veau*, [1876] (fig. 6)

Mine de plomb, plume et encre sépia sur papier vergé, 7,5 × 13,8 cm, monogrammé en bas à droite : « F. H. » (inv. BA 2005-55/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

7. *Taureau*, [1878] (fig. 7)

Mine de plomb, plume et encre sépia sur papier beige, 6 × 9,1 cm, monogrammé en bas à droite : « F. H. » (inv. BA 2005-56/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Les Bovidés appartiennent aux études animalières que Hodler a exécutées lors de sa formation chez Barthélemy Menn entre 1872 et 1878. « Menn était un maître excellent. Il accordait beaucoup d'importance au dessin. Lui-même était un élève d'Ingres²⁶ », pour qui, on le



6-7. Ferdinand Hodler (1853-1918)

6 (à gauche). *Le Veau*, [1876] | Mine de plomb, plume et encre sèpia sur papier vergé, 7,5 × 13,8 cm, monogrammé en bas à droite: « F. H. » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-55/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

7 (à droite). *Taureau*, [1878] | Mine de plomb, plume et encre sèpia sur papier beige, 6 × 9,1 cm, monogrammé en bas à droite: « F. H. » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-56/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

27. Voir INGRES 1947, p. 1

28. Tableaux correspondant aux deux études: voir BENDER 1923, p. 65, pl. 22 (*Petit veau*), et p. 129, pl. 69 (*Taureau*)

29. Voir Ferdinand Hodler, cité dans LOOSLI 1921-1924, vol. I, pp. 227-228 (traduit ici de l'allemand)

30. *L'Agriculteur argovien*, 1895, huile sur toile mise au carreau, 325 × 108 cm (anciennement Zurich, collection Fondation culturelle Migros, aujourd'hui non localisé [inv. Sikart 80626])

31. Huile sur toile, 319,5 × 106,5 cm (Genève, MAH, inv. 1922-25)

32. Pour l'analyse détaillée des travaux de Hodler pour l'Exposition nationale, voir Hodler 1991, pp. 164-195

sait, «le dessin est la probité de l'art²⁷». Aussi l'accent est mis chez le disciple sur le contour et la plasticité anatomique des animaux²⁸. Dans son «Décatalogue», qui résume l'enseignement reçu chez Menn, Hodler lui-même écrit, entre autres: «Le contour en lui-même constitue un élément d'expression et de beauté. [...] Il importe par conséquent qu'il soit fort et juste²⁹.» Cet axiome hodlérien est appliqué dans toutes les études qui vont suivre.

B · Études pour l'Exposition nationale suisse, Genève 1896

8. *Six hallebardiers et un lansquenet à la flamberge, debout*, 1895 (fig. 8)

Mine de plomb, plume à l'encre de Chine sur papier millimétré, 21 × 52,5 cm, monogrammé «FH» en bas à droite (inv. BA 2005-44/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

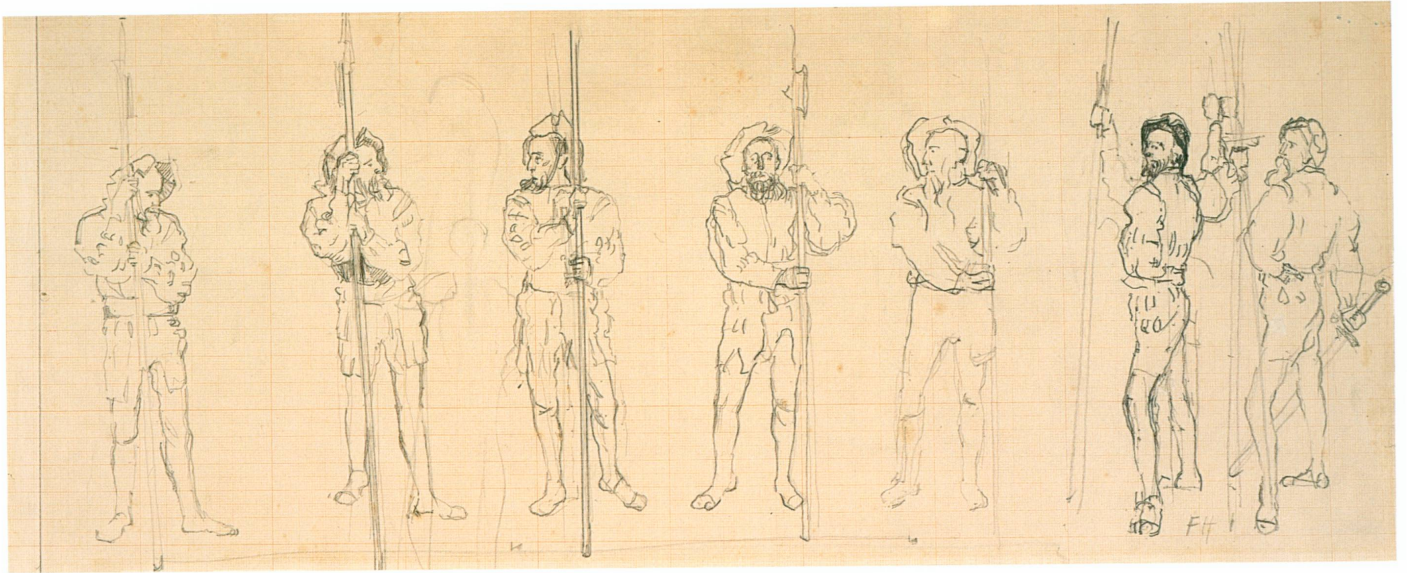
9. *Agriculteur argovien et hallebardier*, 1895 (fig. 9)

Mine de plomb (agriculteur), plume à l'encre de Chine (hallebardier) sur papier mis au carreau, marouflé sur carton vert, 40,7 × 24,7 cm, non signé (inv. BA 2005-48/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

10. *Deux études tronquées (sans tête) pour le Vigneron vaudois*, 1895 (fig. 10)

Mine de plomb sur papier crème, mis au carreau, 29 × 29,7 cm, non signé (inv. BA 2005-36/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Ayant gagné le concours pour l'exécution de figures géantes (290 × 110 cm) représentant des Suisses de chaque canton devant décorer les pylônes entourant le Palais des beaux-arts à l'Exposition nationale, Hodler exécuta en 1895 de nombreuses études, dont les trois en question. La première contient diverses poses de hallebardiers, tels qu'on les retrouve en partie dans les panneaux peints. La deuxième montre à gauche un laboureur, premier stade de la figure monumentale qui incarnera l'Agriculture symbolisant le canton d'Argovie³⁰, et à droite un hallebardier debout, de profil. La troisième représente deux fois le corps (sans tête) du *Vigneron vaudois*³¹. Dans ces trois pages, Hodler insiste sur la silhouette et l'expressivité des figures; la main posée sur la hanche du vigneron (situé à droite de la page) est à cet égard caractéristique³².



