

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 65 (2017)

Artikel: Fenêtre sur cadre : regard sur les encadrements des tableaux de Ferdinand Hodler au Musée d'art et d'histoire de Genève
Autor: Greco, Valentine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-813365>

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: 22.01.2025

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

Fenêtre sur cadre

VALENTINE GRECO

Regard sur les encadrements des tableaux de Ferdinand Hodler au Musée d'art et d'histoire de Genève

« L'ÉCHEC DE MON EXPOSITION DE BERNE EST CEPENDANT DÛ AU FAIT QUE LES TABLEAUX N'ÉTAIENT PAS ENCADRÉS... LE CADRE EST UNE SORTE D'ABOUTISSEMENT. CERTAINS (TABLEAUX) AURAIENT EU L'AIR PLUS ABOUTIS. IMAGINEZ SEULEMENT LES TABLEAUX DE LA GALERIE DE BERNE NON ENCADRÉS. IMAGINEZ COMBIEN UN TABLEAU PRIS ISOLÉMENT SANS CADRE SEMBLE INABOUTI, COMBIEN LE TOUT EN PÂTIT »¹. CES MOTS, ÉCRITS PAR FERDINAND HODLER EN OCTOBRE 1887, FONT COMPRENDRE L'IMPACT DU CADRE SUR L'ASPECT FINAL DU TABLEAU ET LES CONSÉQUENCES DRAMATIQUES QUE SON ABSENCE PEUT AVOIR SUR LA LECTURE ET L'APPRÉCIATION DE SON ŒUVRE.

1 Musée d'art et d'histoire de Genève, salle Beaux-arts 411, en 2013; de droite à gauche: Ferdinand Hodler, *Le Meunier, son fils et l'âne*, vers 1888, inv. 1890-3; *Les Buveurs*, 1894, inv. 1935-15; *La Dispute*, 1894, inv. 1935-14; *La Mère Royaume*, 1886-1887, inv. 1934-18.



Le rôle du cadre est primordial : sublimer l'œuvre qu'il encadre. Pour cela, il doit être présent, sans toutefois s'imposer. Tout se joue dans le juste équilibre entre proportions, matière, style et polychromie, de manière à ce qu'il devienne une fenêtre sur l'œuvre et guide en douceur le regard du spectateur du mur vers le monde imaginaire du tableau.

Afin de connaître le goût de Hodler sur la question, cette étude s'appuie sur des lettres dans lesquelles il s'exprime sur le sujet, ainsi que sur un fonds d'images d'inventaire sur plaques de verre, témoignages visibles du choix d'encadrement d'origine. Mais elle se fonde avant tout sur l'observation attentive des cadres conservés au Musée d'art et d'histoire. Quatre ensembles en particulier semblaient être les plus représentatifs des choix esthétiques du peintre : les œuvres entrées au musée de son vivant, l'ensemble constitué par les deux legs de sa famille, et enfin deux ensembles décoratifs bien documentés. Ces constats ont permis de relever la présence d'indices matériels, comme des inscriptions et des étiquettes provenant d'encadreurs, de collectionneurs, de galeries et d'expositions.

Mais l'artiste ne peut pas vivre sans le soutien des collectionneurs et des marchands, et l'on constate que leur goût s'impose parfois dans le choix de l'encadrement – le meilleur moyen de s'approprier l'œuvre. Le musée, véritable réceptacle de ce mélange de goûts, hérite de cette diversité d'encadrements. La vocation de transmission inhérente à l'institution empêche de modifier cet élément constitutif d'une part de l'histoire du tableau. Mais parfois, des raisons de conservation obligent à remplacer les encadrements. Cette opération est alors réalisée selon un protocole très précis.

Le choix de l'artiste

« Mon cadre est chez le doreur en face »

C'est ce qu'écrit Hodler à son ami Marc Odier, en 1887, à propos d'un tableau qu'il réalise pour un concours². Bien qu'aucune description du profil choisi pour le cadre n'apparaisse, cette phrase témoigne tout de même de la nécessité d'encadrer l'œuvre à des fins d'exposition. L'activité du doreur laisse supposer qu'Hodler se conforme aux goûts en vogue à cette époque pour les cadres dorés et ornés.

Les collections du Musée d'art et d'histoire conservent plusieurs tableaux de Hodler présentant des cadres similaires, riches en dorures, comme *Le Meunier, son fils et l'âne*, peint vers 1888 (fig. 1). Ce tableau est arrivé au musée du vivant de l'artiste en 1890 et, d'après les premières images d'inventaire,



2 Cheville de montage (juste au-dessus des chiffres en bleu) au revers du cadre du *Meunier, son fils et l'âne*. MAH, inv. 1890-3.

on voit que le cadre n'a pas été remplacé. Il s'agit donc du cadre choisi par Hodler pour cette œuvre : un cadre mouluré rehaussé d'un aplat sablé tout à fait dans le goût de cette époque.

