FR

HODLER

PARALLÉLISME

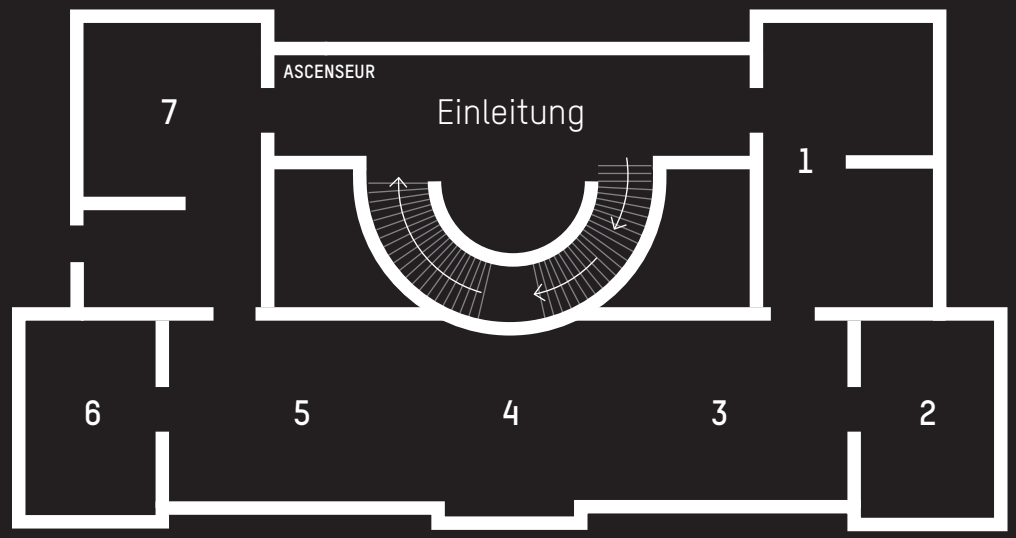
14.09.2018 – 13.01.2019

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

Étage supérieur



1 Parallélisme de la nature

2 Parallélisme de la figure humaine

3 Équilibre des forces opposées

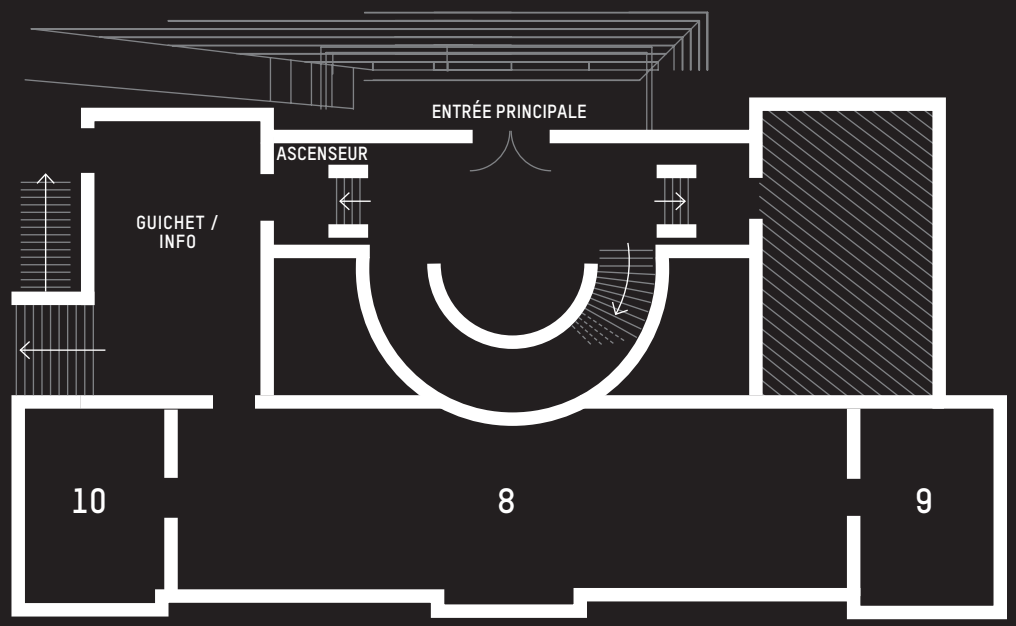
4 Verticalité

5 Horizontalité

6 Théorie et contexte

7 L’essentiel : les paysages de montagne

Rez-de-chaussée



8 Parallélisme des sentiments

9 Les portraits

10 Les paysages tardifs du lac Léman

Introduction

L'exposition *Hodler//Parallélisme* présente pour la première fois l'œuvre de Ferdinand Hodler à la lumière de sa théorie du parallélisme. L'artiste entendait par là un ordre qui gouverne la nature, et même le monde entier, et qui se traduit par des répétitions, des symétries et des rythmes. Il considérait qu'il était de son devoir, en tant qu'artiste, de rendre compte de ce principe fondamental dans ses œuvres. C'est ce qu'il expliqua dans la conférence sur *La Mission de l'artiste* qu'il prononça le 12 mars 1897 à Fribourg :

La mission de l'artiste [...] est d'exprimer l'élément éternel de la nature, la beauté, d'en dégager la beauté essentielle. Il fait valoir la nature en mettant en évidence les choses, il fait valoir les formes du corps humain. Il nous montre une nature agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants.

Par la répétition des figures, des formes et des couleurs, Hodler chercha à reproduire dans sa peinture la beauté, l'harmonie et l'unité qu'engendrait selon lui le parallélisme. À la vue de la série du ***Lac de Thoune, vu de Leissigen et de Därligen,*** on comprend immédiatement ce que recouvre ce concept. Les trois tableaux montrent le même point de vue, seule varie la hauteur du cadrage, et avec elle, les lignes d'horizon. Hodler a sélectionné son point de vue de façon à obtenir un agencement symétrique du tableau, avec, à gauche, le Harder, et à droite, le