



MUSÉES D'ART
ET D'HISTOIRE
DE GENÈVE

KUNST
MUSEUM
BERN

H O D L E R P A R A L L É L I S M E

D O S S I E R P É D A G O G I Q U E

Un musée
Ville de Genève

1918 | *Hodler* | 2018



VILLE DE
GENÈVE

INTRODUCTION AU DOSSIER

Exposition *Hodler//Parallélisme*, du 20 avril au 19 août 2018, Musée Rath

Pourquoi une exposition au Musée Rath, à Genève ?

- C'est un des **artistes suisses du XX^e siècle** parmi les plus célèbres.
- Il est né à Berne mais il est venu très tôt à **Genève** où il a fait toute sa carrière et où il est mort.
- Il est connu à Genève pour sa peinture de paysage et notamment pour ses nombreuses **vues de la rade**.
- Ses **peintures de guerriers et de batailles** dont celle de Marignan sont célèbres dans l'imaginaire collectif suisse et c'est lui qui a été appelé à réaliser les peintures pour la salle d'armes du Musée national suisse à Zurich.
- C'est un artiste en lien avec son époque : il suit les cours de peinture de **Barthélemy Menn**, de botanique avec **Carl Vogt** et discute danse et rythmique avec **Émile Jaques-Dalcroze**. Mais il expose aussi à **Paris** et à la XIX^e Sécession de **Vienne**.
- Il travaille le **dessin** et la **peinture**.
- Outre la peinture de paysage et celle d'histoire, c'est un artiste accompli dans la peinture de **portraits, d'autoportraits** et dans le **symbolisme**.

Où voir Ferdinand Hodler dans le Musée d'art et d'histoire ?

Genève possède la plus grande et la plus importante collection de l'œuvre du peintre :

- 144 peintures
- 800 dessins, estampes et affiches
- 241 carnets

La Ville de Genève a acquis dix-huit tableaux du vivant de Hodler. Après sa mort, le jeune Musée d'art et d'histoire, inauguré en 1910, achète des œuvres de Hodler auprès du galeriste Max Moos, puis dans les années 1920 auprès du marchand d'art Charles-Daniel Wyatt. La collection s'enrichit ensuite de dons et legs de son fils Hector et de sa veuve, Berthe, témoignant du souhait de la famille que ces œuvres rejoignent des fonds publics. Enfin, l'acquisition en 1939 du fonds réuni par Willy Russ, collectionneur passionné enrichit encore le tout.

L'ensemble de la collection n'est pas visible en permanence pour des raisons de conservation (notamment pour les dessins) et d'expositions.

Dès l'ouverture de l'exposition *Hodler//Parallélisme*, le 20 avril 2018, vous trouvez des œuvres de Ferdinand Hodler :

- **Dans les escaliers monumentaux du Musée d'art et d'histoire:** la bataille de Marignan et les figures peintes pour l'exposition nationale (voir le dossier pédagogique « Hodler, de la forme à la couleur »)
- **Dans la collection beaux-arts, au niveau 2, salle 15 du Musée d'art et d'histoire :** les autoportraits les arbres, les portraits, la mort en peinture et la peinture de paysage (voir le dossier pédagogique « Hodler, de la forme à la couleur »)
- **Au Musée Rath avec l'exposition *Hodler//Parallélisme* jusqu'au 19 août 2018**

SOMMAIRE

	Pages
PRÉSENTATION DE FERDINAND HODLER	4
DANS L'ATELIER DE HODLER...	7
L'EXPOSITION <i>HODLER//PARALLÉLISME</i>	10
LE PARALLÉLISME EN PRATIQUE	13
HUIT FICHES THÉMATIQUES	16
1. Les prémices du parallélisme : la nature	17
2. Qui est Hodler ? Les autoportraits	19
3. Une galerie de portraits	23
4. La peinture d'histoire	26
5. Correspondances	30
6. Parallélisme des sentiments	33
7. L'essentiel : peinture de paysages	35
8. Hodler du bout des doigts	40
CORRIGÉ DES FICHES	42
INFORMATIONS PRATIQUES	43
CRÉDITS	44

PRÉSENTATION DE FERDINAND HODLER

1. Les années de formation



Alexandre Calame, *Orage à la Handeck*, 1839, N° d'inventaire : 1839-0001
©MAH Musée d'art et d'histoire, Genève, photo : Jean-Marc Yersin

Ferdinand Hodler naît à Berne en 1853 et rejoint Genève dès 1871 pour se former en copiant des œuvres d'**Alexandre Calame** et de **François Diday** au Musée Rath. Il s'installe à Genève et devient élève de **Barthélemy Menn**. Au contact de Menn, Hodler va élargir sa pratique artistique au **paysage** baigné de lumière, à la **figure**, au **portrait**, à la **peinture animalière**, tout en étudiant l'histoire de l'art et les traités théoriques (*Traité des proportions* de Dürer, 1528).

Il complète aussi sa formation scolaire et suit les cours du géologue et zoologue **Carl Vogt** (1817–1895). À partir de 1872 et jusqu'en 1918, il peint de nombreux **autoportraits** et **portraits** qu'il insère souvent dans des **peintures de genre** ou **d'histoire**. En 1877, il effectue le premier de ses nombreux voyages à Paris, où il visite le Louvre. Puis, il séjourne à Madrid, où il étudie au Prado la peinture de la Renaissance italienne et le XVII^e siècle flamand et espagnol.



Barthélemy Menn, *Autoportrait au chapeau de paille*, 1867
N° d'inventaire. 1894-0012© MAH photo : Jean-Marc Yersin

2. Premiers succès



Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1889-1890, © Kunstmuseum Bern

À partir de 1874, Hodler participe à de très nombreuses expositions régionales et nationales, appels d'offres et concours. Il tente d'accroître sa notoriété avec des peintures de genre religieux et patriotique comme le **Cortège des lutteurs** (1882) – son premier tableau de

grand format à être exposé – et **Le Guerrier furieux** (1883–84), alors salué comme annonçant l'émergence d'une «école suisse». En 1891, son tableau **La Nuit**, jugé «obscène», est exclu de l'exposition du Musée Rath à Genève. Hodler le présentera quand même lors d'une exposition qu'il crée lui-même à Genève. Ses gains lui permettent alors de se rendre à Paris où le tableau sera exposé au Salon du Champ-de-Mars sous l'égide de Puvis de Chavannes.

Hodler exécute des grands panneaux pour le **pavillon des Beaux-Arts de l'Exposition nationale qui se tient à Genève en 1896 (voir dossier pédagogique « Hodler, de la forme à la couleur »)**; celles-ci, de même que d'autres tableaux qu'il y expose, déclencheront une polémique dans la presse. En 1897, il obtient le premier prix pour la décoration de la **Salle d'armes du Musée national suisse à Zurich**; la querelle artistique qui s'ensuivra, la plus violente et la plus longue que la Suisse ait connue, ne sera résolue qu'en 1899 lorsque, après d'innombrables remaniements en différentes versions et autant de grandes maquettes sur carton, le Conseil fédéral tranchera en faveur de la réalisation du projet retenu.

3. Les années de maturité



Le succès international de Hodler croît, notamment en Allemagne jusqu'en 1914, et en Autriche, où une grande exposition lui est consacrée lors de la XIX^e Sécession de Vienne en 1904 dont il réalise l'affiche. En 1915, il consigne sans répit la longue agonie de sa maîtresse, Valentine Godé-Darel.

Valentine Godé-Darel mourante, de profil à droite, 1915, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, N° d'inventaire : 1939-0039 © MAH photo Flora Bevilacqua



Dans les années 1890, Hodler découvre la symétrie comme principe de composition des paysages et des peintures de figures. Cette notion et cette méthode, qu'il appelle «parallélisme», remonte à Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867) et à Gottfried Semper (*Der Stil*, 1860–62).

Dans ses peintures de figures, Hodler partageait de nombreux thèmes avec les peintres proches des enseignements **ésotériques** et du **symbolisme**. Parmi les plus connues, des œuvres comme *Eurythmie*, *Le Jour* ou *Regard dans l'infini* sont conçues de manière à être immédiatement compréhensibles.

Étude de figure et de couleur pour "Regard dans l'infini". 1913-1916, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genève N° d'inventaire 1939-0051 © MAH photo Jean-Pierre Kuhn

Dans la peinture de paysage, à l'exemple de Corot et de Menn, Hodler avait abordé la couleur et la lumière en se fondant sur une harmonie de gris et s'était attaqué à des motifs souvent géologiques. Vers 1890, il essaie d'utiliser le paysage pour exprimer des contenus mystiques ou religieux, mais il ne réussit plus à créer la symbiose entre les figures et le paysage.

4. « Le plus grand artiste de la Suisse »

Hodler a contribué, comme nul autre artiste en Suisse avant lui, à ancrer la peinture dans la conscience culturelle nationale. Avec ses tableaux provocants, il a suscité plusieurs scandales artistiques et de longues et intenses polémiques. Son succès international, sa consécration en tant que fondateur d'un « style suisse » que beaucoup ont salué comme un art autochtone, et sa présidence de la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses, devenue une puissante institution entre 1910 et 1940, lui ont valu le statut de « plus grand artiste de la Suisse ».

Malgré ses relations avec Paris et les Sécessions de Vienne et de Berlin, il reste un solitaire sur le plan international. Hodler n'a créé aucun mouvement artistique ou école picturale nationale qui soit allé au-delà des simples suiveurs. Toutefois, le nombre croissant de commandes publiques de peintures murales, surtout entre 1920 et 1940, révèle a posteriori l'importance de la position de Hodler et la reconnaissance que lui a valu la rétrospective organisée à Zurich en 1917. Pour de nombreux collectionneurs importants en Suisse, ses œuvres ont constitué le cœur de leur collection. Hodler a réalisé environ 2 000 tableaux et quelque 10 000 dessins.



La Jungfrau dans le brouillard, 1908, N° d'inventaire 1939-0034
© MAH photo Photo Nathalie Sabato

DANS L'ATELIER DE HODLER...

1. Le dessin

Ferdinand Hodler est l'auteur d'une production dessinée d'une richesse considérable, constituant un passionnant «laboratoire intime» pour sa peinture, il a laissé quelques 10 000 dessins et près de 12 000 croquis dans des carnets.

Si la notoriété de Ferdinand Hodler est due essentiellement à ses peintures, le dessin occupe une place fondamentale dans son œuvre. Fresques publiques, tableaux concourant aux salons, compositions symbolistes ou portraits intimistes, chacun des nombreux genres et formats abordés par l'artiste ne se conçoit pas sans un abondant travail préliminaire. Formé par Barthélemy Menn, lui-même disciple d'Ingres, Hodler s'applique à saisir rigoureusement sur le papier tous les éléments d'une composition, dans sa globalité et en détail, reprenant sans relâche motifs et attitudes jusqu'à leur expression aboutie.

Avant tout, le dessin a une vocation préparatoire pour l'artiste.

