

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

CUNO AMIET

LES ANNÉES SYMBOLISTES: 1897-1903

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

GENEVIÈVE SANDOZ-KELLER

Université de Neuchâtel

1988

La faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pierre Gassier, professeur honoraire de ladite Université, M. Bruno Foucart, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, et Mme Lucie Galactéros-de Boissier, professeur à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Geneviève Sandoz, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 1er juillet 1987.

Le doyen: Philippe Marguerat

à Claude
à Raphaël

A v a n t - p r o p o s

C'est en 1977 que, sous la direction du professeur Pierre Gassier, j'ai commencé à étudier l'oeuvre du peintre soleurois Cuno Amiet (1868-1961), et ceci, à la suite de la visite de l'exposition de la Fondation Rupf, au Kunstmuseum de Berne; à cette occasion, deux oeuvres du peintre, en particulier, ont retenu mon attention. Ces deux oeuvres, qui laissent entrevoir l'extrême richesse de la personnalité d'Amiet, ainsi que la finesse de sa sensibilité, et qui, à elles seules, pourraient en quelque sorte résumer la longue carrière du peintre, marquent le début et la fin de son activité; il s'agit de Pont-Aven, de 1892, et du Paradis, de 1958. La rencontre providentielle, que je dois à M. Pierre Gassier, du professeur américain George Mauner (Pennsylvania State University), a considérablement facilité le début de mes recherches, et je remercie vivement ce grand spécialiste de l'oeuvre d'Amiet de m'avoir orientée dans le choix d'une époque, relativement restreinte dans le temps (1897-1903), qui n'avait guère retenu l'attention de la critique - en raison du fait, probablement, que la plupart des oeuvres symbolistes restaient à découvrir -, et qui, à l'étude, s'est révélée beaucoup plus riche qu'il n'y paraissait. C'est au tournant du siècle, en effet, qu'Amiet, en quête d'un langage pictural propre à exprimer une iconographie nouvelle, se montre le plus curieux des grands courants européens, en y apportant sa propre contribution.

Je remercie les conservateurs des Musées suisses et leurs collaborateurs de m'avoir donné accès à des oeuvres non ex-

posées, à Soleure, Bâle, Berne, Genève, Olten, Zürich, ainsi que les collectionneurs, qui m'ont gracieusement ouvert leur porte, à Berne, Feldbrunnen, Genève, Neuchâtel, Olten, Oschwand, Soleure. J'exprime ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont aidée dans mes recherches, à Mme M. Kugler, à MM. Christopher Eggenberger, à Zürich, Jean-Pierre Dubouloz, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, à Genève, Olivier Gauye, directeur des Archives de la Confédération, Markus Michaud, à la Bibliothèque Nationale Suisse, au professeur Georges Redard, à Berne, qui m'a fait signe chaque fois qu'une oeuvre d'Amiet était exposée, qu'un article paraissait sur ce peintre, et, en tout particulier, à M. Peter Thalman, petit-fils et élève d'Amiet, qui m'a laissée découvrir l'atelier de son maître, à Oschwand, tel qu'il l'avait laissé à sa mort, en 1961. Que M. Hans Lüthy et ses collaborateurs, à l'Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, à Zürich, soient également assurés de ma reconnaissance, pour avoir mis à ma disposition une documentation photographique sur Amiet, d'une richesse exceptionnelle et destinée à l'élaboration, par le professeur George Mauner, du catalogue raisonné de l'oeuvre du peintre, jusqu'en 1914.

Je remercie aussi vivement les membres du jury, Mme Lucie Galactéros-de Boissier, professeur à l'Université de Neuchâtel, et M. Bruno Foucart, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne et directeur de la Bibliothèque Paul Marmottan, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon manuscrit; par d'utiles suggestions, ils m'ont permis d'apporter de sensibles améliorations à mon travail. Ma gratitude s'adresse tout particulièrement au professeur Pierre Gassier, directeur de ma thèse; d'un bout à l'autre de mes recherches, ce maître enthousiasmant m'a prodigué ses conseils et son bienveillant appui; c'est à lui que je dois, après avoir achevé ma licence en art et archéologie à la Sorbonne, ma formation en histoire de l'art moderne et contemporain, au cours de ses sept ans d'activité à l'Université de Neuchâtel.

Enfin, ma reconnaissance s'adresse à mes proches, à ma mère, qui a eu la gentillesse de lire mon manuscrit, et à mon mari, en tout particulier, qui s'est intéressé à mon travail et m'a encouragée au long de mes dix années de recherches, partageant mon enthousiasme pour une période exceptionnelle dans les domaines des beaux-arts, de la musique, de la littérature.

Neuchâtel, décembre 1987

I n t r o d u c t i o n

Le mouvement symboliste, relativement bref dans son existence, mais destiné à s'étendre jusqu'aux Etats-Unis, a réuni des peintres aussi différents que Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Félicien Rops, Lucien Lévy-Dhurmer, Fernand Khnopff, Paul Gauguin, Paul Sérusier, Gustav Klimt, ou, en Suisse, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Cuno Amiet. D'une part, des peintres allégoriques, qui, dans un langage encore conventionnel, partaient à la recherche de sujets nouveaux, ésotériques, de l'autre, de véritables novateurs, tels Paul Gauguin, Emile Bernard, Vincent Van Gogh, peu soucieux d'iconographie, mais qui cherchaient à exprimer leur émotion par des moyens purement formels (voir Nasgaard, 1984, pp. 4 ss.). Dans leur aspiration au rêve ou à l'évasion, tous ces artistes, peintres ou poètes, avançaient à contre-courant, dressés contre le matérialisme de la société industrielle. Le symbolisme, qui, davantage qu'un mouvement littéraire ou artistique, représente toute une époque, connaît sa première manifestation au café Volpini à Paris, lors de l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste organisée par Emile Schuffenecker et Gauguin, en 1889 (voir chapitre 2). Trois ans plus tard, le Sâr Joséphin Péladan organisait l'exposition du premier Salon de la Rose-Croix, destiné à connaître un succès international (voir chapitre 1).

De nos jours, un nombre d'ouvrages sans cesse grandissant sont consacrés à l'étude du mouvement symboliste, qui a fait l'objet, en outre, depuis le dernier Salon de la Rose-Croix, en 1897, d'une grande quantité d'expositions. Le catalogue de la plus importante d'entre elles, Le symbolisme en Europe (Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Paris 1976), renferme une bibliographie extrêmement volumineuse, de même que la thèse de Philippe Junod (1976), à laquelle nous nous référons au début de notre étude. Le premier volume de John Rewald (1961) sur le mouvement post-impressionniste, que complètent le catalogue de l'exposition Post-impressionism de la Royal Academy of Arts, à Londres en 1979, l'Encyclopédie du symbolisme (Cassou 1979), les ouvrages de R.L. Delevoy (1977), E.H. Gombrich (1970), R. Goldwater (1972), H. Hofstätter (1975), entre autres, ont servi de base à notre travail, ainsi que le précieux catalogue de R. Nasgaard (1984), consacré à l'exposition, à Toronto, des peintres symbolistes scandinaves; l'analyse pénétrante que fait l'auteur du mouvement symboliste en général et de son développement dans les pays scandinaves, jette indirectement une lumière nouvelle sur l'art symboliste de Cuno Amiet, sur la situation très particulière du peintre à l'intérieur d'un mouvement extrêmement vaste et complexe. La thèse de D. Delouche (1977) sur Les peintres de la Bretagne¹⁾, ainsi que le Catalogue raisonné de l'oeuvre peint d'Emile Bernard de J.J. Luthi (1982) nous ont amenée à attribuer une grande place à E. Bernard dans la genèse du symbolisme amiétien²⁾ et à comprendre la portée des choix thématiques du peintre suisse, avant qu'il ne subisse l'influence de Hodler, s'égarant, poussé par un exemple qui lui était contraire, dans la peinture d'histoire - qu'il n'appréciait guère - (voir Amiet 1948, p. 11; Annexe II) -, dans le passéisme et dans l'art monumental.

En ce qui concerne Cuno Amiet lui-même, un peintre qui, jusque vers 1914, faisait figure de pionnier en Suisse, et trouvait sa place, en France et en Allemagne surtout, parmi

les peintres d'avant-garde, les sources d'information sont relativement abondantes: une dizaine de monographies³), ainsi qu'un grand nombre d'articles, de comptes rendus et de catalogues d'expositions, auxquels s'ajoutent les écrits du peintre lui-même, nous permettent de prendre largement connaissance de l'artiste, de saisir l'essentiel de sa personnalité et de suivre l'évolution de sa carrière, exceptionnellement riche. Néanmoins, certains aspects de la création artistique d'Amiet restaient à approfondir, toute une phase de son activité, notamment, où, au tournant du siècle, le peintre, subjugué par l'exemple de Hodler, se trouve littéralement emporté par un puissant courant d'influences nordiques. C'est ainsi que Cuno Amiet, qui venait de faire l'apprentissage, à Pont-Aven et au cours des années 1892/93, du symbolisme post-impressionniste (voir chapitre 3), s'engageant fort heureusement dans la voie du véritable symbolisme - soit de l'expression, par des moyens picturaux, d'une émotion ou d'un état d'âme, dans des oeuvres où contenu et forme fusionnent - devait se heurter, dans son pays, à l'obstacle que représentaient pour tous les jeunes artistes l'exemple et la gloire ascendante de Hodler. La forte personnalité de ce peintre, poursuivant durant toute sa carrière un but précis, et dont on admirait le style unitaire, devait porter ombrage à Amiet, qui, au contraire, cherchant constamment à se renouveler, abordait les techniques les plus diverses, surprenant, déroutant aussi bien souvent son entourage. Ainsi que le relève G. Mauner (1984, pp. 9 ss.), le grand don d'Amiet à assimiler toutes les techniques l'a finalement desservi.

Dès le début du siècle, on a fait état de la parenté stylistique qui liait Amiet à Hodler, et maints historiens d'art ne verront bien souvent en lui qu'un disciple du peintre national. Bien que tout d'abord cette filiation l'ait flatté, elle découragera bientôt Amiet qui, d'ailleurs, s'était heurté dès son retour en Suisse à l'incom-

préhension du public: lors de la première exposition de ses oeuvres, à la Kunsthalle de Bâle en 1894, on se gausse de lui, exception faite de quelques artistes ou amateurs éclairés qui prennent sa défense: le journaliste Hans Trog, dans l'Allgemeine Schweizer Zeitung du 2 décembre 1894, loue le don de dessinateur et l'exceptionnel talent de coloriste d'Amiet. En 1898, alors que le peintre expose à nouveau ses oeuvres au Künstlerhaus de Zürich, en compagnie de Hodler et de Giovanni Giacometti, Albert Fleiner, l'un de ses rares défenseurs, se montre sensible à la vision intense et simplifiée du peintre, à son goût de la surface plane et décorative, louant également les dons de dessinateur et de coloriste d'Amiet (Neue Zürcher Zeitung, 23 avril 1898).

Lors de l'Exposition universelle de 1900, à Paris, où Amiet expose quatre oeuvres, en compagnie de Hodler, Julius Meier-Graefe⁴⁾, fervent admirateur de l'art français, se montre très élogieux pour Cuno Amiet, qu'il situe avant Hodler, et remarque la façon qu'a le peintre soleurois d'exprimer avec grâce, par des moyens purement formels et dans un style monumental, le contenu symboliste d'une oeuvre telle que Der kranke Knabe (l'enfant malade, 1895, oeuvre détruite); le critique se déclare par ailleurs soulagé du fait que l'artiste n'insiste pas exagérément, dans son oeuvre, sur le symbolisme contenu dans un titre tel que Richesse du Soir (voir chapitre 6). Par contraste, l'art de Hodler, plus avancé dans ses recherches symbolistes, lui paraît fantomatique (l'artiste, en l'occurrence, exposait La nuit (1889/90, Berne, Kunstmuseum). Une année plus tard, le vent avait tourné pour Amiet, qui participait, aux côtés de Hodler, à la douzième exposition de la Sécession viennoise. Franz Servaes et Ludwig Hevesi ne voient effectivement en Amiet qu'un élève de Hodler (voir chapitre 5, pp.221 et 222). La situation reste la même en 1904, lors de la XIXème exposition de la Sécession viennoise, à laquelle Amiet et Hodler participent.

Franz Servaes, qui ne tarit pas d'éloges sur Hodler, exprime sa crainte qu'Amiet ne perde toute originalité à vouloir suivre de trop près l'exemple de Hodler. Quant à Oscar Miller (voir chapitres 4 et 5), il n'hésite pas à parler de Hodler comme du "plus grand artiste de notre époque"; également séduit par l'art d'Amiet, dont il loue les dons de coloriste, il ajoute que ce jeune artiste n'a pas à rougir devant Hodler ou Hans von Marées.⁵⁾

Deux ans plus tard, Hermann Kesser (1906, pp. 185-194), citant les portraits de Max Leu et d'Adolf Kreuzer par Amiet (voir chapitre 7), rappelle pour sa part, qu'avant de subir l'influence de Hodler, Dürer et Holbein, Amiet avait introduit en Suisse les théories de Pont-Aven, et que ses contacts avec Giovanni Giacometti, Félix Vallotton et Paul Sérusier avaient également beaucoup compté pour lui. En 1910, Wilhelm Schäfer (Rheinlande, juillet-décembre 1910, pp. 245-248), se montrant sensible à l'évolution stylistique d'Amiet, est d'avis que le peintre se différencie totalement de Hodler, alors que Sydow (1913, pp. 13 ss.), plaçant Hodler et Amiet sur un pied d'égalité, voit en eux les seuls peintres suisses vivants à connaître un rayonnement international. Raoul Nicolas (1920, p. 240), quant à lui, s'exprime en ces termes:

"Hodler fut jusqu'aux dernières années de sa vie (on sait qu'il mourut en 1918) le représentant le plus illustre de l'art helvétique. Sa peinture était [...] une peinture d'idées, à tendances à la fois décoratives et monumentales. Elle se révélait par là foncièrement germanique. Hodler avait pris sans conteste la tête du mouvement artistique de sa patrie [...]. "Il y eut cependant - ajoute l'auteur - des natures indépendantes qui surent résister à sa tyrannique emprise, et parmi celles-ci brille au premier rang Cuno Amiet, qui est aujourd'hui, de l'aveu unanime, le protagoniste de la peinture helvétique [...]. Tandis qu'Hodler subordonne tout à la forme, elle-même expression de l'idée, Amiet fait

de la couleur l'élément primordial de ses tableaux"; et l'auteur remarque encore, un peu plus bas: "Comme tous les artistes véritablement dignes de ce nom, Amiet ne s'assujettit pas à une formule immuable; [...] toujours en lutte avec lui-même et avec les sentiments qui l'assaillent, il se renouvelle continuellement et reste jeune, parce qu'il n'obéit qu'aux injonctions de son cœur ouvert à toutes les beautés et toujours avide de les faire siennes".

Hans Graber, frappé également par l'aptitude d'Amiet à s'initier à toutes les techniques, faisait état, en 1918 ("Cuno Amiet", Das Kunstblatt, Weimar 1918, p. 212), de l'influence d'Edvard Munch et de Vincent Van Gogh dans l'oeuvre du peintre. (Voir également: Wilhelm Stein 1958, pp. 3-4, qui dénote, lui aussi, l'influence de Munch chez Amiet).

En 1932, lors de l'exposition Cuno Amiet, chez Georges Petit à Paris, une année après l'incendie du Glaspalast de Munich, cause de la destruction d'une cinquantaine d'oeuvres d'Amiet, Henri Focillon (voir Paris 1932, préface du catalogue) fait l'éloge de l'oeuvre d'Amiet, disant:

"Elle respire une puissante joie terrestre. Elle n'a pas besoin de simuler la félicité par des allégories. Elle la porte toute en elle, dans un cœur qui bat à grands coups [...]. Mais en même temps elle est science et combinaison. Elle unit l'ardeur de l'instinct à une volonté réfléchie qui sait dissimuler ses calculs. Elle est une poésie et une poétique [...]". Et, parlant de l'artiste lui-même: "Moins attaché à la littéralité d'un style, je veux dire plus violemment peintre que le noble Ferdinand Hodler, il a comme lui je ne sais quel privilège de fraîcheur, de rudesse et de gravité qui lui vient sans doute de sa race et de son pays".

La même année, Georges Charensol (1932, pp. 8-9), parlant du séjour de Cuno Amiet à Pont-Aven disait:

"Les découvertes des peintres symbolistes furent importées en Suisse par Amiet. C'est grâce à lui que les nouveaux courants artistiques vinrent ouvrir les yeux de sa patrie endormie. La Suisse jusqu'alors avait vécu sur elle-même; la forte personnalité de Hodler lui barrait l'horizon, jamais elle n'avait songé à regarder au-delà de ses frontières. Ce splendide isolement grâce à Amiet s'achève, car il a le courage d'échapper aux sommets d'Helvétie [...]. Après avoir travaillé à côté des symbolistes en Bretagne, son retour en Suisse est marqué par des compositions où il semble repris par l'esprit de son pays; les couleurs un peu aigres, la précision du dessin donnent à ses compositions un fort accent ethnique. Amiet comprend bientôt pourtant que le message de libération qu'il est venu apporté à la Suisse exige qu'il tourne le dos à celui devant qui tout s'incline, et ce sera son honneur d'avoir échappé à la rude emprise de Hodler". Et, plus bas: "L'accueil particulièrement attentif que Paris a réservé à sa première exposition d'ensemble, montre bien que notre pays lui sait gré du rôle qu'a joué Amiet, comme ambassadeur de notre art dans son pays, et apprécie à son juste prix la valeur de son oeuvre".

Dans le même ordre d'idées, Waldemar George (1932, pp. 3-4) opposant le lyrisme d'Amiet à l'héroïsme de Hodler, "soumis à la loi du groupe", dira:

"L'oeuvre de Cuno Amiet n'est pas une réaction contre Hodler, mais elle apparaît comme une compensation". Puis: "L'ordre lyrique s'oppose à l'ordre épique, Cuno Amiet s'oppose à Hodler". L'auteur attire ensuite notre attention sur le fait que la leçon, capitale, de l'Ecole de Pont-Aven avait permis au peintre de sortir d'une impasse et de se libérer finalement de l'influence de Hodler. En ce qui concerne le séjour déterminant du peintre à Pont-Aven, une précieuse série de lettres adressées par Amiet à sa famille,

en 1892/93, ont été publiées par Max Huggler (1971), Peter Killer (1973) et George Mauner (1982), qui tous trois font état, à leur tour, du rôle prédominant qu'a joué, dans le développement artistique d'Amiet, son séjour à Pont-Aven. W. Wartmann (Zürich 1938) pour sa part, après avoir fait état de la coupure bien nette que devait marquer, dans la carrière d'Amiet, sa rencontre avec Hodler, constate que dès 1904/05, soit au moment où l'artiste décide de renoncer à ses grands dons de dessinateur au profit de la peinture pure, toute trace d'influence hodlérienne disparaîtra de son oeuvre ⁶⁾.

Selon Herbert Gröger (1948, pp. 84 ss.), c'est l'exemple de la Sécession viennoise qui avait permis à Amiet de se dégager de la source d'influence néfaste que représentait pour lui l'exemple de Hodler. Max Huggler (1971, p. 99), l'auteur - avec George Mauner (1984) - de l'une des meilleures monographies sur le peintre soleurois, dira :

"Sans doute est-ce le séjour à Vienne, en 1904, qui a éveillé chez Amiet le goût de la gravure sur bois en couleur [...]. L'importance décisive revient cependant à la vue plongeante, où se manifestent non seulement la connaissance de la peinture parisienne, mais une parenté avec les graveurs japonais et un nouveau progrès du style". En outre, la parenté d'Amiet, dans son oeuvre gravé, avec Félix Vallotton n'échappe pas à l'auteur. Selon Paul Portmann (op.cit. (n.6), p. 123), la phase Jugendstil que connaît Amiet au tournant du siècle apparaît comme le meilleur de l'oeuvre du peintre. André Kamber (1964, p. 225) devait parler le premier de la participation éventuelle d'Amiet aux concours organisés par la revue allemande Jugend (voir chapitre 9). Quant à Franz Meyer (1958, p. 245), il relève le fait que Cuno Amiet, partagé sa vie durant entre des tendances françaises et allemandes, n'atteint son sommet qu'en 1907, sous l'influence de Van Gogh, et à l'époque où la rivalité qui

devait séparer Amiet et Hodler est à son paroxysme. Selon l'auteur, c'est à Amiet qu'il appartiendra de jouer un rôle d'intermédiaire entre la France et l'Allemagne (voir également, à ce sujet, Zürich 1979, pp. 15 ss.: texte de G. Mauner). Anne-Marie Monteil devait parler, en 1972, des oeuvres pontavenoises d'Amiet et de la période fauve qu'il connaît de 1905 à 1914 environ, comme des plus beaux moments de sa carrière (voir Solothurner Maler 1847-1972, Soleure 1972, préface du catalogue). George Mauner, en 1973 (pp. 9-16), remarque qu'Amiet est beaucoup plus ouvert que Hodler aux courants étrangers, et met en évidence le caractère international de son art, déplorant en outre le fait que l'exemple de Hodler ait détourné momentanément le peintre de la leçon de l'art pontavenois. L'auteur voit en outre en Amiet le meilleur peintre de l'Ecole de Pont-Aven après Gauguin.

En 1984, alors que nous mettions la dernière main à notre ouvrage, G. Mauner (1984) publiait une monographie très complète sur Cuno Amiet. Nous avons pu en tenir compte dans les notes, où nous signalons en particulier nos vues concordantes sur un certain nombre de points. L'auteur, en particulier, consacre une dizaine de pages à Hodler (chapitre 2, pp. 33-43) tour à tour ami ou rival d'Amiet⁷), source d'inspiration ou obstacle dans son évolution, et qui, sa vie durant, lui portera ombrage. L'auteur relève que c'est à son exemple qu'Amiet aborde, sans empressement d'ailleurs, des sujets historiques, traités dans un style monumental, de caractère plus humain, pourtant, que celui de Hodler. G. Mauner remarque en outre que si Amiet adopte le clair langage linéaire de Hodler, il saura toutefois faire preuve d'originalité dans le choix raffiné de ses couleurs, la légèreté du coup de pinceau, le sens de l'humour qui lui est propre. L'auteur fait état, ensuite, des éléments hodlériens que trahissent certaines oeuvres d'Amiet, telles que le Portrait de Ferdinand Hodler - dont nous parlons au chapitre 5 (Bildnis Ferdinand Hodler, 1898, Soleure, Kunstmuseum) -, le Portrait

d'Anna Amiet (Bildnis Anna Amiet (Der grüne Hut), 1898, So-
 leure, Kunstmuseum), les Halbakt mit Blume (Das Weib) de
 1897 - Nu à mi-corps à la fleur (la femme), coll. part. - 8)
 qui marquent, selon l'auteur, le début des influences hodlé-
 riennes. Mauner (1984, p. 24) dénote également, dans le
Selbstbildnis mit Apfel de 1902 (Autoportrait à la pomme,
 coll. part.), au-delà d'éléments hodlériens, l'influence -
 qui ne nous avait pas échappé - de Hans Thoma (voir chapitre
 7, p. 307).

* * *

Pour ne nous en tenir qu'à l'ensemble de la phase symbo-
 liste d'Amiet, il ressort des remarques susmentionnées que
 l'évolution du peintre s'articule, au tournant du siècle,
 en trois temps: lors d'une première étape, décisive, Amiet
 fait la découverte à Pont-Aven du symbolisme post-impression-
 niste et des mouvements d'avant-garde français dans leur en-
 semble. La rencontre du peintre avec Hodler marquera ensuite
 une coupure dans son développement artistique. Poussé toute-
 fois par une saine réaction, Amiet, bien que souscrivant
 dans une certaine mesure aux théories de Hodler, obnubilé
 sans doute par sa puissance créatrice, son succès, devait
 chercher bientôt à prendre ses distances, en se tournant
 vers l'exemple d'Edvard Munch - de certains autres peintres
 scandinaves, eux-mêmes soumis à l'influence du synthétisme
 de Gauguin (voir chapitre 8) -, puis en renouant, dès 1905,
 avec l'art de Pont-Aven. C'est ainsi qu'à la phase Jugendstil
 amiétienne des années 1902-1904 devait succéder une période

fauve, marquée essentiellement par l'influence de Van Gogh - par l'exemple d'Emile Bernard et de Gauguin également - (voir pp. 115-117, 135-140, 273 ss. et 435). En renonçant à la ligne au profit de la couleur et de la technique picturale, en reléguant définitivement le sujet au second plan, Amiet mettait fin au dualisme qui l'habitait, alors qu'il était sous l'emprise de Hodler, entre intellect et sensibilité. Libéré dès lors de toute forme de méditations philosophiques, il pourra suivre sa propre voie, en dehors de tout parti pris, de toute théorie, se laissant guider par son intuition et son sentiment lyrique, sachant voir sans être voyant.

Ainsi, d'une façon générale, et pour ce qui touche à l'époque qui nous intéresse, les historiens de l'art n'avaient pas manqué de faire état de l'impact de la leçon de Pont-Aven, dans la carrière d'Amiet, ainsi que du rôle négatif joué par Hodler dans son orientation, au tournant du siècle en particulier: autant de sources d'influences qui, toutefois, méritaient une analyse plus approfondie (voir, à ce sujet, les chapitres 3, 4.2., 5.2., 7, et les pp. 268 ss., 389 ss.). Il convenait en outre de relever le fait qu'Amiet symboliste, à l'instar de Hodler, Oscar Miller (pp. 229-230), et d'un certain nombre d'artistes rencontrés à Munich (p. 390), semble obnubilé par le Nord, l'Allemagne, attentif à l'évolution des mouvements sécessionnistes; il n'aura sans doute pas manqué de consulter les grandes revues allemandes qui viennent de faire leur apparition à Berlin et à Munich (pp. 378 ss.). C'est ainsi qu'à l'exemple de Hodler, très averti par ailleurs du mouvement symboliste dans son ensemble (voir pp. 158 ss., 192 ss., 203, 234 ss., 255 n. 125, 391), s'ajoute bientôt celui d'E. Munch (chapitre 8), d'Axel Gallén, de Gustaf Fjaestad (pp. 363-364), de Jan Toorop peut-être (p. 214); une admiration partagée par les artisans du Jugendstil pour l'art des romantiques allemands, de Ph. O. Rungé (p. 321), de H. Thoma (p. 307), d'Arnold Böcklin (pp. 297, 308, 391), de Whistler (p. 364), des Arts and Crafts (p. 396),

de Courbet (p. 306) et Manet (pp. 306-308), de Vallotton et Toulouse-Lautrec (p. 214), de Segantini et du mouvement néo-impressionniste (pp. 214, 312). Cet engouement pour les mouvements sécessionnistes allait avoir, comme nous le verrons, des répercussions multiples dans le développement de l'art amiétien au tournant du siècle (voir, en particulier, pp. 277-281, 323, 363 ss, 384-386, 392-408). Enfin, comme le relève P. Portmann (voir plus haut), le meilleur de la création amiétienne, précisément, à cette époque, ce sont ses oeuvres Jugendstil, qui nous permettent de situer l'artiste dans un courant international et de lui donner sa juste place (voir pp. 281, 401 et 405). Ces oeuvres, malheureusement, ne sont guère connues du public, car la plupart d'entre elles se trouvent dans des collections particulières ou dans les dépôts de divers musées suisses. Il s'agit d'autant de documents révélateurs de l'extrême faculté d'Amiet à apprécier d'emblée les courants les plus novateurs, à en saisir l'essence et à en faire l'heureuse synthèse. Ce sont ces dons qui justement ont permis au peintre de jouer un rôle de pionnier dans le développement de l'art suisse - aux côtés de Hodler, de Giovanni Segantini, de Giovanni Giacometti - ; ceci, non seulement à la faveur de son séjour à Pont-Aven, berceau de l'Art Nouveau, mais également lorsque, de retour en Suisse, et grâce à ses relations amicales avec de nombreux artistes et hommes de lettres germanophiles, il eut reçu le ferment puissant de l'art d'avant-garde allemand, autrichien et scandinave.

Par ailleurs - serait-ce l'effet d'un pur hasard? -, l'humanisme d'Amiet, sa générosité, son sens profond des relations humaines de même que sa grande curiosité pour tous les arts correspondaient, de façon frappante, à l'idéal de John Ruskin et des préraphaélites anglais, si favorablement accueilli en milieu sécessionniste. C'est ainsi que, comme nous le verrons, malgré son admiration illimitée, à ses débuts, pour l'art de Hodler, Amiet ne cessera pourtant de se montrer perméable aux exemples stimulants venus de l'extérieur, tou-

jours fidèle, en outre - et certaines de ses oeuvres l'attestent - aux mouvements avant-gardistes français. L'analyse de son oeuvre symboliste nous révélera donc l'importance de plusieurs sources d'influences. En fait, d'ailleurs, lorsque, au tournant du siècle, et en réaction contre l'impressionnisme et certaines audaces du synthétisme, Amiet adopte, dans une série de compositions à figures et de portraits de caractère monumental, l'atmosphère solennelle du XVIème siècle, optant pour un style essentiellement linéaire, fixant les formes, frontales et fermées, avec clarté, leur stabilité dans une recherche de symétrie, il ne fait que s'inscrire dans son époque (voir chapitre 7): il s'agissait là d'éléments propres à suggérer un sentiment d'éternité, invitant le spectateur à s'évader dans un monde situé hors de toute contingence: autant d'éléments à la mode en milieux symbolistes, et qui, finalement, prêtent un caractère relativement unitaire à la phase symboliste d'Amiet.

Notes de l'introduction

1. Nous remercions M. Bruno Foucart de nous avoir signalé l'existence de cet ouvrage si complet.
2. Jusqu'ici, la critique, dans son ensemble, a surtout mis l'accent sur l'influence de Gauguin, Van Gogh, puis d'O'Conor (voir chapitres 2 et 3), au sujet du séjour d'Amiet à Pont-Aven. Voir, en particulier, Saumann (Zürich 1966; pp. 45-48), Huggler 1971, p. 28, Killer 1973, p. 640, Mauner 1982, p. 9.
3. Des monographies sur Amiet ont été réalisées par Sydow (1913), Mandach (1925), Blass (1928), Charensol (1932), George (1932), Tatarinoff (1958), Huggler (1971), Mauner (1984).
4. Voir Julius Meier-Graefe, Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris-Leipzig 1900, p. 94.
5. "Die Schweizer Künstler und die Wiener Sezession", Neue Zürcher Zeitung, 20. III. 1904.
6. P. Portmann ("Cuno Amiet, Kunstsalon Wolfsberg 1948", Werk (Chronik), 1948, p. 123) relève pourtant l'existence de traces d'influences hodlériennes chez Amiet, dans les années 1930. A. Weese (1928, pp. 518-520) déplorait, pour sa part, que le jeune artiste, contaminé par le caractère sérieux et monumental de l'art hodlérien, ait manqué d'audace dans certaines oeuvres archaïsantes telles que Richesse du Soir (1899, Soleure, Kunstmuseum), ou Die Bernerin (Jeune Bernoise, 1896, oeuvre détruite) - deux oeuvres dont nous parlons au chapitre 6 -.
7. G. Mauner (1979, pp. 1-5) expose très en détail les raisons de la rupture d'Amiet avec Hodler, citant des extraits de la correspondance d'Amiet avec Carl Moll, au cours de 1905.
8. Voir chapitre 6, pp. 278 ss., où nous établissons également un rapprochement entre ces oeuvres d'Amiet et l'art de Hodler.

PREMIÈRE PARTIE

Révélation des mouvements avant-gardistes en France

1. Eléments biographiques. Quelques jalons dans la formation artistique de Cuno Amiet (1868-1961)

1.1. Frank Buchser (1884-1886) et Munich (1886-1888).

Cuno Peter Amiet est né à Soleure le 28 mars 1868 ¹⁾. Par son père, Joseph Ignace Amiet (1828-1895), historien et chancelier d'Etat, ses origines sont françaises, et méridionales. Mandach (1925, p. 6) relève le fait qu'au neuvième siècle, de lointains ancêtres étaient établis à Montpellier. Au treizième siècle, une branche de cette famille quitte définitivement la France pour s'établir en Suisse. Tatarinoff (1958, pp. 9 ss.) signale leur présence à cette époque au Val-de-Ruz et au Val-de-Travers, dans le canton de Neuchâtel. La mère du peintre, Katharina Kuster (1835-1870), d'Engelberg (Unterwald), avait des origines suisses et italiennes. Peut-être est-ce à cet apport méridional qu'Amiet doit son profond amour de la vie et son allégresse, de même que son ouverture exceptionnelle à tous les

courants artistiques de son époque. Dès son plus jeune âge, il manifeste des dons remarquables. Deux amis de son père, le professeur de dessin Heinrich Jenny (1824-1891), illustrateur d'une revue satirique, puis, de façon plus décisive, le peintre soleurois Frank Buchser (1828-1890), le guideront et l'aideront de leurs conseils. Curieux et vif d'esprit, Amiet était ouvert à tous les arts et sensible à toutes les beautés du monde. Très tôt, une amie de sa soeur Rosa, Armanda Engel (1862-1956), professeur de dessin, l'initie à la peinture des grands maîtres européens (Tatarinoff 1958, p. 23). C'est ainsi qu'Amiet s'adonne à la peinture avec passion. Son père, fort contrarié, l'exhorte en vain à embrasser une carrière bourgeoise. Pour ne pas le décevoir, le jeune peintre entrera au gymnase de Soleure, sans pour autant renoncer à sa vocation.

C'est en automne 1884 que Cuno Amiet, accompagné de son père, rencontre Frank Buchser ²⁾, peintre autodidacte épris de grands voyages et de lumière (voir chapitre 4). Ce dernier cherche à le décourager et lui dépeint la carrière de peintre sous un angle bien peu engageant. En vain. Il accepte finalement d'entreprendre la formation artistique du fils de son ami. Avare de louanges, exigeant et sévère, il ne reste pourtant pas insensible à la forte personnalité de son élève, docile, créateur et très réceptif (Tatarinoff 1958, pp. 29-30). Leur nature était semblable et des liens étroits ne tardèrent pas à les unir. Durant deux ans d'études intensives, Amiet apprit à connaître les beautés de la sculpture grecque et des nobles proportions; il apprit également à peindre en plein air, aux côtés de son maître, à Hellsau ³⁾ (voir Amiet 1948, pp. 18-20). Son goût de liberté s'accrut au contact de ce précurseur, impressionniste avant la lettre, qui n'eut pour modèles que les grands maîtres de la peinture européenne et la nature. C'est grâce à Buchser qu'Amiet sera à même d'apprécier immédiatement, lors de son séjour en Bretagne, les recherches des peintres de

l'entourage de Gauguin, à Pont-Aven (voir chapitre 3 et Amiet 1922, pp. 8-9).

A Stans (Unterwald), où Amiet retrouve son grand-père maternel durant les vacances, il fait la connaissance d'un peintre, Adalbert Baggenstoss (1863-1897), qui lui parle de son séjour fructueux à l'Académie de Munich (Mandach 1925, pp. 8-9). A cette époque, la plupart des artistes suisses allaient se former à l'étranger, puis rentraient chez eux, luttant pour imposer leur vision nouvelle du monde (voir chapitre 4). Ainsi, Amiet décide de se rendre à Munich. Il avait été soumis à une discipline rigoureuse, durant deux ans, sous la férule de Buchser; aussi, en automne 1886, réussit-il sans peine ses examens d'entrée à l'Académie munihoise, où il aura pour maîtres de dessin et d'histoire de l'art Karl Raupp (1837-1918), de Hessen, et le peintre grec Nicolaus Gysis (1842-1901). Il suivra également des cours d'anatomie et de sculpture (Amiet 1936, p. 9; Tatarinoff 1958, pp. 35-36). Un certain nombre d'artistes suisses séjournaient à Munich et se retrouvaient régulièrement; Amiet se joindra à eux ⁴⁾, et, lors de ces rencontres, le peintre Emil Dill (1861-1938) lui parlera avec enthousiasme de son séjour à Paris. Les contacts qu'Amiet noue avec ces artistes, au cours de son séjour d'études à Munich, lui permettront de prendre connaissance, dès la fin du siècle, de l'existence des milieux sécessionnistes de cette ville, de ceux de Berlin puis de Vienne (voir chapitre 9). Mais, un peintre surtout, parmi ses camarades, allait compter, pour Amiet, et devenir son principal interlocuteur: le Grison Giovanni Giacometti (1868-1933), inscrit dans une école privée, à Munich (Amiet 1948, pp. 29-30 - voir Annexe II -; 1936, pp. 7 ss.; 1933, p. 147; Bâle 1952). Les deux peintres se lieront d'une amitié profonde, et découvriront ensemble avec enthousiasme l'Alte Pinakothek, y admirant les primitifs allemands et flamands, l'art de Rembrandt qui les con-

quiert. Ils visitent également la Glyptothèque et la Neue Pinakothek. C'est sans grand enthousiasme qu'ils prennent connaissance de l'art de peintres tels que Max Liebermann (1847-1935), influencé par le réalisme et la peinture pure de Gustave Courbet (1819-1877), de celui des symbolistes Arnold Böcklin (1837-1901), Max Klinger (1857-1920), Franz von Stuck (1863-1928), lors de l'Exposition internationale de 1888 au Glaspalast, en particulier (Amiet 1936, p. 10).

Les maîtres d'Amiet, à Munich, n'avaient ni le tempérament aventureux, ni la force de vision de Buchser, et, finalement, ce séjour à l'Académie de Munich n'aurait pas eu d'incidence dans le développement artistique d'Amiet, sans ses visites assidues de l'Alte Pinakothek, d'une part, et, surtout, sans les trois révélations d'ordre majeur que représentèrent pour lui la découverte de l'art japonais, des harmonies subtiles et musicales de Whistler (1843-1903), lors de l'Exposition Internationale, en mai 1888, et, à la même occasion, de l'art de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), qui exposait Pauvre Fauvette (1881, Glasgow, Art Gallery and Museum) ⁵⁾. Subjugués par cette oeuvre en particulier, Amiet et Giacometti décident de se rendre à Paris, pour y étudier l'art français. La lecture d'un certain nombre de romans de Zola et Alphonse Daudet entraînait également en ligne de compte dans ce choix extrêmement riche de conséquences pour Amiet (Amiet 1948, p. 30. Voir Annexe II).

Dans les années 1880, Bastien-Lepage, qui revenait de Londres, connaissait un succès éclatant (Verdun 1984, p. 31) ⁶⁾. Des artistes anglais et américains, en particulier, témoignaient de la plus vive admiration pour le peintre de Damvillers, en Lorraine, aujourd'hui tombé dans l'oubli. Formé à l'École des Beaux-Arts à Paris, dans l'atelier de Cabanel, Bastien-Lepage fut qualifié un peu hâtivement de "pompiers". En fait, son style, à la fois naturaliste et réaliste, empreint de naïveté et de fraîcheur, présentait,

par son éclectisme même, une alternative, en cette période marquée par les excès doctrinaires, et le peintre lorrain se posait en médiateur entre l'art conventionnel et les courants d'avant-garde (Verdun 1984, p. 29). Grand admirateur d'Emile Zola et d'Edouard Manet (1832-1883), qui tous deux avaient su faire abstraction des conventions d'école, Bastien-Lepage, le pleinairiste, avait regagné sa Meuse natale en 1876, après s'être présenté sans succès au concours du Prix de Rome, à l'Ecole des Beaux-Arts. Ne connaissant ni ne comprenant rien aux dieux grecs et romains, il avait définitivement renoncé aux sujets mythologiques et aux thèmes traditionnels, approuvés par l'Académie - ceci, dix ans avant Emile Bernard (1868-1941) et Paul Gauguin (1848-1903) -; de même qu'Olivier Perrin (1761-1832) - voir chapitre 2 -, qui ouvrait la voie au "sujet breton", et à la suite de Jean-François Millet (1814-1875), Bastien-Lepage s'attachera, dans ses études de plein air et dans son art du portrait, à dépeindre de façon familière, émouvante et minutieuse, des sujets humbles de la vie quotidienne, les paysans de sa campagne, absorbés à leurs travaux, joignant, dans son art de portraitiste, l'originalité et le caractère à la ressemblance. Ce peintre, qui avait connu un premier succès en 1873, avec une oeuvre de caractère naturaliste (Chanson du printemps, Verdun, Musée de la Princerie), avait adopté, en 1876, un style plus réaliste, dans son admiration de l'art de Courbet et de Millet. Avec Les foins (1877, Paris, Musée d'Orsay), Bastien-Lepage connaîtra un succès violemment discuté, au Salon de 1878, et cet artiste, qui se hasardait à représenter sans héroïsme ni sentimentalité des journaliers au repos, sera dès lors considéré comme le chef de l'école en plein air (Verdun 1984, p. 17).

Feldmann (Verdun 1984, p. 25) dénote, dans le style réaliste pseudo-flamand du peintre lorrain, l'évocation intentionnelle d'un effet japonais. Dans Saison d'octobre, récolte des pommes de terre (1879, Melbourne, National Gallery of

Victoria), apparaissent, en effet, les mêmes transitions téléscopiques, la même dichotomie du proche et du lointain, la même absence d'air et de perspective que dans l'art nippon. Dans sa facture, l'artiste se rapproche des impressionnistes, mais également des préraphaélites anglais, dont il avait pu admirer les oeuvres à Londres. Dans l'expression qu'il prêtait à ses modèles, en accord avec leur état d'esprit, leur position sociale, cet artiste annonçait déjà une esthétique symboliste; de caractère mélancolique, il saura dépeindre, dans ses représentations d'adolescents, la solitude mentale et le détachement spirituel de jeunes êtres dépersonnalisés par la vie moderne. Ce peintre proto-symboliste, frêle et maladif, s'intéressera également aux saisons et au cycle de la vie; son esthétique symboliste ira croissant au fur et à mesure que l'état de santé du peintre, destiné à mourir jeune, se dégradera. Aujourd'hui seulement la critique prend conscience du rôle historique joué par Bastien-Lepage dans l'évolution des mouvements d'avant-garde.

Ainsi donc, Cuno Amiet, élevé par Buchser dans le respect de la nature et des sujets campagnards, formé de bonne heure au pleinairisme, avait été immédiatement conquis par l'art du peintre lorrain, qui l'inspire sans doute très directement lorsqu'il exécute, en 1891, le portrait de son père (Der Vater des Künstlers, Soleure, Kunstmuseum)⁷⁾. Mais surtout, c'est à ce peintre qu'il dut de prendre la décision de se rendre à Paris, pour y étudier l'art français.

1.2. Le séjour parisien (1888-1892). Le premier Salon de la Rose-Croix et découverte de Ferdinand Hodler.

Amiet arrive dans la capitale en octobre 1888, en compagnie de Giovanni Giacometti; aussitôt, les deux amis s'inscrivent à l'Académie Julian, après s'être installés dans un modeste atelier, rue Jacob (Amiet 1948, pp. 33-34). Amiet, qui séjournera à Paris d'octobre 1888 à mai 1892, arrivait dans la capitale française à une époque fort complexe, soit à un moment de pleine effervescence artistique.

La dernière exposition impressionniste marquait, en 1886, la fin de la période d'une douzaine d'années qui avait uni un certain nombre de peintres; mais elle annonçait également le début du triomphe des impressionnistes: bien que leur conception éthérée, et finalement encore réaliste de l'univers ⁸⁾, ne satisfît plus guère la nouvelle génération, l'influence de ces artistes était énorme; ils avaient mis la couleur à l'honneur et tourné le dos à l'académisme; ils avaient osé élaborer une peinture nouvelle, en fonction de leur goût et de leur aspiration. Désormais, Paul Durand-Ruel, leur marchand, adopte une nouvelle formule: celle des expositions personnelles. Il en consacre une à Mary Cassatt (1845-1926) en avril 1891, une à Claude Monet (1840-1926) au mois de mai de la même année. Grâce à lui, Camille Pissarro (1830-1903) sort enfin de l'ombre en février 1892. Cette année encore, Monet, Renoir (1841-1919) et Degas (1834-1917) exposent individuellement, respectivement en février-mars, en mai et en octobre (voir Londres 1979, pp. 282 ss.). Monet travaillait alors à sa série des peupliers et des cathédrales; la fortune lui sourit, ses oeuvres se vendent cher. La dislocation du groupe impressionniste marquait le début d'une nouvelle génération d'artistes, celle des post-impressionnistes (voir chapitre 2), et la naissance, parallèle, du mouvement symboliste, qu'annonçait le manifeste de

Jean Moréas (1856-1910), intitulé Le symbolisme, et publié le 18 septembre 1886 dans le supplément littéraire du Figaro (voir Delevoy 1977, p. 71).

En 1884, la Société des Artistes Indépendants, destinée, par ses Salons, à faire connaître les jeunes artistes, les néo-impressionnistes en particulier, puis également les synthétistes, les Nabis, Van Gogh (1853-1890), Toulouse-Lautrec (1864-1901), avait vu le jour sous la présidence de Georges Seurat (1859-1891). Un courant impressionniste scientifique, Seurat en tête, s'opposait au romantisme débridé des impressionnistes de l'ancienne génération, dans une recherche de clarté, de fermeté et d'exactitude scientifique (Sutter 1970, p. 23). Cela correspondait au goût de l'époque pour la science. A l'intuition succédait la rigueur, et l'on s'appliquait à construire une oeuvre en se basant sur les lois optiques établies par Chevreul, Maxwell, Helmholtz et Rood (voir chapitre 2). Le Salon des Indépendants, ouvert à tous les artistes, était justement destiné à faire connaître au public parisien ces recherches nouvelles, et la peinture d'avant-garde dans son ensemble.

En 1889 avait lieu l'Exposition universelle, qui ouvrait prudemment ses portes aux impressionnistes⁹⁾ - alors que le Groupe impressionniste et synthétique, soit Gauguin et les artistes de son entourage, exposait ses oeuvres à part, au café Volpini (voir chapitre 2) -. Monet, Pissarro, Paul Cézanne (1839-1906), grâce à l'intervention du collectionneur Victor Choquet¹⁰⁾, et Edouard Manet (1832-1883) avec quatorze oeuvres, étaient représentés. L'on pouvait voir également vingt-et-une oeuvres d'Eugène Delacroix (1798-1863), douze oeuvres de Courbet, quelques oeuvres d'Honoré Daumier (1808-1879). Outre l'Ecole de Barbizon, les préraphaélites anglais, si importants dans l'histoire du symbolisme, étaient représentés par des oeuvres d'E. Burne-Jones (1833-1898), de Walter Crane (1845-1915) - l'un

des pionniers du renouveau des arts décoratifs -, de J.E. Millais (1829-1896)¹¹⁾ ; George Frederick Watts (1817-1904), J.M-N. Whistler (1834-1903) également. Les pionniers du symbolisme (voir plus bas), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898), de même qu'Eugène Carrière (1849-1906) exposaient quelques oeuvres; le Belge Fernand Khnopff (1858-1921), également, de même que le Norvégien Edvard Munch (1863-1944) et le Suisse Ferdinand Hodler (1853-1918). En outre, les xylographies chinoises et japonaises, que l'on pouvait admirer à cette occasion, allaient marquer nombre de peintres de la nouvelle génération, offrant une alternative nouvelle aux artistes lassés par le naturalisme et la peinture officielle.

Au mois de mai 1890, aura lieu la première exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, à la suite de la scission du Salon officiel. Ces manifestations artistiques seront organisées au Champ-de-Mars, sous la présidence d'Ernest Meissonier (1815-1891), secondé par Puvis de Chavannes. Hodler prendra part aux Salons du Champ-de-Mars, exposant La nuit en 1891, Les las de vivre en 1892, Communion avec l'Infini en 1893 - trois oeuvres qu'Amiet aura l'occasion d'admirer (Amiet 1948, pp. 54-55) -¹²⁾. Bien des artistes influents participaient à ces manifestations, tels Auguste Rodin (1840-1917), Puvis de Chavannes, Carrière, Bastien-Lepage, Burne-Jones, Max Klinger, Whistler, dont on pouvait admirer les Nocturnes, les artistes de l'âme¹³⁾ qu'étaient Alexandre Séon (1855-1917), Alphonse Osbert (1857-1939), Armand Point (1860-1932), et qui présentaient, dans un langage conventionnel, leurs rêves et visions. Charles Cottet (1863-1925), le chantre de la Bretagne, était également représenté (voir chapitre 4), de même qu'Eugène Boudin (1824-1925), les impressionnistes Alfred Sisley (1839-1899) et Maxime Maufra (1861-1918) (voir chapitre 2), le néo-impressionniste Henri-Edmond Cross (1856-1910); outre Hodler, les

artistes suisses Eugène Grasset (1845-1917) et Carlos Schwabe (1866-1926); tous trois devaient participer au développement du symbolisme et de l'Art Nouveau.

Au Salon officiel, au Palais des Champs-Élysées, qui, en 1889 avait fait à Amiet l'honneur d'exposer l'une de ses œuvres (Portrait de mon ami GG. - ¹⁴), on pouvait voir, entre 1888 et 1892, des œuvres d'artistes tels que Burne-Jones, Whistler, Mauffra, Boudin, Edouard Castres (1838-1902), Cottet, Bastien-Lepage, Carrière, Point, Séon, Félix Vallotton (1865-1925) - un compatriote d'Amiet, qui exposera en 1889 et 1890 -, Auguste Renoir (1841-1919) en 1890.

En 1888, Emile Bernard (1868-1941) et Paul Gauguin (1848-1903), sous l'influence de Cézanne et de Seurat (voir chapitre 2.2.), s'opposaient, par leur retour à la construction et à la synthèse, à l'impressionnisme, donnant, à l'intérieur du mouvement post-impressionniste, une orientation tout à fait nouvelle à la peinture symboliste de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon (1840-1916). Dans leurs recherches formelles, ils se distinguaient radicalement de tous les artistes décadents qui, se satisfaisant d'une forme conventionnelle, recouraient, dans leur symbolisme, à une iconographie ésotérique. Masgaard (1984, p. 5) verra en ces peintres les vrais symbolistes, qui, se satisfaisant de sujets préexistants, les traiteront de façon nouvelle, les investissant d'une signification subjective et transcendante, établissant, de façon purement intuitive, une continuité entre la forme extérieure et le sentiment intérieur. Ce sont ces peintres qui influenceront les artistes du Nord de l'Europe, qui, dans leur symbolisme, feront du paysage le sujet exclusif (voir chapitre 8). En ce qui concerne Amiet, comme nous le verrons, c'est cette voie-là qui se révélera la plus heureuse, dans l'évolution de son symbolisme, et toute son activité artistique sera marquée par sa découverte,

en 1892/93, du symbolisme post-impressionniste (voir chapitre 3).

En 1888 également, et à la faveur d'une rencontre entre Gauguin et Paul Sérusier (1863-1927), allait éclore l'art des Nabis (voir chapitre 2.3.). Ces derniers faisaient leur entrée officielle à Paris en décembre 1891, à l'occasion de l'exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes organisée chez Le Barc de Boutteville. La galerie de ce marchand de tableaux constituait le véritable berceau de la peinture moderne. Une seconde exposition aura lieu en mai 1892, avec Bernard, Sérusier, Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943), Toulouse-Lautrec, ainsi qu'un certain nombre de peintres néo-impressionnistes¹⁵). En avril 1892, grâce à l'initiative de Bernard, seize toiles de Vincent Van Gogh y seront exposées.

Ainsi donc, grâce à diverses expositions, à la multiplication des Salons, à l'initiative des marchands de tableaux (Paul Durand-Ruel (1831-1922), Louis Le Barc de Boutteville (1837-1897), Julien Tanguy (1825-1894) - qui, très tôt, s'intéresse à l'oeuvre de Cézanne, et, en 1893, organise une petite exposition des oeuvres de Bernard (voir Londres 1979, pp. 32 ss.) -), les amateurs d'art et les artistes avertis étaient en mesure de prendre relativement vite connaissance des mouvements d'avant-garde. Par ailleurs, des revues, fort nombreuses, représentaient également un événement d'importance pour les jeunes artistes; en 1891, la Vie Moderne publiait des dessins de Bonnard, Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson (1864-1909), Edouard Vuillard (1868-1940), Ker-Xavier Roussel (1867-1944) - tous Nabis -, d'Odilon Redon, de Van Gogh et de Gauguin. L'installation, cette même année, de la Revue Blanche à Paris, sous la direction des frères Natanson, allait permettre également la diffusion de l'art des Nabis et de Toulouse-Lautrec. Enfin, la fondation par Alfred Vallette, à la fin de 1889, du Mercure

de France, représentait une étape importante, dans l'histoire du symbolisme.

En outre, l'art de l'affiche, étroitement lié au développement industriel du XIXème siècle, venait de prendre son essor en France. Cette forme d'art se devait d'exister grâce au développement que connurent les arts graphiques au début du XIXème siècle, et à la mise au point de la technique lithographique en particulier. Les affiches, ou placards publicitaires, à but commercial ou culturel (annonce de la parution d'un livre, d'un spectacle), ne sont d'abord, avec S.-G. Gavarni (1804-1866), Daumier ou Manet (Les Chats, 1868), qu'une lithographie agrandie, en noir et blanc. En 1866, toutefois, Jules Chéret (1836-1932) revenait à Paris, après un fructueux séjour de sept ans à Londres. Les techniques apprises en Angleterre lui avaient permis de remplacer la presse à bras par l'imprimerie mécanique, et d'introduire en France la technique de la chromolithographie. Sa première affiche moderne, le Bal Valentino, date de 1867. Ainsi, grâce à cet artiste; dont le succès se révèle prodigieux, l'art de l'affiche commence à connaître une vogue extraordinaire vers 1890. Chéret connaîtra son apogée en 1893, avec son affiche de la Loïe Fuller. A cette époque, l'équilibre entre l'image et le texte devient de plus en plus heureux. C'est à Toulouse-Lautrec et non à Chéret, toutefois, que ce nouveau genre devait connaître une véritable valeur artistique. Grâce à lui, cette forme d'art populaire parvenait à s'opposer avec vigueur à l'art officiel. Il semble, au départ, que l'affiche France Champagne (1889) de Bonnard l'ait enthousiasmé, et que cet artiste l'ait aidé de ses conseils (voir Dorival 1969, p. 372). L'influence de l'estampe japonaise, aux perspectives inhabituelles, se révèle particulièrement féconde dans l'élaboration du style de Toulouse-Lautrec, qui exécute sa première affiche en 1891: le Moulin Rouge (lithographie en couleur). L'artiste adop-

te les cadrages surprenants de Degas, les grandes surfaces de couleurs homogènes de l'art extrême-oriental, limitées par des cernes. Son intérêt exclusif pour la figure humaine le porte à s'intéresser tout particulièrement au monde du spectacle, à la caricature. De 1891 à 1900, il exécutera trente-et-une affiches, dont le Moulin Rouge, La Goulue (1891), les Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892), Le Divan Japonais (1892), Yvette Guilbert (1894), Jane Avril (1899). De même que Bonnard, Louis Anquetin (1861-1932), Vuillard, Henri Gabriel Ibels (1867-1936), c'était un japonisant, un successeur de Daumier, de Degas, de même aussi que Vallotton, Théophile Steinlen (1859-1923) et Edvard Munch, alors que des artistes tels que Puvis de Chavannes, Carrière, Grasset ou Alphonse Mucha (1860-1939), plus romantiques et plus proches des préraphaélites, puiseront leur inspiration dans l'antiquité ou le moyen-âge, et se tourneront vers la nature.

Non seulement ces affiches frappaient le regard dans tous les grands centres urbains, mais elles faisaient l'objet d'expositions, dont le succès était retentissant: au Théâtre de la Galerie Vivienne, à Paris en 1884, à Nantes en 1889, à Nancy en 1890, à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris, en 1891, chez Sagot, à La Bodinière en 1892 et en 1895, à Toulouse et à Reims en 1896, à Paris lors de l'Exposition universelle de 1900. Des reproductions de ces affiches paraissent en outre dans des revues telles que La Plume, dès 1893, La Critique, L'Estampe et L'Affiche, de 1887 à 1899, L'Image, entre 1896 et 1897, La Revue des arts graphiques. Des ouvrages paraissent également sur le même sujet: Les Graveurs au XIXème siècle (Conquet éditeur, 1886), Ernest Maindron, Les Affiches illustrées, Paris 1896, Roger Marx, Les Maîtres de l'Affiche, Paris, Chaix, 1896-1900, 5 volumes¹⁶).

En dépit de toutes les possibilités offertes au public, malgré la multiplicité des expositions, la prolifération des revues et l'apparition des affiches, il n'était pas aisé pour le novice, l'étranger qu'était Amiet, de se faire une idée bien précise de la situation, et de se diriger dans le labyrinthe inextricable de l'univers artistique parisien, en cette fin de siècle. Le peintre suisse, d'expression allemande, formé au langage pleinairiste de Frank Buchser, et désireux de suivre l'exemple de Jules Bastien-Lepage, arrivait à Paris deux ans après la publication, en 1886, du manifeste symboliste de Moréas (voir plus haut), soit à une époque où, précisément, l'anti-naturalisme régnait en maître, où, dans l'antagonisme qui, chez les anciens déjà, opposait les partisans de l'esprit à ceux de la matière, l'Idée¹⁷⁾ l'emportait sur le faire pictural. Dans son manifeste, Moréas suggérait de "vêtir l'idée d'une forme sensible qui ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette". Il s'agissait là, en fait, de la résurgence de l'ancienne tradition néoplatonicienne: la très vieille querelle qui opposait les partisans de la forme à ceux du sujet reprenait de plus belle, dans les années 1880, attisée par l'apparition de la photographie¹⁸⁾. Ce dualisme entre l'intelligible et le sensible, la forme et le sens, né d'un malentendu, dont les philosophes étaient largement responsables¹⁹⁾, entravait l'activité même de la création artistique, installée dans le sensible. C'est ainsi qu'aux peintres réalistes et naturalistes, s'opposaient, une fois de plus, les idéalistes, les néo-romantiques ou les symbolistes, en l'occurrence, pour qui la forme, dépréciée, ne comptait plus guère; bien des artistes, obnubilés par le prestige des littérateurs et des philosophes, se perdaient ainsi dans des théories issues de la tradition néoplatonicienne, "agençant, comme le dit Ph. Junod (1976, p. 18), des morceaux de vieilles doctrines et s'évertuant à les ac-

commoder au goût du jour". La théosophie, le spiritisme, l'occultisme, l'ésotérisme mystique étaient donc à la mode, de même que le pessimisme d'un Schopenhauer, entretenu par la précarité de la situation politique et économique, la désillusion qui envahissait les esprits, en cette fin de siècle décadent et anarchiste. Les peintres symbolistes, à la recherche de leur "moi", fuyant la banalité de la vie quotidienne, se détournant du monde visible, prônaient le subjectivisme, soit le tempérament - que réclamait justement Emile Zola, le chantre du réalisme! -²⁰⁾.

Ainsi, dans les années 1890, à Paris, on vivait une époque de confusion extrême, et le désarroi gagnait bien des artistes. Van Gogh, qui, par son choix de la forme et de la couleur suggestives, ainsi que sa condamnation des sujets religieux et littéraires, allait ouvrir une voie nouvelle, celle du fauvisme, de l'expressionnisme, disparaissait tragiquement en 1890 (voir chapitre 2). Seurat, un phare également pour les jeunes artistes, et qui avait su assimiler et développer la leçon des impressionnistes, s'éteignait en 1891, alors que Gauguin trompait l'espoir des artistes réunis autour de lui, quittant l'Europe en avril 1891. Cézanne, pour sa part, s'était retiré à Aix-en-Provence. Le vide laissé par des hommes de génie qui, en cette période de crise, avaient osé réhabiliter le signe aux dépens de l'idée, refusant l'"esprit littéraire", était énorme. Un critique d'art, l'illuminé et extravagant Sâr Péladan (1858-1918), devait immédiatement profiter de la situation en ouvrant le premier Salon de la Rose-Croix, en mars 1892. L'aberration mystico-idéaliste de ce mage aristocratique et prétentieux, de même que son symbolisme nébuleux et son intransigeance²¹⁾, porteront un coup fatal au mouvement symboliste dans son ensemble (Maurer 1978, p. 136).

Cette poussée spiritualiste, cette intronisation, par le

Sâr, de l'idéal catholique, situé tout en haut, suivi par le mythe, l'allégorie, le rêve et la paraphrase de grand poète²²⁾ ne faisait qu'ajouter à la confusion du siècle finissant, caractérisé par son bouillonnement d'idées creuses. Les contre-manifestes succédaient aux manifestes, et à la confusion de l'artiste et du savant, propre au réalisme et au naturalisme, s'ajoutait celle de l'art et de la religion, ou de la métaphysique (voir Junod 1976, p. 47). Pour le Sâr et ses adeptes, l'art devenait un moyen de communiquer avec l'au-delà; l'artiste, initié aux mystères du monde, prêtre, voyant, avait pour mission de transmettre un message, d'accéder au transcendantal, fuyant le monde matériel, soumettant le sensible à l'idée.

On découvrait en Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, épris du passé et conteurs de rêves sophistiqués, des pionniers méconnus²³⁾, et l'on ne voyait, en l'aspect des choses, qu'un symbole que l'artiste avait pour mission d'interpréter. Les théories d'Emile Bernard, imprégnées d'idéal platonicien, seront, à cet égard, très révélatrices (voir chapitre 2.2.). Cependant, contrairement aux peintres de l'ancienne génération, à Puvis de Chavannes ou Moreau, contrairement également à certains artistes symbolistes contemporains, tels Alexandre Séon, Armand Point, Alphonse Osbert, Henri Martin (1860-1943), Carlos Schwabe, Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), qui, dans le traitement traditionnel de sujets ésotériques, n'osaient s'aventurer en dehors des conventions d'école, Bernard aura le grand mérite d'ouvrir une voie nouvelle au symbolisme, en s'attaquant à des problèmes d'ordre formel. Ce sera effectivement par des moyens purement picturaux, que l'artiste cherchera du mieux qu'il le pourra, à atteindre à l'essence des choses, en puisant dans le thème breton (voir chapitre 2.1.). Ainsi donc, de même que Cézanne, et sous l'influence bénéfique de ce peintre, Bernard allait remettre en question

les bases mêmes de son art, dans son anti-naturalisme, stimulé également par Vincent Van Gogh, et ouvrant finalement la voie à Gauguin, le créateur du symbolisme post-impressionniste (chapitre 2.2.). Du symbolisme-synthétique, via le fauvisme et l'expressionnisme, allait naître l'art abstrait, soit le formalisme radical, en opposition à l'idéisme du XIX^{ème} siècle; la restauration des arts appliqués par William Morris (1834-1896) était à l'origine de ce revirement (voir chapitre 9, ainsi que Junod 1976, pp. 57-59).

* * *

Qu'en était-il d'Amiet, qui, en 1892, lors de l'ouverture du premier Salon de la Rose-Croix, accomplissait sa quatrième année d'étude à l'Académie Julian? Que connaissait-il des mouvements d'avant-garde? Le peintre nous relate de façon vivante et imagée, dans divers écrits²⁴⁾, ses souvenirs parisiens; cela, malheureusement, sans grand souci d'exactitude; les récits d'Amiet restent extrêmement lacunaires, en particulier, lorsqu'il s'agit d'événements artistiques d'importance, et, bien souvent, ce ne sera qu'à la faveur d'un nom, d'une oeuvre citée, que nous serons en mesure de reconstituer l'itinéraire artistique du peintre. Dans le cadre de notre étude, une relation par le menu des souvenirs d'Amiet se révèle superflue; nous nous bornerons donc à brosser un tableau aussi précis que pos-

sible de l'horizon contemporain du peintre en matière artistique, à la fin de son séjour de près de quatre ans à Paris. Disons d'emblée qu'il paraît passablement restreint. Amiet, en effet, mal à l'aise dans le cadre étroit de l'Académie Julian, limité, dans le choix de ses amitiés, à quelques artistes suisses, qu'il rencontre régulièrement chez Madame Brunet, rue de Seine, où il prend ses repas ²⁵⁾, semble avoir pris connaissance des mouvements impressionnistes et post-impressionnistes à la faveur de son séjour à Pont-Aven, en 1892/93 (voir chapitre 3), pour l'essentiel.

Inscrit à l'Académie Julian, au Faubourg Saint-Denis, sous la direction de W.A. Bouguereau (1825-1905), Tony Robert-Fleury (1797-1890), et Gabriel Ferrier (1847-1914), avec, pour massier, Jules Adler (1865-1952), peintre des scènes de la rue et des drames de la vie des humbles ²⁶⁾, Amiet, comme le relève G. Mauner (1892, p. 9), connaissait sans doute la même désillusion croissante que les futurs peintres Nabis, groupés autour de Paul Sérusier, massier du petit atelier de cette école, sous la direction de Jules-Joseph Lefebvre (1836-1912) et de Gustave Boulanger (1825-1905). Bonnard, Vuillard et Roussel devaient d'abord s'inscrire, à la même époque qu'Amiet, chez Bouguereau et Robert-Fleury; mais, après le retour triomphal de Sérusier, qui venait d'exécuter le Talisman (voir chapitre 2.3.), sous la dictée de Gauguin à Pont-Aven, en 1888, ces trois artistes changeront d'atelier pour rejoindre Sérusier, qui comptait également parmi ses amis Maurice Denis, Henri Gabriel Ibels, Félix Vallotton et Armand Seguin (1869-1903).

Comme le relève Rewald (1961, p. 163), c'était essentiellement grâce aux contacts qu'ils pouvaient avoir avec les anciens élèves de cette Académie que les nouveaux venus étaient à même de progresser, car, à l'intérieur des limites étroites de l'Académie Julian, on ignorait tout de

l'impressionnisme et il n'était guère possible d'échapper à la routine; les jeunes peintres ne pouvaient pas s'exprimer selon leurs aspirations. De plus, l'enseignement, très conventionnel, des maîtres qui leur prodiguaient des conseils, manquait de sérieux (Rewald 1961, pp. 164 ss.); un certain état d'indiscipline régnait dans cette école, les professeurs n'apparaissant qu'épisodiquement, ne parvenant pas à s'imposer. Bouguereau, Lefebvre et Robert-Fleury étaient des peintres sans imagination, et l'académisme régnait en maître. C'est ainsi qu'un grand nombre d'élèves préféraient suivre leurs inclinations, et se tournaient volontiers vers les exemples de Puvis de Chavannes ou de Monet.

Amiet, pour sa part, n'éprouvait aucun intérêt pour l'art académique²⁷⁾; en fait, c'est au Louvre et au Luxembourg, les deux musées d'art ancien et moderne de Paris, qu'il trouve, avec Giacometti, ses véritables maîtres. Ils y admirent ensemble les primitifs italiens et flamands, l'art de Rembrandt, Holbein le Jeune, Le Titien, Vélasquez, mais aussi Watteau, Delacroix, Corot, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes. Ingres leur semble un peu froid; de même, c'est avec une certaine réserve qu'ils prennent connaissance de l'art de Frans Hals et de Rubens (Amiet 1948, pp. 35, 41 et 42; voir Annexe II). Cependant, malgré toute la vénération qu'ils éprouvent pour Courbet, Ingres ou Delacroix, les deux jeunes peintres se sentent accablés par ces représentants de l'ancienne génération:

"C'est là l'exemple qu'on nous propose? N'y pensons pas. Oublions tout cela. Peignons. Nous désirons peindre comme nous l'entendons, avec nos joies, nos tourments, en prenant le contre-pied de ces vieux messieurs. Nous sommes jeunes et stupides, mais nous sommes nous-mêmes" (Amiet 1948, p. 42; voir Annexe II).

Un certain nombre de manifestations allaient également marquer Amiet, bien que l'artiste ne mentionne que très rapidement sa visite de l'Exposition universelle, en 1889²⁸⁾, celle du premier Salon de la Rose-Croix, en 1892, et, qu'à propos du Salon du Champ-de-Mars, il ne nous parle que de Hodler, dans un texte intitulé: "Hodler tel que je l'ai connu" (voir Amiet 1948, pp. 54-55; Annexe II):

"Au début de l'année 1889 (sic), je vis à nouveau une oeuvre de Hodler, au Salon du Champ-de-Mars à Paris: La nuit". Puis, dix lignes plus bas: "Une année s'écoula, puis je vis, une fois encore, une oeuvre de Hodler: Communion avec l'Infini" - cet événement se situerait donc en 1890 -. Et, une ligne plus bas, l'artiste ajoute: "Ce fut à l'exposition de la Rosecroix (sic) du Sar Beladan (sic) à Paris que je fus réellement captivé par cette peinture. Hodler exposait, à côté de Rodo et Trachsel, Les las de vivre et Les âmes déçues²⁹⁾. J'eus alors la certitude qu'il s'agissait là du grand art". En fait, seul Les âmes déçues était exposé au Salon de la Rose-Croix, en 1892; Les las de vivre, considéré comme une oeuvre plus importante, était exposé au Salon du Champ-de-Mars, en mai 1892. La nuit y avait été présenté en 1891, Communion avec l'Infini en 1893.

Quant au Salon officiel, Amiet ne le cite qu'une fois, nous parlant d'un portrait de Giovanni Giacometti (voir note 14) "avec lequel je fus, pour la première et la dernière fois, représenté à Paris, au Salon officiel de Bouguereau" (Amiet 1948, p. 50; voir Annexe II). Ici encore, l'artiste refuse de nous faire part de ses impressions.

Etant donné que, par souci d'économie, Amiet retournait régulièrement en Suisse l'été, quittant Paris en mai pour n'y revenir qu'au mois d'octobre³⁰⁾, il n'aura pas pu voir l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, organisée par Gauguin et Emile Schuffenecker (1851-1934) au

café Volpini, en été 1889 (voir chapitre 2.2.). Il n'aura pas assisté non plus à l'entrée sur scène des Nabis, qui en décembre 1891 exposaient, pour la première fois, chez Le Barc de Boutteville (voir chapitre 2.3.); effectivement, Amiet ayant eu à accomplir son école de sous-officier en hiver 1891/92, il ne reviendra, seul, à Paris, qu'au début de l'année 1892. Giovanni Giacometti choisira, pour sa part, de se rendre en Italie. Quant au Salon des Indépendants, il est probable qu'Amiet ne le découvre pas avant d'y participer lui-même, en mars-avril 1893, et ceci sans doute, grâce à ses contacts, à Pont-Aven, avec l'Irlandais O'Conor (voir chapitre 3). Nulle part, en outre, dans les récits du peintre, ne figure le nom de ce Salon, ni ceux des marchands de tableaux susmentionnés. Pourtant, lorsque Amiet, en juin 1893, regagnera définitivement la Suisse, il est extrêmement bien informé - sa peinture en est la preuve - de tous les mouvements d'avant-garde.

Ce qui peut frapper le lecteur des textes d'Amiet, c'est l'inégalité de ses récits, les passages abrupts d'un style descriptif minutieux - lorsqu'il s'agit de nous raconter ses visites aux musées du Louvre et du Luxembourg -, à un langage extrêmement laconique et peu précis, lorsque le peintre nous parle de l'Exposition universelle de 1889, des divers Salons. En effet, lorsqu'il s'agit des grands maîtres, Amiet nous gratifie d'une longue liste de noms, et nous fait part, en détail, de ses impressions. En ce qui concerne les artistes contemporains, en revanche, Amiet ne nous parle que de ses camarades, de ses futurs amis, Hodler, Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel, Giovanni Segantini, et très abondamment, bien sûr, de Giovanni Giacometti. Des peintres Nabis qui, en même temps que lui, fréquentaient l'Académie Julian, Amiet ne nous cite que le nom de Bonnard, en disant, à propos des élèves de l'Académie:

"Tous, parmi nous, n'ont pas percé; il nous arrivera pourtant d'entendre ou de lire, par la suite, un nom, qui

éveillera des souvenirs. Ce ne fut que bien des années plus tard que j'appris que, parmi nous, se trouvait un peintre qui portait le nom glorieux de Bonnard" (Amiet 1948, p. 35; voir Annexe II). On ne peut, par ailleurs, que déplorer le fait qu'Amiet soit aussi bref lorsqu'il nous parle de sa visite au Salon de la Rose-Croix³¹⁾, en 1892 - une manifestation destinée à connaître, pourtant, un retentissement international -. L'artiste se contente de nous citer une oeuvre (Les âme déçues de Hodler - voir plus haut -); mais il ajoute, cependant:

"Ce que j'avais vu chez les rosicruciens me permit de mieux profiter, et plus pleinement, de l'expérience que j'allais vivre en Bretagne" (Amiet 1948, p. 55; voir Annexe II). Trois autres compatriotes pourtant, et non de moindre valeur, prenaient également part à cette exposition: Eugène Grasset (1845-1917), un pionnier de l'Art Nouveau, le sarcastique Vallotton, qui exposait des gravures sur bois³²⁾ et venait de se joindre au groupe Nabi (Maurer 1978, p. 90), Carlos Schwabe (1866-1926)³³⁾, enfin, dont l'oeuvre d'illustrateur se composait, vers 1890, essentiellement de dessins et d'aquarelles; ce peintre qui, en 1891/92 illustrait Le Rêve de Zola, était aussi l'auteur de l'affiche du premier Salon de la Rose-Croix. Relevons le fait que ces trois artistes, issus de Suisse romande, s'étaient définitivement établis à Paris, s'intégrant à leur nouveau milieu, en assimilant la culture. Grasset et Vallotton iront jusqu'à se faire nationaliser Français. Par ailleurs, ces trois peintres étaient en avance sur Amiet, ayant tout trois trouvé leur voie: sous l'influence des estampes japonaises, Vallotton venait de remettre l'art de la xylographie à l'honneur³⁴⁾, et créait son propre langage. A l'occasion de ce premier Salon, d'autre part, la critique remarquait Schwabe³⁵⁾; et Grasset, qui cherchait le renouvellement de son inspiration dans les arts appliqués, commençait à être connu. Un certain dépit aura sans doute incité Amiet à se taire. Relevons pourtant le fait que le peintre s'entoure-

ra également de mystère lorsque, au tournant du siècle, curieux des mouvements sécessionnistes, il se rendra à Munich, à Dresde, à Berlin. Nous ne savons pas s'il a visité l'Exposition universelle de 1900, à Paris, où il exposait. Nous ne savons pas non plus si l'artiste, qui prendra part aux Sécessions viennoises, s'est rendu dans la capitale autrichienne avant 1904 (voir Amiet 1950, pp. 22-28), bien que son nom figure dans les catalogues de ces manifestations dès 1901, à côté de ceux de Hodler, Munch, Gallén, Toorop (voir chapitre 9). Sa correspondance personnelle - avec Oscar Miller, Frieda Liermann, Carl Moll, essentiellement - nous livrera, comme nous le verrons, un plus grand nombre d'informations sur ses déplacements et ses admirations que les divers écrits de l'artiste, mentionnés ci-dessus, ainsi qu'au chapitre 9.

Pour en revenir au Salon de la Rose-Croix, qui devait, semble-t-il, jouer un rôle dans l'orientation future d'Amiet (1948, p. 55), une chose est certaine: l'idéal extrêmement raffiné et purement intellectuel de l'aristocratique Péladan et de ses adeptes se situait aux antipodes des aspirations du peintre suisse, élevé dans un tout autre esprit et attaché de tout son être à la nature, à son sol. L'occultisme, la théosophie, le mysticisme, le satanisme, l'érotisme, qui constituaient les bases mêmes de ce symbolisme décadent, si bien exprimé par des écrivains et poètes tels que Huysmans ou Baudelaire, resteront des sujets étrangers à Amiet, dont l'iconographie trahira plutôt l'influence des romantiques allemands, d'un Philipp Otto Runge (1777-1810), attaché au monde de l'enfance, de l'innocence, aspirant à l'union de l'homme et de la nature (voir chapitre 6). On imagine, par ailleurs, la réaction d'Amiet, épris de la belle matière grasse de Rembrandt, devant le langage conventionnel des Séon, Osbert, Point, Martin, Levy-Dhurmer, Delville, Khnopff, qui rivalisaient d'adresse pour exprimer leurs rêves ou hantises, dépeindre leurs

sphinges ou idoles de la perversité, leurs princesses légendaires ou leurs femmes fatales, tout ceci, dans un monde essentiellement anthropocentrique³⁶⁾. Cette manifestation, à laquelle participait également Marcelin Desboutin, l'ami de Hodler (voir chapitre 5), bien qu'éveillant une énorme curiosité, se révélera décevante (voir Lethève, op. cit., p. 369).

Les Nabis, jugeant ridicules la personnalité et les prérogatives du Sâr, refusèrent de participer à ce Salon (voir Mauner 1978, p. 91). Puvis de Chavannes, Moreau et Redon s'abstiendront également (Rewald 1961, p. 320). Vallotton, changeant d'idée, une fois l'exposition terminée, condamnera la prétention et l'étroitesse de son organisateur³⁷⁾. Hodler, habitué, dans son adolescence, par un sentiment mystique et mêlé à ce milieu, n'en parlera pas volontiers (voir chapitre 5). En ce qui concerne Axel Gallén (voir chapitre 8), la visite de ce Salon fut décisive: terrifié par ce "râle de la mort", il se décidera aussitôt à regagner définitivement son pays, profondément perturbé dans son équilibre (Nasgaard 1984, p. 48). Amiet, pour sa part, traverse également une crise, et, prenant Paris en aversion, il décide de se réfugier, en mai 1892, à Pont-Aven (voir chapitre 3, Amiet 1948, p. 55 (Annexe II), Killer 1973, p. 638 et Herzogenbuchsee 1986, p. 9). Le peintre terminera le récit de ses souvenirs parisiens par un hommage à l'art de Rembrandt et de Manet, proclamant également son admiration pour Vélasquez, Holbein, Hals, ainsi que son attachement à Bastien-Lepage et à Whistler:

"Nous [Amiet et Giovanni Giacometti] avons vu ensemble tout ce qu'il était possible de visiter à Paris. Rembrandt nous apparaissait toujours comme le plus grand maître. Nous admirions Vélasquez, Holbein, Hals. Au Luxembourg, nous avons retrouvé Bastien-Lepage et Whistler - et subitement aussi l'Olympia. Quel événement! Comme notre coeur a vibré devant cet éclat, cette force et cette simplicité.

De tous les autres impressionnistes, nous n'avions alors rien vu ni su. Mais une seule oeuvre, un Manet, nous a considérablement aidé" (Amiet 1933, p. 149: voir Annexe II).

C'est en effet l'art de Bastien-Lepage qui avait poussé Amiet à se rendre à Paris: le peintre avait été enthousiasmé par l'aspect à la fois réaliste et poétique de Pauvre Fauvette, un sujet humble de la vie campagnarde: il s'agissait sans doute, dans cette oeuvre, de la description d'une "petite fille sauvage" (Londres 1979, p. 30). Peu importait à Bastien-Lepage qui, à la suite de Jean-François Millet (1814-1875), avait délibérément choisi de chanter les louanges du monde paysan, que ses modèles aient des traits irréguliers, l'air maladroit, des mains grossières: en tant qu'êtres humains, vivant et pensant, ils ne pouvaient qu'être beaux³⁸⁾. L'étude patiente et consciencieuse de la nature lui semblait seule valable. Au Musée du Louvre, Amiet, le disciple de Buchser, avait donc aimé avant tout, l'art profondément humain de Rembrandt, les têtes expressives de Holbein; il avait été sensible également à la belle matière de Vélasquez, d'Eugène Delacroix, et surtout, il avait été conquis, au Luxembourg, par le réalisme à la fois cru, sincère et subtil de l'Olympia de Manet, par ce peintre qui, rejetant tout principe d'autorité, était devenu le héros de la liberté - tant redoutée par la classe dirigeante -³⁹⁾. Nous savons par ailleurs qu'Amiet, qui se délectait à la lecture de Zola, Daudet, Tolstoï et Dostoïevski, goûtera également l'art humble d'Albert Anker (1831-1910) - voir Marti 1962, p. 619 -, et que notre admirateur des Las de vivre de Hodler restera en contact avec le massier de l'Académie Julian, Jules Adler (voir Amiet 1948, p. 39), le peintre de la classe laborieuse. Le symbolisme décadent des dédaigneux rosicruciens ne pouvait avoir prise sur ce peintre compatissant, et finalement, comme nous le verrons,

c'est le symbolisme suggestif à fondement réaliste de Van Gogh qui agira avec le plus de force sur Amiet, l'orientant dans la direction du fauvisme et de l'expressionnisme. Telle était la nature grave, saine et robuste d'Amiet⁴⁰), l'adepte du coeur, dans la querelle qui, en cette fin de siècle, opposait les partisans du cerveau à ceux de la main (voir chapitre 3), mais aussi l'ennemi farouche du bigotisme (Amiet 1936, p. 31; voir Annexe 11).

Les choses étant ce qu'elles sont, il ne nous semble pas exclu que l'air raréfié de ce premier Salon ait pesé bien fort dans la décision qu'allait prendre Amiet de se rendre à Pont-Aven. Dès lors, à l'enseignement désuet de Bouguereau et à l'air vicié de la capitale, devait succéder un contact bienfaisant avec une sorte de confrérie d'artistes, où Cuno Amiet pouvait, tout à son aise, aborder les techniques les plus modernes - des modes d'expression qu'il s'était peut-être contenté d'admirer de loin, à Paris, sans en saisir la valeur -. Ce sont ses nouveaux camarades qui l'aideront, en fait, à se libérer définitivement de l'académisme, et à entrer de plain-pied dans la lutte de la peinture moderne (voir chapitre 3).

Comme le relève George Mauner (1973, p. 13), seul Amiet, en Suisse, avait connu l'entourage de Gauguin et assimilé pleinement les tendances symbolistes et synthétistes modernes, en en comprenant la valeur. Cette découverte allait constituer la base essentielle de son oeuvre. En fait, Amiet n'avait pas trouvé une technique, en Bretagne, mais une multitude de possibilités, et ce qui le distingue aujourd'hui des peintres de l'entourage de Gauguin, à Pont-Aven, bien souvent tombés dans l'oubli, c'est qu'il a su, comme le relève Killer (1973, p. 672) se renouveler sans cesse.

Lorsque, à court d'argent, Amiet se verra contraint de

s'arracher à son nouveau milieu, en juin 1893, et reviendra dans son pays, il se fixera pour objectif, et ceci malgré l'incompréhension du public, de suivre la voie qu'il avait découverte en Bretagne⁴¹⁾. Ses oeuvres ne se vendent pas, et le père de l'artiste, rongé par le souci, et qui ne comprenait pas l'art de son fils, devait mourir en 1895⁴²⁾.

1.3. Amiet et le message pontavenois.

Comme Amiet le dira lui-même⁴³⁾, ce qu'il avait appris à Pont-Aven l'avait aidé à comprendre et à apprécier l'art de Hodler, qui, pour sa part, était entré en contact avec les milieux symbolistes parisiens (voir chapitre 5). De même que Hodler, Amiet avait appris, en Bretagne, à réfléchir à la composition de son oeuvre, avant de se mettre à l'ouvrage, et à peindre en fonction de son émotion, en se posant le vrai problème de la création artistique; il avait pu, en outre, au milieu des artistes de Pont-Aven, prendre connaissance d'une certaine forme de parallélisme de la couleur, qu'il développera lui-même dans une oeuvre telle que Richesse du Soir (voir chapitres 5 et 6). Il n'est donc pas surprenant qu'à son retour en Suisse, Amiet cherche immédiatement à rencontrer Hodler et se lie d'amitié avec un artiste aussi différent de lui, mais qui, suivant un but très précis, appliquait d'une manière particulièrement systématique la théorie du parallélisme (voir chapitre 5). Les deux peintres avaient été influencés par des exemples français, et tous deux cherchaient à convaincre leur entourage de la justesse de leurs conceptions. Les théories de Hodler se révélaient d'autant plus tentantes,

pour Amiet, que le langage stylistique qu'il venait de découvrir et d'adopter en Bretagne, n'avait pas l'heur de plaire en Suisse. Or, l'art de Hodler, né en grande partie de son admiration pour Puvis de Chavannes, moins avancé, par conséquent, que les exemples du symbolisme-synthétique pontavenois qu'importait Amiet, commençait à trouver des admirateurs sur sol helvétique; cette gloire naissante, le prestige et la force de persuasion de ce peintre auront, selon toute vraisemblance, beaucoup compté dans le choix que fit Amiet, vers 1897, de suivre l'exemple de Hodler, et ceci jusque vers 1900 environ. Cependant, à maints égards, le contact étroit qui s'établira entre les deux artistes, se révélera néfaste pour Amiet (voir introduction), étouffant en lui ses facultés créatrices, réduisant la portée de la révélation de l'art de Gauguin et Van Gogh; car, comme nous le verrons, ses contacts avec Hodler amèneront Amiet à restreindre considérablement l'éclat de sa gamme chromatique, l'expressivité de sa ligne, l'audace de ses compositions, et ceci jusque vers 1900, essentiellement. Par ailleurs, la force et l'unité de l'oeuvre de Hodler, la puissance de sa personnalité aussi, n'allaient pas tarder à porter ombrage au jeune peintre, qui, sa vie durant, aujourd'hui même encore, se verra éclipsé par ce colosse de l'art (voir George Mauner 1984, p. 9).

Pourtant, finalement, la leçon de Pont-Aven l'emportera, et, autour de 1900, par le biais du néo-impressionnisme, tout d'abord, puis grâce à l'exemple de Gauguin et Van Gogh, Amiet en reviendra définitivement à la couleur. Optant pour le faire pictural, la belle matière, il créera un art extrêmement personnel. Amiet, très au courant, par ailleurs, des mouvements sécessionnistes allemands et autrichiens, connaîtra alors, et ceci jusqu'en 1914, la période la plus heureuse de sa création, se situant entre le fauvisme et l'expressionnisme⁴⁴⁾. Les expressionnistes de Dresde, qui, en 1905⁴⁵⁾, découvraient l'art du peintre

soleurois, avant même de connaître celui de Van Gogh, demanderont à Amiet de se joindre au groupe Die Brücke. Amiet adhérera à ce mouvement dès 1906 - en 1934, déclaré "artiste dégénéré" par les Nazis, ses oeuvres seront retirées des musées allemands -.

En 1898, déterminé probablement par son aventure bretonne, Amiet choisira de s'installer, avec sa femme Anna Amiet-Luder (1874-1953), dans un hameau situé sur un haut plateau, à Oschwand. Ce site, loin des centres urbains, était à l'abri de la civilisation industrielle, et présentait, par sa beauté même, un sujet idéal pour le peintre, qui ne se lassera jamais d'en décrire le charme. Grâce à leur bienveillance et à leur sociabilité, Anna et Cuno Amiet gagneront rapidement la sympathie de leur entourage. Installé tout d'abord très modestement dans l'unique auberge du hameau, le peintre s'adressera, en 1908, à un représentant de l'Art Nouveau, l'architecte bernois Otto Ingold, pour se faire construire une maison, à proximité de l'auberge (voir Zaugg 1985, p. 45). Ce peintre, qui en plus de son talent, possédait des qualités de coeur et un don pédagogique, s'entourera d'artistes, prodiguant ses conseils à un grand nombre d'élèves⁴⁶⁾. N'ayant pas eu d'enfants, Anna et Cuno Amiet adopteront trois filles, et s'occuperont également de Bruno Hesse, le fils de l'écrivain Hermann Hesse (1877-1962) - voir, entre autres, P.A. Bloch, "Freundschaft mit Cuno Amiet", Oltner Neujahrsblätter 1983, t.41, pp. 16-19 -.

Sa maison n'étant plus assez spacieuse pour satisfaire son tempérament généreux et hospitalier, Amiet, qui voyait, en outre, sa collection de tableaux s'agrandir⁴⁷⁾, achètera, en 1913, une vieille maison campagnarde, proche de la sienne, qu'il transformera en atelier. La colonie de peintres groupés autour d'Amiet à Oschwand représentait un fait unique en Suisse, et ce site accueillant devint célèbre dans le monde artistique. L'exemple de Gauguin,

sans doute, aura une fois de plus porté ses fruits. Des personnalités viendront rendre visite à Amiet: le poète suisse Carl Spitteler (1845-1924), Paul Klee (1879-1940), Germaine Richier (1904-1959), Alexeï von Jawlenski (1864-1914), Lovis Corinth (1858-1925), Ernst Kreidolf (1863-1956), Alberto Giacometti (1901-1966), son filleul, le fils de Giovanni Giacometti. Amiet avait choisi de se fixer à Oschwand pour ne pas se disperser. Cependant, sa vie durant, il restera ouvert au monde extérieur et aux courants artistiques de son époque. Il participe à la Sécession viennoise de 1904, avec une trentaine de toiles, et rencontre Gustave Klimt (1862-1918) à cette occasion. Les deux artistes ne tardent pas à fraterniser, se portant une admiration réciproque (voir chapitre 9). En 1907, Amiet expose à nouveau au Salon des Indépendants, et se rend en compagnie de Franz Baur et de Giovanni Giacometti à Paris, pour assister à la grande rétrospective de l'oeuvre de Cézanne,

A cette époque, en particulier, Amiet opère une synthèse heureuse de toutes les influences reçues (Meyer 1958, p. 245). En 1909, il entreprend son premier voyage en Italie, en compagnie d'Oscar Miller, et se rendra en 1912 à Cologne, lors de l'exposition du Sonderbund, à laquelle il participe; l'artiste rencontre, à cette occasion, Edvard Munch, Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938); une photographie de 1911 nous montre, en outre, Amiet en compagnie de Wassily Kandinsky (1866-1944), August Macke (1887-1914), Heinrich Campendonk (1889-1957) et Louis Moilliet (1880-1962), à Munich, dans la demeure de Kandinsky (voir Zaugg 1985, pp. 62 et 69)⁴⁸. En 1913, Amiet et Giovanni Giacometti exposent à la Galerie H. Glotz, à Munich. C'est dans cette ville, qu'en 1931, une cinquantaine d'oeuvres d'Amiet, parmi les plus belles, seront anéanties, lors de l'incendie du Glaspalast. Pour consoler l'artiste malchanceux, la Galerie Georges

Petit, à Paris, lui ouvrira ses portes en 1932; Amiet y exposera une centaine d'oeuvres. Dès lors, et jusqu'en 1939, Amiet fera chaque année un séjour d'un mois dans la capitale française (Meyer 1958, p. 248). Il participera, en 1934, à la biennale de Venise. Vingt ans plus tard, Amiet exposera successivement à Venise, Vienne et New-York.

Amiet entretiendra une abondante correspondance avec les écrivains et critiques d'art Hans Trog, Robert Fleiner, Arthur Weese, Conrad von Mandach et Albert Baur, avec le peintre Carl Moll (1861-1945), à Vienne, ainsi qu'avec le compositeur Arthur Honegger (1892-1955), dont il nous laisse le portrait⁴⁹⁾. La nature ouverte et accueillante de ce peintre, non exempte d'une certaine naïveté, lui a valu, tout au long de son existence, de nombreuses et solides amitiés. En 1919, à l'occasion du centenaire de la naissance de Gottfried Keller (1819-1890), Amiet, peintre, aquarelliste, graveur et sculpteur⁵⁰⁾, sera gratifié du titre de docteur honoris causa de l'Université de Berne. Le trait de caractère le plus saillant de la personnalité attachante d'Amiet, c'est son universalité, liée à une grande richesse de sentiments. Par son ouverture d'esprit, cet artiste devint le véritable trait d'union entre la France, l'Allemagne et son pays natal, et ceci jusqu'à la fin de sa vie, en 1961.

Notes du chapitre 1

1. Une biographie très complète, sous forme de tableau chronologique, vient de paraître sur ce peintre (voir Zaugg 1985, texte de George Maurer). En plus des récits du peintre lui-même, les ouvrages de Mandach (1925) et Tatarinoff (1958) nous offrent un complément d'information d'autant plus précieux que leurs auteurs ont connu personnellement Amiet. Mais, à ce jour, l'ouvrage de G. Maurer (1984) se révèle le plus complet.
2. Dans Über Kunst und Künstler (Amiet 1948, pp. 15-27), l'artiste nous parle en détail de sa rencontre avec Buchser, et fait l'éloge de ce maître enthousiaste et audacieux. Son enseignement semble avoir joué un grand rôle dans le développement artistique d'Amiet.
3. Hellsau se situe dans le canton de Berne, entre Herzogenbuchsee et Kirchberg.
4. Parmi ces artistes, Amiet mentionne, entre autres, les noms d'Emil Dill (1861-1938), Franz Baur (1864-1931), peintre-décorateur, Max Buri (1868-1915), Ernst Kreidolf (1863-1956), illustrateur de livres d'enfants, Wilhelm Balmer (1865-1922), Charles Welti (1868-1931) - voir Amiet 1936, p. 9 et 1948, p. 30 -. Pour plus de détails sur le séjour d'Amiet à Munich, voir Amiet 1948, pp. 29-30, 52-53, 56; 1933, p. 147; 1936, pp. 8-14; Bâle 1952 (Erinnerungen an Giovanni Giacometti von C. Amiet). Ce sont à ces sources que nous nous référons en premier lieu.
5. Outre Pauvre Fauvette, de Bastien-Lepage, Amiet a pu voir, lors de cette manifestation artistique, des œuvres de Corot, Daubigny, Théodore Rousseau, Jean-François Millet. Il y découvrira, en outre, des artistes tels qu'Arnold Böcklin, Max Klinger, Franz von Stuck (voir catalogue de la troisième Exposition internationale, Königl. Glaspalast, Munich).
6. Nous remercions M. B. Foucart ainsi que Mme L. de Boissier de nous avoir indiqué cette référence.
7. On peut comparer cette œuvre avec Mon grand-père de Jules Bastien-Lepage (1873, Nice, Musée des Beaux-Arts), mais aussi avec le portrait de Pierre-Josef Prudhon et ses enfants de Courbet (1865, Paris, Musée du Petit Palais).
8. En fait, l'impressionnisme est marqué par une hésitation entre la théorie de la sensation objective et celle de l'émotion; pour plus de détails, voir Junod 1976, p. 32.

9. Voir: Exposition universelle de 1889, Paris, Champ-de-Mars, catalogue illustré des Beaux-Arts 1789-1889, publié sous la direction de F.G. Dumas, Lille/Paris, s.d.
10. Ce collectionneur, qui inspire Zola dans l'Oeuvre, avait été l'un des premiers protecteurs des impressionnistes.
11. Les préraphaélites, refusant de se plier aux normes conventionnelles alors à la mode, et de suivre l'exemple des maîtres anciens, poursuivaient, au milieu du XIX^{ème} siècle une recherche originale, portant leur attention, dans l'étude de la nature, aussi bien sur son caractère général que sur ses moindres détails. La révélation de leur art lors de l'Exposition universelle de 1855 à Paris, en particulier, sera déterminante dans l'histoire du symbolisme, et c'est leur exemple qui constituera la base de l'art de Gustave Moreau et Puvis de Chavannes. Dans leur aversion du réalisme, les préraphaélites s'étaient tournés vers les primitifs, l'art gothique, les légendes, Dante, Shakespeare, s'attachant également à traiter les rituels de la quotidienneté de façon non conformiste (Delevoy 1977, pp. 26-30).
12. Pour plus de détails sur ces oeuvres, voir chapitre 5.
13. Voir Delevoy 1977, p. 159.
14. Voir Amiet 1948, p. 50, ainsi que le catalogue du Salon de 1889, au Palais des Champs-Élysées, 1^{er} mai 1889. Aucune trace ne reste de cette oeuvre selon Tatarinoff - 1958, p. 47 -.
15. Paul Signac (1863-1935), Camille Pissarro (1830-1903), Henri Edmond Cross (1856-1910) et Maximilien Luce (1858-1941) participaient également à cette exposition.
16. Voir André Fermigier, Toulouse-Lautrec, Paris 1969, pp. 99 ss. et Anne Murray-Robertson 1981, pp. 103 ss.
17. Voir, en ce qui concerne la définition des notions, Junod 1976, pp. 425 ss.: Index des notions.
18. Voir Junod 1976, p. 31: l'apparition de la photographie, selon l'auteur, "allait faire éclater l'objectivité que le naturalisme avait érigé en valeur suprême... et amener de l'eau au moulin de la théorie de l'expression".
19. Voir Junod 1976, pp. 14 ss., pour l'étude de la situation artistique en France à la fin du XIX^{ème} siècle, ainsi que Nasgaard 1984, pp. 5 ss.
20. Zola exprimera l'idée "qu'une oeuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament" (passage cité in: Junod 1976, p. 29). Après la révolution de 1848, on ne croyait plus guère aux progrès sociaux, et, pour fuir la vulgarité de la bourgeoisie, écrivains, poètes et

artistes tels que Flaubert, Baudelaire, Puvis, pour ne citer que quelques noms, choisissaient de se réfugier dans un isolement aristocratique, niant à l'art toute forme de finalité sociale. La ferveur mêlée de scepticisme avec laquelle Baudelaire fait la louange de la vie moderne est très caractéristique de son époque, pleine de contradictions (voir Barletta, Carrà, Durbé, Negri, Russoli 1981, pp. 82 et 97).

21. Parmi les sujets honnis par le critique lyonnais, figuraient en quatrième position du règlement publié à l'occasion du deuxième Salon:
 1. La peinture d'histoire, prosaïque et illustrative de manuel.
 2. La peinture patriotique et militaire.
 3. Toute représentation de la vie contemporaine ou privée ou publique.
 4. Le portrait - sauf comme honneur iconique.
 5. Toute scène rustique.
 6. Tout paysage, sauf celui à la Poussin.
 7. La marine, les marins.
 8. Toute chose humoristique.
 9. L'orientalisme seulement pittoresque.
 10. Tout animal domestique et se rattachant au sport.
 11. Les fleurs, les bodégonnes, les fruits, accessoires et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'insolence d'exposer. (Voir Jacques Lethève, "Les Salons de la Rose-Croix", Gazette des Beaux-Arts, décembre 1960, p. 367).
22. Voir Lethève, op.cit., p. 367.
23. Voir Junod 1976, p. 47 et Delevoy 1977, p. 19; Delevoy qualifie Puvis de "produit aristocratique... en marge du goût régnant" et "de la tradition académique".
24. Voir, à propos du séjour d'Amiet à Paris les textes suivants: Amiet 1948, pp. 30-36, 38-42, 50, 52, 54-55; 1933, pp. 147 et 149; 1936, pp. 14-28.
25. Dès son arrivée à Paris (Amiet 1948, pp. 30-31), Amiet, en compagnie de Giacometti, errait dans les rues, à la recherche d'une pension peu onéreuse, et rencontre tout par hasard quelques artistes suisses, qui conduisent les deux amis chez Mme Brunet, rue de Seine. C'est là qu'ils retrouvent Franz Baur, un ami d'études, à Munich. Parmi ses nouveaux camarades, Amiet cite également les noms du sculpteur Max Leu (1862-1899), des peintres Hugo Siegwart (1865-1936) - qui mettra son atelier parisien à la disposition d'Amiet en 1892 -, Hans Emmenegger (1862-1951), Emil Beurmann (1862-1951). Voir également Amiet 1948, p. 39.
26. A propos de Jules Adler, voir Aman-Jean, "Le Salon des Champs-Élysées", Revue encyclopédique Larousse, n° 174, pp. 365-372; et Londres 1979, p. 26. Elève de Bouguereau et Robert-Fleury à l'École des Beaux-Arts, Adler prend part au Salon officiel dès 1889. Ce peintre, que l'on comparera à Zola, s'appliquait à dépeindre, dans un style

- réaliste, et de même que Bastien-Lepage, Jean-François Raffaelli, la classe humble de la vie urbaine, dans un grand souci d'objectivité, et avec l'espoir de revaloriser le travail manuel, cherchant à rendre hommage à la classe laborieuse. Aman-Jean louera la simplicité et l'émotion contenue dans l'art, privé de symbole, de cet artiste, et établit un parallèle entre ses oeuvres et l'Assommoir de Zola.
27. Amiet, nous relatant sa visite de l'Exposition des Prix de Rome à l'Ecole des Beaux-Arts (Amiet 1948, p. 33; voir Annexe II), annonce sans ambages:
"Ce que nous vîment, cet art désuet, empreint de raideur, ne laissa aucune trace en nos jeunes âmes, pleines d'espoir".
 28. Dans ses souvenirs sur Giovanni Giacometti (Amiet 1936, pp. 20 ss.), le peintre nous dit avoir vu l'Exposition universelle de 1889, mais à propos de cet événement, pourtant capital, il se contente de citer un seul nom: celui de Giovanni Segantini (1858-1899), le futur maître de Giovanni Giacometti, et qui, lors de cette manifestation artistique, exposait deux petits tableaux.
 29. Pour plus de détails au sujet des oeuvres susmentionnées de Hodler, voir chapitre 5.
 30. Voir Amiet 1948, p. 22; 1933, p. 149; 1936, pp. 20 et 22.
 31. La société ésotérique des rosicruciens s'était constituée en 1890, en opposition à l'art académique traditionnel et au réalisme, ainsi qu'à l'aspect inhumain de l'ère industrielle: les Salons se succédèrent de 1892 à 1897, groupant des artistes en marge de la société et de l'art officiel. La mode était à l'Art Total, à la fusion idéale des arts en une réalité supérieure, à la recherche de l'ancienne unité perdue. Pour tous ces artistes, "le véritable fondement du symbolisme, c'est la correspondance qui existe entre tous les ordres de la réalité" (voir M.G. Bernardini, "Les Salons de la Rose-Croix", Storia dell'arte No 26, 1976, p. 99). Les règles établies par le Sâr - un admirateur du Quattrocento et de Richard Wagner - étaient extrêmement strictes; mais, d'une façon générale, les artistes qui exposèrent à ces Salons ne les connaissaient pas. En réaction contre le naturalisme, ces artistes cherchaient à atteindre au symbole, à l'idéal, se référant aux légendes médiévales, aux mythes, pour le Sâr, ce Salon devait être un temple dédié à l'Art-Dieu (voir J. Lethève, "Le Sâr Péladan et les Salons de la Rose-Croix", Jardin des Arts No 127, juin 1965, p. 48).
 32. L'enterrement (1891), L'anarchiste (1892), Hautes Alpes (1892) ainsi qu'un portrait de Baudelaire (Jourdain 1953, p. 8): le réalisme de Vallotton, comme le remarque l'auteur, était en fait contraire à l'esthétique du Sâr. Selon Hofstätter (1975 Geschichte, p. 111), Amiet avait fait la connaissance de Vallotton à l'Académie Julian.

33. Voir, à propos de cet artiste peu connu, l'article de Catherine Kulling: "Carlos Schwabe (1866-1926) et sa fortune critique", Revue suisse d'Art et Archéologie, vol. 40, 1983, pp. 60-85). Nous remercions l'auteur de nous avoir fait don d'un tiré à part de son article, ainsi que M. Ph. Junod, qui nous a indiqué cette référence.
34. Voir G. Busch, B. Dorival, P. Grainville, D. Jakubec, Vallotton, Lausanne 1985, pp. 6 ss., ainsi que Lille 1967, p. 22 (texte de G. Busch).
35. L'art anti-naturaliste et mystique de cet artiste, formé à l'Ecole des Arts Industriels, à Genève, et qui s'adresse à un public aristocratique restreint, se caractérise par le type émâcié et désincarné de ses figures (voir Kulling, op. cit., p. 63).
36. Voir Nasgaard 1984, p. 4; l'auteur relève le fait que le paysage, genre mineur pour les symbolistes, était banni de la loi des Salons rosicruciens - sauf ceux exécutés à la manière de Poussin, comme nous l'avons vu plus haut. Les sujets figuratifs convenaient mieux à ces artistes que le paysage, pour rendre les gestes, expressions et situations humaines, les idées poétiques et les expériences mystiques qui les habitaient; et ceci malgré le fait que les symbolistes aient entrevu le danger d'un art basé sur les allégories littéraires. C'est ainsi que le terme de symbolisme devint lié à celui de décadentisme; c'est dans un style conservateur, anti-moderniste, que le terme de symbolisme devint lié à celui de décadentisme; c'est dans un style conservateur, anti-moderniste, que ces artisans du symbolisme avaient entrepris l'examen de l'âme. Cette approche largement culturelle ne pouvait convenir qu'à des artistes issus d'un même milieu, à une même époque, partageant les mêmes conceptions, adoptant les mêmes valeurs.
37. Gazette de Lausanne, 22 mars 1892 (article cité dans: Mauner 1978, p. 91).
38. Voir Julia Cartwright, Jules Bastien-Lepage, Londres 1984, p. 27.
39. Voir Barletta, Carrà, Durbé, Negri, Russoli 1951, pp. 14 ss..
40. Voir Paris 1932 (préface de Henri Focillon), pp. 7-8.
41. En 1894, Amiet se verra refuser les projets qu'il avait exécutés en vue de la décoration de l'Ancien Tribunal Fédéral de Lausanne (voir chapitre 4, n. 49). La même année, lors d'une exposition à la Kunsthalle à Bâle, le scandale provoqué par les oeuvres bretonnes d'Amiet fut tel, qu'il fallut aussitôt retirer ses oeuvres (voir Balmer 1924, p. 218). Toujours à Bâle, une année plus tard, Amiet sera en butte aux ricanements du jury lorsqu'il se proposera d'exposer Der kranke Knabe (L'enfant malade, 1895, oeuvre détruite).
42. Quelques amateurs d'art éclairés appréciaient toutefois l'art d'Amiet, tels Hans Trog, rédacteur de la Schweizerzeitung puis de la Neue Zürcher Zeitung, le docteur A. Högler, les industriels Ph. Trüdinger, Oscar Miller et Richard Kisling, le critique d'art Robert Fleiner,

l'écrivain Adolf Frey. Oscar Miller, en particulier, devait contribuer, par ses publications, à diffuser en Suisse l'art des jeunes peintres. Parmi ses écrits, nous citerons:

"Die Schweizer Künstler und die Wiener Sezession", Neue Zürcher Zeitung, 1904, No 80, Beilage 20. III.

Von Stoff zu Form, Frauenfeld 1904 ("Wie ich zu meinen Bildern kam und was sie mir sagen"; "Worin liegt die künstlerische Gehalt der Werke C. Amiets?"). Dans une quatrième édition de Von Stoff zu Form (Frauenfeld 1913), l'auteur ajoute deux chapitres: "Mein Verhältnis zur heutigen Malerei" - paru déjà en 1909: Wissen und Leben, II. Jahrgang, pp. 460 ss. - et "Aus Buch und Leben".

In Fläche und Farbe. "Das Grundprinzip der Kunst". "Von Fläsche zu Farbe aus Buch und Leben", Frauenfeld 1907.

"Cuno Amiet", in: Soleure 1965, pp. 16-18 (article rédigé en octobre 1917).

"Cuno Amiet", Schweizerland 1917/18, Jahrg. 4 t. 1.

Cuno Amiet, Frauenfeld 1920 (5 pages).

"Persönliche Ergänzung zu Dr. Conrad von Mandach: Die Grundzüge der Amietsche Kunst", in: Mandach 1925, pp. 54-57.

43. Voir Mauner 1982, p. 14; Amiet 1948, p. 55 et lettre d'Amiet à Carl Moll datée du 13 novembre 1905 (Annexe II).
44. Voir Mauner 1973, p. 13.
45. Voir Zürich 1979, pp. 21 ss. (texte de G. Mauner)
46. Parmi les élèves d'Amiet (voir Huggler 1971, p. 116), on peut citer les noms d'Ernst Morgenthaler (1887-1962), Werner Miller (1892-1959), Gertrud Müller (1882-1980), Marc Gonthier (1895-1954), Hans Berger (1882-1977), et Peter Thalmann (1926-), le petit-fils d'Amiet.
47. Amiet possédait des oeuvres de Bonnard, Boudin, Carrière, Degas, Derain, Dufy, Gauguin, Van Gogh, Giovanni Giacometti, Hodler, Matisse, Camille Pissarro, Renoir, Henri Rousseau, Sisley, Soutine, Utrillo. Nous tenons ces renseignements d'un ami d'Amiet, à Berne.
48. Amiet, un passionné de la photographie, nous a laissé de vivants témoignages de ces rencontres.
49. Amiet était un fervent mélomane (Zurlinden 1962, pp. 92-93).
50. L'artiste s'attaquera à la sculpture entre 1918 et 1922.

2. Le symbolisme post-impressionniste

2.1. Découverte de la Bretagne

Le prestige de l'Ecole de Pont-Aven polarisant l'attention, l'on tend à oublier que la découverte de la Bretagne n'était pas chose nouvelle, à l'époque où Emile Bernard et Paul Gauguin s'y rencontrèrent pour la première fois, en 1886. A la fin du XVIIIème siècle déjà, des pionniers s'étaient intéressés à cette province reculée¹). Au cours du XVIIIème siècle, les Français avaient pris conscience de la richesse et de la diversité de leur pays, trop oublié pour le prestige de la Rome antique, et, dans la prospection du sol provincial qui commence alors, la Bretagne, grâce à son originalité foncière, à l'aspect primitif de son art, de ses monuments, au caractère insolite de certains types physiques, était destinée à jouer un rôle déterminant. Des écrivains et des peintres, mus par un intérêt nouveau pour les origines lointaines de la civilisation française, se lancent à la découverte de ces terres sauvages et mystérieuses. Les sources celtiques commencent alors à captiver les esprits, fraîchement éveillés à la notion de "pluralité des civilisations"; on publie des guides, des atlas, des dictionnaires historiques; les recueils de voyages deviennent à la mode (Delouche 1977, p. 9).

En Bretagne, cependant, les peintres et les voyageurs sont peu nombreux avant le XIX^{ème} siècle. En 1798 paraît le compte rendu du Voyage dans le Finistère de Jacques Cambry, publié à Brest en 1836. Le peintre et graveur breton Olivier Perrin (1761-1832) - qui avait travaillé à l'illustration du Voyage dans le Finistère -, rompant avec le style aimable des pastorales du XVIII^{ème} siècle, s'attaquait à la Galerie des moeurs, usages et costumes des Bretons de l'Armorique²); cet ouvrage, qui ne paraît qu'après la mort de son auteur, en 1835 (Delouche 1977, pp. 127 ss.), nous livre déjà l'essentiel du thème breton, destiné à se développer à cette époque, précisément. L'artiste, se limitant à la description de sa région - celle de Quimper -, y dépeint les principales scènes de la vie du paysan armoricain (moisson, coupe des foins, battage du blé), celles de la vie sociale (les cérémonies religieuses - pardons, processions, ablutions à la fontaine -, les fêtes - danses, luttes, jeux -) et s'intéresse aux différents métiers. La vision simple d'Olivier Perrin, proche, par ailleurs, de la tradition flamande du XVII^{ème} siècle, annonçait l'art de Jean-Baptiste Corot (1796-1875), François Bonvin (1817-1887), Eugène Boudin (1824-1898) (Delouche 1977, p. 137). Perrin, qui, thématiquement, ouvre également la voie à un Jean-François Millet (1814-1875), l'un des maîtres de l'Ecole de Barbizon, reste pourtant un petit maître, et son style n'est pas sans accuser certaines lourdeurs. Son oeuvre répondait à la même ambition de réalisme que celle de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), vers 1880³). Après Olivier Perrin, dont la production, extrêmement originale, reste sans grand écho, les lithographes auront tendance à céder toujours au folklore, dans leurs Bretonneries, et n'atteindront jamais à l'âme du terroir. Perrin, dont l'approche se situe en marge du romantisme, reste donc le seul peintre, jusqu'à Gauguin, qui ait su rendre l'esprit du monde breton, accordant son expression picturale à son sujet, le simplifiant, en des formes solides. Bien des peintres, après 1845, reprendront ses sujets.

C'est entre 1820 et 1830, surtout, que l'estampe commence à faire connaître la Bretagne, et vers 1836 que la prospection des richesses cachées de la péninsule prend de l'ampleur; on assiste, dès lors, à la publication d'un grand nombre de recueils d'estampes sur la Bretagne⁴), généralement marqués par l'esprit romantique de l'époque: chapelles, châteaux, calvaires, ruines, mégalithes et côtes escarpées inspirent les lithographes, qui se plaisent également à l'étude du rituel breton, des messes nocturnes, des vieilles légendes. Les paysages pittoresques jouent un rôle important, puis les thèmes humains, l'étude des costumes, les sujets relatifs à la piété bretonne, au monde paysan, à la vie sociale. Entre 1830 et 1840, tous les thèmes nouveaux inspirés par la Bretagne, ont fait leur apparition, à l'exception, toutefois, du légendaire breton, qui se développera essentiellement, en peinture, au milieu du siècle, de même que les sujets relatifs à l'histoire médiévale. Le thème breton s'est donc progressivement enrichi, et l'on s'intéresse, dès lors, également, aux travailleurs, aux vagabonds, aux mendiants, aux entremetteurs.

Les recueils d'estampes ont joué un rôle capital dans la vulgarisation du sujet breton au XIX^{ème} siècle: en dressant l'inventaire des monuments de l'Armorique, en dépeignant les moeurs, les usages et costumes des Bretons, il s'agissait de prouver aux artistes que la Bretagne, dans la grande richesse de ses thèmes, pouvait remplacer l'Italie et l'inspiration mythologique. Il s'agissait donc d'un retour aux sources nationales - un phénomène propre, par ailleurs, à toute l'Europe du XIX^{ème} siècle; la naissance de l'histoire en tant que science favorisait cet état d'esprit -.

Vers 1860, la gravure sur cuivre réapparaît en Bretagne, marquant la fin de la lithographie et des Voyages pittoresques dans cette province. Les peintres partent à la recher-

che de sujets inédits, s'installent à Rennes, à Saint-Brieux, à Pont-Aven, manifestant également un intérêt nouveau pour la Bretagne contemporaine. Henri Charpentier travaille, à Nantes, à son dernier grand recueil d'estampes: La Bretagne contemporaine, édité en 1865. C'est alors que le paysage pur fait son apparition, qu'il s'agisse de sites tourmentés ou de paysages agrestes. Les choix se font plus personnels, et les spécificités régionales s'estompent, l'exotisme tend à disparaître.

Des écrivains, tels Jules Michelet, Victor Hugo, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, avaient créé une première image romantique de la Bretagne, sombre, sinistre et mystérieuse, éveillant la curiosité d'artistes en quête de dépaysement. En publiant, en 1829, Les Chouans, Balzac encourageait les généralisations. Mais la publication des œuvres de Chateaubriand surtout, de René (1805), des Martyrs (1809) et des Mémoires d'outre-tombe (1848-1850), en particulier, avait joué un rôle essentiel, contribuant à entretenir cette curiosité nouvelle pour la Bretagne. Puis, d'autres fortes personnalités avaient donné une description plus riante de la péninsule armoricaine: Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, Stendhal. Par ailleurs, le regard porté sur cette province par de grands peintres variait en fonction de leur tempérament: J.M.W. Turner (1775-1851) avait accompli un périple d'exploration en 1826 et laissait un carnet de route original; Victor Hugo des carnets également, en 1834/36; Eugène Delacroix s'y était rendu en 1834. Au milieu du siècle, Corot, C.F. Daubigny (1817-1878), Eugène Boudin (1824-1898) et Jongkind (1819-1891) s'étaient également hasardés en Bretagne, et les œuvres qu'ils y avaient exécutées échappaient à l'image littéraire et stéréotypée d'une terre montagnaise, sauvage et primitive, théâtre de la violence des éléments. Enfin, Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919) et Paul Signac (1863-1935) rafraîchiront également, en 1885/86, la vision de cette province, dont la force attrac-

tive ne cesse de croître.

Cet engouement nouveau correspondait à la mutation qui, du néoclassicisme, menait au romantisme (Delouche 1977, p. 13). La Bretagne surtout, libérée de la romanisation, présentait un intérêt tout particulier, et offrait un large champ d'investigations; elle fournissait à ses admirateurs un prétexte à se soustraire à la culture classique et à notre civilisation industrielle. On croyait retrouver, dans le paysan ou le marin breton, l'image du "bon sauvage" de Jean-Jacques Rousseau, la clé d'un bonheur originel. Par ailleurs, la découverte des monuments bretons et des mégalithes correspondait au goût nouveau que, dès le XVIIIème siècle, l'on portait au moyen âge, aux époques lointaines et à leurs vestiges archéologiques, liés au thème de la mort. Le dépaysement qu'offrait la Bretagne était plus temporel que spatial, et cette terre ossianique semblait être celle des origines de l'humanité (Delouche 1977, p. 126). Ainsi donc, les romantiques étaient à l'origine de cette découverte.

Dès lors, la mode de la Bretagne, "Orient de la France", n'a cessé de croître, et cette terre demeurera une source d'inspiration propre au renouvellement de l'art. L'image créée au cours de la première moitié du XIXème siècle aura une force durable, et, selon Delouche (1977, p. 278), un lien existe entre les inventeurs du thème bretons et l'art de Gauguin.

2.2. L'Ecole de Pont-Aven

Le terme d'Ecole de Pont-Aven, commode à utiliser bien qu'il soit impropre ⁵⁾, désigne l'ensemble des peintres qui, entre 1888 et 1890 environ, ont séjourné un certain temps à Pont-Aven ou au Pouldu, groupés autour de Gauguin (1848-1903), leur chef, et s'influençant les uns les autres; dans leur anti-naturalisme, ces peintres recourront à un style neuf, au cloisonnisme élaboré par Emile Bernard (1868-1941) et Louis Anquetin (1861-1932), ou au symbolisme-synthétique qui devait résulter d'une étroite collaboration entre Bernard et Gauguin. Outre ces deux derniers peintres, les deux grands de cette école, les artistes les plus audacieux, dans ce groupe, seront Anquetin, Charles Laval (1862-1894), le plus fidèle ami de Gauguin, le Hollandais Jacob Meyer de Haan (1852-1895), également proche de Gauguin dans son expression picturale, le Danois Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958); et, légèrement en marge de cette école, Maxime Maufra (1861-1918), séduit par l'impressionnisme et le synthétisme, mais ennemi de toute doctrine; le peintre irlandais Roderic O'Connor (1860-1940) était également hostile au dogme en matière d'art; plus proche, par son tempérament et par son style, de Van Gogh (1853-1890) que de Gauguin; de même que son ami Armand Seguin (1869-1903), il n'entre-
ra véritablement en contact avec Gauguin qu'en 1894. O'Connor et Seguin, les deux dernières recrues de Gauguin ⁶⁾, s'étaient tous deux liés à Cuno Amiet lors de son séjour à Pont-Aven, en 1892/93. Un autre artiste, l'Alsacien Charles Filiger (1863-1928), proche des rosicruciens, avait peint lui aussi aux côtés de Gauguin et adopté le synthétisme, recourant également au style cloisonniste de Bernard, pour exprimer son sentiment mystique; mais, dans son rêve d'absolu, il allait suivre une voie particulière ⁷⁾;

de même que Bernard, Seguin, et les Nabis Henri-Gabriel Ibels et Paul Ranson, Filiger s'était d'abord formé à l'École des Arts décoratifs avant d'entrer dans l'atelier de Colarossi; c'est là, sans doute, qu'il avait rencontré Gauguin. Paul Sérusier (1863-1927) s'était également lié à Gauguin à Pont-Aven, puis au Pouldu, entre 1888 et 1890; conquis, en 1889, par l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, au café Volpini, il s'engagera, dès lors, dans la voie ouverte par Gauguin et Bernard. Massier au petit atelier de l'Académie Julian, Sérusier servira d'intermédiaire entre l'École de Pont-Aven et les futurs peintres Nabis. Par Sérusier, l'esprit de révolte qui, avec Bernard, avait déjà soufflé chez Cormon en 1886 (voir plus bas), allait détourner un groupe de peintres novateurs de l'académisme.

D'autres artistes, moins audacieux, tels Henri Moret (1856-1913), Ernest Ponthier de Chamaillard (1862-1930). - avocat et peintre amateur - , bien qu'ayant travaillé en compagnie de Gauguin à Pont-Aven ou au Pouldu, et subi son ascendant, s'en tiendront, leur vie durant, au style des impressionnistes ⁸⁾. D'une façon générale, la plupart des disciples de Gauguin, désorientés par le départ de ce dernier à Tahiti en 1891, puis, de façon définitive en 1895, perdront de leur force révolutionnaire. Charles Laval, d'ailleurs, atteint par la tuberculose, devait mourir en 1894 déjà, en Egypte. Le Hollandais Meyer de Haan, quant à lui, bien que très prometteur, avait quitté brusquement la Bretagne, en 1890, blessé par l'égoïsme de Gauguin ⁹⁾; il mourra, jeune également, en 1895, dans son pays natal. Bernard, le plus intellectuel de tous, le plus précoce, et qui avait fait preuve d'une audace étonnante à ses débuts, évoluera vers un style néo-académique, et, dans sa recherche de primitivisme, il quittera la France, en 1893, pour se rendre en Italie, puis en Egypte. Le Danois Willumsen, de même qu'un grand nombre d'artistes scandinaves, devait

regagner le Nord au début des années 1890, riche de la leçon du symbolisme-synthétique (voir chapitre 8)¹⁰).

Au moment où, en juin 1886, Gauguin décide de s'établir à Pont-Aven, ce site avait acquis une grande popularité auprès des peintres, et connaissait une fréquentation internationale. Des Américains, des Anglais et des Scandinaves étaient, les premiers, venus s'y établir en grand nombre, et, vers 1876, la colonie qui s'y était formée comptait une cinquantaine de peintres (Delouche 1978, pp. 30 ss.). Le caractère champêtre et souriant des environs de Pont-Aven, la proximité de la mer et de la forêt, le climat relativement tempéré de la région expliquent en partie cet engouement. Des raisons d'ordre matériel entraient également en ligne de compte: la Bretagne tout entière avait la réputation d'être un pays de cocagne, et la pension de Marie-Jeanne Gloanec à Pont-Aven, en particulier, offrait des conditions très avantageuses; un certain nombre de jeunes peintres de l'Académie Julian fréquentaient cette auberge, de même que des élèves de Cormon ou de Gérôme.

Le fait de se retirer dans la nature pour y chercher une source d'inspiration n'était pas chose nouvelle. En 1587 déjà, un groupe de paysagistes hollandais, fuyant les persécutions religieuses, s'étaient réfugiés à Francken-thal, en Bavière, et révolutionnaient l'art du paysage. De même, vers 1830, les peintres de Barbizon, à la recherche d'une nouvelle vérité dans la nature, avaient quitté Paris pour se grouper dans la forêt de Fontainebleau (Lille 1967, p. 19). En Bretagne même, vers la fin du siècle, bien d'autres centres picturaux que Pont-Aven se gonflaient de peintres l'été, tels Douarnenez, Cancale, Concarneau, Camaret. La péninsule armoricaine continuait donc à exercer son attrait sur les peintres, qu'ils soient en quête de sujets nouveaux, ou tout simplement avides de dépaysement (Delouche 1978, p. 32).

En ce qui concerne Gauguin, il semble que des raisons d'ordre matériel, essentiellement, l'aient déterminé à s'établir à Pont-Aven, chez Marie-Jeanne Gloanec (Rewald 1961, p. 113). Fuyant, en outre, la civilisation urbaine et industrielle, il aspirait à la tranquillité et à la solitude. Des centaines de peintres avant lui s'étaient donc déjà rendus en Bretagne, et la décision qu'il avait prise de s'y fixer n'avait rien d'original (Delouche 1978, p. 37).

C'est, selon Le Paul (1978, p. 48), à la passion d'Emile Schuffenecker (1851-1934) pour la peinture, que Gauguin, agent de change chez Paul Bertin, devrait de s'être lancé dans une carrière artistique. Son collaborateur et ami, le "bon Schuff", avait osé le premier quitter son emploi chez Bertin pour se consacrer exclusivement à son activité préférée. En 1874, il entraîne Gauguin, le soir, à l'Académie Colarossi, et, pressentant le génie de son ami, il l'encouragera sans relâche par ses louanges, lui assurant un soutien matériel lorsque ce dernier sera privé de son emploi, en 1882. Gauguin, qui avait fait la connaissance de Camille Pissarro (1830-1903) vers 1877, passe l'été 1879 à Pontoise, en sa compagnie, peignant sur le motif (Cachin 1968, p. 43); il participe dès lors régulièrement aux expositions du groupe impressionniste. En 1881, Cézanne se rend également à Pontoise, rejoignant Pissarro; Gauguin, l'un des premiers, admire, à cette occasion, sans réserve l'art du peintre d'Aix-en-Provence. Ce n'est qu'en 1883, à l'âge de trente-cinq ans, et au moment où le groupe des impressionnistes commence à se disperser¹¹), que Gauguin prend la décision de se consacrer uniquement à la peinture. A cette époque, son langage pictural oscille entre les influences de Pissarro et de Degas, qu'il rejoint dans sa misanthropie, sa haine de la toute puissante bourgeoisie du XIXème siècle, et son scepticisme légèrement méprisant; autant de caractéristiques de l'anarchiste de droite (Cachin 1968, p. 55), bien contraires aux conceptions humanitaires d'un Pissarro,

d'un Vincent Van Gogh ou d'un Jean-François Raffaëlli (1850-1924). Gauguin admire également, parmi les peintres impressionnistes, dont il collectionne les oeuvres, Auguste Renoir; la science du coloris d'Eugène Delacroix, dont Baudelaire fait l'éloge, l'impressionne, de même que la simplification et l'aspect décoratif de l'art de Pierre Puvis de Chavannes, qui allait l'influencer (Rewald 1961, p. 291).

Une année après la fondation de la Société des Indépendants, en 1884, Gauguin, sous l'influence de Cézanne, de Degas, et des estampes japonaises, commence à réagir contre Pissarro. En 1885, après un séjour malheureux d'une année à Copenhague, auprès de sa femme, Mette Gad, et de ses enfants, Gauguin avait entrepris un voyage à Londres - Pissarro y avait vécu également durant la guerre franco-allemande -. C'est sans doute sous la double influence des Arts and Crafts (voir chapitre 9) et de la renaissance des arts appliqués (de la céramique en particulier) à Copenhague que Gauguin commencera, dès lors, à faire de la céramique, chez Ernest Chaplet à Paris; Gauguin était l'un des premiers, en France, stimulé sans doute par l'exemple des Arts and Crafts, à ne pas établir de hiérarchie des valeurs artistiques (Cachin 1968, p. 87); il s'intéressera également à la sculpture sur bois, à l'art du vitrail, et confectionnera des meubles, en compagnie de Chamaillard, en Bretagne.

En 1885 et 1886, Gauguin rencontre personnellement Degas en Bretagne. Il ne travaillait alors plus uniquement en plein air, cherchant à traduire une impression profonde (Rewald 1955, p. 183). Au cours de l'hiver 1885/86, il se rapproche de Georges Seurat (1859-1891) et de Paul Signac (1867-1935); il prendra part, avec eux, à la dernière exposition du groupe impressionniste, en mai-juin 1886. Seurat y exposait Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte (1884/86, Chicago, The Art Institute), véritable résumé de toutes ses

conceptions. Tous ces artistes partageaient une admiration commune pour Delacroix; tous aussi, selon la formule de Signac¹²⁾, sacrifiaient "l'anecdote à l'arabesque, la nomenclature à la synthèse, le fugace au permanent". La lecture d'un texte turc¹³⁾ les avait également aidés dans leurs recherches; l'auteur de ce texte recommandait aux artistes de s'en tenir à trois couleurs - l'indigo, le rouge et le jaune - pour composer toutes les teintes, de bannir le gris et le noir, le mouvement, et, surtout, de peindre de mémoire.

Seurat, à la tête d'un courant impressionniste "scientifique", basait ses recherches, dans un souci nouveau de synthèse et de construction, d'exactitude scientifique (Sutter 1970, p. 23), sur les découvertes de M.E. Chevreul (1786-1889)¹⁴⁾, et, en particulier, sur la loi du contraste simultané des couleurs, de même que sur celles de l'esthéticien Charles Henry (1859-1926)¹⁵⁾, auteur d'une Introduction à une esthétique scientifique (1885); ce savant mettait l'accent sur les problèmes des proportions, des rythmes, évoquant la puissance expressive et émotive de la ligne, selon sa direction. Il s'agissait de "s'assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la couleur, de l'harmonie: par le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons); par la séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions); par l'équilibre de ces éléments et leurs proportions (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation); par le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau"¹⁶⁾. Dans la Grammaire des arts du dessin - publiée dès 1859 dans la Gazette des Beaux-Arts -, d'autre part, Charles Blanc (1813-1882) avait remis à l'honneur l'étude des primitifs et le hiératisme de l'art égyptien. C'est ainsi qu'un art stylisé, statique et linéaire, avec, à la base, les exemples classiques de Piero della Francesca, Poussin, Ingres, en ce qui concerne Seurat,

succédait au style flou et intuitif de l'impressionnisme. Nous assistons déjà, avec Seurat, à la naissance - ou renaissance - du parallélisme¹⁷⁾. Le sens rigoureux de la composition, négligé chez les impressionnistes, redevenait un principe élémentaire; Seurat en revenait au "style" tout en réhabilitant le "sujet" dédaigné par leurs prédécesseurs (Rewald 1961, p. 255). En 1884, puis chaque année, à partir de 1886, les manifestations du Salon des Indépendants permettront au public parisien de prendre connaissance de cette technique nouvelle, vaillamment défendue par Félix Fénéon (1861-1944).

Ainsi, pour les néo-impressionnistes, de même que pour Bernard et Gauguin, créateurs du symbolisme-synthétique, l'impressionnisme, qui justement commençait à s'imposer avec force¹⁸⁾, était un art déjà révolu, bien que riche d'enseignements. Issu du mouvement positiviste, attaché à la réalité "vue à travers un tempérament", il ne laissait presque aucune part à l'imagination. Purement objectifs, dans leur désir de capter les vibrations lumineuses et leurs fluctuations, les impressionnistes, dédaigneux de composition, insensibles au monde intérieur, ne pouvaient satisfaire des âmes inquiètes, désireuses d'exprimer essentiellement leur moi, leur émotion et leurs sensations à travers l'objet perçu. Ces artistes d'avant-garde appréciaient certes l'effort de leurs aînés, leur "retour aux belles choses", à la couleur - bannie par l'académisme -, leur amour de la nature ainsi que leur non-conformisme, mais ils souffraient de leur superficialité.

En ce qui concerne Gauguin et Seurat, leur entente ne devait pas durer bien longtemps; à la suite d'une querelle, ces artistes allaient poursuivre séparément leurs recherches. Gauguin, plus intuitif que Seurat, se montrera définitivement hostile au néo-impressionnisme; il continuera

néanmoins à "construire" ses toiles, cherchant, bien que timidement encore, lors de son séjour en Bretagne, en 1886, à traduire l'essence de ce pays, sa propre émotion, par le symbolisme des formes et des couleurs divisées, le rythme de la composition, la simplification et l'aplatissement des formes; dans une composition telle que La danse des quatre Bretonnes (1886, Munich, Neue Pinakothek), l'artiste, en supprimant totalement la ligne d'horizon, pénètre déjà dans le monde de l'imaginaire¹⁹⁾. En 1885 déjà, d'ailleurs, dans une lettre écrite le 15 janvier à Schuffenecker²⁰⁾, Gauguin parlait de "synthèse". Néanmoins, l'artiste prenait un difficile recul avec l'art de Pissarro; formé par l'impressionnisme, il procédait, de même que son maître, par hachures, divisant le ton; ses paysages, surtout, seront encore empreints de la sensibilité impressionniste, à son retour de La Martinique, en 1887 (Cachin 1968, p. 29). A cette époque, Gauguin manifeste son intérêt pour les images d'Epinal²¹⁾, ainsi que pour les estampes japonaises; cet art donnait aux peintres la liberté de styliser, de présenter une vision de l'univers délibérément abrégée, simplifiée. L'on sait par ailleurs que Gauguin était en possession, en 1886, d'un album colorié pour enfants, du dessinateur et caricaturiste anglais Randolph Caldecott (1846-1886) et il semble que cet artiste, largement représenté à Londres, ait également joué son rôle dans l'acheminement du peintre vers une expression picturale simplifiée, le déterminant à faire de la peinture d'enfant, afin d'accéder aux sources d'une "humanité en enfance" (Londres 1979, p. 73). Effectivement, dans une lettre adressée par Vincent Van Gogh (1853-1890) à son frère Théo (Arles, fin août 1881, No 527)²²⁾, l'artiste dit: "Gauguin et Bernard parlent maintenant de faire de la peinture d'enfant. J'aime mieux cela que la peinture de décadents". Baudelaire, dont Bernard et Gauguin commentaient les idées à l'infini, avait joué son rôle dans l'orientation de ces peintres, lui qui

proclamait sa ferveur pour la "barbarie inévitable, synthétique, enfantine" des anciennes civilisations²³⁾.

A la même époque que Gauguin, Emile Bernard, peintre, graveur, poète et critique d'art, s'opposait, comme Gauguin, à la culture classique et à l'impressionnisme, qui avait alors perdu sa force révolutionnaire; il cherchait, lui aussi, à faire un art différent, au contenu nouveau, et ceci au moment même où le néo-impressionnisme faisait son apparition²⁴⁾. Peintre précoce, doué d'une acuité exceptionnelle, en possession d'un riche bagage intellectuel, il s'était inscrit à l'Académie Cormon en 1884, après avoir fréquenté l'Ecole des Arts décoratifs; il s'était lié, chez Cormon, avec Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) et Louis Anquetin, deux fervents admirateurs de l'estampe japonaise et d'Edgar Degas. Une année plus tard, il avait la révélation, chez le père Tanguy, de l'art de Cézanne, qui devait l'influencer²⁵⁾. Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte, de Seurat, devait également l'enthousiasmer; cette oeuvre, dans un souci nouveau de construction, marquait la fin de l'impressionnisme. Aux yeux de Bernard, l'enseignement traditionnel est périmé, et il ose le dire; Cormon le renvoie de l'Ecole des Beaux-Arts, en 1886, pour insubordination. Le peintre, se laissant inspirer par les attitudes hiératiques de l'art médiéval et des Quattrocentistes, suivait avec intérêt les progrès du néo-impressionnisme, et il adoptera, pendant un certain temps, la technique divisionniste. La facture impressionniste le tente également. En 1887, Bernard avait rencontré, dans la boutique du père Tanguy, Paul Signac et Van Gogh (Rewald 1961, p. 33); ce dernier était arrivé chez Cormon au moment où Bernard quittait l'atelier, en octobre 1886, et il était destiné à jouer un grand rôle dans le développement artistique du peintre lillois. Van Gogh était lui-même un grand admirateur de l'art de l'estampe japonaise, de la science du coloris de Delacroix,

peintre auquel il voue un véritable culte; Seurat, dont il retient les théories de base sur la loi des couleurs complémentaires, le fascine également. En 1886, Van Gogh avait rencontré Gauguin à Paris, et il s'était également lié à Pissarro; pourtant, profondément déçu par les "désastreuses guerres civiles" que se livraient entre eux les impressionnistes²⁶⁾, il se retirera à Arles, poursuivant seul son oeuvre de pionnier, de même que Cézanne à Aix. La correspondance suivie que Van Gogh entretiendra avec Emile Bernard stimulera ce peintre au tempérament versatile, dans le développement de son style synthétiste. Dans une lettre adressée d'Arles à Bernard, au début du mois de décembre 1888 (B21F), Van Gogh, qui lui-même recourait à une gamme de couleurs réduite, parle à son ami de la puissance suggestive des couleurs, de leur harmonie. Ce peintre, qui incitait Bernard à abandonner les sujets bibliques, en juin 1888²⁷⁾, affirmait - chose essentielle - pouvoir exprimer l'angoisse ou le calme, "sans passer par un jardin de Gethsémani historique" et ajoutait: "C'est un échec... les tableaux bibliques". Donc, peu importait le thème; le pouvoir d'expression relevait du style, du langage pictural, et Van Gogh, "peintre" avant tout, cherchait à suggérer des idées poétiques par des couleurs, leur attribuant une signification symbolique, et en exécutant des toiles "longtemps calculées d'avance"²⁸⁾. Il s'agissait là des bases mêmes du symbolisme post-impressionniste. En fait, c'est encore Van Gogh qui, recourant le premier à "l'orchestration d'un ton pur par tous les dérivés de ce ton"²⁹⁾, initiera Gauguin, à la fin de l'année 1888, au principe du voisinage de couleurs non complémentaires (Cachin 1968, p. 143). Gauguin prendra également connaissance d'une lettre de Van Gogh adressée à Bernard au mois d'avril 1888³⁰⁾, et qui était destinée à jouer un grand rôle dans la genèse du symbolisme-synthétique (Cachin 1968, p. 110); le peintre hollandais y faisait l'éloge de l'imagination - la reine des facultés,

pour Baudelaire - en ces termes :

"L'imagination est une capacité qu'il nous faut développer et elle seule peut nous faire arriver à créer une nature plus exaltante et plus consolatrice que ce que le clin d'oeil seul sur la réalité... nous fasse apercevoir". Cet éloge de l'imagination devait apparaître à deux reprises encore dans ses lettres à Emile Bernard³¹). Enfin, la ferveur toute particulière de Van Gogh pour les peintres nippons, dont il parle à tout propos, allait être communicative, ravivant l'intérêt de Bernard et de Gauguin pour le japonisme. Or, en arrivant en Europe, l'estampe japonaise avait joué, dans le renouvellement de la peinture occidentale, entre 1860 et 1905, un rôle analogue à celui de l'exemple de l'antiquité pour les renaissants. Par rapport à Whistler (1834-1903), Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Odilon Redon (1840-1916) ou Degas (1834-1917), tous nés entre 1830 et 1840, les synthétistes, Bernard, Gauguin, Van Gogh, de même que les Nabis et Toulouse-Lautrec - ou, en dehors de France, Beardsley (1872-1898), les sécessionnistes allemands et autrichiens, pour la plupart - constituaient la nouvelle génération d'artistes épris de japonisme. Ces peintres, bénéficiant de l'exemple de leurs aînés, allaient pourtant pousser plus loin leur synthèse, l'allure décorative de leurs oeuvres. L'art nippon avait offert à tous ces artistes des ressources nouvelles pour exprimer l'espace. En ce qui concerne Bernard et Gauguin, toutefois, l'inspiration bretonne, l'art médiéval, l'imagerie populaire, constituaient également une source importante dans le renouvellement de leur art (Yamada, 1977, pp. 59 ss. - texte de S. Dorival -).

En 1886 déjà, en effet, Bernard, attiré par la Bretagne, s'y était rendu à pied, et la piété bretonne avait éveillé son mysticisme. Parlant du symbolisme, il dira: "La Bretagne, où [...] dès 1888 l'école naquit, offrait par ses sites et ses costumes traditionnels et hiératiques, un terrain propre à ses

aspirations. Il y avait en outre l'exemple de ses églises, de ses calvaires, de ses pardons. Ce cher pays nous servit à souhait en nous offrant des spectacles poétiques que nous n'avions point rencontrés ailleurs. En outre la Bretagne, pays de légende et d'histoire[...]était un vivant moyen âge propice à l'éclosion du symbolisme, qui se plaisait à sentir freiner la légende sous le réel et le passé sous le présent. Le surnaturel surgissait à chaque pas, porté par l'autrefois; et les tours en ruine, les dolmens, les forêts étaient autant d'appels à l'âme mystique qu'il sentait fermenter sourdement en lui. L'enchantement breton opérait; et, de cette terre restée fidèle, montait l'inspiration d'un art qui allait séparer les symbolistes de leur temps. Je pris en dégoût notre époque matérialiste"³²⁾.

Ainsi, comme tant de peintres l'avaient fait avant lui, Bernard, fuyant l'ère industrielle, était allé en Bretagne pour y chercher son inspiration. Il reprendra, sous une forme nouvelle, les sujets bretons mis à la mode par ses prédécesseurs³³⁾. Gauguin, mû par un même sentiment, s'était également retiré en Bretagne - avant de fuir l'Europe, à la recherche d'un paradis des tropiques, plus ensoleillé³⁴⁾. Cézanne et Van Gogh, pour leur part, s'étaient retirés l'un à Aix-en-Provence, le second à Arles, afin d'y trouver des sites "aussi beaux que le Japon". Le phénomène du retour à la nature se reproduisait une fois de plus, et c'est de ce renouement avec le sol et avec l'innocence première de l'humanité qu'allait naître un art renouvelé.

Malgré son jeune âge, Emile Bernard devait jouer un rôle essentiel dans l'élaboration du symbolisme-synthétique³⁵⁾. En compagnie de Louis Anquetin, il avait élaboré, au cours de l'année 1887, un langage nouveau: le "cloisonnisme". Ce procédé, dont Gauguin saura tirer immédiatement parti, était né de l'admiration commune de Bernard et Anquetin pour l'art du vitrail, l'estampe japonaise et les théories de Seurat³⁶⁾;

bien que tributaire du néo-impressionnisme, ce style marquait la naissance d'une tendance autre, à l'intérieur du courant post-impressionniste, chargé d'un contenu émotif nouveau. Selon Bernard³⁷), il s'agissait d'"un système décoratif analogue aux vitraux ou aux tapisseries. Le trait de contour y est apparent, les formes n'y sont que sommairement modelées ou ne le sont pas du tout, le clair-obscur en est banni, la touche n'y joue aucun rôle, il n'y a pas de relief". L'artiste ajoute: "C'est une peinture plate, assez analogue à celle des crépons japonais. Le coloris et le style en sont tout le fond; mais la couleur n'y est considérée que selon l'usage qu'on en fait dans les tapis orientaux ou les enluminures. Elle est appliquée pure ou avec le moins d'altérations possibles. Comme elle doit déterminer le sentiment ou l'état mental du tableau, elle est adaptée au sujet; c'est là son caractère de symbole. Quant au style, déformateur selon ce qu'il veut dire, il est engendré par le souvenir qu'a laissé l'objet, puisque jamais l'artiste ne doit copier celui-ci. Le souvenir implique la personnalité, qui se rappelle selon la faculté de l'oeuvrant les côtés frappants de la chose vue. C'est une peinture qui procède de la mémoire et qui reprend dans l'esprit ce qu'il a vu de dehors... En somme, le symbolisme ne peignait pas les choses, mais l'idée des choses en dehors de ces choses".

Lors de son premier séjour en Bretagne, Bernard, suivant le conseil de Schuffenecker, était allé trouver Gauguin à Pont-Aven; mais cette rencontre ne fut guère cordiale; Gauguin, quadragénaire, ne fit preuve d'aucun intérêt pour ce jeune peintre de dix-huit ans. Encouragé par Van Gogh, Bernard, accompagné de sa soeur Madeleine, se rendra pourtant une seconde fois à Pont-Aven, en été 1888, pour y retrouver Gauguin. Intéressé par les oeuvres que lui montrait le jeune peintre, Gauguin l'admit dans le cercle d'artistes qui s'étaient groupés autour de lui. On y comptait Charles Laval, Louis Anquetin, Jacob Meyer de Haan, Henri Moret et

Ernest Ponthier de Chamaillard. Ces peintres révolutionnaires, traités d'"impressionnistes", mangeaient à part à l'auberge Gloanec, et les orthodoxes ne les fréquentaient pas (Chassé 1955, p. 50). Ce mouvement était encore chargé de scandale, et Gauguin, par son rayonnement, provoquait la division, au sein de l'auberge, entre les "impressionnistes" et les "académistes" (Delouche 1978, p. 33).

Emile Bernard s'était donc lié avec des peintres d'avant-garde: Anquetin, Van Gogh, Seurat, Signac; Albert Aurier, le théoricien "officiel" du nouveau mouvement, s'intéressait à son art (Rewald 1961, pp. 9B et 116). Le peintre avait déjà exécuté une série d'oeuvres très prometteuses: Le Pouldu (c. 1886, New York, coll. part.), Le Pont d'Asnières (1887, New York, Musée d'Art Moderne), Nature morte aux pots de grès et pommes (1887, Paris, Musée du Palais de Tokyo), et surtout, Les Bretonnes dans la prairie (1888, Saint-Germain-en-Laye, Mlle Bernadette Denis), une oeuvre peinte sans doute au milieu du mois d'août, lors de l'arrivée de Bernard à Pont-Aven³⁸⁾.

Contrairement aux impressionnistes, Bernard, dans son anti-naturalisme, recherchait une composition rigoureuse et simplifiée. La théorie des correspondances de Baudelaire³⁹⁾, dérivée de conceptions néoplatoniciennes, et de l'admiration du poète pour Richard Wagner, devait jouer un rôle capital dans l'orientation du peintre lillois. Ainsi, Bernard, idéaliste, cherchait à traduire sa vision d'une réalité supérieure - l'idée de la chose - en dépouillant la peinture de toute apparence objective; il recourait à l'arabesque pour exprimer, par le style - la déformation, les formes et les couleurs, les harmonies (soit les équivalents plastiques) - l'essence même des choses (Lille 1967, p. 7). Il cherchait à élaborer un langage neuf, qui, devenant lui-même symbole, lui permette d'élaborer des oeuvres intenses, spirituelles, qui plaisent au regard et à l'esprit (Rewald

1961, p. 117). Dès lors, il ne s'agira plus, pour cet artiste, de "reproduire", mais de représenter librement, arbitrairement, le sujet choisi. Dans sa correspondance⁴⁰⁾, Bernard développera de la sorte ses conceptions:

"[...]le paysage décoratif me semble le seul possible[...]. Je ne conçois pas une peinture qui soit autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire de la décoration pure. Evidemment, certains sites sont plus décoratifs que d'autres; mais le comble du génie serait de les rendre tous tels, soit en les coupant adroitement, soit en les traitant par la transposition et non par la copie. Comme un air s'écrit sur plusieurs tons sans que le motif change, le tableau peut se peindre, par transpositions, dans toutes les gammes, avec toutes les fantaisies, qui sont les caractéristiques mêmes du génie"[...] "Voici mes projets: je veux épurer, ne garder que le strict nécessaire de la forme et de la couleur; éviter même une demi-touche, sale, pâteuse ou neutre de ton".

Condamnant l'objectivisme, cet artiste disait encore⁴¹⁾: "Je cherche un art qui serait l'expression de notre époque, un art qui emploierait la forme pour exprimer le style et la couleur pour déterminer les états[...]. Mon idée était que nous devions tout dire à la faveur d'un style créé par nous, qui devait dépouiller les apparences immédiates pour frapper plus profondément par le fond des idées. Mais ce que j'avais rêvé devait être général, devait s'étendre à tout, à notre époque entière, afin que comme les grands styles collectifs et religieux, celui-ci fût l'expression de notre temps[...]. Ici, la naïveté, l'ingénuité devait jouer leur partie... il fallait arriver à la stylisation et à l'harmonie signifiante. C'était là que le symbole commençait[...]. Mon goût naturel pour le moyen âge, le byzantinisme, les cathédrales, m'entraînait vers les arts spiritualistes et me proposait des exemples. Tout devint école pour le symbolisme: la nature, les calvaires bretons, les images d'Epinal, la poésie populaire par les traditions vivantes ou mortes[...].

C'était par la simplification du langage que le symbolisme devait être de son temps quant aux choses qu'il exprimerait".

Avec Les Bretonnes dans la prairie, une oeuvre majeure dans l'histoire du synthétisme⁴²⁾, Bernard parvenait, par le style, à traduire l'essence même de la Bretagne, l'"idée" qu'éveillaient en lui ce pays, sa population primitive, pauvre et superstitieuse, attachée au rituel. Les teintes plates, le vert dominant de l'espace, irrationnel, vertical, privé de ligne d'horizon, les cernes bleus, délimitant les silhouettes hiératiques des Bretonnes - une dette du peintre envers La Grande-Jatte de Seurat -, constituaient autant d'éléments du cloisonnisme; quant aux deux petits chiens, à droite de la composition, ils trahissaient l'admiration du peintre pour l'art japonais, et, en particulier, pour les Mangwa d'Hokusai. De cette même source d'inspiration, d'ailleurs, relevaient aussi les figures coupées, au premier plan, la différence d'échelle entre ces silhouettes et celles de l'arrière-plan. Ainsi, Les Bretonnes dans la prairie constituait, en quelque sorte, la synthèse de l'art anti-naturaliste de Bernard, au moment le plus heureux de sa production artistique.