8-10. Ferdinand Hodler (1853-1918)

8 (en haut). *Six hallebardiers debout et un lansquenet à la flamberge*, 1895 | Mine de plomb, plume à l'encre de Chine sur papier millimétré, 21 × 52,5 cm, monogrammé « FH » en bas à droite (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-44/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005]) · 9 (en bas, à gauche). *Agriculteur argovien et hallebardier*, 1895 | Mine de plomb (agriculteur), plume à l'encre de Chine (hallebardier) sur papier mis au carreau, marouffé sur carton vert, 40,7 × 24,7 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-48/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005]) · 10 (en bas, à droite). *Deux études tronquées (sans tête) pour le Vigneron vaudois*, 1895 | Mine de plomb sur papier crème, mis au carreau, 29 × 29,7 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-36/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

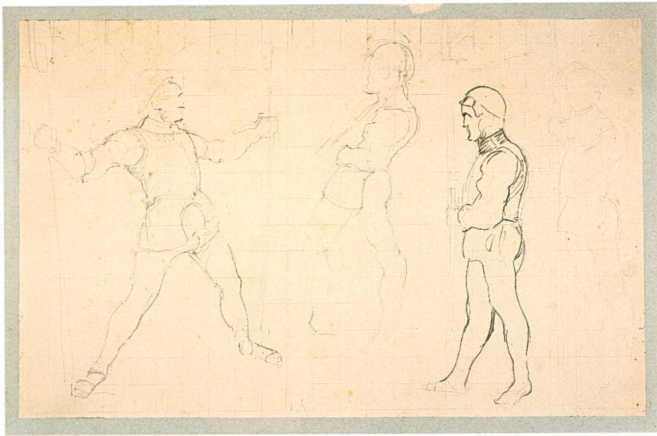


11-13. Ferdinand Hodler (1853-1918)

11 (en haut). *Esquisse des trois lunettes de La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb, rehauts d'aquarelle, collé sur papier, marouffé sur carton vert, 20 × 46,3 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-42/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

12 (au centre). *Esquisse de composition pour la lunette centrale de La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb, rehauts au crayon rouge, sur papier beige fin, marouffé sur carton vert, 34 × 47 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-46/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

13 (en bas). *Deux croquis de composition pour la lunette centrale de La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb, rehauts à la craie rose, sur papier vélin jauni, 11,6 × 34,6 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-43/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

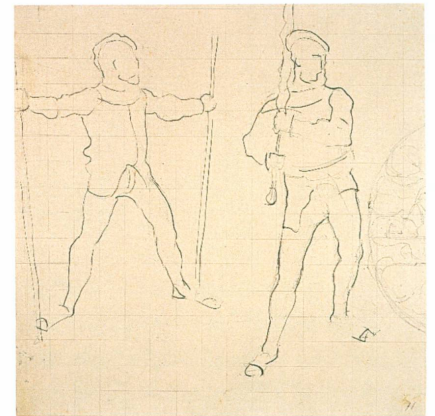


14-16. Ferdinand Hodler (1853-1918)

14 (en haut, à gauche). *Deux études et deux esquisses de lansquenets pour La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb, plume à l'encre bistre, sur papier mis au carreau, marouflé sur carton vert, 30,3 × 47,8 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-47/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

15 (en haut, à droite). *Étude de quatre lansquenets pour La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb, rehauts aux crayons de couleur rose et bleu, sur papier vergé crème, mis au carreau, 32,6 × 45,2 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-53/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

16 (en bas). *Étude de porte-drapeau et de lansquenet à la flamberge pour La Retraite de Marignan I*, [1896] | Mine de plomb et plume à l'encre bistre, sur papier mis au carreau, 32,7 × 32,4 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-49/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])



C · *Études pour La Retraite de Marignan I et autres sujets historiques*

11. *Esquisse des trois lunettes de La Retraite de Marignan I*, [1896] (fig. 11)

Mine de plomb, rehauts d'aquarelle, collé sur papier, marouflé sur carton vert, 20 × 46,3 cm, non signé (inv. BA 2005-42/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

12. *Esquisse de composition pour la lunette centrale de La Retraite de Marignan I*, [1896] (fig. 12)

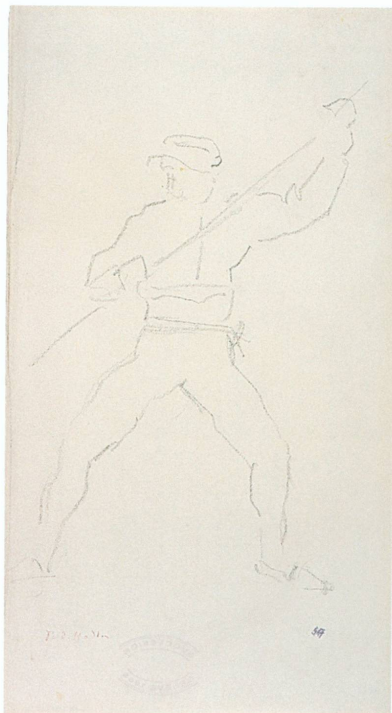
Mine de plomb, rehauts au crayon rouge, sur papier beige fin, marouflé sur carton vert, 34 × 47 cm, non signé (inv. BA 2005-46/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

13. *Deux croquis de composition pour la lunette centrale de La Retraite de Marignan I*, [1896] (fig. 13)

Mine de plomb, rehauts à la craie rose, sur papier vélin jauni, 11,6 × 34,6 cm, non signé (inv. BA 2005-43/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

14. *Deux études et deux esquisses de lansquenets pour La Retraite de Marignan I*, [1896] (fig. 14)

Mine de plomb, plume à l'encre bistre, sur papier mis au carreau, marouflé sur carton vert, 30,3 × 47,8 cm, non signé (inv. BA 2005-47/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])



17. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Guerrier confédéré brandissant sa lance, étude pour La Bataille de Morat, [1915/1917]* | Mine de plomb sur papier vélin blanc, 40,3 × 22,5 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-35/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

33. Crayon et encre de Chine à la plume rehaussés de gouache sur papier brun, en trois parties, de gauche à droite : 20 × 19,3 cm, 34,5 × 49,5 cm et 20 × 18,8 cm (Zurich, Kunsthaus, inv. 1304, dépôt de la Confédération helvétique [voir Hodler 1991, pp. 196-197 (reproduction en couleurs)])

34. Voir Hodler 1991, p. 233 (reproduction en couleurs)

35. Analyse détaillée de cette « Querelle des fresques » dans LOOSLI 1921-1924, vol. I, pp. 119-134, et dans Hodler 1991, pp. 196-235

36. Pour l'analyse historique et esthétique de *La Bataille de Morat*, voir Hodler 1991, pp. 116-151

37. Huile sur toile, 324 × 500 cm (Genève, MAH, inv. 1919-7). On reconnaît ce lancier, à gauche, à droite ou au centre, avec une pose un peu modifiée, dans des études de composition d'environ 1917 (voir Hodler 1991, p. 121, fig. 8, p. 130, cat. n° 49, et p. 131, cat. n° 50), mais sans doute aussi déjà au centre dans une étude et le projet de concours de

15. *Étude de quatre lansquenets pour La Retraite de Marignan I, [1896]* (fig. 15)

Mine de plomb, rehauts aux crayons de couleur rose et bleu, sur papier vergé crème, mis au carreau, 32,6 × 45,2 cm, non signé (inv. BA 2005-53/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

16. *Étude de porte-drapeau et de lansquenet à la flamberge pour La Retraite de Marignan I, [1896]* (fig. 16)

Mine de plomb et plume à l'encre bistre, sur papier mis au carreau, 32,7 × 32,4 cm, non signé (inv. BA 2005-49/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

1515 – Marignan : les Suisses (en fait les mercenaires confédérés à la solde du duc de Milan) sont défaits par François I^{er}. Début janvier 1897, avec son projet *La Retraite de Marignan*³³, Hodler a remporté, à l'unanimité du jury, le concours pour l'exécution à fresque du fameux épisode dans la salle des armures du Musée national suisse à Zurich. L'obstruction acharnée du directeur, H. Angst, l'a toutefois contraint à exécuter au cours des trois années suivantes quatre cartons grandeur d'exécution avant de pouvoir réaliser ladite fresque en 1900, sur pression du Conseil fédéral, mais sous une forme totalement modifiée dans la lunette centrale³⁴. Or les six dessins décrits plus haut font partie des premières ébauches exécutées par Hodler en vue de son projet de concours, de sorte qu'on peut les dater de 1896. Au début, les lansquenets défilent latéralement (cat. n°s 11 et 12) ou font face au spectateur (cat. n°s 13-15) dans la lunette centrale. L'idée du porte-drapeau (cat. n°s 15 et 16) et du lansquenet à la flamberge (cat. n° 16) n'apparaît qu'après et sera modifiée dans le projet de concours. Car avant que Hodler ne réalise pleinement son objectif, soit rendre picturalement le caractère héroïque et monumental de la retraite, il lui fallut produire nombre d'esquisses préliminaires, balbutiements du discours abouti (cat. n°s 11 à 16). Mais Angst l'empêchera d'en tirer la fresque dans sa conception originelle, en exigeant des modifications qui en altèrent le sens³⁵.

