

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

Artikel: Le Garçon enchanté par Ferdinand Hodler : étude et traitement de conservation-restauration
Autor: Lopes, Victor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-813366>

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>

Le Garçon enchanté par Ferdinand Hodler

VICTOR LOPES

Étude et traitement de conservation-restauration

LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE CONSERVE AUJOURD'HUI 143 TABLEAUX DE FERDINAND HODLER, 671 DESSINS ET 241 CARNETS DE NOTES - TÉMOINS DE SES RÉFLEXIONS ET DE SON TRAVAIL ACHARNÉ. CET ENSEMBLE, ACQUIS TANT DE SON VIVANT QU'APRÈS SA MORT, REND COMPTE DE SA PRATIQUE, DE SON ÉVOLUTION STYLISTIQUE ET DE SES CENTRES D'INTÉRÊTS. TOUS LES GENRES PICTURAUX Y SONT REPRÉSENTÉS : PEINTURE D'HISTOIRE, PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT, PAYSAGE, SCÈNE DE GENRE ET NATURE MORTE. POUR PERMETTRE LA PRÉSENTATION DE CERTAINES DE CES ŒUVRES AU PUBLIC, UN PROJET D'ÉTUDE ET UNE CAMPAGNE DE CONSERVATION-RESTAURATION ONT ÉTÉ RÉALISÉS, COMPRENANT DES TABLEAUX TELS QUE *L'HOMME À LA JAMBE DE BOIS* (VERS 1892), *LE BÛCHERON* (1909), *LE LAC LÉMAN ET LE SALÈVE AVEC CYGNES* (1915) OU ENCORE *LE GARÇON ENCHANTÉ* (VERS 1893-1894), SUJET DE CET ARTICLE (FIG. 2).

1 Fred Boissonnas, Hector Hodler à sept ans, branches de blé en mains, dans l'atelier du photographe, 1893-1894. Épreuve sur papier chloré, 9 x 5,8 cm (image). Genève, Archives Jura Brüscheweiler, inv. FH-3011-8.



Le Garçon enchanté

Ce tableau entre dans les collections du Musée d'art et d'histoire en 1925, suite à un achat réalisé auprès de la Galerie Moos à Genève. Aucune information antérieure n'a pu être documentée à ce jour.

La composition s'organise autour d'un axe central, figuré par un enfant en pied, portant un habit blanc laissant apparaître ses bras, le bas de ses jambes et sa tête. Celle-ci est légèrement inclinée et les mains tiennent délicatement de longues tiges de fleurs à peine exécutées. Autour de la figure, un paysage est suggéré : une perspective ascendante est créée par un chemin sinueux bordé d'une maigre végétation et par les deux arbres placés de chaque côté à l'arrière-plan – jalons visuels marquant la profondeur de la scène. Contrairement à la touche serrée et graphique choisie pour peindre l'enfant, le paysage montre une facture plus libre, faite de taches colorées et de coulures maîtrisées, rendant sensible le processus pictural en cours.

Cette toile de petit format condense déjà les choix formels et l'idéal esthétique que Ferdinand Hodler exprimera sous le terme de « parallélisme » dans sa conférence intitulée *La Mission de l'artiste*, donnée à Fribourg en 1897³. Cette notion s'articule sur les principes de symétrie et de répétition d'une forme à l'intérieur d'une même scène, « [le parallélisme] est la cause d'une grande unité », écrit Hodler, et « (s')il n'est pas la dominante, le parallélisme est alors un élément d'ordre ».

La représentation du *Garçon enchanté* fait écho au thème du « chemin symbolique », parcours de vie propre à chaque être humain, qu'Hodler représente à travers la ligne serpentine du chemin placé derrière l'enfant et qu'il développe durant ces années dans d'autres compositions. Les fleurs bleues interprétées comme des fleurs de chicorée renvoient, sur le plan symbolique, aux principes de frugalité et de maternité.