C'est cette composition qui allait produire sur Gauguin le choc décisif, lui permettre de concevoir la Vision après le sermon ou la Lutte de Jacob avec l'ange, oeuvre qu'il exécute en septembre 1888 (Edimbourg, National Gallery of Scotland). Gauguin, avec le génie qui était le sien, nous livrait là le monument du symbolisme-synthétique, et l'année 1888 sera celle d'une aventure stylistique neuve pour les deux peintres, de même, d'ailleurs, que pour Paul Sérusier, comme nous le verrons, et pour Van Gogh à Arles. La rencontre de Bernard et Gauguin avait été déterminante, au mois d'août de cette même année. Effectivement, avant l'arrivée du peintre lillois à Pont-Aven, bien que très admira-

tif de l'art de Degas, de Cézanne et de l'estampe japonaise (Dorra 1955, p. 229), Gauguin était encore tributaire de l'influence toute puissante de Pissarro⁴³). Dans ses choix thématiques, fort réduits, il ne suivait que de loin le développement du sujet breton mis au point par ses prédécesseurs, se limitant à la description de paysages, de Pont-Aven et de ses environs, du port, de la mer dominée par des falaises rocheuses, des Bretons en costume, dansant⁴⁴), gardant leurs vaches, chèvres ou oies, des lavandières. Il avait peint, en outre, un grand nombre de natures mortes, proches de celles de Cézanne dans leur synthétisme, de portraits et d'autoportraits. Pourtant, de même que Bernard, Gauguin tentait de dépasser l'impressionnisme (Bergot 1978, p. 43), car sa nature inquiète le poussait vers l'introspection. L'artiste reprochait aux impressionnistes de "conserver les entraves de la vraisemblance", de chercher "autour de l'oeil et non au centre mystérieux de la pensée" et "de là - ajoute-t-il - ils tombèrent dans des raisons scientifiques"⁴⁵).

Ainsi, c'est au contact de Bernard, dont il adopte les théories, qu'il parvient à créer un langage neuf, lui permettant d'exprimer enfin les forces obscures de l'être (Rewald 1961, p. 118). Essentiellement intuitif, bouleversant l'ordre convenu, Gauguin parviendra plus aisément que son compagnon, trop théoricien, trop attaché à la tradition, à faire oeuvre nouvelle. Riche de son passé ancestral, de sa "sauvagerie"⁴⁶), cet autodidacte fera table rase de tous les apports de civilisation et de culture, se réclamant du monde de l'inconscient, s'inspirant de traditions locales (calvaires bretons, idoles primitives).

"Pour faire neuf - dira-t-il -, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance"⁴⁷). L'enseignement de Baudelaire agissait. Une oeuvre, en particulier, Les Bretonnes dans la prairie, de Bernard, semble avoir brusquement libéré son génie latent (voir Londres 1979, p. 41).

Après cette révélation, se laissant inspirer par les chapelles des environs, enrichi par le mysticisme de Bernard, il exécute sa première oeuvre religieuse: la Vision après le sermon; dans cette composition japonisante, soumise au jeu des lignes et des couleurs, l'artiste dépeint un groupe de paysannes bretonnes, revêtues de leur costume régional, vues de dos, observant des combattants. Selon un procédé propre aux artistes nippons, un pommier, en diagonale, divise la toile en deux parties, séparant les dévotes, au premier plan, agenouillées, après le sermon, au bas de la composition, et les lutteurs, minuscules, se détachant dans le lointain, sur un sol vermillon rutilant (Rewald 1961, p. 121). Il s'agit là, comme Gauguin l'expliquera à Van Gogh, d'une apparition survenue après le sermon que des paysannes viennent d'entendre dans l'église du village:

"Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité mystique et superstitieuse. Le tout très sévère. Pour moi, dans ce tableau, le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des personnes en prière, par suite du sermon. C'est pourquoi il y a contraste entre les gens nature et la lutte dans son paysage, non nature et disproportionné"⁴⁸⁾.

Ainsi, Gauguin parvenait, à partir d'un thème biblique, mais sans tenir aucunement compte de l'iconographie traditionnelle, à élever son art au-dessus de la réalité, la transcendant au moyen de procédés purement picturaux. Dans cette peinture, exécutée sans doute de mémoire (Bergot 1978, p. 46), l'artiste, réduisant les formes à leur contour essentiel, recourant à des couleurs pures "loin de la nature", mettait l'accent sur le monde intérieur. Inspiré, de même qu'Emile Bernard, par l'art japonais, puisant certains motifs dans les Mangwa d'Hokusai (1760-1849)⁴⁹⁾, Gauguin, rompant avec la vision figurative traditionnelle, parvenait, par le style, à exprimer l'âme d'un peuple, l'émotion qu'éveillait en lui la Bretagne primitive; enrichi par les re-

cherches de Bernard, surtout, il faisait, de la peinture elle-même, un signe, un symbole, perceptible par notre sensibilité (Bergot 1978, p. 46). C'est ainsi que les synthétistes pourront, dès lors, exprimer non pas la sensation, mais l'idée des choses, remplaçant l'analyse optique des impressionnistes par la synthèse. Gauguin, le premier, exploitant les "effets mystérieux de la ligne et de la couleur"⁵⁰⁾, était parvenu à transposer l'anecdote, ou le quotidien, en une parabole métaphysique (Bergot 1978, p. 46). Il s'agissait là du véritable symbolisme, du symbolisme-synthétique et post-impressionniste (voir plus bas).

Dans une lettre écrite de Pont-Aven, le 14 août 1888, Gauguin livrait à Schuffenecker le secret de son art :

"Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera"; puis, au même, en septembre 1888: "Quelles belles pensées on peut invoquer avec la forme et la couleur! Comme ils sont bien sur la terre, ces pompiers, avec leur trompe-l'oeil de la nature. Nous seuls voguons sur le vaisseau fantôme avec toute notre imperfection fantaisiste" (Guérin 1974, pp. 40-41). Enfin, en février déjà, l'artiste écrivait, toujours à son ami Schuffenecker: "... vous êtes parisianiste. Et à moi la campagne. J'aime la Bretagne: j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture" (Guérin 1974, p. 40). Il s'agissait là de l'expression de la théorie des correspondances de Baudelaire, sans laquelle l'art de Gauguin n'aurait peut-être jamais vu le jour.

Il revenait donc à Gauguin d'avoir le premier traduit, par l'opposition de couleurs violentes, en particulier, l'expression psychologique intense que souhaitaient obtenir Bernard et Anquetin⁵¹⁾, qui déjà recouraient, par ailleurs,

à des formes simples et rythmées, ne retenant que le geste typique. Gauguin, homme de génie, au tempérament plus puissant, faisant siennes les théories de Bernard, devenait le chef incontesté de la nouvelle école - celle de Pont-Aven -. La rupture avec l'impressionnisme était consommée; et c'est à Gauguin, qui avait pris "la liberté de tout oser"⁵²⁾, qu'il a appartenu d'affranchir la nouvelle génération du poids de la tradition.

A la fin de l'année 1888, la Vision après le sermon, exposée à Paris chez Boussod et Valadon, soulève l'enthousiasme dans les milieux symbolistes littéraires parisiens. On salue, en Gauguin, l'inventeur d'un style nouveau, et, bientôt, lorsqu'on parle de Pont-Aven, on ne pense plus qu'à ce "sublime voyeur", cet "artiste de Génie" (Hantz 1979, p. 25). Les critiques omettront de mentionner la part de Bernard dans la création de ce style. Aurier lui-même, qui pourtant appréciait l'oeuvre de Bernard, sacrera Gauguin chef de l'art symbolique, sans mentionner le nom du peintre lillois⁵³⁾. Bernard, rempli d'amertume, rompra avec Gauguin, au début de l'année 1891.

D'une façon générale, entre 1889 et 1890, le mysticisme préside aux oeuvres de Gauguin et de Bernard, lui-même rattaché, à Paris, aux mouvements symbolistes les plus philosophiques et spirituels. Ce peintre prendra part au premier Salon de la Rose-Croix, en 1892 (Cachin 1968, pp. 167 et 276). Gauguin, quant à lui, créera, en 1889, une série d'oeuvres majeures dans l'histoire du symbolisme⁵⁴⁾. Le mysticisme de Bernard, son Christ jaune en particulier (1886, New York, coll. part.), lui avait ouvert la voie. Pourtant, Gauguin saura traduire avec plus de force le caractère primitif et superstitieux contenu dans la sculpture bretonne, tout en faisant état de sa situation personnelle, de sa propre solitude, affirmant son rôle de rédempteur de la peinture moderne, en se peignant sous les traits du

Christ souffrant, crucifié (Cachin 1968, p. 37; Rewald 1961, p. 182). Par ailleurs, en hiver 1890/91, Gauguin, l'autodidacte, résolument fermé à la culture antique, indifférent à toute référence littéraire, se liera également aux milieux symbolistes parisiens. Il retrouvera, au café Voltaire et au Mercure de France, les critiques d'art Albert Aurier, Jean Moréas, Charles Morice⁵⁵), le poète Verlaine, les peintres Odilon Redon et Eugène Carrière; le 23 mars 1891, Mallarmé présidera le banquet offert en l'honneur de Gauguin, à la veille de son départ pour Tahiti⁵⁶). La fréquentation de ces milieux littéraires allait avoir certaines incidences sur le développement thématique de l'art du peintre, mais finalement, Gauguin, sous l'influence bénéfique de Cézanne, et, de même que Van Gogh, optera pour la peinture pure, condamnant le symbolisme mystique des rosicruciens en ces termes:

"Une croix, des flammes, v'lan! ça y est, le symbolisme"⁵⁷.

Parallèlement à l'évolution de Gauguin vers le symbolisme-synthétique, Bernard, subjugué par le génie de ce dernier, et sous son influence, adoptait, dès 1888, une palette plus intense, plus arbitraire aussi, dans sa recherche d'un symbolisme pictural. C'est ainsi qu'il introduira, après coup, une dominante rouge dans Le blé noir (1888, Lausanne, coll. S. Josefowitz); afin d'exprimer, au moyen de la couleur, la chaleur de l'été, prêtant en outre, à ses figures, une simplification rustique suggestive (Londres 1979, p. 42). En 1892/93, abandonnant temporairement les sujets religieux, le peintre se concentrera sur l'aspect synthétique de son art, coloré, audacieux, décrivant, dans un dessin rythmé, des scènes bretonnes. - Ceci, avant d'en revenir définitivement à la tradition académique, découragé, sans doute, par le succès de Gauguin -. Grâce à Emile Bernard, encore à Pont-Aven en 1892, l'évolution se poursuit, dans ce centre, privé momentanément de son chef,

alors à Tahiti⁵⁸). Ainsi, au moment où Cuno Amiet arrive à Pont-Aven, à la fin du mois de mai 1892, Bernard s'y trouve, qui expose ses théories, parle de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, renouant, dans son langage pictural, avec le synthétisme. Nous savons, par Amiet (1922, p. 8 et 1948, p. 37; voir Annexe II), que Roderic O'Connor et Armand Seguin sont également présents et que d'autres "disciples" de Gauguin les rejoindront - Chamaillard, Moret, Sérusier -. L'artiste suisse aura également l'occasion de voir Renoir.

Ces indications nous permettent de comprendre pourquoi Maxime Maufra s'autorisera à parler de l'époque 1890-1893, en abordant le sujet de l'éclosion du style neuf⁵⁹); pour Maurice Denis, il s'agira de la bourrasque de 1890 - cette année était celle de la formation du groupe des peintres Nabis, une année après l'exposition du Groupe impressionniste et symboliste, au café Volpini -.

Par ailleurs, à son retour de Tahiti, Gauguin devait accomplir, en 1894, un dernier séjour en Bretagne, en compagnie de deux derniers disciples: le peintre irlandais Roderic O'Connor et Armand Seguin, peintre et graveur d'origine bretonne. Ces deux artistes, de même que Bernard et Sérusier, et, dans une moindre mesure, Chamaillard et Moret, intéressent particulièrement notre étude, puisque ce sont eux qu'Amiet rencontrera en 1892, lors de son séjour à Pont-Aven.

Roderic O'Connor (1860-1940)⁶⁰), personnalité étrange, à la fois réservée et farouche, généreuse et attachante, avait été élevé en partie en Angleterre, bien que né à Roscommon, en Irlande. De même que quantité de peintres anglo-saxons à cette époque, il avait été se former à l'Académie de Saint-Luc, à Anvers; pourtant, contrairement à ses compatriotes, très admiratifs de l'art pleinairiste de Jules Bastien-Lepage, alors à la mode, O'Connor fut le seul pein-

tre irlandais à s'intéresser à l'impressionnisme et aux mouvements avant-gardistes en général; il deviendra un très grand connaisseur de l'art de sa génération⁶¹). En 1883, O'Connor se trouve à Paris. L'on est mal informé sur les débuts de la carrière artistique du peintre, mais il semble qu'il ait suivi l'enseignement de Carolus-Duran (Sutton 1960, p. 171). En 1887, l'influence de l'impressionnisme, d'Alfred Sisley (1839-1899) en particulier, est perceptible dans son oeuvre. O'Connor, qui se voue entièrement à son art, paraît vite informé des courants artistiques les plus novateurs. Dès 1889, il participe au Salon des Indépendants, où, une année plus tard, il expose une dizaine d'oeuvres⁶²). C'est sans doute par le biais de ces manifestations qu'il prend connaissance de l'art de Signac, Seurat, Toulouse-Lautrec et Van Gogh. La présence, entre 1889 et 1890, de l'artiste à Grez-sur-Loing, dans la région de Fontainebleau, est attestée; il se lie d'amitié avec des peintres américains. Rien, par contre, ne nous permet de savoir si O'Connor arrive à Pont-Aven avant 1892 (Sutton 1960, p. 173), mais nous avons la certitude que le peintre se trouve dans ce site lors de l'arrivée d'Amiet à l'auberge Gloanec, à la fin du mois de mai 1892 (voir Amiet 1922, p. 8). O'Connor comptait alors parmi ses connaissances des peintres tels que Bernard, Filiger, Seguin et Chamailard (Sutton 1960, p. 173). L'apport du symbolisme-synthétique, bien qu'O'Connor ne se laisse enfermer dans aucune école, sera déterminant pour cet artiste qui, au début des années 1890, connaît la phase la plus riche de sa production (Delbanco 1978, p. 131). L'exemple de Van Gogh, bien davantage que celui de Bernard ou de Gauguin, jugé trop littéraire et artificiel par le peintre irlandais (Sutton 1960, p. 194), allait l'orienter dans l'élaboration d'une technique post-impressionniste toute particulière: recourant à une forme simplifiée, divisant le ton, l'artiste juxtaposera de larges bandes de couleurs pures, marquant un goût identique à celui de Van Gogh pour les teintes vives et les empâtements. C'est au

cours des premières années qu'il passe à Pont-Aven surtout qu'O'Conor recourt à cette technique, qui déjà annonçait l'expressionnisme allemand (Crookshank 197B, p. 262). Des oeuvres telles que Champ de blé, Pont-Aven (1892, Belfast, Ulster Museum), Le paysage jaune, Pont-Aven, (1892, Londres, coll. Barnet Shine), Paysanne bretonne tricotant (1893, coll. Szpiro) sont particulièrement représentatives de cette époque.

Au contact de son ami Armand Seguin, O'Conor s'était également initié à l'art de la gravure sur cuivre. Au tournant du siècle, l'admiration que le peintre portait aux Nabis, à Pierre Bonnard en particulier, se fera sentir dans une série d'oeuvres de caractère intimiste, telles que Le nu (c. 1900, Dublin, Municipal Gallery of Modern Art). Amiet, de nature intuitive, et mélomane, de même qu'O'Conor⁶³, s'était lié avec ce peintre, durant son séjour à Pont-Aven, et, parallèlement à celle d'Emile Bernard, il subira l'influence du peintre irlandais. Dans une lettre écrite de Pont-Aven à sa famille, le 7 mars 1893, Amiet parle en ces termes de cet ami, dont il vante l'intelligence et la vitalité (voir Annexe II):

"Il est très calme, dans son comportement, parle peu de lui. Dans sa façon de s'exprimer, il est clair et concis, de telle sorte qu'on sait toujours immédiatement ce qu'il veut dire. Il est cultivé, en sait long sur la littérature anglaise et française, et lit énormément. Ce qui, en lui, me plaît particulièrement, c'est le fait que jamais il ne dit de mal des gens qu'il connaît, ou avec lesquels il a eu à faire. Par ailleurs, il est toujours prêt à aider ses camarades, effectivement, ou par un conseil. Aussi est-il tenu en grande estime par tous ceux qui le connaissent". Amiet ajoute encore que l'artiste reçoit 250.- francs par mois de son père et qu'il ne pourrait, par ailleurs, vivre de sa peinture, "bien qu'il ait été très remarqué lors de l'exposition de l'an dernier [au Salon des Indépendants]

et qu'il ait vendu une oeuvre".

Armand Seguin (1869-1903) sera donc, avec O'Conor, le dernier disciple de Gauguin à Pont-Aven, en 1894. Au cours de cette année, Gauguin devait quitter à tout jamais la Bretagne, puis l'Europe, en 1895. De nature inquiète et nerveuse, Seguin, qui excellait surtout dans l'art de l'estampe⁶⁴⁾, sera hanté, sa vie durant, par le désir d'accomplir de grandes oeuvres; soutenu, dans sa misère, par Chamailard, O'Conor et Sérusier, cet artiste sera contraint, tout au long de sa brève et triste existence, d'exécuter des travaux de gravure commerciaux pour survivre. Excellent dessinateur, il s'était formé, en 1886, de même que Henri-Gabriel Ibels, futur peintre Nabi, à l'Ecole des Arts décoratifs, puis à l'Académie Julian (Malingue 1979, p. 33). Converti au synthétisme des peintres de Pont-Aven, à l'occasion de l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, au café Volpini, en 1889 (Londres 1979, p. 127), Seguin se rendra, vers 1890/91 en Bretagne⁶⁵⁾, se laissant inspirer par la piété de cette terre. Il se liera avec l'artiste anglais Eric Forbes-Robertson (1865-1935), en 1891, à Pont-Aven; cet artiste était lui-même en contact avec Jan Verkade (1868-1946) et Charles Filiger, qui tous deux connaissaient Gauguin (Londres 1979, p. 188 et Rewald 1961, p. 288).

Bien que Seguin n'ait pas fait partie du groupe Nabi, il devait garder un contact permanent avec Sérusier, Verkade et Maurice Denis (Jaworska 1971, p. 140). A l'image de ces artistes, il se laissera influencer par l'art nippon, et, dans son goût des arabesques, annoncera, de même que les Nabis, le développement futur de l'Art Nouveau⁶⁶⁾. En 1892, Seguin fera la connaissance d'Emile Bernard, et, cette même année, se liera d'amitié avec O'Conor et Amiet, les initiant tous deux à l'art de l'estampe. De même que Bernard, O'Conor et Amiet, il s'essaiera quelque temps à la technique divisionniste (Zürich 1966, pp. 21, 26 et No 227). En

1894, Seguin deviendra donc le disciple de Gauguin, et cette rencontre restera le grand événement de sa vie. Très admiratif de l'art de son maître, subjugué par son exemple, il subira son influence, de même que celle de Bernard⁶⁷⁾. Il devait écrire une série d'articles consacrés à Gauguin dans la revue L'Occident, en 1903.

Lors d'une première exposition des oeuvres de Seguin⁶⁸⁾, chez Le Barc de Boutteville, en février-mars 1895, Gauguin lui-même préfacera le catalogue, écrivant:

"Ce peintre a une conception personnelle de la beauté. Ici un artiste de talent a réuni les témoignages de son labeur et de ses songeries. Il exprime non ce qu'il voit, mais ce qu'il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l'arabesque"... et ajoutait: "... les défauts de Seguin ne sont pas encore assez nettement affirmés" (Londres 1979, p. 127). De même que tant d'autres peintres - Meyer de Haan, Filiger, Emile Jourdan (1860-1931) -, enlisés dans leur misère bretonne (Malingue 1979, p. 33), Seguin, n'exposant pas, n'était connu que de quelques initiés et devait tomber dans l'oubli. Il faudra attendre jusqu'en 1961 pour qu'une nouvelle exposition lui soit consacrée, au Musée de Pont-Aven⁶⁹⁾. Toujours, dans son art, un certain flottement trahira, en Seguin, une lutte intérieure; ce peintre, selon Jaworska (1971, p. 146), hésitera en effet constamment entre la théorie, l'intellect, et son intuition, sa fraîche perception de la nature.

2.3. Les Nabis

En 1888, Paul Sérusier, en quête d'une vie primitive et pittoresque, était parti, lui aussi, en Bretagne. Brillant élève au Lycée Condorcet, sous l'influence des idées théosophiques - qui connaissaient un grand succès à l'époque -, intéressé par la philosophie néoplatonicienne, il aimait également la musique, le théâtre, et s'adonnait à l'étude des langues (Maurer 1978, pp. 76-78). Devenu massier au petit atelier de l'Académie Julian, il initiera son entourage aux théories de Joséphin Péladan, à l'art de Wagner, aux auteurs décadents et aux écrits sémitiques (Denis 1976, p. 91). Sa rencontre avec Gauguin, de même que ses lectures néoplatoniciennes, allaient être déterminantes pour ce peintre, dont le grand sujet sera la Bretagne: c'est dans cette province qu'il retrouve l'âge d'or originel (Delacroix 1979, pp. 28-29). Les admirations du peintre allaient aux primitifs italiens et allemands, à Rembrandt, Vélasquez, Manet, Corot, Delacroix, aux maîtres de l'estampe japonaise, ainsi qu'à Odilon Redon, qu'il rencontre en 1891.

A la fin de l'été 1888, Sérusier, qui, en tant qu'élève à l'Académie Julian, était descendu à l'auberge Gloanec, lors de son arrivée à Pont-Aven, avait fait la connaissance de Gauguin, et, sous ses directives, avait peint un petit tableau, dans un style synthétique et décoratif: le Talisman (1888, Clermont-d'Oise, Mme Boulet-Denis); dans ce paysage - il s'agissait du Bois-d'Amour, au-dessus du village de Pont-Aven⁷⁰) - Sérusier, grâce à Gauguin, recourait pour la première fois au style synthétique, aux couleurs arbitraires et à l'art de la surface plate.

"Comment voyez-vous cet arbre? - lui avait demandé Gauguin, installé à ses côtés - Il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette; - et cette ombre, plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi

bleue que possible" ⁷¹⁾. De retour à Paris, Sérusier, qui avait fondé un groupe avec ses camarades à l'Académie Julian, explique à ses amis les théories de Gauguin et leur montre le Talisman. Cette oeuvre prend aussitôt l'allure d'un manifeste et marque le point de départ de l'art Nabi. Ces peintres ne connaissaient alors pratiquement pas l'impressionnisme, mais ils se montraient déçus par l'enseignement de l'Académie (Mauner 1978, p. 28), réfractaires au naturalisme, à l'académisme et à l'antiquité classique.

On comptait, dans ce groupe, outre Sérusier, Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947), Paul Ranson (1864-1909), Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), René Piot (1869-1934); en 1889, Edouard Vuillard (1868-1940) et Ker Xavier Roussel (1867-1944) les rejoindront ⁷²⁾. Parmi ces peintres, Sérusier, Denis, Vuillard et Roussel avaient fait leurs études au Lycée Concorcet. La plupart d'entre eux s'intéressaient à l'occultisme, à la théosophie, au néo-platonisme, de même que les écrivains symbolistes (voir Mauner 1978, p. 78). Les grands Initiés d'Edouard Schuré (1869) était alors à la mode. Pourtant, parmi ces artistes, les meilleurs seront les intuitifs, ceux qui résisteront aux théories, tels Bonnard, Vuillard, Roussel. Tous ces peintres seront immédiatement conquis par l'art de Pont-Aven. Grâce à la rencontre de Sérusier et de Gauguin, ils découvriront également l'oeuvre de Cézanne et Van Gogh chez le père Tanguy, celle de Monet et de Degas chez Boussod et Valadon, et Théo Van Gogh leur montrera, chez Goupil, des oeuvres de Vincent Van Gogh, Gauguin et des impressionnistes.

L'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, au café Volpini, en été 1889 ⁷³⁾, bien qu'elle fût l'objet de beaucoup de critiques, allait enthousiasmer ces peintres et se montrer décisive dans leur orientation. Ainsi, le symbolisme pictural de Gauguin, Bernard, Anquetin, Laval,

faisait son entrée à Paris, avec cette manifestation, et s'opposait de toute sa force nouvelle au symbolisme allégorique de Joséphin Péladan et consorts, au décadentisme.

A la suite de cet événement, Sérusier décide de se rendre une seconde fois en Bretagne, afin d'y retrouver Gauguin. Fuyant Pont-Aven, envahi par les touristes, les deux artistes s'installeront, au début du mois d'octobre, au Pouldu, avec Jacob Meyer de Haan et Charles Laval, dans l'auberge de Marie Henry; en compagnie de Henri Moret, Maxime Maufra et Charles Filiger, qui devaient les rejoindre, ils orneront, de leurs peintures, les murs de l'auberge⁷⁴⁾. En 1890, le peintre danois Jens-Ferdinand Willumsen (1863-1958) travaillera lui aussi aux côtés de Gauguin, qui recevra également la visite de peintres tels que Chamailard, ou Emile Jourdan.

La collaboration fructueuse entre Sérusier et Gauguin, en 1889 et 1890, devait provoquer la rupture définitive des futurs peintres Nabis avec l'académisme. Maurice Denis explique, en ces termes, la révélation que représentait pour eux l'art de Gauguin:

"Ainsi, nous connûmes que toute oeuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue"⁷⁵⁾. Maxime Maufra, qui était arrivé en juillet 1890 à Pont-Aven, parlera, à propos de l'art qui venait de naître, de "l'époque 1890/93, celle qui lutta jusque vers l'année 1900. Plus tard, on dira l'époque de 1893 comme on dit école 1830 [il s'agit de celle de Barbizon]. Les Impressionnistes furent datés 1875... Qu'importe, 1830, 1875, 1893 seront des dates dans l'histoire de l'art du XIXème siècle"⁷⁶⁾.

En 1890, au mois de novembre, Sérusier quitte l'Académie Julian, et un groupe d'artistes se réunissent autour de lui sous le vocable de Nabis (voir plus haut). En 1891, le Hol-

landais Jan Verkade et le Danois Mogens Ballin (1871-1914) feront partie de ce groupe; en 1892, Félix Vallotton et Georges Lacombe (1868-1916), un habitué de Camaret, en Bretagne, puis le Hongrois József Rippl-Rónai (1861-1917), et Aristide Maillol (1861-1944) en 1894 (voir Mauner 1978, pp. 16, 33, 90, 92 et 147). Un grand nombre de ces peintres - Bonnard, Denis, Lacombe, Ibels, Verkade - se rendront un jour ou l'autre en Bretagne. De ce mouvement, issu de l'association d'artistes plus cultivés et raffinés que Gauguin, en relation avec les hommes de lettres, les poètes symbolistes et le monde du théâtre, allait naître l'Art Nouveau, à la fin du siècle. L'influence d'Emile Bernard, étroitement lié à ces peintres, son art, sa thématique, se révéleront déterminants pour les Nabis (Mauner 1978, p. 24). Ces artistes feront leur entrée dans le symbolisme en novembre 1891, en donnant leur première exposition, chez Le Barc de Bouteville, en compagnie de quelques peintres de l'Ecole de Pont-Aven⁷⁷⁾.

Dans ses Théories⁷⁸⁾, Maurice Denis, le théoricien par excellence du symbolisme post-impressionniste, condamnera les tendances mystiques et allégoriques des rosicruciens, cherchant à faire lui-même de grandes oeuvres, aux symboles clairs et modernes. Il devait établir une distinction entre le symbolisme pictural et le symbolisme littéraire, dans ses Théories, en ces termes:

"L'allégorie parle à l'esprit, le symbole parle aux yeux; mais en dehors des impressions simples de joie, de terreur, de mystère, qui sont ressenties par tout le monde, il est nécessaire, pour faire naître des émotions plus compliquées, qu'il existe une culture préalable, et c'est à travers cette culture que le symbole atteint l'âme, sans que la raison consciente n'intervienne. L'allégorie, au contraire, nécessite une opération de l'intelligence, une lecture et une traduction". Selon Denis, il est nécessaire de "réduire au minimum le travail cérébral du spectateur", car, trop sou-

vent, la peinture "n'atteint les sens qu'à travers le raisonnement, alors qu'elle devrait, comme le fait la musique, intéresser les nerfs, les sens 'du plus grand nombre, en même temps que le coeur et l'esprit"⁷⁹⁾. Annonçant, par ailleurs, le développement ultérieur de l'art vers l'abstraction, Denis sera également l'auteur de ce célèbre énoncé:

"Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées"⁸⁰⁾; et, d'ajouter plus tard: "et pour le plaisir des yeux"⁸¹⁾.

Ainsi, l'Ecole de Pont-Aven était destinée à jouer un rôle capital dans le développement de l'histoire de l'art; le symbolisme-synthétique, qui avait présidé à l'éclosion de l'art des Nabis, et par l'intermédiaire de ces peintres, à celle de l'Art Nouveau, ouvrira la voie au fauvisme, à l'expressionnisme et au cubisme, pour aboutir à l'art abstrait. L'exemple de l'estampe japonaise, joint à un regain d'intérêt pour l'art médiéval et l'imagerie populaire, avait poussé ces peintres à créer un art neuf, à bouleverser des notions spatiales, ainsi qu'un système de valeurs hérités de la renaissance; le thème breton, en outre, avait lui aussi joué son rôle: il avait permis à Gauguin et à ses épigones d'adapter leurs découvertes stylistiques à une thématique libérée, elle aussi, du poids de la tradition antique ou renaissante. La richesse incantatoire de la Bretagne avait fait de ces artistes - proches, par ailleurs, des préraphaélites et des Nazaréens, dans leur goût des primitifs italiens ou allemands⁸²⁾ - les plus grands rénovateurs de l'art occidental, au tournant du siècle. Grâce au génie de Gauguin, qui avait su adapter son style au sujet, et exprimer, au moyen d'un langage pictural neuf, sa propre émotion face à la Bretagne superstitieuse, le symbolisme post-impressionniste était né. Comme le démontrera Nasgaard (1984, p. 5), il y aura désormais deux sortes de symbolis-

tes: les allégoriques, qui exprimeront une matière nouvelle, ésotérique, dans un langage conventionnel, sans qu'il y ait fusion entre le contenu et le style; et, d'autre part, les vrais symbolistes, novateurs authentiques, groupés à Pont-Aven autour de Gauguin, et qui tous appartiennent au mouvement post-impressionniste - les Nabis devaient poursuivre leur oeuvre, de même que certains peintres scandinaves (voir chapitre 8) -.

Cette forme seule du symbolisme intéresse notre étude, car, dans ses recherches, Amiet restera résolument fermé au mysticisme ésotérique des Rose-Croix - dont Gauguin craignait, par ailleurs, le ridicule⁸³⁾ -. Essentiellement "peintre", de même que Gauguin, que Vincent Van Gogh surtout, Amiet portera, lui aussi, ses efforts à créer, dans un choix thématique simplifié, un style capable d'exprimer son émotion, ses états d'âme. En outre, l'esprit décadent, contraire à la vitalité des artisans du post-impressionnisme, ne devait pas avoir prise non plus sur la nature optimiste du peintre suisse.

Notes du chapitre 2

1. En ce qui concerne la découverte de la Bretagne avant l'apparition de Gauguin à Pont-Aven, en 1886, nous nous référons à l'ouvrage de Denise Delouche: Peintres de la Bretagne; découverte d'une province, Mayenne 1977. Cet ouvrage est extrait d'une thèse de doctorat présentée en soutenance par l'auteur à l'Université de Haute Bretagne, à Rennes, en 1975. Nous remercions M. Bruno Foucart de nous avoir indiqué l'existence de cette recherche, essentielle pour une meilleure compréhension du phénomène que représente, dans le développement de l'histoire de l'art, l'École de Pont-Aven.
2. Olivier Perrin commence à publier son recueil d'estampes en 1808.
3. Ce peintre se rendra également en Bretagne.
4. En 1836 paraît Le Finistère en 1836 d'Emile Souvestre; La Bretagne ancienne et moderne de Pitre Chevalier, illustrée par Adolphe Leleux (1812-1891) paraîtra en 1844, suivi, en 1845, par la publication des Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor. Le Foyer Breton d'Emile Souvestre paraît la même année, illustré par Adolphe Leleux, le spécialiste des sujets bretons et l'un des chefs de l'école picturale bretonne (voir Delouche 1977, pp. 148 et 330)). Considéré comme le grand inventeur du thème breton vers 1840, cet artiste s'attache à dépeindre des moissons, des danses, des enterrements, des retours de pêcheurs. Son répertoire, abondant, fait une large part à un pittoresque tout extérieur; la peinture socialisante d'Adolphe Leleux est aujourd'hui tombée dans l'oubli. Enfin, en 1845/46, Henri Charpentier publie, à Nantes, La Galerie Armoricaine, et Les Français, costumes des principales provinces de la France.
5. Comme le relève François Bergot (1979, pp. 14-15), ce terme est à manier avec prudence, car, en réalité, Le Pouldu a compté autant que Pont-Aven, dans l'élaboration du symbolisme-synthétique. Quant à Paul Gauguin, bien qu'il fût pourvu d'un tempérament de chef d'école, il était également possédé par un génie obsessionnel de la fuite, comme le relève l'auteur. Ainsi, dans cette école rapidement privée de maître, bien des disciples, laissés à eux-mêmes, renieront leurs audaces premières. Par ailleurs, jamais école ne fut plus libérale aux tempéraments de chacun.

6. Voir Cachin 1968, p. 276; après l'échec de l'exposition de Gauguin à l'Hôtel Drouot, en 1895, l'artiste, se sentant de plus en plus incompris, comptait repartir définitivement dans les îles du Pacifique avec O'Conor et Seguin. Ses vœux ne se réalisèrent pas, et il accomplira seul son dernier voyage.
7. Voir Anquetil 1978, pp. 73 ss.
8. Au sein de l'École de Pont-Aven, un groupe de peintres, tels que Moret, Chamaillard, Maufra, Gustave Loiseau (1865-1935), Emile Jourdan (1860-1931), bien que liés à Gauguin, admiratifs de son style, et attachés à la Bretagne, ne retireront qu'un enseignement limité et de courte durée du synthétisme de Gauguin. Finalement, leurs choix thématiques, davantage que leur style, lieront ces continuateurs de l'impressionnisme à l'École de Pont-Aven. Ces peintres exposeront à maintes reprises chez Durand-Ruel. Henri Moret s'était lié à Pissarro, Monet, Renoir; il avait rejoint, en 1888, le groupe de peintres réunis autour de Gauguin à Pont-Aven. Fervent admirateur de la Bretagne, où il passera toute son existence, il avait parcouru, à cette époque, toute la région. Ce peintre impressionniste, paisible, assidu et silencieux, selon Bernard, n'avait été qu'effleuré par le synthétisme (Luthi 1982, p. 24). Trouvant dans la nature la source essentielle de son inspiration, de même que Maufra, il joindra la construction des synthétistes à la touche divisée de l'impressionnisme, et se plaira à peindre sur le motif. Moret aurait exercé son ascendant sur Maufra, Chamaillard, Loiseau et Jourdan (Jaworska 1971, p. 186). Chamaillard, quant à lui (Le Bihan 1978, pp. 120-129), admirait énormément Gauguin, qu'il rencontre de bonne heure - en 1886 peut-être déjà - et dont il adopte la technique encore impressionniste, encouragé, dans cette voie, par Moret et Maufra. La simplicité naïve de ce peintre, sa gaucherie, comblaient de joie Gauguin; pourtant, cet amateur ne possédait pas le talent de coloriste de ce dernier. Avocat de son métier, il s'était installé à Châteaulin en 1891, réunissant en ces lieux, après le départ de Gauguin à Tahiti, Seguin, Moret, Maufra, O'Conor. Il possédait, dans la collection qu'il s'était constituée, des œuvres de Gauguin, Van Gogh et de Cézanne.
9. Voir, pour plus de détails, Lamothe 1979, pp. 37 ss.

10. Voir Nasgaard 1984, pp. 14 ss. Willumsen, qui était arrivé à Paris en 1888, très admiratif du naturalisme de Jean-François Raffaëlli (1850-1924), avait séjourné à Pont-Aven en 1890, auprès de Gauguin, adoptant son style. Il avait participé au banquet d'honneur offert à ce dernier en 1891, à la veille de son départ à Tahiti.
11. Pour plus de détails, voir Rewald 1955, pp. 135 ss.
12. Paul Signac, D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme, Paris 1899, éd. de la Revue Blanche (dernière édition: Paris 1964, Hermann, Miroirs de l'Art).
13. Voir Cachin 1968, p. 80. L'auteur de ce texte, Zumbul-Zadé, mourait en 1809; un ami orientaliste de Charles Henry avait traduit son ouvrage en français.
14. Chevreul, chimiste français, auteur, en particulier, d'un ouvrage intitulé De la loi du contraste simultané des couleurs, paru en 1839, avait entrepris des recherches sur la couleur à l'intention de la manufacture des Gobelins.
15. Georges Seurat avait rencontré Charles Henry en 1886 (voir Londres 1979, p. 133; Rewald 1961, p. 63).
16. Voir Rewald 1961, p. 55, et Paul Signac, op. cit. (voir note 12), chapitre 1.
17. Voir chapitre 5, p.194 . Il s'agit de la répétition rythmique de formes, de lignes et de surfaces colorées. Les mêmes principes, issus de l'étude de l'art égyptien et des primitifs, guident Gauguin et les Nabis dans leurs recherches - de même qu'ils devaient constituer la base des théories de Ferdinand Hodler -. Gauguin connaissait également Charles Blanc, et rejoignait certains des points de vue de Seurat. Voir Sutter 1970, p. 42.
18. L'Exposition universelle de 1889, à Paris, lui avait effectivement ouvert ses portes.
19. Voir Wildenstein 1964, n° 201.
20. M. Malingue 1949, p. 44 (deuxième édition); voir également Londres 1979, p. 72.
21. En 1887, selon John House (voir Londres 1979, pp. 73 et 114), ces images circulent alors à Paris. Pissarro en prend connaissance, de même que Bernard, Van Gogh et Anquetin.
22. Voir Cachin 1968, p. 155. Gauguin était un passionné de L'Art romantique et des Curiosités esthétiques de Baudelaire.
23. Voir la Correspondance complète de Vincent Van Gogh enrichie de tous

les dessins originaux, introduction et notes de G. Charensol, Paris 1960, vol. III.

24. Voir Dubois 1979, pp. 21 ss.; Boutin 1979, pp. 18 ss.; Bergot 1978, pp. 143 ss.
25. Voir Londres 1979, p. 32. Bernard, dans une lettre écrite au collectionneur A. Bonger, en septembre 1891, de Saint-Briac, exprime son admiration pour Cézanne en ces termes: "Je lis Montaigne, lisez-le donc, ce qu'on y retrouve son Flaubert! Chacun a son maître décidé-ment, et s'y conforme au possible, moi j'ai Cézanne" (voir Henri Dorra, "Extrait de la correspondance d'Emile Bernard des débuts à la Rose-Croix (1876-1892)", Gazette des Beaux-Arts, t. 96, décembre 1980, p. 239). Selon Chassé (1960, p. 164), l'artiste a découvert des oeuvres de Cézanne chez le père Tanguy entre 1884 et 1886 déjà, alors qu'il fréquentait l'Académie Cormon. Voir également J.J. Luthi, Emile Bernard chef de l'Ecole de Pont-Aven, Nouvelles Editions Latines, s.d. Avant même de rencontrer Bernard, Gauguin possédait, quant à lui, des oeuvres du peintre d'Aix dans sa collection. Il avait emporté, en Bretagne, une nature morte de Cézanne - elle figure comme fond dans une de ses oeuvres du Pouldu (voir Chassé 1960, p. 103) -.
26. Voir lettre de Van Gogh à Bernard, deuxième quinzaine de juillet 1888 (B11F, op. cit.).
27. Voir lettre d'Arles, fin juin 1888 (B8F, op. cit.), où Van Gogh parle de "cette Bible si attristante qui soulève notre désespoir et notre indignation". Fait important à relever, cette lettre précède de quelques mois seulement l'exécution, par Gauguin, de l'oeuvre maîtresse du symbolisme-synthétique, soit la Vision après le sermon.
28. Voir lettre de Van Gogh à Théo, Arles, juillet 1888 (n° 507, op. cit.); cette lettre est citée par Rewald (1961, p. 127).
29. Il s'agit là des propos de Gauguin lui-même (voir sa lettre à Fontainas, Atuana, septembre 1902, in: Malingue 1946, p. 306, deuxième édition, et Rewald 1961, p. 150).
30. Arles, avril 1888 (B3F, op. cit.); lettre citée in: Françoise Cachin 1968, p. 110.
31. Voir Arles, fin juillet 1888 (lettre B12F, op. cit.) et Arles, deuxième quinzaine de septembre 1888 (lettre B16F), où le peintre vante Eugène Delacroix et Adolphe Monticelli (1824-1886).
32. Voir Lille 1967, p. 8, Notes inédites d'Emile Bernard sur le symbolisme.
33. Voir plus haut. Ce même que les auteurs des Voyages pittoresques, Emile Bernard décrira le monde paysan, les travaux des champs, les paysages agrestes, les ports, les falaises rocheuses, les scènes de divertissement, les traditions populaires, les rites, la piété bretonne, les thèmes bibliques et sujets moyenâgeux, accordant aussi une large part aux natures mortes et aux portraits (voir le catalo-

que de Luthi -Luthi 1982 -).

34. Voir Londres 1979, p. 74.
35. Au sujet du rôle joué par Bernard, dans l'élaboration du style neuf, comparer Mornand 1957, p. 20, et Chassé 1921: Cézanne, selon ce dernier, serait le grand instigateur de Gauguin et Bernard, et la rencontre de ces deux derniers peintres ne fait que raviver l'admiration de Gauguin pour le peintre d'Aix. En fait, il est certain que la Vision après le sermon, le manifeste du symbolisme-synthétique, n'aurait pas vu le jour sans l'apport décisif du style cloisonniste de Bernard, joint à son mysticisme - voir plus bas -. C'est bien de l'osmose entre Bernard et Gauguin que devait naître l'École de Pont-Aven et son art.
36. Voir Dorra 1955, p. 231 et Londres 1979, p. 31. Anquetin joue un rôle déterminant dans l'élaboration de ce style.
37. Voir Lille 1967, p. 10 (Notes inédites d'Emile Bernard sur le symbolisme).
38. Voir Londres 1979, p. 41, et Luthi 1982.
39. Dans Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, Baudelaire écrivait, en 1861: "Car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité". (Baudelaire, éd. œuvres complètes de la Pléiade, Paris 1976, vol. II, p. 784; passage cité par Henning Bock, in: Lille 1967, p. 27; voir également Cassou 1979, p. 173).
40. Voir H. Dorra, op. cit., p. 239.
41. Voir Lille 1967, pp. 7 ss. (Notes inédites d'E.B. sur le symbolisme).
42. Voir, à propos de cette œuvre, Mary Anne Stevens (Londres 1979, p. 41) qui mentionne un autre intitulé de l'œuvre: Bretonnes au pardon. En outre, un manuscrit inédit de Bernard nous révèle que l'artiste doit de s'être converti au christianisme à son attachement à la Bretagne et à la dévotion de ses habitants. Par ailleurs, l'œuvre susmentionnée a aussi été intitulée Marché en Bretagne.
43. Voir Mornand 1957, p. 22, et Thomson 1982, pp. 14-23.
44. Le thème des rondes bretonnes l'intéresse déjà à cette époque: La danse des quatre Bretonnes date, en effet, de 1886 (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

45. Voir Guérin 1974, p. 172. Gauguin, dans quelques pages blanches de son manuscrit Noa Noa, consigna un certain nombre de réflexions, entre 1896 et 1898. Ce manuscrit se trouve actuellement au Cabinet des dessins du Musée du Louvre, à Paris.
46. Van Gogh parle de Gauguin - d'origine péruvienne par sa mère - comme d'"un être vierge à instincts de sauvage"; voir lettre de ce peintre à Bernard, Arles, deuxième quinzaine de septembre, 1888 (B19aF, op. cit.).
47. Voir Guérin 1974, p. 140 l'article de Gauguin, publié dans Echo de Paris, le 13 mai 1895.
48. Il s'agit d'une lettre non datée de Gauguin à Van Gogh - écrite de Pont-Aven, en septembre ou octobre 1888 -; voir Guérin 1974, p. 42, et Rewald 1961, p. 121.
49. Voir Wildenstein 1964, p. 90: l'influence d'Hokusai paraît dans le groupe des lutteurs de la Vision après le sermon, mais également dans d'autres oeuvres, telles Les trois petits chiens (1888, New York, Museum of Modern Art), Le petit chat aux trois pommes (1888, coll. part.), Enfants luttant (1888, coll. part. -il existe deux versions de cette oeuvre -). D'une façon générale, les influences nippones joueront, dès 1888, un grand rôle dans l'oeuvre de Gauguin, qui, au cours de cette année, précisément, recourt avec une audace nouvelle à des prises de vue insolites, plongeantes, pour exprimer un espace, sans profondeur ni ombre; à une présentation typique des personnages, décentrés ou en gros plan. Voir, en particulier, des oeuvres telles que: Au-dessus du gouffre (1888, Paris, Musée des Arts décoratifs), Vache accroupie (1888, coll. part.), Le sabotier (1888, coll. part.), Van Gogh peignant des tournesols (1888, Laren, M. V.W. Van Gogh).
50. Il s'agit là des propos de Delacroix; voir Ph. Burti, Lettres d'Eugène Delacroix, 1880, p. 269 (cité par Cachin 1968, p. 27).
51. Voir Dorra 1955, p. 237.
52. Voir Guérin 1974, pp. 224 et 249.
53. Pour plus de détails, voir les articles d'Albert Aurier, Octave Mirbeau et Roger Marx, cités in: Rewald 1961, pp. 291-293, et 296.
54. Dans le Christ au jardin des Oliviers (1889, West Palm Beach, Norton, Gallery and School of Fine Art), Gauguin nous livre un autoportrait. Voir également l'Autoportrait au Christ jaune (1889, coll. part.).
55. Charles Morice, l'auteur, en 1889, de La littérature de tout à l'heure, apparaît comme l'âme du mouvement symboliste. Il prônait le retour à la nature, aux grandes tra-

ditions et aux sources communes de l'humanité, ceci afin d'échapper au monde moderne, artificiel et pourri. L'oeuvre exemplaire, selon lui, était celle de Richard Wagner (voir, à ce sujet, Cachin 1968, p. 140).

56. Voir Cachin 1968, p. 19, et Rewald 1961, p. 276.
57. Voir Mauner 1978, pp. 136-137. Il s'agit d'une lettre de Gauguin à Daniel de Monfreid, datée d'avril 1897; le mysticisme de la Rose-Croix, selon G. Mauner, de même que les théories esthétiques de Péladan, allaient perdre le mouvement symboliste.
58. Gauguin était parti de Paris le 4 avril 1891. Il devait encore séjourner quelque temps à Pont-Aven au cours de l'année 1894.
59. Voir Ramade 1978, p. 152.
60. Voir, en particulier et au sujet de ce peintre, la biographie de Sutton (1960, pp. 170-194).
61. Outre l'ouvrage susmentionné, Crookshank (1978, pp. 254 ss.) nous fournit un complément d'informations au sujet d'O'Conor. Il lisait Claudel, Jules Laforgue, Remy de Gourmont, Jules Renard, Flaubert, Prosper Mérimée, et témoignait de beaucoup d'enthousiasme pour William Makepeace Thackeray. Il avait, en outre, manifesté de bonne heure de l'admiration pour le Douanier Rousseau, et, dans sa collection personnelle, il possédait, vers 1904, des gravures ou dessins de Bonnard, Gauguin, Rousseau, Laprade, Modigliani, Redon, Munch, Cézanne, Manet, Toulouse-Lautrec, de même que des peintures de Vlaminck et Derain (voir Crookshank 1978, p. 202).
62. O'Conor exposera également chez Le Barc de Bouteville, avec les Nabis, en 1894, aux XX à Bruxelles, en 1898 et en 1908, ainsi qu'au Salon d'Automne, dont il est membre fondateur avec des artistes tels que Seguin, Moret, Maufra, Chamaillard (voir Le Bihan 1978, p. 122).
63. Gauguin et Filiger étaient également mélomanes, et jouaient de la musique ensemble. A cette époque, on était fasciné par les rapports existant entre la musique et la peinture.
64. Seguin avait connu un grand succès, en 1900, en illustrant, pour Ambroise Vollard, Gaspar de la nuit d'Aloysius Bertrand; il avait également commencé à illustrer Manfred de Byron, mais ses dessins ont disparu (voir Malingue 1979, p. 33). Cet artiste devait par ailleurs collaborer, en tant que dessinateur, et à des fins purement lucratives, à l'hebdomadaire humoristique Le Rire (voir Jaworska 1971, p. 141). Les premières planches connues de cet artiste datent de 1893 et accusent l'influence d'Emile Bernard. Un certain nombre de ses gravures seront éditées dans L'Estampe Originale.

65. Voir Londres 1979, p. 127: selon Marie Anne Stevens, il ne semble pas exclu qu'en 1890 déjà Seguin ait fait partie du groupe de peintres réunis autour de Gauguin à Pont-Aven. Jaworska (1971, p. 139) situe, quant à elle, l'arrivée du peintre au Pouldu en 1891.
66. Dans une oeuvre telle que Délice de la vie (1890/91, U.S.A., coll. part.) - il s'agit d'un paravent - Seguin, dans son goût de l'art japonais et de l'arabesque, se montre extrêmement proche des Nabis, et, en particulier, de la Danse bretonne qu'exécute Maurice Denis en 1891 (Lausanne, coll. S. Josefowitz).
67. Voir, en particulier, Deux chaumières, maisons dans un paysage rouge, 1894 (Lausanne, coll. S. Josefowitz), ainsi qu'une gravure sur zinc de 1894, intitulée Une journée d'été, où l'influence de Gauguin prédomine. Par ailleurs, de même que Bernard, Seguin traitera du thème baudelairien des Fleurs du mal.
68. Seguin exposait cinquante-trois eaux-fortes, quatre lithographies, onze toiles, neuf dessins (Londres 1979, p. 127).
69. Trente-quatre gravures de Seguin seront exposées à cette occasion; il s'agissait, en grande majorité, de sujets bretons.
70. Voir Chassé 1955, p. 54.
71. Voir Maurice Denis, Paul Sérusier, sa vie, son oeuvre, Paris 1942, p. 42 (cité in: Cachin 1968, p. 125).
72. Voir Mauner 1978, pp. 15 et 28; Cachin 1968, p. 125 et Humbert 1954, pp. 35-36.
73. Parmi les exposants figuraient Gauguin (17 oeuvres), Bernard (22 oeuvres), Emile Schuffenecker (20 oeuvres), Laval (10 oeuvres), Anquetin (7 oeuvres), Louis Roy (7 oeuvres), Léon Faucher (5 oeuvres), Daniel de Monfreid (3 oeuvres), Ludovic Nemo (Emile Bernard) avec deux oeuvres. Voir Rewald 1961, p. 169; Mauner 1978, p. 7. Sérusier, Toulouse-Lautrec, de Haan ne trouvèrent pas de place lors de cette exposition, et Théo Van Gogh s'était opposé à la participation de son frère Vincent.
74. Pour plus de détails, voir Rewald 1961, p. 176; Delacroix 1979, p. 28; Bergot et Ramade 1978, pp. 22 ss.; Le Paul 1978, p. 102; Chassé 1955, pp. 67, 73 et 79. Marie Henry quittera l'auberge des Grands Sables en automne 1893. Dès lors, et jusque vers 1924, ces peintures seront cachées sous des tapisseries.
75. Voir Denis, Du symbolisme au classicisme. Théories, Paris 1964 (Hermann, Miroirs de l'Art), pp. 51 ss. (cité in: Cachin 1968, p. 125). La première édition des Théories de Denis paraît à Paris en 1912 (Théorie. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique).

76. Ramade 1978, p. 112. Ces propos de Maufra sont consignés dans un manuscrit inédit (p. 152), intitulé Propos de peintre. Yves Maufra, petit-fils du peintre, détient ce manuscrit.
77. Mauner 1978, pp. 7-8 et 49: outre Bonnard, Denis, Ibels, Ranson, Sérusier, Vuillard, appartenant au groupe Nabi, Anquetin, Filiger, Schuffenecker et Bernard sont représentés. Ces deux groupes avaient été influencés par Gauguin et présentaient des points communs. A la différence des artistes de l'Ecole de Pont-Aven, pourtant, les Nabis avaient évolué d'un seul coup de l'académisme au synthétisme, avec enthousiasme. Après le départ de Gauguin, en 1891, ils seront les représentants majeurs du symbolisme en France. Jusqu'en 1892, certains peintres néo-impressionnistes, en outre, se joindront à eux, dans leurs manifestations, mais la fin de l'année 1892 marquera une rupture entre ces deux mouvements (Mauner 1978, p. 100).
78. Théories, Paris 1912, p. 17.
79. Voir Denis 1978, p. 94.
80. Art et Critique, 23 et 30 août 1890.
81. Denis 1978, p. 91.
82. Voir chapitre 9, ainsi que Sutton 1966, p. 26. Gauguin, qui aimait l'art de Giotto, Fra Angelico et Botticelli, Bernard, Sérusier, Filiger, Seguin, Jan Verkade (1868-1946), partageront la même admiration pour les primitifs.
83. Dans une lettre adressée par Gauguin à Maurice Denis en juin 1899, de Tahiti (Guérin 1974, p. 225), le peintre dit: "Je redoute un peu pour vous le ridicule des Rose-Croix, bien que ce soit une merveilleuse réclame, pensant que l'art n'a rien à faire dans cette maison de Péladan".

3. Epanouissement stylistique d'Amiet

3.1. Sources écrites

Lorsqu'en 1892, Cuno Amiet décide de quitter l'Académie Julian pour se rendre à Pont-Aven, en Bretagne, quatre années s'étaient déjà écoulées depuis la rencontre décisive, en ce site, entre Bernard et Gauguin, et l'art symboliste-synthétique avait trouvé son accomplissement dans la Vision après le sermon de ce peintre (1888, Edimbourg, National Gallery of Scotland). Les Nabis avaient quitté l'Académie Julian depuis deux ans, pour se grouper autour de Sérusier, continuant, à Paris, l'oeuvre de Gauguin. Gauguin étant parti, à Pont-Aven même, Bernard prenait à coeur d'initier de jeunes peintres à ce langage neuf, au sein d'une école momentanément privée de son chef.

Amiet, qui avait l'habitude de passer l'été en Suisse, durant son séjour d'études à Paris, n'avait pas connu la révélation que représentait, pour les futurs peintres Nabis, l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, au café Volpini, en 1889, et, lorsqu'il se décide à partir en Bretagne, il ignore tout du grand bouleversement artistique dont Pont-Aven et le Pouldu constituent le cadre. Les divers écrits que nous laisse Amiet au sujet de son séjour en France sont là pour nous le confirmer. Dans des souvenirs datés de 1936 (Amiet 1936, p. 29; Annexe II), l'auteur nous relate son arrivée à Pont-Aven en ces termes:

"J'arrivai tout à fait par hasard et comme par enchantement dans un site de la Bretagne, à Pont-Aven. Aujourd'hui, tout le monde sait ce que représente Pont-Aven". Dans "Über Kunst und Künstler (Amiet 1948, p. 36; Annexe II), le peintre s'exprime ainsi:

"Comme je n'accomplissais plus le moindre progrès, durant ma quatrième année d'études à Paris, et que j'errais comme une âme en peine dans les rues, le peintre hongrois Poll¹⁾ me conseilla d'aller à Pont-Aven, chez Mariejanne (sic). L'un et l'autre de ces noms m'étaient inconnus, pourtant je m'y rendis". "Je ne pouvais plus supporter Paris - ajoutera Amiet (1948, p. 55; Annexe II) -, où mes études avaient abouti à une impasse". L'artiste était alors en proie à une profonde dépression et Hugo Poll lui aurait conseillé de se rendre à Pont-Aven pour se rétablir (voir Killer 1973, p. 638); c'est au peintre hongrois qu'il reviendrait d'avoir informé Amiet qu'en ces lieux se trouvait une colonie de peintres, s'exprimant dans un langage neuf, bien différent de tout ce que l'on pouvait apprendre à l'Académie (Herzogenbuchsee 1986, p. 9). L'on comprend ainsi pourquoi, dans une lettre datée du 27 avril 1892, Amiet était en mesure d'indiquer clairement ses intentions à ses parents:

"Cet été, il faut que je fasse quelque chose de bien. J'ai décidé de partir fin mai pour la Bretagne, à Pont-Aven, où un grand nombre d'artistes se rencontrent. Il paraît qu'il fait très beau, au bord de la mer, et, de plus, c'est bon marché: 75 francs logé et nourri. A ce prix, je pourrai y rester tout l'été"²⁾. Chez ce peintre qui, découragé par sa détresse matérielle, s'était montré prêt à renoncer à la peinture et à embrasser une carrière bourgeoise, perce donc une lueur d'espoir (voir Herzogenbuchsee 1986, p. 9).

Dans Über Kunst und Künstler (Amiet 1948, pp. 36-38; Annexe II), Amiet nous parle en ces termes de la révélation qu'il connaît en arrivant à Pont-Aven:

"La diligence s'arrêta devant la pension Gloanec. La

mère Mariejanne s'y trouvait, un verre à la main; elle m'examine, par-dessus ses lunettes, et sa bouche s'élargit, son gros ventre s'anime; je suis accepté, et je me sens à la maison. Marie, pleine d'entrain, et la jeune Rosine, me conduisent dans la chambre voisine; du vin, des tables dressées, une fenêtre ouverte encadrée de roses. Mes yeux³⁾ s'habituant peu à peu à la pénombre, je perçus les murs richement décorés de tableaux. Des paysages, des maisons aux contours bleutés, des arbres, des rues, d'une richesse multicolore, avec des formes et des silhouettes insolites dans leur mouvance. Des noms totalement inconnus: Laval, Schuffenecker, Moret. Cependant, l'un des tableaux, signé P.GO., attira d'emblée mon attention: des cerises dans une coupe, sur une nappe blanche⁴⁾. La simplicité même, sans aucune affectation, d'une clarté et d'une luminosité magiques, tout à fait nature, sans donner dans les clairs-obscurs; des couleurs éclatantes simplement appliquées en petites surfaces et petites touches. J'en fus très ému, littéralement enchanté. Plus tard, j'appris que P.GO., c'était Paul Gauguin.

"En regardant ensuite autour de moi, dans le demi-jour, je remarquai sur le buffet un billet roulé et j'en lus l'adresse: Monsieur Roderic O'Conor.

"Puis, d'autres peintres survinrent: de Chamaillard, dont la maison abritait plusieurs Gauguin; Emile Bernard, qui me montra les premiers Van Gogh et me parla de Cézanne; aussi Seguin, Moret et Sérusier. Les discussions et les débats théoriques allaient bon train... Ils vinrent même d'Angleterre, de Suède et de Norvège".

"Un jour - ajoute Amiet - je vis un homme nouveau, plus âgé, plus grand, plus sec... c'était Renoir".

Ailleurs (Amiet 1922, pp. 8-9; Annexe II), le peintre nous donne quelques détails supplémentaires sur son séjour en Bretagne:

"Tout était nouveau; il y avait des êtres, des animaux,

des maisons, des arbres étonnants, comme je n'en avais jamais vu, des couleurs dont l'éclat m'était inconnu, des contours qui liaient les corps à leur milieu ambiant de façon inhabituelle: l'on y trouvait un art inédit, merveilleux. La salle à manger de l'auberge [Gloanec] était ornée de tableaux, exécutés par des peintres dont j'ignorais le nom: Laval, Moret, Gauguin, Sérusier. Une sobriété claire et lumineuse.

"Au contact de Buchser, mon premier maître, auquel, exception faite de mes parents, je dois presque tout ce que j'étais en mesure d'assimiler, j'avais vu des choses qui me permirent d'aimer cette peinture étonnante.

"Je rencontrai O'Conor, un Irlandais intelligent, plein de vitalité, qui peignait avec des tons clairs, non rompus. Armand Seguin, affable, spirituel, s'essayant à tout, Emile Bernard, qui avait déjà accompli son oeuvre, et parlait avec de grands mots de Gauguin, Van Gogh, Cézanne. L'oeuvre lithographique de Daumier était là, au complet; je vis pour la première fois des reproductions de Giotto, Botticelli, Ghirlandajo.

"Ce milieu était en pleine effervescence, en lutte permanente, et surtout, chose essentielle, chacun s'adonnait avec passion à cette chère peinture.

"Vous pouvez imaginer ce que ces treize mois passés à Pont-Aven, entre 1892/93, m'ont apporté, combien ils ont compté, dans le développement de mon art. Ce séjour s'est révélé tellement essentiel, qu'il m'a permis, à mon retour au pays, de comprendre et d'apprécier l'art de Hodler, Rodd et Trachsel...".

Amiet devait ajouter, par la suite (1948, p. 55; Annexe II):

"Mon expérience décisive avait été Gauguin, ainsi que quelques oeuvres de Van Gogh". Amiet avait effectivement eu l'occasion d'admirer des oeuvres de Gauguin à l'auberge Gloanec, ainsi que chez Chamailard, de Van Gogh chez Emile

Bernard, qui devait également l'entretenir de Cézanne (voir plus haut).

C'est à Bernard, pourtant, dont l'oeuvre résumait "toutes les nouveautés pour lesquelles Gauguin et lui avaient lutté ensemble" (Rewald 1961, p. 296) qu'Amiet devra l'essentiel de son évolution artistique. Effectivement, l'étude même des oeuvres du peintre suisse nous montre, comme nous allons le voir, que l'exemple, très direct d'Emile Bernard, d'O'Conor également et de Sérusier a beaucoup compté pour Amiet; en outre, son contact avec Bernard⁵⁾, Sérusier et Seguin, directement liés aux Nabis, devait attirer son attention sur cette évolution nouvelle du symbolisme, de même que sur l'art de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Ainsi, ce n'était pas tellement, dans le cas d'Amiet, la Bretagne elle-même, l'aspect archaïque de cette province, la piété de ses habitants ou les vestiges du passé qui allaient déterminer son évolution artistique, l'inspirer dans ses recherches, mais bien plutôt le contact direct et chaleureux qu'il trouvera auprès de certains peintres enthousiastes; ce milieu, extrêmement stimulant et enrichissant, devait effectivement lui permettre d'accomplir, en l'espace de quelques mois, de quelques semaines seulement, peut-être, une évolution spectaculaire. Abandonnant résolument le langage académique dont il venait de faire péniblement l'apprentissage à Munich, puis à Paris, le jeune peintre adopte, avec une rapidité surprenante, les éléments de base du synthétisme, abrégeant les formes, les déformant, recourant à des cadrages audacieux, à des tons arbitraires, à des couleurs saturées. Une lettre adressée par Amiet à Frieda Lieermann, le 24 janvier 1901⁶⁾, d'Oschwand, est, à cet égard, très significative. Le peintre répond en ces termes à cette camarade d'études, qui lui demande des informations au sujet de la Bretagne:

"Concernant la Bretagne, pour répondre à votre question,

je puis vous donner les informations suivantes: je me suis rendu à Pont-Aven. Cette petite ville se trouve à environ quinze kilomètres de la gare la plus proche, à Quimperlé, ligne Lorient-Quimper, et à environ douze kilomètres de la mer. Je suis descendu à l'Hôtel Gloanec, où je payais, pour une excellente pension de trois repas par jour, soixante francs [par mois]. Je dormais dans l'atelier que j'avais loué, pour vingt francs [par mois], dans le vieux domaine seigneurial Lez Aven.

"Je me suis énormément plu, là-bas, non pas tellement à cause du paysage, qui est vraiment très beau (où donc les paysages ne sont-ils pas très beaux!), mais grâce à quelques camarades exceptionnels, des peintres que je rencontrai là-bas: O'Conor et Armand Seguin. Leur contact m'a beaucoup encouragé. C'est un grand bonheur que d'être bien entouré. Si l'entourage est mauvais, alors mieux vaut être seul...".

"Si vous désirez vous rendre en Bretagne pour y faire des études de paysages, vous pouvez tout aussi bien rester à Alchenstorf [près de Berthoud, dans le canton de Berne], où vous avez un bel appartement. Mais, si la mer vous décide à vous rendre en Bretagne, vous feriez peut-être mieux d'aller à Concarneau...". Amiet vante, ensuite, le charme de cette petite ville de pêcheurs, où la vie n'est pas plus chère qu'à Pont-Aven.

Les liens amicaux qu'Amiet allait nouer avec Roderic O'Conor, au cours de son séjour à Pont-Aven, semblent avoir beaucoup compté, pour lui, si l'on se réfère à une lettre du peintre à sa famille, datée du 21 décembre 1892⁷⁾:

"Chaque soir, autour de quatre heures, lorsqu'il ne fait plus assez clair pour travailler, il [O'Conor] vient dans mon atelier; il regarde ce que j'ai fait dans le courant de la journée et émet ses critiques - sans compliments ni plaisanteries déplacées. Il me livre franchement et sans ambages le fond de sa pensée. Ensuite, je lui rends la visite et critique à mon tour son travail. Je sais qu'il apprê-

cie mon opinion, car, avant de terminer un tableau, il me demande toujours ce qu'il pourrait encore modifier ou corriger. J'en suis heureux, d'autant plus que cela émane d'un peintre, mon aîné de six ans, qu'on commence à connaître à Paris, depuis l'an dernier et qui, de plus, tout en possédant un grand talent, demeure extrêmement sévère envers son propre travail.

"Plus tard, nous flânonons à travers champs et bois et parlons de notre travail respectif et de l'art en général. Vers cinq heures, chacun de nous regagne son atelier. Ces promenades sont fort plaisantes et très instructives pour moi. O'Conor a visité beaucoup de musées et il connaît un grand nombre de peintres et leurs opinions. Il m'est très agréable de travailler ainsi".

Comme le relève George Mauner (1982, p. 12), c'est grâce à cet artiste qu'Amiet devient membre de la Société des Artistes Indépendants; il y exposera un certain nombre d'oeuvres réalisées en Bretagne, peu avant son retour en Suisse, en 1893.

Amiet prendra également part aux manifestations du Salon des Indépendants en 1894 et en 1895 - soit jusqu'au moment du décès de son père, cette année même -. Il ne nous paraît pas exclu qu'Amiet se soit rendu à Paris, à ces occasions; pourtant, aucun document ne nous permet d'étayer cette hypothèse, si ce n'est le fait que, jusqu'à cette époque, l'influence des peintres avant-gardistes français, de Bernard et de Toulouse-Lautrec, en particulier, mais aussi de certains Nabis, continue de marquer de leur empreinte l'art d'Amiet. De toute façon, il semble peu probable que l'artiste ne se soit pas arrêté à Paris, lors de son retour en Suisse, en juin 1893; l'on pouvait alors admirer des oeuvres d'Emile Bernard, en grand nombre, chez le père Tanguy (voir Londres 1979, p. 44). Par ailleurs, Bonnard, Maurice Denis, Ranson, Toulouse-Lautrec et des néo-

impressionnistes - Henri-Edmond Cross (1856-1910), Paul Signac, Théo Van Rysselberghe (1862-1926) -, avaient pris part, en même temps qu'Amiet, à l'exposition du Salon des Indépendants, en mars et avril 1893; Félix Vallotton et Théophile Steinlen (1859-1924), deux compatriotes d'Amiet, étaient également représentés. Les occasions n'avaient donc pas manqué, pour le peintre, orienté par son ami O'Conor, de prendre connaissance, de façon approfondie, des courants nouveaux, et dans toute leur diversité.

Dans des souvenirs sur ses années passées en France, Amiet dira (Amiet 1948, p. 38; Annexe II):

"J'ai eu la possibilité de passer treize mois dans la belle [petite ville de] Pont-Aven, puis je dus quitter la France, ma France que j'aimais tant, qui m'avait accueilli comme l'un de ses fils et qui m'avait gracieusement dévoilé sa belle âme par la voie de l'art. Bien que les poches vides, je regagnai ma patrie, riche de la découverte d'un art supérieur. Je suis revenu bien souvent à Paris, par la suite, et j'y ai revu l'un ou l'autre de mes vieux amis; j'ai rencontré de jeunes compatriotes qui, comme mes vieux amis, n'avaient qu'un but: emporter avec eux, à leur retour au pays, tout ce qui, dans l'art français, dans son essence, était susceptible d'affiner notre art suisse, d'enrichir la civilisation de notre pays".

En fait, et bien qu'Amiet ne parle que brièvement d'Emile Bernard ⁸⁾ et de Paul Sérusier, les propos de ces théoriciens du symbolisme-synthétique devaient trouver un large écho chez lui, et rester gravés dans la mémoire de cet artiste, peu enclin, par ailleurs, à se fixer des règles précises. En mars 1893 ⁹⁾, effectivement, Amiet écrivait à sa famille:

"Quoi que l'on regarde, dans la nature, il n'y a jamais qu'une couleur qui domine et influence toutes les autres. Quand le rouge est la dominante, par exemple, tout le reste

tend au vert... Dans mes tableaux précédemment exposés, j'ai peint d'instinct et selon ce que je viens de dire, sans savoir encore ce que cela signifiait". Amiet précisera plus tard sa conception de l'art - proche de celle de Sérusier - de la façon suivante ¹⁰⁾ :

"L'ouvrage devient une oeuvre d'art dans laquelle chaque détail acquiert son existence indépendante, tout en contribuant au caractère de l'ensemble"; et aussi ¹¹⁾ :

"Un tout, c'est un être composé de parties qui forment chacune un tout. Ce qui fait l'unité de ces parties, mystérieusement et comme par magie, c'est l'art". C'est ainsi qu'Amiet apprendra plus tard, à Werner Miller (1892-1959), son élève, à "subordonner chaque détail au tout, en s'attachant à ne regarder, en chaque chose, que sa relation avec le tout" ¹²⁾. Pour cet artiste, l'art sera "tout ce qui représente un tout, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de musique..." (Amiet 1948, p. 84; Annexe II). En outre, de même que Sérusier l'avait fait, Amiet, restreignant sa palette, apprendra à "distinguer les teintes chaudes des teintes froides, à les séparer soigneusement, à tenir compte de leur valeur" et se montrera également préoccupé par l'interaction des couleurs entre elles (voir Amiet 1948, pp. 86-87; Annexe II). Dès lors, la peinture sera, pour Amiet, de même que pour Van Gogh, Gauguin ou Bernard:

"Un moyen d'exprimer une émotion, une impression: si mon âme est émue, lorsque je regarde une fleur, je ressens aussitôt le besoin de traduire cette impression. Il ne s'agira pas, alors, de représenter la fleur telle qu'elle est, mais telle que notre âme l'appréhende" (Amiet 1948, p. 87; Annexe II). Pourtant, de même que Van Gogh, Gauguin, O'Connor et Seguin, réfractaires aux théories, Amiet refusera les étiquettes:

"Pas d'Impression, pas d'Expression, pas d'Abstraction, autant de termes auxquels l'on recourt, qui nous égarent, et qui servent de norme lorsqu'il s'agit de juger une bonne oeuvre. La tête, le coeur et la main interviennent seuls,

et à part égale. Et s'il fallait choisir... je me déciderais pour le coeur" (Amiet 1948, p. 87; Annexe II).

Un mois à peine après son arrivée en Bretagne, Amiet, chose extrêmement importante, ne peint plus spontanément - comme Frank Buchser, en pleinairiste qu'il était, le lui avait enseigné - mais, pour reprendre les termes de Van Gogh (lettre No 507, op. cit.), exécute des toiles "long-temps calculées d'avance". En effet, dans une lettre adressée à ses parents, le 23 juin 1892, Amiet dit¹³):

"Vous remarquerez sans doute qu'il y a une grande différence entre les choses que j'ai faites l'année dernière et celles d'à présent. On dirait qu'il ne s'agit pas du même peintre. Je commence à me détacher de la formation purement scolaire pour acquérir de plus en plus d'indépendance. Auparavant, quand je voyais quelque chose, je me mettais aussitôt au travail et, une fois celui-ci terminé, m'étonnais de ne pas ressentir du tout, devant mon tableau, l'impression que m'avait faite la nature, alors que je croyais avoir copié avec toute la précision possible. Maintenant, je travaille d'une manière différente. Quand j'entreprends quelque chose, je commence par me demander quelle combinaison de lignes ou de tonalités m'a donné telle ou telle impression[...]. Ainsi, on est amené à rechercher la beauté absolue dans toutes les parties de l'image. Il faut aussi que le tableau forme un tout achevé, où il n'y ait rien de trop, ni rien qui manque. Bref, je travaille beaucoup plus avec ma tête que jusqu'ici".

Dés lors, le souvenir allait jouer aussi son rôle, dans l'art d'Amiet, qui, dans une lettre adressée à Dscar Miller, s'exprimera ainsi¹⁴):

"De moi seul, en tant que peintre, je ne puis tirer une ligne ni une couleur qui me donne satisfaction: je les trouve dans ce que je vois autour de moi ou dans mon souvenir. Et les lignes, les couleurs que je trouve là, sont

soumises à une loi. Cette loi provient de la lumière qui s'étend sur toute chose; je ne peux affranchir les lignes ni les couleurs de cette loi, dont je dois tenir compte dans mon tableau. Je ne saurais disposer à ma guise des lignes ni des couleurs, la loi m'impose ses restrictions - restrictions que j'ai toujours ressenties comme une source de richesses. Voilà pourquoi je me sou mets avec joie à la loi et ne pense pas grand bien de l'anarchie".

C'est ainsi que, comme l'a relevé Max Huggler (1971, p. 26), Amiet en viendra à chercher, au contact des disciples de Gauguin, à traduire ses sentiments, ses impressions et ses pensées sans recourir aux signes ni aux symboles. Dès son arrivée à Pont-Aven, en 1892, il s'était mis à la tâche avec assiduité. Il devait s'exprimer ainsi, à son propos:

"Emile Bernard, Seguin et O'Conor devinrent l'ami de ce jeune [Amiet] enthousiaste, qui se mit à peindre toile sur toile, d'abord timidement, puis de façon de plus en plus hardie" (Amiet 1922, p. 29; Annexe II).

Ainsi, de même que les artistes symbolistes scandinaves dont parle Nasgaard (1984, pp. 5 ss.), Amiet, séduit par l'exemple du symbolisme-synthétique, allait apprendre, peu à peu, à travers un long cheminement, à faire de son langage pictural lui-même un symbole, bouleversant l'ordre établi, recourant à une thématique simplifiée, dans un refus identique à celui de Van Gogh, Gauguin, Bernard, de l'esprit littéraire, des thèmes mythologiques, de l'inspiration antique ou renaissante (voir chapitre 8). Par ailleurs, au cours de sa phase passéiste, Amiet, dans son appartenance au monde germanique, marquera sa préférence pour les primitifs allemands exclusivement (voir chapitre 7).

Dans ses souvenirs sur Giovanni Giacometti, Amiet (1952, p. 11; Annexe II) nous dit de ce peintre:

"Au bout de trois ans [passés à Paris], il se sentit assez fort pour subvenir seul à ses besoins. C'est dans ce pays des merveilles, l'Italie, qu'il s'y essaya. Mais ce fut un échec. Ce qu'il peignit là-bas était tout à fait correct; mais ce n'était pas à cet artiste-là qu'il convenait de se charger d'apporter un tel message à l'humanité. Il revint chez lui, silencieux, brisé". Or, nous dira Amiet (Bâle 1952, introduction), ils partageaient les mêmes goûts. Contrairement aux peintres nordiques, toutefois, qui, fermés à la culture française, et dans un refus de la latinité, avaient, au début des années 1890, fui Paris, où ils se sentaient en exil, Amiet ne quittera la France qu'à regret (voir chapitre 8 et Nasgaard 1984, p. 6). De sang mêlé, conscient de la dichotomie qui l'habitait, il dira ¹⁵⁾:

"Je m'étais déjà aperçu que je m'entendais bien avec des Français; que j'entrais volontiers en contact avec des Italiens. Chez moi, j'avais interrogé mon père sur nos origines, car notre nom de famille avait des consonances françaises. Mais, bien qu'il fût historien, mon père ne manifestait pas le moindre intérêt pour l'histoire de notre famille.

"J'appris, beaucoup plus tard seulement, que des éléments français et italiens entraient en ligne de compte, dans nos origines.

"C'est sur les grands boulevards que me vint pour la première fois à l'esprit que ce mélange des races pouvait expliquer ce qu'il y avait chez moi d'incompréhensiblement et inextricablement divers.

"Quand, stimulé par ces expositions, par des questions directes et par ce genre de questions que l'on ne fait qu'entrevoir, je cherche une fois de plus à faire le point dans ce domaine, force m'est de reconnaître que la source de tous mes tableaux se trouve dans ma propre nature, dans mon être, quel que soit d'ailleurs le prétexte. J'aime avant tout la vérité.

"Je peins parce que je ne peux pas faire autrement.

"Les opposés, voilà ce qui me convient. Ce qui se ressemble trop m'est étranger. Au vert succède le rouge. Après une période de bleu, il faut que le jaune arrive. Quand j'ai cultivé les petits formats, je me figure volontiers une grande toile. Une fois repu d'images peintes à grands traits, je me réjouis de faire un visage avec des points. Me suis-je servi quelque temps de l'huile pour lier et délayer, je ne tarde pas à sauter sur la palette de gouache. Après m'être acharné à transcrire avec précision le branchage d'un arbre, je brûle de m'adonner à une composition libre. Comme un pendule, je suis balancé d'un côté à l'autre - et je ne résiste pas. Telle est ma nature, et tels deviennent mes tableaux.

"Or, bien que ma vie entière n'ait cessé d'osciller ainsi entre des successions de contraires, je n'en suis pas moins resté toujours le même".

Relevons encore le fait que la position d'Amiet vis-à-vis de tous les courants nouveaux, dont il prend connaissance simultanément, sera beaucoup moins tranchée que celle de Bernard ou de Gauguin qui, une fois les bases du symbolisme-synthétique établies, refuseront l'impressionnisme et le néo-impressionnisme de façon délibérée. Amiet, pour sa part, tiraillé entre les divers courants qui marquent la fin du XIX^{ème} siècle, sera finalement victime de sa facilité à les assimiler tous. Ainsi, bien que pleinement acquis au synthétisme, ce peintre écrira en mars 1893, alors qu'il résidait depuis près d'un an à Pont-Aven¹⁶):

"C'est [l'impressionnisme] une toute vieille école. Prenons deux peintres, un naturaliste, que l'on oppose de façon tout à fait erronée aux impressionnistes, et un impressionniste. Le premier découvre une prairie, une maison, quelques arbres. Ces éléments groupés selon une ordonnance agréable, il cherchera à les rendre dans le plus grand souci de vérité. Il peint en vert la prairie et les arbres, car il sait qu'herbe et feuilles sont vertes, etc. L'im-

pressionniste voit aussi l'objet. Mais il retient l'impression que lui laisse l'objet et il cherchera dès lors à savoir, avec un maximum de précision, ce qui a éveillé, en lui, une impression. Il découvre qu'il s'agit d'une harmonie de formes et de couleurs. C'est alors que commence pour lui une tâche très ardue, qu'il ne mènera à bien que s'il est doté d'une fine sensibilité et peut s'astreindre à un travail en profondeur".

Le regard admiratif et enthousiaste qu'Amiet porte sur ces courants nouveaux reste objectif. Il ne lui échappe pas que, chronologiquement, l'impressionnisme est déjà dépassé, aux yeux des artistes d'avant-garde, car rattaché au positivisme; mais le peintre, resté à l'abri des querelles personnelles, ennemi de toute théorie, aura tendance, au long de sa carrière, à tirer parti de toutes ces découvertes, simultanément, et au gré de ses fantaisies. Ainsi n'est-il possible de le rattacher à aucune école. Davantage encore, contrairement à un artiste tel que Gauguin, Amiet traversera comme "malgré lui" une phase symboliste, cédant, de façon presque inconsciente, à une mode passagère, subjugué par l'exemple de Hodler, comme nous le verrons.

3.2. Les oeuvres

3.2.1. Choix thématiques

Outre les écrits susmentionnés d'Amiet, un certain nombre d'oeuvres, exécutées à Pont-Aven, puis, soumises au même courant d'influence, en Suisse, jusque vers 1895¹⁷⁾, sont très révélatrices, et nous montrent que cette année passée en Bretagne, dans un milieu très stimulant, déterminera, en fait, toute la création artistique du peintre, jusqu'à sa mort, en 1961. Ces oeuvres, jointes aux renseignements que nous livrent certains catalogues d'expositions personnelles d'Amiet¹⁸⁾, nous permettent de connaître l'évolution stylistique, aussi bien que thématique de cet artiste, dans son nouveau milieu. Parmi les documents qui sont parvenus jusqu'à nous, le Carnet de croquis bretons d'Amiet, récemment édité (Diggelmann 1982), revêt, comme nous aurons l'occasion de le voir, une importance toute particulière.

De même qu'un Gauguin avant sa rencontre décisive avec Bernard, en 1888, Amiet ne retient tout d'abord, du thème breton, que les éléments les plus simples (voir chapitre 2): des paysages, des forêts de peupliers, des paysages et arbres au clair de lune, la description de Pont-Aven et de ses environs, le port, les bateaux - de jour ou de nuit -; il s'attaque également au sujet mis à la mode par les lithographes bretons du Départ des pêcheurs (1893, relief en bois peint, Lausanne, coll. part.), s'essayant, de même qu'eux, à l'étude de types physiques particuliers. L'artiste peint des Bretons et des Bretonnes, en costume, coiffe et sabots. Les figures féminines, jeunes et alertes, ou courbées par le poids des ans, filent, tricotent, prient,

accompagnent leurs enfants, tiennent une fleur, se reposent sous un arbre ou lavent du linge au bord de l'Aven. Les hommes jouent de la guitare, fument leur pipe. Les scènes de la rue ont également retenu l'attention d'Amiet, qui, pourtant, ne s'est pas essayé à décrire le caractère pittoresque des lieux, ni penché sur les vestiges du passé breton; vaches et oies, par contre, font également partie de son répertoire, et, de même que Bernard et Gauguin l'avaient fait, il exécutera des autoportraits et des natures mortes - des pommes, des tomates sur une assiette en vue plongeante, à la manière de Cézanne, dont Bernard vante le génie¹⁹⁾. De même que Van Gogh, Amiet peindra aussi des chaussures, des sabots, une tête de mort, durant son séjour en Bretagne.

Par contre, l'histoire même de cette province, ses vieilles légendes, ses ruines ou vestiges archéologiques - mégalithes, châteaux, églises, calvaires, fontaines ou enclos sacrés - n'ont pas retenu son attention. Ce retour à ces sources-là - soit à des sources étrangères - ne devait pas l'inspirer (voir chapitre 7). Les thèmes mythologiques n'intéresseront pas davantage Amiet qui, de même que Gauguin ou Bernard, de même que les peintres Nabis, restera fermé au monde de l'antiquité. Chose curieuse, ce n'est qu'après le retour du peintre en Suisse, qu'on voit paraître, dans son oeuvre, son intérêt pour le rituel breton²⁰⁾ - transposé sur sol helvétique -; processions, danses, rondes enrichissent sa thématique, de même que la représentation des travaux des champs, qui, par ailleurs, avait déjà retenu son attention lorsqu'il travaillait aux côtés de son maître Frank Buchser, à Hellsau (voir chapitre 1). Par ailleurs, dès son retour en Suisse, Amiet adoptera le cloisonnisme de Bernard pour dépeindre fenaison, moisson, char de foin, attelage, dans un style synthétiste et coloré (voir plus bas). Le thème du mendiant paraît également dans son oeuvre, dans Otti par exemple (1896, zincographie - voir Mandach 1939, fig. 11 -); il s'agit, ici aussi, d'ailleurs, de la

transposition, sur sol suisse, de l'étude de types physiques, chère aux lithographes des Voyages pittoresques²¹⁾. Le thème des lessives, qu'Emile Bernard aborde si souvent dans ses Bretonneries (voir, entre autres, les sept zincographies de la Städtische Kunsthalle de Mannheim), n'apparaîtra, dans l'oeuvre d'Amiet, qu'à partir des années 1904/05, dans un style japonisant très proche de celui du peintre lillois. De même, le thème de la cueillette de fruits - en passant par le Selbstbildnis mit Apfelrahmen (autoportrait entouré de pommes, 1895, Coire, Bündner Kunstmuseum) et les représentations d'arbres chargés de fruits des années 1901/02 (voir chapitres 6 et 9) - directement issu, sans aucun doute, de l'exemple de Bernard, ne prend son essor, dans l'oeuvre d'Amiet, qu'à partir de 1907 (Apfelernte, Soleure, Kunstmuseum) et 1908 (Obsternte, coll. part.), pour connaître son plein développement entre les années 1912 et 1914, puis réapparaître, de façon plus sporadique, tout au long de la carrière du peintre. Relevons ici, la grande parenté stylistique qui relie Apfelpflückende Frau (Femme cueillant des pommes) qu'Amiet peint en 1914 (une oeuvre détruite en 1931; voir Baur 1943, fig. 22) aux Gauleuses de pommes de Bernard (1890, Nantes, Musée des Beaux-Arts). Cette représentation symbolique de la puissance créatrice du peintre dominera l'oeuvre d'Amiet, constituant, finalement, le thème majeur de son symbolisme.

A l'exemple de Gauguin (chapitre 2), et dans le même ordre d'idées, Amiet verra, dans le thème de la crucifixion, le symbole de la souffrance de l'artiste rédempteur, dans son acte créateur (Bataille 1979, p. 37). Mais il n'abordera pour la première fois ce thème qu'entre les deux guerres, ainsi qu'à la fin de sa vie. Par ailleurs, les thèmes religieux seront extrêmement rares dans son oeuvre. Nous savons, grâce à Marti (1962, p. 619), qu'Amiet, très admiratif de l'art de Rembrandt, a représenté les disciples d'Emmaüs; le

catalogue de la Sammlung Richard Kisling (il s'agit de la vente du 18 novembre 1929, sous la direction de G.L. Bollag) mentionne, en outre une Annonciation, signée de la main d'Amiet. Emile Bernard avait abordé ce thème à maintes reprises.

La leçon de Pont-Aven opérait donc à retardement, dans les choix iconographiques d'Amiet; mais cette révélation de l'art de Gauguin et Bernard accompagnera, jusqu'à la fin de sa carrière, l'artiste qui, trois ans avant sa mort, exécutait encore un Paradies (1958, coll. part.) - véritable éloge à la force toute puissante de la nature; recherche, aussi, du Paradis terrestre de Gauguin -. Ce sujet était apparu pour la première fois, chez Amiet, en 1893/94 (il existe plusieurs versions du Paradis, dispersées, pour la plupart, dans des collections particulières): l'arbre chargé de fruits, situé dans l'axe de la composition, préfigure et annonce les futures Cueillettes de fruits (Hugger 1971, p. 30). Mais il s'agissait aussi, pour Amiet, d'une évasion, de la quête d'un monde idéal; dans ses écrits, effectivement, le peintre nous dit ceci (Amiet 1936, p. 29; Annexe II):

"Et enfin, je revins dans mon pays, et, poussé par la tristesse qui m'envahissait, je peignis un Paradis" - ce désir de fuite, une fois de plus, Gauguin l'avait manifesté auparavant, en peignant un Paradis. Cette oeuvre, entre autres, décorait les murs de l'auberge de Marie Henry au Pouldu (Chassé 1955, p. 74; Wildenstein 1964, No 390).

Pourtant, Amiet, contrairement à Emile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis, tous trois imprégnés d'un sentiment mystique profond, gardait prudemment les pieds sur terre, ne pratiquant pas²²⁾, ne faisant preuve, par ailleurs, d'aucun intérêt pour les spéculations philosophiques ou les croyances théosophiques, alors à la mode. Le pein-

tre aurait répondu au curé Marti qui l'entretenait des choses de l'esprit que, malheureusement, les théologiens eux-mêmes ne savaient pas vraiment ce qu'était la religion (Marti 1962, p. 619). Ce qui ne signifie aucunement qu'Amiet ne se préoccupât guère de l'existence du Divin; Erscheinung (Apparition, coll. part.), qu'Amiet exécute en 1958, et dont le sujet hante le peintre depuis de longues années²³⁾, nous révèle l'âme d'un artiste en quête d'absolu et de vérité, fixant l'image d'un prophète entouré de figures agenouillées, inondées par la lumière de la vérité (Marti 1962, pp. 619 ss.). Il ne nous paraît pas exclu qu'Amiet, une fois de plus, se soit inspiré, ici, d'une composition d'Emile Bernard, intitulée Les Baigneuses (1889, New York, coll. part.); la répartition des figures, dominées par un axe central, leurs poses, de même que le caractère extatique de l'oeuvre, parlent en faveur de cette hypothèse. En bien d'autres occasions, d'ailleurs, l'artiste suisse s'inspire très directement de l'exemple de Bernard: L'enfant malade (Der kranke Knabe, 1895, oeuvre détruite) nous fait penser, dans l'équilibre de sa composition, l'horizontale du corps, à la Madeleine au Bois d'Amour de Bernard (1888, Paris, Palais du Musée de Tokyo); de même, dans la représentation d'une femme malade de la même époque (Kranke Frau, c. 1895, coll. part.), Amiet s'inspire, sans doute, très directement, dans la construction de l'oeuvre autour de la diagonale du corps, surélevé par un oreiller, de La grand-mère endormie qu'exécute Bernard en 1889 (Eskilstuna - Suède -, coll. part.). Par ailleurs, une nature morte d'Amiet, Tomaten (1893, coll. part.), présente des analogies avec une oeuvre de Bernard, Nature morte, grosses prunes, assiette à fleurs, 1887, coll. part.); dans ces deux oeuvres, une assiette, en vue plongeante, occupe le centre du tableau, dont les côtés forment les tangentes du cercle ainsi formé. Il est intéressant de constater qu'en 1895 on pouvait voir des oeuvres de Bernard à la Galerie Laffite (Moline). Cette même année, Amiet prenait part à l'exposition du Salon des Indépendants.

3.2.2. Le synthétisme

A la faveur de son séjour à Pont-Aven, et d'un point de vue purement stylistique, Amiet, rompant définitivement avec l'académisme, retiendra, de la leçon de Bernard et de Gauguin - et selon les termes de Maurice Denis (1946, p. 105) - :

- 1° L'idée du tableau surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées[...].
- 2° Le parti pris[...]de ne pas copier, mais d'interpréter la nature; anti-naturalisme, synthèse des sensations et synthèse de composition;
- 3° Le dessin de caractère, allant jusqu'à la déformation caricaturale et à l'arabesque décorative;
- 4° La couleur claire, la couleur pure [...] l'emploi des tons voisins.

C'est ainsi qu'Amiet, comme le recommandait Denis (1946, pp. 8-9), s'appliquera, dès lors, à créer des oeuvres mentales à partir de la nature, en simplifiant l'image, en faisant appel au souvenir, au sentiment, à l'état psychologique.

Parmi les documents qui sont parvenus jusqu'à nous, le Carnet de croquis bretons d'Amiet, 1892/93 (Diggelmann 1982), revêt une importance toute particulière; dans son art graphique, effectivement, le peintre, très doué pour le dessin, devait saisir, avec une rapidité surprenante, les éléments essentiels du synthétisme. Emile Bernard, surtout, son exact contemporain, et qui cherchait, en s'appuyant sur ses oeuvres, de même que sur celles de Van Gogh, de Gauguin et de Cézanne, à convertir les jeunes peintres au langage nouveau (voir plus haut), semble avoir joué un rôle capital

dans l'épanouissement stylistique et iconographique d'Amiet; en effet, à l'exemple du peintre lillois, et dans un langage proche du sien, l'artiste suisse, ne retenant que les attitudes typiques, se met à fixer d'un coup de crayon sûr et abrégé, les caractéristiques essentielles de ses figures, des paysages qui le frappent, dans un langage sténographique et expressif. De nature essentiellement lyrique, Amiet saura, lui aussi, saisir la "poésie" des choses et découvrir, à sa façon, le monde invisible qui se cache derrière les apparences. C'est ainsi qu'il parvient à rendre à la perfection l'essence même du pays breton, le caractère fruste et calme de ses habitants, le caractère archaïque de ses vieilles traditions. Bretoninnen vor der Kirche bei einem Pardon (Bretonnes devant l'église lors d'un pardon, 1893, crayon, coll. part.) nous fait penser aux Bretonneries de Bernard²⁴), et traduit l'émotion du peintre en face d'un rituel qui l'enchanté. Par ailleurs, de même que Bernard et Gauguin, Amiet, dans un trait souple, ne résiste pas à la tentation de la caricature²⁵), et l'on peut établir un rapprochement entre la description peu flatteuse que nous laisse Gauguin du capitaine Jacob, en 1888 (Wildenstein 1964, No 241) et la figure caricaturale qu'exécute Amiet dans son Carnet de croquis breton (voir p. 15). L'on devine également l'influence d'Emile Bernard dans deux oeuvres postérieures, de caractère caricatural, également: Spaziergang (Promenade, 1894, coll. part.) et Drei Künstler: Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel, Ferdinand Hodler (Trois artistes: ..., c. 1898, coll. part.) - il s'agit de deux dessins à la plume -; l'attitude raide et le profil aigu de ces silhouettes nous font effectivement penser à certains dessins du peintre lillois, tels que Toulouse-Lautrec devant un chevalet (s. d., crayon, Paris, coll. C. Altarriba), ou Homme barbu au chapeau (s. d., crayon, Paris, coll. C. Altarriba) - voir Lille 1967, p. 51 -. C'est dans le même état d'esprit qu'Amiet abordera l'art de la xylographie, vers 1904, ne craignant pas d'allonger démesurément les membres d'un Oskar

Miller folklorique, dont ni la musculature ni la charpente osseuse ne correspondent à la réalité (Mandach 1939, fig. 33). Les mêmes déformations expressives apparaissent dans un portrait d'Else Miller (Mandach 1939, fig. 37). Par ailleurs, la mise en page audacieuse de Kühe (Vaches, 1893, zincographie - Mandach 1939, fig. 2), au-delà d'Emile Bernard ou de Gauguin, nous rappelle les cadrages hardis des artistes nippons. Seguin, lié aux Nabis, et, de même qu'eux, fervent admirateur de l'art japonais, aura sans doute exercé, lui aussi, son influence sur Cuno Amiet. L'altération expressive des formes, dans cette gravure, la silhouette ondulante des vaches, des arbres, de la ligne d'horizon, ainsi que le caractère hautement décoratif de cette composition de caractère bidimensionnel nous montrent, qu'à cette époque déjà, le peintre avait pleinement assimilé la leçon de Pont-Aven.

Cette recherche de synthèse décorative apparaît également dans une gravure telle que Frau unter einem Obstbaum, einen Apfel in der Hand (Femme sous un arbre fruitier, une pomme à la main, c. 1895, zincographie - Mandach 1939, fig. 9). Cette oeuvre, en particulier, anticipe sur les recherches de Matisse. Nous notons en effet, chez ce peintre, une recherche analogue de simplification et de déformation expressive, dans un langage purement linéaire. Une lithographie du Musée d'Art Moderne de New York, datant de 1906, et intitulée Nu aux bras croisés, se réduit à quelques traits de contour évocateurs. Dans Loulou au chapeau fleuri de 1914 (eau-forte, New York, Musée d'Art Moderne), Matisse renonce à exprimer l'élément essentiel de la personnalité: les yeux. Le pourtour du visage se résume à deux arabesques: le bord du chapeau et le contour du menton. On aboutit ainsi, chez Matisse, également, à une harmonie abstraite de lignes. Maurice Denis avait évolué dans la même direction: Emile Bernard, le grand instigateur des peintres Nabis, était à l'origine de l'apparition de ce langage

hiéroglyphique.

L'adhésion de Cuno Amiet au style de Pont-Aven ne paraît pas aussi prompt et radicale en ce qui concerne l'aspect pictural de son art. Ce n'est qu'à son retour en Suisse, en 1893/94, qu'il semble découvrir toutes les possibilités contenues dans l'art pictural de Bernard, et qu'il adopte, à son tour, un style coloré, enfermant des formes plates aux teintes claires et vives dans un léger cerne (voir plus bas). L'exemple des peintres Nabis, de Toulouse-Lautrec également, semble retenir aussi toute l'attention du jeune peintre, qui, par ailleurs, n'oublie pas la leçon de Roderic O'Connor. Une Bretonin (Bretonne) du Bündner Kunstmuseum de Coire, datant de 1892, se rapproche pourtant déjà de l'art de Gauguin dans sa conception générale. Cependant, les plages de couleur, posées en aplat, sans trait de contour, sont relativement sombres. La coiffe et la colerette se détachent sur un fond ocre, et s'opposent à la masse gris-noir du corsage. Le peintre ne renonce pas véritablement au modelé dans la description du visage. Même palette sombre dans la Bretonin de 1892 (coll. part.), qui nous fait penser à la Danse bretonne que Gauguin exécute en 1886 (Munich, Neue Pinakothek). On retrouve un sens identique du volume dans la Bretonische Spinnerin (Fileuse bretonne, coll. part.) qu'Amiet exécute en 1893. Par la stylisation arbitraire des formes et la simplification des couleurs, par la palette enrichie de rouge, de vert et de jaune pâle, bien qu'encore terne, cette toile nous fait penser à certaines oeuvres de Gauguin, d'Emile Bernard ou de Roderic O'Connor. Pourtant le souvenir de Frank Buchser n'a pas quitté Amiet (voir Zürich 1979, p. 26): ainsi que l'a relevé George Mauner, la profondeur et la luminosité de cette oeuvre inondée de taches de lumière l'attestent. Perpétuellement, et à cause de son maître, sans doute, Amiet oscillera entre l'impressionnisme et le synthétisme, entre le volume, la traduction directe de la lumière, et

les aplats.

Une très belle oeuvre de 1893, intitulée Liegende Bretonin mit Orange (Bretonne couchée, avec orange, Zürich, Kunsthaus), marque toutefois un grand pas en direction de Gauguin, dont les chaudes harmonies l'inspirent. Donnant libre cours à son imagination, le jeune artiste juxtapose, dans une harmonie claire extrêmement raffinée, le rose, le jaune vif, l'orange et le mauve. Le choix arbitraire des couleurs est "loin de la nature", selon les propres termes de Gauguin. Un léger trait de contour, à peine esquissé, isole la figure légèrement tournante sur un fond plat. Mais c'est à son retour en Suisse, seulement, que l'influence de Bernard allait devenir manifeste dans le langage pictural d'Amiet. Une composition en frise de 1893/94, Ausfahrt der Fischerboote (Départ des pêcheurs, coll. part.), présente effectivement une parenté picturale étroite avec l'art d'Emile Bernard, de Gauguin également. Dans ce bas-relief en bois, les plages colorées, nettement délimitées, se détachent sur un fond bleu uni, à la façon d'un puzzle. Ici, pour la première fois, dégradés et modelés sont totalement absents de ces jeux d'arabesques. Les figures, coupées, au premier plan, s'opposent, par leur taille monumentale, aux motifs minuscules de l'arrière-plan - il s'agit là d'un japonisme très prisé par Bernard, dans ses Bretonneries en particulier -.

Le principe même de la composition en frise était cher au peintre lillois. En témoigne un bois gravé du Musée de Quimper (anciennement collection Marie Henry, Le Pouldu²⁶) Cinq femmes étendant du linge (40 X 160 cm., 1888/89). Des silhouettes de femmes, extrêmement simplifiées et délimitées au moyen d'un cerne, sont hardiment coupées par les bords du tableau. Ces mêmes caractéristiques, découlant de l'admiration des peintres de la fin du siècle pour l'estampe japonaise, se retrouvent dans certaines compositions en frise de Cuno Amiet, où se juxtaposent, de même que chez

Bernard, des plages de couleurs plates et pures généralement délimitées par de minces cernes noirs. Amiet ne se préoccupe guère, lui non plus, des valeurs. La gamme de couleurs est restreinte, ne suggérant que l'essentiel. On dénote une même absence de modelé et de perspective, une même simplification des tons purs et des contours, une même subjectivité naïve dans l'un et l'autre cas. De toute évidence, Bernard a su provoquer une impulsion créatrice chez Amiet - peu après avoir exercé son influence bénéfique sur Gauguin (voir chapitre 2) -. Outre le Départ des pêcheurs, trois autres compositions en frise seront exécutées par Amiet, dans un style cloisonniste: Heuernte bei Hellsau (Fenaison à Hellsau, 1894, coll. part., 27 X 97,5 cm.), Heuernte, Pferdegespann und Heufuder (Fenaison, attelage de chevaux et foin, 1894, coll. part., 10,5 X 25,5 cm.), ainsi qu'une composition sans titre (il s'agit d'une tempera sur support de bois de 18 X 83 cm.), exécutée pour l'auberge Freienhof à Hellsau, vers 1895; le caractère intimiste de cette scène d'intérieur aux tons sourds et délicats - il s'agit de la représentation de convives attablés -, de même que l'imprimé décoratif des robes des personnages féminins, leurs silhouettes fines et gracieuses, nous ramènent, ici, plutôt qu'à l'art de Bernard, à l'exemple des peintres Nabis, à Bonnard ou à Vuillard en particulier.

Le style cloisonniste de ces oeuvres nous fait penser à certaines compositions de Bernard telles que le Blé noir (1888, Lausanne, coll. S. Josefowitz), ou Les Bretonnes dans la prairie (1888, Saint-Germain-en-Laye, Mlle Bernadette Denis) - une oeuvre qu'Amiet avait eu l'occasion d'admirer, dans l'atelier de Bernard, à Pont-Aven (Huggler 1971, p. 26) -. De même que ce peintre, Amiet renonce à exprimer la profondeur, dans ses frises, et pose ses couleurs en aplat, dans une recherche de simplification décorative; pénétrant, à son tour, dans l'univers du rêve et de la magie, il crée un monde enfantin bien à lui. Le pein-

tre nous donne un véritable équivalent plastique de son émotion en face de la nature. Das violette Kalb (Le veau violet, 1896, Olten, Kunstmuseum), Kirschbäumchen (Cerisiers, 1899, Soleure, Kunstmuseum) ou Bauerngarten (Jardin campagnard, 1902, Soleure, Kunstmuseum), trois oeuvres extrêmement poétiques, plus proches du style martinico-breton de Gauguin que de ses oeuvres ultérieures, établissent la même transposition symboliste d'un sujet apparemment simple en un univers féérique, bidimensionnel et synthétisé. Dans les années 1904/05, les tons, toujours plus loin de la nature, s'intensifient dans une harmonie volontaire. Les formes acquièrent une tournure caricaturale, l'espace s'aplatit. Citons, à titre d'exemple, la série de Die gelben Mädchen (Jeunes filles en jaune) et en particulier la version du Kunsthaus de Zürich²⁷⁾. Bien souvent, l'harmonie générale de l'oeuvre - divisée en séries, suivant la tonalité de base choisie par l'artiste - dépendra d'une teinte dominante. Le jaune - la joie, peut-être, ou l'amitié - prédomine dans la série des jeunes filles des années 1905 et des nus des années 1908 et suivantes; le rouge - symbole de maturité, entre autres - dans un grand nombre de cueillettes de fruits, entre 1912 et 1920. La leçon de Louis Anquetin, Bernard, Van Gogh, portait ses fruits; le choix d'une couleur suggestive, d'une dominante, constituait un des éléments majeurs de l'art symboliste-synthétique.

C'est en 1907 que Cuno Amiet atteindra son apogée, après avoir connu le fauvisme, qu'il préfigure, en quelque sorte; mais, à cette époque, l'exemple de Vincent Van Gogh, surtout, agit avec force sur le peintre suisse. Cette même année, Amiet, qui participe à nouveau au Salon des Indépendants, se rendait à Paris, en compagnie de Giovanni Giacometti et Franz Baur, à l'occasion de la grande rétrospective des oeuvres de Cézanne; Amiet, de même que Giacometti, semble s'être accru d'une force créatrice nouvelle, au cours de ce voyage²⁸⁾. Dans une oeuvre telle que Orangen

auf blauem Tuch (Oranges sur nappe bleue, 1907, Soleure, Kunstmuseum), l'artiste n'hésite pas à opposer entre elles les couleurs complémentaires les plus vives, avec une audace heureuse. Usant de la même simplification des moyens, il traduit admirablement bien sa vision naïve et joyeuse de l'univers dans Die Apfelernte (Cueillette de pommes, 1907, Soleure, Kunstmuseum)²⁹). Même poésie dans Der blaue Hut (Le chapeau bleu, 1907, coll. part.). En 1912, nous l'avons vu, la série des Cueillettes de fruits allait prendre un nouvel essor, traduisant, de la part du peintre, un regain d'intérêt pour l'art de Pont-Aven³⁰); dans un grand nombre de ces oeuvres, toutes les caractéristiques stylistiques du synthétisme sont réunies: choix arbitraire des couleurs pures posées à plat, trait de contour, aplatissage de l'espace, formes réduites à l'essentiel. Une étude de 1920 encore³¹), par la grande simplification des formes et l'exaltation intense des couleurs complémentaires, nous rapproche de l'art de Matisse et des fauves en général. Ces tendances fauves, dans l'art amiétien, issues de l'art de Gauguin, de Van Gogh et d'un Emile Bernard de la première heure, domineront la plus grande partie de l'oeuvre du peintre, dont la couleur demeurera, à tout jamais, le premier mode d'expression. Une lithographie haute en couleurs, datant de 1957 (il s'agit encore d'une cueillette de fruits), nous prouve qu'à la fin de sa carrière, encore, l'artiste soleurois restera fidèle à la leçon de Pont-Aven, même si, bien souvent, des tendances expressionnistes ou naturalistes ont dominé son oeuvre (voir, à ce sujet, texte de George Mauner - Cuno Amiet - Die Technik des Spätwerks (pas de pagination) - in: Soleure 1986).

3.2.3. L'art Nabi

Le symbolisme-synthétique, nous l'avons vu, avait permis l'éclosion d'autres tendances artistiques au cours de la dernière décennie du siècle. En 1888, la rencontre de Gauguin et de Paul Sérusier marquait le point de départ de l'art des Nabis - grâce auxquels, l'Art Nouveau, à l'état latent dans l'oeuvre de Gauguin, allait pouvoir prendre son essor -. Amiet, le contemporain exact de Vuillard, ne devait pas rester insensible à ce nouveau mode d'expression, bien que, dans son art, cette source d'influence ne devienne perceptible que vers 1893/94, soit peu après le retour du peintre en Suisse.

En fait, en prenant connaissance de l'art d'Emile Bernard et de Gauguin, Amiet puisait à la même source que les Nabis³²⁾. Bernard, de même que Seguin, l'ami d'Amiet, était étroitement lié à ces peintres, et, en particulier, à Maurice Denis et à Sérusier. En outre, après avoir quitté l'atelier de Fernand Cormon, en 1886, le peintre lillois était resté en contact avec Anquetin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh (mort en 1890) - les "impressionnistes du Petit Boulevard"³³⁾, les inventeurs du cloisonnisme -. Lors de son séjour en Bretagne, Amiet, outre Bernard, avait rencontré Sérusier lui-même, le massier du petit atelier de l'Académie Julian qui, à l'intérieur de cette institution, avait séduit, par ses théories, Bonnard, Roussel, puis Vuillard, les attirant chez Lefebvre³⁴⁾. Amiet, lui aussi, et ses écrits en témoignent (voir plus haut), a été conquis par les théories de ce grand remueur d'idées. Cet artiste, guidé dans ses recherches par la révélation de l'art de Gauguin et de Bernard, préconisait des harmonies sourdes et raffinées, basées non plus sur l'emploi des couleurs primaires complémentaires, chères aux impressionnistes, mais sur l'accord

des couleurs binaires ou des tons rapprochés de même intensité, sur la séparation des gammes de couleurs chaudes et froides, le retour aux gris, chauds, en accord avec la gamme de couleurs chaudes, ou froids, en accord avec la gamme de couleurs froides. - Or, les gris avaient été bannis par les impressionnistes -. L'écart mineur entre deux tons froids pouvait être équilibré par "l'écart majeur entre chacun de ces deux tons froids et le ton chaud extrême, qui sera parfois une "dissonance", c'est-à-dire une couleur mêlée de blanc... " (voir Guicheteau 1975, pp. 106-107, et Denis 1942, pp. 106 ss.). Ainsi, deux couleurs chaudes pouvaient être équilibrées par un ton froid et vice-versa. Par ailleurs, Sérusier évitera généralement de recourir aux cer nes - un exemple que suivra Amiet -. Pour Sérusier, le théosophe³⁵), il importait que chaque partie du tableau participât étroitement à la cohésion de l'ensemble, que chaque détail soit subordonné au tout.

Or, toutes ces suggestions apparaissent dans l'oeuvre d'Amiet, peu après son retour en Suisse, puis plus tard, vers 1907, lorsque l'artiste ne sera plus soumis à l'influence de Hodler (voir chapitre 5). Au cours des années 1894-1895, les oeuvres d'Amiet semblent répondre parfaitement aux directives de Sérusier, bien que le jeune peintre ne renonce pas, pour autant, à sa personnalité. En 1892 déjà, d'ailleurs, des formes ondoyantes et des tons sourds avaient fait irruption dans son oeuvre; dans une toile telle que Apfel (1892, coll. part. - il s'agit d'une nature morte représentant des pommes sur un plat), Amiet, de même que Roderic O'Connor aimait à le faire, juxtapose de larges bandes de couleurs, et un lavis d'arabesques vermiculaires anime, dans une harmonie discrète de bleu éteint et de rose attristé de brun, la toile de fond. En 1894, dans le portrait de la soeur de l'artiste (Bildnis der Schwester, Berne, Kunstmuseum), le peintre, extrêmement proche des Nabis, dans l'harmonie de ses tons sourds, recourt à diverses textures

lignes pour animer la surface de la composition. Il s'agit, ici, de l'oeuvre d'Amiet la plus proche, dans son esprit, ses harmonies de couleurs, son parti pris décoratif, de Paul Sérusier et de ses amis Nabis. L'artiste a délibérément choisi de se limiter à une gamme de couleurs proches et froides (le violet, le mauve, le cramoisi refroidi, le vert émeraude et le gris froid, équilibré par un jaune citron). La figure se lie étroitement au fond, enveloppée dans le décor au moyen d'une texture décorative de forme vermiculaire, qui apparaît également dans des oeuvres telles que Les Batteurs de blé de Sérusier (1893, coll. Pellequeur), Les Bretonnes, du même peintre (1891, Paris, coll. part.), Régates dans un port breton, de Maurice Denis (c. 1897, Paris, coll. R. Ducroquet); Ranson partagera lui aussi ce goût de la ligne concentrique. Cette tendance atteint son paroxysme, chez Amiet, dans une oeuvre telle que Lie-gende Frau (Femme couchée, 1894, coll. part.) où une tête de femme émerge des sinuosités inextricables d'une robe rayée de lignes ondoyantes bleu pâle et blanches, se développant en hauteur suivant le plan du tableau; cette étrange silhouette s'aplatit sur un fond vert foncé orné de motifs flasques, rouge brique. Dans Mädchen mit Phlox (Jeune fille avec phlox, 1894, coll. part.), les couleurs froides dominent (vert, bleu pâle, strontiane) équilibrées par une dissonance: les phlox, rose pâle violacé. La figure s'intègre et s'agglomère, ici aussi, dans un cadre de verdure envahissant. Des couleurs binaires s'opposent avec finesse dans Feuerlilien (Lis orangers, 1895, coll. part.), le vert répondant à l'orange. Dans cette belle oeuvre, Amiet, de même que Gauguin (Autoportrait: les misérables, 1888, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh), Van Gogh (La berceuse (Madame Roulin), 1889, Boston, Museum of Fine Art), Bernard (La grand-mère de l'artiste, 1887, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh), recourt à un élément floral déployé à la façon d'une tapisserie, de part et d'autre d'une figure féminine. Au-delà de l'élément formel, Amiet

aborde un sujet tout symbolique, ambigu. Cette jeune fille, de profil, encadrée par des lis, tient une orchidée à la main; une comparaison de cette dernière oeuvre avec Fleur du Mal de Bernard (1892, coll. part.), parle en faveur d'un emprunt de la part d'Amiet au peintre lillois, dans le profil, très particulier, de cette jeune femme à mi-corps, fermée au monde extérieur, les yeux clos, une main légèrement levée pour atteindre - ou désigner? - une fleur.

Ces fines harmonies ne disparaîtront jamais tout à fait de la palette de Cuno Amiet. Nous retrouvons l'association du bleu et du vert olive dans Der blaue Hut (Le chapeau bleu, 1907, coll. part.), du vert et de l'orange dans Kirschbäumchen (Cerisiers, 1899, Soleure, Kunstmuseum). Dans cette oeuvre, Amiet, de même que Bernard ou Sérusier, se sert d'une "toile plus grosse de grain" (voir Denis 1942, p. 54) qui transparaît de façon constante sous une mince couche de couleur mate - un procédé également cher à Cézanne, le grand instigateur de Bernard -. Ce procédé apparaît également dans deux autres oeuvres d'Amiet: Oschwand (1901, coll. part.) ou Frau im Grünen (Femme dans la verdure, c. 1900, Zürich, Kunstmuseum).

L'influence de Sérusier, dans l'oeuvre d'Amiet, ne se limitera pas à l'emploi d'une gamme harmonieuse de couleurs, généralement mates et sans épaisseur, ou dans le choix d'une toile ou d'une technique raffinée. Dans une oeuvre telle que Mutter und Kind (Mère et enfant, 1895/97, Soleure, Kunstmuseum - il s'agit d'une aquarelle rehaussée de fusain, sur papier-) la physionomie même de l'enfant, à la bouche charnue dans un visage carré, rappelle certaines têtes de Sérusier aux traits finement découpés au moyen de légers cernes noirs. On peut comparer cette oeuvre à la Petite Bretonne du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, exécutée vers 1891. Bien souvent, par ailleurs, dans l'oeuvre d'Amiet,

on est en face de la naïveté et du naturel recherché également par Sérusier (Denis 1942, p. 13).

Alors qu'il était à Paris, Amiet avait également pu voir, au Salon des Artistes Français de 1889 - où il exposait lui-même une oeuvre: Le portrait de mon ami G.G. [Giacometti], un dessin de Vuillard: Le portrait de la grand-mère de l'artiste (Paris, coll. part.), très proche, dans son expression, de l'art de Rembrandt. Ce sujet, qu'Emile Bernard abordait déjà, pour sa part, en 1886 (Luthi 1982, No 35), sera repris par Amiet en 1893, et traité de la même façon que Vuillard. La Bretonne du Kunstmuseum de Berne - détruite en 1931 - ainsi que la Vieille Bretonne de la collection F. Trüssel à Berne, rappellent, dans leur recherche d'expression, leur frontalité et leur technique du clair-obscur, l'art de Rembrandt, qu'admiraient, outre Vuillard et Amiet, Van Gogh et Sérusier. De même que Vuillard, inlassablement, Amiet représente des femmes penchées sur leur ouvrage: Strickende Bretonin (Bretonne tricotant, 1893, coll. part.), Bretonische Spinnerin (Fileuse bretonne, 1893, coll. part.), Frau am Fenster (Femme à la fenêtre, 1901, coll. part.); un dessin, en particulier, que l'artiste exécute en 1895 (Bildnis Anna Luder, coll. part.), semble s'inspirer de Femme au lit de Vuillard (c. 1891, Paris, Musée du Palais de Tokyo): dans ces deux oeuvres, en effet, un crucifix se détache avec la même intensité sur le mur, à la hauteur de la tête d'une femme (couchée, chez Vuillard, penchée sur son ouvrage, chez Amiet). Dans Kranke Frau (Femme malade, c. 1895, coll. part.)³⁶⁾ Amiet, de même que Bonnard ou Vuillard, se plaît à dépeindre le tissu quadrillé de l'oreiller. Ce même souci décoratif apparaît dans Frau mit Pelerine am Weg (Femme à la pélerine sur le chemin, c. 1899-1903, coll. part.), et, également dans Der kranke Knabe (L'enfant malade, 1895, oeuvre détruite en 1931); la position de cet enfant, étendu par terre, immobile, nous ramène, via Emile Bernard, à l'art

de la statuaire funéraire médiévale; que l'on pense, en particulier, au Christ décloqué de la croix, de Bernard (1890, Paris, coll. C. Altarriba), mais aussi au Christ mort de Holbein le Jeune, peint en 1521 (Bâle, Kunstmuseum), ou aux gisants d'un Claus Sluter (c. 1340/50-1405/06).

De même que Bonnard, Vuillard ou Bernard, également, Amiet a choisi, dans certaines oeuvres, d'inscrire son sujet à l'intérieur d'un cadre vertical extrêmement allongé et étroit: Dame mit Regenschirm (Femme au parapluie, 1894, coll. part.), par exemple, s'inscrit dans un cadre de 196,5 X 70 cm); en 1893, déjà, le peintre choisissait un format allongé pour y dessiner, à l'encre de Chine, un sujet cher à Bonnard surtout: un chat (coll. part.); le style japonisant de ce dessin, la façon inattendue de situer la tête du chat, de face, dans le quart inférieur de la page, nous rapproche de l'art très étudié des Nabis. Devant cette oeuvre, nous pensons à une Etude de chat de Bonnard (1890, coll. part.), mais également à Gauguin, qui en 1888, abordait le même thème, dans un style japonisant (Le petit chat aux trois pommes, coll. part.).

La célèbre affiche de Bonnard, France Champagne, collée sur les murs de Paris en 1891, aura certainement influencé Amiet, qui, en 1894, dans un dessin à la plume, exécutait une étude intitulée: Studie zu einer Champagner Affiche (voir Berne 1928, No 308). Les arabesques décoratives de la chevelure et du corsage, ainsi que la déformation expressive des traits du visage et de la silhouette de la figure féminine de Bonnard, auront sans doute conquis l'artiste suisse, puisqu'il reprend ce même langage cursif dans divers dessins: une étude à la plume pour un portrait d'Emmy³⁷⁾ (1895, coll. part.), présente, en effet, de grandes analogies avec l'affiche de Bonnard, dans les lignes sinueuses de la collerette et des noeuds du chapeau, pyramidal, l'écriture abrégée des traits du visage, ainsi que

la situation arbitraire de la bouche, trop à gauche. Toutes ces caractéristiques nous rapprochent également de l'art de Toulouse-Lautrec, séduit également par l'affiche de Bonnard.

L'influence de Toulouse-Lautrec, dont l'art avait évolué au contact des artistes du "Petit Boulevard" - Anquetin, Bernard et Van Gogh -, est également manifeste dans certaines oeuvres d'Amiet, telles que Dame mit Regenschirm de 1894 (coll. part.); l'on pense ici à Jane Avril sortant du Moulin Rouge de Toulouse-Lautrec (1892, Londres, Courtauld Institute). La représentation, par Amiet, de l'artiste en pied, d'autre part, dans son Autoportrait de 1894 (Berne, Kunstmuseum), nous fait penser au portrait du Docteur Tapié de Celeyran de Toulouse-Lautrec (1894, Musée d'Albi). Cette source d'inspiration ne tarira guère durant les années qui nous intéressent, alors que l'influence de l'art Nabi ira s'atténuant.

Par ailleurs, certaines oeuvres d'Amiet, telle Mittagsrast (Pause à midi, 1910, Berlin, Brücke-Museum), proche de Maurice Denis ou d'Armand Seguin, se situent aux confins de l'art Nabi et de l'Art Nouveau. Cette forme d'expression semble séduire l'artiste, de façon tout à fait épisodique, dès 1893. A cette époque déjà, en effet, Cuno Amiet donne libre cours à sa sensibilité naturiste, dans Bäume in Landschaft. Das Dorf Pont-Aven (Paysage arborisé. Le village de Pont-Aven, coll. part.). Une végétation étrange, aux formes tourmentées, se profile curieusement sur un fond de paysage lunaire. Cette tentative sera reprise plus tard, dans divers paysages au clair de lune (voir chapitre 8). Des formes étranges, curvilinéaires, apparaissent de même dans certains motifs de Taches de neige (Schneesmelze). Skispuren (Traces de ski, 1909, Soleure, Kunstmuseum) participe de ces mêmes tendances, de même que le thème, cher à Bernard également, des Lessives, abondamment développé par Amiet

autour des années 1904/05.

Nous aurons l'occasion de le voir par la suite, l'influence du Jugendstil, jointe à celles de Gauguin et de l'art Nabi, de même que les exemples de Hodler et d'Edvard Munch, joueront un rôle prépondérant dans le développement de l'oeuvre d'Amiet au tournant du siècle. Ajoutons encore, que, de même que Gauguin, et à l'exemple de William Morris (1834-1896) et des Arts and Crafts, Amiet s'est essayé à toutes les techniques: dessin, gravure, aquarelle, peinture, vitrail, fresque, sculpture, abolissant par là même, après les artistes anglais, après Gauguin, toute idée de hiérarchie des valeurs artistiques.

L'on relèvera encore que, sur le plan thématique, et contrairement à ce qui se passe chez un Maurice Denis - le plus mystique et catholique des Nabis -, et chez un Paul Sérusier, l'oeuvre symboliste d'Amiet, même sous le signe de l'influence Nabi, ne sera pas "essentiellement mystique ou religieuse" (Mauner 1967, pp. 224 ss.). Une seule toile d'Amiet, parmi les oeuvres susmentionnées, aura trait à la piété bretonne: Kirschbäumchen (Drei Bretoninnen auf Weg (Cerisier. Trois Bretonnes en route, 1899, Soleure, Kunstmuseum), une oeuvre intitulée, également, Bäumchen mit Kirchgängerinnen (Petit arbre et fidèles). Relevons encore la présence d'une orante bretonne perdue au milieu d'une forêt de peupliers (Bretonische Landschaft mit Figur - Paysage breton avec figure, 1893, coll. part. -). Les figurations amiétien-nes du Paradis, citées plus haut, ne sont pas, à proprement parler, des sujets bibliques, car, dans ces oeuvres, la notion de fertilité, de puissance mystérieuse et cachée de la nature, l'emporte, nous l'avons vu, sur celle de péché originel. Par ailleurs, lorsque Amiet parvient à rendre compte, au moyen du style, du monde invisible qui se cache derrière les apparences, il y parvient, très certainement, grâce à

son intuition et au sentiment lyrique qui l'habite, se situant en dehors de tout contexte philosophique, de toute préoccupation néoplatonicienne, de même que Van Gogh, dont il est proche. Amiet partagera, avec le peintre hollandais et les artistes scandinaves symbolistes, une vénération profonde pour la nature, magique et mystérieuse (voir Welsh-Ovcharov 1981, pp. 11, 58, et Nasgaard 1984). Pourtant, comme nous le verrons au chapitre 7, sous l'influence de Hodler, entre autres, Amiet allait opérer, lui aussi, un retour aux sources, aux primitifs allemands, recourant à des archaïsmes pour créer, à sa façon, des images cultuelles, qu'il appartiendra au spectateur de déchiffrer.

3.2.4. L'influence de Van Gogh

Amiet allait trouver, en outre, en l'oeuvre de Vincent Van Gogh, étroitement lié, de son vivant, à Bernard, Anquetin, Toulouse-Lautrec, une source d'influence extrêmement heureuse, ainsi que le ferment de son style expressionniste ou fauve. Le drame qui, en décembre 1888, avait mis brutalement fin à la collaboration entre Gauguin et Van Gogh à Arles, n'avait pas eu pour effet de rompre tout contact entre ces peintres, qui continueront à s'écrire, à se faire part de leurs idées. Comme le relève B. Welsh-Ovcharov (1981, p. 44), les relations personnelles suivies, l'échange de points de vue, d'oeuvres, de correspondance, entre les peintres du "Petit Boulevard" - Bernard, Anquetin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec -, puis Gauguin et Laval, représente quelque chose d'unique dans l'histoire de la peinture occidentale. L'éclosion du symbolisme-synthétique constituait l'aboutissement de cette longue fidélité.

Ainsi, en arrivant à Pont-Aven, Amiet entendit-il aussitôt parler de Van Gogh; Bernard faisait son éloge, Chamailard possédait quelques oeuvres de ce peintre, et Roderic O'Connor, qui s'inspirait de la technique du peintre hollandais et se sentait très proche de lui, allait apprendre au nouveau venu à diviser le ton, en juxtaposant, à la manière de Van Gogh, de longues et larges touches de couleur. Brettonisches Mädchen (Jeune fille bretonne, 1892, Olten, Kunstmuseum) d'Amiet, nous fournit un bon exemple de cette nouvelle technique, où de longs coups de pinceau larges et nerveux recouvrent la toile de leurs stries parallèles, alternativement vertes, roses, carmin, bleues. Nous retrouvons ces zébrures dans deux oeuvres de 1893: Bretonin unter Bäumen (Bretonne sous les arbres) et Das Dorf Pont-Aven in der Bretagne (Le village de Pont-Aven en Bretagne) - ces deux oeuvres se trouvent dans des collections particulières - ainsi que dans un curieux portrait de 1894, Otti mit Brot (Otti au pain - il s'agit d'un mendiant -, Soleure, Kunstmuseum), où seul le personnage est entièrement recouvert de stries ondoyantes. Alors que, dans les oeuvres antérieures, Amiet renonçait, sous l'influence impressionniste et synthétiste, à approfondir l'espace, on remarque, ici, un retour à la perspective euclidienne dans le traitement du paysage. Ces recherches stylistiques, que le peintre soleurois abandonnera durant un certain laps de temps, sous l'influence de Hodler, seront reprises avec bonheur en 1905. Dans Sommerlandschaft (Paysage d'été, 1905, Aarau, Aargauer Kunsthaus), les rayures réapparaissent, bien ordonnées, dans une harmonie de verts, d'ocre, d'orange et de gris violacé. Les couleurs sont désormais plus vives et plus franches. Les tons rompus ont tendance à disparaître. Blühender Baum (Arbre en fleurs, 1906, coll. part.) nous prouve que, désormais, l'artiste a pleinement assimilé l'art de Van Gogh; par le style, au moyen de la forme et de la couleur, Amiet parvient ici à traduire l'émotion qu'éveille en lui le spectacle du renouvellement de la nature, s'intégrant,

de plain-pied, dans le mouvement symboliste post-impressionniste. La forme tourmentée du pommier en fleur, bien délimitée et modelée par la couleur, se découpe sur un paysage bidimensionnel. La ligne d'horizon se situe dans la partie supérieure de la composition, ne laissant apparaître qu'une étroite bande de ciel. La masse de l'arbre semble onduler sous une brise légère; des coups de pinceau curvilignes et sinueux épousent sa forme. Nous pensons ici à la phase au-versoise de Van Gogh. On peut en dire autant de Verschnette Obstbäume de 1909 (Fruitiers enneigés, coll. part.), peint dans un accord d'ocre jaune et de bleu - une harmonie si chère à Van Gogh -. Relevons encore la persistance de cette influence dans une oeuvre telle que Blühender Obstgarten (Fruitiers en fleurs, 1916, coll. part.), où, comme le peintre hollandais, Amiet oppose avec violence les complémentaires. Les traits vivement colorés du feuillage forment un éventail.

Un autre aspect de l'art de Van Gogh devait également frapper l'esprit curieux et empirique d'Amiet. Dans sa Nature morte: planche à dessin avec des oignons, peinte en 1889 (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), Van Gogh juxtapose méthodiquement de larges coups de brosse parallèles, sans division de ton, et enclôt les divers plans ainsi établis d'un cerne bleu - ou noir dans le célèbre Café de nuit (1888, New Haven, Yale University) -; à l'arrière-plan, de courts traits verticaux, alternativement ocres et orange, animent une surface bleutée. Ces zones de couleur plate, caractéristiques de l'estampe japonaise, se retrouvent également dans la Nature morte à la statuette de 1887 (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). Ici, on ne dénote la présence d'aucun trait de contour; les différents champs voisinent sans obstacle. La construction du tableau repose sur une accumulation de coups de brosse bien visibles. Elle est basée également sur les variations d'un seul ton. On trouve

ailleurs, chez Van Gogh, des harmonies basées sur deux couleurs seulement. Ce sont ces divers aspects de l'art de Van Gogh qu'exploite et développe avec beaucoup de bonheur Amiet. Une nature morte telle que Tomaten (Tomates, 1893, coll. part.) annonce déjà le développement futur de cette technique. La construction de l'oeuvre nous ramène à une toile de Van Gogh intitulée Pommes de terre (1888, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller) - une oeuvre que, par ailleurs, on peut rapprocher d'une nature morte de Bernard, dans sa composition: Nature morte, grosses prunes, assiette à fleurs, 1887, coll. part. -. La table, construite par de larges coups de brosse horizontaux, bascule, comme chez Cézanne; l'assiette, en vue plongeante, ne subit pas les déformations de la perspective. C'est à partir de 1905 surtout - l'année de la rétrospective de Seurat et Van Gogh au Salon des Indépendants - que Cuno Amiet commence à exploiter les ressources que lui offre l'art de Van Gogh. Il invente alors des harmonies nouvelles et oppose, dans Gelbe Mädchen (Jeunes filles en jaune, 1905, Zürich, Kunsthaus) une chevelure prune à une variation de jaunes et d'ocres. Comme chez Van Gogh, un ton (le jaune de la chevelure de la jeune fille de droite) joue avec tous ses dérivés et s'oppose à sa complémentaire. Mädchenakt mit Kamm (Jeune fille nue au peigne, 1907, Olten, Kunstmuseum) ouvre la voie à toute une série d'enfants nus - qui ne sont pas sans analogie avec le grand nombre de nus et baigneuses représentés par Emile Bernard -. L'ocre jaune du corps s'oppose au bleu du fond, et un léger trait de contour bleu foncé délimite les formes. On retrouve ce même cerne dans Der violette Hut de la même année (Le chapeau violet, Soleure, Kunstmuseum), une oeuvre extrêmement raffinée, où la masse mauve du chapeau s'harmonise avec la texture très travaillée d'un fond vert amande. Dans Orangen auf blauem Tuch (Oranges sur une nappe bleue, 1907, Soleure, Kunstmuseum), deux couleurs froides (le violet et le bleu) s'opposent à deux tons chauds (le jaune et l'orange). Les divers champs voisinent, sans trait de contour. Il en est

de même de Greti mit Orange de 1908 (Greti avec une orange, coll. part.). La même année, dans Winterlandschaft (Paysage d'hiver, coll. part.), Amiet recourt aux formes mouvementées de la phase finale de l'art de Van Gogh; il enclôt des surfaces planes soigneusement travaillées - alternativement jaunes, ocres, bleues claires et mauves - dans des cernes bleu de Prusse. Dans Stilleben mit Magnolien (Nature morte aux magnolias, 1910, Soleure, Kunstmuseum), un vieux rose, un vert bouteille et un blanc se marient avec délicatesse. Les empâtements, très prononcés, annoncent des oeuvres à venir.

Dès 1909, en effet, les tendances expressionnistes allemandes prédomineront dans l'oeuvre d'Amiet. Sa touche deviendra plus brutale, ses couleurs plus agressives. L'art de Van Gogh et son assimilation avait ouvert le peintre à ces courants nouveaux.

Bien que profondément marqué par la découverte de l'art de Van Gogh, Amiet saura conserver son originalité. Coloriste inné, peintre avant toute chose, il découvrira des harmonies nouvelles, variant sans cesse ses rapports de tons. L'ordonnance des touches et des surfaces colorées - dans les oeuvres susmentionnées, tout au moins -, nous révèle l'équilibre et la santé profonde d'Amiet, qui, contrairement à Van Gogh, était extrêmement méticuleux, nettoyant ses pinceaux, ainsi que Buchser le lui avait appris, après chaque séance de travail. L'artiste était, par ailleurs, toujours vêtu avec le plus grand soin. Son goût des formes sinueuses trahit sans doute un amour de la décoration, qu'il partage avec les Nabis, le goût de l'arabesque pour elle-même, et non pas un tourment analogue à celui qui accablait Van Gogh. Son amour de la couleur vive et du jeu des complémentaires, bien loin certainement de traduire de sombres passions, nous laisse deviner plutôt le grand émerveille-

ment qu'éveillait, chaque jour, chez Amiet, le spectacle de la nature. Proche d'un Henri Matisse (1869-1954), dans sa joie de vivre, jamais Amiet ne deviendra véritablement expressionniste - bien qu'il eût adhéré, nous l'avons vu, au groupe de la Brücke -.

3.2.5. Le néo-impressionnisme

Van Gogh, Anquetin, Emile Bernard, O'Conor, Seguin et Gauguin lui-même, en dépit de ses sarcasmes, s'étaient essayés à la technique divisionniste mise au point par Seurat. En fait, Seurat, le créateur du néo-impressionnisme, était à l'origine du langage neuf qui allait surgir de l'impact entre Bernard et Gauguin (voir Welsh-Ovcharov 1981, p. 43). C'était lui qui, s'opposant le premier au style flou et essentiellement intuitif de l'impressionnisme, en était revenu à la construction, dans un souci nouveau de synthèse et d'exactitude scientifique. Amiet, toujours avide de nouveauté, se lancera lui aussi dans l'aventure, lors de son séjour en Bretagne, abordant le néo-impressionnisme dans sa phase élargie; vers 1892, il peint une Bretonne agenouillée (Kauerndes Mädchen - Jeune fille agenouillée, aquarelle, coll. part.), dans une harmonie de bleu et de mauve, juxtaposant, en un réseau assez lâche, de courtes touches rectangulaires, disposées verticalement dans la partie supérieure de la toile et horizontalement dans la moitié inférieure. De petites surfaces bleu de manganèse clair alternent avec des taches bleu de Prusse et lie de vin. L'artiste n'oppose pas des couleurs complémentaires, mais choisit des tons voisins. Le support est apparent. Une aquarelle de 1892, Bretagne (coll. part.) présente les mêmes caractéristiques. Dans un portrait d'Oskar Kurt (Bildnis

Oskar Kurt, 1894, coll. part.), une facture plus serrée nous permet d'établir une comparaison pertinente avec une oeuvre divisionniste d'Emile Bernard intitulée Jeune Bretonne (1886, Paris, coll. C. Altarriba) (voir Rewald 1961, p. 295 et pl. 23). Nous retrouvons cette même texture dans une oeuvre de 1900, Frau mit Blume (Femme à la fleur, coll. part.); ici, pourtant, Amiet semble hésiter entre un traitement impressionniste et la technique divisionniste. On peut en dire autant de Landschaft bei Hellsau (Paysage à Hellsau, 1896, coll. part.).

En 1895, Amiet avait fait la connaissance de Giovanni Segantini (1858-1899), se laissant influencer un certain temps par la technique divisionniste très particulière du peintre italien; ceci, au tournant du siècle, principalement. Dans les années 1904, toutefois, l'art divisionniste d'Amiet prendra un nouvel essor, annonçant, chez ce peintre, un retour à la couleur vive; en fait, le néo-impressionnisme, qui avait aidé Amiet à se dégager de l'influence de Hodler (voir chapitre 5 et Mauner 1973, p. 13), devait inspirer l'artiste, bien que de façon épisodique, tout au long de sa carrière, et nous le verrons s'essayer à divers aspects de cette technique. En 1904, Matisse peignait une esquisse de Luxe, calme et volupté en se soumettant à la contrainte des menues macules. A cette même époque, Cross et Signac recoururent à des taches carrées. Amiet - qui, sauf erreur (voir Aarau 1974, p. 106, texte de W. Hugelshofer), a rencontré Cross en Bretagne - y recourt également dans le portrait de Curt Blass (Bildnis Curt Blass, 1904, coll. part.). L'on peut relever le fait qu'en janvier 1903, la XVIème exposition de la Sécession viennoise était consacrée à des artistes impressionnistes et néo-impressionnistes (Hevesi 1906, pp. 404 ss.). Par ailleurs avait eu lieu à la Phalanx, à Munich, en 1904, une exposition d'oeuvres néo-impressionnistes, et, en 1905, une exposition rétrospective des oeuvres de Seurat et Van Gogh au Salon des Indépendants à Paris.

Cette renaissance du néo-impressionnisme allait être une caractéristique du fauvisme naissant. C'est à cette poussée nouvelle qu'obéit sans doute Amiet en peignant Die Wäsche (La lessive, 1904, coll. part.), Bildnis Curt Blass (1904, coll. part.), Frühlingslandschaft (Paysage printanier, 1905, Soleure, Kunstmuseum) et Atelier im Herbst (Atelier en automne, 1906, coll. part.), une oeuvre qui, selon G. Mauner (1973, p. 13), est l'un des grands exemples de la peinture fauve européenne. Par ailleurs, une oeuvre telle que Wirts-
haus in Oschwand (Auberge à Oschwand, 1906, Soleure, Kunstmuseum) nous permet d'établir un rapprochement entre Cross ou Emile Bernard - dans certaines oeuvres de 1886 en particulier - et Amiet.

Bien qu'Amiet ait fait de multiples expériences, dans son approche de la technique divisionniste, on relèvera le fait que jamais il ne s'est astreint à suivre l'exemple de Georges Seurat, dont il refuse les théories strictes et tyranniques. Cette technique contraignante ne conviendra d'ailleurs pas à son tempérament exubérant, ni à son besoin d'expression spontanée. Amiet n'avait en outre rien d'un théoricien, et il se tiendra toujours éloigné de tout dogme, en matière d'art (voir Zürich 1943, pp. 114-118). Cependant, au tournant du siècle, il arrondit nettement son coup de pinceau, dans une oeuvre telle que Ruth (1900, coll. part.) et juxtapose patiemment ses petits coups de brosse arrondis de façon très uniforme. On retrouve la même facture obstinée dans le portrait d'une fillette (Ines, 1906, coll. part.), de même que dans l'impressionnant portrait de Madame Amiet avec son chapeau d'été (Bildnis Frau Amiet mit Sommerhut, 1906, coll. part.) - dont l'artiste nous donne, la même année, plusieurs versions, en variant ses harmonies. Ici, le jaune prédomine, en alternance avec des dérivés du même ton; là, les lilas s'opposent au jaune. Le Grosse Winterlandschaft de 1907 (Grand paysage d'hiver, Soleure, Kunstmuseum), où le blanc alterne avec un beige, extrême-

ment pâle, nous fait penser au Neuer Schnee (Nouvelle neige, Coire, Bündner Kunsthhaus) que Giovanni Giacometti peignit en 1902 - la collaboration entre les deux peintres est étroite à cette époque³⁸⁾ -; par ailleurs, dans la liberté toute particulière que prend Amiet par rapport aux théories de Seurat, il se rapproche de l'exemple d'un peintre suédois, Gustaf Fjaestad (1868-1948); - les artistes scandinaves avaient connu un grand succès, en prenant part, en décembre 1901, à la XII^{ème} exposition de la Sécession viennoise (Amiet participait à cette exposition avec trois oeuvres); ils présentaient au public le monde de l'hiver -. Dans l'oeuvre susmentionnée d'Amiet, l'artiste, de même que Fjaestad (voir Nasgaard 1984, pl. 18: Winter Moonlight, 1895, Stockholm, Nationalmuseum), s'en tient à une gamme sobre et extrêmement claire: le beige, le gris et le blanc s'harmonisent, ici, entre eux, dans des pastilles d'égale grandeur; ce procédé permettait à l'artiste de conférer une grande unité à son paysage, où contenu et contenant sont d'intensité égale; le ciel ne "troue" plus l'espace pictural, mais se lie intimement avec la terre.

Dans son approche du néo-impressionnisme, Amiet ne diffère pas beaucoup de ses contemporains Emile Bernard, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard et Henri Matisse. Il fait, comme nous l'avons vu, ses premiers essais en 1892, en recourant à de courtes touches de couleur, assemblées en une sorte de mosaïque. A cette époque, Bonnard peignait ses Quatre panneaux décoratifs (1892/93, USA, coll. Mrs Frank Jay Gould); sensible à un autre aspect du divisionnisme, l'artiste recouvrait des surfaces préalablement colorées d'une multitude de petits points colorés. Vuillard adoptera cette même facture dans le fond de son Autoportrait de 1892 (Paris, coll. part.), extrêmement haut en couleur. Toujours à cette époque, Edvard Munch témoignait également de tendances divisionnistes dans son Jour de printemps dans la rue Karl Johan (1891, Bergen, Billedgalleri); il devait renon-

cer rapidement à cette technique, contrairement à Bonnard et à Vuillard, qui allaient tirer un parti décoratif heureux du divisionnisme; ils adopteront, à maintes reprises, et ceci durant plusieurs années, des mouchetures plus ou moins denses, donnant à leurs oeuvres un aspect floconneux. Cependant, contrairement à Amiet, ils limiteront généralement cette exécution à une partie réduite de leur composition seulement. Van Gogh avait été l'initiateur de cette tendance particulière du néo-impersonnisme - voir en particulier, de ce peintre, La petite Arlésienne, 1888, Otterlo, Musée Kröller-Müller -.

Matisse, lui, de même que Bernard l'avait fait, adoptera une touche divisée semblable à celle que nous présente la première oeuvre divisionniste d'Amiet, susmentionnée, les mêmes courtes touches de couleur; ceci dans une oeuvre de 1898 intitulée Rochers à Belle-Ile (New York, Galerie Stephen Hahn). Il peint, à la même époque, un Nu dans l'atelier (1898, Tokyo, Bridgestone Museum), une oeuvre audacieuse, où le support de la toile apparaît sous une texture hétérogène, sorte de diversion du divisionnisme. En 1904, et sous l'influence directe de Signac, ses recherches prendront un caractère plus systématique. Il restera cependant fidèle au principe du support apparent. Parallèlement à Matisse, Amiet créera quelques oeuvres pointillistes d'un aspect particulier, recourant à l'élision. Dans une version du Paradies (1894/95, coll. part.), la toile, apparente, est recouverte d'une multitude de traits parallèles courts et menus. Nous retrouvons ces mêmes caractéristiques dans un autoportrait de 1894 (Selbstbildnis, coll. part.). Dans certains cas, le peintre adopte une facture particulière, faisant alterner la virgule impressionniste avec des formes plus rondes.

Ainsi, de même que ses contemporains Bonnard, Vuillard, Matisse en particulier, de même que les jeunes artistes fauves - mais contrairement aux artistes de Pont-Aven - Amiet

a su tirer parti de la leçon de Seurat, dont l'art fut une source d'inspiration féconde. L'artiste suisse, bien qu'il se soit rendu à Pont-Aven, bien qu'il ait été convaincu par le langage synthétiste, élaboré par Bernard et Gauguin - devenus pour leur part hostiles au divisionnisme - ne renoncera jamais au néo-impresionnisme. Pourtant, c'est lorsque Amiet prendra le plus de liberté par rapport aux théories de Seurat que ses couleurs atteindront leur plénitude, et qu'il créera ses oeuvres les plus belles. Citons, entre autres, la série Die gelben Mädchen (Jeunes filles en jaune, de 1905), ainsi que Junger Mann (Jeune homme, coll. part.) de 1907 - il s'agit ici de la représentation d'Oscar Miller debout, la canne à la main; l'on pense, devant cette silhouette allongée, au Portrait de Théodore Duret exécuté par Edouard Manet en 1968 (Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Petit Palais -) -. Dans une dernière oeuvre, de style divisionniste, Das Paradies (Le Paradis, 1958, coll. part.), magnifique vestige des dernières années de sa carrière, le peintre reprend une harmonie en jaune, héritée de Vincent Van Gogh, et qui lui était chère.

3.2.6. L'impressionnisme

Nous avons vu, au chapitre 2, qu'avant de se détourner de l'impressionnisme, Emile Bernard et Gauguin, les créateurs du symbolisme-synthétique, soit d'un art anti-naturaliste, marqué par un retour à la construction, avaient exécuté un certain nombre d'oeuvres impressionnistes. Alors qu'au cours de l'année 1887, Bernard renonçait définitivement à cette technique, issue du positivisme, de même d'ailleurs qu'au divisionnisme, Gauguin, l'élève de Pissarro,

formé par l'impressionnisme, prenait, en 1888 encore, un difficile recul avec ce mouvement; dans son art du paysage, en particulier, il procédait encore par hachures, divisant le ton. Charles Laval, son plus fidèle ami, suivait une évolution analogue. En 1892, d'autre part, lorsque Amiet arrive à Pont-Aven, certains peintres "impressionnistes" du groupe sont là: Moret, Chamaillard, qui possède des oeuvres du maître de l'Ecole de Pont-Aven de la première heure. En entrant dans l'auberge de Marie-Jeanne Gloanec, en outre, Amiet avait eu l'occasion de découvrir des oeuvres de Gauguin, de Laval, de Moret et d'Emile Schuffenecker, qui n'avait pas renoncé à la facture impressionniste, pour exprimer son émotion en face de la nature (Le Paul 1978, p. 59). Par ailleurs, Amiet avait pu voir Renoir en personne, entouré de sa nombreuse famille, et peignant sur le motif (Amiet 1948, p. 37).

Ainsi, le peintre suisse qui, au moment où il quitte Paris, en mai 1892, ne connaissait, de l'art français contemporain, que l'Olympia de Manet (voir Amiet 1948, p. 31), découvrait subitement l'existence du mouvement impressionniste, de même que du post-impressionnisme. Les peintres Nabis avaient connu une révélation identique, et manifesté le même enthousiasme qu'Amiet, quatre ans auparavant, grâce à Paul Sérusier, qui devait les détourner de l'académisme. C'est ainsi qu'Amiet n'allait pas tarder à s'essayer, pour sa part, à la technique impressionniste, à celle d'un Gauguin encore proche de Pissarro, mais également de Cézanne et de Degas, juxtaposant méthodiquement de longues et fines touches de couleur, divisant généralement le ton. Dans Bretonische Landschaft mit Figur (Paysage breton avec figure, 1893, coll. part.), le rose délicat des troncs se détache sur le vert tendre de l'herbe et des feuillages, harmonie nouvelle dans l'oeuvre du peintre, et qu'il ne devra jamais oublier. Cette texture particulière réapparaîtra dans un certain nombre d'oeuvres ultérieures. Citons, à titre d'ex-

emple, le Selbstbildnis mit Apfelrahmen de 1895 (Autoportrait au cadre orné de pommes, Coire, Bündner Kunsthaus), où la touche se fait plus longue à l'arrière-plan, et nous rappelle également les recherches de Degas et de Toulouse-Lautrec; le Winterlandschaft mit Weiher de 1900 (Paysage d'hiver avec étang, Soleure, Kunstmuseum), Sonnenflecken (Taches de soleil, 1904, coll. part.), une oeuvre qui, selon Saur (1943, p. 35), prolonge les effets lumineux de Frank Buchser. Nous pensons aussi à La balançoire de Renoir (1876, Paris, Musée du Jeu de Paume). Dans Pont-Aven (1892, Berne, Kunstmuseum), Amiet juxtapose des touches plus courtes, plus drues. Si, par sa concision, ce paysage nous fait penser à Gauguin et Van Gogh, il nous ramène également, par le rendu des feuillages, à la facture impressionniste d'un Moret. Nous retrouvons cette même technique dans Winterlandschaft (Paysage d'hiver, coll. part.) de 1895, Landschaft bei Hellsau (Paysage près d'Hellsau, coll. part.) de 1896³⁹, Frau mit Blume (Femme à la fleur, 1900, coll. part.). Dans des oeuvres plus tardives, de caractère impressionniste, l'artiste fera preuve de moins de résolution (que l'on pense à Frühsonne, Soleil du matin, 1924, Berne, Kunstmuseum; à Sonnenuntergang im Winter, Coucher de soleil en hiver, 1927, coll. part.).

Dans certaines oeuvres d'Amiet, cette touche divisée se fait plus nerveuse, plus anguleuse, et nous pensons alors plutôt à l'art d'un Toulouse-Lautrec. Dame mit Regenschirm (Femme au parapluie, 1894, coll. part.), une oeuvre où domine un vert sourd et rabattu, fréquemment employé par le peintre d'Albi, est caractéristique de cette tendance. La touche obstinée, granuleuse et menue d'une oeuvre telle que Bettelknabe (Jeune mendiant, 1896, coll. part.) nous rappelle qu'en 1895 Amiet rencontrait pour la première fois Giovanni Segantini, et nous retrouvons, dans cette oeuvre, la technique divisionniste bien particulière de l'artiste

italien; ce peintre devait influencer Amiet au cours des dernières années du siècle. Dans Frauenbildnis (Tête de femme, 1898, coll. part.), où, sous l'enchevêtrement d'un réseau de coups de pinceau extrêmement fins et serrés, nous devinons ici ou là un fond orangé, nous retrouvons également l'influence de Segantini, dans un parti pris plus nettement impressionniste.