Därliggrat et les contreforts de la Schynige Platte. À quoi s'ajoute une symétrie horizontale, formelle et chromatique, créée par les reflets des montagnes dans l'eau du lac. Dans deux des peintures, cette structure eurythmique est en outre confortée par l'ellipse de nuages qui surplombe le paysage et trouve sa correspondance formelle dans le bas du tableau. L'examen comparé des trois œuvres met en lumière la progression de la simplification formelle, à son apogée dans la version quasi abstraite de 1909. Hodler lui-même voyait dans ***Le Lac de Thoune aux reflets symétriques*** de l'année 1905 une œuvre clé du parallélisme. Dans une lettre au collectionneur Willy Russ-Young, il écrivit la même année :

C'est peut-être le paysage où j'ai le mieux appliqué mes principes de composition, c'est le plus typique et le plus rythmique par la répétition des sommets et des formes dans l'eau.

L'exposition *Hodler//Parallélisme* propose au public de s'immerger dans l'univers de Hodler et de renouveler une fois encore son regard sur son langage pictural d'une extrême clarté et d'une grande puissance. Les dix sections du parcours permettent de comprendre sa théorie et les principes de composition qui en découlent à travers différentes séries d'œuvres et de motifs.

1 Parallélisme de la nature

Dans sa conférence intitulée *La Mission de l'artiste*, Ferdinand Hodler rendit compte de son observation du parallélisme dans la nature et de la façon dont il s'y manifestait selon lui. Il y évoqua le charme d'un chemin bordé de lilas en fleurs ou encore l'agréable sensation que procure un ***Pré fleuri*** (1901) de fleurs de la même couleur :

Si vous regardez dans un champ où il n'y a qu'une seule espèce des 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.

Et plus loin :

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. […] la cause de cette impression d'unité, est le parallélisme de ces troncs de sapins.

