



SIK ISEA

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Institut suisse pour l'étude de l'art
Istituto svizzero di studi d'arte
Swiss Institute for Art Research



Hodler, Ferdinand, *Genfersee von Chexbres aus*, um 1904, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf, Inv. 1939-35, seit 1939

Degré de documentation



Nom

Hodler, Ferdinand

Dates biographiques

* 14.3.1853 Bern, † 19.5.1918 Genf

Lieu d'origine

Gurzelen (BE)

Nationalité(s)

CH

Ligne biographique

Maler. Landschaft, Porträt, Selbstbildnis, Genrebild, Figuren- und Historienbild sowie monumentale Dekorationen; Plakat- und Banknotenentwürfe

Domaines d'activités

Zeichnung, Malerei, Wandmalerei, Plakat, Banknoten

Article lexicographique

Fils aîné de l'ébéniste Johann Hodler (1829–1860) et de la cuisinière Margareta Neukomm (1828–1867). Jeunesse à Berne jusqu'en 1859, puis à La Chaux-de-Fonds; son père meurt de la tuberculose. En 1861, retour de la famille à Berne et remariage de sa mère avec Gottlieb Schüpbach (né en 1814), qui dirigea un atelier de peinture à Berne, jusqu'en 1865, puis à Steffisburg, avant d'émigrer à Boston en 1871. De 1868 à 1870, apprentissage auprès du peintre vétériste [Ferdinand Sommer](#) à Thoun. Fin 1871, il gagne Genève à pied, afin d'y copier des œuvres d'[Alexandre Calame](#). En 1872, il s'établit à Genève; de 1873 à 1877, suit une formation comme élève libre auprès de [Barthélemy Menn](#) qui, depuis 1851, dirigeait la classe de dessin de l'École de beaux-arts de Genève et était lié d'amitié avec [Corot](#). Au contact de Menn, Hodler abandonne les *vedute* et élargit 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). A partir de 1872 et jusqu'en 1918, nombreux autoportraits et portraits qu'il insère souvent dans des peintures de genre ou d'histoire. En 1875, Hodler est impressionné durablement par les œuvres de [Hans Holbein](#) du musée de Bâle, en particulier par le *Christ mort au tombeau*, qui l'inspirera dès 1876 dans ses nombreux tableaux de personnes défuntées (*Ouvrier agricole mort*, 1876; *Paysanne morte*, 1876) et dans les dessins et peintures de l'agonie et de la mort de Valentine Godé-Darel (1915). C'est sans doute en 1877 qu'il effectue le premier de ses nombreux voyages à Paris, où il visite le Louvre. Il est surtout impressionné par Andrea Mantegna, mais n'éprouve aucune curiosité à l'égard de la peinture française contemporaine. En 1878–79, séjour à Madrid, où il étudie au Prado la peinture de la Renaissance italienne et le XVII^e siècle français, flamand et espagnol.

A partir de 1874, Hodler participe à de très nombreuses expositions régionales et nationales, appels d'offres et concours. En 1875, première reconnaissance officielle à Genève avec un paysage, et en 1876 avec le *Banquet des gymnastes*. En 1881, il aide [Edouard Castres](#) à réaliser le panorama *Bourbaki*. Il tente d'accroître sa notoriété avec des peintures de genre religieuses et patriotiques 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 1890, participation infructueuse au concours pour la décoration de l'Aula de l'actuelle Ecole polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ) avec les cartons de *L'architecture* et *Le génie civil*. En 1891, son tableau *La Nuit*, jugé «obsène», est exclu de l'exposition du Musée Rath à Genève. Après avoir officiellement protesté, Hodler présente avec succès *La Nuit* au Bâtiment électoral de Genève, puis se rend à Paris où, grâce à l'intervention de Puvis de Chavannes, ce tableau est exposé au Salon du Champ-de-Mars. Contacts avec [Félix Vallotton](#) et l'écrivain et critique d'art Joséphin Péladan (1858–1918), fondateur du Salon de la Rose+Croix; ses peintures de figures et ses paysages évoqueront dès lors la destinée humaine.