En résumé, Cuno Amiet adoptait une attitude fondamentalement différente de Van Gogh, Emile Bernard, Toulouse-Lautrec, Anquetin et Gauguin lui-même - poursuivi, longtemps, par la leçon de Pissarro -, et la façon d'agir de ce peintre reflétait, comme il le dira lui-même (voir plus haut), sa personnalité, complexe, constamment partagée entre des tendances différentes. Le peintre suisse ne choisira pas une voie particulière, parmi les exemples qui se proposaient à lui, dans le milieu stimulant qu'il découvrirait à Pont-Aven, mais il oscillera, effectivement, sa vie durant, entre plusieurs techniques, plusieurs styles, s'essayant à toutes les possibilités nouvelles, desservi, finalement, par sa trop grande facilité à les apprécier toutes, à les assimiler toutes, et ceci avec une rapidité tout à fait surprenante⁴⁰⁾. Ce qui devait séduire Amiet, dans l'art de Hodler, c'est justement le caractère unitaire de son oeuvre, la rigueur de ses théories, la constance avec laquelle il devait poursuivre le but qu'il s'était fixé, sans doute. Si, finalement la soumission d'Amiet aux sollicitations hodlériennes ne devait pas convenir à sa nature exubérante, elle aura pour effet, comme nous le verrons, de l'empêcher de se disperser, de l'inciter à approfondir sa conception de l'art, et cette influence lui permettra de créer, durant une demi-douzaine d'années, une série d'oeuvres de caractère relativement uniforme et d'atteindre à une grande unité de style, avant de parvenir à l'unité entre la forme et le contenu, le grand but du symbolisme post-impressionniste.

Notes du chapitre 3

1. Il s'agit de Hugo Poll (1867-1931), un camarade d'études d'Amiet (voir aussi Herzogenbuchsee 1986, p. 9, texte de Peter Thalmann).
2. Lettre traduite en français par George Mauner (Mauner 1982, p. 10).
3. Nous recourons ici à la traduction, en français, de George Mauner (1982, p. 10).
4. Peut-être s'agit-il de La nappe blanche (pension Gloanec), de 1888 - Londres, coll. Michael Astor -; il s'agit là d'une oeuvre exécutée par Gauguin à Pont-Aven (voir catalogue Wildenstein, 1964, fig. 208).
5. Voir Humbert 1954, p. 41 et S. Preston, Vuillard, Paris 1970, p. 8.
6. Voir Annexe II. Cette lettre se trouve dans une collection particulière, à Winterthour, et nous remercions sa propriétaire de l'avoir aimablement mise à notre disposition.
7. Cette lettre, traduite par G. Mauner, figure dans le catalogue d'exposition Cuno Amiet, Musée de Pont-Aven, 1982, p. 12.
8. Nous savons (voir Huggler 1971, p. 26) qu'Amiet avait pu voir Les Bretonnes dans la prairie de Bernard dans l'atelier même du peintre; il s'agissait d'une oeuvre clé, nous l'avons vu, de l'histoire du symbolisme-synthétique (voir chapitre 2).
9. Voir Annexe II. Cette lettre, citée par Killer (1973, p. 640), a été traduite, partiellement, par Huggler (1971, p. 16). Nous reproduisons ici son texte.
10. Amiet 1948, p. 87 (voir Annexe II). Ce passage a été traduit en français par M. Huggler (1971, p. 16).
11. Amiet 1948, pp. 84 ss. (voir Annexe II) et Huggler 1971, p. 16 (traduction française). Les propos tenus par Sérusier auront sans doute exercé leur influence sur Amiet. En effet, l'étude de Platon et de Plotin avait fait naître, en Sérusier, l'idée d'une "création où les éléments constitutifs tendent à disparaître quand apparaît l'objet constitué" (voir Guicheteau 1976, p. 152). Pour Sérusier, ajoute l'auteur, "dans la création selon le beau, chaque élément a l'incomparable pouvoir de se dépouiller de toute ambivalence au point que chaque partie d'un poème, d'un tableau [...] n'a plus d'autre raison d'être que de participer à la cohésion de l'ensemble".
12. Voir Soleure 1965, pp. 11-12 (texte de Werner Miller (1892-1956), l'un des nombreux élèves de Cuno Amiet). Selon Sérusier (voir Denis 1942, p. 98): "Plus les gammes seront sobres, plus elles exprimeront". [...] "Il ne faut pas mélanger les couleurs de la gamme chaude avec celles de la gamme froide - ajoute-t-il - car on

- obtient un gris sale. Il faut avoir deux palettes, l'une chaude, l'autre froide" (id., p. 29). Dans une lettre écrite du Pouldu par Sérusier aux Nabis, en 1889 (id., p. 55), le peintre conseillera, en outre, à ses amis, d'"éviter de rapprocher deux tons trop écartés comme valeur, à moins qu'il n'y ait entre eux une parenté de couleur. Ces écarts peuvent varier, mais qu'ils soient à peu près les mêmes dans une même toile".
13. Cette lettre a été traduite en français par Huggler (1971, pp. 26). Nous reproduisons ici son texte. Voir Annexe II.
 14. Lettre de janvier 1912, traduite par Huggler (1971, p. 19). Voir Annexe II. Dans A&C de la peinture, Sérusier disait (Denis 1942, p. 33): "Il faut étudier le monde extérieur dans ses lois, et non dans ses accidents. L'art est un langage universel qui s'exprime par les symboles". Ainsi, la révélation des théories de Sérusier, influencé par l'idéal théosophique de son époque, avait permis à Amiet - qui, par ailleurs, n'avait pas l'habitude de raisonner - de percevoir l'existence de "l'empreinte d'un ordre invisible sur la réalité visible" (voir Edouard Schuré, Les grands initiés, Paris 1889 - dernière édition: Paris 1960, p. 376) -.
 15. Voir Soleure 1948, postface du catalogue par Cuno Amiet. Nous nous basons, pour la traduction des quatre derniers paragraphes, sur Huggler 1971, p. 122. Voir Annexe II.
 16. Killer (1973, p. 640) cite cette lettre dans sa version originale, soit en allemand. Voir Annexe II.
 17. Un certain nombre d'entre elles ont brûlé lors de l'incendie du Glaspalast, à Munich en 1931.
 18. Voir, en particulier, Berne, Kunsthalle 1921; Berne, Kunstmuseum, 1928; Bâle, Kunsthalle, 1938; Zürich, Kunsthaus, 1938; Berne, Kunsthalle, 1943; Bâle, Kunsthalle, 1960; Zürich, Kunsthaus, 1966; Berne, Kunstmuseum, 1968; Zürich, Kunsthaus, 1979.
 19. Il est évident que, dans l'art de la nature morte, Bernard s'inspire très directement de l'exemple de Cézanne.
 20. Alors qu'il séjournait en Bretagne, Amiet avait déjà exécuté un pardon: Bretoninnen vor der Kirche bei einem Pardon (Bretonnes devant l'église lors d'un pardon, 1893, crayon, coll. part.). Le thème de la procession réapparaîtra un peu plus tard, dans l'oeuvre du peintre: Spaziergang (Promenade, 1894, dessin à la plume, coll. part.), Drei Künstler: Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel, Ferdinand Hodler (Trois artistes: Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel, Ferdinand Hodler, c. 1898, dessin à la plume, coll. part.); voir plus bas.
 21. Ainsi, de même que les artistes scandinaves symbolistes (voir le début du chapitre 8, et Nasgaard 1984), de même aussi qu'un Louis Roy (1862-1907) - voir Walter 1978, pp. 61-72 - Amiet importait

le style pontavenois dans sa terre natale.

22. Dans une lettre à Oscar Miller (Dresde, le 18 août 1902, archives particulières) Amiet dit: "Hier, nous étions à l'église palatine, pour une messe, c'est-à-dire, à un concert. Quel bonheur suprême!" (Annexe II).
23. Cette oeuvre se trouve à la Kunsthalle de Bâle. Plusieurs esquisses la précèdent. Nous devons ce renseignement à une connaissance d'Amiet, à Berne, à laquelle nous exprimons ici notre reconnaissance pour toutes les informations qu'elle nous a données. Il semblerait qu'en 1896, déjà, l'artiste se soit montré préoccupé par ce thème.
24. Voir, entre autres, les Bretonneries de 1889 (il s'agit de sept zincographies aquarellées, présentes à la Städtische Kunsthalle de Mannheim).
25. Comparer les planches 4 - 6 du Carnet de croquis bretons d'Amiet et l'Homme au chapeau haut de forme de Bernard (1887, crayon, Paris, coll. part.); voir Lille 1967, p. 31.
26. Amiet s'est rendu au Pouldu durant son séjour en Bretagne. Il y a sans doute vu, également, la Ronde bretonne de Gauguin (1890, Paris, coll. Ducroquet) qui, alors, décorait une boiserie de l'auberge de Marie Henry. Cette composition en frise présente toutes les caractéristiques du symbolisme-synthétique, élaboré dès 1888 par Gauguin et Bernard. Voir également chapitre 6.
27. Selon Mauner (1984, p. 30), Amiet parvient, dans Les jeunes filles en jaune, à exprimer une émotion, un état d'âme, l'éveil de ces jeunes filles au printemps, en recourant à la forme, à la couleur - jaune et vibrante - de même qu'à la synthèse. Nous ajoutons, pour notre part, qu'en 1902 déjà, dans certains paysages d'hiver, Amiet, à l'exemple de nombre d'artistes scandinaves - voir chapitre 8 -, parvenait à atteindre au symbolisme, dans une union parfaite du langage formel et du contenu émotionnel.
28. Voir Jubiläumsausstellung Giovanni Giacometti, Kunsthau Chur, 12 mai - 30 juin 1968; préface par Elisabeth Köhler.
29. Ainsi que le relève G. Mauner (1973, p. 15), l'influence de Gustav Klimt n'est pas absente de cette oeuvre. Amiet, effectivement, admirait cet artiste, qu'il avait rencontré personnellement à Vienne, en 1904.
30. Voir, outre les portes sculptées d'une armoire de la pension Gloanec, exécutées conjointement par Bernard et Gauguin, en 1888 (coll. part.), un grand nombre de Cueillettes de pommes de Bernard (Luthi 1982), le Triptyque de Pont-Aven de Paul Sérusier (Paris, Galerie Jean-Claude Bellier), une oeuvre intitulée aussi Le paravent (1891).
31. Etude pour une Cueillette de pommes, version originale pour une affiche, exposée en janvier 1978 à Baden - Trudelhaus -, lors d'une

exposition consacrée à Amiet.

32. Franz Meyer a relevé la parenté qui existait entre Amiet et les Nabis; voir Berne 1958, préface.
33. Voir Welsh-Ovcharov 1981, p. 44.
34. Voir André Chastel, Vuillard, Paris 1946, pp. 18-19.
35. Sérusier était un fervent adepte d'E. Schuré, l'auteur de Les grands initiés, Paris 1889 (voir note 14).
36. Une construction analogue se présente dans une seconde oeuvre d'Amiet, Des Künstlers Vater auf dem Totenbette, 1895, mine de plomb, coll. part. (Le père de l'artiste sur son lit de mort).
37. Alors que Baur (1943, p. 25) donne comme sous-titre à ce dessin à la plume: Studie zum Bildnis A.L. (Anna Luder), Vignau-Wilberg (1973, p. III) remarque qu'il s'agit là, en fait, d'une étude préparatoire à l'oeuvre suivante: Frau mit rotem Hut, Emmy (huile sur toile, coll. part.). Il s'agit du même modèle que dans Frauenbildnis (Emmy) de 1895 (Berne, Kunstmuseum).
38. C'est par l'intermédiaire d'Amiet que Giovanni Giacometti a pu prendre connaissance des nouvelles tendances de l'art français. C'est par lui qu'il fut initié à l'emploi des couleurs pures et au chromatisme expressionniste de Van Gogh. Voir à ce sujet Tavel 1969, p. 132 et Berne 1968, préface de Hugo Wagner. Par ailleurs, c'est grâce à son ami qu'Amiet fera la connaissance de Giovanni Segantini, en 1895.
39. Dans ces deux oeuvres, l'organisation des touches parallèles nous rappelle l'étroite collaboration d'Amiet avec Giovanni Giacometti. Nous relèverons au passage la belle harmonie des roses, des bleus sourds, des mauves et des verts du chef-d'oeuvre que représente le Paysage près d'Hellsau.
40. Voir Charensol 1932, pp. 7-12. En outre, lors d'un entretien avec M. Peter Thalmann, petit-fils et élève d'Amiet, nous avons eu le plaisir d'entendre "l'élève" nous parler de l'enseignement du Maître tant admiré: un jour, Amiet croyait avoir trouvé la formule, et il disait à son jeune élève de commencer son oeuvre avec peu de couleur, répartie sans épaisseur sur toute la surface de la toile. Le lendemain déjà, il lui annonçait qu'il avait eu tort la veille: il fallait en fait commencer de peindre le centre de la toile avec de gros amas de couleurs bien vives!

DEUXIÈME PARTIE

Cuno Amiet dans le contexte de l'art suisse

4. Les années préhodlériennes

4.1. Situation artistique en Suisse dans la deuxième moitié du XIXème siècle.

La Nouvelle Constitution fédérale, adoptée le 12 septembre 1848, avait fait de la Suisse, secouée au début du siècle par des crises économiques, politiques et sociales, puis par la guerre du Sonderbund, un Etat moderne, fédératif, doté d'institutions révisables en tout temps¹⁾. L'oeuvre révolutionnaire que représentait cette Constitution, de même que l'étonnante stabilité du Gouvernement qui en résultait, avaient eu pour effet de favoriser de façon décisive l'essor du commerce et de l'industrie. Ainsi, au cours de la seconde moitié du XIXème siècle, de grands centres urbains s'étaient développés, et les communications s'amélioraient, la construction des chemins de fer progressant rapidement. D'opulents industriels commençaient à s'intéresser à l'art, et, avec eux, le mécénat faisait son apparition en Suisse; amenés à voyager, ces amis des arts étaient au courant du développement artistique européen.

Pourtant, le peuple suisse, en majorité agricole, restait méfiant à l'égard du progrès. Notre pays, d'autre part, ne possédait pas de grandes ressources naturelles. A la pauvreté générale, s'ajoutait un climat d'austérité instauré par la Réforme, hostile au luxe, donc à l'art, jugé inutile. Par ailleurs, le niveau culturel de la population, ancrée dans ses traditions, était médiocre. L'artiste était donc tenté, pour subsister, de sacrifier au goût du public moyen et de créer des oeuvres sans grande valeur artistique²⁾. Par son fédéralisme, de surcroît, notre pays favorisait un régionalisme qui n'était guère favorable à l'éclosion d'un art national, et l'on pouvait déplorer l'absence, en Suisse, d'une Académie fédérale des Beaux-Arts. Par ailleurs, l'artiste ne pouvait s'appuyer, dans sa quête d'expression, sur aucune tradition, aucune culture, aucun art unitaire³⁾. Carrefour de l'Europe, la Suisse se laissait submerger par les influences étrangères, et de grandes lacunes dans l'organisation de l'enseignement artistique favorisaient encore un éclectisme navrant⁴⁾. Dans ces conditions, l'artiste ne trouvait son salut qu'à l'étranger. Un autre facteur, tout aussi déterminant, le poussait également à l'exil: le manque d'encouragement, de compréhension, et le peu d'intérêt dont faisait preuve la population à son égard⁵⁾. Fait significatif, ce n'est qu'à partir de 1899 que les artistes pourront solliciter les premières bourses d'études auprès du Gouvernement⁶⁾.

Comme le relève Francis Jourdain⁷⁾, "dans les années 1890, le fossé entre les artistes chercheurs et audacieux et les plats académiques est infranchissable - ils devaient pourvoir en inepties diverses une bourgeoisie ignare, ricanant de toute noble inquiétude -". Ainsi que se permet de le relever Albert Trachsel (1863-1920), l'ami de Hodler et d'Amiet, au manque de culture s'ajoutait un manque de goût inné. L'artiste déplore que rien n'ait été prévu, dans le cadre de l'enseignement, pour remédier à une aussi grave

lacune. Il découlait de cet état de chose un désintérêt général pour toute forme d'expression artistique, et cela même dans les classes aisées. Dans le langage primesautier qui lui est propre, Trachsel s'exprime ainsi 8):

"Les gens riches, chez nous, ou bien n'y entendent rien du tout et achètent des fadaiseries (sic) et encouragent les banalités, ou bien, et c'est ce qui arrive encore le plus souvent, n'achètent absolument rien. A quoi bon, l'Art et les Artistes? Des inutilités que tout cela. Parlez-leur plutôt d'une bonne petite affaire, d'une spéculation sur les tramways serbes, les mines australiennes, ou les gaz chinois. A la bonne heure, voilà qui est sérieux. Et ces mêmes gens qui ne voudraient même pas sortir une centaine de francs de leur poche pour une oeuvre d'Art, ne craignent nullement de perdre des millions et des millions de francs, dans de mauvaises spéculations de Bourse, dans des affaires de Cuivre, Union Générale, et autres rubriques".

Dans d'aussi tristes conditions, l'exil était inévitable. A l'inconvénient de l'expatriation s'ajoutait celui d'un choix obligé entre plusieurs civilisations: le monde germanique - l'Allemagne ou l'Angleterre? -, l'univers latin - Rome ou Paris? - Questions épineuses pour un être enraciné au carrefour de routes très différentes, toutes tentantes, certes, mais finalement toutes étrangères. Ainsi donc, l'artiste quittait son pays, à la recherche d'un milieu plus stimulant, moins conformiste, parfois tout simplement d'un gagne-pain. Le pays perdait ainsi ses meilleurs artistes: Félix Vallotton (1865-1925) - le Nabi étranger -, Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) et Eugène Grasset (1845-1917) n'hésiteront pas à adopter la nationalité française; Carlos Schwabe (1866-1927) se fixera définitivement à Paris, Hermann Obrist (1862-1927) à Munich. Avant eux, Léopold Robert (1794-1835) s'était fixé en Italie, Johann-Heinrich Füssli (1741-1825) en Angleterre; Arnold Böcklin (1827-1901) et Frank Buchser, ne sachant où se tourner,

étaient devenus des peintres itinérants. Cuno Amiet, lui aussi, était parti à la recherche d'un enseignement académique, tout d'abord à Munich, l'un des grands pôles artistiques de l'époque, avec Paris et Rome. Puis à Paris, où il fréquentera l'Académie Julian. En juin 1893 toutefois, à court d'argent et contre son gré, il sera contraint de quitter la Bretagne, où il s'était finalement établi, pour revenir en Suisse, tel un déraciné, dans une patrie bien mal préparée à comprendre la valeur de sa peinture, fauve avant la lettre⁹). Son sort était celui de quantité d'artistes suisses, tiraillés entre des cultures diverses, toutes importées. Le cas de Cuno Amiet, d'ailleurs, est particulièrement représentatif: de sang mêlé, à la fois alémanique et latin (voir chapitre 1), sa vie durant, il oscillera entre deux cultures: le monde latin et le monde germanique. Son premier choix le porte d'abord à Munich, puis, subjugué par l'art de Jules Bastien-Lepage lors de l'Exposition internationale de Munich en 1888, il renonce à l'héritage germanique au profit des éléments latins qui l'habitaient et se rend en France. Le sort le ramène finalement en Suisse, où il finira ses jours, non sans continuer d'osciller perpétuellement entre les pôles germanique et latin.

Hodler seul, parmi les grands, avait osé rester dans son pays et tenté de créer, à Genève, où il s'était établi, un art personnel en assumant les réalités helvétiques¹⁰). Fait paradoxal, c'est dans la cité de Calvin uniquement, en Suisse, que l'artiste ne se sentait pas inutile (voir Hugelshofer 1952, p. 5). Dans cette ville, cosmopolite entre toutes, régnait une atmosphère culturelle. Les noms des peintres romantiques de paysages alpestres François Diday (Genève 1802-1877) et de son élève Alexandre Calame (Vevey 1810-1864) étaient connus dans toute l'Europe: on appréciait leurs sujets pittoresques, et leur style conventionnel ne déroutait personne. Barthélemy Menn (Genève 1815-1893), par contre, connaissait un sort différent¹¹). Elève, à Paris,

de Jean Dominique Ingres (1780-1867), de 1833 à 1834, il deviendra l'ami de Jean-Baptiste Corot (1796-1875), dont il subit l'influence vers 1840. Menn admirait également l'art d'Eugène Delacroix et de Gustave Courbet, dont il cherchera, en vain, à faire apprécier le talent à Genève, exposant, à trois reprises, en 1852, 1859 et 1861, des oeuvres de Delacroix, Corot, Th. Rousseau, Daubigny; Dupré, Diaz, Chintreuil, Harpignies, Français et Courbet. Sous l'influence de Corot et des peintres de Barbizon, l'artiste suisse avait tenté de rompre avec la tradition; optant pour des sujets sans prétention, il avait adopté une vision réaliste de la nature, et renoncé, dans son pleinairisme et son amour du paysage intime, aux effets spectaculaires chers à Calame et à Diday. Proche parent, dans son langage artistique, des maîtres de l'Ecole française de 1830, il s'opposera, à son retour à Genève - après de longues années passées à Paris - à l'incompréhension du public genevois. Comme pour Ingres, qu'il avait rejoint à Rome vers 1835¹²⁾, le dessin constituait le fondement de son art, de même que l'étude directe de la nature. Mais c'est dans l'art du portrait que l'influence de son maître sera surtout sensible. Par ailleurs, Menn témoignera, sa vie durant, d'une égale ferveur pour la tradition raphaëlesque; son ouverture d'esprit, pourtant, lui permettait de comprendre et d'aimer aussi bien Raphaël, le Lorrain, Poussin, Ingres, Corot, Millet que Delacroix - l'adversaire de Ingres -, Michel-Ange, Giorgione, Véronèse, le Titien, Hals, Rembrandt, Rubens, Vélasquez ou Murillo.

Déçu par le mauvais accueil que lui réserve la critique, à Genève, Menn cessera d'exposer dès 1860, et choisira de se consacrer à l'enseignement. Son influence, bien davantage qu'à travers son oeuvre, se manifestera dans son activité pédagogique. Excellent pédagogue, Menn formera, à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, trois générations d'artistes,

créant, dans cette ville, la seule véritable école de peinture en Suisse. En 1871, Menn avait fondé un "Musée photographique des chefs-d'oeuvre de toutes les écoles" qui permettait aux jeunes peintres de prendre connaissance des principaux courants artistiques ainsi que de l'art des grands maîtres. Il demandait à ses élèves de faire des oeuvres nouvelles à la manière des précurseurs, et non de les copier (voir Pfäffikon 1981, p. 13). Il leur conseillait également de faire des autoportraits et de se copier mutuellement, leur parlait des traités de géométrie d'Euclide, d'architecture de Vitruve, de peinture de Léonard de Vinci, des Quatre livres des proportions du corps humain de Dürer (voir Paris 1983, p. 17). Enfin, chose importante, Menn apprenait à ses élèves à voir les choses telles qu'elles étaient, leur conseillant d'appréhender la nature selon leur propre tempérament, tout en leur communiquant son besoin d'ordre, de mesure, de calme et d'harmonie. La prédilection de Barthélemy Menn pour l'art classique ne l'a guère empêché de goûter l'atmosphère intellectuelle du romantisme, et cet artiste fréquentera, lors de son long séjour à Paris, le Salon de George Sand; il y côtoiera Chopin, Liszt, Balzac, Delacroix, Eugène Sue; il se laissera séduire quelque peu par "l'explosion coloriste" des romantiques, mais, guère imaginaire, restera fermé à l'expression du mouvement, du monde mystérieux et passionné d'un Delacroix (voir J. Brüschiweiler, op. cit., pp. 23-25).

Une autre figure d'envergure oeuvrait également pour le développement de la ville: le célèbre naturaliste et homme politique allemand Carl Vogt (1817-1895) était venu se réfugier à Genève, fuyant les forces conservatrices de son propre pays. Nommé professeur de géologie à l'Académie de Genève en 1852, il occupe une chaire de paléontologie, zoologie et anatomie comparée et devient le premier recteur de l'Université de Genève en 1878 (voir Hugelshofer 1952, p. 6).

Outre ces deux personnalités, qui allaient jouer un rôle prépondérant dans l'orientation de Hodler, en particulier, des hommes de lettres et des artistes, grâce aux contacts permanents qu'ils entretenaient avec les milieux symbolistes et avant-gardistes parisiens, faisaient germer autour d'eux des idées nouvelles. Le journaliste et écrivain romand, Matthias Morhardt (né à Genève en 1862), aussi bien que le poète et critique d'art genevois Louis Duchosal, son exact contemporain, qui, en compagnie de quelques peintres et écrivains romands, se retrouvaient le jeudi soir dans l'atelier de Hodler, à la Grand-Rue 31, parlaient volontiers d'Emile Zola, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Puvis de Chavannes, William Blake, Richard Wagner, mais aussi d'Urs Graf ou d'Arnold Böcklin¹³⁾. Morhardt, rédacteur à la Tribune de Genève, collaborera également à la Revue contemporaine et à La Vogue à Paris. Naturalisé français en 1888, il deviendra rédacteur du Temps et organisera, en 1897 à Genève, une exposition consacrée à ses amis Auguste Rodin et Eugène Carrière (voir Paris 1983, p. 275). Duchosal, quant à lui, était surnommé le "Verlaine suisse" (Pfäffikon, 1981, p. 78); il dirigeait La Revue de Genève et comptait parmi ses collaborateurs des écrivains symbolistes, tels que Charles Morice (1861-1919) ou Léon Bloy (1846-1917) (voir Paris 1983, p. 22). Par ailleurs, le peintre, graveur et poète français Marcellin Desboutin (1823-1902) avait fait un séjour d'une année à Genève en 1888/89 - c'est à cette occasion que Hodler fera sa connaissance -. Extrêmement cultivé, ami de Degas et de Manet, Desboutin avait pris part à la deuxième exposition du groupe impressionniste, en 1876. Entretien de bonnes relations avec des peintres, des écrivains et des hommes de théâtre, il avait portraituré, entre autres, Baudelaire, Gustave Courbet, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Prosper Mérimée, George Sand, Emile Zola, Dumas fils, Berthe Morisot, Auguste Renoir, Pierre Puvis de Chavannes (voir Hugelshofer 1952, pp. 39-40).

Enfin, le grand ami de Hodler, Albert Trachsel - qui, en 1884 déjà, pose pour Hodler dans Dialogue intime avec la nature¹⁴⁾ - avait fréquenté à Paris, dès 1890, les soirées des revues La Plume et le Mercure de France, participant aux activités du cercle symboliste; il avait fait la connaissance de Rodin et Verlaine (de même que Rodo von Niederhäusern, un autre grand ami de Hodler), d'Eugène Carrière, de Mallarmé, Jean Moréas et Charles Morice, et, à la veille du départ de Gauguin à Tahiti, le 23 mars 1891, avait pris part au banquet organisé en l'honneur de ce peintre, au café Voltaire. A la faveur d'un séjour à Genève, en 1893, ce Genevois d'adoption s'était intégré au groupe des Humanistes fondé en 1891 par Barthélemy Menn (voir Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985, pp. 7-8 et p. 56). Il était donc possible, pour qui séjournait à Genève et entraînait en contact avec les milieux littéraires, d'être relativement bien informé des buts nouveaux que s'étaient fixés les artistes symbolistes et avant-gardistes français. On était également conscient, toutefois, de l'inexistence, en Suisse, d'un représentant majeur de ce nouveau sens de la modernité en art. C'est à Ferdinand Hodler (1853-1918) qu'il appartiendra de doter son pays d'un peintre de format international, attaché à créer un langage neuf, expressif, ainsi qu'un style monumental puissant; c'est lui qui allait trouver, par le biais de sa peinture d'histoire, puis par ses paysages, le moyen de faire vibrer la corde sensible d'un peuple aussi hétérogène que le nôtre (voir chapitre 5).

En effet, si, à propos de Hodler, et à l'époque de l'Etat-Nation, on a été amené à parler chez nous de peintre national, nous le devons essentiellement à la profonde compréhension de l'histoire suisse dont l'artiste a fait preuve¹⁵⁾. Le fait, d'ailleurs, que des billets de banque, émis par la Banque Nationale Suisse, ait porté, pendant plus de cinquante ans, Le bûcheron (1910) et Le faucheur (1912) - soit deux portraits, dus à Hodler, de l'homme

travailleur, libre et sûr de lui - constitue une preuve de la grande importance qu'a revêtu, pour des générations de Suisses en quête d'une identité nationale, l'image remise à l'honneur, par ce peintre, de notre passé historique, sa résurrection des lansquenets dépeints, au XVIème siècle, par Urs Graf et Niklaus Manuel Deutsch. Ce retour aux sources, à l'âge d'or de la peinture suisse, cette allusion constante, dans l'art de Hodler, à la puissance militaire que représentait, en Europe, la Suisse du XVème siècle en particulier, venait reconforter un peuple démantelé et humilié au cours de la première moitié du XIXème siècle, sans cesse menacé par les visées impérialistes de ses redoutables voisins. A l'époque où, dans le cadre d'un concours, Hodler exécutait, en 1896, son premier carton de La retraite de Marignan, destiné à éveiller les plus vives polémiques, tous en Suisse n'avaient peut-être pas oublié l'occupation militaire de Napoléon Bonaparte - dressé contre l'Autriche -, l'horreur d'une campagne qui ne nous concernait point, la mutilation de notre territoire et l'anéantissement provisoire de notre neutralité, gênante pour la France¹⁶⁾. La guerre franco-prussienne, en 1870/71, venait en tout cas de réveiller des souvenirs douloureux. Par ailleurs, l'internement en Suisse de l'armée française de l'Est, en 1870/71, que précédait, en 1864, la fondation de la Croix-Rouge internationale, à Genève, marquait le début d'une ère nouvelle pour la Suisse. Or, dans La retraite de Marignan, Hodler ravivait à point nommé et dans un style cru et puissant, le douloureux épisode de la capitulation de l'armée suisse devant François 1er, en 1515 - après un combat héroïque et sanglant, les soldats suisses, vaincus par l'artillerie, se retirent dignement, n'oubliant aucun de leurs compatriotes tombés sur le champ de bataille -; dès lors, les Suisses, renonçant à leur politique expansionniste, prirent à la lettre le conseil de Nicolas de Flue (1417-1497):

"Ne vous mêlez pas des querelles étrangères"¹⁷⁾.

La représentation de cette capitulation résignée, la description expressive faite par Hodler de l'horreur d'une guerre, était destinée à orner la salle d'armes du Musée National Suisse à Zürich; il s'agissait là d'une invitation à la modération - car, selon W. von Wartburg (voir Histoire de la Suisse, Munich 1951, pp. 86-87 et Paris 1983, p. 143), la retraite de Marignan marque le début de la neutralité helvétique. L'histoire nous avait appris, au cours du XIX^{ème} siècle en particulier, que seul l'équilibre des forces, en Europe, permettait à la Suisse de subsister; mais, si notre neutralité nous fut finalement imposée de l'extérieur, c'est parce que l'on avait compris aussi, à l'étranger, que la neutralité helvétique était une nécessité pour la sauvegarde de la paix en Europe¹⁸⁾.

Toujours est-il, que, grâce à Hodler, un souffle d'héroïsme surgissait soudain auquel on n'était guère habitué, dans notre pays épris de jolies choses. Les lansquenets de Hodler, l'expression brutale d'un désir de libération, face aux puissances étrangères, face à l'académisme, également, sur le plan artistique¹⁹⁾, traduisaient, à un moment où tous les espoirs étaient de nouveau permis, une prise de conscience nationale (voir Hugelshofer 1952, p. 64); grâce à ce peintre, surtout, l'art devenait, chez nous, après la "querelle des fresques" (voir chapitre 5), une réalité quotidienne: la Suisse, jusqu'alors peu intéressée aux problèmes artistiques, sortait enfin de sa torpeur. C'est alors que l'art de Hodler attisait les plus violentes passions que les premiers collectionneurs se manifestèrent, s'approchant du peintre²⁰⁾. C'est parce qu'il ne fallait pas que les oeuvres de Hodler quittent la Suisse que l'on se mit à bâtir de grands musées (le Kunsthaus de Zürich, en 1910, le Kunstmuseum de Winterthour, en 1916, la Kunsthalle de Berne, en 1918 (voir Hugelshofer 1952, p. 64). Mais enfin, aussi, notre pays trouvait sa place dans le développement in-

ternational de l'art, la notoriété du peintre ne cessant de croître, en France d'abord, puis en Allemagne et en Autriche. Le style nouveau, créé par Hodler - l'un des représentants majeurs du Jugendstil -, sa thématique, née de ses contacts avec les milieux d'avant-garde parisiens (voir plus haut et chapitre 5), s'imposèrent avec force. La tentation était grande, pour maints artistes de son entourage, comme nous le verrons, de l'imiter, ou d'adopter ses théories; ce fut le cas d'Amiet, de Max Buri (1868-1915), de Giovanni Giacometti (1868-1933) et, dans une certaine mesure, de Louis Moilliet (1880-1962), de Paul Klee (1879-1940) - voir Baumgartner 1984, pp. 152-153) -, mais aussi d'Albert Trachsel (1863-1929), qui, en 1901, avait définitivement abandonné l'architecture pour se consacrer exclusivement à la peinture et à la poésie; cet artiste, visionnaire, partageait avec Hodler, qui le fascinait, outre son patriotisme ardent, sa conception d'une humanité meilleure; c'est en tant que paysagiste que Trachsel subira l'ascendant de Hodler, à son retour en Suisse, en 1901²¹). Bien d'autres jeunes artistes, nés autour des années 1880, outre Moilliet et Klee, se montreront également tributaires de l'art hodlérien - que l'on pense à Alexandre Mairet (1880-1947), William Müller (1881-1918), Albert Schmidt (1883-1970)²²). Cependant, comme Brüscheweiler se plaît à l'affirmer (op. cit., p. 15), l'apparition de Hodler resterait inexplicable sans Barthélemy Menn.

Parallèlement à l'activité pédagogique de Menn à Genève, deux phares de l'ancienne génération dominaient la scène artistique, en Suisse, au cours de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle: les peintres itinérants Frank Buchser (1828-1890), le maître d'Amiet, et Arnold Böcklin (1827-1901), qui partageait son activité entre l'Italie, l'Allemagne et la Suisse. Ces deux artistes, de même que leurs amis Rudolf Koller, Robert Zünd, Albert Anker, François Bocion, tous nés aux environs de 1830, cherchaient à se libérer, dans les

années 1860, de l'étroitesse petite-bourgeoise du début du siècle, en se tournant vers l'étude minutieuse et directe de la nature. Parallèlement aux impressionnistes en France, ils manifestaient un intérêt nouveau pour l'étude de l'air, de la lumière, recherchant, bien que timidement encore, une harmonie plus riche des couleurs. Frank Buchser, parmi ces peintres, se montrait le plus doué par sa vitalité²³⁾.

Ce peintre, né à Feldbrunnen, dans le canton de Soleure, décide de se consacrer à la peinture lors d'un séjour à Florence, en 1857. C'est à Paris, entre 1855 et 1857, qu'il avait eu la révélation de l'art de Courbet, qui l'influencera. Inscrit à l'Académie d'Anvers de 1850 à 1852, il avait appris, déjà, à apprécier les réalistes du XVII^e siècle, et découvrait avec ferveur, lors d'un voyage en Espagne, en 1852, l'art de Vélasquez et de Ribera²⁴⁾. Chaud partisan de la peinture pure, dégagée de tout contexte littéraire, pleinairiste attentif aux variations atmosphériques, à l'étude extrêmement poussée de la lumière, par sa vision immédiate et colorée des phénomènes, il était, en Suisse, le plus proche parent des impressionnistes, et s'opposait à la manière romantique de Calame et de Diday. C'est lors d'un séjour au Maroc, de 1857 à 1858, puis en 1860, qu'il accomplit ses oeuvres les plus significatives. Sa curiosité insatiable le pousse à découvrir également l'Angleterre (en 1853 et 1861), puis l'Amérique (de 1866 à 1871), avant de se laisser charmer par la douceur des paysages hellènes. Déçu par l'accueil du public, à son retour en Suisse, en 1871, Buchser portera tous ses efforts à améliorer le sort des artistes, dans son pays, oeuvrant avec succès en vue de la création, en 1866, de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, et de la Commission fédérale des Beaux-Arts, en 1887. C'était à son instigation, également, qu'avait eu lieu, à Berne en 1890, la première Exposition nationale (ou "Salon-Buchser"). Ce peintre clairvoyant, avait en outre demandé, mais en vain, que soit ouverte, en Suisse, une Galerie na-

tionale des Beaux-Arts²⁵⁾. Par son tempérament, son optique de l'univers, ses conceptions picturales, Buchser était le véritable maître de Cuno Amiet, celui qui ne cessera de lui servir de modèle, même lointain²⁶⁾. C'était lui qui, le premier, avait cherché à rompre avec l'académisme, dont Anker (1831-1910) ne s'était guère libéré, lui qui le premier avait enrayé le développement de "l'ère patriotarde", pour reprendre les termes de H.-Ch. von Tavel²⁷⁾; car notre art, à cette époque, en effet, exaltait un sentiment national exacerbé - dont Hodler, d'ailleurs, nous l'avons vu, tirera parti -. Frank Buchser, pour sa part, vagabond impénitent, a su franchir les frontières étroites de notre territoire et s'évader dans des mondes inconnus.

Arnold Böcklin (Bâle 1827-1901), l'autre grand pôle de l'art suisse au XIXème siècle, avait été formé, de même que son ami Rudolf Koller, à l'Académie de Düsseldorf²⁸⁾. Il s'était initié à l'art des vieux maîtres lors d'un voyage à Anvers, en 1847. A Paris en 1848, le peintre avait admiré surtout l'art de Corot, Jules Dupré (1811-1899) et Thomas Couture (1815-1875). C'était le temps des révolutions, et les scènes sanglantes des Journées de juin le marquent profondément, l'orientant, des années plus tard, dans ses choix thématiques (la guerre, la menace, la mort; de même que l'image de la peste, qui, à deux reprises, le terrifiera). Le décès subit de sa fiancée, en 1850, marquera également Böcklin de façon indélébile. Suivant le conseil de l'historien Jacob Burckhardt (Bâle 1818-1897), il s'était rendu à Rome, en 1850, afin de poursuivre sa formation artistique. Les Chambres de Raphaël l'enthousiasment; les premières figures mythologiques apparaissent dans son oeuvre en 1854. En 1857, le peintre retourne à Bâle; une année plus tard, il s'installe avec sa famille à Munich, puis à Weimar, où il enseigne à l'Ecole des Beaux-Arts, de 1860 à 1862. Oscillant sans cesse entre l'Allemagne et l'Italie, Böcklin retourne ensuite à Rome, en compagnie d'Anselm Feuerbach

(1829-1880) et de Hans von Marées (1837-1887). Il découvre, à Naples et Pompéi, la technique de la peinture antique, qui trouvera un écho dans son oeuvre. En 1865, l'artiste regagne Bâle; cinq ans plus tard, il est de nouveau à Munich, dans l'atelier de Franz von Lenbach (1836-1904); le comte Schack de Munich s'intéresse à son oeuvre. En septembre 1873, fuyant une épidémie de choléra, Böcklin retourne en Italie, et retrouve, à Florence, un cercle de peintres (ses élèves bâlois - Hans Sandreuter (1850-1901) et Theophil Preiswerk (1846-1919) -, de même que Hans von Marées). Grâce au marchand de tableaux berlinois Fritz Gurlitt, dont il fait la connaissance à Florence, Böcklin commence, dès 1880, à exposer régulièrement à Berlin, puis à Dresde. Il entre également en relation avec Richard Wagner et sa femme, Cosima, très admiratrice de son art. Finalement, Böcklin s'établit, dès 1885, à Zürich; il retrouve Rudolf Koller et se lie d'amitié avec l'écrivain Gottfried Keller (Zürich 1819-1890). En 1889, l'Université de Zürich lui décerne le titre de docteur honoris causa; la ville, celui de bourgeois d'honneur. Malade, Böcklin ne peut assister, en 1897, aux grandes rétrospectives de ses oeuvres, à Bâle, Berlin et Hambourg. Il continuera cependant à faire la navette entre l'Italie et l'Allemagne jusqu'en 1901, année de sa mort.

Ce peintre, avec Barthélemy Menn, avait été l'un des derniers artistes suisses à accomplir le traditionnel séjour en Italie²⁹⁾. Imprégné de culture classique, précurseur du symbolisme et du surréalisme, il se plaisait à combiner sa science de l'antiquité et son amour de la mythologie avec son goût du réalisme. Grand visionnaire, il mariait, avec plus ou moins de bonheur, l'idéal au réel, tout en s'inspirant de la technique picturale des vieux maîtres. De même que Buchser, c'était un peintre itinérant; il n'avait pas l'heur de plaire en Suisse, mais il s'y était fait tout de même des adeptes: Theophil Preiswerk, Hans Sandreuter et Albert Welti (1862-1912) en particulier³⁰⁾. Chez ce peintre

zürichois, authentique disciple de Böcklin, on retrouvera la même vision à la fois fantastique et réelle de l'univers, le même caractère hybride de l'expression picturale, et un même amour inconditionnel des vieux maîtres - allemands en l'occurrence -. Ce retour aux sources était devenu général dans la Suisse de la fin du XIX^{ème} siècle³¹); il s'agissait d'un phénomène européen lié à la résurrection des nationalités. Amiet, comme nous le verrons (chapitre 7), n'a pas été insensible à cette mode nouvelle, ni d'ailleurs totalement imperméable à l'influence de Böcklin. Toutefois, de même que Hodler, il appartenait à une nouvelle génération d'artistes, conscients de la notion de pluralité des civilisations³²); son retour à des sources germaniques était le corollaire de sa rupture avec les modèles de la civilisation gréco-romaine, qui, pendant trop longtemps, nous avaient fait oublier nos propres richesses.

Ainsi donc, la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle avait été marquée, en Suisse, par Böcklin d'une part, de l'autre par la peinture pure de Frank Buchser; les tendances réalistes et académiques de Barthélemy Menn, Albert Anker, Rudolf Koller et François Bocion dominaient également cette époque, et Edouard Castres (1838-1902) n'avait fait que poursuivre ces tendances pré-impressionnistes; dans son Panorama des Bourbaki (1877/78), il innovait toutefois par l'adoption d'une palette claire, peignant - après Monet - un paysage de neige. Or, en 1874, la première exposition impressionniste avait eu lieu chez Nadar; une page avait été tournée dans le développement de l'histoire de l'art. Personne ne semblait en être véritablement conscient en Suisse.

Cependant, une nouvelle génération d'artistes, Hodler en tête, allait bientôt tenter de s'imposer dans notre pays: celle des artistes nés entre 1857 et 1865 (voir Tavel 1969, p. 107). La Suisse s'ouvrait peu à peu à l'extérieur. Ex-

ception faite de Hodler et du peintre italien Giovanni Segantini (1858-1899), établi en Suisse, dans les Grisons, cette génération était composée de peintres vivant à l'étranger: Albert Welti, Théophile Alexandre Steinlen, Félix Vallotton, Albert Trachsel et Hermann Obrist. Ce sont les symbolistes de l'art suisse, les premiers à contester ouvertement la tradition et les premiers adeptes du Jugendstil. Avec ces artistes novateurs, le retard caractéristique de la Suisse tendait à s'effacer. C'est ce courant d'influences qui allait peu à peu marquer Amiet à son retour en Suisse; il avait déjà eu l'occasion d'admirer des oeuvres de Hodler, de Trachsel et du sculpteur Rodo von Niederhäusern (1863-1913) - ses futurs amis - au Salon de la Rose-Croix, en 1892. De plus, ainsi qu'il le révèle lui-même³³), son séjour à Pont-Aven et la découverte du symbolisme-synthétique lui avaient permis d'apprécier ces peintres d'avant-garde de bonne heure, Hodler en particulier, puis Segantini, dont il fera la connaissance en 1895, par l'intermédiaire de Giovanni Giacometti. Grâce à Hodler, il allait devenir l'ami de Trachsel et de Rodo.

Lors de l'inauguration du premier "Salon-Buchser", en 1890 (voir plus haut), l'année même de la mort de Frank Buchser, seuls Hodler et Segantini, parmi cette pléiade de peintres symbolistes, sont établis définitivement sur sol helvétique. Hodler va achever La nuit (Berne, Kunstmuseum), sa première grande oeuvre symboliste, la plus marquante d'ailleurs (voir chapitre 5). Il exposait alors le Guerrier furieux (1884, Genève, Musée d'Art et d'Histoire), Le cortège des lutteurs (1882, Berne, Kunstmuseum) et un paysage. Ces oeuvres trahissent ses problèmes personnels - sa colère face à l'incompréhension du public et son patriotisme, Le cortège des lutteurs représentant, en effet, une oeuvre nationale par excellence³⁴) - et annoncent tout un tempérament. Albert Welti, l'un des représentants majeurs du cou-

rant böcklinien, participait également à cette exposition, de même que Félix Vallotton, qui exposait trois gravures d'après Rembrandt, Vélasquez et Millet; l'art de ce peintre allait éclore en dehors du territoire helvétique. Outre les artistes susmentionnés, l'ancienne génération, celle des romantiques et des réalistes, occupait la presque totalité des cimaises. Elle était représentative du goût de la majeure partie de la population à la fin du siècle. Une reconstitution de cette première Exposition nationale, au Kunstmuseum de Berne, du 24 mai au 24 août 1980, offrait l'occasion, à ceux qui le désiraient, de prendre connaissance avec précision du degré de développement de l'art suisse en 1890. Exception faite d'un paysage lumineux de Buchser, du Panorama des Bourbaki de Castre (A la frontière, 1871) et du Cortège des lutteurs de Hodler, une palette sombre et des tons sales semblaient être de rigueur. Le naturalisme académique et la scène de genre étaient à l'honneur, de même que le tableau d'histoire et les paysages pittoresques. Le vent de l'impressionnisme n'avait pas encore soufflé en Suisse. Fosca (1945, p. 86) déplore, dans ces oeuvres, le "manque de vision d'ensemble par excès d'attention aux détails" bien caractéristique de la peinture suisse du XIXème siècle; exception faite de Hodler, proche, dans son langage pictural, de Puvis de Chavannes, on se situait à l'antipode du symbolisme-synthétique de Gauguin et de Bernard, dont seul, en Suisse, Amiet avait pleinement assimilé la leçon.

Pourtant, en 1886, avait eu lieu la dernière exposition du groupe impressionniste - Georges Seurat y exposait Un dimanche d'été dans l'île de la Grande-Jatte -; c'était également l'année du Manifeste du symbolisme, de l'arrivée de Van Gogh à Paris, de celle de Gauguin à Pont-Aven. Dix ans plus tard, l'Exposition internationale de Munich, parallèlement à la création de la Sécession viennoise, marquait le point de départ, fulgurant, du Jugendstil, soit

de la version allemande de l'Art Nouveau, né en Angleterre, de la confluence du préraphaélisme, du symbolisme et de l'art japonais. Ce mode d'expression avait atteint le point culminant de son évolution en France, avant de submerger l'Allemagne³⁵⁾, puis l'Autriche, et marquait une étape nouvelle dans le développement de l'histoire de l'art (voir chapitre 9).

A l'occasion de la reconstitution du "Salon-Buchser", en 1980, La nuit de Hodler occupait une place d'honneur, au centre de l'exposition³⁶⁾. La confrontation de cette oeuvre, de caractère monumental, avec les autres toiles, nous permettait de mesurer toute la distance qui séparait Hodler de ses compatriotes. Il était alors, en Suisse, le seul peintre à recourir au style synthétique, aux aplats, aux arabesques décoratives et aux oppositions violentes de plages de couleurs claires et foncées, habilement équilibrées et propres au Jugendstil; il était aussi - avec Albert Trachsel - le seul artiste à oser voir l'univers d'un oeil nouveau, à oser peindre, dans un style à la fois réaliste, synthétique et visionnaire, son monde intérieur. Mais l'on n'était pas prêt, chez nous, à accueillir une oeuvre aussi audacieuse.

4.2. Evolution stylistique de Cuno Amiet (1893 à 1897); vers un élargissement thématique.

Amiet avait lui-même accompli, malgré son jeune âge, une évolution remarquable. Etant au courant des tendances symbolistes de la peinture d'avant-garde, il allait tout naturellement, fort désespéré à son retour en Suisse, se tourner vers Hodler. Amiet appréciait certes le solide mé-

tier d'un Albert Anker³⁷⁾. Cependant, malgré toute l'admiration qu'il pouvait lui témoigner, le peintre d'Anet ne pouvait lui servir de guide, dans l'immédiat. Son réalisme anecdotique n'était guère en mesure de le satisfaire, sans doute, après sa découverte de l'art pontavenois³⁸⁾. D'autre part, parmi les artistes contemporains, outre Hodler, Amiet était le seul peintre d'avant-garde établi sur sol helvétique: Max Buri (1868-1915), peintre bernois rencontré à Munich puis à Paris, était lui-même subjugué par l'art de Hodler, à partir duquel il allait développer un langage pictural anecdotique populaire, un peu facile³⁹⁾. Ce peintre, paysan dans l'âme, se limitera à l'expression du monde rural bernois. Le portraitiste Wilhelm Balmer (Bâle 1865-1922), un ami d'Amiet également, devait rester sa vie durant un peintre académique attaché à la tradition, "démodé", comme il se plaît à le dire lui-même dans ses souvenirs. Quant à Giovanni Giacometti, absorbé lui-même dans ses propres recherches, il mettra davantage de temps qu'Amiet à se trouver un style et, plus pondéré, il ne témoignera jamais d'une audace égale à celle de son ami; Amiet trouvera en lui son plus fidèle interlocuteur; il allait l'entretenir de sa découverte, en Bretagne, de l'art de Van Gogh, Gauguin, Sérusier, Cross, et lui ouvrir de nouveaux horizons, l'initiant à l'emploi de la couleur pure⁴⁰⁾. Giacometti pourra, de son côté, lui révéler l'art divisionniste de Giovanni Segantini, et, dans le sillage de ce peintre influent, les deux amis accompliront ensemble leurs expériences néo-impressionnistes. Ce sont eux qui, avec Hodler, se sont montrés les véritables pionniers de l'art suisse à la fin du XIXème siècle, les premiers, en compagnie d'Albert Trachsel, à abandonner la peinture sombre⁴¹⁾.

Trachsel, quant à lui, ne reviendra définitivement en Suisse qu'en 1901, après avoir séjourné pendant de longues années à Paris. Fervent patriote, lié à Mathias Morhardt,

à Rodo von Niederhäusern et à Hodler, il avait pris part au premier Salon de la Rose-Croix à Paris. A l'occasion de l'Exposition nationale suisse, à Genève en 1896, il s'était chargé, sans se poser de questions sur la nature de la Suisse⁴²⁾, de prescrire, en quelque sorte, la marche à suivre pour créer un "Art national"⁴³⁾:

"... pour que notre Art soit bien le reflet de l'âme, du caractère suisse, les oeuvres de nos peintres et sculpteurs devront être viriles, musclées comme nos taureaux des monts, ou nos magnifiques et solides bergers.

"Elles devront avoir aussi la rudesse, l'âpreté des pics altiers, la sobriété et le calme souverain de certaines grandes arêtes ou lignes de montagnes. L'art de nos sculpteurs et peintres devra donc nous donner une impression de force, de rudesse, de puissance montagnarde; ce devra être un art de républicain et de montagnard plutôt qu'un art de monarchiste et d'homme de plaine, art sensuel, joli, pompeux, élégant, nuancé ou mièvre..."

"Le Rêve ou la Vision ne leur seront naturellement pas interdits, car c'est un des côtés aussi de l'âme nationale, une face qu'ils peuvent exprimer".

Hodler répondait parfaitement à cet idéal. Amiet guère. Cet artiste, élève d'un peintre cosmopolite - Frank Buchser -, revenait de Bretagne; la douceur des paysages colorés des alentours de Pont-Aven l'avait impressionné. Il avait découvert là-bas un art en rapport avec le paysage breton, un art calme, simplifié, mystérieux, raffiné, primitif et hors du temps, un art presque enfantin⁴⁴⁾. Par sa nature, d'autre part, Amiet était un citadin, ami des plaines. Il négligera délibérément les "pics altiers" dont parle Trachsel. Son art revêtit d'ailleurs un caractère international. En outre, jamais encore Amiet n'avait été aussi proche d'Emile Bernard qu'en 1894, une année après son retour en Suisse (voir chapitre 3). A cette époque, et cela jusqu'en

1895/96, toutes les tendances modernes de la peinture française apparaissent dans son oeuvre de façon bien évidente. Stimulé par les artistes qu'il a côtoyés en France, il crée alors des oeuvres qui, bien qu'extrêmement personnelles, le rattachent de près aux synthétistes et aux Nabis. Ainsi que nous l'avons dit déjà (chapitre 3), durant les trois premières années de son retour en Suisse, soit de juin 1893 au début de 1896, Amiet se montre proche, dans son esprit, des artistes contemporains qu'il a sans doute le plus admirés en France: proche de Gauguin et de ses épigones - en 1894 surtout -, et des Nabis en général. Il semble, dans certaines oeuvres, suivre les conseils de Sérusier, et se montre perméable à l'influence de Vuillard, Bonnard et Maurice Denis, en fidèle admirateur de l'estampe japonaise. De même que Ranson, Bonnard, Sérusier, Vuillard et Vallotton, ainsi que Munch, également, il commence, en 1895, à entourer ses toiles de bordures décoratives, un élément propre à l'Art Nouveau et au Jugendstil. Cependant, davantage que tous ces peintres, Amiet s'était montré perméable aux expériences des néo-impressionnistes. Ses contacts avec Segantini, dès 1895, le pousseront même à approfondir ces tendances divisionnistes dans un esprit très voisin du peintre italien.

Avec Cuno Amiet, le symbolisme-synthétique avait donc fait son entrée en Suisse; les tons purs remplaçaient pour la première fois les couleurs terreuses et les tons rompus qui étaient alors de rigueur⁴⁵⁾; l'artiste prenait la liberté, nouvelle en Suisse, de réinventer l'univers. Le fait même qu'Amiet soit revenu en Suisse, pourtant, allait imprimer à son développement un caractère particulier et l'éloigner progressivement des Nabis et de l'art pontavennais. Il retrouvait, dans son pays, une peinture académique tridimensionnelle et naturaliste, à l'opposé des expériences de la peinture d'avant-garde française. Cette sollicitation dangereuse, car bouleversant tous les principes de l'art

synthétiste, allait marquer l'art du peintre du sceau de l'indécision. La traduction du volume ne se laissait pas intégrer à l'art de la tapisserie dont les peintres Nabis se rapprochaient. Les exemples de Hodler et Böcklin, tous deux très admiratifs de l'art des vieux maîtres, n'étaient sans doute pas étrangers à cette évolution⁴⁶).

L'année 1896 marquera un tournant dans l'évolution de Cuno Amiet. Sous l'influence de Hodler et par ses contacts avec Munich, des accents Jugendstil commencent à apparaître dans son oeuvre: l'artiste se cherche, change d'optique. Dès 1897, et jusqu'en 1904, les éléments germaniques et hodlériens prévaudront, contrebalancés, ici ou là, par une réminiscence du style des Nabis ou de Bernard, parfois de Toulouse-Lautrec; par ailleurs, Amiet ne renoncera jamais à l'emploi de la touche divisée de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme. Ainsi donc, malgré son voeu de fidélité à l'art pontavenois, Amiet ne tarde pas à subir une lente métamorphose. Elle lui est dictée essentiellement par son admiration inconditionnelle pour Hodler, dont il devient l'ami en 1897. D'autre part, Amiet retrouvait, en Suisse centrale (à Soleure et à Hellsau⁴⁷), où il louera un atelier, puis à Oschwand) une ethnie alémanique, un paysage bien caractéristique, assez différent de la Bretagne, une atmosphère tonique et vivifiante, des couleurs crues, légèrement acides, une terre plus sombre, des objets qui, sous l'effet d'une lumière cristalline, se détachaient nettement les uns des autres, des volumes plus accentués⁴⁸). Il rencontrait également un milieu artistique bien différent dans sa mentalité, en retard sur la France dans sa conception de l'art. Seul Hodler se détachait du lot, lui qui venait de s'imposer au public parisien avec La nuit, exposée au Salon du Champ-de-Mars en 1891 (voir chapitre 5).

Ainsi, même si, dans une oeuvre telle que Otti mit Brot (Otti au pain, 1894, Soleure, Kunstmuseum), le souvenir

d'un Roderic D'Conor hante toujours Amiet, qui recourt ici aux hachures bien caractéristiques de l'artiste irlandais, on dénote pourtant une nette atténuation des couleurs, dans l'oeuvre du peintre; Amiet recourt dès lors à des tons plus sourds⁴⁹⁾, plus crus aussi dans le bleu céruléen du ciel et le vert buis des frondaisons. Nous retrouvons cette crudité des tons chez un grand nombre de peintres suisses: que l'on pense à Böcklin, à Hodler, ou à Vallotton. En 1893/94, Amiet prend part au concours qui s'était ouvert en vue de la décoration de l'ancien Tribunal fédéral de Lausanne⁵⁰⁾ et créait une oeuvre déjà proche, dans son style calligraphique en particulier, du langage hodlérien: Paradies⁵¹⁾ - Ce thème; en l'occurrence, avait été traité par Gauguin, et se trouvait aux murs de l'auberge de Marie Henry au Pouldu; Amiet avait pu l'admirer -. Si toutefois, dans cette oeuvre d'Amiet l'aplatissement des volumes, l'effet de tapisserie de même que l'intégration intime de la figure humaine dans le paysage nous ramènent, au-delà de Hodler, à l'art de Puvvis de Chavannes, le modèle par excellence de maints artistes symbolistes, dans l'Adam du Kunstmuseum de Berne (1894), l'air commence à circuler: ici, Amiet, à la manière de Hodler, imprime du volume à la figure au moyen de passages et par l'étude des valeurs; les asters se détachent nettement sur un parterre de verdure. Le paysage s'échelonne par plans successifs. Cette toile dérive en droite ligne de deux oeuvres majeures de Hodler: Dialogue intime avec la nature (1884, Berne, Kunstmuseum) et Jeune homme mort (1886, Berne, Kunstmuseum) (voir chapitre 5, note 31). Chez l'un et l'autre peintre, des reflets verdâtres colorent le corps des adolescents et en accentuent le volume tout en l'intégrant au paysage. La position même d'Adam, de profil, les bras levés, nous rappelle l'adolescent de Dialogue intime avec la nature - qui n'est autre qu'Albert Trachsel (voir plus haut) -. De même que chez Hodler, le paysage, perpendiculaire, monte très haut⁵²⁾, coupé par le ruban clair d'un chemin. La silhouette verticale du corps se répète dans le rythme des

troncs d'arbres, selon la théorie du parallélisme, chère à Hodler (voir chapitre 5).

En 1895 également, Der kranke Knabe (L'enfant malade, détruit), tant admiré par Segantini, Giovanni Giacometti et Wilhelm Balmer, bien que se rattachant de près, par sa composition, à la Madeleine au Bois d'Amour d'Emile Bernard (1888, Paris, Musée du Palais de Tokyo), marque une rupture avec l'Ecole de Pont-Aven et le symbolisme-synthétique; par son sens du monumental, ici, une fois de plus, et comme le relève Mandach (1925, pp. 27-28), Amiet se rattache à Hodler, et dans la description très fouillée qu'il nous donne de l'enfant, étendu dans un jardin, il accuse des tendances réalistes. L'artiste rend compte, avec minutie, de ce qu'il voit⁵³⁾, et la figure exsangue du malade se détache sur un cadre de verdure bien plus qu'elle ne s'y intègre. Le détail de la couverture et de l'oreiller est étudié de la même façon extrêmement précise. Amiet ne s'accorde de liberté que dans le choix arbitraire des couleurs, dans les reflets violacés des troncs d'arbres notamment. Il subit, dans cette oeuvre, l'influence de son milieu. Nous ne sommes pas loin, psychologiquement parlant, d'Albert Anker, qui prête volontiers à ses figures une égale concentration intérieure. Ces mêmes caractéristiques naturalistes se révèlent, en 1895, dans d'autres oeuvres également, telles Kranke Frau (Femme malade, coll. part.) ou Des Künstlers Vater auf dem Totenbette (Le père de l'artiste sur son lit de mort, dessin à la mine de plomb, coll. part.). En 1896, Amiet cédera à la tentation d'un naturalisme plus académique et radical dans son portrait de la famille Gassmann de Soleure (Familienbildnis mit fünf Figuren, coll. part.); l'arrière-plan noir, ainsi que l'agencement des figures volumétriques, ne sont pas loin d'une oeuvre telle que Veillée de l'enfant mort (1899, Paris, Musée du Petit Palais) de Charles Cottet (Le Puy 1863-1925).

Ce dernier peintre, aujourd'hui tombé dans l'oubli, a connu son heure de gloire à la fin du siècle dernier grâce à ses oeuvres bretonnes; soumis à la double influence des courants traditionalistes et des courants d'avant-garde, il prolongeait l'oeuvre de Courbet, en autodidacte. Dans ses descriptions du peuple breton et de son cérémonial (voir chapitre 2), Cottet recourt à un symbolisme simple, se limitant, dans ses thèmes, à un choix relativement restreint: les âges de la vie, la mer nourricière et dévoreuse, le feu, foyer et phare, la mort. Veillée de l'enfant mort fait partie d'un grand cycle, dont l'élaboration, précédée d'un certain nombre d'études, s'étend sur plusieurs années. Au contact du peuple marin du Camaret, qui était devenu le lieu privilégié de ses séjours en Bretagne, le peintre s'était interrogé sur le sens de la destinée humaine et s'était mis à créer des oeuvres qui, dépassant toutes limites spatiales ou temporelles, allaient bien au-delà de la culture bretonne. Dans ses scènes, dominées par l'attente, la gravité, l'immobilité, la mort, règne généralement une lumière crépusculaire. Lié aux peintres Nabis, Cottet exposa en leur compagnie chez Le Barc de Boutteville, chez Vollard et à la Revue Blanche⁵⁴).

Or, c'est précisément l'atmosphère oppressante de la Veillée de l'enfant mort que l'on retrouve dans l'oeuvre susmentionnée d'Amiet, la même attente, la même gravité, dans ces figures féminines d'âges différents, disposées en demi-cercle autour d'une table, recueillies. De même que Charles Cottet avait tenté - après tant d'autres peintres - de le faire en Bretagne, Albert Anker dans le Seeland, en Suisse, Amiet nous donne ici une description de l'âme d'un peuple, ou du moins des êtres de son entourage. La même année, d'ailleurs, Amiet nous livre un témoignage de son intérêt pour le folklore helvétique, dans une oeuvre telle que Bildnis A.L., de 1896 (il s'agit du portrait, à mi-

corps, de sa future épouse, Anna Luder, revêtue du costume bernois; cette oeuvre, intitulée aussi Die Bernerin (La Bernoise), a été anéantie lors de l'incendie du Glaspalast de Munich en 1931). On devine ici, dans la pose de la jeune fille, dans l'étude minutieuse et réaliste du visage et du costume, l'influence d'une oeuvre de Hodler: Jeune fille bernoise en costume (c. 1889, coll. part.). Amiet, arraché à la Bretagne, transposait donc, dans son propre pays - de même que Jules Bastien-Lepage l'avait fait en Lorraine⁵⁵) - la quête d'un monde primitif et mystérieux que quantité de peintres avaient entreprise en Bretagne (voir chapitre 2). Dans l'oeuvre d'Amiet, la différence d'échelle entre la figure monumentale d'Anna, au premier plan, et le paysage, en toile de fond, témoigne de son intérêt pour l'art des vieux maîtres; ce contraste, cher au milieu symboliste, car source d'inquiétude, incite le spectateur à la réflexion, et permet à l'artiste, dans le cas présent, de prêter une dimension cosmique à son oeuvre.

L'évolution stylistique d'Amiet vers un langage plus pondéré, marqué par l'influence de Hodler et l'exemple des vieux maîtres, s'accompagnait, chez le jeune peintre, d'un changement d'orientation dans ses choix thématiques, placés sous le signe de la gravité. En s'attaquant à des thèmes tels que la chute (le Paradis, Adam, Eve), la mendicité, la maladie, la mort, Amiet s'intégrait dans un courant d'influences nouveau, tributaire du pessimisme foncier d'un Richard Wagner, d'un Schopenhauer; durant quelque six années, l'artiste soleurois s'apparentera en effet à la famille historique et spirituelle des romantiques du Nord, dont Edvard Munch, Vincent Van Gogh, James Ensor (1860-1949) et Hodler font partie⁵⁶). D'autre part, les descriptions qu'Amiet nous donne, à cette époque déjà, du monde de l'enfance (Mutter und Kind - Mère à l'enfant -, plusieurs versions), de l'adolescence, de la liaison cosmique de l'être humain avec la nature (voir chapitre 6), constituent une preuve,

supplémentaire de son rattachement à un courant d'influences venu du Nord (voir chapitre 8).

Ainsi, dès 1896, un tournant décisif s'amorce dans l'orientation artistique d'Amiet. Les influences françaises deviennent moins perceptibles, bien que ne disparaissant jamais complètement de son oeuvre; les liens d'amitié qui, de 1897 à 1904, vont le lier à Hodler commencent à se nouer; en sa compagnie, Amiet prend part à l'Exposition nationale suisse de 1896, à Genève, et c'est alors que l'industriel Oscar Miller découvre son art⁵⁷⁾. Ce grand collectionneur, comme nous le verrons au chapitre 5, allait jouer un rôle capital dans la carrière d'Amiet.

Outre l'influence grandissante de Hodler, un autre élément allait éloigner Amiet de l'école française et le lier au monde germanique: la création à Munich par Georg Hirth, en janvier 1896, de la revue Jugend. Dès lors, l'oeuvre d'Amiet - particulièrement bien préparé par son séjour à Pont-Aven à participer au vaste mouvement que représentait, en Europe, l'apparition de l'Art Nouveau - allait connaître des accents Jugendstil (voir chapitre 9). L'année même de la parution de la revue allemande, l'éditeur Georg Hirth organisera des concours pour obtenir des pages de titre, couvertures, affiches ou cartes de menu. Les gagnants obtenaient des prix s'élevant jusqu'à 200 mark. L'émulation était grande, entre les artistes. Grâce aux relations que Cuno Amiet avait entretenues dans les milieux artistiques de Munich, il a pu prendre rapidement connaissance de l'existence de cette revue qui, comme son nom l'indique, était ouverte aux tendances modernes. On a retrouvé, dans la succession d'Amiet, treize aquarelles et gouaches avec encre ayant un lien avec cette revue, peut-être même exécutées en vue des concours⁵⁸⁾. Pourtant, comme le relève A. Kamber, le nom d'Amiet ne figure pas sur la liste des prix

en 1896. Les thèmes choisis par Amiet sont la femme, la danse, la ronde, le portrait d'Anna Luder se découpant, dans un style graphique au moyen de légers cernes, sur un paysage stylisé, sans profondeur. Le titre de la revue sert de bordure ornementale à la plupart de ces esquisses. Ici, Amiet s'intègre au phénomène européen de l'Art Nouveau. Nous aurons l'occasion de parler encore par la suite de ces projets d'Amiet, car ils annoncent toute une série de portraits de sa femme, ainsi que l'oeuvre majeure des années symbolistes du peintre, soit Richesse du Soir (1899, Soleure, Kunstmuseum)⁵⁹).

Comme le relève très justement A. Kamber, en l'espace de quelques années, entre le portrait de son père de 1891 (Josef Ignaz Amiet, Soleure, Kunstmuseum) et ces projets pour la revue Jugend, l'art d'Amiet, ouvert à toutes les tendances, a accompli une évolution spectaculaire. On passe de l'académisme le plus rigoureux⁶⁰) aux tendances les plus anarchiques de la peinture moderne: l'Art Nouveau. Ces treize aquarelles et gouaches, exécutées avec beaucoup d'art, d'audace et de liberté créatrice par Amiet, une année avant le début de son amitié avec Hodler, constituent un témoignage de la mesure de ses possibilités, de sa richesse d'invention, contrariée par l'impact redoutable de ce "géant de l'art suisse", la contrainte de ses théories. A ce contact, l'héritage germanique d'Amiet, éprouvé par la perte de son père en 1895, allait, comme nous le verrons, reprendre le dessus, mettant, jusqu'en 1904, un frein à son exubérance heureuse. Cette année-là, se pliant à une ferme décision, Amiet rompra avec Hodler et son symbolisme, pour se tourner, après une courte phase Jugendstil, vers l'exemple de la peinture française, et vers Vincent Van Gogh en particulier⁶¹). Par la suite, l'artiste se laissera de nouveau dominer par l'élément germanique, et des tendances expressionnistes marqueront son oeuvre. Cependant, les pressions latines resteront sous-jacentes et ne cesseront de

l'influencer, sa vie durant.

Etant donné l'importance de l'impact hodlérien sur Amiet tout au long de la phase symboliste qu'il traverse, notamment, au tournant du siècle, nous nous proposons de consacrer un chapitre à l'étude de l'artiste que l'on s'est plu à qualifier en Suisse de peintre national, de suivre le développement de l'amitié qui, entre 1897 et 1904, a uni les deux artistes, d'évaluer, finalement, les répercussions que ce contact redoutable allaient avoir dans l'oeuvre d'Amiet.

Notes du chapitre 4

1. Voir William Martin, Histoire de la Suisse, 1974 (7ème éd.), pp. 264 ss.
2. Voir Deuchler, Roethlisberger, Lüthy 1975, p. 129.
3. Voir Fosca 1945, pp. 20 ss.
4. Voir Trachsel 1896, p. 74.
5. Voir Deuchler, Roethlisberger, Lüthy 1975, p. 132.
6. id., p. 129.
7. Voir Francis Jourdain, Félix Vallotton, Genève 1953, p. 34.
8. Voir Trachsel 1896, pp. 80-81. Cet artiste suisse, architecte, peintre, poète - pamphlétaire-né -, fut longtemps méconnu et l'on commence depuis peu à découvrir l'importance de ses écrits sur l'art et la politique de son pays - qu'il convient toutefois d'aborder avec une certaine circonspection -. Voir, à ce sujet, Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985, pp. 6, 51-52 et 57; de même que Zürich 1967, pp. 36-53 (texte de J. Brüscheiler).
9. A Paris aussi, d'ailleurs, Gauguin et les peintres de l'Ecole de Pont-Aven étaient en butte à l'incompréhension du public. Aucune oeuvre n'avait été vendue lors de l'exposition Volpini, en 1889.
10. Voir Tavel 1969, p. 57.
11. Voir, au sujet de cet artiste, l'ouvrage de J. Brüscheiler: Barthélemy Menn, 1815-1893. Etude critique et biographique, Zürich, 1960.
12. Voir Paris 1983, p. 130. J. Brüscheiler nous cite dix préceptes de Menn, - contenus dans un texte de Hodler intitulé Le Décalogue - et qui remontent sans doute à Ingres.
13. Voir Hugelshofer 1952, p. 22, et Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985, p. 56.
14. Cette oeuvre se trouve au Kunstmuseum de Berne. Il est intéressant de savoir que c'est Albert Trachsel qui sert ici - de même que dans un certain nombre d'oeuvres postérieures - de modèle (voir Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985, p. 7).
15. Voir, à ce propos, L. Grisebach, "Les tableaux d'histoire", in: Paris 1983, pp. 141-149.
16. Voir William Martin, op. cit., pp. 185 et 191.
17. id., p. 87.
18. id., pp. 283 ss.

19. Comme le relève J. Brüscheiler (Genève, Soleure, Fribourg-en-Brigau 1985, p. 58), dans La retraite de Marignan, Albert Trachsel, Rodo von Niederhäusern et Hodler lui-même se trouvent représentés, à la fois "comme guerriers de 1515 et comme artistes de 1900". Il s'agissait là d'une incarnation allégorique du combat pour l'art suisse.
20. Ce furent les industriels Oscar Miller, Richard Kisling, Theodor Reinhardt, Willy Russ-Young (voir Hugelshofer 1952, p. 65).
21. Voir Genève, Soleure, Fribourg-en-Brigau 1985, pp. 8, 41 et 45.
22. Voir le catalogue de l'exposition Hodler et ses épigones, Genève, Hôtel des Bergues, 1984.
23. Voir Frank Buchser, 1828-1890 (12 reproductions d'oeuvres de Frank Buchser, tirées du calendrier de l'assurance accidents Winterthour, 1951; introduction de Walter Hugelshofer). Feldmeilen, atelier graphique H. Vontobel S.A.
24. Voir Vignau-Wilberg 1973, p. 63.
25. Voir Tavel 1969, pp. 11 ss.
26. Voir Amiet 1948, p. 19.
27. Voir Tavel 1969, p. 21 et Deuchler, Roethlisberger, Lüthy 1975, p. 134.
28. Voir le catalogue de l'exposition Arnold Böcklin, Bâle, Kunstmuseum, 1977, pp. 14-21 (texte de Dorothea Christ).
29. Voir Brüscheiler, op. cit., p. 18.
30. Voir Huggler et Cetto 1943, pp. 24 ss.
31. Voir Wilhelm Schäffer, Die moderne Malerei der deutschen Schweiz, Leipzig 1924, pp. 19 ss.: Au début du XIXème siècle déjà, les peintres suisses s'étaient enthousiasmés pour les vieux maîtres. Böcklin s'efforcera de renouer avec leur technique - celle des vieux maîtres allemands et flamands en particulier -. Hodler de même sera captivé par l'art de Holbein, qui allait également séduire Amiet. L'auteur met aussi l'accent (voir pp. 9 ss.) sur le fait, qu'en des temps reculés, la Suisse allemande faisait partie de la Souabe, de l'Allemagne du sud, de la région du Haut-Rhin. Les Suisses se sont ensuite révoltés contre l'Empire et les princes, se libérant de leur emprise au cours du XIVème siècle; mais leur art représentera longtemps un état ancien du peuple allemand. Certains peintres - Arnold Böcklin et Ferdinand Hodler en particulier - et certaines époques chercheront à renouer avec leurs origines lointaines, avec les vieux maîtres allemands.
32. Voir chapitre 2, et Delouche 1977, p. 9.
33. Voir Amiet 1922, p. 9 (Annexe II).

34. Voir op. cit. en note 34, p. 50.
35. Voir chapitre 9.
36. Voir Kunstszenen Schweiz 1890, Berne, Kunstmuseum, 1980. Catalogue établi par Jura Brüscheiler. En 1890, La nuit de Hodler ne figurait pas au programme.
37. Amiet acquerra une oeuvre de ce peintre.
38. Peu à peu, pourtant, mais ceci pendant une période de courte durée, Amiet, sous l'influence de Hodler et des vieux maîtres allemands, allait se rapprocher d'Anker dans le choix de ses sujets et dans une certaine recherche d'intimité. Voir, à ce propos, Berne 1938, préface signée M.H. (Max Huggler?).
39. Voir Fosca 1945, pp. 162 ss.
40. Voir Tavel 1969, pp. 129 ss., et Amiet 1952 (préface).
41. Voir Amiet 1952, préface par Walter Hugelshofer et Amiet.
42. Voir Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985, pp. 51-53 et 56-57.
43. Voir Trachsel 1896, pp. 59-60.
44. "Quant à moi, dira Gauguin, je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon [...] jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois". (Voir Gauguin, Oviri, écrits d'un sauvage, Paris 1974, p. 158).
45. Voir Jedlicka 1948, pp. 15-20.
46. Hodler, en effet, malgré le caractère synthétiste de certaines oeuvres telles que La nuit (1890), L'eurythmie (1895), ne renonce pas au modelé. Voir, en particulier, les portraits d'Alphonse Juvet (1890, Berne, Kunstmuseum), de L.R. Weber-Bachofen (1891, Berne, Kunstmuseum), pour ne citer que deux exemples.
47. Voir note 3 du chapitre 1.
48. Voir Max J. Friedländer, De l'art et du connaisseur, Paris 1969, p. 57 (Titre original: Von Kunst und Kennerschaft; première édition: Bruno Cassirer 1920); et Bovy 1948, p. 168.
49. Certaines tonalités d'Amiet nous font penser à l'exclamation bien connue de Gauguin, séjournant en Bretagne: "Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture" (Gauguin, Oviri, écrits d'un sauvage, Paris 1974, p. 40).
50. En novembre 1893, un concours avait été ouvert en vue de la décoration de la cage d'escalier de l'ancien Tribunal de Lausanne. Aucun des projets présentés n'ayant été jugé satisfaisant, le Conseil Fédéral confia l'exécution des fresques à Paul Robert (1851-1923) de Ried (BE). Nous devons cette information à M. Olivier Gauye, directeur des

- Archives fédérales, à Berne, que nous remercions. Durant son séjour en Bretagne déjà, et afin de prolonger son séjour, Amiet avait élaboré un projet et participé à un concours préliminaire, ouvert le 20 décembre 1891. Cette tentative devait malheureusement échouer (voir, à ce sujet, Killer 1973, pp. 638 ss.).
51. L'artiste projetait d'encadrer cette oeuvre - aujourd'hui dans une collection particulière - par deux scènes de la Genèse: Caïn et Abel, et le Déluge (voir Tatarinoff 1958, p. 58).
 52. Cette caractéristique, propre à Puvis de Chavannes, aux artistes de l'Ecole de Pont-Aven et aux Nabis, dérive de l'admiration de ces peintres pour l'art de la tapisserie, pour l'estampe japonaise et pour l'art d'Extrême Orient en général.
 53. Voir Baur 1943, p. 23.
 54. Voir André Carriou, "Le peintre Charles Cottet et la Bretagne", Annales de Bretagne, 1973, Nos 3-4, t. LXXX, pp. 649-661.
 55. Voir Verdun 1984, p. 7.
 56. Voir Paris 1983, p. 230, et Nasgaard 1984.
 57. Amiet exposait trois oeuvres: un portrait, un paysage et Sous les peupliers - une oeuvre qu'acquerra par la suite Oscar Miller -.
 58. Voir chapitre 9, note 40.
 59. Voir Soleure 1964.
 60. Une comparaison entre ce portrait d'Amiet et le Portrait de Proudhon et de sa famille de Courbet (1865, Paris, Musée du Petit Palais) nous révèle l'admiration du jeune peintre pour son aîné. Il adopte, dans son tableau, une construction identique, l'oblique de l'avant-plan étant coupée par la silhouette verticale de la figure, assise. La position des jambes est la même dans les deux cas. Pourtant, l'étude fouillée des frondaisons, le rendu académique de la tête du modèle d'Amiet ne correspondent pas à l'art du peintre d'Ornans.
 61. Voir la lettre d'Amiet à Carl Moll datée du 30 mai 1905 (Annexe II). Cette lettre se trouve à la Bibliothèque Nationale, à Berne, et porte la cote Ms Kq 7. "J'ai - dit le peintre - jeté par-dessus bord tant de choses que j'avais traînées si longtemps avec moi et qui m'avaient tellement empêché d'avancer [...]. J'ai retrouvé le chemin où je m'étais engagé en Bretagne. Et je suis persuadé que c'est très bon pour moi" (lettre traduite par Max Huggler - 1971, p. 32 -).

5. Sous la tutelle de Hodler

5.1. L'ascension de Hodler

Si, comme nous l'avons vu au chapitre 1, la vie d'Amiet n'a été exempte ni de deuils ni d'affliction, on peut dire toutefois qu'elle a été douce comparativement à celle de Ferdinand Hodler. Le peintre bernois ¹⁾, son aîné de quinze ans, est né dans un quartier pauvre de Berne, à la Schaufplatzgasse, le 14 mars 1853. Sa mère, Margarete Hodler-Neukomm, d'un caractère gai, était cuisinière à la prison de Berne; elle sera également teinturière et paysanne. Fils aîné d'une famille de six enfants, Ferdinand connaît une enfance triste et misérable. Son père, Johannes, phthisique, ébéniste de son métier, meurt en 1860. On ne l'avait jamais vu sourire. A la suite de ce décès, Madame Hodler, qui vient de perdre en outre deux de ses enfants, phthisiques également, quitte la Chaux-de-Fonds où elle était venue rejoindre son mari en 1859. Elle regagne Berne et se remarie en 1861, avec un peintre décorateur bernois, Gottlieb Schüpbach (Steffisburg 1814-1873), veuf lui-même et père de cinq enfants. Ferdinand Hodler fréquente alors l'école primaire à Berne et exécute divers travaux dans l'atelier de son beau-père. Trois autres enfants viennent au monde dans ce ménage, et la misère continue. Gottlieb Schüpbach, dont les affaires périclitent, transfère son atelier à Steffisburg.

En 1867, la mère de Ferdinand, atteinte également par la tuberculose, meurt dans des circonstances dramatiques, alors qu'elle travaillait aux champs en compagnie de ses enfants. Le père, douloureusement atteint, rejoint son fils aîné aux Etats-Unis en 1871. Il mourra à Boston en 1873. Par la suite, Ferdinand Hodler aura la souffrance de voir disparaître successivement ses frères et soeurs, touchés par la même maladie. L'idée de la mort le hante, de même qu'elle hantera Edvard Munch quelques années plus tard.

Hodler avait appris toutes les besognes du métier de peintre chez son père adoptif à Steffisburg. Après la mort de sa mère, il était entré en apprentissage à Thoune chez un ami de son beau-père, le peintre allemand Ferdinand Sommer (1812-1901), spécialisé dans la peinture de "vues suisses". Grâce à son talent d'imitateur, Hodler parvient à vendre quelques vues et à se débrouiller tout seul lorsqu'il quitte l'atelier, en 1870, après avoir abîmé une soie lors d'un travail délicat ²⁾. Il se rend à Langenthal, chez son oncle Friederich Neukomm, cordonnier de son métier. En 1871, il prend la décision de se rendre à Genève pour s'y établir; Hodler aurait eu l'intention, selon certains critiques d'art, de copier les oeuvres d'Alexandre Calame au Musée Rath ³⁾; c'est en tout cas dans cet établissement que Barthélemy Menn remarque le jeune peintre à la tâche (voir chapitre 4). Il le prendra gratuitement dans sa classe, dès 1872, comme élève libre. Cet excellent pédagogue fait figure d'homme providentiel dans la destinée de Hodler ⁴⁾. Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, Menn avait donc été l'élève de Ingres dont il adopte sans doute les préceptes. Grâce à ce maître, Hodler, curieux de nature, acquiert une grande culture. Il prend connaissance des traités d'Euclide, de Vitruve, de Léonard de Vinci et de Dürer; il lit la Bible, l'Illiade et l'Odyssée, Platon, Don Quichotte, La Fontaine. Il suit en outre, au Collège de

Genève, des cours de littérature française, de philosophie, d'anglais, de physique et de mathématiques ⁵⁾. Menn lui apprend toute une technique et le rend particulièrement sensible aux théories de Dürer, à l'art des vieux maîtres, l'incitant par ailleurs à observer directement la nature. Dans un texte qu'il intitulera Les dix commandements du peintre Ferdinand Hodler, Hodler résumera l'enseignement de Menn, soumis lui-même à l'influence prépondérante de la tradition ingriste ⁶⁾.

Ainsi, ce maître aide Hodler à se découvrir et lui inculque sa très haute idée de l'artiste chargé de mission: dans L'étudiant (1874, Zürich, Kunsthaus), un autoportrait représentant le peintre entouré de ses instruments de travail et prêtant serment, Hodler nous présente une allégorie de son engagement artistique, assignant à l'art un rôle religieux ⁷⁾. La grande collection de photographies de tous les chefs-d'oeuvre du monde réunie par Menn ouvre un nouvel horizon à Hodler. Il s'enthousiasme d'abord pour Holbein le Jeune et Rembrandt, dont il peut admirer les oeuvres au Musée des Beaux-Arts de Bâle, en 1875. C'est ainsi que, de bonne heure, l'oeuvre de Hodler trahit son amour des vieux maîtres ⁸⁾. Il témoigne de son admiration pour Holbein dans une oeuvre telle que L'écolier (1875, Bâle, Kunstmuseum) ⁹⁾. L'artiste apprécie tout particulièrement la simplicité et la franchise des peintres allemands du XVIème siècle. Les peintres espagnols éveillent également sa curiosité. C'est pour cela peut-être qu'à la suite d'une déception sentimentale ¹⁰⁾ Hodler décide d'aller les étudier sur place à Madrid.

En novembre 1878, le peintre se met en route. On peut s'étonner, et à juste titre, que Hodler ait choisi Madrid et l'enseignement du Prado, symbole d'une vie artistique du passé, et non Paris, capitale des arts, point de mire et

centre de ralliement des jeunes artistes. Deux raisons majeures semblent lui avoir dicté son choix: au point de vue économique, Paris n'entraînait pas en ligne de compte; d'autre part, l'artiste avait une connaissance à Madrid, un horloger prêt à l'accueillir¹¹⁾. Ce choix allait être décisif: au lieu de suivre les courants modernistes de son époque, tels que l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, Hodler allait puiser de nouvelles leçons dans l'art de Vélasquez, Raphaël, Titien, Véronèse, Mantegna, Le Lorrain, Poussin; mais, ainsi que l'artiste le dit lui-même dans sa correspondance avec Marc Odier (1854-1939), son ami et élève¹²⁾, c'est à Giotto qu'il accordera ses préférences. Par ailleurs, sous l'influence de Michel-Ange - de William Blake également¹³⁾, d'ailleurs proche lui-même de Michel-Ange - Hodler allait, dès 1890 surtout, montrer une prédilection pour les couleurs crayeuses, les blancs, les beiges, les gris, les noirs, et, fort sans doute également de l'exemple de Pierre Puvis de Chavannes¹⁴⁾, se forger un style monumental, accordant la primauté à la ligne. Ses autoportraits trahiront parfois, très intentionnellement d'ailleurs - car il s'agit souvent d'emprunts - son amour pour Rembrandt, Dürer ou Vélasquez, pour Ingres également, que Hodler a pu admirer au Musée du Louvre¹⁵⁾. L'art du portrait chez Hodler - qui s'inscrit dans la tradition ingriste ouverte par Menn à Genève -, sera également tributaire des vieux maîtres dans la frontalité axiale du modèle, découpé en silhouette sur un fond nu¹⁶⁾, le goût de la vérité objective, le réalisme synthétisé dans toute sa laideur même. Les anciens maîtres de l'art suisse du XVIème siècle, tels Urs Graf (Soleure c. 1485-1527/28), Niklaus Manuel Deutsch (Berne 1484-1550), Tobias Stimmer (Schaffhouse 1559-1584), allaient également le séduire. Les guerriers de La retraite de Marignan (1896-1900) remonteront, en effet, en droite ligne à l'art d'Urs Graf¹⁷⁾, traduisant le désir de Hodler de renouer avec l'art monumental du XVIème siècle¹⁸⁾, et,

plus précisément, avec l'âge d'or de la peinture suisse.

En 1879, à la suite d'une querelle, le peintre quitte l'Espagne et revient au mois de novembre à Genève. Désormais, il est en pleine possession de son métier. Ce retour marque la fin de son apprentissage. La lutte reprend de plus belle pour cet artiste suisse alémanique isolé en pays romand, car, ainsi que le relève W. Hugelshofer (1952, p. 4), en aboutissant à Genève, Hodler donnait l'impression "d'avoir été jeté par une main puissante et comme un bloc erratique, dans un charmant jardin". Mais, s'il voulait rester en Suisse - et il y tenait - cette ville seule pouvait entrer en ligne de compte sur le plan artistique (voir chapitre 4). A la misère matérielle du peintre et à ses problèmes sociaux s'ajoutent des doutes d'ordre métaphysique. Hodler ne parvient pas à atteindre son but: l'harmonie avec l'univers, l'ordre, l'unité. La décennie des années 1880 à 1890 s'avère particulièrement pénible pour lui. En dépit de son 'écorce dure' de Bernois, ainsi qu'il aimait à le dire, il supporte difficilement l'incompréhension du public. Dès 1874, et grâce à Barthélemy Menn, Hodler participait aux concours Diday et Calame - ce sont alors les deux seuls grands noms reconnus dans le monde de la peinture à Genève, comme nous l'avons vu plus haut -. A cette époque, Hodler est proche, par son style réaliste, de Rembrandt et de Courbet, dont Menn avait fait connaître le nom à Genève¹⁹⁾. Puis, dans l'art du paysage, et par son pleinairisme, il s'apparentera à Menn et à Corot. En 1876, lors d'un concours organisé par la Société des Arts à Genève, Hodler gagne un premier prix en présentant un carton: Le banquet des gymnastes (ce carton est détruit; une deuxième version de cette oeuvre, de 1877/78, se trouve au Kunstmuseum de Berne). Sa hardiesse ébahissait le public genevois, mais on ne le comprenait pas; l'artiste rompait avec la tradition: le réalisme expressif de cette oeuvre, illustrant une scène po-

pulaire toujours d'actualité en Suisse, heurtait le bon goût. Hodler manquait de charme et on lui reprochait d'aimer le laid²⁰⁾. Cette même année, il peint également une Paysanne sur son lit de mort (coll. part.). Dès 1881, Hodler prend part aux expositions municipales genevoises. On le distingue, lui reconnaissant du génie, mais sa puissance monumentale et sa rudesse germanique ne parviennent toujours pas à s'imposer en pays latin. On lui fait grief de son exagération. En 1884, le peintre, dépité, expose le Guerrier furieux (1883/84, Genève, Musée d'Art et d'Histoire) au Salon suisse, à Genève. Pour la première fois, on lui réserve un accueil favorable; le critique genevois Paul Seippel voit en lui le rénovateur de l'art suisse²¹⁾. En 1885, le Cercle des Beaux-Arts, à Genève, organise la première exposition personnelle de Hodler.

C'est à cette époque que l'artiste fait la connaissance de Louis Duchosal (voir plus haut), et, qu'en compagnie de ce poète et du journaliste Mathias Morhardt, il organise des soirées hebdomadaires dans son atelier, le jeudi soir. L'écrivain romand Emile Hennequin, ami d'Odilon Redon et de Joris-Karl Huysmans, faisait également partie de ces réunions²²⁾. C'est alors qu'avec Dialogue intime avec la nature (1884, Berne, Kunstmuseum) Hodler, abandonnant progressivement son style réaliste, donne une dimension nouvelle à son oeuvre en exprimant un sentiment panthéiste. Comme le relève Hugelshofer (1952, p. 28), Duchosal; en correspondance avec Verlaine et Mallarmé, n'était sans doute pas étranger à ce courant nouveau, de même d'ailleurs qu'Albert Trachsel (voir plus haut). Une année plus tard, et avec le Portrait de Louise Delphine Duchosal (1885, Zürich, Kunsthaus) - la soeur du poète tenant une fleur - Hodler manifestait son admiration pour Manet²³⁾. Le peintre s'ouvrait timidement à l'influence du symbolisme et des artistes de l'avant-garde. Sa connaissance de l'art et des ar-

tistes français allait d'ailleurs s'approfondir durant l'hiver 1888/89, au contact de Marcellin Desboutin, dont il devient l'ami (voir chapitre 4). C'est à cette époque que Hodler peint Une âme en peine (1889, Bâle, Kunstmuseum), une oeuvre très proche dans le choix du sujet, le rendu réaliste des traits du visage, fouillés minutieusement, de l'art de Jean-François Raffaelli (1850-1924)²⁴⁾. Enfin, La nuit (1889/90, Berne, Kunstmuseum), une oeuvre dont nous parlons plus bas, marquera un tournant décisif dans l'art de Hodler: le passage définitif d'un style réaliste à un art symboliste²⁵⁾. Paul Seippel, à cette époque précisément²⁶⁾, condamnera les arrière-pensées mystiques mal définies de Hodler. Un certain nombre d'oeuvres annonçaient cette veine nouvelle, faisant état des préoccupations de l'artiste, hanté par l'idée de la mort: Un regard dans l'Eternité (1885, Berne, Kunstmuseum) mettait en scène, dans un style encore réaliste, un menuisier pensif, agenouillé auprès d'un cercueil, les yeux levés vers le ciel. En 1880/81 déjà, le mysticisme de Hodler paraissait dans une oeuvre telle que Prière dans le canton de Berne (Berne, Kunstmuseum), alors que dans Dialogue intime avec la nature Hodler traduisait, en un style proche de celui de Puvis de Chavannes, sa quête d'un monde meilleur, son instinct de fuite devant le poids de la vie.

En 1887, Hodler avait présenté, sans succès, une soixantaine d'oeuvres au Musée des Beaux-Arts de Berne. Cependant, Le cortège des lutteurs II (1887, Zürich, Kunsthaus), exposé en 1889 au Salon du Champ-de-Mars à Paris lors de l'Exposition universelle, obtient une mention honorable et retient l'attention de Puvis de Chavannes. Cette représentation d'une fête nationale constituait une allégorie de la démocratie suisse dans la seconde moitié du siècle (voir Paris 1983, p. 20) et, selon J. Brüscheiler (Paris 1983, p. 61), consacrait la notion de peinture suisse. En mars 1891, La nuit, présentée à l'Exposition municipale de Genève

ve, provoque un scandale - Hodler mettait en scène, parallèles entre elles, des figures allongées, plus ou moins vêtues, et assoupies dans un cadre naturel à peine esquissé; au centre de la composition, l'artiste lui-même, en proie à un cauchemar, est assailli par une forme humaine recouverte d'un voile noir -. Or, ce grand tableau (116 X 299 cm.), exposé un mois plus tard au Salon du Champ-de-Mars à Paris, suscite l'enthousiasme. Pour Hodler, La nuit constituait sa première oeuvre²⁷⁾. Cette composition, construite selon un équilibre savant d'horizontales et de verticales, rythmée par une alternance de plages sombres et claires, marquait, après Dialogue intime avec la nature, le point de départ d'une série d'oeuvres synthétiques à programme. Hodler y exprimait non pas une allégorie, mais un sentiment personnel, sa crainte de la mort, voisine du sommeil²⁸⁾. Cette oeuvre marquait également, sur le plan stylistique, une tendance nouvelle vers l'aplatissement du volume, vers la recherche, bien que timide encore, de la ligne décorative et expressive du Jugendstil. Ici déjà, la ligne d'horizon s'élève presque jusqu'au bord supérieur du tableau, conférant à cette oeuvre un effet de tapisserie. Mais, surtout, La nuit marquait, dans l'évolution du langage pictural de Hodler, l'application magistrale de sa théorie du parallélisme²⁹⁾ dans la répétition de formes semblables selon une ordonnance symétrique, ceci en vue d'assurer à son oeuvre la plus grande unité. En fait, comme le relève F. Zelger³⁰⁾, ces recherches de parallélisme, présentes également dans l'art d'un Puvis de Chavannes, d'un Hans von Marées, préoccupaient l'artiste depuis longtemps. Une oeuvre telle que Prière dans le canton de Berne, mettait déjà en scène, en 1880/81, des figures parallèles entre elles, sans toutefois qu'il y ait de rapport entre l'organisation de ce principe de construction et la thématique symboliste (voir Paris 1983, p. 135). On peut en dire autant de Calvin et les régents dans la cour du Collège de Genève³¹⁾ (1883/84, Ge-

nève, Musée d'Art et d'Histoire). Par ailleurs, J. Brüsche-weißer (1971, p. 28) verra, dans Le Bois des Frères (1885, Soleure, Kunstmuseum) le premier paysage paralléliste de Hodler. Le parallélisme prendra un caractère plus systématique dans des oeuvres telles que Les âmes déçues (1891/92, Berne, Kunstmuseum), Les las de vivre (1892, Munich, Neue Pinakothek), L'eurythmie (1895, Berne, Kunstmuseum), où l'artiste exprime, en une image cultuelle et dans un alignement de formes semblables, sa nostalgie de la fraternité humaine:

"Je veux montrer la ressemblance des êtres humains, alors qu'aujourd'hui on n'insiste que sur les différences" écrit Hodler dans une lettre à Louis Duchosal³²⁾.

Avec une oeuvre telle que La nuit, Hodler s'intégrait pleinement dans le mouvement symboliste et s'engageait dans un courant international. Appelé à Paris pour y exposer son chef-d'oeuvre, il séjourne un peu plus de deux mois dans la capitale. Grâce à ses amis Mathias Morhardt et Marcellin Desboutin, Hodler, adulé de tous, rencontre Degas, Monet, Raffaelli (voir Paris 1983, p. 26). Il fait la connaissance des peintres Nabis et des rosicruciens, dont l'idéalisme transcendantal immédiatement le conquiert³³⁾. Il découvre l'art des préraphaélites³⁴⁾, et admire des oeuvres de Puvvis de Chavannes³⁵⁾, le maître par excellence de la peinture monumentale. Selon P. Vaisse (Paris 1983, pp. 57-58), qui voit en Hodler la version suisse et modernisée de Puvvis de Chavannes³⁶⁾, l'artiste suisse, fort de l'exemple de ce peintre, aurait eu l'ambition de créer, par l'application de la théorie du parallélisme, un grand style de peinture monumental, affirmant le primat de l'unité, celui du peuple sur l'individu, soit, un art démocratique. La nuit constituait, en la matière, une somme de ses expériences picturales et marquait un nouveau départ (voir Paris 1983, p. 135). On trouvait, dans l'oeuvre de Hodler, plusieurs significations, un mystère. Cette composition auda-

cieuse, extrêmement neuve, correspondait à l'état d'esprit qui régnait en cette époque de crise - religieuse, politique et sociale - et qui prenait ses racines dans la Révolution française. On ne croyait plus à l'ordre divin, la vie n'avait plus de sens, et, pour beaucoup, l'art remplaçait la religion ³⁷⁾. La nuit suscita l'admiration des fondateurs du Salon du Champ-de-Mars, Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Auguste Rodin; de Gustave Moreau (1849-1906) également; celle des écrivains Charles Morice (1861-1919) et Joséphin Péladan ³⁸⁾, dont le but était de promouvoir un art idéaliste ³⁹⁾. Aussi n'est-il pas étonnant que l'on invite l'artiste suisse à prendre part, en 1892, au premier Salon de la Rose-Croix, organisé par le Sâr Péladan. Hodler y expose Les âmes déçues. Dans le cercle de la Rose-Croix se trouvait un certain nombre d'hommes qui croyaient en Hodler; c'est à leur intention et sous leur influence, selon W. Hugelshofer (1952, pp. 49-52) que le peintre, subjugué par ce milieu, aurait créé Les âmes déçues (1891/92), Les las de vivre (1892), L'eurythmie (1895), - sorte de memento mori -, ainsi qu'un petit nombre d'oeuvres de caractère pseudo-religieux: Le chemin des âmes d'élection (1893, coll. part.), L'élú (1893/94, Berne, Kunstmuseum), Adoration (1893, Winterthour, Kunstmuseum); autant d'oeuvres qui, dans la création de Hodler, comptent parmi les moins convaincantes. Ces préoccupations nouvelles allaient à l'encontre de son bon sens de paysan bernois; Hodler, comme le relève Hugelshofer (1952, p. 48), était un homme de la nature, tel que l'avait rêvé Jean-Jacques Rousseau. Cela, le critique et ami de Hodler, Joseph-Victor Widmann, l'avait également compris, lui qui, en 1895, l'exhortait à: "laisser les anachronismes néocatholiques et maladifs de toute la canaille spiritiste d'anges et de martyrs aux esprits noyés d'absinthe des asiles psychiatriques parisiens" ⁴⁰⁾. Cette exhortation n'eut, hélas, pas d'effets immédiats.

A cette époque, toutefois, Hodler est en pleine possession de son style, et, d'une manière générale, l'orientation de sa thématique, largement tributaire du courant symboliste européen, est clairement établie. Une définition sommaire, certes, mais essentielle du symbolisme, à savoir: "Le symbolisme ne se fie qu'à l'expérience humaine vécue" (Goldwater 1979, p. 43), ou encore: "Même s'il puise son inspiration dans les événements de sa vie personnelle..., l'artiste symboliste cherche à atteindre l'universel" (Lacambre 1979, p. 33), nous permet de situer Hodler, au début des années 1890 déjà, dans le développement d'un vaste mouvement, par ailleurs fort complexe; et c'est - comme le relève A. Dückers (Paris 1983, p. 134) - "de manière démonstrative et programmée" que Hodler crée des oeuvres dont le sens profond ne se révèle guère dès l'abord.

Le thème de la mort était apparu de bonne heure dans l'oeuvre de Hodler, et, à l'égal d'Edvard Munch, dont la famille avait été également décimée par la phtisie, cette hantise devait le poursuivre sa vie durant. En 1876, Hodler peignait Le paysan mort (Genève, Musée d'Art et d'Histoire), que F. Zelger (Pfäffikon 1981, p. 34) rapproche du Christ mort de Holbein (1521, Bâle, Kunstmuseum). A propos de La nuit, une composition qui, selon W. Hugelshofer (1952, p. 46) est née de l'amitié du peintre avec Marcellin Desboutin, Hodler dira:

"J'ai considéré La nuit comme le grand symbole de la mort"...; selon lui, cette oeuvre "ne représente pas une nuit mais l'ensemble de diverses impressions nocturnes"⁴¹). Dans cette première composition symboliste à plusieurs personnages, Hodler exprime, à partir de son vécu, une idée universelle, "le pouvoir unificateur de la mort qui soumet tous les humains au même destin"⁴¹); un leitmotiv chez ce peintre convaincu, de même que Van Gogh, qu'il n'existe guère de salut en dehors d'une humanité solidaire et fraternelle (voir Paris 1983, p. 62). Les préoccupations re-

ligieuses et mystiques de Hodler s'étaient révélées d'autre part vers 1880 déjà, dans des oeuvres telles que la Prière dans le canton de Berne (1880/81, Berne, Kunstmuseum), La traversée pour se rendre à l'église (1879/80, coll. part.) - une oeuvre inspirée sans doute par le peintre romantique allemand Adrian Ludwig Richter (1803-1884)⁴²⁾ -, Le père lisant la Bible (1880, Winterthour, Fondation Reinhart). Un regard dans l'Eternité (1885, Berne, Kunstmuseum), bien que de facture réaliste, était chargé de mysticisme et annonçait la vision idéale et extatique de L'Élu (1893/94, Berne, Kunstmuseum); cette dernière oeuvre, quant à elle, correspondait parfaitement bien au mouvement spiritualiste de l'époque, et plus particulièrement à l'idéal des rosicruciens: le fils de Hodler, Hector, agenouillé au centre de la composition, le regard dirigé vers le ciel, y est entouré d'anges en lévitation.

Dans la même veine symboliste, Dialogue intime avec la nature, en 1884³¹⁾ - de même que Communion avec l'Infini (1892, Bâle, Kunstmuseum) - traduit un désir d'immersion dans la nature, de régénération de l'homme; la fuite de l'artiste devant le poids de la vie, son aspiration vers l'absolu trouvant leur expression dans un sentiment panthéiste. La ligne convexe à laquelle recourt ici Hodler pour délimiter son paradis terrestre, prête à cette oeuvre, déjà paralléliste, un caractère cosmique; ce procédé réapparaîtra à plusieurs reprises dans la création symboliste hodlérienne. Dans le même ordre d'idées, Hodler rapprochera les cycles des âges de la vie humaine à ceux des saisons (L'automne, 1892/93, coll. part.). Les sujets bibliques, si chers à Emile Bernard, Maurice Denis, Paul Sérusier, seront absents du répertoire iconographique de Hodler, protestant, de même que Van Gogh ou que Munch; ces artistes appartenant, nous l'avons vu, à la même famille historique et spirituelle des romantiques du Nord⁴³⁾; tous, suivis de près par Amiet, chercheront à témoigner du divin dans la

nature. Relevons ici encore le fait que ni la magie, ni l'occultisme, ni le satanisme ne feront partie de leur répertoire iconographique.

Par ailleurs, le motif, cher entre tous à l'époque symboliste, de la femme à la fleur, paraissait en 1877 déjà dans l'oeuvre de Hodler, inspiré sans doute à l'artiste par son amour malheureux pour une camarade de classe (voir le Portrait de Caroline Leschaux, Zürich, Kunsthaus). Ce motif sera repris, entre autres, dans le Portrait de Louise Delphine Duchosal (1885, Zürich, Kunsthaus), et dans la Jeune fille au pavot (1890, Berne, Kunstmuseum), qui marque, dans l'évolution de ce thème, le passage de compositions réalistes à la représentation symboliste d'une oeuvre telle que L'émotion (1894, Berne, Kunstmuseum)⁴⁴⁾. Comme le relève F. Zelger (Pfäffikon 1981, p. 85), en effet, dans la Jeune fille au pavot, une oeuvre où perce sans doute l'influence de Louis Duchosal, la fleur, rouge, indique la souffrance, soit, déjà, un état d'âme. En fait, l'amour ne paraîtra que tard dans l'oeuvre de Hodler. De la femme - émue, tenant une fleur, à l'enfant -, l'artiste ne semble saisir que l'aspect le plus rassurant; ceci contrairement à Edvard Munch, par exemple, un peintre dont Hodler se rapproche pourtant; mais, ainsi que le relève D. Honisch (Paris 1983, p. 240), Hodler n'était pas à même de suivre cet artiste dans son interrogation psychologique (voir chapitre 8).

Le thème de l'arbre, isolé comme Hodler, symbole de l'artiste créateur, de vie également, et porteur de significations multiples⁴⁵⁾, apparaissait, quant à lui, vers 1891 (Le petit platane, Genève, Musée d'Art et d'Histoire), alors que les représentations de mères à l'enfant, sorte de version moderne et profane des madones à l'enfant⁴⁶⁾, coïncidaient avec la naissance d'Hector; fils illégitime de Hodler, en 1887⁴⁷⁾. A cette époque, l'artiste se mettait à peindre également des portraits de vieillards désabusés

(Las de vivre, 1887, Winterthour, Kunstmuseum; Une âme en peine, 1889, Bâle, Kunstmuseum); des gens de son quartier, misérables comme lui, et sans espoir. Dans Les âmes déçues (1891/92), Hodler développait ce thème en poussant sa formule du parallélisme à l'excès - pour reprendre les termes de W. Hugelshofer (1952, p. 56) -: cinq hommes, usés par l'âge et la détresse matérielle, sont assis sur un banc, équidistants, prostrés; ils se profilent sur un paysage aride, à peine esquissé. A la répétition rythmique de ces figures, répond une palette sobre, où dominent les noirs et les beiges, se heurtant dans leur qualité expressive. Ainsi, une fois de plus, par l'ordonnance des surfaces, la répétition de formes identiques et le contraste des couleurs, Hodler atteignait, au-delà de son désenchantement personnel, à l'universel, affirmant son souci d'égalitarisme.

En 1881, Hodler, exacerbé par le mauvais accueil que lui réserve la critique, peignait Le furieux (Berne, Kunstmuseum), un autoportrait marqué par l'influence de Courbet. L'agressivité du peintre éclatait également dans le Guerrier furieux (1883/84; Genève, Musée d'Art et d'Histoire); Paul Seippel loue cette oeuvre exposée en 1884 au Salon des Beaux-Arts de Genève, et s'exprime ainsi:

"Ce soldat n'est pas le type banal d'un modèle quelconque, c'est bien un mercenaire suisse, rustre, fort et brutal"... , et, plus bas: "... on peut fonder de grands espoirs sur ce jeune artiste, peut-être même entrevoir en lui l'initiateur d'une école nationale"⁴⁸). J. Brüschiweiler (1971, p. 27) quant à lui, décèle, dans l'attitude agressive de ce lansquenet, la traduction de la lutte que même Hodler et relève le fait que ce caractère combatif de l'artiste lui a permis, à une époque de prise de conscience nationale, de s'identifier à la Suisse des origines héroïques. Mais, par ailleurs, comme le remarque très justement W. Hugelshofer (1952, p. 28), les louanges d'un Paul Seippel, pour qui le Guerrier furieux représente un renou-

vement du vieil art suisse, ont malheureusement poussé Hodler à s'attaquer à des sujets historiques, développant en lui un sentiment patriotique exacerbé, de même qu'une exaltation outrée de la force virile, non exempte de narcissisme. Autant d'éléments qui, par ailleurs, allaient peu à peu désorienter le public parisien⁴⁹⁾, et prêter à une tranche de la création hodlérienne un caractère archaïque et désuet. Mais le tournant était amorcé. Le Guerrier furieux ne constituait qu'un prélude. Avec l'inquiétant Guillaume Tell (1897, Soleure, Kunstmuseum)⁵⁰⁾, en effet, une oeuvre qui marque, après Le cortège des lutteurs I (1882, Berne, Hôtel de Ville), Calvin et les régents dans la cour du Collège de Genève (1883/84, Genève, Musée d'Art et d'Histoire), - le véritable départ des peintures historiques de Hodler, le peintre réveillait, sous ses propres traits, une figure mythique. Il évoquait, à travers sa lutte opiniâtre, la détermination de tout un peuple à se battre pour sauvegarder sa liberté. Le caractère monumental de cette oeuvre, le rendu expressif de la force brutale et toute élémentaire de cette figure légendaire, étaient destinés à traduire le concept d'héroïsme. Relevons encore le fait qu'avec Guillaume Tell et La retraite de Marignan (1896-1900), Hodler, pour la première fois et grâce au style qu'il s'était créé, dépassait la peinture d'histoire conventionnelle⁵¹⁾; mais cela, sans se rendre compte qu'il n'était pas d'actualité⁵²⁾.

Ainsi donc, en ce qui concerne le retour aux sources - un moyen, pour les artistes, de fuir, dans leur révolte, le monde civilisé - Hodler, en accord avec la plupart des peintres symbolistes de la seconde phase (voir Introduction) renouvelait l'inspiration mythologique traditionnelle en réveillant, avec Guillaume Tell, le héros d'une légende nationale. Contrairement à Böcklin, son aîné, jamais Hodler ne fera allusion à la mythologie gréco-romaine. Fait significatif, par ailleurs, il attendra jusqu'en 1905 pour faire son "pèlerinage" en Italie - si l'on peut dire - soit à

l'âge de cinquante-deux ans. Amiet également, faisant preuve de la même indifférence, n'accomplira son premier voyage en Italie qu'en 1909, à l'âge de quarante et un ans; pourtant, avide de connaître de nouveaux horizons, il n'avait pas hésité à se rendre en Allemagne et en France avant 1893, à Vienne en 1904; de même, à l'âge respectable de quatre-vingt-quatre ans, il franchira encore allégrement la Manche pour donner une leçon de peinture à Winston Churchill! (voir Amiet 1951).

Par bonheur, la ferveur de Hodler pour son sol natal devait être également la source des plus belles oeuvres de sa création artistique, soit, de ses paysages. Cette prédilection du peintre pour les spectacles naturels était apparue également, déjà, dans la première phase de son activité, grâce à la rencontre de Ferdinand Sommer et de Barthélemy Menn; et, dans le genre, L'avalanche (1887, Soleure, Kunstmuseum) marquait un temps fort. Dans Le Bois des Frères (1885, Soleure, Kunstmuseum) déjà, Hodler tente d'exprimer sa perception panthéiste de la nature, son intuition d'ordre mystique, par l'application du parallélisme (voir Paris 1983, pp. 27-31). Contrairement à nombre d'artistes de la fin du siècle, Hodler ne manifestera aucun goût pour le monde paysan, simple, pur et naïf. Le paysage seul l'intéresse. Adoptant un chromatisme somptueux au cours des deux dernières années de son existence, Hodler, dans sa fuite du monde civilisé, devient véritablement visionnaire et crée une série de paysages planétaires situés à la frontière de l'abstraction. G. Magnaguano (Paris 1983, p. 225) voit, dans ces oeuvres, le sommet de la production symboliste de Hodler.

De l'étude d'A. Dückers (Paris 1983, pp. 134-140) sur le symbolisme de Ferdinand Hodler, il ressort, finalement, que bien davantage que par son répertoire iconographique, l'originalité du peintre s'affirme essentiellement par l'organi-

sation de ses peintures, la qualité expressive des formes et des couleurs, la répartition des surfaces, l'élaboration progressive d'une peinture monumentale et décorative basée sur la théorie du parallélisme. Ce langage neuf a été, pour Hodler, le moyen d'expression d'une nouvelle vision du monde, chaque chose s'élevant au-dessus de soi, par delà l'apparence extérieure. Il a permis à l'artiste de rendre compte d'expériences fondamentales, d'états intérieurs, d'exprimer des attitudes, des états d'âme en relation directe avec les diverses phases de sa vie. Cela, en se limitant à quelques thèmes essentiels. Ses contacts avec Louis Duchosal, Mathias Morhardt, Marcellin Desboutin, ainsi qu'un séjour fructueux à Paris en 1891, en particulier, avaient permis à Hodler de se familiariser avec un courant de pensée nouveau, marqué par l'influence de Schopenhauer, et qui convenait à son tempérament, reflétait son vécu. C'est ainsi donc, qu'autour de 1890, le peintre, dans son pessimisme, nous parlait avec conviction de destin, de misère, nous faisant part de réflexions mélancoliques (Les âmes déçues); il nous parlait également de marginalité, de solitude dans un "portrait d'arbre" (Le petit platane); de maladie - en 1879 déjà - (La convalescente, Winterthour, Fondation Reinhart); des moments du jour, suivant l'exemple du peintre romantique allemand Philipp Otto Runge (1777-1810), et aussi de la mort et de ses corollaires, le sommeil, le rêve, l'inconscient, l'hallucination, l'éphémère, le mystère (La nuit); de panthéisme, de la nostalgie du paradis perdu, de narcissisme également (Dialogue intime avec la nature); des cycles de la vie et des saisons (L'automne); d'idéalisme et de mysticisme (L'élus), de légende, de fuite vers une époque reculée (Guillaume Tell).

Lorsque Amiet, riche de l'expérience fondamentale du symbolisme-synthétique, quitte Pont-Aven et revient en Suisse, en 1893, le passage d'un style réaliste chargé d'expression à une peinture expressionniste et symboliste était ac-

compli chez Hodler. L'étude de la figure, très sculpturale, placée dans un cadre naturel à peine esquissé, prenait une place majeure dans son oeuvre. Contrairement à Amiet, Hodler s'était montré résolument imperméable à la peinture impressionniste: celle-ci ne pouvait satisfaire son mysticisme inquiet, son goût de l'introspection, sa quête de l'expression philosophique de l'idée; et, de même que Gauguin, Van Gogh ou Edvard Munch, Hodler ne croyait pas pouvoir exprimer son sens artistique de la réalité par le naturalisme⁵³⁾. Il ne se préoccupait que de la pérennité des choses et de l'équilibre des masses savamment agencées⁵⁴⁾. Dans sa création, conçue selon des lois mathématiques, les détails disparaissent au profit de l'ensemble, exprimé dans une synthèse magistrale. Hodler atteint à l'éternité et sa nature profonde, puissante et violente, s'exprime dans sa plus grande vérité. L'artiste élabore des oeuvres qui traduisent une personnalité opiniâtre, volontaire et austère⁵⁵⁾. Le bonheur lui semble interdit. Seuls le sublime et l'éternel l'attirent. Dans ses oeuvres, les jeux de lumière sont inexistantes. Contrairement aux impressionnistes, en effet, Hodler, de même que Courbet, ne s'est pour ainsi dire jamais préoccupé de rendre les vibrations de la lumière ou d'étudier les nuances atmosphériques d'un paysage à divers instants. Son attention s'est concentrée sur l'effet monumental et linéaire de la forme, dont il nous indique la structure profonde. Seules l'intéressent l'ossature, la charpente des paysages, des montagnes ou des figures qu'il travaille dans une stylisation synthétique. A l'exemple de Puvis de Chavannes, sans doute, et parallèlement à Gauguin, Hodler réduit la troisième dimension et juxtapose des plages de couleurs de plus en plus claires, encerclées par de légers traits de contour bien décidés. Contrairement au cercle des peintres de Pont-Aven qu'avait rencontrés Amiet, toutefois, Hodler choisit, à cette époque du moins, des couleurs ternes, sans éclat, remplacées plus tard par des teintes acides et froides. Dans les années 1890, le peintre fait preu-

ve d'une prédilection pour le gris, le beige ou le blanc, contrastant violemment avec des tons sombres - l'un des grands principes de l'Art Nouveau -. Sa matière est mince, fluide comme celle de Giotto qu'il vénère par-dessus tout. A la manière des primitifs italiens, et à la suite de Puvis de Chavannes, Hodler, tournant une fois de plus le dos à toutes les conventions académiques, relève la ligne d'horizon aux trois quarts de la composition.

Mais, à cette époque encore, la Suisse n'avait pas beaucoup évolué dans ses jugements esthétiques; on ignorait tout du mouvement impressionniste. L'académisme régnait en maître, et, à Genève, où la peinture pleinairiste de Barthélemy Menn n'avait su plaire, les jeunes peintres suivaient l'exemple de Jacques-Louis David (1748-1825) et admiraient François Diday et Alexandre Calame. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que Hodler, malgré ses succès parisiens et sa gloire naissante, continue à se heurter, dans son propre pays, à l'incompréhension du public.

* * *

Les choses en sont là lorsqu'en 1893, à l'occasion de la "Rencontre annuelle des peintres, sculpteurs et architectes suisses", Cuno Amiet voit Hodler pour la première fois, à Berne. Dans Über Kunst und Künstler (De l'art et des artistes, Amiet 1948, pp. 53-70), le peintre consacre un chapitre à Hodler: Hodler wie ich ihn erlebt habe (Hodler tel que je l'ai connu); il nous conte par le menu la naissance et le développement de son amitié avec Hodler, nous faisant part de son admiration pour le talent de son ami, de l'influence que le peintre a exercée sur lui; en dernière analyse, Amiet nous relate l'épisode douloureux de son déta-

chement, énumérant les raisons de sa rupture. Ce texte, sur lequel nous nous basons dans les pages suivantes, et dont nous citons des extraits (voir Annexe II), revêt une grande importance: il nous permet de découvrir Hodler à travers les yeux d'un artiste qui, durant six ans, l'a côtoyé, écouté, observé, et ceci avec une rare pénétration psychologique. L'échange épistolaire d'Amiet avec le peintre Carl Moll, à Vienne (Vienne 1861-1945) - il s'agit de l'un des fondateurs de la Sécession viennoise - nous livre un complément d'information non négligeable (voir Annexe II; lettres d'Amiet à Carl Moll, 1905)⁵⁶⁾.

En 1888, déjà, Amiet avait vu, à Soleure, une oeuvre de Hodler représentant un vieillard fatigué assis sur un sac à moitié vide, et il s'était étonné de la grande tristesse que distillait cette toile aux couleurs ternes, aux traits anguleux⁵⁷⁾. Frank Buchser ne voyait d'ailleurs pas d'un bon oeil son élève s'attarder devant la production de ce nouveau venu qu'il n'appréciait guère. Amiet, pourtant, est poursuivi par cette apparition si nouvelle, si différente de tout ce qu'il avait vu. Il était ému par cette représentation de la misère. On osait montrer l'envers de la vie. Le jugement sévère de son maître le peine malgré lui. Au début de l'année 1889 (sic)⁵⁸⁾, il a l'occasion de scruter tout à son aise une seconde oeuvre de Hodler: La nuit, exposée en 1891, en fait, au Salon du Champ-de-Mars. Une fois de plus, il est désemparé: le rôle de l'artiste n'est-il donc point de nous représenter la joie de l'existence, de nous apporter le bonheur? Pourquoi nous faire part de si tristes choses? - Hodler, poursuivi par la mort des siens, nous représente son cauchemar: la mort lui rend visite durant son sommeil, de même qu'elle l'a fait pour ses frères et soeurs. L'heure est venue, pour lui aussi, de s'en aller. Chaque nuit peut être la dernière -. Pourtant, Amiet est sensible à la facture de l'oeuvre, bonne et solide, à la composition volontaire, à l'équilibre des figures. Il voit

ensuite Communion avec l'Infini (1892, Bâle, Kunstmuseum), une oeuvre qui, par son état d'esprit, s'apparente aux rosicruciens. Amiet admire cette fois sans réserve le dessin parfait du nu, son mouvement réellement tendu vers les confins de l'univers. Cependant, c'est au Salon de la Rose-Croix, en 1892, qu'il est réellement conquis par l'art de Hodler. Devant Les âmes déçues et Les las de vivre, il se rend compte qu'il se trouve en présence de la "grande peinture". Cette découverte des oeuvres exposées au Salon de la Rose-Croix⁷³⁾, nous dit-il, lui permettra de comprendre et d'apprécier immédiatement les peintres de Pont-Aven, dès son arrivée en Bretagne, en 1892 (voir Annexe II, Amiet 1948, pp. 53-55).

Une année plus tard, nous l'avons vu, et grâce au sculpteur Max Leu (1862-1899), son ami, Cuno Amiet, très ému, fera la connaissance du vénérable peintre. Hodler se montre très aimable et lui demande ce qu'il peint. Amiet lui montre la photographie d'un dessin et parvient à l'intéresser à son art. Mais il faudra attendre quelques années avant que ne se noue, entre les deux peintres, une réelle amitié (voir Annexe II, Amiet 1948, pp. 55-56).

A l'époque de cette première rencontre, donc, la notoriété de Hodler avait franchi les frontières helvétiques. Grâce à Marcellin Desboutin, sans doute, il avait obtenu en 1891, une médaille d'argent à Paris en exposant La nuit, et on l'avait élu membre associé de la Société Nationale française du Champ-de-Mars; c'était la consécration de Hodler à l'étranger. Ses longues réflexions sur l'art lui avaient permis de découvrir un principe ordonnateur. Sa formule du parallélisme, de la répétition rythmique des motifs, lui permettait de créer des oeuvres qui satisfassent à son besoin d'ordre, d'unité, de clarté et de vérité. Il avait enfin trouvé et établi un moyen de communication avec l'univers. En 1887, son amie Augustine Dupin, une jeune coutu-

rière (Genève 1852-1909), lui avait donné un fils, Hector. Pour ne pas nuire à la renommée de l'artiste, elle s'était retirée chez sa mère. Toutefois, Hodler assiste, ravi, aux progrès de son fils, qu'il aime tendrement; il se sent gonflé d'une vie nouvelle. Grâce à cet enfant, et grâce aussi à ses succès parisiens, il adopte épisodiquement une vision moins pessimiste du monde⁵⁹). Son espoir - sa propre fuite, peut-être - se manifeste dans une oeuvre telle que L'élue (1893/94, Berne, Kunstmuseum), imprégnée d'influences rosicruciennes, Garçon agenouillé (1893, Zürich, Kunsthaus et 1893/94, Winterthour, Kunstmuseum). Sa lutte devient héroïque, car, adulé à Paris, il se sent victorieux. Il élève sa propre victoire sur le plan national⁶⁰). En 1896, il expose des lansquenets à l'Exposition nationale, à Genève, et travaille, en vue d'un concours pour la décoration du Musée National suisse à Zürich, à l'élaboration du premier carton de La retraite de Marignan. En 1897, Hodler obtient le premier prix, non sans déclencher de violentes polémiques. La Suisse, pourtant, s'est enfin trouvé un peintre digne de ce nom, un chantre. Malgré la forte opposition rencontrée à Zürich, en particulier; on loue le génie de Hodler, sa fermeté d'âme et son goût de l'honnêteté. Selon P. Godet (1921, pp. 28-30), Hodler incarne désormais un idéal. La retraite de Marignan n'est pas une simple défaite; c'est le manifeste d'un peuple démocrate, assez sage pour renoncer définitivement et avec dignité à son expansion territoriale. Dans ce peloton d'hommes robustes, il n'y a pas un chef et des soldats. Tous sont maîtres du destin de leur pays, capables de prendre une décision d'êtres responsables. Aux yeux d'Amiet, toutefois, cette oeuvre, qu'il admirait, ne constituait qu'un prétexte, offrant à son auteur l'occasion d'appliquer ses théories avec rigueur et clarté, sur un support de grande dimension (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 57). Il ne faut effectivement pas perdre de vue que, lorsque Hodler représente des scènes de batailles - qu'il s'agisse de celles de Fraubrunnen et Neuenegg (1896), de Sempach et Naefels

(1896/97) ou de Marignan (1896-1900) -, il s'inscrit dans le cadre d'un concours.

Enfin, en 1898, la révélation qu'a Hodler de l'amour⁶¹⁾, son ascension sociale par son mariage, ainsi qu'un certain confort matériel donneront une nouvelle orientation à sa peinture. Le peintre des guerriers surmonte son nationalisme au profit d'un humanisme de large envergure⁶²⁾. Hodler est devenu philosophe. Nous savons, par Amiet, qu'il a déjà entrepris Le jour (1899/1900, Berne, Kunstmuseum), dont il lui montre des esquisses, ainsi que Jeune homme admiré par les femmes I (1903, Zürich, Kunsthaus), deux oeuvres sereines, pleines d'espérance et de joie (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 64).

Ainsi donc, ce n'est qu'en 1896 que Hodler sortait péniblement de l'ombre dans son propre pays. Il se voit confier, cette année en effet, la tâche de décorer l'entrée du Palais des Beaux-Arts à Genève, à l'occasion de l'Exposition nationale suisse. Il exécute vingt-six panneaux représentant des guerriers et des artisans. L'une de ces figures, déjà, représente Guillaume Tell, et annonce des oeuvres à venir chargées d'un message national riche de conséquences⁶³⁾: cette commande marque, pour Hodler, le début d'un succès sans cesse grandissant. Après La nuit, il avait exécuté, en 1896 déjà, nous l'avons vu, toute une série d'oeuvres monumentales de caractère symboliste: Les las de vivre, Les âmes déçues, Communion avec l'Infini⁶⁴⁾, L'élui⁶⁵⁾, L'eurythmie⁶⁶⁾. Plusieurs de ces oeuvres s'étaient déjà imposées à l'étranger: La nuit avait suscité à Paris, en 1891, l'enthousiasme que l'on sait; Les âmes déçues avait également intrigué le public parisien, en 1892, et trouvé quelques admirateurs dans le cercle des rosicruciens. Communion avec l'Infini sera exposé au Salon du Champ-de-Mars à Paris en 1893. En 1894, on présente La nuit à Berlin, au Kunstpalast, L'élui au Salon du Champ-de-Mars, de même que L'eurythmie,

l'année suivante. En 1897, lors de l'Exposition internationale de Munich, où il expose La nuit et L'eurythmie, Hodler reçoit une médaille d'or.

Ainsi, lorsqu'en 1897 Amiet et Hodler deviennent amis, le triomphe de ce dernier est éclatant: outre ses succès à l'étranger, l'affaire des fresques⁶⁷⁾ suscitée par le carton de La retraite de Marignan monopolise l'attention du public helvétique et vaut à Hodler d'être enfin connu à Zürich; sa renommée s'étendait en Suisse alémanique. Il n'y a donc rien d'étonnant au fait que Cuno Amiet ait été subjugué par une telle victoire. Et pourtant, l'ascension de Hodler ne faisait que débiter. En effet, l'artiste continue d'exprimer sa quête du transcendantal par la représentation de la figure humaine et crée un certain nombre d'oeuvres marquantes. En 1897, Guillaume Tell (Soleure, Kunstmuseum) annonce un nouveau départ: Hodler proclamait son indépendance - et celle de la Suisse - par rapport aux pays voisins et atteignait au mythe. Il exprimait également sa liberté face à la tradition. Dès 1898 environ, il entreprend les premières esquisses d'une oeuvre destinée à connaître un grand succès: Le jour (la première version, de 1899-1900, se trouve au Kunstmuseum de Berne); cinq dames nues se profilent sur fond clair, assises le long d'une courbe propre à évoquer le caractère cosmique de cette composition; ces figures équidistantes, élevant les bras à la hauteur de leur visage, dans un maniérisme outré, nous rappellent l'art de Signorelli⁶⁸⁾. En 1901, Hodler peint Le printemps II (Essen, Musée Folkwang). Ici, de nouveau, il traduit un phénomène naturel (une saison, en l'occurrence) par une représentation de la figure humaine. En 1902, et toujours dans la même veine symboliste, l'artiste peint encore Saisissement³¹⁾ (Vienne, Kunsthistorisches Museum), L'émotion (Soleure, Kunstmuseum), La vérité I (Zürich, Kunsthaus); en 1903, Jeune homme admiré par les femmes.

Toutes ces oeuvres idéistes accordent la première place à la figure humaine - ce n'est qu'à partir de 1904, environ, que Hodler commence à s'intéresser sérieusement au paysage. Mais à ses yeux, ses compositions à figures seules expriment la quintessence de son art (voir Guerzoni 1957, pp. 50 ss.)-. Le cadre, quant à lui, reste indéterminé et représente un paysage extrêmement stylisé, simplifié, un autre part, hors de toute contingence⁶⁹⁾. Grâce à cette série d'oeuvres, Hodler connaît un succès prodigieux⁷⁰⁾. En 1900, Le jour, présenté à l'Exposition universelle à Paris, lui vaut une seconde médaille d'or. Dès le début des manifestations de la Sécession de Berlin, en 1899, les sécessionnistes allemands sollicitent sa participation à leurs expositions⁷¹⁾. Une année plus tard, Hodler devient membre des Sécessions de Berlin et de Vienne. Dès 1900, il prend part aux expositions de la Sécession viennoise; il y connaîtra une véritable apothéose en 1904, lors de la dix-neuvième exposition, où il figure en place d'honneur avec trente et une oeuvres⁷²⁾. En outre, en 1901, Hodler participe au huitième Salon de la Libre Esthétique, à Bruxelles, en compagnie de Cézanne, Monet, Renoir; Maurice Denis, Sérusier, Vuillard. Dès le mois de mai 1903, on le voit apparaître à la Sécession de Munich; Guillaume Tell y est exposé et l'artiste devient membre de cette Sécession en 1904. Mais surtout, en juillet 1901, le Kunstmuseum de Berne lui avait acheté La nuit, Le jour, L'eurythmie et Les âmes déçues.

Hodler était un artiste consacré, le seul grand nom de la peinture suisse, au tournant du siècle.

5.2. Enthousiasme et désenchantement

Dans l'établissement des dates limites de l'époque qui nous intéresse, chez Amiet, soit de 1897 à 1903, nous nous basons sur le début et la fin de l'amitié qui, durant six ans environ, a étroitement uni le jeune peintre à Ferdinand Hodler, avec toutes les conséquences que ce contact allait avoir dans l'orientation de la création amietienne. La fécondité artistique de Hodler, très certainement, et peut-être davantage encore son succès, aussi fulgurant qu'inattendu, de même que tous les honneurs qu'il reçoit, expliquent sans doute dans une large mesure la force de persuasion de ce peintre auprès d'Amiet, qui suit pas à pas son évolution.

Nous avons vu comment, en 1891 déjà, Amiet découvrait avec admiration La nuit de Hodler, exposée au Salon du Champ-de-Mars à Paris, puis Les las de vivre et Les âmes déçues, en 1892; Amiet était subjugué par la construction et le dessin parfaits de ces oeuvres⁷³). En 1893, à son retour de Bretagne, il rencontre donc Hodler pour la première fois, et, en 1894 déjà, une oeuvre telle que Paradies, ou, en 1895, Der kranke Knabe (L'enfant malade, oeuvre détruite) marque, dans son aspect linéaire, son dessin précis, le début de l'influence hodlérienne, et du symbolisme, dans l'oeuvre d'Amiet. Ce ne sera pourtant qu'en 1897, alors qu'une réelle amitié unit les deux artistes, que, malgré toute la distance qui le sépare de Hodler, et dans le secret dessein, peut-être, de connaître un succès égal à celui de son ami, Amiet va s'inspirer des principes du peintre bernois, adopter ses lois, dans une certaine mesure, et se laisser séduire par sa thématique et son idéisme. L'influence de Hodler s'exercera dès lors avec une puissance toute particulière sur Amiet, l'orientant non seulement

dans sa quête d'un style nouveau, mais également dans le choix d'une thématique bien spécifique: le portrait et la figure humaine deviendront les thèmes dominants d'Amiet symboliste, ceci au détriment du paysage pur et de la nature morte, deux genres dans lesquels il excellait pourtant. En effet, le paysage pur, qui, par la suite - de même que la nature morte - occupera une très grande place dans la création d'Amiet, se limite, à cette époque, à quelques oeuvres, merveilleuses d'ailleurs, imprégnées d'accents Art Nouveau ou Jugendstil. Le langage pictural d'Amiet, soumis en outre également aux influences du Jugendstil allemand, comme nous le verrons, subit lui aussi une profonde métamorphose: c'est ainsi que l'artiste choisit de mettre l'accent sur l'aspect linéaire de son style, d'assagir sa palette, de refroidir ses tons. La sobre dialectique esthétique des anciens maîtres, qui charmait Hodler, le sérieux et la gravité de leur art dépouillé et statique, qui correspondait parfaitement bien à la personnalité de ce peintre, allaient déterminer également, durant quelques années - soit jusqu'en 1903 - l'art d'Amiet, bien que cette forme d'expression fût contraire à sa nature spontanée et gaie⁷⁴⁾. Ainsi, son langage pictural, tant que durera son amitié avec Hodler, deviendra hiératique et trahira une certaine contrainte, une sorte de rigueur systématique et artificielle, dans des figures empreintes d'une mélancolie grave. Amiet se faisait violence en suivant une mode nouvelle, celle d'un retour au passé - en direction des vieux maîtres allemands, en l'occurrence -, propre aux peintres symbolistes. Alors que Gauguin se tournait vers le monde médiéval, vers l'art du vitrail, vers l'art populaire breton, les arts frustes et surtout vers les exemples de l'art japonais⁷⁵⁾, Hodler pour sa part se prenait d'affection pour les vieux maîtres allemands, comme nous l'avons vu, pour les peintres suisses du XVIème siècle et les primitifs italiens. Amiet, quant à lui, se limitera au monde germani-

que, aux maîtres flamands et allemands en particulier (voir chapitre 7). Ce retour au passé, qui se développera chez lui au contact de Hodler, constitue une base essentielle dans l'évolution de son art symboliste.

Par ailleurs, au-delà des influences hodlériennes, et au cours de la phase symboliste, un certain nombre d'oeuvres d'Amiet témoignent de son ouverture à d'autres sources d'influences, que nous aurons lieu d'étudier par la suite: son oeuvre trahit en effet, par instant, un souvenir latent de son passage à Pont-Aven, de sa connaissance de l'art des Nabis, également, et de Toulouse-Lautrec; mais aussi et essentiellement des sources d'influence nordiques: celle de Munch en particulier, celles d'Axel Gallén (1865-1931) entre autres (voir chapitre 8), de Jan Toorop (1858-1928) sporadiquement; enfin, on devine chez Amiet, une connaissance bien précise du monde germanique, des mouvements sécessionnistes de Munich, de Berlin, de Vienne, mais également de l'art divisionniste de Giovanni Segantini.

C'est alors que Hodler travaille à Berne aux maquettes de La retraite de Marignan, en 1897, que Cuno Amiet va le voir. Avec la plus grande amabilité, le peintre lui communique son point de vue sur l'art. Amiet s'étonne de la nouveauté de ses conceptions artistiques (voir Annexe II, Amiet 1948, pp. 56-57):

"Comme sa façon de travailler était nouvelle, pour moi! Buchser, malgré son sens rigoureux de l'observation, dessinait librement, à la recherche des valeurs pittoresques. Hodler, pour sa part, exécutait un dessin précis, à l'aide d'un treillis de ficelle placé devant le modèle, et dont le carroyage était reproduit sur la toile. Il en résultait, au lieu du dessin coloré auquel j'étais habitué, un réseau de lignes où la couleur s'étendait en aplats. Contrairement à la vision réaliste de Buchser, qui me semblait juste et pic-

turale, Hodler construisait sa composition de façon quasi géométrique, au moyen de lignes et de couleurs. Il était, me semble-t-il, plus proche de l'architecte que du peintre. Son art avait quelque chose de scientifique. Hodler ne recherchait pas, à mon avis, la valeur des tons; il n'étudiait pas leur interaction. Non; il avait le don de mettre en évidence un seul ton, dans sa valeur maximale, en se servant des autres tons. De même, dans le dessin, il fixait avec précision une silhouette, dans sa plus grande simplification. Et je me souvenais qu'à Pont-Aven déjà, mon vieil ami O'Conor me parlait dans ce sens.

"Hodler avait un principe. Il assujettissait la nature, selon sa propre volonté. Il la contraignait dans son dessin, dans sa peinture, au gré de ses propres fins artistiques. Il ne peignait pas ce qu'il voyait, mais choisissait ce qui pouvait lui rendre service. Il ne reproduisait pas la nature. Pour ma part, je distinguais, dans la nature, des plages d'ombre et de lumière, des couleurs sombres et des couleurs éclatantes, des traits de contour plus ou moins accentués. Chez Hodler, rien de tout cela. Toutes ses couleurs étaient claires, et les formes nettement séparées les unes des autres par des cernes accusés. La nuit elle-même n'était pas sombre; elle était claire, s'intitulant La nuit par le simple fait qu'elle rendait compte d'une expérience vécue; il ne s'agissait pas d'en exprimer sa valeur picturale. Ainsi, tout ce que peignait Hodler servait à affirmer avec force et précision sa propre nature".

De même, donc (voir plus haut), La retraite de Marignan, aux yeux d'Amiet,

"n'était qu'un prétexte, permettant à l'artiste d'exprimer sa doctrine de façon claire et précise. Tout un programme artistique qui m'impressionnait de façon d'autant plus contraignante que contraire à ma nature, à mon idéal dans le domaine de l'art" (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 57).

Les principes de Hodler, pourtant, n'étaient pas si différents de ceux du symbolisme-synthétique, transmis à Amiet par Roderic O'Connor, lors de son séjour en Bretagne. Cependant, Hodler était avant tout un grand admirateur de Ingres et de Puvis de Chavannes. Chez lui, la ligne dominait. Si sa palette - inspirée par Vélasquez et Michel-Ange - était claire, elle n'en était pas moins sans éclat. Or Amiet était essentiellement un coloriste, de même que Gauguin, Emile Bernard, Van Gogh, O'Connor. Il n'en reste pas moins qu'à son retour en Suisse, en 1893, Amiet se trouve fort bien préparé à comprendre les recherches de Hodler, alors incompris du public helvétique. Son séjour à Pont-Aven, "berceau du symbolisme", l'y avait préparé, de même que sa découverte de l'art de Puvis de Chavannes et des Nabis. L'esthétique et l'idéologie de ces peintres d'avant-garde, en effet, correspondaient à celles du Hodler de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle⁷⁶⁾. L'art de Hodler, de même que celui de Gauguin et de ses épigones, n'avait plus pour objectif d'être imitatif, mais décoratif, non de représenter mais de suggérer l'espace - un espace sans profondeur - en recourant à la déformation et à l'imagination. Hodler, de même que tous ces artistes français, avait rompu avec le naturalisme, l'académisme et la tradition, et s'opposait également aux impressionnistes; de même que Georges Seurat, que Gauguin, il croyait au pouvoir des lignes et des couleurs⁷⁷⁾. De même que certains peintres Nabis⁷⁸⁾, il avait adhéré aux croyances théosophiques, sous l'influence de la Rose-Croix - bien qu'il lui répugnât d'en parler⁷⁹⁾ -, et partageait le mysticisme d'un Maurice Denis. Pour tous ces artistes d'avant-garde, ceux de la "bourrasque de 1900" (voir plus haut), de même que pour Hodler, le sujet était relégué au second rang. Tous ces peintres, désireux d'exprimer un état d'âme, leur moi, organisaient désormais la surface du tableau selon des principes purement formels, accordant une place privilégiée aux arabesques serpentine, aplatissant

les formes, réduites à de larges plages de couleur délimitées par des cernes. Ainsi, l'art de Hodler, étroitement apparenté à celui des symbolistes français de la seconde génération (voir chapitre 2), représentait, en Suisse et à cette époque, une approche extrêmement moderne de la vision du monde; de même que les symbolistes, symboliste lui-même, il créait un univers idéiste, au-delà du réel, en s'aidant de la mémoire et de l'imagination, remise en honneur par Baudelaire.

Aussi, Amiet fut-il surpris, à son retour de Bretagne, de trouver en son compatriote un artiste qui, même, allait au-delà de certaines recherches d'ordre et de parallélisme des peintres symbolistes français. En effet, dans une lettre à Carl Moll, déjà citée⁸⁰⁾, Amiet s'exprime ainsi:

"En rentrant de Pont-Aven, dont l'atmosphère avait été marquée par Gauguin, Van Gogh et leurs amis qui ne pratiquaient pas seulement l'impressionnisme, mais également le parallélisme - soit dans leur manière de composer le tableau, soit dans celle de poser les touches de couleurs - j'étais particulièrement disposé à comprendre et à admirer Hodler. C'est chez lui que je rencontrai pour la première fois un parallélisme absolument conscient, et un ordre que je n'avais encore observé chez aucun autre peintre" (voir Annexe II, lettre d'Amiet à Carl Moll, 13 novembre 1905).

Ce qui toutefois distinguait Hodler - de même que Munch ou Van Gogh, d'ailleurs - des artistes français, c'était, nous l'avons vu, son âme nordique⁸¹⁾, triste et inquiète, qui tout entière s'exprimait dans sa peinture. Un goût du pathos, une propension au pessimisme, une expression de la brutalité. Ses personnages, sans grâce, se détachent avec rudesse, dans un dessin simplifié à l'extrême, synthétique, sur un fond nu, austère, souvent clair ou même blanc⁸²⁾. Sa ligne est incisive, mordante, souvent maniériste, baroque (voir, en particulier, une oeuvre telle que Le jour I

(1899-1900, Berne, Kunstmuseum). Dans sa palette réduite, les tons s'opposent dans des contrastes saisissants, presque terrifiants (que l'on pense à une oeuvre telle que La nuit). En outre, Hodler est inéluctablement marqué, semble-t-il, par la sévérité calviniste de son entourage⁸³⁾; il possède un sens profond de l'honnêteté; son goût de la justice et de la rigueur l'aurait incité à faire vrai plutôt que beau, et même, à traduire le laid avec minutie⁸⁴⁾. Son univers semble restreint, enfermé dans un système rigide, dans des lois strictes, et cela n'a pas échappé à la critique. C'est cette atmosphère qui allait éloigner progressivement Amiet de l'univers breton coloré et gai qu'il avait emporté avec lui à son retour en Suisse, et cultivé avec amour pendant quelques années. Tout au moins est-ce là notre hypothèse.

Dès 1897, Hodler et Amiet passent des heures agréables, en compagnie du peintre et architecte Albert Trachsel et du sculpteur Rodo von Niederhäusern (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 56). Grâce à Hodler, Amiet fait la connaissance d'Oscar Miller, riche industriel installé à Biberist, aux portes de Soleure. Ce mécène perspicace et entreprenant prendra activement la défense d'Amiet, en lui achetant quelques oeuvres et en expliquant son art dans divers écrits⁸⁵⁾, afin de le faire admettre au public. Il lui rend visite dans son atelier en compagnie de Hodler qui ne cache pas sa surprise en face de ses oeuvres. C'est un grand moment pour Amiet qui, grâce à cet appui, dès 1897, peut enfin prendre son essor: au soutien d'Oscar Miller s'ajoutait l'approbation de Hodler. Peu de temps après cette première visite, Miller invite les deux artistes et, à cette occasion, Amiet qui, en Hodler ne connaissait que le peintre, découvre, dit-il, l'homme, amusant et plein d'humour, ennemi farouche du bourgeois et parfois fort maladroit dans ses discussions⁸⁶⁾. Il l'entend parler de son enfance malheureuse, de son ado-

lescence misérable, et Amiet comprend subitement mieux son oeuvre, son étrange désir de domination, ce grand déploiement d'une force tout élémentaire (voir Annexe II, Amiet 1948, pp. 57-59). Il évalue également la distance qui le sépare de lui, et lorsqu'en 1898 Hodler lui propose, pour la première fois, de partager son atelier à Genève, Amiet - le coeur gros, car il aimait son ami - refuse cette offre honorifique: il craint d'affronter quotidiennement un homme aussi volontaire. D'autre part, il préfère la campagne à la ville. Hodler lui fera d'autres propositions, par la suite, mais Amiet ne se résoudra jamais à lui sacrifier son indépendance. Il préfère suivre son propre tempérament et refuser les chaînes des théories hodlériennes (voir Annexe II, Amiet 1948, pp. 64-65).

Après trois ans d'amitié, les rapports commencent à se détériorer entre les deux artistes. En 1900, Hodler expose aux Sécessions viennoise et berlinoise des études de guerriers, exécutées pour La retraite de Marignan; son succès fut sans doute très grand puisqu'il est nommé membre honoraire de ces deux Sécessions⁸⁷). Cette même année, il avait obtenu une médaille d'or à l'Exposition universelle, à Paris. Son renom s'étendait également à Munich et à Venise. En 1901, la Sécession viennoise invite Hodler et Amiet. L'Élu et Le printemps font sensation. Hodler connaît un succès sans précédent. Il est dès lors fortuné et, aux dires d'Amiet, "affiche une exaltation pleine d'assurance" (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 67).⁸⁸).

"Il [Hodler] était plus sûr que jamais de détenir la vérité. Il convenait de se détourner résolument de Titien et de tous les peintres vénitiens, au profit des Florentins, et de Dürer, surtout. Il parvenait à donner du poids à sa décision en s'exprimant avec autorité, et je sentais que pour moi aussi le moment était venu de prendre une décision. Mais je ne devais en aucun cas renoncer à suivre

ma propre voie: je contemplais avec autant de joie l'oeuvre d'un Vénitien, d'un Florentin ou d'un Dürer. Je ne voulais pas être pris au piège d'un dogme rigoureux; je tenais à conserver ma liberté, à peindre comme il me plaisait".

En 1903⁸⁹⁾, la Sécession viennoise projette de faire une grande exposition internationale dont Hodler constituerait l'élément principal. On le charge de faire l'affiche. Amiet est également pressenti, de même que Munch, Axel Gallén, Thorn Prikker (1868-1932), entre autres. On voulait montrer un exemple de toutes les tendances de l'époque. La Sécession ouvre ses portes le 22 janvier 1904⁹⁰⁾. Cette exposition se révélera décevante pour Amiet, accueilli de façon mitigée par la critique, écrasé par le succès de son ami; elle marquera par contre la consécration définitive de Hodler à l'étranger: triomphal, il est désormais connu des collectionneurs allemands, et son prestige rejaille sur la Sécession, dont l'exposition compte 15.358 visiteurs entre le 22 janvier et le 6 mars 1904. Hodler exposait trente et une oeuvres. On loue La vérité II (1903, Zürich, Kunsthaus) et Jeune homme admiré par les femmes; Guillaume Tell et La retraite de Marignan représentent les deux sommets de l'exposition. Hodler jouit désormais d'une renommée mondiale (voir Ankwicz-Kleehoven 1950, p. 7). C'était la première fois qu'il connaissait un pareil succès. La critique est unanime à reconnaître sa force et sa valeur. Franz Servaes, en particulier, ne tarit pas d'éloges et n'hésite pas à placer Hodler plus haut que Puvis de Chavannes, Ludwig von Hofmann, Hans von Marées, Max Klinger ou Giovanni Segantini; il salue en lui le restaurateur d'un art monumental enfin retrouvé (voir entre autres, "Ferdinand Hodler", Kunst und Künstler, 2 novembre 1904, pp. 48-53). Dans un article paru le 19 janvier 1904 dans la Neue Freie Presse ("Der Monumentalmaler Hodler"), le critique viennois n'hésite pas à comparer L'eurythmie de Hodler aux Bourgeois de Calais de

Rodin; en parlant d'Amiet, par ailleurs, il exprime sa crainte que le jeune artiste, talentueux et déjà résolu, ne perde son originalité à vouloir suivre de trop près l'exemple de Hodler; son triptyque Die Hoffnung (L'espoir, voir chapitre 7) en est la preuve; que cet artiste, plus doux, plus sensible et complexe que Hodler, suive sa propre voie et se cantonne, avec le lyrisme qui est le sien, dans l'art du paysage. Ludwig Hevesi, quant à lui, après avoir vanté le génie de Hodler (Der Bund, 12 mars 1904), se hasarde à dire que l'enthousiasme suscité par ce peintre risquait d'être fatal à maints jeunes artistes talentueux, tentés de l'imiter. Effectivement, ajoute l'auteur, on remarque chez Amiet une tendance à s'appropriier certaines tonalités, certains procédés stylistiques ou certains thèmes de l'art hodlérien. Ce même critique, en accord avec Servaes, considère Hodler comme l'un des grands peintres monumentaux de notre temps (Hevesi 1906, p. 453), un second Puvis (Pester Lloyd, 28 janvier 1904), offrant de nouvelles possibilités à la peinture d'histoire. Dans ce même article, intitulé "Sezession, XIX. Ausstellung", le critique parle d'Amiet comme d'un ancien élève de Hodler; dès le premier jour, ajoute-t-il, ce jeune peintre vendit un paysage d'hiver et un petit portrait de femme (Die rote Frau - une oeuvre non identifiée -) qui eut le don de provoquer l'hilarité des premiers visiteurs, et d'engendrer la bonne humeur. Selon lui, Amiet est un artiste talentueux qui ne s'est pas encore trouvé; qui va au-delà de ses possibilités lorsqu'il s'attaque à une oeuvre telle que Die Hoffnung (voir chapitre 7).