En effet, ses compositions naissent progressivement au fil de multiples croquis parfois à peine ébauchés qui forment les matrices de tableaux peints parfois plus de dix ans après.



*Étude pour "Le Meunier, son fils et l'âne", entre 1882 et 1883, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genève. N° d'inventaire : D 1998-0511 © MAH
photo André Longchamps*

2. L'étude des figures d'après modèle

Une fois le sujet de la peinture défini et la composition arrêtée dans ses grandes lignes par le dessin, le peintre procède à l'étude des figures. Il travaille alors d'après modèle, montrant ainsi son attachement au travail d'après nature. Cette phase de préparation est très intense, elle occasionne parfois plusieurs centaines d'études au terme desquelles il fixe finalement la gestuelle des personnages, qu'il s'agisse de portraits, de compositions symbolistes ou historiques. C'est à ce stade qu'il utilise ce qu'on appelle la « vitre de Dürer ». Il s'agit simplement de placer une vitre à l'extrémité d'un long viseur, d'observer le modèle dans celui-ci et de calquer sur la vitre le contour de la pose prise par le modèle. Quand Hodler était satisfait de ce contour, il en relevait l'empreinte sur une feuille de papier : ce décalque retracé au crayon de l'autre côté de la feuille a donné certains dessins dont le Cabinet d'arts graphiques conserve quelques exemples. Ce procédé a notamment permis au peintre de saisir les mouvements les plus expressifs et de multiplier facilement les études préparatoires pour ensuite les ordonner rythmiquement en série.

De plus, l'emploi de la vitre de Dürer a pu aviver l'intérêt de Hodler pour la symétrie puisqu'en utilisant cette technique, il passait forcément par une phase où il avait devant les yeux le tracé du modèle sur une vitre et son empreinte en négatif sur une feuille. Du tracé à l'empreinte, la figure se dédoublait alors en symétrie axiale.

3. Composition



Rythme et symétrie

Souvent Hodler a exprimé l'harmonie par une composition symétrique de l'image. La symétrie lui offrait l'avantage d'accorder les figures entre elles selon un ou plusieurs axes, réels ou imaginaires, pour que l'ensemble concoure à l'harmonie, à l'équilibre.

Le Lac de Thoune aux reflets symétriques, 1909,
N° d'inventaire : 1939-0036
© MAH photo : Bettina Jacot-Descombes

La symétrie permet la distribution régulière de figures autour d'un centre, de part et d'autre d'un axe, et confère au tableau son unité. Par ce procédé artificiel, Hodler met en évidence les similitudes entre les figures et ne tente pas d'exprimer la variété changeante de la nature et les variations de points de vue. Hodler disait lui-même : « La diversité... il ne faut pas qu'elle soit excessive. Le seul fait de notre point de vue interdit une diversité dans un sujet d'absolue unité » (Conférence de Hodler sur la mission de l'artiste en 1897). Ces propos se traduisent en image par une volonté de composer une symétrie rigoureuse avec de légères variations de part et d'autre de l'axe. Ainsi, la symétrie fixe l'image, l'effet devient hypnotique pour l'observateur qui peut saisir d'un coup d'œil l'ensemble de l'œuvre.

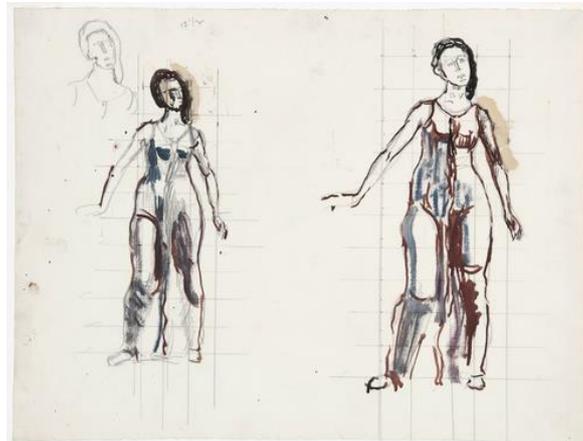
Parallélisme

Les paysages de Hodler, ses séries de vues du lac Léman, des sommets, des massifs et des torrents alpins, le rythme presque chorégraphique de ses portraits émanaient de sa conviction que le monde réel comme sa représentation artistique étaient soumis aux lois du parallélisme : « **le parallélisme est une loi qui dépasse l'art, car il domine la vie** » — tels sont les propos que C.A. Loosli attribue à son ami artiste.

Par ce terme de « parallélisme », Hodler désignait **une succession réitérée, mais jamais identique, de lignes, de mouvements, ou aussi de sommets, de nuages par exemple, qui définissent le caractère d'un paysage**, en même temps que les sensations que celui-ci fait naître chez le spectateur. Le parallélisme devient une impression stylisée, sans nier pour autant l'individualité : à l'image d'un pendant rythmique de la vie, les lignes et les mouvements parviennent à une union harmonieuse, comme en témoigne la version bâloise en grand format de *Regard dans l'infini* dont le Musée d'art et d'histoire conserve les dessins préparatoires.



Regard dans l'infini, 1913/14–1916, Huile sur toile, 446 x 895 cm
© Photo: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler



Etude de figure pour "Regard dans l'infini", 1913-1916, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genève,
N° d'inventaire : 1956-0022 © MAH photo : André Longchamps



Etude de main pour "Regard dans l'infini", vers 1916, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genève,
N° d'inventaire : 1964-0042 © MAH photo : André Longchamps

Kandinsky lui-même prétendait reconnaître dans ce type de « composition mélodique » de Hodler un moyen d'éloigner le figuratif, afin de mieux dégager les lignes et les formes. *Regard dans l'infini* révèle également l'intérêt de Hodler pour les réformes de l'art de la danse, incarnées notamment par Isadora Duncan et Émile Jaques-Dalcroze avec la danse d'expression moderne. Dans ces mouvements répétés et fluides, Hodler retrouvait le parallélisme.

L'EXPOSITION HODLER//PARALLÉLISME DOSSIER DE PRESSE

L'exposition

Ferdinand Hodler s'est éteint le 19 mai 1918 dans son appartement du quai du Mont-Blanc, à Genève. Pour marquer cette année de centenaire, le Musée d'art et d'histoire s'est associé au Kunstmuseum Bern pour proposer une exposition qui aborde la carrière du peintre d'un point de vue inédit : le parallélisme.

Théorie développée par le peintre à la fin des années 1890, le parallélisme s'infiltré dans tous les pans de son œuvre, des portraits aux paysages en passant par ses peintures d'histoire. En 1897, convié par la Société des amis des beaux-arts de Fribourg, Ferdinand Hodler donnait une conférence qui allait rester dans les annales : *La Mission de l'artiste*. Ce texte est devenu célèbre car il détaille les principes du parallélisme, théorie selon laquelle la nature serait organisée de manière rigoureuse. Un ordre que le peintre s'efforcera par la suite de restituer dans ses tableaux, par le biais de compositions élaborées.

L'exposition *Hodler//Parallélisme* se propose de revisiter l'œuvre de Ferdinand Hodler par le prisme du parallélisme, passant en revue portraits, paysages, scènes historiques et fresques d'inspiration symboliste à la lumière de ces principes de composition. Une sélection d'une centaine de tableaux, réunie grâce la générosité d'institutions publiques et privées, ainsi que de collectionneurs en Suisse et en Europe, est organisée en suivant les grandes lignes du discours de Hodler, qu'il s'agisse du sentiment de grande unité et de régularité que l'artiste percevait dans la nature, de l'évidente symétrie qu'il identifiait dans le corps humain ou encore du rythme et de la logique qu'il affectionnait dans l'architecture dont il reprend les codes pour composer ses œuvres monumentales.

La présentation aborde ensuite le parallélisme des formes, mais également le parallélisme entre les sujets, les motifs, voire les modèles, que Hodler se plaît à décliner, même à plusieurs années d'intervalle. Parallélisme des sentiments, enfin, chez cet artiste aussi maître de ses moyens devant un panorama de montagne que face à la lente agonie de sa maîtresse gravement malade. Car selon lui, « la mission de l'artiste est d'exprimer l'élément éternel de la nature, la beauté, d'en dégager l'essentiel. »

Le concept

Ni rétrospective, ni parcours thématique, l'exposition *Hodler//Parallélisme* propose de montrer un artiste théoricien, sûr de ses moyens, de ses objectifs et de sa place dans le milieu artistique de son temps. L'exposition appréhende son œuvre par le biais de sa pensée, à travers la sélection d'une centaine d'œuvres dont près de la moitié provient des collections du Musée d'art et d'histoire et du Kunstmuseum Bern, coproducteurs de la manifestation. La présentation inclut également un nombre important de prêts accordés par des collections privées et publiques en Suisse et en Europe, parmi lesquelles le Kunstmuseum de Bâle, le Kunsthaus de Zurich et le Kunstmuseum de Soleure.

Le visiteur pourra suivre Hodler dans l'ingénuité de ses perceptions, la logique et la cohérence de sa pensée : de sa découverte du brin d'herbe, du rocher, du nuage, du massif montagneux, de sa représentation d'hommes et de femmes, isolés ou rassemblés, actifs ou en contemplation jusqu'à sa définition d'un monde et d'une nature agrandis et simplifiés jusqu'au sublime.

Le parcours de l'exposition

Lors de sa conférence donnée à Fribourg en 1897, Hodler analyse notamment le spectacle que lui offre le monde qui l'environne. Ses différentes analyses guident en grande partie le visiteur de l'exposition, et les sections suivantes s'inspirent de citations directement puisées dans *La Mission de l'artiste*.

Section 1

Le parallélisme de la nature

Dans cette section, les œuvres démontrent le saisissement que Hodler ressent face à la logique qu'il perçoit dans la nature. « Si j'entre dans une forêt de sapins [...] J'ai autour de moi une ligne verticale, une même ligne répétée de nombreuses fois à l'infini [...] la cause de cette impression d'unité, est le parallélisme des troncs de sapin... » « Si je regarde la voûte du ciel, la grande uniformité de toutes ses parties me saisit d'admiration... »

Le parallélisme de la figure humaine

Si Hodler perçoit une certaine logique dans la nature, il en est de même dans la figure humaine : « La symétrie de la gauche et de la droite dans le corps de l'homme, l'opposition symétrique [...] n'est-ce pas là un phénomène de parallélisme ? » ; « Dans les vêtements qui recouvrent notre structure, [n'avons-nous] pas aux deux épaules les mêmes plis, aux deux coudes les mêmes plis, aux deux genoux les mêmes empreintes de nos mouvements ? » « Y a-t-il quelque part une fête, vous voyez les hommes suivre la même direction. D'autres fois, ils sont groupés autour d'un orateur qui représente une idée... »

Des portraits aux grandes compositions historiques et/ou symbolistes, les tableaux de cette section montrent la manière dont Hodler applique sa théorie à la représentation de la figure humaine, développant un type d'ordonnement clair et rythmé par la répétition et la symétrie.