Obstiné et d'une ambition sans bornes, réagissant à la moindre critique, sensible aux éloges et dépendant de l'approbation et du soutien du public, Hodler recherche le succès et la reconnaissance par diverses provocations, par ses relations personnelles et par un travail acharné, ainsi qu'en exposant sans relâche et en répliquant à volonté des tableaux qui se vendent bien. En 1894, il réalise le double diorama *L'ascension* et *La chute*, qui lui a été commandé par

l'entrepreneur genevois Charles-Gustave Henneberg pour l'Exposition universelle d'Anvers. En 1895–96, Hodler exécute des figures de guerriers pour l'Exposition nationale de Genève; celles-ci, de même que d'autres tableaux qu'il y expose, déclencheront une polémique dans la presse. En 1896, il participe sans succès au concours pour la décoration de la Salle du Grand conseil à Berne. En 1897, il obtient le premier prix (3000 francs) 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 reten. Pour les travaux préparatoires et l'exécution des fresques, Hodler recevra 53 000 francs. Grâce aux achats de nombreux collectionneurs, aux acquisitions publiques qui commencent en 1901 (Musée des beaux-arts de Berne) et à d'innombrables commandes de portraits, Hodler atteint enfin l'indépendance financière, avant de s'enrichir considérablement.

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 et dont il réalise l'affiche; il peint ensuite de nombreux paysages qui se vendent bien et des répliques de tableaux déjà exposés. En 1907, il reçoit commande d'une peinture murale pour l'Aula de l'Université de Iéna (réalisée en 1909). En 1908, il est élu président de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS); lui-même et ses partisans seront dès lors en butte à des polémiques constantes en Suisse et en Allemagne. En 1909, la frise érotique *L'Amour* scandalise le public et la presse zurichoise. En 1910, commande du Musée national suisse (*La bataille de Morat*, non exécutée), puis d'une peinture murale pour le nouveau Kunsthaus de Zurich; en 1912, commande définitive d'une peinture murale pour l'Hôtel de Ville de Hanovre (grâce à l'entremise de Max Liebermann); en 1913, commande d'une peinture murale pour l'Aula de l'Université de Zurich (non exécutée).

Hodler reçoit en 1910 le titre de docteur *honoris causa* de la Faculté de philosophie de l'Université de Bâle et est nommé Officier de la Légion d'honneur en 1913. La signature de la Protestation contre le bombardement de la cathédrale de Reims par l'artillerie allemande, en 1914, lui vaut l'interruption de ses relations commerciales et artistiques avec l'Allemagne; Hodler est vilipendé comme un traître, ses œuvres sont bannies des musées et la peinture murale de Iéna est recouverte de panneaux. En 1915, il consigne sans répit la longue agonie de sa maîtresse, Valentine Godé-Darel. Il réalise de nombreuses commandes de portraits et se tourne à nouveau vers la peinture de paysage, se concentrant sur la lumière et la couleur.

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). Elle lui permet de décrire la manifestation de l'ordre naturel comme étant l'objectif même de son art, et la recherche d'une relation difficile entre le rendu réaliste et l'ornementation comme sa propre mission. Dès les années

1890, la technique d'élaboration de ses peintures de figures sera axée sur cet objectif: après des études d'après le modèle qu'il effectue toujours isolément et presque tout le temps à l'aide du perspectographe de Dürer, il décalque les contours des figures sur une plaque de verre et les remanie au moyen de décalques et de répliques; parallèlement, il développe des idées de composition sous forme d'esquisses, y insérant des études faites d'après le modèle, des répliques ou des figures découpées dans ses esquisses de composition; enfin, il réalise ses tableaux après vérification de la composition, la plupart du temps en différentes versions. Ses compositions se basent sur quelques matrices différentes. Hodler procède aussi à la réduction à de simples schémas d'œuvres réalisées par d'autres peintres, tels Giotto et Courbet. Il défendra avec opiniâtreté le parallélisme comme étant son invention et le propagera avec un zèle missionnaire.