17. *Guerrier confédéré brandissant sa lance, étude pour La Bataille de Morat, [1915/1917]* (fig. 17)

Mine de plomb sur papier vélin blanc, 40,3 × 22,5 cm, non signé (inv. BA 2005-35/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

C'est encore le directeur du Musée national qui empêchera Hodler de réaliser à fresque *La Bataille de Morat (1476)* qui devait faire face à *La Retraite de Marignan* dans la salle des armures³⁶. La présente étude fait partie de l'énorme matériel graphique produit en vue du carton peint en 1917³⁷. On note que le lancier brandit ici son arme en diagonale, alors qu'il la tient horizontalement dans le carton, pour ne pas rompre le parallélisme de l'ensemble³⁸.

18. *Guillaume Tell – LIBERTÉ PATRIE, 1900* (fig. 18)

Plâtre, Ø 40 cm, non signé, inscription en demi-cercle en haut : « LIBERTÉ PATRIE » (inv. BA 2005-34 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

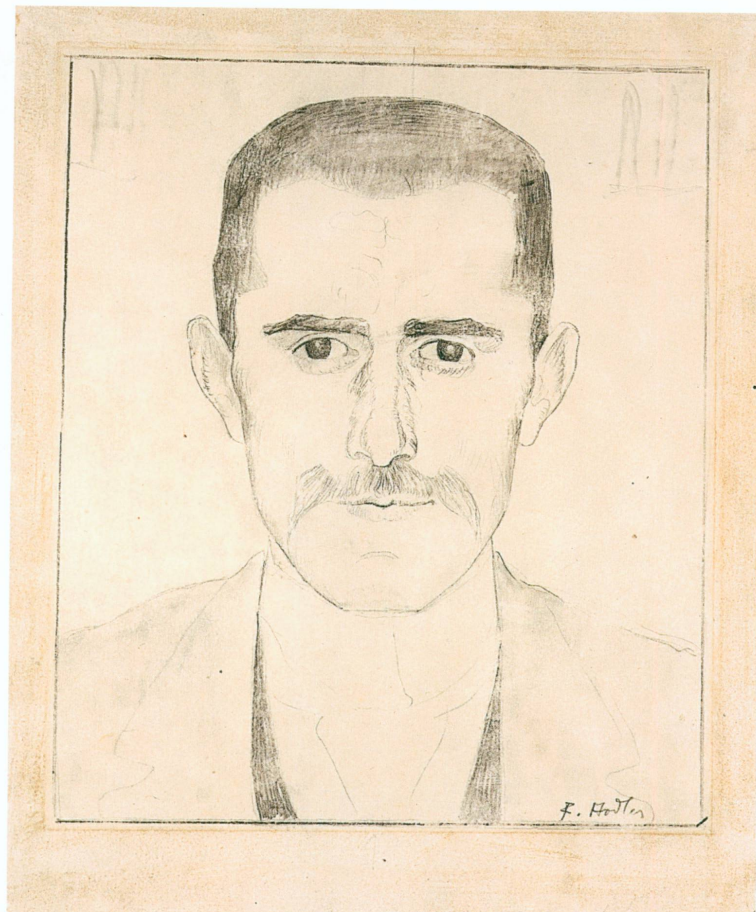
On sait qu'à vingt ans Hodler a gagné un premier prix de sculpture dans la classe de Hugues Bovy. Par la suite, on ne connaît de sa main que deux sculptures : le plâtre que voici et le *Buste de Valentine Godé malade (1914)*³⁹. À l'origine iconographique du plâtre se trouvent évidemment son *Guillaume Tell (1897)*⁴⁰, mais surtout son projet pour une médaille célé-



18. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Guillaume Tell – LIBERTÉ PATRIE*, 1900 | Plâtre, Ø 40 cm, non signé, inscription en demi-cercle en haut: « LIBERTÉ PATRIE » (MAH, inv. BA 2005-34 [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

1915 (voir *Hodler* 1991, p. 122, fig. 13, et p. 123, fig. 14), d'où notre datation approximative de la présente étude entre 1915 et 1917.

brant le septante-cinquième anniversaire des carabiniers vaudois⁴¹. Cette sculpture constitue donc une rareté, assez sommairement modelée et un peu confuse dans l'imbrication de l'arbalète dans le mot PATRIE. Ce plâtre n'a jamais été coulé.



19-20. Ferdinand Hodler (1853-1918)

19 (à gauche). *Étude du fils dans Le Meunier, son fils et l'âne II*, [1888] | Mine de plomb et estompe sur papier vergé filigrané « P. L. Bas », 45,5 × 27,3 cm, monogrammé en bas à gauche, à la mine de plomb : « F. H. » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-58/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

20 (à droite). *Étude pour le portrait d'Albert Trachsel*, [1897] | Mine de plomb sur papier vélin, 40 × 31,4 cm, signé en bas à droite, à la mine de plomb : « F. Hodler » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-45/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

38. Voir Hodler 1991, p. 137, fig. 33 (reproduction en couleurs)

39. Plâtre, 33,5 × 20 cm (ancienne collection Max Moos, non localisé [voir Zurich 1976, p. 109, cat. n° 104])

40. Huile sur toile, 256 × 196 cm (Soleure, Kunstmuseum, inv. A I 410 [voir Hodler 1991, p. 41, cat. n° 6 (reproduction en couleurs)]).

D · Varia

19. *Étude du fils dans Le Meunier, son fils et l'âne II*, [1888] (fig. 19)

Mine de plomb et estompe sur papier vergé filigrané « P. L. Bas », 45,5 × 27,3 cm, monogrammé en bas à gauche, à la mine de plomb : « F. H. » (inv. BA 2005-58/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Plusieurs détails – bas du pantalon et chaussettes sans plis – montrent que cette étude du garçon appartient à la seconde version du *Meunier, son fils et l'âne* (1888)⁴² plutôt qu'à la première (1882)⁴³ qui valut à Hodler le premier prix du concours Diday (Fr. 1 200.—), dont le thème était la fable de La Fontaine. Ce dessin précis et fin compte parmi les plus remarquables de la datation Claude Schmidt.

20. *Étude pour le portrait d'Albert Trachsel*, [1897] (fig. 20)

Mine de plomb sur papier vélin, 40 × 31,4 cm, signé en bas à droite, à la mine de plomb : « F. Hodler » (inv. BA 2005-45/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Cette étude est l'une des trois qui aboutissent au *Portrait d'Albert Trachsel* de Hodler, paru en frontispice des *Fêtes réelles* de Trachsel, publié en 1897 au Mercure de France⁴⁴. À la

21. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Projet de timbre-poste de 5 centimes, 1901* | Esquisse à la mine de plomb, plume et lavis à l'encre de Chine, sur papier blanc, 42,5 × 35,5 cm, monogrammé en bas à droite, à la mine de plomb : « .FH. », légendé en haut, à l'encre de Chine : « HELVETIA » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-50/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])



fois subtil et rigoureux, ce dessin restitue bien la personnalité complexe de « l'architecte, peintre, écrivain » et « excellent aquarelliste » (Hodler *dixit*), l'un des plus fidèles amis et plus fervents commentateurs du peintre.