Amiet avait rencontré Franz Servaes, et, dans un article consacré à la XIX^{ème} exposition de la Sécession viennoise, en 1904 (voir Annexe II, Amiet 1950, p. 26), il nous parle avec humour de cet historien de l'art qui

"désorienté, se promène dans ces salles étonnantes. Ce savant - qui vient d'achever une publication sur Segantini - muni d'une loupe, se tient tout près des tableaux [de Hod-

ler] sans parvenir à découvrir une seule trace de la technique de Segantini. Hodler, rendu attentif à la situation, le rejoint pour s'entretenir avec lui, pendant des heures probablement. L'autre consigne tout cela dans son bloc-notes. D'excellents comptes rendus parurent. Mais, ajoute finalement Amiet, beau joueur, ce que la presse produisit de meilleur, au sujet de Hodler, c'est à Franz Servaes que nous le devons" - soit à ce critique d'art qui, en 1901 déjà, parlait d'Amiet comme d'un "élève" de Hodler (voir "Secession", Neue Freie Presse, 30 novembre 1901).

Toujours à l'occasion de la XIXème exposition de la Sécession, on avait interviewé Hodler, afin de lui donner l'occasion d'expliquer ses principes artistiques⁹¹⁾: la forme, selon lui, constitue l'essentiel de l'oeuvre d'art; chaque élément doit concourir à la mettre en valeur; la clarté lui semble être également un but essentiel; sa théorie du parallélisme est destinée précisément à clarifier ses compositions; par la répétition d'un motif, il en approfondit l'impression. Ces théories sont certes très intéressantes, mais, comme le relève non sans quelque sévérité d'ailleurs, Pierre Godet (1921, p. 28), l'art de Hodler, créé de toutespièces sur sol helvétique, représentait en quelque sorte une gageure. La Suisse ne possédant guère de tradition artistique, le langage pictural hodlérien - et malgré l'aptitude de ce peintre à comprendre et à aimer des artistes aussi divers que Puvis de Chavannes ou Gustav Klimt⁹²⁾ - allait fatalement accuser les caractéristiques du terroir et se distinguer par "quelque chose d'inculte dans sa force, par son manque de tradition, par son manque de goût... par son manque d'"art"⁹³⁾". Le bûcheron (1910, coll. part.) est, à cet égard, très révélateur: Pierre Godet y voit un "pathos creux", de même qu'il décèle un "maniérisme du mouvement et de la ligne" dans certaines figures de femmes des dernières années. Mais il ne lui échappe pas, cependant,

que Hodler est une très haute personnalité, un "plus grand homme que, par exemple, Auguste Renoir" (Godet 1921, pp. 25-26). En fait, si Hodler connut la gloire en 1904, il le dut essentiellement à l'enthousiasme d'un public germanique. En 1900, on l'avait remarqué déjà à Vienne et à Berlin, puis, en 1901, lors de la XII^{ème} exposition de la Sécession, L'été et Le printemps avaient conquis les Viennois (voir Ank-wicz-Kleehoven 1950, pp. 9-11). Par contre - et il s'agit là sans doute d'une question de sensibilité -, les succès remportés par Hodler au Salon du Champ-de-Mars en 1891, puis au Salon de la Rose-Croix une année plus tard, étaient restés sans lendemain. Vu de Paris, Hodler accusait une génération de retard, et, face aux Nabis, ainsi que le relève J. Brüsweiler (Paris 1983, p. 62), il ressemblait à un "primitif égaré dans la Belle époque". Ses lansquenets paraissaient trop barbares et germaniques⁹⁴). Le dernier succès parisien de Hodler date de l'Exposition universelle de 1900. Ses contacts avec Munich, Berlin et Vienne impriment à son oeuvre des accents plus spécifiquement germaniques. A côté de merveilleux paysages, nombre de ses oeuvres accusent un certain pédantisme.

En outre, et à en croire Amiet (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 67), ses succès eurent pour effet de modifier son caractère: lorsqu'il rencontre Hodler à Vienne, lors de la XIX^{ème} exposition de la Sécession, son ami ne lui accorde pas un regard, et, durant deux jours, ne lui adresse pas la parole: une commission d'artistes, chargée du choix des oeuvres, s'était arrêtée à Oschwand avant de se rendre à Genève - ceci pour des raisons purement géographiques! - et faisait passer Hodler en second. Mais, à la suite d'un changement d'humeur subit, Hodler propose une fois de plus à Amiet de partager son atelier avec lui. Amiet, qui s'est essayé, sous l'influence hodlérienne, à peindre "comme les vieux maîtres allemands", se rend compte, une fois de plus,

que l'apport de Hodler lui est néfaste, et qu'un travail en commun ne saurait être fructueux. Il préfère, désormais, à l'exemple de Hodler, celui, beaucoup plus enrichissant, de Pont-Aven. Sa voie est celle de la couleur. Dans une lettre au peintre Carl Moll, datée du 30 mai 1905 (voir Annexe II), Amiet explique clairement ses intentions:

"Je me suis défait de tant de choses que j'avais si longtemps traînées derrière moi, et qui m'avaient à tel point empêché de progresser. J'ai retrouvé la voie dans laquelle je m'étais engagé, en Bretagne; je suis bien persuadé que c'est celle qui me convient"... Et d'ajouter: "J'éprouve une grande affliction et Hodler en est la cause. Comme je te l'ai écrit, il y a quelque temps, depuis Vienne, rien ne va plus entre nous".

Dans une seconde lettre à Moll, du 13 novembre 1905 (Annexe II), Amiet nous donne des précisions:

"Tant que j'avais quelque chose à dire, l'exemple de Hodler m'a grandement stimulé. Puis il y eut une période creuse, durant laquelle je n'avais absolument plus rien à dire. On a eu raison, alors, de parler de l'influence que Hodler avait exercée sur moi. Mais ce dernier, répandant la nouvelle, en a tiré parti à son avantage". Amiet rappelle encore à Moll que c'est son séjour en Bretagne qui avait été déterminant, pour lui, bien davantage que l'exemple de Hodler. "C'est à Pont-Aven, ajoute-t-il, que j'ai appris, par l'exemple de Gauguin, de Van Gogh et des autres peintres, à comprendre l'art de Hodler, car ces artistes, dépassant l'impressionnisme, appliquaient en fait la théorie du parallélisme dans l'organisation de leur composition et de leurs couleurs".

Ainsi que le relève G. Mauner (1979, p. 1), on a peine à se rendre compte, avec les années, des difficultés rencontrées par les jeunes artistes suisses, au tournant du siècle, face à l'obstacle que représentait pour eux la personnalité puissante de Hodler, ce colosse, dans le monde

de l'art et humainement parlant. L'espoir ne leur était plus permis de créer à leur tour un style personnel, d'adopter le langage pictural de Hodler, ou de s'en inspirer, avec la même force d'expression. Selon G. Mauner (1979, p. 4), ce qu'Amiet ne pardonnait sans doute pas à Hodler, c'était le fait que l'on ait exploité à son détriment les quelque six années de son assujettissement aux théories hodlériennes, et cela à une époque, précisément, où, rempli d'une force nouvelle, il entrait dans une phase féconde de sa création; effectivement, une oeuvre telle que Die Wäsche (La lessive, 1904, coll. part.), haute en couleur et extrêmement picturale dans son style, ne permettait pas de douter qu'Amiet, désormais pleinement maître de son art, possédait sa propre personnalité. Par ailleurs, lorsqu'on parlait de la sujétion du peintre à l'art de Hodler, Amiet, nous l'avons vu, n'était pas seul concerné; il en était de même de Giovanni Giacometti, entre autres, qui pourtant n'avait pas eu de contacts aussi étroits avec Hodler. Une parodie de L'Élu de Hodler, exécutée conjointement par Amiet et Giacometti⁹⁵⁾, témoigne, par sa virulence, de la lassitude des deux artistes, confrontés avec la forte personnalité de Hodler (voir plus bas).

Par la suite, Hodler et Amiet se sont revus, mais leurs rapports sont restés superficiels. Enfin, dans une lettre à Carl Moll, datée du 15 novembre 1909, Amiet avoue ne plus aimer tout ce que fait Hodler. Il ajoute qu'ils n'ont plus rien à se dire. Fait significatif, si, au début de l'année 1904, lors de la XIX^{ème} exposition de la Sécession, à Vienne, Amiet exposait encore un grand nombre d'oeuvres de caractère symboliste⁹⁶⁾, sur une quarantaine d'oeuvres exposées à la Galerie Richter à Dresde, en mai 1905, par contre, aucune oeuvre ne date de sa période "hodlérienne". De même, en 1931, parmi la cinquantaine d'oeuvres d'Amiet exposées au Glaspalast de Munich, ne figure aucune oeuvre des années

1897 à 1903. Comme le relève M. Huggler (1971, p. 32), il y avait un trou entre Der kranke Knabe, de 1895, et Die gelben Mädchen, une oeuvre de 1905: Amiet, écrasé sans doute par le succès prodigieux de son ami, n'avait pas apprécié, d'autre part, d'être traité de disciple de Hodler lors de la Sécession de 1904 (voir lettre d'Amiet à Moll, du 30 mai 1905 - Annexe II -) ⁹⁷⁾. L'artiste passe donc sous silence dix années d'activité.

A Oscar Miller, qui lui reprochait de ne pas se fixer un but clair et simple dans sa peinture, suivant l'exemple hodlérien, Amiet répond, avec une rare pénétration psychologique, par deux dessins riches de signification: sur l'un, Hodler avance entre deux cloisons de bois, vers un but précis: un petit arbre bien construit, avec quelques rares fleurs; sur l'autre, Amiet compose, dans un jardin, un bouquet des fleurs les plus diverses ⁹⁸⁾. Ces deux oeuvres illustrent parfaitement bien les caractères radicalement opposés des deux artistes. Hodler, rude, sobre et austère, épris de simplification et soumis à des théories fixes, recherche une vérité immuable, à la façon d'un architecte, dans un univers dépouillé de tout détail; il avance opiniâtrement vers un but unitaire, souvent épique, suivant la voie du parallélisme (les deux cloisons) et aboutit à un arbre construit selon des lois mathématiques: l'unité, l'univers décoloré et austère, dépouillé, stylisé; toute sa vie laborieuse et ardue se lit dans son oeuvre.

A ce paysan bernois, protestant ⁹⁹⁾, de caractère profondément suisse alémanique, volontaire, durement marqué par le destin, s'oppose le citadin soleurois, catholique, de souche latine, bon vivant, plein de gaieté. Amiet a, lui aussi, connu l'adversité: orphelin de mère à l'âge de deux ans, de père dans son adolescence, en 1895, il a en outre la douleur d'apprendre le décès de son maître Frank Buchser

en 1890. Ses années de lutte seront ardues. Lorsqu'il se marie, en 1898, le couple vit misérablement à Oschwand, dans une auberge. Une fois sa renommée établie, le peintre accuse le coup, très dur, de l'incendie du Glaspalast de Munich, en 1931, où il perd une cinquantaine de ses plus belles oeuvres. Puis, en 1953, la mort de sa femme l'affecte profondément. Mais toujours, et malgré son insuccès, son génie heureux reprendra le dessus. Son grand potentiel affectif lui assurait un environnement chaleureux. Profondément sociable et doué d'un rare sens de l'hospitalité, il ne s'est point acharné, contrairement à Hodler, dans une lutte solitaire pour la reconnaissance de son art. La misère n'a aucunement porté atteinte à la richesse de sa personnalité¹⁰⁰. Par ailleurs, jamais il n'a laissé paraître, dans son oeuvre, quelque préoccupation d'ordre social que ce soit. L'art seul l'intéresse. Amoureux d'une nature riche et luxuriante, Amiet, de même que Corot, peint comme l'oiseau chante, sans se poser de questions¹⁰¹), préférant au dessin l'harmonie des couleurs éclatantes et lyriques, aux formules, la sûreté de son instinct, à l'unité de style, des recherches variées, toujours nouvelles. C'est un homme sans frontière, ouvert à l'univers. Il aime profondément son pays, certes, mais il ne se fait guère le héros de sa petite patrie, il ne se sent point chargé de mission, contrairement à Hodler. Il est peintre, fasciné par la beauté du monde qui chaque jour l'émerveille, et, dans sa joie, il ne saurait s'encombrer d'idées: il n'est pas prophète. Par ailleurs, l'idée même du drame semble lui être inconnue¹⁰²).

Avec un peu de recul, on s'aperçoit que le désenchantement d'Amiet, face à Hodler, se révélera salutaire dans son évolution artistique. La conduite de son ami, son propre dépit, sans doute, avaient opéré une rupture définitive dans la relation amicale des deux peintres, ce qui permit à Amiet de se dégager enfin de l'emprise par trop envahissante de Hodler. Dès lors, libéré des contraintes de lois tyranniques,

contraires à son tempérament, il pourra, abandonnant son style linéaire, se diriger dans une autre voie, celle de la couleur, découverte à Pont-Aven. Il connaîtra alors - et cela jusque vers 1914 - la phase la plus heureuse et la plus personnelle de sa création. Une longue errance à la recherche de soi-même prenait fin. Les influences germaniques allaient être partiellement éclipsées au profit des influences synthétistes de Van Gogh, de Gauguin et de ses épogones. Il aura fallu ces tâtonnements et ce laps de temps, de 1893 à 1904, pour permettre au peintre d'élaborer un style tout à fait personnel, fondé sur la découverte de l'art pontavenois et fécondé par l'apport nouveau de l'expressionnisme allemand, mouvement auquel, comme le relève G. Mauner¹⁰³), Amiet participe activement.

En dernière analyse, nous pouvons rendre hommage à Oscar Miller d'avoir seul osé prendre la défense d'Amiet, en 1904, alors que la critique ne voyait, en ce jeune artiste, qu'un disciple de Hodler. Selon Miller, amateur d'art passionné et perspicace, on trouve, à la rigueur, quelques traces de l'influence hodlérienne dans certaines oeuvres d'Amiet; toutefois, s'interroge l'auteur, ne conviendrait-il pas mieux de parler, à propos de ces deux peintres, de dispositions artistiques voisines? Amiet s'exprime avec moins de vigueur que Hodler, mais l'un et l'autre peintre possèdent, dans leur langage décoratif, une force extraordinaire, sans que l'impression produite soit identique, pour autant; à tel point, que, si influence il y a - dans un sens ou dans l'autre! -, elle se révèle stimulante et pour Hodler et pour Amiet. Miller continue, louant également, dans l'art d'Amiet, un sens extraordinaire de la couleur, ainsi qu'une grande maîtrise de l'expression stylistique; il admire la force d'expression de son langage pictural, plein de fraîcheur, de santé et de vie. Cet artiste, conclut-il, n'a vraiment pas à rougir en exposant ses oeuvres à côté de celles de Hodler ou de Hans von Marées¹⁰⁴).

5.3. Autour du Portrait de Hodler

La première grande oeuvre de commande d'Amiet, et c'est elle qui ouvre la série des portraits, le Portrait de Hodler (Bildnis F. Hodler vor seinem Marignano-Bild, 1898, Soleure, Kunstmuseum), nous la devons à la passion pour les arts de l'industriel Oscar Miller, et au soutien efficace que ce fabricant de papier établi à Biberist, près de Soleure, a, sa vie durant, généreusement accordé aux artistes suisses. Fritz Widmann (1869-1939), peintre et écrivain bernois, ami de Hodler, nous conte la genèse de cette oeuvre¹⁰⁵⁾:

"Ayant acquis une demi-douzaine de Hodler déjà, et se proposant l'achat d'une septième oeuvre, M. Miller vit l'artiste rejeter tout bonnement cette offre, par ces mots: vous n'aurez un autre tableau de moi qu'à la condition d'en acheter un également à mes collègues Giacometti et Amiet". C'est à la suite de cette intervention providentielle qu'Oscar Miller fit la commande à Amiet du portrait de Hodler lui-même. Ainsi, par l'intermédiaire de Hodler, Amiet faisait la connaissance d'un mécène, d'un protecteur - dont il gagnera l'amitié¹⁰⁶⁾. Grâce à ce mécénat, sa misère allait prendre fin, son talent être reconnu.

Ce contact d'Amiet avec Miller, fervent admirateur des artistes de la colonie de Worpswede¹⁰⁷⁾ d'abord, puis des artistes suisses d'avant-garde, de même que son amitié avec Hodler, auront de profondes répercussions dans son oeuvre. En effet, alors que Hodler s'efforçait d'ériger un art personnel, et qui réponde à un élan national, en puisant aux sources de notre culture artistique, c'est-à-dire en se tournant vers les primitifs allemands et vers les artistes suisses du XVIème siècle, vers Manuel Deutsch et Urs Graf en particulier, Miller, lui, au courant essentiellement des

faits artistiques des peintres d'avant-garde en Allemagne¹⁰⁸), qu'il s'agisse des artistes de Worpswede ou des milieux sécessionnistes munichoïses, d'ailleurs, prenait la défense de l'art suisse avec une énergie farouche, tout en restant totalement imperméable aux influences françaises. Ces positions bien tranchées, chez Hodler et Miller, concordaient, dans l'histoire du symbolisme, avec l'apparition de génies nordiques tels que Vincent Van Gogh, James Ensor, Edvard Munch, Hodler lui-même, et aussi, des peintres plus discrets: Jan Toorop (1858-1928) le Hollandais, ou Axel Gallén (1865-1931), entre autres artistes scandinaves. On assistait, un peu partout en Europe, au réveil de petites nations, et, en même temps, à la fin d'une hégémonie strictement latine. - Dorival (1969, pp. 350 ss.) relève le fait que, par leurs tendances expressionnistes, Toulouse-Lautrec et Gauguin peuvent être rattachés à ce vaste mouvement -. Ainsi, Amiet, qui, dès son retour en Suisse, avait en outre repris contact, à Bâle surtout, avec des artistes rencontrés à Munich lors de son séjour en Allemagne, dans les années 1896-1898, se trouve plongé, au triple contact de Miller, Hodler et de ses amis, dans un courant d'influences nordiques; sans doute n'est-il pas abusif de prétendre qu'il participe pleinement, durant ces années symbolistes, à cette sorte de "revendication de l'esprit nordique contre les valeurs latines" que représente la poussée expressionniste de cette fin de siècle (voir Dorival 1969, p. 351). Fait significatif à cet égard, Amiet se détourne alors du Salon des Indépendants à Paris, auquel il participait encore en 1895, pour prendre part, en revanche, à l'Exposition internationale de Munich en 1897¹⁰⁹; on le retrouve en 1901 à Munich, à Dresde et à Vienne (Gordon 1974); en 1904, et pour la seconde fois, il expose à la Sécession viennoise. En 1905, à Dresde et à Munich. Ce n'est qu'en 1907 qu'il réapparaîtra à Paris, au Salon des Indépendants. Cette germanophilie n'était certainement pas étrangère à l'influence de Miller et Hodler sur Amiet; et ce n'est sans doute pas un hasard si notre

peintre reste sous l'influence allemande jusqu'à la fin de l'année 1903 en tout cas, c'est-à-dire tant que dure sa correspondance avec Oscar Miller¹¹⁰⁾ et son amitié avec Hodler.

Miller, ami des arts et grand collectionneur¹¹¹⁾, écrivain à ses heures, avait eu l'occasion de voir des oeuvres de Cuno Amiet en 1896 déjà, lors de la deuxième Exposition nationale suisse à Genève¹¹²⁾. Amiet y exposait trois oeuvres - dont un paysage d'hiver qui fit grand effet sur Miller, par le choix arbitraire des couleurs: le rouge des arbres, les toits et la neige bleus¹¹³⁾ - et se faisait connaître en Suisse. Miller découvrait également, à cette occasion, trois grandes compositions de Hodler: Les âmes déçues, L'eurythmie et L'élú. Mais il ne recevra le choc décisif qu'en 1897, lors de l'Exposition internationale de Munich, où Hodler expose La nuit¹¹⁴⁾. En compagnie de Hodler et de Fritz Widmann, Oscar Miller avait eu l'occasion, en 1897, de visiter l'atelier d'Amiet à Soleure¹¹⁵⁾. Adolf Frey (1855-1920), écrivain argovien, avait déjà parlé en termes élogieux d'Amiet à Miller. Cette première visite enthousiasme l'industriel¹¹⁶⁾. Conquis par la chaleur du coloris, l'intensité d'expression et le caractère hautement artistique du Paradis - une esquisse d'Amiet qui, lors du concours organisé en novembre 1893 par les autorités lausannoises, en vue de la décoration de l'ancien Tribunal Fédéral, n'avait guère retenu l'attention du jury - il achète, pour une somme modique, ce tableau qui fait penser, dit-il, à une oeuvre d'autrefois, à un ancien Gobelín. Ainsi donc, cette même année, outre ce premier achat, Miller commande à Amiet le portrait de Hodler; l'acquisition de ces deux oeuvres d'importance marquait le point de départ, pour ce mécène, d'une grande collection d'Amiet¹¹⁷⁾.

Ainsi donc, à l'instigation de Miller, Amiet se met à

l'ouvrage au début de l'année 1898. En vue de l'exécution de son tableau, il ira rendre visite à Hodler à Berne. Ce dernier était alors occupé à l'élaboration des esquisses de La retraite de Marignan; les autorités avaient autorisé Hodler à s'installer dans l'arsenal de Berne pour lui permettre d'élaborer les nouveaux cartons de cette scène historique - nous l'avons vu, à la fin de l'année 1896, Hodler prenait part à un concours organisé par la Confédération en vue de la décoration de la salle des armes du Musée National de Zürich; il établissait les premières esquisses de la future fresque; le jury du concours lui avait attribué le premier prix le 6 janvier 1897¹¹⁸⁾; or, cette décision ne plut pas à chacun: les conseillers municipaux de Zürich, et M. H. Angst, directeur du Musée National, en particulier, s'opposaient avec force à cette décision¹¹⁹⁾; on voulait un 'grand souvenir national'; or, les guerriers de Hodler, de l'avis de ses adversaires, manquaient d'élégance et de grandeur, avec leurs 'trognes vulgaires' et leur 'force bestiale': Bref, Hodler était trop proche de la vérité. Il n'avait vu que la misère de ces soldats¹²⁰⁾ -. Hodler, qui n'était pas au bout de ses peines, s'était remis à l'ouvrage au mois d'avril 1897. Il travaillera durant toute l'année 1898 à de nouvelles esquisses, pour tenter de vaincre la résistance opiniâtre des Zürichoïses¹²¹⁾. A la suite de l'opposition violente des conseillers municipaux de Zürich, la Suisse qui, pour la première fois, s'éveillait aux questions d'art, était divisée en deux clans: dans l'un les partisans de Hodler - tous les artistes le soutenaient -, dans l'autre, ses adversaires, fort nombreux. Ce n'est qu'en novembre 1899¹²²⁾, après avoir mené une lutte acharnée contre ses détracteurs, que le peintre pourra enfin commencer l'exécution des fresques de La retraite de Marignan au Musée National de Zürich.

Etant donné les circonstances de cette pénible affaire,

on peut s'imaginer avec quel élan de sympathie Amiet entreprend de peindre son ami, et ceci sur son lieu de travail, dans l'arsenal de Berne, devant ses cartons. Dans un récit intitulé Ferdinand Hodler, wie ich ihn erlebt habe (Amiet 1948, pp. 53-70), Amiet nous fournit des informations précises sur cet épisode en particulier (voir Annexe II, pp. 61 ss.):

"Hodler venait souvent nous voir [Amiet et Fritz Widmann] et nous nous mettions à parler du portrait qu'il allait exécuter du poète. Hodler répétait inlassablement que ce tableau devait être aussi fidèle que possible, et que, pour être aussi proche de la réalité que possible, il fallait recourir au treillis de ficelle. Il en résulta quelque chose de semblable à la nature; mais, l'esprit de Hodler, tout autant que son treillis de ficelle, en fut la cause.

"Hodler était occupé à peindre son carton pour Marignan. On avait mis à sa disposition une salle de l'arsenal, de même qu'une blouse militaire, qu'il portait en guise de sarreau. Toujours différent des autres peintres! [...] Tout était bariolé, dans cette salle. On apercevait, rangées un peu partout, les grandes toiles représentant les premières esquisses. Parmi elles, la première, comprenant un nombre restreint de personnages, celle qui avait été refusée, et qui m'impressionnait grandement [...] A même le sol, se trouvait la grande toile, à laquelle il travaillait; une échelle reposait sur deux chevalets et le peintre à califourchon sur ce support, peignait entre les échelons.

"Il était entièrement pris par son travail, ne perdant pas une minute [...] Il était aimable et satisfait de voir son travail avancer de jour en jour et atteindre son accomplissement. Le soir, il m'accordait une séance pour l'exécution de son portrait. Généralement, une heure suffisait. Je l'avais installé devant sa grande oeuvre, de sorte que les jambes rouges de ses guerriers constituent l'arrière-plan" [...].

Ainsi, Amiet se trouve en face d'un ami de fraîche date,

dont la sympathie le comble. Lorsqu'il l'avait rencontré pour la première fois, en 1893, à Berne, il lui avait inspiré le plus profond respect (Amiet 1948, p. 55; Annexe II). Alors qu'en 1896 Hodler venait de s'installer dans la capitale pour travailler à sa première version de La retraite de Marignan, Amiet faisait plus ample connaissance et pénétrait dans le cercle des amis de Hodler: Rodo von Niederhäusern et Albert Trachsel¹²³⁾, que rejoignaient parfois Max Buri et Giovanni Giacometti¹²⁴⁾. Hodler était alors âgé de quarante-quatre ans, Amiet en avait vingt-huit. Ce ne sera pourtant qu'en 1897, à l'occasion d'une invitation chez les Miller à Soleure, qu'Amiet, donc, connaîtra vraiment le fond de la personnalité de Hodler (voir plus haut). C'est ainsi qu'il s'exprime à son sujet (Amiet 1948, p. 59; Annexe II):

"Je me mis alors à l'estimer et à l'admirer davantage encore. Je commençais à mieux comprendre son oeuvre, sa façon de la concevoir. Cet homme avait souffert, et cela dès sa naissance. Sa vie était une plaidoirie. Il mettait tout son honneur à s'imposer, à dominer. D'oeuvre en oeuvre, d'année en année avec plus de force, de façon plus intense. Hodler tenait à appliquer sa théorie du parallélisme avec la plus grande rigueur. Et il avait parfaitement raison. Pourtant, en me proposant de suivre l'exemple de Hodler, et de me calquer sur lui, Oscar Miller avait tout à fait tort; nos natures sont totalement différentes, et je lui ai répondu par deux dessins" (voir plus haut).

En 1896, comme nous l'avons vu, et alors qu'il travaillait à ses premières esquisses de La retraite de Marignan, Hodler avait, ses oeuvres à l'appui, expliqué ses théories à Amiet (1949, pp. 56-57; Annexe II)¹²⁵⁾. C'est donc sur ces principes qu'allait dès lors, et dans une certaine mesure, s'appuyer Amiet durant sa phase symboliste. Lorsqu'il se met à l'ouvrage, au début de l'année 1898 et en vue d'exécuter le Portrait de Hodler, nous le voyons déjà très averti de l'esthétique du peintre, qui, d'ailleurs, fidèle aux ten-

dances de son époque, concorde, en de nombreux points, avec les théories de Michel-Eugène Chevreul, de Charles Henry, ou les écrits de Charles Blanc (voir chapitre 2). Chaque jour, en fin d'après-midi, et cela tant que durera l'élaboration du Portrait de Hodler, Amiet aura l'occasion de parfaire sa culture artistique, lors des séances de pose que lui accorde Hodler, extrêmement disert.

* * *

Le Portrait de Hodler (Bildnis F. Hodler vor seinem Marignano-Bild, peint par Amiet en 1898 à la demande d'Oscar Miller, en possession de Mme Gertrud Dübli-Müller jusqu'à son décès, en 1980, se trouve actuellement au Kunstmuseum de Soleure¹²⁶). Il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile de 70 X 47 cm., signée et datée en bas à gauche "C. Amiet 98". Il existe une copie de cette oeuvre (coll. part., Zofingen)¹²⁷. Amiet représente son ami en buste, le corps de trois quarts, la tête de face, un harmonica dans la main gauche, ramenée à la hauteur de la taille. A l'arrière-plan, nous apercevons les jambes ornées de jambières des fantassins de l'un des cartons de La retraite de Marignan, formant un réseau, enserrant la tête de Hodler¹²⁸). Cette oeuvre, au dire même de son auteur¹²⁹, fut exécutée en un court laps de temps, et ceci, sans aucune retouche. Le carroyage, à peine perceptible dans la version originale, apparaît très distinctement dans la copie. D'une façon générale, le style de ce portrait nous surprend par son caractère extrêmement linéaire et précis, sa gamme chromatique très crue par rapport aux oeuvres qui précèdent; le contraste est plus accentué encore, entre deux périodes bien distinctes, dans la deuxième version de ce portrait, où la sécheresse du style est ostensiblement soulignée par un léger cerne noir, destiné à séparer nettement les plages de couleur entre elles. Ce procédé prête à

cette oeuvre un caractère graphique d'autant plus prononcé, et, de ce fait même, trahit avec plus d'évidence encore que ne le fait l'original, la forte emprise qu'exerçait à cette époque Hodler sur Amiet. Dans l'une et l'autre version, la silhouette du modèle se détache avec netteté sur un fond sans profondeur, rapidement esquissé dans le portrait du Kunstmuseum de Soleure. La palette est claire, les couleurs mates, étendues sans épaisseur; une plage relativement foncée, de couleur gris vert, formée par l'habit de Hodler, occupe le premier plan et sert de repoussoir à l'ensemble de l'oeuvre. L'arrière-plan, extrêmement clair, formé de larges taches roses et vert pâle, s'agrémente des plages de couleur rouge et ocre, bien délimitées, que dessinent les jambes des guerriers. Comme le remarque très justement G. Mauner (Soleure 1981, p. 22), Amiet, bien que marqué par l'exemple de Hodler, a nettement pris ses distances par rapport aux diverses représentations de La retraite de Marignan, dans le traitement de l'arrière-plan; en effet, le rythme strict de cette dernière oeuvre, inhérent à la théorie hodlérienne du parallélisme - chez Hodler, l'isocéphalie devient un leitmotiv - est rompu. Les jambes martiales, à l'arrière-plan, ne s'alignent nullement, chez Amiet, le long de plans parallèles. Par ailleurs, la gamme chromatique de ce fond est, toutes proportions gardées, moins froide que chez Hodler, qui, en outre, préfère les fonds neutres dans son art du portrait. Ici, et ceci de façon hautement décorative, le rouge brique des jambes, agrémenté du jaune ocre des jambières, se détache sur un sol marbré de taches roses et cendre verte: des tonalités plus douces, dans l'ensemble, que dans l'art hodlérien.

Amiet lui-même possédait une version de La retraite de Marignan¹³⁰); ce fait est significatif de son admiration pour l'art de Hodler, et pour cette oeuvre en particulier. L'artiste a certainement dû se faire violence pour échapper

à l'exemple obsédant de son aîné; il choisira d'ailleurs effectivement, et à la suite de Hodler, de traduire, sur un fond privé de perspective, le visage de son modèle de façon volumétrique et réaliste, en fouillant ses traits avec une acuité intense. Un rapprochement s'impose entre le Portrait de Hodler d'Amiet et celui du comte Louis de Romain, de Hodler (c. 1897, coll. part.)¹³¹), pour ne citer qu'un exemple. Dans le rendu de chacun de ces visages, les procédés sont parfaitement identiques. Traités de façon volumétrique, ils se découpent à l'emporte-pièce sur un fond clair, sans qu'aucune source de lumière précise ne puisse être déterminée¹³²). Le modelé de ces visages, dans un contraste frappant avec le fond plat, est rendu au moyen de diverses nuances de rose, de beige, ombrés de taches verdâtres. Une plage plus claire indique l'arête du nez. Les cheveux et la moustache sont traités au moyen d'un enchevêtrement de filaments ondoyants bleu ciel et verts, donc loin du ton local¹³³). Dans les deux cas, les traits du visage ont été fouillés avec une minutie toute particulière, et l'analyse psychologique se montre pénétrante. Il est intéressant de constater qu'Amiet, à l'exemple de Hodler, semble hésiter entre deux modes d'expression: la fixité du modèle, en effet, axialement disposé dans son cadre et découpé sans ambages sur un fond plat, de même que l'étude fouillée et réaliste des traits, parlent en faveur d'exemples anciens - que l'on pense au célèbre Autoportrait de Dürer, par exemple, de 1500, qu'Amiet avait pu admirer à l'Alte Pinakothek de Munich -; l'arbitraire des couleurs, par contre, de même que la nervosité de la touche, nous prouvent qu'Amiet, de même que Hodler d'ailleurs, était parfaitement au courant des trouvailles stylistiques des peintres impressionnistes, de celles de Degas en particulier, nous semble-t-il. Or, cette juxtaposition, à l'intérieur d'un même tableau, de formes archaïques et modernes, se révèle être, justement, une caractéristique d'un grand nombre de peintres symbolistes. A cette sorte de dichotomie stylistique répond, dans le Portrait de Hodler, la juxtaposition

de deux épisodes situés dans des époques bien différentes: à la lutte de Hodler, qui cherche désespérément à imposer un style neuf, fait écho un fait historique du XVI^{ème} siècle: celui de la déroute de l'armée suisse à Marignan, devant François Ier, en 1515.

Subjugué, sans doute, par la présence de son ami, Amiet analyse avec bienveillance et admiration ce géant de l'art suisse, qu'il nous décrit en ces termes, dans son récit (Amiet 1948, p. 63; Annexe II):

"Les cheveux noirs, la barbe brun foncé, le front haut et bombé, les yeux clairs et espacés, qui, aimables, amicaux, malicieux, pouvaient parfois paraître courroucés, un nez presque droit, légèrement proéminent, la bouche pleine, rouge clair sous la moustache brun roux. Le tout puissant et noble aussi. Les mains également puissantes, rondes et courtes".

Amiet fait preuve, dans sa peinture, d'un esprit d'analyse analogue à celui de son récit, et témoigne d'un grand sens psychologique. Le regard de Hodler, clair, pénétrant, est à la fois vif et rêveur. Amiet dépeint des yeux qui n'ont pas oublié la souffrance¹³⁴⁾, un front élevé, intelligent. Il dépeint avec force l'être d'exception et de contradiction qu'est Hodler; un caractère farouche, fier, puissant; un peintre blessé dans son amour propre, mais déjà victorieux; un homme qui a souffert, mais qui a la satisfaction de connaître la vie; un ami bienveillant aussi, qui, par son demi-sourire, trahit ses bons sentiments à l'égard du jeune peintre. Hodler passe par un moment difficile, de lutte acharnée, et la représentation de l'objet de son tracas, soit l'esquisse de La retraite de Marignan, disposée à l'arrière-plan du portrait, se charge d'une valeur symbolique: Hodler semble pris dans un filet, que suggère le réseau formé par les jambes solides des fantassins de cette retraite. Il doit lutter, en effet, pour imposer son art à un public hostile, peu disposé à accepter une peinture d'avant-garde. La lutte

du peintre est élevée à un niveau plus général et peut représenter celle de tous les artistes de son époque qui, désireux de rompre avec la tradition et l'académisme, étaient alors exposés aux insultes de critiques peu avertis. Cette lutte, Amiet la met donc en parallèle avec un fait historique d'envergure pour la Suisse, douloureux certes, mais qui rappelle aussi sa puissance militaire d'antan. De même que ces soldats suisses, "glorieux vaincus se retirant dignement" ¹³⁵⁾, Hodler, bafoué, reste digne, garde la tête haute et le regard assuré, dans ce portrait. Déjà, d'ailleurs, l'opposition des conseillers municipaux zürichoïses elle-même contribue à assurer à Hodler une renommée sans précédent. Pour Amiet, la victoire de Hodler est assurée; nous le lisons dans le regard de son modèle. En 1900, en effet, ses prédictions tacites se réalisent puisque Hodler reçoit l'autorisation d'exécuter les fresques de La retraite de Marignan dans la salle des armes du Musée National Suisse à Zürich. Un Autoportrait de Hodler de cette même année (Staatsgalerie de Stuttgart) semble répondre aux propos cachés dans le Portrait de Hodler d'Amiet: Hodler, victorieux, ose enfin regarder le monde en face ¹³⁶⁾, et abandonner l'attitude farouche qu'il adoptait volontiers auparavant dans ses autoportraits ¹³⁷⁾. Sa fureur s'est métamorphosée en un sentiment de sérénité et de calme puissance. Sur ses lèvres détendues erre un sourire, celui qu'a si bien su fixer Amiet en 1898. Cet arrière-plan, si présent dans le Portrait de Hodler, est porteur d'un autre message encore, nous semble-t-il, tout aussi important, et dont peut-être l'auteur n'était guère conscient: en représentant Hodler devant une esquisse de La retraite de Marignan, oeuvre patriotique par excellence, Amiet nous donnait un échantillon de l'atmosphère nationaliste qui, à la fin du siècle, régnait dans tous les pays d'Europe. L'harmonica que Hodler tient à la main, dans ce portrait, et sur lequel, selon le témoignage d'Amiet lui-même, le peintre jouait des chants patriotiques (Amiet 1948, p. 62), en insistant sur cet aspect de patriotisme exacerbé,

accentue le léger malaise que peut ressentir un spectateur tant soit peu averti, saisi d'une sorte de claustrophobie en face d'un monde qui tend à se refermer sur lui-même.

Nous pouvons dire, en face de ce portrait, qu'Amiet a su dépasser la réalité, l'enveloppe physique du modèle qu'il avait devant lui, et en traduire l'état d'âme, en deviner la force et prédire le succès futur de ses esquisses. Il a été à même - pour reprendre l'expression de Jean Moréas¹³⁸⁾ - de "vêtir l'idée d'une forme sensible". Une lumière étrange, absolument uniforme, baigne, dans une même clarté, le visage de Hodler et la représentation partielle du carton de Maignan: jambes de fantassins disposées en éventail autour de sa tête, telle une auréole. Cette lumière, ce fond, sacralisent en quelque sorte ce créateur maudit, et le revêtent d'une aura de mystère. Le fond plat, hautement décoratif, n'est, nous l'avons vu, pas uniquement ornemental, mais chargé de signification. En ceci, Amiet s'apparente au symbolisme de Gauguin qui, dans son autoportrait Les Misérables (1888, Amsterdam, Musée Van Gogh) place, derrière sa tête, un fond de tapisserie fleurie enfantine, soit un équivalent expressif destiné, selon lui, à exprimer la virginité artistique. Il s'agit là d'une des bases du symbolisme. Toujours dans le même esprit symboliste, Amiet suggère donc quelque chose, et va au-delà du sujet représenté en donnant forme au monde invisible de l'âme. Il provoque une réflexion de la part du spectateur (voir Goldwater 1979, p. 9). Bref, s'il fallait résumer ce portrait en quelques mots, nous pourrions retenir les termes suivants, tous en vogue à l'époque symboliste: silence, solitude, intériorité, statisme, tension, irréalité et mystère.

En avril 1898, Amiet exposait dix-huit oeuvres au Künstlerhaus de Zürich, dont le Portrait de Hodler¹³⁹⁾. Grâce à lui, Ferdinand Hodler et Giovanni Giacometti prenaient également part à cette exposition (Amiet 1948, pp. 51, 65). Hod-

ler exposait Les âmes déçues et Les las de vivre. Giacometti, quant à lui, exposait sept oeuvres. Pour la première fois, le Portrait de Hodler peint par Amiet subissait l'épreuve du public. Comme on pouvait s'y attendre, la réaction de la presse fut hostile, dans son ensemble. Dans le Basler Nachrichten du 24 avril 1898, un critique, dont on ignore le nom, s'en prend à l'arbitraire des couleurs et dénonce là l'effet d'une mode passagère; il semble inadmissible au rédacteur de cet article qu'un artiste ose se permettre de peindre des cheveux bleus, une bouche bleue, en y ajoutant du vert. Le critique Albert Fleiner, cependant, tout acquis à l'art d'Amiet, ose louer, dans ce portrait, l'audace du peintre, qui n'hésite pas à suivre son propre chemin, alors que le public se signe devant cette oeuvre et trouve que Hodler, en comparaison d'Amiet, est un charmeur, un peintre du beau. "On change vite d'idée!" en conclut A. Fleiner¹⁴⁰⁾. Vers 1890 encore, en effet, on s'indignait en Suisse devant la hardiesse et la brutalité de Hodler. Oscar Miller (1904, p. 47), pour sa part, séduit par l'audace du coloris, chez Amiet, comprendra, au contact de ce peintre essentiellement, que le ton local ne compte guère, mais bien plutôt l'agencement artistique des couleurs choisies pour elles-mêmes, en fonction d'un tout organique. "L'art doit viser à l'harmonie", s'exclame-t-il. C'est grâce aux contacts qu'il a pu avoir avec Hodler et Amiet, dont il aime à s'entourer dans sa demeure accueillante, que Miller en est venu à la conclusion que la peinture devait avant tout être "plane et décorative"¹⁴¹⁾. C'est ainsi donc que ces deux peintres, encouragés par un mécène clairvoyant, allaient permettre au symbolisme issu de Puvis de Chavannes, de Gauguin, Bernard, Maurice Denis et de leurs amis Nabis, de prendre racine en Suisse. Notons encore qu'en 1901, Franz Servaes exprimera toute son admiration pour le Portrait de Hodler d'Amiet, exposé, cette année-là, à la Sécession viennoise¹⁴²⁾.

Outre ce Portrait de Hodler, extrêmement caractéristique et dans son style et dans ses intentions cachées de la phase symboliste amiétienne, le peintre ne nous a guère laissé de nombreuses effigies de son ami. Le peu que nous en ayons, toutefois, nous permet de suivre ses sentiments à l'égard de Hodler. Ainsi, un dessin daté du 26 juillet 1902¹⁴³⁾ représente la tête de Hodler, saisie sur le vif, les cheveux hirsutes, la barbe raide, les yeux assurés et durs sous leurs sourcils droits. Suivant les impératifs nouveaux du Jugendstil, motif et texte s'entremêlent, permettant à diverses formes d'expression (art graphique et littérature, dans le cas présent) de fusionner: de part et d'autre de la tête de Hodler, en effet, on peut déchiffrer, écrit en majuscules, le texte suivant:

"DAS IST SO GUT ALS MÖGLICH UNSER FERD. HODLER, 1902"
(Voilà, aussi bien que possible - sic! - notre Ferd. Hodler, 1902). On le devine, de l'eau avait passé sous les ponts, depuis 1898; les rapports entre les deux peintres s'étaient altérés. En 1901, en effet, alors qu'Amiet et Hodler prenaient part ensemble à la XII^{ème} exposition de la Sécession viennoise, ce dernier, nous l'avons vu, était revenu de Vienne très assuré de l'infailibilité de ses théories. Devant son attitude, Amiet avait donc décidé de se détourner de cet exemple trop rigide et de suivre son propre chemin. De son côté, Hodler, qui accusait à tort Amiet d'avoir tenu des propos désobligeants à son égard, dessinait, à cette époque, son portrait agrémenté du sous-titre suivant: Figure ingrate. Tout ceci, nous le savons par les écrits d'Amiet eux-mêmes (1948, p. 67; Annexe 11).

Nous possédons un second témoignage du même ordre, guère plus tendre de la part d'Amiet pour son ancien ami. Il s'agit de la caricature épique du Guillaume Tell de Hodler (1897, Soleure, Kunstmuseum), hâtivement crayonnée par Amiet sur une carte postale adressée à l'artiste peintre Frieda Liermann (1877-1958) en 1902 également¹⁴⁴⁾. En fait, dans ce

retour au mythe national, Hodler a représenté notre héros, modestement, sous ses propres traits¹⁴⁵). Ainsi donc, nous avons affaire là à un autoportrait chargé de signification! Pour la seconde fois, Amiet reproduit, dans cette caricature de Tell, le regard autoritaire de son aîné, souligné par une barbe raide; il brandit l'arbalète de la main gauche, en élevant victorieusement la main droite au-dessus de sa tête.¹⁴⁶) Cette figure mythique, menaçante et robuste, s'approche de nous avec hardiesse, à grandes enjambées. Relevons ici le fait que Giovanni Giacometti dessinera également, le 6 août 1904 et à l'intention d'Amiet, le terrible Guillaume Tell de Hodler¹⁴⁷). Nous pouvons nous demander si, au moyen de cette caricature, Amiet, de même que Giacometti d'ailleurs, n'a pas voulu exprimer son sentiment d'oppression face à un peintre trop autoritaire, au nom désormais illustre, et profitant de sa renommée internationale pour exercer son empire sur les jeunes artistes suisses?

Il ressort, de toute évidence, si l'on se réfère à une lettre adressée par Amiet à Carl Moll, le 30 mai 1905 (Annexe II), que Hodler fait désormais cavalier seul et décourage, dans une certaine mesure, les artistes suisses:

"Au sujet des manifestations de la Société des artistes allemands [Deutscher Künstlerbund], j'aimerais bien savoir s'il nous reste un espoir, à nous les peintres suisses, de participer jamais à ces expositions en dehors de Hodler, qui est déjà membre [de cette Société].

"Il y a une année, Hodler a annoncé à un groupe de peintres qu'il avait été nommé membre du Deutscher Künstlerbund et qu'on l'avait chargé de choisir sept peintres suisses qui, sur sa recommandation, pourraient à leur tour être nommés membres de la Société et participer aux expositions; ils auraient pu également proposer la participation d'un certain nombre de peintres aux expositions. Parmi ces sept peintres, ainsi que me l'a dit Giacometti, Hodler avait avancé mon nom. [...] Au printemps l'exposition a eu lieu.

Mais Hodler s'est bien gardé d'informer qui que se soit de cette décision. [...] Les peintres bernois pensent qu'un stupide sentiment de jalousie l'aura inspiré. [...] Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Hodler a dû livrer une lutte peu commune pour se tirer financièrement d'affaire et imposer son art, et il est bien possible qu'aujourd'hui il désire savourer sa victoire seul et intensément. [...] Il y a une année que nous ne nous sommes revus. [...] - Nous avons pensé, il y a bien longtemps déjà, qu'il serait judicieux de créer une Sécession afin de pouvoir nous joindre à la Société des artistes [allemands]. D'accord avec Kolo Moser, tu m'as expressément recommandé de ne rien entreprendre sans Hodler. [...] Or actuellement Hodler s'oppose à la création d'une Sécession, prétextant que nous n'en avons pas besoin en Suisse, où tout va au mieux. [...] La réaction fut vive. [...] La situation, telle qu'elle se présente, est déplorable. Ce n'est pas moi, seulement, mais tous les peintres qui en souffrent" ¹⁴⁸).

En 1918, Amiet faisait une dernière visite à Hodler, installé au Quai du Mont Blanc à Genève, dans une somptueuse demeure. Il nous relate l'événement dans ses écrits (Amiet 1948, pp. 69-70; Annexe II): Hodler, malade et amaigri, lui présente ses dernières oeuvres, des paysages lacustres admirables. Il se montre amical, et exhorte Amiet à s'attaquer aux grands formats. Une fois encore, il aurait exprimé son désir de peindre aux côtés d'Amiet, à Genève. Or, quatre semaines plus tard, le 20 mai, lorsque Amiet revient à Genève, Hodler a cessé de vivre - Hodler est mort le 19 mai 1918 - Amiet le représente dans son cercueil (Berne, Kunstmuseum) ¹⁴⁹). Il s'agit là du dernier grand portrait que le peintre nous laisse de son vieil ami ¹⁵⁰). Quelle ironie du sort, tout de même, si l'on pense à l'acharnement avec lequel Hodler lui-même, dans les années 1914/15, peignait son amie Valentine Godé-Darel dans toutes les phases de sa longue et terrible

agonie, fixant finalement pour l'éternité la triste image de sa dépouille¹⁵¹⁾. Il s'agit ici encore d'un vestige de l'époque symboliste, qui s'est complu à représenter dans toute son horreur le spectre de la mort. Giovanni Giacometti, le grand ami d'Amiet, n'avait-il pas représenté, en 1899, Giovanni Segantini sur son lit de mort? Ce geste prenait l'allure, peut-on dire, d'un toast funèbre à la mémoire de son cher maître. De même, peut-être, ce dernier grand portrait de Hodler, de la part d'Amiet, constitue-t-il un signe de reconnaissance à l'égard d'un peintre auquel, en dernière analyse, il était grandement redevable?

Notes du chapitre 5

1. Voir, en ce qui concerne la vie et l'oeuvre de Hodler:
Bender 1923 la vie, Mühlestein et Schmidt 1942, Hugelshofer 1952 et Guerzoni 1957; c'est à ces quatre ouvrages que nous nous référons essentiellement dans l'élaboration de ce chapitre, ainsi qu'aux catalogues d'expositions récentes, tels que Pfäffikon (SZ) 1981 ou Paris 1983; dans ce dernier ouvrage, J. Brüsweiler a établi une chronologie détaillée de la vie de Ferdinand Hodler - voir pp. 13-44 - .
2. Voir Bender 1923, p. 10, et Hugelshofer 1952, p. 4.
3. Voir Pfäffikon 1981, p. 12.
4. Voir Baud-Bovy 1940, p. 10.
5. Hodler suivra également, en 1877, des cours d'économie politique, d'esthétique et d'histoire des civilisations à l'Université de Genève; le cours d'anatomie comparée de Carl Vogt en 1879; un cours sur l'art égyptien en 1882, de même qu'un cours sur le symbolisme (voir Paris 1983, pp. 17, 19 et 21).
6. Ainsi, de même que Ingres, Hodler sait apprécier, outre les grands modèles de la Renaissance, la minutie des petits maîtres flamands; il apprend également à regarder la nature, qui stimule son imagination, à penser son tableau. De même que Ingres, il subordonne la couleur à la forme; le dessin représente, pour lui, la plus haute expression de l'art, et toujours Hodler cherchera à rendre, jusqu'à la caricature, les traits dominants du modèle, - ceci sans que "le mouvement ne déplace les lignes" - (voir Paris 1983, p.130 et note 77.
7. Voir Paris 1983, p. 130.
8. Voir Pfäffikon 1981, p. 14 et Paris 1983, p. 130. Hodler appréciait particulièrement Holbein, Rembrandt et Dürer, à cette époque (voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 66);
9. Voir Hugelshofer 1952, p. 12.
10. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, pp. 120 ss.. Tous les critiques d'art ne partagent pas la même opinion quant aux raisons qui ont poussé Hodler à se rendre à Madrid. J. Brüsweiler est d'avis que Menn l'a orienté dans son choix (conférence du 24 février 1981 à l'Académie de Meuron, à Neuchâtel).
11. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, pp. 132-133, et Paris 1983, p. 18.
12. Voir Pfäffikon 1981, p. 39 (lettre datée du 20 décembre 1878).

13. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 110 et Bâle 1979, p. 68. Il est tout à fait certain que Hodler connaissait le nom de Blake, puisqu'il figure dans un carnet de notes du peintre bernois; de plus, certaines analogies, relevées par J. Brüscheweiler, existent entre des oeuvres de Hodler et de William Blake.
14. Voir Paris 1983, pp. 55-59: Pierre Vaisse, auteur d'un article sur Hodler intitulé Sous le signe de Puvis voit, dans l'art monumental de Hodler, la "version suisse et modernisée de Puvis de Chavannes, un grand modèle du temps". Ajoutons qu'avant même de se rendre en Espagne, en 1878, Hodler avait déjà séjourné à Paris; voir, à ce propos, Pfäffikon 1981, p. 129.
15. Voir Bâle 1979, p. 44: l'Autoportrait de Madrid (1878, coll. part.) vient en droite ligne de l'autoportrait de Vélasquez dans les Menines (1656, Musée du Prado). Selon J. Brüscheweiler (Bâle 1979, p. 74), l'Autoportrait parisien (1891, Genève, Musée d'Art et d'Histoire) nous révèle l'admiration de Hodler pour Ingres. Barthélémy Menn lui-même encourageait ses élèves à se servir de l'exemple des vieux maîtres (Pfäffikon 1981, pp. 13-14).
16. A ce propos, nous pouvons mentionner le portrait du banquier Alphonse Juvet (1890), celui de Hans Mürset (1898), celui de Joseph-Victor Widmann (1898) et enfin, celui de l'avocat Paul Hofer (1905); tous ces portraits se trouvent à Berne, au Kunstmuseum.
17. Voir Mühlestein 1942, p. 361. Le critique d'art Louis Vauxcelles établit, en 1913 déjà, une analogie entre Hodler et Urs Graf; voir, à ce sujet, Brüscheweiler 1971, pp. 95 et 114 et Bâle 1979, p. 87.
18. Voir Dorival 1969, pp. 430 ss.
19. Voir Bâle 1979, p. 54: en 1876, Gustave Courbet exposait son Désespéré de 1842 à la Galerie Pia à Genève. Brüscheweiler établit une analogie entre cette oeuvre et Le furieux de Hodler (1881, Berne, Kunstmuseum); il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un autoportrait.
20. Voir Bender 1923 la vie, p. 30
21. Voir Hugelshofer 1952, p. 28, et, pour plus de détails, Brüscheweiler 1971, pp. 46-48.
22. Voir Hugelshofer 1952, p. 22 et Brüscheweiler 1971, p. 52.
23. Voir Pfäffikon 1981, p. 85.
24. Voir Paris 1983, p. 59.

25. Voir, en autres, Pfäffikon 1981, p. 123.
26. Journal de Genève, 21 février 1890 (article cité in: Brüsche-weiler 1971, p. 44).
27. Voir Bâle 1979, p. 67.
28. Voir Pfäffikon 1981, p. 120. Hodler vient de perdre sa soeur en 1885; lui seul, de cette nombreuse famille décimée par la tuberculose, était encore en vie.
29. Voir chapitre 6, pp.268 ss. et note 14 de ce même chapitre. Ces procédés stylistiques remontent à une époque reculée; ils sont déjà présents dans l'art égyptien.
30. Voir Pfäffikon 1981, p. 71.
31. Lorsqu'il y a flottement dans l'établissement du titre d'une oeuvre de Hodler, nous nous référons au fichier des titres préférentiels de son oeuvre, établi par Mlle Marina Chalier. Ce fichier se trouve à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève; nous exprimons notre reconnaissance à M. J.-P. Dubouloz, directeur de cette bibliothèque, d'avoir bien voulu mettre cet instrument de travail à notre disposition.
32. Voir Paris 1983, p. 137.
33. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 323 et Hofstätter 1975 Geschichte, p. 108.
34. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, pp. 108 ss.
35. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 108: Hodler avait appris à connaître les principes de l'art de Puvis de Chavannes lors de son apprentissage chez Barthélemy Menn.
36. Emil Heilbut, dans un article consacré à la IXème exposition de la Sécession berlinoise (Kunst und Künstler, II, 1904, pp. 391-410) exprimait une idée analogue (p. 410): selon lui, Hodler, l'auteur de La retraite de Marignan, représente, pour la Suisse, l'équivalent de ce qu'un Puvis de Chavannes est pour la France.
37. Voir Hugelshofer 1952, p. 48.
38. Voir Paris 1983, pp. 26 et 61.
39. Voir Maria Grazia, "Les Salons de la Rose-Croix", Storia dell'arte No 26, 1976, pp. 93-105. Le Sâr Péladan s'était fixé pour but de régénérer le monde par l'art. Voir également Lethève 1965, pp. 48 ss., et Paris 1983, p. 137: Josephin Péladan, un romantique non dépourvu de charlatanisme s'était approprié les éléments extatiques et mystiques de toutes les cultures du monde, y compris ceux du rite catholique, de la philosophie de Nietzsche, de la musique de Wagner. Son but était de régénérer l'homme par l'art, de détruire le réalisme. En fait, les idées peu claires du Sâr et de ses salons ont obscurci le concept du symbolisme.

40. Voir Der Bund, Berne, 19 avril 1895. Cet article est cité par Mühlestein et Schmidt 1942, p. 340; sa traduction revient à A. Dückers, Paris 1983, p. 137.
41. Voir Paris 1983, pp. 136-137.
42. Voir, de ce peintre, la Traversée de l'Elbe devant le Schreckenstein, 1837, Dresde, Gemäldegalerie.
43. Voir Paris 1983, p. 230.
44. Voir Paris 1983, pp. 24 et 26.
45. Voir Paris 1983, p. 227, Pfäffikon 1981, p. 111, et Hugelshofer 1952, p. 76.
46. Voir Paris 1983, p. 25.
47. Hodler reconnaitra son fils en 1890. Voir Hugelshofer 1952, p. 36.
48. Voir le Soir, 23 août 1884 (texte cité in: Brüscheiler 1971, p. 27).
49. Voir Paris 1983, p. 62.
50. Il est intéressant de constater que cette oeuvre, qui a connu son heure de gloire en Suisse, n'a pas plu en Allemagne. En 1904, à l'occasion de la IXème exposition de la Sécession berlinoise, Emil Heilbut (op. cit., p. 410) exprime son effroi devant cette figure légendaire trop crue, qui attendait d'un pied ferme le visiteur à l'entrée.
51. Voir Pfäffikon 1981, p. 68 et Paris 1983, p. 58.
52. Voir Hugelshofer 1952, p. 32.
53. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 73.
54. Voir Guerzoni 1957, p. 44.
55. Voir Guerzoni 1957, p. 48.
56. Ces lettres se trouvent à la Bibliothèque Nationale à Berne et portent la cote Ms.Kq.7.
57. Il s'agit sans doute de l'oeuvre intitulée Las de vivre, peinte par Hodler en 1887. (Winterthour, Kunstmuseum).
58. Il s'agit en fait de l'année 1891; en effet, cette oeuvre, exécutée entre 1889 et 1890, fut exposée pour la première fois à Genève (Palais Electoral), en 1891, puis, la même année, au mois de mai, au Salon du Champ-de-Mars à Paris - il s'agit du Salon de la Société des Beaux-Arts fondé par les dissidents Meissonier, Puvis de Chavannes et Rodin -.
59. Voir Guerzoni 1957, p. 56.
60. Voir Maeder 1916, pp. 24 et 43.
61. En 1898, Hodler épouse Berthe Marie-Louise Jaques. Il s'agit du second mariage de Hodler. Voir Amiet 1948, p. 64.

62. Voir Maeder 1916, p. 31.
63. Voir Bâle 1979, p. 11.
64. Dans cette oeuvre, Hodler tente d'exprimer ses idées panthéistes: les forces obscures qui nous guident sont cachées dans la nature (voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 261). Une figure féminine nue, debout, se détache sur un fond uniforme de nature indéterminée; elle élève ses bras en direction du ciel.
65. L'élu, une oeuvre d'un caractère mystique imprégnée de catholicisme, représente Hector, le fils illégitime de Hodler, agenouillé devant un arbuste, et entouré de six figures d'anges en lévitation. Cette oeuvre a été critiquée - fort à propos - par Duchosal; selon lui, comme nous n'avons plus la foi des primitifs, nous ne connaissons pas un état d'âme qui nous permette de nous attaquer à de tels sujets (voir Journal de Genève, 23 mars 1894, cité dans Bender 1923 la vie, pp. 38 ss.). Voir aussi F. Servaes, "Secession", Neue Freie Presse 30.11.1901.
66. Cette oeuvre semble directement issue du monde décoloré de William Blake. Dans The Procession from Calvary (c. 1799-1800, Londres, Tate Gallery), en effet, cinq silhouettes humaines, de même que dans L'eurythmie, sont disposées les unes à côté des autres, selon un principe d'isocéphalie, se profilant contre un espace indéterminé. L'opposition des verticales et des horizontales, si chère à Hodler, est renforcée chez Blake par l'horizontale formée par le cadavre du Christ qui repose de toute sa longueur sur les épaules des trois premières figures, à gauche de la composition.
67. Voir Paris 1983, p. 141.
68. Le Sâr Joséphin Péladan (L'Art décoratif, octobre 1913), relève une parenté entre Hodler et Signorelli, dans Le jour en particulier (voir, à ce sujet, Brüscheiler 1971, p. 91).
69. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 311 et Dorival 1969, pp. 345 ss.: cette aspiration à un autre part, propre également à des artistes tels que Seurat, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Munch, Ensor, ainsi qu'aux peintres Nabis, est typiquement symboliste.
70. Voir Brüscheiler 1971, p. 11.
71. En 1905, Hodler exposera treize oeuvres à l'Union artistique allemande de la Sécession berlinoise. Voir Gordon 1974.
72. Voir Hevesi 1906, pp. 452 ss.

73. C'est à l'occasion du premier Salon de la Rose-Croix, en 1882, qu'Amiet a l'occasion de voir Les âmes déçues de Hodler - Les las de vivre sont alors exposés au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars - . Outre Hodler, Gaetano Previati (1852-1920), Fernand Khnopff (1858-1921), Charles Filiger (1863-1928), Emile Bernard (1868-1941), Jan Toorop (1856-1928), Carlos Schwabe (1866-1926), Eugène Grasset (1845-1917), Félix Vallotton (1865-1925), Rodo von Niederhäusern (1863-1913) et Albert Trachsler (1863-1928) avaient pris part à l'exposition rosicrucienne. Amiet nous dit que ces oeuvres lui ont permis de comprendre et d'aimer tout de suite la peinture qu'il allait découvrir à Pont-Aven. De même, par la suite, la découverte de l'art de Gauguin et de Van Gogh lui permettra, dès son retour en Suisse, d'accepter et d'aimer totalement l'art de Hodler (voir Annexe II, Amiet 1948, p. 55).
74. Voir Annexe II, Amiet 1948, p. 68.
75. Voir Dorival 1969, p. 353.
76. A cette époque, en effet, Hodler s'écarte définitivement du réalisme expressif qui caractérisait son oeuvre de jeunesse. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 284. Voir lettre à C.Moll du 13 novembre 1905 (Annexe II).
77. Voir la conférence de Hodler faite à Fribourg en 1897, et intitulée après coup "La Mission de l'artiste", in: Bender 1923 Die Kunst, vol. I, pp. 242 ss. et pp. 256 ss.; ce texte figure également dans les ouvrages suivants: Fribourg 1981, pp. 39-62 et Paris 1983, pp. 272-274. Voir également Dorival 1969, p. 351.
78. Sérusier, Jan Verkade (1868-1946) et Paul Ranson (1864-1909) en particulier.
79. Voir Bender 1923 Die Kunst, vol. I, p. 140: on ne sait depuis quand Hodler connaissait les rosicruciens.
80. Oschwand, le 13 novembre 1905; passage traduit par J. Brüscheweiler (Tavel 1969, p. 132). Voir Annexe II.
81. Voir Dorival 1969, pp. 345 ss.
82. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 233.
83. Voir Hofstätter (1975 Jugendstil, p. 112), qui mentionne, à ce sujet, des oeuvres telles que Les las de vivre, Les âmes déçues, L'eurythmie.
84. Voir Bender 1923 Die Kunst, vol. I, pp. 231 et 233.
85. Voir chapitre 1, note 42..
86. Citons, à titre indicatif, l'une des nombreuses anecdotes rapportées par S. Guerzoni (1957, p. 114): Un soir, au café, Hodler présenta un docte Suisse allemand, quelque peu trafiquant en tableaux, en ces termes: "M. le Dr. X. C'est une affreuse crapule".

87. Voir Ankwicz-Kleehoven 1950, pp. 6-7 et 9, et Joseph-Victor Widmann, "Kunst und Kabale", Oer Bund, le 15 décembre 1900.
88. Exception faite de Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, Hodler rejette tous les artistes de la haute Renaissance, qu'il juge trop compliqués. Cette peinture, par sa complication même, s'adresse à la haute bourgeoisie. Voir, à ce sujet, Mühlestein et Schmidt 1942, pp. 140 ss.
89. Voir Ankwicz-Kleehoven 1950, pp. 12 ss.
90. Voir Amiet 1950, pp. 22-28 et Ankwicz-Kleehoven 1950, pp. 1-19.
91. Voir Ankwicz-Kleehoven 1950, p. 15.
92. Lors de la Sécession viennoise de 1904, Hodler exprime, dans une interview, sa grande admiration pour Gustav Klimt. Il apprécie moins, par contre, l'art de Max Klinger; quant à Arnold Böcklin, il lui semble trop littéraire. Le peintre bernois reste fidèle à ses premières amours: Dürer et les primitifs italiens. Voir Ankwicz-Kleehoven 1950, p. 15.
93. Voir Godet 1921, p. 28. Les critiques de P. Godet ne nous paraissent justifiées qu'en ce qui concerne les oeuvres symboliques à figures de Hodler. L'auteur ne nous parle pas de ses remarquables paysages et portraits.
94. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 331. En 1893 déjà, L'Élu, présenté à Paris, ne connaît aucun succès.
95. Voir Maurer 1979, fig. p. 5.
96. Amiet exposait une trentaine d'oeuvres. Il avait envoyé, en particulier, Die Hoffnung (1902, Olten, Kunstmuseum), Portrait eines Glasmalers (il s'agit sans doute du portrait d'Adolf Kreuzer, 1901, Soleure, Kunstmuseum), Doppelportrait (1903, Oschwand, coll. part.), Damenportrait auf blumiger Wiese (1903, coll. part.), Drei Frauen (1903, Zürich, Kunsthaus), Portrait der Frau O.M. (il s'agit d'Oscar Miller, 1903, coll. part.) - voir Gordon 1974, p. 83, qui ne date ni ne localise les oeuvres -.
97. Dès 1900-1901, divers critiques d'art parlent d'Amiet comme d'un disciple de Hodler. Voir, entre autres, le compte rendu de Gaspar Valette au sujet de l'exposition préliminaire des artistes suisses en vue de l'Exposition universelle de Paris, in: La Suisse, 13 février 1900. En 1901, Franz Servaes également, tout en louant le Portrait de Hodler, exécuté par Amiet en 1898 (Soleure, Kunstmuseum), parle de cet artiste comme d'un élève de Hodler ("Sécession", Neue Frei Presse, 30 novembre 1901).
98. Voir Amiet 1948, p. 59. Voir également Maurer 1984, p. 13.

99. Hodler, de même que Van Gogh, aurait eu le goût de la prédication. Ce sont des raisons d'ordre matériel qui l'ont empêché de devenir pasteur.
100. Certains propos tenus par Hodler, et recueillis par S. Guerzoni, son élève, nous révèlent, comme le dit l'auteur, "le fond d'ironique tristesse" qui marquait la personnalité du peintre. Lors de l'exposition générale de ses oeuvres, au Kunsthaus de Zürich, en 1917, Hodler se serait exclamé: "Vois-tu, c'est le résultat de toute une vie où j'ai travaillé comme une bête de somme. Maintenant, je suis comblé d'honneurs [...]. Je suis malade, ils pensent que je vais bientôt mourir et que le prix de mes oeuvres montera. Tout cela arrive maintenant, alors que pendant tant d'années on m'aurait laissé crever de faim" (voir Guerzoni 1957, p. 37).
101. Voir Zurlinden 1962, pp. 90-91.
102. Voir, à ce propos, George 1932, pp. 1-4 et 15, et surtout Jedlicka 1938, pp. 111-114: Amiet appartenait à un autre milieu que Hodler, aigri par le sort. Le père d'Amiet, un intellectuel, a su comprendre son fils et l'orienter; il a pris à coeur de le conduire lui-même à Paris pour lui chercher un logis, choisir un professeur.
103. Voir Zürich 1979, pp. 15 ss.
104. Voir O. Miller, "Die schweize Künstler und die Wiener Sezession", Neue Zürcher Zeitung 1904, nr 80, Beilage 20/III.
105. Voir Fribourg 1981, p. 71.
106. La correspondance de Cuno Amiet avec Oscar Miller nous a heureusement été conservée par la famille de ce grand amateur d'art. Nous remercions M. G. Miller d'avoir mis à notre disposition ces précieux documents. Une lettre du 14 septembre 1897 fixe la date de la première invitation d'Amiet chez les Miller, le 15 septembre. Le peintre y exprime sa joie d'avoir ainsi l'occasion de venir voir, chez son protecteur, de nouvelles oeuvres de son ami Giovanni Giacometti, et se réjouit de faire plus ample connaissance avec Miller. En outre, dans ses récits, Amiet (1948, p. 58) nous fait savoir que l'appui d'Oscar Miller allait être déterminant dans l'évolution de sa carrière; c'est à sa générosité qu'il devra son indépendance.
107. Ce groupe d'artistes fut fondé en 1884 par F. Mackensen et réunissait des peintres de diverses tendances: Johan Heinrich Vogeler, qu'anime un panthéisme préraphaélite et Paula Modersohn-Becker, influencée par Gauguin en sont deux exemples. Voir Dorival 1969, p. 436.
108. Miller avait visité l'Exposition internationale de Munich en 1897. Voir Miller 1904, p. 40.
109. Voir Miller 1904, pp. 40 ss. Selon Tatarinoff (1958, p. 47), bien des oeuvres d'Amiet, envoyées à Paris, à destination du Salon des Indépendants, sont perdues à tout jamais, car, en raison des frais

élevés de douane et de transport, Amiet renonçait à les rapatrier.

110. La dernière lettre de Cuno Amiet à Oscar Miller date du 29 octobre 1903. Puis un long silence succède à cet échange épistolaire. Que s'est-il passé? Lors de la XIX^{ème} exposition de la Sécession viennoise, en janvier et février 1904, Amiet, qui participait avec Hodler à cette manifestation artistique, se vit éclipsé par le succès prodigieux de son ami; Amiet passe donc pour un disciple de Hodler (voir Mauner 1979, pp. 2 ss., entre autres). Or, à cette époque, Miller ne tarit pas d'éloges sur Hodler, qu'il place au sommet de l'art helvétique (voir Miller 1904, pp. 41 ss.). Nous apprenons en outre, grâce à une lettre d'Amiet à son ami Carl Moll, datée du 30 mai 1905 (Annexe II), l'intention du peintre de se tourner à nouveau vers les exemples français qu'il avait connus à Pont-Aven. Pour rompre définitivement avec l'influence hodlérienne, il lui était probablement indispensable de s'éloigner également de Miller, le grand défenseur de l'art suisse.
111. Miller possédait des oeuvres des peintres allemands suivants: Hans Thoma (1839-1920), très prisé des peintres symbolistes, Otto Modersohn, l'un des fondateurs de la colonie de Worpswede, en 1889, Fritz Overbeck (1869-1909), qui se joindra à ce groupe en 1892, des peintres suisses Otto Frölicher (1840-1890), Albert Welti (1862-1912), C. Th. Meyer-Basel (1860-1932), G. Giacometti, Hodler, Amiet, et cela avant la fin du siècle: il faisait figure d'innovateur. Dès 1897, il avait acheté des oeuvres à Amiet et Hodler. Il avait été conquis par La nuit de ce peintre, exposé en 1897 à Munich, et voulait acheter à tout prix une oeuvre à cet artiste. Ainsi, en novembre 1897, il achetait Adoration (un enfant priant dans la nature); mais aussi le Paradies d'Amiet (voir Miller 1904, pp. 33 ss.). C'est donc ce mécène qui, le premier, donne l'exemple d'une collection privée, en Suisse, suivi bientôt par Josef Müller, qui emboîte le pas.
112. La première Exposition nationale suisse avait eu lieu à Zürich, en 1883.
113. Voir Miller 1904, pp. 34 ss. Avant cet événement, Fritz Widmann avait déjà mentionné les noms d'Amiet et de Hodler à Miller.
114. Voir Miller 1904, pp. 40-41.
115. A cette époque encore, et jusqu'au moment de son mariage en 1898, Amiet travaillait également à Hellsau, où il possédait, outre son atelier de Soleure, un second lieu de travail, en souvenir des heures qu'il avait passées là-bas, en compagnie de Franck Buchser.
116. Voir Miller 1904, pp. 44 ss. Hodler, à cette occasion, découvre l'art d'Amiet et lui fait des compliments. Cette reconnaissance de son talent, de la part d'un aussi grand artiste, marque un point de départ dans la carrière du peintre. Voir Amiet 1948, p. 58 (Annexe II).
117. Voir Miller 1904, p. 58, où l'auteur nous cite la liste des Amiet qu'il possède: le Paradies, deux paysages d'hiver, le Portrait de

- Hodler, un paysage avec des arbres bleus, une femme au châle rouge, une mère et enfant, un autoportrait, une femme blonde en robe grise, et enfin le grand triptyque Die Hoffnung de 1902, actuellement au Kunstmuseum d'Olten.
118. Voir, à ce propos, Müller 1941, vol. III.
 119. Voir Fribourg 1981, pp. 10 ss.
 120. Voir La Volonté, Paris, 22 novembre 1898, l'article de Jean de Piogre (dossier Hodler).
 121. Nous possédons trois cartons de cette époque. L'un se trouve à la Staatsgalerie de Stuttgart et les deux autres au Kunsthaus de Zürich.
 122. Hodler se met au travail le 23 novembre 1899. Voir Brüscheiler 1979, p. 9.
 123. Un témoignage subsiste dans l'oeuvre d'Amiet de cette amitié. Il s'agit d'un dessin au fusain de 24 X 28 cm., exécuté à cette époque (coll. part.). Amiet, plein de verve et d'humour, représente ses trois amis, Hodler, Albert Trachsel et Rodo von Niederhäusern. Leurs silhouettes, rapidement esquissées, se détachent sur un fond moucheté (de feuilles ou peut-être de fleurs). Ces trois artistes forment une procession, et s'acheminent - de droite à gauche - en méditant. A l'extrémité gauche, l'un des artistes tient un document sous le bras. Cette silhouette nous fait penser à l'art de Lautrec (voir: Un interne: Gabriel Tapié de Céleyran - dessin, 1894, Albi, Musée Toulouse-Lautrec - ou le Portrait-charge de Lautrec lui-même - 1885, ibid. -), mais également à celui d'Emile Bernard, comme nous l'avons vu au chapitre 3. Hodler, à droite, porte un habit à carreaux. Cette oeuvre, dans son ensemble, se rattache davantage à l'art des Nabis qu'à celui de Hodler. On pense à certains procédés stylistiques chers à Vuillard ou à Bonnard. D'ailleurs, d'une façon générale, dans ses dessins, Amiet se montre, à cette époque, plus ouvert aux courants étrangers qu'à l'art de Hodler. Il est à relever toutefois que la répétition de formes identiques (les trois figures, le mouchetage du sol) nous ramène aux théories hodlériennes du parallélisme. Dans La mission de l'artiste - titre posthume d'une conférence donnée à Fribourg par Hodler, le 12 mars 1897 - Hodler explique sa théorie du parallélisme et donne des exemples du type suivant: "En automne, vous voyez les feuilles des arbres, une même feuille, celle de l'acacia par exemple, répandue sur le sol: leur répétition cause une impression de ravissement" (voir Bender 1923, vol. I, p. 271).
 124. Voir Fribourg 1981, p. 67, et Amiet 1948, p. 32.
 125. En fait, par ses théories, proches de celles de Seurat, de Gauguin, de Sérusier, Hodler se rattache de près au courant symboliste de son époque. Tout cela était dans l'air à l'époque. Hodler a eu le mérite d'ériger ces idées sur le parallélisme en théories, dans La mission de l'artiste, en l'occurrence - voir note 123). Ce sont ces

propos que pouvait probablement entendre Amiet lors de ses entrevues avec Hodler, qui jamais ne perdait une occasion de parler de son art (voir Fribourg 1981, pp. 7 et 11).

126. Ce portrait fait partie d'un grand nombre d'oeuvres lèguées à sa mort, en 1980, par Mme Gertrud Dübi-Müller, au Kunstmuseum de Soleure.
127. Cette seconde version du Portrait de Hodler, très proche de la première, mesure 0,76 X 0,52 m. Elle se trouve dans une collection particulière, à Zofingen. Pour l'exécuter, Amiet l'a mise au carreau, ceci en accord avec les principes de Hodler.
128. Amiet a installé son modèle devant l'un des cartons de La retraite de Marignan, de sorte que les jambes des fantassins occupent le fond de la composition (voir Amiet 1948, pp. 62 ss.; Annexe II).
129. Voir la lettre d'Amiet à Miller, datée du 16 septembre 1898.
130. Il s'agit de la première version - un essai de fresque - actuellement au Kunstmuseum de Berne.
131. Il s'agit d'un protecteur de Hodler.
132. Voir Bender 1923, vol. I, p. 256, l'affirmation suivante de Hodler, contenue dans La mission de l'artiste: "Pour moi, je ne connais rien de plus beau que certains portraits de femme des primitifs italiens dont les contours sont d'une netteté admirable". De même que les primitifs italiens, Hodler s'exprime par une forme claire, précise. Son goût des formes baroques, toutefois, contribue à le rattacher au monde germanique.
133. Hodler a eu sans doute l'occasion de se familiariser à Paris avec l'art de Degas. En effet, lorsque l'on regarde attentivement son portrait du comte Louis de Romain, on pense à la description que donne J.K. Huysmans dans L'Art Moderne du portrait de Duranty par Degas: "[...] des plaques de rose presque vif sur le front, du vert dans la barbe, du bleu sur le velours du collet d'habit; les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter; à quelques pas, tout cela s'harmonise et se fond en un ton précis de chair, de chair qui palpète, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire" (Voir éd. 10/18, Union générale d'éditions, Paris 1975, p. 131; 1ère éd.: 1883, Paris, Charpentier).
134. Johannes Brahms lui-même avait remarqué chez Hodler "ces yeux étonnants d'où jaillissent l'énergie et le talent" (voir F. Widmann, Erinnerungen an F. Hodler, Zürich 1918, p. 6.; ce passage est traduit dans: Fribourg 1981, p. 63). Par ailleurs, lors de la XIIème exposition de la Sécession à Vienne, en novembre 1901, L. Hevesi (1906, p. 354) se montre surpris en face du Portrait de Hodler

- d'Amiet, exposé pour la première fois à la Sécession, par le regard de Hodler: "les yeux d'un homme très préoccupé de lui-même" - dit-il -. Cette remarque témoigne de la sagacité d'Amiet.
135. Voir Gazette de Lausanne, 24 novembre 1898.
 136. Voir Brüschweiler 1979, p. 6/42; l'auteur remarque que, pour la première fois, Hodler ose se représenter de face, en homme victorieux, ceci à la suite de son succès auprès des autorités zürichoises.
 137. Dans l'autoportrait Le furieux (voir plus haut), Hodler, vu de dos, se retourne et nous toise.
 138. Voir le manifeste littéraire publié dans le supplément littéraire du Figaro le 18 septembre 1886 et intitulé Le symbolisme.
 139. Voir le catalogue de l'exposition du Künstlerhaus, Zürich, avril 1898.
 140. Voir Neue Zürcher Zeitung, 23 avril 1898.
 141. Voir Miller 1904, pp. 62 ss. Cette idée était dans l'air en milieu symboliste. Voir, de Maurice Denis (Du symbolisme au classicisme. Théories, texte adapté par Olivier Revault d'Allonnes, Paris 1964, p. 13) la célèbre définition du manifeste du mouvement Nabi: "Se rappeler qu'un tableau [...] est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées", publiée pour la première fois dans la revue Art et Critique, 23 et 30 août 1890. La première édition des Théories de Denis paraît à Paris en 1913.
 142. Voir F. Servaes, "Secession", Neue Freie Presse, Vienne, 30 novembre 1901, p. 2.
 143. Ce dessin se trouve dans le Kunstverein der Stadt Solothurn No 1, Künstler-Allotria (Soleure, Kunstmuseum). Il s'agit d'un livre recouvert de cuir vert de 28 X 41 cm. et qui renferme un certain nombre de dessins, dus en grande partie à la main d'Amiet; ils s'échelonnent entre 1902 et 1906. Amiet était alors membre de la Commission des artistes de la Ville de Soleure, et les séances de cette Commission avaient lieu au Musée, de même que les colloques de la Société des amis des arts (le Kunstverein). Selon A. Kamber (1976, p. 28), on peut penser que c'est à ces occasions qu'Amiet et ses amis dessinaient dans ce livre.
 144. Cette carte postale, datée du 26 août 1892, en provenance de Berlin, se trouve actuellement au Kunstmuseum de Soleure; elle mesure 9,1 X 16 cm. Amiet aimait échanger avec Frieda Liermann des cartes caricaturales. Ces témoignages d'amitié, très intéressants pour l'étude de l'art symboliste d'Amiet, ont été légués par Frieda Liermann elle-même au Kunstmuseum de Soleure. M. A. Kamber, que nous remercions, a bien voulu nous permettre d'en prendre connaissance. Il parle de ce legs en 1976 (voir Soleure 1976, pp. 27 ss.).

145. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 357.
146. Une carte d'Amiet à F. Liermann, postée à Berlin le 26 mars 1902, nous prouve que le peintre se trouvait à cette époque à Berlin. Il aura pu voir, probablement, la Vème exposition de la Sécession berlinoise, où, justement, Hodler exposait une version de son célèbre Tell. Cette variante s'intitulait Guillaume Tell après la mort de Gessler (1897, Bâle, Cabinet des estampes).
147. Nous devons ce renseignement à M. Peter Thalman, que nous remercions ici pour son obligeance. La carte postale de G. Giacometti, datée du 6 août 1904, se trouve dans la succession du peintre à Oschwand.
148. Suivant le conseil de Carl Moll, Amiet a écrit à Hodler pour lui faire part de ses griefs, mais ce dernier lui aurait répondu de façon décevante; M. Jura Brüscheiler possède une copie de cette dernière lettre; nous nous sommes adressée à lui afin d'en prendre connaissance, mais malheureusement notre requête fut vaine.
149. De même que Giovanni Giacometti avait fait une gravure de son maître Giovanni Segantini sur son lit de mort, en 1899.
150. A titre purement indicatif, nous citerons encore une dernière représentation de Hodler par Amiet. Il s'agit d'une fresque ornant l'aula du Gymnase de Berne (Kirchenfeld) depuis 1927; Amiet fait l'éloge, en cinq panneaux, de cinq personnalités bernoises, dont Hodler, qu'il représente assis, en état de grâce, palette et pinceau à la main, travaillant à sa fresque de Iéna (1908/09). Pour plus de détails, voir Das Werk 1928, pp. 184 ss.
151. Ferdinand Hodler était devenu le spécialiste de ces sujets macabres - qui aujourd'hui, ici ou là, dit-on, connaissent un regain d'intérêt -. Après avoir fixé, par sa peinture, l'image d'Augustine Dupin décédée, il peint, en 1915, Mme Valentine Godé-Darel sur son lit de mort. Il nous paraît intéressant de relever, ici encore et une fois de plus, les caractères totalement opposés des deux peintres suisses: alors que, dans la vie d'Amiet, une seule et unique femme a compté, Anna Amiet-Luder, Hodler, par contre, a connu une vie sentimentale agitée, à l'image de son âme: il fait la connaissance d'Augustine Dupin en 1884, dont il aura un fils en 1887; en 1889, il se marie avec Bertha Stucki - le couple se sépare en 1891 -; en 1898, l'artiste se remarie avec Berthe Jacques. Quelques années avant sa mort, en 1908, Hodler fait la connaissance de Mme Valentine Godé-Darel, et vit une passion ombrageuse, puis de Mme Gertrud Dübi-Müller.

6. Richesse du Soir et son symbolisme

Dans cette oeuvre majeure de la phase symboliste d'Amiet, consacrée à la représentation de cinq jeunes paysannes en costume bernois, traversant, en rang serré, une prairie émaillée de fleurs et bordée d'arbres, deux thèmes essentiels du Jugendstil se trouvent réunis: l'étude psychologique de divers types de femmes, tenant chacune une fleur à la main, jointe à celle d'un paysage dont les arbres, à l'horizon, par la déformation expressive de leur feuillage, traduisent la volonté du peintre de recréer un univers à sa convenance. Dans le même esprit, et suivant une recherche d'harmonie nouvelle, Amiet ne craint pas de s'éloigner quelque peu du ton local en nuancant la corolle des marguerites qui ornent la prairie de reflets bleuâtres et en ombrant les chairs de tons verdâtres. Par ailleurs, l'étude minutieuse des figures, légèrement en relief, des mains également, traduit un souci d'académisme de la part du peintre. Les silhouettes, clairement délimitées, se détachent avec précision sur le fond bidimensionnel d'un paysage dont la ligne d'horizon s'élève jusqu'aux sept huitièmes de la composition, à la manière d'une tapisserie. Nous reconnaissons, à gauche de la composition, Anna, la femme du peintre, et sa soeur Rosa, qui se tiennent par le bras; légèrement en retrait, par rapport à ces deux figures, trois autres paysannes se tiennent également par le bras, et avancent dans notre direction, sur un seul rang¹⁾. La figure de droite, la tête baissée, de même que Rosa, l'air préoccupé, s'oppose, dans

son introversion, à Anna qui, à la tête du cortège, marche d'un pas décidé, la tête haute, l'air dégagé.

Cette peinture à l'huile de grande dimension (195 X 249 cm), sur un support de toile, signée et datée C. Amiet 1899, a été longuement mûrie par l'artiste qui, dès le 22 octobre 1897 parle, dans une lettre adressée d'Hellsau à Oscar Miller, de ses Bernermeitschi (jeunes Bernoises) qu'il espère terminer au printemps prochain. Amiet a conçu cette composition à Hellsau, où il possédait alors un atelier. C'est dans ce hameau du canton de Berne qu'il avait fait la connaissance de sa future épouse, Anna Luder, issue d'une famille paysanne, et qui allait, sa vie durant, être sa muse fidèle. Le 9 août 1899, soit une année et demie plus tard, une seconde lettre adressée par Amiet à Miller, d'Oschwand cette fois, endroit où l'artiste résidait depuis son mariage avec Anna, dès 1898, nous apprend que le peintre travaille assidûment à ses Bernermeitschenen; faisant de longues recherches afin de trouver une harmonie heureuse des couleurs ("die rechte Farbenstimmung"). Le 14 novembre, ses "Bernermeitschi - ce titre est encore provisoire - sont en voie d'achèvement. Dans une lettre du 15 décembre à Miller, toujours au sujet de ce tableau, Amiet annonce la naissance de cinq jeunes filles bernoises en bonne santé; Amiet invite son protecteur à venir contempler son oeuvre à Oschwand, et signe sa lettre Die glücklichen Eltern (les heureux parents). Un croquis humoristique accompagne la missive: le cadre, exécuté par Amiet lui-même, y est supporté par deux vases de nuit, et surmonté par deux sucettes. Le croquis, rapidement esquissé, nous présente, au premier plan et sur toute la largeur de la composition, cinq jeunes fillettes en rang, se donnant le bras, tenant une fleur à la main, et se détachant sur un fond de paysage, dont la ligne d'horizon, relevée dans la partie supérieure de la composition, est plantée d'arbres. Toutefois, ce n'est que le 11 janvier

1900 qu'Amiet annonce qu'il a achevé Richesse du Soir, et qu'il va envoyer son tableau à Genève²⁾ - cette oeuvre, retenue par le jury, sera exposée, entre autres, à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, et vaudra à son auteur de recevoir une médaille de bronze (Mandach 1925, p. 33) -. Dans sa lettre à Miller, Amiet se déclare surpris en bien par le résultat. Sa joie, toutefois, n'est pas sans mélange: outre le plaisir qu'il éprouve à avoir enfin achevé son oeuvre et à pouvoir s'attaquer à autre chose, Amiet est habité par un sentiment de petitesse ("Kleinheit"). "Un nouveau travail commence, je connaîtrai la même joie et le résultat s'accompagnera de la même déception".

Dans Über Kunst und Künstler (Amiet 1948, p. 65; Annexe II), d'autre part, Amiet nous parle de son oeuvre en ces termes:

"Entre temps, nous nous étions retirés à Oschwand, ma jeune femme et moi. Je peignais le premier Bernermeitschbild. Les Miller nous rendaient souvent visite, et plusieurs oeuvres prirent le chemin de Biberist³⁾; ce fut pendant longtemps mon seul débouché. Hodler vint aussi. Lorsque mon tableau fut terminé, nous parlâmes du titre. Je n'en trouvais aucun à ma convenance. - [Hodler] Qu'as-tu voulu exprimer dans ta peinture? - [Amiet] Le dimanche soir, les jeunes filles se promènent dans les prairies vertes, tout semble si luxuriant, si fertile. - [Hodler] Alors, c'est simple: Richesse du Soir. Et dès lors, ainsi s'intitule cette oeuvre"⁴⁾.

Ainsi donc, c'est Hodler lui-même qui a baptisé, en français, cette vaste composition symboliste qui, de l'aveu même d'Amiet, se trouve être sa création la plus fortement marquée par l'influence de son ami¹²⁾.

Grâce à une longue lettre d'Amiet à Oscar Miller, datée du 17 septembre 1900, nous apprenons, enfin, comment ce ta-

bleau - l'oeuvre la plus connue du peintre sans doute, si non la plus belle! - a fini par aboutir au Kunstmuseum de Soleure, ceci après bien des vicissitudes, mais conformément au voeu le plus cher d'Amiet⁵⁾: le président de la Commission fédérale des Beaux-Arts, un certain Châtelain de Neuchâtel⁶⁾, avait averti Amiet que la Confédération envisageait d'acheter Richesse du Soir, et lui avait officiellement demandé s'il acceptait de vendre ce tableau pour la somme de 3.500.- francs. Toutefois, le peintre s'inquiète, car il apprend que, subitement, le Conseil fédéral s'oppose à ce projet. Un dénommé Ruchet⁷⁾ aurait exprimé l'opinion qu'Amiet et Hodler lui-même, ne peignaient que pour se moquer du monde. La critique, de quelque côté que l'on se tournât, se serait montrée défavorable à l'art d'Amiet. Finalement, tous les Conseillers fédéraux se seraient prononcés contre l'achat de cette oeuvre. Amiet, en désespoir de cause, s'adresse à Oscar Miller pour lui demander son aide, et ceci par le biais de la Société des Beaux-Arts (Kunstverein) de Soleure. Amiet suggère que cette Société se porte candidate pour la conservation de Richesse du Soir, car, selon Ruchet, aucun musée n'en voudrait! Nous ne possédons guère de document, à notre connaissance, qui soit susceptible de nous renseigner sur la suite des opérations, mais nous savons pourtant que la Confédération a finalement acheté cette oeuvre maîtresse d'Amiet, et l'a confiée en dépôt au Kunstmuseum de Soleure (Vignau-Wilberg 1973, p. 115). Cette décision répondait au voeu d'Amiet, conscient de la valeur d'une oeuvre dont le format, à lui seul d'ailleurs, est révélateur. Dans sa lettre du 17 septembre 1900, en effet, il disait encore à Miller qu'il trouverait "stupide que l'oeuvre d'un peintre soleurois n'aboutisse pas à Soleure".

Le grand nombre d'études préparatoires qu'Amiet a exécutées en vue de l'élaboration de Richesse du Soir et le soin qu'il y a mis, constituent un témoignage de l'importance

qu'il attachait à la réalisation de cette oeuvre. La figure d'Anna, qui, en pied, dans son costume bernois, ouvre la marche de ce cortège de jeunes filles, préoccupait déjà le peintre en 1896, semble-t-il. En effet, trois portraits de la jeune femme à mi-corps et revêtue du costume bernois⁸⁾, par la similitude qu'ils présentent avec la figure de gauche, dans Richesse du Soir, constituent certainement une étape dans la genèse de l'oeuvre, de même d'ailleurs que certaines aquarelles qu'exécute Amiet, vers 1896, pour la revue Jugend probablement⁴⁰⁾. Une étude relativement sommaire, des années 1897 à 1899 (pastel et gouache, coll. part.), mesurant 88 X 112 cm et s'intitulant Studie zu Richesse du Soir, représente déjà cinq jeunes femmes en pied, revêtues de longues robes, situées sur un seul rang, et se donnant le bras. La ligne serpentine de l'horizon se profile au-dessus de leur tête. Un dessin aquarellé et à l'encre de Chine, non daté, de 6,5 X 8,8 cm. (Etude pour Richesse du Soir, coll. part.) représente également les cinq figures sur un seul rang et se tenant par la main; une série d'arbres décharnés et expressifs ponctuent la ligne d'horizon; un large cadre, décoré d'un soleil aux extrémités supérieures, délimite l'oeuvre et la complète. D'autres études encore, des peintures à l'huile, nous présentent, d'une part, les trois jeunes femmes qui ferment la marche, à droite de la composition (Studie zu Richesse du Soir, huile sur toile, coll. part.) ou Rosi, la soeur d'Anna (Porträt Rosi) tenant une fleur et la regardant, le visage penché en avant, ou encore cette même personne, se détachant sur un fond de paysage, l'air préoccupé, voire contrarié (Frauenbildnis - Rosa Luder-) - ces études se trouvent à Oschwand, dans la succession d'Amiet -. Une oeuvre monumentale (195 X 85 cm.), très travaillée, intitulée Die grosse Bernerin (La grande Bernoise, 1899, tempera, coll. part.) nous présente, à quelques détails près, la figure d'Anna, à droite du cortège dans l'oeuvre définitive, frontale, en pied, la tête droite dans son costume bernois⁹⁾. Cette figure hiératique, sacralisée par

son immobilité et sa frontalité - pour reprendre les termes de Gombrich (1970, p. 159) -, les bras collés le long du corps, se détache avec majesté sur une prairie émaillée de fleurs, traduisant sans doute la luxuriance et la paix d'une nature printanière. Enfin, une série de dessins, de 1899 également, intitulés Weibliche Halbfigur in Tracht (étude pour Richesse du Soir)¹⁰) - il s'agit de dessins à la craie blanche et noire sur papier clair (coll. part.) - nous montrent le soin extrême qu'a apporté Amiet à l'exécution de ses études préparatoires. Ces oeuvres, d'une grande finesse, suivant la méthode prônée par Hodler, ont été mises au carreau. Leur facture témoigne de la maîtrise parfaite de leur auteur qui, dans son art du dessin, se rapproche singulièrement, ici, de Holbein le Jeune (voir, en particulier, de ce peintre, un dessin de jeune femme dans la collection Jabach du Musée du Louvre à Paris¹¹)).

Par rapport aux deux premières esquisses sus-mentionnées (Studie zu Richesse du Soir, 1897 à 1899, et Etude pour Richesse du Soir, non datée), où les cinq figures, situées sur un seul plan, occupent toute la largeur de la composition, on remarque, dans l'oeuvre définitive, un net décrochement entre les deux figures de gauche (Anna et Rosa), au premier plan, et les trois paysannes qui, sur un seul rang au second plan, se tiennent par le bras. L'étude psychologique très poussée et très réaliste de ces jeunes femmes, qu'annonçait en particulier l'étude approfondie de Rosa Luder (Frauenbildnis - Rosa Luder -), se poursuit dans la version définitive: à la figure extravertie de gauche (Anna) correspond celle, introvertie, de l'extrême droite, qui, de même que Rosa, à côté d'Anna, baisse la tête, insensible à la beauté de la nature et du moment. Le fond de paysage, minutieusement élaboré, y est plus complexe et subtil. L'échelonnement des collines, à l'horizon, aux sept huitièmes de la composition, est traduit par deux lignes légèrement ondulées, se croisant au-dessus de la tête de la quatrième

paysanne, à partir de la gauche. De petits arbres aux fûts droits jalonnent rythmiquement le sommet de ces collines, en accord, dans leur alignement et leur répétition concertée avec la verticalité des figures. Des marguerites, toutes identiques à celles que les jeunes paysannes, gravement, tiennent à la main, parsèment le sol, faisant écho, de même que les arbres à l'horizon, et dans leur verticalité, leur uniformité et leur rythme, aux cinq figures, parallèlement disposées. La raison domine l'élaboration de cette construction serrée, basée essentiellement sur le jeu des verticales et des horizontales. Aux figures bien droites, frontales, en pied, rythmiquement disposées, auxquelles répond la rangée d'arbres à l'horizon, et, sur le mode mineur, les marguerites dressées sur leur tige, s'opposent les lignes serpentine horizontales qu'engendrent la configuration du terrain, l'étroite bande de ciel bleu, qui troue l'arrière-plan, au haut de la composition, les arabesques que dessine au sol le bas des longues robes, l'alignement des mains, des épaules, des têtes, dans leur répétition. Par ailleurs, les silhouettes, monumentales, linéaires, nettes et précises, disposées en frise, s'enlèvent violemment, sans ombre ni lumière, sur l'arrière-fond décoratif vert, piqué de fleurs blanches, tout ceci à la manière des vieux maîtres. Le ton local est respecté, à l'exception toutefois des plages vertes qui colorent les chairs et des ombres bleues que l'on discerne sur les marguerites, dont chaque pétale est rendu minutieusement.

Par ses dimensions et la monumentalité de ses figures, à l'avant-plan, cachant presque totalement, de leur haute stature, l'arrière-plan traité à la façon d'une tapisserie, cette vaste composition nous fait penser à une peinture murale, destinée à chanter bien haut la beauté folklorique d'un coin de l'Helvétie; les fleurs qui poussent à profusion dans cette prairie aérée sont peut-être destinées à traduire la paix de cette contrée, sa fertilité (voir Gold-

water 1979, p. 44). Quant aux plages vertes qui marbrent les visages des Bernoises, elles proclament sans doute la liaison intime de l'homme avec une nature hospitalière et amie. Ainsi, trois thèmes majeurs du symbolisme sont ici réunis, à savoir la nature, la femme et la fleur; un leitmotiv du Jugendstil est développé: l'union intime de l'homme et de la nature.

Cette oeuvre monumentale a suscité de nombreux commentaires de la part de divers critiques d'art. On ne manque généralement pas de la mentionner dans les monographies consacrées à Cuno Amiet: Conrad von Mandach en parle en 1925 (p. 33 et pl. 17), et relève le caractère linéaire de cette oeuvre, trahissant l'influence de Hodler. Avant lui, le journaliste Hans Trog déjà, dans Die Schweiz (1903, p. 149) relevait un élément hodlérien dans le trait de contour des silhouettes, découpées à l'emporte-pièce sur un fond vert. Oscar Miller, qui en 1904, dans Von Stoff zu Form parle également de cette oeuvre, vante l'harmonie des formes et des couleurs, de même que la valeur décorative de la composition. Dans sa monographie sur Amiet, Baur (1943, p. 27), une fois de plus, relève la parenté qui relie Richesse du Soir à l'esthétique hodlérienne: la position frontale des figures, l'effet des silhouettes, le traitement méticuleux des mains, l'absence d'ombres dans l'exécution des visages. Toutefois, selon Baur, alors que pour Hodler le rythme compte avant tout, Amiet accorde ses préférences à la couleur. En 1948, Gotthard Jedlicka le premier nous donne, dans sa monographie, une description détaillée de Richesse du Soir, qu'il considère comme l'oeuvre maîtresse d'Amiet au cours de cette époque. Jedlicka (1948, p. 11) loue le peintre qui, par un calcul astucieux, a su répartir avec soin et clarté les figures et les taches de cou-

leur sur la surface de la composition, et fait l'éloge de la science intuitive d'Amiet qui traduit avec exactitude la vie intérieure de ces jeunes filles. L'auteur met également en évidence le caractère épique de ce tableau, qui traite de l'expression de l'état d'âme d'une jeune paysanne. Nous atteignons, selon lui, au symbole, à l'allégorie, l'artiste nous livrant, en cette oeuvre, une parabole de la vie. En 1958, Adèle Tatarinoff (pp. 68-69; fig. 13) s'étonne, à juste titre, de l'héroïsme du peintre qui, par un hiver extrêmement rigoureux (soit en 1898/99), et dans les conditions les plus précaires - Amiet et sa femme étaient installés dans deux petites chambres situées à l'étage supérieur de l'auberge d'Oschwand - travaille assidûment, en faisant à tout instant de la gymnastique pour se réchauffer, à Richesse du Soir, idylle printanière de cinq jeunes filles dans un champ couvert de marguerites. Enfin, selon Max Huggler (1971, p. 32), Richesse du soir prolonge et complète une série d'oeuvres peintes par Hodler au cours des années quatre-vingt-dix, soit la trilogie composée par Les las de vivre (1891), Les âmes déçues (1892) et L'eurythmie (1895) - ces oeuvres se trouvent au Kunstmuseum de Berne -. Toutefois, ajoute Huggler, si Amiet reprend le thème des cinq personnages rangés les uns à côté des autres (des vieillards désabusés, chez Hodler, se profilant sur un sol pierreux), il oppose à la résignation et au total détachement des vieillards de Hodler, l'amour du pays et de la vie, l'accord de l'homme avec la nature.

Ainsi, la critique, dans son ensemble, reconnaît la dette d'Amiet envers Hodler, et cela malgré toute la distance qui sépare les deux artistes. Amiet lui-même, d'ailleurs, se désolait, dans un échange épistolaire avec Carl Moill, en 1905 (Annexe II)¹²⁾, que Richesse du Soir et non Die Wäsche (La lessive, 1904, coll. part.) - une oeuvre divisionniste annonciatrice d'un tournant décisif dans l'esthétique amiétienne - ait été retenue en vue de la neuvième Exposition internationale de Munich, au Glaspalast en 1905¹³⁾,

car cette oeuvre maudite, ajoute-t-il, en parlant de Richesse du Soir, lui avait valu d'être traité de disciple de Hodler. C'est pourtant grâce à cette composition qu'il avait remporté la médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1900, à Paris, et qu'il obtiendra la médaille d'or à Munich, en 1912. Par ailleurs, aucune autre oeuvre d'Amiet ne fut exposée ni reproduite à un rythme aussi intense que Richesse du Soir (Tatarinoff 1958, p. 83).

Dès 1897, nous l'avons vu, Amiet retrouve régulièrement Hodler, qu'il admire sans réserve; sans doute écoute-t-il avec beaucoup d'attention son nouvel ami, qui prend plaisir, semble-t-il, à expliquer sans relâche ses théories à son entourage, et se laisse-t-il convaincre. L'esthétique hodlérienne nous est bien connue grâce à diverses publications, la plus importante étant connue sous le nom de La mission de l'artiste¹⁴⁾ - voir chapitre 5, note 123 -. Hodler y expliquait avec précision les principes mêmes qui constituaient la base de son langage pictural, ainsi que son idéologie. Quelques points essentiels, extraits de ce texte, ainsi que certains propos tenus par Hodler, au cours de son enseignement à Genève, et relatés par son élève, Stéphanie Guerzoni (1957, pp. 78 ss.), nous aideront à évaluer à sa juste valeur la dette d'Amiet envers son ami. Mais laissons parler Hodler:

"Si j'entre dans une forêt de sapins de la région moyenne, dont les troncs sont très allongés, j'ai devant moi, à ma droite et à ma gauche, ces innombrables colonnes formées par les troncs d'arbres. J'ai autour de moi une ligne verticale, une même ligne répétée de nombreuses et infinies fois. Soit que ces troncs d'arbres se détachent en clair sur un fond toujours plus obscur, soit qu'ils se détachent sur le bleu du ciel, la dominante, la cause de cette impression d'unité, est le parallélisme de ces troncs de sapins".

"Si vous regardez dans un champ où il n'y a qu'une seule

espèce de fleurs en évidence (par exemple des dents-de-lion) se détachant en jaune sur le fond vert de l'herbe, vous éprouverez une impression d'unité qui vous charmera. J'ajoute que l'effet sera plus grand, l'impression plus forte que n'importe quelle diversité, à moins que cette diversité s'appuie sur le parallélisme" (Bender 1923, vol. 1, p. 266).

"La symétrie de la gauche et de la droite dans le corps de l'homme, l'opposition symétrique dont Michel-Ange d'abord et Raphaël ensuite ont usé, n'est-ce pas là un phénomène du parallélisme?" (id., p. 271).

"Regarde ces gens, assis en face de nous, ce qui est important dans cette vision est la répétition des formes immuables de l'humanité. Chacun a une tête, des épaules, des bras, un torse, etc. La diversité entre ces gens est intéressante mais passe au second plan. C'est cela le parallélisme" (Guerzoni 1957, p. 78).

"Pour moi, je ne connais rien de plus beau que certains portraits de femme des primitifs italiens dont les contours sont d'une netteté admirable" (...)

"D'une personne à l'oeil exercé, on dit qu'elle a le compas dans l'oeil. Mais il faut aussi l'avoir dans la main, comme Michel-Ange, Albrecht Dürer et Léonard de Vinci"¹⁵).

"Mais, au-dessus de tous les instruments, il y a le cerveau de l'être humain qui, par sa faculté de comparer une harmonie à une autre, découvre leurs vrais rapports, et c'est de cette action du cerveau unie à celle du coeur que sortent de nouvelles magnificences.

"L'oeuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera telle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera" (Bender 1923, vol. I, pp. 256 et 279).

Autant d'énoncés percutants pour Amiet! C'est très certainement à l'exemple de Hodler qu'il fixe à cinq le nom-

bre de ses figures, dans Richesse du Soir, et dont il tente, de même que Hodler l'a fait dans Le jour, en particulier¹⁶⁾, d'exprimer les divers états d'âme, allant de l'extraversion (à gauche) à l'introversion la plus complète, dans les deuxième et cinquième figures, en partant de la gauche de la composition. Hodler préférait le nombre cinq à tout autre, et il explique son choix lors de la dix-neuvième exposition de la Sécession viennoise, le 21 janvier 1904, à la collaboratrice du Wiener Feuilletons- und Notizen- Correspondanz:¹⁷⁾ Hodler choisit souvent le nombre cinq, car un nombre impair renforce l'ordre de l'image et engendre un point central naturel dans lequel il peut concentrer l'expression des cinq figures. Si le nombre est plus élevé, le regard ne peut saisir dans leur ensemble toutes les figures en même temps.

Un certain nombre d'oeuvres d'Amiet, à l'intérieur de l'époque qui nous intéresse, témoignent, de même que Richesse du Soir, de la conversion du jeune peintre à la théorie hodlérienne du parallélisme, un procédé qui, dans son application systématique, permet de donner plus de force à l'idée exprimée. Dans une peinture à l'huile de 1897, intitulée La femme (Halbakt mit Blume III) - coll. part. -, et consacrée, selon P. Thalmann, à la représentation de Madame Amiet idéalisée, de même que dans Communion avec l'Infini de Hodler¹⁸⁾, une femme nue, représentée à mi-corps dans l'axe de la composition, se détache sur un arrière-plan rythmé par les longs fûts droits, parallèles entre eux, d'un bosquet. La symétrie parfaite de cette composition, dont le rythme est engendré par la disposition des arbres, de part et d'autre de la figure centrale, correspond à celle du corps de la jeune femme, frontale, et qui, de ses deux mains situées à la hauteur de la taille, tient une rose, verticale, dans l'axe de cette silhouette aux contours précis. On retrouve le même souci de symétrie, le même parallélisme, dans le Halbakt mit Blume II (Nu à mi-corps a-

vec fleur II, 1897, coll. part.). De même que dans La jeune fille à l'oeillet (c. 1890¹⁹) de Hodler, cette femme tient verticalement, de ses mains jointes à la hauteur de la taille, une double fleur stylisée, éclose sur une seule tige. De part et d'autre de l'abondante chevelure dénouée d'Anna, d'autres roses stylisées - dont la forme sphérique peut exprimer l'harmonie -, ordonnées de façon symétrique, ornent l'arrière-plan. Cette ordonnance concertée, ce souci de parallélisme, destinés à éveiller en nous un sentiment de perfection, d'idéal, renforçant le caractère visionnaire de ces apparitions mystérieuses, apparaît dans bien d'autres oeuvres d'Amiet. Nous avons déjà cité, plus haut, Die grosse Bernerin (La grande Bernoise) de 1899; nous pouvons mentionner également Damenbildnis vor blumiger Wiese (1903, Portrait de dame devant un pré fleuri, coll. part.)²⁰, Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit (un dessin, non daté, de l'époque symboliste, traduisant une allégorie de la fertilité - coll. part. -), ou encore un frontispice de 1900 (il s'agit de la pseudo Affiche du Musée de Soleure, dont nous parlons plus en détail au chapitre 8; cette oeuvre se trouve au Kunstmuseum de Soleure). Dans chacune de ces oeuvres, outre le recours au parallélisme, Amiet établit une différence d'échelle entre la figure humaine - sacralisée par sa frontalité, son isolement et son inaction - et les divers motifs de l'arrière-plan; ce procédé permet à l'artiste d'unir le domaine de l'irréel à celui du monde quotidien. Il s'agit là d'un procédé cher aux romantiques, et dont se sont servis, à la suite des préraphaélites, maints peintres symbolistes²¹).

Par ailleurs, dans son choix, typiquement symboliste, d'allier la femme à la fleur, dans Richesse du Soir, et dans bien d'autres oeuvres encore, Amiet marquait clairement et une fois de plus sa dette envers Hodler, essentiellement: ce thème, en effet, était devenu un leitmotiv dans

l'iconographie de ce peintre qui, dès les années 1885²²⁾ tente d'exprimer, par le biais d'un visage féminin penché sur une fleur, un sentiment d'introversion²³⁾. En ce qui concerne Richesse du Soir, on pense, devant l'alignement systématique des cinq mains tenant chacune une fleur, en face de la verticalité de ces figures, parées d'un costume identique et disposées en frise devant une prairie fleurie, tendue telle une tapisserie, à l'arrière-plan, à L'élue de Hodler (1893/94, Berne, Kunstmuseum). Dans l'oeuvre d'Amiet, deux jeunes femmes penchent la tête en avant, prostrées, s'opposant à leurs compagnes, extraverties. On dénote la même expression d'introversion dans une oeuvre telle que Feuerlilien (Lys orangés, 1895, coll. part.), où un seul protagoniste entre en ligne de compte, de même que dans certaines représentations amiétiennes du thème de la mère à l'enfant - dans Mutter und Kind de 1897 (Mère et enfant, coll. part.), une femme, la tête penchée sur un poupon, installé sur ses genoux, lui tend une fleur -. Dans un triptyque intitulé Drei Frauen im Garten (Trois femmes au jardin, 1903, Zürich, Kunsthaus), Anna Amiet, isolée, en pied, sur le panneau central, ne tient pas de fleur; son introversion se traduit pourtant par son attitude: le dos arrondi, la tête penchée en avant; par opposition, deux figures féminines, dans les panneaux latéraux, relèvent la tête. Nous nous trouvons en face de la même confrontation psychologique dans le portrait qu'exécute en 1897 Amiet de sa future épouse et de sa soeur: Anna et Rosa (Genève, Musée d'Art et d'Histoire); Anna, ici, redresse la tête, contrairement à sa soeur.

Cependant, si des oeuvres telles que Fraubildnis mit Blumenstrauss (Portrait de femme avec un bouquet de fleurs, 1902, coll. part.) ou Doppelportrait, Cuno und Anna Amiet (1903, coll. part.) se rattachent encore de près à l'esthétique hodlérienne²⁴⁾ par le mouvement expressif du corps

isolé et en pied d'une jeune femme qui, légèrement théâtrale, se détache sur un arrière-fond pierreux et désolé, voisin de celui que l'on aperçoit dans Les las de vivre ou L'eurythmie, le bouquet de roses rouges que tient Anna, dans l'une et l'autre des oeuvres d'Amiet, de même que le mouvement dégagé de la tête, tournée vers le spectateur, parlent un tout autre langage. De même que dans la série des Halbakt mit Blume de 1897, la rose exprime sans doute ici l'amour²⁵); au pessimisme des figures introverties de Hodler répondent, chez Amiet, le mystère et la vivacité joyeuse d'Anna idéalisée - soit de la muse du peintre, qui tout au long de sa vie, hantera son oeuvre -. De même, des compositionnelles que Frau unter Apfelbaum de 1901 (Femme sous un pommier, Soleure, Kunstmuseum) et Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) de 1902 (coll. part.) - deux oeuvres consacrées à la représentation d'Anna en espérance, se promenant sous un pommier chargé de fruits et tenant une pomme dans chaque main - ne nous parlent pas d'introversion non plus, mais représentent une allégorie de la fécondité²⁶), et, en reprenant le thème d'Eve tentatrice, cher à tous les artistes symbolistes, se rattachent aux représentations amiétiennes du Paradies (plusieurs versions), de l'Adam du Kunstmuseum de Berne (1894), de Adam et Eve au Paradis (gravure, c. 1895), d'Eve (1897, coll. part.), etc. Ces oeuvres procèdent d'une thématique qui traduit certainement le désir d'évasion du peintre - interprétation que vient confirmer, dans une version du Paradies (1895, coll. part.), la représentation, au bas de la composition, d'un cygne aux ailes déployées -. Ces représentations du Paradis annonçaient, comme le relève Jaeggi (1958, pp. 56-65), le début de la phase symboliste d'Amiet. Ainsi que maints critiques l'ont dit²⁷), cette thématique du Paradis trouvera son accomplissement dans les Cueillettes de fruits (plusieurs versions) des années 1912-1914. Or, il s'agissait, dans ces représentations du Paradis, d'Adam et Eve et des cueillettes de fruits, d'autant de souvenirs de Pont-Aven (voir chapitre 3)²⁸).

De même, pour en revenir à Richesse du Soir, si cette oeuvre, par sa construction, son style linéaire, la crudité du ton ²⁹⁾, bien que saturé, et son souci d'analyse psychologique nous parle de l'impact hodlérien sur Amiet, sa thématique, par contre, soit la description d'une farandole d'adolescentes sur une prairie, nous conduit à nouveau du côté de Pont-Aven ³⁰⁾, du Jugendstil, également. En effet, Amiet avait eu l'occasion de voir Les Bretonnes dans la prairie d'Emile Bernard (1888, Saint Germain-en-Laye, coll. Denis) - voir Huggler 1971, p. 26 -, soit une oeuvre qui dépeint elle aussi des femmes en costume sur une prairie. Il avait en outre pu voir certainement aussi la Ronde bretonne dont Gauguin avait décoré une boiserie de l'auberge Marie Henry, au Pouldu (cette oeuvre, exécutée en 1890, se trouve actuellement dans une collection particulière): le peintre y représente une farandole composée de cinq fillettes bretonnes en costume traditionnel - il s'agissait d'une façon d'atteindre au fait éternel -, qui, se tenant par la main, traversent une prairie. Sur la droite de la composition, une bergère garde ses oies, à l'abri de l'épaisse frondaison d'un arbre, dont la déformation expressive (on la retrouve dans Richesse du soir!) constitue l'une des bases du symbolisme-synthétique. C'est, à peu de chose près, quoique dans un style beaucoup plus réaliste, cette composition qu'adopte Amiet pour orner l'un des murs du Café Bavaria à Soleure, en 1895 ³¹⁾: sur la droite de la composition, et à l'avant-plan, deux jeunes filles gardent leurs chèvres sous un arbre, alors qu'à l'arrière-plan cinq figures féminines en longues robes, se tenant par la main, avancent en dansant sur une prairie; il s'agit là déjà d'un pas en direction de Richesse du Soir. Un second panneau d'Amiet, destiné à la même décoration, était consacré à la représentation d'une danse campagnarde, trois couples évoluant sous l'épais feuillage d'un arbre imposant. Un sujet bien symboliste, lui aussi, et qui nous parle, de même que la farandole, du rythme de la vie, de la communion de l'hom-

me avec la nature³²⁾. Nous sommes donc bien loin de la triste philosophie contenue dans la trilogie hodlérienne, mais, par contre, et il convenait de le relever, encore très proche de l'École de Pont-Aven.

Ainsi, le thème traité par Amiet dans Richesse du Soir, soit une farandole de jeunes femmes sur une prairie, apparaît déjà en 1895 dans son oeuvre, et le peintre semble se référer très directement à ses souvenirs bretons. D'ailleurs, comme l'a relevé Peter Killer³³⁾, c'est son passage même à Pont-Aven qui a poussé Amiet à choisir de s'établir à la campagne, et cela, sans doute, suivant l'instinct de fuite qui caractérisait bon nombre d'artistes de la fin du siècle en Europe (voir chapitres 2 et 3); comme l'a dit M. Huggler (1971, p. 32), cette oeuvre représente avant tout un hymne en l'honneur de la beauté de la nature, d'un coin de pays, en particulier, qu'Amiet affectionne et dont il chante la fertilité. La représentation de ces paysannes bernoises en costume constitue un élément folklorique destiné à traduire, peut-être, et à l'exemple de Hodler d'ailleurs, un sentiment patriotique de la part d'un peintre qui, une fois de plus, s'intègre pleinement dans son époque et dans l'ensemble du mouvement symboliste.

Le thème de la farandole ou de la ronde dans un paysage printanier était cher aux artisans du Jugendstil, également, et il apparaît à plus d'une reprise dans les revues Pan et Jugend: en 1896, Fritz Erler (1868-1940) nous donne, dans la revue Pan, une représentation stylisée d'une ronde à la campagne (Tanz)³⁴⁾; dans un souci d'isocéphalie, présent chez Hodler, également³⁵⁾, il aligne quatorze figures féminines se tenant par la main et formant une ronde. Le même artiste, en 1897, et dans la revue Jugend, cette fois³⁶⁾, représente cinq femmes nues, à la longue chevelure, et qui, sur un seul rang, dans un rythme de danse, sautillent en se

tenant par la main. Le principe d'isocéphalie est à nouveau respecté. En 1898, nous devons à Wilhelm Volz (1855-1901) une composition identique, traduite toutefois dans un style plus réaliste³⁷⁾. Selon le même principe d'isocéphalie, six jeunes filles forment une farandole dans un cadre champêtre, devant un arbre au feuillage abondant - l'arbre de vie, sans doute, un motif très en vogue chez les artistes allemands de l'époque -. Enfin, la même année, dans la revue Pan, Ludwig von Hofmann (1861-1945) dépeint également une ronde (Reigen)³⁸⁾, et nous donne, de ce thème, une version extrêmement proche de l'une des esquisses exécutées par Amiet en vue d'élaborer Richesse du Soir - il s'agit d'un dessin à l'encre de Chine non daté, de 6,5 X 8,5 cm, dont nous avons parlé plus haut (Studie zu "Richesse du Soir") -: en effet, dans cette étude d'Amiet, de même que dans les diverses représentations sus-citées des revues Pan et Jugend, les têtes s'alignent sur un seul rang et les jeunes femmes se tiennent par la main - elles se tiendront par le bras dans la version définitive de Richesse du Soir -. Ludwig von Hofmann, quant à lui, et de même qu'Amiet, installe ses cinq jeunes femmes en longues robes sur une vaste prairie dont l'horizon, haut relevé, est planté d'arbres rythmiquement disposés, aux sveltes fûts et dont les ramages subissent la même déformation expressive que dans l'oeuvre d'Amiet. De façon identique, dans ces deux compositions, les arbres, chargés de signification - il s'agit sans doute d'un symbole de régénération - répondent aux figures féminines; la danse de ces adolescentes, sur une prairie riche et fertile, nous parle sans doute du rythme de la vie, de l'accord profond de l'être humain avec la nature, de l'expression de l'âme par le rythme, peut-être aussi. Il s'agissait là d'un thème fondamental dans l'iconographie du Jugendstil³⁹⁾.

Il est intéressant de constater, par ailleurs, que dans

les esquisses qu'Amiet exécute vers 1896 pour la page de titre de la revue Jugend⁴⁰⁾ apparaît déjà le thème de la danse (un couple au milieu d'arbres), de la farandole également, traité, ici, de façon beaucoup plus audacieuse et nouvelle que Richesse du Soir, dans sa version définitive: ces esquisses, par le choix de leur mise en page, l'audace de leur cadrage - Amiet ne craignant pas de couper ses figures -, l'aplatissement des formes, leur synthèse, le jeu des arabesques formées par le déploiement des chevelures des danseuses⁴¹⁾, s'inscrivent pleinement dans l'aire d'influence qui, de l'art japonais conduit à l'Art Nouveau, via pont-Aven, et au Jugendstil. Quant aux représentations, sur certaines de ces esquisses, d'Anna Luder (Mme Amiet), se détachant sur un fond de paysage stylisé, très synthétique, elles annoncent, comme nous l'avons dit déjà, la première figure à gauche de Richesse du Soir, mais ceci dans un style également tributaire d'un courant d'influences nouvelles. Amiet s'inspire, ici, sans doute, d'une gravure d'Emil Rudolf Weiss (1875-1942)⁴²⁾, et traite probablement du thème de la femme-enfant, solitaire, dont la tête de face, traitée en aplat, s'inscrit dans un paysage aux lignes serpentine, planté d'arbres équidistants sur la ligne d'horizon. La déformation subjective de leur frondaison traduit, de la part du peintre, un désir d'expressivité propre au mouvement symboliste-synthétique et à l'Art Nouveau: en recourant à son imagination créatrice, l'artiste transfigure le paysage. Relevons, en passant, que ces quelques esquisses comptent parmi les plus belles oeuvres d'Amiet, les plus audacieuses, les plus nouvelles; toutes sont empreintes de la fraîcheur qui caractérise le mouvement Art Nouveau dans son ensemble.

Ce sentiment panthéiste, qu'ont aimé traduire les artistes nordiques en particulier, dans l'expression d'une nature toute puissante, vaste et fertile, en accord avec l'homme, le contenant tout entier, le dominant parfois (voir chapitre 8), Amiet l'a éprouvé lui aussi, et s'est plu à

le fixer dans un certain nombre d'oeuvres symbolistes, annonciatrices de Richesse du Soir, ou se situant dans la prolongation de cette oeuvre importante⁴³⁾. Ce panthéisme, qui apparaît à un moindre degré déjà, chez Amiet, dans certaines figures féminines, en buste, se détachant sur un fond de paysage⁴⁴⁾, devient plus manifeste dans la description de certains nus, homme ou femme, généralement isolés et situés dans un cadre de verdure. Que l'on pense, en tout premier, au Paradies de 1895 (coll. part.), où Eve se détache sur le large tronc de l'Arbre de vie, chargé de fruits - un symbole de fécondité, également⁴⁵⁾ -, au centre de la composition; à La femme (Halbakt mit Blume III) de 1897 (coll. part.), où les rayons d'un soleil printanier descendent, en formant des plages lumineuses, aussi bien sur le corps nu d'Anna que sur les arbustes qui enveloppent, de leurs fûts et rameaux, cette figure énigmatique. Dans une aquarelle de 1897, sans titre (coll. part.), un jeune homme nu, debout dans un cadre de verdure, touche du doigt les branches d'un arbre à moitié dépouillé de ses feuilles: il s'agit là, probablement, d'un symbole du cycle de la vie - l'arbre, symbole de régénérescence, perd ses feuilles en automne pour bourgeonner à nouveau au printemps -⁴⁶⁾, mais également d'un symbole d'une union cosmique de tous les éléments⁴⁷⁾. Un thème analogue apparaît de même, dans une oeuvre de 1899, proche, iconographiquement, de Richesse du Soir; il s'agit d'une oeuvre intitulée Kirschbäumchen (Drei Bretoninnen auf Weg, Baum) - Cerisier (Trois Bretonnes sur un chemin, arbre), Soleure, Kunstmuseum -, où Amiet, renouant, dans ses recherches stylistiques, avec le symbolisme synthétique de Bernard et Gauguin⁴⁸⁾, représente, en vue plongeante et dans l'axe de la toile, un cerisier aux feuilles rouges et rares, long et frêle, avec, à sa base, un cortège composé de trois minuscules Bretonnes voûtées, qui, péniblement, accomplissent leur pèlerinage⁴⁹⁾. La différence d'échelle, entre l'arbre et les figures, perdues dans leur

cadre naturel - que l'on retrouve, inversée, dans Richesse du Soir, où les arbres disparaissent à l'horizon - constitue un emprunt direct, de la part des artisans de l'Art Nouveau, à l'esthétique nipponne (voir chapitre 2). Grâce à ce procédé, nous pénétrons dans le monde du rêve. Kirschbäumchen, relevons-le au passage, constitue, dans son style synthétique, sa simplification extrême, son choix de couleurs restreint, une preuve bien évidente qu'Amiet, au plus fort des influences hodlériennes, n'a pas oublié l'expérience vécue à Pont-Aven⁵⁰⁾. La liaison intime entre l'homme et la nature, sans qu'il soit fait ici allusion à la symbolique de l'arbre, est rendue également dans le Männlicher Akt vor Landschaft de 1900 (Homme nu devant un paysage, coll. part.), de même que dans le frontispice de 1902, dit Affiche du Musée de Soleure, où une figure féminine, frontale, se détache dans sa nudité sur une prairie fleurie, bordée, à l'arrière-plan, par quatre pêcheurs en fleurs. Cette appréhension cosmique et symbolique de la nature apparaît également dans une frise non datée, intitulée Frühlingslandschaft mit Liebespaar und fünf weiblichen verschleierten Halbakten (Paysage printanier avec couple d'amoureux et cinq nus féminins voilés et à mi-corps, Saint Gall, Kunstmuseum) - une oeuvre dont nous parlons aux chapitres 8 et 9 - 51).

Quant au thème de la fertilité de la nature - le sujet même, semble-t-il, de Richesse du Soir -, que peut incarner la femme elle-même, Amiet le traite également tout au long de sa phase symboliste, et ceci de façon plus ou moins allégorique. Outre une Représentation allégorique de la fécondité (Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit), dont nous avons parlé déjà, deux oeuvres, à cet égard, sont particulièrement révélatrices. Il s'agit de Frau unter Apfelbaum de 1901 (Femme sous un pommier, Soleure, Kunstmuseum) et de Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) de 1902 (coll.

part.): dans les deux cas, une femme en espérance se trouve située sous la coupole formée par les branches d'un pommier chargé de fruits. Dans la version de 1902, en outre, deux pommiers supplémentaires encadrent la jeune femme. Enfin, dans une affiche de 1902 (Apfelbaum)⁵²⁾, l'arbre, chargé de pommes, isolé dans son symbolisme vertical au centre de la composition, domine l'oeuvre⁵³⁾; il représente à lui seul une allégorie de la fertilité: celle de la nature, de la femme, de l'artiste créateur; "issu de la terre-mère, il subit des transformations, il produit des fruits"⁵⁴⁾. Or, l'année 1902 était aussi celle de Die Hoffnung (L'espérance, plusieurs versions), une oeuvre chargée de signification, et où s'affrontent l'idée de la vie et celle de la mort (voir chapitre 7); Anna Amiet, symbole de l'idéal féminin pour le peintre, constituant un trait d'union entre ces deux états; au culte de la vie s'oppose donc, ici, celui de la mort.

Nous rejoignons, à travers Richesse du Soir, un thème dominant de l'iconographie symboliste, nous l'avons vu, soit celui de la femme telle que la percevait, à l'époque, la sensibilité exacerbée d'artistes décadents, en quête d'une idéologie nouvelle. A la lumière d'une étude approfondie de la revue Pan, entreprise par Jutta Thamer (1980), et, tout particulièrement, de son chapitre consacré à la femme, dans cette revue⁵⁵⁾, il nous est possible de mettre en évidence la parenté qui relie Amiet, dans sa conception de l'éternel féminin, aux courants nordiques, et plus particulièrement à l'expression pondérée du Jugendstil que ce périodique luxueux se plaisait à révéler au public.

Qu'il s'agisse de la représentation d'Adam et Eve au Paradis, de celle de la femme dévêtue, en communion étroite avec la nature, de la mère occupée de son enfant, ou le visage penché sur une fleur, dans son introversion, qu'il s'a-

gisse de la déesse de la fertilité, sacralisée dans une pose frontale et hiératique ou se promenant sous un pommier, ou encore de la svelte jeune fille innocente, dévêtue, la chevelure déroulée par un coup de vent ⁵⁶⁾, Amiet, inlassablement, nous donne de la femme, sa muse, une image foncièrement positive: c'est elle qui guide l'homme, lui permet de s'évader dans l'amour, le rêve, dans la danse, en un lien cosmique avec la nature omniprésente, dont la fécondité évoque celle de la compagne de l'homme. Durant son séjour à Paris, pourtant, Amiet avait pu prendre connaissance d'une expression moins rassurante de l'image de la femme, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans l'art d'un Toulouse-Lautrec: émancipée, participant largement à la vie nocturne de la capitale, déambulant le long des grands boulevards, attablée devant un verre d'absinthe, etc. Bref, il existait une image nouvelle du sexe faible qui déroutait en Allemagne, effarouchant tout particulièrement l'Association fédérative chargée de la direction de la revue Pan ⁵⁷⁾. Effectivement, la perception négative que nous proposons de la femme les représentations, chères en milieu symboliste, de Salomé ou de Judith - totalement absentes de l'iconographie amiétienne ou hodlérienne - ne figurent qu'à titre exceptionnel dans ce périodique, qui ne laissait paraître, par ailleurs, de l'art de Beardsley (1872-1898) que des dessins relativement anodins (Thamer 1980, p. 131).

Ce n'est qu'au hasard d'un échange épistolaire avec l'artiste peintre Frieda Liermann, en 1902 ⁵⁸⁾, qu'Amiet, alors à Dresde, mettra en scène, sur des cartes illustrées de sa main, un type de femme plus émancipée; à l'exemple d'un Toulouse-Lautrec ou d'un Vallotton, plein de verve, l'ambiance de la grande ville aidant, probablement, Amiet campe en gros plan, sur une carte du 25 septembre (50leure, Kunstmuseum), et cela dans un dessin nerveux et expressif, une citadine fort coquette, de haute stature, avançant crâne-

ment sur un boulevard, au-devant d'une ville reproduite en miniature à l'arrière-plan; sur une carte du 18 août, adoptant le même style caricatural, Amiet dessinait avec beaucoup d'humour une dame extrêmement élégante, fièrement installée, de dos, sur un sofa, dans une galerie d'art⁵⁹⁾. Sur une carte du 31 août, dans une même opposition violente d'échelle entre le premier plan et l'arrière-fond, entre les plages claires et les surfaces noires, Amiet représente une grande dame en train de se pavaner, occupant, de sa haute stature, provocante et richement parée, toute la hauteur de la composition; de part et d'autre de sa gigantesque personne, en vue plongeante et rejetées à l'arrière-plan, on discerne de minuscules créatures: ses admirateurs. Ce dessin s'intitule: Schreitende Dame, von Männchen beguckt (Dame marchant, reluquée par des bonshommes).

Dans ces caricatures, Amiet se rapproche, aussi bien stylistiquement que spirituellement, de certains exemples venus de l'ouest, que l'on pense à un Toulouse-Lautrec, un Vallotton ou un Degas, mais également à des oeuvres de Wassili Kandinsky (1866-1944), dans sa phase Jugendstil. Il n'est plus question de décrire, dans ces figures légèrement inquiétantes, la femme idéale, amie de l'homme, en contact direct avec la nature, mais un être dangereux, dominateur, pervers peut-être, que l'on ne cherche pas à comprendre, mais que l'on décrit avec sarcasme, dans un style nerveux et sec. La différence d'échelle entre les divers plans, les contrastes violents entre les noirs et les blancs, tout cela engendre un vague malaise chez le spectateur; celui, peut-être, de l'artiste symboliste, jetant un coup d'oeil à une civilisation dont il se détourne avec horreur, celui d'un être sensible blessé par l'atmosphère des grands centres urbains (voir, à ce sujet, Jedlicka 1961, p. 14).

Les quelques exemples de représentations ambivalentes

que nous venons de citer sont, à notre connaissance, extrêmement rares dans l'oeuvre d'Amiet. Cette image de la femme, ce style mordant et audacieux eussent déplu, sans doute, dans son milieu et à son époque. Le peintre s'adressait à une classe bourgeoise - les Miller constituaient son seul débouché, au tournant du siècle -, et on redoutait sans doute, à Soleure autant qu'à Berlin, la menace latente que devait représenter, à l'époque, l'image d'une femme émancipée, cultivée peut-être? Tout au plus trouve-t-on, dans l'art officiel d'Amiet, un pâle reflet des personnes crânes qu'il dessine à l'intention de son amie caricaturiste, Frieda Liermann, dans un portrait de 1902 intitulé Grossmutter E. M.-S.: il s'agit d'une peinture à l'huile (coll. part.), destinée à fixer les traits de Madame Miller, déambulant la tête haute et droite, monumentale, au-devant d'un jardin fleuri; une oeuvre où perce, malicieusement, l'anticonformisme d'Amiet, son esprit critique face à la bourgeoisie⁶⁰). Autant de sentiments pleinement partagés par Hodler!

Ceci dit, il nous paraît intéressant de connaître l'accueil que fit la presse, en 1900 et en Suisse, à Richesse du Soir, une oeuvre qui, comparativement à la production amiétienne des années pré-hodlériennes, marquée par les exemples français essentiellement, peut nous paraître, aujourd'hui, teintée d'académisme et fort raisonnable dans son souci de réalisme. Amiet pensait exécuter, en toute bonne foi, une grande oeuvre, digne des musées. En effet, par rapport à une réalisation telle que Heuernte bei Hellsau (Fenaison à Hellsau, 1894, coll. part.), où Amiet ne craint pas de japoniser, coupant l'une de ses figures à mi-corps, échelonnant quatre silhouettes dans un ordre décroissant le long d'une ligne oblique - le point de fuite étant déplacé sur la gauche de la composition -, déformant les contours dans un souci de synthèse audacieux, Richesse du Soir marque un retour en arrière, sous l'effet de l'in-

fluence de Hodler très admiratif, nous l'avons vu, de l'art des vieux maîtres. L'oeuvre, de facture linéaire, sans empâtement, est élaborée selon les règles de la perspective linéaire traditionnelle, l'espace ne subissant qu'un léger aplatissement. Les figures, sagement disposées sur le devant de la scène, tournent légèrement. Finalement, la seule audace que se soit permise Amiet réside dans le recours aux couleurs franches et saturées des costumes sur leur fond vert, aux ombres vertes sur les visages réalistes des paysannes. Mais, nous allons le voir, cette légère hardiesse n'allait pas passer inaperçue. La critique de l'époque, qu'elle fût pondérée ou virulente, nous laisse en effet deviner que cette oeuvre a profondément choqué le public helvétique.

Dans son compte rendu sur la section suisse, à l'Exposition universelle de Paris, en 1900⁶¹), en effet, un certain Gaspar Valette s'exprime ainsi, à propos de Richesse du Soir qu'exposait Amiet à cette occasion:

"Au sortir de certaines salles suédoises, les Bernoises de M. Amiet ne paraissent pas trop répugnantes, et les hardiesses qui épouillaient chez nous les goûts timorés paraissent, près de ces gens du Nord, singulièrement pondérées et modestes".

Le 3 juillet 1901, et à propos de la même oeuvre, exposée lors de la septième Exposition nationale des Beaux-Arts, à Vevey, un critique anonyme n'hésite pas à traiter cette composition d'horreur, dans le Messenger des Alpes⁶²):

(...) "et encore, comme horreur, une grande toile verte d'Amiet déjà vue antérieurement, discutée par tous. Une demi-douzaine de Bernoises en costume national, Têtes d'anges sur des corps de gendarme, alignées au bas d'une prairie qu'on dirait à pic ou plutôt une tapisserie perpendiculaire, d'un vert criard tel que toutes ces jeunes femmes sont vertes; yeux à reflets verts, vertes aussi les ombres des

joues, du cou, de toute la figure enfin. Il paraît qu'au point de vue "art", ce vert est du plus bel effet".

Un journaliste plus averti des courants nouveaux, toutefois, a osé, le 16 février 1900⁶³), prendre la défense d'Amiet; il nous explique, à propos de Richesse du Soir et de Der kranke Knabe (1895, oeuvre détruite), que le public n'était pas habitué aux reflets et aux ombres colorées; on les voulait grises, noires ou brunes. Le critique loue ensuite le don de la couleur, chez Amiet, dont l'oeil voit intensément. Il termine en disant qu'il faut accorder au peintre le droit de peindre les choses telles qu'il les voit. C'est dans le même sens que parlait, en 1904, Oscar Miller, le grand défenseur des artistes suisse d'avant-garde.

Ces diverses critiques nous montrent qu'à l'époque, une oeuvre telle que Richesse du Soir, qui aujourd'hui peut nous paraître fort sage, a fait couler beaucoup d'encre et qu'il fallait faire preuve d'un certain courage pour oser la présenter au public. Cette audace, Amiet l'a eue, et, par son goût de la couleur, son ouverture aux courants internationaux, il a, aux côtés d'artistes tels que Hodler, Giovanni Giacometti, Albert Trachsel ou Augusto Giacometti, permis à l'art suisse d'accomplir une révolution au tournant du siècle (voir Mauner 1973, p. 7). Avec un peu de recul, toutefois, et au vu de l'ensemble de la création amiétienne, nous pouvons constater que l'influence de Hodler, extrêmement contraignante dans des oeuvres telles que Richesse du Soir ou Die Hoffnung (voir chapitre 7), a bel et bien étouffé le génie naturel d'Amiet; le jeune artiste en a été conscient. Il est, en effet, significatif, qu'à propos de Richesse du Soir Amiet ait dit à Carl Moll (lettre du 13 novembre 1905; Annexe 11):

"Ce n'est pas le fait que mon oeuvre [Die Wäsche] ait été refusée qui me chagrine, mais qu'on lui ait préféré une autre composition [Richesse du Soir], en possession de la

Confédération, et dont je ne dispose pas; car c'est cette oeuvre, entre autres, qui, justement, a permis à un grand nombre de personnes de répandre le bruit de ma filiation à l'art de Hodler".

Notes du chapitre 6

1. Il s'agit de Mine Flückiger, Ida Glanzmann et Bertha Gygax (voir Zaug 1985, p. 291).
2. Amiet prend part à l'exposition préliminaire des artistes suisses, ouverte le 1er février 1900, au Palais Electoral à Genève, ceci en vue de l'Exposition universelle de Paris. Voir Neue Zürcher Zeitung, le 16 février 1900 et La Suisse, le 13 février 1900. Hodler faisait partie du jury, à Genève. Voir, à ce sujet, Gazette de Lausanne, 31 janvier 1900 et le Bund, 23/24 février 1900.
3. Les Miller étaient domiciliés dans ce hameau, situé au sud de Soleure.
4. On parle également, en allemand, de Abendglanz ou de Abendwonne.
5. Il s'agit d'un dépôt de la Confédération au Musée de Soleure.
6. Il s'agit certainement de Léo Châtelain (1839-1913), architecte neuchâtelois et Président de la Commission fédérale des Beaux-Arts en 1899-1900. Voir Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, Neuchâtel, 1924, t. II, s.v.
7. Il s'agit sans doute de Marc Ruchet (1853-1912), élu Conseiller fédéral le 14 décembre 1899 et Président de la Confédération en 1905 et 1911. Cet homme s'est illustré par sa lutte pour la protection des monuments historiques (voir Dictionnaire historique et biographique de la Suisse; op.cit., t. V, s.v.
8. Bildnis von A.L. ou Die Bernerin (une oeuvre détruite en 1931 lors de l'incendie du Glaspalast à Munich), Studie zu Bildnis A.L., Junge Bernerin (coll. part.), et Bernerin (coll. part.). Relevons le fait que ces oeuvres présentent une certaine analogie avec la Jeune fille bernoise en costume de Hodler (coll. part.; voir Fribourg 1981, p. 125, fig. 114).
9. Voir, à ce sujet, Vignau-Wilberg 1973, p. 115.
10. A notre connaissance, trois dessins au moins portent ce titre.
11. Voir Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn, Soleure 1902, ill. p. 139.
12. Voir, à ce sujet, deux lettres d'Amiet à Carl Moll, datées du 30 mai et du 13 novembre 1905 (Annexe II).
13. Hodler, justement, faisait partie du jury, à Bâle, lors du choix des oeuvres d'artistes suisses destinées à être exposées à Munich en 1905.
14. Voir Bender 1923, vol. 1, pp. 231-279. Ces propos de Hodler ont

paru pour la première fois dans Liberté de Fribourg, le 18 mars 1897. Ce texte, dont l'apport majeur est le développement de la théorie hodlérienne du parallélisme, constitue un résumé de l'idéologie de l'époque, marquée par Platon, et selon laquelle le Beau est la splendeur du Vrai, par l'idéal classique de la connaissance de la nature, par le symbolisme des couleurs des romantiques et leur expression personnelle à l'intérieur d'un paysage (voir, à ce propos, Catherine Join-Oieterle, "Hodler et le paysage", L'Oeil No 334-6, juin-juillet 1983, p. 38).

15. Voir Bender 1923, vol. 1, p. 236 et aussi Guerzoni 1957, pp. 73-74, qui nous relate les propos tenus par Hodler dans son enseignement: "Avoir toujours un treillis de ficelle à portée de la main" [...] "Toujours mesurer, ne jamais se fier à ses yeux". Voir également les propos d'Amiet lui-même (1948, p. 61) qui nous dit que sans cesse Hodler lui répétait de recourir au treillis de ficelle afin d'être aussi exact et précis que la nature elle-même.
16. Les premières esquisses de cette oeuvre datent de 1898. La première version définitive, de 1900, se trouve au Kunstmuseum de Berne.
17. Voir Ankwick-Kleehoven, "Hodler und Wien", Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1950, p. 15; le texte est en allemand.
18. Il existe plusieurs versions de cette oeuvre. Voir, dans le cas présent, Communion avec l'Infini, 1892, Soleure, Kunstmuseum: une femme nue, de profil, tend les bras vers le ciel, dans un geste suppliant. A l'arrière-plan, les longs fûts droits et dénudés d'une pinède semblent enclore cette incarnation de la solitude. Alors que, chez Amiet, la fleur que tient Anna idéalisée à la main nous parle d'amour, Hodler - de même que Van Gogh d'ailleurs dans Sous-bois (avec couple), 1890, Cincinnati, Art Museum - Johnstone - -, traduit la tristesse de la condition humaine. Voir, à ce propos, Amiet 1948, p. 55 - Annexe II -; le peintre connaissait et admirait Communion avec l'Infini.
19. Cette oeuvre, intitulée Mädchen mit der Nelke ou Die Blumenbinderin appartenait à la collection Henneberg.
20. M. P. Thalmann reconnaît, dans ce portrait d'une dame devant une prairie fleurie, Mme Michel, de Wiedlisbach, une connaissance d'Amiet. Le caractère abstrait et dépouillé de la prairie fleurie stylisée, sur laquelle se profile, dans l'axe de la composition, le buste de Mme Michel, en position frontale, nous ramène, une fois de plus, à l'esthétique hodlérienne. Voir, en particulier, de ce peintre, une oeuvre telle que Drei Jungfrauen (trois jeunes femmes) de 1894 (coll. part.). Alors que dans l'oeuvre d'Amiet, la figure, rendue de manière toute académique, ne fusionne pas vraiment avec le cadre naturel qui l'entoure, mais se détache au contraire violemment sur l'arrière-plan, deux ans plus tard, dans Die gelben Mädchen (Les jeunes filles en jaune) (1905, coll. part.), une oeuvre proche de l'abstraction, les figures stylisées de deux jeunes filles en jaune, synthétisées

à l'extrême, fusionnent intimement avec leur cadre naturel, constitué par une multitude de pastilles jaunes, sur un fond vert, vertical, montant jusqu'au haut de la composition.

21. Voir Genève-Lausanne 1982, p. 68.
22. Voir, en particulier, le Portrait de Louise Delphine Duchosal, 1885, Winterthour, Fondation Reinhart.
23. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 162.
24. Sydow (1913, pp. 23-24) relevait cette analogie à propos du Doppelportrait. L'artiste nous donne, sans doute, dans cette oeuvre, un symbole du couple Adam-Eve, le bouquet de roses symbolisant l'amour. Relevons ici le fait que jamais, dans les figures d'Amiet, n'apparaît le goût prononcé du pathos qu'affectionnait Hodler.
25. La rose peut exprimer, outre l'amour spirituel, la jeunesse, la beauté, le printemps, l'aurore. Voir Chevalier-Gheerbrant 1969, t. II, p. 331, et t. IV, pp. 112 ss.
26. Ce thème, fréquemment traité dans le cercle de Gauguin, Bernard et Sérusier, a été abordé également par Amiet dans Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit (dessin non daté, coll. part.); il est repris sous la forme d'un pommier isolé, traité à la façon d'un portrait, au centre de la composition: un procédé cher à Hodler. Mais chez Amiet, contrairement à ce qui se passe chez son ami, les branches sont chargées de pommes, et, ployant sous leur poids, sont soutenues par des tuteurs. Voir, à propos du thème de la fécondité, Hofstätter *Symbolismus* 1975, pp. 199-200.
27. Voir, entre autres, Huggler 1971, p. 54.
28. Le thème de la Cueillette de fruits, traité déjà par Pissarro en 1886 (La cueillette de pommes, Kurashiki, Okayama, Japon), le fut également par Bernard et Gauguin qui avaient sculpté une scène analogue sur les battants d'une porte d'un bahut installé dans l'auberge de Marie-Jeanne Gloanec, à Pont-Aven - cette oeuvre date de 1888 et se trouve actuellement dans une collection particulière -. Amiet connaissait sans doute cette oeuvre. De même, le thème du Paradis, qu'il aborde à son retour en Suisse, en 1893/94, avait été traité préalablement par Gauguin, dans une oeuvre qui ornait les murs de l'auberge de Marie Henry au Pouldu. Amiet connaissait l'existence de ce centre artistique (voir Killer 1973, p. 638, et George 1932, p. 5).
29. Voir Munich 1913. Dans son introduction, Richard Messleny s'étonne de la crudité du ton dans l'oeuvre d'Amiet: ses ciels sont plus froids que chez les peintres français, et l'herbe y apparaît plus humide.
30. Ce thème est issu de l'impressionnisme français, de Pissarro en particulier; il fut repris par Emile Bernard et Gauguin. Voir Hofstätter

Gesichte 1975, p. 49, et Thompson 1942, p. 20: le rythme de certaines faneuses de Pissarro, déjà, évoque l'idée de la danse; ce peintre donne à ses oeuvres un aspect suggestif, une intensité émotionnelle.

31. Ces fresques ont été détruites lors d'un incendie, en 1912. Seules des esquisses subsistent (coll. part.). Le Café Bavaria se situait à la Gurzelngasse. Voir Tatarinoff 1958, p. 59; Plüss-Tavel 1958-67, t. 1, p. 17; Berne 1968, No 93.
32. Voir Thamer 1980, p. 122. Il s'agissait là d'un thème cher aux représentants du Jugendstil en Allemagne.
33. Voir Killer 1973, p. 672, et Jedlicka 1961, p. 14: comme Amiet l'a confié à l'auteur, s'il a choisi de s'établir à la campagne, c'est grâce à la découverte, après l'expérience épouvantable de sa vie à Paris, du paysage breton, à Pont-Aven. La ville le démoralisait et il se sentait fait pour la campagne. Anna Luder, qui deviendra sa femme, était issue elle-même d'une famille paysanne.
34. Voir Pan II, 3, p. 211.
35. Ce souci d'isocéphalie, déjà présent dans l'oeuvre de W. Blake, réapparaît chez Burne-Jones, dont le Cortège nuptial de Psyché (1895, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts) en particulier peut avoir exercé une influence sur les artistes allemands. Ce peintre était influent en Allemagne, et faisait partie des membres étrangers du conseil administratif de la revue Pan (voir Thamer 1980, p. 28). Le thème de jeunes femmes se promenant en groupe dans une prairie a séduit maints artistes symbolistes; que l'on pense à Le Sidaner (1862-1939), qui a peint Le dimanche en 1898 (Musée de Douai).
36. 23 octobre, No 43, p. 732.
37. Pan IV, 2, 1898, p. 101. Cette représentation s'intitule Aufzug und Tanz der Nymphen (Cortège et danse des nymphes).
38. Pan IV, 4, 1898, p. 209.
39. Voir Chevalier-Gheerbrant 1973, vol. II, pp. 167 ss.; Thamer 1980, pp. 122-124 et Huggler 1971, p. 32.
40. Voir chapitre 9, note 40.
41. Ce motif de la longue chevelure que déroule un coup de vent, si cher aux artistes de l'Art Nouveau, sera repris par Amiet dans Mädchenakt en 1903 (coll. part.).
42. Voir l'illustration de cet artiste pour le quatrième tercet de Hugo von Hofmannsthal (Pan 1895, I, 2, p. 87). Nous parlons de cet artiste au chapitre 9.

