

FR

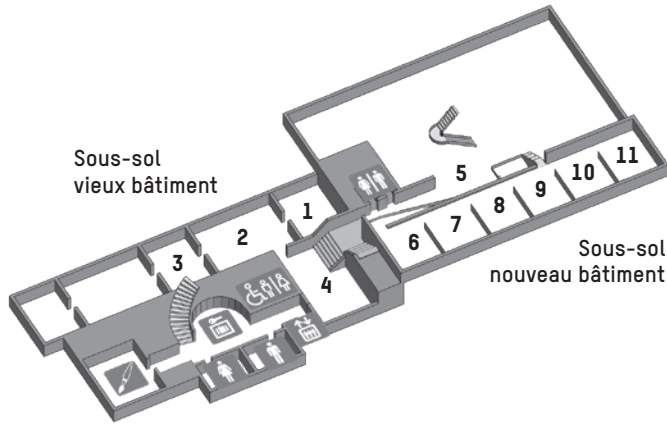
Ricco Wassmer 1915 – 1972

100e anniversaire

**KUNST
MUSEUM
BERN**

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Sommaire

1^e partie (sous-sol du bâtiment ancien)

- 1 Bremgarten – Munich – Paris 1929–1939
- 2 Le retour au pays – le retrait 1940–1947
- 3 Les natures mortes 1943–1948
- 4 Des horizons nouveaux 1946–1950

2^e partie (sous-sol du nouveau bâtiment)

- 5 Le cabinet de curiosités
- 6 Bompré – un château à soi 1950–1963
- 7 La tristesse face à l'éphémère – François Mignon 1952–1954
Au commencement était l'appareil photo
- 8 Le charme éternel de la jeunesse – Jean Baudet 1955–1958
- 9 On ne saura jamais 1958–1963
- 10 Ropraz – le paradis pétrifié 1964–1966
- 11 Les derniers rêves 1966–1972

Biographie de Ricco Wassmer 1915–1972

Un artiste en marge oublié

A l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Ricco Wassmer (de son vrai nom Erich Hans Wassmer, 1915–1972), le Musée des Beaux-Arts de Berne présente une vaste rétrospective du peintre et photographe suisse. Ricco Wassmer est l'auteur d'une œuvre singulière qui se distingue par les atmosphères surréelles de ses compositions, entre peinture naïve, Nouvelle objectivité et réalisme magique. L'essentiel de l'œuvre se concentre sur quelques grands thèmes : le paradis perdu de l'enfance, les adolescents gracieux, les motifs de matelots, les bateaux à voile, les natures mortes et le désir des pays lointains. Le parcours artistique de Ricco Wassmer est étroitement lié aux « années héroïques » de l'art bernois, quand bien même il resta toujours un artiste en marge et un dissident dont l'expression picturale se manifestait dans des peintures à caractère énigmatique. En tant qu'autodidacte, il opta pour un art idéal figuratif qui prit la forme de constructions allégoriques nourries de ses questionnements existentiels. Ricco, c'est le nom d'artiste qu'il se donna à partir de 1937, était un être profondément mélancolique qui suivit sa propre voie à l'écart des courants de l'abstraction et de l'avant-garde. Il fit de sa peinture un instrument d'affirmation de soi afin de pouvoir y exprimer ses inclinations homoérotiques. Confronté à l'isolement, il trouva dans l'esthétique un contre-monde artistique dans lequel il pouvait se retirer. Mû par son désir pour les jeunes garçons, qui incarnaient à ses yeux le monde idéal de l'enfance, il peignit des natures mortes et des scènes cryptées qu'il couvrit de références à la jeunesse, d'objets, de nombres, de textes et de citations iconographiques. Il travaillait d'après modèle, rarement d'après

nature, utilisant à cette fin les sources les plus diverses. Sa peinture atteste des niveaux de réalité et de temps hétérogènes qui semblent s'imbriquer les uns dans les autres tels des rêves diurnes venus de l'inconscient et devenus images. Ses fantasmagories picturales témoignent de la fragilité de la combinaison entre la sensualité et la fuite hors de la vie réelle, entre la proximité et la distance. L'exposition réunit plus de 200 prêts qui proviennent pour leur plus grande part de collections privées et offrent un vaste panorama de toutes les facettes de l'art de Ricco. De nombreuses œuvres, dont certaines découvertes récemment, se voient ici exposées en public pour la première fois. Cette rétrospective met en particulier l'accent sur les interactions entre la photographie et la peinture au sein de l'œuvre, non seulement parce que l'usage de l'appareil photo représenta pour l'artiste un substitut à l'étude de modèles vivants, mais aussi parce que la photographie occupa une place grandissante dans son travail à partir des années 1950. Enfin, des objets ayant appartenu au collectionneur passionné qu'était Ricco, et lui ayant servi de modèles, viennent compléter l'ensemble. Organisée selon un parcours chronologique, cette exposition fut précédée d'un travail de recherche de huit années en vue de la rédaction du *Catalogue raisonné der Gemälde und Objekte* (Catalogue raisonné des peintures et des objets). Un volume richement illustré comprenant une biographie de l'artiste et un catalogue critique de l'œuvre paraît à l'occasion de l'exposition. Le parcours débute au sous-sol du bâtiment ancien.

1 Bremgarten – Munich – Paris 1929–1939

La première salle réunit l'œuvre précoce de l'artiste autodidacte, un fils d'industriel qui avait passé sa jeunesse dans un milieu familial de l'art et des artistes. Sa famille résidait au château de Bremgarten, près de Berne, où ses parents, Max et Tilly Wassmer-Zurlinden, entretenaient une sorte de cour des muses qui réunissait des artistes, des écrivains et des musiciens, parmi lesquels figuraient Louis Moilliet, Hermann Hesse ou Othmar Schoeck.