Section 2

Trois principes de construction

Cette section met en avant trois principes de construction qui dominent tour à tour les œuvres de Hodler : l'horizontalité, la verticalité et l'opposition symétrique.

Le peintre s'appuie sur l'enseignement des maîtres anciens, des Égyptiens à Raphaël ou Michel-Ange, et les motifs de construction renvoient à l'intérêt profond qu'il porte à l'architecture, bâtissant ses tableaux comme des temples dont les colonnes sont les figures. « [...] les maîtres ont ce caractère commun de détacher nettement la figure dans son ensemble et de rechercher la beauté des lignes et des contours: ils opposaient de grandes lignes à de courtes, tiraient parti des mouvements et des divisions du corps humain, enfin ils en exprimaient le côté rythmique. »

Section 3

Parallélisme des toiles qui se répondent

Lors de la présentation décisive de ses œuvres à l'exposition de la Sécession viennoise de 1903, Hodler met en rapport des tableaux qui ont été créés à plusieurs années d'intervalles. Ainsi, introduit-il des parallèles à l'intérieur de son œuvre : *La Nuit* (1889-1890, Kunstmuseum, Berne) est par exemple placée en regard de *La Vérité* (1903, Kunsthaus,

Zurich), révélant ainsi la correspondance entre ses figures qui passent d'une émotion à une autre.

Les grandes compositions symbolistes qui ont fait sa renommée reposent sur le principe d'unité: ce qui unit les individus est plus fort que ce qui les différencie. Ce principe d'unité, qui pousse jusqu'à une certaine duplication des figures, s'impose dans ses œuvres: « Si nous comparons ces phénomènes décoratifs à ceux de notre vie, nous sommes frappés de retrouver encore le principe du parallélisme. Nous savons et nous éprouvons tous, par moments, que ce qui nous rend un est plus fort que ce qui nous différencie.», déclare-t-il. Pour lui, l'égalité se confirme dans le fait que tous les humains sont soumis à certaines «forces élémentaires», « telles que la faim, la mort, la souffrance, la lumière, la joie et la vigueur » (Loosli), résultant en « la grande, l'indestructible unité et égalité qui dépasse et survit à tout.»

Parallélisme des sentiments

Aux autres correspondances internes à l'œuvre de Hodler, s'ajoute celle entre l'expression d'un visage et les sentiments que dégage un paysage. Dans son *Autoportrait* de 1916 (Musée d'art et d'histoire, Genève), Hodler se montre avec un visage à la fois fougueux et renfrogné dont la construction en petites masses, sévères et vives, évoquent les paysages réalisés à Champéry (Musée d'art et d'histoire, Genève). Les longues plages immobiles et horizontales de ses dernières vues du Léman portent la mélancolie lourde et poignante des représentations de Valentine Godé-Darel sur son lit de mort... Ainsi, le peintre voit-il et représente-t-il la nature à l'aune de ses sentiments.

Section 4

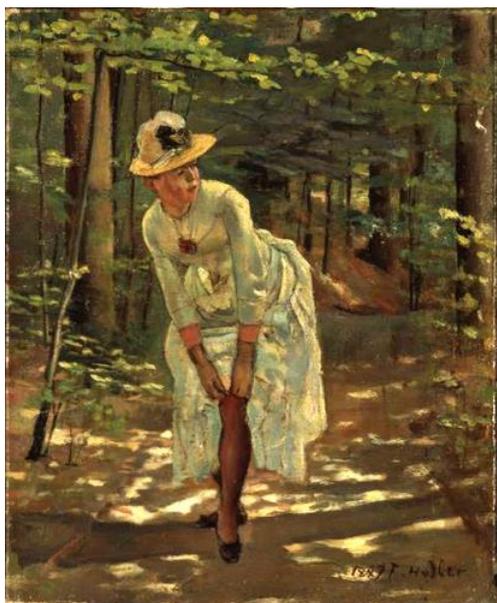
L'essentiel

Cette dernière section illustre, grâce à plusieurs chefs-d'œuvre, la définition que Hodler donne de la mission de l'artiste, servie par la théorie du parallélisme : « La mission de l'artiste est d'exprimer l'élément éternel de la nature, la beauté, d'en dégager l'essentiel.» Ici, nous découvrons également que le parallélisme impose également une répétition des œuvres. Tel motif, un massif montagneux, un morceau de lac est repris, soit la même année, avec de menues variantes, soit encore quelques années plus tard dans le même souci de perfectionner une même vision.

LE PARALLÉLISME EN PRATIQUE

« Si maintenant, dans la pensée, je compare les éléments dominants des choses qui m'ont laissé une impression forte et durable, (...) je reconnais dans tous les cas l'existence d'un même caractère de beauté : le parallélisme. »

Par son approche, Hodler simplifie la nature pour arriver à une compréhension immédiate, accessible à tous. Cette systématisation du parallélisme relève de l'observation de la nature mais se lit de façon différente selon les compositions. Pour mieux comprendre, la lecture de certains extraits de *La Mission de l'artiste* rédigée par Hodler en 1897 est indispensable. Voici quelques extraits illustrés.



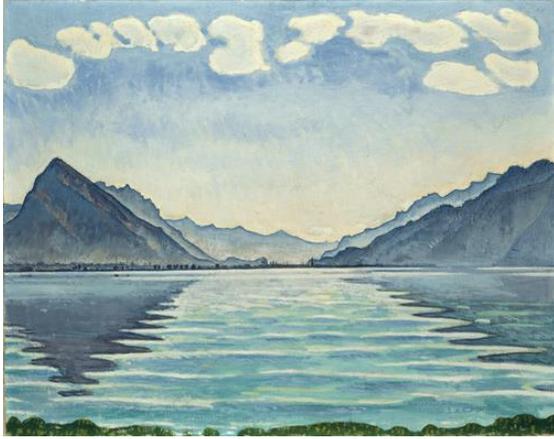
La Femme à la jarretière, 1887, N° d'inventaire : 1939-0023
© MAH photo : Flora Bevilacqua

« 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'arbre. 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 profond du ciel, la dominante, la cause de cette impression d'unité, est le parallélisme de ces troncs de sapins. » Bien que ce tableau ne représente pas uniquement une forêt, on y retrouve le parallélisme des troncs d'arbres auquel Hodler ajoute une femme dont la jambe dévoilée est parallèle aux troncs de la forêt.

« 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) qui se détachent en jaune sur le fond vert de l'herbe, vous éprouverez une impression d'unité qui vous charmera. Supposez encore un chemin bordé de lauriers ou de lilas en fleurs d'une même couleur, vous éprouverez encore ce charme qui provient de la répétition. » Ici, le parallélisme ne s'exprime donc pas par des lignes parallèles (malgré le chemin bordé d'arbres parallèles) mais bien par la répétition d'un même motif, et d'une même couleur qui met l'observateur face à un sentiment d'unité.



La Route de Drize, vers 1889, N° d'inventaire : 1939-0032
© MAH photo : Bettina Jacot-Descombes



« Sur un sommet de la région alpestre, toutes ces innombrables cimes qui nous entourent produisent une impression analogue encore plus saisissante due à la répétition des grandes dimensions. (...) Si je regarde la voûte du Ciel, la grande uniformité de toutes ses parties me saisit d'admiration. (...) S'il n'est pas la dominante, le parallélisme est alors un élément d'ordre. » Hodler se sert du parallélisme pour ordonner la nature. Il met en scène la répétition du motif et des couleurs

des sommets, leurs reflets dans le lac et stylise les nuages ne formant plus qu'une bande, elle aussi répétée par reflet dans le lac. Cette double symétrie horizontale et verticale accentue le sentiment d'unité chez l'observateur.

Le Lac de Thoune aux reflets symétriques, 1905, N° d'inventaire : 1939-0033
© MAH photo : Bettina Jacot-Descombes

« 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 de parallélisme ? Dans les vêtements qui recouvrent notre structure, [n'avons-nous] pas aux deux épaules les mêmes plis, aux deux coudes les mêmes plis, aux deux genoux les mêmes empreintes de nos mouvements. » Comme on pouvait le voir dans le tableau précédent, chez Hodler la symétrie fait partie intégrante du parallélisme. Il met donc cette symétrie en évidence tant dans les paysages que dans le corps humain. Naturellement présente dans les corps, il la souligne en l'accentuant et en jouant sur les poses de ses modèles.



Étude de nu féminin les mains jointes, 1889,
Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire,
Genève, N° d'inventaire : 1939-0091 © MAH photo André Longchamps



« Entrez dans un temple pendant le service religieux : l'unité vous en imposera. Dans tous ces exemples, on n'a pas de peine à entrevoir le principe commun et on comprendra que le parallélisme de ces sujets de la vie est en même temps un parallélisme décoratif. Voyez trois ou quatre hommes marchant dans un mouvement semblable. Le fait seul de leurs différences physiologiques constitue une très grande diversité. Il n'est pas toujours si facile qu'il le semble de

faire simple. (...) L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera. » Malgré les différences notables entre les personnages représentés par Hodler, la scène semble presque décorative tant on y perçoit l'unité. Le parallélisme ici s'exprime par la répétition des gestes effectués par les personnages, tous sont de profils en train de serrer la main d'un autre. Sur chaque plan, les hommes semblent faire la même taille, ils sont tous chapeautés et se rangent d'une part et d'autre de l'allée menant à l'entrée du bâtiment, accentuant encore cette perspective majestueuse. La symétrie axiale de l'allée menant au bâtiment (lui-même symétrique) renforce ce sentiment : l'homme de gauche est vêtu de brun et sert la main d'un homme en noir, l'exacte même scène se répète à droite.

Le Grütli moderne, 1887 – 1888, N° d'inventaire : 1911-0001© MAH photo : Jean-Pierre Kuhn

HUIT FICHES THÉMATIQUES

Pour découvrir l'exposition *Hodler//Parallélisme*, nous vous proposons plusieurs thèmes autour des grandes œuvres exposées. Ces thèmes suivent le sens de circulation de l'exposition.