41. Crayon noir, estompe, plume à l'encre de Chine sur papier, 22 × 20 cm (collection privée [voir Hodler 1991, p. 62, fig. 25])

42. Huile sur toile, 171,5 × 246 cm (Genève, MAH, inv. 1890-3)

43. Huile sur toile, 100 × 129 cm (collection privée)

44. Voir Trachsel 1984, p. 59, pl. 35-38

45. Voir LOOSLI 1921-1924, vol. I, pl. 37

46. Voir la lettre de M. Werner Neuhaus, PTT Museum Bern, à l'auteur, Berne, le 2 décembre 1985 (archives Jura Bruscheweiler)

21. *Projet de timbre-poste de 5 centimes, 1901* (fig. 21)

Esquisse à la mine de plomb, plume et lavis à l'encre de Chine, sur papier blanc, 42,5 × 35,5 cm, monogrammé en bas à droite, à la mine de plomb : « .FH. », légendé en haut, à l'encre de Chine : « HELVETIA » (inv. BA 2005-50/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Hodler (quarante-huit ans !) a participé avec ce superbe projet, représentant un pâtre – fribourgeois, selon C.-A. Loosli⁴⁵ – sur fond d'un paysage du lac de Thoune, à un concours ouvert par la direction des Postes suisses en 1901. Son projet n'a pas été retenu alors – ni rétribué –, mais imprimé, *gratis pro Deo*, par les PTT en... 1936⁴⁶.



22. Ferdinand Hodler (1853-1918) | «Meurs», illustration, 1894 | Plume à l'encre de Chine, estompé, sur papier vergé, 19,2 × 12 cm, signé et daté en bas à droite : « F. Hodler 94. », titré en bas au milieu : « MEURS. » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-57/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

47. Archives Jura Bruscheweiler

48. Cet ange serait d'invention hodliérienne, car il est inconnu comme tel, à ma connaissance, de toutes les traditions religieuses, y compris biblique (voir CHEVALIER/GHEERBRANT 1969, vol. 1, pp. 69-72), pour lesquelles « les anges représentent des êtres intermédiaires entre Dieu et le monde ».

49. Voir *Hodler et Fribourg* 1981, manuscrit FH, p. 12. À noter que le « fantôme de la mort » qui écrase Hodler dans *La Nuit* (1889-1890, huile sur toile, 116 × 245 cm [Berne, Kunstmuseum, inv. 248]) était, lui aussi, déjà entièrement drapé de noir.

50. Voir SERVAES 1904

51. Voir F. Hodler, dans LOOSLI 1921-1924, vol. IV, p. 210

52. Voir *Esquisse pour La Vérité* (crayon rehaussé d'aquarelle, de gouache et d'encre de Chine sur papier), 35,5 × 50 cm (Zurich, Kunsthaus, inv. 1922/14), *La Vérité I* (1902 [huile sur toile, 196 × 273 cm (Zurich, Kunsthaus, inv. 1173, don des héritiers d'Alfred Rüttschi (voir Hodler 1983.2, p. 304))] et *La Vérité II* (1903 [huile sur toile, 207 × 293 cm (Zurich,

22. «Meurs», illustration, 1894 (fig. 22)

Plume à l'encre de Chine, estompé, sur papier vergé, 19,2 × 12 cm, signé et daté en bas à droite : « F. Hodler 94. », titré en bas au milieu : « MEURS. » (inv. BA 2005-57/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Il s'agit du dessin original que Hodler a exécuté pour illustrer un recueil de poèmes de Fernand Sarnette, intitulé *Les Sept Paroles*, édité à Paris par L. Vanier en 1894, où il est reproduit⁴⁷. Il représente un ange aux ailes et à la robe noires, tenant une épée sur l'épaule, debout au milieu d'un paysage de buissons fleuris, noircis au fusain comme si l'ange avait jeté sur eux un sort funeste. Il s'agit à l'évidence de l'Ange de la Mort⁴⁸. Aux yeux de Hodler, la couleur noire « représente le Mal⁴⁹ ». Or il se trouve que le modèle parfaitement reconnaissable de cet ange est Berthe Jacques, la compagne de Hodler avant de devenir sa femme : cette identification révélatrice fait de ce dessin, publié et situé ici pour la première fois, la page la plus fascinante de la datation Claude Schmidt.

23. Jeune homme ému (Hector Hodler), étude, [env. 1901] (fig. 23)

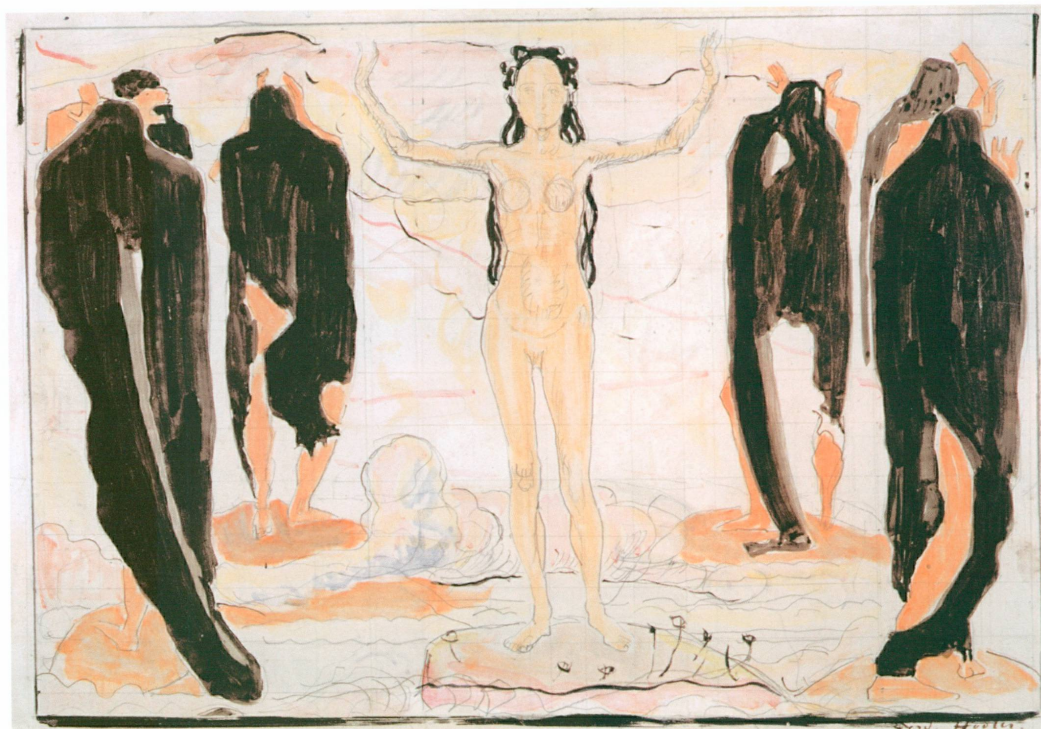
Mine de plomb, plume à l'encre de Chine, sur papier vélin blanc, mis au carreau, 34,4 × 13,2 cm, monogrammé « F.H. » en bas à droite (inv. BA 2005-41/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Le thème de l'émotion devant la beauté de la Nature est récurrent dans l'œuvre symboliste de Hodler. Généralement incarné par la femme, il l'est ici par son fils Hector, mais sans que cette étude de belle qualité ait abouti à une toile. Un soin particulier a été consacré aux contours de la figure, accentués à l'encre de Chine, et au modelé des diverses parties du corps, spécialement aux mains posées sur la poitrine dans un geste qui exprime l'intériorisation de l'émotion éprouvée par le jeune homme – émotion inspirée par la Nature qui n'est que *suggérée* ici par ce geste.

24. Étude de composition pour La Vérité I, 1902 (fig. 24)

Mine de plomb, plume à l'encre de Chine (?), aquarelle (et gouache ?) sur papier mis au carreau, 34,8 × 50,8 cm, signé en bas à droite : « Ferd. Hodler » (inv. BA 2005-51/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Selon le témoignage de Hodler, livré au journaliste viennois Franz Servaes, le sujet de *La Vérité* lui a été inspiré par le procès Dreyfus⁵⁰, du nom de l'officier français et juif Alfred Dreyfus qui fut accusé à tort de haute trahison et condamné plusieurs fois entre 1894 et 1906 à la déportation à vie. « Que signifie *La Vérité*? », demande Hodler qui répond : « La femme qui l'incarne apparaît au milieu des figures [masculines] noires qui ont la vérité en horreur⁵¹. » Son tableau *La Vérité* représenterait donc un apport symbolique inédit au combat que livrèrent à l'époque les défenseurs français des Droits de l'homme qui militaient pour la réhabilitation de Dreyfus ! La superbe étude de la datation Claude Schmidt ne se rapporte pas, à strictement parler, à la première version peinte de *La Vérité*, datée de 1902, mais à une *Esquisse pour La Vérité* qui la précède⁵².