Les premiers pas artistiques de Ricco témoignent de ses tâtonnements et de la diversité de ses orientations stylistiques. L'autoportrait *Selbstbildnis als Dreizehnjähriger* (Autoportrait à l'âge de treize ans) (1929) marque le début de l'œuvre. Un jeune garçon y apparaît en penseur mélancolique dans la pose de Friedrich Nietzsche, que l'artiste vénérait. Exécutée d'après une photographie de Gotthard Schuh, *Markt* (1931) est la première peinture reposant sur un modèle photographique. Le peintre fondera par la suite sa méthode de travail sur le principe de l'appropriation et de la transformation de sources iconographiques extérieures. Après des expérimentations dans le domaine de l'abstraction, qu'atteste notamment le tableau post-cubiste *Komposition mit Geige* (Composition au violon) (1933), et qui étaient aussi pour Ricco un moyen de se démarquer du goût de ses parents, il opta en 1934 pour la peinture naïve en prenant Henri Rousseau pour modèle. Dans ses œuvres naïves, il traite principalement du thème de l'enfance, mais il s'y livre aussi à l'invocation de l'unité de la famille, par exemple dans *Votivbild* (Ex-voto) (1935), dans *Fest auf Schloss Bremgarten* (Fête au château de Bremgarten) (1937), inspiré du *Voyage en Orient* (1932) de Hermann Hesse (1932)

et qu'il offrit à l'écrivain, ou encore dans *Calendarium anno 1938* (1937). Dans cet autel familial que l'artiste créa pendant le divorce de ses parents, il a représenté les douze mois de l'année et en partie inférieure, la famille des donateurs, qu'il a placée sous la protection de la Vierge. Quant à *Reiterrast vor der Schenke* (La halte des cavaliers devant l'auberge) (1936), on peut y discerner les prémices du langage pictural crypté de Ricco. Il n'y a en effet rien de fortuit à ce que les bottes des deux hommes se touchent à leurs extrémités sous la table.

La vision du monde de Ricco oscillait entre deux pôles, d'un côté, le déni de réalité post-romantique de Hesse, et de l'autre, le nihilisme de Friedrich Nietzsche. Les trois tableaux peints à Paris en 1937, *Die Strasse* (La rue), *Composition macabre* et *Alle Lust will Ewigkeit* (Tout plaisir veut l'éternité), contrastent avec tout ce que l'artiste avait créé jusqu'alors. Ils renvoient, ainsi que quelques dessins, à la face sombre de Ricco : toute sa vie, il fut préoccupé par la tristesse, la solitude, l'éphémère de toute chose et la mort. On peut interpréter ses allégories morbides comme une réaction, au sens d'une « angoisse de la catastrophe » face à la guerre, aux menaces qui pesaient sur la conjoncture politique internationale. Elles renvoient néanmoins par ailleurs au malaise ressenti intuitivement à l'égard de la civilisation occidentale, malaise que l'on pourrait imputer à la philosophie nietzschéenne. Ainsi, le titre *Alle Lust will Ewigkeit* fait-il référence au *Chant d'ivresse*, douzième couplet, d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

2

Le retour au pays – le retrait 1940–1947

À son retour de Paris en 1939 – au début de la deuxième Guerre mondiale – Ricco créa plusieurs œuvres qui renvoient à la profonde crise d'identité qu'il traversait et aux changements intervenus dans sa famille : à la suite du divorce de ses parents, le père de Ricco avait reconnu un fils né hors mariage, prénommé Hubert, et épousa sa seconde compagne, Margaritha Ruffi. Dans *Der Totengräber* (Le fossoyeur) (1940) et *Moderner Sebastian* (Sébastien moderne) (1942), où l'artiste s'identifie au martyr chrétien, Ricco semble remettre en question son rôle de marginal. C'est également ce dont témoignent *Selbstportrait mit Bart* (Autoportrait à la barbe), réalisé en mai 1942 durant un cours de peinture chez Cuno Amiet, et *Selbstbildnis mit blauer Blume* (Autoportrait à la fleur bleue), où il arbore la fleur emblématique de l'homme romantique et loue l'amitié dans une banderole. Cette série d'œuvres atteint son point culminant dans des autoportraits fortement allusifs comme *Ricco sui ipsius* (Ricco soi-même) (1942) et *Das Schiff* (Le bateau) (1945) dans lesquels l'artiste traite de son rapport ambivalent au sexe féminin. Dans le premier, il parade au milieu de ses œuvres et de ses antiquités, en musicien savant vêtu d'un costume Renaissance qui trinque en ricanant à la mort enveloppée d'un voile noir et à sa propre image reflétée par le miroir, tandis que Cendrillon dépérit nue derrière lui sans qu'il s'en émeuve. Dans le second autoportrait, on reconnaît derrière le rideau qui ferme l'arche de la porte l'ombre schématique de l'artiste en train de peindre ses « châteaux en Espagne ». Entouré des objets de collection du peintre, le couple d'adolescents qui est assis sur le sol ne trouve rien de mieux à faire que de se taire.

Ricco trouvait une échappatoire à sa misère intérieure dans la contre-réalité imaginaire des objets, de la navigation en mer et des pays lointains ou bien encore dans la retraite solitaire. Il envisagea même en 1945, lors d'une crise existentielle, d'entrer au couvent. Dans le tableau plongé dans l'obscurité *Selbstbildnis als Mönch* (Autoportrait en moine) (1946), il s'est représenté en capucin portant le froc monacal et en compagnie d'un enfant de chœur qui lève les yeux vers lui. Le regard interrogateur que le moine adresse au spectateur et la main qu'il porte contre son cœur peuvent être interprétés comme les signes de son désarroi : son rapport aux jeunes garçons était déjà à cette époque tout aussi problématique que sa relation aux femmes. Dans *Blumen vor Selbstporträt* (Fleurs à l'autoportrait) (1946), le motif de l'autoportrait se cache, ce qui en dit long sur le mal-être de l'artiste, derrière un vase qui « saigne ».

Ricco développa peu à peu sa « mythologie individuelle » (Harald Szeemann), ce qui lui permit d'explorer ses penchants homophiles et son désir pour les adolescents dans des scènes allégoriques. *Figurines* (1963) est l'une d'elles, une œuvre très intime que l'artiste conserva par devers lui jusqu'à la fin de ses jours. *Hommage à Pablo* (1947), peint en l'honneur de Picasso, et *Oh Mensch* (Ô homme) (1947), qui fait référence au *Chant d'ivresse* de Nietzsche cité précédemment, sont deux œuvres précurseurs des allégories ultérieures des années 1950.

Les natures mortes 1943–1948

Ricco peignait déjà des natures mortes dans sa jeunesse. Il revint sur le genre à partir de 1940 et s'attacha, dans le style du Bâlois Niklaus Stoecklin, au rendu minutieux d'arrangements mâtinés d'accents surréalistes. Renouant avec le procédé des maîtres anciens du « tableau dans le tableau », il créa des combinaisons d'objets propres à susciter des associations d'idées d'une grande diversité. On peut en voir deux exemples précoces dans la salle 2 : *Stilleben Krug und Gliederpuppe* (Nature morte à la cruche et à la poupée articulée) (1940), peut-être une réponse au déclenchement de la deuxième Guerre mondiale, et *Stilleben Forget me not 1826* (1941), où l'artiste a expérimenté le principe de l'association de différents niveaux de réalité en introduisant un almanach ancien dans sa composition. La pipe et la tabatière font office de signature cachée, comme plus tard le paquet de cigarettes, le verre de vin et d'autres objets personnels. Dans la salle 3 sont réunies des natures mortes que Ricco peint à partir de 1942, essentiellement dans son ermitage d'Oberramsen, près de Soleure, alors qu'il cherchait à perfectionner son art de la peinture raffinée et à gagner de l'argent. Son ami d'enfance Viktor Kleinert, un entrepreneur en pleine ascension, avait acheté en 1942 un vieux moulin et avait accordé à Ricco le droit d'y résider gratuitement en lui conférant le statut de « gardien de refuge ». Il devait en contrepartie faire du lieu une oasis culturelle et l'aménager avec de vieux meubles et des tableaux.

