

La participation de Ferdinand Hodler au "Panorama" d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien

Autor(en): **Brüscheiler, Jura**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168637>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

La participation de Ferdinand Hodler au «Panorama» d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien

par JURA BRÜSCHWEILER

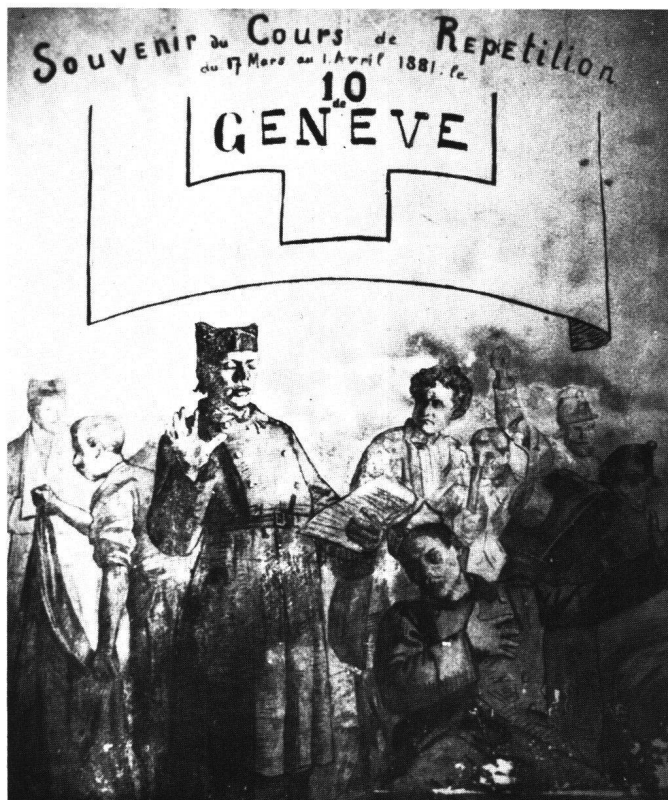


Fig. 1 FERDINAND HODLER: L'appel en chambre 1881. Fusain et huile sur plâtre. 300×250 cm. Signé en bas à gauche: «Hodler». Caserne de Bière (Vaud). (Photo Jotterand, Bière)

L'intérêt majeur de la participation de Ferdinand Hodler (Berne 1853 – Genève 1918) à l'exécution du *Panorama* d'Edouard Castres (Genève 1838 – Etrambières 1902) réside dans le fait qu'elle marque la première application dans l'œuvre du jeune Bernois d'un principe de composition qui caractérisera jusqu'à son style tardif et qu'il appellera le parallélisme.¹ Or, nous allons voir qu'il en doit l'inspiration à l'auteur du *Panorama*, Edouard Castres. Nous allons par conséquent considérer sous l'angle stylistique la scène du *Panorama* dont Hodler fut chargé, en l'inscrivant dans l'évolution générale de son style pictural.

Avant de se mettre en 1881, à l'âge de vingt-huit ans, à l'exécution du *Panorama*, Hodler, tout comme Castres d'ailleurs, avait reçu sa formation artistique du pédagogue de génie que fut Barthélemy Menn (Genève 1815–1893). Menn savait mieux que tout autre apprendre à ses élèves à dessiner, à construire une figure, à donner

du caractère à sa silhouette, à ordonner les personnages d'une composition, enfin à soigner la mise en page, les accents dominants et les valeurs d'un paysage. Aussi, en quittant son maître, Hodler comptait-il déjà à son actif – à côté de ses paysages et de ses portraits – une grande composition à figures, le *Banquet des gymnastes*, conçue en 1876 et transposée sur toile l'année suivante (carton détruit, toile au Kunsthaus de Zurich).

