

FR

# DIRECTOR'S CHOICE

«BÛVEZ, Ô MES YEUX...»  
LE PAYSAGE SUISSE  
DE 1800 À 1900

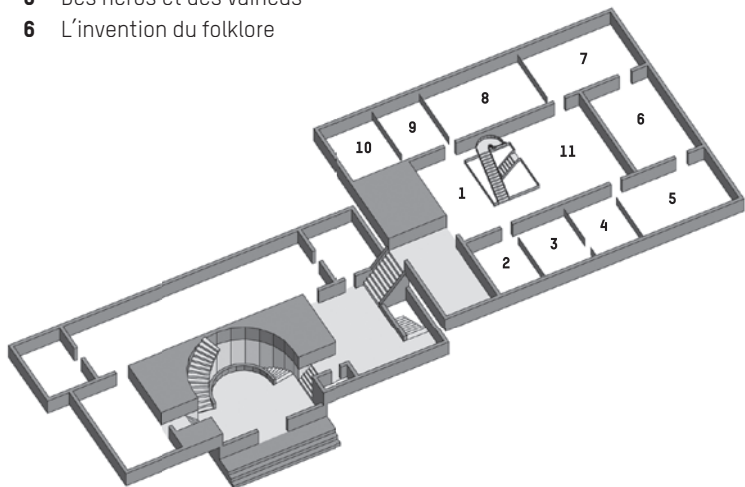
12 juillet au 4 octobre 2009

KUNST  
MUSEUM  
BERN

GUIDE DU VISITEUR

# Plan de l'exposition

- |          |   |           |  |
|----------|---|-----------|--|
| <b>1</b> | La vision des touristes                     | <b>7</b>  | La vie à la campagne                       |
| <b>2</b> | Les beautés de la Suisse                    | <b>8</b>  | Des mondes paisibles                       |
| <b>3</b> | Le voyage pittoresque                       | <b>9</b>  | Le symbolisme –<br>Paysages cosmiques      |
| <b>4</b> | Tableaux-souvenirs et<br>études de motifs   | <b>10</b> | Le symbolisme –<br>Méditations             |
| <b>5</b> | Le monde du merveilleux et<br>de la terreur | <b>11</b> | « L'École genevoise » –<br>Diday et Calame |
| <b>5</b> | Au nom du progrès                           | <b>11</b> | L'art suisse de salon                      |
| <b>5</b> | En montagne                                 | <b>11</b> | Des animaux et des hommes                  |
| <b>6</b> | La scène de l'histoire                      |           |  |
| <b>6</b> | Des héros et des vaincus                    |           |  |
| <b>6</b> | L'invention du folklore                     |           |  |



# Introduction

« Buvez, ô mes yeux, ce que vos cils peuvent retenir de la somptueuse opulence du monde. »

Le ravissement de Gottfried Keller face au monde tient lieu de devise à l'exposition sur l'image de la Suisse au XIXe siècle dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Berne. L'exposition présente des œuvres peu vues et des curiosités, des œuvres visionnaires et des œuvres réalistes, mais aussi des œuvres connues et familières. Issues des vastes fonds conservés dans les réserves, elles constituent un panorama varié à l'image de ce qui est ancré dans la mémoire visuelle nationale et qui imprègne encore aujourd'hui la vision qu'ont les touristes du pays.

L'exposition s'intéresse aux représentations de la Suisse telles qu'elles se sont propagées à travers le médium de l'art au XIXe siècle, prenant la suite d'Albrecht von Haller et de Jean-Jacques Rousseau. D'un point de vue historique, le parcours débute avec les bouleversements qui se produisent autour de 1800 et se clôt avec les décennies qui suivent la fondation du jeune Etat fédéral. Une grande diversité de thèmes iconographiques nationaux se développe tout au long du siècle, parmi lesquels le paysage, auquel l'exposition est dédiée, tient une place majeure. L'exposition montre comment les touristes anglais se rendaient en pèlerinage aux spectacles de la nature dans le cadre du célèbre « Grand Tour » et comment les artistes ont réagi à leur demande d'images. Ce regard des étrangers sur le grandiose pays de montagne forme le point de départ du parcours. Dans les chapitres suivants, on montre comment le paysage

fut interprété comme une allégorie politique de la liberté et comment l'expérience esthétique de la nature se prolongea, après le romantisme, jusqu'au symbolisme.

Parallèlement aux grandes peintures de salon, l'exposition se consacre aussi au «paysage intime», au réalisme sentimental et aux tableaux transparents éclairés artificiellement. De temps à autre aussi, des dessins et des estampes, des illustrations de livres, des représentations topographiques, des sculptures, des médailles et des reliefs – œuvres n'ayant pas toutes encore été exposées – plongent les visiteurs dans un monde connu et pourtant détaché de la réalité.