1. LES PRÉMICES DU PARALLÉLISME : LA NATURE

Pour mieux comprendre le parallélisme dans les peintures de Hodler

2. QUI EST HODLER ? LES AUTOPORTRAITS

Pour faire connaissance avec le peintre et un de ses sujets de prédilections :
les autoportraits

3. UNE GALERIE DE PORTRAITS

Pour comprendre la symétrie de Hodler et l'importance du portrait dans sa carrière

4. LA PEINTURE D'HISTOIRE : LA FIGURE HÉROÏQUE DE GUILLAUME TELL

Pour observer un tableau célèbre qui illustre le travail de Hodler en peinture d'histoire
ainsi qu'une première approche du parallélisme

5. CORRESPONDANCES

Pour décrypter deux chefs-d'œuvre de Hodler : *La Nuit et Le Jour*

6. PARALLÉLISME DES SENTIMENTS

Pour comprendre comment certaines œuvres communiquent entre elles

7. PEINTURE DE PAYSAGE

Pour plonger dans les eaux de la rade ou admirer les montagnes en suivant
le travail de Hodler dans la symétrie

8. HODLER DU BOUT DES DOIGTS

Pour appréhender la peinture de Hodler différemment

1. Les prémices du parallélisme : la nature

Dans cette première section de l'exposition, les œuvres démontrent le saisissement que Hodler ressent face à la logique qu'il perçoit dans la nature. Dans *La Mission de l'artiste*, il écrit : « Si j'entre dans une forêt de sapins [...] J'ai autour de moi une ligne verticale, une même ligne répétée de nombreuses fois à l'infini [...] la cause de cette impression d'unité, est le parallélisme des troncs de sapin... »

Un tableau illustre mieux que les autres cette citation, il s'agit du *Bois des Frères*. Cette toile fait référence au bois du même nom dans le quartier de Châtelaine. Cette œuvre est peinte en 1885, soit plusieurs années avant la conférence de Fribourg qui marque la naissance formelle du terme « Parallélisme ». Cependant on n'y trouve déjà tous les éléments du travail de Hodler.



Le Bois des Frères (Le Bois de la Châtelaine), 1885, retravaillé en 1890 et en 1894, huile sur toile, Kunstmuseum Solothurn, don d'Erica Peters en mémoire du Dr. Rudolf Schmidt, 1971, inv. A 403, © Kunstmuseum Solothurn

Le cadrage du tableau est très resserré ce qui nous place comme spectateur à l'orée de cette forêt. Les arbres s'élancent vers un ciel clair que l'on peut deviner à travers les branchages. Ce bois se compose d'une succession de troncs qui forment un univers de lignes parallèles et de couleurs qui se répètent. Cette série d'arbres est à la fois régulière et répétitive sans être monotone. La touche des feuillages de différentes couleurs répétée un grand nombre de fois ainsi que la densité de lignes verticales formées par les troncs sont caractéristiques du parallélisme.

En regardant attentivement le tableau, on observe à droite en arrière-plan une figure de bûcheron. À l'origine, il y en avait quatre que l'artiste a fait disparaître lors de ses différentes reprises du tableau. Par la suite, les personnages seront les grands absents de ces paysages. Hodler dira d'ailleurs « Si le peintre désire que son tableau soit émouvant, il n'y mettra aucun personnage ». Considéré par Hodler lui-même comme un de ses tableaux les plus importants, il vous immerge dans la naissance du parallélisme.

FICHE ÉLÈVE

Section 1 : Parallélisme de la création : Parallélisme de la nature (Niveau 0)

Cette première section de l'exposition vous montre comment Hodler se sert du parallélisme pour peindre la nature : lignes parallèles des troncs d'arbres, couleur ou forme qui se répète, symétrie,... En gardant cela à l'esprit, pouvez-vous trouver trois éléments relevant du parallélisme dans le tableau *Le Promeneur dans la forêt* ?



.....

.....

.....

Le Promeneur dans la forêt, vers 1885, huile sur toile, Kunstmuseum Bern, Ville de Berne, inv. 462, © Kunstmuseum Bern

À la manière du promeneur ou du bûcheron dans *Le Bois des Frères*, tentez de rajouter deux personnages à ce tableau sans qu'ils ne brisent l'ordre et l'unité établis par le parallélisme.



Soir d'automne, dessin justificatif pour le concours Calame de 1892/1893, mine de plomb, encre, crayon de couleur, pastel et aquarelle sur papier, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Dépôt de la Société des Arts de Genève, inv. Hod 04, © MAH, photo : Bettina Jacot-Descombes

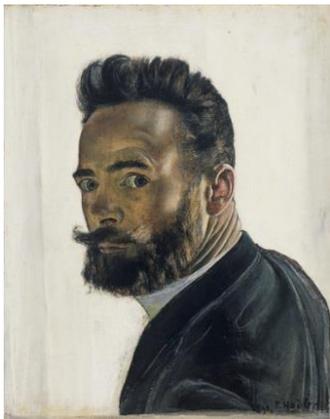
2. Qui est Hodler ? Les autoportraits

Hodler réalise 115 autoportraits pendant toute sa carrière. On peut ainsi suivre l'évolution plastique de son travail de ses débuts d'artiste à ses dernières œuvres. Hodler dit lui-même d'un portrait que c'est « la reproduction d'une personne dans ses rapports extérieurs de la forme et des couleurs » et ajoute : « le but du portrait, c'est d'être le rappel absolu de la personne qu'on représente. La ressemblance doit être entière et saisissante ».

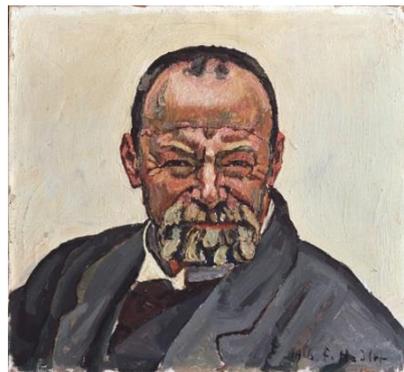
Chaque autoportrait marque une interrogation, un point saillant des étapes de sa vie artistique ou personnelle, qu'un bref parcours chronologique permet de suivre.

Autoportrait parisien (1891): Ce tableau correspond à ses premiers succès parisiens. La pose participe de la virtuosité du trait, manière ingresque d'aborder picturalement la figure dont la netteté de la découpe est mise en valeur par la clarté rayonnante de l'environnement.

Autoportrait (1916, autoportrait souriant) : Hodler réalise 20 autoportraits en 1916. Stricte frontalité campée sur le haut du buste légèrement de biais, format presque carré des toiles permettant aux épaules de s'appuyer solidement sur les bords du tableau, pour servir de base au triangle fermé par le visage. Majestueuse monumentalité de la construction triangulaire proche de certaines montagnes peintes. Le fond clair participe de cette monumentalité.



Autoportrait, dit Autoportrait parisien, 1891, N° d'inventaire 1914-0027 © MAH photo : Bettina Jacot-Descombes



Autoportrait, 1916, N° d'inventaire 1939-0065 © MAH photo : Yves Siza

Dans l'exposition:

S'interroger : Qui est Hodler ? Comment savoir à quoi il ressemble ? Il existe des photos de lui mais lui-même s'est aussi souvent représenté, il a fait de nombreux autoportraits.

Observer les autoportraits dans les salles. Est-ce toujours la même personne ?

Identifier les différents autoportraits de Hodler dispersés dans l'exposition. Comment les identifier ? Est-ce qu'ils se ressemblent ? A-t-il toujours le même âge ? Quels éléments permettent de l'observer ? Barbe, couleur des cheveux, rides.

Observer l'évolution du langage plastique de Hodler. La touche est-elle toujours la même ? Les couleurs utilisées sont-elles réalistes ? Observer les couleurs qu'il utilise pour peindre sa barbe dans les autoportraits de 1916. De quelle couleur est le fond de ces autoportraits ? Qu'est-ce que cela change ?

AUTO PORTRAIT

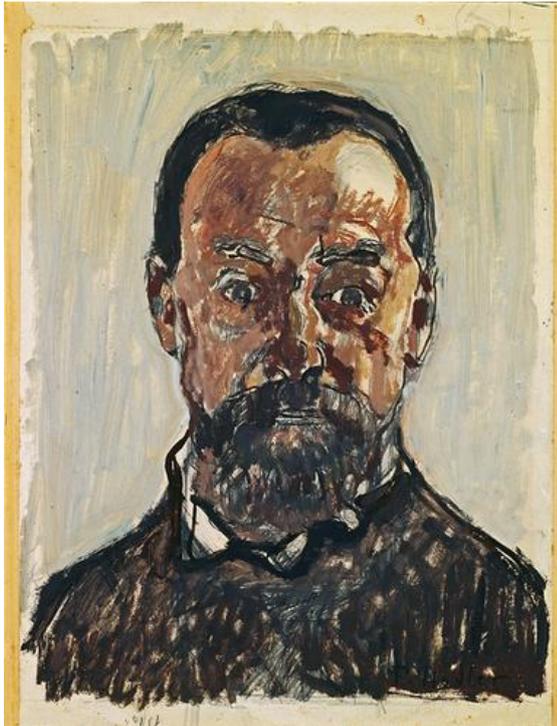
LOCALISATION : Rath, niveau 0, section *Parallélisme de la figure humaine*, salle 2

MATIÈRE ET TECHNIQUE : huile sur toile

AUTEUR : Ferdinand Hodler

DATATION : 1916

DESCRIPTION : Entre 1916 et 1918, Ferdinand Hodler réalise une vingtaine



d'autoportraits. Après une dizaine d'années marquées par l'absence de ce type d'image, il renoue avec cette interrogation sur lui-même tout en dévoilant aussi l'évolution de son langage plastique. Sur cet autoportrait, il est âgé de 63 ans. L'artiste ne cherche pas à idéaliser son visage, il se montre tel qu'il est, les traits marqués et la peau creusée de rides. C'est son regard qu'il affiche au centre de la toile. Là où certains peintres préfèrent montrer leurs mains, voire même leur travail en cours en faisant figurer toile,

pinceaux, palette et modèle posant pour eux dans leurs autoportraits, Ferdinand Hodler choisit de ne montrer que son buste en plaçant son regard au centre de la toile. Le principe reste le même si ce n'est que l'outil de travail principal de Hodler n'est pas son pinceau mais son regard aiguisé et concentré sur lui-même, sur sa pratique artistique et sur le monde qui l'entoure.

Du trait nerveux émerge une figure à peine ébauchée par la fine couche de couleur, dont la fragilité répond à l'expression angoissée des yeux enfoncés dans les orbites. La toile est devenue le lieu d'un langage pictural délivré de la notion de ressemblance et qui exprime alors, par la seule matière, ce double questionnement du peintre sur lui-même et sur la peinture.

POUR EN SAVOIR PLUS : Dans les autoportraits de Hodler, on observe une recherche tendue non pas vers l'expression d'un caractère spécifique mais d'une image essentielle, qui transcende l'individu. Le poète Hermann Kesser nous a laissé une description de Ferdinand Hodler qui pourrait tout aussi bien être celle d'un de ses autoportraits :

« Au milieu de sa barbe dure se voyait la bouche, admirablement vivante, comme un signe d'esprit, forte. **Et il y avait surtout des yeux à ce point vigilants que tout le visage devenait regard**, se ramenant à lui qui s'appropriait de tout et l'ordonnait, ce que le front exprimait bien par ses plis fermes et tendus comme des fils d'acier ».

Autoportrait, vers 1918, N° d'inventaire 1939-69
© MAH photo Jean-Pierre Kuhn

FICHE ÉLÈVE

Section 1 : Parallélisme de la création : Parallélisme de la figure humaine (Niveau 0)

Qu'est-ce qu'un autoportrait ?