En 1887 encore, il écrit, toujours à son ami Marc Odier : « Le cadre doit être fait pour pouvoir se démonter, c'était convenu dans le prix de 40 fr[ancs] le tout »³.

Le cadre du *Meunier, son fils et l'âne* est un exemple d'encadrement de voyage. Il présente au revers quatre chevilles métalliques, placées chacune dans un angle, qui permettent son montage et son démontage (fig. 2). Ce système est choisi pour son côté pratique, qui facilite le déplacement des œuvres et minimise le coût de transport.

La Taverne du Crocodile

À partir de 1886, Ferdinand Hodler réalise un décor sur le thème de l'Escalade⁴ pour la Taverne du Crocodile, située au 100, rue du Rhône, à Genève. Taverne où, apparemment, il prenait au début de sa carrière son unique repas quotidien.

Le Musée d'art et d'histoire conserve plusieurs tableaux provenant de ce lieu, dont *La Mère Royaume*, réalisée vers 1886 (fig. 1, tableau à gauche de l'image). Elle est exposée dans



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

un cadre doré plat souligné par un biseau. Les pendants de ce tableau, *Les Buveurs* et *La Dispute*, réalisés sept ans plus tard, possèdent actuellement des cadres similaires.

Sur une photographie de l'intérieur de la taverne (fig. 3), sur laquelle les tableaux sont visibles sur la paroi du fond, on distingue cependant des cadres faits de bois foncé, se rapprochant du style des moulures de la boiserie. L'observation attentive des images d'inventaire réalisées à l'arrivée de ces deux derniers tableaux au musée révèle un encadrement au profil similaire à ceux de la carte postale : des cadres en bois foncé, peut-être noir et mouluré.

Ferdinand Hodler a choisi pour ce décor de présenter ses œuvres dans des cadres plus simples qui leur permettent de se fondre, en quelque sorte, dans le décor existant. Les cadres ont été changés autour de 1935, après leur arrivée au musée, très probablement pour créer une unité avec celui de *La Mère Royaume*.

Dans un billet adressé à Marc Odier depuis Paris, en avril 1892, Hodler mentionne pour la première fois l'usage d'un « cadre plat ». Son goût pour les profils plats et une esthétique plus simple apparaît donc dès 1892, soit bien avant sa rencontre avec les peintres de la Sécession viennoise.

3 Carte postale, 1900-1909, la Taverne du Crocodile, 100, rue du Rhône, Genève (fermée en 1958).
© DR.



4 Image d'inventaire sur plaque de verre, *Autoportrait parisien*, 1891. MAH, inv. 1914-27.

5 *Autoportrait parisien*, 1891. Huile sur panneau, 28,8 x 40 cm. MAH, inv. 1914-27. Œuvre dans son cadre actuel.

Un exemple de cadre plat apparaît avec l'*Autoportrait parisien*, daté de 1891, entré au musée du vivant de l'artiste. La plaque de verre de l'inventaire (fig. 4), laisse entrevoir un exemple d'encadrement de ce type, surmonté du cartouche apposé ultérieurement. Les éléments sont en bois brut, veiné et nouveaux. Aujourd'hui le tableau est présenté dans un cadre doré aux angles ornés de moulages dont seul le cartouche ancien subsiste (fig. 5).



Du Pavillon des Beaux-Arts à la Sécession viennoise

Avant le tournant du siècle, en 1896, Hodler reçoit une commande pour la décoration extérieure du Pavillon des Beaux-Arts de l'Exposition nationale suisse à Genève, soit 26 toiles. Destinées à décorer les pylônes extérieurs du pavillon, et ainsi exposées aux intempéries, elles seront vendues aux enchères au lendemain de l'événement. Le Musée d'art et d'histoire conserve huit tableaux de cet ensemble, arrivés avec plusieurs années d'écart et de provenances différentes.

Parmi ceux-ci, le *Jeune guerrier portant une épée-à-deux-mains* est présenté, depuis son arrivée au musée, dans un cadre en bois peint en blanc, relevant d'une esthétique sobre et nouvelle par rapport au goût très chargé qui domine en cette fin de siècle (fig. 6). Les autres tableaux de cet ensemble étaient montés dans des cadres similaires dès l'exposition de 1896, comme le confirme la photographie d'archive du Pavillon suisse – où le *Jeune guerrier portant une épée-à-deux-mains*, visible sur la droite, est déjà encadré de cette même façon (fig. 7).