Pour ce qui est de la genèse de l'œuvre, la représentation de l'enfant dérive certainement d'une photographie du propre fils de l'artiste, Hector, âgé entre six et sept ans, produite par le studio de Fred Boissonnas (1858-1946), sur laquelle on observe une position identique des bras et des mains tenant des gerbes de blé et des fleurs (fig. 1).

À ce jour, six versions du sujet sont répertoriées². Toutefois, la question demeure quant à la première version peinte. La littérature existante privilégie, comme prototype de la série, tantôt l'œuvre du Musée d'art et d'histoire, tantôt celle conservée au Kunsthau de Zurich. La version zurichoise, dont les dimensions sont pratiquement doublées par rapport au tableau genevois, présente le même sujet placé sur un paysage « écran » qui abolit toute notion de profondeur. La date de 1893 figure bien sur cette version, considérée par les auteurs du catalogue raisonné comme la première de la



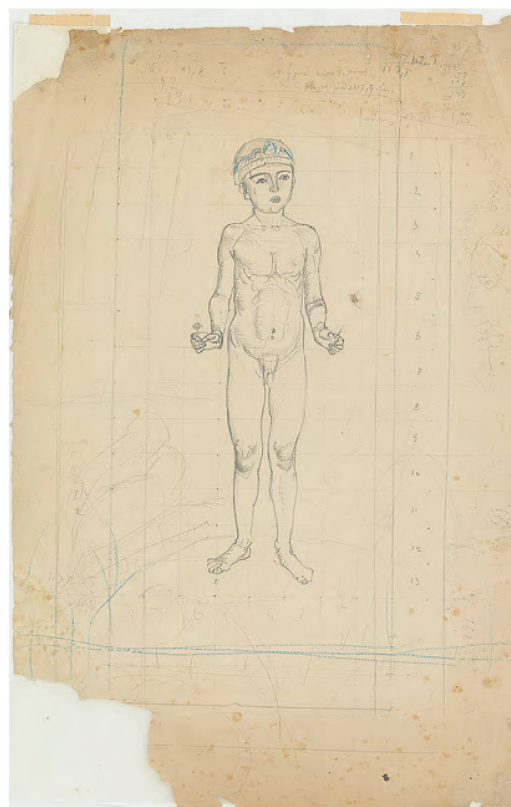
série. Ces derniers semblent cependant ignorer la remarque de Jura Brüscheiler, dans son article de 1965 consacré aux différentes versions de ces tableaux : « Celle qui appartient au Musée d'art et d'histoire n'est pas datée ; elle semble la plus ancienne pour des raisons de style (...). La deuxième version se trouve au Musée de Zurich ; Hodler a postdaté la toile à 1893, mais sur une photographie de celle-ci, il l'a datée 1894, datation plus vraisemblable (...) »³. En revanche, nous avons la certitude que les quatre dernières versions, toutes datées de 1909, soit seize ans plus tard, dérivent directement de la version genevoise, à partir de laquelle Hodler réalise un dessin sur papier calqué également conservé à Zurich⁴.

Étude matérielle

Le tableau est peint sur une fine toile de lin. Le bord supérieur, replié sur la tranche du châssis, présente des traces évidentes de peinture et les trous d'un premier montage, confirmant une légère modification du format et de la composition.

Le revers du tableau est enduit d'une couche d'impression claire, appliquée au couteau, sur des bandes larges de 4 cm environ. Sur cette impression, des lignes et des formes ont été tracées au crayon, mais nous ne sommes pas parvenus à identifier un motif précis (fig. 3).

Ferdinand Hodler a élaboré son sujet au travers d'une série de croquis et de dessins tirés de ses carnets d'études. Dans ces premières feuilles, le motif de l'enfant debout, les bras serrés contre le corps, est toujours représenté entouré d'autres figures. Dans un second temps, Hodler extrait l'enfant pour le traiter de manière moins schématique. Il en précise la silhouette, la musculature, et la tête est coiffée d'un casque orné (fig. 4). À ce stade de la création, l'enfant devient potentiellement le sujet central et unique de la composition⁵. Dans cette version nous remarquons également la présence d'une mise aux carreaux, nécessaire au transfert du motif sur un autre support.