Aujourd'hui pour réaliser un autoportrait en quelques secondes, il suffit de faire un selfie avec un téléphone mais comment faisait Hodler pour réaliser ses autoportraits ?

.....
.....
.....
.....

Il n'y a rien derrière le visage de Hodler, pourquoi décide-t-il de se représenter sur un fond blanc ? Pourquoi les photos d'identité doivent aussi être réalisées sur un fond blanc ?

.....
.....
.....
.....

Si le fond était coloré ou si on y voyait une étagère, une maison, un jardin, notre perception de l'œuvre serait radicalement différente. Essayez de changer l'arrière-plan du tableau pour voir à quel point l'autoportrait de Hodler devient différent.



En regardant ces deux autoportraits qu'il a réalisés, de nombreuses différences apparaissent. Citez-en au moins trois :



.....

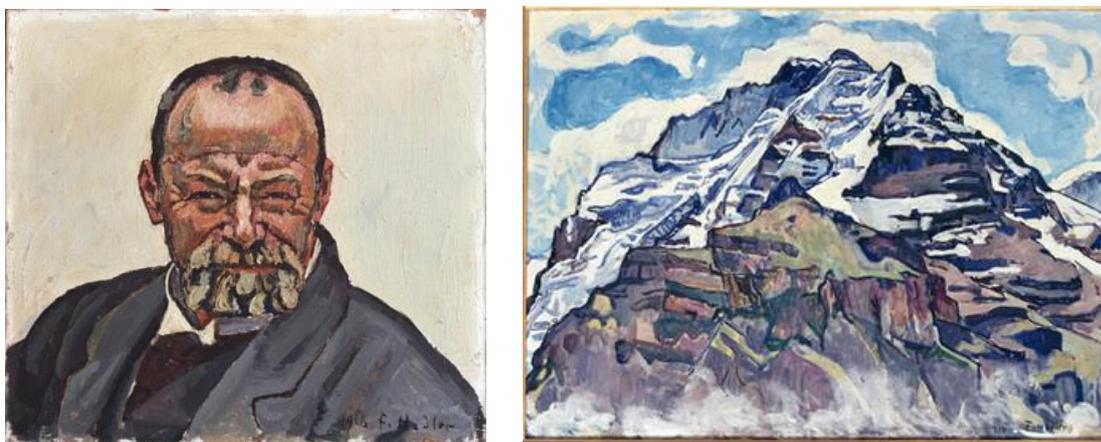
.....

.....

.....

.....

Dans ses derniers autoportraits, Hodler se peint de la même façon qu'il peint les montagnes comme on le voit dans ces deux tableaux. Trouvez leurs ressemblances en observant la touche, les lignes et les contours.



.....

.....

.....

.....

.....

3. Une galerie de portraits



De gauche à droite :

Portrait d'un inconnu (Le Vigneron assis) vers 1887, Kunsthaus Zürich, 1912, inv. 975, © Kunsthaus, Zürich

Portrait d'un inconnu (Le Vigneron vaudois), vers 1887, huile sur toile, Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1930-0023,

© MAH, Jean-Claude Ducret

Pour Hodler, l'objectif d'un portrait « c'est d'être le rappel absolu de la personne qu'on représente. La ressemblance doit être entière et saisissante. » Par la facture peinte des portraits de Hodler nous sommes renvoyés à la tradition de la ressemblance mais la mise en page, le graphisme rigoureux et précis renvoient à la notion d'identité issue des portraits photographiques. Nous leur accordons d'autant plus cette qualité d'identité que le regard des modèles, par leur intensité dirigée hors-champs, nous oblige à devenir partie prenante du lien autrefois établi avec le peintre.

Le schéma frontal de ses portraits s'appuie entièrement sur la notion de parallélisme, élément d'ordre et d'unité que Hodler théorise dans *La Mission de l'artiste* : « 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 de parallélisme ? Dans les vêtements qui recouvrent notre structure, n'avons-nous pas aux deux épaules les mêmes plis, aux deux coudes les mêmes plis, aux deux genoux les mêmes empreintes de nos mouvements ? »

Hodler applique sa théorie du parallélisme à la symétrie de la gauche et de la droite du corps humain qui lui fournit un élément d'ordre. Ces deux *Portrait d'un inconnu* constituent une application mathématique de ce principe. Comme deux moitiés identiques se répétant autour d'un axe central, ils confinent parfois à la caricature tant il est vrai qu'aucun homme n'est réellement symétrique.

PORTRAIT DE FÉLIX VIBERT

LOCALISATION : Rath, niveau 0, section *Parallélisme de la figure humaine*, salle 2

MATIÈRE ET TECHNIQUE : huile sur toile

AUTEUR : Ferdinand Hodler

DATATION : 1915

DESCRIPTION : De nombreux visages vous observent dans la deuxième salle de l'exposition. Cet

homme robuste en costume sombre à la longue barbe n'est autre que le commissaire de police Félix Vibert. La frontalité caractérise le portrait de cet ami et collectionneur de l'artiste. Ce schéma frontal, que vous pouvez retrouver dans tous les autres portraits et autoportraits accrochés dans

cette salle de l'exposition, s'appuie sur la notion de parallélisme.

Hodler applique le charme de la répétition qu'il trouve dans la nature à la symétrie de la gauche et de la droite dans le corps de l'homme. Ainsi, ce buste est une application exacte et mathématique du principe de parallélisme, de part et d'autre du nez et des boutons de la chemise, les deux moitiés du visage et du corps se répètent à l'identique, confinant ici à la

caricature de la masse corporelle du commissaire. Observez attentivement à quel point ce visage est symétrique jusqu'au dessin de la barbe et aux plis du veston...

Paysage ou personnage, Hodler ne lâche pas son modèle même lorsque celui-ci est connu et apprivoisé. Il ne se limite pas à

poursuivre une ressemblance littérale, car ce qu'il veut atteindre c'est le rappel absolu de la personne. Le biographe de Hodler, Loosli, affirmait que l'on apprenait plus sur le caractère des modèles en regardant les tableaux qu'en les rencontrant personnellement.

En outre, portraits et autoportraits affirment la pratique picturale de Hodler et ne peuvent être isolés de son parcours créatif. Ceux qui vous

entourent ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les cimes isolées peintes par Hodler comme le Mönch se détachant sur fond neutre, sans illusion de profondeur. Cette neutralité joue un rôle fondamental en contribuant à inscrire portrait comme montagne dans une présence atemporelle qui monumentalise l'objet représenté : le Mönch comme Félix Vibert !



Portrait de Félix Vibert, 1915, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1923-0192, © MAH, Jean-Pierre Kuhn

FICHE ÉLÈVE

Section 1 : Parallélisme de la création Parallélisme de la figure humaine (Niveau 0)

Hodler se sert de la symétrie quand il peint des portraits. On peut dessiner une ligne verticale au milieu de ces visages et observer que les deux côtés sont parfaitement identiques.

Cependant si vous regardez votre propre visage dans un miroir, vous pouvez voir qu'il n'est pas symétrique, c'est ce qui nous différencie les uns des autres. Lorsqu'on observe le dessin que Hodler réalise avant de peindre le portrait de Félix Vibert, on peut clairement voir des différences entre la droite et la gauche du visage...



Portrait de Félix Vibert, 1915, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1923-0192, © MAH, Jean-Pierre Kuhn
Etude pour le portrait de Félix Vibert, crayon de graphite sur papier blanc, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1946-0007, © MAH, Flora Bevilacqua

Repérez trois parties différentes entre la droite et la gauche du visage dessiné :

.....

.....

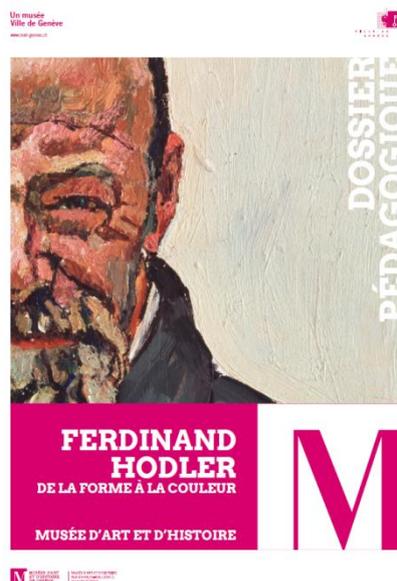
.....

4. La peinture d'histoire

La peinture d'histoire ponctue toute la carrière de Ferdinand Hodler mais elle résulte essentiellement de concours ou de commandes publiques. On peut donc se demander si la peinture d'histoire était un passage obligé pour l'artiste en quête de reconnaissance ou une véritable vocation.

La critique de l'époque emploie souvent les mêmes termes pour qualifier la peinture d'histoire de Hodler : puissance, vigueur, rudesse et âpreté. Ces mots évoquent l'idée d'une identité suisse tout en soulignant le caractère national du peintre. À la fin du XIX^e siècle, une convergence apparaît entre une volonté d'un art national enfin révélé et la personnalité de Hodler. Dans les *Pages littéraires* d'août 1896, on reconnaît « une association intime et profonde, une sympathie sagace, clairvoyante et touchante » entre le pays et l'artiste. Des voix, comme celles de Paul Seppel ou Albert Trachsel, s'élèvent en faveur d'une école de peinture suisse libérée des influences étrangères. Cette volonté s'appuie sur les œuvres à caractère historique de Hodler, véritables témoignages de l'état d'esprit de la critique de l'époque.

Pour en savoir plus sur la peinture d'histoire dans l'œuvre de Hodler, le dossier pédagogique « Ferdinand Hodler, de la forme à la couleur. » est disponible en téléchargement sur le site du Musée d'art et d'histoire. Il constitue un guide essentiel pour mieux comprendre les œuvres de Hodler accrochées au Musée d'art et d'histoire.



<http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/publics/scolaires-et-enseignants/outils-pedagogiques>

GUILLAUME TELL

LOCALISATION : Rath, niveau 0, section *Verticalité*, salle 4

MATIÈRE ET TECHNIQUE : huile sur toile

AUTEUR : Ferdinand Hodler

DATATION : 1897

DESCRIPTION : Où qu'elle soit exposée, la figure de Guillaume Tell vous surplombe de toute sa puissance. Dans ce tableau mettant en scène le héros national suisse, c'est la verticalité comme principe de construction qui s'incarne de manière imposante.

L'iconographie contemporaine de Guillaume Tell n'est fixée qu'à la fin du XIX^e siècle et Hodler en est l'un des principaux acteurs avec cette toile réalisée en 1897 pour le Musée des beaux-arts de Soleure. Observez cet homme de plus près. Il est seul, de face, debout, les pieds solidement campés : de parfaites et robustes lignes verticales. Détaché de tout contexte narratif, le poing gauche serré autour du manche, il lève son arbalète, tandis que sa main droite s'élève en signe d'opposition. Dans son dos, d'étranges nuages



verticaux dessinent une mandorle l'assimilant à un Christ déterminé et agressif. Guillaume Tell brandit ostensiblement son arme, tout aussi verticale que le reste de son corps, pour mieux revendiquer son acte tyrannicide et, par là même, l'acte de libération du pays.