Hodler poursuivit cette idée dans ***Le Promeneur dans la forêt*** (vers 1885) et ***Le Bois des frères (Le Bois de Châtelaine)*** (1885). Construits sur le même modèle, les deux tableaux montrent un paysage de forêt composé d'arbres rigoureusement alignés à la verticale qui illustrent le principe du parallélisme de Hodler. Tandis que dans *Le Bois des frères,* un forestier se fond dans l'épaisseur des troncs graciles jusqu'à y devenir quasi imperceptible et que le spectateur peut aisément s'absorber dans le spectacle du bois, dans le second tableau, la représentation se focalise sur le promeneur qui se tient au centre de la toile. On peut penser que ce promeneur n'est autre que l'artiste lui-même, perdu dans ses pensées lors de l'une ses escapades dans la nature.

2 Parallélisme de la figure humaine

Hodler était convaincu que le parallélisme ne se manifestait pas seulement dans les paysages naturels mais qu'il était aussi à l'œuvre dans la figure humaine et les scènes de la vie quotidienne :

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. 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.

Ferdinand Hodler, *La Mission de l'artiste,* 1897

Comme en témoignent les peintures de cette salle, les représentations de groupe de Hodler se distinguent fréquemment par l'ordonnancement symétrique de la composition. C'est le cas du ***Grütli moderne*** (1887–1888) qui présente une vue frontale de la construction édifiée en 1887 pour la fête fédérale de tir qui se tint cette année-là à Genève. Au premier plan, à proximité immédiate du spectateur, Hodler a mis en scène six hommes occupés à se saluer. Les trois couples de figures se déploient à l'identique de part et d'autre de l'axe central du tableau, défini à l'arrière-plan par l'entrée solennelle du bâtiment. Seul le porte-drapeau, sur la gauche, rompt la symétrie.

Le titre se réfère aux fêtes de tir auxquelles l'on donna au XIXe siècle le nom de « Grütli moderne », en référence au serment du Grütli, et qui eurent pour fonction, en tant que manifestations patriotiques, d'encourager la conscience nationale dans le jeune État fédéral. La répétition des serrements de mains symbolise le serment du Grütli que renouvellent ici les protagonistes de Hodler, d'âge, d'origine et de condition différentes.

3 Équilibre des forces opposées

L'équilibre des forces opposées est l'un des principes de composition régulièrement mis en œuvre par Hodler. En atteste ***Le Bûcheron*** (vers 1910) qui se tient debout, les jambes écartées, entre deux sapins élancés, et s'apprête à frapper un coup puissant. Le contraste entre la verticalité des troncs et les diagonales du corps confère au tableau toute sa tension dynamique. Hodler décrivit lui-même *Le Bûcheron* comme « un tableau comparable à aucun autre, d'une puissance frénétique, mais intentionnelle et réfléchie [...]. Chaque muscle est tendu ; c'est comme si le gaillard, suivant l'élan de la hache vers le haut, allait lui-même se détacher et s'élever du sol. » Alors que les œuvres de l'artiste se caractérisent en général par un calme statique et quasi contemplatif, l'accentuation des diagonales crée dans *Le Bûcheron*, mais aussi dans le ***Portrait de Gertrud Müller*** (1911), une impression de mouvement et de vitalité.

Hodler créa le motif du *Bûcheron,* ainsi que celui du *Faucheur,* en 1908, pour répondre à une commande de la Banque nationale suisse qui lui avait confié la conception des figures des billets de cinquante et cent francs – ceux-là même qui furent en circulation de 1911 à 1957. Hodler produisit de nombreuses peintures de ces deux motifs et le *Bûcheron,* devenu entre-temps une icône nationale, fut à l'époque extrêmement prisé par les collectionneurs et se vendit très bien. Si les quelque vingt versions existantes ne présentent que des divergences minimes quant à leur composition et à la figure, elles diffèrent en revanche par le paysage. C'est manifeste dans les tableaux conservés à Paris et à Genève dans lesquels Hodler a campé son bûcheron dans un paysage hivernal.