L'exposition est conçue comme une «randonnée» dans le paysage suisse, qui va des tableaux-souvenirs des petits maîtres au spectacle planétaire de Ferdinand Hodler, et elle est organisée par thèmes. Les titres des salles servent de points de repères et facilitent l'orientation dans le parcours.

# La vision des touristes

La Suisse comme paradis alpin – cette vision touristique fut créée au XVIII<sup>e</sup> siècle par des artistes et des poètes novateurs, puis plus tard exploitée par des commerçants habiles et idéalisée par les hommes politiques. Les touristes visitaient la Suisse avant tout pour ses beautés naturelles et ses sites. Les peintres leur fournirent les images du souvenir et c'est l'époque où ont été créés les clichés de la « belle Suisse ». Le pavillon d'été du peintre et éditeur Gabriel Lory Le Fils, situé aux portes de Berne, constituait la dernière escale des touristes avant leur « tour des glaciers ». On reconnaît sur le feuillet publicitaire le bâtiment de style Louis XVI qui occupe la meilleure place à proximité du Rosengarten. Depuis sa terrasse, on avait une vue magnifique sur la chaîne des Alpes. Un télescope mettait quasiment le panorama à portée de main, produisant une impression comparable à celle que procure l'image panoramique de Franz Niklaus König, *Ansicht der Jungfrau* [Vue de la Jungfrau].

L'« Oranienburg » de Lory voisin du Jardin des Roses était à la fois une galerie et un espace de vente pour la haute société. Comme dans toutes les boutiques de livres et de souvenirs de l'époque, on trouvait des multitudes d'esquisses à l'eau-forte, d'aquatintes, de lithographies et de gouaches ainsi que des albums illustrés, des aquarelles et des dessins au pinceau, et ce dans toutes les gammes de prix : il s'agissait surtout de vues de paysages et de montagnes suisses, mais aussi d'images folkloriques et de peintures de genre d'idylles champêtres. Lory dépeignait un passé idéalisé, une nature indemne de toute trace d'un environnement de plus en plus industrialisé.

## Les beautés de la Suisse

L'artiste Franz Niklaus König fut autant un homme d'affaires avisé qu'un amateur d'expérimentations. La Révolution, les guerres de coalition et l'invasion française de 1798 eurent pour conséquence de faire périliter le commerce, alors fleurissant, des peintres de vedute qui produisaient des représentations de paysages. König avait déjà, un an auparavant, transféré son lieu de résidence dans l'Oberland bernois. Il entreprit de mener dans sa maison une activité de pension, ce qu'il ne réussit que modestement; ses activités de guide de montagne et d'éditeur lui rapportaient en revanche des gains plus substantiels. À partir de 1802, après la paix d'Amiens, le public touristique afflua de nouveau plus abondamment vers la Suisse. La situation économique contraignit cependant König à rentrer à Berne en 1809. C'est là qu'il mit au point sa nouvelle source de revenus avec ce qu'il appela le «diaphanorama», un appareil servant à présenter de grandes peintures transparentes aquarellées. Il s'agissait d'une sorte de vitrine qui contenait des tableaux éclairés par l'arrière et qui étaient amovibles. En 1815, il ouvrit dans son appartement, au 41 de la Marktgasse, le «cabinet des transparents». Les curieux pouvaient contre d'un ticket d'entrée admirer un spectacle de lumière d'une heure. Les paysages de clair de lune romantiques faisaient particulièrement grand effet. Le spectacle devint une véritable attraction, ce qui incita König à construire un camion et à partir en tournée avec ses images à travers la Suisse, l'Allemagne et la France. Il proposait aussi à la vente les œuvres qu'il montrait sous la forme de petites reproductions, dont des «tableaux lithographiés pour écran lumineux» qui, placés devant une bougie ou une lampe, dévoilaient des vues nocturnes évocatrices.

## Le voyage pittoresque

Grâce aux œuvres d'art et à la lecture de leurs guides de voyage, les touristes avaient déjà une représentation de ce qu'ils allaient voir. Ils voyageaient en diligence de Berne à Thoune, puis par bateau jusqu'à Interlaken. La première étape de l'excursion en haute montagne était le célèbre Staubbach près de Lauterbrunnen. Aujourd'hui encore, la chute d'eau de plus de trente mètres de hauteur est un motif très prisé de carte postale. Wolfgang von Goethe lui avait consacré en 1779 un poème intitulé *Der Geist der Seele über den Wassern* [L'esprit de l'âme au-delà des eaux]. Franz Niklaus König écrivit qu'on pouvait, au soleil de midi, observer de façon idéale les masses et les flots se dissoudre en poussière dans la chute d'eau. *Staubbach im Lauterbrunnental* [Le Staubbach dans la vallée de Lauterbrunnen] est un chef d'œuvre de König qu'il conçut en 1804 pour la première Exposition d'Art et d'Industrie organisée à Berne. Il présente une vue sur le fond de la vallée et sur le glacier et il se différencie des nombreuses autres vues contemporaines en raison de la tentative réussie de l'artiste de créer, à partir du motif choisi, un paysage sentimental du premier romantisme. A pied, comme les promeneurs dans ce tableau, en chaise à porteurs ou à dos de mulet, le sentier menait à Wengernalp et à la Kleine Scheidegg à proximité du névé et des neiges éternelles des nobles sommets de l'Eiger, du Mönch et de la Jungfrau. Une auberge offrait la possibilité de passer la nuit sur place afin que les randonneurs puissent le lendemain matin observer le lever du soleil face à l'Eiger. L'étape suivante était le glacier de Grindelwald et la célèbre porte glaciaire étincelant de bleu.