Les motifs de ses peintures montrent le monde qui l'environne à travers des éléments de décor insolites et des citations iconographiques d'une extrême variété. Dans cet ermitage reculé, Ricco eut

tout le loisir d'approfondir ses questionnements existentiels et d'y répondre dans sa peinture sous la forme de messages déguisés. L'artiste développe dans ces tableaux plusieurs des thématiques qui seront celles de son œuvre ultérieure et il y explore les possibilités d'une représentation simultanée, et formellement convaincante, de différents niveaux de réalité. Comme le titre *Stilleben trompe l'œil* (1944) le laisse à demi comprendre, cette nature morte pousse le procédé de l'illusionisme à l'extrême. Le colibri qui se tient sur la baguette du cadre peint semble prêt à prendre son envol et à s'échapper du tableau sur le champ. La fiction et la réalité s'entremêlent sans que l'on puisse les distinguer l'une de l'autre.

Les deux peintures réalisées en hommage à Rimbaud et à Novalis, pour lesquels l'artiste ressentait une grande affinité, ont valeur d'œuvres programmatiques : *Kolibri mit Bildnis Rimbaud* (Le colibri au portrait de Rimbaud) (1944), qui comporte une photographie du poète français et un livre de la couleur de prédilection de Ricco, à laquelle il avait attribué le nom de « framboise », et *Stilleben Der grüne Vogel* (Nature morte L'oiseau vert) (1945), où apparaît le portrait du poète romantique Novalis. Que la vie n'est pas toujours rose, c'est ce qu'illustrent *Taube und Zigaretten* (Colombe et cigarettes) (1944) et *Stilleben mit Kerze* (Nature morte à la bougie) (1946) où l'artiste a représenté une version en noir et blanc de *La Guerre* d'Henri Rousseau. L'artiste souffrait à l'époque d'une grande instabilité émotionnelle.

Des horizons nouveaux 1946–1950

Une fois surmontée sa crise existentielle, Ricco se fit construire, en 1946, un yacht qu'il baptisa *Nave Nave Mahana*, le titre d'un tableau peint par Paul Gauguin à Tahiti, et qu'il amarra à Morges, au bord du lac Léman. C'est là qu'il créa ses premiers nus de garçons d'après modèle et c'est aussi à cette époque qu'il décida d'ajouter une ancre à sa signature. Il habita cet atelier flottant, où il jouissait d'une certaine liberté, durant deux étés, et il y peignit une série de scènes de genre où de jeunes garçons graciles jouent les rôles principaux. *La gendarmerie* (1946) montre une rencontre fortuite par une journée d'été torride. Le cycliste qui se tient dans l'ombre de l'arbrisseau regarde avec curiosité vers l'extérieur du tableau comme s'il cherchait à entrer dans un dialogue silencieux avec le spectateur. Cette constellation réapparaîtra plus ostensiblement encore dans d'autres tableaux ultérieurs.

La guerre et les années d'isolement passées, Ricco put à nouveau sillonner les routes de France, ce qu'il fit à partir de 1947. Ses voyages l'amènèrent sur la Côte d'Azur où il trouva dans les quartiers portuaires la matière d'une nouvelle série de sujets. Les beaux matelots et les prostituées le fascinaient et il observait à la dérobée les chamailleries entre les hommes, mais aussi les adolescents, dont l'univers n'avait que l'apparence de l'innocence et qui rêvaient des aventures des adultes, comme dans *Passage interdit* (1947). Une préfiguration de ce thème se trouvait déjà dans *La Gazette* (1945), où l'artiste s'était représenté en dandy portant un costume de marin. Une scène énigmatique se déroule au premier plan : le matelot est nonchalamment appuyé contre le mur, tandis qu'à l'autre extrémité,

une femme assise dans une position provocante, sa robe relevée au-dessus du genou, lit *La Gazette*. Dans l'espace qui les sépare, deux adolescents se bagarrent. Le matelot pourrait bien être la cause de cette empoignade. L'apogée de cette série est *Le yacht américain* (1948) où Ricco a représenté la rencontre de deux jeunes hommes dont l'atmosphère est galvanisée par le désir érotique qui les habite. L'artiste a posé devant ce tableau pour un portrait photographique mis en scène qui est également exposé dans cette salle.

Ricco réalisa à trente-deux ans l'un de ses rêves de jeunesse et fit à l'été 1948 un voyage à Tahiti. Il peignit une douzaine de toiles avec des scènes du quotidien et des reprises, dans le style de Gauguin, d'anciens motifs de cartes postales avec des Tahitiennes. Il aurait préféré que ces toiles signent la fin de sa carrière artistique infructueuse : après plusieurs mois comme aide cuisinier sur MS Tureby, avec lequel il fit une fois et demie le tour du monde, il eut le projet de suivre en Amérique une formation de radiotélégraphiste de la marine marchande. Les autorités s'étant toutefois opposées à son entrée dans le pays, il se vit contraint de poursuivre son métier de « famine ».

Ricco tenta un nouveau départ à Cannes en 1950. Il y peignit des sujets tirés des photographies qu'il avait prises lors de son voyage à Tahiti et de ses escales dans différents ports, ce dont témoignent *Garçon et cheval* ou *Le marchand de cigarettes Bombay* (les deux de 1950). Il emprunta également de nouvelles voies picturales : les scènes réalistes et le style du reportage prirent progressivement le pas sur la peinture naïve.