4 Verticalité

Certains tableaux présentent un schéma de composition où la verticalité domine, comme en témoigne ***Chant lointain*** (1911). Représentée frontalement, la figure de femme vêtue de bleu se distingue par la verticalité, à vrai dire statuaire, de sa posture, que viennent conforter son positionnement au centre de la toile, sous la courbe de la ligne d'horizon, et ses bras levés symétriquement. Cette peinture fait partie des représentations hodleriennes de figures féminines isolées qui, par leur gestuelle et leur posture, symbolisent une sensation ou une impression sensorielle. Elles ont pour principal thème la vénération et l'union avec la nature. Le titre de l'œuvre suggère ici qu'il s'agit d'une perception de type acoustique qui trouve son expression dans la posture de danseuse, ou supposée telle, de la femme, sa tête légèrement penchée sur le côté et son regard sans objet. Les paumes ouvertes de ses mains indiquent que c'est le corps tout entier qui est l'instrument de perception d'un son (de la nature).

La ***Femme joyeuse*** (vers 1911) fait office de pendant au *Chant lointain*. La construction du tableau y est la même, toutefois, la figure, vue de dos, apparaît sans équivoque comme une danseuse, de par la torsion de son corps, le mouvement de ses bras et sa tête tournée vers l'arrière, une posture qui confère un tour plus expressif à l'hommage qu'elle rend à la nature. Hodler fit un usage régulier de la ligne d'horizon courbe, qui rappelle la courbure de la terre, ainsi dans ***Communion avec l'Infini*** (1892). C'était un moyen pour l'artiste d'insuffler une dimension cosmique au tableau. Lui-même consigna dans l'un de ses carnets : « La ligne droite tient plus du fini, la courbe de l'infini. »

5 Horizontalité

De nombreux paysages de Hodler sont régis par l'horizontalité. ***Le Lac de Thoune et la chaîne du Stockhorn*** (1905) est construit sur une succession de strates horizontales : au premier plan, un banc de galets émerge hors de l'eau et indique la rive toute proche, tandis que la surface du lac, baignée d'une lumière orangée, est traversée de lignes de couleur bleue qui matérialisent quelques vagues. Ces rayures se répètent au second plan, où le lac s'est teinté de bleu, puis à l'arrière-plan, avec les bandes de nuages qui barrent le massif montagneux et strient le ciel couleur d'orange.

Cette peinture fait partie d'une série de trente-trois montrant le même paysage et qui sont autant de variations dont la physionomie se modifie au gré des circonstances climatiques, des saisons et des heures du jour. La prédilection de Hodler pour ce motif est probablement due au fait que, d'une part, la région du lac de Thoune lui était familière depuis l'enfance, et que, d'autre part, il existait une forte demande pour ce sujet chez les collectionneurs. Ses nombreuses reprises du thème sont toutefois aussi l'expression de ses recherches continuelles sur la forme.

Hodler recourut au même principe de composition dans d'autres genres picturaux. Dans ***Portrait d'Augustine Dupin morte*** (1909), il a représenté son ancienne compagne (et mère de leur fils Hector), dont il a saisi l'agonie et la mort dans quatre peintures. La morte, vêtue d'une robe bleue, est étendue sur un lit. Le cadrage est tel que son corps occupe toute la largeur du tableau, tandis qu'au-dessus d'elle, s'étend un grand espace vide, matérialisé par un mur de couleur ocre couvert d'une peinture épaisse qui occupe les deux tiers restants de la surface de la toile. Trois lignes de couleur bleue ferment la scène dans sa partie supérieure, faisant écho par la forme et la couleur à la morte alitée dans la partie inférieure.

6 Théorie et contexte

Hodler réalisa en 1912 une série de quatre autoportraits dans lesquels il confrontait le spectateur au regard fixe de ses yeux grands ouverts. Theodor Reinhart, commanditaire du premier portrait, émit l'observation suivante dans une lettre à l'artiste : « Hodler regardant dans son monde, son regard est fixe, et il n'en est que plus incisif ». Le peintre s'est mis en scène en homme de l'œil qui s'est donné pour mission artistique d'observer le monde, d'en explorer la structure et, pour finir, de le rendre visible à autrui dans ses œuvres.