Depuis le XVI^e siècle, les différents artistes qui le représentent s'attachent avant tout à la narration du mythe : le refus de saluer le chapeau, le tir de la pomme ou la mort du bailli Gessler sans qu'aucun attribut, costume ou type physique ne soit clairement arrêté. En 1895, le sculpteur Richard Kissling réalise le célèbre monument d'Altdorf dans lequel un Guillaume Tell puissant et calme descend de la montagne accompagné de son fils. Le Guillaume Tell de Hodler, par la puissance des lignes et l'expressivité de la pose, est entré dans l'inconscient collectif comme la seule représentation possible du héros. C'est ce tableau qui fige, aujourd'hui encore, le modèle iconographique du héros helvétique.

Guillaume Tell, 1896-1897, huile sur toile, Kunstmuseum Solothurn, Soleure, Legs de Madame Margrit Kottmann-Müller en souvenir de son époux le Docteur Walther Kottmann, 1958, inv. A I 410

FICHE ÉLÈVE

Section 2 : Les Principes : Verticalité et Horizontalité (Niveau 0)

Dans ces deux dernières salles du niveau 0 de l'exposition, les principes de construction des peintures de Hodler vous sont présentés : la verticalité, l'horizontalité et bien sûr la diagonale.

Guillaume Tell relève de la verticalité mais qu'en est-il des autres œuvres exposées ? En suivant l'exemple de *Guillaume Tell*, tracez les lignes de construction sur les œuvres de Hodler afin de définir quel est leur principe de construction.



Guillaume Tell, 1896-1897, huile sur toile, Kunstmuseum Solothurn, Legs de Madame Margrit Kottmann-Müller en souvenir de son époux le Docteur Walther Kottmann, 1958, inv. A I 410, © Kunstmuseum Solothurn

Le bûcheron, vers 1910, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0041, © MAH, Bettina Jacot-Descombes

Portrait d'Augustine Dupin morte, 17.11.1909, huile sur toile, Kunstmuseum Solothurn, inv. C 80.30 © Kunstmuseum Solothurn



Dans *La Bataille de Morat*, Hodler se sert de plusieurs principes de construction pour créer du rythme et ordonner le désordre du combat. Essayez de retrouver les lignes principales et voyez comment elles s'entrecroisent.

La Bataille de Morat, étude, 1917, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Dépôt de la Confédération Helvétique, Berne, 1919, inv. 1919-0007, © MAH, Yves Siza

Dans sa première esquisse de *La Bataille de Morat*, Hodler n'utilisait pas encore la ligne horizontale pour les lances des guerriers au premier plan.



La Bataille de Morat (première esquisse), 1915, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0047, © MAH, Bettina Jacot-Descombes

Le combat vous paraît-il le même de la première esquisse à l'étude suivante ?

.....

Quelles sont les principales différences ?

.....

.....

.....

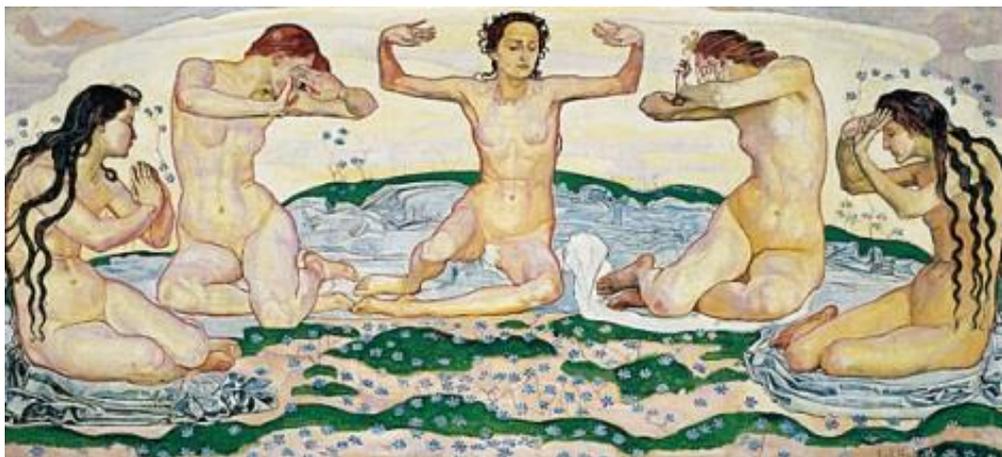
Dans sa dernière étude, Hodler choisit de présenter les armes à l'horizontale. Qu'apporte l'utilisation de la ligne horizontale ?

.....

.....

5. Correspondances

La thématique des correspondances ouvre le niveau -1 de l'exposition au Musée Rath. Certaines œuvres de Ferdinand Hodler se répondent et entretiennent des correspondances par leurs principes de construction ou par leur thème. Parfois, l'artiste les a exposées ensemble, affirmant de fait leur étroite parenté. Il en est ainsi de deux toiles, respectivement baptisées *La Nuit* et *Le Jour* que nous vous invitons à découvrir plus spécifiquement.



La Nuit est une œuvre emblématique de la relation qu'entretient Hodler avec la mort comme le montre l'annotation au dos de la toile tirée d'un poème de Charles-François Ponsard « Plus d'un qui s'est couché tranquillement le soir ne s'éveillera pas le lendemain matin ». Observez le personnage masculin qui est au centre, la crispation de ses muscles faciaux et la tension de ses bras alors qu'il tente de repousser la créature drapée de noir qui l'assaille. Il s'agit de Hodler lui-même, arraché à son sommeil, illustrant ainsi sa crainte d'être brusquement saisi par la mort. Dans les dormeurs qui l'entourent se glissent les portraits des deux femmes avec qui il partage alors sa vie. En bas à gauche est allongée Augustine Dupin, la compagne des débuts et mère de son fils Hector. À l'autre extrémité, on trouve Bertha Stucki, l'épouse d'un premier mariage bref et houleux. En haut à gauche, Hodler, front contre le sol, dort en compagnie des deux femmes.

L'atmosphère cauchemardesque, renforcée par la palette chromatique sombre et restreinte, intensifie l'aspect dramatique de la scène. Son caractère impersonnel et intemporel

désoriente le spectateur en créant un malaise. Le réalisme des nus et les attitudes de ces couples enlacés suscitent un scandale à Genève quand le tableau est exposé au Musée Rath en 1891. Pourtant sélectionnée par un jury unanime pour intégrer l'exposition municipale des beaux-arts de Genève, l'œuvre, qualifiée de lubrique et obscène, sera décrochée sous prétexte de respect de la bienséance. Hodler organise alors une exposition privée payante, dont les recettes lui permettent de réaliser une ambition maintes fois repoussée : obtenir la consécration de Paris. Admis au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, *La Nuit* est distinguée par Puvis de Chavannes, Rodin et une partie de la critique parisienne.

Hodler peint *Le Jour* quelques années plus tard et obtient la médaille d'or en l'exposant face à *La Nuit* en 1900 pour l'Exposition Universelle de Paris. Les deux toiles ne s'opposent pas seulement par le titre, mais aussi par la lumière, les couleurs et le symbolisme. *Le Jour* compte parmi ces peintures où l'artiste se laisse aller à des représentations moins sombres. Les personnages, toujours nus, sont assis sur des draps blancs. Le réalisme des corps est aussi frappant que dans *La Nuit* mais les femmes ne sont plus allongées dans une nature desséchée, elles s'éveillent dans une nature fleurie levant les bras pour accueillir la journée dans une danse rituelle. Remarquez comme ces figures monumentales sont disposées de façon symétrique de part et d'autre du personnage central qui rompt cet ordre par le mouvement de ses jambes. L'ordonnement selon un principe de symétrie et la recherche de frontalité font du *Jour* comme de *La Nuit* d'éclatantes manifestations du parallélisme.

Hodler fera plusieurs versions de ce tableau avec plus ou moins de femmes assises et des gestuelles très différentes. En outre des dizaines de dessins préparatoires précèdent chacune de ses toiles afin d'arrêter la pose d'un personnage ou la chorégraphie d'un groupe. Le Musée d'art et d'histoire conserve 800 dessins et 144 carnets de l'artiste.

En 1901, Hodler est reconnu comme peintre national en Suisse et le Musée des Beaux-Arts de Berne décide d'acquérir certaines de ses œuvres dont *Le Jour*, et l'œuvre tant controversée mais néanmoins à l'origine de son succès, *La Nuit*.

Sur la page précédente :

La Nuit, 1889-1890, huile sur toile, Kunstmuseum Bern, inv. G 0248, © Kunstmuseum Bern

Le Jour, 1899-1900, huile sur toile, Kunstmuseum Bern, inv. G 0251, © Kunstmuseum Bern

FICHE ÉLÈVE

Section 3 : Correspondances : L'Unité de l'œuvre (Niveau -1)

Les œuvres de grands formats réunies dans cet espace de l'exposition relèvent du symbolisme. Cette peinture rejette l'inspiration par la nature, elle ne s'adresse pas au regard de l'homme, mais à son esprit, et son imagination. Le symbolisme de Hodler tend vers une harmonie totale grâce au parallélisme : répétition des couleurs et des formes, utilisation de lignes parallèles, la symétrie, création d'un rythme.

Dans cette célèbre toile *Eurythmie*, essayez à votre tour de détecter trois différents éléments du parallélisme hodlérien.



Eurythmie, 1895, huile sur toile, Kunstmuseum Bern, Ville de Berne, inv. G0250, © Kunstmuseum Bern

.....

.....

.....

D'après vous, de quoi parle cette toile représentant cinq hommes âgés marchant en silence, traversant la scène de droite à gauche ? Il n'y a pas de mauvaise réponse, le symbolisme s'adresse à votre imagination, votre interprétation, votre émotion face à l'œuvre.

.....

.....

6. Parallélisme des sentiments



La salle 2 du niveau -1 de l'exposition explore le parallélisme des sentiments. Dans *La Mission de l'artiste*, Hodler écrit : « 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 cœur, que sortent de nouvelles magnificences. » Il est de ces harmonies comme des évidences :

observez l'autoportrait de Hodler encadré de roses et voyez comme celles-ci se retrouvent au pied du lit de sa maîtresse mourante : Valentine Godé-Darel. Trois roses rouges comme un symbole de l'amour qui les unit ? Pas si sûr...