## Tableaux-souvenirs et études de motifs

La clientèle la plus aisée faisait l'acquisition comme souvenirs de voyage de luxueux albums coloriés à la main et d'aquarelles, et même, fréquemment, de peintures à l'huile disponibles en série. Vers le milieu du XIXe siècle, la demande de souvenirs artistiques des touristes internationaux était si grande que quelques ateliers avaient créé des stocks de toiles sur les motifs en vogue. Des motifs déjà imprimés et des études de détails servaient de modèles. Quelques esquisses de feuillages et de blocs de rochers donnent ici une idée de la division du travail dans le fonctionnement des manufactures d'art. Pour de nombreux commis d'ateliers – des hommes, des femmes et des enfants –, le coloriage était leur monotone gagne-pain.

Même Ferdinand Hodler, qui accéda à une gloire européenne, commença sa carrière comme peintre de motifs et comme travailleur journalier. Il créa chez Ferdinand Sommer, à Thoune, des tableaux-souvenirs dont très peu ont été conservés. Le Musée des Beaux-Arts de Berne en possède trois. Son *Thunersee mit Schadau und Blüemlisalp* [Le lac de Thoune avec Schadau et le Blüemlisalp] est presque identique à celui d'un peintre inconnu accroché à côté de lui. Comme c'est encore le cas de nos jours, un tableau-souvenir devait convenir à tous les goûts et était donc fondé sur des stéréotypes : un groupe d'arbres enchanteur au premier plan, de sublimes montagnes enneigées sur fond de ciel bleu au second. Que des effets poétiques singuliers puissent pourtant aussi être tirés des motifs convenus, c'est ce que montrent *Jungfrau von der Bussligenalp aus* [La Jungfrau depuis le Bussligenalp] d'Abraham Sigmund August von Bonstetten ou *Landschaft bei Aeschi* [Paysage à Aeschi] d'Auguste Baud-Bovy.



## Le monde du merveilleux et de la terreur

La vallée d'Hasli et ses torrents à l'aspect très pictural constituaient une des étapes dans l'Oberland bernois. Nombreux étaient ceux qui relataient avec émotion les grondements de tonnerre, les tremblements analogues à des tremblements de terre et les arcs-en-ciel dans l'écume. Ils recherchaient le frisson face à la violence de la nature et le sentiment d'impuissance de l'être humain face au gigantisme, à l'infini et à la puissance pure. Le philosophe anglais Edmund Burke avait forgé pour cela la notion de « picturesque », de sublime. Heinrich Rieter est parvenu comme aucun autre à saisir en images dans ses gravures colorées, telles que *Dernière Cascade du Reichenbach*, ces spectacles élémentaires de la nature. Ses créations sont exemplaires de l'art de la vedute et défient la peinture à l'huile quant à leur perfection. Pour parvenir à une représentation de la nature la plus fidèle possible, Rieter utilisait les qualités spécifiques de l'aquarelle, comme l'ont magistralement fait les peintres anglais : un clair-obscur à l'encre de Chine, puis l'application de couleur transparente pour le rendu de l'eau et le traitement de l'atmosphère dans son ensemble. A la différence des vues des petits maîtres, les personnes et les constructions sont ici des choses secondaires. On contemple avec étonnement la « belle » nature et on ressent lors de cette contemplation la force élémentaire de l'eau. Rieter créait dans le cadre de ses gravures à l'eau-forte plusieurs versions pour chaque motif. Il y a dans l'exposition deux exemples d'un même motif présenté sous un éclairage différent que l'on peut mettre en regard. Dans un cas, le paysage luxuriant apparaît sous la lumière du soleil, dans l'autre, sous la lumière tamisée d'un coucher de soleil.

## Au nom du progrès

Des routes de col et des voies de communication furent aménagées au XIXe siècle pour le trafic des diligences, puis plus tard on posa des rails de chemin de fer. Des perspectives jusque-là inconnues étaient créées grâce à des tunnels et des galeries creusés dans le rocher dans les sites difficilement praticables et grâce à des passerelles construites au-dessus des torrents impétueux. Il en existe d'innombrables vues dans l'art graphique, mais on en trouve peu dans la peinture.