A Vienne, Hodler était considéré, après [Böcklin](#) et [Segantini](#), comme le troisième coryphée de l'aire alpine, et, dans cette période de décadence que connaissait la capitale autrichienne, ses figures rudes, d'une élégance barbare, étaient saluées comme l'avènement d'un nouveau «style artistique», dans lequel l'individu obéissait à la loi de l'unité et de la composition rythmique. En Allemagne, vers 1910, on voyait en Hodler le plus puissant représentant d'un art véritablement «germanique»; en 1912, Kandinsky considère que de nombreuses peintures de Hodler illustrent le passage de la composition mélodique à la composition symphonique.

Dans ses peintures de figures, Hodler partageait de nombreux thèmes avec les peintres proches des enseignements ésotériques et du symbolisme, qui souhaitaient le retour à un art antinaturaliste empreint d'une dimension spirituelle, infinie et cosmique. Néanmoins, Hodler refusait, non sans raison, d'être qualifié de «symboliste». Ses peintures de figures sont d'une extrême simplicité dans leur idée et dans leur composition; elles ne doivent pas faire apparaître ou sous-entendre quelque doctrine occulte, mais montrer directement leur sens (par exemple, le jour, le sentiment, l'infini) au moyen d'une forme simple, de gestes, ainsi que de l'expression et de la relation rythmique des figures entre elles. Des œuvres comme *Eurythmie*, *Le Jour*, *L'Emotion*, *L'Heure sacrée*, *Regard vers l'infini* sont conçues de manière à être immédiatement compréhensibles, tandis qu'un tableau comme *La Vérité*, en raison de l'allégorie conventionnelle, hésite entre représentation et signification.

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. Après 1904, Hodler veut rendre visible l'ordre naturel en recourant à la symétrie, par exemple des sommets montagneux, ou conférer un caractère mystique à des massifs rocheux en accentuant leur relief au moyen de nuages ornementaux ou de contours lumineux auratiques. Dans ses peintures de figures et ses portraits, Hodler se concentre sur la ligne et la plasticité. Entre 1890 et 1915, dans ses tableaux, la couleur n'est quasiment plus en relation avec la lumière. Hodler se rendra compte de cette faiblesse sur le tard et voudra y remédier dans ses *paysages planétaires* des dernières années. De fait, bon nombre des ultimes paysages du Léman traitent la lumière et la couleur d'une façon

radicalement nouvelle et constituant, dans leur ensemble, un chant du cygne d'une extraordinaire plénitude.

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 SPSAS, devenue une puissante institution entre 1910 et 1940, lui ont valu le statut de «plus grand artiste de la Suisse». Dans de nombreux autoportraits, Hodler analyse les différents rôles de l'artiste, par exemple le colérique ou le triomphateur, mais aussi l'homme qui doute. 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 épigones. 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 2000 tableaux et quelque 10 000 dessins; le Catalogage raisonné de ses œuvres a débuté en 1998, et deux étapes importantes ont été atteintes avec la parution du 1^{er} volume (en deux tomes) sur les paysages en 2008 et du 2^e volume consacré aux portraits en 2012 ; les 3^e et 4^e volume sont en préparation.

Œuvres: Bâle, Kunstmuseum; Berne, Kunstmuseum; Cincinnati Art Museum; Dallas, Barrett Collection; Essen, Museum Folkwang; Francfort-sur-le-Main, Städel Museum; Genève, Musée d'art et d'histoire; Mannheim, Kunsthalle; Munich, Neue Pinakothek; Paris, Musée d'Orsay; Soleure, Kunstmuseum; Stuttgart, Staatsgalerie; Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten; Zurich, Kunsthaus.

