

Préfaces

D'un héritage l'autre

Dans *Vie de Joseph Roulin*, Pierre Michon imagine le quotidien de cet employé des postes arlésien immortalisé à six reprises par Vincent Van Gogh. Républicain convaincu à la barbe hirsute, vêtu d'une casquette cerclée de lettres d'or, Roulin accompagna le peintre néerlandais dans ses frasques provençales, des verres d'absinthe au génie créatif.

A l'instar de Michon, un écrivain suisse aurait très bien pu imaginer le *destin du Bûcheron* peint par Ferdinand Hodler et présenté dans cette exposition. Nul doute qu'il aurait conté la force et la dignité du travailleur helvète que l'on retrouve aussi bien dans *Les laboureurs*, *Les scieurs de long* ou encore les *Pêcheurs dans un bateau*. Le fait que Hodler ait peint une quinzaine de fois ce *Bûcheron* après son utilisation par la Banque Nationale Suisse, enlevant ici un nuage, en ajoutant un autre là, ouvre en nous la possibilité d'une multitude de *Vies minuscules*, humbles et silencieuses. Autant de destins que ses héritiers ont su, après lui, offrir au monde.

Modernité suisse - L'héritage de Hodler nous donne à voir l'analogie entre ce grand peintre moderne et ses héritiers, Albert Schmidt en tête. Ces derniers sont partagés entre *coreligionnaires*, ayant des aspirations communes avec le maître et *disciples*, qui perpétuent à leur manière son approche.

Mais elle nous laisse aussi à voir l'aspérité des divergences, celles qui, en somme, jalonnent l'histoire de la Suisse depuis au moins la guerre de Sonderbund. L'art hodlérien, modèle unificateur de la peinture suisse, écraserait les particularités locales des Grisons de Giovanni Segantini au Valais de l'«Ecole de Savièse». Ces querelles géographiques et culturelles nous sont racontées dans ce catalogue.

Je veux ici saluer ceux qui ont permis à cette riche exposition d'être présentée à Évian, permettant ainsi à Hodler d'y revenir après avoir orné l'escalier du théâtre dans les années 1880. Il nous faut naturellement commencer par ceux sans qui rien ne serait possible, les prêteurs, plus d'une cinquantaine tout de même, qui nous ont une nouvelle fois fait confiance. À ce titre, que Pierre Alain Crettenand et Christophe Flubacher, conseillers scientifiques de l'exposition, et William Saadé, conseiller scientifique du Palais Lumière, soient remerciés pour le travail de sélection et de concordance qu'ils ont réalisé. Viennent enfin les auteurs de ce catalogue, Corinne Charles, Frédéric Elsig et Christophe Flubacher toujours, dont l'érudition éclaire l'histoire qui nous est ici proposée, ainsi que les éditions Monographic.

Je remercie naturellement nos partenaires institutionnels que sont le Conseil départemental de Haute-Savoie et le Conseil régional Auvergne-Rhône-Alpes pour leur soutien répété d'année en année, ainsi que l'association des Amis du Palais Lumière pour le compagnonnage.

Mes dernières pensées iront vers les équipes du Palais Lumière et vers Magali Modaffari, adjointe à la culture, dont le travail remarquable permet de proposer des expositions qui n'ont rien à envier à celles des plus grands musées. Nous leur devons que l'art ne soit plus cantonné aux métropoles.

Josiane Lei
Maire de la ville d'Evian



70 Ferdinand Hodler 1853-1918
Le bûcheron, 1910 (CR 1434)

Le travail, le loisir

Christophe Flubacher

Qu'il nous soit permis de rapprocher **Le bûcheron [70]** de Hodler des **Bûcherons en hiver [71 p. 68]** du Vaudois Albert Muret, plus particulièrement le bûcheron disposé symétriquement à celui de Hodler. Non pas tant en raison d'une approche stylistique commune que d'une approche formelle. Stylistiquement en effet, le bûcheron de Muret rappelle bien davantage la peinture de René Auberjonois (1872-1957) : austérité des tons bruns et ternes, morphologie frustrée du figurant, déception perceptive générée par la facture un brin rébarbative de la composition, tout cela est propre à Auberjonois, peintre de la distanciation par excellence, qui combat nos attentes pour mieux nous réapprendre à voir et exige du spectateur qu'il renonce à son confort de lecture, au profit d'une lecture intelligente et critique du tableau¹. Formellement en revanche, les points communs abondent : l'amplitude du mouvement des bras, l'appui du corps sur la jambe extérieure, la saison hivernale, l'arbre à couper famélique, enfin la parfaite symétrie des deux protagonistes. Une différence de prime abord minime et cependant hautement symbolique mérite pourtant d'être relevée : le bûcheron de Hodler abat un sapin, celui de Muret un arbre fruitier. Petite cause, grands effets, car le sapin incarne la germanité de l'art suisse, c'est-à-dire tout ce que la critique romande, éprise de latinité française abhorre, en ces temps de véritable guerre froide entre les deux grandes régions linguistiques du pays. En ce début de vingtième siècle, on voit en effet la Société des Peintres, Sculpteurs, Architectes Suisses, fondée en 1865, à majorité francophone, œuvrer sans relâche à la façon d'un contre-pouvoir face à la Société Suisse des Beaux-Arts (1806) à majorité alémanique. Rivalités et chicaneries en tous genres les opposent quant à l'octroi du crédit fédéral pour les beaux-arts qui doit financer leurs activités et leur permettre d'organiser leurs expositions. Or ce Röstigraben culturel, entretenu par la critique romande essentiellement, ira jusqu'à distinguer les artistes adeptes de la montagne et du sapin – les Alémaniques – des apôtres de la vigne et du lac – les Romands : car si la montagne recèle un pouvoir suggestif indéniable, les Welches lui préféreront le lac, cette « Méditerranée de l'*atticisme* romand »², comme le confirme ce propos du critique d'art genevois François Fosca (1881-1980) paru dans *La Voile latine* en 1909 : « La vigne et le lac ont des influences totalement contraires à celles du sapin et de la montagne. Le lac est voluptueux et la montagne l'est si peu. »³