La simplification du cadre pour la présentation de ces grandes figures est probablement due au caractère éphémère d'un tel décor. Une dorure aurait été trop coûteuse et inadaptée à une exposition en plein air. L'option d'un cadre blanc au profil arrondi est donc retenue dès 1896, comme un choix fonctionnel et esthétique.

Ce dernier est confirmé en 1903, année durant laquelle Hodler se rend à Vienne et y rencontre Gustav Klimt et les membres de la Sécession viennoise. Alors âgé de 50 ans, il est invité à participer à la XIX^e exposition de la Sécession en tant qu'hôte d'honneur, événement qui marquera un tournant dans sa carrière. À cette occasion, il envoie 31 œuvres,



6 Image d'inventaire sur plaque de verre, *Jeune guerrier tenant une épée-à-deux-mains*, 1895-1896. MAH, inv. 1910-7.

7 Entrée du Palais des Beaux-Arts de l'Exposition nationale de 1896 à Genève.



dont certaines proviennent du Kunsthaus de Berne, comme en témoigne la lettre qu'il adresse le 5 novembre 1903 à Édouard Davinet, directeur de cette institution :

*« Cher Monsieur,
Comme le moment approche d'expédier mes tableaux à Vienne, je voudrais vous faire savoir que j'ai l'intention de faire faire à Vienne (à mes frais naturellement) de nouveaux cadres. Ceux qui y sont en ce moment ne me satisfont pas tout à fait, malgré tout le soin que vous avez mis à vous en occuper. Je voudrais donc vous prier de m'autoriser à prendre les mesures très exactes des châssis. Je viendrai dans ce but à Berne un jour de la semaine prochaine. Pour ce qui est de l'expédition des tableaux, nous en parlons de vive voix.*

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

F. Hodler»

Pour ne pas répéter l'erreur commise lors de l'exposition bernoise de 1887, Hodler prend ici toutes les dispositions pour s'assurer de la réussite viennoise. Il n'hésite pas à faire modifier, à ses frais, l'encadrement choisi par une institution muséale, affirmant ainsi son goût moderne pour un encadrement simplifié qu'il fait réaliser sur place. De nombreuses photographies des salles d'exposition témoignent de cette évolution.

Convaincu de ce choix, Hodler le rend explicite dans un billet adressé en 1904 à l'un de ses collectionneurs : « Quant



8 Musée d'art et d'histoire de Genève, salle Duval, entre 1910 et 1922.

9 Hodler dans son atelier, photographié par Charles Lacroix vers 1911. Au fond à gauche, posé sur le sol, le tableau *Chant lointain* encadré.



à l'encadrement, je suis de l'avis qu'un cadre blanc convient toujours mieux à un tableau aux tons de bleus. Il existe des cadres blancs polis qui sont très élégants. La suite de vive voix»⁵.

Ce type de cadre blanc poli est visible sur le carton d'étude de *La Retraite de Marignan*, ainsi que sur ses pendants, les deux études pour les niches latérales de la salle des Armures du Musée national suisse, aujourd'hui conservées au Musée d'art et d'histoire. Ces trois tableaux ont été acquis par la Ville de Genève directement auprès de Ferdinand Hodler en 1907⁶.

À leur arrivée au musée, ces œuvres étaient montées dans des cadres de ce type, au profil arrondi, en bois peint en blanc, comme l'attestent les premières images d'inventaire. Elles étaient exposées dans les salles du musée entre 1910 et 1922 (fig. 8) – *La Retraite de Marignan* surmontant les deux études pour les niches et l'on devine même, sur le côté droit, le hallebardier en pied faisant partie de la série destinée à la décoration du Pavillon national suisse. On remarque que les proportions des cadres sont parfaitement adaptées au format de chacun des tableaux : plus le tableau est grand, plus le cadre est large, et inversement. Les cadres des deux études pour les niches latérales ont été remplacés, après 1922 et pour une raison inconnue, par des profils plats, dorés et moulurés.

Le Musée d'art et d'histoire conserve une version du *Chant lointain* datée de 1911, encadrée avec un profil arrondi identique mais avec une finition à la feuille de cuivre et un rendu mat. Le profil est le même que celui que Hodler utilise durant ces années-là, présentant des proportions très équilibrées par rapport à celles du tableau, mais la finition à l'aspect doré pose question : est-elle un choix de Hodler ? La réponse est apportée par une photographie d'archive (fig. 9), réalisée vers 1911, où l'on découvre Hodler dans son atelier devant une autre version du *Chant lointain*, encadrée de la même façon.

L'artiste va donc décliner, dans une gamme de proportions plus ou moins large, ce cadre arrondi très simple, parfois avec un fini cuivré selon le résultat final souhaité. Dans son appartement, au 29, quai du Mont-Blanc, dans lequel il emménagera en 1913, on verra même qu'il tendra à généraliser les encadrements blancs sur ses propres murs, mais avec différents profils – moulurés, plats ou à gorge – et ce jusqu'à sa mort en 1918.