PAGE DE GAUCHE

2 Ferdinand Hodler (Berne, 1853 – Genève, 1918), *Le Garçon enchanté*, vers 1893-1894. Huile sur toile, 50,5 x 33,2 cm. MAH, inv.1925-35. Ensemble après traitement.

CI-CONTRE

3 Revers du tableau. La toile est enduite d'une fine impression claire, à base de blanc de plomb et d'huile de lin.

4 Étude pour *Le Garçon enchanté*, vers 1893-1894. Dessin sur papier et mise aux carreaux, 43,8 x 29 cm. MAH, inv. 1964-95.

Imagerie scientifique

Lors de l'étude du tableau en atelier, une réflectographie dans l'infrarouge a parfaitement mis en évidence un carroyage, ou plutôt deux mises aux carreaux (fig. 5). La première est inachevée et témoigne de la mise en place d'une première grille de transfert. La seconde, plus complète, se concentre sur la seule figure de l'enfant. Elle reste perceptible notamment sous les carnations de son visage. Finement réalisé, le tracé du sujet ne respecte pas un dessin linéaire précis, puisqu'au moment du transfert du motif, Hodler s'accorde encore des libertés.

Outre la silhouette de l'enfant, nous identifions sur la page d'un carnet une tête isolée extrêmement intéressante (fig. 6). Cette tête est inclinée et les volumes rapidement esquissés. Notons que la coiffe disparaît au profit d'un bandeau placé sur le front. L'examen infrarouge de la toile révèle un dessin où la tête présente la même inclinaison et où le bandeau est signifié par une double ligne appuyée. Lors de sa réalisation, Hodler abandonne toutefois cette idée et exécute une coupe en sébile, ou coupe au bol, comme celle de la photographie d'Hector.

Quant à la radiographie réalisée en salle d'examen, elle livre également de précieuses informations⁶. On découvre un cloutage régulier sur le pourtour du châssis, ainsi que des traces de l'impression à base de blanc de plomb au revers de la toile, parfaitement visibles (fig. 7). Ce document révèle également un important repentir au niveau des jambes. Le tracé noir indique ici une première paire de jambes qu'Hodler allonge en cours de réalisation (tracé rouge), accentuant ainsi la silhouette gracile de l'enfant. Lors du processus pictural, Hodler réduit légèrement la tête de son sujet.

L'examen en fluorescence ultraviolette non seulement confirme l'absence totale de vernis de protection, mais indique aussi clairement un travail particulier de rehauts appliqués sur le vêtement de l'enfant, la végétation et le ciel. Ces retouches ou rehauts colorés émettent une forte fluorescence (fig. 8).