Le pont du Diable des gorges de Schöllenen était un lieu magique depuis le Moyen-Âge. Qui voulait passer le col du Gothard devait le traverser. La grande aquarelle de 1827 de Gabriel Lory illustre la force symbolique qui se dégage des ponts dans les Alpes. Le contraste entre la gorge et la petite arche délabrée accentue le caractère à la fois sublime et effrayant du monde de la montagne. L'œuvre humaine est soumise au passage du temps. Impressionné, le général Desaix écrivit en 1797 dans son journal de voyage : « C'est la perfection du théâtre de la terreur ». Peu de temps après, les troupes françaises et russes se livrèrent une bataille acharnée autour de l'étroit passage. Avec le nouveau pont du Diable de 1830 vu depuis une position surélevée et objectivante, le miracle de la technique semble au contraire avoir définitivement triomphé de la nature au nom du progrès. Tels les bras d'une pieuvre, les constructions de l'ingénieur se déploient autour de la montagne, les tunnels la transpercent.

## En montagne

Les interventions techniques dans la nature et l'expérience de l'espace-temps modifiée par les nouveaux moyens de communication firent des Alpes une nouvelle attraction, mais lui enlevèrent aussi la peur. Grâce aux chemins de fer à crémaillère, les points de vue remarquables étaient accessibles à tous et l'expérience des sommets devenait bon marché et monnayable. Pourtant, les artistes reconnurent plus que jamais dans la montagne des forces de la nature existentielles et inébranlables qui rétrogradent l'être humain au rang de figurant insignifiant. Tandis que le chasseur de chamois de Gabriel Lory s'élançait avec son butin au-dessus d'une crevasse comme un gracieux danseur, les ingénieurs du tableau de Raphael Ritz sont inactifs et ruminent dans leurs pèlerines: ils voudraient mesurer la montagne mais des nuages leur brouillent la vue. La scène se déroule à l'époque où l'on enregistre chaque recoin de la Suisse pour la Dufour-Karte [La Carte Dufour]. Ferdinand Hodler montre dans l'étude de la série *Aufstieg und Absturz* [L'ascension et la chute] (En dépôt au Musée Alpin Suisse de Berne) des grimpeurs cramponnés à la pierre et à la glace. À la conquête de la montagne, ils ont perdu la vision sur l'incommensurable de la création. La sculpture de style symboliste *Die Lawine* [L'avalanche] d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo, impressionne par la capacité qu'a eue l'artiste d'y représenter un phénomène naturel élémentaire en trois dimensions. Le monde y est sens dessus dessous. Comme une furie, la personnification féminine de l'avalanche entraîne la neige et les éboulis dans la vallée et provoque le chaos. La figure allégorique représente l'inconscient dans l'être humain et l'avalanche, l'incontrôlable de la nature.

## La scène de l'histoire

Avec l'invasion des troupes françaises de 1798, la fin de la Confédération helvétique fut scellée. Chez les libéraux progressistes grandit cependant la croyance à une nouvelle unité nationale. Pour invoquer cette unité, on chercha des faits dans l'histoire ancienne de la Suisse et on les chargea de nouvelles significations nationalistes. Le serment des trois confédérés mais aussi l'amour intrépide de la liberté, la vertu et le courage de Guillaume Tell furent désormais les idéaux des nouveaux citoyens. Avec la pièce de théâtre populaire *Wilhelm Tell* [Guillaume Tell], donnée pour la première fois en 1804 à Weimar, Friedrich Schiller dressait un monument littéraire, non seulement au modèle des valeurs républicaines, mais aussi au paysage suisse. C'est sous ces auspices que les Alpes devinrent le symbole de la liberté et la symbolisation d'une forteresse protectrice. Le site du lac des Quatre-Cantons et sa chapelle de Tell et celui de Grütli vue comme le cœur et le berceau de la Suisse étaient des lieux historiques de consécration. Utilisés dans la peinture, ils firent leur entrée dans la mémoire visuelle nationale. La mise en scène grandiose du paysage était le décor idéal de l'imagerie héroïque de l'histoire. Le lieu commémoratif qui rappelait le saut de Tell hors du bateau du bailli était un sanctuaire. On invoqua le mythe de la liberté et de l'amour de la patrie par un pèlerinage annuel, comme on peut le voir dans la représentation de Gabriel Lory. En 1872, la chapelle de Tell fut restaurée et plus tard décorée avec une peinture murale d'Ernst Stückelberg. Une esquisse à l'huile du *Tells Sprung* [Le saut de Tell] est présentée ici.