Le programme de cette œuvre de concours ayant prescrit «un sujet genevois d'histoire ou de mœurs», Hodler s'était résolu à représenter une scène typique de la vie suisse contemporaine: le dirigeant d'une société de gymnastique haranguant un groupe de jeunes athlètes. En isolant l'orateur à gauche et en disposant latéralement les gymnastes de profil sur le restant du tableau, Hodler crée dans sa composition une polarité entre l'individu et le groupe. Son choix d'une thématique suprapersonnelle ou, si l'on veut, nationale traduit bien son aspiration vers un art mural, mais le style simplificateur et prégnant de la fresque lui fait encore défaut, si bien que le *Banquet* reste à mi-chemin entre le tableau de genre agrandi et le panneau mural.

En 1881, Hodler avait quitté depuis trois ans l'enseignement de Menn et assimilé, lors d'un voyage en Espagne, la leçon du Prado.

Deux mois avant de se mettre au travail sur le *Panorama* de Castres, Hodler allait, à l'occasion d'un cours de répétition accompli en sa qualité de fusilier au Xe bataillon genevois à la caserne de Bière (Vaud), exécuter dans la cantine son premier panneau mural – au fusain! Le 21 mars 1881, il annonça triomphalement à son ami Marc Odier: «Le bataillon, en somme, fait des éloges sur mon travail commencé. Je le ferai photographier et quand, à ton tour, tu seras à Bière, tu admireras le chef-d'œuvre.»²

Vraiment, Hodler n'a pas son pareil pour ne douter jamais de son génie et le proclamer à tous vents – même en plaisantant! Car en fait de chef-d'œuvre, nous nous trouvons devant une pochade, enlevée à la va-vite bien que dans une visible bonne humeur. Le tableau mural représente un *Appel en chambre* (fig. 1.) et groupe dans le désordre autour du sous-officier qui procède à l'appel une demi-douzaine de soldats se mettant en tenue, tandis qu'un des leurs, affalé sur un siège au premier plan et cuvant, j'imagine, quelque idylle trop bien arrosée la veille, répond «Présent!», la main nostalgiquement posée sur le cœur...

Oui, nous sommes plus près de la caricature que de la fresque; cependant nous n'oublions pas que *L'appel en chambre* n'était pas destiné à immortaliser les hauts-faits de l'armée helvétique, mais seulement à égayer une cantine de fusiliers.

Nous savons à présent où Hodler en était, en fait de peinture monumentale, avant d'aborder son travail avec Edouard Castres: le *Banquet des gymnastes* de 1876 restait une grande composition à

figures engluée dans la peinture de genre, tandis que *L'appel en chambre* était un dessin humoristique qui affecte des prétentions de peinture murale. Aussi, la collaboration de Hodler au *Panorama* de Castres lui fournira-t-elle pour la première fois l'occasion de se familiariser sérieusement avec les problèmes que pose une peinture conçue en grandes dimensions.

On sait que le *Panorama* représente un épisode de la guerre franco-allemande de 1870-71, à savoir le passage de l'armée française du général Bourbaki en Suisse, aux Verrières le 1er février 1871. On sait aussi que cette vaste toile circulaire (1100 mètres carrés de surface, 40 mètres de diamètre) fut commanditée par deux personnages qui mériteraient à eux seuls une recherche, les frères Henneberg, entrepreneur et ingénieur genevois. On sait, bien entendu, que le maître d'œuvre du *Panorama* fut le Genevois Edouard Castres qui, après avoir débuté comme peintre sur émail, devint élève de Menn avant d'entrer à l'Ecole des beaux-arts de Paris et de pratiquer la peinture de genre, de préférence militaire, entre autres dans les ateliers d'Hyppolite Flandrin et d'Eduardo Zamacoïs. Castres avait remporté plusieurs succès au Salon de Paris avant de recevoir la commande du *Panorama*, à la préparation duquel il travailla pendant cinq ans et dont il fit incontestablement son chef-d'œuvre. Son engagement comme ambulancier volontaire de la Croix-Rouge pendant la guerre franco-allemande l'avait marqué de façon si profonde qu'il s'inspira pour ses projets des croquis pris sur le vif lors du passage des Bourbakis, auquel il avait personnellement assisté.