23-24. Ferdinand Hodler (1853-1918)

23 (à gauche). *Jeune homme ému* (Hector Hodler), étude, [env. 1901] | Mine de plomb, plume à l'encre de Chine, sur papier vélin blanc, mis au carreau, 34,4 × 13,2 cm, monogrammé « F.H. » en bas à droite (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-41/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

24 (à droite). *Étude de composition pour La Vérité I*, 1902 | Mine de plomb, plume à l'encre de Chine (?), aquarelle (et gouache?) sur papier mis au carreau, 34,8 × 50,8 cm, signé en bas à droite : « Ferd. Hodler » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-51/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

25. *Étude de figure et de tête* (Berthe Hodler) pour *Le Jeune Homme admiré par les femmes*, 1903 (fig. 25)

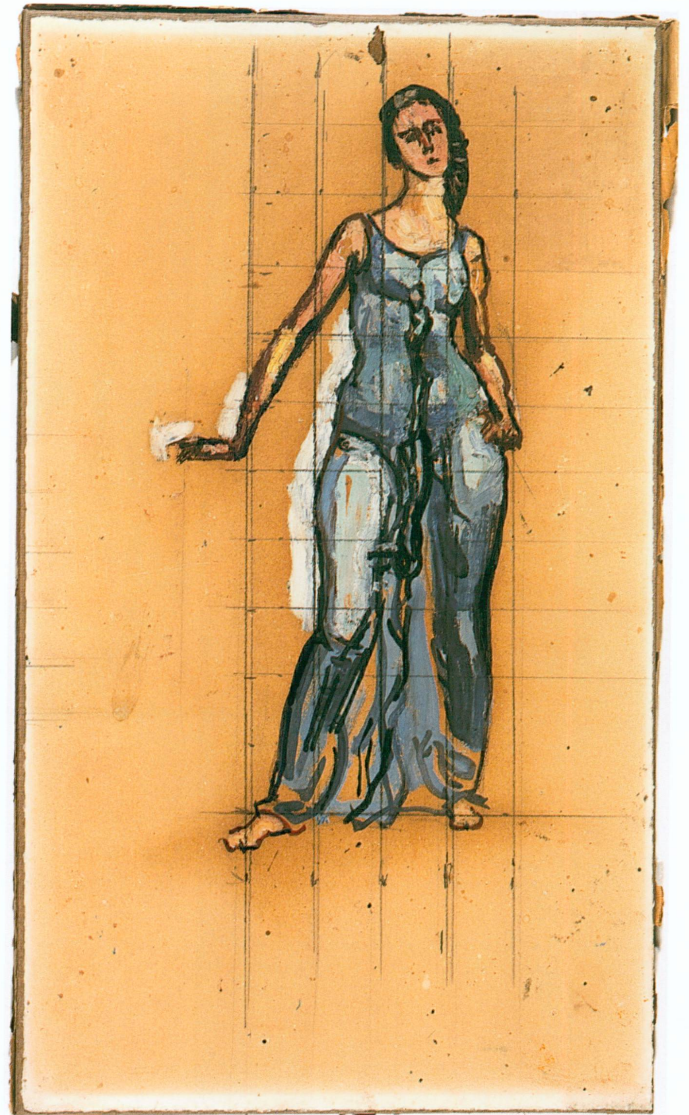
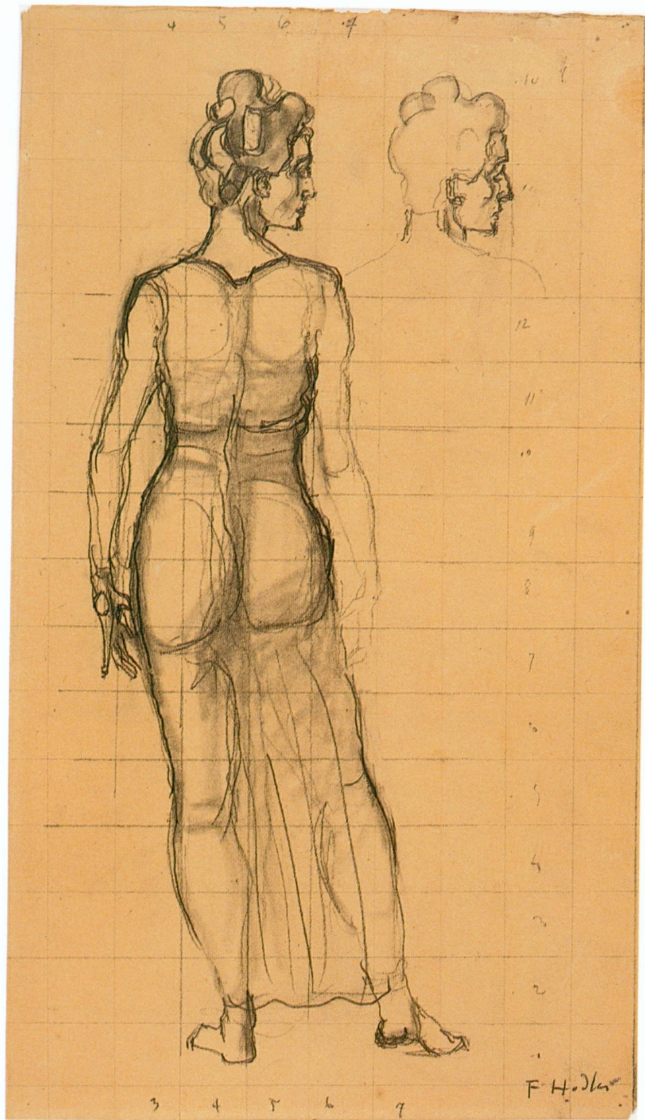
Mine de plomb, estompe, sur papier vélin mis au carreau, 42 × 24,5 cm, signé en bas à droite : « F Hodler » (inv. BA 2005-40/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Kunsthhaus, inv. 2162, dépôt de la Ville de Zurich (voir Hodler 1983.2, p. 305))

53. Voir *Le Jeune Homme admiré par les femmes I* (1903), peint en vue de son exposition à la Sécession de Vienne en 1904 (huile sur toile, 213,5 × 288 cm [Zurich, Kunsthhaus, inv. 2163, dépôt de la Fondation Gottfried-Keller (Hodler 1983.2, p. 303, cat. n° 83)]) et *Le Jeune Homme admiré par les femmes II* (vers 1904), peint après (huile sur toile, 206 × 244 cm [Zurich, Kunsthhaus, inv. 1166 (don Alfred Rüttschi)])

54. Voir BRUSCHWEILER 1967, pp. 10-19

*Le Jeune Homme admiré par les femmes*⁵³ est incarné par Hector, le fils du peintre et de sa première compagne, Augustine Dupin⁵⁴. Pour peu que l'on tienne compte du fait que, parmi les modèles des quatre femmes qui l'admirent, se trouvent Berthe Hodler, l'épouse de l'artiste, Jeanne Charles, sa maîtresse, et deux autres modèles non identifiés, Hector fait figure de substitut, de *double* de son père dans son rôle de bourreau des cœurs ; il se présente ainsi, tout fier d'être adulé par la gent féminine. L'implication personnelle de Hodler dans ses tableaux symbolistes nous oblige souvent à les lire métaphoriquement. Ceci étant, la présente étude de Berthe, avec la figure et la tête soigneusement modelées à l'estompe, constitue l'une des plus belles pages parmi le matériel graphique préparatoire en vue de la composition finale. Grâce à la dation Claude Schmidt, elle vient enrichir avec bonheur le fonds Hodler au Cabinet des dessins de notre Musée.