Pour Ferdinand Hodler, il est clair que ce besoin d'aller à l'essentiel commence dans sa peinture, pour ensuite s'étendre à ses encadrements. En outre, l'intégration physique de la peinture dans le cadre se vérifie dans sa manière de peindre et d'apporter, une fois l'œuvre encadrée, de nouvelles touches à sa composition (fig. 10). Par cette

simplification, il a admirablement su passer des cadres dorés conformes au goût bourgeois de la fin du XIX^e siècle à un style épuré, laissant toute sa place à l'œuvre – comme un simple encadrement de fenêtre ouverte sur le monde.

Le choix du collectionneur

Outre les achats, les dons et les legs ont permis au musée de s'enorgueillir aujourd'hui d'une riche collection de tableaux de Ferdinand Hodler. Au premier regard, l'unique marque visible de leur passage entre différentes mains est le cadre – élément rarement documenté, longtemps considéré comme une pièce de mobilier, interchangeable à souhait au gré des modes et des goûts de ses différents propriétaires.

Les portraits commandés à l'artiste par des particuliers représentent un témoignage de ces choix très personnels. Parallèlement, l'étude du goût de l'époque, au travers de la collection du musée, serait incomplète sans se pencher sur les corpus d'œuvres provenant de trois grands amateurs du travail de Hodler : David Schmidt, la Galerie Moos et Willi Russ.

10 Hodler peignant Georges Navazza, 1917 (voir aussi fig. 16).



Les portraits

La commande du portrait d'un proche ou de soi-même à un artiste constitue une démarche touchant à l'intime, puisqu'elle est destinée à sa contemplation personnelle. C'est pourquoi le choix de leur cadre est si révélateur du goût du propriétaire, plus ou moins influencé par l'artiste.

L'encadrement du *Portrait de Sophie et Louis Weber*, les enfants d'un dentiste établi à Genève, peint dans les années 1890, apporte une illustration parfaite de ce constat. Il est présenté dans un cadre doré à gorge doucine, orné de feuilles d'acanthes aux angles, dans la continuation du style Louis-Philippe (fig. 11). Plusieurs éléments viennent conforter l'idée que cet encadrement est celui d'origine, notamment le fait que le portrait n'a

pas changé de mains avant son arrivée au musée, puisqu'il est issu d'un legs de la famille Weber. Mais c'est surtout la première image d'inventaire (fig. 12), qui laisse apercevoir un fragment du cadre d'origine, qui en apporte la preuve. Une étiquette au revers indique que c'est A. Wacker, doreur sur bois et encadreur, établi à Genève au 15, cours de Rive, qui l'a fabriqué. Le choix de Monsieur Weber se conforme ici au goût en vogue dans les salons bourgeois à cette époque et aux modèles utilisés pour les œuvres des débuts de la carrière de Hodler.

L'encadrement du *Portrait de Joseph Garance* (fig. 13) se démarque dans son style. Peint en 1914, il est cerné d'un cadre à l'aspect doré mat, agrémenté d'une moulure profonde et souligné par une marie-louise noire. Il rappelle plus les lignes strictes de l'Art déco, alors émergeant, que les montages



11 *Portrait de Sophie et Louis Weber, enfants*, 1892-1893. Huile sur toile, 138,5 x 99 cm. MAH, inv. 1932-5.

12 Détail de l'image d'inventaire sur plaque de verre, *Portrait de Sophie et Louis Weber, enfants*, 1892-1893. MAH, inv. 1932-5.





13 *Portrait de Joseph Garance*, 1914. Huile sur toile, 80 x 60 cm. MAH, inv. 1974-3.



simples et épurés que favorise Hodler dès le tournant du siècle. Cet ensemble provenant directement de la famille Garance témoignerait donc d'un goût très moderne de son propriétaire, mais aussi d'un choix déterminé de ne pas se conformer aux préférences de l'artiste pour la présentation de ses œuvres.

Le cas du *Portrait de Mathias Morhardt* (fig. 14) mérite que l'on s'y attarde. Acheté directement à Monsieur Morhardt par le musée l'année de sa réalisation en 1913, il est présenté dans un cadre doré mouluré, alternant les mats et les brunis, assez chargé. On retrouve ce type de montage sur d'autres tableaux de Hodler, ainsi que sur plusieurs toiles de Barthélemy Menn, son maître. Or, la première image d'inventaire révèle un cadre blanchi arrondi (fig. 15), correspondant à l'esthétique chère à l'artiste dans ces années. Hodler a donc su guider son commanditaire pour le choix du cadre, mais celui-ci a été modifié après son arrivée au musée. On ignore à quelle époque ce changement s'est opéré ni pour quelle raison. Plusieurs hypothèses sont possibles : tentative d'unification de la présentation des collections, souhait de valoriser l'œuvre grâce à la dorure, ou encore volonté de se conformer à un goût alors en vogue à Genève, puisque d'autres portraits de la même époque sont arrivés au musée encadrés de façon identique⁷.