On sait enfin que, vu l'ampleur du projet, Castres s'est entouré d'une dizaine de peintres qui l'ont aidé à l'exécuter: il s'agissait de deux artistes belges qui avaient de l'expérience dans ce domaine, Roy Parisien et Nicolas Marot, ensuite d'une équipe de peintres plus ou moins jeunes qui étaient tous sortis de l'Ecole de Menn, à savoir Henry Sylvestre, Louis Dunki, Frédéric Dufaux, Gustave de Beaumont, Henri Hébert, Evert van Muyden et, *last but not least*, Ferdinand Hodler. Or, Hodler deviendra, de tous les collaborateurs

du *Panorama*, le peintre le plus important et le plus célèbre: d'où l'intérêt que nous portons plus particulièrement à sa participation au projet de Castres.

Si nous n'avons pas retrouvé de contrat ou de documents écrits attestant formellement que Ferdinand Hodler avait à exécuter telle partie bien déterminée du *Panorama*³, et en particulier *L'arrivée du bataillon bernois* venu renforcer les troupes frontalières suisses, les historiographes de l'ouvrage – Xavier von Moos (1941), Louis Hauteœur (1950), enfin Brigitte Kämpfer-Klapproth (1980), ainsi que André Meyer et Heinz Horat (1981) – s'accordent à en accepter le fait. Louis Hauteœur qui était conservateur du Musée d'art et d'histoire de Genève le tenait d'ailleurs de bonne source, c'est-à-dire du fils du peintre, Edouard-G. Castres.

Indépendamment de ces témoignages qui demeurent indirects, la comparaison des écritures picturales respectives de Castres et de Hodler achève de nous convaincre de la présence exclusive de la main de Hodler dans le *Bataillon bernois*: La confrontation stylistique d'un soldat de Castres avec ceux de Hodler montre en effet que ce dernier traite ses figures de manière à la fois plus serrée de dessin, plus sculpturale de forme et plus architectonique de construction, tandis que tel soldat de Castres, tout en étant de structure solide, est traité d'une touche plus légère.

Une preuve supplémentaire nous en est fournie par la similitude d'écriture du *Portrait du lieutenant Privat* (Fondation pour la culture, l'art et l'histoire, Kusnacht/Zurich) que Hodler a peint en mars 1881 à Bière, et celle d'un de ses soldats du *Panorama*, exécuté deux mois plus tard: compte tenu de la différence des formats, une même manière du rythmer la touche, de modeler les visages, d'ombrer les plissures des manteaux caractérise les deux personnages.

Il nous paraît donc justifié d'admettre que *L'arrivée des Bernois* fut confiée au seul Bernois parmi les peintres du *Panorama*.

Mais la question qui se pose aussitôt est de savoir si Hodler était l'inventeur ou seulement l'exécutant de cette scène? La réponse nous est donnée par l'une des études peintes de Castres pour le



Fig. 2 EDOUARD CASTRES: Etude pour le Panorama des Bourbakis: L'arrivée du bataillon bernois 1876/1881. Huile sur toile. 43×61 cm. Monogrammé en bas à gauche: «E.C.» Fondation Gottfried-Keller, Berne, déposé au Musée militaire de Colombier (Neuchâtel). (Photo Lauri, Berne)



Fig. 3 FERDINAND HODLER: L'arrivée du bataillon bernois (Détail du Panorama des Bourbakis) 1881. Huile sur toile. Propriété de l'Association pour la protection des monuments historiques du Canton de Lucerne. (Photo: Galerie Fischer, Lucerne)

Panorama, celle qui représente précisément cette *Arrivée des Bernois* (fig. 2): c'est elle qui a servi de modèle pour le morceau peint par Hodler (fig. 3). C'est elle aussi qui nous permet de procéder aux constatations les plus intéressantes quant à la part créatrice qu'ont eu respectivement le maître d'œuvre et son aide dans cette partie de l'ouvrage. A cet égard, nous n'aurons pas à insister outre mesure sur certaines différences de conception, car il paraît parfaitement normal que les modifications ostensibles apportées au programme pictural entre l'étude et l'exécution monumentale – comme par exemple l'allongement de la colonne des militaires, l'introduction de cavaliers en son sein, etc. – soient le fait du maître d'œuvre plutôt que de son exécutant.