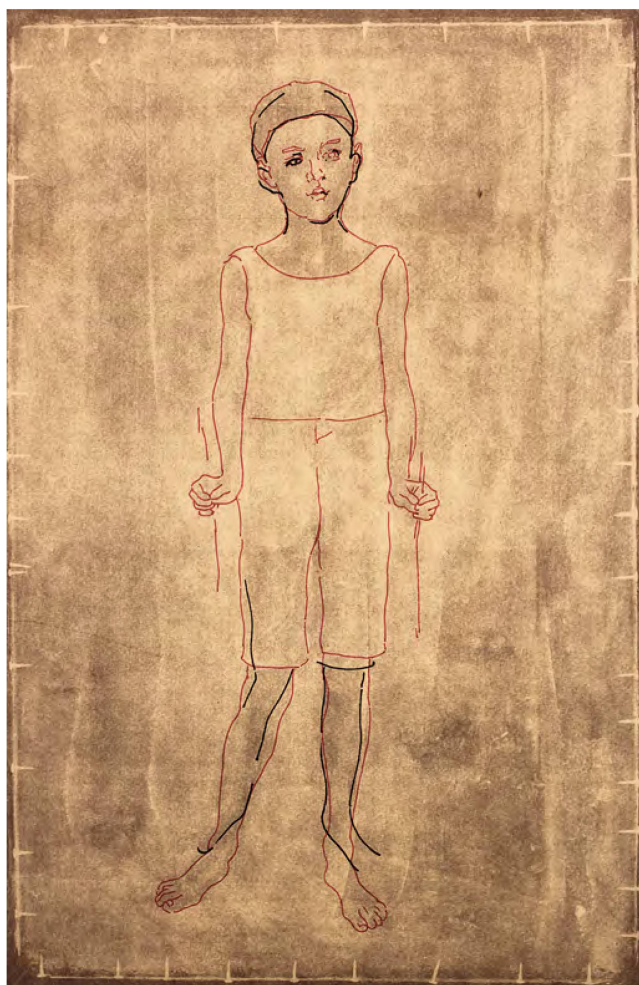
Matériaux constitutifs

Une cartographie des pigments utilisés par Hodler a été réalisée à l'aide de la fluorescence X portable⁷, dont voici les principaux résultats. Deux pigments blancs sont identifiés : le blanc de plomb et le blanc de zinc. Ce dernier est employé pour les rehauts et les nuances froides. La présence diffuse de fer et de silicium suggère l'emploi de terres et d'ocres colorés. Seul le rouge utilisé pour la signature, contenant une teneur élevée en fer, indique l'usage d'ocre rouge pure. Pour



5 Réflectographie dans l'infrarouge. Présence d'un dessin réalisé à main libre et de deux carroyages. Le front de l'enfant présente également un bandeau tel que réalisé sur un dessin préparatoire (voir fig. 6).

6 Détail de la tête. Carnet de dessin, inv. 1958-0176-030 MAH/CdAG (p. 7).



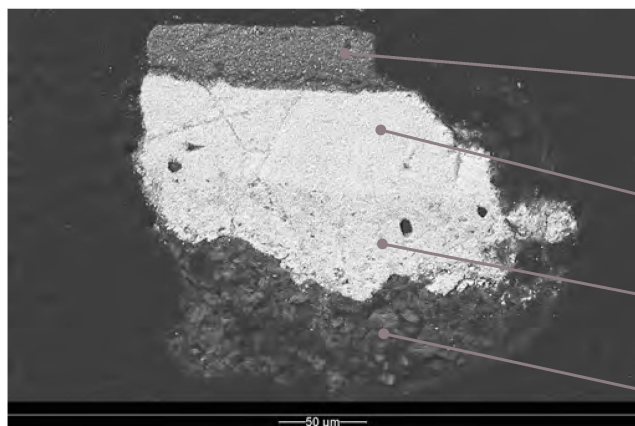
7 Radiographie de l'ensemble du tableau. Le tracé noir indique une première paire de jambes qu'Hodler allonge en cours de réalisation, accentuant ainsi la silhouette gracile de l'enfant (tracé rouge).

8 Détail en fluorescence UV.



les bleus, la présence de fer confirme l'utilisation d'un ferrocyanure tel que le bleu de Prusse, ainsi que d'un carbonate basique de cuivre artificiel. La présence simultanée d'arsenic et de cuivre correspondant aux verts signale un pigment à base d'arséniate de cuivre, par exemple le vert émeraude ou le vert de Scheele. Comme dans d'autres peintures, l'artiste a ici employé le vermillon, un sulfure de mercure, pour obtenir le rouge brillant des lèvres, et un noir d'origine animale, tel que le noir d'ivoire ou d'os, reconnaissable à la présence de phosphore. Un violet de manganèse, pigment composé de phosphate de manganèse et utilisé par les peintres dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, est également identifié dans les retouches et les troncs d'arbre.