## Des héros et des vaincus

Politiquement très discuté et controversé, le *Löwendenkmal* [Le Lion de Lucerne], un hommage aux Gardes suisses morts en héros à Paris lors de l'attaque des Tuileries en 1792, était très célèbre. Il fut créé en 1821 dans un parc paysager à l'anglaise, à proximité du premier hôtel de la ville, d'après un modèle du sculpteur danois Bertel Thorvaldsen. Peu après sa création, Franz Niklaus König l'intégra à sa collection des curiosités suisses. Avec ses deux satires, qui ont vu le jour peu après la capitulation de Berne la puissante, König présentait une vision plus critique de l'histoire la plus récente : *Le Landsturm* se compose d'une masse de paysannes et d'enfants armés de faucilles et de fourches à fumier et emmenés par un vieillard jouant du tambour, tandis que dans *Alten Trüll-Musterung* [La revue de la vieille troupe], les conscrits dépravés sont la risée du peintre. Le tableau historique *Der letzte Tag des alten Bern* [Le dernier jour de la vieille Berne] de Friedrich Walthart doit être interprété dans le même sens. Il fut créé en 1861/63, un demi-siècle après la défaite de la république communale qui, de Venise à la Hollande, affichait alors son immense fierté : il montre, près du Grauholz, au milieu d'arbres criblés de balles, un amoncellement désordonné de soldats blessés et tombés au sol. Des officiers errent ici et là comme s'ils ne voulaient pas comprendre que leur petit univers est en train de se dissoudre dans les nuages de poudre et sous les salves de balles des canons français. L'Ancien Régime se survivait à lui-même ; le paysage blessé devenait l'allégorie du délabrement intérieur d'une société de patriciens constituée de sujets politiquement mineurs et vidée de son sens.

## L'invention du folklore

Lié à la représentation idyllique de la vie pure du berger suisse, le paysage suisse devint un thème iconographique et donna lieu à de nombreuses associations symboliques. L'identité nationale fut façonnée pour l'essentiel à travers une imagerie collective. Pour invoquer le patriotisme mis à mal et surmonter les oppositions entre la ville et la campagne, les politiciens et les artistes inventèrent la tradition du folklore. En 1805, Franz Niklaus König organisa près d'Interlaken la première fête des bergers d'alpage. Des lutteurs, des lanceurs de pierres, des tyroliennes, des jeunes filles en costume traditionnel, des vaches de race et des joueurs de cor des Alpes furent les attractions proposées à un public qui était venu de loin. Les coutumes bienséantes d'une population rurale «heureuse» étaient mises en scène dans le décor de la Jungfrau et de la ruine d'Unspunnen et on en appelait ainsi à l'image d'une Arcadie alpine intemporelle au cœur de l'Europe.

Trois ans plus tard, la femme peintre française Elisabeth Vigée-Lebrun fut l'hôte de ce spectacle en compagnie de Madame de Staël vivant alors en exil en Suisse. Elle fixa cet événement dans le tableau *Alphirtenfest in Unspunnen am 17. August 1808* [La fête des bergers d'alpage à Unspunnen le 17 août 1808] qui peut, par maints détails, être rapproché des illustrations de König. Ce site chargé d'histoire et son château médiéval furent par la suite un thème très prisé, que l'on retrouve par exemple dans le tableau-souvenir de 1858, de Joseph Zelger. Le peintre qui séjournait alors dans un hôtel de Lucerne jouissait d'une attention aussi illustres que la reine Victoria d'Angleterre ou le compositeur Richard Wagner.

## La vie à la campagne

Les écrivains Jeremias Gotthelf et Gottfried Keller racontent les histoires mouvementées des peines des paysans et des artisans suisses. Les tableaux contemporains de la vie à la campagne sont au contraire portés par des atmosphères dominicales enjouées qui ne correspondaient sans doute que rarement à la réalité. Les peintres associaient les vues de paysages traditionnelles à la représentation de bergers paisibles et bien nourris et d'animaux bien propres. La transfiguration sentimentale de la vie rurale quotidienne était extrêmement prisée par la bourgeoisie. On fermait les yeux sur les thèmes socialement critiques.

Avec ses représentations idéalisées d'Inns, son village natal du Seeland, Albert Anker poursuit la tradition de la peinture de genre et des représentations folkloriques des petits maîtres, mais aussi celles d'un Heinrich Dietler, d'un Rudolf Durheim ou d'un Karl Girardet. Anker influença ainsi de façon essentielle l'image idéale de la Suisse. Il obtint des prix aux expositions du Salon de Paris et son art lui permit de vivre confortablement.

Friedrich Simon, au contraire, traduisit d'un point de vue local les contradictions sociales évoquées par le réaliste français Gustave Courbet. Dans son tableau *Unter dem Kreuz* [Sous la croix], il dépeint avec un regard accusateur l'affrontement de deux mondes : des voyageurs à pied et des soldats regardent passer une diligence qui soulève des tourbillons de poussière. En y regardant de plus près, on se rend compte que le paysage devient ici la scène du conflit entre la pauvreté et la richesse, entre le statut du travailleur défavorisé et l'élite urbaine.