43. Voir, en ce qui concerne la tentative, chez Amiet, de lier la figure humaine au paysage, Huggler 1971, p. 54.
44. Voir, en particulier, Brustbild eines Berner Bauermädchen (Portrait en buste d'une jeune paysanne bernoise, c. 1896/97, Bâle, Kunstmuseum), certaines esquisses exécutées vers 1896 pour la revue Jugend probablement, Jeune femme ou Frau mit Blume de 1900 (Femme à la fleur, coll. part.), Frau im Grünen mit rotem Umschlagtuch (Femme dans la verdure, avec châle rouge, c. 1900, Zürich, Kunsthaus), ou Damen vor blumiger Wiese (Dame devant une prairie fleurie, 1903, coll. part.).
45. Voir Chevalier-Gheerbrant 1973, vol. I, pp. 96 ss., et Hofstätter Symbolismus 1975, p. 169.
46. Ce thème de l'arbre dressé de toute sa hauteur au centre de la composition, à la verticalité duquel répond celle de la figure humaine, constitue un leitmotiv du Jugendstil: associé à la représentation de la danse (Pan 1895/96, I, 5, p. 243), à celle d'Eve (Pan 1896, II, 2, p. 128), ou à celle du printemps (Pan 1895, I, 2, p. 118).
47. Voir Chevalier-Gheerbrant 1973, t. I, p. 97.
48. G. Mauner voit également, dans cette oeuvre, une parenté avec l'art de Maurice Denis, dans le format allongé du tableau et le style. Voir Soleure 1981, p. 24.
49. Cette oeuvre s'intitule également Bäumchen mit Kirchgängerinnen - ces femmes, en procession, se rendent donc à l'église -.
50. Le caractère intimiste d'une oeuvre telle que Frau am Fenster (Femme à la fenêtre, 1901, coll. part.), de même que la syntaxe décorative à laquelle recourt Amiet dans le quadrillage du vêtement de Frau mit Pelerine am Weg (Femme à la pèlerine sur un chemin, c. 1899, coll. part.) nous prouvent, également, qu'à cette époque Amiet n'a pas oublié non plus l'exemple des peintres Nabis, et de Vuillard en particulier.
51. Relevons toutefois le fait que ce ne sera qu'en 1905, et lorsque Amiet en reviendra à une facture plus picturale, que la liaison entre la figure humaine et la nature sera réellement accomplie, dans l'oeuvre du peintre. Voir, en particulier, Sonnenflecken (Taches de soleil, 1905, coll. part.), où Amiet ne craint pas de peindre en vert le visage de son modèle.
52. Il s'agit d'une affiche exécutée par Amiet lors d'une exposition Amiet - Frieda Liermann au Palais Electoral de Genève, du 7 décembre 1902 au 4 janvier 1903.
53. Hodler, de même, a élaboré de véritables portraits d'arbres isolés, mais ces derniers sont généralement peu fournis, voire décharnés.
54. Voir Chevalier-Gheerbrant 1973, vol. I, pp. 101 et 107.

55. Voir Thamer 1980, chapitre 8.7. (Die Frau), pp. 124-132.
56. Nous pensons ici au Mädchenakt de 1903 (coll. part.).
57. Pour plus de détails, voir Thamer 1980, pp. 20 ss. et 131 ss.
58. Voir le don de F. Liermann au Kunstmuseum de Soleure, en 1958; il s'agit de 29 cartes, que lui a envoyées Amiet, et illustrées de sa main.
59. Amiet intitule son oeuvre Dame auf Sofa im Gemäldegalerie.
60. Voir Killer 1973, p. 638. L'auteur relève le fait qu'Amiet, élève de l'itinérant Frank Buchser, s'accordait bien, dans son anticonformisme, son amour de la nature et des primitifs, avec la majorité des peintres rencontrés à Pont-Aven. Voir aussi Hofstätter Symbolismus 1975, p. 187.
61. Voir La Suisse, 27 juin 1900. Nous avons trouvé cet article dans le Dossier Hodler (cote Ms A 769) que la Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel a bien voulu nous permettre de consulter.
62. Voir le Messenger des Alpes, Aigle, 3 juillet 1901. Cuno Amiet exposait Richesse du Soir lors de la septième exposition nationale des Beaux-Arts, à Vevey. Ce document provient du Dossier Hodler.
63. Voir la Neue Zürcher Zeitung. Cet article a été écrit à la suite de l'exposition préliminaire des artistes suisses à Genève, en vue du choix des oeuvres dignes d'être envoyées à l'Exposition universelle de Paris, en 1900. L'article est signé A.F. (voir Dossier Hodler).

TROISIÈME PARTIE

Cuno Amiet dans le courant symboliste international

7. L'historicisme

7.1. Retour aux sources

Cette volonté, si caractéristique en milieu symboliste, de se détourner de son époque et de sa culture, afin de fuir l'esprit positiviste et matérialiste qu'avait engendré le développement de l'industrie, en Angleterre d'abord, puis dans toute l'Europe, se manifeste dès le début du XIXème siècle, en quelque sorte, avec un groupe de peintres allemands, les Nazaréens ¹⁾, qui, dans leur réaction contre le classicisme et l'académisme, fondent, en 1809, le Lukasbund (Corporation de Saint-Luc) à Vienne. Ces peintres choisirent de s'établir à Rome, afin d'avoir sous les yeux le modèle d'une expression picturale et spirituelle - celle des peintres italiens des XIVème et XVème siècle - qui corresponde à leur aspiration de naïveté originelle et d'idéalisme religieux. C'est à leur suite que les préraphaélites, dont le rôle s'avère capital dans la genèse du symbolisme, et dont l'exemple représente une source majeure d'inspiration jusqu'à Aubrey Beardsley, dans les années 1890, se groupèrent, en 1848, autour de Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882), en une confrérie également, prenant le nom de Frères préraphaélites. Outre leur intérêt passionné pour le moyen âge ²⁾, ces artistes étaient séduits par la beauté intense et éternelle des oeuvres de Giotto et Ghiberti; ils décidèrent de rompre avec les modèles de l'antiquité, se prévalant des principes qui régissaient les arts avant

l'apparition de Raphaël (voir Ruskin 1954, p. 11).

Dans le même esprit idéaliste et religieux, Joséphin Péladan, fervent admirateur des préraphaélites - de même d'ailleurs que Puvis de Chavannes, l'un des grands précurseurs, avec Gustave Moreau, du mouvement symboliste en France -, créera, en 1891, l'ordre de la Rose-Croix catholique, dont il deviendra le "Sâr"; une année plus tard, il organise le premier Salon de la Rose-Croix, auquel devaient participer, outre les artistes suisses Hodler, Trachsel, Schwabe et Valotton, comme nous l'avons vu, des peintres symbolistes tels que Khnopff, Toorop, Delville, Osbert, Point, Séon, Aman-Jean, Emile Bernard lui-même, fasciné par les maîtres italiens et la xylographie médiévale (voir chapitres 1 et 2). Ce dernier allait avoir l'influence que l'on sait sur Gauguin³⁾, qui, fort des réflexions et de certaines découvertes de Bernard et Anquetin, allait donner, avec un style neuf, un nouveau départ au mouvement symboliste, en remontant à des sources plus primitives, plus barbares. Comme l'a dit Bernard Dorival (1969, p. 353), bien des artistes, depuis l'époque romantique, avaient puisé leur inspiration dans le moyen âge; mais il s'agissait là d'un moyen âge finissant, proche de la renaissance du XV^{ème} siècle, de celui qu'affectionnèrent les préraphaélites. Pour Gauguin, parti à la recherche du paradis de son enfance péruvienne, en quête d'une fraîcheur perdue, il s'agissait d'exalter le primitivisme de la Bretagne, qu'aimait également Bernard: soit un moyen âge partiellement roman, combiné à l'art gothique. C'est cet amour des arts frustes et populaires, lié à un goût inné de la barbarie qui allait le conduire dans les îles du Pacifique (Cachin 1968, p. 30). Ainsi, Gauguin annonçait-il le développement de la peinture moderne, notamment des fauves et des expressionnistes allemands.

En cette fin de siècle donc, le fossé ouvert par les impressionnistes qui, eux, tournaient le dos au passé, était

en train de se combler (voir Huyghe 1953, p. 52). Les primitifs italiens ou allemands revenaient à l'honneur un peu partout en Europe, de même que l'art du portrait, qui, grâce au regain d'intérêt porté à Van Eyck, Holbein le Jeune et Dürer, connaissait un nouvel essor à la fin du siècle. Ainsi, Cuno Amiet lui-même, entraîné dans ce grand courant passéiste, à l'exemple de Hodler, accordera, comme nous le verrons, une place toute particulière à l'art du portrait et à l'étude de la figure humaine, et cela tant que dure son amitié avec Hodler.

De bonne heure déjà, Amiet vouait une admiration toute particulière aux grands maîtres d'autrefois; en effet, il avait eu l'occasion de découvrir, à Soleure même, et alors qu'il était adolescent, des oeuvres de Hans Holbein, Ribera, Murillo, ainsi que des retables de primitifs allemands, réunis par le Kunstverein de Soleure, au deuxième étage de la bibliothèque de la ville⁴). Mais surtout, la possibilité lui avait été offerte, de 1886 à 1888, durant son séjour à Munich, d'étudier tout à loisir les oeuvres des vieux maîtres, réunies à l'Alte Pinakothek. Si Amiet nous parle, dans ses écrits (voir chapitre I), de sa découverte de Rembrandt, qui le captive, son oeuvre est là pour témoigner de son admiration toute aussi grande pour l'art de Dürer, dont Hodler prônera les mérites. Un autre fait allait se révéler important, durant ce séjour à Munich: lors de l'Exposition internationale de 1888, Amiet découvrait, entre autres, le peintre bâlois Arnold Böcklin (1827-1901), qui lui-même adoptait la technique picturale des vieux maîtres, donnant le ton à toute l'Europe, exception faite de la France. Certaines lettres d'Amiet à Oscar Miller sont là pour nous prouver qu'il n'a pas été indifférent au phénomène que représentait l'artiste bâlois⁵). Comme nous l'avons vu au chapitre I, durant son séjour à Paris, de 1888 à 1892, Amiet avait fréquenté avec assiduité le Musée

du Louvre, admirant des oeuvres de Rembrandt, Holbein, Vélasquez, Franz Hals, Titien et des primitifs italiens. Sa visite au Salon de la Rose-Croix, en 1892, devait également contribuer à orienter Amiet vers les exemples du passé. Enfin, un séjour d'une année à Pont-Aven allait accroître encore l'intérêt du peintre pour les chefs-d'oeuvre d'un âge révolu, et, en particulier, pour l'art de Giotto, Botticelli ou Ghirlandajo, dont il voit des reproductions. Alors que Gauguin, à Tahiti à cette époque, remontait, nous l'avons dit, "aux sources barbares" de notre civilisation, dans sa quête de primitivisme, Emile Bernard, Sérusier, ainsi que la plupart des peintres Nabis d'ailleurs, subissaient l'ascendant des peintres italiens du quattrocento, qui déjà avaient séduit les Nazaréens et les préraphaélites.

En Suisse, Hodler lui aussi se laissait donc emporter par le courant passéiste qui submergeait toute l'Europe⁶). Cependant, malgré sa profonde admiration pour Giotto, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Le Titien et Vélasquez, il accordait ses préférences au monde germanique, et, de même que Félix Vallotton, étudiait assidûment l'art de Dürer, de Holbein et de Rembrandt, se tournant également, dans son désir d'ériger un art national, vers les exemples d'Urs Graf et de Manuel Deutsch. Amiet, de son côté, avait certainement eu l'occasion d'admirer les oeuvres de ces artistes au Kunstmuseum de Bâle, alors qu'à son retour en Suisse, en 1893, il séjourne dans cette ville, auprès de ses amis⁷). Toujours est-il que, rapidement, avec le bagage visuel que l'on devine, et subjugué par l'exemple de Hodler, il accordera ses préférences, au tournant du siècle, à l'expression linéaire et concise des vieux maîtres germaniques, en particulier, à leur langage précis, clairement articulé, hiérarchisé et rythmé. Ce mode d'expression, qui convenait extrêmement bien au génie nordique, et qui séduisait alors Amiet, partagé sa vie durant entre les pôles latin et germanique, connaissait une vogue particulière en Allemagne: on

puisait aux sources mêmes d'un art national en se tournant vers les vieux maîtres allemands et leurs ancêtres, les peintres néerlandais. C'est donc cet héritage qui, durant un court laps de temps, allait marquer Amiet.

Par ailleurs, fait déterminant, Amiet comptait parmi ses amis des peintres rattachés à Munich pour y avoir vécu et, parmi eux, des artistes qui, tels Theophil Preiswerk (1846-1919) et Hans Sandreuter (1850-1901), se trouvaient être de fervents admirateurs de l'art de Böcklin. D'autre part, par l'intermédiaire de Wilhelm Balmer (1865-1922), Amiet avait fait la connaissance d'Albert Welti (1862-1912), un disciple de Böcklin également. Si nulle part ailleurs⁸⁾, si ce n'est dans une lettre adressée par Amiet à Miller⁵⁾, Amiet ne fait mention de son intérêt pour ce peintre, des signes paraissent dans son oeuvre qui ne trompent pas⁹⁾. Une frise, en particulier, est empreinte de son influence: il s'agit du Frühlingslandschaft (Paysage printanier) du Musée de Saint-Gall, et dont nous parlons au chapitre 9. Amiet se souvient sans doute également de l'artiste bâlois lorsqu'il esquisse, en 1898, un crâne de mort (Menschenschädel, Halbprofil, gouache sur carton gris-brun, coll. part.).

Etant donné l'admiration cachée d'Amiet pour Böcklin, nous ne serons pas surpris de voir s'amorcer, dans son oeuvre, et avant même qu'il ne se lie avec Hodler, un tournant décisif. Dès les années 1895, en effet, certains archaïsmes paraissent, un souffle d'ancienneté marque son oeuvre, discrètement d'abord; au fur et à mesure que se resserrent les liens d'amitié avec Hodler, nous voyons s'installer l'historicisme, qui atteint son point culminant vers 1902/03, avec une série de polyptyques, le triptyque du Kunstmuseum d'Olten, Die Hoffnung (L'espoir, 1902), étant particulièrement révélateur de ce retour aux sources, com-

me nous allons le voir. Depuis son séjour en Bretagne, le style et la thématique d'Amiet ont subi une profonde métamorphose.

Ainsi donc, en 1895 déjà, des signes avant-coureurs apparaissent, des tendances passéistes se précisent. Après Böcklin, et à l'exemple des vieux maîtres, Amiet recourt à des monogrammes compliqués, au A majuscule gothique tranché, et, dans le millésime qui jouxte sa signature, à une calligraphie du XIII^{ème} siècle; toujours dans le même esprit, et à la suite de Böcklin, il introduit, sur le fond uniforme d'un certain nombre de portraits, une inscription en lettres majuscules latines, à proximité de la silhouette de son modèle (voir, en particulier et à ce sujet, le portrait de Trudi Amiet que le peintre exécute en 1900 et actuellement en possession d'un particulier; il s'agit d'une sorte de modernisation, par le recours à la touche divisée, en l'occurrence, d'un portrait du XVI^{ème} siècle). Une gravure sur cuivre d'Amiet, représentant Le père de l'artiste l'année de sa mort (Josef Ignaz Amiet, 1828-1895), nous fait penser à une oeuvre telle que Le portrait du père de l'artiste de Dürer (1497, Londres, National Gallery), par la façon qu'adopte Amiet de graver, en capitales latines, et au-dessus de la tête du modèle, l'inscription suivante: "PATER.MEUS.AET.ANO.67"; au bas de la composition, à gauche, la signature du peintre témoigne d'une recherche d'historicisme également: le C s'y superpose au A capital, selon une mode d'autrefois, remise à l'honneur par Whistler. On pense, dans le cas présent, au monogramme d'Urs Graf inversé. Par ailleurs, Amiet a choisi, en gravant ce portrait, de recourir à une technique - la gravure (une eau forte, dans le cas particulier) - qui, avec Dürer, précisément, allait atteindre son apogée dans l'Allemagne du XVI^{ème} siècle. Or, l'attrait exercé, à la fin du siècle, par la renaissance allemande, suscitait un regain d'intérêt pour la

gravure; Max Klinger (1857-1920) était à l'origine de ce nouveau départ (voir Genève-Lausanne 1982, pp. 33 et 75).

Au fil des années, et ceci jusqu'en 1903/04, la signature d'Amiet connaîtra une évolution significative. Si, en 1894 déjà, il superpose le C au A¹⁰⁾, en 1897, dans Halbakt mit Blume II (coll. part.), Amiet opte, dans l'élaboration de son A majuscule, pour la lettre gothique tranchée bien caractéristique de Dürer, et prolonge, à son exemple, la barre horizontale du A au-delà des jambages obliques. Relevons, ici, que Böcklin avait également été séduit par le monogramme de Dürer. Au tournant du siècle, la signature d'Amiet trahira toujours plus clairement les intentions du peintre de renouer avec la tradition du vieux style allemand. Lettres et chiffres tendent à se juxtaposer dans un certain ordre, accusant, de la part d'Amiet, une recherche de symétrie caractéristique de l'art des vieux maîtres; en 1899, dans Kirschbäumchen (Cerisier, Soleure, Kunstmuseum), deux 9 encadrent le monogramme sophistiqué d'Amiet; en 1901, dans Frau unter Apfelbaum (Femme sous un pommier, Soleure, Kunstmuseum), le monogramme d'Amiet est flanqué de part et d'autre de deux chiffres: 19 à gauche, 01 à droite. Dans les diptyque et triptyque de 1903 (Doppelportrait Cuno und Anna Amiet - double portrait Cuno Amiet et Anna Amiet, coll. part. - et Drei Frauen im Garten - Trois femmes au jardin, Zürich, Kunsthaus -), datation et monogramme sont répartis symétriquement sur les différents panneaux de ces compositions multiples.

A toutes ces subtilités dans ce que nous pourrions appeler l'art de la signature, correspondent d'autres recherches de la part d'Amiet, tout aussi éloquents, dans le choix du support de l'oeuvre et dans la technique adoptée. En 1897, dans le portrait de Giovanni Giacometti (Bildnis Giovanni Giacometti) du Kunstmuseum d'Olten, Amiet choisit

un support de bois pour étendre sa peinture à l'huile, en une couche mince et brillante, et, de même que Manuel Deutsch l'aurait fait, décore le recto et le verso de son oeuvre: au recto, par le portrait de Giacometti, au verso, par la représentation d'un paysage (Landschaft mit Haus). Sa peinture à l'huile est fluide et brillante, le buste du peintre grison, coiffé d'un béret, situé de face, dans l'axe de la composition, se détache de façon extrêmement linéaire sur un fond uni, d'un vert intense; on pense à l'art de Oü- rer, de Holbein ou de Cranach.

Bien souvent, et ceci dès 1893/04¹¹⁾, la peinture à la détrempe remplace, dans certaines oeuvres d'Amiet, la peinture à l'huile. Le peintre aurait pu joindre sa voix à celle d'Augusto Giacometti (1877-1947), qui s'exprime ainsi:

"Le procédé de la peinture à la détrempe, méthode dont j'ai usé pour peindre mon tableau, m'a été transmis par Wilhelm Balmer à Florence. Balmer tenait cette recette d'Albert Welti, son ami, et Welti de Böcklin; [...] L'on pense à Böcklin, à Welti [...] à Cennino Cennini, qui devait sa technique à Giotto et à Dieu" (Coire 1981, p. 76). Par ailleurs, Amiet, toujours à la façon des vieux maîtres, use également de rehauts de blanc - de craie ou de gouache - sur un support de carton beige ou de papier épais. Bien souvent, les techniques se mélangent (crayon de couleur et craie, fusain et gouache sur papier, aquarelle et encre noire, tempera et pastel sur carton; crayon, gouache et aquarelle). Amiet se cherche, s'essaie à tout, adoptant une peinture tantôt mate, tantôt brillante, tantôt fluide, tantôt épaisse ou granuleuse, puisant toutefois ses sources, pour l'essentiel, et à l'époque qui nous occupe, dans le passé¹²⁾.

Bien des éléments peuvent expliquer cette orientation très précise d'Amiet, peu après l'échec qu'il avait essuyé

à Bâle, en 1894, lors de l'exposition de ses oeuvres bretonnes à la Kunsthalle (voir chapitre I). Tout d'abord, le succès croissant de Hodler, dont on connaît le goût pour les vieux maîtres allemands, et qui, en 1897, recevait une première médaille d'or, lors de l'Exposition internationale de Munich; une seconde, lors de l'Exposition universelle de Paris, en 1900. Il remportait, la même année, une victoire à l'exposition de la Sécession viennoise avec deux figures de La retraite de Marignan, basée sur l'étude d'Urs Graf. Avec cette oeuvre, en particulier, il renouait avec l'art monumental du moyen âge. En 1901, à son retour de Vienne, Hodler, rempli d'assurance par son succès, engage Amiet à suivre l'exemple de Dürer, comme nous l'avons vu¹³⁾. Autre fait d'importance, en 1902, Amiet se rend à Dresde, où il a sans doute l'occasion de visiter l'une des plus remarquables galeries de peinture d'Europe, la Gemäldegalerie Alte Meister. Cette même année, l'exposition, à Bruges, des Peintres primitifs néerlandais était destinée à connaître un succès retentissant. Autant d'événements décisifs, pour Amiet, qui se plaît à renforcer ses attaches avec le passé en peignant altdeutsch, comme il le dit lui-même, et cela pour plaire à Hodler (Amiet 1948, p. 68; Annexe II); mais sans doute aussi afin de connaître un jour un succès égal à celui de son ami. C'est alors qu'Amiet, de même que Böcklin et tant d'autres artistes nordiques l'avaient fait déjà, peint ses polyptyques, ceci au cours des années 1902 et 1903, et nous laisse, avec Die Hoffnung en particulier, une somme de ses connaissances de l'art des vieux maîtres. C'est à cette époque également qu'il se met à la gravure sur bois, renouant ainsi avec l'art de la xylographie médiévale, et, de même que Dürer, puis maints autres peintres symbolistes d'ailleurs, il exécute, dans cette technique, des ex-libris et des monogrammes¹⁴⁾.

Avant d'aborder l'étude du triptyque d'Oltten, Die Hoff-

nung d'Amiet, qui, en même temps qu'il marque l'apogée du courant passéiste dans l'oeuvre du peintre, en révèle les faiblesses et annonce la fin de cette mode passagère, il convient d'étudier le phénomène de ce retour aux sources dans toute son étendue, car l'état de fait qu'est l'historicisme à la fin du siècle donne une orientation très précise à toute la thématique d'Amiet, de même qu'il modifie son style.

Dès le XV^{ème} siècle, des formules, mises à la mode par les peintres flamands et italiens¹⁵⁾, circulent dans toute l'Europe et ne cessent dès lors de séduire les peintres, principalement au XVII^{ème} et au XIX^{ème} siècles. C'est ainsi que, dès son séjour à Paris, de 1888 à 1892, Amiet, peut-être encore inconsciemment, entreprend un retour aux sources en recourant à certaines de ces formules - sans doute en vogue dans les ateliers de l'Académie Julian -; dans son art du portrait, en particulier, l'artiste fouille de près les traits de ses modèles, les rendant à la perfection, dans le culte de la figure dont on révèle l'individualité (voir Dijon 1982, p. 45). A cette époque déjà, Amiet se complait à la représentation élogieuse de l'artiste au travail, dans son atelier, le "sujet par excellence depuis cinq siècles"¹⁶⁾. En 1889, dans un portrait de Giovanni Giacometti (Giovanni Giacometti im Atelier in Paris, Zürich, Kunsthaus), Amiet représente, de façon toute académique, son ami dans son atelier, ses instruments de travail à la main. Plusieurs tableaux et une mandoline occupent l'arrière-plan de la composition, pendus aux murs, destinés à nous renseigner sur les talents du peintre, sur ses goûts; il s'agit là d'une formule, très en vogue au XVII^{ème} siècle, permettant au peintre d'affirmer son rôle¹⁷⁾. La même année, Amiet, adoptant une touche plus libre, ainsi qu'une palette plus claire, représente son ami au travail dans son atelier, également, mais de dos (Bildnis Giovanni Giacometti, coll. part.). On pense ici au célèbre Atelier

de Vermeer (c. 1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum)¹⁸⁾. Trois autres amis d'Amiet, en tout cas, allaient également connaître la même faveur¹⁹⁾ : en 1898, Amiet nous présente, en effet, dans une technique marquée des influences conjointes d'Edvard Munch et de Giovanni Segantini, le portrait du sculpteur Max Leu (1862-1899) - Bildnis Max Leu, Soleure, Kunstmuseum - assis, de trois quarts, en face de l'une de ses oeuvres; ses instruments de travail sont représentés dans la partie inférieure d'un large cadre peint et sculpté; en 1901, Amiet représente la femme peintre, Marie Baur (1846- ?) - Frontalbildnis einer sitzenden Frau, Olten, Kunstmuseum - assise devant ses oeuvres; mais surtout, la même année, un portrait très élaboré du peintre verrier Adolf Kreuzer (1843-1915) - Bildnis Adolf Kreuzer, Soleure, Kunstmuseum - nous donne un aperçu de l'étendue des connaissances d'Amiet en la matière: l'artiste est assis, de trois quarts, un instrument de travail à la main (un pinceau?), le regard perdu dans une profonde méditation; ses traits sont étudiés avec un même souci de vérité que dans l'art d'un Van Eyck. Par ailleurs, le peintre verrier est entouré de tableaux, tous destinés à nous transmettre un message: une oeuvre représente un arbre chargé de fruits - image de la force créatrice de l'artiste -, un tableau de grand format, situé derrière la tête du peintre, contient l'inscription suivante, en capitales latines: ADOLF KREUZER. A droite de la composition, situé obliquement, un portrait (un autoportrait d'Amiet, sans doute), porte la date et le monogramme de Cuno Amiet: une façon, de la part du peintre, de proclamer les liens d'amitié qui unissent les artistes entre eux; cette oeuvre a donc une portée corporative²⁰⁾. Plus loin, vers le fond de l'atelier, dont l'espace se creuse au moyen d'un pan de mur oblique²¹⁾, une verrière s'ouvre partiellement sur un paysage urbain - il s'agit là du motif bien établi de la baie ouverte²²⁾ - et l'on devine, au loin, le clocher d'une église. Les vitraux, par ailleurs,

sont ornés de sujets bibliques, d'une représentation de la crucifixion, entre autres: Kreuzer faisait partie de la Guilde de Saint-Luc, à Soleure²³⁾. Cette oeuvre d'Amiet nous ramène, par sa composition, à l'art de Memling; on pense, en particulier, au diptyque de ce peintre intitulé La Vierge à la pomme (1487, Bruges, Hôpital Saint-Jean). Dans le portrait de Max Leu, alors atteint d'une maladie incurable, une fenêtre s'ouvre également sur l'extérieur, selon une formule consacrée, mais on n'aperçoit ici que le firmament. Un chat noir, tapi sur le bord de la fenêtre, nous permet de conclure à un présage de mauvais augure. Par ailleurs, un orant, autre vestige des temps passés, occupe l'extrémité du jambage gauche du cadre²⁴⁾.

Enfin, pour clore la série des représentations d'artistes au travail, relevons encore le fait qu'en 1924, à l'occasion d'une exposition des oeuvres d'artistes suisses au Kunstmuseum de Berne, de Conrad Witz à Ferdinand Hodler, Amiet, à qui l'on confie l'élaboration de l'affiche publicitaire, représente Saint Luc peignant la Vierge, dans un style vieux gothique allemand: ainsi donc, le peintre remontait à la genèse d'un thème fondamental, dans sa louange des capacités créatrices de l'artiste²⁵⁾. Cette formule connaîtra d'autres développements dans un certain nombre d'autopourtraits consacrés à la représentation de l'artiste au travail. Dans l'autopourtrait Selbstbildnis im Garten (1936, Berne, Kunstmuseum), en particulier, Amiet, assis devant son chevalet, dans un jardin, se montre conscient de son rôle, dans le fier mouvement qu'il imprime à sa tête; il témoigne indirectement également de son admiration pour l'art de Courbet, sans doute, et son célèbre Atelier (Atelier du peintre, Allégorie réelle, 1855, Paris, Musée du Louvre). Notons encore que l'Autoportrait dans l'atelier d'Amiet (1947, Selbstporträt im Atelier, coll. part.) se rapproche étrangement d'une oeuvre de Degas, L'homme et le pantin (Lisbonne, Musée Calonste Gulbekian).

Toujours à la mode d'autrefois, mais adoptant des procédés stylistiques nouveaux, Cuno Amiet joue, dans son art du portrait, de l'opposition face - profil des figures, privilégiant la figure de face - il s'agissait, autrefois, d'opposer de cette façon saints et donateurs (voir Chastel 1978, p. 137) -. Cette disposition particulière des protagonistes apparaît pour la première fois, à notre connaissance, dans le double portrait que nous laisse l'artiste d'Anna et Rosa, en 1897 (Genève, Musée d'Art et d'Histoire). Anna, la fiancée d'Amiet, représentée de face, est ainsi mise en valeur par rapport à Rosa, sa soeur, représentée de profil. De même, dans l'autoportrait Selbstbildnis mit der Gattin (L'artiste et son épouse, 1899, Lugano, Società Ticinese per le Belle Arte), c'est le peintre lui-même qui apparaît en position frontale, alors que sa femme, debout à côté de lui, tourne son regard dans sa direction. On retrouve un schéma identique en 1901, dans le portrait de Marie Baur (Frontalbildnis einer sitzender Frau, Olten, Kunstmuseum): l'artiste est assise dans l'axe de la composition et nous regarde; derrière elle, une silhouette féminine, de profil, se déplace de droite à gauche. Dans le fond de l'atelier, des oeuvres - ou 'tableaux-inscrits' - ornent la paroi, nous parlant, une fois de plus et selon une vieille formule, de la puissance créatrice de l'artiste.

Alors qu'en 1892, et ceci durant environ trois ans, Amiet, séduit par l'art symboliste-synthétique de Gauguin et de ses épigones, s'attaquait résolument aux sujets de la vie quotidienne, - devenus à la mode par le biais des estampes japonaises et du thème breton (voir chapitre 2) -, se complaisait à représenter des scènes de fenaison, des Bretonnes à la quenouille, ou des lavandières, dans un style abrégé et coloré, nous le voyons peu à peu changer radicalement d'orientation. Le courant passéiste, d'essence germanique, qui marque son oeuvre avec force durant un court

laps de temps, au tournant du siècle principalement, agit en profondeur et oriente l'artiste dans le choix d'une thématique nouvelle, axée principalement sur l'étude du portrait²⁶⁾; et cela dans un style essentiellement linéaire, teinté parfois d'archaïsme, mais où, toutefois, les couleurs, extrêmement claires, cherchent encore à s'harmoniser entre elles de façon très nouvelle, et qui trahissent l'audace d'Amiet. L'artiste donc, abandonnant la nature morte et reléguant l'art du paysage au second plan, nous laisse une quantité impressionnante de portraits, qui tous témoignent de sa connaissance de l'âme humaine et de sa grande perspicacité²⁷⁾. Sans relâche, il fixe les traits des personnes de son entourage, de lui-même également. Sur ces visages, pâles et hiératiques, plane un sentiment de mélancolie, que vient confirmer un goût subit du peintre pour les sujets macabres.

De même que Dürer, Rembrandt, Hodler ou Munch l'avaient fait, et avec la même recherche d'individualisation, Amiet, peu après son retour en Suisse, commence à scruter avec constance ses propres traits, faisant preuve d'un souci nouveau d'introspection. Une étude attentive des autoportraits qu'il nous laisse - certains sont inachevés -, nous permet avant tout de prendre connaissance de ses admirations. En effet, comme nous le verrons, l'autoportrait de 1895/06 (Selbstbildnis mit Apfelrahmen, Coire, Bündner Kunstmuseum), nous ramène à l'art de George Frederick Watts (1817-1904)²⁸⁾, un peintre symboliste anglais alors célèbre dans toute l'Europe. Un autoportrait de 1897 (Selbstbildnis, Zürich, Kunsthaus - il s'agit d'un dessin à la craie -), présente une analogie avec l'art de Courbet²⁹⁾: le mouvement de la tête qu'adopte Amiet, nous incite à rapprocher cette oeuvre de l'autoportrait que nous a laissé le peintre d'Ornans dans L'homme à la pipe (1846, Musée de Montpellier). Dans certains autoportraits, par ailleurs, Amiet se saisit

d'une trouvaille de Hodler, et, comme dans Le furieux, de ce peintre (1881, Berne, Kunstmuseum), il se représente de trois quarts, presque de dos, et détourne la tête, d'un air légèrement arrogant, vers le spectateur³⁰⁾. Vers 1900, et toujours à l'exemple de Hodler, qui, victorieux³¹⁾, se présente pour la première fois de face, dans l'Autoportrait de la Staatsgalerie de Stuttgart (voir Bâle 1979, p. 11), Amiet exécute un Selbstbildnis mit Apfel (Autoportrait à la pomme, coll. part.) où il se présente également de face, dans l'axe de la composition. De la main gauche, relevée devant lui jusqu'à la hauteur des épaules, il tient une pomme, symbole de la créativité de l'artiste, alors que son regard, tourné à l'intérieur, semble absorbé dans une profonde méditation. De même que Hodler l'avait fait, Amiet pense ici sans doute à l'Autoportrait sublimé de Dürer³²⁾, qu'il avait pu admirer à l'Alte Pinakothek de Munich - cette oeuvre date de 1500 -; toutefois, une seconde source d'influences, plus actuelle, s'interposait entre Dürer et Amiet, qui ose prendre certaines libertés par rapport à l'autoportrait de Dürer: un verger luxuriant, à l'arrière-plan, remplace le fond neutre qu'avait choisi Dürer; Amiet ajoute un symbole dans la main levée (en l'occurrence une pomme). Ces deux éléments nouveaux nous incitent à penser qu'Amiet a pu voir sans doute l'Autoportrait de 1880, exécuté par Hans Thoma (1839-1924)³³⁾, actuellement à la Galerie de peinture de Dresde (Dresdener Gemäldegalerie)³⁴⁾. Or, en 1902, Amiet parle effectivement à Miller³⁶⁾ d'une exposition d'oeuvres de Hans Thoma, qu'il a eu l'occasion de visiter à Karlsruhe; il avait par ailleurs déjà pu prendre connaissance de l'oeuvre de ce peintre à l'Exposition internationale de Munich, en 1888, puis à l'Exposition universelle de Paris, peut-être, en 1900³⁵⁾. En 1902, d'autre part, il visitait Dresde minutieusement³⁶⁾.

Enfin, il est tentant d'établir un dernier rapprochement

entre un autoportrait de 1900 d'Amiet (Selbstbildnis, 92,5 X 49,5 cm., coll. part.) et le Selbstbildnis im Atelier de Böcklin (Autoportrait dans l'atelier, 1893, 120 X 80,5 cm., Bâle, Kunstmuseum). Dans l'un et l'autre cas, l'artiste, monumentalement, se présente à mi-corps, dans un tableau de grande dimension, le corps légèrement tourné vers la gauche, la tête de face. Böcklin, quant à lui, se profile devant son chevalet, où figure un portrait à peine esquissé, mais qui nous laisse pourtant deviner sa propre image. Il s'agit là d'une mise en scène lourde de sens, permettant à l'artiste, conscient de sa mission, de se représenter deux fois, et ceci dans une pose bismarkienne (voir Ranke 1979, p. 46). Cette mise en scène nous montre la haute idée que l'artiste, apologiste du Reich, se faisait de lui-même. Or, dans l'autoportrait de 1900 ci-dessus mentionné, Amiet, quoique timidement, se saisit du même procédé: on devine, en effet, dans le miroir qui décore l'un des murs du restaurant (?) où il se tient, le reflet de ses propres traits. Ainsi, par le truchement d'un miroir, le peintre cherche donc à se définir (voir Chastel 1978, p. 39). De même que dans Un bar aux Folies-Bergère de Manet (1881, Londres, coll. Courtauld³⁷⁾) - un des artistes préférés d'Amiet - le traitement de l'espace est ambigu; on ne parvient pas à établir de frontière entre le monde réel et l'image virtuelle - ou rêvée -. Ainsi, cet autoportrait, en particulier, est très révélateur d'un état d'âme chez Amiet, qui, désespérément se cherche, tentant de s'identifier à des peintres dont la renommée n'est plus à faire et qui forcent son admiration. Son désarroi semble grand; il se traduit également dans son style, qui sans cesse oscille entre un certain académisme et une facture plus moderne, où des plages de couleurs claires, sans souci de profondeur, s'harmonisent entre elles.

Par ailleurs, Amiet fixe également son regard pénétrant sur son entourage immédiat, et nous laisse une grande série

de portraits de caractère spontané. Sa femme, Anna, véritable muse de l'artiste, occupe, bien sûr, une place de choix dans son oeuvre, comme nous le verrons; revêtue d'un costume bernois - plus tard, également, d'un kimono -, ou, dans un portrait de 1897³⁸⁾, plus citadine, légèrement espiègle, se détachant, avec son somptueux chapeau orné de rubans, sur un fond bleu pâle, à l'exemple de certains portraits de Manet³⁹⁾. Amiet nous a laissé également le portrait de sa belle-soeur Rosa, de sa soeur, de sa nièce Trudi⁴⁰⁾, de son frère, de son père, de ses enfants adoptifs; les enfants surtout retiennent son attention. Oscar Miller et sa famille, un certain nombre de critiques d'art ou écrivains⁴¹⁾ sont également représentés par Amiet, qui plus tard fixera aussi les traits de musiciens amis.

Toutefois, Amiet mettra un soin tout particulier à représenter fidèlement les artistes, peintres ou sculpteurs, dont il a su s'entourer, à Hellsau d'abord, puis à Oschwand. Une place de choix est faite à son ami Giovanni Giacometti⁴²⁾, dont il exécute, en 1897, un portrait particulièrement caractéristique de cette époque (Bildnis Giovanni Giacometti, Olten, Kunstmuseum): la silhouette en buste du peintre, en vue frontale, à la façon des vieux maîtres, s'inscrit symétriquement dans l'axe de la composition et se détache avec netteté sur un fond uniforme vert brillant et lisse. Le regard du modèle, privé d'expression, nous fixe pourtant, légèrement ahuri. La bouche, droite, reste impassible. Un obstacle infranchissable semble isoler cette figure symboliste, figée, silencieuse, dans une pose hiératique; son monde est ailleurs. Les traits du visage sont rendus avec réalisme; légèrement volumétrique, la tête se détache sur un fond plat; de même que dans l'art de Hodler, tourné lui-même vers les exemples du passé, on décèle chez Amiet une hésitation perpétuelle entre les aplats issus du symbolisme-synthétique, et un certain académisme⁴³⁾. Par son choix audacieux des couleurs, et dans ses harmonies

subtiles, toutefois, Amiet s'éloigne du langage pictural austère de Hodler: au cinabre vert foncé du fond uniforme s'oppose la tache rousse de la barbiche et les tons violacés de l'habit; un béret, posé légèrement de biais sur la tête du peintre, rompt la stricte symétrie à laquelle tendait Hodler. Par ailleurs, une analogie peut être établie entre ce portrait et celui, peint par Van Gogh en 1888, de Camille Roulin (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh). Nous avons parlé déjà des portraits, exécutés par Amiet, du sculpteur Max Leu, en 1898, et du peintre verrier Adolf Kreuzer, en 1901, tous deux longuement mûris, de même que du portrait, symboliste également, que nous laisse Amiet de son ami Hodler, en 1898. Dans le cadre de l'art du portrait, chez le peintre soleurois, bien des noms encore mériteraient d'être cités, car Amiet était entouré d'un grand nombre d'amis; mais cela nous amènerait à franchir les limites chronologiques que nous nous sommes établies, sans rien apporter de nouveau à l'analyse.

Il convient pourtant de relever encore le fait qu'Amiet s'est également attaché, dans son art du portrait, et durant sa phase symboliste tout particulièrement, à l'étude de figures en pied; toujours à l'exemple des vieux maîtres, il représente son modèle de face ou de profil, généralement, dans l'axe de la composition, hiératique et silencieux. Ces silhouettes, de facture extrêmement linéaire, se détachent avec précision - serties parfois au moyen d'un léger cerne - sur un fond souvent très travaillé: un pré fleuri, de préférence, à l'exemple de Hodler, mais aussi d'Arnold Böcklin ou de Max Klinger. Nous nous contenterons de citer, à ce propos, un portrait très caractéristique des tendances passéistes d'Amiet: Grossmutter E.M.-S. de 1902 (coll. part.), dans lequel le peintre, se référant très probablement à l'art de Dürer (voir en particulier, de cet artiste, la gravure sur cuivre intitulée La promenade⁴⁴), dépeint Madame Miller en pied, la tête bien droite, et qui, telle une

déesse, déambule à pas mesurés, de droite à gauche de la composition; de haute stature, revêtue d'une longue robe droite sans ceinture et aux plis lourds, sa silhouette se détache de façon sèche et précise sur le fond vert intense d'un verger planté d'arbres et semé de fleurs; tout cela est décrit avec un soin minutieux. Le fond vert, tel une tapisserie, remonte jusqu'au bord supérieur de la composition, comme dans l'art de Puvis de Chavannes et de tant d'autres peintres symbolistes de l'époque. Le caractère archaïque de ces figures isolées, en pied, est encore accru lorsque Amiet, en 1903, les insère, parallèles entre elles, dans des diptyques ou des triptyques⁴⁵⁾, à la façon des vieux maîtres⁴⁶⁾.

Un autre thème, cher à Amiet, remonte également aux sources: il s'agit de la série des Mère à l'enfant, qui, dès 1896, préoccupe l'artiste⁴⁷⁾, et cela durant de longues années. On pense, en face de ces figures féminines monumentales, au vêtement ample, assises dans un pré verdoyant, un enfant sur les genoux, à certaines oeuvres de Dürer en particulier⁴⁸⁾: Le traitement lapidaire des drapés, leur densité plastique, nous ramène également à l'art d'un Van Eyck ou d'un Conrad Witz. Toutefois, dans cette série d'oeuvres tout particulièrement, Amiet hésite entre plusieurs modes d'expression. Dans la version de 1896 - il s'agit d'un dessin intitulé Mutter und Kind (coll. part.) -, Amiet nous présente la scène de façon extrêmement synthétisée, sans aucun souci de profondeur, sans modelé ni passage. Le parterre fleuri, très stylisé, remonte jusque vers le haut de la composition. Les traits du visage, impersonnels à force de simplification, sont à peine esquissés. En 1899, deux versions de ce même thème s'opposent radicalement dans leur traitement stylistique (il s'agit de deux peintures à l'huile); dans la version du Kunstmuseum de Saint-Gall, intitulée Mutter und Kind in Blumenwiese (Mère à l'enfant

dans un pré fleuri), Amiet, sous l'influence de Segantini⁴⁹⁾, adopte une facture divisionniste: de grosses pastilles de couleurs vives s'agglutinent, formant diverses masses de même intensité; au centre, la tête de la mère, à peine esquissée, marque le sommet d'un triangle dans lequel on devine l'enfant, enfoui dans les plis du vêtement. A cette masse rose s'oppose celle de la prairie, d'un vert lumineux tacheté de jaune. Au haut de la composition, un ruban mauve ondulé, que dessinent des collines à l'horizon, sépare la vaste prairie d'un ciel bleu pâle, traversé par des nuages roses. Mauner (1973, p. 12) voit, dans le caractère monumental des figures, une marque de l'influence hodlérienne, mais relève le fait que, toutefois, le peintre s'écarte de son modèle dans le choix des couleurs vives et brillantes, de même que dans son faire, plus pictural. La même année, dans le Mutter und Kind de Soleure (coll. part.), tout en agençant le motif de la même façon, Amiet opte pour un style teinté d'académisme, adoptant une facture extrêmement linéaire, sèche et précise; les figures sont, ici, personnalisées, et leurs traits sont fouillés; l'espace se creuse, l'air circule autour des corps. Bien des éléments - la chaîne de montagnes à l'horizon, le pré fleuri, l'enfant tenant une fleur dans chaque main - relèvent de la thématique hodlérienne⁵⁰⁾. Le malaise semble, à cette époque tout au moins, perpétuel chez Amiet, qui sans cesse, et malgré sa détermination de peindre comme les vieux maîtres, ne parvient pas à renoncer définitivement à peindre avec le pinceau, ni à faire passer la ligne avant la couleur.

Si cette série d'oeuvres, que, thématiquement, on peut rattacher au Paradies de 1895 (coll. part.)⁵¹⁾, est destinée à traduire la nostalgie d'une époque à la recherche d'un paradis perdu⁵²⁾, tournée vers le monde de l'enfance, insouciant des misères du siècle, elle ne présente pourtant qu'un aspect des tendances symbolistes d'Amiet. En effet, le peintre paraît également obsédé, durant un court laps

de temps, et suivant l'exemple de Hodler ou Böcklin, par le spectre de la mort. Les danses macabres du moyen âge gothique, qui, de nouveau, en cette fin de siècle troublée, préoccupent les artistes nordiques, en particulier, marquent également Amiet de leur influence. Les crânes de morts et les squelettes de Holbein, son Christ mort (1521, 8âle, Kunstmuseum), les sujets guerriers et macabres d'Urs Graf et de Manuel Deutsch, la Danse des morts de ce dernier (c. 1515, Berne, Couvent des Dominicains) semblent le hanter aussi⁵³⁾.

En 1891 déjà, Amiet fixe l'image de son oncle défunt sur son lit de mort (Mein Onkel auf dem Totenbett, coll.part.)⁵⁴⁾. En 1895, il exécute un dessin représentant son père sur son lit de mort, également⁵⁵⁾. La même année, il peint Der kranke Knabe (L'enfant malade, détruit), et encadre le motif du chétif garçon allongé dans un jardin, par la représentation de deux squelettes, gravés dans les jambages du large cadre⁵⁶⁾. Nous aurons affaire à une mise en scène identique dans le triptyque Die Hoffnung, peint en 1902. En 1898, suivant sans doute l'exemple de Böcklin, Amiet exécute un crâne de mort, Menschenschädel (Halbprofil)⁵⁷⁾; il s'agit d'une gouache sur carton gris-brun. Cette oeuvre, de caractère nettement sarcastique, se trouve dans une collection particulière. Nous avons affaire ici à l'illustration du thème de la vanité, si cher aux vieux maîtres. Enfin, en 1904, Amiet grave, pour la revue Die Schweiz (p. 321) à Zürich, une frise ou en-tête décoratif représentant, dans un style synthétique, deux squelettes avançant à quatre pattes l'un derrière l'autre en allongeant le bras droit pour cueillir une fleur. Dans cette oeuvre, la mise en page, en accord avec le style d'ailleurs, est audacieuse, et annonce une orientation nouvelle de la part d'Amiet, qui semble renouer, ici déjà, avec les exemples pontavenois⁵⁸⁾; c'est ainsi que les têtes des revenants sont coupées en leur partie supérieure, le peintre ne s'intéressant qu'au

rictus terrible de leur grande mâchoire entrouverte. Il s'agit là sans doute d'une sorte de caricature des danses des morts du moyen âge finissant. Toutefois, cette tournure d'esprit, propre à bien des artistes symbolistes nordiques - que l'on pense à Böcklin, Max Klinger, James Ensor, Hodler, Munch, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Gustav Klimt, Alfred Kubin, mais aussi en France, à Rodolphe Bresdin ou Odilon Redon, ou également à la majorité des jeunes artisans du Jugendstil - s'accordait mal avec la nature heureuse d'Amiet. Ce dernier ne faisait que suivre une mode passagère, et qui n'aura plus aucun écho dans son oeuvre à venir. Sa grande admiration pour Hodler l'avait orienté dans une voie qui lui était contraire (voir George 1932, pp. 6 ss.).

C'est ainsi, également, que pour répondre aux vœux de son ami, Amiet se met à la peinture d'histoire⁵⁹), et, en 1902, élabore une esquisse en commémoration de la bataille de Dornach (Auszug der Solothurner zur Schlacht bei Dornach), ceci en vue d'ornez la cage d'escalier du Kunstmuseum de Soleure, en collaboration avec Hodler: une page d'histoire qui, dans son académisme et sa mise en page, n'est pas sans analogie avec l'art de Nicolaus Gysis (1842-1901)⁶⁰), l'un des maîtres d'Amiet à l'Académie de Munich. D'autre part, lorsque Amiet entreprend d'illustrer les Zürcher Festspiel d'Adolf Frey (poète argovien, 1855-1920), en 1901, visiblement désespéré, il se saisit du style épique de Hodler pour élaborer ses scènes de batailles: dans l'illustration du chapitre IX, en particulier (Die fränkische Invasion), il pense sans aucun doute au Guerrier furieux de Hodler (1883/84, Genève, Musée d'Art et d'Histoire); mais également au Christ mort de Holbein (1521, Bâle, Kunstmuseum) lorsqu'il grave un guerrier étendu de tout son long, tel un gisant du moyen âge, au bas de la dernière page des poèmes d'Adolf Frey⁶¹).

7.2. Une image culturelle: le triptyque Die Hoffnung

L'étude approfondie du triptyque du Kunstmuseum d'Olten, Die Hoffnung (L'espoir), une oeuvre marquante de la période symboliste d'Amiet, et qui résume, à elle seule, l'épisode passéiste du peintre, nous permettra d'évaluer l'étendue de ses connaissances en la matière. Cette oeuvre nous montrera, également, que les limites qu'imposaient à son imagination des règles trop strictes, ont empêché l'artiste de réaliser un véritable chef-d'oeuvre.

Ce triptyque, intitulé Die Hoffnung, mais également Die Vergänglichkeit (L'éphémère) a été terminé le 5 juin 1902⁶²). Il s'agit essentiellement d'un portrait en buste de la femme du peintre, Anna. Ce polyptyque met en scène trois autres protagonistes: deux squelettes encadrent, en effet, la figure centrale, inscrits l'un et l'autre dans les volets latéraux du triptyque et, au-dessus du portrait d'Anna, une prédelle est réservée à la représentation d'un nourrisson nu (l'enfant de Cuno et Anna Amiet, Anna) étendu sur une couverture, en plein air. Amiet a choisi de peindre le panneau central à la détrempe, sur un support de carton. Le tout mesure 64,5 X 47 cm. Ce panneau est signé et daté au recto, CA 1902, en bas à gauche. Dans le monogramme, nous reconnaissons le A majuscule gothique de Dürer. Au verso, on lit l'inscription suivante, en capitales latines blanches sur fond noir, et tracées au pinceau: CUNO AMIET . OSCHWAND/DEN 5ten JUNI 1902/FERTIG GEMALT. La prédelle n'est pas signée. Elle mesure 11,5 X 47 cm. Les volets sont consacrés à la représentation, en position verticale, à gauche, d'un homme mort, à droite, d'une femme morte; ces figures sont peintes à la détrempe sur un support de bois contre-plaqué, mesurant l'un et l'autre 79,5 X

19,5 cm. Au verso de ces deux panneaux, Amiet a peint, sur un fond noir, un décor de roses. Lorsque les volets sont fermés, on peut lire la signature d'Amiet, au bas de la composition, accompagnée de la date: 19/02/C/A.

Cette oeuvre, d'un caractère hautement symboliste, et dont le mystère demeure en grande partie, car l'artiste n'en parlait pas volontiers⁶³⁾, fut souvent exposée au cours des années qui suivirent son achèvement, et largement reproduite⁶⁴⁾. Avant d'aboutir, en 1929, au Kunstmuseum d'Olten, ce triptyque a appartenu à Oscar Miller⁶⁵⁾, puis à Richard Kisling (voir Olten 1983, p. 116). C'est à la suite d'un événement personnel dramatique qu'Amiet a peint cette oeuvre, sorte de memento mori ou ex-voto érigé à la mémoire de son enfant, décédée peu de temps après sa naissance (voir Aarau 1983, p. 8). Ce genre d'oeuvres cultuelles était alors à la mode en milieu symboliste⁶⁶⁾. G. Mauner (Olten 1983, pp. 113-116) établit une analogie, dans le portrait en buste qu'exécute Amiet de sa femme, sur le panneau central, entre le geste énigmatique et suppliant des mains de la jeune femme, dirigées vers le ciel, et celui d'une statue de la Grèce antique, le Betender Jüngling (Jeune orant) du Staatliches Museum de Berlin; l'auteur relève également, dans le geste imprimé aux mains levées d'Anna, une analogie avec des formes du règne végétal, prêtant à l'oeuvre un caractère allégorique et lui conférant sa teneur poétique. Au-dessus de la tête d'Anna, un enfant est couché, occupant toute la longueur de l'étroite prédelle, ceci non sans analogie avec le Christ mort de Holbein (1521, Bâle, Kunstmuseum). Par ailleurs, G. Mauner établit un parallèle - qui ne nous avait pas échappé -, entre cet enfant éveillé, les bras levés, et celui que Philipp Otto Runge (1777-1810) représente, dans son polyptyque Le grand matin (Hambourg, Kunsthalle; cette oeuvre, inachevée, date de 1809). Nous reviendrons plus loin sur la parenté qu'il nous paraît opportun d'établir entre le polyptyque de Runge

et Die Hoffnung d'Amiet. G. Mauner suggère de voir, dans les squelettes mâle et femelle des volets latéraux, la représentation de la mort symbolique des parents, occasionnée par la perte de leur enfant; l'auteur établit par ailleurs une analogie entre le triptyque d'Olten et Der kranke Knabe (L'enfant malade, 1895), qui, dans sa version originale, incluait deux squelettes, gravés sur les montants latéraux du cadre de bois ⁶⁷⁾.

Amiet a traité à plusieurs reprises du thème central de ce polyptyque, avec ou sans prédelle. Seule la version du Kunstmuseum d'Olten est érigée en triptyque et met en scène des squelettes ⁶⁸⁾. La technique à tempera permettait, comme le relève G. Mauner, d'atteindre à une plus grande précision de la ligne, contribuant donc à conférer à cette oeuvre son aspect altdeutsch, ainsi que se plaisait à baptiser Amiet lui-même toute sa création passéiste (Amiet 1948, p. 68; Annexe II). Cette technique était alors à la mode chez les peintres allemands et suisses à la fin du siècle.

Plusieurs points, en cette oeuvre, nous parlent de la volonté, de la part d'Amiet, de renouer avec la tradition. Certaines des formules qui, dès le XV^{ème} siècle, circulent en Europe, mises au point par les artistes néerlandais et italiens, sont réunies dans ce portrait symboliste que nous laisse le peintre de sa femme. Le buste d'Anna, en position frontale, est situé dans l'axe de la composition; il se détache à l'emporte-pièce sur un pan d'étoffe noire ⁶⁹⁾, situé au-devant d'une baie ouverte sur le monde extérieur. Cet artifice permettait au peintre d'intégrer un paysage, extrêmement lumineux, strié de longs bancs de nuages, parallèles entre eux ⁷⁰⁾, à la représentation centrale, et cela dans une opposition violente de surfaces claires et de surfaces sombres, s'échelonnant dans l'espace. Le dessin d'un carrelage, au bas de la composition, sert à indiquer

la troisième dimension, selon les lois de la perspective linéaire traditionnelle. Le motif, très en vogue au XVII^{ème} siècle, du tableau-inscrit, figure au haut de la composition, sous forme de prédelle, et nous livre la clef de l'oeuvre: l'enfant, auquel rêvait Anna; son unique espoir. Suivant de vieilles formules, Amiet établit également une relation particulière entre les protagonistes, en recourant à l'opposition face - profil destinée à privilégier la représentation de sa femme par rapport aux squelettes, de profil: la mort est aux aguets, les yeux braqués sur sa proie, et nous annonce la vanité de tout espoir. L'apparition de ces squelettes, pourvus d'accessoires - la femme effeuille une marguerite, l'homme tient une faucille dans la main droite, qu'il enfonce dans le cadre du tableau, et une fleur dans la main gauche, dont seule la tige apparaît, la corolle étant coupée par le jambage vertical du cadre - transforme cette oeuvre en un memento mori. Le hiératisme des figures ne fait qu'accentuer péniblement la portée tragique de cette mise en scène théâtrale. Au rictus des squelettes répond la lutte des couleurs entre elles, étendues en couche mince, et se heurtant dans de franches oppositions. Toutes sont froides et crues; au rose violacé, cher au Greco - qu'admirait Amiet⁷¹⁾ -, s'oppose le bleu ciel de la blouse d'Anna et de la couverture sur laquelle repose l'enfant. Le fond noir des volets met en évidence le brun verdâtre des chairs parcheminées des squelettes, et répond au pan d'étoffe sur lequel se profile, telle une Vierge de Memling⁷²⁾, la silhouette précise d'Anna. Les corps tournent, car Amiet, dans sa nostalgie de la peinture académique, sans doute, recourt au modelé, à des demi-teintes, aux ombres et lumières et ménage des passages entre les différents tons de cet univers solennel, d'où toute chaleur humaine est bannie. La composition, dont le souci de construction est par trop apparent, et la symétrie extrêmement concertée, nous révèle l'admiration inconditionnée d'Amiet, à cette époque, pour la peinture de Hodler⁷³⁾ et l'art d'une

époque révolue. Son souci d'historicisme le pousse, en effet, à inscrire son oeuvre dans un polyptyque.

Dans son choix d'un type de composition multiple, d'ailleurs, Amiet ne faisait que suivre une mode nouvelle, très en vogue au XIX^{ème} siècle. En édifiant cet autel sans Dieu, il manifestait également la quête, propre à toute une époque, d'une religion nouvelle⁷⁴). En effet, à l'exemple des polyptyques du moyen âge gothique tardif, dont la mode des compositions multiples est reprise par les romantiques, les artistes symbolistes, puisant à ces deux sources majeures, ont choisi d'articuler les divers motifs de leur représentation à l'intérieur de vastes polyptyques, lorsqu'il s'agissait d'exprimer de grandes idées, touchant, par exemple, au cycle de la vie humaine; ce procédé leur permettait d'organiser leurs compositions selon un rythme et une hiérarchie nouvelles, selon une syntaxe décorative et une symétrie en accord avec l'idée qu'ils voulaient exprimer. Ils pouvaient ainsi renouveler leur répertoire ornemental dans l'ordonnance des surfaces, en établissant de nouveaux rapports entre la forme et le contenu (voir Hofstätter 1975 *Symbolismus*, pp. 71 ss., 86 ss., 116 ss.).

La résurgence de cet archaïsme s'est opérée, pour l'essentiel, en terre nordique; il a connu l'apogée de son développement en Allemagne, où les artistes, dans leur choix de renouer avec la tradition des vieux maîtres néerlandais ou allemands, remontaient aux sources mêmes de leur civilisation. A l'époque romantique déjà, Caspar David Friedrich (1774-1840) choisit ce mode d'expression dans le Tetschener Altar (1808, Gemäldegalerie, Dresde), suivi bientôt par Philipp Otto Runge (1777-1810), qui, sous son ascendant, organise en un vaste polyptyque une oeuvre majeure, destinée à la représentation du cycle des Heures du Jour: Le grand matin (1809, Hambourg, Kunsthalle). Cette oeuvre à programme se subdivise en neuf parties, la place centrale

étant réservée à la représentation d'une figure féminine de signification polyvalente: Aurore, Vénus ou la Vierge. Cette figure, inondée de lumière, est encadrée par des putti; à ses pieds, une prédelle est réservée à la représentation d'un nouveau-né, soit le "commencement de toute chose, celui du jour au matin, celui de l'année au printemps, celui de la vie de l'homme dans la naissance, celui du monde dans la création"⁷⁵⁾. Cette composition ambitieuse, au programme chargé, et dont le caractère sacré est souligné par la prédelle - un tableau-inscrit -, présente une polyvalence de sens: en élaborant cette oeuvre d'art total, Runge entendait renouveler l'iconographie chrétienne⁷⁶⁾; il préfigurait, de la sorte, nombre d'oeuvres symbolistes futures. Le triptyque audacieux d'Amiet est, à n'en pas douter, tributaire de cette grande oeuvre.

Outre le polyptyque de Runge, nous pouvons signaler l'existence, à l'époque romantique également, d'autres retables, chez des artistes tels que Franz Pferr (1788-1812), ami de Friedrich Overbeck (1789-1869) et lié au groupe des Nazaréens, Moritz von Schwind (1804-1871), ou, à l'aube de l'époque symboliste, Arnold Böcklin. Cette tradition devait se perpétuer, en Allemagne principalement, et connaître un grand développement auprès d'artistes tels que Hans von Marées (1837-1887), Franz von Stuck (1863-1928)⁷⁷⁾, Max Klinger (1857-1920) surtout, qui nous laisse, avec Le jugement de Paris (1887) et Le Christ sur l'Olympe (1897) - ces deux oeuvres se trouvent à Vienne, au Kunsthistorisches Museum -, deux exemples du développement outrancier que connaîtra, en Allemagne, l'art des compositions multiples.

Ce mode d'expression a trouvé quelques échos en Suisse, également⁷⁸⁾. C'est ainsi que l'on voit, en 1899, Albert Welti (1862-1912) immortaliser les traits de ses parents dans un triptyque compliqué et lourd de signification (Die Eltern des Künstlers, Zürich, Kunsthaus). Giovanni

Segantini - une source d'inspiration possible pour Amiet - entreprendra, lui aussi, dans les années 1896-1899, une oeuvre monumentale de ce type, qui sera exposée lors de l'Exposition universelle à Paris, en 1900, de même qu'à la neuvième exposition de la Sécession viennoise, en 1901; il s'agit de Werden, Sein, Vergehen ou du Triptyque de la Nature (Saint-Moritz, Segantinimuseum). Dans cette oeuvre, le peintre tente de dépeindre les âges de la vie, dans leur liaison étroite avec le rythme des saisons. Plus modestement, dans un diptyque intitulé Le rêve (1897-1903, Bâle, coll. part.), Hodler nous livre une clef de son psychisme, en incarnant, dans deux figures superposées, l'idée de la mélancolie amoureuse⁷⁹. Cette oeuvre a sans doute exercé quelque influence sur Amiet en ce qui concerne la partie centrale de son triptyque: cette subdivision du tableau en deux parties distinctes d'inégale grandeur, en effet, la représentation de la jeune femme étant surmontée par celle de l'enfant, étendu dans la prédelle, connaissait des antécédents. Hodler lui-même semble se souvenir, en exécutant Le rêve, d'une oeuvre majeure de Dante Gabriel Rossetti: La damoiselle élue (1875-1878, Harvard University Cambridge, Fogg Art Museum)⁸⁰, et, de même que l'artiste préraphaélite, réserve la partie supérieure de son diptyque à la représentation de l'objet du rêve (une jeune fille), alors que, dans la partie inférieure de son oeuvre, il nous renvoie au monde matériel, en l'occurrence au rêveur, un jeune homme nu étendu dans l'herbe⁸¹). En faisant intervenir la représentation de deux squelettes sur son triptyque, Amiet nous avertissait sans doute, dans le même ordre d'idées, de la fragilité de nos espoirs.

Enfin, une comparaison entre Die Hoffnung et Le grand matin de Runge, nous semble révélatrice d'un climat général, en ce qui concerne le triptyque d'Amiet. Certaines analogies nous incitent à penser que l'oeuvre ambitieuse de Runge, bien connue en milieu symboliste, aura sans dou-

te grandement impressionné le peintre suisse et semble même l'avoir influencé dans le choix de son programme iconographique⁸²). Dans l'une et l'autre de ces oeuvres, en effet, un tableau-dans-le-tableau, sous forme de prédelle, retient notre attention. Il s'agit de la représentation d'un nourrisson, étendu sur le sol, en plein air, baigné dans une lumière diffuse; dans les deux cas, l'enfant lève les bras, verticalement, en direction du ciel. Une figure féminine occupe la place centrale de la composition, chez les deux artistes: au-dessus de la prédelle pour ce qui est de Runge, au-dessous chez Amiet⁸³). De part et d'autre du motif central du Grand matin de Runge volent des putti, chargés de roses; dans le triptyque d'Amiet, ces gracieuses figures sont remplacées par deux squelettes porteurs d'attributs de mauvais augure. Runge a cherché à exprimer la naissance du jour, en évoquant un paysage mystique (voir Roberts-Jones 1978, p. 40); par le recours à une composition symétrique, il a cherché à traduire une idée cyclique - celle de la vie, des saisons et des heures du jour -, l'enfant situé au-dessous de la figure centrale signifiant le commencement de toute chose (Paris 1976, p. 185). Par ailleurs, la figure centrale présente également une polyvalence de significations, faisant de l'oeuvre entière une création ambiguë, secrète et mystérieuse; une façon, pour l'artiste, d'engager le spectateur à en déceler l'énigme.

C'est cette ambiguïté même qui fait de Die Hoffnung une oeuvre de caractère hautement symboliste. Amiet a-t-il voulu traduire, entre autres, et à l'exemple de Runge ou de Segantini, une image cyclique de la vie, en juxtaposant, dans son triptyque, l'enfant, la jeune femme et les revenants aux joues creuses et aux cheveux rares? Selon Hofstätter⁸⁴), Anna Amiet représenterait ici, un trait d'union entre la vie et la mort: une idée à la mode à la fin du siècle. L'auteur pense également qu'Amiet a cherché à ex-

primer, dans cette oeuvre, son idée de l'enfer terrestre, un sujet cher aux symbolistes, et qui, en l'occurrence, se résumerait ainsi: à quoi cela sert-il d'enfanter, puisque la mort nous guette? Amiet nous donne ici une version moderne, dans un style archaïsant cependant, des danses des morts du moyen âge gothique; et c'est dans ce sentiment, nouveau chez ce peintre, de la vanité de toute chose, que se manifeste avec le plus de force sa volonté d'historicisme et son symbolisme.

Les très beaux paysages d'hiver qu'exécute Amiet durant cette époque tourmentée, parlent dans le même sens (voir chapitre 8): la neige, telle un linceul, recouvre la nature endormie, dans un jeu de lignes sinueuses et délicates de caractère Jugendstil. Ces représentations, chargées de signification, de paysages d'hiver, font également partie du répertoire symboliste de la fin du siècle, hantée par l'idée de la décadence et de la mort⁸⁵). Selon Hofstätter, le thème même de la mère à l'enfant - qui justement donc préoccupe Amiet au cours de sa phase symboliste, en particulier - serait également un équivalent désabusé de notre destinée humaine: la mère représenterait un trait d'union entre le vie et la mort, de même que dans Die Hoffnung.

En résumé, le triptyque Die Hoffnung d'Amiet représente, parmi les oeuvres que l'artiste crée entre 1895 environ et 1903, une somme, et résume à lui seul sa connaissance de l'art des vieux maîtres. Cette oeuvre est la manifestation la plus accomplie de son retour aux sources. Durant cette phase symboliste de la création amiétienne, on voit l'art noble du portrait prendre une place privilégiée, et ceci au détriment de l'étude du paysage, de la nature morte et des sujets de la vie quotidienne, que les influences nippones avaient mis à l'honneur, et dont Amiet avait si bien su tirer parti. Bref, toute la thématique héritée par Amiet au cours de son séjour en Bretagne subissait un bou-

leversement. Des formules archaïques resurgissaient, dont il connaissait la portée. Le choix d'un style linéaire, destiné à donner plus de poids à son oeuvre, répondait également, de la part d'Amiet, à un désir d'atteindre au grand style, selon toutes probabilités, et ceci à l'exemple de Hodler. Amiet, désormais, sous l'ascendant de ce peintre, construit ses compositions de façon rigide et serrée, selon un schéma de verticales et d'horizontales. Ses modèles, figés dans une pose hiératique, au centre de la composition, le regard fixe, semblent appartenir à un monde autre. Aux mises en page audacieuses qu'avaient offertes aux peintres de l'avant-garde française les exemples de l'estampe japonaise, Amiet préfère désormais, et cela durant sept à huit ans, la sage disposition frontale du modèle, situé dans l'axe de l'oeuvre, et dont la silhouette, clairement délimitée - parfois au moyen d'un très léger cerne - se détache avec netteté sur un fond généralement neutre et clair. Amiet, pourtant, hésite entre les aplats du symbolisme-synthétique et l'adoption d'un léger modelé, ménageant, dans certaines de ses oeuvres, des passages entre les tons.

Au style graphique sec et dépouillé - parfois jusqu'à la dureté - qu'adopte Amiet, dans le souci de faire une oeuvre durable, correspond une gamme chromatique nouvelle, par rapport à sa phase bretonne, basée essentiellement sur les tons froids. Optant le plus souvent pour une matière fluide, étendue sans épaisseur et de manière uniforme sur toute la surface de la composition, faisant violence à son goût inné pour la couleur, ainsi qu'à son amour du faire pictural, Amiet cherche à traduire une réalité mêlée d'irréalité, teintée d'un voile de mélancolie. Il juxtapose des tons pastels extrêmement clairs, cherchant à établir de discrètes harmonies, des accords inattendus, recourant parfois à des tons rompus, mêlés de blanc, de brun ou de noir: autant de couleurs bannies de la palette des impressionnistes. A l'exemple de Whistler, il intitule une étude

Graugrüne Stimmungsstudie (Etude d'harmonie en gris-vert, coll. part.; cette oeuvre fut exposée lors de la XIX^{ème} exposition de la Sécession viennoise, en 1904). Une source de lumière diffuse, mystérieuse, se répand de façon uniforme sur toute la composition, laissant planer une incertitude latente: ni l'heure, ni le lieu ne nous sont révélés, dans ce monde silencieux, d'où toute action semble bannie. Les figures dont Amiet se plaît à nous rendre compte, sont transcrites avec une rigueur objective, dans un grand souci de vérité. Toutes sont plus vraies que belles, et toujours Amiet sait aller à l'essence de chaque être, dans son désir de transcender la réalité. Dans ces documents, qu'Amiet nous laisse de son monde familial, de même qu'Albert Anker l'avait fait⁸⁶⁾, plane un sens du mystère⁸⁷⁾ que l'on chercherait en vain chez le chantre du Seeland, et qui nous permet, une fois de plus, de rattacher Amiet au mouvement symboliste. Des portraits tels que celui de Giovanni Giacometti (Bildnis Giovanni Giacometti, 1897, Olten, Kunstmuseum), Der grüne Hut (Le chapeau vert, 1897, Soleure, Kunstmuseum), Bildnis Max Leu (1898, Soleure, Kunstmuseum), Bildnis F. Hodler vor seinem Marignano-Bild (1898, Soleure, Kunstmuseum et coll. part.), ou que le Selbstbildnis mit Apfel (Autoportrait à la pomme, c. 1902, coll. part.), nous permettent d'inscrire Amiet dans un courant international, même si, par ailleurs, son oeuvre passéiste par excellence, Die Hoffnung (L'espoir, 1902, Olten, Kunstmuseum), passe aujourd'hui difficilement la rampe (voir, à ce sujet: Aarau 1983, vol. 2, pp. 9-11, texte de G. Mauner).

Ce qui peut avoir déterminé Amiet, dans son orientation, c'est sans doute le désir de plaire à un milieu qui n'avait pas su comprendre son art pontavenois; le désir aussi de connaître, auprès de son protecteur Oscar Miller, un succès égal à celui de Hodler. Comme le remarque G. Mauner⁸⁸⁾, c'est bien, en effet, le succès de Hodler auprès de Miller,

ainsi que la forte personnalité de ce peintre qui ont séduit Amiet, davantage sans doute, que ses théories rigoureuses, trop austères et contraignantes pour son tempérament (voir George 1932, pp. 6 ss.). L'artiste, qui pourtant connaissait son métier, semble parfois maladroit devant ses modèles, qui trop visiblement posent pour lui. En ce qui concerne Die Hoffnung, en l'occurrence, deux documents du début du siècle nous montrent que cette oeuvre, un peu forcée, a tout de suite trouvé ses détracteurs. Le critique d'art viennois Ludwig Hevesi, en particulier, s'exprime ainsi, à son propos, en 1906⁸⁹):

"L'originalité de Cuno Amiet n'est guère puissante, il n'a pas le format d'un grand artiste, mais il a pour lui sa naïveté qui semble le protéger de l'air de la ville. Il prend visiblement plaisir au faire pictural. Il y a incontestablement chez lui une recherche de style, et il croit d'ailleurs sans cesse trouver quelque chose de neuf. Cependant, ajoute l'auteur, une oeuvre telle que Die Hoffnung est tout simplement sinistre. Ici, l'artiste va au-delà de ses possibilités. Son territoire, c'est le monde de l'innocence". Franz Servaes dira, pour sa part, et toujours à propos de Die Hoffnung, dont il vante la composition rythmique, toute hodlérienne. d'ailleurs, qu'à son avis, Amiet est allé trop loin en s'inspirant aussi directement, dans la stylisation des mains du modèle, de l'exemple de Hodler (voir: F. Servaes, "Sezession", Neue freie Presse, Vienne, 19 janvier 1904).

Amiet, d'ailleurs, à cette époque tout au moins, avait pleinement conscience de ne pas toujours atteindre le but qu'il s'était fixé. Dans une lettre à Miller, datée du 11 janvier 1900 - l'artiste vient d'achever l'oeuvre majeure de son époque symboliste: Richesse du Soir (voir chapitre 6) - il parle du sentiment ambivalent qui l'habite: de la grande joie d'avoir enfin terminé une oeuvre, ce qui va lui permettre de s'attaquer à quelque chose de neuf, mais

aussi d'un sentiment de petitesse (Kleinheit).

Par sa participation aux expositions de la Sécession viennoise, en 1901, puis en 1904, Amiet s'inscrivait dans un mouvement international. Ses oeuvres figuraient aux côtés de celles des plus grandes personnalités artistiques de son époque; Max Klinger, Edvard Munch, Hodler, Maurice Denis, Gauguin, Gustav Klimt, Kandinsky, Fernand Khnopff, Jan Toorop, Vallotton, Mucha, Henry Van de Velde, Axel Gallén avaient exposé leurs oeuvres dans le cadre de la Sécession viennoise, entre 1898, date de sa création, et l'année de la parution de l'article susmentionné de Ludwig Hevesi, en 1906. On pouvait y voir également les oeuvres des grands précurseurs du mouvement symboliste: Whistler, Walter Crane, Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Auguste Rodin, Arnold Böcklin y étaient représentés. Il s'agissait donc d'une confrontation délicate pour le jeune peintre suisse, qui, aux yeux du public, passe, nous l'avons vu, pour le disciple de Hodler⁹⁰). Cependant si, durant cette phase symboliste, marquée du sceau de l'influence hodlerienne, on peut déplorer certaines maladresses chez Amiet, dans son art du portrait en particulier, il paraît surprenant que L. Hevesi (1906, pp. 453 ss.), ébloui sans doute par la gloire de Hodler, n'ait pas relevé la grande beauté et l'originalité profonde des paysages d'hiver qu'Amiet exposait en 1904, ni fait mention du sens de l'humour du peintre, pourtant bien apparent dans le portrait de Mme Miller (Grossmutter E.M.-S., 1902, coll. part.), ou deviné le développement futur du peintre dans le don, qu'il manifestait déjà, de l'harmonie des couleurs - que l'on pense, en particulier, à une oeuvre telle que Ausfahrt der Fischerboote (Départ des pêcheurs, 1894, coll. part.)⁹¹), exposée en 1904 à Vienne -. C'est précisément ce don très exceptionnel qui confère au peintre toute son importance dans le développement de l'art en Suisse au début du siècle⁹²).

Notes du chapitre 7

1. Les principaux représentants de cette confrérie sont Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Wilhelm Schadow, Johannes et Philipp Veit.
2. Ce goût de l'époque symboliste pour le moyen âge tardif, en particulier, résultait de l'état de crise spirituelle que traversait l'Europe au XIXème siècle. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 74.
3. Voir Mornand 1957, p. 25.
4. Voir Tatarinoff 1958, p. 20. Outre les oeuvres susmentionnées, la collection comprenait des reproductions d'estampes de Dürer, des dessins et gravures de vieux maîtres, une oeuvre de J.W. Turner. Certains peintres suisses étaient également représentés, tels Urs Graf, le caricaturiste Martin Disteli (1802-1844) - deux peintres soleurois - Albert Anker, Otto Fröhlicher (1840-1890), Albert Welte; Frank Buchser avait en outre fait un legs important de ses oeuvres au Kunstverein; de même, O. Miller avait fait don d'un certain nombre d'oeuvres d'Amiet à cette société (voir l'Annuaire des Beaux-Arts en Suisse, Bâle 1923, vol. II, pp. 349 ss.).
5. Voir lettre d'Amiet à Miller, datée du 24 février 1901.
6. Voir Mühlestein et Schmidt 1942, p. 66. Hodler découvre les vieux maîtres dans les années 1870-1875.
7. Nous savons par Mandach (1925, p. 48) qu'Amiet connaissait parfaitement bien l'art de Manuel Deutsch, Hans Fries et Conrad Witz, et qu'il aimait à en parler.
8. Voir, toutefois, Amiet 1936, p. 10, où l'artiste nous parle de l'Exposition internationale de Munich, en 1888. A cette occasion, Amiet et Giovanni Giacometti découvrent des oeuvres de Böcklin.
9. Une grande exposition est consacrée à cet artiste en 1897 au Kunstmuseum de Bâle, de même qu'à Berlin et à Hambourg.
10. Voir son Winterlandschaft (Paysage d'hiver) dit aussi Hellsau im Winter (Hellsau en hiver), 1897, coll. part.
11. Voir Adam du Kunstmuseum de Berne.
12. Une peinture à l'huile telle que Alte Bretonin (Vieille Bretonne), 1893, coll. part.) nous montre que, lors de son séjour en Bretagne déjà, Amiet, subjugué par l'exemple de Rembrandt, fait, à son exemple, des recherches de clair-obscur et étudie les traits de son mo-

dèle avec psychologie. Dans le portrait de Werner, exécuté en 1899 (coll. part.), c'est toujours à Rembrandt que pense Amiet, très certainement, dans le choix de ses couleurs en particulier: à un brun propre à ce peintre s'allie une touche cramoisie. Dans les nombreuses études préparatoires que nous laisse Amiet en vue de l'élaboration de Richesse du Soir (des dessins très finis, en particulier), de même que dans ses portraits de femme à mi-corps et en costume, son art nous ramène plutôt à Hans Holbein le Jeune, tandis que ses nombreuses représentations des Mère à l'enfant (Mutter und Kind) nous font penser à Dürer. Ce sont ces trois peintres qui, sans doute, ont exercé le plus d'emprise sur Amiet, Hodier et Vallotton.

13. Voir Amiet 1950, pp. 22 ss. et p. 67 (Annexe II).
14. Lors de la XIII^{ème} exposition de la Sécession viennoise, en février 1902, consacrée à des artistes viennois et munichois, essentiellement, le catalogue contenait un grand nombre de gravures sur bois originales, de monogrammes sur fond jaune et d'initiales. Voir Hevesi 1906, p. 394.
15. Voir, à ce sujet, Chastel 1978, pp. 39, 54, 137-154.
16. Id., pp. 75 ss.
17. Id., p. 40. Cette formule du tableau-inscrit, ou du tableau-dans-le-tableau, permettait d'approfondir l'espace, tout en donnant un complément d'information, voir une clef, au spectateur, ou tout simplement, de faire l'éloge des capacités créatrices de l'artiste. Cette formule avait été remise à l'honneur par Whistler et Oegas. - Voir, à ce sujet, outre Chastel 1978, pp. 77, 93-96, Oijon 1982, pp. 180 ss., 222, 242 ss. -. Amiet, de même que Gauguin, Emile Bernard et Van Gogh, s'est abondamment servi de cette formule. Dans ce portrait, on prend ainsi connaissance des talents du peintre et de son âme de musicien.
18. Une troisième oeuvre, consacrée à la représentation de Giovanni Giacometti, une année plus tard (Giovanni Giacometti im gemeinsamen Logis, Paris, Berne, Kunstmuseum), nous représente l'artiste à travers un encadrement de porte. Il s'agit également ici d'une formule chère aux vieux maîtres et qui apparaît à maintes reprises chez les peintres Nabis également.
19. Il s'agissait, pour le peintre, de nous faire part de ses amitiés, et de mettre en évidence le rôle des corporations. Voir Chastel 1978, p. 85.
20. Voir Chastel 1978, p. 85. Kreuzer, de même qu'Amiet, faisait partie du Kunstverein de Soleure, qui, en 1900, fêtait ses cinquante ans d'activité. Cette association possédait une collection de tableaux, dont héritera le Kunstmuseum de Soleure. Voir Soleure 1902, pp. 44 ss.
21. L'artiste se réfère, ici, aux lois de la perspective linéaire tradi-

tionnelle.

22. Cette formule de la baie ouverte sur l'extérieur, mise à la mode par Van Eyck et le Maître de Flémalle, est une façon d'insérer un paysage dans le tableau (voir Chastel 1978, pp. 148-150).
23. La St Lukasbruderschaft, un équivalent des corporations du moyen âge, avait été fondée par Urs Amiet à Soleure, en 1559. Des écrivains, des artistes et tous les métiers d'art y étaient représentés. Voir Soleure 1902, p. 44, et, pour plus de détails: l'Annuaire des Beaux-Arts en Suisse, Bâle 1923, vol. II, pp. 344 ss.
24. Deux orants, un homme et une femme, sont également représentés par Amiet au bas d'une oeuvre allégorique intitulée Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit (dessin non daté, coll. part.).
25. Pour plus de détails à ce sujet, voir Chastel 1978, p. 80. Le fait qu'Amiet ait choisi de peindre Saint Luc peignant la Vierge, pour attirer l'attention du public sur une exposition de peinture, nous montre qu'il était parfaitement conscient, dans le choix de ses formules, de leur signification profonde.
26. Il s'agissait d'un thème majeur dans la peinture allemande des XVème et XVIème siècles, et qui puisait ses racines dans l'art de Van Eyck, Dürer et Holbein.
27. Voir Jedlicka 1948, p. 24. Werner Miller, le fils d'Oscar Miller, admirait la façon qu'avait Amiet de faire des portraits extrêmement ressemblants. Voir Soleure 1965, pp. 6 ss.
28. Voir l'autoportrait de 1864, à la Tate Gallery, à Londres.
29. Lors de son passage à l'Académie Julian, Tony Robert-Fleury, l'un des maîtres d'Amiet, lui avait appris à aimer l'art de Courbet. Outre l'influence de L'homme à la pipe sur le jeune peintre, on remarque une certaine analogie entre Les demoiselles de village (1851, Leeds, City Art Galleries) de Courbet et Kirschbäumchen (Petit cerisier, 1899, Soleure, Kunstmuseum) d'Amiet, dans la disposition des trois silhouettes féminines, minuscules, au milieu d'une prairie et à proximité d'un arbre élané. Par ailleurs, comme l'a remarqué G. Maurer (Olten 1983, p. 24), cette oeuvre, par son thème et son style, relève de l'esthétique des Nabis, de Maurice Denis en particulier.
30. Voir, entre autres, l'autoportrait Selbstbildnis vor Fenster (c. 1903, coll. part.)
31. La retraite de Marignan, qui avait soulevé de vastes polémiques, est enfin accepté au Musée National, à Zürich.
32. Voir Sutton 1982, pp. 252 ss.: cette présentation très particulière du modèle était jusqu'alors réservée aux représentations du Christ. C'est à cette époque que l'artiste prend conscience de son rôle. Ce

n'est sans doute pas un hasard si, à cette époque, Amiet, de même que Hodler, se présente de face, victorieux. Richesse du Soir, une oeuvre majeure de sa phase symboliste, lui avait valu d'être gratifié d'une médaille de bronze, lors de l'Exposition universelle de Paris, en 1900.

33. Ce peintre, né en 1839 et mort à Karlsruhe en 1924, était l'un des artistes les plus importants, à la fin du siècle, en Allemagne (voir également Mauner 1984, p. 26).
34. Dans cet autoportrait, un verger aux arbres chargés de fruits, encadre également l'artiste, qui tient un livre de sa main droite levée devant lui.
35. Certains indices nous permettent de penser qu'Amiet, qui prenait part à cette exposition, a pu voir cette importante manifestation artistique. C'est à cette occasion qu'il aura pu prendre connaissance d'un certain nombre d'oeuvres, dont on devine l'influence dans sa création: c'est ainsi que deux tableaux de Manet, Un bar aux Folies-Bergère et Le déjeuner sur l'herbe trouvent, comme nous le verrons, un écho chez Amiet, alors que Heuet (Fenaison, coll. part.) de 1900 trahit, de la part du peintre, son admiration pour Jean-François Millet; une oeuvre telle que Mädchen in Blumen (Jeune fille parmi les fleurs, 1900, coll. part.) marque, quant à elle, un intérêt nouveau pour le style floral anglais, représenté par Burne-Jones, Millais, Crane et Watts à l'Exposition universelle (voir chapitre 9). Seurat était également présent. Peut-être est-ce sous son influence qu'Amiet exécute une oeuvre, dont la technique divisionniste s'apparente à celle de Seurat: Ruth (1900, coll. part.). Sans doute doit-on également à des artistes tels que Mucha, Chéret et Grasset, représentés à l'Exposition universelle, le retour, de la part d'Amiet, et cela dès 1901, à des couleurs franches? Que l'on pense à une oeuvre telle que Frau unter Apfelbaum (1901, Soleure, Kunstmuseum).
36. Voir la lettre d'Amiet à Oscar Miller datée du 18 août 1902.
37. Cette oeuvre était présente à l'Exposition universelle de 1900, à Paris.
38. Der grüne Hut, Soleure, Kunstmuseum. Cette date est approximative. Voir Vignau-Wilberg 1973, p. 111.
39. Voir, en particulier, de ce peintre, le portrait de Berthe Morisot au bouquet de violettes (1872, Paris, coll. part.).
40. Le portrait de 1900 (coll. part.) est particulièrement représentatif du style vieux maître d'Amiet. La fille de César Amiet, Trudi, coiffée d'un grand chapeau, située de profil et dans l'axe de la composition, se détache à l'emporte-pièce sur un fond clair uniforme, porteur d'une inscription: sur la gauche du modèle, et en capitales latines: "TRUDI AMIET"; à droite de la figure: 1900.

41. Nous pouvons citer les noms d'Albert Baur, Curt Blass, C.A. Loosli, C. von Mandach; ceux des journalistes Albert Sautier et Hans Trog.
42. Giovanni Giacometti, quant à lui, nous laisse un certain nombre de portraits de son ami. Il exécute, entre autres, en 1890, le Bildnis Max Leu an die Büste von Amiet arbeitend (Portrait de Max Leu exécutant le buste d'Amiet), dédié à son ami Max Leu. Ainsi donc, dans un désir de fraternité, Amiet et ses amis prenaient plaisir à se représenter l'un l'autre au travail. Voir, à ce sujet, Dorival 1969, pp. 348-349.
43. Le portrait qu'exécute Amiet, en 1898, du docteur Adofl Hägler (coll. part.), représente un exemple particulièrement frappant du souci d'académisme dont pouvait faire preuve l'artiste à cette époque. De même que Hodler et les vieux maîtres, Amiet s'efforce de rendre avec minutie chaque détail de ce visage légèrement boursoufflé, qui se détache avec netteté sur un fond neutre clair.
44. Cette gravure date des années 1496/98; on en trouve un exemplaire au Cabinet des Estampes, à Berlin.
45. Il s'agit, respectivement, du Doppelportrait Cuno und Anna Amiet (coll. part.) et du Triptyque: Drei Frauen im Garten (Zürich, Kunsthaus). Par ailleurs, Amiet pouvait également s'inspirer, pour l'étude des plis du vêtement, de la Madonna von Solothurn de Hans Holbein (1522, Soleure, Kunstmuseum).
46. Le Doppelportrait de 1903 (coll. part.) nous ramène, par sa composition, et la disposition des figures isolées à l'intérieur des deux panneaux du diptyque, aux représentations d'Adam et Eve de Dürer ou de Hans Baldung Grien.
47. Ce thème avait également préoccupé Segantini et Hodler, qui, de même qu'Amiet, avaient perdu leur mère de bonne heure.
48. Voir entre autres La Vierge au milieu d'animaux, de 1503 (dessin aquarellé à la plume, Vienne, Graphische Sammlung, Albertina).
49. Comme l'a relevé G. Mauner (Olten 1983, p. 113), la technique de Segantini a influencé Amiet dans les années 1897/98, surtout.
50. On pense à Adoration de Hodler (1893, Genève, Musée d'Art et d'Histoire).
51. Cette oeuvre, qu'Amiet exécute peu de temps après son retour de Bretagne, marque le point de départ d'une thématique nouvelle: il ne s'agit plus de dépeindre les sujets de la vie quotidienne, mais de s'évader dans le rêve. Amiet peindra également, à cette époque, diverses représentations d'Adam et Eve; toutefois, il s'agit ici encore d'un souvenir de son séjour en Bretagne. Le peintre aura sans doute vu, au Pouldu, le Paradis exécuté par Gauguin pour décorer l'auberge de Marie Henry (voir chapitre 6, note 28).

52. Comme Amiet nous l'avoue, lorsqu'il entreprend de peindre son Paradies, à son retour en Suisse, il est profondément désespéré: "[...] et enfin, j'étais de retour, et, dans un profond désarroi, je peignis un Paradis" (Amiet 1936, p. 29; Annexe II). Il ajoute, plus bas "[...] Hellsau était devenu un point de rencontre, à l'époque où précisément s'élevait un vent de révolte contre l'incompréhension, l'intolérance et le bigotisme" (Amiet 1936, p. 31; Annexe II).
53. Il peut s'agir une fois de plus, de même que dans Die Hoffnung (voir plus bas), d'une représentation du destin. Voir, à ce propos, Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 200.
54. Ces représentations étaient coutumières, à l'époque. Bien avant Amiet, Hodler s'y était intéressé. Le phénomène de la mort en lui-même semble le captiver. Il représente, en effet, des inconnus terrassés par la mort: en 1876, Le paysan mort (Genève, Musée d'Art et d'Histoire); en 1877/78, Paysanne sur son lit de mort (coll. part.); en 1901, Louis Duchosal sur son lit de mort (Genève, Musée d'Art et d'Histoire); en 1909, Augustine Dupin et, en 1915, Valentine Godé-Darel (voir chapitre 5, note 151). Monet, de même, avait représenté en 1879 Madame Monet sur son lit de mort (Paris, Musée du Louvre).
55. Voir Mandach 1925, p. 7. En 1918, Amiet peindra également Hodler dans son cercueil, comme nous l'avons vu au chapitre 5, et, à l'occasion de la mort de son épouse Anna, en 1953, l'artiste fixera une dernière fois ses traits dans une aquarelle (voir Marti 1962, p. 622). Dante Gabriel Rossetti avait également immortalisé les traits de son épouse défunte. Voir, à ce sujet, Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 61.
56. Voir Olten 1963, pp. 113 ss. (texte de G. Maurer).
57. En France, Vincent Van Gogh et Cézanne avaient également été séduits par ce genre de représentations.
58. On retrouve la même mise en page dans la frise intitulée Ausfahrt der Fischerboote (Départ des pêcheurs, 1894, Lausanne, coll. Josefowitz). Dans cette oeuvre, Amiet se montre très proche de l'art synthétique et coloré de Gauguin. Voir aussi chapitre 9, note 59.
59. Amiet avoué ne pas apprécier les sujets historiques (voir Baur 1943, p. 7).
60. Voir, en particulier, de ce dernier, le Siegesfeier (Célébration d'une victoire, 1870, Munich, Neue Pinakothek).
61. Le Christ mort de Holbein devait également influencer Vallotton et Hodler, mais aussi, comme le montre Dorival (1969, p. 384), Gauguin, dans La perte du pucelage (1891) et Emile Bernard, dans Madeleine au Bois d'Amour (1888) - ces oeuvres se trouvent respectivement dans la collection Walter P. Chrysler Junior, à New York et au Musée du Palais de Tokyo à Paris -.

62. Il existe plusieurs versions de la partie centrale de ce polyptyque. Deux d'entre elles, les plus anciennes (Aarau, Kunsthauus et coll. part., Berne), datent de 1901. A cette époque Anna Amiet avait encore bon espoir. La version de Berne, intitulée Die Hoffnung (L'espoir), fut exposée à l'Exposition nationale, à Vevey, en 1901. Le titre de Vergänglichkeit (Ephémère) - on pense, ici, à Dürer -, n'apparaît que rarement, dans la désignation du triptyque d'Olten. Voir, à ce sujet, Olten 1983, p. 113 et Aarau 1983, t.II, pp. 8 ss. - texte de G. Mauner -. C'est parce qu'il s'agissait non plus d'une espérance mais d'une déception qu'Amiet a décidé de peindre le verso de son oeuvre en noir et d'y ajouter deux fleurs à la tige cassée, sur le panneau central; au verso des volets latéraux, cinq rangées de roses dont les boutons vont éclore sont signe, comme le relève G. Mauner, qu'une vie nouvelle va commencer. Cette symbolique de la fleur se poursuit sur le recto du triptyque: les mains d'Anna s'ouvrent, telle une corolle, cependant que, sur les volets, l'un des spectres effeuille une marguerite. Voir Olten 1983, p. 116 - texte de G. Mauner -.
63. Nous tenons ce renseignement de M. P. Thalmann.
64. Voir Olten 1983, p. 113: lors de la XIXème exposition de la Sécession viennoise, à l'occasion de laquelle Hodler et Amiet exposent chacun une trentaine d'oeuvres, le triptyque Die Hoffnung occupe une place d'honneur: on a construit un autel pour cette oeuvre, encadré par deux petits rosiers (voir Amiet 1904, pp. 22-28).
65. Nous apprenons par Werner Miller (Soleure 1965, pp. 9 ss.) qu'Oscar Miller a conservé ce retable chez lui pendant quelques années. Il avait, pour Werner, la valeur d'un saint reliquaire, car Oscar Miller n'ouvrait les volets de ce retable qu'en de rares occasions: lors d'un deuil, lorsqu'une mère souffrait. A ces occasions, tous se taisaient.
66. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 154.
67. Voir Ars Nova, Paris/Vienne 1901, pl. 2, et Olten 1983, pp. 113-116.
68. Pour de plus amples informations au sujet de ces oeuvres annexes, voir les commentaires de G. Mauner in: Olten 1983, p. 115 et Aarau 1983, t. II, pp. 8 ss.
69. Ce procédé, très en vogue chez les primitifs néerlandais, avait déjà séduit Hodler; voir, de ce peintre, Jeune femme à l'oeillet (1891-1892, Zürich, Kunsthauus), ou La jeune fille au pavot (1890, Berne, Kunstmuseum). C'est à Hodler sans doute également qu'Amiet emprunte la façon de situer ses modèles en position frontale et axiale sur un fond uni et clair, afin de mettre en évidence la précision du contour.
70. Il s'agit là d'un emprunt direct à l'art de Hodler, qui, sans relâche, expliquait à son entourage, sa théorie du parallélisme (voir lettre d'Amiet à Moll, 13 novembre 1905; Annexe II).

71. Voir Amiet 1936, p. 33.
72. Voir, entre autres, La Vierge et l'Enfant et un ange de ce peintre (c. 1480, Berlin-Dahlem, Staatliche Museum).
73. Le geste très caractéristique de la figure centrale de Die Hoffnung, les deux mains levées, semblant implorer le ciel, trouve un précédent dans l'art de Hodler. Voir en particulier les études préparatoires du Jour (1899-1900, Berne, Kunstmuseum) qu'Amiet avait pu admirer dans l'atelier du peintre (voir Amiet 1948, p. 64).
74. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 155.
75. Voir Paris 1976, pp. 185-186.
76. Id., pp. 176-177.
77. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 126.
78. On trouve quelques exemples de compositions multiples en Angleterre, en Belgique, en Italie et en France, où l'on citera, en particulier, le triptyque de Vuillard, Jardins publics (1894, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), qui, sous un titre anodin, nous donne, en fait, une représentation des âges de la vie. Puvis de Chavannes, Gauguin, Sérusier, Armand Seguin, Ker Xavier Roussel ont également créé des polyptyques; toutefois, on remarquera qu'en France, ce n'est pas l'art des vieux maîtres qui donne le ton, mais bien plutôt l'exemple de l'estampe japonaise.
79. Voir Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Paris 1976, p. 82.
80. Voir Roberts-Jones 1978, p. 134.
81. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, p. 128.
82. G. Mauner (Olten 1983, p. 114) en arrive à la même conclusion.
83. Amiet possédait une version réduite de Die Hoffnung. Selon Marti (1962, pp. 622 ss.), la prédelle se situait au-dessous du portrait d'Anna. L'auteur nous raconte que l'artiste a bien voulu un jour mener ses hôtes dans sa chambre à coucher, afin de leur montrer un petit retable pendu au mur, dont les volets fermés représentaient un feuillage de roses, et ouverts, laissaient apparaître le visage pâle et souffrant de sa jeune femme, et, au-dessous d'elle, son petit enfant mort. Cet accident, selon Marti, s'expliquerait par une asphyxie occasionnée par le gaz émanant d'un fer à repasser. C'était là, ajoute l'auteur, l'image de la déception d'une vie.
84. Voir Hofstätter 1975 Symbolismus, pp. 200, 216 et 217.
85. Id., p. 173. Cette image, présente également dans l'oeuvre de Segantini, constitue une constante dans l'art du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich.

86. Amiet admirait ce peintre (voir Marti 1962, pp. 619 ss.).
87. Ce sens du mystère est particulièrement présent dans un dessin au crayon de couleur d'Amiet intitulé Bildnis A.M. (1903, Zürich, Kunsthaus); l'accord des lignes, parallèles entre elles, orange, bleues et vertes, annonce des recherches nouvelles chez Amiet, dont l'art s'apparente, ici, à celui de Jan Toorop.
88. Voir Mauner 1973, p. 12. Selon l'auteur, il s'agit, pour Amiet, d'un défi lorsqu'il adopte le style de Hodler. Cette manière ne lui était pas naturelle, et ne s'est guère révélée salutaire.
89. Voir Hevesi 1906, p. 459. L'auteur fait, en allemand, le compte rendu de la XIX^{ème} exposition de la Sécession viennoise, en 1904, à l'occasion de laquelle Amiet exposait trente oeuvres.
90. Voir lettre à C. Moll, datée du 13 novembre 1905 (Annexe II).
91. Il s'agit d'une oeuvre connue également sous le nom de Abfahrende Schiffe.
92. Durant toute sa phase symboliste, même s'il privilégie la ligne au détriment de la couleur, le peintre sait trouver des harmonies délicates, articulant son oeuvre autour d'une teinte dominante, ou, au contraire, opposant, avec audace, les complémentaires.

8. Influence d'Edvard Munch et apparition des paysages symbolistes

De Pont-Aven, l'enseignement de Gauguin, qui, par Amiet, avait atteint la Suisse, gagnera également le Nord, s'étendant aux pays scandinaves, grâce à des artistes tels qu'Edvard Munch en Norvège (1863-1944), Jens-Ferdinand Willumsen au Danemark (1863-1958), Axel Gallén en Finlande (1865-1931), Karl Nordström en Suède (1855-1923). Pour ces peintres, désireux de dépasser le naturalisme alors implanté en pays nordiques, le synthétisme, le recours à la mémoire, au souvenir et à l'imagination, constituaient un moyen d'aller au-delà de la chose vue, et c'est à partir de l'exemple de Gauguin qu'ils chercheront à leur tour à exprimer, à travers la nature, sauvage, silencieuse, vaste et vide de toute présence humaine, un reflet de leurs aspirations; ces paysagistes-nés parviendront à traduire l'expression poétique et musicale de leur vision du monde, la révélation spirituelle que constituait pour eux le spectacle d'une nature vierge, en atteignant à l'unité entre la forme extérieure et le sentiment intérieur, entre l'apparence des choses et leur signification cachée, grâce à des procédés picturaux nouveaux et en rompant avec des notions spatio-temporelles héritées de la renaissance. C'est ainsi qu'allait se développer, en Scandinavie en particulier, puis au Canada, un art symboliste nordique du paysage, empreint de mysticisme, et dont Roald Nasgaard (1984) rend compte, à

l'occasion de l'exposition The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940, présentée respectivement à Toronto et à Cincinnati, en 1984. L'auteur rattache par ailleurs à ce mouvement des peintres tels que Ferdinand Hodler en Suisse, et Piet Mondrian en Hollande (1872-1944). Tous ces artistes, également réformés, vouaient un même culte à la nature, dans l'amour de leur pays, de leurs paysages vierges et sauvages.

Les peintres scandinaves dont il s'agit ici, formés pour la plupart à Paris autour des années 1880, avaient subitement ressenti, vers 1892/94, la nécessité de trouver des sujets dans leur propre pays, et de peindre, de façon nouvelle, leurs paysages, d'exprimer le caractère unique, insolite et hors du temps, de l'objet de leur contemplation, en rompant avec la vision figurative traditionnelle de l'espace (Nasgaard 1984, p. 53). La plupart de ces peintres, formés en France, étaient devenus des naturalistes ou des impressionnistes, mais ils avaient vu naître le symbolisme post-impressionniste. Désorientés par la confusion artistique qui régnait autour de 1890 à Paris, déconcertés par l'entrée sur scène, en 1892, des rosicruciens, les peintres scandinaves, paysagistes dans l'âme, s'étaient sentis étrangers à la culture française; et l'esprit décadent, qui, en cette fin de siècle, régnait dans la capitale, était contraire à leur vitalité. Le malaise qui s'installe en eux pousse ces peintres à fuir la civilisation urbaine, à l'exemple de Gauguin, de Van Gogh, de Cézanne, et à regagner leur pays, où certains d'entre eux se grouperont en colonies, renouant avec le sol. Marqués par le courant théosophique de leur époque, ces artistes se sentaient attirés essentiellement, dans leur désir de purification, dans leur quête du divin, de l'éternel, par les paysages de neige, le monde de l'hiver silencieux, solitaire, hors du temps, de l'espace, symbole de mort. Le mystère des montagnes,

inaccessibles, allait intéresser Harald Sohlberg (Norvège, 1869-1935), Karl Nordström (Suède, 1855-1923), le Finnois A. Gallén. En outre, une admiration commune, de tous ces peintres, pour l'art de Whistler, devait également marquer ces artistes, les orienter dans leur préférence pour le bleu, la monochromie, les évocations musicales, les paysages nocturnes, les clairs de lune. Ces néo-romantiques avaient été déterminés également par la redécouverte d'un Caspar David Friedrich (1774-1840) - de même que Hodler -, d'un Philipp Otto Runge (1777-1810), de la peinture romantique allemande en général. Mais leur fuite loin des centres corrompus, leur quête d'un monde primitif, correspondait au départ de Gauguin pour les Tropiques (voir chapitre 3). Pourtant, alors que Gauguin, proche d'un Puvis de Chavannes, avait quitté l'Europe dans l'espoir de découvrir un âge d'or, un paradis des Tropiques ensoleillé et luxuriant, les nordiques partaient, dans une pénible ascension, à la recherche d'un paradis sauvage, inaccessible, que le soleil avait peine à atteindre. Dans leur symbolisme, ces artistes ne se contentaient pas d'être subjectifs, ils se montraient héroïques, et tenaient à témoigner de leur profondeur spirituelle. Leur sentiment panthéiste de la nature remplaçait, chez eux, le mysticisme ésotérique et l'idéal néoplatonicien des rosicruciens (Nasgaard 1984, p. 16).

La carrière artistique d'Axel Gallén (ou Akseli Gallen-Kallela, Finlande, 1865-1931) est particulièrement représentative de l'expérience de ces Scandinaves. Etabli en 1884 à Paris, et conquis par l'art de Jules Bastien-Lepage, cet artiste avait étudié à l'Académie Julian - de même qu'Amiet, qui, à bien des égards, vit une aventure semblable à celle du peintre finnois -; se sentant inspiré par l'épopée finnoise nationale, le Kalevala, Gallén retourne en Finlande, se retirant, en 1890, dans les terres reculées de la Carélie. De retour à Paris, en 1892, ce paysagiste-né se rend compte, à l'occasion de la manifestation annuelle

du Salon des Indépendants, que son art réaliste, imprégné d'un sentiment national et romantique, ne correspond plus aux aspirations nouvelles des symbolistes; l'ouverture spectaculaire, cette même année, du premier Salon de la Rose-Croix, dont l'idéal est essentiellement anthropocentrique, achève de le décourager - il s'agissait là de la plus importante manifestation publique du symbolisme -. Ce "rôle de la mort", selon l'artiste finnois, provoque en lui une crise, accompagnée d'une réaction définitive contre Paris, contre la "vieille culture française". Pour retrouver son équilibre, Gallén retourne en Finlande et s'évade dans les régions reculées et primitives du nord-est, en quête d'un monde plus authentique. Enrichi par l'expérience du style synthétiste, son art évoluera progressivement du naturalisme vers une traduction nouvelle et plus personnelle de l'espace. De même que nombre d'artistes scandinaves, que Ferdinand Hodler, en Suisse, et à la même époque, Gallén décide, entre 1892 et 1894, de supprimer la figure humaine de l'une de ses premières oeuvres symboliques (Cascade à Mäntykoski, Helsinki, coll. Jorma Gallen-Kallela; voir Nasgaard 1984, p. 51). Au même moment, et sans qu'il y eût concertation, Hodler, à Genève, comprenait également, en exécutant Soir d'automne (1892/93, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire), que son paysage, privé de toute présence humaine, acquérait une plus haute signification spirituelle (voir, à ce sujet, Nasgaard 1984, pp. 125-129).

Dans son rejet de l'ancienne continuité spatiale, dans son intérêt parfois exclusif pour le paysage pur, chargé de sens, cette nouvelle génération d'artistes nordiques, avait fait, de l'art du paysage, banni par les rosicruciens - attachés à la hiérarchie, refusant les genres mineurs - le thème symbolique par excellence.

Parmi ces peintres, Edvard Munch surtout, qui occupe

une place à part, allait jouer un rôle relativement important dans l'évolution artistique de Cuno Amiet, durant sa phase symboliste, principalement. Ce peintre et graveur norvégien (1863-1944) devenait, à la même époque que Hodler, un artiste de renommée internationale, destiné à jouer un grand rôle en pays germaniques, à l'égal de Cézanne en France, selon Hermann Schlittgen, un biographe allemand d'Edvard Munch¹⁾. Il est intéressant de constater que, sur plus d'un point, Hodler et Munch se rejoignent: ces deux âmes nordiques sont des esprits tourmentés, solitaires et introvertis, marqués dès leur petite enfance par le spectre de la maladie et de la mort. De même que Hodler, Munch assiste à plus d'une reprise, et au sein même de sa famille, aux ravages causés à l'époque par la tuberculose: il perd sa mère en 1868 (il a alors cinq ans), et, en 1877, la plus chère de ses sœurs, Sophie. Son père, médecin des déshérités, accablé par la mort de sa femme, traverse des crises religieuses et impose à son entourage un climat puritain extrêmement pénible. Son idéal socialiste marquera également Edvard Munch, qui, de même que Hodler, s'attachera à dépeindre la grande misère de l'humanité, et, dès le début du siècle, des ouvriers au travail. De même que chez Hodler, l'homme tient, dans l'oeuvre de Munch, une grande place, traité dans une même recherche de symbolisme expressionniste. Inlassablement, Munch reprendra les mêmes thèmes et motifs, traités de diverses façons, dans diverses techniques: des portraits²⁾, des autoportraits et l'étude psychologique de la figure humaine, généralement intimement liée au paysage - un paysage qui, à lui seul, devient le véritable reflet d'un état d'âme chez cet artiste profondément émotif -. La nature morte ne l'a jamais tenté; elle n'a tenté d'ailleurs aucun peintre expressionniste (voir Selz 1974, p. 9). Hodler s'y est également montré indifférent, contrairement à Van Gogh ou James Ensor.

De même qu'Amiet, Munch avait élaboré son langage artis-

tique dans le climat des synthétistes français; il avait, lui aussi, subi l'influence des estampes japonaises ³⁾. Il était, par ailleurs, au courant de tous les mouvements d'avant-garde: lors de son premier et bref séjour à Paris, en 1885, l'artiste norvégien avait été marqué par sa découverte de l'impressionnisme, et, à son retour en Norvège, déjà, un sentiment de plus grande liberté se traduisait dans son oeuvre, de même qu'une préoccupation nouvelle pour les recherches de couleurs (Selz 1974, p. 12). Mais, c'est essentiellement à la suite de deux longs séjours dans la capitale française, de 1889 à 1892 ⁴⁾ (Cuno Amiet y réside alors également), puis de 1895 à 1896, qu'il élabore, à partir des mouvements de l'avant-garde française, son style définitif, proche, parfois, dans sa violence et dans son goût des formes tourbillonnantes, du Van Gogh des deux dernières années, dans son goût des arabesques, de Maurice Denis et de certains autres peintres Nabis ⁵⁾, et aussi, dans le recours aux surfaces planes dont les plages de couleurs vives s'opposent entre elles, de l'art de Gauguin et d'Emile Bernard. Au contact de Pissarro et de Seurat, Munch s'était essayé tout d'abord aux techniques impressionniste et divisionniste (voir Stang 1974, p. 160). Il avait, en outre, fait plus ample connaissance avec l'art de Manet lors de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, et découvre l'art de Gauguin et de ses épigones à l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste, au Café Volpini, en été 1889 (Selz 1974, p. 18). Il abordera l'art de l'estampe, de la xylographie en particulier, à la suite de Gauguin et Vallotton, accordant une place de choix aux lignes sinueuses de l'Art Nouveau, dont il avait découvert la source lors de l'exposition du café Volpini. Une oeuvre telle que La Mort dans la chambre du malade (lithographie, 1896), nous laisse un témoignage de son admiration pour l'art de Vallotton. Des oeuvres telles que La voix (1893, oslo, Musée Munch), Cendres (1894, Oslo, Galerie Nationale) où

Munch associe la verticalité de la figure humaine à celle des longs fûts dépouillés et espacés d'une pinède, nous permettent, semble-t-il, d'inscrire l'artiste norvégien dans une longue lignée de peintres, une longue tradition française qui, de Millet, en passant par Puvis de Chavannes et Seurat, nous mène à la dialectique picturale de Gauguin (Calvaire Breton, coll. Armand Parent), Emile Bernard (Portrait de ma soeur, 1888, Albi, Musée Toulouse-Lautrec; Madeleine au Bois d'Amour, 1888, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paul Sérusier (Bretonne, 1891, Paris, coll. part.; Le Bois d'Amour à Pont-Aven, 1894, coll. A. Mellerio), Maurice Denis (Paysage aux arbres verts ou les hêtres de Kerduel, 1893, Saint-Germain-en-Laye, coll. D. Denis), Ker Xavier Roussel (Vierge au sentier, c. 1890/92, Paris, coll. part.). De même, dans ses descriptions de fjords (Trois stades de la femme, 1894, Bergen, coll. Meyers; Arrachement I, 1896, Oslo, Musée Munch; Mélancolie, Oslo, Galerie Nationale, ou Femmes sur la plage, 1898, Oslo, Musée Munch), Munch s'apparente, dans le choix d'un langage pictural exclusivement soumis à la courbe, à l'art de Maurice Denis et d'autres peintres Nabis⁶⁾, directement nourris par l'exemple de Gauguin. - Il est par ailleurs intéressant, dans le cadre de notre étude, d'établir un parallèle entre les oeuvres susmentionnées de Munch et un paysage exécuté par Cuno Amiet en 1909, intitulé Wäscherinnen am Strand (Lavandières au bord de la mer, gouache, aquarelle et craie), où le peintre suisse opte, de même que Munch, pour un langage exclusivement curvilinéaire,⁷⁾ et recourt dans une seule et même oeuvre, toujours à l'exemple de Munch, et en adoptant sa gamme chromatique, à divers procédés techniques -.

Edvard Munch, pourtant, par l'aspect tragique de sa personnalité, la profondeur de sa pensée, son émotivité, par sa connaissance de l'être humain, de la souffrance, de l'angoisse et de la solitude, devait rapidement se distinguer,

et de façon radicale, du milieu symboliste français. Son séjour à Berlin, dès 1892, le cercle d'artistes et d'écrivains qu'il y rencontre, allaient l'orienter définitivement dans le choix de sa thématique, bien nordique. Sa Frise de la vie avait pris forme, groupant des oeuvres qui toutes apportaient un jalon dans l'étude de la vie psychique de l'homme. Cette frise se découpait en quatre périodes (voir Stang 1974, p. 109): Amour naissant, Croissance et déclin de l'amour, Angoisse de la vie, Mort. La vie et la mort s'y affrontent crûment; à Eros s'oppose Thanatos dans un hymne aux instincts et aux puissances mystérieuses de la nature humaine. Munch fréquentait, en Norvège, le milieu de la Bohème de Christiania, l'actuelle Oslo (Stang 1974, pp. 7, 22, 40 ss.), et vivait dans un état de révolte contre la société, désireux de tout connaître de la vie, affrontant toutes ses misères. De même que Toulouse-Lautrec, dont il est proche, il s'était familiarisé avec le monde de la prostitution et, au désespoir de son père, dont il prenait le contre-pied, il menait une existence dépravée, aux prises avec ses passions, en proie à la jalousie et à la mélancolie. Il était d'autre part accablé sous le poids d'une solitude inhérente à sa nature orgueilleuse et égocentrique, à son comportement entaché d'une réserve hautaine, légèrement teintée d'aristocratie. Il s'agissait, pour lui, et selon le mot d'ordre de la Bohème, de dépeindre son existence, ses expériences personnelles en leur prêtant une expression universelle. C'est lors de son séjour à Berlin essentiellement (voir Selz 1974, p. 37), que Munch, encouragé par ses nouveaux amis, à la fois mystiques et démoniaques⁸, parviendra à sa maturité et sera en mesure d'exprimer sa philosophie et son appréhension de la vie dans des oeuvres telles que le Cri (1893, Oslo, Galerie Nationale), Métabolisme (1897, Oslo, Musée Munch), Hérédité (1897/99, Oslo, Musée Munch), etc. (voir Stang 1974, p. 162).

Toutefois, en 1889 déjà, alors qu'il séjournait en Fran-

ce, à Saint-Cloud, il proclamait dans son journal son anti-naturalisme et le choix de sa thématique (Selz 1974, p. 18):

"On ne peindra plus de scènes d'intérieurs avec des hommes en train de lire ou des femmes qui tricotent. Il faut que ce soit des êtres vivants, qui respirent, qui sentent, souffrent et aiment. Je peindrai une série de pareils tableaux; les hommes en comprendront le caractère sacré et se découvriront devant eux, comme à l'église".

Munch avait abordé l'étude de trois thèmes qui allaient le préoccuper sa vie durant: l'Enfant malade, Puberté, le Lendemain de fête. D'autres oeuvres tout aussi parlantes, reprises maintes fois également, allaient ainsi contribuer peu à peu à constituer et développer, en s'échelonnant dans le temps, sa Frise de la vie⁹): Mélancololie (1901, Oslo, Galerie Nationale), Désespoir (1892, Stockholm, Thielska Galerie), Madone (1894/95, Oslo, Galerie Nationale), Trois stades de la femme (1894, Bergen, coll. R. Meyer), Angoisse (1894, Oslo, Musée Munch), Jalousie (1895, Bergen, coll. R. Meyer), le célèbre Cri (1893, Oslo, Galerie Nationale), Danse de la Vie (1899, Oslo, Galerie Nationale). Son obsession de la femme se traduira sous des titres divers, tels que Vampire, Harpie, Salomé, Madone, Désir, Attrance, Séparation, Cendre, Amoureux dans les vagues, Le péché, La fleur vénéneuse, Fleur de douleur, La fille et la mort, Danse sur la plage, Danse de la Vie. Sa propension à traiter des sujets dramatiques, qu'il s'agisse de la maladie ou de la mort, n'est pas moins forte et se présente sous divers aspects. Les titres suivants sont révélateurs de la morbidité de Munch: Vie et Mort (ou Métabolisme), La mère morte, Danse macabre, Marche funèbre, La dernière heure, Sacrement, Agonie, etc. La nature passionnée de l'artiste, tourmenté par ses hantises, peuvent expliquer son angoisse, que trahissent des oeuvres telles que Angoisse, Cri, Désespoir, Terreur panique, Nuit de tempête. Munch l'a d'ailleurs dit lui-même:

"La maladie, la folie et la mort étaient les anges noirs qui gardaient mon berceau: ils m'ont accompagné toute ma vie" (Stang 1974, pp. 34-35).

Vers le tournant du siècle, toutefois, l'artiste norvégien deviendra plus optimiste et son oeuvre traduira une nouvelle atmosphère, sous des titres tels que Fécondité, Alma Mater, Femme cueillant des pommes (voir Stang 1974, pp. 182, 199, 24 ss.). Mais, de toutes façons, qu'il fût pessimiste ou optimiste, il fallait que Munch transmette un message à l'humanité entière, de même que Van Gogh. L'artiste voulait se faire entendre d'un large public, et c'est dans cette intention qu'il se mettra, dès 1894, à l'art de la gravure (Timm 1969, p. 14). Selon Nicolay Stang (1974, p. 133), Max Klinger lui-même, le plus grand graveur allemand du XIXème siècle (1857-1920), l'un des grands admirateurs d'Arnold Böcklin, l'aurait aidé à approfondir sa technique. Ce fait est d'autant plus intéressant que l'analogie de ces deux esprits, dans leurs préoccupations symbolistes et morbides, est très frappante. Relevons toutefois le fait que cette exploration pessimiste et systématique du monde intérieur de l'homme, qui se manifestait avec une acuité particulière dans la Vienne décadente, était le propre de toute une époque (voir Paris 1986, pp. 30 ss.).

Outre le langage pictural très particulier que Munch a su élaborer, l'artiste se caractérise par la façon dont il lie la nature et la figure humaine: dans ses créations, la nature s'adapte parfaitement au personnage, elle est entièrement "formée par l'état d'âme du spectateur" (Stang 1974, p. 115). Le paysage à lui seul, d'ailleurs, dans l'oeuvre d'Edvard Munch, exprime un état d'âme¹⁰⁾. Les lignes sinueuses de l'eau, de la mer, des nuages dans un ciel souvent rouge, épousent celles de la figure humaine qui s'y insère, et trouvent un écho dans la chevelure des femmes. C'est cet ondoie-ment qui prête à l'oeuvre du peintre et graveur norvégien

son aspect tourmenté, que renforce le choix des couleurs, franches, violentes et arbitraires. C'est là la forme d'Art Nouveau qu'élabore Munch qui, bien de son époque, s'inscrit dans le courant décadent des Fleurs du Mal de Baudelaire, ouvrage qu'il illustrera d'ailleurs en 1896¹¹⁾. Il est en outre l'auteur de portraits saisissants des grands protagonistes de la création artistique de la fin du siècle, de Mallarmé, Ibsen, Strindberg et Nietzsche. Contrairement à la plupart des artistes symbolistes français, Munch est déjà un expressionniste - de même que Van Gogh, James Ensor, Félicien Rops, Max Klinger, Ferdinand Hodler - violent, brutal, un être halluciné, rempli d'angoisse, une âme solitaire aux prises avec son pessimisme foncier¹²⁾ : celui d'Ibsen, de Strindberg, de Schopenhauer, de Richard Wagner, de tous ces grands esprits nordiques dont les compatriotes d'Amiet, Hodler et Félix Vallotton, font partie, d'ailleurs, malgré la clarté toute latine de leur langage pictural. Tous ces artistes, au cours de la dernière décennie du siècle, passionnent ou intriguent le tout Paris : dès 1890, on joue des pièces d'Ibsen au Théâtre de l'Oeuvre et en 1896 Munch exécute des lithographies pour le programme de Peer Gynt¹³⁾ ; Strindberg est également à la mode. En 1891 déjà, La nuit de Hodler est accueillie triomphalement au Salon du Champ-de-Mars, grâce à Puvis de Chavannes. Octave Mirbeau admire l'art graphique de Vallotton et la Revue Blanche publie ses fameux portraits, exposés au Salon des Indépendants en 1893¹⁴⁾. Aubrey Beardsley également s'impose à Paris, alors qu'il est mis à l'index dans son propre pays, en Angleterre¹⁵⁾. Richard Wagner, de même, suscite des discussions passionnées et compte d'innombrables adeptes à Paris, malgré une forte opposition ; sa conception de l'Art Total joue un rôle déterminant dans l'élaboration de l'Art Nouveau.

Pour ce qui est d'Edvard Munch, sa notoriété s'est faite en une semaine. On parle, à ce propos, de l'affaire Munch : le 5 novembre 1892 s'ouvrait à Berlin une exposition mémorable, à l'Association des artistes berlinois, où Munch ex-

posait cinquante-cinq oeuvres, en compagnie d'autres artistes norvégiens. Cependant, l'indignation du public fut telle, en face des oeuvres de Munch, qu'une semaine plus tard on décrochait les toiles. L'artiste provoquait le plus grand scandale de l'art moderne en Allemagne (Stang 1974, p. 13), mais en même temps, il se faisait connaître. Cet événement marquait, en effet, le début d'une gloire étonnante.

L'échec de Munch à Berlin s'explique facilement: d'une part on y était encore radicalement fermé à l'impressionnisme (à "l'art des Français"), et ceci pour des raisons basement nationalistes; or cette technique, qui avait intrigué Munch dès son premier séjour à Paris, en 1885 (Selz 1974, p. 17), apparaissait dans son oeuvre, se mêlant à l'apport du néo-impressionnisme et du symbolisme-synthétique. On condamnait, d'autre part, chez cet artiste, "l'absence de forme", la "brutalité d'expression", la crudité et la bassesse des sentiments (voir Stang 1974, p. 15). On n'était guère habitué à cette débauche de couleur. A la suite de ces remous, à cause d'eux, surtout, et de la violente réaction rencontrée par Munch à Berlin, plusieurs expositions individuelles seront organisées chaque année en l'honneur de cet artiste, et Munch, en pleine possession de son style dès 1892, n'allait pas tarder à se faire connaître sinon admettre dans toute l'Europe. En 1892, les oeuvres que Munch avait tenté d'exposer à Berlin seront exposées à Düsseldorf et à Cologne. A la fin de l'année, il fera une exposition individuelle à Berlin même. En 1894, il expose à Hambourg, Dresde, Francfort, Leipzig. Mais surtout, dès 1894 il se fait connaître à un large public par ses premières gravures et lithographies. L'écrivain polonais Stanislaw Przybyszewski édite, en collaboration avec J. Meier-Graefe, F. Servaes et W. Pastor, Das Werk des Edvard Munch publié à Berlin en 1894. En 1895, Munch, en compagnie de l'artiste finnois Axel Gallén, fait une grande exposition à Berlin. En 1895 également, des gravures de Munch sont a-

lors en vente à Paris. J. Meier-Graefe y publie un portefeuille avec huit gravures de l'artiste et organise à son intention des expositions à Paris et à Bruxelles. Thadée Natanson parle de Munch dans la Revue Blanche et publie, en décembre 1895, une reproduction de la lithographie le Cri. En 1896 et 1897, Munch expose chaque fois dix oeuvres au Salon des Indépendants, dont le Cri. En 1896, l'imprimerie Clot à Paris fait paraître les premières gravures sur bois et lithographies en couleur de Munch - qui vit alors à Paris -. Le marchand de tableau Ambroise Vollard également reproduit l'Angoisse dans L'Album des peintres graveurs. Toujours en 1896, Munch expose dix toiles chez S. Bing, au Salon de l'Art Nouveau, à Paris, et illustre les Fleurs du Mal de Baudelaire. En 1897, il expose à Bruxelles, Saint-Petersbourg, Stockholm, Berlin, Oslo et Paris, où sa Frise de la Vie est révélée au public (dix oeuvres de Munch sont exposées au Salon des Indépendants). En 1901, il est admis à la Sécession de Vienne; en 1902, enfin, à celle de Berlin, où il expose vingt-deux oeuvres de la Frise de la Vie¹⁶⁾. Gustav Schiefler, à Berlin, commence à établir le catalogue de l'oeuvre graphique de Munch, édité en 1923 à Dresde¹⁷⁾. En 1903, Munch devient membre de la Société des Artistes Indépendants (The University of Houston 1976, pp. 223 ss.).

Objet d'un tel succès, Munch ne pouvait rester longtemps ignoré d'un peintre aussi curieux que Cuno Amiet¹⁸⁾. Dès son retour en Suisse, en 1893, Amiet avait repris contact avec ses amis bâlois, des artistes dont il avait fait la connaissance lors de ses séjours à Munich et à Paris (Amiet 1936, pp. 9, 29 ss.; voir Annexe II): Franz Baur, architecte, Wilhelm Balmer et Emil Schill, peintres tous deux, et le critique d'art et artiste Emil Beurmann. Par ailleurs, à la suite de son exposition à la Kunsthalle de Bâle, en 1894, Amiet gagnait l'amitié d'amateurs d'art avertis tels que le docteur Hans Trog, le professeur A. Hägler et l'industriel

Ph. Trüdinger. Ces contacts étaient précieux. Le peintre Wilhelm Balmer (1865-1922), en particulier, gardait un contact étroit avec Munich où il s'établira de 1897 à 1902¹⁹⁾. Ainsi, sans doute, par l'intermédiaire de ses amis, Amiet allait être rapidement informé des principaux événements artistiques en pays germaniques et, bien sûr, du succès subit et fabuleux de Munch en Allemagne. D'autre part, comme Munch, dans le dessein de toucher un large public, s'était mis à l'art de l'estampe dès 1894, ses oeuvres commençaient à circuler et à se faire connaître. L'Enfant malade, l'un de ses thèmes favoris, fera l'objet de l'une de ses premières eaux-fortes. Or, ce thème de la maladie apparaît pour la première fois, à notre connaissance, dans l'oeuvre d'Amiet, et cela à deux reprises, en 1895²⁰⁾. D'autres indices nous poussent à penser qu'Amiet a eu rapidement connaissance de l'existence de Munch et de son oeuvre. Nous avons parlé déjà de l'autoportrait en pied du Kunstmuseum de Berne exécuté par Amiet en 1894, et établi un rapprochement entre cet autoportrait et une oeuvre de Toulouse-Lautrec telle que le Docteur Gabriel Tapié de Céleyran (1894, Musée d'Albi), ou encore M. Samary (1889, Paris, coll. Jacques Laroche). Cette façon de camper un personnage en pied était propre à Manet, grand admirateur de la peinture espagnole. Or Munch, de même que tant d'autres peintres de son époque, s'était tourné vers l'exemple de Manet²¹⁾; il connaissait également l'art de Toulouse-Lautrec, dont il se rapprochait par son désir d'expressivité. En 1885 déjà, après son premier séjour à Paris, il avait scandalisé le petit monde de Christiania en exécutant le portrait monumental en pied du peintre norvégien Jensen Hjell (190 X 90 cm., Oslo, coll. part.). Cette oeuvre nous fait penser à L'artiste d'Edouard Manet (Portrait de Desboutin, 193 X 130 cm., 1875, São Paulo, Museu de Arte), ou au Portrait de Théodore Duret (1868, Paris, Petit Palais)²²⁾. Ce portrait de Jensen Hjell constituait, dans l'oeuvre de Munch, le point de départ d'une série de grandes oeuvres, échelonnées tout au long de sa car-

rière artistique, où la figure isolée sur fond neutre, grandeur nature, généralement en position frontale ou de trois-quarts et dans l'axe de la composition, est saisie dans son ensemble, de façon à mettre en évidence l'essence même de la personnalité du modèle. Or, l'autoportrait en pied d'Amiet, hiéراتique, centré dans l'axe de la composition, s'il nous ramène à l'art de Manet ou de Toulouse-Lautrec et de Munch, dans sa conception même, présente surtout, si l'on s'en réfère à sa facture désordonnée et à son caractère inachevé, de fortes analogies avec l'art impressionniste de Munch, qui, sous l'influence conjointe des artistes impressionnistes et néo-impressionnistes, avait élaboré, à ses débuts, un style très particulier; ayant opté pour de longs coups de pinceau expressifs, il était parvenu, comme le relève Stang (1974, p. 269), à un véritable barbouillage, passablement différent, dans son caractère désordonné, de la concision de la touche réfléchie d'un Toulouse-Lautrec.

Fidèle à son procédé, Munch peignait, en 1892, le portrait, de face, de sa soeur Inger (Oslo, Galerie Nationale), dans une position rigoureusement symétrique, axée dans le centre de la composition. Cette figure, revêtue d'une longue robe bleu marine mouchetée de taches mauve pâle, se détache sur un fond bleu ciel. Dans cette étude toute particulière de la lumière, où domine le bleu, agrémenté de flashes clairs, nous ne sommes pas loin d'une oeuvre de Renoir telle que La balançoire (1876, Paris, Musée du Jeu de Paume). Amiet, que ce leitmotiv de la figure en pied, hiéراتique et axiale, hante pendant toute sa phase symboliste, peut avoir eu présente à l'esprit cette dernière oeuvre de Munch lorsqu'il peint, en 1904, Sonnenflecken (Taches de soleil, coll. part.), une oeuvre monumentale²³⁾ où dominent les plages vertes²⁴⁾ interrompues par des taches de lumière et les motifs décoratifs de la longue robe d'Anna Amiet, revêtue d'un kimono²⁵⁾. La figure du modèle en pied est représentée

de face, la tête tournée vers la droite dans une pose hiératique, les bras allongés le long du corps, sur un fond de jardin verdoyant. Bien des jalons ont précédé cette oeuvre d'Amiet, qui tous présentent le même aspect statique et monumental des figures en pied de Munch, si abondantes dans l'oeuvre de l'artiste norvégien dès le début du siècle. En 1894, outre l'autoportrait du Kunstmuseum de Berne, peint par Amiet, nous mentionnerons, dans la même veine, Dame mit Regenschirm (Dame au parapluie, coll. part.), Die grosse Bernerin de 1899 (La grande Bernoise, coll. part.), Grossmutter E.M.-S. de 1902 (Grand'maman E.M.-S., coll. part.; il s'agit de Madame Miller): ici, le modèle, monumental et hiératique, est saisi de profil, et semble avancer vers la gauche sans qu'aucun pli de la longue robe à l'aspect cartonné ne bouge. Nous sommes en face d'une déesse olympienne. Il convient de relever ici que ces silhouettes féminines, majestueuses et solitaires, revêtues de longues robes dont aucun souffle n'anime les plis, sont directement issues de l'esthétique des préraphaélites anglais, artistes qui ont joué un rôle déterminant dans l'élaboration du langage pictural des symbolistes²⁶⁾.

D'autres oeuvres d'Amiet, vouées à la représentation du nu, essentiellement féminin, s'apparentent également à l'art de Munch, à son goût des poses figées et à son obsession du nu. Sur la page de titre d'un livre resté à l'état de projet (il s'agit de "l'Affiche du Musée de Soleure", de 1902)²⁷⁾, Amiet campe de face une figure féminine dénudée à la longue chevelure rousse²⁸⁾, située, dans un souci de symétrie parfaite, dans l'axe de ce frontispice, les bras tendus vers le sol, légèrement écartés du corps et les jambes parallèles. Nous pensons ici à certaines oeuvres de Munch telles que Puberté (1894, Oslo, Galerie Nationale) ou Trois stades de la femme (1895, Oslo, Musée Munch). On retrouve un canevas identique dans un dessin non daté d'A-

miet, rehaussé d'encre de Chine, représentant par le biais d'une figure féminine en pied extrêmement rigide et hiératique, une allégorie de la fécondité; ce dessin, intitulé Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit - Représentation allégorique de la fécondité -, se trouve dans une collection particulière. Deux orants flanquent, au bas de la page, cette apparition mystérieuse. Par son esprit et par son style - Amiet recourt ici à des faisceaux de lignes parallèles et équidistantes - cette oeuvre se rapproche également de l'art du peintre néerlandais Jan Toorop (1858-1928). Une Jeune fille nue (Mädchenackt, coll. part.), peinte par Amiet en 1903, se présente à nous dans le même souci de frontalité axiale, la même symétrie, au coup de vent près qui déroule la longue chevelure blonde de la jeune fille vers la droite de la composition, dans une recherche d'ornementation et de dissymétrie propre à l'art fin de siècle ²⁹⁾. Dans un triptyque intitulé Drei Frauen im Garten (Trois femmes au jardin, 1903, Zürich, Kunsthaus) chacun des trois volets est occupé par une figure isolée en pied, située au centre de chaque panneau: à gauche, le modèle se présente de trois quarts et nous regarde avec assurance; au centre Anna Amiet ³⁰⁾ se tient de profil, le regard rivé au sol dans une attitude prostrée; la figure de droite, quant à elle, se présente de face et nous regarde sans sourire ³¹⁾. Dans un double portrait (Doppelportrait, coll. part.), diptyque de 1903, conçu dans le même esprit, Anna, à droite, et Cuno Amiet, à gauche de la composition, se détachent isolément, campés en pied sur un fond de paysage extrêmement sobre et dépouillé - il s'agit là d'un emprunt à Ferdinand Hodler -. Deux oeuvres de 1904, Frau im Dunkeln (Femme dans l'ombre) et Im Garten (mit Figur) (Au jardin (avec figure), coll. part.), toujours dans le même parti pris de hiératisme, sont particulièrement proches de l'art de Munch par le dépouillement absolu de l'arrière-fond vert. Un rapprochement s'impose, ici, entre ces deux oeuvres et le portrait

de Dagny Juell (Ducha) exécuté par Munch en 1893 (Oslo, Musée Munch). De même, à une époque plus tardive, le Junger Mann d'Amiet (Jeune homme, 1907, coll. part.) - il s'agit d'Oscar Miller junior - nous fait immédiatement penser à l'oeuvre suivante de Munch: Le peintre Jensen Hjell (1885, Oslo, coll. part.); nous observons, dans l'un et l'autre cas, la même attitude fière, la même raideur du modèle situé dans l'axe de la composition et prenant appui sur une canne légèrement inclinée. Nous pourrions voir là une sorte de réplique nordique du Théodore Duret de Manet (1868, Paris, Petit Palais).

D'innombrables figures de ce type jalonnent l'oeuvre d'Amiet de même que celle de Munch, et contribuent à rapprocher les deux peintres. Nous citerons encore, en dernier lieu, un tableau souvent reproduit d'Amiet, Der Dirigent (Le chef d'orchestre, 1919, Berne, Kunstmuseum), dont la découpe franche de la silhouette sur fond neutre s'apparente nettement à l'esthétique de Munch. Ainsi donc, bien que de l'aveu même d'Amiet l'exemple de Hodler ait agi puissamment sur lui durant sa période symboliste, on pense inévitablement à Munch également lorsqu'il s'agit d'aborder l'étude de la figure isolée dans l'oeuvre d'Amiet, car, même si Hodler a fait preuve, lui aussi, d'une certaine prédilection pour ce genre de portrait, situant généralement son modèle sur un fond de paysage - une nature dépouillée de tout détail, sorte de no man's land que l'on retrouve à cette époque chez Amiet - ce peintre ne renonce pour ainsi dire jamais, contrairement à Munch ou à Amiet, à trahir l'émotion de ses figures au moyen d'une expression gestuelle et théâtrale, révélatrice d'un sentiment intérieur. Par ses titres, d'ailleurs, Hodler achève de nous convaincre: "Femme s'agenouillant, Femme marchant, Femme émue ou admirée ou émerveillée, etc." (voir Guerzoni 1957, p. 76). Ce maniérisme du geste, nous le verrons, n'est cependant pas totalement absent dans l'oeuvre d'Amiet, qui, toutefois,

ne cède jamais vraiment à la tentation du baroquisme hodlérien. Nous nous contenterons de citer, pour exemple, deux oeuvres d'Amiet dont nous avons déjà parlé au chapitre 6: il s'agit de Frau unter Apfelbaum (Femme sous un pommier, 1901, Soleure, Kunstmuseum) et Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) (Femme parmi des pommiers (Allégorie), 1902, coll. part.). Ces incarnations de la fécondité, extrêmement gracieuses, en pied, de trois quarts, dans un cadre naturel idyllique, sont légèrement cambrées et élèvent leurs mains chargées de pommes à la hauteur de la taille avec toute la préciosité de l'art fin de siècle. On pense ici, d'ailleurs, plutôt qu'à Munch ou à Hodler, à l'art d'un Eugène Grasset (1845-1917)³²).

Par ailleurs, d'autres traces de l'influence de Munch apparaissent dans l'oeuvre d'Amiet au tournant du siècle. Dans deux oeuvres importantes, datant respectivement de 1897 et de 1898, Studie zu Halbakt mit Blume (Etude pour le Nu à mi-corps avec fleur, tempera et pastel sur carton, coll. part.) et Bidnis Max Leu (Portrait de Max Leu, huile sur toile, Soleure, Kunstmuseum), l'artiste recourt à un procédé stylistique directement issu de l'esthétique de Munch, qui encadre la silhouette de ses modèles d'un réseau de légères lignes sinueuses disposées en rangs parallèles autour de la silhouette de ses modèles, et dont il épouse la forme³³). Par ce procédé, qui nous laisse présager des plus belles trouvailles de Munch, qui, en particulier dans son art xylographique, recourt aux veines du support à des fins décoratives, l'artiste norvégien parvient à créer une homogénéité parfaite dans son oeuvre, réduite à une surface plane et ornementale, où forme, couleur et émotion s'expriment d'un seul jet, dans une union parfaite, très semblable à celle que l'on trouve dans l'art du Van Gogh des années 1889/90. Cet artiste, peintre de l'âme, a d'ailleurs fortement marqué Munch, si proche de lui par son souci d'ex-

primer son émotivité au moyen de lignes et de couleurs d'autant plus suggestives qu'elles sont arbitraires.

En premier lieu, et suivant un ordre chronologique par rapport à la création amiétienne, on peut établir un parallèle entre la Madone, bien connue, de Munch³⁴⁾ et la Studie zu Halbakt mit Blume (Etude pour le Nu à mi-corps avec fleur) de Cuno Amiet³⁵⁾. Il s'agit, dans les deux cas, d'une femme nue, à la longue chevelure, représentée à mi-corps et de face, dans l'axe de la composition. Un réseau de lignes sinueuses, disposées en rangs parallèles, enlace de sa courbe, chez l'un et l'autre peintre, les gracieuses silhouettes, et répète, en écho, la rondeur et la souplesse de leurs formes. Pourtant, et il convient de relever cette distinction, les deux artistes s'opposent radicalement dans leur conception de l'idéal féminin. Chez Munch, ces courbes, plus ondoyantes, capricieuses, légèrement tumultueuses, trahissent un certain désarroi, engendré par sa conception dichotomique de la femme, à la fois vierge idéale et incarnation du péché (voir Selz 1974, p. 37): à la représentation significative de l'auréole, située derrière la tête du modèle, répondent contradictoirement la pose lascive de cette femme belle et sensuelle, et le fœtus qui ornent le large cadre de l'oeuvre. Munch nous expose son drame, sa psychose, et lui prête une valeur universelle; il désire la femme qui le subjugué, mais la craint et la fuit, rempli d'épouvante. Cette attitude est propre à la grande majorité des artistes symbolistes, préoccupés, voire obsédés par les mystères insondables de l'amour, de la nature féminine, de la mort; elle annonce les découvertes de Sigmund Freud (voir Paris 1986, pp. 40-43). Amiet, de son côté, peu soucieux des phénomènes psychiques, nous donne l'image de sa propre femme idéalisée³⁶⁾, la seule qui ait véritablement compté dans sa vie, celle en qui il a pu placer toute sa confiance et qui fut son ange gardien

(voir Jedlicka 1961, p. 10). Dans chacune des nombreuses représentations de sa femme idéalisée, il accorde à son modèle un regard franc, direct et bon, un vague sourire, légèrement mystérieux. Dans l'oeuvre qui nous occupe, le modèle, Anna, maintient verticalement, de ses deux mains jointes à la hauteur de la taille, une rose, symbole de l'âme, du coeur, de l'amour, et, de par la couleur rose de toutes les fleurs de la série des Halbakt (Nu à mi-corps) d'Amiet, brandit en quelque sorte le symbole de la régénération, de l'amour pur et paradisiaque (Chevalier-Gheerbrant 1974, s.v.).

C'est probablement sous l'influence conjugée de Hodler et de Munch qu'Amiet, s'inscrivant par ailleurs dans le vaste mouvement du Jugendstil, s'est mis subitement à l'étude du nu, ceci dès 1893/94: nous avons déjà comparé, plus haut, les attitudes similaires et les concordances de style de l'Adam d'Amiet (1893/94, Berne, Kunstmuseum) et du modèle de Dialogue intime avec la nature de Hodler (1884, Berne, Kunstmuseum). Nous pouvons également établir un rapprochement entre Liegender Akt d'Amiet (Nu couché, 1893, coll. part.) et une étude de Hodler intitulée Triste jusqu'à l'âme (c. 1890/92, coll. part.), où, dans l'un et l'autre cas, un nu féminin repose à terre dans une position identique. Männlicher Akt vor Landschaft d'Amiet (Homme nu devant un paysage, 1900, coll. part.) présente également une ressemblance frappante avec l'art de Hodler: nous retrouvons, dans cette oeuvre d'Amiet, l'anatomie sèche et musclée des adolescents de Hodler, qui, de même qu'ici, se détachent souvent sur un fond de verdure, d'un vert buis glacial, délimité, à l'extrémité supérieure de la toile par la ligne convexe de l'horizon - soit, par un symbole cosmique -. Dans l'oeuvre d'Amiet, un ruban mauve se déroule dans la partie supérieure de la composition, et délimite la plage vert buis de la prairie de sa courbe convexe. Le canevas de cette oeuvre, ainsi que l'accord

strident et froid du vert buis et d'un mauve électrique, constitue une dette manifeste à l'esthétique hodlérienne. On pense, devant cette oeuvre, au Jeune homme vers le ruisseau exécuté en 1901 par Hodler (cette oeuvre - Jüngling am Bach - était en vente à la Galerie Kornfeld à Berne, en juin 1978). Pourtant, c'est à l'exemple de Munch, très certainement, qu'Amiet prêtera à ses nus, dans un certain nombre d'oeuvres, un caractère plus généreux, plus détendu et souple; toutefois, ces figures resteront exemptes de tout élément érotique, de tout décadentisme: Amiet ne baigne pour ainsi dire jamais dans l'atmosphère morbide qu'exprime toute la création de Munch, l'homme du Nord, le ténébreux. Que l'on pense, par exemple, à l'Adam et Eve au Paradis d'Amiet (gravure, c. 1895), où Eve, à la longue chevelure, à moitié accroupie, soutient de ses deux mains et d'un geste ingénu, son ventre rond. On dirait une enfant, qui n'est guère consciente d'être dénudée. A la série des Halbakt, dont nous venons de parler, comparables aux Madone de Munch dans la générosité de leurs formes, correspondent les deux projets de frontispice de 1902 (Soleure, Kunstmuseum) susmentionnés²⁷⁾, et qui, dans une certaine mesure, nous ramènent une fois de plus, eux aussi, à Ferdinand Hodler.

Enfin, une frise d'Amiet, non datée, Frühlingslandschaft mit Liebespaar und fünf weiblichen, verschleierten Halbakten (Paysage printanier avec couple d'amoureux et cinq nus féminins voilés à mi-corps, Saint-Gall, Kunstmuseum), dont le style incisif, linéaire, la tonalité crue et le thème lui-même ne nous laissent guère douter qu'elle appartienne à la phase symboliste du peintre, proche à la fois de Hodler et d'Arnold Böcklin, présente également quelque affinité avec l'art de Munch: cinq femmes nues, sortes de naïades directement issues de l'art de Botticelli³⁷⁾, nous semble-t-il, représentées à mi-corps, de trois quarts ou de profil, dans la partie gauche de la composi-

tion, s'avancent vers la droite dans un mouvement gracieux, enveloppées par le tourbillonnement de leurs voiles transparents; elles se détachent sur un fond verdoyant, rythmé par les fûts droits et serrés d'une pinède. A l'extrémité droite de la frise, un couple d'amants, debout et enlacés, s'insère harmonieusement dans le cadre d'une nature printanière extrêmement fraîche. Une rangée d'arbres équidistants et stylisés, dont les formes sinueuses trahissent l'influence Art Nouveau qui, à cette époque, s'imprime dans l'oeuvre d'Amiet, assure la liaison entre ces deux groupes de figures, de même que les longs rubans horizontaux et parallèles - typiquement hodlériens - des nuages blancs striant un ciel cru. Ces naïades, dont les silhouettes claires se détachent sur le fond sombre d'une forêt, n'ont ni la sécheresse, ni le caractère musclé et vigoureux des figures de Hodler, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, mais elles en possèdent l'expression gestuelle et le contour net; par ailleurs, on peut établir également un rapprochement entre cette frise d'Amiet et une oeuvre de Ludwig von Hofmann (1861-1945), peintre alors à la mode en Allemagne, qui, vers 1900, élabore une frise représentant des naïades perdues dans les arabesques de leurs voiles transparents, animés par le mouvement de leur danse³⁸⁾. Mais, chose plus significative à notre sens, dans la frise d'Amiet, figure un couple d'amants: il s'agit de l'un des principaux sujets de la thématique de Munch, par ailleurs inexistant dans celle du peintre suisse. Par leur pose souple et langoureuse, ces figures enlacées nous rappellent certains couples de danseurs de Munch³⁹⁾. Ce thème de la danse, d'ailleurs, également si rare dans l'oeuvre d'Amiet et si fréquent chez l'artiste norvégien, apparaît en 1896 dans les heureux projets de page de titre exécutés par Amiet pour la revue munichoise Jugend, vraisemblablement⁴⁰⁾. Dans certaines de ces aquarelles, un couple de danseurs présente la même silhouette souple et légèrement cambrée que dans le couple d'amants que nous venons de mentionner. Une fois de plus, l'influ-

ence toute puissante de Munch semble déterminer Amiet, qui, chose rare et contraire à son tempérament optimiste et actif, dépeint un sentiment langoureux: il s'agit, dans l'une de ces représentations de la danse, en particulier, de la rencontre d'un jeune homme élégant et d'une femme à la longue chevelure ondoyante, la tête renversée en arrière et qu'embrasse à la gorge son partenaire ⁴¹⁾.

Une autre oeuvre importante d'Amiet, où se lit également l'influence de Munch, c'est le portrait de son ami Max Leu (Bildnis max Leu), un sculpteur d'origine bernoise (1862-1899); cet artiste, né à Soleure, résidait, d'autre part, dans le même hôtel (17, rue Jacob) que Cuno Amiet et Giovanni Giacometti, lors de son séjour à Paris. Ce grand portrait de 73,5 sur 84 centimètres, exécuté en 1898 par Amiet, et dont Oscar Miller gratifia le Kunstmuseum de Soleure, est entouré d'un cadre en bois imposant, sculpté par le peintre dans un esprit symboliste propre à son époque ⁴²⁾, et, une fois de plus, nous allons le voir, directement tributaire du langage symboliste de Munch ⁴³⁾. La toile même représente le sculpteur en buste, légèrement décalé sur la droite de la composition, saisi de trois quarts, le regard perdu au loin, mélancolique: l'artiste est condamné et il le sait; atteint d'un cancer, il mourra en février 1899, à l'âge de trente-sept ans. Sa main gauche est appuyée sur le support de l'une de ses sculptures, un autoportrait, selon toute vraisemblance. Si le visage, traité de façon extrêmement réaliste, dans un rendu volumétrique, se rapproche dans son style de certains portraits de Hodler, qui n'hésite pas, avant Amiet, à hachurer de légers coups de pinceau verts, bleus, noirs et blancs cheveux et barbes de certains de ses modèles, procédé repris ici par Amiet, l'arrière-plan est traité selon un effet stylistique mis au point par Munch: un réseau ondoyant de fines lignes parallèles et sinueuses, qui, étalées en gouttes d'huile, épousent la silhouette du

sculpteur et de son oeuvre ⁴⁴⁾. Au moyen du large cadre figuratif, Amiet prolonge le contenu de sa toile, dont il complète la signification, tout en brisant les limites traditionnelles du tableau. Deux des montants sont peints en vert et établissent ainsi avec netteté la liaison avec l'arrière-plan vert de la toile. Cet accord de couleurs entre cadre et tableau, cher à Whistler déjà, est très caractéristique de l'art fin de siècle. Dans ce portrait de Max Leu, le bord supérieur du cadre, de même que la moitié supérieure du jambage gauche, représentent la verrière de l'atelier du sculpteur, laissant apparaître, à travers de menus carreaux, l'infinité d'un ciel serein. Sur la partie inférieure du jambage gauche du cadre, Amiet a gravé la silhouette corpulente de son ami ⁴⁵⁾, debout, de profil, tel un orant, ou, plutôt, dans sa raideur, tel un gisant redressé, les mains jointes sur la poitrine; sur le rebord de la fenêtre, un chat noir guette à l'intérieur de l'atelier - un symbole funeste, probablement ⁴⁶⁾ : Amiet savait son ami condamné. La partie inférieure du montant droit du cadre, quant à elle, est réservée à la représentation d'une sculpture de Max Leu. Il s'agirait, selon Vignau-Wilbert (1973, p. 113), d'Anna Amiet. Cette oeuvre inachevée est placée sur un trépied avec, à sa base, les outils ou attributs du sculpteur: le seau et le ciseau (?). Au-dessus de la sculpture, à peine visible, le contour gravé d'un homme assis, rêvant ou méditant, la tête appuyée sur la main, tel Le penseur de Rodin (1880, Paris, Musée Rodin). Enfin, on peut encore déchiffrer sur la droite du bord inférieur du cadre un monogramme nettement incisé mais peu clair: il semble qu'à un A majuscule se superpose un M majuscule. S'agirait-il des initiales respectives de Max et Amiet? Quant au penseur, pourrait-il représenter Amiet lui-même, qui, placé au-dessus de la sculpture d'Anna et regardant, comme elle, en direction de leur ami, médite sur le triste sort du sculpteur, ou qui, d'une façon plus générale, pense à la maladie, à la mort? La question reste sans doute volontairement ouverte.