Le cabinet de curiosités

Le corridor qui mène vers la seconde partie de l'exposition est dédié à quelques aspects de la personnalité de collectionneur de Ricco. Tout d'abord, sur la gauche, une vitrine propose un aperçu du Musée sentimental. Poussé par son besoin maniaque d'acheter tout ce qui lui plaisait et par sa passion pour le beau et le bizarre, Ricco accumulait déjà adolescent des objets qu'il utilisait comme éléments de décor. Par la suite, il aménagea dans le moindre détail ses propres habitations avec des objets recherchés. Il ne régnait dans ces cabinets de curiosités aucune hiérarchie de valeur. La seule condition était pour l'artiste que ces objets suscitent en lui des pensées et soient une ouverture vers le royaume de l'imagination. Dans ses œuvres, ils composent des constellations énigmatiques que l'artiste met le plus souvent en interaction avec la représentation d'adolescents rêveurs. Certains de ces objets reviennent dans plusieurs tableaux. Ils avaient pour l'artiste un contenu symbolique autobiographique d'une grande intensité, parce qu'ils étaient chargés d'une valeur liée à un souvenir précis ou parce qu'ils étaient l'objet d'associations inconscientes.

Sur le mur opposé, on peut se faire une idée du « réservoir d'images » de Ricco grâce à la peinture *Marché aux puces* (1956) et à la photographie – agrandie – du mur de son atelier au château de Bompré (1962). L'on reconnaît dans cette dernière les pièces de sa collection, ses reproductions et ses photographies. Ce sont là les leit-motifs de l'œuvre de maturité. L'organisation des motifs prend lui aussi sa source dans la réalité à travers la célèbre affiche de Gotthard Schuh montrant un garçon en train de jouer qui donne

ici l'impression de vouloir s'emparer d'une petite roue qui est à proximité.

Si Ricco fut toute sa vie en conflit avec son métier de peintre, il était marin au plus profond de son âme. Il rentra de son voyage autour du monde de 1949 avec un tatouage sur l'arrière-bras et il passa tous les étés qui suivirent sur des yachts à voile. Il ne cessa par ailleurs de copier pour lui et ses amis des portraits de bateaux anciens qui font dans l'exposition l'objet d'un accrochage serré, qui les tasse les uns contre les autres, comme l'artiste le faisait lui-même dans ses habitations. La rampe vers l'entresol rappelle dans ce contexte le bastingage d'un bateau.

Le long de ce garde-corps, on peut lire quelques-unes des rares déclarations sur l'art que Ricco ait couchées par écrit, telles que : « Je ne crois pas que je puisse éviter le narratif et l'illustratif, cela fait partie de mon tempérament et de mon caractère. Le motif est pour moi au commencement de tout. Je suis ni plus ni moins qu'un bâtard entre l'écrivain et le peintre ! ». Ou bien : « J'ai aujourd'hui la preuve évidente que je ne suis pas peintre. » Ces déclarations montrent qu'il a toujours répugné à appartenir à une quelconque tendance de la peinture moderne, et que, dans la vie comme dans la création, il a toujours choisi le rôle du solitaire. Ou, pour le dire avec les mots du commissaire Harald Szeemann : « Les tableaux de Ricco m'ont toujours plu parce que ce sont des histoires peintes par un être modeste dans la vie qui revendiquait dans son art l'immodestie de l'imagination. »

6 Bompré – un château à soi 1950–1963

La reproduction d'une photographie de 1957 ouvre le parcours de l'entresol : l'artiste s'y montre dans son élégante Ford Thunderbird devant l'idyllique château de Bompré, sis à Barberier, près de Vichy, dans le Centre de la France. À partir de septembre 1950, Ricco y passa pendant plus d'une décennie les mois de printemps et d'automne pour y peindre – lorsque le soleil ne le détournait pas de son travail. La demeure du XV^e siècle, une sorte de version réduite du château de Bremgarten, a une silhouette caractéristique qui apparaît dans plusieurs tableaux.

Les salles suivantes présentent l'œuvre de maturité, cette part de l'œuvre qui est aujourd'hui familière aux connaisseurs et occupe ici les six dernières sections de l'exposition. Ricco avait à Bompré des conditions de travail qui, en le mettant à une distance suffisante de la maison parentale, lui offrirent un espace de liberté dans lequel il put déployer son potentiel créatif d'une manière inédite jusqu'alors. Cela lui permit de se tourner vers des thématiques qui sans doute avaient mûri dans ses pensées durant de longues années. En l'espace de quelques semaines, il créa des œuvres cryptées qui marquèrent le début d'une nouvelle orientation : *Le marin menteur*, *Nine twentyseven* (Tankstelle) (Station-service), *M. Y. W.* (toutes de 1950) et la peinture d'exposition de grand format *Die Jahreszeiten* (Les saisons) où trône la partition de l'oratorio de Joseph Haydn. Dans cette peinture, le groupe des trois garçons en bas à gauche mérite une attention particulière car Ricco les peignit probablement d'après une photographie de Wilhelm von Gloeden.

L'œuvre de Ricco atteste après 1950 une orientation assez soudaine vers le surréalisme et plus précisément vers le réalisme magique. Cette nouvelle orientation fut favorisée par l'amitié avec l'artiste Meret Oppenheim. Les peintures de Ricco ne laissent aucun doute sur leurs références aux artistes figuratifs de l'époque, notamment à Max Ernst, Leonor Fini, Man Ray, Giorgio de Chirico, René Magritte, Balthus, Paul Delvaux et Hans Bellmer.

Ricco sut néanmoins à sa manière métamorphoser les inspirations qu'il avait puisées chez d'autres dans son propre langage pictural et faire varier les motifs déjà éprouvés. Il se concentra dès lors principalement sur le thème de la jeunesse et de l'adolescence, sur fond de mélancolie et de nostalgie pour un paradis irrémédiablement perdu. En associant différents genres picturaux, ses compositions sophistiquées acquirent le caractère d'énigmes peintes, parfois difficiles à déchiffrer. Il poursuivit en parallèle sa production de tableaux de genre, ce dont témoignent *La fin de l'escalier* et *St. Pourçain* (les deux de 1951) ou *La galerie du port* (1952) qui présentent des situations relationnelles chargées d'allusions multiples et évoquent des scènes de films. Ce type de représentations permet de comprendre ce que Ricco voulait dire lorsqu'il parlait de « bâtard entre l'écrivain et le peintre ». Ses tableaux sont en quelque sorte des récits où se cachent des pointes d'humour.