L'artiste formula cette conception de son art dans le manuscrit exposé ici de la conférence qu'il prononça à Fribourg en 1897 et qui commençait par ces mots : « La mission de l'artiste… ». Hodler y expliquait sa théorie du parallélisme dont il revendiquait obstinément face à ses confrères être le découvreur, ou plus exactement l'inventeur. Voici ce qu'il dit à son biographe Carl Albert Loosli : « Mon œuvre tient ou tombe selon l'exactitude ou l'inexactitude de mon parallélisme. Soit le parallélisme tel que je l'ai reconnu, décrit et appliqué, est une loi naturelle d'une validité universelle et alors mon œuvre a une valeur universelle ; ou bien, je me suis trompé et dans ce cas mon art n'est qu'illusion et tromperie. »

Comme l'attestent pourtant les publications exposées ici, la notion de parallélisme et l'intérêt pour les répétitions et les symétries étaient largement répandus dans l'environnement de Hodler chez un certain nombre de spécialistes de sciences humaines et naturelles. Ainsi, le théoricien de l'art Charles Blanc s'intéressa au phénomène du parallélisme et le célèbre zoologue Ernst Haeckel mit en lumière la symétrie comme principe de construction de la nature. Parmi les philosophes et les psychologues, on débattit, notamment Theodor Fechner et Ernst Mach, de l'hypothèse du « parallélisme psychophysique » qui postulait qu'il existait une correspondance entre le physique et le psychique, entre le corps et l'âme. Le parallélisme dont Hodler sut si bien féconder son œuvre flottait donc de toute évidence dans l'air du temps.

7 L'essentiel : les paysages de montagne

Le but déclaré de Hodler, à savoir la mise en valeur dans sa peinture d'« une nature simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants », est particulièrement manifeste dans ses imposants paysages de montagne. En quête d'une vue idéale pour chacun de ses tableaux, il testait différents emplacements jusqu'à ce qu'il eût trouvé le point de vue le plus satisfaisant. Comme en témoigne de manière saisissante ***Le Mönch avec nuages*** (1911), Hodler optimisait la composition par le choix du cadrage : il réduisit la vue sur la majestueuse triade Eiger-Mönch-Jungfrau au seul sommet médian qu'il isola au centre du tableau. Les nuages ornementaux en amplifient l'effet monumental : ils font écho au motif dessiné par la neige et forment une sorte d'auréole autour du sommet.

Hodler procéda de façon identique pour le Niesen, dont il privilégia la vue depuis Gunten, au bord du lac de Thoune, car la montagne présente depuis cet endroit une forme pyramidale. Comme l'attestent ***Le Niesen par un jour de pluie*** (1910) et les deux autres tableaux du Niesen, l'artiste a conservé le même point de vue dans les trois peintures, se bornant à en faire varier les couleurs et l'atmosphère. *Le Niesen par un jour de pluie* se distingue par ses fines nuances de gris, de bleu et de vert ; Hodler s'intéressait de près à l'action des couleurs :

La coloration des objets se modifie selon la coloration de l'éclairage; tout autrement sont les nuances par un ciel gris ou bleu. […] Le charme des couleurs est surtout dans leurs accords, dans la répétition de nuances d'une même couleur. Les harmonies douces semblent vous pénétrer plus intimement, elles semblent vraiment être les accords favoris du cœur.

Ferdinand Hodler, *La Mission de l'artiste,* 1897

8 Parallélisme des sentiments

Nous savons et nous éprouvons tous par moments que ce qui nous rend un est plus fort et plus grand que ce qui nous différencie. Le but et les conditions principales de la vie sont les mêmes pour nous tous ; nous avons tous nos joies et nos peines qui ne sont que des répétitions et qui se traduisent par les mêmes gestes ou des gestes analogues, étant donné l'identité de notre structure.

Ferdinand Hodler, *De l'œuvre*, 1908

Le concept de parallélisme de Hodler ne se limitait pas aux aspects formels, il s'étendait également aux parallèles dans les sentiments humains. Dans ses grands tableaux de figures, tels qu'on peut en voir dans cette salle, il exprima différents états d'âme.