## Des mondes paisibles

L'art suisse connut de nouvelles impulsions à travers le peintre français de plein air Camille Corot qui était lié d'amitié avec Barthélemy Menn. Menn créa d'après Corot le genre des « paysages intimes ». Il ne s'enthousiasmait pas pour les montagnes spectaculaires mais pour le charme de motifs insignifiants aux environs de Genève : des vergers et des prés, des cours d'eau envahis par la végétation et des étangs miroitants.

Dans des petits formats comme *Junge Frau am Seeufer* [Jeune femme au bord du lac], le regard se pose sur un fragment de la nature. C'est un monde paisible où le temps est suspendu. La facture d'esquisse, le jeu avec l'atmosphère de la douce lumière du soleil de midi, les nuances finement graduées et la construction claire des plans figurent avec des yeux nouveaux le rêve concret d'un paradis sur terre. La conception de Menn se heurta à l'incompréhension, aussi limita-t-il son activité à l'enseignement.

L'élève le plus connu de Menn fut Ferdinand Hodler. Dans le tableau *Ein Morgen in Interlaken* [Un matin à Interlaken], structuré par une géométrie rigoureuse, Hodler s'est intéressé au rapport précaire entre le paysage naturel et les installations techniques du tourisme moderne. Son tableau *Waldinneres bei Frontenex* [Le Nant de Frontenex], dans lequel il renonce à l'horizon ordonnateur et aux points de repères géographiques, est en rupture avec les vedute commerciales de paysages. C'est un symbole philosophique du mystère de la nature. Celui qui regarde le vert avec attention, y reconnaît un microcosme infini et proliférant qui conserve en son sein à la fois la créature qui croît et celle qui meurt.



## Le symbolisme – Paysages cosmiques

Après avoir repris la technique quasiment oubliée de la gravure sur bois, Félix Vallotton créa en 1892 une série de montagnes suisses dans ce médium. Ces estampes font partie des représentations des Alpes les plus singulières qui soient. Des gravures sur bois japonaises ainsi que des photographies contemporaines de montagne lui auraient suggéré ces inventions originales, un système de surfaces contrastées. Son regard y est aussi radical que neuf : des structures irrationnelles et réduites au noir de jais et au blanc de neige font que ce qui était familier produit un inquiétant effet d'étrangeté. L'herbe est une toison épineuse au-dessus de laquelle des formations nuageuses avancent nonchalamment vers les sommets, le glacier est un paysage lunaire et dans la vue de la Jungfrau, la lumière est aspirée par l'obscurité. Dans le romantisme, un nouvel attachement à la nature conduisit à une perception approfondie des Alpes. L'analogie entre la montagne et la proximité spirituelle avec Dieu était une représentation des philosophes de la nature et était partagée par de nombreux artistes, dont Ferdinand Hodler. Il alla dans sa création bien au-delà de l'imitation de ce qui était perceptible et il voyait dans le paysage un symbole de la vie et de la mort. Il donna une forme visuelle à son idée de l'unité cosmique en ordonnant rigoureusement l'image à partir d'un principe de symétries. Dans le tableau de 1910, *Der Niesen* [Le Niesen], il en arriva à la forme la plus ascétique du motif de la montagne que l'on puisse imaginer : un triangle, la suggestion symbolique de la berge et des nuages comme représentation du cosmos et l'uniformisation des surfaces peintes dépourvues d'effets de profondeur et d'éléments narratifs.

## Le symbolisme – Méditations

Un symboliste comme Ferdinand Hodler et d'autres avec lui voyaient dans le monde un symbole d'une réalité plus profonde et dans l'art un médiateur entre les deux univers. C'est ce que Hodler a cherché à montrer avec des tableaux de figures mais sans trouver de solutions convaincantes. Le tableau *Zwiesgespräch mit der Natur* [Dialogue avec la nature] manifeste l'impossible synthèse entre l'être humain et la nature. Plus tard, Hodler se concentra sur une pure peinture de paysage, c'est-à-dire sur des tableaux de figures allégoriques. *Thunersee von Leissigen aus* [Le lac de Thoune vu de Leissigen] n'est pas une reproduction arbitraire de la réalité mais une réalité ressentie plus profondément. Le motif choisi est bien sûr important pour la construction de l'image, mais Hodler en fait une énonciation artistique et intellectuelle – une structure rythmée de formes et de couleurs, ordonnée selon un principe de parallélisme. Hodler voulait ainsi donner une stabilité et un sens au désordonné.

Albert Trachsel, qui était un ami de Hodler, parvint par extrême, à la limite de l'abstraction, de la peinture suisse de paysage. Le tableau *Traumlandschaft* [Paysage de rêve] est rempli d'une lumière surréelle dans toutes les couleurs spectrales. Au sens des symbolistes, la composition fait référence à une dimension irrationnelle et mystique. Dans son tableau, Trachsel n'a fait qu'esquisser des motifs de paysage. Il n'était plus question pour lui d'imitation de la réalité mais d'immersion spirituelle dans un espace extatique de couleurs.