La tristesse face à l'éphémère – François Mignon 1952–1954

Les peintures de Ricco sont souvent inspirées d'œuvres littéraires. L'artiste chercha à de nombreuses reprises son inspiration chez les écrivains français, notamment Alain-Fournier, une figure clé dans son œuvre. Il n'illustra certes pas directement *Le Grand Meaulnes* (1913), mais il s'empara de son atmosphère mélancolique, entre rêve et réalité, par exemple dans *Der Erzähler* (Le conteur, 1952), avec le château de Bompré en arrière-plan. Arthur Rimbaud fut l'auteur de prédilection de Ricco. Il en illustra le poème en prose aux accents psychédéliques *Enfance*, qui fait partie des *Illuminations* (1873–1875), par la représentation simultanée de plusieurs de ses épisodes dans un seul tableau, à la manière des peintres médiévaux. L'artiste qualifia lui-même le tableau qu'il réalisa en 1952 sous le titre *A. Rimbaud : Enfance* d'« historique » : il y affirmait son intention d'opposer à l'univers de la femme une fin de non recevoir définitive dans sa peinture et de dédier dorénavant son art au contre-monde de l'enfance et à la nostalgie pour le paradis perdu. Il s'identifiait au Moi lyrique du poète assis à sa table qui voit dans les « boules de saphir » flottant dans le ciel – symboles de la fantaisie et de l'imagination – les seuls instruments d'une fuite solitaire hors de la réalité.

La vie de Ricco fut totalement transformée par un événement qui relevait du hasard absolu : une rencontre faite dans un vernissage, à Zurich, à la fin de 1951. Il s'y trouva face à François Mignon, un jeune Français âgé de dix-sept ans, l'incarnation parfaite de l'image de son désir qu'il gardait secrètement en lui. De cette rencontre fortuite, naquit une amitié durable fondée sur un respect mutuel. A la fois muse et modèle, Mignon contribua à l'évolution artistique pos-

térieure de l'artiste : Ricco avait l'opportunité, inédite et exceptionnelle de le prendre le nu masculin en photo et d'utiliser ses meilleurs clichés comme modèles de ses tableaux. Malgré leur faible nombre, les rares tirages qui nous sont parvenus témoignent de l'importance que devait prendre dans le travail de l'artiste ce médium beaucoup plus rapidement transposable. *Intérieur*, *Le ballon* et *Vive la marine* d'octobre 1952 sont des œuvres majeures qui renouent avec les essais des années 1940 et, au-delà, inaugurent une série de motifs incomparables sur le caractère éphémère de la beauté.

Le langage pictural de Ricco s'enrichit alors d'éléments pour ainsi dire magiques, tels que la main en plâtre et le torse anatomique que l'artiste avait trouvé à Paris et qui représente son autre Moi dans ses œuvres. Conformément au principe d'association surréaliste, les objets sont dans ces tableaux mis en relation avec le jeune protagoniste qui en est la figure principale. A partir de 1950, l'œuvre de Ricco se scinde en deux catégories de peintures fondamentalement différentes : d'une part, les tableaux de figures allégoriques – incarnées par des adolescents – qui reposent de plus en plus explicitement sur un langage symbolique personnel et tendent à devenir un art crypté de profession de foi, et de l'autre, la nature morte considérée comme un art alimentaire. Ces tableaux ne connurent toutefois pas le succès escompté : le style à la fois crypté et réaliste et, surcroît, l'homoérotisme de la peinture de Ricco étaient trop étrangers à la subjectivité du public.

Au commencement était l'appareil photo

Ricco a longtemps été considéré exclusivement comme un peintre. On sait aujourd'hui qu'une part substantielle de ses travaux relevait d'autres techniques de création. Il réalisa notamment de nombreux dessins, mais c'est avant tout la photographie qui constitue le second point fort de l'œuvre et elle s'est révélée comme essentielle à une compréhension en profondeur de sa conception de l'art. Ses premières photographies datent des années 1930. Ricco fit par la suite de l'appareil photo un outil systématique de son travail et il conçut de nombreuses œuvres à partir d'études photographiques. C'était un autodidacte et ses tirages de qualité très variable étaient destinés à un usage privé.

Les grands cotés des salles présentent une sélection de photographies et de dessins qui atteste l'étroite interaction entre les différents médiums dans l'œuvre de l'artiste. Durant son voyage autour du monde de 1948–1949, Ricco réalisa des photographies dans la perspective d'une utilisation ultérieure, à la manière des reporters dont les images étaient très prisées à l'époque, et il acheta des cartes postales à Tahiti et dans les villes portuaires. A l'automne 1952, il eut pour la première fois l'opportunité de faire des photographies mises en scène avec François Mignon dans son atelier de Bompré. Parmi ces photographies, fut conservée l'étude de l'homme à genoux pour le tableau *Intérieur* (1952), qui est floue parce qu'elle fut réalisée dans de mauvaises conditions de luminosité. Le visage du jeune homme rêveur associé à la main en plâtre d'une boutique de gants est l'un des meilleurs clichés de l'artiste. Le tirage exposé ici date de 1952 et il ornait autrefois le mur de son atelier. Ricco se ser-

vit du motif à deux reprises : d'une part, dans *Vive la marine* (1952), où la nature morte et le tableau de figures allégoriques se fondent en un *memento mori*, une méditation sur la caducité de l'existence ; d'autre part, dans *Nature morte au crayon* (1953), où le fragment corporel blanc, qui apparaît presque comme réel, constitue en outre le support de la tête de poupée endommagée qui a perdu ses yeux. À la faveur des effets illusionnistes de l'œuvre la photographie peinte acquiert comme tableau dans le tableau une puissance proprement magique et sculpturale.

La photographie devint pour Ricco un instrument de travail en soi, un moyen d'expression bien plus intime que la peinture conçue pour l'exposition publique. Il l'utilisa comme matériau d'esquisse pour ses tableaux et ses dessins, et il sut également en tirer parti pour ses expérimentations sur de nouveaux sujets. A partir de 1955, des enfants de paysans de la région de Vichy posèrent pour lui dans plusieurs séries. Les portraits de Jean Baudet constituent de minutieuses mises en scène en noir et blanc d'où se dégage une grande familiarité entre les deux participants aux prises de vue. Mais elles laissent également transparaître le rapport de plus en plus problématique de Ricco aux jeunes garçons. Lors de son arrestation par la police française en 1963, celle-ci saisit chez lui une boîte de clichés photographiques qui fut détruite par la suite. C'est pourquoi les quelques études photographiques de 1958 conservées à la Bibliothèque Roger Peyrefitte, et redécouvertes il y a peu, comblent les manques des tirages qui ont été perdus. La plupart de ces œuvres sont ici exposées pour la première fois.