L'idée du ***Jour*** (1899–1900) occupa l'artiste sept années durant, au cours desquelles il explora diverses approches picturales. Il avait d'emblée conçu cette nouvelle composition comme un pendant à ses précédents « tableaux du destin » saturés de motifs pessimistes, tels que ***La Nuit*** (1889–1990) ou ***Les Âmes déçues*** (1892). Hodler consigna ceci dans l'un de ses carnets : « Aux heureux la Vie / aux malheureux la mort / aux heureux les couleurs éclat du jour / aux malheur[eux] les noirs de la nuit. » Il donna finalement au *Jour* la forme de cinq femmes représentées au sortir du sommeil. Nues, assises en demi-cercle sur un drap étendu sur le sol, elles sont enveloppées à l'arrière-plan d'une aura de lumière diaphane. La scène se concentre sur la figure centrale, autour de laquelle les quatre autres sont regroupées symétriquement, se faisant face en miroir deux à deux, par la posture de leur corps, leur gestuelle et leur coiffure. Hodler visait l'intelligibilité immédiate de l'objet du tableau :

J'aime la clarté dans un tableau et c'est pourquoi j'aime le parallélisme. Dans beaucoup de mes tableaux, j'ai choisi de préférence quatre ou cinq personnages, car un chiffre impair augmente l'ordre d'un tableau et crée un élément central naturel dans lequel je peux encore concentrer l'expression de tous les cinq personnages.

Ferdinand Hodler, *À propos de mon principe artistique et de Klimt*, 1904

L'œuvre la plus connue de Hodler est ***La Nuit*** (1889–1990). Des nus y sont endormis dans un paysage rocheux indéterminé, tandis que l'un deux, terrifié, est arraché à son sommeil par une créature drapée de noir ramassée sur lui. Les traits de son visage sont ceux de Hodler lui-même, saisis d'effroi et d'angoisse. Le but poursuivi par Hodler était d'utiliser cette peinture pour y représenter « un ensemble d'impressions de la nuit ». Elle y a pour composantes le sommeil, la mort, l'épouvante, l'inconnu, mais aussi la sexualité.

C'est précisément cet aspect que critiqua le conseil municipal genevois lors de la première présentation de l'œuvre à l'Exposition annuelle de 1891 au Musée Rath. Il fit retirer cette représentation « immorale » de l'exposition avant même son inauguration. L'artiste protesta publiquement et, à défaut, il l'exposa dans le Bâtiment électoral situé non loin du musée. Ce scandale lui assura un succès d'autant plus retentissant. Le tableau fut également bien reçu au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris. C'est finalement en 1900 que Hodler connut la consécration internationale : il fut distingué de la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris pour ses peintures *La Nuit, Le Jour* et ***Eurythmie*** (1895). À la suite de quoi, la ville de Berne acquit les trois œuvres, ainsi que *Les Âmes déçues,* et elle les remit au Kunstmuseum Bern. Ces quatre tableaux, qualifiés par l'artiste de « Hodler d'honneur », furent les premières de ses œuvres à entrer dans une collection publique.

9 Les portraits

Portraitiste renommé, Hodler tira une part substantielle de ses revenus des commandes qu'on lui passait. Néanmoins, sa confrontation ininterrompue avec l'art du portrait fut avant tout l'expression de son intérêt pour l'être humain – pour son physique, pour son regard et pour son histoire qui se reflète dans les traits de son visage. Il réalisa près de quatre cent cinquante portraits qui représentent environ un quart de son œuvre. Il portraitura des célébrités, des amis, des maîtresses, mais aussi des inconnus – et il se portraitura lui-même régulièrement dans différents rôles. Comme la sélection de portraits présentée dans cette salle le montre, il mit au point différentes solutions pour mener à bien cette mission artistique éminente, de tout temps considérée comme l'ambitieuse conjugaison de la ressemblance et de l'œuvre d'art. Ce qui frappe chez Hodler, c'est sa prédilection pour le portrait frontal. La régularité de cette forme de représentation correspondait à son concept de parallélisme :

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 ?