*

Deux publications monographiques récentes, dédiées l'une à Albert Schmidt (1883-1970), l'autre à Henry van Muyden (1860-1936)⁴, ont rappelé les circonstances qui préludèrent à la revalorisation de la scène de genre et à l'héroïsation de la paysannerie de plaine ou de montagne ainsi qu'aux divers métiers y afférant, bûcherons, vigneron, faucheurs, éleveurs, agriculteurs, sans oublier le métier des femmes qui filent la laine, tressent la paille, tondent les moutons, cardent le crin, portent le [*chardzéi*]⁵ sur leurs épaules à l'exemple

1 Cordonier, Flubacher, Wyder, 2010.

2 Baudin, 1986.

3 Junod et Kaenel, 1993.

4 Drouglazet, Elsig, Flubacher, 2020 et Elsig, Flubacher, Monti, 2024.

5 En patois de Savièse, drap servant à recueillir le foin coupé.



110 Ferdinand Hodler 1853-1918
Carnet 212 / Pages 72-74,
janvier 1914



111 Albert Schmidt 1883-1970
La montagne, s.d.



112 Albert Schmidt 1883-1970
Montagne aux nuages blancs,
vers 1916



113 Albert Schmidt 1883-1970
Montagnes, s.d.

résulte un fort contraste de couleurs chaudes et froides dont la nature a le secret. C'est en effet le matin et, tandis que le soleil pointe derrière la montagne, celle-ci, toujours dans l'ombre, conserve la fraîcheur de la nuit.

– les Alpes

Dès lors que le Palais Lumière d'Évian accueille l'exposition "Modernité suisse - Les héritiers de Hodler", pour laquelle le présent catalogue est publié, il nous tenait à cœur d'évoquer – outre le Salève – des sommets préalpins de la Haute-Savoie. Dont acte avec **La Pointe d'Andey** [120 p. 106] peinte par Hodler et avec **Le Buclon depuis le plateau de Cenise** [121 p. 107] d'Albert Schmidt. La Pointe d'Andey domine le village de Bonneville où l'un des modèles de Hodler, Jeanne Charles Cerani, résida jusqu'en 1915. Une esquisse préparatoire [110], consignée dans un carnet, associée au brouillon d'une lettre de protestation dirigée contre un jury incompetent et deux études de Valentine au sortir d'une opération où figure la date du 31 mai 1914, donne une idée des événements qui se bousculent dans la tête de l'artiste à cette époque et renseigne sur la manière avec laquelle Hodler s'appropriait son sujet. Schématique, mais d'une rare précision, l'esquisse se limite à la partie sommitale de la Pointe dont elle reproduit scrupuleusement la structure accidentée, tandis que le tableau final embrasse toute la montagne avec, à mi-hauteur, un replat caractéristique appelé Sommet d'Andey. Cinq ans plus tôt, à l'invitation de Jeanne, Hodler s'était rendu à Bonneville et avait exécuté une première version du site (CR 391), traitée de haut en bas dans un dégradé de bleu et ponctuée de trois couches nuageuses qui en scandent la déclivité. Les deux versions se rejoignent cependant par la facture en traitillé et en pointillé de la végétation qui s'arcboue à la pente, de la vallée de l'Arve au Sommet d'Andey.

Le plateau de Cenise où s'est juché Albert Schmidt offre une vue à 360° sur les Préalpes savoyardes. En regardant vers le sud-ouest, le peintre aperçoit le Buclon qu'il est venu peindre. Mais s'il tourne la tête au nord-ouest, il voit la Pointe d'Andey et, derrière, le Salève. Autant dire que notre homme demeure en terre hodlérienne. Comme s'il entendait faire du Buclon une moderne Babel, le peintre s'est ingénié à l'isoler de la chaîne du Bargy dans le massif des Bornes à laquelle il appartient. De fait, le paysage montagneux alentour est indistinct, cependant qu'un cerne bleu, véritable signature du peintre, ceint le pic dont il surligne la formidable élévation.



120 Ferdinand Hodler 1853-1918
La Pointe d'Andey, vers 1914 (CR 503)



123 François Gos 1880-1975
Le Cervin de Findeln, s.d.



141 Alexandre Perrier 1862-1936
Vue du Jura et du Léman depuis Cologny, s.d.



178 Maurice Barraud 1889-1954
La dame qui va partir, 1915



213 Jean Viollier 1896-1985
La robe rouge, 1934