Ferdinand Hodler, *Autoportrait*, 1914, huile sur toile, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, don de la Ville de Genève, 1945, inv. A 556, © Museum zu Allerheiligen Schaffhausen



Ferdinand Hodler, *Portrait de Valentine Godé-Darel malade*, 1914, huile sur toile, Kunstmuseum Solothurn, Fondation Dübi-Müller, inv. C. 80.33, © Kunstmuseum Solothurn

Valentine devient le modèle et la maîtresse de Hodler en 1908. Peu avant de donner naissance à leur fille Paulette en 1913, on lui diagnostique un cancer des ovaires. Fin 1914, elle est mourante, Hodler vient tous les jours à son chevet à Vevey et réalise une véritable chronique de son agonie en 120 dessins et 18 peintures. Une série implacable et inédite dans l'histoire de l'art. Hanté par la mort depuis la disparition précoce de tous les membres de sa famille, il l'affronte alors avec le réalisme cru d'un clinicien, armé d'un crayon et, parfois, d'une « vitre de Dürer » sur laquelle il reporte les contours du corps mourant de sa maîtresse. Le corps de Valentine est dissimulé sous ses draps immaculés aux allures de paysage alpin. Elle qui rayonnait dans des portraits en pieds de Hodler se retrouve maintenant dans des compositions diagonales où son visage décharné, ses orbites creuses, son nez encore plus busqué, ses joues émaciées traduisent la douleur et la fin proche, comme le suggère encore la petite horloge accrochée au mur aux teintes aussi livides que le visage de Valentine... Seules notes de couleur, les trois roses rouges au pied de son lit, symbole de l'amour que Hodler lui portait et de sa beauté d'antan si souvent valorisée dans d'autres tableaux du peintre.

Observez à présent l'autoportrait de Hodler, il date lui aussi de 1914, période durant laquelle il se rend chaque jour au chevet de Valentine. Il serait donc aisé de voir dans le motif des roses rouges une déclaration d'amour à sa maîtresse agonisante. Mais regardez attentivement comme l'artiste plante ses yeux dans les nôtres, l'air interrogateur et séducteur comme une promesse d'amour cernée de roses... Toutefois ce n'est pas à Valentine que le peintre envoie ce tableau mais à la jeune Gertrud Müller, collectionneuse, sensible et indépendante qui le lui retourna aussitôt.

Les roses sont un motif récurrent des œuvres de Hodler sans que leur symbolique ne soit réservée à une élue plus qu'une autre. Dans le motif comme le symbole, les roses cachent toujours de terribles épines...

FICHE ÉLÈVE

Section 3 : Correspondances : Parallélisme des sentiments (Niveau -1)

Dans cette section de l'exposition plusieurs associations de tableaux sont proposées. D'après vous, qu'est ce qui rassemble ces deux tableaux ? Identifiez-vous au moins trois ressemblances entre le *Portrait de Mathias Morhardt* et *Le Mettenberg* ? Observez le cadrage, les lignes et la touche.



Portrait de Mathias Morhardt, 1913, Genève, MAH, Inv. 1913-74, © MAH



Le Mettenberg, 1912, Saint-Gall, Kunstmuseum, © Kunstmuseum Saint Gall

.....

.....

.....

Peints la même année, en 1916, cet *Autoportrait* et ce *Ruisseau près de Champéry* sont moins différents qu'il n'y paraît. D'après vous qu'ont-ils en commun ?



Autoportrait, 1916, huile sur toile, Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0066, © MAH, Bettina Jacot-Descombes



Ruisseau près de Champéry, 1916, huile sur toile, Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0054, © MAH, Bettina Jacot-Descombes

.....

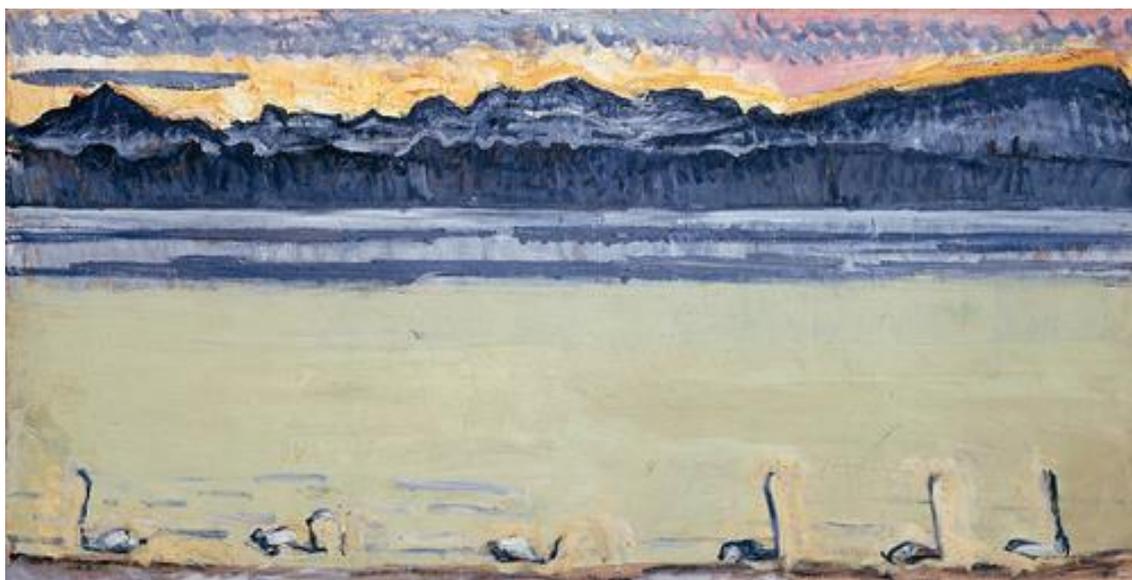
.....

7. L'essentiel : peinture de paysages

Les paysages de Hodler expriment une même proximité avec une nature suisse sans aucune présence humaine. Le peintre a essentiellement peint des paysages suisses, s'attachant à de multiples motifs qu'il peindra et repeindra encore comme les monts célèbres: l'Eiger, le Mönch et la Jungfrau, le lac de Thoue ou le lac Léman, mais aussi des arbres, rochers, éboulis et torrents. Amoureux de ce qu'il appelait la "substance de la nature", Hodler se rend régulièrement sur le motif pour étudier les sites. Il réalise ensuite en atelier ses paysages en mêlant parfaitement le réalisme topographique des sites à une stylisation formelle. C'est cet habile mélange qui fait sa signature artistique tout en le propulsant dans la catégorie des plus grands paysagistes suisses.

Pour Hodler, la peinture de paysage relève clairement de la philosophie puisqu'elle doit révéler les lois de la nature. Ce sont ces lois que le peintre a pour mission de dégager au fil d'une étude patiente et raisonnée du site. Pour Hodler, l'ordre naturel repose sur le "parallélisme", la répétition et la symétrie. Certains thèmes sont alors plus propices que d'autres pour que cette philosophie soit perceptible comme les reflets sur l'eau, qui permettent de développer une double symétrie axiale, horizontale et verticale.

Selon Hodler, la peinture de paysage "nous montre une nature agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants". Les paysages hodlériens ont donc une caractéristique majeure : l'élimination de ce qui est accessoire et irrégulier, la suppression de la perspective aérienne pour une recomposition monumentale et décorative. Cette vision du paysage culmine avec les dernières vues du lac Léman, proches de l'abstraction. Cette mise en évidence d'un ordre naturel doit exalter l'émotion éprouvée devant la splendeur de la nature, qui reste la source de création pour Hodler. Et ainsi, la nature devient le miroir de l'artiste.



Le Lac Léman et le Mont Blanc avec cygnes, 1918, N° d'inventaire 1964-0033 © MAH Photo : Yves Siza

Hodler peint *Le Lac Léman et le Mont-Blanc avec cygnes* en 1918, l'année de sa mort. Désormais malade, le peintre doit se contenter de peindre la vue qu'il a depuis la fenêtre de son appartement du quai du Mont-Blanc. Ce dernier paysage traduit à la fois l'appréhension de la mort et une lueur d'espoir, avec le jour pointant de l'autre côté du lac. Ce tableau est d'une composition très simple, il s'agit de plusieurs bandes horizontales les unes au-dessus des autres. Ces strates de couleurs balayent le paysage comme une portée musicale sur laquelle les six cygnes, à peine ébauchés, deviennent des notes de musique. Ce style dépouillé de Hodler est le fruit d'une vie entière de recherche picturale. Sa peinture se trouve à la croisée des courants esthétiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, comme le réalisme, le symbolisme et l'expressionnisme. Si l'artiste privilégie à ses débuts la forme sur la couleur, il trouve désormais un équilibre entre les deux et une liberté nouvelle. En 1917, il déclare d'ailleurs :

« À présent, je les possède toutes deux et plus que jamais la couleur n'accompagne pas seulement la forme, mais les formes vivent et se modulent par la couleur. Maintenant, c'est magnifique : je domine les grands espaces. »

LE LAC DE THOUNE AUX REFLETS SYMÉTRIQUES

LOCALISATION : Rath, niveau -1, section *L'essentiel*, salle 3

MATIÈRE ET TECHNIQUE : huile sur toile

AUTEUR : Ferdinand Hodler

DATATION : 1905 et 1909

DESCRIPTION : Deux toiles portent le titre de *Lac de Thoune aux reflets symétriques*, datées respectivement de 1905 et 1909.

Elles regroupent toutes les composantes chères à Hodler et ont sensiblement le même point de vue, pris depuis la rive.

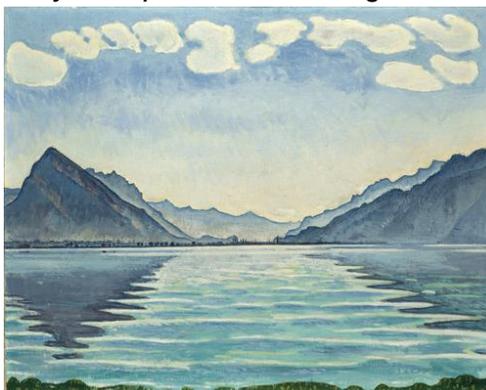
Leurs palettes de couleurs sont très réduites, un camaïeu de bleu où s'invitent des traces rouges foncés dans la roche et, dans la version de 1905, où s'insinue un peu de vert sur l'herbe de la rive et dans les reflets de l'eau. Et elles portent toutes les deux fort bien leur titre «aux reflets symétriques». En effet, le paysage est construit sur une double symétrie axiale.

Verticale d'une part, avec la répétition des montagnes triangulaires, et horizontale d'autre part, grâce aux reflets sur l'eau.

Mais dans le premier tableau, la silhouette des montagnes ondule sous l'effet de l'eau un peu agitée, tandis que dans le second, les eaux parfaitement calmes font œuvre de miroir dans lequel se reflète l'exact tracé des contours, y compris la ligne d'horizon. Paradoxalement, les lignes très marquées dans le premier sont beaucoup plus fondues dans le second.