Oskar Bätschmann, 2008, actualisé 2017
Traduction: Nicole Viaud

Bibliographie sélective

- *Hodler malt. Neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler*. Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft; [Texte:] Karoline Beltinger [et al.]. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2019 (KUNSTmaterial 5)

- *Ferdinand Hodler. Documents inédits. Fleurons des Archives Jura Brüscheweiler*. Cologny, Fondation Martin Bodmer, 2018-19. Sous la dir. de Niklaus Manuel Güdel. Genève: Notari, 2018

- Oskar Bätschmann und Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde. Band 3: Die Figurenbilder* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 23/3), [hrsg. vom] Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Regula Bolleter, Monika Brunner, Sabine Hügli-Vass, Paul Müller und Milena Oehy, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2017.

- Oskar Bätschmann, Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde. Band 2: Die Bildnisse*, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2012 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Oeuvrekataloge Schweizer

Künstler 23/2).

- Matthias Fischer, *Der junge Hodler. Eine Künstlerkarriere 1872-1897* (Diss. Universität Bern, 2006 / Quellenstudien zur Kunst, 1), Wädenswil: Nimbus, 2009.

- *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision*, hrsg. von Katharina Schmidt in Zusammenarbeit mit László Baán und Matthias Frehner, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern; Museum der Bildenden Künste, Budapest, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, mit Beiträgen von László Baán, Matthias Frehner, «Hodler in Bern und Budapest – Vorwort und Dank», S. 9-12; Katharina Schmidt, «Ferdinand Hodler – eine symbolistische Vision», S. 13-17; «Ferdinand Hodlers Bildnisse der kranken, sterbenden und toten Valentine Godé-Darel», S. 275-296; «Hodlers Historienbilder (Marignano, Jena, Hannover)», S. 347-361; Oskar Bätschmann, «Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit», S. 19-33; Ferdinand Hodler, «Die zehn Gebote des Malers Ferdinand Hodler», S. 34; Werner Busch, «Hodler und die Romantik», S. 35-46; László F. Földényi, «Die Struktur der ewigen Wiederkunft. Über die Landschaftsmalerei Ferdinand Hodlers», S. 47-51; Matthias Frehner, «Die Ehrenhodler. Die symbolistischen Hauptwerke im Kunstmuseum Bern», S. 91-115; Sharon L. Hirsh, «Ferdinand Hodler und der Salon de la Rose + Croix», S. 155-166; Verena Senti-Schmidlin, «Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900», S. 167-171; Gottfried Boehm, «Ferdinand Hodlers «dekorative» Landschaften. Ein Gespräch vor Bildern», S. 217-226; Paul Müller, «Aspekte der Landschaft im Werk Ferdinand Hodlers», S. 255-263; Gabriela Christen, «Zu Hodlers «Blick in die Unendlichkeit»», S. 304-309; Christian Klemm, «Das Licht in der Kunst Ferdinand Hodlers», S. 325-341; Bernadette Walter, «Biografie», S. 365-374.

- Gabriela Christen, *Ferdinand Hodler – Unendlichkeit und Tod. Monumentale Frauenfiguren in den Zürcher Wandbildern*, Berlin: Reimer, 2008.

- Oskar Bätschmann. Paul Müller, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde. Band 1: Die Landschaften*, mit Beiträgen von Regula Bolleter, Monika Brunner, Matthias Fischer und Matthias Oberli, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 23/1). [in zwei Teilbänden]

- *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler* (Kunstmateriale 1), hrsg. von Karoline Beltinger, Zurich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007, mit Beiträgen von Hans-Jörg Heusser, «Vorwort», S. 8-9; Karoline Beltinger, «Die «Formatfrage». Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung», S. 11-60; Anna Stoll, «Korrigieren und Überarbeiten. Über Ferdinand Hodlers Arbeitsprozess», S. 61-100; Gabriele Englisch, ««Blick in die Unendlichkeit». Zur Entstehung von Ferdinand Hodlers symbolistischer Komposition und ihren fünf Fassungen», S. 101-108; Karoline Beltinger, «Das Hilfsmittel «Pause»», S. 109-142; Danièle Gros, «Ferdinand Hodlers Bildnisse der Louise-Delphine Duchosal. Erstfassung und Wiederholung», S. 143-150; Karoline Beltinger, «Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch», S. 151-162.