En 1916, Hodler peint le portrait du juge Navazza, dont il réalisera deux versions : l'une, achevée, conservée au Palais de



14 *Portrait de Mathias Morhardt*, 1913. Huile sur toile, 85,5 x 63 cm. MAH, inv. 1913-74.

15 Détail de l'image d'inventaire sur plaque de verre, *Portrait de Mathias Morhardt*, 1913. MAH, inv. 1913-74.

justice de Genève, et l'autre, une étude, entrée dans nos collections en 2007 à la faveur d'un dépôt de la Fondation Prevost (fig. 16 ; voir aussi fig. 10). Cette dernière, restée longtemps dans la famille de Hodler avant de passer dans d'autres mains, a conservé son cadre d'origine, permettant d'apprécier pleinement le choix esthétique de son créateur, à la différence du portrait fini qui est présenté aujourd'hui dans un encadrement doré.

Tous ces exemples montrent qu'il est impossible d'établir une tendance générale dans le choix des encadrements des portraits, chaque commanditaire souhaitant intégrer le sien dans son propre intérieur et selon ses préférences.

David Schmidt, l'ami collectionneur

L'étude de corpus d'œuvres en provenance d'une collection permet une vue plus étendue des choix de son propriétaire.

Celui-ci saura-t-il suivre l'évolution de l'artiste ou restera-t-il cloisonné dans son époque ?

David Schmidt, fidèle ami et collectionneur averti depuis ses débuts, a réuni un ensemble de 140 œuvres du peintre dont aucune ne fut léguée au musée à sa mort. C'est par le biais de son gendre, Charles-Daniel Wyatt, que le musée a pu se porter acquéreur, entre 1923 et 1930, de quatre tableaux provenant de cette collection puis, en 2003, grâce à un dépôt du Fonds cantonal d'art contemporain, de quatre autres œuvres.

Les plus anciennes sont présentées dans des cadres en vogue à la fin du XIX^e siècle, mélangeant les styles du passé, comme *Le Vigneron vaudois* ou *Les Bords du Manzanares*⁸. Ces cadres sont dorés, ornés de motifs « à la Bérain » sur les angles (typiques du style Louis XIV), mais adaptés à un profil plus moderne en doucine et rehaussés de feuilles d'eau. Au revers du *Menuisier à l'atelier*⁹, l'étiquette de l'encadreur A. Wacker de Genève est à nouveau présente, preuve que certains encadrements étaient bien réalisés à Genève, et très probablement sous la supervision de Hodler.

Les œuvres plus tardives, comme la version du *Chant lointain* citée plus haut, acquise par Schmidt un mois et demi avant sa mort¹⁰, ou le *Portrait de David Schmidt* (fig. 17), peint en 1909, bénéficient d'encadrements conformes à l'évolution des choix esthétiques de Hodler : plus simples et plus épurés. Le parti pris, alors très moderne, du cadre plat, blanchi et assez large, adopté pour ce dernier tableau, contribue à donner plus de profondeur à l'arrière-plan de ce portrait au cadrage très serré.

Une lettre témoigne des conseils que Hodler pouvait apporter à ses collectionneurs pour la meilleure présentation de son œuvre, dans laquelle il dit : « Si vous choisissez le cours d'eau ou le lac de Genève, je vous ferai remplacer le cadre provisoire par un autre en bois poli »¹¹.

Selon l'étude des tableaux provenant de sa collection et conservés au musée, David Schmidt suit de près l'esthétique des cadres chère à Hodler. On peut imaginer que la confiance et l'amitié réciproque qu'ils se portaient les ont amenés à discuter du travail du peintre. Hodler a su trouver en lui un collectionneur à l'écoute de l'évolution tant de son art que de sa présentation.

La Galerie Moos, le marchand collectionneur

Un ensemble conséquent de sept tableaux provient de la Galerie Moos, active à Genève entre 1906 et 1976. Fondée par Max Moos, important marchand d'art, elle possède à l'époque un grand fonds Hodler – peintures et dessins confondus. Elle fut l'organisatrice, en 1918, de l'exposition rétrospective de Hodler, qui la visita un jour avant sa mort. Le décès du peintre augmenta encore la valeur marchande des toiles. La Galerie Moos a vraisemblablement joué un rôle important dans la



16 *Portrait d'étude de Georges Navazza*, 1916. Huile sur toile, 61,6 x 53,3 cm. MAH, inv. BA 2007-20 (voir aussi fig. 10).