Ferdinand Hodler, *La Mission de l'artiste*, 1897

Dans le ***Portrait de Louis de Romain*** (1897) – compositeur, musicien, critique et écrivain –, l'efficacité de la formule est saisissante : la tête droite et les bras tronqués en bordure du tableau créent une impression de présence et d'autorité. L'artiste optera pour cette solution picturale après le tournant du siècle, en particulier pour ses modèles masculins. Pour ses portraits de femmes, au contraire, il choisit le plus souvent des poses mettant en valeur le charme des portraiturées – l'inclinaison délicate de la tête légèrement de profil ou un regard séducteur jeté par-dessus l'épaule comme dans le ***Portrait de Valentine Godé-Darel*** (1909), la femme qui fut sa maîtresse durant de longues années.

10 Les paysages tardifs du lac Léman

Lors d'une promenade qu'il fit avec le journaliste Johannes Widmer en 1917, l'artiste décrivit l'effet que produisait sur lui la vue du lac Léman :

Voyez-vous comme tout s'ouvre là-bas en lignes et en espace ? N'avez-vous pas l'impression d'être au bord de la terre et d'entrer librement en relation avec l'univers ? C'est ce que je vais peindre désormais !

L'artiste donna le nom de « paysages planétaires » aux paysages dont il voulait restituer la dimension cosmique. C'est ce qu'on croit reconnaître dans la série du ***Lac Léman et le Mont-Blanc*** (1917-1918) dont les toiles se distinguent par un agencement en lignes parallèles sans limitation latérale. Hodler cherchait ainsi à faire naître chez le spectateur une représentation de l'infini irreprésentable, comme il l'avait ambitionné dans d'autres œuvres à travers des titres évocateurs. Dans ces paysages du Léman, dont il fit légèrement varier le cadrage, l'artiste reproduisit la vue qu'il avait sur le lac et les Alpes savoyardes depuis sa fenêtre. Frappé par la maladie à l'automne 1917, il avait fait aménager un atelier dans son appartement genevois du quai du Mont-Blanc où il peignit, jusqu'à sa mort, le 19 mai 1918, plus d'une vingtaine de paysages. Dans ces dernières œuvres, il donna une importance particulière à la couleur qu'il avait décidé de ne plus subordonner à la forme :

Maintenant, j'ai les deux, et la couleur, plus que jamais, non seulement s'associe à la forme, mais la forme prend vie, elle est modelée par la couleur. C'est magnifique. J'atteins maintenant les grands espaces.

Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, 1919

Dans ses paysages de l'aube et de l'après-midi empreints d'une tonalité mystique et confinant à l'abstraction, l'artiste célébra la lumière et la couleur, s'acquittant de la mission, qu'il s'était donné pour devoir d'accomplir, d'offrir au spectateur « une nature agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants ».

Ferdinand Hodler, vers 1915
Photo : Frédéric Boissonnas © Sammlung Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Biographie