Afin de définir le médium utilisé, un microéchantillon a été prélevé sur le vêtement de l'enfant, sur le bord d'une lacune, en correspondance d'une zone dont la fluorescence était particulièrement marquée. Les analyses⁸ ont démontré l'usage



- Couche finale (rehaut):
blanc de zinc + médium non identifié (huile siccativante + cire du Japon?)
- Couche picturale 2^e niveau:
blanc de plomb + huile siccativante
- Couche picturale 1^{er} niveau:
blanc de plomb et sulfate de baryum + huile siccativante
- Préparation:
sulfate de calcium (gypse)

9 Stratigraphie au microscope électronique à balayage (MEB).

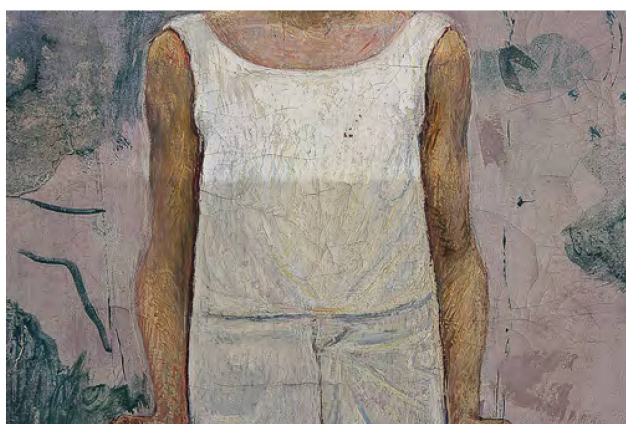
d'une colle animale dans la couche de préparation, alors que de l'huile siccativante est employée pour la couche picturale, réalisée en trois strates (fig. 9). La dernière couche de blanc à base de zinc révèle au microscope électronique à balayage (MEB) une valeur très sombre par rapport aux autres blancs. Son apparence et sa composition peuvent être comparées au résultat obtenu en 2005 par le laboratoire de l'Art Institute de Chicago lors de l'analyse de la peinture intitulée *La Vérité*, également réalisée par Hodler entre 1896 et 1898, et reprise après 1902⁹. Les auteurs de l'étude ont observé la présence d'une couche picturale en surface complètement différente des couches sous-jacentes, constituée de blanc de zinc lié à de l'huile et à une « cire du Japon ». Ces caractéristiques techniques ont été rapprochées d'un matériau à peindre produit par la firme Winsor & Newton en Angleterre et par la maison Lefranc à Paris, commercialisé sous le nom de Raffaëlli Oil Sticks. Il s'agit de bâtons de pigments ou pastels gras prêts à l'emploi, brevetés par le peintre et pastelliste français Jean-François Raffaëlli, qu'Hodler utilise dès leur mise en vente en 1903. Raffaëlli lui-même diffuse dès 1902 son invention dans des revues spécialisées dans le domaine des techniques

artistiques, telles que *Brush and Pencil* éditée à Chicago³⁰. Notons toutefois qu'avant même leur commercialisation, Raffaëlli a certainement testé et confié à un cercle restreint de peintres et de pastellistes le soin d'essayer son invention, afin d'en améliorer les propriétés physiques³¹.

Quant à l'usage qu'en fait Hodler, une intéressante description nous en est donnée par son ami, le peintre suisse Ernest Linck. Ce dernier publie en 1934, à la demande du restaurateur bâlois Fred Bentz, une synthèse de la technique picturale de Hodler « qui pourrait être utile aux restaurateurs »³². Sur ce sujet, Linck écrit : « Vers 1903, quand sont sortis les crayons Raffaëlli, Hodler a peint avec ceux-ci, comme nous autres ses collègues. Il a peint entièrement avec cette technique, à sec, ou en mélangeant la couleur avec de la térébenthine. La plupart du temps, il utilisait aussi les crayons en même temps que l'huile, soit comme couche de fond, soit comme touches finales. Mais très souvent, les crayons étaient utilisés pour la retouche et la restauration ». Plus loin, Linck ajoute : « Je n'ai remarqué de changement de couleur que sur un crayon vert clair. Les tons bleus et particulièrement les violets se sont bien conservés »³³.



