

Du salon au musée : retour sur l'histoire d'une collection

Susanne Friedli

Extrait du catalogue «*Rectangle and Square*». *Rupf Collection II*

Hermann et Margrit Rupf ont très tôt eu conscience qu'une collection comme la leur devait être rendue accessible au public et être transférée dans une institution appropriée. Hermann Rupf (1880-1962) jeta les premières bases de sa collection dans les années 1907-1908 avec ses toutes premières acquisitions de Derain, Friesz, Picasso et Braque. Il fit dès le tournant du siècle la connaissance de Daniel-Henry Kahnweiler, le futur marchand d'art parisien, et d'emblée, c'est leur intérêt pour l'art contemporain qui scella leur relation. Le propriétaire de mercerie bernois se rendit régulièrement à Paris pour y faire des achats d'œuvres. Il rencontra Kahnweiler dans sa galerie et l'accompagnait dans ses visites d'ateliers d'artistes. C'est ainsi que Rupf possédait déjà autour de 1915 une collection de choix d'une trentaine d'œuvres cubistes de Picasso, Braque, Gris et Léger. Il s'engagea également auprès de la scène artistique locale et il soutint régulièrement des artistes aussi bien financièrement que moralement. Il entretint en outre une relation d'amitié avec Paul Klee qui avait des liens avec la ville de Berne ; les anniversaires et les Noël étaient l'occasion pour l'artiste de répondre à cette amitié par des travaux dédiés à Hermann et Margrit Rupf. Parallèlement, grâce à l'appartenance de Rupf à la Société Klee de 1946 à 1952, plus de 140 œuvres de Klee entrèrent provisoirement dans sa collection. Il n'est donc pas étonnant que la collection du couple Rupf comprit au début des années 1950 environ 190 œuvres de Klee, beaucoup plus que ce qui reviendra finalement en 1954 au patrimoine de la Fondation à la mort du fondateur. Aujourd'hui, ce sont très exactement 17 œuvres de Paul Klee qui se trouvent encore dans la collection Rupf. La décision de réduire le nombre d'œuvres du fonds Klee tint essentiellement à la position du directeur du musée d'alors, le professeur Max Huggler, qui estimait à cette époque qu'il disposait déjà de suffisamment d'œuvres de Paul Klee du fait que la Fondation Paul Klee avait alors son siège au Musée des Beaux-Arts de Berne. Rupf a encore modifié le contenu de sa collection avant la création de la fondation en se séparant d'autres œuvres par des dons et des ventes.

Dès le milieu des années 1930, le couple Rupf chercha activement un futur lieu pour sa collection. Hermann Rupf eut ses premiers entretiens à ce sujet avec des représentants de la ville industrielle de Bienne à laquelle il était lié commercialement. Les négociations sur les conditions d'accueil de sa proposition de don durèrent plusieurs années et se soldèrent par un échec ; le scepticisme face à une collection d'art contemporain était trop grand et la ville fut bien en peine de mettre à disposition les espaces correspondants. Presque vingt ans plus tard, c'est-à-dire en 1954, Hermann Rupf put finalement créer la Fondation Hermann et Margrit Rupf en établissant son siège au Musée des Beaux-Arts de Berne. Le conseil de la fondation se constitua autour de Hermann Rupf comme président, les autres membres étant sa femme, Margrit Rupf-Wirz, le professeur Max Huggler, directeur du Musée des Beaux-Arts, le Dr Emilio Albisetti, directeur adjoint de la Caisse d'épargne et de prêt de Berne et Alwin Wirz, négociant biennois et frère de Margrit Rupf. En 1961, le conseil de la fondation fut augmenté de deux membres et il compte depuis lors un nombre total et fixe de sept membres.

Le patrimoine artistique de la fondation, qui revint au Musée des Beaux-Arts de Berne à la mort du fondateur, se compose de 41 tableaux, 14 sculptures, 23 dessins, 149 gravures et 32 livres avec des gravures originales. Par ailleurs, les Rupf cédèrent le reste de leur fortune à la fondation, ce qui garantissait que des acquisitions pourraient aussi être effectuées dans le futur.