25-26. Ferdinand Hodler (1853-1918)

25 (à gauche). *Étude de figure et de tête (Berthe Hodler) pour Le Jeune Homme admiré par les femmes*, 1903 | Mine de plomb, estompe, sur papier vélin mis au carreau, 42 × 24,5 cm, signé en bas à droite: « F. Hodler » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-40/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

26 (à droite). *Étude de figure pour Le Regard dans l'Infini*, [1915] | Esquisse à la mine de plomb, pinceau à l'huile, sur papier mis au carreau, marouflé sur toile, 44,5 × 26,4 cm, non signé⁵⁵ (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-54/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

55. Au verso, texte de l'épouse de Ferdinand Hodler: « Je soussignée Berthe Hodler née Jacques / certifie que la peinture ci-contre est de la main de mon mari, Ferdinand Hodler, de son vivant / domicilié à Genève. / Berthe Hodler / Légalisation / M^e Ernest Ramseyer, notaire dans le canton de Berne, / résidant à Berne, certifie par les présentes que la signature ci-dessus "Berthe Hodler" a été apposée en / sa présence par Madame Berthe Hodler née Jacques, / veuve de feu Ferdinand Hod-

26. *Étude de figure pour Le Regard dans l'Infini*, [1915] (fig. 26)

Esquisse à la mine de plomb, pinceau à l'huile, sur papier mis au carreau, marouflé sur toile, 44,5 × 26,4 cm, non signé⁵⁵ (inv. BA 2005-54/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

Le Regard dans l'Infini est la dernière œuvre symboliste de Hodler, elle constitue son testament artistique. Cinq femmes vêtues de bleu, alignées symétriquement face au spectateur, contemplant l'espace qui s'étend devant elles dans le lointain. Cette composition

27. Ferdinand Hodler (1853-1918) | *Étude de portrait de Jeanne Cerani-Charles*, [1909] | Esquisse à la mine de plomb, plume à l'encre de Chine, rehauts de craie rose et aquarelle, sur papier, collé sur japon, 41,4 × 36,4 cm, non signé (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-39/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])



ler, domiciliée à Genève, / personnellement connue du notaire. / Berne, le dixsept Mai [sic] m.l cent vingt / D.d. 17 Mai 1920 M Ramseyer Notaire».

56. Huile sur toile, 130,5 × 267,5 cm (Zurich, collection Steiner, sans inv. [voir Hodler 2005, p. 81]). Suivent deux versions monumentales (1915 [huile sur toile, 446 × 895 cm (Bâle, Kunstmuseum, inv. 1445)] et 1916 [huile sur toile, 343 × 723 cm (Zurich, Kunsthau, inv. 1199)]), ainsi qu'une grande version (1916 [huile sur toile, 138 × 245 cm (Winterthour, Kunstmuseum, inv. 473)]).

57. Voir Hodler 1998. La collection Hodler de Jeanne Čišić-Charles (ex-Cerani-Charles) appartenant au Musée de Sarajevo est composée en partie d'œuvres subtilisées au peintre par son modèle lors des séances de pose dans son atelier.

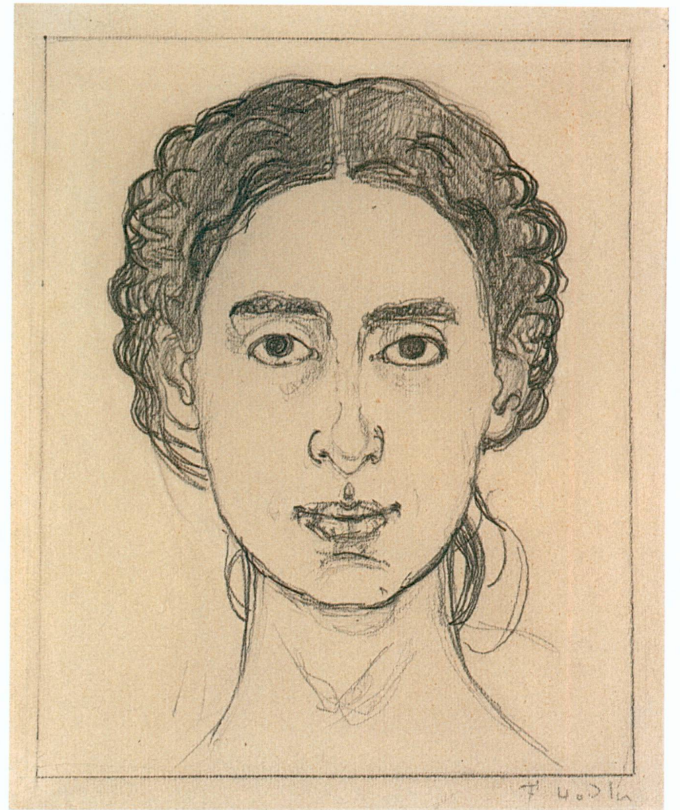
figurative évoque le destin propre à toute vie de se fondre un jour dans le cosmos. La présente étude pour la figure de droite, comme le montre le geste des deux mains, renvoie à la première, grande et magnifique version de 1915⁵⁶. Sur cet unique dessin coloré de la dation Claude Schmidt, on reconnaît le modèle, Gertrude Muller, la collectionneuse soleuroise, amie choyée et souvent portraiturée par Hodler.

F · Études pour les médaillons des billets de banque

27. *Étude de portrait de Jeanne Cerani-Charles*, [1909] (fig. 27)

Esquisse à la mine de plomb, plume à l'encre de Chine, rehauts de craie rose et aquarelle, sur papier, collé sur japon, 41,4 × 36,4 cm, non signé (inv. BA 2005-39/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

D'une grande beauté, Jeanne Charles fut de 1901 (*L'Émotion*) à 1916 (*Le Regard dans l'Infini*) un modèle de prédilection (et une maîtresse occasionnelle) de Hodler⁵⁷. Devenue



28-29. Ferdinand Hodler (1853-1918)

28 (à gauche). *Portrait de Berthe Hodler, étude pour le médaillon du billet de 100 francs, 1909* | Crayon noir et pinceau à l'encre de Chine sur papier vélin, 14,4 × 11,5 cm, signé en bas à droite: « F Hodler » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-38/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

29 (à droite). *Portrait de Valentine Godé-Darel, étude pour le médaillon du billet de 50 francs, 1908/1909* | Mine de plomb sur papier vélin, 17,5 × 14,3 cm, signé en bas à droite, sous l'encadrement: « F Hodler » (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2005-37/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

J. Cerani par son mariage en 1905, elle incarne *Le Désir* et *L'Accouplement* dans *L'Amour* (1908-1909). Hodler la choisit – avec son épouse Berthe (cat. n° 28) et sa maîtresse parisienne Valentine Godé-Darel (cat. n° 29) – comme modèle du médaillon au verso des billets de cinquante francs et de cent francs, commandés par la Banque nationale suisse. Elle figurera comme tel au verso du billet de cinquante francs⁵⁸. La présente étude constitue une première approche pour ce médaillon. Avec son petit air penché, sa bouche sensuelle, l'auréole noire de sa chevelure, et son regard intense, Jeanne apparaît subtilement agui-cheuse. L'étude de Hodler est remarquable par la finesse *sensuelle* du dessin: un joyau de la série Claude Schmidt.

28. *Portrait de Berthe Hodler, étude pour le médaillon du billet de 100 francs, 1909* (fig. 28) Crayon noir et pinceau à l'encre de Chine sur papier vélin, 14,4 × 11,5 cm, signé en bas à droite: « F Hodler » (inv. BA 2005-38/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005])

58. Voir Hodler 1998, p. 93, Dokument: pl. dudit médaillon. Voir également RIVAZ 1991, p. 341: pl. dudit billet de cinquante francs, imprimé d'après un projet de Hodler.