Le charme éternel de la jeunesse – Jean Baudet 1955–1958

Plusieurs raisons peuvent expliquer pourquoi Ricco se fixa avec une telle détermination sur le motif du jeune garçon. Pendant une deuxième crise existentielle qu'il connut au cours de l'année 1954, le psychanalyste Fritz Morgenthaler l'incita, plutôt que d'entamer une psychothérapie, à utiliser sa créativité picturale pour affirmer son individualité sans se préoccuper des préjugés de la société vis-à-vis de l'homophilie et rendre compte de ses questionnements existentiels dans ses tableaux. Cette « spécialisation » fut également encouragée par la lecture d'auteurs contemporains auxquels l'artiste rendit de ce fait hommage dans des peintures. *Roger Peyrefitte* (1954) illustre ainsi différents épisodes de romans de l'écrivain français, notamment *Les Amitiés particulières* (1944), qui traite de l'amour tragique entre deux élèves dans un internat, et *Les Amours singulières* (1949). Dans le deuxième cadre à partir du haut du bandeau qui borde l'œuvre en partie gauche, Ricco a peint une réponse humoristique à l'essai de Peyrefitte sur Wilhelm von Gloeden qui, à partir de 1880, photographia de jeunes Siciliens dans des poses de statues antiques.

Et il y eut finalement les quatre frères Baudet, des voisins de l'artiste, qui s'offrirent à lui comme sujets de ses œuvres. Il y eut d'abord Jean, que Ricco immortalisa dans des dessins, des photographies et des peintures. Les tirages sont de la facture des photographies mises en scène par des artistes renommés tels que Man Ray ou Herbert List, mais ils portent d'innombrables traces d'usure. La première représentation de Jean d'après une étude photographique figure dans *Das Bildnis* (Le portrait) (1955), une composition cryptique où

apparaissent la figure de l'ange androgyne caravagesques et la propre représentation du peintre dans le coin inférieur gauche de la toile, et où l'adolescent, intégré à un tableau dans le tableau, tient dans chaque main une rose qui symbolise l'amour. Dans les œuvres suivantes, il occupe le centre du tableau, représenté seul et entouré de divers objets et citations iconographiques. *Jean des voiliers* (1956) le montre assis au milieu des tableaux de bateaux de Ricco (Salle 5). *Jean du carrousel* (1955) valut au peintre le Prix des beaux-arts de la ville de Berne.

La figure de l'éphèbe, cette figure de l'adolescent au seuil de l'âge adulte et de l'émergence de la sexualité que les Grecs anciens vénéraient déjà dans leurs cultes, s'affirme désormais comme le thème central de l'œuvre de maturité de Ricco. À la différence d'Otto Meyer-Amden avant lui, dont l'art consista à représenter la fusion éthérée de l'individu dans la communauté et le rituel, ou de Karl Geiser, qui opta pour le genre classique de la sculpture, Ricco peignit l'adolescent gracile à la manière des maîtres anciens, avec la même authenticité, comme s'il s'agissait d'une idole destinée à être touchée, comparable, dans sa version féminine, aux Lolita de Balthus. Ses compositions chargées de symboles et de références pourraient au mieux relever de ce que Jean Cocteau qualifiait de « réalisme dans l'irréel ». Tels furent les outils de création du langage pictural de Ricco, un langage correspondant en tous points à ce que Harald Szeemann désigna sous le concept de « mythologie individuelle ».

On ne saura jamais 1958–1963

Dans les années qui suivirent, Ricco, s'appuyant sur ses photographies, approfondit son travail de recherche sur la figure de l'adolescent comme porteur de contenus symboliques et sur l'aménagement de l'espace du tableau au moyen d'objets, un espace en outre structuré, à la manière d'un plateau de théâtre, par une trame géométrique clairement perceptible. Comme dans un cabinet de figures de cire ou dans les portraits photographiques sur fond de toile peinte, le personnage et les objets, c'est-à-dire des éléments appartenant à des niveaux de réalité différents, sont transportés dans un monde onirique commun. Les motifs en fond de tableau représentent des projections d'états d'âme. Il règne sur toutes ces scènes un silence et une vacuité relationnelle absolus et oppressants. Dans *Fig. 89 à 93* (1957), la silhouette du garçon assis sur un fauteuil d'automobile rouillé est en partie réduite aux contours du dessin préparatoire à l'encre de Chine, ce qui la met formellement en harmonie avec les croquis cotés des techniques de natation présents sur le tableau en arrière-plan, et lève par ailleurs le voile sur le processus technique de création picturale. Par ses zones de vide, le tableau excite l'imagination, mais il n'est en fin de compte rien d'autre que la représentation intérieure d'un désir masqué. Dans *Peintre et modèle* (1958), les différentes manifestations de l'illusion et de la réalité s'imbriquent les unes dans les autres avec une grande complexité. Tandis que l'artiste fait mine de réfléchir sur le tiraillement entre une proximité interdite et une admiration sublimée pour l'idole, et que son arlequin peint pose sa main sur son épaule en guise de consolation, l'image inaccessible de ses rêves respalendit face à lui dans

l'encadrement d'un tableau sans toile. Le garçon en vêtements de travail et en bottes pointe du doigt la signature de l'artiste d'un air plutôt indifférent.

Au premier plan du *Tableau d'un inconnu en hommage à Jean Cocteau* (1958), des lettres en bois figurent une signature, CRCOI, que les initiés n'ont aucune peine à déchiffrer. Il s'agit des premières lettres mêlées de RI(CCO) et de COC(TEAU). Cette œuvre majeure, que le peintre fit parvenir anonymement au grand artiste, est une nouvelle profession de foi sur son projet de vie personnel. Afin de sceller ses affinités électives avec le destinataire, il mit dans la main du garçon assis à la gauche de la scène un billet sur lequel il avait inscrit une phrase extraite du texte *De l'invisibilité* de Cocteau (1953), une déclaration majeure de sa part quant au rôle de l'artiste comme explorateur des profondeurs de l'inconscient : « GROTTÉ DANGÉREUSE / SI LES TRÉSORS NOUS / FONT OUBLIER LE / SÉSAME ».

Les « Essais » de 1959–1960 correspondent à une phase temporaire dans le parcours de l'artiste. Ils rassemblent certes des compositions d'un genre familier, mais d'un réalisme froid et qui ne comportent que des objets. Les figures en ayant été exclues, les objets qui en tiennent lieu endossent le rôle des acteurs tels qu'ils apparaissaient dans les tableaux antérieurs. Cette solution intermédiaire ne semble guère avoir satisfait l'artiste qui revint après quelques mois à des formules éprouvées. *On ne saura jamais* (1960), qui intègre des figures de chakras du mystique allemand Johann Georg Gichtel, est une nouvelle forme mixte de composition.