10 Ensemble en lumière tangentielle avant traitement.



11 Détail en cours de nettoyage.

Conservation-restauration

Au cours des années, les effets de tension et dilatation du support en toile de lin ont engendré d'importantes déformations des éléments du châssis, lui-même bloqué par des clous mal positionnés. Ces mouvements ont engendré des pertes et des soulèvements de la matière picturale, extrêmement fine et fragile (fig. 10). Ces zones ont été consolidées ponctuellement à l'aide d'un adhésif naturel – une colle d'esturgeon à 2% dans de l'eau déminéralisée.

Ce fixage a permis, dans un second temps, le nettoyage de l'impression au revers de la toile et de la couche picturale. Les tests préliminaires ont déterminé un protocole pour un retrait sélectif du film grisâtre constitué de poussières incrustées et de dépôts gras. Différentes solutions tamponnées, au pH contrôlé, ont été utilisées selon les zones de couleurs, révélant au fur et à mesure du traitement la palette lumineuse du peintre et des détails colorés occultés jusque-là. Ainsi une solution tamponnée à un pH de 6,5 a été utilisée pour les zones de couleur verte, alors qu'un tensioactif de type Tween 20 à 0,4% a été ajouté pour le nettoyage de la figure et des fonds clairs (fig. 11).

Pour permettre la mise en tension du support en exploitant les clés d'angles du châssis, d'anciens clous mal placés qui bloquaient la structure mobile ont été retirés et les éléments du support consolidés. Le châssis à extension a ainsi retrouvé sa fonction initiale, permettant la remise en tension de la toile.

L'étude matérielle menée sur la version genevoise du *Garçon enchanté* s'inscrit comme une démarche complémentaire et nécessaire pour comprendre le statut de l'œuvre. L'analyse de cette toile, porteuse de nombreuses transformations et repentirs, tend à confirmer son statut de prototype, et non de version dérivée. Ces résultats doivent toutefois être confrontés à l'étude de la version zurichoise, qui reste à faire, avant de pouvoir établir une chronologie claire entre ces deux œuvres. |

Notes

- 1 Sur l'étude de ce texte, voir Hodler 2014.
- 2 Catalogue raisonné n° 1227, 1228 (version genevoise), 1403, 1404, 1405, 1406 (Bätschmann 2017, pp. 227-228 et 384-385).
- 3 Brüscheiler 1965, p. 172.
- 4 Crayon noir sur papier calque, 1895, 50,5 x 27 cm, Kunsthaus Zurich, inv. 1964-0056. Beltinger 2007, p. 132.
- 5 Dessin sur papier, MAH, inv. 1964-95.
- 6 Nous remercions ici Colette Hamard pour la réalisation des plaques radiographiques.
- 7 Nous remercions Stefano Volpin pour la réalisation des examens en fluorescence X. L'analyseur portable est un spectromètre Niton XL3t GoldD+ (par Thermo Fisher Scientific Inc.) utilisé dans les modes suivants : anode en argent; tension maximale RX : 50 KV, avec la possibilité de spectres différenciés à tension faible (6 KV), moyenne (20KV) et haute (50 KV).
- 8 La stratigraphie et l'analyse ont été réalisées par Stefano Volpin et Antonella Casoli, voir rapport d'analyse : « Ferdinand Hodler (1853-1918), *Le Garçon enchanté*, peinture sur toile, inv. 1925-35, Analyses scientifiques des couleurs et liants », Genève, 2017.
- 9 Hoermann Lister *et al.* 2005, pp. 60-73.
- 10 Gros/Herm 2004, pp. 5-28.
- 11 Dès 1894, Raffaëlli aurait confié au pastelliste Pierre Prinz (1838-1913) le soin d'évaluer ses pastels gras. Dans le cas du *Garçon enchanté*, Hodler a parfaitement pu retoucher le tableau dix ans après sa réalisation, au moment de leur apparition sur le marché, voire même dès son achèvement, si nous considérons qu'il était lui-même en contact avec le peintre Raffaëlli.
- 12 Linck 1934. Sur l'usage des médiums employés par Hodler, voir Beltinger 2007, pp. 151-160.
- 13 Je remercie Véronique Strasser pour la traduction de l'article d'Ernest Linck, publié en langue allemande.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Victor Lopes, responsable du secteur Conservation-restauration, Musée d'art et d'histoire, Genève, victor.lopes@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