Il s'avère plus instructif, en revanche, de s'arrêter à un autre détail du programme conceptuel de ce *Bataillon bernois*, parce que les répercussions stylistiques en seront considérables dans l'œuvre postérieure de Hodler: je veux parler du premier rang des soldats (fig. 2 et 3).

Parmi les divers groupes de figures du *Panorama*, où – selon l'heureuse formule de Louis Hauteœur – «la foule est conçue comme un personnage», cette première rangée de quatre sappeurs représente ce que l'organisation militaire évoque d'ordre collectif par le simple alignement frontal et, plus particulièrement encore, par la cadence marquée du pas des soldats. En outre, la gravité de la situation est indiquée par les têtes baissées des quatre marcheurs qui commentent visiblement entre eux les événements.

Comme le montre clairement l'étude de Castres, la conception de cette rangée de soldats lui appartient. Hodler, dans le *Panorama*, n'a qu'à la reprendre, mais il en souligne ostensiblement l'aspect rythmé par la mise en page un peu plus stricte des quatre militaires, par les contours plus appuyés de leurs silhouettes, des plis de leurs uniformes et des lanières croisées de leurs gibecières.

Le fait est que cet alignement frontal des figures dans un ordre régulier laissera des traces dans les compositions à venir de Hodler:

Un an après le *Bataillon bernois* du *Panorama* de 1881, Hodler conçoit la première version du *Cortège des lutteurs*. Dans une esquisse (collection privée), il reprend l'idée des marcheurs placés frontalement en tête d'un groupe au premier plan; il sépare même très nettement les deux lansquenets du cortège, au devant de la scène, des lutteurs visibles à l'arrière-plan. Dans la version monumentale (Hôtel-de-Ville, Berne), Hodler ajoute la figure centrale du porte-drapeau: l'alignement frontal des trois figures au premier plan et l'ordonnance savamment alternée des pieds des deux lansquenets latéraux fondent la symétrie et, partant, le solide équilibre de la composition que Hodler définissait par ailleurs comme étant «typiquement suisse».⁴

Encore un an plus tard, en 1883, Hodler se met à peindre – en vue du concours Diday de 1884 – *Calvin et les professeurs dans la cour du Collège de Genève* (fig. 4). Or, l'on s'aperçoit qu'en isolant au premier plan et en mettant en page frontalement ses cinq personnages, puis en alternant habilement le pas de la figure centrale – Calvin – par rapport à la démarche égale de ses acolytes, Hodler n'a fait que transposer le concept compositionnel du premier rang du *Bataillon bernois* de Castres, en le reprenant à son compte dans une composition historique de son cru.

Cette démarche est importante par rapport à l'évolution stylistique de Hodler, parce que *Calvin* représente la première composition où le peintre applique – bien avant de l'avoir formulé théoriquement – le principe de composition qu'il appellera beaucoup plus tard – en 1892 – le parallélisme.⁵

En simplifiant, on peut définir le parallélisme comme la répétition, dans un certain ordre, de formes semblables dans le but de conférer au tableau un effet d'unité.⁶ Ainsi, dans *Calvin*, Hodler aligne-t-il frontalement sur le même plan un quintette de professeurs, dont les toges noires se détachent par masses architectoniquement équilibrées et chromatiquement dominantes sur un fond de bâtisses qui renforce le caractère théâtral de la scène. Ainsi,

l'ordonnance de ces taches noires dominantes confère-t-elle à la composition son rythme pentamétrique, son harmonie compositionnelle, son style original.

Ainsi, enfin, la notation d'une scène militaire prise sur le vif par Castres a-t-elle été transformée par Hodler en système de composition.