Les premières années de la Fondation Rupf

Les but et objet de la fondation ont été stipulés dans l'acte de fondation du 16 décembre 1954 : « La fondation a pour objet la préservation, l'enrichissement et l'extension de la collection d'œuvres d'art du fondateur mentionné ci-dessus à laquelle elle est dédiée. » En 1956, la collection fut inventoriée et exposée pour la première fois au Musée des Beaux-Arts de Berne. Hermann Rupf suivit avec attention et participa activement aux premières années de la fondation, réfléchissant également à la vente de certaines œuvres. Margrit Rupf mourut en 1961, son époux la suivit dans la mort un an plus tard. Il incombait dès lors au conseil de la fondation de procéder aux acquisitions d'œuvres. De nouvelles acquisitions furent effectivement enregistrées dans le livre d'inventaire dès les années suivantes : en 1963, *Comptoir et pipe* (1918) d'Henri Laurens put

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 - 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

être acquis en complément d'un ensemble déjà conséquent de sculptures et d'œuvres sur papier de l'artiste. En 1964, c'est un relief de Jean Arp qui fut acquis, et en 1965, de nouvelles gravures d'Henri Laurens. La même année, alors que le conseil de la fondation n'avait jusque-là acquis que des œuvres d'artistes déjà représentés dans la collection, la proposition d'acheter *Architektur mit Sternen* (1927) de Lyonel Feininger – à l'initiative du directeur du musée, Hugo Wagner – fut pour la première fois l'objet d'une controverse. Le contexte de la présence d'œuvres de Klee et de Kandinsky dans la collection et l'assurance du Musée des Beaux-Arts qu'il participerait financièrement à l'acquisition permirent d'acquérir cette petite peinture de Lyonel Feininger et d'ajouter un nouveau nom à la liste d'artistes de la collection. Par ailleurs, des œuvres que Hermann Rupf n'avait pas inscrites au patrimoine de la fondation et dont la destination n'avait pas été clairement établie firent l'objet de discussions dans les premières années de la fondation. C'est ainsi que quelques œuvres rejoignirent la collection du Musée des Beaux-Arts, auquel elles furent données, et que d'autres furent revendues – comme par exemple des masques africains – ou bien furent intégrées ultérieurement au patrimoine de la fondation, comme le *Nu devant une table* (1933) d'Eugène de Kermadec et le portrait de Hermann Rupf d'Anton Raederscheidt de l'année 1947.

La politique des années 1970

En 1973, un peu plus de dix ans après la mort du fondateur, la question se posa pour la première fois au conseil de la fondation d'une politique d'acquisition à définir pour le futur et elle y fut intensément débattue. Selon l'acte de fondation, Rupf n'avait assigné aucun objectif précis à son héritage : « Sur décision du conseil, les biens de la fondation peuvent être utilisés à tout moment pour acquérir de nouveaux objets d'art destinés à enrichir la collection. » Sur cette base, le conseil s'accorda sur un « principe de base » d'acquisition de groupes d'œuvres d'artistes singuliers pour la collection Rupf. L'année suivante, il entérina son intention de ne pas acheter uniquement des œuvres susceptibles de compléter des ensembles existants, mais d'enrichir le patrimoine de la fondation de nouveaux noms d'artistes. La collection Rupf ne peut pas être considérée comme une entité séparée et son accroissement doit se faire en accord avec le Musée des Beaux-Arts. L'intérêt porté aux œuvres d'Alfred Jensen, Meret Oppenheim, Dieter Roth et Franz Eggenschwiler fut explicitement formulé par le conseil en 1974. La fondation enregistra à la suite l'acquisition de trois œuvres de Meret Oppenheim. La même année, l'occasion se présenta d'acheter la gouache de Kandinsky *Strasse von Tunis* (1904) grâce à des ressources financières imprévues provenant du dédommagement pour un sinistre. Avec la grande œuvre d'Alfred Jensen, *Rectangle and Square* (1968) et *Painting (Diptych)* (1957) d'Ad Reinhard, la fondation aborda en 1975 un territoire artistique qui lui était encore inconnu, et en 1976, suivirent des lithographies de Josef Albers ainsi qu'une peinture de Fernand Léger, *Fragment mécanique* (1943-1944) dont le financement put être assuré grâce à l'indemnisation de dommages survenus dans le cadre d'un prêt d'œuvre. Avec Alexander Calder et René Magritte, ce furent encore d'autres nouveaux noms qui firent leur entrée dans la collection, mais ils ne feront toutefois l'objet d'aucune acquisition ultérieure.