- Bätschmann 2017.** Oskar Bätschmann, Paul Müller, *Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 3, Der Figurenbilder, Teilband 1-2*, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich 2017.
- Beltinger *et al.* 2002.** Karoline Beltinger, Gabriele Englisch, Danièle Gros, Christoph Herm, Anna Stoll, «A technical study of Ferdinand Hodler's painting technique – work in progress», 13th Triennial meeting, ICOM-CC, Rio de Janeiro 2002, vol. I, pp.388-393.
- Beltinger 2007.** Karoline Beltinger, «Das Hilfsmittel <Pause>», in *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zurich 2007.
- Brüscheiler 1965.** Jura Brüscheiler, «Catalogue des œuvres de Ferdinand Hodler léguées au Musée d'art et d'histoire par M. et M^{me} Hector Hodler-Ruch», in : *Genava XIII*, 1965, pp. 157-202.
- Gros/Herm 2004.** Danièle Gros, Christoph Herm, «Die Ölfarbstifte des J.-F. Raffaëlli», in : *Kunsttechnologie Konservierung*, 2004, Heft 1, pp. 5-28.
- Hodler 2014.** Ferdinand Hodler, *La mission de l'artiste*, éd. établie par Niklaus Manuel Güdel, 2014, 173 p.
- Hoermann Lister *et al.* 2005.** Kristin Hoermann Lister, Sharon L. Hirsch, Francesca Casadio, Inge Fiedler, «Hodler's Truth», *Art Institute of Chicago Museum Studies* 31, n. 2, 2005, pp. 60-73.
- Linck 1934.** Ernst Linck, «Die Maltechnik Ferdinand Hodler's», in : *Technische Mitteilungen für Malerei* 50 (7), 1934, pp. 49-50.
- Raffaëlli 1902.** Jean-François Raffaëlli, «Solid oil-colors – an innovation in paints», in : *Brush and Pencil* 10, 1902, pp. 297-298.
- Raffaëlli 1903.** Jean-François Raffaëlli, «Raffaëlli über seine Ölfarbstifte», in : *Technische Mitteilungen für Malerei* 20 (4), 1903, pp. 29-35..

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, V. Lopes (fig.1-3, 5, 7, 8, 10, 11), S. Volpin (fig. 9), A. Longchamp (fig. 4, 6).

SUMMARY

*The Enchanted Boy by Ferdinand Hodler**Study and conservation-restoration measures*

The Musée d'Art et d'Histoire today holds 143 paintings by Ferdinand Hodler as well as 671 drawings and 241 notebooks, all testimonials to his cogitations and unremitting industry. This set of works, acquired both during his lifetime and after his death, bears witness to his practices, stylistic development and interests. All the pictorial categories are represented : history paintings, portraits and self-portraits, landscapes, genre scenes and still lifes.

A preliminary study and a conservation-restoration campaign were undertaken in order to publicly present some of the paintings, such as *The Man with a Wooden Leg* (ca. 1892), *The Woodcutter* (1909), *Lake Geneva and the Salève with Swans* (1915) and *The Enchanted Boy* (ca. 1893-1894), the subject of this article..