- *Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Henriette Mentha und Bernadette Walter, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1999.
- Hans Mühlestein und Georg Schmidt: *Ferdinand Hodler*.

Sein Leben und sein Werk. Vorwort von Willy Rotzler; Abbildungen ausgewählt von Karl Jost. Neuausgabe. Zürich: Unionsverlag, 1983 [durch Bildteil ergänzte Neuausgabe des Erstdrucks von 1942]

- Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin; Musée du Petit Palais, Paris; Kunsthaus Zürich; Bern: Benteli, 1983, mit Beiträgen von Luc Boissonnas, «Vorwort», S. 9-11; Ferdinand Hodler, «Über die Kunst», S. 13-20; Jura Brüscheiler, «Aufsätze zu Ferdinand Hodler», S. 24; Emil Ludwig, «Hodler», S. 25-28; Henry van de Velde, «Ferdinand Hodler», S. 29-36; Félix Vallotton, «A propos de Hodler», S. 37-41; Jura Brüscheiler, «Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918) Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen», S. 43-169; Jura Brüscheiler, «Notizen zu einigen Jugendwerken», S. 173-183; Hans A. Lüthy, «Zum Realismus des Frühwerks», S. 185-217; Peter Vignau-Wilberg, «Die Resonanz der frühen allegorischen Bilder in der Kunstkritik», S. 219-233; Alexander Dückers, «Der Symbolismus Ferdinand Hodlers», S. 235-255; Lucius Grisebach, «Historienbilder», S. 257-283; Rudolf Koella, «Zum zeichnerischen Werk», S. 285-307; Guido Magnaguagno, «Landschaften», S. 309-361; Felix Baumann, «Gedanken zur Farbe», S. 363-403; Jura Brüscheiler, «Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen: Entstehung, Deutung, Datierung», S. 405-445; Dieter Honisch, «Das Spätwerk», S. 447-469.

- Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 1979, Bern: Benteli, 1979.

- Werner Y. Müller, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung. Band 2. Reife und Spätwerk 1895-1918*, Zürich: Rascher, 1941 [Bd. 1 siehe Bender 1923].

- Ewald Bender, *Die Kunst Ferdinand Hodlers. Gesamtdarstellung. Band 1. Das Frühwerk bis 1895*, Zürich: Rascher, 1923 [Band 2 siehe Müller 1941].

- Carl Albert Loosli, *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass*, 4 Bde, Bern: Suter, 1921-1924.

ISEA). Eine Vervielfältigung oder Verwendung von Dateien oder deren Bestandteilen in anderen elektronischen oder gedruckten Publikationen ist ohne ausdrückliche Zustimmung von SIK-ISEA nicht gestattet.

Empfohlene Zitierweise

AutorIn: Titel [Datum der Publikation], Quellenangabe, <URL>, Datum des Zugriffs. Beispiel: Oskar Bächtli: Hodler, Ferdinand [2008, 2011], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055>, Zugriff vom 13.9.2012.

Site web

<http://www.ferdinand-hodler.ch>

<http://www.sik-isea.ch/de-ch/Forschung-Publikationen/Forschung/Forschungsprojekte/Hodler-Catalogue-raisonn%C3%A9>

Référence

[Schüpbach-Hodler, Gottlieb \(* 1814 Steffisburg, † 1873 Boston\)](#)

Lien direct

<http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055&lng=fr>

Etat du travail

17.11.2020

Disclaimer

Alle von SIKART angebotenen Inhalte stehen für den persönlichen Eigengebrauch und die wissenschaftliche Verwendung zur Verfügung.

Copyright

Das Copyright für den redaktionellen Teil, die Daten und die Datenbank von SIKART liegt allein beim Herausgeber (SIK-