Cette oeuvre, chargée de signification, est l'un des portraits les plus intéressants - avec celui de Ferdinand Hodler (voir chapitre 5) - qu'ait exécutés Amiet à cette époque. Il présente, aussi bien dans son symbolisme que dans sa facture, d'étroites analogies avec l'art de Munch, qui, lui aussi, avant Amiet et dans la même veine symboliste, orne de larges cadres chargés de motifs certaines de ses oeuvres - que l'on pense au portrait d'Auguste Strindberg (lithographie, 1896), à la Madone (1895 et 1902) ou à l'Autoportrait avec bras de squelette (lithographie, 1895), particulièrement révélateur de la profonde morbidité de son auteur. -.

C'est cette morbidité même, certes atténuée, que l'on peut s'étonner de rencontrer à cette époque chez Amiet, dans le portrait de Max Leu, par exemple, de même que dans différentes oeuvres de sa phase symboliste. L'âme de Munch, celle de Hodler aussi, soit un flux nordique⁴⁷⁾, semble contaminer cet artiste sain, robuste et heureux, né pour s'émerveiller chaque jour de la beauté de la nature et la dépeindre. Le destin tragique de son ami Leu l'aura marqué, sans doute, de même qu'en 1895 la mort de son père, car cette année-là, justement, Amiet encadre Der kranke Knabe (L'enfant malade, oeuvre détruite) par la représentation de deux squelettes, sur les montants latéraux du cadre (voir Olten 1983, pp. 113 ss.). Par ailleurs, en 1898, outre le symbolisme macabre du portrait de Max leu, Cuno Amiet, de même que tant d'artistes symbolistes nordiques et suivant l'exemple des vieux maîtres, représente un crâne de mort (gouache sur carton, coll. part.). Un autre drame, vécu en 1902 par le peintre et sa femme, qui, nous l'avons vu (chapitre 7), assistaient à la mort de leur enfant, engendrait également une oeuvre chargée d'un symbolisme macabre et douloureux, Die Hoffnung. Une fois de plus, devant ce triptyque audacieux, on pense à l'obsession de Munch qui, sans trêve, oppose la mort et la vie dans nombre de ses oeuvres; de même d'ailleurs qu'Arnold Böcklin, Max Klinger, Félicien Rops, James Ensor, Gustav Klimt ou Alfred Kubin, qui

tous, à la suite de William Blake, Johann Heinrich Füssli, Rodolphe Bresdin, mettent en scène un squelette dansant avec une jeune fille. Il s'agit, là encore, d'un héritage des vieux maîtres, et, en particulier, d'un héritage essentiellement nordique⁴⁸⁾.

Dans une frise, non datée, Amiet reprend, ironiquement cette fois, le grand thème de la mort aux aguets⁴⁹⁾: deux squelettes avancent à quatre pattes, l'un derrière l'autre, étendant chacun un long bras décharné dans le but de cueillir une marguerite. Ici encore, le peintre trouve son inspiration en pays nordique. En effet, deux artistes allemands auront probablement pu l'inspirer, car tous deux ont choisi, dans une composition en frise, un canevas identique. Il s'agit de Ludwig von Hofmann (1861-1945), alors célèbre en Allemagne, qui représente, dans une position identique, mais se faisant face, un adolescent et une jeune fille se tendant une fleur, et de Joseph Engelhart (1880-1910), représentant deux adolescents à quatre pattes également, qui, l'un derrière l'autre, tendent un long bras maigre dans la direction d'un arbuste⁵⁰⁾.

Les paysages d'Amiet eux aussi, dans les années 1897 à 1903, trahissent des influences nordiques, celle de Munch en particulier, mais aussi celles d'Axel Gallén, de Gustaf Fjaestad (Suède, 1868-1948) dans sa facture divisionniste toute particulière. Dès 1895, Amiet se met à dépeindre, avec beaucoup de bonheur, des paysages de neige. Schneesmelze de 1902 (Taches de neige, Soleure, Kunstmuseum) et de 1904 (coll. part.), nous rappellent étrangement certaines oeuvres de Munch, telles que Bouleau dans la neige (1901, Oslo, coll. part.), ou L'île (1891, coll. part.), ceci par le caractère typiquement Art Nouveau de leur conception, leur synthétisme: à des masses sombres s'opposent des plages claires, délimitées par des contours mous, en gouttes d'huile. Dans les

deux oeuvres susmentionnées, Amiet atteint à l'unité de forme et de contenu émotif propre à l'art du paysage symboliste nordique - que l'on pense, entre autres, à la Nuit blanche d'Edvard Munch (1901, Oslo, Galerie Nationale) -. Les branches chargées de neige du Winterlandschaft d'Amiet (Paysage d'hiver, 1902, Soleure, Kunstmuseum) expriment également l'émotion intense du peintre face au monde mystérieux, silencieux et solitaire de l'hiver; on pense, ici, à certaines oeuvres de Gallén⁵¹⁾, au Paysage d'hiver du Musée d'Art de l'Ateneum d'Helsinki, de 1902, en particulier. Les scènes nocturnes ou paysages au clair de lune⁵²⁾, si étonnants et abondants dans l'art des peintres scandinaves, au tournant du siècle, ont également séduit Amiet, qui, en 1904, exécute un magnifique paysage nocturne intitulé Mondlandschaft (Föhn) (Paysage au clair de lune (Foehn), coll. part.); l'opposition des masses claires des nuages ronds et serrés, tels un troupeau de moutons, et bleu foncé de la courbe convexe décrite par la plaine, reprise dans la représentation du ciel, entre les nuages, de même que la sombre découpe des arbres à l'horizon, trahissent, dans cette oeuvre cosmique, l'impact puissant de l'Art Nouveau et des artistes scandinaves symbolistes sur Amiet. En 1910 encore, l'influence de Munch paraît dans certains paysages du peintre suisse, tels qu'un Winterlandschaft (Paysage d'hiver, coll. part.) aux arbres couverts de neige, où la prédominance du bleu trahit l'admiration qu'Amiet partage, avec les Scandinaves, pour l'art de Whistler. Un second paysage d'hiver, de la même époque (coll. part.), nous fait penser aux vastes fjords dépeints par Munch: des méandres y sont représentés au moyen de lignes sinueuses et tourmentées, respectivement rouges, bleues et vert sombre, sous un ciel jaune et orange; une très belle oeuvre, soit, mais directement issue du répertoire stylistique de l'artiste norvégien⁵³⁾.

Il est troublant de constater, par ailleurs, que c'est au moment où Munch lui-même, au tournant du siècle, chasse peu à peu ses tourments au profit d'une thématique plus positive⁵⁴⁾,

et se met à traduire son idée de la fécondité, qu'Amiet, s'éloignant de la gravité des artistes nordiques, nous livre, dans les années 1901 et 1902, ses premières représentations féminines du thème de la fécondité, dans Frau unter Apfelbaum (Femme sous un pommier, 1901, Soleure, Kunstmuseum) et Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) (Femme au milieu des pommiers (Allégorie), 1902, coll. part.). Ces signes d'émancipation du jeune disciple de Hodler, qui se permet d'être optimiste, s'accompagnent d'un retour aux couleurs franches et gaies⁵⁵⁾. Cette nouvelle tournure d'esprit, chez Munch et chez Amiet, aboutira à deux oeuvres parallèles, à deux ensembles de fresques gigantesques - une technique particulièrement chère aux artistes nordiques - : celui qui orne l'Aula de l'Université d'Oslo, élaboré par Munch dès 1910⁵⁶⁾, et l'ensemble du Jungbrunnen d'Amiet (Fontaine de Jouvence), destiné à orner la cage d'escalier du Kunsthaus de Zürich⁵⁷⁾. Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'une apologie des forces de la vie et de la régénérescence de l'humanité.

Il convient pourtant aussi de relever toute la distance qui sépare un Munch d'un Amiet. Contrairement à l'artiste scandinave, Amiet, bien que peintre de l'avant-garde, fortement marqué par le fauvisme et l'expressionnisme, n'a guère baigné dans un état de révolte. Sa nature paisible et sociable ne le prédisposait point à la violence, si caractéristique dans toute la création de Munch, de même que chez les expressionnistes allemands. De même, aucune oeuvre d'Amiet n'exprime, à notre sens, de sentiment d'angoisse, si ce n'est Die Hoffnung (voir chapitre 7). Le plus souvent, l'artiste se contente d'un emprunt stylistique, dégagé de toute connotation sentimentale, d'un accord de couleurs pour la beauté de leur harmonie. Ce n'est qu'occasionnellement, lors d'un deuil ou d'une triste nouvelle, peut-être, qu'il se laisse hanter par l'idée de la mort. Puis l'ironie l'emporte, et surtout, la joie de vivre. Contrairement à Munch ou à Gustav Klimt - pour ne citer que ces deux noms -, Amiet ne semble pas connaître les tourments de l'amour, de la jalousie, dans son refuge d'Oschwand,

loin des grands centres urbains, et ses représentations de la femme ne trahissent aucune méfiance. Des titres tels que Vampire, Harpie, Salomé, Désir, Le baiser, Attirance, Séparation, Jalousie, Le péché, si fréquents dans l'oeuvre de Munch, semblent inconcevables dans celle d'Amiet. De même, le peintre suisse renonce à toute spéculation philosophique. Des titres tels que Métabolisme ou Les trois âges ne le concernent pas. Il ne se sent pas prophète, contrairement à Munch, à Hodler ou à Van Gogh, ce troisième grand génie nordique dont l'influence marquera l'art d'Amiet, de façon plus heureuse, dès 1905⁵⁸⁾.

En dernière analyse, il convient de relever encore que la plupart des thèmes chers à Munch le sont également à la plupart des peintres symbolistes européens de cette fin du dix-neuvième siècle, marqués par le décadentisme, dont Baudelaire, fervent admirateur de Richard Wagner, incarne l'esprit. Cependant, comme le relève très justement Alastair Mackintosh (1975, p. 42), aucun artiste décadent français n'a été capable d'exprimer ces thèmes avec une force comparable à cet artiste, qui, d'ailleurs, en pays germaniques même, occupait une place de premier rang. Son symbolisme expressionniste, largement diffusé par ses gravures, marquera deux générations d'artistes: les artisans de l'Art Nouveau, ceux du Jugendstil essentiellement, et les artistes expressionnistes allemands, ceux de Die Brücke en particulier, groupe auquel se ralliera d'ailleurs Amiet dès 1906⁵⁹⁾. C'est à Edvard Munch, stimulé par les exemples de Gauguin et de Vallotton, que l'on doit également la renaissance spectaculaire, chez les artistes nordiques surtout, de la xylographie. Ce regain d'intérêt pour une forme d'art que l'on pouvait croire révolue, puise ses sources dans le goût nouveau de l'époque pour les temps reculés, pour l'art du moyen âge et des vieux maîtres. Cuno Amiet, de même que Ferdinand Hodler, et sous son influence, a partagé cet engouement nouveau des artistes germaniques pour l'art de Dürer,

de Holbein et, en Suisse en particulier, pour d'illustres ancêtres, tels Urs Graf ou Manuel Deutsch. Ce retour aux sources, nous l'avons vu, marque profondément le langage symboliste d'Amiet durant les années qui nous intéressent.

Notes du chapitre 8

1. L'écrivain Hermann Schlittgen faisait partie d'un groupe d'hommes de lettres et de peintres qui, de même que les Nabis à Paris, se retrouvaient régulièrement, à Berlin. Leur lieu de rencontre, Das Schwarze Ferkel (Le goret noir), devait son nom à Strindberg. Des personnalités telles que Munch, Strindberg, Gustav Viegeland, Otto Julius Bierbaum, Julius Meier-Graefe, Walter Leistikow, Axel Gallén, l'écrivain Stanisław Przybyszewski fréquentaient ces lieux (Werner Timm 1969, p. 39). Voir également note 8.
2. L'une des particularités du mouvement symboliste réside dans le lien qui, au tournant du siècle, a uni étroitement peintres et écrivains. De même que les Nabis se sont réunis autour de la Revue Blanche, à Paris, les hommes de lettres et les peintres de l'Avant-garde de Christiania (l'actuelle Oslo) appartenaient à la Bohême; à Munich, on se retrouvait au Schwarzes Ferkel. Le groupe des XX, à Bruxelles, assurait la même fonction. Ces artistes s'influençaient les uns les autres: Munch, de même que Félix Vallotton, s'est plu à faire les portraits de grands penseurs et hommes de lettres de son temps. Il les admirait et subissait leur influence. Ibsen, Strindberg, Dostoïevski, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard et Mallarmé avaient ses préférences. L'écrivain norvégien Hans Jäger, son ami, un révolté lui aussi, l'a profondément marqué, de même que Stanisław Przybyszewski (voir Timm 1969, pp. 35 ss.).
3. Voir Stang 1974, p. 170, et Timm 1969, p. 19.
4. Munch étudie alors chez Bonnat (1833-1922), un grand admirateur de la peinture espagnole.
5. Munch avait fréquenté le milieu du Théâtre de l'Oeuvre, où l'on jouait Ibsen, et s'était lié aux Nabis.
6. Voir, en particulier, les illustrations de Maurice Denis pour le Voyage d'Urien d'André Gide (1893, Paris, Librairie de l'Art Indépendant). Certaines d'entre elles semblent constituer un point de départ direct dans l'élaboration du style de Munch.
7. Une aquarelle d'Amiet, exécutée vers 1900 (non localisée), présente la même caractéristique.
8. Le dramaturge suédois August Strindberg, l'écrivain polonais Stanisław Przybyszewski et sa femme Ducha, l'idole de chacun, les artistes Walter Leistikow (Allemagne, 1865-1908), Axel Gallén (Finlande, 1865-1931), le sculpteur norvégien Gustav Viegeland et le poète lyrique et violent Richard Dehmel.
9. Cette oeuvre sera exposée pour la première fois à Berlin en 1892.

Timm (1969, p. 27) met en évidence toute la dette de Munch envers son aîné de six ans, Max Klinger (1857-1920). On devait à ce grand artiste la renaissance des arts graphiques en Allemagne, et une préoccupation nouvelle pour les grands thèmes de l'humanité (la naissance, la vie, l'amour, la mort). De même que Félicien Rops (Belgique, 1833-1898), Klinger se plaisait à opposer Eros à Thanatos. Toutefois, Munch, bien que sous l'influence de Klinger dans le choix de sa thématique, allait se distinguer de l'artiste allemand en abandonnant le style naturaliste et réaliste, alors à la mode, pour un langage beaucoup plus personnel et expressif. Timm (1969, pp. 23 ss. et 50) met l'accent, en outre, sur la différence de conception au sujet de l'amour, entre Rops, Klinger ou Munch, le protestant, pour qui Eros signifie péché et non lascivité. Son sentiment est sérieux, tragique. Pour lui, l'amour est une fatalité. Nous ajoutons, pour notre part, qu'en cela, il se rapproche des artistes suisses Hodler et Vallotton, tous deux protestants et d'esprit nordique.

10. Voir Selz 1974. Il en est de même pour l'oeuvre de Van Gogh entre 1889 et 1890.
11. Voir The University of Houston 1976, p. 226.
12. Que l'on pense à son oeuvre si célèbre, le Cri (1893, Oslo, Galerie Nationale).
13. Voir The University of Houston 1976, p. 226.
14. Voir Hahnloser-Bühler 1936, p. 157.
15. Id., p. 206.
16. C'est d'ailleurs grâce à l'impulsion que Munch avait donnée à certains artistes, à Berlin, et grâce également au scandale qu'il avait provoqué en 1892 qu'est née la Sécession berlinoise.
17. G. Schiefler a publié trois ouvrages sur l'oeuvre graphique de Munch: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906, Berlin 1907; Edvard Munchs graphische Kunst, Dresde 1923; Edvard Munch. Das graphische Werk, 1906-1926, Berlin 1928.
18. C'est en 1912 seulement qu'Amiet verra Munch pour la première fois, lors de l'exposition du Sonderbund à Cologne.
19. En 1900-1903, cet artiste exécute, en collaboration avec Cuno Amiet, des fresques lors de la restauration de l'Hôtel de Ville de Bâle. F. Baur, architecte bâlois, participe également à ces travaux. En 1901 déjà, W. Balmer et Amiet avaient travaillé en commun à une décoration, en vue d'une fête bâloise (voir Plüss et Tavel 1958-1967, s.v. Amiet).
20. Der kranke Knabe et Kranke Frau; le grand oreiller carré sur lequel repose la tête de la malade n'est d'ailleurs pas sans présenter une analogie avec L'enfant malade de Munch.

21. Voir Selz 1974, pp. 18 et 61. Lors de son second séjour à Paris, de 1889 à 1892, Munch avait pu voir des oeuvres de Manet à l'Exposition universelle et, la même année, à l'exposition du café Volpini, prendre connaissance de l'art de Gauguin et de ses épigones. Il connaît également Pissarro et Seurat, l'art de Degas, de Toulouse-Lautrec et des Nabis.
22. Manet, de même que Courbet, représente un pôle extrêmement puissant, en pays germanique, à la fin du XIX^{ème} siècle.
23. Cette oeuvre, très audacieuse pour l'époque, et tout spécialement sur sol helvétique, a valu à Amiet de recevoir des lettres de menace (voir Sutton 1966, p. 26).
24. Le visage même du modèle est vert, ce qui assure la parfaite intégration de la figure dans son cadre de verdure. Cette hardiesse mérite d'être relevée, car c'est au visage humain que les artistes ont osé s'en prendre en dernier, dans l'application du choix de couleurs arbitraires. Cette oeuvre nous permet de situer Amiet à l'avant-garde du fauvisme, avec Henri Matisse.
25. Un souvenir de Whistler, probablement, artiste qu'Amiet découvre avec enthousiasme lors de son séjour à Munich (1886-1888). Voir Amiet 1936, p. 12.
26. Cette figuration, fréquente également dans l'oeuvre de Whistler, Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, se retrouve à maintes reprises dans l'oeuvre de Maurice Denis, Sérusier, Henri Le Sidaner (1862-1939), Armand Point (1861-1931), Alphonse Osbert (1857-1939), Fernand Khnopff, Gustav Klimt et Aubrey Beardsley. L'aspect cartonné de la robe de Grosmutter E.M.-S. d'Amiet nous ramène une fois de plus à Manet. Voir, de ce peintre, La femme au perroquet, 1866, New-York, Metropolitan Museum of Art.
27. Voir Kamber 1976, Nos 15 et 16. On a parlé longtemps, mais à tort, à propos de ce projet, de l'Affiche du Musée de Soleure.
28. Munch a toujours été fasciné par les rousses.
29. L'artiste norvégien a lui-même représenté maintes fois de jeunes femmes à la longue chevelure déployée sous l'effet du vent (Arrachement, lithographie, 1896, Oslo, Musée Munch).
30. Selon M. P. Thalmann, il s'agit en effet de l'épouse du jeune peintre.
31. Amiet a-t-il voulu traduire ici le symbole de l'éternel féminin sous différents aspects, thème alors à la mode en milieu symboliste? Nous ne sommes pas loin ici d'une oeuvre de Maurice Denis intitulée Portrait de Mlle Yvonne Lerolle en trois aspects (1897, Toulouse, coll. O. Rouart) où trois figures féminines en pied, dans trois poses différentes, se détachent également sur un fond de jardin à la française. Une source préraphaélite peut constituer le point de départ

- de ces représentations tripartites: en 1874, en effet, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) représentait sous le titre de Rosa Triplex (dessin à la craie rouge, Londres, Tate Gallery), le triple portrait de May Morris, la fille de William Morris. Par la disposition des figures de son triptyque, Amiet se rapproche également d'une toile de Ker Xavier Roussel intitulée Les quatre saisons (1892, Paris, coll. part.): trois jeunes femmes d'allure semblable, équidistantes, s'alignent en frise, le long de la bande horizontale d'un chemin, se profilant sur un décor de jardin. A l'extrémité gauche, une quatrième femme, plus âgée, est assise de profil. Dans le triptyque d'Amiet, les trois jeunes femmes ont le même âge, le même corps svelte et gracieux, et sont revêtues de longues robes de forme identique, respectivement rose pâle, vert foncé et rouge vif. L'angle de prise de vue et le visage seuls de ces figures varient. Il s'agit d'une étude psychologique de trois campagnardes. Mais nous sommes loin de l'étude compliquée des Trois stades de la femme d'Edvard Munch (1894, Bergen, coll. Meyers), oeuvre dans laquelle l'artiste cherche à saisir trois aspects essentiels, très contrastés, de la femme: la rêveuse, la prostituée, et la nonne (voir Stang 1974, p. 124; Paris 1986, p. 152: Otto Weininger, l'anti-Freud, par Jacques Le Rider). On a parlé aussi, à propos de cette oeuvre, des trois âges de la femme. Cet aspect a aussi également préoccupé Munch - dès le moyen âge, ce thème a séduit les artistes -. En ce qui concerne le triptyque d'Amiet, il est bien difficile de saisir sa pensée; suivant l'exemple d'artistes symbolistes, sans doute a-t-il voulu exprimer trois états d'âme, faire une étude psychologique, de même que dans Richesse du Soir (voir chapitre 6). Toutefois, alors que dans cette dernière oeuvre, Anna semble heureuse et enthousiaste, dans le triptyque de Zürich elle regarde le sol, prostrée: peut-être que ce tableau constitue, en quelque sorte, un appendice à Die Hoffnung (voir chapitre 7), une oeuvre dramatique pour l'artiste et sa femme?
32. En 1901, Grasset, Vallotton et Steinlen prennent part à une exposition consacrée aux artistes suisses de Paris, à Zürich puis à Bâle.
 33. Voir, en particulier, l'oeuvre suivante de Munch: Le critique Richard Mengelberg (eau-forte, 1894). G. Mauner le premier a relevé le fait que dans le Studie zu Halbakt mit Blume de 1897, Amiet recourait à un procédé stylistique propre à l'artiste norvégien. Il nous a fait part de sa découverte lors d'un entretien. Stein (1958, p. 4) a relevé également des traces de l'influence de Munch dans l'oeuvre d'Amiet.
 34. Voir Selz 1974, p. 37. Munch s'acharne à traiter maintes fois le même thème. Il reprend cinq fois ce sujet. Cette représentation est encadrée d'une bordure décorative et explicative dans une lithographie de 1895, et en couleur, en 1902.
 35. Cette oeuvre, de 1897, se trouve dans une collection particulière. Amiet reprendra également plusieurs fois ce thème - à l'exemple de Munch peut-être? -. Il est intéressant de constater que, de même que Munch, Amiet, dans sa phase symboliste en particulier, prend

l'habitude de traiter à plusieurs reprises un seul et même thème sous des formes diverses, et cela dans différentes techniques. Voir, à ce sujet, le Paradies (1895, coll. part.) et ses études préparatoires, la série des Bernoises et les diverses études préparatoires devant aboutir à Richesse du Soir (chapitre 6); les nombreuses représentations de Mère et enfant, de la Fécondité, devant aboutir à la série des Cueillettes des années 1912/14. Citons encore les séries de Halbakt de 1897 (Nu à mi-corps), le portrait de Max Leu de la même année et ses études préparatoires; les projets de page de titre pour la revue Jugend, de 1896, ainsi que les nombreuses études du retable d'Olten, Die Hoffnung (chapitre 7).

36. Nous tenons ce renseignement de M. P. Thalmann.
37. Amiet avait pu voir des reproductions de Botticelli, Giotto et Ghirlandajo alors qu'il séjournait à Pont-Aven (Amiet 1922, p. 9; Annexe II). Botticelli, de même que les préraphaélites, a joué un rôle capital chez les peintres symbolistes.
38. Voir Hofstätter 1975-Geschichte, fig. 30.
39. Voir Danse de la vie, 1899, Oslo, Galerie Nationale. Ce thème paraît de bonne heure dans l'oeuvre de Munch.
40. Voir aussi A. Kamber 1964, fig. 5 et 6. Il existe plusieurs versions du même sujet, exécutées généralement, pense-t-on, pour la revue Jugend. Dans une de ces aquarelles (coll. part.), Amiet a choisi de s'en tenir à une seule couleur: le bleu. Une seconde de ces aquarelles est traitée en vert (coll. part.).
41. Cette aquarelle de 27 X 18 cm. se trouve dans la succession, à Oschwand.
42. Voir Vignau-Wilberg 1973, p. 113. Grâce à un échange de correspondance entre Amiet et Oscar Miller, nous pouvons juger de l'importance que l'artiste accordait à cette oeuvre, dont il parle dans quatre lettres différentes.
43. Max Klinger, avant Munch, a commencé à orner ses gravures des larges bordures décoratives et symbolistes propres à son époque. C'est cet artiste qui, selon Timm (1969, p. 27) aurait influencé Munch. Amiet, quant à lui, a pu voir des gravures de Munch et de Vallotton - qui lui aussi limite ses oeuvres de cette façon - deux artistes en vogue en Allemagne. Timm (1969, p. 27) établit également un rapprochement entre le portrait de Dostoïevski (A Th. Dostoïevski) de Vallotton - une gravure sur bois de 1895 - et l'Autoportrait avec bras de squelette de Munch (1895, lithographie): l'artiste norvégien, de même que Vallotton, et fort de son exemple, orne l'extrémité de son portrait par une inscription en noir sur une bordure blanche. Selon R. Schmutzler (1978, p. 25), cette façon d'entourer un tableau par un cadre décoratif et explicatif de l'oeuvre, et la prolongeant, est un des principes de base de l'Art Nouveau. Ce procédé dérive de l'étude de l'estampe japonaise. Rossetti, William Morris, puis Whistler ont les premiers subi cette influence.

44. Ce procédé, cher à Munch, prête à cette peinture très étudiée d'Amiet, le caractère d'une oeuvre graphique. Cinq estampes, dont l'une compte parmi les plus achevées du peintre, accompagne le tableau du Kunstmuseum de Soleure. Voir Huggler 1971, p. 99.
45. Vignau-Wilberg (1983, p. 113) se hasarde à dire qu'Amiet s'est représenté lui-même dans ce personnage, ce qui ne nous paraît guère vraisemblable, étant donné l'embompoint que l'artiste confère à cette silhouette: à cette époque, Cuno Amiet, alors âgé de trente ans, était svelte, comme en témoignent les photographies de l'époque. D'autre part, on peut établir une analogie entre la physionomie de ce personnage et le portrait de Max Leu lui-même.
46. Voir Chevalier-Gheerbrant 1973, t. 1, s.v.; Gauguin, lui aussi, a recouru fréquemment au symbolisme animalier pour exprimer le fond de sa pensée.
47. Cette obsession de la mort a effectivement hanté en premier lieu les peintres symbolistes nordiques, tels que James Ensor, Félicien Rops, Arnold Böcklin, Max Klinger, Munch; Vincent Van Gogh lui aussi, bien que fortement marqué par les impressionnistes, s'est plu à représenter des crânes de mort - que l'on pense au Crâne à la cigarette brûlante de 1885 (Amsterdam, Musée Van Gogh) -. Nous trouvons aussi, en France, les exemples d'Odilon Redon ou de Cézanne. La plupart des symbolistes nordiques ont représenté avec une constance étonnante des squelettes de toute espèce, dansant, riant, jouant du violon. Le cas d'Arnold Böcklin est frappant.
48. Ce thème avait déjà été traité au moyen âge et à la renaissance. Il apparaît souvent dans l'oeuvre d'un Hans Baldung Grien, en particulier.
49. Un terminus post quem nous est fourni, en ce qui concerne cette composition, par la reproduction de cette oeuvre en 1904 dans Die Schweiz (p. 321).
50. Voir la revue berlinoise Pan, 1896 II 1, l'en-tête de la page 33, et 1896 II 3, l'en-tête de la page 223.
51. Ce peintre avait été remarqué à Paris lors de l'Exposition universelle de 1900 déjà; c'est lui qui avait décoré de fresques le pavillon finlandais. D'autre part, lors de la douzième exposition de la Sécession viennoise, en novembre 1901, des artistes nordiques, des Scandinaves et des Russes en particulier, avaient fait leur apparition; ils exposaient une grande quantité de paysages d'hiver. On expose le monde de l'hiver dit Hevesi (1906, pp. 351). Axel Gallén était très bien représenté, Jan Toorop également (une salle entière); quelques peintres suisses, dont Hodler et Amiet, participaient également à cette exposition. Aucun document ne nous permet, à ce jour, de savoir si ce dernier s'est rendu à Vienne à cette occasion. Hodler s'y est rendu, et nous savons qu'Amiet est venu l'attendre à son retour à Zürich (voir Amiet 1950, pp. 22. ss. et Amiet 1948, p. 67; Annexe II). Il est intéressant de savoir qu'un peintre

- suédois, Eugène Jansson (1862-1915), exposait Neige fondant au printemps - un thème repris par Amiet en 1902 et 1904 (Schneesmelze, Soleure, Kunstmuseum et coll. part.) -; un autre peintre suédois, Gustaf Fjaestad (1868-1948), exposait Paysage d'hiver au clair de lune, un sujet repris également par Amiet en 1904 (Mondlandschaft (Föhn), coll. part.); ainsi donc, l'artiste soleurois s'inscrit nettement, durant sa phase symboliste, dans un courant d'influences nordiques.
52. Ce sujet est à la mode au début du siècle. On en trouve des exemples dans l'art de Whistler, de Nolde, de Kandinsky et de Vallotton (voir, en particulier, le Clair de lune de 1895 -Paris, Musée du Palais de Tokyo- de ce peintre). On relèvera le fait que, lors de son séjour en Bretagne déjà, soit en 1892/93, Amiet s'était essayé à rendre un paysage crépusculaire à l'aspect fantomatique: Bäume in Landschaft. Das Dorf Pont-Aven (1893, coll. part.). Ce motif sera repris en 1904/05 dans Mondlandschaft (Paysage au clair de lune, coll. part.) avec plus de bonheur et de concision. Dans cette oeuvre d'un caractère purement ornemental, où domine le règne végétal, Cuno Amiet fait preuve de son adhésion totale au courant Art Nouveau.
53. Que l'on pense au Cri de 1895 (lithographie, Oslo, Musée Munch) - une reprise de la composition de 1893 (Oslo, Galerie Nationale) -.
54. Voir Stang 1974, pp. 182, 199, 245 ss., 249.
55. En 1901, Grasset, en compagnie de Vallotton et Steinlen, prend part à une exposition consacrée aux artistes suisses de Paris, à Zürich (Kunsthaus), puis à Bâle. Amiet n'aura sans doute pas manqué l'occasion de visiter cette exposition. Peut-être devons-nous à Grasset l'apparition, dans l'oeuvre du peintre, d'une femme élancée, gracieuse, légèrement maniérée, ainsi qu'un retour aux couleurs gaies et franches? (voir plus bas: Frau unter Apfelbaum).
56. Stang 1974, pp. 237 ss. Ce n'est qu'en 1914 que le Conseil Académique de l'Université d'Oslo accepte le projet de Munch qui, sur plusieurs panneaux, dépeint les grandes forces éternelles: l'Histoire, les Chercheurs, le Soleil.
57. L'artiste élabore son oeuvre entre 1910 et 1917.
58. C'est en 1905 que l'on expose au Salon des Indépendants une rétrospective des oeuvres de Van Gogh et de Seurat. Cette date marque, pour Amiet, le retour définitif à la couleur, au faire pictural, aux empâtements, aux larges coups de pinceau et aussi à la technique des néo-impressionnistes.
59. Il est intéressant d'apprendre que, par la suite, Amiet déconseillera aux peintres de la Brücke de demander à Edvard Munch de se joindre à leur groupe. Georg Reinhardt (1977/78, p. 108/9) pense qu'il peut y avoir eu, de la part d'Amiet, une certaine crainte de se voir éclipser par un artiste beaucoup plus célèbre que lui.

9. Le mouvement Jugendstil

9.1. Les revues Pan et Jugend.

Une source d'influence, extrêmement féconde, allait également marquer profondément l'évolution artistique de Cuno Amiet durant un certain nombre d'années, au tournant du siècle: l'éclosion du Jugendstil en Allemagne, puis à Vienne, et sa divulgation étendue et rapide, grâce à un phénomène nouveau en Europe, l'apparition de revues d'art illustrées: Pan (1895-1900) et Jugend (1896-1914) principalement, en Allemagne, Ver Sacrum (1898-1903) en Autriche, cela suivant la voie précédemment ouverte par l'Angleterre (The Hobby Horse dès 1883, The Studio dès 1893), la Belgique (L'Art Moderne dès 1881, Van Nu en Straks dès 1893) et la France (La Revue Blanche - entre autres -, dès 1891). Avec l'apparition de ces revues, les milieux sécessionnistes de Munich, Berlin et Vienne, finalement, trouvaient un organe de diffusion, et cela parallèlement à l'organisation des expositions des groupes sécessionnistes, de caractère international et contestataire (voir Paris 1986, p. 50). L'Allemagne se réveillait enfin, s'ouvrant pour la première fois au monde extérieur, et, sous l'impulsion créatrice de jeunes artistes novateurs, bravant le nationalisme alors installé en Europe, se penchait sur les courants d'art européens, les assimilant avec une rapidité et une intuition exceptionnelles (voir Tschudi Madsen 1975, p. 428). L'essor de ce pays était tardif, puisque les premiers échos de l'Art Nouveau ne commencent à se faire entendre à Munich qu'en 1894, avec l'installation de l'atelier de

broderie de Hermann Obrist (1863-1927) et l'apparition du peintre-décorateur Otto Eckmann (1865-1902), ceci deux ans après la fondation de la Sécession munichoise et le scandale de l'affaire Munch à Berlin (voir Schmutzler 1978, p. 137). Toutefois, ce retard était compensé par une faculté remarquable, en Allemagne, à saisir l'essence de ce mouvement novateur, né en Angleterre: l'Art Nouveau.

Stimulés par l'exemple du poète et illustrateur William Blake (1757-1827), dont D.G. Rossetti (1828-1882) et ses confrères préraphaélites à sa suite s'inspirent, et sous l'impulsion de John Ruskin (1819-1900), grand admirateur de la nature, féru d'art médiéval, de J. Whistler (1834-1903) également, le premier artiste à assimiler véritablement les exemples de l'art japonais (voir Schmutzler 1978, pp. 21 ss.), les artistes d'avant-garde britanniques avaient, en effet, élaboré un proto-Art Nouveau, essentiellement linéaire, bi-dimensionnel et floral (Tschudi Madsen 1975, p. 163). Ce nouveau langage trouvera un premier accomplissement avec la création des Arts and Crafts (1883) de William Morris (1834-1896) et consorts. Les arts décoratifs étaient remis à l'honneur et tous les arts désormais proclamés égaux. La fusion complète et heureuse de la lettre et du motif allait s'accomplir dans l'art d'Arthur Mackmurdo (1851-1942) en particulier (Wren's City Churches, 1883), chez qui la lettre en elle-même devient motif ornemental. Il appartiendra cependant à William Beardsley (1872-1898), dont le premier numéro de The Studio, en 1893, publie les oeuvres, de faire éclore l'Art Nouveau dans sa pleine maturité: l'art de l'illustration, développé par Blake, les préraphaélites et Walter Crane (1845-1915), en particulier, trouvait sa forme d'expression la plus parfaite avec cet artiste, qui, fort heureusement, avait su assimiler les influences anglaises et françaises ¹⁾.

Grâce à la diffusion massive de revues illustrées, événement marquant dans l'histoire de l'art, l'Art Nouveau allait

se développer rapidement dans toute l'Europe²⁾. L'une des premières revues à faire connaître les caractéristiques essentielles du proto-Art Nouveau, issu de l'idéal généreux de Ruskin, était le Hobby Horse (Londres, 1883-1893), revue de la Century Guild, fondée en 1882 par Mackmurdo. The Studio, toutefois, une dizaine d'années plus tard, touchera un plus large public, au-delà même des frontières de l'Angleterre, et contribuera à divulguer l'idéal des préraphaélites et des Arts and Crafts sur tout le continent. Cette revue, qui réservait une place toute particulière aux arts décoratifs, connaîtra rapidement une diffusion mondiale; c'est par son intermédiaire que, dès 1893, l'art japonais et le Modern Style seront connus à Vienne, capitale qui, au tournant du siècle, et parallèlement au déclin des Habsbourg, allait connaître l'apogée de son développement artistique (voir Schmutzler 1978, p. 203 et Paris 1986, pp. 30-45: Bruno Bettelheim, La Vienne de Freud).

La Belgique, pour sa part, très ouverte aux courants d'art moderne, allait publier une première revue d'avant-garde, L'Art Moderne, en 1881, puis Van Nu en Straks, dès 1893. Grâce à la création des XX, en 1884, par Octave Maus (1856-1919), le fondateur de L'art Moderne, on était au courant, à Bruxelles, des tendances les plus nouvelles, qu'il s'agisse du style floral anglais, alors très en vogue, ou des mouvements néo-impressionnistes ou symbolistes français. C'est par l'intermédiaire de la Belgique, d'ailleurs, que tout le continent allait se familiariser avec le style floral anglais (voir Schmutzler 1978, p. 67).

A Paris, la Revue Blanche (1891-1903), organe de diffusion du groupe Nabi, fera, quant à elle, une place de plus en plus importante à l'Art Nouveau, cependant qu'à Munich, la revue Jugend (1896-1914), dirigée par G. Hirth, allait donner son nom au Jugendstil. Grâce à cette revue, grâce également à la

revue Pan fondée à Berlin en 1895, les jeunes artistes de l'avant-garde allemande, peintres ou peintres-décorateurs essentiellement, ainsi qu'un certain nombre d'artistes étrangers, trouvaient la possibilité de s'exprimer librement et de se faire connaître, tout en prenant connaissance eux-mêmes de l'éclosion d'un mouvement nouveau.

L'apparition de Pan à Berlin, en 1895, était liée au même mouvement contestataire que Jugend à Munich. On doit à l'écrivain et critique allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935), l'ami de Siegfried Bing, grand promoteur de l'Art Nouveau à Paris, la fondation de ces deux revues. En étroite liaison avec les mouvements sécessionnistes de Munich et de Berlin ³⁾, Pan et Jugend comptaient parmi les plus importants périodiques allemands parus au tournant du siècle ⁴⁾, et destinés à répandre le nouvel art en Allemagne. Toutefois, alors que la revue Jugend, de caractère essentiellement satirique et populaire, s'ouvrait à tous les courants de l'époque, du réalisme aux expressions les plus diverses du Jugendstil, cela sans se fixer d'objectifs autres que de ne se rattacher à aucun style ancien (voir Selig 1959, p. 239), Pan, revue de bibliophiles extrêmement luxueuse, était d'un niveau nettement supérieur. Elle se fixait, avec beaucoup de discernement, un programme précis, non exempt d'ailleurs d'une certaine prétention: on se proposait ⁵⁾ de rechercher la qualité, non la quantité, et cela dans un esprit totalement dépourvu de toute spéculation. Cette revue s'adressait essentiellement aux Allemands, attachée qu'elle était à l'étude du phénomène germanique, remontant aux sources de sa culture, soit à l'art de Dürer, Cranach, Holbein, Grünewald, à la recherche de tout ce qui pouvait enrichir le présent et les artistes d'avant-garde allemands. L'Antiquité était également à l'honneur. Par ailleurs, grâce à l'influence considérable des Expositions internationales, dont le prestige était énorme, grâce également aux exigences des artistes sécessionnistes, la place

faite dans cette revue aux mouvements internationaux n'était pas négligeable, loin de là. On s'intéressait aux préraphaélites, au style floral anglais, mais aussi aux mouvements venus de Paris, au néo-impressionnisme, au symbolisme, à l'art de l'affiche. On y portait un égal intérêt à la peinture et à la littérature, et, bien souvent, textes et motifs s'entremêlent avec bonheur. Richard Wagner y trouvait également sa place, lui qui était destiné à jouer un rôle de grande envergure auprès des artistes symbolistes, en particulier dans la quête d'un Art Total, où peinture, poésie et musique fusionnent en une seule expression.

Le dépouillement exhaustif de la revue Pan nous permet d'apprécier l'ouverture d'esprit, le discernement et la modernité de leurs fondateurs, Julius Meier-Graefe et Otto Julius Bierbaum. Des articles de fond traitent de :

la synthèse des arts - par Henry Van de Velde -, l'art de l'affiche, les arts appliqués, l'art du livre et de l'illustration en Angleterre, en Allemagne, la Sécession et les artistes allemands, les artistes français et le néo-impressionnisme, les gravures sur bois de Dürer, et les ex-libris, mis à la mode par cet artiste, l'évolution du cadre - qui allait prendre de plus en plus d'importance dans l'art symboliste -, l'art moderne au Danemark, la jeune littérature suédoise. Peintres, poètes et littérateurs sont également appréciés. On y parle de Lukas Cranach, du Bernin, de Caspar David Friedrich, de Courbet, de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Eugène Carrière et Auguste Rodin, de Hans Thoma, Arnold Böcklin, Max Klinger, de Félicien Rops, de Degas, Toulouse-Lautrec, Jules Chéret (1838-1932), de Giovanni Segantini, Hermann Obrist (1863-1927), Henry Van de Velde, Peter Behrens (1868-1940) et Aubrey Beardsley (1872-1898). On publie également des textes ou poèmes de Nietzsche, Novalis, Rainer Maria Rilke, Theodor Fontane, de O. G. Rossetti, William Morris, Burne-Jones - dont les poèmes sont illustrés -,

des poètes et écrivains français Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, K.J. Huysmans, des Belges Maeterlinck, Henry Van de Velde; des amis d'Edvard Munch, les poètes Stanisław Przybyszewski et Richard Dehmel. Bref, tout ce qui était alors à la mode chez les jeunes artistes, tout ce qui constituait les bases du symbolisme, figurait au programme, et le Jugendstil y était présenté au lecteur sous tous ses aspects⁶⁾. Outre un certain nombre d'articles - généralement illustrés - sur des artistes de valeur, la revue Pan publiait des reproductions luxueuses d'artistes talentueux. On y trouvait des poèmes de Rossetti et de Burne-Jones illustrés par William Morris (des gravures sur bois, en l'occurrence), des illustrations d'Aubrey Beardsley et de Walter Crane, des oeuvres de Whistler et du graphiste anglais William Nicholson (1872-1949). Parsifal de Richard Wagner y est illustré par le peintre allemand Ludwig von Hofmann (1861-1945). Les artistes de l'avant-garde parisienne sont largement représentés, également, Julius Meier-Graefe, ami de Bing, ayant une prédilection toute particulière pour la peinture française: Georges Seurat, de même que certains autres peintres néo-impresionnistes; Jules Chéret, Degas, Théophile Steinlen, Charles Maurin (1856-1914), Félix Vallotton et Toulouse-Lautrec, tous deux très appréciés en Allemagne, Maurice Denis, dont certaines lithographies donnent le ton.

A côté de célébrités telles que les romantiques allemands Philipp Otto Runge et Caspar David Friedrich, ou des peintres symbolistes français Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, apparaissent les noms des fondateurs des Sécessions munichoise et berlinoise, de même que les participants les plus assidus: des représentants de l'impressionnisme allemand, du néo-impresionnisme et du symbolisme, mais surtout, fait plus important, les artisans du Jugendstil, dont la puissance créatrice semble inépuisable. Nous citerons d'abord les noms des peintres de l'ancienne génération, ouverts aux courants im-

pressionniste ou symboliste, les impressionnistes Max Liebermann (1847-1935), Lovis Corinth (1858-1925), Wilhelm Leibl (1844-1900); les symbolistes Hans von Marées (1837-1887), Hans Thoma (1839-1924), enfin Max Klinger (1857-1920), l'initiateur d'une première phase du Jugendstil (voir Schmutzler 1978, p. 135), Ludwig von Hofmann, Franz von Stuck (1863-1928) - peintres d'une génération nouvelle, mais encore rattachés à l'académisme d'une façon ou d'une autre -. Ces artistes, dont la renommée n'était plus à faire, en Allemagne, avaient joué un grand rôle dans l'ouverture de leur pays aux courants étrangers. La plupart d'entre eux avaient séjourné à Paris⁷).

Dans leur voisinage immédiat, figurent les noms d'artistes plus novateurs, plus jeunes aussi, généralement, et dégagés de toute trace d'académisme. Il s'agit des artisans du Jugendstil, des peintres-décorateurs tels Otto Eckmann (1865-1902), Walter Leistikow (1865-1910), le dénommé Fidus (H. Höppener, 1868-1948), Bernhard Pankok (1872-1943), Peter Behrens (1868-1940), Emil Orlik (Prague 1870-Berlin 1932), Thomas Theodor Heine (1867-1931), Carl Strahtmann (1866-1939), Fritz Erler (1868-1940); ceci, pour ce qui concerne l'Allemagne. Des artistes étrangers, dont l'exemple allait compter, participaient également aux Sécessions de Munich et Berlin; ils trouvaient également leur place dans la revue Pan: Arnold Böcklin, très largement représenté, Edvard Munch, dont l'influence était particulièrement forte en Allemagne, J. Whistler, Degas, Henry Van de Velde, le théoricien de l'Art Nouveau; les symbolistes Fernand Khnopff, Eugène Carrière, Auguste Rodin, le Danois Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958), formé à Pont-Aven (voir chapitre 2), Toulouse-Lautrec, grâce auquel l'art de l'affiche pénétrait en Allemagne, Vallotton, Obrist, Segantini, Axel Gallén.

L'apport de ces jeunes peintres allemands, conjugué à ce-

lui des artistes étrangers d'avant-garde auxquels on voulait bien laisser une place dans les colonnes de cette revue, d'un caractère nettement nationaliste, pourtant ⁸⁾, était énorme. Il suffisait de consulter attentivement ce périodique ⁹⁾ pour connaître, dans toute son étendue, le phénomène que représentait l'éclosion de l'Art Nouveau en Europe ¹⁰⁾. On pouvait s'y familiariser avec l'idéal humanitaire de Ruskin et des préraphaélites, tournés vers le moyen âge et ses corporations d'artistes, et dont le rôle sera de faire renaître l'art de l'illustration, de la gravure sur bois, de l'ex-libris; de créer des caractères typographiques particuliers, en donnant à la lettre et à l'inscription une valeur ornementale, unifiant textes et motifs, peinture et poésie, dans une recherche d'Art Total. Il appartenait à ces artistes de proclamer l'unité et l'égalité de tous les arts, ainsi que leur synthèse, de redonner vie aux arts appliqués ainsi qu'au travail en équipe. On découvrait également, dans cette revue, Whistler, passionné d'art japonais, qui, se faisant fort de cet exemple, simplifiait sa ligne, ses tons, jusqu'à la monochromie, les éclaircissant, dans une recherche d'élégante sobriété; c'est cet artiste qui fera revivre, à la manière des vieux maîtres, et à leur exemple, les monogrammes compliqués au bas de ses compositions, en guise de signature, de même que l'écriture au pinceau des Nippons (voir Selig 1959, p. 171). La revue Pan offrait aussi des exemples multiples d'arabesques décoratives aux tons pastels, essentiellement linéaires et bidimensionnelles, appartenant au style floral anglais, dont les théoriciens et botanistes Owen Jones et Christopher Dresser avaient, par leurs traités, établi les bases ¹¹⁾; des exemples de bordures ornementales stylisées nées de l'art médiéval et celtique, de l'enluminure, dans le sillage ouvert par William Blake, suivi par les préraphaélites, Walter Crane en particulier et Aubrey Beardsley, mais aussi par Max Klinger en Allemagne; on voit apparaître également, dans cette revue, de larges cadres dont l'ornementation a pour fonction de prolonger et compléter le motif même de l'oeuvre

qu'ils encadrent¹²⁾; des exemples de l'art de l'affiche nous sont offerts grâce aux reproductions d'oeuvres de Toulouse-Lautrec, de Jules Chéret, de Théophile Steinlen; c'était dans ce mode d'expression que la synthèse entre la lettre et le motif trouvait son véritable accomplissement. A côté des lithographies de M. Denis, Pan publie également des gravures sur bois de Munch, Vallotton et Beardsley, qui, tous trois, allaient marquer l'Allemagne de leur influence. Chez un grand nombre de jeunes artistes allemands représentés dans Pan, la fusion entre les exemples anglais et français s'est opérée avec bonheur¹³⁾.

Enfin, vers le tournant du siècle, cette revue allait divulguer le style plus géométrique et abstrait de Henry Van de Velde et de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), un langage très structuré et dépouillé qui s'imposera avec force en Allemagne, après avoir séduit les artistes sécessionnistes viennois (voir Madsen 1975, p. 307). Outre cette ouverture aux courants étrangers, Pan donnait l'occasion aux meilleurs représentants du Jugendstil de s'exprimer, les sélectionnant avec soin. Un certain nombre de noms, parmi les artisans du Jugendstil, figurent également dans le revue Jugend¹⁴⁾ - un peu perdus, d'ailleurs, au milieu d'artistes de tendances très diverses -: Otto Eckmann, Peter Behrens, Th. Th. Heine, Bernhard Pankok, Fidus, Emil Orlik, entre autres et pour ne citer que les plus talentueux. Ici et là, quelques vignettes de Vallotton, quelques reproductions de l'art de Steinlen, Henri Gustave Jossot, Gallén, William Bradley ou Edmond Aman-Jean. Plus largement représentés, les artistes de l'ancienne génération: Böcklin et Segantini sont à l'honneur, de même que les artistes impressionnistes ou symbolistes allemands susmentionnés; Max Klinger occupe une grande place, de même que la vedette des Expositions internationales, le préraphaélite Burne-Jones, disciple de William Morris et de D.G. Rossetti.

Si Jugend, revue progressiste au ton familier¹⁵⁾ présente, par rapport à Pan, un certain laisser-aller, juxtaposant brutalement les artistes les plus divers - qui jamais, toutefois, ne se rattachent à un style d'autrefois (Seling 1959, p. 239) -, elle a le grand mérite, par contre, de faire une place considérable aux tout jeunes artistes, munichois essentiellement, ou à des peintres établis à Munich, et cela en leur laissant la plus grande liberté d'expression. Ainsi donc, cette revue, dressée contre toute imitation d'un style d'autrefois, nous permet de prendre connaissance du mouvement Jugendstil dans toute son ampleur et sa complexité¹⁶⁾, alors que Pan ne retient, parmi ces jeunes artistes, que ceux qui donnent le plus de noblesse à ce nouveau langage, nous révélant une nouvelle forme d'expression sous sa forme la plus raffinée.

Chez ces artisans du Jugendstil¹⁷⁾ prédominent l'amour de la nature, réveillé par Ruskin et les artistes des Arts and Crafts, de même que la fantaisie des pionniers du Jugendstil, Otto Eckmann et Hermann Obrist, dont le style floral, venu d'Angleterre, a fait des adeptes; ces jeunes épigones¹⁸⁾ sont généralement, de même que les préraphaélites, peintres-décorateurs. Ils mettent l'accent sur la bidimensionnalité de leur expression picturale, de type floral, linéaire et synthétique, et optent pour des tons pastels gais, souvent froids, à la recherche de nouvelles harmonies, ou se risquant, à la suite de Whistler et Emile Bernard, à la monochromie. La ligne domine, et l'arabesque, dans toute leur valeur ornementale. Forts des exemples japonais, et par l'intermédiaire aussi de Whistler, Beardsley et Toulouse-Lautrec, ces artistes s'essaient aux gros plans, aux points de fuite obliques, à l'asymétrie volontaire de la composition, coupant des figures à mi-corps, recourant à la lettre - majuscule, minuscule, romaine, gothique surtout, blanche, à des typographies nouvelles¹⁹⁾ -, aux inscriptions ornementales; on exécute

des ex-libris, des vignettes, des en-têtes. A l'exemple des préraphaélites, chaque peintre devient également décorateur et illustrateur²⁰⁾. Certains motifs ornementaux s'imbriquent les uns dans les autres aux fins de parvenir à l'unité de l'oeuvre, dans un équilibre heureux et nouveau. Des motifs se répètent, formant une frise décorative, des plantes stylisées encadrent des textes, ou s'entremêlent à des poèmes, tout ceci avec une vitalité et une énergie propres aux peintres-décorateurs du Jugendstil.

De même que Ruskin, William Morris et les préraphaélites en général, ces jeunes artistes, dans leur amour des temps révolus, redonnent vie aux polyptyques des vieux maîtres, à la gravure sur bois et aux ex-libris de Dürer, dans une optique nouvelle; presque tous signent leurs oeuvres au moyen d'un monogramme recherché, à la manière des vieux maîtres, puis de Whistler, et recourent, dans l'art de l'affiche en particulier, à des inscriptions dans un but ornemental, à la façon de Toulouse-Lautrec et des Nabis. Certains motifs et thèmes du passé reprennent vie: des crânes de morts, des squelettes menaçants, des danses de morts, des figurations de la peste; Adam et Eve figurent côte à côte, dans des poses hiératiques. La figure humaine, isolée, monumentale et figée, se dresse de toute sa hauteur sur un fond de paysage miniature.

Cependant, cette austérité archaïque est contrebalancée par un amour intense de la vie²¹⁾, un intérêt nouveau pour tout ce qui croît, pour le phénomène même de la conception, de la création, mystérieuse; un romantisme biologique remplace le romantisme historique (voir Schmutzler 1976, p. 211): on accorde une grande place à la nature, au paysage, aux plantes, aux fleurs, aux animaux, au cycle des saisons, au rythme des jours et des nuits, et, parallèlement, au développement de l'humanité de sa naissance à sa mort. Le printemps, l'enfance, l'adolescence prennent une valeur

particulière; l'eau, source de vie, revêt un caractère symbolique, de même que les racines; la femme également: jeune, à la longue chevelure, enceinte, à l'enfant, à la fleur, cueillant une fleur. On représente l'homme, jeune également, souvent dénudé dans un cadre de verdure; le couple, la danse, sont des leitmotiv. Des animaux ou des plantes chargés de signification réapparaissent constamment: le cygne, fier dans son isolement, le paon vaniteux, ou l'aigle, le poisson, le serpent; la rose, le lys, l'iris, le pavot, l'orchidée, la fougère, les essences rares ou exotiques de préférence. A ce style floral, empreint d'influences anglaises, s'ajoutent quelques éléments rococos venus de France ou de Belgique²²⁾: dans l'art de l'affiche, en particulier, des silhouettes expressives et élégantes, dans leur cadre urbain, directement issues de Toulouse-Lautrec, mais également tributaires de l'exemple d'Emile Bernard, des Nabis et de Félix Vallotton. On dénote une vénération toute particulière pour l'art de Daumier, de Courbet ou de Manet; puis, vers 1900, l'influence décisive de Henry Van de Velde, rattaché aux XX puis à la Libre Esthétique à Bruxelles²³⁾, et chez qui les influences anglaises et françaises fusionnent à part égale.

Or, une analyse de l'œuvre symboliste d'Amiet, que corroborent partiellement ses écrits ou certains témoignages de l'époque, nous permet d'inscrire l'artiste suisse avec pertinence dans ce courant Jugendstil.

9.2. Regard sur l'Allemagne

Il s'avère particulièrement malaisé et délicat de parler des relations de Cuno Amiet avec l'Allemagne durant les quelque six ans que dure sa phase symboliste et son style Jugendstil, car l'artiste, de propos délibéré, a cherché, après la première guerre mondiale, à camoufler ses rapports avec ce pays²⁴⁾. Pourtant, des témoignages subsistent en nombre suffisant pour poser certains jalons et situer Amiet avec exactitude dans le vaste mouvement qu'est le Jugendstil. Des signes paraissent, d'autre part, dans son oeuvre, qui ne trompent pas.

Dans une première étape, prenant appui sur les écrits d'Amiet - qu'il s'agisse de sources officielles ou de sa correspondance avec Oscar Miller, Frieda Liermann²⁵⁾, ou Carl Moll²⁶⁾ -, sur les catalogues d'exposition, d'autre part, qui nous livrent de précieuses informations sur l'orientation et l'entourage du peintre, sur son activité artistique également, nous allons tenter d'établir une carte d'identité du peintre, chercher à deviner ses goûts profonds, la place qu'occupait pour lui Munich, la métropole artistique de l'Allemagne, cette ville qu'Amiet. (1958, p. 52) avait découverte avec passion. Dans une seconde étape, nous nous pencherons sur les oeuvres symbolistes de l'artiste et les laisserons parler; aussi bien leur thématique que leur stylistique sont éloquentes.

Les sources écrites que nous a laissées Amiet nous livrent suffisamment d'informations pour nous permettre d'établir les données principales de sa carrière artistique et nous permettre d'affirmer également qu'il se rapproche, dans ses choix, son mode de vie, ses expériences et ses goûts de quantité de peintres allemands d'avant-garde.

Après avoir fait la découverte de l'impressionnisme, à travers Frank Buchser, son maître, et appris à voir et à aimer la nature, Amiet s'inscrit à l'Académie de Munich en 1886 et fait la découverte, dans cette ville, à l'occasion de l'Exposition internationale de 1888, de l'art japonais et de celui de Whistler en particulier, qui retient toute son attention (voir chapitre 1); Walter Crane est également représenté, à cette occasion, de même que les peintres français Jean-Baptiste Corot, Jules Bastien-Lepage et Jean-François Millet, dont l'art séduit quantité d'artistes allemands. Cuno Amiet peut également découvrir, lors de cette exposition, le pionnier du Jugendstil - dans sa première phase -, Max Klinger; Walter Leistikow est là également, de même que le futur sécessionniste autrichien, l'illustrateur Josef Hoffmann. Parmi les peintres de l'ancienne génération, Léon Frédéric, Arnold Böcklin, Hans Thoma, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Lovis Corinth, Fritz von Uhde, Hans von Marées figurent également au programme (voir Munich 1888).

Un autre événement allait également impressionner Amiet durant son séjour à Munich, et le rapprocher des jeunes artistes allemands: la découverte de l'Alte Pinakothek, qui annonçait son engouement futur pour la technique des vieux-maîtres du Nord²⁷).

Comme cela avait été le cas pour la majorité des peintres allemands de la seconde moitié du siècle, la formation artistique d'Amiet n'eût pas été complète s'il ne se fût rendu à Paris. A la suite de Ludwig von Hofmann, Lovis Corinth, Leo Putz, Emil Rudolf Weiss, Fritz Erler, Hans Christiansen, Amiet s'inscrit à l'Académie Julian. Lors de la visite de l'Exposition internationale de 1889, l'occasion lui est offerte de faire plus ample connaissance avec l'art des préraphaélites: Burne-Jones, Sir John Everett Millais, George Frederick Watts sont représentés, de même d'ailleurs que Walter Crane, Whistler et Edvard Munch. Au Salon de la Rose-

Croix, que le peintre visite également, on pouvait voir, en 1892, des gravures de Félix Vallotton, des illustrations de Carlos Schwabe - Fernand Khnopff et Jan Toorop étaient également représentés, de même que Ferdinand Hodler -. Le Salon de la Nationale lui offre, la même année, l'occasion de voir douze oeuvres de Burne-Jones. Hodler y exposait donc Les las de vivre, et c'est à cette occasion qu'Amiet découvre cette oeuvre (voir chapitre 5). Eugène Grasset exposait quatre oeuvres, Carlos Schwabe une aquarelle. Or, ces deux artistes justement, de même que les jeunes peintres allemands, seront plus sensibles au style floral anglais qu'aux sollicitations de l'art français.

Finalement, déçu par un enseignement académique sclérosé dont il ne pouvait plus rien attendre, dégoûté par la vie trépidante et déroutante de la capitale française, craignant d'autre part de se disperser, Amiet se rend en Bretagne et s'intègre, comme nous l'avons vu, à une colonie d'artistes où règne un climat international. Il partage la vie de bohème des amis de Gauguin, en rupture avec la tradition. De même que Paula Modersohn-Becker (1876-1907) et Fritz Erler, Amiet se laisse séduire par l'exemple de Gauguin, et l'on ressent, dans son art, la même admiration secrète pour Emile Bernard et Armand Seguin que celle de Walter Leistikow. Il se laisse également convaincre, à l'exemple de quantité de jeunes artistes allemands, par l'art de Toulouse-Lautrec et des Nabis, bien qu'il ne nous en parle guère. Par ailleurs, dès le début du siècle, l'influence de Vallotton - un peintre qui avait tant d'emprise en Allemagne - devient manifeste dans les gravures sur bois que se met à exécuter Amiet²⁸⁾.

En 1893, Amiet annonce la couleur en participant au Salon des Indépendants (voir Paris 1893), créé en 1884 par des artistes révoltés et qui veulent présenter leurs oeuvres au public en toute liberté. C'est à cet exemple justement, de

même qu'à celui des XX à Bruxelles, que pensaient les Sécessionnistes munichoïses en fondant leurs expositions ouvertes aux courants modernes et internationaux. Dès 1901, d'ailleurs, Amiet prendra part aux Expositions sécessionnistes: à Vienne d'abord, en 1901, 1904 et 1909, puis à Berlin aux printemps 1904, 1906, 1907 et 1910 (Gordon 1974). Il participera également aux Expositions internationales à Munich, en 1897 et en 1905, à Paris en 1900 et à Dresde en 1901²⁹ }.

Cuno Amiet, courageusement, ne craint pas de choquer le public par ses œuvres, et quand, en 1894, il expose à la Kunsthalle de Bâle, il soulève un concert d'indignations (Balmer, s.d., p. 218).

Lorsque Amiet revient en Suisse, en 1893, ses pas le dirigent à Bâle, où il retrouve donc Franz Baur, architecte d'intérieur, et le peintre Wilhelm Balmer. Tous deux avaient séjourné en même temps que lui à Munich. Entre 1897 et 1902, d'autre part, Balmer s'établira dans cette ville, où il reverra ses amis Albert Welti et Ernst Kreidolf³⁰, installés eux aussi à Munich. D'autres vieux amis allaient encore rencontrer régulièrement Amiet à Hellsau, où l'artiste possédera un atelier jusqu'en 1898 (Amiet 1948, p. 32) - date à laquelle il s'installe définitivement à Oschwand - : outre Franz Baur et Wilhelm Balmer, Giovanni Giacometti, Hans Sandreuter, Emil Beurmann et Emil Schill sont de la partie (Amiet 1948, pp. 32 et 71). Or, tous ces artistes ont passé par Munich (voir chapitre 1). Lorsqu'il se lie d'amitié avec Hodler, d'autre part, en 1897, Amiet retrouve Max Buri, formé à Munich également (Amiet 1948, pp. 32, 71 et 97). Autant d'artistes rencontrés en Allemagne, autant d'amis pour la vie, qui, lorsqu'ils sont réunis, aiment sans doute parler de leurs années de formation à Munich, de la vie artistique actuelle d'une métropole artistique qui, peu à peu, sort de l'ombre. L'exemple des artistes sécessionnistes les fascine, très certainement. Amiet déplore, d'ailleurs, que Hodler

s'oppose à l'idée de la création d'une Sécession sur sol helvétique³¹⁾. En 1895, et par l'intermédiaire de Giovanni Giacometti, Amiet fait la connaissance de Giovanni Segantini³²⁾. Si ce dernier n'a pas fréquenté l'Académie de Munich, il est cependant étroitement lié aux peintres sécessionnistes allemands. Ses œuvres figurent à maintes reprises aux cimaises des Expositions sécessionnistes de Berlin, et les revues Jugend et Pan lui réservent une place importante dans leurs colonnes.

En 1897, Amiet devient le protégé d'Oscar Miller, lui-même grand admirateur des artistes allemands du groupe de Worpswede, près de Brême, en particulier, et dont il possède quelques œuvres (Miller 1904, pp. 33 et 37). Dans les lettres que le peintre lui adresse, à cette époque, on remarque l'intérêt qu'Amiet porte aux artistes suisses installés à Munich, ainsi d'ailleurs qu'aux sécessionnistes en général: nous apprenons, dans une lettre du 29 octobre 1903, que le peintre lui expédie une lettre d'Obrist (Hermann, sans doute) à Bieder (le surnom de Frieda Liermann) et, le 24 février 1901, Amiet demandait à Miller de lui envoyer une lettre de Welti où il est question d'Arnold Böcklin. Le 14 novembre 1899, il lui annonçait le retour de Welti en Suisse; il lui parle à nouveau de ce peintre le 16 juin 1903³³⁾. Par ailleurs, dans Über Kunst und Künstler (Amiet 1948, p. 76), Amiet fait l'éloge d'Ernst Kreidolf, dont il avait fait la connaissance à Munich, et qui s'y trouvait encore; d'autre part, il relate sa rencontre, en 1904, dans un café viennois, avec les artistes sécessionnistes autrichiens Gustav Klimt (1862-1918), Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffmann (1870-1956), Carl Moll, ainsi que Emil-Rudolf Weiss, de Munich (Amiet 1904, p. 22; voir Annexe II). Cette énumération de noms, à elle seule, nous indique à quel point, par ses amitiés et ses intérêts, Amiet restait lié à Munich, et combien il s'attachait au mouvement Jugendstil dans son ensemble.

A Hellsau, l'atelier d'Amiet était devenu un lieu de rencontre des peintres suisses d'avant-garde, et cela annonçait la naissance du centre artistique d'Oschwand, véritable colonie d'artistes rassemblés dans une sorte de paradis terrestre, sur un haut plateau du canton de Berne, par les soins du peintre soleurois. Dès 1908, Amiet possédera une maison de style Jugendstil, qu'il fera construire là-haut, et plus tard, il aménagera une grange désaffectée en atelier; il exécutera lui-même quelques meubles de caractère rustique³⁴⁾. Une fois de plus, nous pensons aux nombreux groupes d'artistes d'avant-garde qui se forment un peu partout en Allemagne vers la fin du siècle³⁵⁾, et cela suivant l'exemple des préraphaélites, des Arts and Crafts, et aussi, bien sûr, de l'Ecole de Pont-Aven en Bretagne³⁶⁾.

Ainsi, Amiet, suivant une mode venue d'Angleterre, a pris soin de s'entourer d'artistes de tous genres, aussi bien architecte (Franz Baur), sculpteur (Max leu), peintre-verrier (Adolf Kreutzer), que peintres ou hommes de lettres, poètes ou musiciens. Amiet avait certainement eu vent, par ailleurs, de la formation, en Allemagne, de nombreux groupes d'artistes, puisque, de concert avec certains membres de la Commission du Musée de Soleure (l'actuel Kunstmuseum), des architectes et des dessinateurs, il élabore, en 1902, un album baptisé Kuenstler-Allotria³⁷⁾, soit du nom d'un groupe d'artistes satiriques de Munich³⁸⁾; et justement, tous les portraits qu'exécutent Amiet et ses amis cèdent au goût munichois de la caricature, et, suivant une mode chère aux artisans du Jugendstil, un texte explicatif encadre ou souligne bien souvent le motif. A. Kamber, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Soleure, a identifié les portraits du Kuenstler-Allotria et reconnu entre autres, Oscar Miller, Hodler, Adolf Frey - poète argovien, dont, en 1901, Amiet illustre les oeuvres³⁹⁾ - et deux artistes qui, justement, avaient fréquenté l'Académie de Munich en même temps qu'Amiet: le peintre Ernst Egger (né en 1874) et l'aquarelliste

Paul Demme (1866-1953).

Entouré comme il l'était, nous ne nous étonnerons pas que Cuno Amiet ait été au courant, dès sa fondation, de l'existence de la revue Jugend⁴⁰⁾, qui, de même que Pan, allait lui offrir une quantité de suggestions nouvelles et stimuler sa créativité. Par ailleurs, des documents nous permettent de certifier que, dès 1902, l'artiste, non content de se tenir au courant de l'activité des sécessionnistes par l'intermédiaire de revues, se met à parcourir l'Allemagne. Une carte illustrée, adressée par Amiet à Frieda Liermann et datée du 26 mars 1902, nous informe qu'il se trouve alors à Berlin. Une lettre adressée par Amiet des environs de Dresde à Oscar Miller, datée du 18 août de la même année, nous apprend que l'artiste et sa femme ont l'intention de séjourner quelque temps à proximité de cette ville, au Weisser Hirsch, une station thermale. Nous connaissons l'itinéraire parcouru: le voyage s'est effectué en passant par Francfort, Cassel, Halle, Leipzig - "sans que nous nous ennuyions", ajoute Amiet -. A Karlsruhe, le peintre et sa femme prennent le temps de visiter une exposition⁴¹⁾. Amiet projette, d'autre part, d'explorer Dresde avec minutie, avant de se rendre à Berlin et à Munich. Par ailleurs, il écrit également à Frieda Liermann à maintes reprises. Ses cartes, illustrées de sa main, témoignent de son goût pour la satire, et nous offrent un complément d'information. Le 23 février, il écrit de Berlin. Sa carte représente un homme élégant dans une galerie d'art, terrassé par un mal foudroyant: il n'aura sans doute pas supporté l'audace d'une oeuvre? Ainsi donc, Amiet va rendre visite aux marchands de tableaux. Sur une carte datée du 18 août, il représente, cette fois, une dame fort distinguée, assise dans une galerie d'art; un texte l'accompagne: "Dame auf Sofa im Gemäldegalerie" et "Das war in Basel" (Dame sur un sofa dans une galerie d'art. Cela se passait à Bâle). Le 26 août, Amiet est à Berlin. Il envoie à Frieda Liermann une caricature

du Tell de Hodler. Or, cette oeuvre était exposée lors de la cinquième Sécession berlinoise, au printemps 1902. Amiet s'y trouvait justement, non sans raison! Outre cette oeuvre de Hodler, on pouvait y découvrir Wassily Kandinsky, dans sa phase Jugendstil; Edouard Manet, Edvard Munch - abondamment représenté -, des monogrammes de Gustav Klimt. A cette époque justement, l'oeuvre d'Amiet trahit les influences de tous ces artistes. Lui aussi se met à graver des monogrammes⁴²⁾, à représenter, sur ses cartes à Frieda Liermann, de petits paysages urbains, dans un style dépouillé proche de celui de Kandinsky, en recourant, en guise de repoussoir, à une silhouette humaine située en gros plan. Nous pensons alors également à l'art de Degas, Toulouse-Lautrec ou Vallotton, particulièrement vénérés à Berlin en cette fin de siècle.

Enfin, le 26 février 1903, alors que Frieda Liermann séjourne à son tour à Berlin, Amiet lui envoie une carte d'Oschwand riche de signification: il lui parle de Cassirer: lui a-t-elle montré les photographies?... Il est prêt à envoyer quelque chose... mais il faut s'armer de patience, ajoute Amiet⁴³⁾. Le dénommé Cassirer, dont parle le peintre, est très certainement le célèbre marchand de tableaux, Paul Cassirer (1871-1926), grand défenseur des sécessionnistes, et très ouvert aux courants étrangers, à la peinture française notamment (voir Doede 1977, p. 20). Amiet, on le voit, n'avait pas perdu son temps à Berlin⁴⁴⁾. Ce marchand avait ouvert une galerie dans cette ville, à la Victoriastrasse 35, ceci dès le mois d'octobre 1898. Son programme d'exposition était lié aux manifestations de la Sécession. Sa galerie était spécialisée en art graphique, et ses artistes préférés étaient Manet, Degas, Renoir, Munch... (Gordon 1974). Il est intéressant de savoir, par ailleurs, qu'à Dresde la Galerie Richter exposait, en septembre 1902, des oeuvres graphiques de Munch. Or, c'est à cette époque jus-

tement qu'Amiet visite la ville (Reinhardt 1977/78, p. 106)

Le 24 janvier 1904, c'est de Vienne qu'Amiet écrit à Frieda Liermann. Le peintre, accompagné de sa femme, joint à ses salutations celles de Hodler, Oscar Miller, Carl Moll, Kolomann Moser (1868-1918) - deux artistes sécessionnistes viennois -. Moll était alors le président de la Sécession; il possédait une riche collection de tableaux impressionnistes et post-impressionnistes⁴⁵⁾; et c'est chez lui que Cuno Amiet et sa femme étaient hébergés. Kolomann Moser était le fondateur des Wiener Werkstätte (Soleure 1976). On sait également, par un compte rendu d'Amiet sur la Sécession (Amiet 1904, pp. 26.27), qu'à l'occasion de ce voyage à Vienne, il rencontre aussi Gustav Klimt (1862-1918), dont il visite l'atelier avec beaucoup d'intérêt, Josef Hoffmann, Otto Wagner; bref, les principaux artisans du Jugendstil viennois. Il rencontre également Emil Rudolf Weiss (1875-1942), qui compte parmi les artistes de l'avant-garde allemande. Par la même souce d'information, nous apprenons que Cuno Amiet a l'occasion d'admirer chez le docteur Hugo Henneberg, un ami de la Sécession, un grand nombre d'estampes japonaises (des gravures sur bois), dont cet amateur d'art faisait la collection. Cette information, de la part d'Amiet, est précieuse, car elle peut nous aider à situer un terminus post quem dans la série de gravures sur bois qu'il exécute dès le début du siècle²⁸⁾. On y discerne, d'ailleurs, l'influence de peintres sécessionnistes viennois, tels que Klimt, Moser ou Moll, dans certains monogrammes en particulier, ainsi qu'un lien de parenté avec Kandinsky dans sa phase Jugendstil.

9.3. Le courant Jugendstil dans l'oeuvre d'Amiet

Lorsque l'on se penche sur l'oeuvre symboliste de Cuno Amiet, sur sa création des années 1896/7 à 1903/4 en particulier, des concordances surgissent, qui, presque toutes, nous permettent d'établir un rapprochement entre Amiet et les artisans du Jugendstil, eux-mêmes très proches, d'ailleurs, de l'exemple anglais du proto-Art Nouveau, mais ouverts également aux courants français. Tout d'abord, une admiration commune, chez tous ces jeunes artistes, pour les préraphaélites⁴⁶⁾, Whistler⁶⁷⁾ et l'exemple des Arts and Crafts. C'est ainsi qu'Amiet, de même que quantité de jeunes artistes allemands d'avant-garde, s'intéresse à tous les arts et à toutes les techniques; or, cet universalisme, qui s'est imposé en Allemagne vers la fin du siècle, est typiquement anglais⁴⁸⁾. Amiet est, en effet, à la fois peintre, aquarelliste⁴⁹⁾, dessinateur⁵⁰⁾, caricaturiste⁵¹⁾, graveur⁵²⁾, illustrateur⁵³⁾, décorateur⁵⁴⁾, fresquiste⁵⁵⁾, sculpteur (de 1918 à 1922); ébéniste à ses heures⁵⁶⁾, il touche également à l'art du vitrail⁵⁷⁾, fait des affiches⁵⁸⁾, des frises décoratives⁵⁹⁾, des couvertures de livre⁶⁰⁾, des ex-libris et des monogrammes⁶¹⁾, des cartes de voeux - ces dernières dès 1930 -. A cela s'ajoute des écrits sur l'art (Amiet 1948), des dons de poète⁶²⁾, un certain goût pour la littérature, un engouement bien réel pour la musique⁶³⁾.

Par ailleurs, sans vouloir remonter jusqu'à l'exemple de William Blake, ce n'est sans doute pas par hasard qu'Amiet se met à illustrer des poèmes (les oeuvres d'Adolf Frey en l'occurrence) en 1901³⁹⁾, l'année même où, pour la première fois, il participe à l'exposition de la Sécession viennoise. Il ne semble pas, qu'à cette occasion, Amiet se soit rendu à Vienne, mais Hodler y est allé, et, rempli d'enthousiasme, retrouve le jeune peintre à son retour (Amiet 1948, p. 67).

Ce dernier aura donc eu des échos très vivants du milieu artistique que son ami avait découvert dans la capitale autrichienne. Or, tous les peintres sécessionnistes viennois sont précisément des illustrateurs⁶⁴⁾. Un grand nombre de jeunes artistes allemands le sont également, et cela suivant la voie ouverte par l'Angleterre, par Walter Crane en particulier. Lorsque Amiet illustre les Sechs Lieder d'Adolf Frey (Six chants), il tend - bien modestement, soit! - à une expression d'Art Total telle que la préconise Richard Wagner, alors si influent en Allemagne. Dans cette oeuvre, en effet, poème, musique et motifs s'unissent dans une seule et même expression⁶⁵⁾. D'autre part, à l'exemple des artistes des Arts and Crafts et à la suite de bien des jeunes artistes allemands, Amiet collabore à des travaux de décoration: avec Wilhelm Balmer, il décore l'Hôtel de Ville de Bâle, en 1901. Il fait, avec Hodler, des projets pour la décoration du Musée de Soleure, en 1902. En 1897 déjà, à l'instigation de Giovanni Segantini, il se montrait prêt à collaborer avec celui-ci, Hodler et Giovanni Giacometti, à la réalisation d'un tableau panoramique de l'Engadine en vue de l'Exposition universelle de 1900 - projet finalement abandonné -. Enfin, Amiet comprendra de bonne heure l'enrichissement qu'une étroite collaboration ou un échange de points de vue constant entre peintres, sculpteurs, architectes, hommes de lettres et musiciens pouvait lui apporter. Ainsi donc, par le choix même de ses amis - rencontrés régulièrement à Hellsau, à Bâle, à Berne, à Zürich, à Soleure, chez Oscar Miller, ou lors des assemblées générales de la Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, puis, bien sûr, à Oschwand -, le peintre proclamait son égale considération pour tous les arts. Lui-même, d'ailleurs, nous l'avons vu, ne dédaignera pas les travaux de décoration ou d'illustration⁶⁶⁾.

L'idéal humanitaire de Ruskin avait fait son chemin, et, par l'intermédiaire d'Amiet, gagnait la Suisse⁶⁷⁾. L'amour

de la nature, qui marquait les origines du proto-Art Nouveau et du Jugendstil, allait aussi, bien qu'indirectement, déterminer toute la création artistique d'Amiet, et ceci jusqu'à sa mort. Ce goût pour la nature⁶⁸⁾, tout à fait caractéristique chez ce peintre, Frank Buchser, son premier maître, le lui avait communiqué, en l'engageant à aller peindre en plein air, sur le motif. Le séjour d'Amiet à Pont-Aven, après son stage à l'Académie Julian, avait, lui aussi été déterminant. A l'exemple d'Emile Bernard, Armand Seguin ou Paul Sérusier, nous l'avons vu, Amiet peignait des scènes champêtres: des bretonneries (lavandières, processions, rondes, fenaisons); en 1892, déjà, il projetait de peindre son Veau violet (Das violette Kalb, 1896, Olten, Kunstmuseum), qu'il n'achèvera que plus tard (voir Olten 1983, p. 111). Kühe (Vaches), en 1893 (gravure), marquait, par son style, l'adhésion totale d'Amiet au symbolisme-synthétique. En 1894, de retour au pays, mais encore imprégné par l'exemple des peintres de Pont-Aven, il peindra des scènes de récolte (Heuernte bei Hellsau, Récolte à Hellsau, coll. part., et Heuernte, Pferdegespann und Heufuder, Récolte, attelage et foin, coll. part.) ou des exploitations agricoles (Bauernhof, coll. part.); en 1895, encore, une série de scènes champêtres pour décorer le café Bavaria à Soleure⁶⁹⁾. Toutefois, à cette époque déjà, un élément nouveau paraît dans l'oeuvre d'Amiet, et son sentiment de la nature prend une autre tournure. Un certain goût du panthéisme, présent également dans l'oeuvre de Hodler, de Munch, ainsi que d'un grand nombre de peintres scandinaves, le rapproche désormais des artisans du Jugendstil. Les formes rococos de l'Art Nouveau français⁷⁰⁾ - présentes dans l'art de Bernard, de Toulouse-Lautrec, de Maurice Denis et de tous les peintres Nabis en général - tendent à disparaître. La figure humaine, isolée et par là même idéalisée, inactive ou participant donc à une existence autre que physique (voir Goldwater 1979, p. 229), s'immobilise dans un cadre de verdure⁷¹⁾, réduit, comme elle, à sa plus simple

expression, dans un style essentiellement linéaire et dépouillé; elle communique avec son entourage. Le silence s'installe. Le hiératisme de Burne-Jones et des peintres allemands du Jugendstil est de règle désormais. Le regard se tourne vers l'intérieur, vers le monde de l'idée, de l'équivoque (voir Goldwater 1979, p. 216). Il est à relever, toutefois, qu'Amiet, contrairement à Hodler, renonce à personnifier, dans ses figures symboliques, des notions telles que Le jour, La nuit, Le printemps, L'amour, etc.⁷²⁾. De même que Gauguin et la plupart des jeunes artistes allemands, il marquera une préférence pour des équivalents neufs⁷³⁾.

Parmi les figures isolées dans un cadre naturel, qu'exécute Amiet à cette époque, nous pouvons citer toute une série d'oeuvres annonciatrices de Richesse du Soir (voir chapitre 6) ou qui dérivent de cette oeuvre, et qui toutes nous parlent de l'épouse du peintre (voir Soleure 1964, Cuno Amiet): une aquarelle (coll. part.) exécutée en 1896 pour la revue Jugend, en particulier, présente un grand intérêt dans cet échelonnement d'oeuvres; l'artiste représente le portrait en buste d'Anna Luder en gros plan, au-devant d'un paysage stylisé. Or, dans l'organisation de sa composition, Amiet suit de très près une estampe exécutée par Emil Rudolf Weiss pour la revue Pan (1895, I, 2, p. 87)⁷⁴⁾. Il s'agit d'une illustration pour des poèmes de Loris, soit de tercets de Hugo von Hofmannsthal (Gestern) publiés en 1891. Dans l'un et l'autre cas, la tête de la jeune femme aux traits simplifiés, située au bas de la composition, dans l'axe de la représentation et en gros plan, se profile, de face, sur le lavis des lignes obliques et ondulées destinées à traduire un paysage champêtre; l'horizon se situe à l'extrémité supérieure de la page. Les verticales équidistantes formées par l'alignement de petits arbres, dans le haut de la composition, s'opposent aux lignes obliques du sol, et répondent à la verticalité de la figure féminine. L'aplatissement des formes, le style essentiellement linéaire de ces deux oeuvres,

une certaine tendance à l'abstraction dans le dépouillement du langage pictural, le goût du panthéisme, la communion intime de la figure avec la nature, si bien rendue, tout contribue à situer ces deux artistes de plain-pied dans le mouvement Jugendstil; le choix de tons pastels extrêmement clairs, de la part d'Amiet, un peu froids et loin de la couleur locale, correspond également à une mode Jugendstil: au visage verdâtre d'Anna et à ses cheveux violets, répondent les plages vert pâle de la prairie et des feuillages des arbres, ainsi que le bleu pâle du ciel. Au violet de la chevelure féminine s'oppose la complémentaire jaune pâle des champs de blé. Si Amiet avait appris à user de la synthèse des formes et d'une palette réduite en Bretagne déjà, il se rapproche pourtant davantage des exemples que lui offraient les artistes du Jugendstil, dans cette aquarelle, par son choix des couleurs, légèrement angoissantes, de même que par la calligraphie sèche et précise, voire incisive, des traits de contour, par sa façon aussi d'insérer ses représentations de la figure humaine dans un paysage cosmique, et non dans un cadre urbain. Par ailleurs, il n'y a plus rien d'outré ni rien d'exagéré, rien de caricatural non plus, dans cette figure idéalisée, où perce un sentiment de mélancolie. D'autres versions existent de cette apparition féminine, destinées également, semble-t-il, à la revue Jugend. On peut les mettre en parallèle avec une peinture à la détrempe représentant Anna à mi-corps: Bildnis A.L., ou Die Bernerin (La Bernoise) de 1896 ⁷⁵⁾, qui annonce l'une des figures des cinq protagonistes de Richesse du Soir. Die grosse Bernerin (La grande Bernoise), de 1899, se rattache également à cette série d'oeuvres, de même que Sonnenflecken (Taches de soleil, 1904; ces deux dernières oeuvres se trouvent dans des collections particulières; voir Huggler 1971, p. 54). Ici, et pour la première fois - à notre connaissance - dans une peinture à l'huile de grande dimension, le visage du modèle est carrément vert, de même que les motifs de sa robe, ce qui permet

de faire fusionner intimement la figure humaine avec le paysage. Un portrait en pied de Mme O. Miller (Grossmutter E. M.-S., 1902, coll. part.) s'inscrit dans la même série de figures isolées et hiératiques, en étroite communion avec la nature. Ici, toutefois, le caractère altdeutsch⁷⁶⁾ de la création amietienne se précise, et l'on peut mettre cette oeuvre à l'aspect volontairement désuet en rapport avec une gravure de Oürer telle que La Promenade (1496-98, Berlin, Cabinet des Estampes), mais également avec une oeuvre plus moderne, une estampe en deux couleurs de Maurice Dumont (né à Coutances en 1869), parue dans la revue Pan (1895, vol. 1, p. 34) et représentant Sapho. C'est avec la même majesté - la même introversion aussi - que Sapho, revêtue d'une longue robe droite, avance de gauche à droite, en se profilant, la tête bien droite, sur un fond de nature planté d'arbres, et dont l'horizon remonte jusqu'au haut de la composition.

Amiet, de même que Hodler, Munch et les artistes allemands (voir chapitre 6), a tenu à resserrer le lien cosmique que tout artiste nordique aime à établir entre l'homme et la nature, en représentant ses figures dénudées dans un cadre de verdure. Dans une aquarelle de 1897, en particulier, exécutée en l'honneur d'Oscar Miller (coll. part.), un texte, en lettres majuscules⁷⁷⁾, surmonte la représentation d'un adolescent debout, à côté d'un arbre dépouillé de ses feuilles. La silhouette frêle du jeune homme se détache sur une prairie verdoyante piquée de fleurs multiples - un leitmotiv dans l'oeuvre symboliste d'Amiet -. Or, cette juxtaposition d'une figure dénudée et d'un arbre apparaît à maintes reprises dans la revue Pan, qu'il s'agisse d'oeuvres gravées de Max Klinger⁷⁸⁾, ou d'artistes moins connus, tels qu'Otto Greiner (1869-1914)⁷⁹⁾. Enfin, c'est à Munch que fait penser la pseudo-Affiche du Musée de Soleure qu'exécute Amiet en 1902, et où se mêlent diverses techniques (gouache, aquarelle, crayon, rehauts d'or). Il s'agit de la représentation

d'un nu féminin, situé en pied dans l'axe de la page, les bras légèrement écartés du corps. Sa silhouette s'intègre dans un paysage bucolique, dont le charme est intense. Au-dessus de sa tête, séparée du motif et tracée au pinceau⁸⁰⁾ - les lettres majuscules et minuscules se mêlent -, l'inscription suivante: MUSEUM DER STADT Solothurn. Le texte prend une large part dans la composition, mais, contrairement à ce qui se passe chez Toulouse-Lautrec ou chez les peintres Nabis, il ne fusionne pas avec le motif⁸¹⁾.

Ces figurations d'adolescents, isolés dans un paysage, ne sont pas exemptes d'un certain narcissisme, un sentiment propre, d'ailleurs, à l'ensemble du mouvement Art Nouveau. Nous retrouvons cette même complaisance à l'égard de soi-même dans la représentation qu'élabore Amiet pour la revue Jugend, probablement, de couples de danseurs sur fond de nature⁸²⁾. Parfois, dans l'oeuvre d'Amiet, et à l'exemple de Hodler, un arbre isolé, central, prend la place privilégiée de la figure humaine. Dans une affiche en trois couleurs, exécutée par le peintre en vue de l'exposition, au Palais Electoral de Genève, Cuno Amiet - Frieda Liermann en 1902/03, Amiet nous propose tout un programme: un pommier occupe le centre de l'affiche; ses longues branches, chargées de fruits, sont si lourdes qu'il a fallu, pour les soutenir, entourer l'arbre de huit tuteurs. De même que dans l'autoportrait de 1895/96 (Selbstbildnis mit Apfelrahmen, Coire, Bündner Kunstmuseum), ou dans l'autoportrait à la pomme (Selbstbildnis mit Apfel, 1902, coll. part.), exécuté au début du siècle, le peintre fait ici allusion à la puissance créatrice de l'artiste, qu'il met en parallèle avec la fertilité du sol, soulignant le mystère profond de toute création. Un thème cher aux artisans du Jugendstil, qui, dès 1907 et vers 1914, surtout, aboutira, chez Amiet, à la série des cueillettes de pommes.

Ce thème de la fécondité, le peintre le développera également dans l'idée qu'il nous présente de la femme. De même

que tous les artistes rattachés au mouvement Art Nouveau, Amiet la représente à maintes reprises, généralement porteuse d'une fleur, d'un bouquet de fleurs, ou entourée de fleurs. Mais aussi pourvue d'une pomme (voir chapitre 6).

On peut également rattacher à ce thème de la fécondité les nombreuses représentations qu'Amiet nous a laissées de la Mère à l'enfant⁸³⁾. Toutes offrent un cadre de plein air au pré fleuri⁸⁴⁾. C'est au monde innocent de l'enfance que pense sans doute également Amiet, en abordant ce thème de prédilection. Or, le monde de l'enfance, de même que celui de l'adolescence, séduit également les artistes allemands, Hodler aussi; tous sont attirés par le Paradis perdu, et ont, de même que Gauguin, la nostalgie du dada de mon enfance. Durant toute sa carrière artistique, Amiet s'est plu à exécuter des portraits d'enfants, charmants d'innocence et de fraîcheur. Dans Feuerlilien (Lys orangés, 1895, coll. part.), ou Mädchen in Blumen (Jeune fille parmi les fleurs, 1900, coll. part.), suivant l'exemple des préraphaélites⁸⁵⁾, d'Émile Bernard peut-être également (voir chapitre 3), Amiet situe ses modèles sur un fond de tapisserie fleurie, un symbole de virginité (Goldwater 1979, p. 43), recourant aux équivalents neufs que recherchaient Gauguin et tous les peintres symbolistes de l'époque, d'ailleurs. Dans Der gelbe Hügel (La colline jaune, 1903, Soleure, Kunstmuseum), Amiet raconte un paysage de rêve enfantin⁸⁶⁾, digne des Contes d'Andersen. Sur un ciel bleu roi, traversé par un nuage blanc, se profile la masse arrondie d'une montagne jaune cobalt, entourée, à sa base, par des pêcheurs en fleurs, plantés à égale distance les uns des autres. L'espace est réduit à deux dimensions, les plages de couleurs vives nettement délimitées⁸⁷⁾. De même que dans Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) de 1902 (Femme entre des pommiers, coll. part.), où le rouge vermillon de la figure féminine s'oppose au vert buis de l'herbe, Amiet amorce ici aussi un retour aux couleurs franches et intenses, qui augure de son développement futur⁸⁸⁾.

Mais aussi et surtout, par l'arbitraire de la forme et de la couleur, par son dédain du monde réel et par son intrusion dans le monde de l'enfance, le peintre montre clairement son intention d'échapper au quotidien, de recréer un univers neuf, bien à lui, un nouvel âge d'or conforme à son rêve. A cette fuite loin de la réalité, loin de la civilisation, correspond son choix de s'établir définitivement à Oschwand, dans une sorte de retraite, lui permettant d'échapper à l'agitation des grands centres urbains, et d'étudier de plus près le miracle quotidien du renouvellement de la nature, le changement des saisons, la victoire du monde végétal, au printemps, sur l'hiver. Ce choix correspondait à une philosophie nouvelle qui n'était autre que celle du vaste mouvement Art Nouveau ou Jugendstil.

Une frise, dont nous avons parlé déjà au chapitre 6, intitulée Frühlingslandschaft mit Liebespaar und fünf weiblichen verschleierten Halbakten (oeuvre non datée, Saint-Gall, Kunstmuseum), nous paraît résumer cette philosophie nouvelle. En effet, dans ce paysage printanier, Amiet tente sans doute de recréer un monde idéal et harmonieux, cet âge d'or auquel rêvait tout peintre symboliste de l'époque⁸⁹). A la représentation de la danse (qui nous renvoie au rythme de la vie et à l'harmonie), qu'incarnent en chantant cinq jeunes filles nues, d'allure botticellienne - la chevelure et les voiles transparents qui enveloppent ces charmantes apparitions suivent leurs gestes -, se joint celle de l'amour, représenté, à droite, par un couple enlacé sur un fond de paysage luxuriant, où toutes les beautés de la nature s'offrent à notre regard émerveillé: une forêt aux fûts droits et majestueux, à gauche de la composition, une rangée de platanes, se déroulant à l'infini à l'horizon, un verger en fleurs, à droite; les troncs des pêchers en fleurs, légèrement inclinés, épousent, de leur forme, la silhouette des amants. L'harmonie est complète: les êtres humains sont heureux et chantent; la nature répond à leur bonheur en s'épanouissant.

Cette composition fait preuve, et par sa thématique et par son style, de la faculté d'Amiet à saisir - avec une rapidité étonnante, d'ailleurs -, les tendances nouvelles de l'art, à les assimiler et à en faire une synthèse. Il partage également, avec les artistes allemands d'avant-garde, outre son don d'adaptation, un même goût pour la nature, la jeunesse, les contes fabuleux, un intérêt identique pour le phénomène de la croissance, et sait traduire le lien cosmique qui unit l'homme au règne végétal. Il a su rendre, dans ce paysage printanier, saturé d'air, d'eau, de soleil, où la lumière filtre à travers les strates horizontales formées par les nuages, étendus en longues banderoles au-dessus de la ligne d'horizon, une impression de force vitale étonnante. Tout ceci dans un langage radicalement neuf, très proche de celui des artisans du Jugendstil, et qui, suivant un mot d'ordre de la revue Jugend, ne se rattache en aucune sorte à un style d'autrefois (voir Seling 1959, p. 239).

Cette oeuvre, de caractère hautement décoratif, se présente sous un aspect essentiellement graphique et dépouillé, par la façon incisive, précise et sèche dont Amiet découpe les silhouettes épurées, en les cernant d'un fin trait noir. Aucune ligne qui ne s'incurve légèrement, ceci en harmonie parfaite les unes avec les autres. Au galbe des épaules nues des figures féminines, répondent les silhouettes des troncs d'arbres flexibles, dont la masse arrondie des feuillages rappelle celle des têtes des danseuses. A l'exemple de Hodler, Amiet a choisi d'organiser sa composition, de construction serrée, selon un réseau de verticales et d'horizontales: aux sept figures humaines, que rappellent les troncs des arbres, dans leur verticalité, répondent les banderoles horizontales formées par les nuages, parallèles entre elles - il s'agit d'un motif cher à Hodler -, la ligne d'horizon et le ruban clair que dessine un chemin sinueux. Seule une différence d'échelle, dans le jeu des troncs d'arbres, nous donne un sentiment d'espace, dans ce paysage aux formes aplaties. A

l'exemple des jeunes peintres allemands, de Hodler également - l'un des représentants majeurs du Jugendstil -, Amiet adopte, dans cette frise, de même que dans quantité d'autres oeuvres de cette époque, une palette simplifiée, extrêmement claire - presque anémique! -, recourant à des tons pastels subtils, étendus sans épaisseur, sans modulation non plus, sur un support démesurément allongé (cette frise mesure 22 X 177 cm). Des bleu ciel, vert clair, rose pâle, un peu froids, auxquels s'opposent les chevelures rousses et très préraphaélites des danseuses - ou des nymphes -.

Dans cette frise, que nous pouvons dater, approximativement, des années 1896, de même que les esquisses exécutées par Amiet pour la page de titre de la revue Jugend, auxquelles elle s'apparente, le style du peintre s'est libéré des éléments rococos qui, à son retour de Bretagne, et jusqu'à cette époque, marquent certaines de ses oeuvres⁹⁰⁾. Le langage pictural du symbolisme-synthétique, appris en Bretagne, demeure un acquis⁹¹⁾, sur lequel, cependant, se greffent des influences nouvelles. Dans son oeuvre, Amiet continue à exprimer ses états d'âme, comme déjà il tentait de le faire en Bretagne, et non le visage de la nature; mais, une comparaison avec les créations antérieures nous montre qu'il a changé définitivement de pays. Il baigne dans une autre atmosphère, et ses sources d'influence sont totalement différentes, bien que se greffant sur le style synthétiste pontavenois.

Les contacts qu'Amiet entretenait avec les milieux sécessionnistes par l'intermédiaire de ses amis et par la lecture des revues Pan et Jugend certainement, par ses séjours en Allemagne, dès 1902, puis en Autriche dès 1904, ont été déterminants, au cours de cette période symboliste, et continueront à l'être, pour la suite de son évolution. Peut-être a-t-il eu l'occasion de voir, à Munich en 1904, l'exposition d'oeuvres néo-impressionnistes organisée par le groupe Phalanx, ou, la même année, une exposition consacrée à Cézanne,

Van Gogh et Gauguin, à l'Association artistique de Munich? La visite de ces deux expositions, à elles seules, nous permettrait d'expliquer l'orientation nouvelle d'Amiet qui, à cette époque, en revient aux couleurs pures et vives, par le biais de la technique divisionniste⁹²). L'influence de Van Gogh se précise dans l'oeuvre d'Amiet, qui adopte une technique très voisine de celle du peintre hollandais dans une oeuvre telle que Sommerlandschaft de 1905 (Paysage d'été, Aarau, Aargauer Kunsthaus), en particulier; la matière picturale devient plus épaisse, le jaune, couleur chère entre toutes à Van Gogh, apparaît, chez Amiet, dans une série d'oeuvres particulièrement audacieuses, dans leur simplification: Die gelben Mädchen (Les jeunes filles en jaune, 1905). Il ne s'agit là que du début d'une évolution dont il ne nous appartient pas de parler ici. Nous dirons toutefois que, lorsque Amiet entreprend de sortir de son pays, en 1902, l'Art Nouveau commence justement à s'essouffler; la naissance du fauvisme s'annonce en France, celle de l'expressionnisme en Allemagne. Rapidement, les voyages d'Amiet à l'étranger, la visite de diverses expositions, vont l'orienter vers une voie nouvelle (voir Zürich 1979, pp. 15 ss.). On peut donc affirmer que, dans l'élaboration de son symbolisme, la source d'influences la plus importante, outre ses contacts avec Hodler et les amitiés qu'il avait nouées à Munich, reste probablement la prise de connaissance des revues allemandes, Pan et Jugend en particulier. Lorsqu'en 1896 Amiet exécute ses esquisses, destinées vraisemblablement à orner la page de titre de la revue Jugend, il a déjà saisi, d'ailleurs, l'essentiel de ce qu'allait être le Jugendstil.

Cette orientation vers le mouvement Jugendstil, extrêmement fructueuse puisqu'elle donne naissance à des oeuvres qui comptent parmi les plus belles de la création amiétienne, à notre sens, ne prend pas fin brutalement lors de la confrontation Amiet-Hodler, à l'occasion de la XIX^{ème} exposition

de la Sécession viennoise, au début de l'année 1904 - qui décide, comme nous l'avons vu au chapitre 5, le jeune peintre à se détourner de l'exemple hodlérien pour en revenir au symbolisme-synthétique de Gauguin et de Van Gogh -. Durant l'année 1904, en effet, Amiet réalisera encore de très belles oeuvres de caractère nettement Jugendstil. Une même facture fluide, légère et précise, de mêmes oppositions de plages claires et foncées, un même caractère nettement graphique que dans des oeuvres de 1902 (Winterlandschaft - Paysage d'hiver - ou Bauerngarten - Jardin campagnard -, au Kunstmuseum de Soleure), apparaissent dans un certain nombre d'oeuvres de 1904, telles que Mondlandschaft (Paysage au clair de lune, coll. part.), Schneesmelze (Taches de neige, coll. part.), ou Grosses Winterbild (Grand paysage d'hiver, coll. part.). Dans cette dernière oeuvre, en particulier, Amiet fait preuve d'une audace nouvelle en osant affecter les sept huitièmes de sa représentation à un champ de neige uniforme, que traverse, minuscule, un skieur en lutte contre les éléments. Nous franchissons, ici, les limites de l'Art Nouveau pour pénétrer déjà dans un univers nettement surréaliste.

Notes du chapitre 9

1. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, pp. 128-129. Beardsley a fréquenté l'Académie Delécluse à Paris de 1890 à 1892 et, de même que Oscar Wilde, s'est lié d'amitié avec Toulouse-Lautrec, dont il adopte les silhouettes expressives. Voir également Madsen 1975, p. 240 et Schmutzler 1978, pp. 96 et 119.
2. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 25.
3. Voir Munich 1964 et Doede 1977, p. 8: la création du Salon des Indépendants, à Paris en 1884, et celle des XX à Bruxelles la même année, avaient été un exemple pour Berlin, où l'on voit apparaître successivement le groupe des XI, en 1892, et la Sécession, en 1898, avec, à sa tête, Max Liebermann et Walter Leistikow. La Sécession munichoise avait été créée en 1892. Dans les deux cas, on mettait l'accent sur l'internationalisation des expositions, dans le but de rompre avec un isolement provincial. Dès la fin du siècle, un grand nombre d'artistes quitteront Munich pour Berlin, qui devient un centre artistique d'importance.
4. Nous pouvons citer, entre autres, les revues suivantes: Simplicissimus (dès 1896) et Die Kunst (dès 1898) à Munich, Deutsche Kunst und Dekoration (dès 1897) à Darmstadt et Die Insel (dès 1899), à Berlin.
5. Voir Pan 1895/6, vol. 1, p. 173.
6. Il ne saurait être question, dans cette étude, de rendre compte des multiples facettes du Jugendstil. Nous pouvons toutefois relever le fait que plusieurs groupes d'artistes se sont constitués en Allemagne, à la fin du siècle, diversifiant les possibilités d'expressions nouvelles suggérées par l'Art Nouveau: le groupe des XI à Berlin, dès 1892, celui de Dachau, dès 1894, et de Darmstadt (Die Darmstädter Künstler-Kolonie), dès 1899, et enfin, Die Scholle à Munich, qui, dès 1899, regroupe une demi-douzaine d'artistes munichois. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, pp. 189, 203, 207 et 214.
7. Max Liebermann a séjourné à Paris de 1873 à 1878. Il a été particulièrement sensible à l'art de Jean-François Millet (voir Laclotte 1979, s.v.); Wilhelm Leibl et Max Klinger - qui, avec Liebermann, faisait partie du groupe des XI à Berlin - ont également séjourné à Paris. Wilhelm Trübner s'y est rendu en 1879 et en 1880. Fritz von Uhde y a travaillé entre 1879 et 1880, chez Michael Munkacsy, alors que Ludwig von Hofmann et Lovis Corinth ont tous deux fréquenté l'Académie Julian.

8. On avait l'ambition, en fait, de fonder un art national allemand, exempt de toute imitation stylistique. Voir Madsen 1975, p. 413.
9. La revue Pan était alors disponible à la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs à Zürich. Voir Coire 1981, p. 12.
10. Le nom même dont on baptise la revue Pan nous parle de jeunesse éternelle, du dieu de la nature, et définit, à lui seul, tout un programme, celui des artisans du Jugendstil. Voir Schmutzler 1978, p. 210.
11. Voir Schmutzler 1978, pp. 33 et 34. Nous devons à Owen Jones The Grammar of Ornament (1856) et à Christopher Dresser The Art of Decorative Design (1862). Selon ce théoricien, la base de toute forme est géométrique, mais il faut partir de l'étude du règne animal ou végétal.
12. Rossetti et Whistler les premiers ont fait fusionner le cadre et la représentation dans un tout unifié, chargé de signification. William Blake était à l'origine de ce développement, que l'on retrouve chez maints peintres symbolistes allemands, de même que dans l'art de Gauguin, Toorop ou Munch essentiellement. Voir Schmutzler 1978, p. 9.
13. Plusieurs artistes allemands avaient séjourné à Paris, parmi les artisans du Jugendstil: Leo Putz, Emil Rudolf Weiss, Fritz Erler (lié au groupe de Die Scholle), Hans Christiansen (rattaché à la colonie de Darmstadt - voir note 6 -), avaient tous étudié à l'Académie Julian, alors que Peter Behrens (lié également à la colonie de Darmstadt) était entré en contact avec l'École du Petit Boulevard; il avait donc fait la connaissance de Toulouse-Lautrec, Vincent Van Gogh, Louis Anquetin, Emile Bernard. Walter Leistikow avait fait un court séjour à Paris en 1893. Parmi les représentants de la colonie de Worpswede, Heinrich Vogeler et Paula Modersohn-Becker avaient tous deux passé par Paris. Cette dernière était tributaire de l'art de Gauguin. Fritz Erler était entré en contact avec des amis de Gauguin, en Bretagne; avec les Nabis et Toulouse-Lautrec (voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 190). Le style de Leistikow trahit, à lui seul, l'impact de Bernard et de Seguin (voir chapitre 2). Quant à l'art d'Emil Rudolf Weiss, il parle en faveur de Vallotton (voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 177). Par ailleurs, les innombrables groupes et colonies d'artistes qui, à la fin du siècle, surgissent partout en Allemagne, font penser à l'exemple des Nazaréens, des préraphaélites et des Arts and Crafts, de même qu'aux expériences de Gauguin à Pont-Aven et au Pouldu.
14. Parmi eux, un grand nombre de peintres munichoïses: le groupe Die Scholle avec W. Püttner, A. Jank, M. Feldbauer et L. Putz. Des artistes influencés par les exemples parisiens ou anglais: chez Julius Diez, Paul Renner, Arpad Schmidhammer et Albert Weisgerber perce l'influence de Vallotton. L'art de Paul Rieth nous ramène à Toulouse-Lautrec, celui de Ludwig Hohlwein à Bonnard. Le style de J.R. Witzel, Th. Th. Heine ou D. Eckmann, par contre, nous fait pen-

- ser à Beardsley. Dans certains dessins au crayon gras d'Adolf Münzer, on devine l'exemple de Seurat ou de Daumier. De très belles décorations florales, issues des exemples anglais, sont signées par des artistes tels que Fritz Erler, Ludwig Hohlwein, Hans Christiansen, A. Höfer, E. Neumann, G. Kleinhempel, R.M. Eichler, A. Weisgerber, P. Haustein, et surtout, par Otto Eckmann.
15. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 30.
 16. On n'a guère pris au sérieux cette expression nouvelle de l'art, que beaucoup ont méprisée. La conséquence de cette attitude est la disparition d'une quantité de chefs-d'oeuvre. Finalement, comme le remarque Hofstätter (1975 Geschichte, p. 9), nous ne connaissons le Jugendstil qu'à travers quelques revues.
 17. C'est à Munich que s'élabore le Jugendstil, essentiellement floral à ses débuts, et cela dès 1894 (voir Schmutzler 1978, pp. 135-137).
 18. Aux artistes munichois cités antérieurement, nous pouvons ajouter Ernst H. Walter, Richard Grim, Theodora Onasch (voir Madsen 1975, p. 428).
 19. Otto Eckmann avait créé un nouvel alphabet dont la répercussion fut très grande (voir Hofstätter 1975 Geschichte, pp. 28-29).
 20. C'est en Allemagne que l'art du livre, de la lettre, de l'illustration atteint son plus large épanouissement (voir Madsen 1975, p. 232).
 21. Voir Schmutzler 1978, p. 210. Ce goût était partagé par les préraphaélites.
 22. Voir Madsen 1975, p. 112, et Schmutzler 1978, p. 99: depuis que les moyens de transport s'étaient développés, il était de règle, chez les artistes nordiques, de faire un pèlerinage à Paris. Henry Van de Velde avait séjourné de 1884 à 1885 dans l'atelier de Carolus Duran, et il finit par opérer une synthèse entre les influences françaises et anglaises. Nicholson avait passé par l'Académie Julian, et s'était inspiré des exemples de Toulouse-Lautrec et de Vallotton, Munch, nous l'avons vu, avait séjourné à trois reprises à Paris, Beardsley y avait passé deux ans. Parmi les Allemands, nombre d'artistes avaient également séjourné dans la capitale française (voir notes 7 et 13), tandis que des peintres scandinaves se groupaient en colonie à Grez-sur-Loing - au sud de Paris -. Toutes ces allées et venues expliquent qu'une certaine uniformité caractérise, malgré quelques particularités, l'art fin-de-siècle dans l'Europe entière.
 23. Voir Madsen 1975, p. 411 et Schmutzler 1978, p. 135.
 24. Nous tenons ce renseignement de M. G. Mauner.

25. Voir chapitre 6, note 58 et Annexe II.
26. Voir Annexe II.
27. Comme Amiet (1948, pp. 68 et 52; Annexe II) le dit lui-même, il s'est essayé à peindre comme les vieux maîtres allemands. Malgré son admiration pour Titien ou Botticelli, il ne s'est guère tourné vers les exemples de la renaissance italienne, contrairement à des artistes tels que Emile Bernard, Sérusier ou Maurice Denis, qui, dans leur quête d'historicisme, se sont inspirés des Quattrocentistes.
28. Voir, à propos de l'art graphique dans la création amiétienne, Mandach 1939. Cet auteur relève le fait que, Amiet, très doué pour le dessin, s'est essayé à toutes les techniques de la gravure: à celle de l'eau-forte de 1893 à 1925, à celle de la gravure sur bois de 1902 à 1922 - l'artiste grave, alors, surtout des portraits, des ex-libris, quelques paysages d'hiver et des oeuvres de fantaisie -; ses premières lithographies datent de 1895. Cette dernière technique sera particulièrement chère à Amiet qui, dès les années trente, envoie des cartes de Nouvel-An à ses amis; une maxime spirituelle accompagne le motif. En ce qui concerne la datation des gravures d'Amiet, toutefois, Günter Krüger (Zürich 1979, p. 33) se montre plus nuancé: on ne peut dater qu'approximativement l'oeuvre gravé de ce peintre, et on ne peut se fier inconditionnellement à Mandach. Selon Tatarinoff (1958, pp. 111), c'est avec Armand Seguin qu'Amiet apprend la technique de l'eau-forte, alors qu'il séjourne en Bretagne, en 1893. Voir également Huggler (1971, pp. 97 ss.) qui relève les influences, dans l'oeuvre gravé d'Amiet, de Carl Moll, Edvard Munch et Félix Vallotton; voir aussi Arntz-Bulletin 1968, vol. I, s.v.
29. Voir lettre d'Amiet à Miller, datée du 17 septembre 1900.
30. Voir Plüss-Tavel 1958, s.v. Balmer.
31. Voir lettre d'Amiet à Carl Moll, datée du 30 mai 1905 (Annexe II).
32. Voir Amiet 1948, p. 32 et Berne 1968: Lebensdaten.
33. Il s'agit probablement du peintre symboliste suisse Albert Welti (1862-1912), élève de Böcklin de 1888-1890 et dont Amiet avait fait la connaissance à Munich. Cet artiste, après avoir séjourné à Paris, s'installe en 1895 à Munich pendant trois ans. En 1899, il entreprend un voyage en Italie.
34. Voir Widmer 1910, pp. 478 ss. Aujourd'hui encore, les meubles qu'a exécutés Amiet se trouvent dans son atelier à Oschwand. Ils nous renseignent sur son goût du folklore.
35. Parmi les groupes les plus importants, nous citerons celui des XI à Berlin, dès 1892; la colonie de Worpswede, près de Brême, qui, en 1895, expose pour la première fois à Munich, au Glaspalast; enfin,

Die Scholle, à Munich. Pour plus de détail, voir note 6.

36. Par le biais des Expositions internationales, on connaissait à Paris l'idéal de William Morris. Emile Bernard et Gauguin étaient particulièrement sensibilisés par l'idée qu'un artiste ne pouvait se contenter de peindre, mais devait chercher un nouveau mode de vie par un retour à la nature, loin d'une civilisation corrompue. C'est ainsi qu'ils se décident, nous l'avons vu, à quitter la capitale française. Ne pouvant changer la mentalité de la classe bourgeoise, ils pouvaient du moins prendre le large, repartir à zéro en créant un centre artistique sur des bases nouvelles; ce qu'ils firent à Pont-Aven et au Pouldu.
37. Cet album, dont la couverture de cuir vert est décorée de motifs abstraits rappelant l'art de Henry Van de Velde, se trouve actuellement au Kunstmuseum de Soleure. Il mesure 28 X 41 cm. et appartient au Kunstverein de Soleure. Le goût de la satire, qui paraît dans les portraits qu'exécute Amiet, trahit sans doute des influences muni-choises. Voir chapitre 5, note 143 et Soleure 1976, p. 28.
38. L'Allotria, ou, plus exactement, le Münchener Künstlergesellschaft Allotria regroupait des artistes tels que Franz von Lenbach, Julius Diez, Gabriel von Seidel, Franz von Stuck, tous essentiellement caricaturistes (voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 200).
39. Adolf Frey, Zürcher Festspiel, Zürich 1901 (Zur Erinnerung an Zürichs Eintritt in der Schweizerbund - 1. Mai 1351 -). Adolf Frey, Sechs Lieder in Schweizer Mundart, Zürich 1901. Cuno Amiet illustrera également, par la suite, les poèmes d'Emanuel Stickelberger. Voir "Emanuel Stickelberger unbekanntes Randbilder Cuno Amiet zu einem Gedichtband", Stultifera navis, Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen - Gesellschaft, 14. Jahrgang, Nr 3/4, Dezember 1957, pp. 190 ss. Il est intéressant de savoir que, durant son séjour à Munich, déjà, en 1886/88, Amiet admirait les illustrations de Daudet par Ernest Biéler (Amiet 1936, p. 8). Par ailleurs, Armand Seguin, son ami (voir chapitre 3), était lui aussi illustrateur.
40. Voir, à ce sujet, Kamber 1964, pp. 224-227 et Soleure 1964. Le premier numéro de la revue hebdomadaire Jugend paraît en janvier 1896, sous la direction de Georg Hirth. Dès cette première année, on organise des concours en vue de la décoration des pages de titre, affiches et cartes de menus. On ne sait si Amiet a pris effectivement part à ces concours, car son nom ne figure pas dans la liste des prix, en 1896. Toutefois, on a trouvé, dans la succession du peintre à Oschwand, treize feuilles, des aquarelles et des gouaches, exécutées en relation avec la revue Jugend. Certaines de ces feuilles portent la date du premier numéro de Jugend, dont le titre figure d'ailleurs généralement en grosses lettres et en bordure des gouaches ou aquarelles qu'exécute Amiet. Nous ne pouvons savoir, selon M. A. Kamber, si, à l'époque déjà, Amiet possédait lui-même ce périodique, mais une chose est certaine: avant sa mort, et pour faire de l'ordre, le peintre a détruit ses vieilles revues; or, parmi elles, se trouvait Jugend. Les travaux qu'Amiet a exécutés pour ce périodique ont pour thème la danse; on voit également des représentations de sa future épouse, Anna, en buste devant un paysage.

41. Amiet voit, à cette occasion, des oeuvres de Hans Thoma.
42. Voir note 28.
43. Voir Soleure 1976, lettre d'Amiet à Frieda Liermann datée du 26 février 1903 (Annexe II). Amiet, nous le voyons, attache beaucoup d'importance aux démarches de Frieda Liermann auprès de Cassirer. Dans sa carte du 12 avril déjà, en effet, il lui demande si elle s'est déjà rendue à la galerie de ce marchand.
44. Dès 1904, Amiet prend part aux Sécessions berlinoises.
45. Voir Hahnloser-Bühler 1936, p. 204.
46. Dans l'autoportrait qu'exécute Amiet en 1895/96 déjà (Selbstbildnis mit Apfelrahmen, coll. part. - ce tableau se trouve en dépôt au Bündner Kunstmuseum à Coire), on discerne des analogies dans la pose du modèle, sa barbiche et sa coiffure - un chapeau à larges bords -, avec un autoportrait par le peintre symboliste anglais Georges Frederick Watts, en 1864 (Autoportrait, Londres, Tate Gallery). D'autre part, certaines figures féminines d'Amiet, isolées et en pied, revêtues d'une robe sans ceinture descendant jusqu'au sol, de même que le jeu des chevelures, nous font penser à l'art de Burne-Jones; voir, en particulier, des représentations telles que Frauenbildnis mit Blumenstrauss de 1902 (Portrait de femme au bouquet de fleurs, coll. part., deux versions). Ce monde de l'inaction, du silence et du repli sur soi est typiquement symboliste.
47. De même que Whistler, et qu'un grand nombre de peintres symbolistes à sa suite, tels F. von Stuck, L. von Hofmann, M. Klinger, E. Munch, J. Toorop, F. Knopff ou G. Klimt, Cuno Amiet se plaît à entourer certaines de ses oeuvres d'un large cadre chargé de signification, et dont le coloris - à moins qu'il ne s'agisse d'un dessin ou d'une gravure - rappelle la teinte dominante de l'oeuvre (voir chapitre 8, note 43); le motif qu'il contient présente un complément d'information indispensable au sens de l'oeuvre qu'il prolonge. Dans le cadre de l'autoportrait du Kunstmuseum de Coire (voir note 46), des pommes jaunes au feuillage vert entourent le buste du peintre, faisant allusion aux facultés créatrices de tout artiste. Dans Mutter und Kind im Garten (Mère et enfant au jardin, dessin sur papier clair, 1896, coll. part.), le motif de la mère à l'enfant se situe au centre d'une large bordure décorative riche de sens: au bas de la représentation, un tronc d'arbre aux puissantes racines soutient la composition; au haut de la page émergent les branchages; on pense ici à certaines compositions de Ludwig von Hofmann: à la fécondité de la femme répond la fertilité du sol; la croissance de l'arbre nous parle sans doute de celle de l'enfant. Le portrait qu'Amiet exécute du sculpteur Max Leu en 1898 (Bidnis Max Leu, Soleure, Kunstmuseum - voir chapitre 8, p.355), s'insère, nous l'avons vu, dans un large cadre explicatif. Comme nous l'avons vu au chapitre 7, c'est à l'exemple de Whistler, également, qu'Amiet en revient aux monogrammes recherchés des vieux maîtres pour signer ses oeuvres. Cette caractéristique se retrouve chez quantité d'artistes allemands d'avant-garde, de même que le recours à la monochromie, mise à la

- mode par l'artiste américain, avant Louis Anquetin et Emile Bernard.
48. Cet universalisme, propre au mouvement Art Nouveau, et issu des exemples anglais, trouve également des échos en Belgique, dans l'art de Van de Velde en particulier (voir Schmutzler 1978, p. 75).
 49. Amiet se met à l'art de l'aquarelle lors de son séjour d'études à Munich déjà.
 50. L'artiste avait trouvé sa vocation auprès de son professeur de dessin, le caricaturiste Heinrich Jenny, à Soleure (1824-1891).
 51. Le professeur d'Amiet, Heinrich Jenny, exécutait des illustrations pour une revue satirique intitulée Postheiri. C'est peut-être à lui qu'Amiet doit son goût de la satire, une caractéristique qui, d'ailleurs, le rapproche des artistes munichois. Au cours de son séjour en Bretagne, Amiet avait fait la découverte de l'art de Daumier, qui l'avait marqué puisqu'il le pastiche. Le sens de l'humour se manifeste, chez lui, dans des oeuvres telles que Der grüne Hut (Le chapeau vert, c. 1897, Soleure, Kunstmuseum), où Anna Luder, très citadine avec son chapeau noir agrémenté de rubans rouges et verts, nous toise, amusée, derrière sa collerette blanche. Dans le portrait légèrement comique, qu'il nous laisse de Giovanni Giacometti (1897, Olten, Kunstmuseum) perce un sentiment d'ironie amusée, de même que dans le dessin intitulé Drei Künstler: Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel, Ferdinand Hodler (1898, coll. part.), proche, dans son esprit et dans son style, nous l'avons vu, de l'art de Bernard et de Lautrec (voir chapitre 3). Ce goût de la caricature devient plus manifeste dans l'oeuvre du peintre, en 1902, dans son échange épistolaire avec Frieda Liermann, elle-même caricaturiste (Annexe II). Dans les cartes illustrées qu'il lui adresse, Amiet s'en prend aux élégantes citadines des centres urbains qu'il visite, au Tell de Hodler, à Hodler lui-même; c'est l'époque du Kuenstler-Allotria (voir note 37), album dans lequel Amiet croque sur le vif le profil aigu d'Oscar Miller, d'un Hodler à la barbe hirsute. Son sens de l'humour éclate également dans un dessin au fusain de 1902, Le peintre [antiquaire ?] à Pont-Aven (coll. part.): une silhouette tassée sur une chaise, la tête écrasée sous un chapeau melon, les jambes démesurément longues nonchalamment étendues au-devant d'une table sur laquelle repose un verre, trahissent tout l'ennui du personnage. Enfin, dans un portrait de Giovanni Giacometti exécuté en 1904 (coll. part.), Amiet ridiculise, par l'intermédiaire de son ami - et d'entente avec lui -, L'élú de Hodler (1893/04, Berne, Kunstmuseum). Voir Maurer 1979, p. 3 (ill.).
 52. C'est à Pont-Aven, nous l'avons vu, qu'Amiet apprend à manier le burin (Tatarinoff 1958, p. 111).
 53. Amiet illustre les poèmes d'A. Frey en 1901, ceux d'E. Stickelberger en 1857 (voir note 39). Bien d'autres artistes suisses, ou d'origine suisse, ont été également des illustrateurs à cette époque. Nous citerons, entre autres, Ernst Kreidolf - qui subit l'influence de Walter Crane -, Wilhelm Balmer, Emil Schill, Félix Vallotton, Carlos

Schwabe, Eugène Grasset, Ernest Biéler. En des temps plus reculés, Manuel Deutsch avait également été un illustrateur.

54. A son retour en Suisse, en 1893, Amiet exécute, à Bâle, des travaux de décoration, qui l'aident à subsister. En 1895, il entreprend une série de quatre fresques pour la décoration du café Bavaria, à Soleure; En 1901, et en compagnie de Wilhelm Balmer, il exécute deux cartons (le Serment de fidélité des Confédérés) pour orner l'Hôtel de Ville de Bâle, à l'occasion du quatre centième anniversaire de l'entrée de ce canton dans la Confédération (voir Tatarinoff 1958, p. 82, et lettre non datée d'Amiet à D. Miller).
55. Outre les fresques du café Bavaria à Soleure (voir note 54), Amiet, de concert avec Hodler, se proposait de décorer la cage d'escalier du Musée de Soleure à l'occasion de l'ouverture de ce bâtiment, en 1902. Ce projet ayant été refusé, seules les esquisses nous restent: une tempera sur papier, représentant le Départ des Soleurois lors de la bataille de Dornach (Auszug der Solothurner zur Schlacht bei Dornach); il s'agit là d'un des rares tableaux d'histoire que nous ait laissé Amiet, poussé d'ailleurs dans son choix par Hodler. Cette tempera se trouve au Kunstmuseum de Soleure. C'est la seule réalisation qu'Amiet ait entreprise de concert avec ce peintre (voir Vignau-Wilberg 1973, pp. 118 ss.); par la suite, Amiet, plus chanceux, se verra confier des travaux plus importants: Der Jungbrunnen (Fontaine de jouvence, 1910-1918), une série de fresques exécutées pour la décoration du Kunsthaus de Zürich, Engelskonzert (Berne, 1925), ainsi que les fresques du Gymnase communal de Berne, en 1927 (voir chapitre 5, note 150) - pour ne citer que les plus importants.
56. Amiet a exécuté lui-même une partie de son mobilier (voir note 34).
57. Nous tenons ce renseignement de M. P. Thalmann.
58. Nous pouvons citer, de l'époque symboliste, l'Affiche du Musée de Soleure, de 1902, et celle que l'artiste exécute en vue de l'exposition Cuno Amiet - Frieda Liermann au Palais Electoral de Genève, en 1902/03. Par l'aplatissement des formes, la gamme chromatique limitée à trois couleurs, le jeu décoratif des arabesques et la liaison du motif et de la lettre, Amiet s'intègre parfaitement bien dans le mouvement Jugendstil.
59. Une frise décorative exécutée par Amiet en 1904, dans Die Schweiz, p. 321 (voir chapitre 7, p.313), se révèle être particulièrement intéressante, car elle contribue à inscrire le peintre dans le mouvement Jugendstil, d'une part, et, de l'autre, constitue une preuve qu'Amiet non seulement connaissait la revue Pan, mais y puisait parfois son inspiration, se rapprochant d'artistes tels que Max Klinger, Ludwig von Hofmann ou C.J.H. Voysey, ou, également, de plus jeunes artisans du Jugendstil: Walter Leistikow, Joseph Sattler, Wilhelm Volz, Fidus, Otto Fischer, Josef Engelhart. Les exemples qui ont sans doute retenu l'attention d'Amiet, dans l'élaboration de sa frise, sont L. von Hofmann et Engelhart, qui, respectivement, dans les numéros 1 et 3 du deuxième volume de Pan, en 1896, repré-

sentent des frises analogues. Hofmann nous montre deux jeunes gens nus, accroupis l'un en face de l'autre, les bras tendus vers une fleur située au centre de la composition; Engelhart, deux jeunes gens, également, rampant l'un derrière l'autre, les bras tendus vers des pièces de monnaie et des feuilles de laurier: des symboles de richesse et d'honneur qu'il s'agit, selon Diogène le cynique, de mépriser. Une troisième frise, de Max Klinger, représente une scène analogue (Pan 1896, vol. II, 2, p. 107).

60. Une lettre - non datée - d'Amiet à Mme O. Miller nous apprend que cette dernière a commandé à l'artiste une couverture de livre pour un album. Or, une aquarelle de l'époque symboliste, ayant appartenu à Oscar Miller, représente cinq cygnes flottant sur l'eau et surmontés d'un texte: Der Schnabelweide ALBUM. Il s'agit là, sans doute, de la couverture de l'album en question. Schnabelweide servait de surnom au foyer accueillant des Miller.
61. Selon Mandach (1939, fig. 28), les premiers ex-libris (des xylographies) datent de 1903 - voir toutefois la note 28 de ce chapitre -. Au début du siècle, Amiet exécute également des monogrammes, dans la même technique. Dans toutes ces œuvres, extrêmement belles, et qui déjà annoncent les développements de la Brücke, on devine les influences conjuguées de Wassily Kandinsky, Gustav Klimt, Koloman Moser, Ch. Ricketts (voir, en particulier, de ce dernier, les illustrations des poèmes d'Oscar Wilde), mais aussi d'Emile Bernard ou de Maurice Denis dans la simplification de la ligne sinueuse. Lors de ses voyages à Berlin, puis à Vienne, Amiet aura pu se familiariser avec l'art de ces artistes.
62. Quelques poèmes d'Amiet sont inclus dans Über Kunst und Künstler (Amiet 1948).
63. Amiet jouait de la mandoline, et, lorsqu'il retrouvait ses amis à Hellsau, il faisait de la musique avec eux. Emil Schill et Wilhelm Balmer jouaient respectivement de la guitare et du violon. Amiet parlait avec enthousiasme de Brahms avec son ami Fritz Widmann. Nous savons par ailleurs qu'il rencontrera Gustav Mahler à Vienne, chez Carl Moll en 1904, et qu'il aura l'honneur de recevoir la visite d'Arthur Honegger à Oschwand.
64. Voir Madsen 1975, p. 401. Tous ces artistes collaborent à la revue autrichienne Ver Sacrum. Les architectes sécessionnistes Josef Hoffmann et J.M. Olbrich, par ailleurs, ont été illustrateurs à leurs débuts.
65. Les poèmes d'A. Frey qu'illustre Amiet (voir note 39) sont essentiellement patriotiques. Nous pouvons toutefois relever le fait que ce n'est que lorsqu'il collabore à une œuvre commune qu'Amiet cède à ce penchant. Contrairement à Hodler, Amiet est resté constamment ouvert aux courants étrangers; il s'est hissé à tout ce qui touchait au général dans l'homme ou dans la nature, renonçant presque complètement aux paysages alpestres.

66. Par son sens de l'hospitalité, sa générosité et sa bienveillance, Amiet témoignera, sa vie durant, de sa volonté de créer des liens nouveaux, fraternels, entre les hommes. Encore une fois, il s'agit là de l'idéal de Ruskin.
67. Deux compatriotes d'Amiet; Eugène Grasset et l'élève de ce dernier, Augusto Giacometti, se montreront également proches de l'idéal de Ruskin. De même qu'Amiet, ils s'essaieront à tous les arts, à toutes les techniques et puiseront leur inspiration aux sources du proto-Art Nouveau, dont le style floral les séduit.
68. De même que les artistes allemands, mais contrairement à Gauguin, Amiet ne témoignera d'aucun goût pour l'exotisme, durant sa phase symboliste du moins; il trouve son paradis dans sa patrie, et tout spécialement à Dschwand, où il a choisi de se fixer.
69. Une scène de récolte paraît encore en 1900 (Heuet, coll. part.). L'artiste pense-t-il incarner, dans cette représentation, l'idée de la mort, comme l'avait fait Van Gogh avant lui? Toujours est-il que, dans ce dessin à l'encre, le style de Cuno Amiet se rapproche de celui du peintre hollandais.
70. Que l'on pense à Liegende Frau d'Amiet (Femme couchée, 1894, coll. part.), ou au Portrait d'Emmy (voir chapitre 3, note 37), au chapeau compliqué, ou encore à une oeuvre de 1895 intitulée Bildnis der Schwester (Portrait de ma soeur, 1894, Berne, Kunstmuseum).
71. Dans quelques cartes adressées à Frieda Liermann seulement Amiet fait exception à la règle et situe ses figures dans un cadre urbain. Dans son style, il se rapproche alors de Degas, lointainement, mais bien plus encore de Kandinsky ou de Vallotton.
72. Amiet donne pourtant une représentation allégorique de la fécondité, mettant en scène une sorte de divinité féminine figée dans une pose hiératique et flanquée de deux orants. Il s'agit d'un dessin intitulé Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit (Représentation allégorique de la fécondité, coll. part., s.d.).
73. Le cygne nous parle de pureté dans le Paradies de 1895, les tapisseries fleuries tendues derrière ses modèles féminins de virginité, ses champs fleuris de paix spirituelle, etc. Voir, à propos d'équivalents nouveaux, Goldwater 1979, pp. 44, 207, 228 et 229.
74. Amiet (1904, p. 26) cite le nom de cet artiste (Annexe II).
75. Cette oeuvre a été détruite lors de l'incendie du Glaspalast de Munich en 1931.
76. De même que les artisans du Jugendstil, Amiet se tourne essentiellement, dans son historicisme, vers l'exemple des vieux maîtres allemands (voir chapitre 7).
77. Il est fait mention, dans ce texte, de l'adhésion de Miller comme membre honoraire au Kunstverein de la ville de Soleure. - voir: [Jeune homme debout devant un arbre] -.

78. Voir en particulier, dans la revue Pan (1896, vol. 11, 2, p. 128), Eva mit Schlange (Eve et le serpent).
79. Voir, dans la revue Pan (1895/96, vol. I, 4, p. 243), la bordure verticale de Greiner figurant une ronde.
80. Whistler le premier en revient à cette mode dont l'exemple lui est offert par l'art japonais.
81. Ces recherches calligraphiques de la part d'Amiet, si caractéristiques du mouvement Art Nouveau, demeurent une constante de ses années symbolistes, et se perpétueront jusqu'à sa mort dans les cartes de vœux qu'il adresse chaque année à ses amis. C'est dans la représentation qu'il nous donne de son père en 1895 que, pour la première fois, à notre connaissance, l'artiste, plagiant les vieux maîtres, inscrit sur le bord supérieur de sa gravure, en lettres majuscules: PATER·MEUS·AET·ANO·67. Sur maintes esquisses, qu'il exécute en vue de la décoration de la page de titre de la revue Jugend, c'est le nom même du périodique qui, généralement, sert de bordure décorative à la représentation. Il s'agissait là d'une donnée de base. En 1899, Amiet dessine à l'encre de Chine une scène folklorique: il s'agit d'une danse exécutée à périodes fixes sur le pont de Soleure, en commémoration de la bataille de Dornach. Dans une banderole, déroulée sous les pieds des danseurs, figure un texte en lettres majuscules VORSTAETTLERKILBI encadré par une date (1899) répétée deux fois. Cette habitude, nouvelle chez Amiet, d'expliquer un motif au moyen d'un texte, prend une forme particulière dans un Portrait d'Oscar Miller (1903, coll. part.): le profil du collectionneur se détache à l'emporte-pièce sur un fond bleu uni, auquel correspondent la veste bleue du modèle ainsi que ses cheveux gris bleu. Sur une banderole, à la bordure inférieure de la composition, figure un texte en majuscules: DEN LIEBEN FREUNDEN AUF DER SCHNABELWEIDE / OSTERN. 1903. (Amiet dédie ce portrait aux chers amis du Schnabelweide, soit à Monsieur et Madame Oscar Miller). On pense ici à certains ex-libris, en particulier à celui qu'exécute J. Sattler pour la revue Pan (1895/96, t. I, 4, p. 264) où, sur un fond monochrome bleu, un profil se détache à l'emporte-pièce, souligné par un texte en majuscules: EX·LIBRIS·HARRY·GRAF·KESSLER.
82. Celles-ci apparaissent à quatre reprises dans les projets de page de titre pour la revue Jugend qui nous sont parvenus. Un couple figure également dans la frise intitulée Frühlingslandschaft mit Liebespaar und fünf weiblichen, verschleierten Halbakten du Kunstmuseum de Saint-Gall, une oeuvre dont nous parlons au chapitre 6.
83. La première, à notre connaissance, remonte à 1896. Il s'agit d'un dessin: Mutter mit Kind im Garten, 1896, coll. part.
84. On pense ici à l'art de Dürer, mais aussi à une gravure de Max Klinger - en particulier, pour ce qui concerne la position de la figure centrale assise au milieu d'un parterre fleuri (voir Lausanne, Genève 1982, p. 52, fig. 57: Ritter Tod) -.

85. Voir Dante Gabriel Rossetti, Rêveries (1872-78) ou Walter Crane, The Lady of the Lilies (1893).
86. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 40.
87. G. Mauner (Soleure 1980, p. 26) voit dans ce retour aux couleurs arbitraires, un écho des paroles de Gauguin qui disait à Sérusier: "Comment voyez-vous cet arbre, il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette; et cette ombre, plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible" (voir chapitre 2). C'est à cette époque déjà, pense l'auteur, qu'Amiet cherche à se dégager de l'influence hodlérienne en se tournant vers le cercle de Gauguin.
88. Cette orientation nouvelle peut avoir été dictée à l'artiste par l'exemple d'Eugène Grasset, qui, en 1901 et en compagnie de Vallotton et Steinlen, expose successivement à Zürich et à Bâle dans le cadre de l'Exposition des artistes suisses de Paris.
89. Voir Hofstätter 1975 Geschichte, p. 39.
90. Dans les esquisses qu'Amiet exécute pour Jugend, on sent encore une certaine hésitation, de la part du peintre, entre les formes rococos de l'art français et les exemples du Jugendstil, plus dépouillés. Le souvenir de l'art des Nabis est encore sensible dans ses figurations de danseuses.
91. En fait, le support même de cette frise d'Amiet, extrêmement allongé, de même que le caractère légèrement baroque du contour des arbres, les danseuses elles-mêmes, tout cela nous fait penser à la Ronde bretonne exécutée par Gauguin pour décorer une boiserie de l'auberge Marie Henry au Pouldu (aujourd'hui à Paris, dans la collection Ducroquet).
92. Des oeuvres exécutées lors de son séjour en Bretagne, déjà, nous prouvent que dès 1892/93 Amiet connaissait la technique néo-impressionniste. L'influence de G. Segantini, dont il fait la connaissance en 1895, le poussera à faire de nouvelles expériences dans ce sens. Que l'on pense au Mutter und Kind (Mère et enfant, Saint-Gall, Kunstmuseum) de 1899. Ces expériences se poursuivent en 1900, dans le portrait de Ruth (1900, coll. part.) en particulier, et s'intensifieront dès les années 1904/05.

C o n c l u s i o n

Au contact de Frank Buchser, son maître, Amiet avait eu l'occasion de découvrir, dès sa seizième année, un art haut en couleur, basé sur l'étude de la lumière; avec ce maître audacieux pour l'époque et pour son milieu, cosmopolite dans l'âme, par ailleurs, Amiet avait appris à peindre sur le motif, dans un style proche déjà de l'impressionnisme. Toutefois, c'était à cette époque précisément, qu'à Paris, en 1886, le groupe des peintres impressionnistes se disloquait. Jean Moréas, en réaction contre l'esprit positiviste du XIXème siècle, contre son matérialisme, publiait cette année même son manifeste du symbolisme. Parallèlement au mouvement littéraire, de jeunes artistes, lassés par le manque de rigueur constructive de l'impressionnisme, le caractère évanescent de cet art un peu bas de plafond; à leur sens, car non intériorisé, prenaient le contrepied de ce mouvement, à Pont-Aven et à Paris, cela au moment même où Amiet, riche de l'enseignement de Buchser, décidait de se rendre à Munich.

Lors de son séjour à Munich déjà, de 1886 à 1888, Amiet, conquis par l'art japonais, se montrait attiré par les exemples de Whistler et de Jules Bastien-Lepage, qu'il découvrait à l'occasion de l'Exposition internationale de 1888. Ces deux artistes avaient su tirer parti, chacun à leur façon, de l'exemple de l'estampe japonaise, qui constituait une base majeure dans le développement du symbolisme-synthétique et de l'Art Nouveau. Guidé par sa grande intuition, Amiet devine, devant Pauvre Fauvette de Bastien-Lepage, les possibilités d'expression nouvelles qu'il pourrait découvrir en France; aussi, cette révélation décisive l'incitera-t-elle à quitter Munich

pour se rendre à Paris, métropole artistique dans laquelle il résidera de 1888 à 1892.

Si les récits que nous laisse Amiet sur son long séjour dans la capitale française peuvent nous induire à sous-estimer l'importance que cet événement eut pour lui (voir chapitre 1), il semble probable toutefois - et certaines de ses oeuvres le prouvent ¹⁾ - que la visite de l'Exposition universelle de 1889, celles des Salons du Champ-de-Mars en 1891, 1892, 1893 et du Salon de la Rose-Croix en 1892, lui ont permis de se familiariser avec l'art impressionniste, la technique divisionniste de Seurat, Signac, Cross, et de prendre connaissance de certaines tendances du mouvement symboliste. En 1892, en particulier, lors de l'exposition du premier Salon de la Rose-Croix, le peintre suisse aura eu l'occasion d'admirer, outre les oeuvres de Hodler, Albert Trachsel et Rodo von Niederhäusern, ses futurs amis, un échantillon de l'art de trois autres compatriotes, en Felix Vallotton, Eugène Grasset et Carlos Schwabe, mais aussi du Hollandais Jan Toorop, des Belges Fernand Khnopff et Jean Delville, des peintres français mystiques Emile Bernard et Charles Filiger; autant d'exemples stimulants, décourageants certainement aussi, pour cet artiste épris de la belle matière picturale d'un Rembrandt, d'un Vélasquez ou d'un Edouard Manet. Relevons le fait que ni le caractère mystique des rosicruciens, ni leur goût du syncrétisme et de l'occultisme n'auront prise sur Amiet, qui, au plus fort de la tourmente hodlérienne et de sa phase passéiste, montrera beaucoup moins d'empressement que son ami à aborder des thèmes allégoriques. Initié de bonne heure au véritable symbolisme de Gauguin, Emile Bernard - à ses débuts - et Van Gogh, Amiet, nettement moins cérébral que Hodler, comprendra rapidement la grande nécessité, pour le peintre qu'il était, de se détacher de l'historicisme des Sécessionnistes; dès 1905, en particulier, renonçant au clair langage linéaire de Hodler et des vieux maîtres, plus proche dès lors des peintres de l'avant-garde

française, il s'efforcera, suivant la voie ouverte par Van Gogh, d'exprimer des concepts universels par des moyens purement picturaux²).

Durant son séjour à Paris, dérouté sans doute par toutes les nouveautés qu'il découvrait, mal à son aise à l'Académie Julian - un bastion de l'académisme parmi tant d'autres -, Amiet n'osait encore se hasarder hors des sentiers battus. Une chose essentielle lui aura sans doute manqué: le contact direct avec des artistes d'avant-garde, dont il avait sans doute eu l'occasion d'admirer les oeuvres, mais qu'il ne connaissait vraisemblablement pas personnellement. Il est à relever, d'ailleurs, qu'en automne 1890, les peintres Nabis avaient quitté l'Académie Julian.

Mû par un esprit avant-gardiste, et suivant un instinct qui ne le trompait pas, Amiet, au cours de son voyage artistique, allait finalement découvrir Pont-Aven, l'une des sources majeures, avec l'Angleterre, de l'Art Nouveau - et, fait important, il sera le seul peintre suisse à avoir fait cette expérience -.

A Pont-Aven, la situation était toute différente: non seulement Amiet rencontrait un langage neuf, celui du symbolisme-synthétique, mais de jeunes artistes anti-conformistes, enthousiastes, convertis à ce mode d'expression, et qui lui parlaient avec chaleur de Gauguin, de Van Gogh, de Cézanne; des théoriciens dans l'âme, en Emile Bernard et Paul Sérusier, qui, ayant rompu avec la tradition, étaient à même d'expliquer et de justifier leurs recherches; enfin, de véritables amis en Armand Seguin et Roderic O'Conor, très avertis des mouvements d'avant-garde; ces deux peintres, eux-mêmes instruits par l'exemple de Gauguin et de Van Gogh, peignaient et gravaient aux côtés d'Amiet, lui prodiguant des conseils. Amiet, conquis par ce milieu stimulant, s'y intégre rapidement, adoptant le mode de vie de ses nouveaux amis,

fraternellement réunis dans un coin de pays où le temps semble s'être arrêté, en contact direct avec la nature, à l'abri des méfaits du monde industriel, que fuyait également, en Angleterre, William Morris. Cette idéologie nouvelle, très proche de celle des Arts and Crafts, cette liberté créatrice, dans la recherche stylistique, hors de toutes contingences, convenait en tous points à la personnalité d'Amiet, et l'orientera de façon décisive dans son évolution artistique, de même que dans le choix qu'il fera de s'établir à Oschwand, dès 1898, loin de l'agitation des grands centres urbains, entouré d'artistes - de peintres, de sculpteurs, d'écrivains, de poètes, de musiciens -. S'attaquant lui-même, dans son universalisme, à tous les arts, à toutes les techniques, selon une idéologie venue d'Angleterre et très à la mode dans l'Allemagne de la fin du XIX^{ème} siècle (voir chapitre 9).

Grâce au contact direct qu'il avait noué avec les artistes de Pont-Aven, par sa connaissance également de l'art de Manet, de Van Gogh, de Gauguin, d'Emile Bernard, des peintres Nabis en général, et de Toulouse-Lautrec également sans doute (voir chapitre 3), Amiet s'était familiarisé, durant son séjour en France, avec un langage pictural nourri principalement par la révélation de l'art nippon - une source d'inspiration majeure pour Whistler et tous les artisans du proto-Art Nouveau en Angleterre, également -. Pourvu d'un don d'assimilation remarquable, Amiet avait saisi avec rapidité les éléments clés du symbolisme-synthétique, élaborant, durant son séjour en Bretagne déjà, un style abrégé, essentiellement ornemental, optant pour l'art de la surface plane et colorée de l'estampe japonaise, dont il adopte les cadrages imprévus et audacieux, la forme réduite à sa plus simple expression. Grand admirateur de l'art de Bastien-Lepage, il avait également été conquis, à Pont-Aven, par le thème breton dans sa phase élargie (voir chapitre 2); ébloui par l'univers qu'il découvrait dans la péninsule armoricaine,

il s'était mis à peindre avec enthousiasme ce qu'il voyait, en en saisissant l'essence: des paysages, Pont-Aven, le port, des natures mortes, des Bretonnes en costumes, leurs coiffes, des sabots, des fileuses, des lavandières fort proches des Bretonneries d'Emile Bernard, mais aussi des pardons, une Bretonne priant dans une forêt de peupliers (Bretonische Landschaft mit Figur, 1893, coll. part.). Ainsi, vers 1892/95, les choix thématiques d'Amiet le situaient, de même que les épigones de Gauguin, dans le prolongement de l'art des lithographes bretons, de celui, également, de Bastien-Lepage, de Jean-François Millet ou de Camille Pissarro, qui avait abordé de bonne heure certains leitmotivs du symbolisme et de l'Art Nouveau, tel celui du rythme des fanneuses, évoquant l'image de la danse dans sa qualité rituelle (voir Thomson 1982, p. 20), et qui apparaît dans l'oeuvre d'Amiet vers 1894 (voir chapitres 3.2 et 4.2).

Ainsi, avant qu'il ne subisse l'influence de Hodler, vers 1897 environ, Cuno Amiet, dont la thématique se révèle relativement simple par rapport à celle de Bernard, qu'il a connu personnellement, occupe sa place, déjà, parmi les artistes symbolistes post-impressionnistes pontavenois, dressés contre le naturalisme, le classicisme, l'esprit littéraire, soucieux de rendre, par des moyens purement picturaux, des impressions ou émotions, atteignant à l'essence des choses. Ainsi qu'il le confie à sa famille, Amiet avait immédiatement pris conscience, au contact des peintres de Pont-Aven, de la nécessité de penser à son oeuvre, avant de s'y attaquer, tout en faisant appel au souvenir (voir chapitre 3.1.). Suivant l'exemple de son nouveau milieu, Amiet s'était tourné vers la description d'un monde quotidien, bien que rattaché à ses traditions, à son rituel, sans s'embarrasser de symboles ou d'iconographie traditionnels; l'exemple pontavenois marquait, pour lui, la rupture avec l'académisme et le naturalisme, mais également le début d'une quête person-

nelle difficile, de la recherche d'un langage où style et contenu parviennent à fusionner. (voir chapitre 8, notamment).

C'est ainsi que, issu d'un pays encore ignorant de l'art impressionniste, Amiet revient en Suisse en 1898, en possession du langage synthétique élaboré par Gauguin et Bernard au cours de l'année 1888: avant même d'avoir rencontré Hodler, il avait remarqué, chez les peintres de Pont-Aven, une recherche de parallélisme dans la composition de leurs oeuvres et le rapport des couleurs entre elles³⁾. La révélation du symbolisme-synthétique, de même que celle du néo-impressionnisme, devaient jouer un rôle capital dans l'évolution artistique d'Amiet, et, par son intermédiaire, dans l'orientation de l'art suisse vers la couleur, dans la naissance, également, de l'expressionnisme en Allemagne (voir Zürich 1979, p. 22).

Pourtant, avant d'être à même de transmettre son message et de tirer réellement profit de la leçon de Pont-Aven, Amiet aura un obstacle à surmonter: la puissante personnalité de Hodler, ses théories, son art, issu de l'exemple de Pierre Puvis de Chavannes, et par là même, en retard sur celui d'Amiet (voir Mauner 1984, p. 9). Obnubilé, dès son retour en Suisse, par le prestige de Hodler, désarmé en outre par le mauvais accueil du public - on se scandalise devant les oeuvres bretonnes qu'Amiet expose en 1894 à la Kunsthalle de Bâle -, le jeune artiste devait mettre un frein à son audace; à l'exemple de Hodler, il cédera à la tentation de l'idée, renonçant partiellement à ses recherches formelles et chromatiques au profit d'un style linéaire; s'essayant à peindre comme les vieux maîtres, pour plaire à Hodler, il souscrira, dans une certaine mesure, à sa théorie du parallélisme; l'historicisme même du peintre nous permet, en outre, de comprendre combien il a été proche, au tournant du siècle, des mouvements sécessionnistes allemands et autrichiens. Notons qu'à cette époque, il n'expose plus au Salon des Indépendants.