Ropraz – le paradis pétrifié 1964–1966

Anthropotomie (1961) et *Et au fond Pradoline* (1962), où l'on voit à l'arrière-plan l'une des quatre Citroën de collection de Ricco, sont des variations sur un schéma déjà éprouvé par l'artiste, tout comme *Afrika II (Djerba)* (1962), un motif de carte postale combiné à une photographie du voyage à Tunis. *Les mains* (1962), en revanche, reprennent l'effet illusionniste des natures mortes des années 1940. La composition a pour cadre une sorte de boîte de souffleur où Jean Baudet apparaît encadré des cinq mains artificielles de la collection du peintre. À la différence de son modèle, un cliché de l'adolescent tenant une roue à rayons (1955), il tient ici le bras en cire d'un mannequin de vitrine déjà apparu dans *Essai no 7 oder Der Pfiff* (Essai no 7 ou Le sifflement) (1960). Ce tableau est peut-être une tentative de représentation de la sublimation artistique d'un désir interdit. D'un visage impassible à la Buster Keaton, l'adolescent touche le bras d'un geste aussi caressant que s'il s'agissait d'un fétiche érotique. Certes, l'idole est proche, mais elle reste inaccessible à la personne présente indirectement sur la gauche à travers son reflet dans la main qui enserme la bouteille, à savoir l'artiste dans son atelier au château de Bompré. La forme claustrale de la niche transforme l'espace en une cage sombre qui pourrait laisser augurer un funeste présage.

Magic Niki (1962), une composition en forme de collage réalisée en hommage à Niki de Saint Phalle, est une réponse originale au Pop art et au Nouveau réalisme. La fille « magique » de banquier, connue pour ses happenings provocateurs contre les tabous du milieu bourgeois dont elle était issue, est représentée avec le fusil qu'elle utilisa

lors de son action intitulée *Tir* et avec son horoscope de naissance. Pour le jeune garçon aspergé d'un liquide rouge sang, Ricco s'est inspiré des photographies qu'il avait mises en scène d'un nu de garçon, allongé, un buste de femmes entre ses jambes écartées (1962). C'est la dernière peinture que l'artiste réalisa avant son arrestation le 12 janvier 1963 : Ricco fut condamné à Vichy à un emprisonnement de plusieurs mois pour comportement immoral avec des mineurs et détention de photographies érotiques.

À sa libération, il s'installa dans un magnifique domaine, à Ropraz, près de Lausanne. La privation de liberté avait provoqué une casure dans sa vie, mais il renoua malgré tout artistiquement avec le passé. Il fut dans un premier temps contraint d'utiliser le peu de matériel de peinture qui, par chance, ne lui avait pas été confisqué. Dans *Grapeshot* (1964), le matelot à genoux est la transposition légèrement remaniée d'une photographie de 1955. Pour les figures de jeunes garçons d'*Il ballo* et pour l'hommage de grand format *Il est midi, Docteur Tinguely* (les deux de 1964), Ricco utilisa des clichés de 1962. Il eut néanmoins rapidement l'opportunité de photographier à plusieurs reprises les deux fils de Gilliéron, le buraliste postal de Ropraz, et de les intégrer à de nouvelles œuvres, notamment *Vieni qui* et *Forio* (les deux de 1965). Les deux scènes, qui font penser à *La mort à Venise* de Thomas Mann, se déroulent sur l'île d'Ischia où l'artiste avait fait un séjour de cure, toutefois après la réalisation des photographies.

Les derniers rêves 1966–1972

Le parcours s'achève sur l'œuvre tardive de Ricco. Bien qu'il souffrît d'un emphysème pulmonaire dû à son tabagisme, il peignit encore quelques tableaux qui participent à l'essence de son œuvre. Il eut alors le courage d'exprimer ses penchants dans sa peinture sans réserve. S'appuyant sur de nouvelles photographies, qui nous ont été transmises par la succession, il ne peignit plus que pour lui-même. Le décorateur Emanuel Martin réussit néanmoins à acquérir quelques-unes de ces œuvres. Il constitua une collection représentative de l'œuvre de Ricco qu'il légua en 2003 à parts égales à l'Aargauer Kunsthauus et au Musée des Beaux-Arts de Berne.

Se limitant à une thématique restreinte, l'artiste resta fidèle à son art d'idéels et il sut, entre Pop Art et photoréalisme, développer une esthétique très personnelle. *Les chevaliers* (1965), *Sir David Scott* (1966), *Von-Wattenwyl-Bild* (1967) et *Der Gieu u d'ffle* (Le jeune garçon et les singes) (1966) sont des exemples emblématiques de cette période de création. Pour ce qui est du contenu de cette dernière œuvre, il se peut que l'arrière-plan, repris d'un manuel de zoologie, soit une allusion à l'arbre généalogique de l'être humain tel que l'a esquissé la théorie de l'évolution de Darwin. L'harmonie des couleurs entre la figure et le fond suggère pourtant une proximité entre l'être humain et l'animal, entre la civilisation et l'animalité, qui fait écho à un passage du *Prologue de Zarathoustra* de Nietzsche : « Vous avez fait le chemin du ver de terre à l'homme et bien des choses en vous sont encore ver. Jadis vous étiez des singes et aujourd'hui encore l'homme est plus singe que n'importe quel singe ». *L'amie du lévrier* et *Zizi* (les deux de 1967) composent deux variantes du même sujet.

Dans le premier cas, le jeune garçon, escorté du chien de Ricco, Nardi, apparaît sur l'avant-scène d'un petit théâtre, sous les traits d'un pistolero et accompagné de la déesse de la chasse, et dans le second, il se tient debout, nu, devant un ciel de tropique au soleil couchant.

Dans l'hiver 1966–1967, Ricco entreprit un voyage en Asie orientale. Il y réalisa des photographies en couleur qui lui servirent de modèles pour *Prisza* (1967), *Les coquillages* (1968) et *Le beau rouge* (1969) et lui inspirèrent des jeux de polychromies particulièrement remarquables. *L'autre rêve de l'autre marin* (1968) est un exemple tardif de la rhétorique combinatoire de Ricco. Les deux figures de proue et la frégate de l'arrière-plan proviennent du livre de Hans Jürgen Hansen *L'Art dans la Marine* (1966) dans lequel l'artiste puisa d'autres motifs pour d'autres tableaux. Le matelot endormi sur une dune de sable est repris d'une photographie de nu de Wilhelm von Gloeden mais il apparaît ici habillé. *Widow Gallery* (1969) est la dernière peinture allégorique de Ricco. Son ami Willy Weber lui avait suggéré l'idée de peindre les objets de sa collection. Deux semaines suffirent à l'artiste pour achever la peinture d'une galerie à l'ancienne et en faire la scène de sa dernière apparition : l'adolescent, les souvenirs favoris de l'artiste et les animaux domestiques rassemblent en une seule composition un quasi-condensé de son art. Ricco avait semble-t-il tout dit dans cette toile et il posa son pinceau durant les dernières années de sa vie.