Mademoiselle Jacques, l'Ange redoutable de 1894, est devenue Madame Hodler au printemps 1898 – « mon élégante moitié », comme l'appelait son mari. Il faut dire que, pour

se rattraper des aventures de celui-ci, elle mit un point d'honneur à devenir la femme la mieux habillée de Genève. En plus, dès que le succès viennois à partir de 1904 eut fait de Hodler un homme riche, Berthe prit sans vergogne le contrôle des comptes du ménage. On en trouve un reflet deux ans plus tard, lorsque Hodler transcrit dans un carnet ces mots qu'elle lui a lancés à la figure : « La caisse, c'est moi⁵⁹. » Début 1908, à la veille de la commande de la Banque nationale suisse, le peintre était pris corps et âme par sa passion pour « la Parisienne » (cat. n° 29). Aussi peut-on remarquer que, dans ce dessin qu'il fit de Berthe pour le médaillon destiné à la coupure de cent francs, elle le toise avec hauteur, comme pour lui signifier son dédain face à une constellation affective pour le moins ambiguë. Sur le médaillon imprimé, la tête de Berthe, vue de face, sera dotée au contraire d'une expression toute de gentillesse⁶⁰.

29. Portrait de Valentine Godé-Darel, étude pour le médaillon du billet de 50 francs, 1908/1909 (fig. 29)

Mine de plomb sur papier vélin, 17,5 × 14,3 cm, signé en bas à droite, sous l'encadrement : « F Hodler » [inv. BA 2005-37/D [dépôt de la collection du Fonds cantonal d'art contemporain, Genève, 2005]]

Il semble à première vue assez contradictoire que notre « peintre national » ait choisi sa maîtresse française pour figurer comme modèle dans le médaillon du billet que lui avait commandé la Banque nationale suisse. Certes, la beauté de Valentine Godé-Darel et le lien affectif qu'il entretenait avec elle ont dû jouer un rôle bien plus important que la nationalité de celle-ci, encore qu'il ne fût pas peu fier d'intituler plusieurs de ses portraits *La Parisienne*⁶¹ ou de s'afficher devant ses amis intimes en compagnie d'une amie pétrie de culture française. Mais Hodler n'en est pas à une incongruité près, car dans d'autres projets du billet de 50 francs il ira jusqu'à placer son épouse Berthe et sa maîtresse Valentine de part et d'autre de l'inscription, la Suisse et la Française symbolisant l'une et l'autre Helvetia, debout derrière un écu à croix suisse⁶². Sur la présente étude pour le médaillon de la dation Claude Schmidt, le portrait frontal de Valentine, son expression assurée et son regard noir, scrutateur et insistant en disent long sur la forte personnalité de la Parisienne. Valentine ne figurera d'ailleurs pas sur les coupures définitives, où elle sera remplacée par Jeanne et Berthe. Peu importe : dans le cœur de Hodler, c'est elle qui remporte la palme !

Conclusion

La projection du vécu personnel de Hodler dans ses œuvres et l'intégration tant de sa relation avec le sujet que du rapport du sujet avec lui-même constituent un élément fondateur de son processus créateur. On en trouve l'illustration, sous des formulations plus ou moins évidentes – qui nécessitent parfois un subtil décodage – dans les vingt-neuf œuvres de Ferdinand Hodler provenant de la collection David Schmidt. On ne retiendra ici que les pièces les plus marquantes.

Parmi les quatre toiles de la dation figurent deux portraits. Celui de l'entrepreneur et collectionneur David Schmidt (cat. n° 1) compte parmi les plus caractéristiques de l'artiste. Car sa « patte de lion » (Kokoschka *dixit*) restitue de son écriture puissante et précise « le rappel absolu » de la personnalité du modèle : un *self-made-man*, d'origine artisanale (comme le peintre bernois), devenu un entrepreneur fortuné à force de volonté et de tra-

59. Voir MAH (Cabinet des dessins), carnet inv. 1958/176-126, p. 7

60. Voir RIVAZ 1991, p. 107, n° 39

61. Voir *Maler vor Liebe und Tod* 1976, pp. 54, cat. n° 24, 55, cat. n° 25, et 57, cat. n° 27

62. Voir *Maler vor Liebe und Tod* 1976, pp. 61, cat. n° 32, et 65, cat. n° 39 à 42 (tous reproduits, sauf le n° 39). Ces projets (*private joke* de Hodler?) furent bien soumis aux banquiers (qui, contrairement à ce que pense Rivaz, en ignoraient sans doute les implications personnelles), mais éliminés au profit des médaillons et, du coup, non imprimés (voir RIVAZ 1991, p. 198).

vail (qualités propres aussi à l'artiste), et assurant sa position sociale en entrant dans la franc-maçonnerie (alors que le peintre, lui, devint président du syndicat des artistes suisses⁶³), au total le portrait d'un homme qui, sous son air renfermé, est conscient de sa réussite. Les correspondances biographiques et les éléments de rapprochement entre le peintre et son vis-à-vis étaient tels que le *Portrait de David Schmidt* possède la force expressive de maints autoportraits de Hodler. Pièce maîtresse incontestable de la datation Claude Schmidt, il ne démeriterait pas sur les cimaises du Musée à côté des portraits célèbres du général Ulrich Wille, du conseiller fédéral Adrien Lachenal, du commissaire de police Félix Vibert et de l'écrivain Mathias Morhard.

Qu'en est-il de la projection de soi dans *Les Cerisiers* (cat. n° 4)? Il faut tenir compte du fait que ses tableaux d'arbres sont sous-tendus par un sentiment particulier à l'artiste, qui est lié à sa perception *panthéiste* de la nature : il considérait les arbres, surtout lorsqu'ils sont fleuris ou chargés de fruits, comme « le symbole de la fécondité, ayant un caractère sacré⁶⁴ ». Voilà qui enrichit sensiblement notre regard sur *Les Cerisiers*.

On rencontre un phénomène proche ailleurs, sous des formulations plus subtiles, voire surprenantes. Ainsi peu de gens savent que *La Vérité* (1902) a été inspirée à Hodler par le procès Dreyfus. Ce procès inique poussa en 1898 Émile Zola à publier dans *L'Aurore* son retentissant article *J'accuse*, où il plaide pour la réhabilitation de l'officier juif, ce qui lui valut une peine de prison et une amende auxquelles il tentera de se soustraire en fuyant en Angleterre. Coïncidence significative : il existe une étude de composition de Hodler pour *La Vérité* (collection inconnue), datée de 1898⁶⁵. Le beau dessin coloré (cat. n° 24) qui prépare ce tableau allégorique fait ainsi figure de contribution pour le moins inattendue de l'artiste suisse au combat que livrait alors l'écrivain français.

De même, le dessin très poussé de Berthe Hodler (cat. n° 25), l'un des modèles féminins en pâmoison devant *Le Jeune Homme admiré par les femmes* (1903), nous a permis de découvrir que notre glorieux artiste se sert de son fils Hector comme double de son propre personnage en tant que grand séducteur de la gent féminine !

Parmi les vingt-neuf œuvres de la datation (à peine un cinquième de la collection originelle de David Schmidt), on découvre quelques trésors. À commencer par un inédit : *Meurs* (cat. n° 22) qui illustre en reproduction l'ultime page des poèmes de Fernand Sarnette, *Les Sept Paroles*, parus en 1894. Nous avons vu que le modèle de l'ange noir à l'épée placé au centre du dessin n'était autre que Berthe Jacques, métamorphosée en une allégorie : un Ange de la Mort. Or cette identification s'avère prémonitoire de l'image que l'artiste se fera à l'occasion de celle qui deviendra sa femme et de la relation souvent antagoniste qu'il entretiendra avec elle. Dans un carnet de 1897, un an avant leur mariage, Berthe réapparaît en effet sous les traits d'un ange écrasant un homme (Hodler est parfaitement reconnaissable) sous ses pieds et menaçant de l'occire avec une sorte d'épée⁶⁶. Ces anges mortifères évoquent certainement la rancœur de Berthe à l'encontre de son compagnon, coureur de jupons, lequel ne cessera évidemment pas de céder à ses pulsions libidineuses, lorsqu'il sera devenu son mari. Ainsi le vécu de Berthe se trouve, lui aussi, inclus dans ces dessins d'anges.