Quelque huit ans après *Calvin*, dans les *Ames déçues* de 1891-92 (fig. 5), Hodler systématisera cette trouvaille de composition et en accentuera le caractère monumental: «Ces figures», dira-t-il lui-même, «sont des monuments d'architecture expressive.»⁷

Expressive de quoi? La question vaut d'être posée – et nous fournit l'occasion d'indiquer ici tout au moins que le parallélisme hodlérien ne représente pas seulement une innovation esthétique, mais qu'il est sous-tendu par ce qu'il faut bien appeler une éthique égalitaire. «Ce que je veux exprimer», écrit Hodler en 1891 à propos des *Ames déçues* justement, «c'est la ressemblance entre les êtres humains», alors que, ajoute-t-il, «l'époque actuelle est complètement envahie par la variété».⁸

En fait, le parallélisme marque une rupture avec ce qu'on pourrait appeler une esthétique d'essence individualiste, laquelle met généralement en évidence, depuis la Renaissance, une figure ou une partie d'une composition, à laquelle les autres figures ou parties sont subordonnées. Tandis que Hodler préconise «un art nouveau, [de signification] plus étendue et à la portée de tous».⁹ Il s'agit, dans le sillage de Courbet, d'un programme d'art démocratique. Ainsi, les *Ames déçues* n'illustrent-elles pas le malheur d'un individu, mais la malédiction de la vieillesse qui frappe tout un chacun. Le fait que ce phénomène nous soit commun à tous conduit Hodler à multiplier les figures semblables de ses compositions. Ou, pour le formuler avec les mots du peintre: «Le parallélisme moral produit un parallélisme décoratif.»¹⁰ Chez Hodler, ce n'est donc plus le héros qui incarne un idéal, c'est le groupe qui symbolise l'humanité. A cet égard, on peut dire que le parallélisme hodlérien préfigure le

passage d'une civilisation individualiste à une civilisation de type collectiviste, de la culture bourgeoise à une hypothétique culture démocratique.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas indifférent de se rendre compte que l'éthique égalitaire qui a donné naissance à l'esthétique paralléliste ait reçu l'une de ses premières impulsions d'une représentation de la vie militaire suisse par Edouard Castres.

Pour illustrer la persistance de l'acquis compositionnel issu du *Bataillon bernois* de 1881, on s'en tiendra à un seul exemple qui en prolonge les effets et les porte à leur paroxysme: Dans *L'unanimité* de 1911-13 (Hôtel-de-Ville de Hanovre), Hodler pousse le parallé-



Fig. 4 FERDINAND HODLER: Calvin et les professeurs dans la cour du Collège de Genève, 1883-1884. Huile sur toile. 100×130 cm. Signé en bas à gauche: «Calvin comme recteur/Hodler». Musée d'art et d'histoire, Genève. (Photo: MAH Genève)