17 *Portrait de David Schmidt*, 1909. Huile sur toile, 37,5 x 30,5 cm. MAH, inv. BA 2005-31.

18 *Le Garçon enchanté*, vers 1893. Huile sur toile, 50,5 x 33,2 cm. MAH, inv. 1925-35.

manière d'encadrer les tableaux de Hodler puisqu'elle faisait office d'intermédiaire entre l'artiste et le public.

On retrouve des cadres dorés sur les œuvres des débuts, comme pour *Le Garçon enchanté* (fig. 18; voir aussi fig. 2 p. 124) ou *Le Liseur*²², agrémentés de gorges dorées dans le style Empire, ornées de feuilles d'acanthes aux angles. Mais cette tendance s'observe aussi sur des œuvres plus tardives, contrairement à l'avis de l'artiste, comme en témoigne *Le lac Léman et le Mont-Blanc à l'aube*, daté de 1917, ceint d'une simple gorge dorée.

Très certainement, la Galerie Moos a imposé son style en se détournant d'une présentation épurée telle que prônée par Hodler au tournant du siècle. Cela s'explique probablement par des visées commerciales et par le désir de plaire à la majorité du public, habitué aux bordures dorées et préférant une mise en valeur traditionnelle, plus ostentatoire. Mais l'on sait par des témoignages photographiques que la galerie expose aussi des tableaux de Hodler dans des cadres plats et blancs en janvier 1918 (fig. 19).

Willy Russ-Young (1877-1959), le collectionneur amateur

Le Neuchâtelois Willy Russ-Young, petit-fils de Philippe Suchard et président du conseil d'administration de la société du même nom, se passionne dès 1900 pour les œuvres de Hodler, qu'il commence à collectionner, allant jusqu'à leur dédier une galerie entière dans sa maison. Une partie de sa collection, soit 57 peintures et de nombreux dessins, acquise en 1939 par le MAH, aurait pu constituer une mine d'informations sur les cadres si nombre²³ d'entre eux n'avaient pas alors été remplacés par des cadres dorés à gorges, inspirés du style Empire. La raison de ces changements provient probablement de la vive critique que Waldemar Deonna, directeur du Musée d'art et d'histoire entre 1920 et 1951, avait faite de ces encadrements²⁴.

Parmi ceux qui n'ont pas subi ce sort, citons *Le Lac Léman et le Salève avec cygnes* de 1915 (fig. 20). Une simple baguette arrondie, dorée avec une finition mate, qui évoque



19 Photographie de Louis Pricam (1872-1946), Galerie Moos Genève, janvier 1918.

20 *Le Lac Léman et le Salève avec cygnes*, 1915. Huile sur toile, 60 x 123,5 cm. MAH, inv. 1939-46.

l'encadrement du *Chant lointain*, entoure cette vue. Peut-être peut-on lire ici un accord entre le collectionneur et son artiste, le premier préférant les cadres dorés et le second lui conseillant un profil arrondi blanchi plus approprié selon lui aux paysages aux tons bleus. On sait Hodler prêt au compromis, comme il l'écrit dans cette lettre : « Pour les cadres, si vous les trouvez trop brillants, je pense que ce serait facile de les faire dépolir »¹⁵.

En 1921, Willy Russ achète à la Galerie Moos *Le Lac Léman et le Mont-Blanc, l'après-midi (février)*, de 1918. Le cadre doré, identique à celui du portrait de Mathias Morhardt (fig. 14), nous interpelle. Une observation attentive révèle deux trous de vis sur le côté droit, signe qu'un cartouche y était autrefois apposé et qu'il s'agit d'un montage de remplacement. Or, la première image d'inventaire atteste que cet encadrement est le même qu'à son arrivée au musée. Tout semble donc indiquer que c'est bien ici un choix de la Galerie Moos. Cette moulure correspondrait ainsi au goût de cette époque, peut-être même lancé par la Galerie Moos.

D'après les fragments de cadres visibles sur les premières images d'inventaire, Willy Russ semble favoriser la surcharge d'ornements, comme les perles, les cannelures ou encore les maries-louises en lin, se démarquant ainsi des préférences de Hodler. Ceci s'explique peut-être par leur rencontre tardive en 1911 : lorsqu'il commande à Hodler son portrait, sa collection compte alors déjà une cinquantaine de peintures¹⁶.





21 *Autoportrait*, 1873. Huile sur toile, 52,4 x 65,7 cm. MAH, inv. 1939-61. Avec son ancien encadrement.

COIN INFÉRIEUR GAUCHE

21bis *Autoportrait*, 1873. Avec son encadrement conforme aux normes actuelles de conservation.