Le phénomène de projection déjà évoqué se trouve par ailleurs illustré dans les dessins de portraits des femmes auxquelles Hodler était lié (cat. nos 27, 28 et 29). Ceux-ci ont été conçus en vue de médaillons destinés aux billets de la Banque nationale suisse ; cependant il est frappant de voir à quel point ils expriment les sentiments personnels que les modèles nourrissent envers l'artiste, malgré l'aspect officiel de la commande.

63. Fondée en 1910, la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses n'acceptait pas les femmes en son sein, son président trouvant qu'elles risqueraient de « semer la bisbille parmi les membres mâles » : sacré macho !

64. Voir WIDMANN 1918, p. 22

65. Reproduction dans archives Jura Bruschiweiler

66. Voir F. Hodler, *Allégories · Femme-Ange dominatrice et Homme-Diable voyeur*, 1897 (mine de plomb, 17,2 × 10,2 cm [MAH, Cabinet des dessins, carnet inv. 1958-176/30, pp. 20-21])

Plusieurs pages sont en outre remarquables par la qualité de leur graphisme (cat. n^{os} 6, 7, 23 et 27), comme en témoignent aussi l'étude de Hodler pour le fils du *Meunier, son fils et l'âne* (cat. n^o 19) et son *Projet de timbre-poste de 5 centimes* (cat. n^o 21).

En conclusion, la dation Claude Schmidt vient enrichir avec bonheur les collections de peintures et de dessins de notre Musée et renforce ainsi sa renommée en tant que l'un des principaux dépositaires des œuvres de Ferdinand Hodler.

Bibliographie

- BAUDIT 1912 Louis Baudit, «Le plus grand collectionneur d'Hodler · Les obsèques et la vie de M. David Schmidt», *A.B.C.*, 22 mai 1912, p. 2
- BENDER 1923 Ewald Bender, *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, volume I, *Das Frühwerk bis 1895*, Zurich 1923
Berne 1938 *Ferdinand Hodler · Gedächtnis-Ausstellung*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 19 mai – 16 juin 1938, Berne 1938
- BRUSCHWEILER 1967 Jura Bruscheweiler, «Ferdinand Hodler und sein Sohn Hector», *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1966-1967, Zurich 1967, pp. 2-127
- CHEVALIER/GHEERBRANT 1969 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles · Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 4 volumes, Paris 1969²
- Fotoalbum* 1998 Jura Bruscheweiler, *Ferdinand Hodler · Fotoalbum*, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 27 février – 24 mai 1998, Berne 1998
- Gedächtnis* 1921 *Hodler Gedächtnis-Ausstellung*, avec une préface du D^r C. von Mandach, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum und Kunsthalle, 20 août – 23 octobre 1921, Berne 1921
- Hodler* 1963 Jura Bruscheweiler (éd.), *Ferdinand Hodler · Dessins*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 18 janvier – 17 février 1963, Genève 1963

- Hodler 1983.1 Jura Bruschweiler, Guido Magnaguagno (éd.), *Ferdinand Hodler*, catalogue d'exposition, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, 2 mars – 24 avril 1983, Paris, Musée du Petit Palais, 11 mai – 24 juillet 1983, Zurich, Kunsthaus, 19 août – 23 octobre 1983, Zurich 1983
- Hodler 1983.2 Jura Bruschweiler, Guido Magnaguagno (éd.), *Ferdinand Hodler*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit-Palais, 11 mai – 24 juillet 1983, Paris 1983
- Hodler 1991 Jura Bruschweiler (éd.), *Hodler*, catalogue d'exposition, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 13 juin – 20 octobre 1991, Martigny 1991
- Hodler 1998 Jura Bruschweiler (dir.), *Hodler-Werke aus Sarajewo*, catalogue d'exposition, Olten, Kunstmuseum, 8 août – 11 octobre 1998, Berne 1998
- Hodler 2005 Claude Ritschard, Myriam Poiatti, Isabelle Payot Wunderli (dir. et réd.), *Ferdinand Hodler et Genève · Collection du Musée d'art et d'histoire*, catalogue d'exposition et de collection, Genève, Musée Rath et Musée d'art et d'histoire, 22 mars – 21 août 2005, Genève 2005
- Hodler et Fribourg 1981 Yvonne Lehnher, Margrit Hahnloser-Ingold, Hans A. Lüthy (réd.), *Hodler et Fribourg · La mission de l'artiste*, catalogue d'exposition, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 11 juin – 20 septembre 1981, Berne 1981. Ce catalogue contient le *fac simile* du manuscrit *La Mission de l'artiste* (1897) de F. Hodler, paginé à part (pp. 1-24).
- Hodler/Sommer 1983 Jura Bruschweiler (dir.), *Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer*, catalogue d'exposition, Steffisburg, Kunstsammlung Steffisburg, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Lugano, Museo civico di belle arti, Villa Ciani, 11 septembre – 30 octobre 1983, Kunstkommission, Steffisburg 1983
- INGRES 1947 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris 1947
- JOUTET 1912 E. Joutet, «Obsèques d'un compatriote [David Schmidt]», *Le Progrès de Saône-et-Loire*, Chalon-sur-Saône, 24 mai 1912, sans pagination
- Kunsthau Zürich 1958 Zürcher Kunstgesellschaft (éd.), *Kunsthau Zürich · Sammlung · Inventarkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Zurich 1958
- LANG/RITSCHARD 2006 Paul Lang, Claude Ritschard, «Enrichissements du Département des beaux-arts en 2005 · Peinture et sculpture», *Genava*, n.s., LIV, 2006, pp. 427-434
- LOOSLI 1921-1924 Carl-Albert Loosli, *Ferdinand Hodler · Leben, Werk und Nachlass*, volumes I-IV, Berne 1921-1924
- Maler vor Liebe und Tod 1976 Jura Bruschweiler (dir.), *Ein Maler vor Liebe und Tod · Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel, ein Werkzyklus 1908-1915*, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 9 avril – 23 mai 1976, Saint-Gall, Kunstverein St. Gallen, 5 juin – 11 juillet 1976, Munich, Villa Stuck, 23 juillet – 10 octobre 1976, Berne, Kunsthaus, 23 octobre 1976 – 2 janvier 1977, Zurich 1976
- MÜHLESTEIN/SCHMIDT 1942 Hans Mühlestein, Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler (1853-1918) · Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach – Zurich 1942
- MÜLLER 1941.1 Werner Y. Müller, *Die Kunst Ferdinand Hodlers · Reife- und Spätwerk 1895-1928*, Zurich 1941
- MÜLLER 1941.2 Werner Y. Müller, «Landschaftskatalog», dans MÜLLER 1941.1, pp. 379-469
- RIVAZ 1991 Michel de Rivaz, *Ferdinand Hodler, Eugène Burnand et les billets de la Banque nationale suisse*, Wabern – Berne 1991
- SERVAES 1904 Franz Servaes, «Sezession – Der monumentalmaler Hodler», *Neue freie Presse*, Vienne, 19 janvier 1904, n° 14152
- Trachsel 1984 Charles Goerg (éd.), *Albert Trachsel (1863-1929)*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 6 décembre 1984 – 17 février 1985, Soleure, Kunstmuseum, 9 mars – 5 mai 1985, Fribourg-en-Brisgau, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 16 novembre – 15 décembre 1985, Genève 1984
- VOGT [1909] William Vogt, *Autour d'un Grand Peintre de mon temps*, Genève s.d. [1909]
- WARTMANN 1919 Wilhelm Wartmann, *Hodler in Zürich*, *Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt*, Zurich 1919
- WIDMANN 1918 Fritz Widmann, *Erinnerungen an Ferdinand Hodler*, Zurich 1918
- WIDMER [1916] Johannès Widmer, *Ferdinand Hodler*, tiré à part de *Pages d'art*, Genève [1916]

Crédits des illustrations

MAH, Flora Bevilacqua, fig. 4, 18 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, cat. 1-3, 5-17, 19-29

Adresse de l'auteur

Jura Bruschweiler, historien de l'art, chemin de Clairejoie 12, CH-1225 Chêne-Bourg