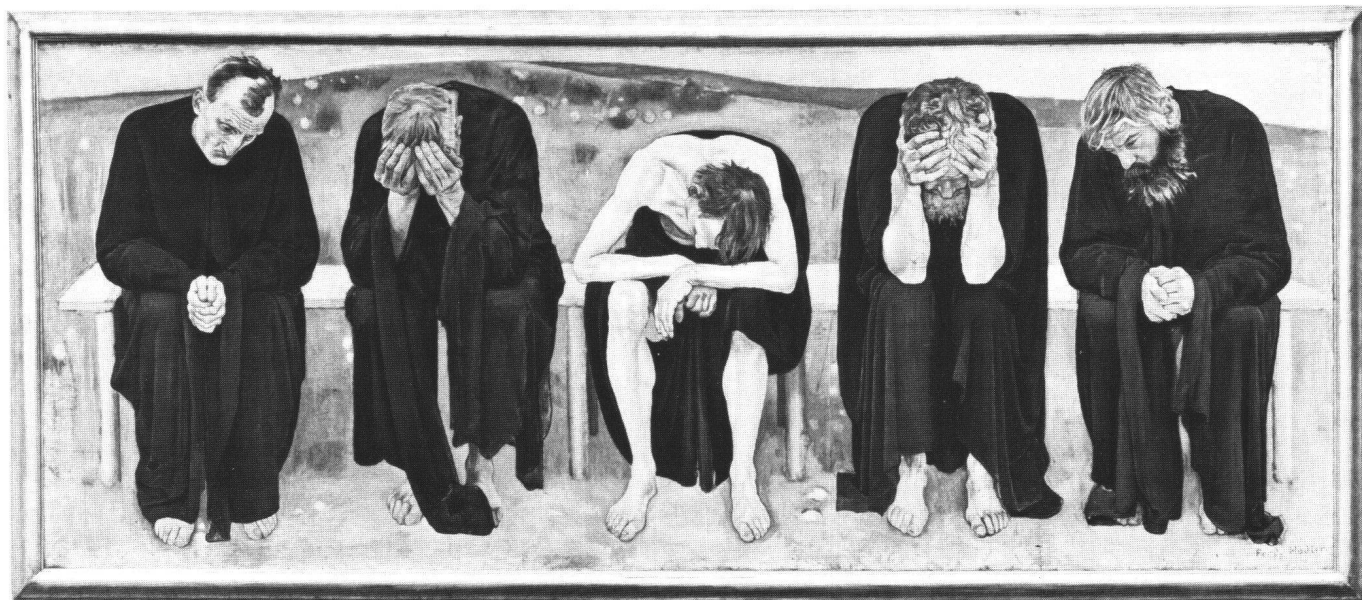


Fig. 5 FERDINAND HODLER: Ames déçues, 1891-1892. Huile sur toile. 121×300 cm. Signé en bas à droite: «Ferd. Hodler/1892». Musée des beaux-arts, Berne. (Photographie inconnu, document J.B.)

lisme vertical jusqu'à l'abstraction en donnant à l'adhésion collective d'une communauté à la foi protestante l'allure d'une forêt de figures, différenciées seulement par de légères variations d'attitude et par les contrastes chromatiques de leurs costumes. *L'unanimité* illustre le credo éthico-paralléliste désormais intangible de Hodler: «Ce qui unit les hommes est plus fort que ce qui les divise.»¹¹

Revenons, pour terminer, aux répercussions plus immédiates du travail de Hodler au *Panorama* de 1881, soit en particulier à un paysage-clé de 1885, le *Bois des Frères* (Musée de Soleure). Tout se passe ici comme si, quatre ans après avoir eu grâce au *Bataillon bernois* de Castres l'intuition du parallélisme dans la composition à figures – intuition qu'il formula de façon autonome, nous l'avons vu, dans *Calvin et les professeurs* en 1883–84 –, tout se passe, dis-je, comme si Hodler découvrait devant le motif du *Bois des Frères* le parallélisme dans le paysage. Bien que ce paysage soit encore de style plus naturaliste qu'abstrait, la prédominance délibérée des troncs verticaux et leur rigoureux cadrage nous révèlent avec toute la fraîcheur propre à l'invention l'image-mère du parallélisme dans le paysage hodlérien.

Elle nous révèle en même temps quelque chose de fondamental concernant les ressorts idéologiques du parallélisme, à savoir

qu'outre l'esprit démocratique qui, du *Cortège des lutteurs* à *L'unanimité*, fonde l'esthétique paralléliste, l'intuition d'un principe d'ordre inhérent à la nature, un sentiment panthéiste de la nature et visant à l'harmonie fonde, lui, le parallélisme du paysage hodlérien.

Le moment est venu de conclure – en se demandant si, après tout, Castres ne serait pas l'inventeur du parallélisme plutôt que Hodler? Or, on a beau passer au crible le *Panorama* tout entier et tout l'œuvre peint de Castres: mises à part des amorces de structures parallélistes inhérentes au sujet (comme dans tel groupe de soldats accompagnant des chevaux dans le *Panorama*) et la désormais fameuse première rangée du *Bataillon bernois*, on ne trouvera pas trace chez lui d'un recours systématique à la répétition de formes semblables.