Il est difficile d'établir une tendance parmi cette diversité de choix d'encadrement – certains collectionneurs suivant les préceptes modernes de Hodler, et d'autres préférant rester traditionnels. C'est bien là le propre du goût : individuel, évolutif et changeant d'une personne à l'autre.

Le musée, réceptacle de goûts

Lors d'une visite des salles du musée, la diversité des encadrements ne saute pas aux yeux immédiatement puisqu'une majorité de toiles est présentée dans des cadres dorés, qu'ils soient d'origine ou modifiés dans un souhait d'uniformisation de l'accrochage. Cependant, une transformation aussi radicale de l'aspect final de l'œuvre que celle effectuée sur la collection Willy Russ est-elle légitime dans un musée aujourd'hui ?

Le regard sur l'encadrement a beaucoup évolué. Il est considéré comme faisant partie intégrante de l'œuvre et de son histoire. Les gestes pratiqués par le passé, où les cadres étaient fréquemment remplacés pour des questions de goût, ont montré combien il faut être humble face à un style qui peut déplaire aujourd'hui et être en vogue demain. Actuellement, seules deux raisons peuvent amener à changer un cadre : une contradiction stylistique flagrante entre l'œuvre et son encadrement ou une question de conservation optimale du

tableau. Dans ces deux cas, le cadre d'origine sera soigneusement conservé et documenté.

L'*Autoportrait* de Hodler, de 1873, qui provient de la collection Willy Russ, posait un problème de conservation. Cette toile peinte sur les deux faces, présentant au revers une vue de la rade de Genève, était enfermée entre deux plexiglas que l'on glissait dans son cadre double-face par une ouverture sur le petit côté (fig. 21). Les bords du support, coupés, nécessitaient la pose de bandes de tension par le conservateur-restaurateur de peintures. Dès lors, le cadre double-face n'était plus approprié. Une réflexion s'est alors engagée : fallait-il créer un cadre doré, réplique du style pastiche du XIX^e siècle, ou fallait-il épurer la lecture par un cadre simple ? Nous avons choisi un profil arrondi, certes plus proche du goût de Hodler à partir du début du siècle, mais dont la teinte grise se démarque des montages blancs plus tardifs. Un verre antireflet de sécurité a été posé sur la face pour sa protection. Le revers n'est plus visible aujourd'hui, mais pourrait l'être grâce à la réversibilité du montage qui correspond aux normes de conservation exigées aujourd'hui (fig. 21bis).

La baguette qui cernait *Le Bûcheron* était trop légère pour supporter le poids d'une protection de la face et trop fine pour ce tableau de grand format. C'est pourquoi le remplacement du cadre par une baguette plus large et plus épaisse s'est imposé (fig. 22). Le choix d'une teinte blanche



22 *Le Bûcheron*, vers 1910. Huile sur toile, 130 x 101 cm. MAH, inv. 1939-41. Cadre actuel.

est ici une évidence puisque le tableau date de 1910. Non seulement ce cadre est conforme au goût de Hodler, mais il permet aussi de redonner toute son ampleur à l'œuvre et de la protéger par un plexiglas antireflet de « qualité musée ».

Le remplacement d'un cadre ne se fait donc que dans des cas très rares, dans des conditions très précises et au plus près du cheminement stylistique de l'artiste concerné.

Ce parcours à travers l'évolution du goût de Hodler en matière d'encadrement a montré le passage du choix d'une dorure traditionnelle à celui d'une présence discrète et épurée du cadre, pas toujours respectée et appréciée par ses commanditaires. Le musée, en tant qu'héritier de cette diversité d'encadrements, se doit de conserver l'histoire de l'œuvre au plus proche du projet de son artiste et de son commanditaire.

Sa mission première de conservation l'oblige à la plus grande prudence quant à la modification de ces ensembles, car l'évolution des cadres occupe une place indissociable de celle de l'œuvre. Le musée se positionne ainsi comme une fenêtre grande ouverte sur le passé, autant que sur l'avenir des tableaux et de leurs cadres, avec comme principal objectif la transmission aux générations futures de ce moment particulier de l'histoire du goût. |