1853	Ferdinand Hodler naît le 14 mars à Berne. Il est l'aîné d'une fratrie qui comptera six enfants.
1868 – 1870	Apprentissage à Thoune chez Ferdinand Sommer, peintre de vues pour touristes.
1871 – 1872	Hodler se rend à pied à Genève dans le but d'y copier des œuvres des peintres alpestres Alexandre Calame et François Diday au Musée Rath ; il s'établit à Genève en 1872.
1873	Entame une formation de quatre années auprès de Barthélemy Menn qui le prend comme élève à l'École de figure de Genève où il enseigne depuis 1850.
1874	Premier prix du concours Calame avec *Le Nant de Frontenex.* C'est le début d'une participation intensive de l'artiste à des expositions, des appels d'offres et des concours régionaux et nationaux.
1881	Assistant d'Édouard Castres pour la réalisation du panorama Bourbaki à Lucerne.
1887	Le Kunstmuseum Bern organise la première exposition personnelle de Hodler. Naissance de son fils Hector, issu de sa liaison avec Augustine Dupin, qui posa comme modèle pour différentes œuvres de l'artiste.
1889	Mariage avec Bertha Stucki dont le peintre divorce deux ans plus tard.
1891	*La Nuit* connaît un triomphe au Salon du Champ-de-Mars à Paris après avoir été exclue d'une exposition au Musée Rath à Genève pour des raisons morales.
1895 – 1896	Réalisation des figures de guerriers pour l'Exposition nationale de Genève où les œuvres présentées par Hodler sont l'objet d'une polémique dans la presse.
1896	Échoue au concours pour la décoration de l'hôtel de ville de Berne.
1897	Hodler remporte le concours pour la décoration de la salle d'armes du Musée national suisse de Zurich avec *La Retraite de Marignan* ; la réalisation de la fresque déclenche une vive controverse publique. Mariage avec Berthe Jacques.
12 mars 1897	Explique sa théorie du parallélisme lors de la conférence sur *La Mission de l'artiste* qu'il prononce à Fribourg.
À partir de 1900	Hodler devient membre des Sécessions de Vienne, de Berlin et de Munich, il réalise de nombreuses expositions et reçoit des commandes publiques, notamment de l'université d'Iéna, du Kunsthaus Zürich ou de l'hôtel de ville de Hanovre. Son œuvre continue cependant de susciter la controverse.
1900/1901	Hodler obtient la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris pour les peintures *Le Jour*, *La Nuit* et *Eurythmie.* L'État de Berne acquiert en 1901 ces trois œuvres clés, ainsi que *Les Âmes déçues,* pour le Kunstmuseum Bern. Ce sont les premiers tableaux de l'artiste à entrer dans une collection publique.
1909	Mort d'Augustine Dupin.
1910	L'université de Bâle décerne le titre de docteur honoris causa à Hodler.
1913	Naissance de Pauline-Valentine, dénommée Paulette, née de la liaison de Hodler avec Valentine Godé-Darel. L'artiste est promu officier de la Légion d'honneur française.
1914	Rupture des relations commerciales et artistiques de Hodler avec l'Allemagne à la suite de sa signature de la pétition de Genève protestant contre le bombardement de la cathédrale de Reims par l'artillerie allemande.
1915	Mort de Valentine Godé-Darel dont l'artiste a saisi le combat contre le cancer dans plus de deux cents dessins et peintures.
1916	Est nommé professeur honoraire à l'École des Beaux-Arts de Genève.
1917	Première rétrospective au Kunsthaus Zürich qui réunit plus de six cents œuvres.
1918	Hodler est fait citoyen d'honneur de la ville de Genève. Affaibli par la maladie, il travaille désormais dans son appartement du quai du Mont-Blanc. Il meurt le 19 mai d'un œdème pulmonaire.

L'exposition

Durée de l'exposition	14.09.2018 – 13.01.2019
Prix d'entrée	CHF 22.00 /réd. CHF 18.00
Heures d'ouverture	Lundi : fermé, Mardi : 10h – 21h Mercredi – Dimanche : 10h – 17h
Jours fériés	Ouvert les 24, 26 et 31 décembre 2018 ainsi que les 1er et 2 janvier 2019 : 10h – 17h Fermé le 25 décembre 2018
Visites guidées /écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Nina Zimmer, Laurence Madeline
Collaboratrice scientifique / Guide de l'exposition	Anne-Christine Strobel
En coopération avec	MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE
Avec le soutien de	Kanton Bern Canton de Berne CREDIT SUISSE Partenaire Kunstmuseum Bern ERNST GÖHNER STIFTUNG URSULA WIRZ-STIFTUNG RUTH & ARTHUR SCHERBARTH STIFTUNG PIERRE KOTTELAT RUEDI A. WASSMER
Partenaire de transport	BERNMOBIL
Partenaire média	SonntagsZeitung

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44