## «L'École genevoise» – Diday et Calame

Vers le milieu du XIXe siècle, François Diday et Alexandre Calame ont été les héros de la peinture suisse de paysage. Les œuvres des deux fondateurs de ce qu'on a appelé «L'École genevoise» pouvaient être admirées sur des fonds rouges dans les expositions de salons de l'époque. A Paris, leur peinture des Alpes fut perçue pour la première fois par les critiques comme un «art suisse national». Les deux peintres transposèrent leur peinture de la montagne dans des formats monumentaux afin de s'affirmer dans les concours face à la peinture d'histoire. Diday et Calame avaient toujours privilégié des motifs ordinaires de la grandiose haute montagne qu'ils exacerbèrent jusqu'au romantico-visionnaire dans des mises en scène dramatiques de la lumière : les montagnes se dressent démesurées dans le ciel et les différences de hauteurs donnent le vertige. Le climat est dans sa violence élémentaire presque perceptible physiquement, les nuages s'amassent contre la roche, les tempêtes fouettent les arbres et les torrents se frayent un chemin jusqu'à la berge. Dans son tableau *Le grand Eiger*, qui se détache des autres, Calame donne une vision de l'éternité et transporte la notion philosophique du sublime dans la peinture suisse des Alpes. Le public urbain des expositions aimait les atmosphères de la nature primitive. C'est ainsi qu'on se représentait la Suisse : une contrée sauvage d'une effroyable beauté. Parallèlement à leur message politique, ces représentations expressives du paysage contenaient aussi un message moralo-religieux : en tant que réflexions sur la création, elles devaient renforcer dans la population le sentiment de l'appartenance nationale.

## L'art suisse de salon

L'accrochage des grands formats de cette salle reprend celui pratiqué dans les salons et les expositions internationales auxquels les artistes suisses, dont quelques femmes, participaient chaque année. Dans le pays mais aussi à Paris, à Londres, à Munich, à Vienne et à Saint-Pétersbourg, ils bénéficiaient d'une attention internationale. À l'étranger, leurs peintures décoraient les galeries de tableaux de la haute noblesse et de la grande bourgeoisie. La plupart des œuvres mènent en revanche aujourd'hui leur existence dans les réserves des musées. Cette exposition de la collection offre exceptionnellement l'occasion de porter en pleine lumière un ensemble d'œuvres qui n'est que rarement exposé.

L'exposition propose aussi quelques œuvres dans lesquelles l'élément paysager est secondaire. Ainsi, dans le tableau *Rast der Gemsjäger* [La halte des chasseurs de chamois] d'Albert de Meuron, la montagne ne sert que d'arrière-plan pictural et de décor. L'artiste écrit à ce propos: « Ce sont des sujets de figures combinées avec la nature suisse ». Celui qui a observé attentivement les estampes des différentes salles et des vitrines reconnaît aisément que de Meuron a utilisé des motifs connus et s'est saisi du thème du chasseur comme figure du montagnard libre. Les chasseurs de chamois, c'est ce que sous-entend le tableau de de Meuron, sont les seuls individus à être des connaisseurs de cette contrée inaccessible et à vivre en harmonie avec la nature. Les trois chasseurs d'âge différent renvoient à la vieille tradition iconographique des trois âges de la vie.

## Des animaux et des hommes

En 1830, Joseph Volmar donna à son tableau *Bernhardinerhunde retten Kinder im Schnee* [Des saint-bernard sauvant des enfants dans la neige] le cachet d'une peinture d'histoire sentimentale en s'inspirant du romantique français Horace Vernet. On peut s'identifier à la scène émouvante et se plonger dans des conjectures : pourquoi les enfants épuisés ont-ils été surpris par la tempête de neige et où sont leurs parents ? Sur le mur d'en face, deux exemples du XIXe siècle finissant enrichissent le répertoire animalier. Le peintre animalier et naturaliste zurichois Rudolf Koller a peint avec *Eine Kuh mit ihrem Kalb, welche sich bei einem Gewitter verstiegen haben* [Une vache et son veau qui se sont égarés pendant l'orage] une anecdote du quotidien. Les animaux font l'effet d'être des individus ayant une âme, ce qui permet de lire la scène de manière symbolique : la mère et l'enfant sont soumis aux éléments et cherchent protection auprès du berger plein de sollicitude. Les regardeurs participent émotionnellement au destin des animaux et se glissent dans le rôle du sauveur. Koller développa sa spécialité de peintre animalier dans des grands formats. Le grand format lui permettait de représenter les animaux de façon authentique avec les moyens de la peinture et dans un réalisme donnant le sentiment qu'on aurait presque pu les toucher. Avec son vacher débordant d'énergie et sa vache conductrice, le tableau d'Eugène Burnand *Abstieg von der Alp* [Descente de l'alpage], qui fut couronné d'un prix, impressionne vraiment par sa monumentalité et son caractère spectaculaire. C'est le nouveau Guillaume Tell. Comme allégories politiques, la figure et le paysage incarnent visuellement l'idée d'une Suisse libre et débordante de santé.