Notes

- 1 Lettre de Ferdinand Hodler à Marc Odier, Berne, 22 mars 1887; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1011-0150.
- 2 Lettre de Ferdinand Hodler à Marc Odier, Berne, 22 mars 1887; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1011-0150. L'atelier qu'occupe Hodler entre 1881 et 1902 se trouve au 33, Grand-Rue, dans la Vieille-Ville de Genève, en face d'un doreur dont l'identité reste à découvrir. Différents doreurs et marchands de cadres se sont succédés à cet endroit, parmi lesquels André Buchs, et plus tard Pierre Berndt.
- 3 Carte postale de Ferdinand Hodler à Marc Odier, Grindlenwald, 5 février 1887; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1011-0149.
- 4 Événement fêté à Genève par un défilé historique en costume commémorant la victoire des Genevois sur les Savoyards en 1602.
- 5 Lettre de F. Hodler à E. Huber, Leissingen, 31 août 1904; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1011-0662. En 1910, Ferdinand Hodler écrira à son ami et collectionneur David Schmidt, à propos de tableaux exposés à Genève: «Voudrais-tu avoir la bonté de donner une couche de blanc sur ces cadres».
- 6 Avant de rejoindre les collections du MAH, l'étude pour *La Retraite de Marignan* a été exposée à Vienne en 1904, à Munich en 1905 et à Weimar en 1906. Les deux panneaux latéraux, *Le Porte-drapeau Hans Baer blessé* et *Le Guerrier de Dietegen luttant à l'épée*, ont été eux aussi exposés avant leur arrivée au MAH, à Berlin et à Vienne en 1900, à Munich en 1901, à Paris en 1902 et à nouveau à Vienne en 1904.
- 7 *Portrait de Félix Vibert*, 1915, inv. 1923-192 et *Portrait d'Adrien Lachenal*, 1916, inv. 1918-32.
- 8 *Les Bords du Manzanares*, 1878-1879, inv. 1929-69; *Le Vigneron vaudois*, vers 1887, inv. 1930-23.
- 9 *Le Menuisier à l'atelier*, vers 1879, inv. 1934-7.
- 10 Louis Baudit, «Le plus grand collectionneur de Hodler, les obsèques et la vie de M. David Schmidt», *ABC*, Genève, 22 mai 1912, p. 2.
- 11 Lettre de Ferdinand Hodler à Mathilde Schwarzenbach, Berne, 22 décembre 1904; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1011-0666. Hodler fait probablement référence au tableau *Le Lac de Genève vu de Chexbres*, conservé au Kunsthaus de Zurich, peint vers 1905 et encore dans son encadrement d'origine.
- 12 *Le Liseur*, 1878-1879, inv. 1929-68.
- 13 Douze cadres ont été modifiés de manière certaine.
- 14 Lang 2005.
- 15 Lettre de Ferdinand Hodler à Max Geldner, Genève, 15 octobre 1916; Archives Jura Brüscheweiler, FH-1010-0953.
- 16 Russ/Bille 1945.

REMERCIEMENTS

L'auteure remercie les Archives Jura Brüscheweiler pour la transmission des lettres de Ferdinand Hodler, et Brigitte Monti pour son aide dans la traduction de certaines d'entre elles.

REMARQUE

La première partie de cet article (jusqu'au «Choix du collectionneur») a été publiée dans:

Ferdinand Hodler: Documents inédits. Fleurons des Archives Jura Brüscheweiler, Fondation Martin Bodmer, Cologny, 3 octobre 2018 – 28 avril 2019.

ADRESSE DE L'AUTEURE

Valentine Greco, conservatrice-restauratrice d'encadrements, Musée d'art et d'histoire, Genève, valentine.greco@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Bätschmann/Müller 2017. Oskar Bätschmann et Paul Müller, *Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 1-3*, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich 2017.

Lang 2005. Paul Lang, «Ferdinand Hodler dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève». In: *Ferdinand Hodler et Genève. Collection du Musée d'art et d'histoire*, cat. expo., Musée Rath, Genève, mars – août 2005; Genève 2005, pp. 185-195.

Russ/Bille 1945. Willy Russ, Edmond Bille, *Mes souvenirs sur Ferdinand Hodler*, Lausanne 1945.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève (fig. 4, 6, 12, 15, 19), F. Bevilacqua (fig. 1), V. Greco (fig. 2, 13, 14, 17, 22), V. Lopes (fig. 5, 11, 16, 18, 20, 21, 21 bis), attribué à W. Aubert (fig. 8).

DR (fig. 3, 7).

BCGE/CIG (fig. 10), attribué à Ch. Lacroix, vers 1911 (fig. 9).

SUMMARY

A window on frames

A look at the framing of the Ferdinand Hodler paintings at the Musée d'Art et d'Histoire

«The failure of my exhibition in Bern is however due to the fact that the paintings were not framed... The frame is a sort of culmination. Certain (paintings) would have appeared more finished. Just imagine the unframed paintings in the Bern gallery. Imagine how a painting on its own seems incomplete without a frame, how much the overall impression suffers.» Written by Ferdinand Hodler in October 1887, these words illustrate the impact of the frame on the final aspect of a work and the dramatic consequences its absence can have on the reading and appreciation of a painting.