Il n'y a là rien que de très naturel, car Castres, tout en ayant été comme Hodler élève de Barthélemy Menn (que son esprit pédagogique portait vers la doctrine), n'avait rien d'un peintre à système, contrairement à Hodler, comme nous avons pu le constater.

Nous sommes donc obligés de conclure que Castres a donné *malgré lui* à Hodler l'idée compositionnelle qui marque dans l'œuvre du jeune peintre l'avènement du parallélisme.

NOTES

- ¹ Concernant le parallélisme, cf.: 1) FERDINAND HODLER, *La mission de l'artiste* [Conférence présentée à Fribourg en 1897], in: C[HARLES]-A[LBERT] LOOSLI, *Ferdinand Hodler – Leben, Werk und Nachlass*, Bern 1921–1924, vol. 4, p. 299 ss.; 2) PETER DIETSCHI, *Der Parallelismus Ferdinand Hodlers*, Diss., Basel 1957; 3) JURA BRÜSCHWEILER, *La datation du «Bois des Frères» et la naissance du parallélisme*, in: Musées de Genève, 2e année N.S. No 103, Genève mars 1970, p. 2 ss., et No 105, Genève mai 1970, p. 11 ss.
- ² Cf. lettre de Ferdinand Hodler à Marc Odier, Bière, 21.3.1881 (Copie J.B. d'après la transcription de C.A. Loosli).
- ³ Nous remercions M. Hugo Wagner, secrétaire de la Fondation Gottfried-Keller, Berne, ainsi que la direction du Musée des beaux-arts de Lucerne de l'aide qu'ils nous ont apportée dans ces recherches.
- ⁴ Cf. ARNOLD KOHLER, *Hodler parle*, in: Club des Arts – Musées suisses, 1e année No 9, mai 1953, p. 10.

- ⁵ Cf. JURA BRÜSCHWEILER, mars 1970 (voir note 1), p. 6, note 16.
- ⁶ Cf. ouvrages cités en note 1.
- ⁷ Cf. ARNOLD KOHLER 1953 (voir note 4), p. 9.
- ⁸ Cf. ARNOLD KOHLER 1953 (voir note 4), p. 8.
- ⁹ Cf. ARNOLD KOHLER 1953 (voir note 4), p. 10 (A noter que Kohler transcrit: «... un art nouveau et [de] plus [d']étendue et à la portée de tous». Si l'on peut reprocher à la transcription de Kohler de faire dire à Hodler quelque chose qui n'a pas de sens – qu'est-ce, en effet, qu'un «art de plus d'étendue»? –, on reprochera peut-être à la mienne d'outrepasser la pensée de Hodler: «un art de signification plus étendue» me semble néanmoins plus fidèle au contexte et à la pensée de Hodler.
- ¹⁰ Cf. C[HARLES]-A[LBERT] LOOSLI 1921–1924 (voir note 1), vol. 4, p. 236.
- ¹¹ Cf. C[HARLES]-A[LBERT] LOOSLI 1921–1924 (voir note 1), vol. 4, p. 306.

BIBLIOGRAPHIE

Outre les quatre titres mentionnés ci-dessus (cf. notes 1 et 4), nous avons consulté:
 LOUIS HAUTECŒUR, *Edouard Castres*, Genève 1950.
 XAVER VON MOOS, *Edouard Castres 1838–1902*, in: *Du* 4. Jg. Nr. 11, Zürich Nov. 1944, S. 8ff.
 wti [=JAKOB WELTI], *Hodler im Luzerner Panorama*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntagsausgabe Nr. 685, 4.5.1941, Blatt 6.
 ANDRE MEYER UND HEINZ HORAT, *Bourbaki. Episoden und Erlebnisse aus der Internierungszeit der Bourbaki-Armee 1871*, Bern 1981.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Photo Jotterand, Bière.
 Fig. 2: Photo Lauri, Berne.
 Fig. 3: Galerie Fischer, Lucerne.
 Fig. 4: Musée d'art et d'histoire, Genève.
 Fig. 5: Document aux archives de l'auteur.