Biographie de Ricco Wassmer 1915–1972

1915

Naissance sous le nom d'Erich Hans Wassmer le 13 octobre, à Allschwil, près de Bâle. Ses parents, le chimiste, industriel et mécène Max Wassmer et sa première femme Tilly, née Zurlinden, eurent quatre enfants dont il était le cadet.

1918

La famille s'installe au château de Bremgarten, près de Berne, fréquenté par les artistes, les écrivains et les musiciens. Hermann Hesse en idéalise l'atmosphère dans le « cercle magique » de son *Voyage en Orient* (1932).

1935

Baccalauréat à Berne. Suit à Munich des cours d'histoire de l'art et des cours de dessin dans l'atelier de Julius Hüther. Décide de devenir peintre.

1936–1939

En été, formation au service sanitaire à l'école militaire de recrues. A Paris, durant les mois d'hiver, études à l'Académie Ranson chez Roger Bissière.

1937

Se donne le nom d'artiste de Ricco. Exposition personnelle et première participation à l'exposition de Noël à la Kunsthalle de Berne. Divorce de ses parents.

1939

Retour à Bremgarten au début de la deuxième Guerre mondiale et service militaire.

1940 – 1945

Fréquente en hiver l'école de peinture de Max von Mühlener à Berne.

1942

En mai, cours de peinture chez Cuno Amiet à Oschwand. Aménagement du moulin acquis par Viktor Kleinert à Oberramsern, près de Soleure, où il vit et travaille durant les mois d'été. Se spécialise dans les natures mortes.

1945

À l'invitation d'Arnold Rüdlinger, participation à l'exposition *Junge Berner Künstler* (Jeunes artistes bernois) à la Kunsthalle de Berne. Devient membre de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS). Projet d'entrer au couvent durant une profonde crise existentielle.

1946

Amarre son nouveau yacht à voile baptisé Nave Nave Mahana à Morges, sur le lac Léman, et y habite durant deux étés. Dessins de nus des frères Baschmakoff sur le bateau. Adjoint une ancre à sa signature.

1947

Création des premières peintures de matelots après un voyage sur la Côte d'Azur.

1948 /49

Voyage à Tahiti. S'engage comme aide-cuisinier sur un cargo qui, parti de Hawaï, rejoindra Bombay, l'Arabie, la Sicile, le Japon et le Canada. Rentre avec un tatouage sur l'arrière-bras.

1950

Au printemps, création à Cannes de peintures d'après des photographies de voyage. A partir de septembre, location du château de Bompré, à Barberier, près de Vichy, où il réside au printemps et en automne. Reste en contact avec la scène artistique bernoise. Amitié avec Meret Oppenheim dont il a fait la connaissance à Paris avant 1939.

1951

Rencontre François Mignon qui devient son modèle. A partir de 1952, réalisation de photographies mises en scène qu'il utilise comme modèles de ses tableaux.

1955

Le jeune fils de paysan Jean Baudet lui sert de modèle, ainsi que plus tard ses frères Alain, Michel et Daniel. Prix des beaux-arts de la ville de Berne pour sa peinture *Jean du carousel*.

1962

Voyage à Tunis, puis cure contre l'asthme.

1963

Le 12 janvier, arrestation à Bompré. Emprisonnement pour l'organisation de « ballets bleus », comportement immoral avec des mineurs et détention de photographies érotiques. À sa libération, en octobre, s'installe dans un magnifique domaine, à Ropraz, dans le canton de Vaud. Emphysème pulmonaire chronique.

1965

Stéphane et Alain Gilliéron lui servent de modèles. Premier voyage en Thaïlande.

1966 –1967

Voyage en Thaïlande, en Malaisie et au Sri Lanka.

1969

Rétrospective à la Kunsthalle de Berne avec M. C. Escher. Publication d'une première monographie de taille modeste. Réalise son dernier tableau.

1971 Court-métrage *Der Vogel Fleming* d'Anton Grieb d'après le scénario de Ricco qui y joue le rôle du récitant.

1972 Ricco meurt le 27 mars à Ropraz.

Agenda

Visites commentées publiques

Dimanche à 11 h : 29 novembre, 20 décembre, 10* et 24 janvier, 14 février, 13 mars

Mardi à 19 h : 8 et 29 décembre, 19 janvier, 2 et 23 février

* avec Marc-Joachim Wasmer, commissaire de l'exposition

Séance d'introduction à l'exposition pour les enseignants

Mardi 1er décembre à 18 h

Tarif : CHF 10.00 par personne

Inscriptions/Informations :

Kunstmuseum Bern,

T +41 31 328 09 11,

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Ateliers pour les classes avec activités créatives

Durée : 90 minutes. Tarif :

CHF 140.00

Inscriptions/Informations :

Kunstmuseum Bern,

T +41 31 328 09 11,

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Catalogue raisonné

Marc-Joachim Wassmer, **Ricco Wassmer 1915–1972. Catalogue raisonné der Gemälde und Objekte**,

édité par le Musée des Beaux-Arts

de Berne, conception graphique :

Guido Widmer, relié, en allemand,

464 p., env. 700 reprod. en coul.

et en noir et blanc, 24 × 30 cm,

ISBN 978-3-85881-481-9, Verlag

Scheidegger & Spiess, Zurich,

CHF 99.00 (à partir du 14 mars 2016 :

CHF 120.00)

Exposition

| | |
|--------------------------------|--|
| Durée de l'exposition | 27.11.2015 – 13.03.2016 |
| Ouverture | Jeudi 26 novembre 2015 à 18 h 30 |
| Prix d'entrée | CHF 14.00/red. CHF 10.00 |
| Heures d'ouverture | Lundi, fermé Mardi, 10 h – 21 h Mercredi à dimanche, 10 h – 17 h |
| Jours fériés | 25.12.2015: fermé 24./31.12.2015, 01./02.01.2016: 10h – 17h |
| Commissaire | Marc-Joachim Wasmer |
| Visites guidées privées | Aux horaires habituels du musée et le jeudi soir sur demande (début de visite au plus tard à 19 h 30), T +41 31 328 09, vermittlung@kunstmuseumbern.ch |
| Avec le soutien de | Ruedi A. Wassmer, Zürich Franz Wassmer, Ennetbaden |

CREDIT SUISSE
Partenaire Kunstmuseum Bern



**Burggemeinde
Bern**

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
Di 10h – 21h, Mi – So 10h – 17h
www.kunstmuseumbern.ch
info@kunstmuseumbern.ch
T +41 31 328 09 44