Le succès qu'avait connu Hodler à Paris en 1891, en exposant La nuit au Salon du Champ-de-Mars, était resté sans lendemain, et, vers la fin du siècle, tout espoir semblait définitivement perdu, pour notre trop viril peintre national, de s'imposer en France. Par contre, dès 1897, Hodler s'imposait à Munich, et connaissait, en 1904, une apothéose sans pareil à la Sécession viennoise. Oscar Miller, pour sa part, le grand mécène de Hodler et Amiet, restait décidément fermé à l'art français; grand connaisseur, en revanche, de la peinture allemande, il se posait en défenseur de l'art suisse, et son influence sur les jeunes peintres, se révélait puissante (voir chapitre 5).

Déchiré sans doute par l'éternelle rivalité qui opposait nordiques et latins, Amiet, de sang mêlé, capable d'apprécier sans parti pris Paris ou Munich, et bien que n'oubliant jamais la leçon de Pont-Aven, se laissera séduire momentanément par de nouveaux pôles, emporté par un flux nordique. Dans un refus soudain de la latinité, Amiet, stimulé par son nouveau milieu, devait opérer un retour aux sources, se tournant en particulier, et à la suite de Hodler, vers l'héritage des vieux maîtres allemands, s'adonnant à l'étude attentive de l'art romantique d'un Philipp Otto Runge, selon toute vraisemblance, adoptant certains procédés artistiques d'Arnold Böcklin. Mais surtout, la pensée spéculative de Hodler, ses théories, son langage linéaire, sa recherche d'unité par la voie du parallélisme, devaient donner une orientation toute particulière à l'art symboliste d'Amiet, qui allait être tenté, durant un court laps de temps, de sacrifier le faire pictural à l'idée. C'est ainsi également, que, malgré sa nature heureuse, Amiet, emporté soudain dans un courant nordique essentiellement pessimiste, soucieux de l'étude psychologique des êtres de son entourage, préoccupé par le destin tragique de l'humanité, se mettra à philosopher, cherchant à nous transmettre un message. Afin de donner plus de poids à

son oeuvre, sans doute, Amiet fera appel à certains procédés archaïques, de même que quantité d'autres peintres de son époque, d'ailleurs, dans un regain d'admiration pour les grands maîtres que le mouvement impressionniste avait éclipsés. Vues frontales, profils plats, attitudes figées, bras collés au corps, silhouettes violemment enlevées sur un fond neutre, isocéphalie, regards vides, perdus au loin (etc.), font leur entrée dans son oeuvre, de même que divers symboles ou allégories renouvelés (voir chapitres 6 et 7).

L'influence de Hodler n'entraîne cependant pas seule en ligne de compte dans l'édification, par Amiet, d'un univers chargé de signification, d'un monde vide de toute présence humaine, ou, au contraire, habité par des figures, généralement isolées, immobiles et silencieuses, inactives, intériorisées, mystérieuses, dans leur rêve mélancolique. En 1902, en particulier, et à l'image de ce qui se passe dans l'art de Munch ou de certains peintres scandinaves du monde de l'hiver, la nature elle-même devient état d'âme, pour Amiet, qui, dans de très beaux paysages de neige, sait nous livrer son émotion. L'opposition des plages sombres et claires que l'on trouve dans Schneesmelze (Taches de neige, 1902, Soleure, Kunstmuseum), le style calligraphique volontairement sec de ce paysage pathétique, expriment, à n'en pas douter, l'âme douloureuse du peintre, frappé par le deuil (voir chapitre 7). Guidé par son intuition, Amiet a su appréhender, au-delà des apparences, l'accord profond qui existait entre ce spectacle hivernal et son propre sentiment. Contrastant avec cette oeuvre si accomplie, si personnelle, le triptyque Die Hoffnung (L'espoir, 1902, Olten, Kunstmuseum), que l'artiste exécute la même année et dans les mêmes circonstances, mais égaré par des influences qui lui étaient contraires, constitue une preuve manifeste qu'il s'aventurait ici au-delà de ses possibilités, en désirant exprimer son vécu au moyen d'une oeuvre au programme chargé, présentant une polyvalence de sens et exigeant du spectateur sa part de réflexion, l'in-

citant à méditer. Dans cette oeuvre, d'inspiration toute hodlérienne, Amiet recourait à certains procédés archaïques, remis à l'honneur par les préraphaélites anglais et en vogue chez les symbolistes allemands, en particulier: composition multiple, registres superposés, large cadre imagé, tableau-inscrit, signature décorative - autant de moyens de prolonger l'oeuvre, de la compléter, en donnant une clef, ou, au contraire, d'en accentuer le caractère ésotérique -. Le choix d'une gamme chromatique froide, le heurt des couleurs entre elles, suggestifs, contribuent également, et avec plus de force, à exprimer la douleur de l'artiste.

Durant sa phase symboliste, les thèmes morbides (maladie, souffrance, solitude, mort) et les portraits psychologiques n'allaient pas seuls retenir l'attention d'Amiet, marqué, nous l'avons vu, par une source d'influences spécifiquement germanique, mais aussi l'étude plus heureuse, d'inspiration nordique également, du rapport intime entre l'homme et la nature, dont l'artiste sait traduire avec bonheur la puissance cosmique ou le caractère idéal. A la suite de Runge, un grand modèle pour quantité de peintres allemands en particulier, Amiet se penchera également sur le monde de l'enfance, de l'adolescence, qui semble le fasciner, de même que le phénomène de la croissance, dans son profond mystère.

S'inscrivant de plain-pied dans un vaste mouvement de protestation contre l'art officiel, dressé contre l'héritage de la Rome antique, lassé, de même que tant de ses contemporains, par une iconographie usée, incapable de satisfaire les âmes inquiètes d'une époque décadente, Amiet allait, dans un langage neuf, essentiellement décoratif, tenter lui aussi, de faire de l'art une nouvelle religion, cherchant à atteindre à l'universel par le biais d'équivalents expressifs et personnels. Contrairement à Hodler, pourtant, Amiet n'était pas un remueur d'idées, lui qui reprochait à Hans von Marées (1837-1887) de philosopher au lieu de peindre (voir Thoune

1968), et il s'efforcera, pour sa part, et dans la mesure de ses moyens, de faire de son oeuvre entière un symbole où contenu et forme fusionnent. Il cherchera, vers 1901 déjà, alors que l'emprise de Hodler va s'amenuisant, à exprimer avec des moyens nouveaux, non plus une chose vue, mais une chose sentie, vécue, en nous livrant son émotion. Si, dans une oeuvre de caractère nettement hodlérien, telle que le Halbakt mit Blume II (1897, coll. part.), les formes sphériques engendrées par des roses stylisées, situées comme une auréole derrière la tête du nu féminin, appartiennent encore à une vieille tradition (la sphère représentant l'harmonie, la rose la joie d'une communion permanente)⁴, la robe rouge vermillon que porte la même personne (Anna Amiet) dans une oeuvre de 1902, Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie) (Femme entre deux pommiers (Allégorie), coll. part.), exprimera une idée de maturité, d'élan vital, qu'explicite encore, toutefois, le fait que cette femme en espérance tient une pomme dans chaque main; par ailleurs, la façon dont cette tache rouge se détache sur son fond vert pourra éventuellement exprimer le rapport complémentaire de l'être humain avec la nature. Dans ses paysages de neige, Amiet, renonçant à tout symbole, parvenait, nous l'avons vu, au véritable symbolisme, en exprimant un sentiment universel par des moyens purement formels. Dès lors, dans un souci d'expressivité, l'artiste, soumis à diverses sources d'influences, devait recourir à des procédés stylistiques propres au Jugendstil ou à l'Art Nouveau, au cours de l'année 1904 en particulier: différence d'échelle accentuée entre un gros plan et l'arrière-plan, vue plongeante, opposition violente de surfaces claires et sombres, couleur arbitraire, silhouette enlevée sur un fond neutre, cadrage inattendu, répétition d'un leitmotiv; une façon, pour le peintre, de suggérer un monde autre, insolite, irréel, légèrement angoissant, d'où toute source de lumière précise est bannie.

C'est ainsi qu'à côté d'oeuvres très construites, très hodlériennes aussi (la série des Halbakt mit Blume - Nu à

mi-corps avec fleur -, en 1897, Bildnis Giovanni Giacometti (1897, Olten, Kunstmuseum), Richesse du Soir (1899, Soleure, Kunstmuseum) et les oeuvres qui s'y rapportent (voir chapitre 6)), la série des Mère et enfant, Die Hoffnung (L'espoir, 1902, Olten, Kunstmuseum) également, Amiet exécute des études de petit format, sans prétention, nées d'un seul jet, en 1896 déjà, en vue de la décoration de la page de titre de la revue Jugend, et qui nous prouvent que dès les années 1895/96, le peintre, encore imprégné d'influences françaises, mais enrichi aussi par l'apparition des revues allemandes Pan et Jugend en particulier, parvenait à s'opposer à l'exemple trop contraignant de Hodler. Ce souffle nouveau allait lui permettre, par ailleurs, d'apporter lui aussi son heureuse contribution au mouvement européen que représente, au tournant du siècle, l'Art Nouveau.

Outre l'apparition de ces revues d'art, l'Exposition universelle de 1900, à Paris, à laquelle Amiet participe avec quatre oeuvres, et qu'il a peut-être visitée (voir chapitre 7, note 35), semble jouer un rôle dans l'évolution de l'oeuvre d'Amiet vers le ton pur et vers la touche divisée (Ruth, 1900, coll. part.). C'est à cette époque justement, à la suite de la douzième Exposition sécessionniste à Vienne, en 1901, plus précisément, que Cuno Amiet commence à prendre du recul face à Hodler, qui le déçoit par son intransigeance (voir chapitre 5). Une fraîcheur nouvelle anime dès lors l'oeuvre d'Amiet; son ouverture aux courants étrangers devient de plus en plus manifeste. Dès 1902, et sa correspondance l'atteste, Amiet, cosmopolite dans l'âme, à l'image de son maître Frank Buchser, qu'il n'oubliera jamais, entreprend plusieurs voyages en Allemagne - à Berlin, Dresde, Munich principalement -, puis à Vienne en 1904. Le contact direct avec les milieux sécessionnistes devait contribuer à élargir son horizon, puis à l'éloigner de Hodler. Sa création accuse dès lors un caractère nettement international, absent de l'oeuvre de Hodler, et ceci avant même qu'Amiet ne prenne la

décision de se tourner à nouveau vers les exemples français (voir chapitre 5). C'est ainsi que le peintre, renonçant à l'idée, se débarrassant de toute forme d'historicisme, connaîtra, en 1904, une phase Jugendstil extrêmement brillante, qu'annonçaient par ailleurs en 1902 ses paysages d'hiver, proches dans leur expression de ceux d'Axel Gallén ou de Gustaf Fjaestad (voir chapitre 8): le peintre nous laisse des toiles qui, avec les gravures sur bois qu'il exécute à cette époque également, comptent parmi les plus belles oeuvres de sa création (que l'on pense à des oeuvres telles que: Die Wäsche - La lessive, plusieurs versions -, Schneesmelze - Taches de neige, coll. part. -, Mondlandschaft - Clair de lune, coll. part. -, Grosses Winterbild - Grand paysage d'hiver, coll. part. -). Dans ces oeuvres de 1904, le brun, le gris, le noir sont bannis de la palette du peintre, comme le préconisait Gauguin, ceci au profit d'une couleur dominante forte. Un événement de grande importance, la dix-neuvième exposition de la Sécession viennoise, en janvier-février 1904, à laquelle Amiet participe avec trente oeuvres, n'était sans doute pas étranger à cette heureuse évolution: Munch exposait Une lessive au soleil, Nuit d'été, Lune, et Axel Gallén représentait avec talent le monde de l'hiver. Par ailleurs, toujours au début de cette même année, Amiet aura l'occasion de voir la grande collection d'oeuvres impressionnistes et post-impressionnistes que possédait son ami Carl Moll, le président de la Sécession viennoise, et chez lequel Amiet et sa femme sont descendus, durant leur séjour dans la capitale autrichienne. Cet événement à lui seul pourrait expliquer le retour d'Amiet à la couleur et à la touche divisée cette année 1904, dans une oeuvre telle que Bildnis Curt Blass (coll. part.), et ceci de façon extrêmement décidée. Relevons toutefois le fait qu'en 1904 justement, le néo-impressionnisme connaissait un regain d'intérêt - dont Henri Matisse doit profiter également -; en effet, cette même année, la Phalanx, à Munich, consacre une exposition à ce mouvement, le Salon des Indépendants présente des oeuvres de Signac, Cross, Van

Rysselberghe, Georges Lemmen (1865-1916), alors qu'à la Libre Esthétique à Bruxelles, on peut admirer des oeuvres de Seurat, Signac, Cross, Van Rysselberghe, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec. Ce ne sera qu'en 1905, toutefois, l'année de la grande rétrospective des oeuvres de Seurat et Van Gogh au Salon des Indépendants à Paris, qu'Amiet en reviendra définitivement à la couleur pure et à un faire véritablement pictural, par le biais de la technique divisionniste et de celle, très particulière, de Van Gogh ou Roderic O'Conor. C'est cette année qu'il prendra la décision de se tourner à nouveau vers les exemples découverts à Pont-Aven (voir chapitre 5). Nous savons que, dès 1907, il participe à nouveau au Salon des Indépendants et qu'il se rend cette même année à Paris pour voir, au Salon d'Automne, la rétrospective de l'oeuvre de Cézanne.

Doué d'une nature très réceptive, Amiet dépendait étroitement de son entourage, prenant son bien où il le trouvait, transformant en une esthétique personnelle diverses sources d'influences. L'action de la jeune peinture française, nous l'avons vu, s'est montrée décisive dans son évolution. Riche de l'enseignement de l'École de Pont-Aven, l'artiste en a transmis à son tour la leçon aux peintres suisses et aux expressionnistes allemands, qu'il devançait. C'est Amiet qui sera le véritable intermédiaire artistique entre la France et l'Allemagne ⁵⁾, par sa découverte passionnée de l'art de Van Gogh et de Gauguin. Mais, comme le relève G. Mauner (1979, p. 2), il aura fallu attendre un événement marquant, en l'occurrence l'exposition de la Sécession viennoise, en 1904, pour soustraire définitivement Amiet à l'influence prépondérante de Hodler, le faire réagir et reprendre enfin confiance en lui-même ⁶⁾. L'accueil mitigé de la critique, qui ne voit en lui qu'un disciple de Hodler, aura donc eu un effet salutaire sur Amiet.

La série des Jeunes filles en jaune (Die gelben Mädchen,

1905), marque le retour définitif d'Amiet à la couleur, mais également, selon G. Mauner (1984, p. 30), un accomplissement de l'art symboliste d'Amiet, car, dans ces figures jaunes sur fond de nature jaune, forme et signification fusionnent, l'artiste recourant à des moyens purement picturaux - forme et couleur - pour traduire la communion intime de ces jeunes filles nues, pubères, avec la nature. Les années 1905 à 1914, fécondées par l'exemple de Van Gogh, marqueront, dans la carrière d'Amiet, la période la plus heureuse, placée sous le signe de la couleur et de la plénitude de sa vision du monde. Vers 1909, toutefois, on assiste à un renversement d'influence; dès lors, et jusqu'en 1931 surtout, date de l'incendie du Glaspalast de Munich et de l'anéantissement d'une cinquantaine de toiles du peintre, des caractéristiques expressionnistes dominent l'oeuvre d'Amiet. Bien souvent, avec de larges coups de pinceau désordonnés, l'artiste juxtapose brutalement des couleurs violentes. Dans des oeuvres plus paisibles et d'une facture plus molle, Amiet nous fait penser aux impressionnistes allemands, à Lovis Corinth en particulier ou à son exact contemporain, Max Slevogt (1868-1930). Puis les influences françaises et allemandes agiront alternativement. Le style du peintre restera définitivement fluctuant, son oeuvre extrêmement diverse. A des gammes sourdes succéderont des éclats de couleurs vives, à une peinture fluide des empâtements. Amiet n'a jamais accepté de recourir à une formule et de s'y soumettre. La richesse de son tempérament le poussait à se renouveler sans cesse. On peut dire de ce peintre qu'il est le reflet éloquent de la situation bien particulière de l'artiste suisse placé à un carrefour d'influences (voir Godet 1912, pp. 279 ss.).

C'est ainsi que la série des Cueillettes de pommes (Apfel-ernte)⁷⁾, qui, dès 1907, élargit la thématique symboliste d'Amiet, traduit tour à tour l'influence de Gustav Klimt (en 1907), et celle, très directe, d'Emile Bernard (voir chapitre 3, p. 115), alors qu'une oeuvre telle que Mittagsrast (La pau-

se à midi, 1910, Berlin, Brücke Museum) nous fait penser plutôt à Armand Seguin, un artiste proche des Nabis, influencé comme eux par l'art japonais. La série des Crucifixions (Kreuzigung), qu'Amiet exécute entre les deux guerres mondiales, de même que ses représentations du Paradis (Paradies) - la dernière représentation, datée de 1958 (coll. part.), appartient à la fin de sa longue carrière artistique - nous prouve par ailleurs que l'exemple de Gauguin accompagnera l'artiste suisse sa vie durant. Si le souvenir de Munch apparaît sporadiquement encore aussi chez Amiet, dans deux Paysages de neige (Winterlandschaft, coll. part.) de 1910, en particulier, l'influence de Hodler se fera, quant à elle, plus persistante, et domine Amiet dans son art de la peinture murale; un ensemble de fresques, de caractère monumental, qu'Amiet exécute en 1917, sur le thème de Jungbrunnen (Fontaine de jouvence), pour décorer la loggia du Kunsthaus de Zürich, est très révélateur ⁸⁾: Le style linéaire de Hodler, sa gamme chromatique froide, son souci de construction paralléliste apparaissent également dans les cinq panneaux qu'Amiet élabore en 1927 pour orner l'aula du Gymnase de Kirchenfeld à Berne, faisant l'éloge de cinq personnalités de la Ville de Berne - dont Hodler lui-même ⁹⁾ -. Cuno Amiet poursuivra son oeuvre de fresquiste à Gunten, à Berne (Kunstmuseum), à Langenthal, et enfin à Ittigen en 1950, s'égarant, une fois de plus, dans une voie qui n'était pas la sienne.

Dans l'art de l'illustration également, Amiet s'inspirera très directement du langage hodlérien, appliquant à la lettre sa théorie du parallélisme, lorsqu'il illustre, en 1957, les poèmes d'Emanuel Stickelberger ¹⁰⁾. Enfin, certains paysages, en vue plongeante ¹¹⁾, quelques pochades, ou peintures à l'huile du lac de Thoune, dans les années 1930, ainsi qu'un certain nombre d'oeuvres isolées, nous permettent de conclure que la forte personnalité de Hodler ne cessera jamais véritablement de dominer Amiet. Nous citerons des

oeuvres telles que Frauen am Meer (Femmes au bord de la mer, 1919, coll. part.) - que l'on peut mettre en parallèle avec L'amour de Hodler (1907/08, plusieurs versions) -, Herbstliche 8äume (Arbres en automne, 1910, coll. part.), issu peut-être de l'admiration d'Amiet pour Soir d'automne de Hodler (1892/93, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire), Knieender Akt. Die Wahrheit (Nu agenouillé. La Vérité, 1960, lithographie en couleur), un thème hodlérien, qu'Amiet aborde déjà en 1913, de même que Das Entzücken (Le ravissement, 1922, fresque, coll. part.), ou encore Quittenbäumchen (Petit cognassier, coll. part.) de 1918, où Amiet, à l'exemple de Hodler, fait le portrait d'un arbre isolé, grêle, long et peu fourni.

En 1914, la guerre ayant éclaté, Amiet, coupé des grands courants, replié à Oschwand, se voyait privé d'un ferment essentiel. La France d'ailleurs, ne pouvait plus guère l'orienter: de même que le cubisme n'avait éveillé aucun écho en lui, les manifestations surréalistes le laisseront indifférent. Ces nouvelles formes d'art ne pouvaient satisfaire son goût inné de la couleur et de la technique. Ces années marquent la fin de l'épanouissement du peintre, son entrée dans une longue phase terminale qui se prolonge jusqu'à sa mort, en 1961, englobant une création prolifique. Le langage pictural de l'artiste, aux multiples facettes, continue donc de s'élaborer sur des bases très diverses, sans éclipser jamais toutefois l'apport décisif du symbolisme-synthétique et du néo-impersonnisme. De 1918 à 1922, Amiet se mettra à la sculpture, et cette expérience aura des répercussions dans sa peinture, se traduisant par une accentuation du volume dans de nombreux portraits, en particulier. Dès 1920, on dénote dans son art des tendances plus naturalistes, et, bien souvent, une recherche conventionnelle d'expression du volume. L'exaltation de la couleur atteint alors son paroxysme¹²). De très belles aquarelles accusent encore l'influence de Pont-Aven, d'Emile Bernard en particulier; le peintre juxtapose

avec bonheur des plages de couleurs pures et lumineuses, dans un langage abrégé et concis. Ces pochades demeurent la gloire de sa création d'après-guerre.

Entre 1932 et 1939, Amiet séjourne chaque année quelques mois à Paris, où il peint une série de paysages urbains dans un style impressionniste. Sa vue plongeante du Boulevard Brunne (1939, Genève, Musée d'Art et d'Histoire), nous fait penser à Pissarro et à Monet. Dès les années 1940, l'artiste peint, dans un style d'esquisse très personnel, une série de paysages d'hiver. Généralement, une seule tache de couleur s'impose sur un fond blanc ou grisâtre (voir Plüss et Tavel 1958-1967, t. I, s.v.). Un somptueux Paradies, qu'Amiet peint en 1958 (coll. part.), nous prouve qu'à la fin de sa vie, le goût d'Amiet pour les couleurs éclatantes n'a point faibli; ni la joie de vivre, ni la profonde admiration de la nature n'ont subi d'altération chez cet artiste nonagénaire; dans les dernières années de sa vie, en effet, Amiet nous livre des oeuvres qui comptent parmi les plus belles de sa création. Pourtant, ce sont ses oeuvres de jeunesse, essentiellement, qui ont valu à Amiet une renommée internationale; la faculté du peintre, remarquable à cette époque surtout, de comprendre les mouvements d'avant-garde et de les assimiler (voir chapitres 3 et 9), de même que la richesse insoupçonnée de sa thématique (voir chapitres 4.2., 7, 8 et 9.3.), rendent, par ailleurs, l'étude de son oeuvre symboliste particulièrement attachante. Peu après les années 1914 - qui marquent un aboutissement dans l'art d'Amiet -, des moments creux succéderont à des périodes d'inspiration. L'artiste, pleinement conscient de ses limites, nous avoue d'ailleurs modestement:

"Et de nouveau, une année de passée, et une fois de plus, je n'ai pas atteint le but que je souhaitais atteindre [...]. Dois-je donc vraiment être un Raphaël, un Rembrandt?" (Amiet 1948, p. 92; voir Annexe II).

Puis encore :

"Comme tout était facile, lorsque je commençais ma carrière de peintre! On s'y mettait sans hésitation. Quelle joie c'était donc de saisir sa palette et de presser les tubes de couleur" (Amiet 1948, p. 86; voir Annexe II).

Néanmoins, la curiosité d'Amiet, toujours en éveil, son intérêt constant et passionné pour toute nouvelle forme d'expression ont fait de lui un artiste international. Ces qualités l'ont amené à jouer, en Suisse, un rôle de pionnier. En se libérant du joug hodlérien, et grâce à l'expérience qu'il avait vécue en Bretagne, il contribuera, avec des artistes tels que Giovanni Giacometti, puis Augusto Giacometti, le disciple d'Eugène Grasset, à introduire l'amour du ton pur dans son pays.

Notes de la conclusion

1. Voir Zürich 1966, pp. 45-46 (texte de Felix A. Baumann).
2. En ce qui concerne les années d'épanouissement, dans la création amiétienne, voir Mauner 1984, pp. 30 ss.
3. Voir lettre d'Amiet à Carl Moll, datée du 13 novembre 1905 (Annexe II). Dans une oeuvre exécutée alors qu'il séjournait en Bretagne, Bretonische Wäscherinnen (Lavandière bretonnes, 1893, oeuvre détruite), Amiet, sensible sans doute aux recherches de rythme et de parallélisme des peintres de son entourage, encadre les figures centrales de sa composition par les longs fûts droits de cinq arbres - trois à droite et deux à gauche - dans une recherche purement intuitive de parallélisme. Voir également chapitre 5, p. 210.
4. Voir Panofsky 1967, p. 235.
5. Voir Zürich 1979, pp. 17 ss.
6. Conscient de la grande distance qui le séparait de Hodler, Amiet (1948, p. 65) dira: "Nos caractères différaient par trop, et la motivation profonde qui respectivement nous poussait à peindre n'était pas la même" (voir Annexe II).
7. Ce thème, qui apparaît pour la première fois en 1907 dans l'oeuvre d'Amiet, et trouve son accomplissement entre 1912 et 1914, ne devait jamais disparaître du répertoire iconographique du peintre.
8. Pour de plus amples informations au sujet de ces six panneaux, voir, en particulier, Fritz Medicus, "Cuno Amiets Jungbrunnen in der Loggia des Kunsthauses", Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1921, pp. 3-32.
9. Voir Das Werk 1928, pp. 184 ss.
10. Voir Stultifera navis, Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, 14. Jahrgang, Nr 3/4, Dezember 1957.
11. Le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich (1777-1840) est à l'origine de ces vues plongeantes, reprises également par certains peintres scandinaves symbolistes au tournant du siècle (voir Nasgaard 1984, pp. 118 et 224).
12. Meyer 1958, pp. 245-251; Plüss et Tavel 1958-67, t. I, s.v.

A N N E X E S

Annexe I: liste des oeuvres de Cuno Amiet*

- | | |
|--|---|
| <p>1 Bildnis Giovanni Giacometti
h.t. 0,40 X 0,32
S.D.b., d.: CA; g.: <u>CA 89</u>
Au verso sur le châssis:
<u>C. Amiet, Bildnis Giovanni Giacometti 1889</u>
Coll. part.</p> | <p>6 Bretonin
h.t. 0,38 X 0,46
S.D.b.g.: <u>CA 1892</u>, d. <u>CA 92</u>
Olten, Kunstmuseum</p> |
| <p>2 Giovanni Giacometti im Atelier in Paris
h.t. 0,40 X 0,32
S.D.b.d.: <u>à mon ami / Giovanni / C. Amiet / Paris 89</u>
Zürich, Kunsthaus</p> | <p>7 Bretonin
1892
h.dét.ca. 0,53 X 0,47
non signé
Coire, Bündner Kunstmuseum</p> |
| <p>3 Giovanni Giacometti im gemeinsamen Logis, Paris
h.t. 0,40 X 0,32
S.D.b.d. <u>CA 90</u>
Au verso sur le châssis:
<u>C. Amiet 1890, Giovanni Giacometti, Hôtel Bordeaux, rue Jacob Paris</u>
Berne, Kunstmuseum</p> | <p>8 Bretonin
h.t. 0,45 X 0,39
S.D.b.d. <u>CA 1892</u>
Soleure, Kunstmuseum. Legs Dübi-Müller</p> |
| <p>4 Der Vater des Künstlers (Josef Ignaz Amiet)
h.t. 0,71 X 0,48
S.D.b.g. <u>Amiet 91</u>
Soleure, Kunstmuseum</p> | <p>9 Zwei bretonische Mädchen
h.t. 0,45 X 0,53
S.O.b.g. <u>Amiet/92</u>
Coll. part.</p> |
| <p>5 Mein Onkel auf dem Totenbett 1891
h.t. 0,84 X 0,58
Coll. part.</p> | <p>10 Pont-Aven
h.t. 0,63 X 0,79
S.D.b.d. <u>Amiet 92</u>
Berne, Kunstmuseum</p> |
| <p></p> | <p>11 Bretagne
aq. 0,18 X 0,25
S.D.b.d. <u>CA 92</u>
Coll. part.</p> |
| <p></p> | <p>12 Bretonische Landschaft
h.t. 0,38 X 0,45
S.D.b.d. <u>CA 92</u>
Coll. part.</p> |

1892 - 1893

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 13 | Apfel
h.t. 0,24 X 0,34
S.D.b.g. <u>CA 1892</u>
Coll. part. | 19 | Bretonische Spinnerin
h.t. 1,23 X 0,92
S.D.b.d. <u>Amiet 93</u>
Coll. part. |
| 14 | Bretonin (kauerndes Mädchen) ²⁰
c. 1892
aq. 0,26 X 0,18
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part. | 20 | Bretonische Wäscherinnen
h.t. 1,80 X 1,15
S.O.b.g. <u>Amiet 93</u>
Détruit en 1931
(Zürich, Kunsthaus) |
| 15 | Femme bretonne (Pont-Aven)
c. 1892/93
fu. 0,26 X 0,23
S.b.d. <u>CA</u>
Zürcher Kunstgesellschaft
Donation Werner Coninx | 21 | Bretonin unter Bäumen
h.t. 0,63 X 0,52
S.O.b.d. <u>CA 93</u>
Coll. part. |
| 16 | Carnet de croquis bretons
1892/93 (Diggelmann 1982)
d.fu. 0,11 X 0,19
S. (verso de la couverture): <u>CA</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Frieda Liermann, 1958 | 22 | Bretonische Mädchen
1893
ef. 0,18 X 0,11
S.b.m. <u>CA</u> |
| 17 | Alte Bretonin
h.t. 0,25 X 0,42
S.D.b.g. <u>Amiet/93</u>
Coll. part. | 23 | Liegende Bretonin mit Orange
h.t. 0,65 X 0,80
S.O.b.g. <u>Amiet 93</u> ; b.m. <u>Meinem
lieben Giovanni... 1900</u>
Zürich, Kunsthaus
(Vereinigung Zürcher Kunstfreunde) |
| 18 | Strickende Bretonin
d.cr. 0,22 X 0,16
S.O.b.g. <u>CA/93</u>
Coll. part. | 24 | Liegender Akt
dét. 0,80 X 0,63
S.O.b.d. <u>CA/93</u>
Coll. part. |

- | | |
|---|---|
| <p>25 Bretoninnen vor der Kirche
bei einem Pardon
1893
d.cr.
non signé
coll. part.</p> | <p>31 Tomaten
h.t. 0,30 X 0,45
S.O.b.d. <u>Ca 93</u>
Coll. part.</p> |
| <p>26 Vue de Pont-Aven
fu.pa. 0,40 X 0,31
S.O.b.d. <u>CA/93</u>
Coll. part.</p> | <p>32 Ausfahrt der Fischerboote
b. gravé et peint 0,16 X 1,14
S.O.: b.d.: <u>CA</u> h.d.: <u>1894</u>
Lausanne, coll. S. Josefowitz</p> |
| <p>27 Das Dorf Pont-Aven in
der Bretagne
h.t. 0,50 X 0,61
S.O.b.d. <u>CA 1893</u>
Coll. part.</p> | <p>33 Adam (esquisse)
c. 1894
dét.t. 1,64 X 1,33
S.b.d. <u>CA</u>
Derne, Kunstmuseum</p> |
| <p>28 Bäume in Landschaft. Das
Dorf Pont-Aven.
1893
h.t. 0,43 X 0,54
S.b.d. Amiet (?)
Coll. part.</p> | <p>34 Liegende Frau
1894
dét.pa. 0,63 X 0,85
S.b.g. <u>Amiet</u>
Coll. part.</p> |
| <p>29 Bretonische Landschaft (mit
Figur)
h.t. 1,25 X 0,75
S.O.b.d. <u>Amiet 93</u>
Coll. part.</p> | <p>35 Dame mit Regenschirm
(Anna Grimm)
h.t. 1,96 X 0,70
S.D.b.g. <u>Amiet 94</u>
Coll. part.</p> |
| <p>30 Kühe
1893
ef. 0,18 X 0,75
non signé
Coll. part.</p> | <p>36 Bildnis O.K. (Oscar Kurt)
1894
h.t. 0,54 X 0,63
non signé
Coll. part.</p> |

1894 - 1895

- | | |
|---|---|
| <p>37 Spaziergang
1894
d.pl. 0,13 X 0,19
non signé
Coll. part.</p> | <p>43 Studie zu einer Champagner
Affiche
1894
pl.en.aq. 0,22 X 0,17
En vente en 1928 (<u>Cuno Amiet</u>,
Berne, Kunstmuseum 1928, no 308)</p> |
| <p>38 Die Schwester des Künstlers
(Rosi)
h.t. 1,35 X 1,11
S.O.b.d. <u>Amiet 94</u>
Berne, Kunstmuseum</p> | <p>44 Winterlandschaft (dit aussi
Hellsau im Winter)
h.t. 0,94 X 1,26
S.O.b.g. <u>C Amiet 94</u>
Coll. part.</p> |
| <p>39 Selbstbildnis
h.t.ca. 1,08 X 0,67
S.D.b.d. <u>CA/1894</u>
Berne, Kunstmuseum
Don de l'artiste</p> | <p>45 Adam und Eva im Paradies
c. 1895
ef. 0,13 X 0,13
non signé</p> |
| <p>40 Ottilie mit Brot
h.t. 0,47 X 0,71
S.O.b.d. <u>Amiet 94 M. Freund Max
Gir</u> (Girardet)
Soleure, Kunstmuseum
(anciennement coll. O. Miller)</p> | <p>46 Paradies
dét.t. 1,01 X 0,95
S.D.b.d. <u>C.Amiet 95</u>
Coll. part.</p> |
| <p>41 Mädchen mit Phlox
h.t. 0,98 X 0,56
S.D.b.g. <u>Amiet 94</u>
Coll. part.</p> | <p>47 Selbstbildnis mit Apfelrahmen
1895
h.t. cadre peint 0,38 X 0,46
non signé
Coire, Bündner Kunstmuseum
(coll. part.)</p> |
| <p>42 Heuernte bei Hellsau
h.t. 0,27 X 0,97
S.D.b.d. <u>CA/1894</u>
Coll. part.</p> | <p>48 Selbstbildnis
h.t. 0,45 X 0,32
S.O.b.g. <u>CA/95</u>
Coll. part.</p> |

1895

- 49 Der Vater des Künstlers
1895
ef. 0,25 X 0,17
S.b.g. CA
- 50 Mein Vater auf dem Totenbett
cr. 0,42 X 0,26
S.O.b.g. Cuno Amiet/29 mai 1895
Coll. part.
- 51 Der kranke Knabe
h.t. 0,71 X 1,25
S.O.b.g. Amiet 95
Détruit en 1931
(Berne, Kunstmuseum)
- 52 Kranke Frau
c. 1895
h.t. 0,46 X 0,65
S.b.g. C Amiet
Coll. part.
- 53 Mädchenkopf.
Frau unter einem obstbaum,
einen Apfel in der Hand
c. 1895
ef. (deux motifs superposés)
0,13 X 0,82
S.b.d. CA
- 54 Bildnis Anna Luder
d. 0,40 X 0,26
S.O.b.d. CA/95
Coll. part.
- 55 Studie zu Bildnis A.L.
(Anna Luder)
pinceau en. 0,11 X 0,92
S.O.b.d. CA/95
Coll. part.
- 56 Frauenbildnis, Emmy (il s'agit
de la belle-soeur de l'artiste)
1895
dét.ca. 0,67 X 0,52
S.m.d. CA
Berne, Kunstmuseum
Donation Eugen Loeb
- 57 Feuerlilien
h.t. 0,31 X 0,44
S.O.b.d. CA 95
Coll. part.
- 58 Familienbildnis mit
fünf Figuren
h.t. 0,64 X 0,81
S.O.b.g. CA 96
Coll. part.
- 59 Tanz (esquisse exécutée par
Amiet en vue de la décoration
du café Bavaria à Soleure)
1895
fu.cr.go.pa. 0,66 X 1,15
S.b.d. CA
Coll. part.
- 60 Winterlandschaft
h.t. 0,55 X 0,63
S.O.b.g. Amiet 95
Coll. part.

1895 - 1896/97

- | | |
|---|---|
| <p>61 [Les convives]
Décoration pour l'auberge
"Freienhof" à Hellsau
c. 1895
dét.b. 0,18 X 0,83
Coll. part.</p> | <p>66 Ottilie
1896
ef. 0,15 X 0,10
non signé</p> |
| <p>62 Bildnis A.L. (dit aussi
Die Bernerin)
dét. 0,94 X 0,49
S.O.m.d. <u>Amiet 96</u>
Détruit en 1931
(coll. part.)</p> | <p>67 Landschaft bei Hellsau
h.t. 0,45 X 0,65
S.O.b.d. <u>CA/97</u>
Coll. part.</p> |
| <p>63 Studie zu Bildnis A.L.
Junge Bernerin
1896
h.t. 0,95 X 0,49
non signé (?)
Coll. part.</p> | <p>68 Herbstweide (dit aussi
Das violette Kalb)
dét.t. 0,68 X 1,23
S.O.b.d. <u>CA/96</u>
Olten, Kunstmuseum</p> |
| <p>64 Mutter mit Kind im Garten
1896
d. p. 0,81 X 0,58
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part.</p> | <p>69 Projets de page de titre
exécutés pour la revue <u>Jugend</u>
1896-
estampes aquarellées c. 0,27 X 0,18
non signé
Coll. part.</p> |
| <p>65 Bettelknabe
1896
h.t. 1,68 X 0,69
non signé
En vente chez Sotheby's
(26 novembre 1980)</p> | <p>70 Der Schnabelweide Album
(projet de couverture de livre)
c. 1896
aq.
non signé
Coll. Part.</p> |
| | <p>71 Berner Bauernmädchen
1896/97
h.t. 0,53 X 0,35
S.b.g. <u>C Amiet</u>
Bâle, Oeffentliche Kunstsamml.</p> |

- 72 Bildnis Anna Amiet."Der grüne Hut".
1897
h.t. 0,61 X 0,50
S.b.d. C. Amiet; d.:m.l.
Freund Max Leu
Soleure, Kunstmuseum. Donation Max Leu.
- 73 Anna et Rosa
cr. de couleur, ca. 0,45 X 0,43
S.D.b.d. MAI 1897 CA
Genève, Musée d'Art et d'Histoire
- 74 Mädchen mit Rose
1897
d.en. 0,12 X 0,95
S.b.d. CA
Coll. part.
- 75 Studie zu Halbakt mit Blume
1897
technique mixte, ca. 1,07 X 0,89
non signé
Coll. part.
- 76 Halbakt mit Blume
1897
h.t. 0,90 X 0,73
S. au verso: C.Amiet Oschwand
Coll. part.
- 77 Halbakt mit Blume II
c. 1897 (1904 selon Mauner 1984, p. 381)
h.t. 0,90 X 0,74
S.b.d. CA
Coll. part.
- 78 Halbakt mit Blume III (Das Weib)
h.t. 0,92 X 0,73
S.D.b.d.: CA/97
Coll. part.
- 79 Eva
1897
h.t. 0,92 X 0,73
-
Coll. part.
- 80 Mutter und Kind in der Wiese
h.t. 1,08 X 0,73
S.D.b.d. CA/97
Coll. part.
- 81 Mutter und Kind
1897
fu.go.pa. 0,39 X 0,39
S.b.d. CA, et, au dessous:
MUTTER UND KIND
Soleure, Kunstmuseum
- 82 Selbstbildnis
d.fu. 0,38 X 0,47
S.D.b.d. CA. IV.97
Zürich, Kunsthaus

1897 - 1898

- 83 Bildnis Giovanni Giacometti
h.b. 0,20 X 0,26
S.O.b.d. CA/97; peint recto
verso
Olten, Kunstmuseum
- 84 Bildnis Giovanni Giacometti
1897
go.b. 0,21 X 0,27; endommagé
Coll. part.
- 85 Bildnis Emil Schill
1897
cr. couleur pa. 0,15 X 0,15
S.b.g. CA
Coll. part.
- 86 [Jeune homme debout devant un
arbre]
1897
aq.
S.b.g. CA + i.
Coll. part.
- 87 Hellsau (dit aussi Apfelbaum,
Hellsau)
h.t. 0,63 X 0,81
S.O.b.d. CA/97
Coll. part.
- 88 Frühlingslandschaft mit Liebes-
paar u. 5 weiblichen, verschleier-
ten Halbakten (frise, dite aussi:
Allegorisches Bild)
c. 1897
h.t. 0,22 X 1,77
S.b.g. CA
Saint Gall, Kunstmuseum
- 89 Bildnis F. Hodler vor seinem
Marigno-Bild
h.t. 0,70 X 0,47
S.O.b.g. C.Amiet 98
Soleure, Kunstmuseum. Donation Dübi-
Müller, 1981.
- 90 Bildnis F.Hodler vor seinem
Marignano-Bild
1898
h.t. 0,76 X 0,52
S.b.g. C.Amiet
Coll. part.
- 91 Selbstbildnis
en.cr. 0,32 X 0,25
S.O.b.d. CA 98; g.: Oschwand
Coll. part.
- 92 Bildnis Max Leu
h.t. 0,50 X 0,60
S.O.b.d. C.Amiet 98
Soleure, Kunstmuseum, Donation O.
Miller
- 93 Bildhauer Max Leu
1898
ps. 0,16 X 0,20
- 94 Bildnis Dr. Adolf Haegler
h.t. 0,85 X 0,65
S.b.g. C.Amiet/1898
Coll. part.

1898 - 1899

- 95 Dr. Cesar Amiet-Kurt
c. 1898
h.t. 0,28 X 0,26
S.b.d. CA
Coll. part.
- 100 [Wein-Einschenken](dessin pour un
livre d'hôte)
26 janvier 1898
pl. en. 0,26 X 0,18
Coll. part.
- 96 Trudi
h.t. 0,71 X 0,61
S.D.b.d. CA/98
Coll. part.
- 101 Menschenschädel (Halbprofil)
go.ca. 0,38 X 0,34
S.D.b.d. CA98
Coll. part.
- 97 Frauenbildnis (Portrait de
Anna Amiet)
h.b. 0,18 X 0,21
S.D.b.g. C.Amiet 98
Coll. part.
- 102 Baumlandschaft
1898
aq. 0,17 X 0,26
Coll. part.
- 103 Apfel auf der Wiese
dét.t. 0,31 X 0,63
S.D.b.d. CA/98
Coll. part.
- 98 Drei Künstler: Rodo von
Niederhäusern, Albert Trach-
sel, Ferdinand Hodler
c. 1898
fu. 0,28 X 0,24
S.b.d. CA
Coll. part.
- 104 Studie zu Richesse du Soir
1897-99
pas.go 0,88 X 1,12
S.b.d. CA
Coll. part.
- 99 [Richesse du soir](croquis
humoristique adressé à O.
Miller, d'Oschwand, le
15 décembre 1898
d. 0,10 X 0,11
Coll. part.
- 105 Studie zu Richesse du Soir
1899
h.t. 0,87 X 1,02
non signé
Coll. part.

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 106 | Studie zu Richesse du Soir
c.1899
aq. et en. noire 0,65 X 0,88
S.b.g.: <u>C</u> ; d.: <u>A</u>
Coll. part. | 111 | Die grosse Bernerin (Anna Amiet,
dit aussi Bernerin in Schwarz)
dét.t. 1,95 X 0,85
S.O.b.g. <u>C.Amiet 99</u>
Coll. part. |
| 107 | Weibliche Halbfigur in Tracht
(Etude pour Richesse du Soir)
1899
cr. blanche et noire, pa. tendu
sur ca. 0,46 X 0,29
S.m.d. <u>CA</u>
Localisation inconnue | 112 | Selbstbildnis mit der Gattin
(dit aussi Doppelbildnis. Der
Maler u. seine Gattin)
h.t. 0,76 X 0,52
S.O.d. (dans le tiers inférieur):
<u>CA/99</u>
Lugano, Società Ticinese per le
Belle Arti. |
| 108 | Porträt Rosi
Studie zu Richesse du Soir
h.t. 0,59 X 0,37
S.O.b.d. <u>CA/99</u>
Coll. part. | 113 | Anneli
1899
dét.(?).ca. 0,34 X 0,33
non signé
Coll. part. |
| 109 | Frauenbildnis (Rosa Luder)
c. 1899
h.b. 0,22 X 0,16
S.b.g. <u>CA</u>
Coll. part. | 114 | Werner
h.t. 0,64 X 0,38
S.D.b.d. <u>CA99</u>
Coll. part. |
| 110 | Richesse du Soir (dit aussi Ber-
nerinnen, Abendglanz ou Abendwon-
ne)
h.t. 1,95 X 2,49
S.D.b.g. <u>C.Amiet 1899</u>
Soleure, Kunstmuseum
Propriété de la Confédération | 115 | Bildnis Hanni Miller
1898/99
h.ca. 0,21 X 0,17
S.b.g. <u>CA</u>
Coll. part. |
| | | 116 | Mutter und Kind
h.t. 0,83 X 0,69
S.D.b.g. <u>C.Amiet/99</u>
Coll. part. |

1899 - 1900

- 117 Mutter und Kind in Blumenwiese 122 Selbstbildnis
h.t. 0,49 X 0,35 h.t. 0,92 X 0,49
S.D.b.d. CA99 S.D.b.g. CA 1900
Saint-Gall, Kunstmuseum. Coll. part.
Donation Max Kuhn
- 118 Dornacher Schlacht Feier in
Solothurn
1899 Vorstaettlerkilbi 1899
(Fête printanière soleuroise)
en. de Chine 0,13 X 0,60 123 Trudi Amiet
i.h. et S.h.d. CA 1900
Coll. part. h.t. 0,41 X 0,32
S.b.d. CA
Coll. part.
- 119 Kirschbäumchen (drei Bretonin- 124 Frau mit Blume (Anna Amiet)
nen auf Weg, Baum),(dit aussi: h.t. 0,64 X 0,55
Das rote Kirschbäumchen, ou S.D.b.d. CA 1900
Bäumchen mit Kirchgängerinnen) Coll. part.
h.t. 0,40 X 0,31
S.D.b.d. 9CA9
- 120 Landschaft von Oschwand 125 Ruth
(dit aussi Landschaft in der Nähe h.t. 1,01 X 0,81
Herzogenbuchsee) S.D.b.d. CA/1900
dét.t. 0,72 X 0,91 Coll. part.
S.D.b.g. C Amiet 99
- 121 Frau mit Pelerine am Weg 126 Mädchen in Blumen
c. 1899-1903 1900
h.t. 0,30 X 0,50 h.t. 0,46 X 0,32
non signé S:b.g. CA
Coll. part. Coll. part.
- 127 Männlicher Akt vor Landschaft
(dit aussi: Im Wasser stehender
Mann, gebückt nach rechts)
1900
h.t. 0,92 X 0,72
non signé
Coll. part.

1900 - 1901

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 128 | Heuet
d. aq.en. 0,17 X 0,26
S.O.b.d. <u>CA/1900</u>
Coll. part. | 134 | Bildnis Adoif Kreuzer
h.t. 0,56 X 0,51
S.O.m.d. <u>CA/1901</u>
h.g. <u>ADOLF KREUZER</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Hans Zurlinden |
| 129 | Selbstbildnis
c. 1900
h.t. 0,49 X 0,36
non signé
Coll. part. | 135 | Bildnis A. Kreuzer (Studie)
1901
h.b. 0,20 X 0,21
peint recto verso
non signé
Coll. part. |
| 130 | Selbstbildnis
c. 1900
h.t. 0,53 X 0,45
non signé
Coll. part. | 136 | Frontalbildnis einer sitz-
enden Frau
(dit aussi Bildnis Frl. Marie
Baur)
h.t. 1,27 X 0,73
S.D.m.d. <u>CA/1901</u>
Olten, Kunstmuseum (dépôt) |
| 131 | Frau im Grünen mit roten Um-
schlagtuch
c. 1900
h.t. 0,50 X 0,65
S.b.d. <u>CA</u>
Zürich, Kunsthaus
Donation C. Robert-Moser | 137 | Frau am Fenster
h.t. 0,63 X 0,30
S.O.b.d. <u>CA/1900</u> : et sur le
châssis: <u>C.Amiet 1901</u>
Coll. part. |
| 132 | Winterlandschaft mit Weiher
h.t. 0,51 X 0,64
S.D.b.d. <u>CA/1900</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Hans Zurlinden | 138 | Frau unter Apfelbaum
h.ca. 0,30 X 0,30
S.D.m.b. <u>19CA01</u>
Soleure, Kunstmuseum |
| 133 | Landschaft mit Büschen
und Bäumen
c. 1900
d.cr. 0,25 X 0,34
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part. | 139 | Mutter in der Löwenzahnwiese
1901
h.t. 0,83 X 0,69
non signé
Coll. part. |

1901 - 1902

- | | |
|---|--|
| <p>140 Kopf eines Säuglings
d.cr. 0,21 X 0,30
S.O. <u>CA 1901</u>
Soleure, Kunstmuseum</p> | <p>146 Die Hoffnung (dit aussi Die
Vergänglichkeit). Triptyque.
dét.ca. 0,79 X 0,47 (partie centrale)
S.D.b.g. <u>CA 1902</u>; et au verso:
CUNO AMIET: OSCHWANO/OEN Sten JUNI
1902/FERTIG GEMALT
dét.ca. 0,79 X 0,19 (volets latéraux)
S.O.b. <u>19/02/C/A</u>
Olten, Kunstmuseum</p> |
| <p>141 Illustration des
Zürcher Festspiel d'Adolf Frey
zincographie
Zürich 1901</p> | <p>147 Die Hoffnung
1902 Tableau en deux parties
h.dét.Eternit 0,65 X 0,49
(panneau central)
h.dét.t. 0,12 X 0,48
(panneau supérieur)
S.b.d. <u>CA</u>
Aarau, Aargauer Kunsthaus
Aargauer Kunstverein</p> |
| <p>142 Illustration des
Sechs Lieder d'Adolf Frey
zincographie (?)
Zürich 1901</p> | <p>148 Die Hoffnung
1902
h.b. 0,39 X 0,30
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part.</p> |
| <p>143 Oschwand
h.t. 0,54 X 0,64
S.O.b.d. <u>19CA01</u>
Coll. part.</p> | <p>149 Die Hoffnung
1902
fu.p. 0,60 X 0,41
S.b.d. <u>CA</u>
Olten, Kunstmuseum</p> |
| <p>144 Allegorische Darstellung der
Fruchtbarkeit
c.1901
d.cr. 0,21 X 0,28
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part.</p> | <p>145 Selbstbildnis mit Apfel
1902
h.t. 0,64 X 0,54
S.b.d. <u>CA</u>
Coll. part.</p> |

- 150 Bildnis Frau A. Amiet
h.ca. 0,36 X 0,29
S.D.b.g. CA 1902
Coll. part.
- 151 Frauenbildnis mit Blumenstrauß
h.b. 0,40 X 0,33
S.D.b.d. CA/02
Coll. part.
- 152 Frauenbildnis mit Blumenstrauß
(Studie)
h.b.
S.D.b.d. CA/02
Coll. part.
- 153 Frau zwischen Apfelbäumen
(Allegorie)
h.b. 0,20 X 0,21; peint recto verso
S.D.b.d. 19CA02
Coll. part.
- 154 Auszug der Solothurner zur
Schlacht bei Dornach
1902
dét.t. 1,72 X 1,83
non signé
Soleure, Kunstmuseum
Don de l'artiste
- 155 Porträt Ferdinand Hodler
d.fu.
S.D.b.d. 1902/CA/26.VII
Kunstverein der Stadt Solothurn
Nr. 1 Kuenstler-Allotria, S. 25
Dim. de l'Album: 0,28 X 0,41
Soleure, Kunstmuseum
- 156 [Caricature du Tell de Hodler]
d.cr. 0,91 X 0,14
Carte postale adressée par Amiet
à Frieda Liermann, de Berlin, le
26 août 1902
Soleure, Kunstmuseum
Donation Frieda Liermann, 1958
- 157 Vornüber Fallender in Bilderga-
lerie
d.cr. 0,91 X 0,14
Carte postale adressée par Amiet
à F. Liermann, de Berlin, le 26 fé-
vrier 1902
Soleure, Kunstmuseum
Donation F. Liermann
- 158 Dame auf Sofa in Gemäldegalerie
d.cr. 0,91 X 0,14
Carte postale envoyée par Amiet à
F. Liermann, de Dresde, le 18 août
1902
Soleure, Kunstmuseum
Donation F. Liermann
- 159 Schreitende Dame, von Männchen
beguckt
d.cr. 0,91 X 0,14
S.h.d.: C et d.: A + i.
Carte postale envoyée par Amiet
à F. Liermann, de Dresde, le
25 septembre 1902
Soleure, Kunstmuseum. Donation
F. Liermann

- 160 Schreitende Dame mit Begleiter in Stadt
d.cr. 0,91 X 0,14
Carte postale envoyée par Amiet à F. Liermann, de Dresde, le 25 septembre 1902
Soleure, Kunstmuseum
Donation F. Liermann
- 161 Grossmutter E.M.-S. (dit aussi Frauenbildnis in Landschaft - Mme Else Miller -)
h.t. 0,98 X 0,90
S.D.b.d. CA/1902
Coll. part.
- 162 Affiche [Museum der Stadt Solothurn]
1902 Deux versions
technique mixte 0,41 X 0,26
non signé
Soleure, Kunstmuseum
- 163 Le peintre [antiquaire ?] à Pont-Aven
1902
technique mixte, ca. 0,11 X 0,19
non signé
Coll. part.
- 164 Porträtstudie
c. 1902 Deux versions
go.pa. 0,37 X 0,35
non signé
Soleure, Kunstmuseum
- 165 Bauerngarten
h.t. 0,50 X 0,64
S.D.b.g. CA 1902
Soleure, Kunstmuseum
- 166 Apfelbaum
Affiche. lt. couleur 0,99 X 0,78
S.b.g. CA; i.h.: EXPOSITION D'ART FRIEDA LIERMANN CUNO AMIET; i.b: SALLE DE L'INSTITUT - PALAIS ELECTORAL 7 déc. 1902 -4 janv.1903
Berne, Schweizerische Landesbibliothek
- 167 Die letzte Rose
1902
h.t. 0,40 X 0,32
S.b.m. CA
Coll. part.
- 168 Schneeschmelze
h.t. 0,55 X 0,66
S.D.b.g. CA 1902
Soleure, Kunstmuseum
- 169 Winterlandschaft
h.t. 0,55 X 0,66
S.D.b.d. CA/1902
Coll. part.
- 170 Winterlandschaft
dét.ca. 0,35 X 0,37
S.D.b.d. CA/1902
Soleure, Kunstmuseum

- 171 Schneelandschaft, ein Haus auf der Oschwand
1902
xylographie 0,29 X 0,28
non signé
Soleure, Kunstmuseum
- 172 Pferd im Gehege
c. 1902
h.t. 0,74 X 0,98
S.b.d. CA
Coll. part.
- 173 Porträt Oscar Miller
1903
go.ca. 0,27 X 0,25
S.b.d. CA; i.b.: DEN LIEBEN FREUNDEN AUF DER SCHNABELWEIDE/OSTERN 1903
Coll. part.
- 174 Brustbildnis in Frontalansicht (Oscar Miller)
go.ca. 0,39 X 0,29
S.D.h.d. CUNO/ANNA AMIET 13. MAI 1903; h.g.: UNSERER LIEBEN FRAU ELSE MILLER
Coll. part.
- 175 Bildnis Adolf Frey
h.ca. 0,28 X 0,28
S.D.h.g. et d.: Das ist Adolf Frey der Dichter/im April 1903 gemalt von CA
Coll. part.
- 176 Bildnis A.M.
d.cr.de couleur 0,32 X 0,37
S.D.h.g.: C/19 et d.: A/03
Zürich, Kunsthaus
- 177 Damenbildnis vor blumiger Wiese
h.t. 0,74 X 0,52
S.O.b.g. CA/1903
Coll. part.
- 178 Mädchenakt (dit aussi Akt)
dét.b. 0,24 X 0,16
S.D.b.d. CA 1903
Coll. part.
- 179 Doppelbildnis Cuno und Anna Amiet
Diptyque
h.t. 1,12 X 1,92
S.D.b.m. 19C/A03
Coll. part.
- 180 Drei Frauen im Garten
Triptyque
dét.ca. 0,45 X 0,51
S.D.b. C 19 03 A
Zürich, Kunsthaus
- 181 Vornehme Dame auf der Oschwand
d.cr. 0,91 X 0,14
Carte envoyée par Amiet à Frieda Liermann, d'Oschwand, le 19.II.03
Soleure, Kunstmuseum

1903 - 1904

- 182 Die gelbe Hügel
1903
dét.(?).t. 0,98 X 0,72
S.D.b.d. CA 05 (oeuvre
postdatée)
Soleure, Kunstmuseum
Donation Josef müller
- 183 Winterlandschaft
h.t. 0,58 X 0,63
S.O.b.d. CA 1903
Coll. part.
- 184 Selbstbildnis
c.1903
h.t. 0,20 X 0,15
S.b.d. CA
Coll. part.
- 185 Selbstbildnis "Vor Fenster"
c. 1903
h.b. 0,20 X 0,18
S.b.d. CA
Coll. part.
- 186 Mädchenbildnis
c.1903/04
h.ca. 0,44 X 0,36
S.b.d. CA
Coll. part.
- 187 Bildnis Giovanni Giacometti
1904
h.ca. 0,57 X 0,32
S.b.d. CA
Coll. part.
- 188 Bildnis Curt Blass
1904
h.Eternit 0,36 X 0,35
S.m.d. CA
Coll. part.
- 189 Sonnenflecken
h.Eternit 2 X 1,20
S.D.b.d. CA 1904
Coll. part.
- 190 Frau im Dunkeln
h.t. 1,95 X 0,85
S.D.b.d. CA/1904
Coll. part.
- 191 Im Garten (mit Figur)
h.t. 0,46 X 0,38
S.D.b.d. CA/96
Coll. part.
- 192 [Les squelettes]
Estampe exécutée pour la
revue Die Schweiz
1904, p. 321.
non signé
- 193 Die Wäsche
h.t. 0,32 X 0,40
S.D.b.d. 05 CA
Coll. part.
- 194 Mondlandschaft (dit aussi
Föhn)
h.t. 0,54 X 0,65
S.D.b.d. CA/1904
Coll. part.

- 195 Grosses Winterbild
h.t. 1,77 X 2,35
S.D.b.d. CA 1904
Coll. part.
- 196 Winterlandschaft
h.Eternit 0,54 X 0,64
S.D.b.d. CA 04
Soleure, Kunstmuseum
- 197 A.A. (Anna Amiet)
c. 1904
xylographie 0,61 X 0,41
- 198 Oscar Miller
c. 1904
xylographie 0,26 X 0,28
- 199 E.M.(Else Miller)
c. 1904
xylographie 0,75 X 0,30
- 200 Schneeschmelze
h.t. 0,69 X 0,97
S.D.b.d. CA 1904
Coll. part.
- 201 Die gelben Mädchen
1905
h.t. 0,59 X 0,61
non signé
Zürich, Kunsthaus
- 202 Die gelben Mädchen
1905
h.t. 0,91 X 0,98
S.b.d. CA
Berne, Kunstmuseum
- 203 Frühlingslandschaft
h.t. 0,74 X 0,99
S.b.g. C Amiet, et au verso:
Frühlingslandschaft 1905
Soleure, Kunstmuseum
- 204 Sommerlandschaft II (Das
Lydia-Haus)
h.t. 0,60 X 0,62
S.D.b.g. CA/CA05
Coll. part.
- 205 Sommerlandschaft mit drei
Bäumen
1905
h.t. 0,62 X 0,60
S.b.d. C Amiet et b.d.
CA(1905?)
Aarau, Aargauer Kunsthaus
- 206 Winterlandschaft
h.Eternit 0,60 X 0,61
S.D.b.g. C Amiet 1905
Coll. part.
- 207 Bildnis Fr.Amiet mit Sommerhut
h.t. 0,61 X 0,55
S.D.b.g. CA/1906
Coll. part.

1906 - 1908

- | | | | |
|-----|--|-----|--|
| 208 | Ines
1906
h.t. 0,75 X 0,90
S.D.b.d. <u>C.Amiet</u>
Coll. part. | 215 | Apfelernte
h.t. 1 X 1
S.D.b.d. <u>CA 07</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Dübi-Müller, 1981 |
| 209 | Blühender Baum
h.t. 0,74 X 0,59
S.D.b.d. <u>CA/06</u>
Coll. part. | 216 | Der Schnee
h.t. 0,92 X 0,99
S.D.b.d. <u>CA 1907</u>
Soleure, Kunstmuseum |
| 210 | Atelier im Herbst
h.ca. 0,81 X 1,08
S.D.b.g. <u>CA 1906</u>
Coll. part | 217 | Schneelandschaft
h.t. 0,56 X 0,61
S.D.b.d. <u>CA/07</u>
Coll. part. |
| 211 | Der violette Hut (Bildnis
Gertrud Müller)
h.t. 0,60 X 0,54
S.D.b.d. <u>07 CA</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Dübi-Müller 1981 | 218 | Orangen auf blauem Tuch
h.t. 0,54 X 0,60
S.D.b.d. <u>CA</u> ; m.g.: <u>CA 07</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Dübi-Müller, 1981 |
| 212 | Der blaue Hut
h.t. 0,60 X 0,55
S.D.b.g. <u>CA 07</u>
Coll. part. | 219 | Greti mit Orange
h.t. 0,59 X 0,54
S.D.b.d. <u>CA/08</u>
Coll. part. |
| 213 | Mädchenakt mit Kamm
h.t. 0,64 X 0,54
S.D.b.d. <u>CA 07</u>
Olten, Kunstmuseum | 220 | Obsternte
h.t. 0,54 X 0,59
S.D.b.g. <u>CA/08</u>
Coll. part. |
| 214 | Junger Mann (Oscar Müller)
h.t. 1,10 X 0,73
S.D.b.g. <u>CA 1907</u>
Coll. part. | 221 | Winterlandschaft
h.t. 0,61 X 0,55
S.D.b.d. <u>CA 08</u>
Coll. part. |

1909 - 1919

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 222 | <p>Wäscherinnen am Strand
Technique mixte 0,22 X 0,28
S.D.b.d. <u>CA 09</u>
Zürcher Kunstgesellschaft
Donation Werner Coninx</p> | 228 | <p>Winterlandschaft
h.t. 0,55 X 0,60
S.D.b.d. <u>CA 10</u>
Coll. part.</p> |
| 223 | <p>Verschneite Obstbäume
h.t. 0,59 X 0,73
S.D.b.g. <u>CA 09</u>
Coll. part.</p> | 229 | <p>Die Wahrheit
h.t.: trois panneaux: 2,25 X 2,29;
2,25 X 2,28; 2,25 X 2,30
S.D.b.d. (panneau central): <u>CA 13</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Josef Müller, 1969</p> |
| 224 | <p>Skispuren (1909)
h.t. 0,55 X 0,60
S.D.b.d. <u>CA 07</u>; b.g. <u>CA 09</u> (?)
Soleure, Kunstmuseum
Donation Dübi-Müller, 1981</p> | 230 | <p>Apfelpflückende Frau
h.t. 2,05 X 1,05
S.D.b.d. <u>CA/14</u>
Détruit en 1931
(Coll. part.)</p> |
| 225 | <p>Magnolien
h.t. 0,55 X 0,55
S.D.b.d. <u>CA 10</u>
Soleure, Kunstmuseum
Donation Dübi-Müller, 1981</p> | 231 | <p>Blühender Obstgarten
h.t. 0,73 X 0,59
S.D.b.d. <u>CA 16</u>
Coll. part.</p> |
| 226 | <p>Mittagsrast
1910
h.t. 0,59 X 0,72
non signé
Berlin, Brücke-Museum</p> | 232 | <p>Quittenbäumchen
h.t. 1,01 X 0,70
S.D.b.d. <u>CA/18</u>
Coll. part.</p> |
| 227 | <p>Herbstliche Bäume
h.t. 0,91 X 0,99
S.D.b.g. <u>CA 10</u>
Coll. part.</p> | 233 | <p>Der Dirigent
1919
h.t. 2,30 X 1,20
Berne, Kunstmuseum</p> |

- 234 Frauen am Meer
h.t. 0,95 X 1,60
S.D.b.d. CA/19
Coll. part.
- 235 Das Entzücken
1922
h.t. 2,34 X 2,06
non signé
Détruit en 1931
(coll. part.)
- 236 Frühsonne
h.t. 0,85 X 0,66
S.D.b.d. CA 24
Berne, Kunstmuseum
- 237 Hodler in seinen Atelier
h.t. 2,05 X 2
S.D.b.d. CA/27
Berne, Gymnase Kirchenfeld,
aula.
- 238 Sonnenuntergang im Winter
h.t. 0,80 X 1
S.D.b.d. CA 27
Coll. part.
- 239 Selbstbildnis im Garten
h.t. 1 X 0,73
S.D.m.d. CA/36
Berne, Kunstmuseum
- 240 Boulevard Brune, Paris
h.t. 0,81 X 0,65
S.D.b.g. CA/39
Genève, Musée d'Art et
d'Histoire
- 241 Selbstbildnis im Atelier
h.t. 0,93 X 0,60
S.D.b.d. CA/47
Coll. part.
- 242 Erscheinung
h.t. 1,51 X 1,51
S.D.m.d. CA/58
En vente au Kunstmuseum de
Bâle en 1960 (cat. Bâle 1960,
no 139)
- 243 Paradies
h.t. 1,92 X 1,82
S.D.b.d. CA 58
Coll. part.

*

Liste des abréviations:

<u>Technique</u>	<u>Support</u>	<u>Données accessoires</u>
aq : aquarelle	b: bois	S: signé
cr: crayon	ca: carton	D: daté
dét: détrempe	p: papier	b: bas
ef: eau-forte	so: soie	d: droit
en: encre	t: toile	g: gauche
fu: fusain		h: haut
go: gouache		m: milieu
h: huile		c: environ
lt: lithographie		i: inscription
pas: pastel		
pl: plume		
ps: pointe sèche		

NB: Lorsque le titre d'une oeuvre fait défaut, nous en mentionnons le sujet entre crochets droits.

Les dimensions des oeuvres sont données en mètres et le chiffre de la hauteur précède celui de la largeur.

Annexe II: corpus des textes d'Amiet

Amiet 1948: Über Kunst und Künstler

- p. 11 Mein ganzes Denken war nur noch Malen. Maler möchte ich werden. So weit war ich auch schon, dass nicht die gemalte Geschichte am meisten mich fesselte. Alles war ja schon dargestellt. Ernstes, Trauriges, Lustiges, Menschen, Tiere, Früchte, Himmel und Erde. Aber wie das alles gemalt war, dass war's, was nicht genug ich anschauen konnte. Das wollte ich lernen, ergründen und können.
- p. 29 Im Herbst 1886 war ich, 18 1/2 Jahre alt, nach München gekommen. Wöchentlich trafen sich die jungen Schweizer in den "Drei Raben", in der Schillerstrasse. Dort erschien eines Samstagabends [...] Giovanni Ulderico Giacometti di Stampa, Bregaglia. Gleich war er mir sympatisch [...]. Er besuchte eine Privatschule, ich die Akademie, aber am Abend oder Sonntags arbeiteten wir zusammen. Wir [...] studierten zusammen die Pinakotheken, begeisterten uns an Rembrandt, lasen viel: die Bibel, die Göttliche Komödie; wir landschafteten in Nymphenburg, skizzierten im Café [...].
- p. 30 Emil Dill, der schon in Paris studiert hatte, erzählte uns von dort; der Franzosensaal im Glaspalast mit Bastien-Lepage, Whistler begeisterte uns. Die Lektüre von Zola und Daudet half mit, und trotz des reichen Lebens, das wir arme Teufel in München führten, beschlossen wir, nach Paris zu gehen [...]. An einem schönen Oktobersonntag langten wir in Paris an.
- p.31 Am nächsten Morgen sassen wir an unseren Staffeleien in der Académie Julian. Dank unserem Freund Italicco wurden wir vom massier des Ateliers - Jules Adler - und den hundert Kollegen freundlich empfangen. Hier begann nun ein herrliches Arbeiten. Gemeinsam haben wir alles gesehen, was damals in Paris öffentlich zu sehen war. Rembrandt erschien uns immer wieder als der grösste Meister. Velasquez, Holbein, Hals bewunderten wir. Im Luxembourg fanden wir wieder Bastien-Lepage und Whistler - und plötzlich war auch die Olympia da. Welch ein Erlebnis! Wie hat uns das Herz gezittert vor dieser Pracht. Stärke und Einfachheit. Von allen anderen Impressionisten wussten und sahen wir damals noch nichts. Aber das eine Bild von dem einen Manet half uns weit.

(Amiet 1948)

- p. 33 Und auf der Brücke - wem begegnen wir? - Unserem guten Freund von München: Brass Italico aus Gorizia! Gleich führt er uns in die Ausstellung des Prix de Rome in der Ecole des Beaux-Arts. Was wir sehen, diese steifen alten Bilder: auf unser junges Hoffen machen sie keinen Eindruck. [...]
- p. 35 Nicht alle von uns sind ans Licht gekommen, doch hörte oder las man später etwa einen Namen, der Erinnerung weckte. Nach vielen, vielen Jahren erst ward mir bekannt, dass unter uns auch einer weilte, der den stolzen Namen Bonnard trug.
- p. 35 Fast jeder Sonntag war dem Louvre vorbehalten oder auch dem Luxembourg.
Delacroix, Courbet, Millet, Puvis, ja, und noch andere bewunderten, studierten wir. - Corot sah man noch wenig, Ingres war uns damals zu trocken.
- p. 41 Inzwischen besuchten wir auch viel den Louvre. Noch immer war und blieb der Rembrandt obenan [...].
Einer war, Welch eine nie geahnte Überraschung; Diego Velasquez. Welch ein Name! [...] Was war uns Rubens? Genial, pompös virtuos, was man nur will, wir sahen's mit dem Kopf, das Herz war nie so recht dabei.
Frans Hals: ein Starker, Unkomplizierter. Doch in der Tiefe dieser Farbe, was vermischen wir?
Aber bei Tizian, "L'homme au gant" oder "Franz I.", da waren wir voll von Begeisterung.
- p. 42 Holbein: lange kann man stehen vor einem Bild von ihm. Warm und kühl, voll und verebbend, draufgängerisch und bedächtig, Malerei und Linie, katholisch und auch reformiert, für die Jugend zu gelehrt. [...]
In dem schmalen Saal da hingen die lieben, leicht gesehenen Italiener aus primitiver Zeit, so einfach, für das Volk. Doch welche unbegreiflich feine und gekonnte Kost. Dem einfachen Mann gemäss und dem begehrtlichsten.
Da trat man in den Saal mit Courbet, Delacroix und Ingres. Es wurde einem doch allmählich schwül. Man wollte auch so etwas werden?! Nicht denken darf man. Vergessen. Malen. Wir wollen malen, wie wir können uns freuen und malen, uns plagen und malen. Und sich wehren gegen diese alten Herren. Wir sind jung, wir sind dumm, aber wir sind wir.
- p. 50 Bilder aus Paris, wo wir uns gegenseitig porträtierten und wo viele Studien herkommen von Ausflügen seineauf- und -abwärts, wo ich auch das Porträt Giovannis malte, mit dem ich zum ersten-

(Amiet 1948)

und letztenmal im offiziellen Pariser Salon "von Bouguereau" vertreten war, und das seither mit noch vielen andern dort gemalten Bildern verschollen ist, von dem nur noch eine Bleistiftzeichnung vorhanden ist, die ich Ihnen schicke.

- p. 55 Es litt mich nicht mehr länger in Paris, wo ich mit meinen Studien in eine Sachkgasse geraten war. Einem glücklichen Zufall habe ich es zu verdanken, dass ich nach Pont-Aven geraten bin. Was ich bei den Rosenkreuzlern gesehen hatte, half mir, das, was ich in der Bretagne sehe und erleben sollte, besser und leichter zu verstehen. Das grosse Erlebnis war Gauguin und einige Bilder von Van Gogh. Und die wiederum halfen mir, in der Zukunft Hodlers Art ganz zu würdigen und zu lieben.
- p. 36 Als ich im vierten Pariser Studienjahr, da es so gar nicht mit mir vorwärtsgehen wollte, verloren durch die Strassen lungerte, gab mir der Ungar Poll den Rat: Geh du zu Mariejanne nach Pont-Aven. Was das eine, was das andre war, ich wusste es nicht, doch fuhr ich hin. Die Post hielt vor der Pension Gloanec. Da war die Mutter Mariejanne, ein Gläschen in der Hand; über die Brille prüft sie mich, der Mund geht in die Breite, das Bäuchlein wackelt; ich bin aufgenommen, und ich fühle mich daheim. Die muntere Marie und die junge Rosine führen mich ins Zimmer nebenan; Wein, gedeckte Tische, offene Fenster, dicht mit Rosen behangen. -
- p. 37 Wie die Augen sich ans Dämmerlicht gewöhnen, gewahre ich die mit Bildern vollbesetzten Wände. Landschaften, blau konturierte Häuser, Bäume, Strassen, ausgefüllt mit bunten Farben, Figuren, ungewohnt in Form und Bewegung. Ganz unbekannte Namen: Bernard, Laval, Schuffeneker, Moret. Aber ein Bild fiel mir besonders auf: Kirschen in einer Schale auf weissem Tischtuch, bezeichnet mit P.GO. Ganz einfach, gar nichts Forciertes, wunderbar klar und hell, naturnah, gar nicht auf Licht und Schatten, leuchtende Farben in kleinen Flächen und Strichen einfach hingelegt. - Ich war ganz bewegt, war ganz verzaubert. P.GO, das hiess, erfuhr ich später, Paul Gauguin. Und da ich mich sonst umschaue in dem hellen Dämmerlicht, bemerke ich auf dem Buffet ein Röllchen und lese die Adresse: Monsieur Roderic O'Conor. Es kamen andere Maler: de Chamaillard, der in seinem Hause viele Gauguins hatte; es kam Emile Bernard, der mir die ersten Van Goghs zeigte

(Amiet 1948)

und von Cézanne sprach. Es kamen Seguin, Moret und Sérusier. Es gab ein grosses Diskutieren und Theoretisieren. Von England kamen sie, von Schweden, Dänemark und Norwegen.

Aber einmal sah ich einen Neuen, einen älteren, hageren Herrn [...]. Jedenfalls ging ich ganz allein auf meinen Malplatz, einen Buchenwald, nicht weit vom Höhenzug gelegen, genannt Bois d'Amour. Durch ein paar Buchenstämme nur getrennt von meinem Platz, malt der ältere Herr inmitten der Familie.

Beim Abendtrunk stellten meine Kameraden mich ihm vor: Es war Renoir.

p. 38 Dreizehn Monate konnte ich im schönen Pont-Aven verweilen, und dann musste ich Frankreich verlassen, mein Frankreich, das ich herzlich liebte, das mich beherbergt hatte wie einen seiner Söhne, das mir freiwillig seine schöne Seele offenbarte durch die Kunst.

Wenn auch mit leeren Taschen, so doch reich beladen mit Gütern höherer Art, kam ich jetzt in meine Heimat zurück. Oft bin ich seither wieder in Paris gewesen, habe von meinen alten Freunden noch den und jenen getroffen, habe mit den Jungen gelebt und herzlich mich an meinen jungen Schweizer Freunden gefreut, die wie die alten das eine Ziel im Auge haben: von Frankreichs Kunst, von Frankreichs Wesen das mit heimzubringen, was unsere Schweizer Kunst veredeln, was unser Schweizertum erheben kann.

Amiet 1922: Erinnerungen aus der Bretagne

p. 8 [...] Alles war neu, es gab merkwürdige, nie gesehene Menschen, Tiere, Bäume, Häuser, Farben, deren Leuchten ich nicht gekannt hatte, Linien, die auf ungeahnte Weise die Körper mit der Umge-

(Amiet 1922)

bung verbanden. Es gab eine merkwürdige, nie gesehene Kunst. Das Esszimmer des Gasthauses war tapeziert mit Bildern, deren Namen ich nie gelesen hatte: Laval, Moret, Gauguin, Sérusier. Helle klare Sachlichkeit.

Bei Buchser, meinem ersten Lehrer, dem ich, ausser meinen Eltern, beinahe alles verdanke, was meiner Natur möglich war zu erreichen, hatte ich Dinge gesehen, die mich diese Malerei stauend lieben lehrten.

Ich fand O'Connor, den klugen, kraftvollen Irländer, in hellen, ungebrochenen Farben malend. Armand Seguin, liebenswürdig, geistreich, alles versuchend. Emile Bernard, der schon alles hinter sich gebracht hatte und mit grossen Worten von Gauguin, Van Gogh, Cézanne erzählte. Das ganze lithographierte Werk von Daumier war da; ich sah zum erstenmal Reproduktionen nach Giotto, Botticelli, Ghirlandajo.

p. 9

Es wurde geschwärmt und gestritten, aber hauptsächlich gab sich jeder mit seiner ganzen Seele dieser geliebten Malerei hin.

Sie können sich vorstellen, was die dreizehn Monate, die ich damals, 1892-93, in Pont-Aven verbringen durfte, für meine Entwicklung bedeuteten. Sie hatten mich so weit gebracht, dass ich bei meiner Heimkunft die Kunst der Hodler, Rodo und Trachsel verstehen und über alles schätzen konnte, welche drei mir fortan oft zu treffen vergönnt war in dem gastlichen und kunstfreundlichen Hause Oscar Millers. [...]

Amiet 1936: Giovanni Giacometti, ein Jungenbild

p. 29 [...] ich war in Paris und kam ganz merkwürdig- und zufälligerweise nach einem Ort in der Bretagne, nach Pont-Aven.
Heute weiss jeder, was Pont-Aven ist. Die ersten

(Amiet 1936)

Bilder von Gauguin und Van Gogh sah ich dort. Wie anders war das als das Gewohnte! Noch anders als die herrliche Olympia.

Emile Bernard, Seguin und O'Conor wurden Freunde dem jungen zu allem Entflammten, der malte zaghaft vorerst und später mutiger Bild um Bild.

Und dann kam, was immer am sichersten gekommen ist bis jetzt: Das Geld war verbraucht. Wieder zurück wie immer. In Basel langte es nicht mehr weiter. Freund Baur und seine liebe Familie nahmen den Abgerissenen auf. Und dann wusste ich, hierher konnte ich kommen, hier war ich immer aufgehoben.

Und endlich war ich wieder daheim und malte vor Elend ein Paradies.

- p. 31 Hellsau war wie eine Zentrale geworden in jener Zeit der beginnende Kämpfe gegen Unduldsamkeit, Muckertum, Unverstand.

Amiet 1952: Erinnerungen an Giovanni Giacometti

- p. 11 Nach drei Jahren fühlte er sich stark genug, um selbständig nun sein Leben zu verdienen. Das versuchte er im Wunderland Italien. Doch der Versuch misslang. Was er dort malte, war schon recht, doch war er nicht der rechte Mann, es an den Mann zu bringen. Still und zerschlagen kehrte er ins Vaterhaus zurück.

Soleure 1948: Préface par Amiet: "Was ich von mir zu sagen habe"

pp.18- Schon war es mir aufgefallen, dass ich mich mit
19 Franzosen gut verstand; dass ich mit Italienern
gern verkehrte.

Zu Hause hatte ich wohl meinen Vater über unsere Herkunft gefragt, weil doch unser Familienname, wenn man ihn nicht gerade auf solothurnisch aussprach, ein wenig französisch klingt. Mein Vater aber, trotzdem er Historiker war, kümmerte sich gar nicht um unsere Familiengeschichte.

Dass unser Blut mit französischem und italienischem durchsetzt war, erfuhr ich erst viel später.

Damals aber, auf den grossen Boulevards, durchfuhr mich zum ersten Male der Gedanke, die Rassenmischung könnte mit Schuld haben an meiner vertrakten, unverständlichen Vielfalt.

Heute, wenn ich, durch diese Ausstellungen angeregt, mir wieder einmal klar will werden, über diese Dinge, angeregt auch durch direkte Fragen und durch Fragen, die nur durch blicke wahrzunehmen sind, muss ich sagen, Ursache aller meiner Bilder ist meine eigene Natur, mein eigenes Wesen, stamme es nun auch woher es sei. Vor allem liebe ich die Wahrheit.

Ich male, weil ich nicht anders kann, ich male so, weil ich nicht anders kann.

Mein Wesen ist der Gegensatz. Das Gleichgeartete ist meinem Wesen fremd. Auf Grün folgt Rot. War es eine Zeitlang Blau, so muss ein Gelb herbei. Liebte ich das Kleinformat, so stelle ich vor eine grosse Leinwand mich gar gern. Hab ich mich satt gemalt an hurtigen Gebilden, so freue ich mich auf ein ausgetüpfeltes Gesicht. War das Oel für eine Zeit mein Binde- und Verdünnungsmittel, flugs stecke ich die Temperapalette mir an den Daumen. Wenn ich mir nicht genug tun konnte an der genauen Abschrift eines Baumgeästs, so ersehne ich mit Ungeduld das Bilden einer freien Komposition.

Hin und Her werd' ich gependelt und ich wehre mich auch nicht dagegen. So ist mein Wesen und so werden meine Bilder.

Bin ich nun so mein Leben lang in solchen wechsellvollen Gegensätzen herumgezwickelt worden, so bin ich doch mein Leben lang der Gleiche stets geblieben.

Amiet 1948: (Über Kunst und Künstler)

Ferdinand Hodler, wie ich ihn erlebt habe (pp. 53-70)

- p. 53 Im Jahre 1888 habe ich den ersten Hodler gesehen.
[...]
Auch in Solothurn gab es eine Ausstellung. Ich half beim Auspacken und Hängen der Bilder im schweizerischen Turnus. Mein Entzücken war ja dieser Turnus nicht. Aber zu einem Bilde zog es mich immer wieder hin. Ich fand es nicht schön. Es war weit entfernt von dem flüssigen, lebensvollen Schwung meines Meisters. Eckig war es gezeichnet, mit harten, phantasielosen Strichen, die Farben trüb, trocken, kalkig. Und was es darstellte, konnte mich auch nicht begeistern. Ein alter Mann sitzt zusammengesunken auf einem halbleeren Sack, müde zum Nichtmehraufstehen. Nein, es gefiel mir gar nicht.
Aber wie kam es, dass ich es doch immer wieder ansehen musste? Es war so ganz anders als alle anderen Bilder. So ganz eigen. Die Trauer dieses Armen griff einem ans Herz. Die andere Seite des Lebens. Ich konnte nicht begreifen, dass ich es doch immer wieder ansehen musste.
Im Frühjahr 1889 sah ich im Salon du Champs de Mars in Paris wieder einen Hodler: "Die Nacht". Trotz Buchsers Verbot sah ich ihn gründlich an. Aber wieder kam das gleiche Gefühl, ich war freudlos, ja betrübt. War die Malerei nicht dazu da, Freude zu bereiten? War das Malen nicht ein herrliches Handwerk, das einen glücklich macht und das Glück verbreitet? Warum musste man denn solche traurige, einem die Seele trübende Dinge darstellen? Die Figuren waren ja sehr gut in der Bewegung und waren ja auch, auf ihre Art, gut und solid gemalt, das sah ich schon. Auch das sah ich, dass die Komposition sehr eigenwillig war. Aber musste denn die Nacht wirklich so grauenhaft sein?
- p. 54
- p. 55 Und wieder verging ein Jahr, und ich sah wieder einen Hodler: "Das Aufgehen im All". Da konnte ich mit. Ich bewunderte den prachtvoll gezeichneten Akt und die wirklich im All aufgehende Bewegung der Frau. Wo ich aber so recht eigentlich von dieser Malerei gefangen wurde, war in der Ausstellung der "Rosecroix" des Sar Beladan in Paris. Hodler hatte, neben Rodo und Trachsel, "Die Lebensmüden" und "Die Enttäuschten". Da wusste ich: das ist grosse Malerei.

(Amiet 1948)

Nach meiner Rückkehr in die Schweiz lernte ich durch die Vermittlung meines Freundes, des Bildhauers Max Leu, an einer Generalversammlung der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer Ferdinand Hodler persönlich kennen. Ich hatte ihn schon beobachtet, wie er war und wie eigenartig er sich gab. Er flösste mir einen gewaltigen Respekt ein, und es war mir bange, ihm vorgestellt zu werden. Er war aber recht freundlich und fragte mich gleich, was ich male. Ich konnte ihm die Photo einer grossen Zeichnung zeigen, die ich als Konkurrenzaufgabe für den Schweiz. Kunstverein gemacht hatte. [...]

Sein Interesse war geweckt, und ich war für ihn einer, mit dem etwas anzufangen war. Er lud mich ein, ihn in Genf zu besuchen. [...]

p. 56 Die beiden [Hodler et Rodo von Niederhäusern] waren viel in Bern in jener Zeit. Wenn gar noch Albert Trachsel dazu stiess, gab es ein gar ungebundenes Leben, das ich hin und wieder auch mitmachte. Die drei hatten mich in ihre Freundschaft aufgenommen.

Hodler malte in dieser Zeit in einer Scheune vor der Stadt an seinem Marignanobild. Ich durfte ihn dort jederzeit besuchen, und er liess mich in freundlichster Weise an dem Erreichten und an seinen Absichten teilnehmen. Wie ganz neu war für mich seine Art zu schaffen! Bei Buchser trotz exakter Beobachtung Zeichnung aus freier Hand und ein malerisches Sichgehenlassen. Hier strengstes Zeichnen mit Hilfe eines Schnurgitters, das er vor das Modell stellte und dessen Vierecke auch auf die Leinwand gezeichnet waren. Das gab, statt dem mir gewohnten tonigen Zeichnen, beinahe nur Umrisslinien, in die die Farbe in grossen Flächen eingesetzt wurde. Statt dem Buchserschen, auch mir adäquaten Suchen nach malerischer, realer Wiedergabe des Lebens, bei

p. 57 Hodler ein fast geometriskches Konstruieren mit Linien und Farben. Hodler kam mir beinahe eher wie ein Architekt vor als wie ein Maler. Seine Art, schien mir, habe etwas Wissenschaftliches. Ich meinte, er suche nicht die Werte der Töne, wie sie gegeneinander stehen, wiederzugeben, nein, er wusste, wie er einen Ton mit Hilfe eines andern wirksam machen konnte. Auch in der Zeichnung wusste er genau die Schattenlinie einzusetzen, so dass auf die einfachste Weise die gewollte Rundung sich ergab. Ich erinnerte mich, dass auch schon in Pont-Aven mein älterer Freund O'Connor mir von solcher Art zu zeichnen sprach.

(Amiet 1948)

Hodler hatte sein Prinzip. Nach seinem Willen formte er die Natur. Er malte und zeichnete sie so, wie er sie für sein Bild brauchte. Nicht das, was er sah, malte er. Er wählte aus und benutzte nur das, was zu seinem Zwecke passte. Was er vor der Natur malte, glich eigentlich nicht der Natur. In der Natur sah ich Licht und Schatten, neben hellen Farben sah ich dunkle. Ich sah scharfe Grenzen neben verschwimmenden Übergängen. Dies alles war bei Hodler nicht. Alle Farben waren hell und die Gegenstände mit meist dunklen Konturen umrissen. Auch "Die Nacht" war nicht dunkel, sie war hell und hiess "Die Nacht" nur, weil sie etwas Nächtliches darstellte, nicht um ihres malerischen Inhaltes willen. Alles aber, was er malte, war immer eine starke und wahre Äusserung seines eigenen Wesens.

So fühlte ich auch vor dem Marignanobild. Mir schien, der Rückzug der Schweizer aus der Schlacht war ein Vorwand, um sein Prinzip recht klar und deutlich und gross auf der Leinwand zur Wirklichkeit werden zu lassen. Ein ganz und gar künstlerischer Vorgang, der mir gewaltig imponierte. Um so mehr vielleicht, weil er gerade das Gegenteil war von dem, was ich anstrebte und was mir bis dahin als Malerei wertvoll erschienen war.

p. 58 "Um diese Zeit lernte ich Oscar Miller in Biberist kennen, mit dem ich in der Folge so viele Jahre hindurch in schöner Freundschaft lebte. Er führte eines Sonntags Hodler und Fritz Widmann in mein Atelier in Solothurn. Hodler war voll lebendiger Freude. Er sah zum erstenmal Gemaltes von mir, und ich sah ihm deutlich seine Überraschung an.

Die Stunde dieses Besuches im Jahre 1897, die Herr Miller in seinen Essays "Von Stoff zu Form" so anschaulich beschrieben hat, war für mich eine grosse Wohltat. Sie war für mich der Ausgangspunkt meines Lebens, das auf Unabhängigkeit gegründet war. Einmal war die offensichtliche Anerkennung eines ganz grossen, aber ganz anders gearteten Künstlers für mich die Bestätigung meiner Anstrengungen. [...]

Den Nachmittag verbrachten wir im Millerschen Hause in Bibrist. Und da sah ich zum erstenmal den Menschen Hodler. Bisher hatte ich in Hodler nur den Maler gesehen.

Hodler, eine nicht grosse, gedrungene, kräftige Gestalt, war damals 44jährig; schwärzliches Haar und dunkelbrauner Bart, hohe, gewölbte Stirn, breit gelagerte helle Augen, die freundlich, lieb, schalkhaft und manchmal zornig blicken

konnten, eine beinahe gerade, etwas vorstehende Nase, unter dem rötlichbraunen Schnurrbart der hellrotleuchtende, volle Mund. Alles kräftig und auch edel gebildet. Seine Hände ebenfalls kraftvoll, rund und kurz. Wie er sich in diesem für ihn ungewohnten Kreis der Familie Miller gab, war amüsan. Er war lustig, erzählte pointenreich allerlei Vorkommnisse aus seinem Leben, wobei er die freundliche Hausfrau mit einem unerwarteten Seitenblick plötzlich in Verlegenheit brachte. Oder wenn der Hausherr etwa eine Bemerkung machte, die dem freien Menschen zu bürgerlich erschien, konnte er rücksichtslos explodieren.

p. 59

An diesem denkwürdigen Nachmittag erfuhr ich die ersten Begebenheiten aus Hodlers Jugendzeit, die so ausserordentlichen Entbehrungen und Schwierigkeiten der langen Anfangsjahre seiner Künstlerlaufbahn. Noch viel mehr als bisher schätzte und bewunderte ich ihn. Ich konnte jetzt besser die Darstellungen und auch die Art der Darstellungen auf seinen Bildern verstehen.

Er war ein leidender Mensch, das Leiden war ihm angeboren. Sein Leben war Verteidigung. Seinen ganzen Ehrgeiz setzte er darein, obenauf zu kommen, zu dominieren. Von Bild zu Bild, von Jahr zu Jahr stärker, intensiver. Nichts liess er auf seinen Parallelismus kommen, er war eins und alles. Und er hatte vollkommen recht. Wenn aber Oscar Miller mir einmal die verbissene Konsequenz Hodlers als nachzuahmendes Beispiel darstellte, da hatte er entschieden nicht recht. War ich doch ein ganz anders gearteter Mensch. Ich habe mit zwei Zeichnungen Herrn Miller geantwortet. Auf der einen marschiert Hodler mit gezücktem Pinsel zwischen Bretterwänden auf sein Ziel los: ein schön konstruiertes Bäumchen mit einigen wenigen Blüten. Auf der andern stellte ich mich dar, der in einem Gärtlein die verschiedensten Blumen zu einem Sträusschen bindet.

Im Millerschen Heim lernten wir Adolf Frey kennen, der schon lang in Freundschaft mit Millers verbunden war. Er konnte sich in seiner gewandten, ritterlichen Art allerlei kleine, kühne Ausfälle gegen den Hausherrn und auch gegen die Hausfrau erlauben. Hodler, der nicht gern die zweite Geige spielte, wollte auch mittun. Aber weder hatte er schon das Recht dazu, noch die gesellschaftliche Routine, um es meisterhaft zu können. Ein paarmal habe ich es erlebt, dass er mit dem Wort, obschon er sehr witzig sein konnte, nicht so bewandert war wie mit dem Pinsel. Vielleicht war daran auch schuld, dass er besser und lieber französisch sprach als deutsch. [...]

(Amiet 1948)

- p. 60 Handelte es sich aber um eine lustige, harmlose Plauderei oder um ein ernsthaftes Gespräch oder eine Diskussion über Kunst, so war er in beiden Sprachen Meister wie in seiner Malerei. Seine scharfen, aber gerechten und niemals boshaften Urteile waren gefürchtet und geschätzt. Sie bewirkten auch, dass er in die Jury für die Vorausstellung der Münchner Internationalen gewählt wurde. Sie fand 1897 in Basel statt. Während diesen Jurytagen war ich auch in Basel bei meinen dortigen guten Freunden. Hodler und ich waren an den Abenden immer beisammen. Die drei Bilder, die ich geschickt hatte, waren angenommen worden. Er hatte sein Redliches dazu beigetragen. Eines Abends sagte er zu mir ganz ernsthaft: "So, jetzt ist der Anfang für dich auch gemacht, aber damit ist es nicht getan, nun musst du auch das Deinige dazu tun." Ich meinte, das seien doch meine Bilder. Er aber meinte, das genüge bei weitem nicht. Ich müsse in die Gesellschaft gehen und dürfe mich nicht scheuen, eine Tasse Tee zu trinken und mit Damen über Malerei zu plaudern. Ich konnte nicht begreifen, dass ein Hodler so zu mir sprach. Aber wie oft erinnerte ich mich später an seinen Rat. Wenn er es tat, konnte ich es auch tun. Und wie viel hat es mir zu meinem Fortkommen geholfen! Und wie oft habe ich in der Folge über kluge Bemerkungen von Laien männlichen und weiblichen Geschlechts Freude gehabt, und wie sehr haben mir diese in meinem Leben Nutzen gebracht. Mein offizielles Domizil in dieser Zeit war Solothurn, doch ich war beinahe immer in Hellsau, das ich seit der Zeit, die ich mit Buchser dort verbringen durfte, nie vergessen konnte. Im ganz frühen Frühling 1898 kam Giacometti aus dem Bergell dorthin. Von dort gingen wir oft nach Biberist und nach Bern. An beiden Orten trafen wir den Hodlerkreis, in dem wir uns so wohl befanden. Giacometti kam mit der Mission von Segantini: nach des Meisters Entwürfen und unter seiner Leitung sollten wir zwei das Panorama des Engadins, das er für die Pariser Weltausstellung geplant hatte, malen, und Hodler sollte über der Eingangspforte ein grosses Wandbild schaffen. Es kam nicht zur Ausführung. [...]
- p. 61 An mich trat eine andere Aufgabe heran. Herr Miller gab mir den Auftrag, ein Bildnis Hodlers zu malen. Hodler war einverstanden. Ich durfte in Bern bei der Familie J.V. Widmann wohnen, von unserem Freunde Fritz Widmann eingeladen.[...]

(Amiet 1948)

Hodler kam öfters ins Haus, und man fing an, von dem Bild zu reden, das er von dem gastfreundlichen Dichter malen sollte. Hodler sagte davon wiederholt, es müsse mit Hilfe des Schnurnetzes so genau werden wie die Natur selbst. Es ist dann geworden wie die Natur selbst, dabei war gewiss Hodlers Geist so sehr beteiligt wie sein Schnurnetz.

Hodler malte an seinem Karton für Marignano. Man hatte ihm einen Saal im Zeughaus zur Verfügung gestellt, auch eine Militärbluse, die er als Malkittel trug. Immer anders als andere Mahler! [...]

- p. 62 Er war sehr konzentriert bei der Arbeit, verlor den ganzen Tag über keine Minute; [...]
Am Abend gewährte er mir noch eine Sitzung zu seinem Bildnis. Wenn es gut ging, war es eine Stunde. Ich hatte ihn vor sein grosses Bild gesetzt, so dass die roten Beine seiner Krieger den Hintergrund bildeten. Gerne hätte ich ihn in seinem blauen Militärkittel mit den roten Aufschlägen gemalt. Das aber wollte er nicht. Er zog seinen schönen Ausgehrock an. In diesen Tagen lernte und übte er das Mundharmonikaspielen. Ich war so unvorsichtig, ihm das glitzernde Instrument in die Hand zu geben, die er auf dem Knie halten sollte. Jeden Augenblick aber hatte er seine geliebte Maulgeige unter seinem Schnauz. "Rufst du mein Vaterland" probierte er. Ich hatte des Teufels Mühe, ihn ein wenig zum Stillsitzen zu bringen. [...]
- p. 63 Der Ernst, das Pflichtgefühl, die Verantwortlichkeit, mit denen er an jede kleinste und grösste Arbeit ging, liessen ihn auch voraussetzen, dass die Betrachter seine Werke mit Ernst, Anstand und dem Wissen um den absoluten Wert anschauten. [...]
- p. 64 Hodler und ich schlossen uns in diesen Tagen immer näher aneinander an. Eines Abends sagte er: "Komm morgen in meine Wohnung, ich will dir etwas zeigen." Und was zeigte er mir? Eine schöne, schlanke Frau mit hellen blauen Augen und schwarzen Locken über die Schultern herab. "Das ist meine Frau", sagte er, "die habe ich geheiratet. Sage es aber niemandem, das geht niemanden etwas an." Und noch etwas zeigte er mir: neben dem angefangenen Bild, "Der Tag", die ersten Skizzen zum "bewunderten Jüngling".
[...] Ich erzählte auch von meinen Heiratsplänen und dass ich mich ganz auf dem Land niederlassen wolle. Er aber rückte mit der Idee heraus, ich

(Amiet 1948)

solle doch nach Genf kommen, er wolle mir ein Atelier geben, und wir wollten zusammen arbeiten. Es tat mir so leid, ihm mit einem ungerne ausgesprochenen, aber ebenso entschiedenen Nein antworten zu müssen. So gut wir uns auch verstanden, und so sehr ich ihn, den 15 Jahre Älteren, bewunderte und hochschätzte, mein Verlangen nach meiner ganzen Selbständigkeit konnte ich nicht aufgeben. Es war ja verlockend, mit einem so grossen Künstler zusammen arbeiten zu dürfen. [...]

- p. 65 Wir waren aber im Charakter zu verschieden, und das, was mich zum Malen reizte, war etwas anderes als das, um dessetwillen er malte. Das Stadtleben, der ständige Kontakt mit anderen Künstlern, die vielfachen Anregungen wogen doch meine Liebe zum einfachen Dasein auf dem Land nicht auf. [...] Meine Ablehnung hatte ihn geschmerzt, ja auch gekränkt. Verschiedene Male in der Folge tönte er wieder eine Zusammenarbeit an. Manchmal überlegte ich, und immer kam ich zu dem gleichen Schluss. [...]

Mittlerweile waren meine junge Frau und ich auf die Oschwand gezogen. Ich malte das erste Bernermeitschibild. Millers besuchten uns oft, und manches Bild wanderte nach Biberist. Für lange Zeit die einzige Absatzmöglichkeit. Auch Hodler kam. Als das grosse Bild fertig war, besprachen wir dessen Titel. Ich wusste keinen passenden. "Was hast du mit dem Bild gewollt?" "Wenn am Sonntagabend die Mädchen in den grünen Wiesen sich ergehen, dann sieht das alles so satt und reich aus." - "Nun also, das ist ja einfach: 'Richesse du soir'." Und so hiess das Bild von nun an.

Das Museum in Solothurn war fertig geworden. Wir waren alle an der Eröffnung gewesen. Hodler hatte grosse Freude an dem Tag gehabt. [...]

Hodler wollte im Treppenhaus des neuen Baues auf die eine Wand ein Fresko malen, wenn ich die andere Wand übernehme. [...]

- p. 66 Er wollte die Schlacht bei Dornach malen und ich den Auszug der Krieger aus Solothurn. Ich ging zum damaligen Stadtmann, legte ihm unsern Plan vor mit der Bemerkung, dass wir für unsere Arbeit nichts verlangten, nur unsere Ausgaben entschädigt haben wollten. [...]

Er sagte: "So, so, ja, ja, da wollen wir aber doch vorerst noch Skizzen und Entwürfe sehen!" Also abgewiesen! [...]

Hodler erfreute uns immer wieder mit seinem Besuch auf der Oschwand. [...]

(Amiet 1948)

Unsere Gespräche drehten sich immer wieder um die Zusammenarbeit. Sie hatten den Erfolg, dass ich versuchte, Hodlers Anschauung in meiner Malerei anzuwenden. Und in seiner trat an Stelle des Tonigen reinere Farbe. Trotz unserer Verschiedenheit blieben wir gute Freunde. [...]

- p. 67 Einmal gab es einen Zwischenfall. Ich traf ihn in Bern. Er machte ein böses Gesicht. "Du hast schlecht über mich gesprochen." - "Was fällt dir ein, wieso?" "Man hat es mir gesagt." Und er war furchtbar böse. Da sagte ich: "Nie habe ich schlecht über dich gesprochen. Wenn du es mir nicht glaubst, werde ich niemals mehr mit dir reden." Da schimpfte er über die Schwätzer. Einmal machte er eine Zeichnung von mir in mein Skizzenbuch und schrieb darunter "Figure ingrate".

Die Zeit verging, es kam die erste Ausstellung in Wien. Die Sezession hatte Hodler, Perrier und mich eingeladen. Hodler fuhr persönlich hin. Er kam zurück voll Begeisterung und Zuversicht. Mehr als je war er sicher, auf dem rechten Weg zu sein. Vollständige Abwendung von Tizian und den ganzen Venezianern. Bekenntnis zu den Florentinern, vor allem aber zu Dürer. Er drückte seine Entschiedenheit mit starken Worten aus, und ich fühlte heraus, ich sollte mich nun auch deutlich entscheiden. Ich aber musste nach wie vor meinen Weg gehen, hatte Freude an einem Venezianer, an einem Florentiner und an einem Dürer. Ich wollte nicht die Fessel eines Prinzips, ich wollte frei sein und malen, was mich gerade freute.

Die zweite Wiener Ausstellung rückte heran. Karl Moll, der Präsident der dortigen Sezession, und Koloman Moser von den Wiener Kunstwerkstätten kamen in die Schweiz, um Bilder auszuwählen. Sie kamen zuerst auf die Oschwand, weil das am Wege lag, und nachher gingen wir zusammen nach Bern, wo wir Hodler trafen. Der würdigte mich keines Blicks, sprach kein Wort zu mir und war zwei Tage lang übler Laune. Wir trafen uns in Wien wieder. Oscar Miller war auch gekommen.

Hodlers zwei grosse Säle waren voll majestätischer Pracht. Eine absolut überragende Manifestation, trotz den Sälen von Marées und Munch. Mir hatte man zwei kleinere Räume gegeben und sie sehr freundlich eingerichtet. Meine Frau und ich wohnten bei Moll. [...]

- p. 68 Es tat mir leid, Hodlers Wunsch nicht erfüllen zu können. Wenn ich auch damals probierte ein wenig altdeutsch zu malen, und so lieb ich auch Hodler hatte, fühlte ich doch zu deutlich, dass

(Amiet 1948)

ein Zusammenwirken mit ihm für beide am Ende unersprießlich würde.

Die Zeit ging. Er machte seine wunderbaren grossartigen Bilder aus einer anderen Welt, und ich überliess mich meiner ungebundenen Liebe zur Pracht der Natur.

p. 69 Wir sahen uns nicht mehr so viel wie in der übermütigen, frohen und quellenden Berner Zeit. Kamen wir in der Gesellschaft oder mit Kameraden zusammen, so war ich einer, mit dem er nicht sonderlich viel zu tun hatte und den er gelegentlich auch mit ein wenig Spott und manchmal auch Grobheit abtun konnte. Waren wir aber allein, so war er voller Freundschaft, und wir redeten in aller Offenheit über unsere Malerei. [...]

Die Jahre flogen vorbei. Es kam das Jahr 1918. Hodler war krank und musste oft schrecklich leiden. Ich besuchte ihn in seiner schönen Wohnung am Quai du Mont Blanc. Madame Hodler führte mich mit sehr besorgter Miene zu ihm. Er kam mir entgegen, an der Hand sein kleines, reizendes, rundes Töchterchen. Welch ein Kontrast! [...]

Sein Gesicht war fahl und faltig. Doch seine Augen lächelten noch hell und freundlich, indem er mir seine Paulette zeigte. [...]

Er führte mich zu seinen Seebildern mit dem Montblanc, diesen Prachtstücken von grosser, freier und frischer Malerei. Ich sprach ihm meine Bewunderung aus und meine Freude, dass er noch derart freizügig malen könne. [...]

p. 70 Wir plauderten ausgiebig miteinander. Ich fühlte seine gute Freundschaft. Er fragt mich: "Was machst du jetzt?" - "Ich habe angefangen, ein wenig zu bildhauern, indem ich glaube, auf diese Weise die Form besser verstehen zu lernen." Er aber leidenschaftlich: "Tu das nicht, bleib bei deiner Farbe und male gross, grossformatig, ganz grosse Bilder musst du malen." Ich erinnerte mich, wie er mir einmal, viele Jahre früher, erklärt hatte, wie schwer es sei, ein kleines Bild zu malen und wie es dazu einer kräftigen Hand bedürfe. Auf einmal sagte er: "Du, ich gehe jetzt ein paar Wochen ins Tessin, und nachher musst du nach Genf kommen, und dann malen wir uns gegenseitig." Wie oft hatten wir schon davon gesprochen!

Vier Wochen später kam ich nach Genf. Ich malte ihn. Er lag im Sarg.

Amiet 1948: (Über Kunst und Künstler)

p. 84 Vom Werden des Kunstwerkes (pp. 84-87)

Was ist eigentlich Kunst? Mir scheint: alles das, was ein Ganzes darstellt, darin liegt die Kunst. Ob gemalt, modelliert, musiziert oder wie auch sonst geformt.

Auch unsere liebe Schweiz ist ein Ganzes. Und die sie geformt haben, sind Künstler.

Ein Ganzes, das ist doch ein Wesen, das aus Teilen, die für sich ein Ganzes sind, zusammengesetzt ist.

p. 86 Wer ein Maler ist, schaut von vornherein nicht mit den Augen nur, gleich bezieht er auch das Mittel ein, mit dem er das Geschaute wiedergeben will. [...]

Wie war alles dieses in den frühen, ersten Malerjahren leicht. Ohne Zaudern fing man einfach an. Welche Freude war es schon, die Palette an den Daumen hinzurücken und die Farben auszudrücken. Rot und Grün und Gelb und Blau und eine Menge Weiss dazu. Und mit breitem Pinsel fuhr man durch die Farben hin, setzte den gefundenen Ton keck und kühn und mit Vergnügen auf die Leinwand, und den andern nebendran. Und es dauerte nicht lange, so war das Bild mit Glanz vollendet. [...]

Ein langes, schweres Studium: Kopf, Herz und Hand in gleicher Weise auszubilden.

p. 87 So ist es dann auch mit dem Malen. Warme Farben von kalten unterscheiden, sie sauber trennen, ihren Tonwert kennen; einer Farbe durch Danebensetzen einer bestimmten andern ihren Charakter geben und sie erblühen und erglühen lassen; ob sie, dick aufgetragen oder dünn hingelegt, in breiten Lagen oder gestrichelt, getüpfelt vielleicht, ihrem Zwecke besser dienen.

Diese und noch viele andere Kunstgriffe mehr zu lernen, zu prüfen und zu erkennen, das kostet Zeit und fordert Kopf, Herz und Hand zu gleichen Teilen.

Glückt es mir nun, dies alles, das ich doch so ganz besitze, zu vergessen, und ich gebe mich, erlöst von mir und meinem grossen Können, grossem Wissen, ganz der Natur, ganz meiner Leinwand hin, dann mag ein gutes Bild entstehen. Nicht Impression, nicht Expression, nicht Abstraktion, noch wie sie alle heissen, die Worte, die uns so verwirren, sind massgebend für das gute Bild. Kopf, Herz und Hand zu gleichen Teilen nur allein.

(Amiet 1948)

Und wenn eins von diesen dreien doch die Vormacht haben sollte, so würde ich mich für das Herz entscheiden.

Dies alles kommt mir, abwesend beim Malen und dennoch dabei, beim einen wie beim andern, wieder einmal in den Sinn.

p. 87 Über Malerei

Für mich ist die Malerei die Sichtbarmachung eines Seelenzustandes. Ist nun meine Seele in zitternder Erregung beim Anblick einer Blume, so stellt sich sogleich auch der Wunsch ein, diesem Eindruck Ausdruck zu geben. Es handelt sich also nicht darum, die Blume darzustellen, wie sie der Verstand sieht, sondern so, wie sie die Seele wahrnimmt.

Das Werk wird zu einem Kunstwerk, in welchem jede Einzelheit als eine Selbständigkeit existiert und zugleich hilft, dem Ganzen sein Gepräge zu geben.

p. 92 Schon wieder ist ein Jahr vorbei, schon wieder hab ich das so sehr Gewünschte und Erhoffte nicht erreicht. - Wie lang ist immer noch die Kunst und ach, wie kurz das Leben. [...]
Muss denn unbedingt auch ich ein Rafael, ein Rembrandt sein?

Amiet 1950: Die Ausstellung der Secession in Wien, 1904

- o. 26 Ein anderer Kunstgelehrter geht hilflos durch die Wundersäle. Franz Servaes, der kurz zuvor den grossen "Segantini" herausgegeben hatte. Mit seiner Lupe steht er dicht an den Bildern und findet nicht eine Spur von Segantinotechnik. Hodler, aufmerksam gemacht, gesellt sich zu ihm, spricht auf ihn ein, wohl stundenlang. Der Andere schreibt alles in sein Büchlein auf. Glänzende Besprechungen sind erschienen. Das Beste aber, was die Presse über Hodler brachte, war von Franz Servaes.
- [...] Da war Professor Otto Wagner, Architect, der eigentliche Vorkämpfer des neuen Bauens, der Protektor der Wiener Werkstätten. Sein Schüler und Nachfolger, Professor Josef Hoffmann, Professor Moser, Carl Moll, E.R. Weiss, der Maler aus Berlin, einige jüngere Wiener Maler [...]
- Aber einer war noch da. [...] Es ist doch Klimt, der Maler Gustav Klimt.

Lettre d'Amiet à ses parents écrite de Pont-Aven le 23 juin 1892:

(Cette lettre, reproduite par Hugler - 1971 pp. 26-27 -, se trouve dans la succession du peintre, à Oschwand).

"Ihr würdet bemerken, dass zwischen den Sachen, die ich letztes Jahr machte und den jetzigen, ein grosser Unterschied ist. Man würde sagen, dass es gar nicht von demselben Maler sei. Ich beginne mich von dem, was man in der Schule nur angelernt hat, los zu trennen und werde viel selbständiger. Früher, wenn ich etwas sah, das mich frappierte, so habe ich mich sofort hingesetzt und zu malen angefangen und wenn es fertig war,

(Amiet 1892)

so war ich erstaunt, von meinem Bild gar nicht den Eindruck zu empfangen, den mir die Natur eingeflösst hatte, trotzdem ich glaubte, so genau als möglich kopiert zu haben. Jetzt arbeite ich anders. Wenn ich etwas anfangen, so frage ich mich vor allem, welches Zusammentreffen gewisser Linien, oder welches Zusammenwirken gewisser Farbtöne ist es, das mir einen solchen oder andern Eindruck einflösst ... So wird man auch gezwungen sein, die absolute Schönheit in allen Theilen des Bildes zu suchen. Das Bild muss auch ein abgeschlossenes Ganzes bilden, in dem nichts zu viel und nichts zu wenig ist. Kurz, ich arbeite jetzt viel mehr mit dem Kopf, als bis dahin.

Ich glaube, meine Studien zum Lausannerprojekt haben viel dazu beigetragen, dass mein Gesichtskreis sich erweitert hat."

Lettre d'Amiet à ses parents écrite de Pont-Aven le 7 mars 1893:

(Cette lettre, citée par Killer - 1973, p. 638 -, se trouve dans la succession du peintre, à Oschwand).

"[...] Auch O'Conor hat sich ausgeruht. Er ist für ein paar Tage nach Pouldu gegangen, wo sich auch einige Maler aufhalten. Du fragst mich über den Charakter O'Conors.

Er ist ein stämmiger Kerl, ziemlich eckiges Gesicht mit Adlernase, grauen, scharfblickenden Augen. In seinem Benehmen ist er sehr ruhig, macht nicht viel Lärm von sich. Seine Ausdrucksweise ist kurz und klar, so dass man immer genau weiss, was er sagen will. Er ist gebildet, kennt von Grund auf die englische und französische Literatur und liest auch sehr viel. Was mir hauptsächlich gut an ihm gefällt, ist, dass er niemals von den Leuten, mit denen er verkehrt hat oder jetzt verkehrt, etwas Schlimmes sagt. Auch ist er stets bereit, mit Rat und Tat seinen Kameraden beizustehen. So ist er von allen, mit denen er Umgang hat, sehr geachtet.

(Amiet 1893)

Sein Vater ist Grundbesitzer, seit einigen Jahren ist, wie mir O'Conor erzählt hat, der Besitz im Wert sehr gesunken und damit auch sein Monatsgeld. Er hat 250 frs. monatlich. Von seiner Malerei konnte er bis anhin nicht leben, obwohl er hie und da ein Bild zu niedrigem Preis verkauft. In der letztjährigen Ausstellung ist er sehr bemerkt worden und er hat ein Bild verkauft. Mit den Sachen, die er dieses Jahr geschickt hat, wird er jedenfalls einen ordentlichen Erfolg haben..."

Lettre d'Amiet à ses parents écrite de Pont-Aven au mois de mars 1893:

(Cette lettre, citée par Killer - 1973, p. 640 -, se trouve dans la succession du peintre, à Oschwand)

[...] Noch etwas vom Impressionismus. Man braucht diesen Ausdruck jetzt so häufig, dass ihr jedenfalls schon viel darüber gelesen habt. So z.B. in dem Artikel von Fritz Wiesschön.

Ihr werdet fragen, was ist eigentlich das für eine neue Schule? Es ist eine ganz alte Schule.

Nehmen wir zwei Maler an, einen Naturalisten, wie man ihn eigentlich ganz ungerechtfertigterweise zum Unterschied zu einem Impressionisten nennt, und einen Impressionisten. Der erstere findet eine Wiese, ein Haus, einige Bäume. Das alles gruppiert sich vorzüglich, und er sucht dies mit möglichster Wahrheit wiederzugeben. Die Wiesen und Bäume malt er grün, weil er weiss, dass Gräser und blätter grün sind, etc.

Der Impressionist sieht den Gegenstand auch. Den Eindruck, den er davon erhält, hält er fest und forscht nun aufs genaueste, was ist es, das ihm diesen Eindruck macht. Er findet, dass es die Harmonie der Linien und der Farben ist. Nun beginnt ein sehr schwieriger Teil der Arbeit und um diese zu überwinden, braucht es ein sehr feines Gefühl und unendliches Studium.

Man kann in der Natur anschauen was man will, so gibt es immer eine Farbe, die über alle andern dominiert

(Amiet 1893)

und alle andern Farben richten sich nach der ersten. Wenn zum Beispiel rot die dominierende ist, so werden alle übrigen ins Grünliche stechen. Um aber auf diese Weise die feinen Abstufungen der verschiedenen Töne zu finden, braucht es ein Mordsstudium."

Lettre d'Amiet à Frieda Liermann écrite d'Oschwand,
le 24 janvier 1901:

(Cette lettre se trouve dans des archives particulières,
à Winterthour)

Auf Ihre Frage, betreffend die Bretagne kann ich Ihnen folgendes mittheilen: Ich war in Pontaven. Dieses kleine Städtchen liegt etwa 15 Kilometer von der nächsten Eisenbahnstation Quimperlé, Linie Lorient-Quimper entfernt, und ebenso etwa 12 Kilometer vom Meer. Ich war dort im Hôtel Gloanec und bezahlte für die ganze ausgezeichnete Pension, 3 Mahlzeiten tgl, frs. 60. Mein Bett hatte ich im Atelier, das ich in dem alten Herrschaftsgut Lez Aven für frs. 20 gemietet hatte.

Mir hat es dort ausgezeichnet gefallen, nicht etwa gerade wegen der Landschaft, die zwar sehr schön ist (wo wäre die Landschaft nicht sehr schön!), sondern wegen einiger ausgezeichneten Malerkameraden, die ich dort traf: O'Conor und Armand Seguin. Der Umgang mit ihnen hat mich sehr gefördert. Gute Gesellschaft ist ein grosses Glück. Schlechte ein Unglück, und dann ist's viel besser, allein zu sein, z.B. in Ihren zwei schönen Zimmern, die Sie in Alchenstorf bei Koppigen gemietet haben [...].

Wenn Sie also in die Bretagne gehen wollen um Landschaftsstudien zu machen, so können Sie das ja eben sogar in Alchenstorf, wo Sie ja schon Logis haben. Zieht Sie aber das Meer in die Bretagne, da thäten Sie wahrscheinlich besser nach Concarneau zu gehen. Das ist ein sehr hübsch am Meer und an der Eisenbahn gelegenes Fischerstädtchen, voll der prächtigsten Fischertypen [...]

Carte postale d'Amiet à Frieda Liermann écrite d'Oschwand
le 26 février 1903:

(Voir: Soleure 1976, p. 27. Cette carte se trouve au
 Kunstmuseum de Soleure)

Hast Du die Photographien dem Cassirer gezeigt. Wenn die Herren die Speditions Kosten bezahlen, bin ich schon bereit etwas zu schicken. Die Berliner sind halt neuen Sachen gegenüber gerade so dumm wie irgendwelche Provinzler. Sonst hätten sie deine Sachen begriffen. Da muss man halt Geduld haben. Für deine ganz ausgezeichneten Karten vielen Dank. Herzlichste Grüsse deine Oschwändler.

Lettre d'Amiet à Oscar Miller datée de janvier 1912
 (voir Huggler 1971, pp. 16-19; cette lettre se trouve dans des archives particulières).

"Ich als Maler kann nur aus mir heraus keine Linie und keinen Farbwerth geben, der mir genügt, die finde ich in meiner sichtbaren Umgebung oder in der Erinnerung an sie. Und die Linien und Farbwerthe, die ich dort finde, sind einem Gesetz unterworfen. Das Gesetz wird gegeben vom Licht, das auf jedem Ding liegt, die Linien und Farbwerthe kann ich von diesem Gesetz nicht trennen und muss es mit in mein Bild nehmen. Mit den Linien und Farben kann ich nicht frei und nach Gutdünken schalten, sondern das Gesetz legt mir Beschränkung auf. Diese Beschränkung habe ich immer als Quelle eines Reichtums empfunden. Darum unterwerfe ich mich freudig dem Gesetz und halte nicht viel von Anarchie."

Lettre d'Amiet à Oscar Miller, écrite de Dresde, le 18 août 1902:

[...] Gestern waren wir in der Hofkirche zur Messe, d.h. im Concert. Ein reiner herrlich Genuss!

Lettre d'Amiet à Carl Moll, d'Oschwand, le 30 mai 1905:

(Cette lettre, partiellement citée par Huggler - 1971, pp. 32-35 - et Mauner - 1979, p. 2 et 1984, p. 39 -, se trouve à la Bibliothèque Nationale, à Berne, et porte la cote Ms Kq 7).

"Ich hatte im Februar das Zürcher Kunsthaus für eine Kollektivausstellung ganz allein bekommen. Dort stellte ich ungefähr 40 Sachen von meinen frühesten bretonischen bis zu den ganz neuen aus. Es gab einen schauerhaften Spektakel. Aber neben den bösen und heftigen Gegnern gab's auch Leute, die nicht nur Schimpf und Spott für mich hatten. [...] Ich arbeite sehr viel; seit der Wienerausstellung mit sehr viel mehr Lebendigkeit als manches Jahr vorher, da ich halb gefroren war. Ich habe vieles gemacht. Ob es gut ist oder schlecht, weiss ich nicht, das geht mich schliesslich auch nichts an; aber wenigstens habe ich das Bewusstsein, ganz meinen eigenen Empfindungen Ausdruck gegeben zu haben. Ich habe so vieles über Bord geworfen, das ich so lange mitgeschleppt und das Vorwärtskommen so schwer gemacht hatte. Ich gehe jetzt mit leichtem Gepäck meinen Weg. Sowie mir etwas entgegenkommt, das mich interessiert, male ich es. So komme ich dazu, viel zu malen. Ich habe den Weg wiedergefunden, den ich in der Bretagne gegangen war. Ich bin auch überzeugt, dass das für mich sehr gut ist. So weit wäre also alles gut.

"Nun kommt aber etwas Schlimmes, das mir sehr nahe geht. Dieses Schlimme hat zur Ursache Hodler. Ich habe Dir schon früher einmal geschrieben, dass seit Wien zwischen ihm und mir alles wackelt. Es ist mir sehr unangenehm

(Amiet 1905)

mit Schimpfereien über Hodler an Dich gelangen zu müssen. Übrigens sind es auch gar keine Schimpfereien, die ich zu sagen habe. Es handelt sich um die Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, dh. ich möchte gerne wissen, ob wir Schweizermaler, ausser Hodler, der ja Mitglied ist, auch eine Möglichkeit hätten, dort auszustellen.

"Vor einem Jahr erzählte Hodler in einem Kreise von Malern, [...] er, Hodler, sei Mitglied des Künstlerbundes geworden und sei mit der Aufgabe betraut worden, sieben Schweizerkünstler auszuwählen, die auf seinen Vorschlag hin, ebenfalls zu Mitgliedern ernannt würden und die dadurch auch das Ausstellungsrecht erhielten und zugleich noch eine gewisse Anzahl von Malern zu Ausstellung einladen dürfen. Unter diesen sieben, nannte, wie Giacometti erzählte, Hodler auch mich. [...] Nun kommt diesen Frühling die Ausstellung. Aber Hodler sagt keinem einzigen von uns Schweizern allen ein Wort davon. [...] Die Bernermaler [...] meinten, alles beruhe auf einer dummen Eifersüchtelei von seiner Seite. [...]

[...] Man muss aber doch auch bedenken, dass Hodler finanziell und künstlerisch zu kämpfen hatte wie kaum einer, und es ist ja möglich, dass er jetzt seinem Sieg möglichst allein und ganz geniessen möchte. [...] Wir [Amiet et Hodler] haben uns seit einem Jahr nicht mehr gesehen. Ich habe ihm von Zürich aus über meine dortige Ausstellung geschrieben und unter anderem gesagt, dass das Märchen von meiner Hodlernachahmung nun doch nach und nach verstumme. Ich wollte ihm damit sagen, dass, angesichts meiner neueren Sachen doch wohl niemand mehr von Hodlernachahmung reden könne, trotzdem er sich alle Mühe für Erhaltung dieses Gerüchtes gebe. Er antwortete mir nicht. [...] - Es hatte sich bei uns schon lange darum gehandelt, eine Secession zu gründen, damit wir uns an den Knstlerbund hätten ausschliessen können. Du und Kolo Moser habt mir ausdrücklich geraten, dies ja nicht ohne Hodler zu machen. [...] Aber jetzt will Hodler keine Secession mehr. Er erklärt, das hätten wir in der Schweiz nicht mehr nötig, es gehe ja alles nach Wunsch. [...] Die Reaktion macht sich sehr breit. [...] Das Verhältnis, so wie es jetzt ist, ist unhaltbar. Nicht nur ich, sondern alle anderen müssen darunter leiden.

Lettre d'Amiet à Carl Moll, d'Oschwand, le 13 novembre 1905:

(Cette lettre - Ms Kg 7, Bibliothèque Nationale, Berne - est reproduite par Mauner - 1979, pp. 2-3 -).

Betreffend den ersten Punkt legte ich ihm dar, wie ich zu seinem Bewunderer und für eine Zeit zu seinem Nachahmer wurde. Von der Atmosphäre Gauguins und Van Goghs in Pont-Aven kommend, die mit Anderen zusammen nicht nur Impressionismus sondern teils in der ganzen Composition, teils auch nur im Farbenauftrag Paralellismus getrieben, war ich disponiert Hodler zu verstehen. Ich sah bei ihm zum ersten Mal absolut bewussten Paralellismus. Auch eine Ordnung, wie ich sie noch bei keinen anderen Malern gesehen hatte. Je mehr ich das verstehen lernte, desto mehr war ich begeistert von ihm. Solange ich selbst zu sagen genug hatte, hat mir dieses Verstehen von Hodlers Kunst ausserordentlich genützt. Es kam dann aber eine lange, lange Zeit, in der ich nichts zu sagen hatte, in der ich ganz armselig und leer war. In dieser Zeit ist das Geschwätz über meine Hodler-Nachahmerei aufgetaucht und mit Recht. Unrecht aber hatte Hodler als er dieses Geschwätz kolportierte, um selbst Vorteil daraus zu ziehen. Das alles schrieb ich ihm. Darauf kam nun eine lange Erklärung, wie er bei den Italienern und namentlich Egyptern den Paralellismus wieder entdeckt habe, das könne ihm niemand streitig machen etc., aber es sei wie mit dem Ei des Kolumbus, jeder wolle diese wichtige Sache schon vor ihm gewusst und ekannt haben. Was mir aber bei der ganzen Sache wichtig war, nämlich sein dummes Herumbieten des Märchens, hat er nicht berührt.

Nun der zweite Punkt: Ich sagte ihm, dass Giacometti mir gesagt habe, Hodler sei Schuld daran gewesen, dass meine 'Wäsche' nicht nach München kann. Ich sagte ihm auch, dass er vollständig recht daran getan habe nicht für mein Bild zu stimmen, wenn er es nicht gut gefunden habe. Darauf antwortete er, er habe das Bild sehr schön gefunden mit ausnahme einer Stelle, nämlich dass einer Figur ein Stock an dem das Wäscheseil befestigt ist, mitten durch den Kopf gehe, aber das sei ja sehr geringfügig und leicht zu ändern. Er habe übrigens dafür gestimmt. Aber auch da hat er das eigentlich heikle nicht erwähnt, nämlich dass er erst dafür gestimmt hat, nachdem er die andere Stimmen hatte zählen können u. er gesehen hatte, dass es auch mit seiner Stimme noch nicht lange.

(Amiet 1905)

Nicht das hat mich wütend gemacht, dass mein Bild refu-
siert wurde, sondern dass man dafür ein anderes Bild,
das der Eidenossenschaft gehört u. über das ich gar
nicht zu verfügen hatte, nahm; denn dieses Bild war
gerade eines von denen, die am meisten Anlass zur Nach-
ahmergeschichte gegeben hatten. Auf meine Anfrage wegen
der Künstlerbund-Ausstellung gab er ganz einfach den
kurzen Bescheid, es wäre ganz unnütz gewesen, wenn wir
etwas dorthin geschickt hätten, denn wir wären gewiss
nicht angenommen worden.

Annexe III: Tableau synoptique*

* Nous nous référons aux ouvrages suivants:

Londres 1979, pp. 282 ss.

Guicheteau 1976, pp. 161 ss.

Bulletin des Amis du Musée de Rennes 1978, no 2, pp. 5 ss.
(O. Le Bihan).

Gassier 1983, pp. 168 ss.

Paris 1983, pp. 7 ss. (J. Brüscheweiler)

Maurer 1984, pp. 145 ss.

Zaug 1985, pp. 13 ss. (G. Maurer)

1886

Rimbaud: Les Illuminations.
Moréas: Manifeste du symbolisme (Figaro litt., 18 sept.)
Zola: L'Œuvre.
Fénéon: Les Impressionnistes en 1886.
Le Décadent littéraire et artistique (Paris).
L'Art indépendant (Bruxelles).
Anquetin, Bernard, Lautrec chez Cormon.
Naissance du "cloisonnisme".
Van Gogh à Paris. Fait la connaissance de Gauguin, se lie d'amitié avec Bernard.
Bernard rencontre Signac.
Pont-Aven: 1ère rencontre de Bernard et Gauguin. Renoir à Saint Briac, Monet à Belle-Ile. Voyage de Denis en Bretagne.
Bernheim-Jeune: Moreau.
Salon (mai): Carrière, Puvis, Vallotton...
8ème et dernière Exposition impressionniste (Un dimanche après-midi dans l'île de la Grande Jatte de Seurat est exposé).
Exposition internationale (G. Petit): Monet, Renoir, Rodin...
Salon des Indépendants: artistes néo-impressionnistes, Redon, Henri Rousseau...
Les XX (Bruxelles): Ensor, Knopff, V. Rysselberghe, Degas, Monet, Redon, Renoir...

1887

Gauguin et Laval à Panama et à la Martinique.
La Revue Indépendante (Paris)
Fondation du Théâtre Libre (Antoine)
1ère représentation à l'Opéra de Lohengrin.
Café Le Tambourin: estampes japonaises.
Exposition du Petit Boulevard (Anquetin, Bernar, Van Gogh, Lautrec): restaurant La Fourche (Paris).
Exposition internationale (G. Petit): Monet, C. Pissarro, Renoir, Sisley.
Durand-Ruel: Puvis de Chavannes.
Les XX: C. Pissarro, Rodin (Eug), Seurat, Tonrop...

1888

Van Gogh à Arles. Gauguin le rejoint en oct.
Bernard fait la connaissance d'Aurier.
Pont-Aven: 2ème rencontre Gauguin-Bernard.
Naissance du symbolisme-synthétique.
Bernard: Bretonnes dans la prairie.
Gauguin: La Vision après le sermon.
Sérusier peint le Talisman sous la dictée de Gauguin.
Formation du groupe Mabi à l'Académie Julian autour de Sérusier (Denis, Bonnard, Ibets, Ranson).
Denis fréquente Moréas, Verjaine, R. de Gourmont, Debussy, Mallarmé, Dujardin.
Bino: Le Japon artistique (3 vol.)
Ch. Henry: Cercle chromatique

Début de l'amitié entre Hodler, Trachsel et Roda.
Amiet à l'Académie de Munich (oct.); visite de l'Atte et de la Neue Pina-kothek.
Giovanni Giacometti à Munich.

Amiet et Giacometti font connaissance à Munich.
Intérêt commun pour l'oeuvre illustrée de Bieler (A. Daudet) et les vieux maîtres.
Fréquentent les artistes suisses F. Bur, M. Buri, W. Drämer, E. Dill, W. Hettler, Ch. Weiti...
Retour annuel d'Amiet en Suisse.
Contact avec Buchser,
Hodler: L'avalanche. Exposition particulière au Kunstmuseum de Berne.
Naissance d'Hector, fils de Hodler et d'Augustine Dupin.

Böcklin: Vita somnium brève.

Hodler: 3ème prix au concours Diday à Genève (Le Grutli moderne).
Amiet et Giacometti visitent l'Exposition internationale de Munich (mai); révélation de l'art de Bastien-Lepage et de Whistler. Départ à Paris (oct.); Hôtel Bordeaux, rue Jacob; inscription à l'Académie Julian (Bouguereau, Robert-Fleury puis Ferrier).
Visite des Musées du Louvre et du Luxembourg. Enthousiasme pour l'art de Rembrandt, Vélasquez, fiction.
Fréquentation des artistes suisses

Mort de Hans von Marées
Berlin: Représentation des Revenants d'Ibsen.
Rencontre de Böcklin et Klingler.
Londres, Goupil: oeuvres de Bastien-Lepage.
Monet visite l'Exposition de la Royal Society of British Artists.

Whistler: Ten O'Clock (Fortnightly Review, juin).
Williamson à Paris.
Munich: Exposition Internationale (Bastien-Lepage, Böcklin, Corot, Crane, Klingler, Laistikow, Liebermann, Millet, Thoma, Whistler (24 oeuvres)...

Boussod et Valadon: Degas, Gauguin...
 Revue indépendante: Seurat.
 Salon des Indépendants: Anquetin, Van Gogh...
 Salon (mai): O'Conor, Sérusier...
 Boussod et Valadon: Gauguin, 1ère expo. part.
 Les XX: Guillaume, Signac, Whistler...
 Ensor: l'Entrée du Christ à Bruxelles

1889

Van Gogh à Saint-Rémy-de-Provence. La Nuit étoilée.
 Gauguin, Laval, de Haan, Sérusier à Pont-Aven (juil.). Gauguin, de Haan, Sérusier, Filiger au Pouldu (automne)
 Gauguin: le Christ jaune
 Roussel et Vuillard rejoignent les Nabis.
 La Plume (Paris)
 Huysmans: Certains
 Schuré: Les grands initiés.
 Salon (mai): Adler, Amiet, Cottet, O'Conor...
 Exposition Universelle. Inauguration de la Tour Eiffel.
 Exposition du groupe impressionniste et synthétiste au Café Volpini.
 Durand-Ruel: Exposition des Peintres-Graveurs (1ère année)
 Salon des Indépendants: Anquetin, Van Gogh, O'Conor, Seurat, Signac...
 Exposition internationale (G. Petit): Monet, Rodin.
 Les XX: Gauguin (12 oeuvres).

1890

Mercure de France (Paris)
 Le Théâtre d'Art (Paul Fort)
 Van Gogh: Champ de blé aux corbeaux. Décède en juillet à Auvers.
 Gauguin: Ronde bretonne. Gauguin, de Haan, Laval, Sérusier au Pouldu (été).
 Pont-Aven: 1er séjour de Denis.
 Denis illustre Sagesse de Verlaine et publie sa Définition du néo-traditionnisme (Art et Critique, août).
 Redon illustre Les Fleurs du mal de Baudelaire et se lie avec les Nabis
 Monet: les Peupliers (série).
 Gauguin proclamé "chef des peintres symbolistes".
 Salon des Indépendants: Lautrec, Van Gogh (10 oeuvres), Van de Velde...
 Ecole des Beaux-Arts: La gravure japonaise.
 Salon des Artistes Français: Denis participe.
 Société Nationale des Beaux-Arts: 1er Salon du Champ-de-Mars (fondateurs: Meissonnier, Puvion, Rodin).
 Les XX: Cézanne, Van Gogh, Redon, Segantini, Lautrec...

W. Mettler, M. Leu, H. Siegwart,
 E. Beurmann, H. Emmenegger.
 Amiet passe l'été en Suisse, où il retrouve Buchser.

Amiet et Giacometti visitent l'Exposition universelle (Segantini, Hodler, Valotton participant).
 Amiet expose un portrait de G. Giacometti au Salon des artistes français. De retour en Suisse en été, il présente Giacometti à Buchser.
 Trachsel fait la connaissance de Rodin, Carrière, Gauguin, Haglarmé.
 Mariage de Hodler avec Bertha Stucki.
 Fête des vigneronns à Vevey.

Klinger: Cycle de la Mort.
 Formation à Morpswède d'une colonie d'artistes.
 Munch à Paris, chez Léon Bonnat.
 Munich: 1ère Exposition annuelle (Jahresausstellung) avec la participation de Corinth, Liebermann, Von Stuck, Trübner, Uhde...
 Londres, Goupil: Monet.
 Oslo: 1ère exposition particulière de Munch.

Amiet admire l'Olympia de Manet au Musée du Luxembourg.
 Mort de Buchser.
 Salon Buchser à Berne.
 Hodler: La nuit (1889/90)

Willumsen: avec Gauguin à Pont-Aven, subit l'influence de ce dernier.
 Copenhague, Exposition des Amis de l'Art: Mette présente des oeuvres de Gauguin.
 Munich, Exposition annuelle: Carrière, Daubigny, Dupré, Khnopff sont représentés.
 Londres, Goupil: Daubigny.

1891

Mort de Théo Van Gogh, Seurat, Rimbaud.
La Revue Blanche (Paris).
Aurier: Le symbolisme en peinture (Mercure de France, mars).
Vente Gauguin à l'Hôtel Drouot.
De Haan présente Verkéde à Gauguin.
Banquet en l'honneur de Gauguin (23 mars).
Départ de Gauguin à Tahiti (avril).
Théâtre Libre: Le Canard sauvage d'Ibsen.
Lautrec: 1ère affiche (Au Moulin Rouge, Le Goulué).
Salon des Indépendants: Ibeis, Seurat, Signac, Lautrec, Van Gogh, Vallotton...
Salon du Champ-de-Mars: Hodler, Puvion de Chavannes, Whistler...
Durand-Ruel: Monet (Les Neules, série).
Le Barc de Boutteville: 1ère Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes.
Bernard expose aux côtés des Nabis.
Revue Blanche: 1ère exposition particulière de Vuillard.
Les XX: Chéret, Crane, Gauguin, Van Gogh.
Knapff: Lock my door upon myself.

1892

Scandale de Panama et attentats terroristes à Paris.
Matisse chez Moreau.
Rippl-Ronai se joint aux Nabis.
Amiet arrive à Pont-Aven (mai): Bernard, Seguin, O'Connor et Chamallard à Pont-Aven (juillet-août); Bernard, Seguin et O'Connor passent l'automne et l'hiver à Pont-Aven.
Le Barc de Boutteville: 2ème Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes (Bernard, Denis, Filiger, Gauguin, Moret, Sérusier...)
Durand-Ruel: rétrospective C. Pissarro.
1er Salon de la Rose-Croix.
Salon des Indépendants: rétrospective Seurat.
Le Barc de Boutteville (avril): Van Gogh.
Durand-Ruel: Monet (les Peupliers, série).
Le Barc de Boutteville: 4ème Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes (Bonnard, Denis, Sérusier, Vuillard, Cottet).
Les XX: Denis, Lautrec, Seurat...
Enson: LES MASQUES.

1893

Vollard ouvre la Galerie Löfflitz.
Vol. I et II du Journal de Delacroix.
Verlaine: Mes prisons.
Denis illustre Le Voyage d'Urien de Glide.
Lugné Poë fonde le Théâtre de l'Œuvre.
1ère représentation de Pelléas et Mélisande.
L'Estampe originale (Paris).

Naissance de Max Ernst.

Berlin, Exposition internationale: Knapff, Liebermann, Segantini...
Munich, Exposition annuelle: Bastien-Lepage, Böcklin, Corot, Manet, Millet, Monet, Munch, Segantini...
Londres, New English Art Club: O'Connor (mai-juin); Degas et Monet (nov.).
La Goulué.

Début de l'œuvre symboliste de Segantini.
La nuit de Hodler, retiré de l'Exposition municipale de Genève, est accueillie au Salon du Champ-de-Mars (médaille d'argent).
Hodler devient membre associé de la Société Nationale des Artistes Français. Séjour de deux mois à Paris.
Amiet découvre La nuit au Salon du Champ-de-Mars.
Amilié d'Amiet avec M. Lou et H. Siegwart.
Ecole de sous-officier en hiver 1891/92-Grasset acquiert la nationalité française.

Crane: Les Chevaux de Neptune.
Gallén visite le 1er Salon de la Rose-Croix et regagne la Finlande.
Willumsen, de retour au Banermark, peint Jotunheim (1892/93).
Thorø-Prikker: La mariée.
Berlin, Verein Berliner Künstler: scandale Munch. Fondation du groupe des XI (Hofmann, Liebermann, Teistikow...)
Munich: Fondation de la Sécession.
Première exposition de la Sécession: Böcklin, Carinb, Corot, Courbet, Millet, Segantini...
Londres, Goupil: Rétrospective Whistler.

Amiet revient seul à Paris début 1892. Giacometti, pour des raisons d'ordre matériel, reste en Suisse, à Stampa (GR).
Amiet s'installe dans l'atelier de Siegwart. Traverse une période de crise.
Amiet admire au Salon de la Rose-Croix les âmes déçues de Hodler et découvre Trachsel et Roda. Admire Les de vivre de Hodler au Salon du Champ-de-Mars (vives critiques de la presse).
En mai, Amiet quitte Paris et s'installe à Pont-Aven, chez Marie Jeanne Glodnec. Découvre dans l'auberge des oeuvres de Gauguin - alors à Tahiti -, Bernard, Laval, Moret, Schuffenecker; et chez Chamallard, de Van Gogh et de Gauguin.
Rencontre Bernard, Sérusier, Seguin, O'Connor, Chamallard, Renoir. Admire les Bretonnes dans la prairie de Bernard, dans son atelier.
Seguin lui apprend la technique de l'eau-forte.
Hodler: Soir d'automne (1er paysage symboliste).

Oscar Wilde: Salomé.
Londres: The Studio.
Henry Van de Velde: Déblaiement d'Art Munch (à Berlin); Le cri.
Copenhague: exposition Gauguin (mai).

Amiet et Vallotton participent au Salon des Indépendants.
Böcklin: Autoportrait dans l'atelier.
Hodler expose Communiqué avec l'Infini (Salon du Champ-de-Mars), qu'admire Amiet.
Hodler: Le chemin des âmes d'élection.

- Bernard quitte Pont-Aven en mars. rencontre Sérusier à Florence.
Bernard s'établit en Egypte (juin).
Marquet chez Moreau.
Monet: les Cathédrales de Rouen (série).
Gauguin à Paris (sept.)
Durand-Ruel: Utamaro et Hiroshige (janv.-).
Lautrec (mai): Gauguin, oeuvres tahitiennes (nov.).
Salon des Indépendants: Amiet participe.
Galerie Laffitte: série d'expositions néo-impressionnistes.
Bruxelles: dissolution du groupe des XX.
O. Maus fonde la Libre Esthétique
Van Nu en Straks (Bruxelles).
Horta: maison Tassel.
- 1894
Mort du père Tanguy et de Laval.
Début de l'Affaire Dreyfus.
L'Imagier (Paris)
Donation Caillebotte au Louvre.
Affiche pour la Revue Blanche de Bonnard
Pont-Aven: Gauguin, Seguin, O'Connor, Monet, Mauffra, Chamaillard, Sérusier à Château-neuf-du-Faou.
Théâtre de l'oeuvre: père de Strindberg
Revue Blanche: Roussel
Durand-Ruel: série d'expositions particulières (Redon, Lautrec, Manet, Puvlis...)
La Libre Esthétique (1ère exposition): Beardsley, Chéret, Denis, Ensor, Gauguin, Image, Knopff, Morris, Puvlis, Redon, Signac, Toorop, Lautrec...
- 1895
Mort de Meyer de Haan en Hollande.
Premiers films des frères Lumière.
Vol.III du Journal de Delacroix.
Vollard édite des gravures de Munch, Redon, Whistler
Vente Gauguin à l'Hôtel Drouot (échec).
Gauguin s'embarque pour Tahiti (3 juil.)
Le Barc de Boutteville: Seguin.
Durand-Ruel: Monet.
Vollard: 1ère exposition Cézanne
Bing-Galerie de l'Art Nouveau (Beardsley, Bonnard, Denis, Sérusier, Signac, Thorn-Pricker, Lautrec, Van de Velde, Vuillard...)
La Libre Esthétique: Chéret, Denis, Redon, Lautrec, Vallotton...
Horta: Hôtel Solway (Bruxelles).
- 1896
Mort de Verlaine.
Naissance d'André Breton et Tristan Tzara.
Vollard: 1er Album des Peintres-Graveurs.
Galerie de l'Art Nouveau: Munch participe.
Grasset: La plante et ses applications ornementales.
Jarry: Ubu roi
- Des raisons d'ordre matériel contraignent Amiet à quitter la France.
Retour en Suisse, à Bâle, puis à Soleure.
Contacts avec Baur, Beurmann, Balmer (lié lui-même à E. Kreidolf et A. Mellet à Munich).
Première rencontre Hodler-Amiet lors de la GSABA à Berne.
Giacometti en Italie (janv.-oct.).
- Amiet participe au Salon des Indépendants.
Ses oeuvres bretonnes sont mal accueillies à la Kunsthal de Bâle.
Participation infructueuse d'Amiet au concours ouvert en vue de la décoration du Tribunal fédéral à Lausanne (Paradis, le Déluge, Cain et Abel).
Anker rend visite à Amiet.
Hodler expose La nuit à Berlin, L'élu au Salon du Champ-de-Mars, et participe à l'Exposition universelle d'Anvers.
Giacometti rencontre Giovanni Segantini à Matoja (GR).
- Amiet participe au Salon des Indépendants.
Mort de J.L. Amiet, père de Cuno Amiet.
Atelier d'Amiet à Hellisau (BE).
Visites de Baur, Beurmann, Balmer, Schill, Preitswerk, Sandreuter...
Giacometti présente Amiet à Segantini, dans les Grisons. Segantini admire Der kranke Knabe d'Amiet.
Première lithographies d'Amiet.
Hodler expose Eurythmie au Salon du Champ-de-Mars.
Vallotton participe à la 2ème exposition de la Libre Esthétique.
- Amiet exécute des projets de page de titre pour la revue Jugend.
Exposition nationale d'art suisse à Genève (2ème): Amiet, Bieler, Buri, Giacometti, Hodler, Trachsel, Melti...
Miller remarque Amiet et lui achète un Paysage d'hiver.
- Meier-Graefe: Das Werk des Edvard Munch (Berlin)
Premières eaux-fortes et lithographies de Munch.
Freud découvre l'inconscient
Londres: The Yellow Book.
Brême, Kunsthal: Groupe d'artistes de Wörpswede (1ère exposition)
Munich, Exposition annuelle: oeuvres de Cottet...
Londres, Goupil: Estampes japonaises (janv.-fév.)
Grafton Galleries: oeuvres de Raffaëlli, Renoir, Rodin...
Berlin: Fondation de la revue Pan.
Munich: Exposition annuelle: Manet, Mackensen, Modersohn...
Secession: participation de Cottet, Raffaëlli, Toulouse-Lautrec...
Mort de W. Morris.
Long séjour de Munch à Paris. Premières lithographies en couleur et xylographies: illustre Les Fleurs du mal de Baudelaire.
Munich: Jugend puis Simplificissimus paraissent.
Kandinsky à Munich.

- 1897
- Théâtre de l'Œuvre: Peer Gynt d'Ibsen
Salon des Indépendants: Munch participe.
Salon du Champ-de-Mars: Matisse participe.
Galerie de la Bodinière: 1er Salon des
Peintres de l'Âme (Lévy-Dhurmer, Point...)
Durand-Ruel: 1ère exposition particulière
de Bonnard (mai); Puvis (sept.)
- Une partie du legs Gaillibotte exposée
au Louvre.
Mort de Le Barc de Bouteville (oct.)
Revue Blanche: Noa-Noa de Gauguin
Gauguin: D'où venons-nous? Que sommes-
nous? Où allons-nous?
Henri Rousseau: la Bohémienne endormie
Matisse: La descente
Salon des Indépendants: Munch (la Erise
de la vie)...
Ch. Dosburg organise la 15ème et dernière
Exposition des peintres impressionnistes
et symbolistes chez Le Barc de Bouteville.
Vollard: 1ère exposition des Nabis.
La Libre Esthétique: Munch, Toorop...
Barcelone: El 4 Gats
- 1898
- Zola: L'accuse
Signac: D'Euène Delacroix au Néo-Impres-
sionisme (Revue Blanche, mai-Juillet)
Mort de Puvis, Moreau, Mallarmé.
Denis au Poudou.
Salon du Champ-de-Mars: Denis, Lévy-Dhur-
mer, Puvis, Raffaëlli, Rodin...
Durand-Ruel: Monet (mai); C. Pissarro
(juin)
Vollard: Gauguin
- 1899
- Mort de Sisley.
Vollard: Album de lithographies en coul-
leur: Denis, Bonnard, Vuillard
Cézanne: Portrait de Vollard
Monet: Les Nymphéas
Durand-Ruel: exposition d'œuvres de
peintres Nabis et divisionnistes (mars)
Durand-Ruel: Puvis de Chavannes (juin)
Salon du Champ-de-Mars: Denis, Matisse
participent.
Salon des Indépendants (oct.): Cézanne par-
ticipe.
- Exposition annuelle: Ensor, Rops...
Berlin, Exposition Internationale: Corinth,
Khnopff, Liebermann, Raffaëlli, Segantini...
Londres, Goupil: A Pre-Raphaelite Collection.
- Mort de Brahm
Munch: Frise de la vie
Klinger: le Christ dans l'Olympe
La Nationalgalerie de Berlin achète une pre-
mière œuvre de Cézanne.
- Dresde: première Exposition Internationale.
Munich, Exposition internationale: Amiet,
Böcklin, Corot, Courbet, Hodler, Monet...
Vienne: Fondation de la Sécession.
- Mort de Burne-Jones et Beardsley.
Neue-Bachau (colonie d'artistes)
Munich: Fondation des Ateliers réunis et
des Métiers d'Art (Vereinigte Werkstätten
für Kunst im Handwerk)
Vienne: Ver Sacrum paraît. Sécession I: Monet,
Rodin...
Berlin: Cassirer expose des œuvres de
Meunier, Degas.
- Londres, Goupil: Toulouse-Lautrec (mai).
"International Society of Sculptors
Painters and Carvers" (1ère exposition):
Bonnard, Cézanne, Degas, Denis, Forain, Klimt
Klinger, Manet, Monet, Nicholson, Puvis,
Redon, Renoir, Rodin, K.X. Rousset, Toorop,
Lautrec, Vallotton, Willard, Whistler...
Munich: Die Insel.
Van de Velde à Munich.
Fondation du groupe Die Scholle à Munich.
H. Thoma enseigne à l'Académie de Karlsruhe.
Berlin: Fondation de la Sécession.
Sécession I: Böcklin, Corinth, Hodler,
Liebermann, Thoma...
Dresde: Deutsche Kunstausstellung (Liebermann
Hackensen, Madersohn...)
Londres, Grafton Galleries: l'Art Nouveau
- Segantini: L'amour aux sources de la
vie.
La Confédération acquiert le cortège
des lutteurs II de Hodler, la Ville de
Genève Le guerrier furieux.
Hodler travaille à La retraite de Mari-
gnan (projet de concours)
- Maissance de Cendrars et de Le Corbusier
Grande rétrospective Böcklin à Bâle,
Berlin et Hambourg.
Segantini participe à la 1ère Expositi-
on internationale de Dresde (médaillon
d'or).
Hodler remporte le 1er prix au Concours
du Musée national suisse à Zürich.
Donne une conférence à Fribourg (La mis-
sion de l'artiste).
Hodler et Amiet participent à la 11ème
Exposition internationale à Munich;
Hodler (La nuit): médaille d'or.
Amiet se lie avec Miller, Hodler, Trach-
sel, Rodó et Buri.
Miller commande un portrait de Hodler à
Amiet.
Amiet: Der grüne Hut.
- Trachsel: Réflexions sur l'enseignement.
Böcklin: La peste
Amiet participe à la 5ème Exposition
nationale d'art suisse à Bâle; expose
au Künstlerhaus de Zürich avec Hodler,
et Giacometti.
R. Kissling, A. Frey et R. Fleiner le re-
marquent.
Mariage de Cuno Amiet et Anna Luder qui
s'installent à Oschwand.
Hodler travaille à Berne aux cartons de
Marignan.
Meier-Graefe publie une monographie sur
Vallotton.
- Segantini: Triptyque de la Nature (ina-
chévé).
Mort de Segantini le 28 septembre.
Hodler: 1ère version du Jour; participe
à la 3ème Exposition internationale de
Venise; exécute la dernière œuvre de
La retraite de Marignan.
Hodler et Amiet: Projet de décoration
pour le Musée de Soieure (achevé en
1901)
Amiet participe au Turnus (Expo. itinérante
de la Société suisse des Beaux-Arts)
Termine Richesse du Soir.