La différence principale réside dans le motif des nuages. D'un côté, des nuées

isolées mais rapprochées, dessinant une ligne légèrement arrondie; de l'autre, une bande compacte dans le ciel. Dans la version de 1905, des zones plus claires sur la surface des montagnes et de l'eau semblent en constituer le pâle reflet. Dans celle de 1909, leur reflet blanc et limpide vient renforcer la symétrie, au point que ce «rivage de nuages» se substitue à la rive



herbeuse de 1905. La perfection de la double symétrie axiale, la palette quasi similaire entre la réalité et son reflet, donnent alors une dimension presque abstraite à ce deuxième paysage. En 1905, en revanche, le clapot de l'eau rend la symétrie moins systématique. Les degrés pyramidaux créés par les vagues, la répartition des touches blanches et bleues zébrant la surface de l'eau, instaurent un rythme par phénomène de répétition.

POUR EN SAVOIR PLUS : Rythmes et symétries sont deux manifestations de la recherche formelle de Hodler qui combine respect des données topographiques et représentation idéale. Hodler désignait par le terme de «parallélisme» cette succession réitérée, mais jamais identique, de lignes, de mouvements mais aussi de sommets ou encore de nuages qui définissent le caractère d'un paysage et, en même temps, les sensations que celui-ci fait naître chez le spectateur.

Le Lac de Thoune aux reflets symétriques, 1905, huile sur toile, © MAH, photo : B. Jacot-Descombes

Le Lac de Thoune aux reflets symétriques, 1909, huile sur toile, © MAH, photo : B. Jacot-Descombes

FICHE ÉLÈVE
Section 4 : L'essentiel (Niveau -1)

Quelles différences voyez-vous entre les deux tableaux *Le Lac de Thoune aux reflets symétriques* de 1905 et 1909 ?

.....

.....

Tracez les deux axes de symétrie sur le tableau de 1909 :



La symétrie horizontale est-elle parfaite sur ce tableau ?
Retournez la feuille, qu'observez-vous ?

.....

.....

Pourquoi Hodler n'utilise-t-il que du bleu ? Imaginez le même tableau dans une gamme chromatique différente, rouge par exemple, votre impression serait-elle la même ?

.....

.....

À la fin de sa vie, Hodler privilégie la couleur à la forme dans ses tableaux de paysages. Retrouvez ce tableau dans la salle et notez les couleurs employées et les sentiments qu'ils font naître chez l'observateur :



Le Lac Léman et le Mont Blanc avec cygnes, 1918, N° d'inventaire 1964-0033 © MAH Photo : Yves Siza

Donnez d'autres couleurs à ce tableau pour qu'il transmette des sentiments différents:



8. Hodler du bout des doigts

La dernière salle de l'exposition vous propose une expérience immersive unique : découvrir Hodler sans le regard ! Il vous suffit de vous approcher des meubles et d'y glisser vos mains pour ressentir quatre peintures de l'artiste du bout des doigts.

Depuis 2010, le Musée d'art et d'histoire organise des visites descriptives et tactiles pour les personnes aveugles et malvoyantes grâce à la céramiste Quitterie Ithurbide. L'interprétation et la réalisation d'œuvres en 3D en céramique permettent de traduire au mieux: la représentation de la peinture par le volume créé en terre cuite et les caractéristiques des techniques picturales du peintre, par les émaux. La grande variété de ces derniers offre une multitude de textures qui tendent à suppléer à la couleur. La lumière est traduite par la matière. Le fait que ces interprétations soient monochromes leur confère aussi un intérêt pour le grand public qui découvre une peinture sans couleur. Une large palette de styles peut être interprétée, de l'abstrait au figuratif.

Une maquette tactile est bien plus qu'un simple outil de compréhension, elle permet de fixer la reconstitution mentale établie lors de la visite. Les visiteurs en situation de handicap deviennent acteurs de la visite, il s'agit alors de leur découverte personnelle voire intime avec l'objet sur lequel porte la visite. Les maquettes sont aussi une mise en relief tactile des contrastes visuels tout en permettant au public d'appréhender le concept de profondeur. En outre, elles constituent de véritables outils à la compréhension d'une œuvre et servent ainsi à différents publics : le jeune public et le public en situation de handicap mental.



Félix Vallotton, *Persée tuant le dragon*, 1910, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1974-0012, © MAH, Yves Siza



Quitterie Ithurbide, *Persée tuant le dragon*, bas-relief en céramique, 2016, Musée d'art et d'histoire

Pour cette exposition, la céramiste a réalisé quatre bas-reliefs en céramique de deux paysages et de deux autoportraits d'après les tableaux de Hodler afin que vous puissiez les admirer autrement. Toucher ces reconstitutions permet d'aborder les motifs du peintre dans leurs moindres détails tout en saisissant l'importance des contours, des rythmes et du parallélisme comme principe de construction. Ce qui, d'ordinaire, émeut nos regards devient d'autant plus frappant par le toucher: la superposition de lignes horizontales, la symétrie parfaite d'un paysage ou d'un visage, l'affirmation du geste du peintre avec l'expérience. L'évidence plastique devient tactile.

Fermez les yeux et laissez-vous guider par le reste de vos sens pour conclure ce voyage paralléliste dans l'œuvre de Hodler.

FICHE ÉLÈVE

Salle Hodler du bout des doigts

Parmi ces autoportraits de Hodler quels autoportraits avez-vous touché dans la dernière salle de l'exposition ? Entourez les bonnes réponses.



Autoportrait, 1872, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0060, © MAH, Bettina Jacot-Descombes
Autoportrait, 1916, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0065, © MAH, Flore Bevilacqua
Autoportrait, 1879-1880, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0062, © MAH, Flora Bevilacqua
Autoportrait, 1917, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, inv. 1939-0072, © MAH, Bettina Jacot-Descombes
Autoportrait, 1891, huile sur toile, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Berne, inv. 1914-0027, © MAH, Bettina Jacot-Descombes

Avez-vous apprécié cette expérience tactile ? Pourquoi ?

.....

.....

D'après vous, dans un musée, que peut apporter cette expérience en plus du visuel ?

.....

.....

.....

Fiche 1, page 18 :

Les troncs d'arbres sont parallèles.

La couleur des feuilles comme des troncs se répètent et s'harmonisent aux vêtements du promeneur. Promeneur et troncs d'arbres verticaux créent un rythme qui scande le tableau.

Fiche 2, pages 21 et 22

Hodler avait besoin de papier, crayons et miroir.

Le fond blanc permet de mettre en valeur l'autoportrait.

Pour les trois différences, on peut citer par exemple : la position frontale, le vieillissement de Hodler, les couleurs réalistes pour l'un, du bleu dans la barbe pour l'autre, une touche plus courte et plus épaisse sur le deuxième, l'attitude de Hodler (concentré sur l'un, souriant sur l'autre).

Pour les ressemblances, ce sont essentiellement la forme centrale de triangle qui se dégage, la touche large et épaisse, les couleurs employées, les contours nets ainsi que l'absence de base tant pour le corps que pour la montagne : on ne voit que la tête de Hodler et le sommet de la montagne sur un fond neutre.

Fiche 3, page 25 :

On observe de très nombreuses différences entre la droite et la gauche de ce portrait sur le dessin de Hodler : les yeux, la moustache, les oreilles, la barbe, les épaules, les rides.

Fiche 4, pages 28 et 29 :

Le combat paraît plus chaotique sur la deuxième étude alors que sur la première tout paraît organisé, ordonné.

Le combat du premier plan est plus réaliste car moins ordonné. Il y a plus de personnages à cheval au deuxième plan. Le jaune est plus dominant que le rouge.

La ligne horizontale ordonne le combat. Il paraît moins réaliste mais plus rythmé, comme une chorégraphie.

Fiche 5, page 32 :

Dans *Eurythmie*, plusieurs éléments relèvent du parallélisme : la couleur blanche qui se répète, le motif de l'homme en marche tête baissée, le rythme que crée ces personnages scandant la toile, les lignes parallèles dessinées par les hommes et les arbres.

Fiche 6, page 34 :

Dans les ressemblances, on peut citer le cadrage des deux tableaux (le buste et le sommet), les teintes utilisées et la diagonale dessinée par l'homme comme la montagne, le fond neutre.

Les couleurs rassemblent ces deux autres tableaux, la lumière jaune sur le visage et dans les arbres, le gris de la barbe et des rochers, la touche courte et épaisse, la forme de la cravate rappelant celle du ruisseau entre les rochers.

Fiche 7, page 38 :

Les couleurs sont différentes d'un tableau à l'autre, celui de 1909 est bleu alors que l'autre montre plus de couleurs. La symétrie est parfaite dans celui de 1909 et les nuages ne sont plus qu'une bande blanche.

En retournant la feuille, on observe que la symétrie est quasi-parfaite.

Le bleu offre aux visiteurs un sentiment de calme et d'apaisement.

Fiche 8, page 41 :

Dans les bas-reliefs en céramique, vous avez pu toucher les autoportraits 2 et 5.

INFORMATIONS PRATIQUES

Pour organiser votre visite au Musée Rath

Accueil des publics des MAH

Permanence téléphonique du lundi au vendredi, de 9h à 12h : +41 22 418 25 00
ou par mail à adp-mah@ville-ge.ch

Horaires d'ouverture et de visite

Le Musée Rath est ouvert de 11h à 18h, tous les jours sauf le lundi.

Les visites s'effectuent dans les jours et heures d'ouverture du Musée Rath.

Sur demande préalable et selon les capacités d'accueil, les groupes en visite commentée peuvent être accueillis à partir de 9h30.

Réservations

Toutes les visites, avec ou sans accompagnement par un médiateur ou un guide, doivent faire l'objet d'une réservation auprès du secrétariat de la Médiation culturelle.

Merci de vous y prendre au moins 15 jours à l'avance.

L'effectif des groupes est fixé à 30 personnes maximum (25 enfants idéalement), sauf cas particuliers. Les enfants restent sous la responsabilité de leurs accompagnateurs en nombre suffisants (deux au minimum).

Tarifs

Entrée individuelle CHF 15.-/10.-

Pour les visites avec accompagnement :

Durée : ¾ d'heure à 1 heure

Écoles publiques du canton de Genève (DIP)	gratuit
Université de Genève (facultés, cours d'été), HES	gratuit
Écoles privées genevoises degrés primaires et secondaires	CHF 50.-
Écoles primaires et secondaires, hors canton de Genève	CHF 50.-
Écoles privées professionnelles Genève et hors canton	CHF 50.-

Musée Rath

Place Neuve 1
1204 Genève
www.mah-geneve.ch

CRÉDITS

Dossier pédagogique réalisé par Murielle Brunshawig et Alix Fiasson,
Médiation culturelle des Musées d'art et d'histoire

Sources / Bibliographie

Hodler // Parallélisme, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2018

Ferdinand Hodler et Genève. Collection du Musée d'art et d'histoire Genève, Genève, 2004

Ferdinand Hodler, Le paysage, Musée d'art et d'histoire, Genève, 2003

Documentation photographique

Susanna Garcia et Pierre Grasset, Photothèque des Musées d'art et d'histoire

Relecture

Rosanna Aiello

Musée d'art et d'histoire
Genève, avril 2018