# Vitrines

De nombreux livres ont contribué de façon essentielle par le mot et l'image à l'intelligence nationale et ils reflètent une facette importante de la culture suisse. En rapport avec le thème du paysage de l'exposition, les guides pratiques de voyage et les albums précieux conçus pour un public international sont tout à fait majeurs. Le *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* de Gabriel Lory et les *Souvenirs des Environs d'Unterseen et d'Interlaken* de Franz Niklaus König en sont deux exemples significatifs. La poésie suisse n'a cessé de chanter la beauté de la montagne et du pays natal. Les *Künstlerlieder* [Chants d'artistes] et la *Sammlung von Schweizer Kuhreigen und Volksliedern* [Répertoire de chants de vachers et de chants populaires suisses] en donnent un aperçu. Les calendriers et les almanachs furent plus importants encore pour la vie culturelle du pays, ainsi l'almanach au format de poche *Alpenrosen* [Les rhododendrons alpins] auquel collaborèrent d'importantes personnalités. Les petits ouvrages populaires bénéficiaient de grands tirages et touchaient un vaste lectorat. Eux aussi contenaient des récits de voyages, mais également des légendes, des récits historiques, des essais folkloriques, des récits villageois, des reportages comme celui sur l'éboulement de Goldau, des traités scientifiques de vulgarisation, des poèmes, des encarts musicaux et des illustrations – d'artistes qui sont également représentés dans cette exposition. Ces publications étaient un forum pour les esprits ouverts. Ainsi David Hess déclencha en 1822 avec sa *Kunstgespräch in der Alpütte* [Conversation sur l'art dans le chalet d'alpage] un vaste débat sur la peinture de paysage et sur la représentation des nuages.

## Citation

*« Dans tout art, seule la poésie élève à un niveau supérieur. Qui n'est pas avant tout poète, appartient à une armée de réserve et ne produira que des feux de paille. On voit clairement comment nos aqua-rellistes ne font que courir en permanence après les lieux célèbres, Staubbach, etc., avec l'objectif de saisir quelques motifs vendables; de la vraie nature, celle qui est partout égale à elle-même, c'est-à-dire la végétation, le terrain, les nuages, etc., ils ne s'occupent en général jamais; du moins n'en voit-on rien dans leurs images. C'est pourquoi aussi longtemps qu'ils peuvent rester assis avec leurs couleurs à l'eau et utiliser leur grande habileté pour en user avec virtuosité, les choses vont à peu près; mais quand on leur met un autre matériau entre les mains, ils sont abandonnés par Dieu et la nature parce que tout leur art gît dans leurs coupelles en porcelaine et pas dans leur tête. [...] Le goût qui est comblé par un paysage de lande aride bien senti, même composé de trois lignes seulement mais rendu magistralement et poétiquement, est sans aucun doute plus fin et plus cultivé que celui qui a besoin pour trouver son plaisir d'un cadre rempli de chutes d'eau, de lignes qui partent dans tous les sens et de noms géographiques romands. La peinture étrangère, en particulier l'allemande, a déjà créé et imposé ce goût supérieur parmi le public et nos peintres suisses n'ont d'autre choix que de se ressaisir s'ils ne veulent pas descendre au rang des aubergistes, des graveurs sur bois de l'Oberland, des guides de montagnes et de tous ces spéculateurs qui ne rêvent de rien d'autre que des bourses des bouilleurs de thé de passage ».*

**Gottfried Keller, extrait d'une critique d'exposition de 1847**

# Exposition

Durée	12. 7. – 4. 10. 2009
Vernissage	Dimanche 12 juillet 2009 à 11h
Commissaires	Matthias Frehner, Marc-Joachim Wasmer, Simon Oberholzer
Billets	CHF 8.- / red. CHF 6.-
Horaires d'ouverture	ma/10h–21h me-di/ 10h–17h lu, fermé
Fermé	1 <sup>er</sup> août 2009, fermé

## Visites commentées en allemand

Les mardis 14 et 21 juillet, 4 et 18 août et 29 septembre 2009 à 19h, et les dimanches 2, 16 et 30 août et 20 septembre 2009 à 11h

## Visites de groupes

T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10, [vermittlung@kunstmuseumbern.ch](mailto:vermittlung@kunstmuseumbern.ch)

## Kunstmuseum Bern

Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7  
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55  
[info@kunstmuseumbern.ch](mailto:info@kunstmuseumbern.ch)  
[www.kunstmuseumbern.ch](http://www.kunstmuseumbern.ch)

CREDIT SUISSE 

Partenaire du Kunstmuseum Bern