- 1900
- Banquet en l'honneur de Rodin.
Mort d'Osca Wilde à Paris.
Bonnard illustre parallèlement de Verhaïne.
Picasso à Paris.
Denis: Hommage à Cézanne
Revue Blanche: Rétrospective Seurat.
Exposition Universelle (avril-octobre).
Bernheim-Jeune: Les Nabis
Salon du Champ-de-Mars: Manguin participe.
Salon des Indépendants (déc.): Puy participe.
- 1901
- Mort de Toulouse-Lautrec.
Picasso: période bleue
Bernheim-Jeune: Rétrospective Van Gogh.
Salon des Indépendants: Denis (Hommage à Cézanne), Cézanne, Ensor, Maquet, Matisse, Puy, Valtat....
Voillard: Bernard
Picasso.
Durand-Ruel: Rousse! La Libre Esthétique: Cézanne, Denis, Hodler, Monet, Sérusier, Voillard...
Denis séjourne à Bruxelles.
La Haye: 1ère Exposition internationale.
- 1902
- Mort de Zola.
Pelléas et Mélisande à l'Opéra Comique.
Bonnard illustre Daphnis et Chloé (Longus)
Cézanne: Les grandes baigneuses (1900-1905)
Musée Gustave Moreau à Paris.
B. Weill: Matisse (fév.)
Salon des Indépendants: Rétrospective Toulouse-Lautrec.
B. Weill: Picasso (avril et nov.)
Durand-Ruel: Rétrospective Toulouse-Lautrec.
Voillard: Maillol
Bruges (été): Les peintres primitifs néerlandais.
La Libre Esthétique: Rétrospective Voillot-
ton, Rodin participe.
- Amiet, Giacometti et Hodler participent à l'Exposition universelle (Paris). de même que Balmer, Biéler, Buri, Grasset, Schwabe, A. Weill....
Amiet: médaille de bronze (Richesse du Soir).
Hodler: médaille d'or (Le jour).
Le Triptyque de la Nature de Segantini est exposé.
Hodler peint à fresque la retable de Marignan à Zürich; devient membre des Sécessions de Vienne et de Berlin; participe à la Sécession (VIII) à Vienne.
Amiet participe au Turmus.
Voillotton acquiert la nationalité française.
Böcklin: Melancolia.
Mort de Böcklin à Fiesole.
Naissance, le 10 oct., d'Alberto Giacometti, fils de Giovanni et filleul d'Amiet.
Anna Amiet met au monde un enfant mort-né.
Steinen naturalisé français.
Amiet et Hodler participent à la XIème Sécession viennoise.
Amiet participe à l'Exposition internationale de Dresde et à la 7ème Exposition d'art suisse à Vevey.
Amiet et Balmer: décorent la façade de l'Hôtel de Ville de Bâle.
Amiet décore le Café Bavaria à Soleure.
Amiet illustre deux ouvrages d'A. Frey.
Ouverture du Musée de Soleure.
Trachsel organise un banquet à Genève en l'honneur du succès à Vienne d'Amiet.
Hodler et A. Perrier.
Amiet: Die Hoffnung. Voyage en Allemagne (Berlin, Dresde, principalement Guillaume Tell) après la mort de Gessler de Hodler à la Sécession (V) de Berlin.
1ère exposition particulière d'Amiet au Palais Electoral de Genève, en compagnie de son élève F. Liermann (déc.-janv. 1903).
Première affiche d'Amiet.
Voillotton à Berlin (Sécession VI) et Bruxelles (La Libre Esthétique: rétrospective).
- Mort de Nietzsche, d'O. Wilde et de Ruskin.
Klimt décore les plafonds de l'Université de Vienne (1900/03).
Klinger se rend dans l'atelier de Rodin.
Berlin, Sécession II: Hodler, Klinger, Pissarro, Renoir, Segantini, Thoma, Voillotton, Voillard....
Munich, Sécession: Degas, Monet, Munch, Renoir, Van Goysebergine...
Vienne, Sécession VI: Art japonais.
Sécession VII: Klimt (La Philosophie).
Knopff, Moll, Toorop, Signac...
Sécession VIII: Mackintosh, Minne, Degas...
- Freud: Le rêve et son interprétation (Die Traumdeutung)
Van de Velde appelé à Weimar.
Kirchner: 1ères xylographies.
Berlin, Sécession III: Van Gogh, Th. Th. Hej-
ne, Monet, Pissarro, Raffaelli, Renoir, Rodin
Segantini, Lautrec...
Sécession IV: art graphique: oeuvres de
Klinger, Moll, Pankok, Hofmann, Slavogt...
Munich: 1ère exposition de la Phalange.
Dresde: Exposition internationale: Amiet
et Gallén participent
Vienne, Sécession IX: Klinger, Rodin (14 œu-
vres), Segantini, Roller...
Sécession XII: Amiet, Gallén, Hodler, Munch...
Meier-Graefe: Manet und Impressionismus.
Klinger: Beethoven.
Kandinsky œuvre une Ecole d'Art à Munich.
Berlin, Sécession V: Hodler, Kandinsky, Manet
Munch (28 oeuvres), Klimt, Thoma, Whistler...
Sécession VI (oeuvres graphiques): Carrière,
Kandinsky, Klinger, Manet, Nolde, Redon, Ro-
din, Lautrec, Voillotton, Voillard...
Vienne, Sécession XIII: Böcklin, Klimt, Stuck...
Sécession XIV: Klimt.

- 1903
- Mort de Gauguin, Pissarro, Seguin, Whistler.
Hôtel Drouot: vente Roussel.
Denis, Sérusier, Verkade à Beuron.
Vuillard: Gauguin
Salon des Indépendants: Camoin, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy...
Bernheim-Jeune: oeuvres impressionnistes
Salon du Champ-de-Mars: Les Nabis participent
B. Weill: Marquet, Matisse
Vuillard: 1ère exposition particulière de Matisse
Bernheim-Jeune: Vallotton et Vuillard
1er Salon d'Automne: Rétrospective Gauguin; oeuvres de Bonnard, Marquet, Matisse, O'Connor, Rouault, Vallotton, Vuillard.
- 1904
- Mort de Gallé
R. Rolland: Jean-Christophe
Retour de Bernard en France.
Bernard rencontre Cézanne à Aix
Bernheim-Jeune: Bernard
Durand-Ruel: Rétrospective C. Pissarro
Durand-Ruel: Monet (mai-juin)
Salon des Indépendants: peintres Nabis et futurs Fauves
B. Weill: Toulouse-Lautrec
Bernheim-Jeune: peintres Nabis
Salon du Champ-de-Mars: Bakst participe
Vuillard: Matisse (juin); Van Dongen (nov.)
Salon d'Automne: salles Cézanne, Redon, Renoir; participation de Delaunay, Kandinsky, Puvion, Toulouse-Lautrec.
Drouot: 1ère exposition part. de Denis
La Libre Esthétique: Bonnard, Cézanne, Cross, Denis, Degas, Gauguin, Van Gogh, Manet, Séurat, Lautrec, Vuillard...
- 1905
- Picasso: période rose
Salon des Indépendants: Rétrospective Van Gogh, Séurat.
Ecole des Beaux-Arts: Rétrospective Whistler
Salon d'Automne: Rétrospective Manet; manifestation des fauves
Amsterdam: Exposition Van Gogh
La Libre Esthétique: Evolution externe de l'impressionnisme.
- Munch: membre de la Société des Artistes Indépendants.
Cassirer fonde la revue Kunst und Künstler (Berlin)
Berlin, Sécession VII: Bonnard, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Hodler, Manet, Monet, Nolde, Lautrec, Thoma, Segantini, Vallotton, Vuillard.
Sécession VIII (art graphique): Beardsley, Feininger, Kandinsky, Klinger, Kubin, Munch, Nolde, Rodin, Lautrec, Whistler...
Munch, Sécession (printemps): Van Gogh, Munch, Putz, Toorop...
Sécession (été): Hodler, Jawlensky, Segantini...
Vienne: Sécession XVI: impressionnistes et néo-impressionnistes français.
Sécession XVII: Klimt.
- Munch: membre de la Sécession berlinoise.
Berlin: Sécession IX: Amiet (3 oeuvres), Hodler, Jawlensky, Kandinsky, Vallotton, Thoma, Whistler...
Sécession X (art graphique): Corinth, Van Gogh, Malliol, Stevogt...
Berlin, Cassirer (VIIème année, 1ère exposition): Manet, Degas, Rodin...
Munch, Phalange (IX): Kubin, Kandinsky...
Phalange (X): Van Rysselberghe, Signac, Lautrec, Vallotton...
Münchener Künstler Vereinigung: Cézanne, Van Gogh, Gauguin...
Vienne, Sécession XIX: Amiet (20 oeuvres), Hodler (31 oeuvres), Gallén, Munch, Thorn-Prikker, Marées...
- Hodler séjourne à Vienne (rencontre Klimt) et à Munich.
Hodler participe à la 5ème Exposition internationale, à Venise, et aux Sécessions de Munich et de Berlin.
Amiet participe au Turnus (Die Hoffnung)
Vallotton expose aux Sécessions de Berlin et de Vienne, et au 1er Salon d'Automne, à Paris.
- Hodler et Amiet exposent chacun une trentaine d'oeuvres à la Sécession (XIX) de Vienne.
Consécration européenne de Hodler qui devient membre de la Sécession de Munich et du comité du Deutscher Künstlerbund à Berlin.
Hodler rencontre Klinger à Munich, Anna et Cuno Amiet séjournent chez fiol à Vienne; rencontrent Klimt, K. Moser, R. Weiss, O. Wagner, J. Hoffmann, Gustav Mahler.
Amiet participe à la Sécession (IX) de Berlin, expose à Düsseldorf, à Karlsruhe et à Prague (Exposition Internationale).
Prend part à la 6ème Exposition nationale d'art suisse à Lausanne.
- Premier voyage de Hodler en Italie.
Hodler expose avec Klimt à la Sécession de Berlin (Deutscher Künstlerbund) et refuse une chaire à Berlin.
Amiet expose au Künstlerhaus de Zurich (plus de 40 oeuvres); à la Galerie Richter à Dresde; entre en contact avec les membres de la Brücke. Obtient une médaille à la Sécession de Munich (Ri-chesse du Soir).
Rapports tendus avec Hodler.
- Klimt: mosaïques pour le Palais Stocklet à Bruxelles.
Berlin, Sécession (XI): Jawlensky, Kandinsky, Munch, Nolde...
Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds (Sécession): Hodler (13 oeuvres), Hoffmann, Kandinsky, Klimt...
Dresde: Die Brücke (première exposition) Galerie Arnold; Van Gogh
Londres, Grafton Galleries: Durand-Ruel organise une exposition avec des oeuvres de Boudin, Cézanne, Degas, Manet, Monet...
Vienne, Sécession (XXIV): Denis, Gauguin...

B I B L I O G R A P H I E *

- Aarau 1974: Schweiz im Bild - Bild der Schweiz? Landschaft von 1800 bis heute, Aarau, Aargauer Kunsthaus.
- Aarau 1983: Werke des XX. Jahrhunderts von Cuno Amiet bis heute, Aarau, Aargauer Kunsthaus.
- Amiet 1922: Cuno Amiet, "Erinnerungen aus der Bretagne", Das Werk, t. IX, No 1, pp. 7-9.
- Amiet 1933: Cuno Amiet, "Cuno Amiet, Jugendjahre mit Giovanni Giacometti", Galerie und Sammler 9/10, sept. pp. 147-151.
- Amiet 1936: Cuno Amiet, "Giovanni Giacometti, ein Jugendbild" von Cuno Amiet, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, pp. 1-33.
- Amiet 1948: Cuno Amiet, Über Kunst und Künstler, Berne (Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft).
- Amiet 1950: Cuno Amiet, "Die Ausstellung der Secession in Wien, Januar - Februar 1904", Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, pp. 22-28.
- Amiet 1951: Cuno Amiet, "Malerfahrt zu Churchill", Neue Zürcher Zeitung, 14 juillet.
- Amiet 1952: A. Bourdelle, G. Giacometti, Bâle, Kunsthal-
le. Préface par Cuno Amiet.
- Ankwicz-Kleehoven 1950: Hans Ankwicz-Kleehoven, "F. Hodler und Wien", Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, pp. 5-21.
- Anquetil 1978: Marie-Amélie Anquetil, "Charles Filiger", Bulletin des Amis du Musée de Rennens, no 2, été, pp. 73-80.
- Arnst-Bulletin 1968: Arnst-Bulletin Dokumentation zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bibliographie, Werkkataloge, Vol. I, Haag (Oberbayern) 1968.
- Aurier 1891: Georges-Albert Aurier, "Le symbolisme en peinture", Mercure de France, mars, pp. 155-165.
- Bâle 1977: Arnold Böcklin, 1827-1901, Bâle, Kunstmuseum.
- Bâle 1979: Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie, Bâle, Kunstmuseum. Catalogue par Jura Brüscheweiler.
- Balmer 1924: Wilhelm Balmer in seinen Erinnerungen, Erlenbach-Zürich und Leipzig, éd. par Francis Kervin, s.d.
- Barletta, Carrà, Durbé, Negri, Russolli 1981: R. Barletta, M. Carrà, D. Durbé, R. Negri, F. Russoli, Le post-impressionnisme, Paris (1ère éd., Milan 1965-1975).
- Bataille 1979: Philippe Bataille, "Cuno Amiet", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, pp. 36-37.

- Baud-Bovy 1940: Daniel Baud-Bovy, Les musées de Genève. les Hoder du Musée d'Art et d'Histoire, Genève.
- Baumgartner 1984: Marcel Baumgartner, L'Art pour l'Aar. L'Art bernois au XXème siècle (1ère éd.: L'Art pour l'Aar, Bernische Kunst im 20. Jahrhundert), Wabern, Berne 1984.
- Baur 1943: Albert Baur, Cuno Amiet zur Vollendung seines 75. Lebensjahres, Bâle.
- Bender 1923 die Kunst: Ewald Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers, Zürich.
- Bender 1923 la vie: Ewald Bender, Das Leben Ferdinand Hodlers, Zürich, (traduction française par J.P. Samson: La vie de Ferdinand Hodler, Zürich 1923).
- Bergot 1978: François Bergot, "Une saison à Pont-Aven", Bulletin des Amis du Musée de Rennens, no 2, été, pp. 43-47.
- Bergot 1979: François Bergot, "L'Ecole de Pont-Aven", Arts de l'Ouest, t. 1-2, pp. 14-17.
- Bergot et Ramade 1978: François Bergot et Patrick Ramade, "Maxime Maufra. "Souvenirs de Pont-Aven et du Pouldu", pages inédites", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 19-28.
- Berkeley 1973: Ferdinand Hodler, Berkeley, University Art Museum - New York, Salomon R. Guggenheim Museum - Cambridge, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, 1972/73. Catalogue par P. Selz.
- Berne 1938: Cuno Amiet, Berne, Kunsthaus. Préface du catalogue signée M.H. (Max Huggler?).
- Berne 1958: Cuno Amiet, Berne, Kunsthalle. Catalogue par Franz Meyer.
- Berne 1968: Jubiläumsausstellung Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Berne, Kunstmuseum. Catalogue par Hugo Wagner.
- Berne 1980: Kunstszene Schweiz 1890. Künstler der Ersten Nationalen Kunstausstellung im Jahr der Entstehung von Hodlers "Nacht", Berne, Kunstmuseum. Catalogue par Sandor Kuthy.
- Berne 1986: Der blaue Reiter, Berne, Kunstmuseum (cat. trad. en français).
- Boutin 1979: Michel Boutin, "Emile Bernard et Paul Gauguin", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, pp. 18-20.
- Bovy 1948: Adrien Bovy, La peinture suisse de 1600 à 1900, Bâle.

- Brüschweiler 1971: Jura Brüschweiler, Ferdinand Hodler, antologie critique, Lausanne (1ère éd. en allemand: Ferdinand Hodler im Spiegel der Zeitgenössischen Kritik, Lausanne 1970).
- Brüschweiler 1978: Jura Brüschweiler, Eine unbekante Hodler-Sammlung aus Sarajewo, Berne.
- Cachin 1968: Françoise Cachin, Gauguin, Paris.
- Cariou 1973: André Cariou, "Le peintre Charles Cottet et la Bretagne", Annales de Bretagne, nos 3-4, sept.-déc. t. LXXX, pp. 649-661.
- Cassou 1979: Jean Cassou, Encyclopédie du symbolisme, Paris. (Avec la collaboration de Pierre Brunel, Francis Claudon, Georges Pillement, Lionel Richard).
- Chalier 1978: Marina Chalier, Bibliographie des articles parus de 1876-1918 sur le peintre Ferdinand Hodler et index des oeuvres citées. Documentation constituée par Jura Brüschweiler en vue d'une publication. Genève.
- Charensol 1932: Georges Charensol, Cuno Amiet, Paris.
- Chassé 1921: Charles Chassé, Gauguin et le Groupe de Pont-Aven, Paris.
- Chassé 1955: Charles Chassé, Gauguin et son temps, Paris.
- Chassé 1960: Charles Chassé, Les Nabis et leur temps, Lausanne-Paris.
- Chastel 1978: André Chastel, Fables, formes, figures, vol. I, Paris.
- Chevalier et Gheerbrant 1973: Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris (1ère éd. 1969).
- Coire 1971: Augusto Giacometti, Coire, Bündner Kunstmuseum. Catalogue par Hans Hartmann.
- Crookshank 1978: Anne Crookshank and the Knight of Glin, The Painters of Ireland (c. 1660-1920), Londres.
- Delevoy 1977: Robert L. Delevoy, Journal du symbolisme, Genève.
- Delacroix 1979: Christine Delacroix, "Sérusier parti de Bernard et de Gauguin fut le lien entre Pont-Aven et les Nabis", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, pp. 27-29.
- Delbanco 1978: M. Delbanco, "Note sur O'Conor", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 130-131.
- Delouche 1977: Denise Delouche, Peintres de la Bretagne, découverte d'une province, Mayenne.

- Delouche 1978: Denise Delouche, "Pont-Aven avant Gauguin", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 30-41.
- Denis 1920: Maurice Denis, Théories 1890-1910, Paris (1ère éd. 1912).
- Denis 1942: Maurice Denis, Paul Sérusier, ABC de la peinture; sa vie, son oeuvre, Vienne (Ecrits d'artistes).
- Denis 1978: Marie-Claire Denis, "Notes sur le symbolisme pictural de Maurice Denis", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 88-99.
- Deuchler, Roethlisberger, Lüthy 1975: Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans Lüthy, La peinture suisse. Du Moyen Age à l'Aube du XXème siècle, Genève.
- Diggelmann 1982: Hansjakob Diggelmann, Cuno Amiet, Carnet de croquis bretons 1892/3, Musée des Beaux-Arts, Soleure. Publié à l'occasion de l'exposition Cuno Amiet à Pont-Aven en été 1982, Buchs (Zürich).
- Dijon 1982: La peinture dans la peinture, Dijon, Musée des Beaux-Arts. Texte de Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq.
- Doede 1977: Werner Doede, Die berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main, Berlin, Vienne.
- Dorival 1969: Bernard Dorival (sous la direction de), Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'art IV. Du réalisme à nos jours, Paris.
- Dorra 1955: Henri Dorra, "Emile Bernard and Paul Gauguin", Gazette des Beaux Arts, avril, pp. 227-245.
- Dubois 1979: Jacques Dubois, "L'exposition itinérante bretonne", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier.
- Fosca 1945: François Fosca, Histoire de la peinture suisse, Genève.
- Fribourg 1981: Hodler und Freiburg/Hodler et Fribourg, Fribourg, Musée d'art et d'histoire. Catalogue par Yvonne Lehnherr.
- Gassier 1983: Pierre Gassier, Manquin parmi les Fauves, Martigny, Fondation Pierre Gianadda.
- Genève Lausanne 1982: Max Klinger, gravures, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'Art et d'Histoire; Lausanne, Musée de l'Elysée.
- Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau 1985: Albert Trachsel, 1863-1929, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Soleure, Kunstmuseum, Fribourg-en-Brisgau, Städtische Galerie, Schwarzes Kloster.

- George 1932: Waldemar George, Cuno Amiet, Paris.
- Gerhardus 1979: Maly and Dietfried Gerhardus, Symbolism and Art Nouveau, Oxford (1ère éd. New York 1977).
- Godet 1912: Pierre Godet, "Un peintre suisse Cuno Amiet", L'Art décoratif, pp. 278-288.
- Godet 1921: Pierre Godet, Hodler, Neuchâtel.
- Goldwater 1979: Robert Goldwater, Symbolism, New York.
- Gombrich 1970: Ernst H. Gombrich, "L'art et l'étude des symboles", Information histoire de l'art, no 4, pp. 151-168.
- Gordon 1974: Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916, Munich.
- Gröger 1948: Herbert Gröger, "Aus Cuno Amiet Frühzeit", Kunst und Volk, t. 4, pp. 84-91.
- Guérin 1974: Daniel Guérin, Gauguin, Oviri, écrits d'un sauvage, Paris.
- Guerzoni 1957: Stéphanie Guerzoni, Ferdinand Hodler 1853-1918, Genève.
- Guicheteau 1976: Marcel Guicheteau, Paul Sérusier, Paris.
- Hahnloser-Bühler 1936: Hedy Hahnloser-Bühler, Felix Vallotton et ses amis, Paris.
- Hantz 1979: Jean von Hantz, "Les tribulations de Gauguin et ses liens avec le groupe", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, pp. 23-26.
- Herzogenbuchsee 1986: Cuno Amiet, Werke aus Oberaargauer Privatbesitz, Herzogenbuchsee, Kornhaus.
- Hevesi 1906: Ludwig Hevesi, Acht-Jahre Secession (März 1897 - Juni 1905), Vienne.
- Hirsh, 1981: Sharon L. Hirsh, Ferdinand Hodler, Munich (Traduction anglaise: Londres 1982)
- Hofstätter 1975 Geschichte: Hans Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Cologne, 5ème éd. (1ère éd. 1963).
- Hofstätter 1975 Symbolismus: Hans Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Cologne, 3ème éd. (1ère éd. 1965).
- Hugelshofer 1952: Walter Hugelshofer, Ferdinand Hodler, eine Monographie, Zürich.
- Huggler 1971: Max Huggler, Cuno Amiet, Lausanne (éd. en français et en allemand).
- Huggler et Cetto 1943: Max Huggler et Anna Maria Cetto, La peinture suisse au XIXème siècle, Bâle (1ère éd. Schweizer Malerei im XIX. Jahrhundert, Bâle 1942).

- Humbert 1954: Agnès Humbert, Les Nabis et leur époque, Genève.
- Huyghe 1933: René Huyghe, "Histoire de l'art contemporain", chapitre III: "Le détachement de l'impressionnisme, introduction", L'Amour de l'art, sommaire du No 3 (mars), pp. 49-53.
- Jaeggi 1956: Urs Jaeggi, "Begegnung mit Amiet", Jurablätter. Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde, No 4 (avril), Derendingen.
- Jaworska 1971: Wladyslawa Jaworska, Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven, Neuchâtel.
- Jullian 1973: Philippe Jullian, Les symbolistes, Neuchâtel (1ère éd. en anglais, Londres 1973).
- Junod 1976: Philippe Junod, Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Conrad Fiedler, Lausanne.
- Jedlicka 1938: Gotthard Jedlicka, "Cuno Amiet", Neue Schweizer Rundschau, H. 2, pp. 103-118.
- Jedlicka 1948: Gotthard Jedlicka, Amiet, Berne.
- Jedlicka 1961: Gotthard Jedlicka, Amiet, Olten, 1961.
- Jourdain 1953: Francis Jourdain, Félix Vallotton, Genève.
- Kamber 1964: André Kamber, "Cuno Amiets Umschlagentwürfe für die "Jugend", Werk, 6 (juin), 51ème année, pp. 224-227.
- Kesser 1906: Hermann Kesser, "Cuno Amiet", Kunst und Künstler, Berlin, pp. 185-194.
- Killer 1973: Peter Killer, "Cuno Amiet in Pont-Aven", Du, No 391 (sept.), pp. 638-672.
- Klaus 1962: Gottfried Klaus, Cuno Amiet, Olten, Kunstmappe.
- Lacambre 1979: Geneviève Lacambre, "La magie du symbolisme ou la recherche du rêve", Galerie Jardin des Arts, No 158 (mai), pp. 28-35.
- Lamothe 1970: Nicole Lamothe, "L'après Pont-Aven", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, p. 35.
- Lamothe 1979: Nicole Lamothe, "Jacob Meyer de Haan", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, p. 37.
- Le Bihan 1978: Olivier Le Bihan, "Chamaillard et le Groupe de Pont-Aven", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, No 2, été 1978, pp. 120-129.
- Le Paul 1978: Charles-Guy Le Paul, "Beaufrère, le Nabi breton", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 101-110.

- Le Paul et Dudensing 1978: Ch.-Guy Le Paul et G. Dudensing, "Gauguin et Schuffenecker", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, p. 48-60.
- Lethève 1960: Jacques Lethève, "Les Salons de la Rose-Croix", Gazette des Beaux-Arts, déc. 1960, pp. 363-370.
- Lille 1967: Emile Bernard, 1868-1941. Peintures, dessins, gravures. Lille, Palais des Beaux-Arts.
- Loosli 1921-1924: Carl Albert Loosli, Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, Berne (4 vol.).
- Londres 1979: Post-Impressionism, Cross-Currents in European Painting, Londres, Royal Academy of Arts.
- Luthi 1982: Jean-Jacques Luthi, Emile Bernard, catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Paris.
- Mackintosh 1975: Alastair Mackintosh, Symbolism and Art Nouveau, Londres.
- Madsen 1975: Stephan Tschudi Madsen, Sources of Art Nouveau, New York (Traduit en anglais par R. Christophersen, 1ère édition Oslo, 1956).
- Maeder 1916: Alphonse Maeder: Ferdinand Hodler, Esquisse, Zürich (Publication sur la vie et l'art suisse 5/9).
- Malingue 1979: Maurice Malingue, "La vie brève et douloureuse d'Armand Seguin, créateur original", Journal de l'Amateur d'Art, no 638, 15 janvier, p. 33.
- Mandach 1925: Conrad von Mandach, Cuno Amiet, Berne.
- Mandach 1939: Conrad von Mandach, Cuno Amiet, Vollständiges Verzeichnis der Druckgraphik des Künstlers, Thoune et Berne (Jahresausgabe der Schweiz. Graphischen Gesellschaft).
- Marti 1962: Paul Marti, "Erinnerungen an Cuno Amiet", Schweizer Monatshefte, Heft 6, Sept., 42. Jahr, Zürich, pp. 615-624.
- Maurer 1973: Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Augusto Giacometti, three Swiss Painters, The Pennsylvania State University, Museum of Art. Catalogue par G. Maurer.
- Maurer 1978: George Maurer, The Nabis: their History and their Art. 1888-1896, New York et Londres.
- Maurer 1979: George Maurer, "Amiet und Hodler", Berner Kunstmitteilungen, No 188, avril/mai, pp. 1-5.
- Maurer 1982: Cuno Amiet, Musée de Pont-Aven; préface par G. Maurer; catalogue établi par Hansjakob Diggelmann.
- Maurer 1984: George Maurer, Cuno Amiet, Zürich.

- Maus 1980: Madeleine Octave Maus, Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884-1914, Bruxelles.
- Medicus 1943: Fritz Medicus, "Cuno Amiet, der Mensch und der Künstler", Das Werk III, pp. 67-72.
- Meyer 1958: Franz Meyer, "Cuno Amiet", Werk No 7 (juillet), pp. 248-251.
- Miller 1904: Oscar Miller, Von Stoff zu Form, Frauenfeld, s.d. (1904).
- Miller 1904, Die Schweizer: Oscar Miller, "Die schweizer Künstler und die wiener Sezession", Neue Zürcher Zeitung, 20 mars.
- Mornand 1957: Pierre Mornand, Emile Bernard et ses amis Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Redon, Genève.
- Mühlestein et Schmidt 1942: Hans Mühlestein, Georg Schmidt, Ferdinand Hodler 1853-1918, sein Leben und sein Werk, Erlenbach-Zürich (dernière éd. Zürich 1983)
- Müller 1954: Josef Müller, Cuno Amiet, La Neuveville.
- Müller 1941: Werner Y. Müller, Die Kunst Ferdinand Hodlers, vol. 2, Zürich (vol. 1: voir Bender 1923).
- Munich 1888: III. Internationale Kunst-Ausstellung, Munich, Glaspalast.
- Munich 1913: VI. Kollektiv-Ausstellung Neue Kunst: Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, Munich, Hans Golz. Introduction de Richard Messleny.
- Munich 1964: Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, Munich, Haus der Kunst.
- Murray-Robertson 1981: Anne Murray-Robertson, Grasset, pionnier de l'Art Nouveau, Lausanne.
- Nasgaard 1984: Roald Nasgaard, The Mystic North. Symbolist landscape painting in Northern Europe and North America 1890-1940, Toronto; Art Gallery of Ontario, Cincinnati Art Museum.
- Nicolas 1920: Raoul Nicolas, "Cuno Amiet et la peinture suisse", Vell i nou Revista mensual d'art, série II, Barcelone, t. I, no VII, pp. 240-246.
- Olten 1983: Kunstmuseum Olten, Sammlungskatalog, Zürich (cat. de l'oeuvre d'Amiet par G. Mauner).
- Olten 1983 Selten: Selten oder nie gezeigte Arbeiten auf Papier von Cuno Amiet, Olten, Kunstmuseum, Introduction par Peter Killer.
- Panofsky 1967: Erwin Panofsky, Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Paris, traduction française par Claude Herbette et Bernard Teyssède (1ère éd. Oxford 1939).

- Paris 1889: Exposition universelle de 1889, Paris, Champ-de-Mars, Catalogue illustré des Beaux-Arts 1789-1889, publié sous la direction de F.G. Dumas, Lille/Paris s.d.
- Paris 1892: Salon de la Rose-Croix, Paris, Galerie Durand-Ruel (dernière édition: New York/Londres 1981).
- Paris 1893: Salon de la Société des Artistes Indépendants, peintres, sculpteurs et architectes, Paris, Tuileries.
- Paris 1932: Cuno Amiet, Paris, Galerie Georges Petit.
- Paris 1972: Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et surréalistes belges, Paris, Grand Palais.
- Paris 1976: La peinture allemande à l'époque romantique, Paris, Musée de l'Orangerie.
- Paris 1983: Ferdinand Hodler, Paris, Musée du Petit Palais, Berlin, Nationalgalerie, Zürich, Kunsthaus.
- Paris 1986: Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse, Paris, Centre Pompidou.
- Péladan 1913: "L'art en Suisse et M. Ferdinand Hodler", L'Art décoratif, no 196, oct., pp. 157 ss.
- Pfäffikon 1981: Der frühe Hodler. Das Werk 1870-1890, Pfäffikon (SZ), Seedorf-Kulturzentrum. Catalogue par Lukas Gloor; texte de Franz Zelger.
- Plüss-Tavel 1958-1967: Eduard Plüss, Hans Christoph von Tavel, Künstler Lexikon der Schweiz. XX. Jahrhundert, Frauenfeld.
- Pont-Aven 1979: Maurice Denis, Pont-Aven, Musée de l'Hôtel de Ville.
- Pont-Aven 1986: 1886-1986. Cent ans, Gauguin à Pont-Aven, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven.
- Ramade 1978: Patrick Ramade, "Maufra ou le combat pour la réalité", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp. 111-119.
- Ranke 1979: Winfried Ranke, "Le 'cas Boecklin'. Un épisode toujours actuel de l'art en Allemagne", Revue de l'Art, Editions du C.N.R.S., no 45, pp. 37-47.
- Reinhardt 1977/78: Georg Reinhardt, "Die frühe Brücke", Brück-Archiv, Heft 9/10, herausgegeben von Leopold Reidemeister, Berlin, Brücke-Museum.
- Rewald 1955: John Rewald, The History of Impressionism, New York 1946; traduction française: Histoire de l'impressionnisme, Paris 1955.

- Rewald 1961: John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin, New York 1956; traduction française: Le post-impressionnisme de Van Gogh à Gauguin, Paris 1961.
- Roberts-Jones 1978: Philippe Roberts-Jones, La peinture irréaliste au XIXème siècle, Fribourg.
- Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Paris 1976: Le symbolisme en Europe, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Paris, Grand Palais.
- Ruskin 1854: John Ruskin, "Le préraphaélisme", L'Energumène 1976. (Traduction française par Gérard-Georges Lemaire).
- Schaeffner 1966: Claude Schaeffner, Le post-impressionnisme (Histoire intégrale de l'Art, t. II), Lausanne.
- Schmutzler 1978: Robert Schmutzler, Art Nouveau, Londres (1ère éd. 1962).
- Seling 1959: Helmut Seling, Jugendstil. Der Weg ins zwanzigste Jahrhundert, Heidelberg, Munich.
- Selz 1974: Jean Selz, E. Munch, Paris.
- Servaes 1904: Franz Servaes, "Ferdinand Hodler", Kunst und Künstler, III, nov., pp. 47-60.
- Soleure 1902: Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn, Soleure. Texte de F.A. Zettler-Collin.
- Soleure 1948: Cuno Amiet, Soleure, Musée de la Ville. Texte de Cuno Amiet: "Was ich von mir zu sagen habe", pp. 17-18.
- Soleure 1964: Cuno Amiet, Soleure, Galerie Bernard.
- Soleure 1965: Cuno Amiet, Gemälde aus Solothurner Privatbesitz, Soleure, Berufsschulhaus.
- Soleure 1975: Schweizer Kunst in der Sammlung Josef Müller, Musée de la Ville de Soleure.
- Soleure 1976: Cuno Amiet, Frühe veröffentlichte Arbeiten aus eigenen Beständen, Soleure, Museum der Stadt Solothurn. Catalogue par André Kamber.
- Soleure 1981: Dübi-Müller-Stiftung, Josef Müller-Stiftung, Solothurn, Kunstmuseum, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 6, Zürich. (Cat. de l'oeuvre d'Amiet par G. Mauner).
- Soleure 1986: Der späte Amiet. Werke 1950-1960, Soleure, Kunstmuseum.
- Stang 1974: Nicolay Stang, Edvard Munch, Oslo (Traduction française: Haakon Bugge-Mahrt).

- Stein 1985: Wilhelm Stein, "Kleine Lobrede auf Cuno Amiet", Mitteilungen No 21, mars, pp. 1-4.
- Stevens 1980: Mary Anne Stevens, Post-Impresionist Graphics, original prints by French artists 1880-1903, Londres, Arts Council of Great Britain.
- Sutter 1970: Jean Sutter, Le Néo-Impressionisme, Neuchâtel.
- Sutton 1960, Denys Sutton, "Roderic O'Connor. Little-known member of the Pont-Aven Circle", Studio, no 811, novembre, pp. 168-174 et 194.
- Sutton 1982: Denys Sutton, "The Golden Age of German Paintin VII. Albrecht Dürer and his Age", Apollo, oct., pp. 252 ss.
- Sydow 1913: Eckart von Sydow, "Cuno Amiet, eine Einführung in sein malerisches Werk", Zur Kunstgeschichte des Auslandes, No 106, Strasbourg, pp. 15-29.
- Tatarinoff 1958: Adèle Tatarinoff, Cuno Amiet, ein Malerleben, Soleure.
- Tavel 1969: Hans Christoph von Tavel, Un siècle d'art suisse, Genève.
- Thamer 1980: Jutta Thamer, Zwischen Historismus und Jugendstil, Zur Ausstattung der Zeitschrift "Pan" (1895-1900), Frankfurt am Main, Berne, Cirencester/U.K (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, bd. 8).
- The University of Houston 1976: Edvard Munch, an exhibition, The University of Houston, The Sarah Campbell Elaffes Gallery.
- Thomson 1982: Belinda Thomson, "Camille Pissarro and symbolism: some thoughts prompted by the recent discovery of an anotated article", The Burlington Magazine No 946 (janvier), vol. CXXIV, pp. 14-23.
- Thoune 1968: Cuno Amiet: Werke seit 1918, Kunstsammlung der Stadt Thun. Préface par P.L. Ganz.
- Timm 1969: Werner Timm, Edvard Munch, Graphik, Berlin.
- Trachsel 1896: Albert Trachsel, Réflexions à propos de l'art suisse à l'Exposition nationale de 1896, Genève.
- Vallotton 1920: Félix Vallotton, A propos de Hodler. La Suisse et les Français, Paris.
- Verdun 1984: Hommage à Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Les musées de la Meuse, Verdun, Musée de la Princerie. (Biographie par C. Médard; texte de W.S. Feldmann)

- Vienne 1962/63: Ferdinand Hodler, Vienne, Sécession, Catalogue par J. Brüscheweiler.
- Vignau-Wilberg 1973: Peter Vignau-Wilberg, Museum der Stadt Solothurn, Katalog der Gemälde und Skulpturen, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 2, Soleure, Zürich.
- Waissenberger 1977: Robert Waissenberger, Vienna Secession, Londres. (1ère éd. 1971, Jugend und Volk, Vienne).
- Walter 1978: Elisabeth Walter, "Le seigneur Roy", Bulletin des Amis du Musée de Rennes, no 2, été, pp 61-72.
- Weese 1928: Arthur Weese, "Cuno Amiet", Velhagen u. Klasing's Monatshefte, juillet, pp. 518-520.
- Welsh-Ovcharov 1981: Bogomila Welsh-Ovcharov, Vincent Van Gogh and the Birth of Cloisonism. Toronto, Art Gallery of Ontario.
- Widmer 1910. Dr Johannes Widmer, "Das Haus Amiet", Die Schweiz, pp. 478 ss.
- Wildenstein 1964: Georges Wildenstein, Paul Gauguin, I, catalogue, Paris.
- Winterthour - Soleure 1983: Ferdinand Hodler. Zeichnungen. Vom Entwurf zum Bild. Winterthour, Kunstmuseum, Soleure, Kunstmuseum. Catalogue par Jura Brüscheweiler et Rudolf Koella.
- Yamada 1977: Chisaburoh F. Yamada, Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques, Fribourg (1ère éd.: Dialogue in Art, Japan and the West, Tokyo et UNESCO, Paris 1976).
- Zaug 1985: Urs Zaugg, Cuno Amiet in fotografischen Dokumenten, Herzogenbuchsee.
- Zürich 1938: C. Amiet Siebzigjährig, Zürich, Kunsthaus. Préface de W. Wartmann.
- Zürich 1943: Cuno Amiet, Zürich, Galerie Aktuaryus. Texte de Augusto Giacometti ("Reden ist Silber"), pp. 114-118.
- Zürich 1966: Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis, Zürich, Kunsthaus. Introduction par Denys Sutton, texte de Felix Andreas Baumann ("Cuno Amiet in der Bretagne").
- Zürich 1967: Neue Kunst in der Schweiz zu Beginn unseres Jahrhunderts, Zürich, Kunsthaus.
- Zürich 1979: Cuno Amiet und die Maler der Brücke, Zürich, Kunsthaus. Texte de George Mauner (pp. 15-30).

Zurlinden 1962: Hans Zurlinden, Erinnerungen, Saint Gall ("Cuno Amiet malt ein Porträt", pp. 81-96.)

* Seuls sont mentionnés, ci-dessus, et à propos de Cuno Amiet, les ouvrages, articles et catalogues d'expositions auxquels nous nous référons dans notre travail. Pour de plus amples informations bibliographiques, voir:

Plüs-Tavel 1958-67, vol. I, s.v.

Berne 1968, pp. 10-12 (Bibliographie par Hugo Wagner)

Maurer 1973, pp. 81-82 (A Selected Bibliography)

Soleure 1986, pp. 71 ss.

I N D E X

Index des noms de personnes et de lieux

- Aarau, 140, 316, 325, 334 n. 62, 68.
- ABEL, 185 n. 51.
- ADAM, 280, 289 n. 23, 332 n. 51, 385.
- AOLER, J., 32, 39, 48 n. 26.
- Aix-en-Provence, 29, 61, 67, 69, 93 n. 25.
- Albi, 146.
- Alchenstorf, 104.
- Allemagne, 2, 9, 11, 12, 45, 155, 163, 165, 166, 170, 183 n. 31, 202, 230, 249 n. 50, 281, 290 n. 32, 35, 296, 298, 319, 320, 331 n. 33 348, 350, 359, 363, 369, 372, 375, 376, 378 - 383, 387, 389, 390, 392, 393, 396, 397, 406, 407, 409 n. 6, 410 n. 13, 411 n. 20, 424, 426, 431, 433.
- AMAN-JEAN, E., 48 n. 26, 49 n. 26, 294, 383.
- Amérique, 164.
- AMIET, César, 309, 331 n. 40.
- AMIET, Cuno, 1-18, 20, 21, 23, 24, 28, 31-52, 58, 79, 80, 81, 82, 89, 99-151, 153, 154, 156, 163, 165, 167-181, 183-185, 187, 198, 202-210, 212-337, 339, 341-343, 347, 349-375, 386-439.
- AMIET, J.I., 15.
- AMIET, R., 16.
- AMIET, T., 309, 331 n. 40.
- AMIET, U. 330 n. 23.
- AMIET-LUOER, A., 10, 130, 141, 178, 180, 258 n. 151, 159, 260, 263, 264, 270, 271, 273, 277, 278, 288 n. 18, 290 n. 33, 305, 309, 315, 333 n. 55, 334 n. 62, 335 n. 83, 351, 353, 357, 361, 371, 399, 400, 413 n. 40, 415 n. 51, 430.
- ANOERSEN, H.C., 403.
- Anet, 171.
- ANGELICO (Fra G. da Fiesole, dit Fra), 98 n. 82.
- Angleterre, 26, 79, 101, 155, 164, 170, 293, 335 n. 78, 347, 375, 376, 377, 379, 384, 392, 397, 423, 424.
- ANGST, H. 232.

- ANKER, A. 39, 163, 165, 167, 171, 176, 177, 184 n. 37, 325, 328
n. 4.
- ANKWICZ-KLEEHOVEN, H., 220, 223, 252 n. 87, 89, 90, 91, 92, 288
n. 17.
- ANQUETIN, L., 27, 58, 66, 69, 70, 71, 76, 85, 92 n. 21, 94 n. 36,
97 n. 73, 98 n. 77, 124, 126, 132, 134, 139, 147, 294, 410 n.
13, 415 n. 47.
- Anvers, 79, 164, 165.
- Arles, 65, 67, 69, 73, 93 n. 27, 28, 30, 31, 95 n. 46, 134.
- Armorique, 55.
- AURIER, G.-A., 71, 77, 78, 95 n. 53.
- Autriche, 12, 37, 161, 163, 170, 375, 406.
- Aven, 114.
- Baden, 150 n. 31.
- Baden-Baden, 2, 335 n. 79.
- BAGGENSTOSS, A., 17.
- BALDUNG (Hans, dit Grien), 332 n. 46, 373 n. 48.
- Bâle, 4, 46 n. 4, 50 n. 41, 110, 149 n. 18, 150 n. 23, 165, 166,
183 n. 28, 184 n. 40, 41, 189, 230, 247 n. 13, 15, 17, 19, 248
n. 27, 250 n. 63, 287 n. 13, 296, 300, 307, 328 n. 9, 349, 369
n. 19, 371 n. 32, 374 n. 55, 390, 393, 397, 416 n. 54, 420 n.
88, 426.
- BALLIN, M., 87.
- BALMER, W., 46 n. 4, 50 n. 41, 171, 176, 297, 300, 349, 350, 369
n. 19, 390, 397, 412 n. 30, 415 n. 53, 416 n. 55, 417 n. 63.
- BALZAC, H. de, 56, 158.
- Barbizon, 22, 54, 60, 86, 157.
- BARLETTA, R., 48 n. 20, 50 n. 39.
- BASTIEN-LEPAGE, J., 18, 19, 20, 23, 24, 28, 38, 39, 46 n. 5, 7,
49 n. 26, 50 n. 38, 54, 79, 156, 178, 339, 388, 421, 424, 425.
- BATAILLE, Ph., 115.
- BAUD-BOVY, D., 246 n. 4.
- BAUDELAIRE, Ch., 37, 48 n. 20, 49 n. 32, 62, 65, 68, 71, 74, 76,
92 n. 22, 94 n. 39, 159, 217, 347 et 349 (Fleurs du Mal), 366.
- BAUMANN, F.A., 14 n. 1, 439 n. 1.
- BAUMGARTNER, M. 163.
- BAUR, A., 45, 115, 146, 151 n. 37, 185 n. 53, 266, 332 n. 41,
333 n. 59.

- BAUR, F., 44, 46 n. 4, 48 n. 25, 124, 349, 369 n. 19, 390, 392.
 BAUR, M., 303, 305.
- Bavière, 60.
- BEARDSLEY, A., 68, 281, 293, 347, 370 n. 26, 376, 379, 380, 382
 - 384, 410 n. 14, 411 n. 22.
- BEHRENS, P., 379, 381, 383, 410 n. 13, 14.
- Belgique, 335 n. 78, 375, 377, 386, 415 n. 48.
- BENDER, E., 246 n. 1, 2, 247 n. 20, 250 n. 65, 251 n. 77, 84,
 255 n. 123, 256 n. 132, 269, 287 n. 14, 288 n. 15.
- BERGER, H., 51 n. 46.
- BERGOT, F., 74, 75, 76, 90 n. 5, 93 n. 24, 97 n. 74.
- Berlin, 11, 17, 37, 166, 209, 211, 214, 223, 257 n. 144, 258 n.
 146, 283, 316, 328 n. 9, 344, 347 - 349, 368, 369, 375, 376,
 378, 381, 390 - 394, 409 n. 3, 4, 6, 7, 412 n. 35, 417 n. 61,
 431.
- BERNARD, E., 1, 2, 11, 19, 24, 25, 30, 53, 58, 59, 64 - 83. 85,
 87, 91 n. 8, 92 n. 21, 93 n. 25, 26, 32, 33, 94 n. 35, 37, 41,
 42, 95 n. 46, 96 n. 64, 97 n. 67, 73, 98 n. 77, 82, 99, 101,
 102, 103, 105, 106, 107, 109, 111, 113 - 118, 120 - 126, 128 -
 132, 134, 135, 137, 139 - 144, 147, 148 n. 7, 149 n. 19, 150
 n. 25, 26, 30, 169, 172, 174, 198, 216, 241, 251 n. 73, 255 n.
 123, 274, 278, 298 n. 26, 28, 30, 294, 296, 329 n. 17, 333 n.
 61, 342, 343, 384, 386, 389, 398, 403, 410 n. 13, 412 n. 27,
 413 n. 36, 415 n. 47, 51, 417 n. 61, 422, 423 - - 426, 434,
 436.
- BERNARD, M., 70.
- BERNARDINI, M.G., 49 n. 31.
- Berne, 45, 46 n. 3, 51 n. 47, 104, 130, 131, 149 n. 18, 150 n. 23,
 151 n. 32, 38, 164, 169, 175, 182 n. 14, 184 n. 36, 39, 185 n.
 50, 61, 187, 193, 211, 214, 232 - 234, 247 n. 16, 249 n. 40, 56,
 256 n. 130, 258 n. 149, 260, 266, 288 n. 16, 290 n. 31, 304,
 392, 397, 412 n. 32, 416 n. 55, 435.
- BERNINI, G.L. (dit Bernin), 379.
- Berthoud, 104.
- BERTIN, P., 61.
- BERTRAND, A., 96 n. 64.
- BETTELHEIM, B., 377.
- BEURMANN, E., 48 n. 25, 349, 390.

- Biberist, 218, 229, 261.
- BIELER, E., 416 n. 53.
- Bienne, 184 n. 50.
- BIERBAUM, O.J., 368 n. 1, 379.
- BING, S., 349, 378, 380.
- BLAKE, W., 159, 190, 247 n. 13, 250 n. 66, 290 n. 35, 363, 376, 382, 396, 410 n. 12.
- BLANC, Ch., 63, 92 n. 17, 235.
- BLASS, C., 14 n. 3, 140, 332 n. 41.
- BLOCH, P.A., 43.
- BLOY, L., 159.
- BOCION, F., 163, 167.
- BOCK, H., 94 n. 39.
- BOCKLIN, A., 11, 18, 46 n. 5, 155, 159, 165 - 167, 174, 175, 183 n. 28, 31, 201, 252 n. 92, 295, 297 - 301, 308, 310, 313, 314, 320, 327, 328 n. 8, 346, 358, 362, 373 n. 47, 379, 381, 383, 388, 391, 412 n. 33, 427.
- Bois-d'Amour, 84.
- BOISSIER, L. de, 46 n. 6.
- BOLLAG, G.L., 116.
- BONAPARTE, N., 16.
- BONGER, A., 93 n. 25.
- BONNAT, L., 368 n. 4.
- BONNARD, P., 25 - 27, 32, 35, 36, 51 n. 47, 81, 85, 87, 96 n. 61, 98 n. 77, 105, 123, 126, 130 - 132, 142, 143, 173, 255 n. 123, 410 n. 14.
- BONVIN, F., 54.
- Boston, 188
- BOTTICELLI (S. Filipepi, dit), 98 n. 82, 102, 296, 358, 372 n. 37, 412 n. 27.
- BOUDIN, E., 23, 24, 51 n. 47, 54, 56.
- BOUGUEREAU, A., 32 - 34, 40, 48 n. 26.
- BOULANGER, G., 32.
- BOUSSOD et VALADON, 77, 85.
- BOVY, A., 184 n. 48.
- BRADLEY, W., 383.
- BRAHMS, J., 256 n. 134, 417 n. 63.
- Brême, 391, 412 n. 35.

- BRESOIN, R., 314, 363.
- Bretagne, 2, 7, 16, 23, 36, 40 - 42, 53 - 57, 59 - 62, 65, 68 - 70, 73, 76, 79, 82, 84, 86 - 88; 90 n. 1, 3, 91 n. 8, 93 n. 25, 99 - 101, 103 - 105, 108, 113, 114, 126, 139, 140, 150 n. 26, 156, 171, 172, 174, 177, 178, 184 n. 49, 185 n. 50, 54, 61, 207, 212, 216, 224, 294, 298, 323, 328 n. 12, 332 n. 51, 374 n. 52, 389, 392, 400, 406, 410 n. 13, 412 n. 28, 415 n. 51, 420 n. 92, 424, 438, 438 n. 3.
- Bruges, 301.
- BRUNET, Mme, 32, 48 n. 25.
- BRUSCHWEILER, J., 158, 163, 182 n. 8, 11, 12, 183 n. 19, 29, 193, 195, 200, 223, 246 n. 1, 10, 247 n. 13, 15, 17, 19, 21, 22, 247 n. 21, 22, 248 n. 26, 249 n. 48, 250 n. 67, 70, 251 n. 80, 255 n. 122, 257 n. 136, 258 n. 148.
- Bruxelles, 2, 96 n. 62, 211, 355 n. 79, 349, 368, 377, 386, 390, 409 n. 3, 433.
- BUCHSER, F., 15 - 18, 20, 28, 39, 46 n. 2, 102, 109, 114, 121, 138, 146, 155, 163-170, 172, 183 n. 23, 206, 214, 226, 254 n. 115, 292 n. 60, 328 n. 4, 388, 398, 421, 431.
- BURCKHARDT, J., 165.
- BURI, M., 46 n. 4, 163, 171, 234, 390.
- BURNE-JONES, E., 22, 23, 24, 290 n. 35, 331 n. 35, 379, 380, 383, 388, 389, 399, 414 n. 46.
- BURTI, Ph., 95 n. 50.
- BUSCH, B., 50 n. 34.
- BYRON, G.G., 96 n. 64.
- CABANEL, A., 18.
- CACHIN, F., 61, 62, 65, 67, 77, 78, 91 n. 6, 92 n. 13, 22, 93 n. 30, 95 n. 50, 96 n. 55, 56, 97 n. 71, 72, 75, 294.
- CAIN, 185 n. 51.
- CALAME, A., 156, 157, 164, 188, 191, 205.
- CALDECOTT, R., 65.
- CALVIN, J., 156.
- Camaret, 60, 87, 177.
- CAMBRY, J., 54.
- CAMPENDONK, H., 44.
- Canada, 337.
- Cancale, 60.

- Carélie (la), 339.
- CAROLUS-DURAN, Ch., 80, 411 n. 22.
- CARRIÈRE, E., 23, 24, 27, 51 n. 47, 78, 159, 160, 196, 327, 379, 381.
- CARRIOU, A., 185 n. 54.
- CARTWRIGHT, J., 50 n. 38.
- CASSAT, M., 21.
- Cassel, 393.
- CASSIRER, P., 394, 414 n. 43.
- CASSOU, J., 2, 94 n. 39.
- CASTRES, E. 24, 167, 169.
- CENNINO CENNINI, 300.
- CEZANNE, P., 22, 24, 25, 29, 30, 44, 61, 62, 66, 67, 69, 74, 78, 79, 85, 91 n. 8, 93 n. 25, 94 n. 35, 96 n. 61, 101, 102, 103, 114, 118, 124, 129, 137, 145, 149 n. 19, 211, 333 n. 57, 338, 341, 373 n. 47, 406, 423, 433.
- Chaix, 27.
- CHALIER, M., 248 n. 31.
- CHAPLET, E., 62.
- CHAMAILLARO, H.-E. (Ponthier de), 59, 62, 71, 79, 80, 82, 86, 91 n. 8, 96 n. 62, 101, 102, 135, 145.
- CHARENSOL, G., 7, 14 n. 3, 93 n. 23, 151 n. 40.
- CHARPENTIER, H., 56, 90 n. 4, 256 n. 133.
- CHASSÉ, Ch., 71, 93 n. 25, 94 n. 34, 97 n. 70, 74, 116.
- CHASTEL, A., 151 n. 34, 305, 308, 329 n. 15, 16, 17, 19, 20, 330 n. 22, 25.
- CHÂTEAUBRIAND, F.R. de, 56.
- Châteauin, 91 n. 8.
- CHÂTELAIN, L., 262, 287 n. 6.
- Chaux-de-Fonds (La), 187.
- CHÉRET, J., 26, 331 n. 35, 379, 380, 383.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., 289 n. 25, 290 n. 39, 291 n. 45, 47, 54, 357, 373 n. 46.
- CHEVALIER, P., 90 n. 4.
- CHEVREUL, M.-E., 22, 63, 92 n. 14, 235.
- CHINTREUIL, A., 157.
- CHOPIN, F., 158.
- CHOQUET, V., 22.

- CHRIST, le, 78, 250 n. 66, 330 n. 32.
 CHRIST, D., 183 n. 28.
 Christiania, 344, 350, 360.
 CHRISTIANSEN, H., 388, 410 n. 13, 14.
 CHURCHILL, W., 202.
 Cincinnati, 338.
 CLAUDEL, P., 96 n. 61.
 Coire, 150 n. 28, 300, 410 n. 9.
 Colarossi (Académie), 59, 61.
 Cologne, 44, 348, 369 n. 18.
 Concarneau, 60, 104.
 Condorcet (Lycée), 84, 85.
 CONQUET, L., 27.
 Copenhague, 62.
 CORINTH, L., 44, 381, 409 n. 7, 434.
 CORMON, F., 59, 60, 66, 93 n. 25, 126.
 CORNELIUS, P., 328 n. 1.
 COROT, J.-B.C., 33, 46 n. 5, 54, 56, 84, 157, 165, 191, 227, 388.
 COTTET, Ch., 23, 24, 176, 177, 185 n. 54.
 COURBET, G., 12, 18, 22, 33, 46 n. 7, 157, 159, 164, 177, 185 n.
 60, 191, 200, 204, 247 n. 19, 304, 306, 330 n. 29, 370 n. 22,
 379, 386.
 Coutances, 401.
 COUTURE, T., 165.
 CRANACH, L., 300, 378, 379.
 CRANE, W., 22, 327, 331 n. 35, 376, 380, 382, 387, 388, 397, 388,
 397, 415 n. 53, 420 n. 81.
 CROOKSHANK, A., 81, 96 n. 61.
 CROSS, H.E., 23, 47 n. 15, 106, 140, 141, 171, 422, 432, 433.
 Oachau, 409 n. 6.
 Damvilliers, 18.
 Danemark, 337, 379.
 DANTE ALIGHIERI, 47 n. 11.
 Darmstadt, 409 n. 4, 6, 410 n. 13.
 DAUBIGNY, C.F., 46 n. 5, 56, 157.
 DAUDET, A. 18, 39, 159.
 DAUMIER, H., 22, 26, 27, 102, 386, 411 n. 14, 415 n. 51.
 DAVID, J.-L., 205.

- DEGAS, E., 21, 27, 51 n. 47, 61, 62, 66, 68, 74, 85, 145, 146, 159, 195, 237, 256 n. 132, 282, 304, 329 n. 17, 370 n. 21, 379, 380, 381, 394, 418 n. 71.
- DEHMEL, R., 368 n. 8, 380.
- DELACROIX, C., 84, 97 n. 74.
- DELACROIX, E., 22, 33, 39, 56, 62, 63, 66, 84, 92 n. 12, 93 n. 31, 95 n. 50, 157, 158.
- DELBANCO, M., 80.
- DELÉCLUSE, A., 409 n. 1.
- DELEVOY, R.L., 2, 22, 47 n. 11, 13, 48 n. 23.
- DELOUCHE, D., 2, 53, 54, 57, 60, 61, 71, 90 n. 1, 4, 183 n. 32.
- DELVILLE, J. 37, 294, 422.
- DEMME, P., 393.
- DENIS, M., 25, 32, 79, 82, 85 - 88, 97 n. 66, 71, 75, 98 n. 77, 78, 81, 83, 105, 116, 118, 120, 126, 127 - 130, 132, 133, 149 n. 13, 173, 198, 211, 216, 241, 257 n. 140, 291 n. 48, 327, 330 n. 29, 342, 343, 368 n. 6, 370 n. 26, 31, 380, 383, 398, 412 n. 27, 417 n. 61.
- DENIS, M.-C., 84.
- DERAIN, A., 51 n. 47, 96 n. 61.
- DESBOUTIN, M., 38, 159, 193, 195, 196, 203, 207.
- DEUHLER, F., 182 n. 2, 5, 6, 183 n. 27.
- DEUTSCH, M., 161, 190, 229, 296, 300, 313, 328 n. 7, 367, 416 n. 53.
- DIAZ (de La Peña), N., 157.
- DIDAY, F., 156, 157, 164, 191, 205.
- DIEZ, J., 410 n. 14, 413 n. 38.
- DIEU, 300, 319.
- DIGGELMANN, H., 113, 118.
- Dijon, 302, 329 n. 17.
- DILL, E. 17, 46 n. 4.
- DIOGÈNE LE CYNIQUE, 417 n. 59.
- DISTELI, M., 328 n. 4.
- DOEDE, W., 394, 409 n. 3.
- DORIVAL, B., 26, 68, 230, 247 n. 18, 250 n. 69, 251 n. 75, 77, 81, 253 n. 107, 294, 332 n. 42, 333 n. 61.
- DORRA, H., 74, 93 n. 25, 94 n. 36, 40, 95 n. 51.
- DOSTOÏEVSKI, F.M., 39, 368 n. 2.
- Douarnenez, 60.

- Oresde, 37, 42, 150 n. 22, 166, 225, 230, 281, 301, 307, 348, 349, 390, 393, 394, 431.
- DRESSER, Ch., 382, 410 n. 11.
- DUBOIS, J., 93 n. 24.
- DÜBI-MÜLLER, G., 235, 256 n. 126, 258 n. 151.
- DUBOULOZ, J.-P., 248 n. 31.
- DU CAMP, M., 56.
- DUCHOSAL, L., 159, 192, 195, 199, 203, 250 n. 65.
- DÜCKERS, A., 197, 202, 249 n. 40.
- DUFY, R., 51 n. 47.
- DUMAS, F.G., 47 n. 9, 159.
- DUMONT, M. 401.
- DUPIN, A., 207, 258 n. 151, 333 n. 54.
- DUPRÉ, J. 157, 165.
- OURANO-RUEL, P., 21, 15, 91 n. 8.
- DURANTY, E., 256 n. 133.
- DÜRER, A., 5, 158, 188, 189, 190, 219, 220, 237, 246 n.8, 252 n. 92, 269, 295, 296, 298 - 301, 306, 307, 310, 311, 315, 128 n. 4, 329 n. 12, 330 n. 26, 332 n. 45, 48, 334 n. 62, 366, 378, 379, 385, 401, 419 n. 84.
- Düsseldorf, 165, 348.
- ECKMANN, O., 376, 381, 383, 384, 410 n. 14, 411 n. 19.
- EGGER, E., 392.
- Egypte, 59.
- EICHLER, R.M., 411 n. 14.
- EMMENEGGER, H., 48 n. 25.
- Engadine, 397.
- ENGEL, A. 16.
- Engelberg, 15.
- ENGELHART, J., 363, 416 n. 59.
- ENSOR, J., 178, 230, 250 n. 69, 314, 341, 347, 362, 373 n. 47.
- Epinal, 65, 72.
- ERLER, F., 275, 381, 388, 389, 410 n. 13, 411 n. 14.
- Espagne, 164, 191, 247 n. 14.
- Etats-Unis, 1, 188.
- EUCLIDE, 158, 188.
- Europe, 29, 55, 68, 69, 82, 154, 156, 161, 162, 179, 230, 275, 293, 295, 296, 301, 302, 317, 328, 339, 348, 375, 377, 381, 411 n. 22.

- EVE, 280, 289 n. 23, 291 n. 46, 332 n. 51, 358, 385.
Extrême Orient, 185 n. 52.
FELOBAUER, M., 410 n. 14.
Feldbrunnen, 164.
FELDMANN, W.S., 19.
Feldmeilen, 183 n. 23
FÉNÉON, F., 64.
FERMIGIER, A., 47 n. 16.
FERRIER, G. 32.
FEUERBACH, A., 165.
FIDUS (H. Höppener, dit), 381, 383, 416 n. 59.
FILIGER, C., 58, 80, 82, 83, 86, 96 n. 63, 98 n. 77, 82, 251 n. 73,
422.
FISCHER, O., 416 n. 59.
Finlande, 337, 339, 340.
FJAESTAD, G.A., 11, 142, 363, 374 n. 51, 432.
FLAUBERT, G., 48 n. 20, 56, 93 n. 25, 96 n. 61.
FLEINER, A., 4.
FLEINER, R., 45, 50 n. 42, 241.
Florence, 164, 166, 300.
FLÜCKIGER, M., 287 n. 1.
FLUE, Nicolas de, 161.
FOCILLON, H., 6.
Fontainebleau, 60, 80.
FONTANE, T., 379.
FORBES-ROBERTSON, E., 82.
FOSCA, F., 169, 182 n. 3, 184 n. 39.
FOUCART, 8., 14 n. 1, 46 n. 6, 90 n. 1.
FRANÇAIS, F.-L., 157.
France, 2, 9, 15, 26, 47 n. 19, 59, 62, 68, 98 n. 77, 106, 110, 156,
161, 163, 170, 173, 174, 202, 248 n. 36, 256 n. 133, 294, 333 n.
57, 335 n. 78, 338, 341, 344, 373, 375, 386, 407, 421, 424, 427,
433, 436.
Francfort, 348, 393.
Franckenthal, 60.
FRANÇOIS Ier, 161, 238.
Fraubrunnen, 208.
FRÉDÉRIC, L., 388.

- FREUD, S., 356, 377.
- FREY, A., 51 n. 42, 231, 314, 392, 396, 397 (Sechs Lieder), 413 n. 39 (Zürcher Festspiel, Sechs Lieder), 415 n. 53, 417 n. 65.
- Fribourg, 251 n. 77, 253 n. 105, 255 n. 119, 123, 124, 125, 256 n. 134.
- Fribourg-en-Brisgau, 182 n. 8, 13, 14, 183 n. 21, 184 n. 42.
- FRIEOLÄNDER, M.J., 184 n. 48.
- FRIEDRICH, C.O., 319, 335 n. 85, 339, 379, 380, 439 n. 11.
- FRIES, H., 328 n. 7.
- FRÖHLICHER, O., 254 n. 111, 328 n. 4.
- FÜSSELI, J.-H., 155, 363.
- GAD, M., 62.
- GALLÉN, A., 11, 37, 38, 214, 220, 230, 327, 337, 339, 340, 348, 363, 364, 368 n. 1, 8, 373 n. 51, 381, 383, 390, 432.
- GASSIER, P., 493.
- GASSMANN (Fam.), 176.
- GAUGUIN, P., 1, 9, 14, 17, 19, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34, 40, 42, 43, 51 n. 47, 53, 54, 57 - 62, 64 - 71, 73 - 80, 82 - 89, 90 n. 1, 5, 91 n. 8, 91 n. 10, 17, 22, 94 n. 35, 95 n. 45 - 49, 54, 96 n. 57, 58, 61, 63, 97 n. 65, 67, 73, 75, 98 n. 77, 82, 83, 99, 101 - 103, 107, 109, 111 - 116, 118 - 126, 128, 131, 133, 134, 139, 144, 145 - 147, 148 n. 4, 150 n. 26, 30, 160, 169, 171, 173, 175, 182 n. 9, 184 n. 44, 49, 204, 213, 216, 217, 224, 228, 230, 240, 241, 250 n. 69, 251 n. 73, 253 n. 107, 255 n. 125, 274, 278, 289 n. 26, 28, 30, 294, 296, 305, 327, 329 n. 17, 332 n. 51, 333 n. 58, 61, 335 n. 78, 337 - 339, 342, 343, 366, 370 n. 21, 373 n. 46, 389, 399, 403, 407, 408, 410 n. 13, 413 n. 36, 418 n. 68, 420 n. 87, 91, 422, 423 - 426, 432, 433, 435.
- GAUYE, O., 184 n. 50.
- GAVARNI, S.G. (Hippolyte Chevalier, dit), 26.
- Genève, 156 - 161, 163, 172, 179, 182 n. 8, 13, 14, 183 n. 21, 184 n. 42, 188 - 192, 200, 205, 208, 209, 219, 223, 231, 244, 246 n. 5, 247 n. 19, 248 n. 31, 249 n. 58, 261, 268, 287 n. 2, 289 n. 21, 291 n. 52, 292 n. 63, 299, 340, 402, 416 n. 58.
- GEORGE, W., 7, 14 n. 3, 253 n. 102, 289 n. 28, 314, 326.
- GÉRÔME, J.-L., 60.
- Gethsémani, 67.
- GHIRBERTI, L., 293.

- GHIRLANDAIO (Domenico Bigordi, dit), 101, 296, 372 n. 37.
- GIACOMETTI, A., 44, 285, 300, 418 n. 67, 438.
- GIACOMETTI, G., 4, 5, 12, 17, 18, 21, 33, 34, 35, 38, 44, 46 n. 4, 48 n. 25, 49 n. 28, 51 n. 47, 109, 124, 142, 150 n. 28, 151 n. 38, 39, 163, 168, 171, 176, 225, 229, 234, 240, 241, 243, 245, 253 n. 106, 254 n. 111, 258 n. 147, 149, 285, 299, 300, 302, 309, 325, 328 n. 8, 329 n. 18, 332 n. 42, 360, 390, 391, 397, 438.
- GIDE, A., 368 n. 6 (Voyage d'Urien).
- GIORGIONE (Giorgio da Castelfranco, dit), 157.
- GIOTTO OI BONDONE, 98 n. 82, 102, 190, 205, 293, 296, 300, 372 n. 37
- GLANZMANN, I., 287 n. 1.
- GLOANEC, M.-J., 60, 61, 71, 80, 84, 100, 102, 104, 045, 150 n. 30, 289 n. 28.
- GLOTZ, H., 44.
- Gobelins (Manufacture des), 92 n. 14, 231.
- GOOÉ-DAREL, V., 244, 258 n. 151, 333 n. 54.
- GOOET, P., 208, 222, 223, 252 n. 93, 434.
- GOLDWATER, R., 2, 197, 240, 265, 398, 399, 403, 418 n. 73.
- GOMBRICH, E.H., 2, 264.
- GONCOURT, E. de, 159.
- GONTHIER, M., 51 n. 46.
- GOROON, D.E., 230, 250 n. 71, 252 n. 96, 390, 394.
- GOURMONT, R. de, 96 n. 61.
- GOUPIL (Galeries), 85.
- GRABER, H., 6.
- GRAF, U., 159, 161, 190, 229, 247 n. 17, 296, 298, 301, 313, 328 n. 4, 367.
- GRASSET, E., 24, 27, 36, 155, 261 n. 73, 331 n. 35, 355, 371 n. 32, 374 n. 55, 389, 416 n. 53, 418 n. 67, 420 n. 88, 422, 438.
- GRAZIA, M., 248 n. 39.
- GRECO (Oomenikos Theotokopoulos, dit), 318.
- GREINER, O., 401, 419 n. 79.
- Gre-sur-Loing, 80, 411 n. 22.
- GRIM, R., 411 n. 18.
- GRISEBACH, L., 182 n. 15.
- Grisons (les), 168.
- GRÖGER, H., 8.
- GRÜNEWALD (Mathis Gothart Nithart, dit), 378.

- GUÉRIN, O., 76, 95 n. 45, 47, 48, 52, 98 n. 83.
- GUERZONI, S., 211, 246 n. 1, 249 n. 54, 55, 59, 251 n. 86, 253 n. 100,
268, 269, 288 n. 15, 354.
- GUICHETEAU, M., 127, 148 n. 11.
- Gunten, 435.
- GURLITT, F., 166.
- GYGAX, B., 287 n. 1.
- GYSIS, N., 17, 333 n. 60.
- HABSBOURG (lès), 377.
- HÄGLER, A., 50 n. 41, 332 n. 43, 349.
- HAHNLOSER-BÜHLER, H., 369 n. 14, 15, 414 n. 45.
- Halle, 393.
- HALS, F., 33, 38, 157, 296.
- Hambourg, 166, 328 n. 9, 348.
- HANTZ, J. von, 77.
- HARPIGNIES, H., 157.
- HAUSTEIN, P., 411 n. 14.
- HECKEL, E., 44.
- HEILBUT, E., 248 n. 36, 249 n. 50.
- HEINE, T.T., 381, 383, 410 n. 14.
- Hellsau, 16, 46 n. 3, 114, 123, 174, 254 n. 115, 260, 309, 390, 392,
397, 417 n. 63.
- HELMHOLTZ, H. von, 22.
- HENNEBERG, H., 288 n. 19, 395.
- HENNEQUIN, E., 192.
- HENRY, Ch., 63, 92 n. 13, 15, 235.
- HENRY, M., 86, 97 n. 74, 116, 150 n. 26, 175, 274, 289 n. 28, 332 n.
51, 420 n. 91.
- Herzogenbuchsee, 38, 46 n. 3, 100, 148 n. 1.
- HESSE, B., 43.
- HESSE, H., 43.
- Hessen, 17.
- HEVESI, L., 4, 140, 221, 250 n. 72, 256 n. 134, 326, 327, 329 n. 14,
336 n. 89, 373 n. 51.
- HIRTH, G., 179, 377, 423 n. 40.
- HOOLER, F., 1 - 12, 14 n. 6 - 8, 21, 23, 34 - 39, 41, 42, 49 n. 29,
51 n. 47, 92 n. 17, 102, 112, 127, 133 - 135, 140, 147, 154, 156,
159 - 163, 165, 167 - 172, 174 - 176, 178 - 180, 183 n. 19, 22, 31,

- 184 n. 36, 38, 46, 187 - 258, 261, 262, 264, 266 - 269, 271, 272, 274, 275, 283 - 292, 294 - 297, 301, 304, 306, 307, 309, 310, 312, 314, 318, 321, 324 - 335, 338, 340, 341, 347, 353 - 355, 357 - 360, 362, 365, 366, 369 n. 9, 373 n. 51, 389, 390, 392, 394 - 399, 401 - 403, 405 - 408, 415 n. 51, 416 n. 55, 417 n. 65, 422, 425 - 432, 435, 436, 439 n. 6.
- HODLER, H., 198, 199, 208, 250 n. 65.
- HOOLER, J., 187.
- HOOLER, M., 187.
- HÖFER, A., 411 n. 14.
- HOFFMANN, J., 388, 391, 395, 417 n. 64.
- HOFMANN, L. von, 220, 276, 359, 363, 380, 381, 388, 409 n. 7, 414 n. 47, 416 n. 59.
- HOFMANNSTHAL, H. von, 290 n. 42, 399 (Gestern).
- HOFSTÄTTER, H., 2, 49 n. 32, 247 n. 13, 248 n. 33, 34, 35, 251 n. 83, 289 n. 26, 30, 291 n. 45, 292 n. 60, 319, 322, 323, 328 n. 2, 333 n. 55, 334 n. 66, 335 n. 74, 77, 81, 84, 85, 372 n. 38, 409 n. 1, 2, 6, 410 n. 13, 411 n. 15, 16, 19, 413 n. 38, 420 n. 86, 89.
- HOHLWEIN, L., 410 n. 14.
- HOKUSAI, 73, 75, 95 n. 49.
- HOLBEIN, H. (Hans le Jeune), 5, 33, 38, 39, 131, 183 n. 31, 189, 197, 246 n. 8, 264, 295, 296, 300, 313, 314, 316, 329 n. 12, 330 n. 26, 332 n. 45, 333 n. 61, 367, 378.
- HONEGGER, A., 45, 417 n. 63.
- HONISCH, O., 199.
- HOUSE, J., 92 n. 21.
- Houston (The University of), 369 n. 11, 13.
- HUGELSHOFER, W., 140, 156, 158, 159, 162, 182 n. 13, 183 n. 20, 23, 184 n. 41, 191, 192, 196, 197, 200, 256 n. 1, 2, 9, 247 n. 21, 22, 248 n. 37, 249 n. 45, 47, 52.
- HUGGLER, M., 8, 14 n. 1, 3, 51 n. 46, 109, 116, 123, 148 n. 8 - 11, 149 n. 13 - 15, 183 n. 30 (Huggler et Cetto), 184 n. 38, 185 n. 61, 266, 274, 275, 298 n. 61, 226, 266, 274, 275, 289 n. 27, 290 n. 37, 291 n. 43, 373 n. 44, 400, 412 n. 28.
- HUGO, V., 56.
- HUMBERT, A., 97 n. 72, 148 n. 5.
- HUYGHE, R., 295.
- HUYSMANS, J.K., 37, 192, 256 n. 133, 380.

- IBELS, H.-G., 27, 32, 59, 82, 85, 87, 98 n. 77.
- IBSEN, H., 347 (Peer Gynt), 368 n. 2, 5.
- INGOLD, O., 43.
- INGRES, D., 33, 63, 157, 188, 190, 216, 246 n. 6, 247 n. 15.
- Irlande, 79.
- Italie, 35, 44, 55, 59, 110, 155, 163, 166, 201, 202, 335 n. 78, 412.
- Ittigen, 435.
- Jacob (rue), 21, 360.
- JACQUES, B.M.-L., 249 n. 61, 258 n. 151.
- JAEGGI, U., 273.
- JÄGER, H., 368 n. 2.
- JANK, A., 410 n. 14.
- JANSSON, E., 374 n. 51.
- Japon, 69, 382.
- JAWLENSKY, A. von, 44.
- JAWORSKA, W., 82, 83, 91 n. 8, 96 n. 64, 97 n. 65.
- JEDLICKA, G., 184 n. 45, 253 n. 102, 266, 282, 290 n. 33, 330 n. 27, 357.
- JENNY, H., 16, 415 n. 50, 51.
- JOIN-DIETERLE, C., 288 n. 14.
- JONES, O., 382, 410 n. 11.
- JONGKIND, J.B., 56.
- JOSSOT, H.G., 383.
- JOUROAIN, F., 49 n. 32, 154, 182 n. 7.
- JOURDAN, E., 83, 86, 91 n. 8.
- JUOITH, 281.
- Julian (Académie), 21, 31, 32, 35, 39, 49 n. 32, 59, 60, 82, 84 - 86, 99, 126, 156, 302, 330 n. 29, 339, 388, 398, 409 n. 7, 410 n. 13, 411 n. 22, 423.
- JUNDO, Ph., 2, 28, 30, 31, 46 n. 8, 47 n. 17 - 20, 48 n. 23, 50 n. 33.
- KAMBER, A., B, 179, 180, 257 n. 143, 144, 370 n. 27, 372 n. 40, 392, 413 n. 40.
- KANDINSKY, W., 44, 282, 327, 374 n. 52, 394, 395, 417 n. 61, 418 n. 71.
- KELLER, G., 45, 166.
- KESSER, H., 5.
- KHNOPFF, F., 1, 23, 37, 251 n. 73, 294, 314, 327, 370 n. 26, 381, 389, 414 n. 47, 422.
- KIERKEGAARD, S., 368 n. 2.

- KILLER, P., 8, 14 n. 1, 38, 40, 100, 148 n. 9, 149 n. 16, 185 n. 50, 275, 289 n. 28, 290 n. 33, 292 n. 60.
- Kirchberg, 45 n. 3.
- KIRCHNER, E.L., 44.
- KISLING, R., 50 n. 42, 116, 183 n. 20, 316.
- KLEE, P., 44, 163.
- KLEINHEMPEL, G., 44 n. 14.
- KLIMT, G., 1, 44, 150 n. 29, 222, 252 n. 92, 314, 327, 362, 365, 370 n. 26, 391, 394, 395, 414 n. 47, 417 n. 61, 434.
- KLINGER, M., 18, 23, 46 n. 5, 220, 252 n. 92, 299, 310, 314, 320, 327, 347, 362, 369 n. 9, 372 n. 43, 373 n. 47, 379, 381 - 383, 388, 401, 409 n. 7, 414 n. 47, 416 n. 59, 417 n. 59, 419 n. 84.
- KÖHLER, E., 150 n. 28.
- KOLLER, R., 163, 165 - 167.
- KREIDOLF, E., 44, 46 n. 4, 390, 391, 415 n. 53.
- KREUZER, A., 5, 303, 304, 310, 329 n. 20, 392.
- KRÜGER, G., 412 n. 28.
- KUBIN, A., 314, 362.
- KULLING, C., 50 n. 33, 35.
- KURT, O., 139.
- KUSTER, K., 15.
- LACAMBRE, G., 197.
- LACLOTTE, M., 409 n. 7.
- LACOMBE, G., 87.
- Laffite (Galerie), 117.
- LA FONTAINE, J. de, 188.
- LAFORGUE, J., 96 n. 61.
- LAMOTHE, N., 91 n. 9.
- Langenthal, 188, 435.
- LAPRADE, P., 96 n. 61.
- Lausanne, 50 n. 41, 175, 184 n. 50, 289 n. 21, 299.
- LAVAL, Ch., 58 - 70, 85, 86, 97 n. 73, 101, 102, 134, 145.
- LE BARC DE BOUTTEVILLE, L., 25, 35, 83, 87, 96 n. 62, 177.
- LE BIHAN, O., 91 n. 8, 96 n. 62.
- LEFEBVRE, J., 32, 33, 126.
- LEIBL, W., 381, 388, 409 n. 7.
- Leipzig, 183 n. 31, 348, 393.

- LEISTIKOW, W., 368 n. 1, 8, 381, 388, 389, 409 n. 3, 410 n. 13, 416 n.59.
- LELEUX, A., 90 n. 4.
- LE LORAIN, L.-J., 157, 190.
- LEMMEN, G., 433.
- LENBACH, F. von, 166, 413 n. 38.
- LEONARDO DA VINCI, 158, 188, 252 n. 88, 269, 296.
- LE PAUL, G., 61, 97 n. 74, 145.
- Le Pouldu, 58 59, 85, 90 n. 5, 93 n. 25, 97 n. 65, 99, 116, 149 n. 12,
150 n. 26, 175, 274, 289 n. 28, 332 n. 51, 410 n. 13, 413 n. 36, 420
n. 91.
- Le Puy, 176.
- LE SIOANER, H., 290 n. 35, 370 n. 26.
- LETHÈVE, J., 38, 48 n. 21, 22, 49 n. 31, 248 n. 39.
- LEU, M., 5, 48 n. 25, 207, 303, 304, 310, 332 n. 42, 360 - 362, 373 n.
45, 392.
- LÉVY-DHURMER, L., 1, 30, 37.
- Lez Aven, 104.
- LIEBERMANN, M., 18, 381, 388, 409 n. 3, 7.
- LIERMANN, F., 37, 103, 242, 257 n. 144, 258 n. 146, 281, 283, 291 n. 52,
n. 58, 387, 391, 393 - 395, 402, 414 n. 43, 415 n. 51, 416 n. 58,
418 n. 71.
- Lille, 50 n. 34, 60, 71, 93 n. 32, 94 n. 37, 39, 41, 119, 150 n. 25.
- LISZT, F., 158.
- LOISEAU, G., 91 n. 8.
- Londres, 2, 18, 20, 21, 26, 39, 48 n. 26, 62, 65, 74, 78, 82, 83, 92 n.
20, 21, 93 n. 25, 94 n. 34, 36, 38, 42, 97 n. 65, 68, 105, 377.
- LOOSLI, C.A., 332 n. 41.
- Lorraine, 18, 178.
- LUCE, M., 47 n. 15.
- LUDER, R., 159, 264, 272, 305, 309.
- LUTHI, J.J., 2, 91 n. 8, 93 n. 25, 94 n. 33, 130.
- LÜTHY, H., 2, 5, 13.
- MACKE, A., 44.
- MACKENSEN, F., 253 n. 107.
- MACKINTOSH, A., 366.
- MACKINTOSH, C.R., 383.
- MACKMURDO, A., 376, 377.

- Madrid, 189, 190.
- MADSEN, S.T., 375, 376, 383, 409 n. 1, 410 n. 8, 411 n. 18, 20, 22, 23, 417 n. 64.
- MAEDER, A., 249 n. 60, 250 n. 62.
- MAETERLINCK, M., 380.
- MAGNAGUANO, G., 202.
- MAHLER, G., 417 n. 63.
- MAILLOL, A., 87.
- MAINDRON, E., 27.
- MAIRET, A., 163.
- MAÎTRE DE FLÉMALLE (le), 330 n. 22.
- MALINGUE, M., 82, 83, 92 n. 20, 93 n. 29, 96 n. 64.
- MALLARMÉ, S., 78, 159, 160, 192, 347, 368 n. 2, 380.
- MANDACH, C. von, 14 n. 3, 15, 17, 45, 46 n. 1, 51 n. 42, 114, 120, 176, 261, 266, 328 n. 7, 332 n. 41, 333 n. 55, 412 n. 28, 417 n. 61.
- MANET, E., 12, 19, 22, 26, 38, 39, 68, 84, 96 n. 61, 144, 145, 159, 192, 308, 309, 350, 351 n. 35, 342, 350, 351, 354, 370 n. 21, 22, 26, 386, 394, 422, 424.
- Mannheim, 150 n. 24.
- MANTEGNA, A., 190.
- MARÉES, H. von, 51, 166, 194, 220, 228, 320, 381, 388, 429.
- Marignan, 162, 209, 233, 238.
- Maroc, 164.
- MARTI, P., 39, 115, 117, 333 n. 55, 335 n. 83, 336 n. 86.
- MARTIN, H., 30, 37, 182 n. 1, 16 - 18.
- Martinique (la), 65.
- MARX, R., 27, 95 n. 53.
- MATISSE, H., 51 n. 47, 120, 125, 139, 140, 142, 143, 370 n. 24, 432.
- MAUFRA, M., 23, 24, 58, 79, 86, 91 n. 8, 96 n. 62, 98 n. 76.
- MAUFRA, Y., 98 n. 76.
- MAUNER, G., 3, 8 - 10, 14 n. 1, 3, 7, 29, 32, 36, 38, 40, 42, 46, 50 n. 36, 51 n. 43 - 45, 84, 85, 87, 96 n. 57, 97 n. 72, 73, 98 n. 76, 77, 105, 121, 125, 133, 140, 141, 148 n. 2, 3, 7, 150 n. 27, 29, 224, 225, 228, 236, 252 n. 95, 98, 254 n. 110, 285, 291 n. 48, 312, 316, 317, 325, 330 n. 29, 331 n. 33, 332 n. 49, 333 n. 56, 334 n. 62, 68, 335 n. 82, 336 n. 88, 371 n. 33, 411 n. 24, 415 n. 51, 420 n. 87, 426, 433, 434, 439 n. 2.
- MAURIN, C. 380.

- MAUS, O., 377.
- MAXWELL, J.C., 22.
- MEDICUS, F., 439 n. 8.
- MEIER-GRAEFE, J., 4, 14 n. 4. 348, 349, 368 n. 1. 378 - 380.
- MEISSONIER, E., 23, 249 n. 58.
- MEMLING, H., 304, 335 n. 72, 318.
- MENN, B., 156 - 160, 163, 166, 167, 182 n. 11, 12, 188 - 191, 201, 105, 246 n. 10, 147 n. 15, 248 n. 35.
- MÉRIMÉE, P., 56, 96 n. 61, 159.
- Meuse, 19.
- MEYER, F., 8, 44, 45, 150 n. 32, 439 n. 12.
- MEYER-BASEL, T., 254 n. 111.
- MEYER DE HAAN, J., 58, 59, 70, 83, 86, 97 n. 73.
- MICHEL, Mme, 288 n. 20.
- MICHELANGELO BUONARROTI, 157, 190, 216, 252 n. 88, 269, 296.
- MICHELET, J., 56.
- MILLAIS, J.E., 23, 388.
- MILLER, G., 253 n. 106.
- MILLER, O., 5, 11, 37, 44, 50 n. 42, 108, 150 n. 22, 179, 183 n. 20, 185 n. 57, 218, 226, 228 - 231, 234, 235, 241, 253 n. 104, 106, 108, 109, 254 n. 110, 111, 113, 114, 116, 117, 256 n. 129, 257 n. 141, 260 - 262, 266, 283, 285, 287 n. 2, 295, 297, 307, 309, 310, 316, 325 - 327, 328 n. 4, 5, 330 n. 27, 331 n. 36, 332 n. 65, 354, 360, 372 n. 42, 387, 391 - 393, 395, 397, 401, 412 n. 29, 415 n. 51, 416 n. 54, 417 n. 60, 418 n. 77, 427.
- MILLER, W., 51 n. 46, 107, 148 n. 12, 330 n. 27, 334 n. 65.
- MILLET, J.-F., 19, 33, 39, 46 n. 5, 54, 157, 169, 331 n. 35, 343, 388, 409 n. 7, 424.
- MIRBEAU, O., 95 n. 53, 347.
- MODERSOHN, O., 254 n. 111.
- MODERSOHN-BECKER, P., 253 n. 107, 389, 410 n. 13.
- MODIGLIANI, A., 96 n. 61.
- MOILLIET, L., 44, 163.
- MOLL, C., 14 n. 7, 37, 45, 51 n. 43, 185 n. 61, 206, 217, 224 - 226, 243, 251 n. 76, 254 n. 110, 258 n. 148, 267, 285, 287 n. 12, 334 n. 70, 336 n. 90, 387, 391, 395, 412 n. 28, 31, 417 n. 63, 432, 439 n. 3.
- MONDRIAN, P., 338.
- MONET, C., 21, 22, 33, 56, 68, 85, 91 n. 8, 167, 195, 211, 437.

- MONFREID, D. de, 96 n. 57, 97 n. 73.
- MONTAIGNE, M.E. de, 93 n. 25.
- MONTEIL, A.-M., 9.
- MONTICELLI, A., 93 n. 31.
- Montpellier, 15.
- MORÉAS, J., 22, 28, 78, 160, 240, 241.
- MOREAU, G., 1, 23, 24, 30, 38, 47 n. 11, 196, 294, 370 n. 26, 379, 380.
- MORET, H., 59, 70, 79, 86, 91 n. 8, 96 n. 62, 101, 102, 145, 146.
- MORGENTHALER, E., 51 n. 46.
- MORHARDT, M., 159, 171, 192, 195, 203.
- MORICE, Ch., 78, 95 n. 55, 159, 160, 196.
- MORISOT, B., 159.
- MORNAND, P., 94 n. 34, 43, 328 n. 2.
- MORRIS, M., 371 n. 31.
- MORRIS, W., 31, 133, 371 n. 31, 372 n. 43, 376, 379, 380, 383, 385,
413 n. 36, 424.
- MOSER, K., 244, 395, 417 n. 61.
- MUCHA, A., 27, 327, 331 n. 35.
- MÜHLESTEIN, H., 246 n. 1, 8, 10, 11, 247 n. 17, 248 n. 33, 249 n. 40,
53, 250 n. 63, 69, 251 n. 76, 82, 252 n. 88, 94, 258 n. 145, 289
n. 23, 328 n. 4.
- MÜLLER, G., 51 n. 46.
- MÜLLER, J., 254 n. 111.
- MÜLLER, W., 163.
- MÜLLER, W.Y., 255 n. 118.
- MUNCH, E., 6, 10, 11, 23, 27, 37, 44, 96 n. 61, 133, 142, 173, 178,
188, 197 - 199, 204, 214, 217, 220, 230, 250 n. 69, 303, 306, 314,
327, 337, 340 - 366, 368 - 373, 376, 380, 381, 383, 388, 394, 398,
401, 411 n. 22, 412 n. 28, 414 n. 47, 428, 432, 435.
- MUNCH, S., 341.
- Munich, 6, 11, 15, 17, 18, 37, 44, 46 n. 4, 5, 48 n. 25, 103, 140, 149
n. 17, 155, 156, 165, 166, 169, 171, 179, 210, 211, 214, 219, 223,
225, 227, 230, 231, 237, 253 n. 108, 254 n. 111, 267, 268, 287 n.
13, 289 n. 29, 295, 297, 301, 307, 328 n. 8, 349, 350, 368, 370,
375, 378, 381, 384, 387, 388, 390, 391 - 393, 406, 407, 409 n. 3,
4, 6, 411 n. 17, 412 n. 33, 35, 415 n. 49, 418 n. 75, 421, 427, 431
432, 434.
- MUNKACSY, M.L., 409 n. 7.

- MÜNZER, A., 411 n. 14.
- MURILLO, B.E., 157, 295.
- MURRAY-ROBERTSON, A., 47 n. 16.
- NADAR (Félix Tournachon, dit), 167.
- Naeffels, 208.
- Nancy, 27.
- Nantes, 27, 56.
- Napies, 166.
- NASGAARD, R., 1, 2, 25, 38, 47 n. 19, 50 n. 36, 88, 92 n. 10, 109, 110, 134, 142, 149 n. 21, 185 n. 56, 337 - 340.
- NATANSON, T., 25, 349.
- NEMO, L. (Emile Bernard), 97 n. 73.
- NERVAL, G. de, 56.
- Neuchâtel, 15, 262.
- Neuenegg, 208.
- NEUKOMM, F., 188.
- NEUMANN, E., 411 n. 14.
- NICHOLSON, W., 380, 411 n. 22.
- NICOLAS, R., 5.
- NIEDERHÄUSERN, R. von, 34, 35, 102, 160, 168, 172, 218, 234, 251 n. 73, 255 n. 123, 422.
- NIETZSCHE, F., 248 n. 39, 347, 368 n. 2, 379.
- NOLDE (Emil Hansen, dit), 374 n. 52.
- NORDSTRÖM, K., 337, 339.
- Norvège, 101, 337, 339, 342, 344.
- NOVALIS, F. (baron von Hardenberg, dit), 379.
- OBRIST, H., 155, 168, 376, 379, 381, 384, 391.
- O'CONNOR, R., 14, 35, 58, 79 - 82, 91 n. 8, 96 n. 61, 62, 101 - 107, 109, 121, 127, 135, 139, 175, 215, 216, 423, 433.
- ODIER, M., 190.
- OLBRICH, J.M., 417 n. 64.
- Oltén, 301, 316, 330 n. 29, 332 n. 49, 333 n. 56, 334 n. 62, 64, 67, 68, 335 n. 82, 398.
- ONASCH, T., 411 n. 18.
- Orient, 57.
- ORLIK, E., 381, 383.
- Ornans, 185 n. 61.
- OSBERT, A., 23, 30, 37, 294, 370 n. 26.

- Oschwand, 43, 44, 103, 174, 223, 227, 251 n. 80, 258 n. 147, 260, 261, 263, 267, 309, 365, 390, 392, 394, 397, 404, 412 n. 34, 413 n. 40, 417 n. 63, 418 n. 68, 424, 436.
- Oslo, 344, 349, 368, 374 n. 56.
- OVERBECK, F., 254 n. 111, 320, 328 n. 1.
- PANKOK, B., 381, 383.
- PANOFSKY, E. 439 n. 4.
- Paris, 1, 2, 4, 7, 14 n. 4, 17, 18, 20, 21, 25 - 29, 32 - 38, 40, 44, 45, 47 n. 9, 11, 48 n. 24, 25, 50 n. 40, 60, 62, 67, 77, 80, 85, 86, 92 n. 10, 12, 18, 21, 95 n. 45, 96 n. 58, 97 n. 75, 99, 100, 103, 105, 106, 110, 111, 124, 130, 131, 140, 145, 155 - 160, 164, 165, 169, 171, 172, 182 n. 9, 12, 15, 185 n. 56, 189, 190, 192 - 195, 197, 199, 202, 203, 208, 209, 211, 212, 219, 223, 230, 246 n. 1, 5, - 8, 11, 247 n. 14, 24, 248 n. 32, 38, 39, 249 n. 40, 252 n. 93, 97, 253 n. 102, 109, 256 n. 133, 257 n. 141, 261, 268, 281, 284, 287 n. 2, 290 n. 33, 292 n. 63, 295, 301, 302, 307, 321, 322, 331 n. 32, 35, 37, 334 n. 67, 335 n. 75, 76, 79, 338 - 340, 342, 346 - 350, 356, 360, 368, 370, 371 n. 31, 32, 373 n. 51, 374 n. 55, 375, 377 - 379, 381, 388, 390, 409, 410 n. 13, 411 n. 22, 412 n. 33, 413 n. 36, 420 n. 88, 421 - 423, 427, 431, 433, 437.
- Parthénon, 184 n. 44.
- PASTOR, W., 348.
- PÉLAOAN, J. (dit le Sâr), 1, 29, 30, 37, 38, 49 n. 31, 32, 84, 86, 96 n. 57, 98 n. 83, 196, 248 n. 39, 250 n. 68, 294.
- PERRIN, O., 19, 54, 90 n. 2.
- PETIT, G., 6, 45.
- Petit Boulevard, 126, 132, 134.
- Pfäffikon, 158, 159, 197, 199, 246 n. 1, 3, 8, 12, 147 n. 14, 15, 23, 248 n. 25, 28, 30, 249 n. 45, 51.
- PFORR, F., 320.
- PIERO DELLA FRANCESCA (Piero di Benedetto ou Piero dal Borgo, dit), 63.
- PIOGRE, J. de, 255 n. 120.
- PIOT, R., 85.
- PISSARRO, C., 21, 22, 47 n. 15, 51 n. 47, 61, 62, 65, 67, 74, 91 n. 8, 92 n. 21, 144, 145, 147, 289 n. 28, 30, 294, 342, 370 n. 21, 425, 437.
- PLATON, 148 n. 11, 188, 288 n. 14.
- PLQTIN, 148 n. 11.
- PLÜSS, E. - TAVEL, Ch. de, 290 n. 31, 369 n. 19, 412 n. 30, 437, 439 n. 12.

- POINT, A., 23, 24, 30, 37, 294, 370 n. 26.
- POLL, H., 100, 148 n. 1.
- Pompéi, 166.
- Pont-Aven, 3, 5, 7 - 12, 14, 17, 32, 35, 38, 40 - 42, 53, 56, 58 - 61, 70, 71, 73 - 90 n. 1, 5, 91, n. 8, 92 n. 10, 94 n. 35, 95 n. 48, 96 n. 58, 97 n. 65, 98 n. 77, 99, 100, 102, 104, 106, 109, 113, 116, 118, 120, 121, 123, 125, 135, 143 - 145, 147, 148 n. 4, 7, 168, 169, 172, 176, 179, 182 n. 9, 185 n. 52, 203, 204, 207, 214, 215, 217, 224, 228, 251 n. 73, 254 n. 110, 273 - 277, 279, 289 n. 28, 290 n. 33, 292 n. 60, 296, 337, 372 n. 37, 381, 392, 398, 410 n. 13, 413 n. 36, 415 n. 52, 421, 423 - 427, 433, 436.
- Pontoise, 61.
- PORTMANN, P., 8, 12, 14 n. 6.
- POUSSIN, N., 48 n. 21, 50 n. 36, 63, 157, 190.
- PREISWERK, T., 166, 297.
- PREVIATI, G., 251 n. 73.
- PRIKKER, T., 220.
- PRZYBYSZEWSKI, D., 348, 368 n. 1, 2, 8, 380.
- PÜTTNER, W., 410 n. 14.
- PUTZ, L., 388, 410 n. 13, 14.
- PUVIS DE CHAVANNES, P., 1, 23, 24, 27, 30, 33, 38, 42, 47 n. 11, 48 n. 20, 23, 62, 159, 169, 175, 185 n. 52, 190, 193 - 196, 204, 205, 216, 220 - 222, 241, 247 n. 14, 248 n. 35, 36, 249 n. 58, 311, 327, 335 n. 78, 339, 343, 347, 370 n. 26, 379, 380, 426.
- Quimper, 54, 104.
- Quimperlé, 104.
- RAFFAELLI, J.-F., 49 n. 26, 62, 92 n. 10, 193, 195.
- RAMADE, P., 96 n. 59, 98 n. 76.
- RANKE, W., 308.
- RANSON, P., 25, 59, 85, 98 n. 77, 105, 128, 173, 251 n. 78.
- RAPHAËL (Raffaello Santi ou Sanzio, dit), 157, 165, 190, 252 n. 88, 269, 294, 437.
- RAUPP, K., 17.
- REDON, O., 1, 24, 25, 38, 68, 78, 84, 96 n. 61, 192, 314, 173 n. 47.
- Reims, 27.
- REINHAROT, G., 374 n. 59.
- REINHARDT, Th., 183 n. 20, 395.
- REMBRANDT (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, dit), 17, 33, 37 - 39, 84, 115, 130, 157, 169, 189, 190, 191, 246 n. 8, 295, 296, 306, 328 n.

- 12, 422, 437.
- RENARD, J., 96 n. 61.
- Rennes, 56, 90 n. 1.
- RENNER, P., 410 n. 14.
- RENDIR, A., 21, 24, 51 n. 47, 56, 62, 79, 91 n. 8, 101, 145, 146, 159, 211, 223, 351, 394.
- REWALD, J., 2, 32, 33, 38, 61, 62, 64, 71, 74, 75, 78, 82, 92 n. 11, 16, 93 n. 28, 29, 95 n. 48, 53, 96 n. 56, 97 n. 73, 74, 103, 140.
- RIBERA, J. de, 164, 295.
- RICHTER, A.L., 198.
- RICHER, G., 44.
- RICKETTS, C., 417 n. 61.
- Ried, 184 n. 50.
- RIETH, P., 410 n. 14.
- RILKE, R.M., 379.
- RIMBAUD, A., 380.
- RIPPL-RÓNAI, J., 87.
- ROBERT, L., 155.
- ROBERT, P., 184 n. 50.
- ROBERT-FLEURY, T., 32, 33, 48 n. 26, 330 n. 29.
- ROBERTS-JONES, Ph., 322, 335 n. 80.
- ROOIN, A., 23, 159, 160, 196, 249 n. 58, 327, 361, 379, 381.
- Rome, 19, 53, 155, 156, 157, 165, 166, 293, 429.
- ROOD, O.N., 22.
- ROPS, F., 1, 314, 347, 362, 369 n. 9, 373 n. 47, 379.
- Roscommon, 79.
- Rose-Croix (Salon de la), 1, 2, 21, 29, 31, 34, 35, 37, 48 n. 21, 49 n. 31, 50 n. 36, 77, 89, 96 n. 57, 98 n. 83, 168, 172, 195, 196, 207, 216, 223, 251 n. 73, 79, 294, 295, 340, 388, 422.
- ROSSETTI, D.G., 293, 321, 333 n. 55, 371 n. 31, 372 n. 43, 376, 379, 380, 383, 410 n. 12, 420 n. 85.
- Rotterdam, 2, 335 n. 79.
- ROUSSEAU, H., 51 n. 47, 96 n. 61.
- ROUSSEAU, Th., 46 n. 5, 157.
- ROUSSEAU, J.-J., 57, 196.
- ROUSSEL, K.X., 25, 32, 85, 126, 335 n. 78, 343, 371 n. 31.
- ROY, L., 97 n. 73, 149 n. 21.
- RUDENS, P.-P., 33, 157.
- RUCHET, M., 262, 287 n. 7.

- RUNGE, Ph.O., 11, 37, 203, 316, 319 - 322, 339, 380, 427, 429.
- RUSKIN, J., 12, 294, 376, 377, 382, 384, 385, 397, 418 n. 66, 67.
- RUSS-YOUNG, 183 n. 20.
- SAGOT, P., 27.
- Saint-Ériac, 93 n. 25.
- Saint-Brieux, 56.
- Saint-Cloud, 345.
- Saint-Denis (Faubourg), 32.
- SAINT-LUC, 79, 304, 330 n. 23, 25.
- Saint-Petersbourg, 349.
- SALOMÉ, 281.
- SAND, G., 158, 159.
- SANDREUTER, H., 166, 297, 390.
- SATTLER, J., 416 n. 59, 419 n. 81.
- SAUTIER, A., 332 n. 41.
- Scandinavie, 10, 11, 12.
- SCHACK, A.-F., 166.
- SCHADOW, W., 328 n. 1.
- SCHÄFER, W., 5, 183 n. 31.
- Schaffhouse, 190.
- SCHIEFLER, G., 349, 369 n. 17.
- SCHILL, E., 349, 390, 415 n. 53, 417 n. 63.
- SCHLITTGEN, H., 341, 368 n. 1.
- SCHMIDHAMMER, A., 410 n. 14.
- SCHMIDT, A., 163.
- SCHMIDT, G., 246 n. 1, 8, 10, 11, 248 n. 33, 249 n. 40, 53, 250 n. 63, 69, 251 n. 76, 82, 252 n. 88, 94, 258 n. 145, 289 n. 23, 328 n. 6.
- SCHMUTZLER, R., 372 n. 43, 376, 377, 381, 385, 409 n. 1, 410 n. 10 - 12, 411 n. 17, 21 - 23, 415 n. 48.
- SCHOPENHAUER, A., 29, 178, 203, 347, 368 n. 2.
- SCHUFFENECKER, E., 1, 34, 61, 65, 70, 76, 97 n. 73, 98 n. 77, 101, 145.
- SCHÜPBACH, G., 188.
- SCHURÉ, E., 85, 149 n. 14, 151 n. 35.
- SCHWABE, C., 24, 30, 36, 50 n. 33, 35, 155, 251 n. 73, 294, 389, 415 n. 53, 422.
- SCHWIND, M. von, 320.
- Seeland, 177, 325.
- SEGANTINI, G., 1, 12, 35, 49 n. 27, 140, 146, 147, 151 n. 38, 168, 171, 173, 176, 214, 220 - 222, 245, 258 n. 149, 303, 312, 321, 322, 332

- n. 47, 49, 335 n. 85, 379, 381, 383, 391, 397, 420 n. 92.
- SEGUIN, A., 32, 58, 59, 79 - 83, 91 n. 8, 96 n. 62, 64, 97 n. 65 - 69, 98 n. 82, 101 - 104, 107, 109, 120, 126, 132, 139, 335 n. 78, 389, 398, 411 n. 13, 412 n. 28, 423, 435.
- SEIDEL, G. von, 413 n. 38.
- Seine (rue de), 32, 48 n. 25.
- SEIPPEL, P., 192, 193, 200.
- SELING, H., 378, 382, 384, 405.
- SELZ, J., 341 - 345, 348, 356, 369 n. 10, 370 n. 21, 371 n. 34.
- Sempach, 208.
- SÉON, A., 23, 24, 30, 37, 294.
- SÉRUSIER, P., 1, 5, 25, 32, 59, 73, 79, 82, 84 - 86, 97 n. 73, 98 n. 77, 82, 99, 101 - 103, 106, 107, 116, 126 - 130, 133, 145, 148 n. 11, 12, 149 n. 12, 13, 150 n. 30, 151 n. 35, 171, 173, 198, 211, 251 n. 78, 255 n. 125, 289 n. 26, 296, 335 n. 78, 343, 370 n. 26, 398, 412 n. 27, 420 n. 87, 423.
- SERVAES, F., 4, 5, 220 - 222, 241, 150 n. 65, 252 n. 97, 257 n. 142, 326, 248.
- SEURAT, G., 22, 24, 29, 62 - 64, 66, 67, 69, 71, 73, 80, 92 n. 15, 17, 137, 139 - 142, 144, 169, 216, 250 n. 69, 255 n. 125, 331 n. 35, 342, 343, 370 n. 21, 374 n. 58, 380, 411 n. 14, 422, 433.
- SHAKESPEARE, W., 47 n. 11.
- SIEGWART, H., 48 n. 25.
- SIGNAC, P., 47 n. 15, 56, 62, 63, 66, 71, 92 n. 12, 16, 106, 140, 143, 422, 432, 433.
- SIGNORELLI, L., 210, 250 n. 67.
- SISLEY, A., 23, 51 n. 47, 80.
- SLEVOGT, M., 434.
- SLUTER, C., 131.
- SOHLBERG, H., 339.
- Soleure, 15, 16, 125, 148 n. 121, 149 n. 15, 164, 174, 176, 182 n. 8, 13, 14, 183 n. 21, 184 n. 42, 185 n. 59, 206, 218, 231, 234 - 236, 254 n. 115, 256 n. 126, 257 n. 143, 262, 271, 174, 283, 287 n. 3, 5, 11, 291 n. 48, 292 n. 58, 295, 304, 329 n. 20, 330 n. 23, 27, 334 n. 65, 360, 392, 395, 397 - 399, 402, 413 n. 37, 40, 414 n. 43, 416 n. 54, 55, 418 n. 77, 419 n. 81, 420 n. 87.
- SOMMER, F., 188, 202.
- Souabe, 183 n. 31.

- SOUTINE, C., 51 n. 47.
- SOUVESTRE, E., 90 n. 4.
- SPITTELER, C., 44.
- STANG, N., 342, 344, 346, 348, 351, 368 n. 3, 371 n.31, 374 n. 54, 56.
Stans, 17.
- Steffisburg, 187, 188.
- STEIN, W., 6, 371 n. 33.
- STEINLEN, Th.A., 27, 106, 155, 168, 371 n. 32, 374 n. 55, 380, 383,
420 n. 88.
- STENOHAL (Henri Beyle, dit), 56.
- STEVENS, M.A., 94 n. 42, 97 n. 65.
- STICKELBERG, E., 413 n. 39, 415 n. 53, 435.
- STIMMER, T., 190.
- Stockholm, 349.
- STRAHTMANN, C., 381.
- STRINOBERG, A., 347, 368 n. 1, 2, 8.
- STUCK, F. von, 18, 46 n. 5, 320, 381, 413 n. 38, 414 n. 47.
- STUCKI, B., 258 n. 151.
- Stuttgart, 255 n. 121, 307.
- SUE, E., 158.
- Suède, 101, 337, 339.
- Suisse, 3, 5, 7, 12, 15, 34 - 36, 40, 42, 51 n. 42, 99, 105, 113, 114,
121, 122, 126, 127, 153, 154, 156, 158, 160 - 164, 166 - 174, 177,
181, 183 n. 31, 184 n. 36, 191, 200, 203, 205, 208, 210, 216 - 218,
222, 230, 232, 239, 241, 244, 249 n. 50, 251 n. 73, 265, 283, 296,
306, 320, 327, 340, 349, 367, 390, 391, 397, 416 n. 54, 426, 438.
- SUTTER, J., 22, 63, 92 n. 17.
- SUTTON, D., 80, 96 n. 60, 98 n. 82, 330 n. 32, 370 n. 22.
- SYOOW, E. von, 5, 14 n. 3, 289 n. 24.
- Tahiti, 59, 78, 79, 91 n. 8, 92 n. 10, 98 n. 83, 160, 296.
- TANGUY (Julien, dit le père), 25, 66, 85, 93 n. 25, 105.
- TATARINOFF, A., 14 n. 3, 15 - 17, 46 n. 1, 47 n. 14, 185 n. 51, 253 n.
109, 267, 268, 290 n. 31, 328 n. 2, 412 n. 28, 415 n. 52, 416 n. 54.
- THALMANN, P., 148 n. 1, 151 n. 40, 334 n. 63, 372 n. 36.
- THAMER, J., 280, 281, 290 n. 32, 35, 37, 292 n. 55, 57.
- TAVEL, H.-C. von, 151 n. 38, 165, 167, 182 n. 10, 183 n. 25, 27, 184 n.
40, 252 n. 80.
- TAYLOR (baron), 90 n. 4.

- TELL, G., 209, 243, 258 n. 146.
- THACKERAY, W.M., 96 n. 61.
- THALMANN, P., 51 n. 46, 258 n. 147, 270, 288 n. 20, 370 n. 30, 416 n. 57.
- THOMA, H., 10, 11, 254 n. 111, 307, 331 n. 33, 379, 381, 388, 414 n. 41.
- THOMSON, B., 94 n. 43, 290 n. 30, 425.
- Thoune, 188, 429, 425.
- TIMM, W., 346, 368 n. 1, 3, 369 n. 9, 372 n. 43.
- TIZIANO VECCELLIO, 33, 157, 190, 219, 195, 412 n. 27.
- TOLSTOI, L., 39.
- Toronto, 2, 338.
- TOOROP, J., 11, 37, 214, 230, 253 n. 73, 294, 327, 336 n. 87, 353, 373 n. 51, 389, 414 n. 47, 422.
- Toulouse, 27.
- TOULOUSE-LAUTREC, H. de, 12, 22, 25-27, 47 n. 16, 66, 68, 80, 96 n. 61, 97 n. 73, 103, 105, 121, 126, 132, 134, 146, 147, 174, 214, 230, 250 n. 69, 255 n. 123, 281, 282, 344, 350, 351, 370 n. 21, 379 - 381, 383 - 386, 389, 394, 398, 402, 409 n. 1, 410 n. 13, 14, 411 n. 22, 425 n. 51, 424, 433.
- TRACHSEL, A., 34, 35, 102, 154, 155, 160, 163, 168, 170, 171, 175, 182 n. 4, 8, 14, 183 n. 19, 184 n. 43, 192, 218, 234, 251 n. 73, 255 n. 123, 285, 294, 422.
- TROG, H., 4, 45, 50 n. 42, 266, 332 n. 41, 349.
- TRÜBNER, W., 409 n. 7.
- TRÜDINGER, Ph., 50 n. 41, 350.
- TRÜSSEL, F., 130.
- TURNER, J.W., 56, 328 n. 4.
- UHDE, F. von, 388, 409 n. 7.
- Unterwald, 15, 17.
- UTRILLO, M., 51 n. 47.
- VAISSE, P., 195, 247 n. 14.
- Val-de-Ruz, 15.
- Val-de-Travers, 15.
- VALETTE, G., 252 n. 97, 284.
- VALLETTE, A., 25.
- VALLOTTON, F., 5, 8, 12, 24, 27, 32, 36, 38, 49 n. 32, 50 n. 34, 87, 106, 155, 168, 169, 173, 175, 182 n. 7, 251 n. 73, 281, 282, 294, 296, 327, 329 n. 12, 333 n. 61, 342, 347, 366, 368 n. 2, 369 n. 9, 371 n. 32, 372 n. 43, 374 n. 52, 55, 380, 383, 386, 389, 394, 410 n. 13, 14, 411 n. 22, 412 n. 28, 415 n. 53, 418 n. 71, 420 n. 88, 422.

- VAN DE VELDE, H., 327, 379, 380, 381, 383, 386, 411 n. 22, 413 n. 37, 415 n. 48.
- VAN EYCK, J., 295, 303, 311, 330 n. 22, 26.
- VAN GOGH, Th., 65, 85, 93 n. 28, 97 n. 73.
- VAN GOGH, V., 1, 6, 8, 11, 14, 22, 25, 29, 31, 40, 42, 43, 58, 62, 65 - 71, 73, 75, 78 - 80, 85, 89, 91 n. 8, 92 n. 21, 23, 93 n. 26 - 31, 95 n. 46, 48, 49, 97 n. 73, 101, 102, 107 - 109, 114, 118, 124 - 126, 128, 130, 132, 134 - 140, 144, 146, 147, 151 n. 38, 169, 171, 178, 180, 197, 198, 204, 216, 217, 224, 228, 230, 250 n. 69, 251 n. 73, 252 n. 99, 288 n. 18, 310, 329 n. 17, 333 n. 57, 338, 341, 342, 346, 347, 355, 366, 369 n. 10, 373 n. 47, 374 n. 58, 407, 408, 410 n. 13, 418 n. 69, 422, 423, 433, 434.
- VAN RYSSELBERGHE, 106, 433.
- VAUXCELLES, L. 247 n. 17.
- VEIT, J., 328 n. 1.
- VEIT, Ph., 328 n. 1.
- VÉLASQUEZ (Diego Rodrigues de Silva y), 33, 38, 39, 84, 157, 164, 169, 190, 216, 247 n. 15, 296, 422.
- Venise, 45, 219.
- Verdun, 18, 19, 185 n. 55.
- VERKADE, J., 82, 87, 98 n. 82, 251 n. 78.
- VERLAINE, P., 78, 159, 160, 192, 380.
- VERMEER, J. (dit Vermeer de Oelft), 303.
- VÉRONÈSE (Paolo Caliari, dit), 157, 190.
- Vevey, 156, 284, 292 n. 62, 334 n. 62.
- VIEGELAND, G., 368 n. 1, 8.
- Vienne, 4, 8, 14 n. 5, 17, 45, 140, 142, 150 n. 29, 202, 206, 211, 214, 220 - 225, 230, 242, 256 n. 134, 257 n. 142, 293, 301, 321, 327, 334 n. 64, 67, 346, 349, 373 n. 51, 375, 377, 390, 395 - 397, 417 n. 61, 63, 427, 431, 432.
- VIGNAU-WILBERG, P., 151 n. 36, 183 n. 24, 262, 287 n. 9, 331 n. 38, 361, 372 n. 42, 373 n. 45, 416 n. 55.
- VITRUVÉ, 158, 188.
- VLAMINCK, M. de, 96 n. 61.
- VOGELER, J.H., 253 n. 107, 410 n. 13.
- VOGT, C., 158.
- VOLLARO, A., 96 n. 64, 349.
- VOLPINI (café), 1, 22, 35, 59, 79, 82, 85, 99, 182 n. 9, 342, 370 n. 21.
- VOLTAIRE (café), 78, 160.

- VOLZ, W., 276, 416 n. 59.
- VONTOSSEL, H., 183 n. 23.
- VOYSEY, C.J.H., 416 n. 59.
- VUILLARD, E., 25, 27, 32, 85, 98 n. 77, 123, 126, 130, 131, 142, 143, 148 n. 5, 151 n. 34, 173, 211, 255 n. 123, 291 n. 50, 335 n. 78.
- WAGNER, C., 166.
- WAGNER, H., 151 n. 38.
- WAGNER, O., 391, 395.
- WAGNER, R., 49 n. 31, 71, 84, 96 n. 55, 159, 166, 178, 248 n. 39, 347, 366, 379, 380 (Parsifal), 397.
- WALTER, E.H., 149 n. 21, 411 n. 18.
- WARTBURG, W. von, 162.
- WARTMANN, W., 8.
- WATTEAU, A., 33.
- WATTS, G.F., 23, 306, 330 n. 28, 331 n. 35, 388, 414 n. 46.
- WEESE, A., 14 n. 6, 45.
- Weimar, 165.
- WEISGERBER, A., 410 n. 14.
- WEISS, E.R., 277, 388, 391, 395, 399, 410 n. 13.
- WELSH-DVCHAROV, B., 134, 139, 151 n. 33.
- WELTI, A., 46 n. 4, 166, 168, 254 n. 111, 297, 300, 320, 328 n. 4, 390, 391, 412 n. 33.
- WHISTLER, J.A.McN., 11, 18, 23, 24, 38, 68, 298, 324, 327, 329 n. 17, 339, 361, 364, 370 n. 25, 26, 372 n. 43, 374 n. 52, 376, 380 - 385, 287, 388, 396, 410 n. 12, 414 n. 47, 419 n. 80, 421, 424.
- WIDMANN, F., 196, 229, 231, 233, 252 n. 87, 254 n. 113, 256 n. 134, 427 n. 63.
- WIDMER, J., 412 n. 34.
- Wiedlisbach, 288 n. 20.
- WILDE, O., 409 n. 1, 417 n. 61.
- WILDENSTEIN, G., 92 n. 19, 95 n. 49, 116, 148 n. 4.
- WILLUMSEN, J.F., 58, 59, 86, 92 n. 10, 337, 381.
- Winterthur, 148 n. 6, 184 n. 23.
- WITZ, C., 304, 311, 328 n. 7.
- WITZEL, J.R., 410 n. 14.
- Worpswede, 229, 230, 254 n. 111, 391, 410 n. 13, 412 n. 35.
- YAMADA, Ch.F., 68.
- ZAUGG, U., 43, 44, 46 n. 1, 287 n. 1.

ZELGER, F., 194, 197, 199.

Zofingen, 256 n. 127.

ZOLA, E., 18, 19, 29, 36, 39, 47 n. 10, 20, 48 n. 26, 159.

ZUMBUL-ZADÉ, 92 n. 13.

ZÜND, R., 163, 166.

Zürich, 4, 51 n. 45, 82, 141, 149 n. 18, 162, 182 n. 8, 208, 210, 232,
239, 240, 253 n. 100, 103, 254 n. 112, 255 n. 121, 257 n. 139, 313,
330 n. 31, 365, 371 n. 32, 373 n. 51, 375 n. 55, 407, 410 n. 9, 412
n. 28.

ZURLINOEN, H., 51 n. 49, 253 n. 101.

I n d e x d e s o e u v r e s

Amiet, C.,

Adam, 175, 273, 328 n. 11, 357.

Adam u. Eva im Paradies, 273, 358.

[Affiche: Cuno Amiet - Frieda Liermann], 402, 416 n. 58.

[Affiche du Musée de Soleure], 271, 279, 352, 358, 370
n. 27, 401, 416 n. 58.

Allegorische Darstellung der Fruchtbarkeit, 271, 279,
289 n. 26, 330 n. 24, 353, 418 n. 72.

Alte Bretonin, 130, 328 n. 12.

Anna u. Rosa, 272, 305.

[Annonciation], 116.

Apfel, 127.

Apfelbaum, 280.

Apfelernte, 115, 125, 150 n. 31, 434.

Apfelpflückende Frau, 125.

Atelier im Herbst, 141.

Ausfahrt der Fischerboote, 113, 122, 123, 327, 333 n. 58.

Auszug der Solothurner zur Schlacht bei Ornach, 314,
416 n. 55.

Bauerngarten, 124, 408.

Bauernhof, 398.

Bäume in Landschaft. Das Dorf Pont-Aven, 132, 374 n. 52.

Bernerin, 287 n. 8, 372 n. 35.

Berner Mädchen, (voir: Bildnis A.L.), 4 n. 6.

Bettelknabe, 146.

Bildnis Adolf Högler, 332 n. 43.

Bildnis Adolf Kreuzer, 303, 310.

Bildnis Anna Amiet (Der Grüne Hut), 10, 309, 325, 330 n.
38, 415 n. 51.

Bildnis Anna Luder, 130.

Bildnis A.L. (Die Bernerin), 178, 287 n. 8, 406.

Bildnis A.M., 336 n. 87.

Bildnis der Schwester, 127, 418 n. 70.

Bildnis Emmy, 130, 418 n. 70.

Bildnis Curt Blass, 140, 141, 432.

Bildnis F. Hodler vor seinem Marignano-Bild, 9, 229 - 241,
252, 255, 256, 310, 325, 362.

Bildnis Frau Amiet mit Sommerhut, 141.

Bildnis Giovanni Giacometti, 299, 302, 309, 325, 419 n.
51, 431.

Bildnis Max Leu, 303, 310, 325, 355, 360, 372, 373 n. 44,
414 n. 47.

Bildnis Oskar Kurt, 139.

Bildnis Oscar Miller, 419 n. 81.

Blühender Baum, 135.

Blühender Obstgarten, 136.

Boulevard Brune, 437.

- Bretagne, 139.
Bretonin, 121, 130.
Bretoninnen vor der Kirche bei einem Pardon, 119, 149 n.20.
Bretonin unter Bäumen, 135.
Bretonische Landschaft mit Figur, 133, 145, 425.
Bretonisches Mädchen, 135.
Bretonische Spinnerin, 121, 130.
Bretonische Wäscherinnen, 439.
Brustbild eines Bernes Bauern Mädchen, 292 n. 44.
[Carnet de croquis bretons], 113, 118, 119, 150 n. 25.
[Cartes illustrées à l'intention de F. Liermann], 281,
 282, 292 n. 58, 59, 415 n. 51, 418 n. 71.
Dame mit Regenschirm, 131, 132, 146, 352.
Damenportrait auf blumiger Wiese, 252, 271.
Damen vor blumiger Wiese, 291.
Das Dorf Pont-Aven in der Bretagne, 135.
Das Entzücken, 436.
Das violette Kalb, 124, 398.
Der blaue Hut, 125, 129, 137.
Der Dirigent, 354.
Der gelbe Hügel, 403.
Der grüne Hut: voir Bildnis Anna Amiet (Der grüne Hut).
Der kranke Knabe, 4, 50 n. 41, 117, 130, 176, 212, 226,
 285, 313, 317, 350, 362, 369.
Der Vater des Künstlers, 20, 298, 419 n. 81.
[Der Schnabelweide ALBUM],, 417 n. 60.
Die Apfelernte, 125.
Die gelben Mädchen, 124, 137, 150 n. 27, 44, 144, 226,
 288 n. 20, 407, 433.
Die grosse Bernerin, 263, 271, 352, 400.
Die Hoffnung, 221, 252, 255, 284, 285, 297, 301, 313,
 315-326, 333 n. 53, 334, 335, 362, 371 n. 31, 372 n.
 35, 428, 431.
Die rote Frau, 221.
Die Wäsche, 141, 225, 267, 285, 432.
Doppelbildnis Cuno und Anna Amiet. Diptyque, 252, 272,
 289 n. 23, 299, 332 n. 45, 46.
Drei Frauen, 252.
Drei Frauen im Garten (Triptyque), 272, 299, 332 n. 45,
 353.
Drei Künstler: Rodo von Niederhäusern, Albert Trachsel,
 Ferdinand Hodler, 119, 149 n. 20, 415 n. 51.
Engelskonzert, 416 n. 55.
Erscheinung, 117.
[Esquisses: café Bavaria], 274, 290 n. 31, 398, 416 n.
 54, 55.
[Esquisses: revue Jugend], 277, 359, 360, 372 n. 35, 40,
 399, 400, 402, 406, 407, 413 n. 40, 419 n. 81, 82,
 420 n. 90, 431.
[Etude pour Richesse du Soir], 263, 264.
Eva, 273.
Familienbildnis mit fünf Figuren, 176.
Feuerlilien, 128, 272, 403.
Frau am Fenster, 130, 191 n. 50.
Frau im Dunkeln, 353.
Frau im Grünen, 129, 291 n. 44.

- Frau mit Blume, 140, 291 n. 44.
Frau mit Pelerine am Weg, 130, 291 n. 50.
Frau mit rotem Hut, Emmy, 151 n. 37.
Frau unter Apfelbaum, 273, 279, 299, 331 n. 35, 355, 365, 374 n. 55.
Frau unter einem Obstbaum einen Apfel in der Hand, 120
Frau zwischen Apfelbäumen (Allegorie), 273, 279, 355, 365, 405, 430.
Fraubildnis mit Blumenstrauss, 272, 414 n. 46.
Frau am Meer, 436.
Frauenbildnis, 147, 151 n. 37.
Frauenbildnis - Rosa Luder -, 263, 264.
[Freienhof], 123.
[Frise: deux squelettes], 363, 373 n. 49, 416 n. 59.
Frontalbildnis einer sitzenden Frau, 303, 305.
Frühlingslandschaft mit Liebespaar und fünf weibliche verschleierte Halbakt, 141, 279, 297, 358, 404, 419 n. 82.
Frühsonne, 146.
Giovanni Giacometti, 415 n. 51.
Giovanni Giacometti im Atelier in Paris, 302.
Giovanni Giacometti im gemeinsamen Logis, Paris, 329 n. 18.
Greti mit Orange, 138.
Graugrüne Stimmungstudie, 325.
Grosse Winterlandschaft, 141.
Grosses Winterbild, 408, 432.
Grossmutter E.M.-S., 283, 310, 327, 352, 370 n. 26, 401.
Halbakt mit Blume, 270, 273, 299, 357, 358, 372 n. 35, 430.
Halbakt mit Blume (Das Weib), 10, 270, 278.
Hellsau im Winter, 328 n. 10.
Herbstliche Bäume, 436.
Heuernte bei Hellsau, 123, 283, 398.
Heuernte, Pferdegespan und Heufuder, 123, 398.
Heuet, 331 n. 35, 418 n. 69.
[Illustration: Zürcher Festspiel], 314.
Im Garten (mit Figur), 353.
Ines, 141.
[Jeune homme debout devant un arbre], 278, 401.
Josef Ignaz Amiet, 180.
Jungbrunnen, 365, 416 n. 55, 435, 439 n. 8.
Junger Mann, 144, 354.
Kauerndes Mädchen, 139.
Kirschbäumchen, 124, 129, 133, 278, 279, 299, 330 n. 29.
Knieender Akt. Die Wahrheit, 436.
Kranke Frau, 117, 130, 176, 369 n. 20.
Kreuzigung, 435.
Kühe, 120, 398.
[Künstler-Allotria], 392.
Landschaft bei Hellsau, 140, 146, 415 n. 51.
Landschaft mit Haus, 300.
Le peintre [antiquaire?] à Pont-Aven, 151 n. 39.
Liegende Bretonin mit Orange, 122.
Liegende Frau, 128, 418 n. 70.
Liegender Akt, 357.

- Mädchenakt, 290 n. 41, 292 n. 56, 353.
Mädchen in Blumen, 331 n. 35, 403.
Mädchen mit Flox, 128.
Mädchen mit Kamm, 137.
Männlicher Akt vor Landschaft, 279, 357.
Mein Onkel auf dem Totenbett, 313.
Menschenschädel, Halbprofil, 297, 313.
Mittagsrast, 132, 434.
Mondlandschaft (Föhn), 364, 374 n. 51, 52, 408, 432.
Mutter und Kind, 129, 178, 272, 311, 312, 329 n. 12, 372
n. 39, 403, 420 n. 92.
Mutter und Kind im Garten, 414 n. 47, 419 n. 83.
Mutter und Kind in Blumenwiese, 311.
Obsternte, 115, 116, 273, 372 n. 35.
Orangen auf blauem Tuch, 125, 137.
Oschwand, 129.
Oskar Miller, 120.
Otti, 114.
Otti mit Brot, 135, 174.
Paradies, 116, 143, 144, 175, 212, 231, 254, 273, 278,
312, 333 n. 52, 372 n. 35, 418 n. 73, 435, 437.
Pont-Aven, 146.
Portrait de mon ami G.G.-, 24, 130.
Portrait der Frau O.M., 252.
Portrait eines Glasmalers, 252.
Portrait Rosi, 163.
Quittenbäumchen, 436.
Richesse du Soir, 4, 14 n. 6, 41, 180, 259-280, 283-285,
292, 326, 329 n. 12, 332 n. 32, 371 n. 31, 372 n. 35,
399, 400, 431.
Ruth, 141, 331 n. 35, 420 n. 92, 431.
Schneesmelze, 132, 363, 374 n. 51, 408, 428, 432.
Selbstbildnis, 132, 143, 306, 308, 350, 351.
Selbstbildnis im Garten, 304.
Selbstbildnis mit Apfel, 10, 307, 325, 402.
Selbstbildnis mit Apfelrahmen, 115, 146, 306, 402, 414
n. 46, 47.
Selbstportrait im Atelier, 304.
Selbstportrait mit der Gattin, 305.
Selbstportrait vor Fenster, 330 n. 30
Serment de fidélité des Confédérés, 416 n. 54.
Skispuren, 132.
Sommerlandschaft, 135, 407.
Sonnenflecken, 146, 291 n. 51, 351, 400.
Sonnenuntergang im Winter, 146.
Spaziergang, 119, 149 n. 20.
Stilleben mit Magnolien, 138.
Strickende Bretonin, 130.
Studie zu einer Champagner Affiche, 131.
Studie zu Halbakt mit Blume, 355, 356, 371 n. 31.
Studie zu Richesse du Soir, 263, 264, 276.
Studie zum Bildnis A.L. [Anna Luder], 151 n. 37, 287 n.8.
Tomaten, 117, 137.
Trudi Amiet, 298.
Verschneite Obstbäume, 136.

- Wäscherinnen am Strand, 343.
Weibliche Halbfigur in Tracht, 264.
Werner, 329 n. 12.
Winterlandschaft, 138, 146, 231, 328 n. 10, 364, 408, 437.
Winterlandschaft mit Weiher, 146.
Wirtshaus in Oschwand, 141.
- Baldung (Hans, dit Grien), Adam et Eve, 332 n. 46.
- Bastien-Lepage, J., Chanson du printemps, 19,
Les foins, 19.
Mon grand-père, 46 n. 7.
Pauvre Fauvette, 18, 39, 46 n. 5, 421.
Saison d'octobre, récolte des pommes de terre, 19.
- Bernard, E.
Bretonneries, 115, 119, 122, 150 n. 24, 425.
Christ décloué de la croix, 131.
Christ jaune, 77.
Cinq femmes étendant du linge, 122.
Fleurs du Mal, 129.
Gauleuse de pommes, 115.
Homme au chapeau haut de forme, 150 n. 25.
Homme barbu au chapeau, 119.
Jeune Bretonne, 140.
La grand-mère de l'artiste, 128.
La grand-mère endormie, 117.
Le blé noir, 78, 123.
Le Pont d'Asnières, 71.
Le Pouldu, 71.
Les baigneuses, 117.
Les Bretonnes dans la prairie (dit aussi le Marché en Bretagne), 71, 73, 74, 94 n. 42, 123, 148 n. 8, 274.
Madeleine au Bois d'Amour, 117, 176, 333 n. 61, 343.
Nature morte au pot de grès et pommes, 71.
Nature morte, grosses pommes, assiette à fleurs, 117, 137.
Portrait de ma soeur, 343.
Toulouse-Lautrec devant un chevalet, 119.
- Blake, W., The Procession from Calvary, 250.
- Böcklin, A., Selbstbildnis im Atelier, 308.
- Bonnard, P.
Etude de chat, 131.
France-Champagne (Affiche), 26, 131.
Quatre panneaux décoratifs, 142.
- Burne-Jones, E., Cortège nuptial de Psyché, 290 n. 35.
- Castres, E.
A la frontière, 169.
Panorama des bourbaki, 167, 169.
- Chéret, J.
Bal Valentino, 26.
Loïe Fuller, 26.
- Cottet, C., Veillée de l'enfant mort, 176, 177.

- Courbet, G.,
Atelier du peintre. Allégorie réelle, 304.
Le désespéré, 247 n. 19.
Les demoiselles de village, 330 n. 29.
L'homme à la pipe, 306, 330 n. 29.
Pierre-Josef Prudhon et ses enfants, 46 n. 7, 185 n. 60.
- Crane, W., The Lady of the lilies, 420 n. 85.
- Degas, E., L'homme et le pantin, 304.
- Denis, M.,
La danse bretonne, 97 n. 66.
Paysage aux arbres verts ou les hêtres de Kerduel, 343.
Portrait de Mlle Yvonne Lerolle en trois aspects, 370 n. 31.
Regates dans un port breton, 128.
- Deutsch, M., Danse des morts, 313.
- Dumont, M., Sapho, 401.
- Dürer, A.,
Adam et Eve, 332 n. 46.
Autoportrait, 237.
La promenade, 310, 401.
La Vierge au milieu d'animaux, 332 n. 48.
Le portrait du père de l'artiste, 298.
- Erler, F., Danse, 275.
- Fjaestad, G.A., Paysage d'hiver au clair de lune, 142, 374 n. 51.
- Friedrich, C.D., Tetschener Altar, 319.
- Gallén-Kallela, A.,
Cascade à Mäntykoski, 340.
Paysage d'hiver, 364.
- Gauguin, P.,
Au-dessus du gouffre, 95 n. 49.
Autoportrait au Christ jaune, 95 n. 54.
Autoportrait: les Misérables, 128, 240.
Calvaire breton, 343.
Christ au Jardin des Oliviers, 95 n. 54.
Danse bretonne: voir La danse des quatre Bretonnes.
Enfants luttant, 95 n. 49.
La danse des quatre bretonnes, 65, 121.
La nappe blanche (pension Gloanec), 148 n. 4.
La perte du pucelage, 333 n. 61.
Le Paradis terrestre, 289 n. 28, 332 n. 51.
Le petit chat aux trois pommes, 95 n. 49, 131.
Le sabotier, 95 n. 49.
Les trois petits chiens, 95 n. 49.
Ronde bretonne, 150 n. 26, 274, 420 n. 91.
Vision après le sermon, 73, 75, 77, 93 n. 27, 94 n. 35, 95 n. 49, 99.
Vache accroupie, 95 n. 49.
Van Gogh peignant des tournesols, 95 n. 49.

- Giacometti, G.,
Max Leu an die Büste von Amiet arbeitend, 332 n. 42.
Neuer Schnee, 142.
- Gysis, N., Siegesfeier, 333 n. 60.
- Hodler, H.,
Adoration, 196, 254, 332 n. 50.
Alphonse Juvet, 184 n. 45, 247 n. 16.
Autoportrait, 307.
Autoportrait de Madrid, 247.
Autoportrait parisien, 247.
Calvin et les régents dans la cour du Collège de Genève,
 194, 201.
Communion avec l'Infini, 23, 34, 198, 207, 209, 270, 288
 n. 18.
Départ des étudiants de Iéna, 258.
Dialogue intime avec la nature, 160, 175, 192, 194, 196,
 203, 357.
Garçon agenouillé, 208.
Guerrier furieux, 168, 192, 200, 201, 314.
Guillaume Tell, 201, 203, 210, 211, 220, 242, 243, 394,
 415 n. 51.
Guillaume Tell après la mort de Gessler, 258.
Hans Mürset, 247 n. 16.
Iéna: voir Départ des étudiants de Iéna.
Jeune fille à l'oeillet, 271, 288 n. 19, 334 n. 69.
Jeune fille au pavot, 199, 334 n. 69.
Jeune fille bernoise en costume, 178, 287 n. 8.
Jeune homme admiré par les femmes, 209, 210, 220.
Jeune homme mort, 175.
Jeune homme vers le ruisseau, 358.
La convalescente, 203.
L'amour, 399, 436.
La nuit, 4, 23, 34, 168, 170, 174, 184 n. 36, 45, 193, 194 - 197,
 203, 206, 209 - 212, 215, 218, 231, 254, 347, 399, 427.
La retraite de Marignan, 161, 185 n. 19, 190, 201, 208, 210, 214,
 215, 219, 220, 232 - 239, 248, 256, 301, 330 n. 31.
Las de vivre, 200, 241, 249, 267.
La traversée pour se rendre à l'église, 198.
L'automne, 196, 203.
L'avalanche, 202.
La vérité, 210, 220.
Le banquet des gymnastes, 191.
Le Bois des Frères, 195, 202.
Le bûcheron, 160, 222.
Le chemin des âmes d'élection, 196.
Le cortège des lutteurs, 168, 169, 193, 201.
L'écolier, 189.
Le faucheur, 160.
Le furieux, 200, 247, 257, 307.
Le jour, 209 - 211, 217, 250, 270, 335 n. 73, 399.
L'élû, 196, 198, 203, 208, 209, 219, 223, 225, 231, 250, 252, 272,
 425 n. 51.
L'émotion, 199, 210.
Le paysan mort, 197, 333 n. 54.

- Le père lisant la Bible, 198.
Le petit platane, 199, 203.
Le printemps, 210, 219, 223, 399.
L'étudiant, 189.
L'eurythmie, 184 n. 46, 195, 196, 209 - 211, 220, 231, 250, 251, 267, 273.
Le rêve, 321.
Les âmes déçues, 34, 36, 195, 196, 200, 203, 207, 209, 211, 212, 231, 241, 251, 267.
Les las de vivre, 23, 34, 39, 195, 196, 207, 209, 212, 251, 273, 389.
Louis de Romain, 237, 256.
Louis Duchosal sur son lit de mort, 333 n. 54.
L.R. Weber-Bachofen, 184 n. 45.
Paysanne sur son lit de mort, 192, 333 n. 54.
Paul Hofer, 247 n. 16.
Portrait de Caroline Leschaux, 199.
Portrait de Louise Delphine Duchosal, 192, 199, 289 n. 22.
Prière dans le canton de Berne, 193, 194, 196.
Saisissement, 210.
Soir d'automne, 340, 436.
Triste jusqu'à l'âme, 357.
Trois jeunes femmes, 288 n. 20.
Une âme en peine, 193, 200.
Un regard dans l'Eternité, 193, 196.
- Hofmann, L. von, Ronde, 276.
- Holbein le Jeune,
Christ mort, 131, 197, 313, 314, 316, 333 n. 61.
Madonna (von Solothum), 332 n. 45.
- Jansson, E., Neige fondant au printemps, 374 n. 51.
- Klinger, M.,
Eve et le serpent, 419 n. 78.
La mort à cheval, 419 n. 84.
Le Christ sur l'Olympe, 320.
Le jugement de Paris, 320.
- Le Sidaner, H., Le dimanche, 290 n. 35.
- Mackmurdo, A., Wren's City Churches, 376.
- Manet, E., Berthe Morisot au bouquet de violettes, 331 n. 39.
L'artiste, 350.
La femme au perroquet, 370 n. 26.
Le déjeuner sur l'herbe, 331 n. 35.
Les chats, 26.
Olympia, 38, 39, 145.
Portrait de Théodore Duret, 144, 350.
Un bar aux Folies-Bergère, 308.
- Matisse, H.,
Loulou au chapeau fleuri, 120.
Luxe, calme et volupté, 140.
Nu aux bras croisés, 120.
Nu dans l'atelier, 143.
Rochers à Belle-Ile, 143.

- Memling, H.,
La Vierge à la pomme, 26.
La Vierge et l'Enfant et un ange, 335 n. 72.
- Monet, C., Madame Monet sur son lit de mort, 333 n. 54.
- Munch, E.,
Agonie, 345.
Alma Mater, 346, 374 n. 56.
Amoureux dans les vagues, 345.
Angoisse, 345, 349.
Arrachement, 343, 370 n. 29.
Attirance, 345, 366.
Auguste Strindberg, 362.
Autoportrait avec bras de squelette, 362, 372 n. 43.
Bouleau dans la neige, 363.
Cendres, 342, 345.
Cri, 344, 345, 349, 369 n. 12, 375 n. 53.
Dagny Juell, 354.
Danse de la vie, 345, 372 n. 39.
Danse macabre, 345.
Désespoir, 345.
Désir, 345, 366.
Enfant malade, 345, 350, 369.
Fécondité, 346.
Femmes cueillant des pommes, 366.
Femmes sur la plage, 343.
Fleur de douleur, 345.
Frise de la Vie, 344, 349.
Harpie, 345, 366.
Hérédité, 344.
Inger, 351.
Jalousie, 345, 366.
Jensen Hjell, 350.
Jour de printemps dans la rue Karl Johan, 142.
La dernière heure, 345.
La fille et la mort, 345.
La fleur vénéneuse, 345.
La mère morte, 345.
La mort dans la chambre du malade, 342.
La voix, 342.
Le baiser, 366.
Le critique Richard Mengelberg, 371 n. 35.
Lendemain de fête, 345.
Le péché, 345, 366.
Le peintre Jensen Hjell, 359.
Les trois âges, 366.
L'île, 363.
Lune, 432.
Madone, 345, 356, 362.
Marche funèbre, 345.
Mélancolie, 343, 345.
Métabolisme, 344, 366.
Nuit blanche, 362.
Nuit d'été, 432.
Nuit de tempête, 345.
Puberté, 345.

- Sacrement, 345.
Salomé, 345, 366.
Séparation, 345, 366.
Terreur panique, 345.
Trois stades de la femme, 343, 345, 352, 371.
Une lessive au soleil, 432.
Vampire, 345.
Vie et mort, 345.
- O'Connor, R.,
Champ de blé, Pont-Aven, 81.
Le nu, 81.
Le paysage jaune, Pont-Aven, 81.
Paysanne bretonne tricotant, 81.
- Pissarro, C., La cueillette de pommes, 289 n. 28.
- Renoir, A., La balançoire, 146, 351.
- Richter, A.-L., Traversée de l'Elbe devant le Schreckenstein, 249.
- Rodin, A.,
Bourgeois de Calais, 220.
Le penseur, 261.
- Rossetti, D.G.,
La damoiselle élue, 321.
Rêveries, 420 n. 85.
Rosa Triplex, 371 n. 31.
- Roussel, K.X.,
Les quatre saisons, 371 n. 31.
Vierge au sentier, 343.
- Runge, Ph. O., Le grand matin, 316, 319, 321, 323.
- Segantini, G., Triptyque de la nature, 321.
- Seguin, A.,
Délice de la vie, 97 n. 66.
Deux chaumières, maisons dans un paysage rouge, 97 n. 67.
Fleurs du Mal, 97 n. 67.
Une journée d'été, 97 n. 67.
- Sérusier, P.,
Les batteurs de blé, 128.
Bretonne, 343.
Bretonnes, 128.
La petite Bretonne, 129.
Talisman, 32, 84.
Triptyque de Pont-Aven (Le paravent), 150 n. 30.
- Seurat, G., Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte, 62, 66, 73, 169.
- Thoma, H., Autoportrait, 307.
- Toulouse-Lautrec, H. de.,
Ambassadeurs: Aristide Bruant, 27.
Confettis, 132.
Jane Avril, 27.
Jane Avril sortant du Moulin Rouge, 132.

- La Goulue, 27.
Le Divan japonais, 27.
M. Samary, 350.
Moulin Rouge, 26, 27.
Un interne: Gabriel Tapié de Céleyran, 255, 350.
Yvette Guilbert, 27.
- Vallotton, F.,
A Baudelaire, 49 n. 32.
A Th. Dostoïevski, 372 n. 43.
Clair de lune, 374 n. 52.
Hautes Alpes, 49 n. 32.
L'anarchiste, 49 n. 32.
L'enterrement, 49 n. 32.
- Van Gogh, V., Café de nuit, 136.
Camille Roulin, 310.
Crâne à la cigarette brûlante, 373 n. 47.
La berceuse (Madame Roulin), 128.
Nature morte à la statuette, 136.
Nature morte: planche à dessin avec des oignons, 136.
Pommes de terre, 137.
Sous-bois (avec couple), 288 n. 18.
- Vélasquez, D., Menines, 247.
- Vermeer, J., Atelier, 303.
- Volz, W., Cortège et danse des nymphes, 290 n. 37.
- Vuillard, E.,
Autoportrait, 142.
Femme au lit, 130.
Jardins publics, 335 n. 78.
Le portrait de la grand-mère de l'artiste, 130.
- Watts, G.F., Autoportrait, 330 n. 28, 414 n. 46.
- Welte, A., Les parents de l'artiste, 320.

TABLE DES MATIERES

<i>Avant-propos</i>	vi
<i>Introduction</i>	1
<i>I Première partie:</i>	
Révélation des mouvements avant-gardistes en France.	
1. Eléments biographiques. Quelques jalons dans la formation artistique de Cuno Amiet (1868-1961).	
1.1. Frank Buchser (1884-1886) et Munich (1886-1888)	15
1.2. Le séjour parisien (1888-1892). Premier Salon de la Rose-Croix et découverte de Ferdinand Hodler	21
1.3. Amiet et le message pontavenois	41
2. Le symbolisme post-impressionniste.	
2.1. Découverte de la Bretagne	53
2.2. L'Ecole de Pont-Aven	58
2.3. Les Nabis	84
3. Epanouissement stylistique d'Amiet.	
3.1. Sources écrites	99
3.2. Les oeuvres	
3.2.1. Choix thématiques	113
3.2.2. Le synthétisme	118
3.2.3. L'art Nabi	126
3.2.4. L'influence de Vincent Van Gogh	134
3.2.5. Le néo-impressionnisme	139
3.2.6. L'impressionnisme	144
<i>II Deuxième partie:</i>	
Cuno Amiet dans le contexte de l'art suisse.	
4. Les années préhodlériennes.	
4.1. Situation artistique en Suisse dans la deuxième moitié du XIXème siècle	153
4.2. Evolution stylistique d'Amiet (1893-1897). Vers un élargissement thématique	170

5. Sous la tutelle de Hodler.	
5.1. L'ascension de Hodler	187
5.2. Enthousiasme et désenchantement	212
5.3. Autour du <i>Portrait de Hodler</i>	229
6. <i>Richesse du Soir</i> et son symbolisme	259
III Troisième partie:	
Cuno Amiet dans le courant symboliste international.	
7. L'historicisme.	
7.1. Retour aux sources	293
7.2. Une image cultuelle: le triptyque <i>Die Hoffnung</i> (L'espoir)	315
8. Influence d'Edvard Munch et apparition des paysages symbolistes	337
9. Le mouvement Jugendstil.	
9.1. Les revues <i>Pan</i> et <i>Jugend</i>	375
9.2. Regard sur l'Allemagne	387
9.3. Le courant Jugendstil dans l'oeuvre d'Amiet	396
Conclusion	421
Annexes:	
I Catalogue de l'oeuvre	443
II Corpus des textes d'Amiet	465
III Tableau synoptique	493
Bibliographie	505
Index:	
I Des noms de personnes et de lieux	521
II Des oeuvres	553
Table des matières	565