La fondation dut aussi enregistrer une grande perte en 1976 lorsque le Musée des Beaux-Arts se vit dérober deux œuvres de Paul Klee. Il s'agissait de deux aquarelles de l'année 1915, *Mit dem braunen Kamel*, appartenant à la collection du Musée des Beaux-Arts, et *Der Niesen*, à la collection Rupf. Les œuvres ne refirent surface que vingt-cinq années plus tard et purent finalement être réintégrées sans dommage dans leurs collections respectives en 2005.

L'art de l'objet et la référence à Berne

En 1977, la question de la politique d'acquisition fut à nouveau soulevée. L'impulsion fut donnée par la déclaration du conservateur de la Fondation Paul Klee de l'époque, Jürgen Glaesemer : « [...] parallèlement aux achats ciblés d'œuvres classiques d'artistes de la première moitié du XXe siècle, l'activité de collection [doit] aussi être poursuivie en rapport avec l'art actuel au sens où l'entendait le couple Rupf. Tout comme la collection Rupf s'est expressément concentrée sur certaines tendances majeures de l'art contemporain de son époque, on pourrait concevoir de la développer aujourd'hui en se concentrant pareillement sur l'art contemporain. » Glaesemer tenta de formuler une politique d'acquisition qui se distinguerait de celles que l'on connaissait déjà et qui cependant ne manquerait pas de tenir compte des capacités financières de la fondation. Sa

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HÖDLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

proposition fut la suivante : construire une collection représentative d'objets de petit format qui ferait de l'art suisse sa cible majeure. Eggenschwiler, Thomkins, Roth, Raetz ; des classiques comme Cornell ou Man Ray auraient pu s'agréger à ce groupe. Glaesemer mentionna également la gravure comme domaine majeur de la collection, mais à laquelle, ni le Musée des Beaux-Arts, ni la Fondation Rupf n'avait jusqu'alors consacré une politique d'acquisition raisonnée. Ses incitations portèrent leurs fruits. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, des ensembles conséquents d'œuvres graphiques de Franz Eggenschwiler, Rolf Iseli, Bernhard Luginbühl, Meret Oppenheim et Markus Raetz furent achetés. Pour ces acquisitions, la fondation se concentra sur des œuvres sur papier d'artistes ayant une relation marquée avec la ville de Berne. Ces acquisitions renforcèrent du même coup les fonds existants dans la collection du Musée des Beaux-Arts. Parallèlement aux achats de la Fondation Rupf, plus de 200 œuvres sur papier de Markus Raetz et autant de Franz Eggenschwiler entrèrent en 1983 et 1993 dans la collection du Musée des Beaux-Arts dans le cadre de la donation de la collection Toni Gerber. De même, pour Meret Oppenheim, l'entrée du legs de l'artiste dans la collection du Musée des Beaux-Arts en 1986 permit de compléter les acquisitions de la fondation, de sorte que le Musée des Beaux-Arts abrite aujourd'hui l'ensemble d'œuvres de Meret Oppenheim sans doute le plus important au monde.

La proposition formulée par Glaesemer de constituer une collection orientée vers l'art de l'objet ne fut pas suivie – à l'exception de l'achat d'un objet de Franz Eggenschwiler. La fondation mit avant tout l'accent sur l'acquisition de gravures, ce qui fut peut-être l'expression d'une prudence vis-à-vis des ressources financières dont elle disposait et bien que la gestion de ses biens immobiliers permit de faire croître son capital de 75 000 francs suisses en 1973 à 120 000 en 1981. À son entrée dans le conseil de la fondation en tant que directeur du Musée des Beaux-Arts, Hans Christoph von Tavel se plaignit de ce que la fondation ne collectionnait toutefois quasiment que de l'art suisse – en 1978, Samuel Buri, en 1979, Peter Stein et Oscar Wiggli, en 1980, entre autres Theo Gerber et Otto Tschumi, et en 1981, Claude Sandoz. « Il me semble qu'en se limitant à l'art suisse, et notamment à des artistes bernois, on s'écarte de la conception générale que se faisaient Hermann et Margrit Rupf de la collection. » Von Tavel suggéra donc aussitôt de reprendre une activité d'acquisition internationale, de poursuivre la collection d'art graphique et d'avoir en vue périodiquement, tous les deux ou trois ans, l'acquisition d'une œuvre majeure.

Les années 1980 : la peinture

Les acquisitions des années 1980 et 1990 témoignent de l'ouverture que connaît à nouveau la politique d'acquisition dans ces années-là. On continua certes à collectionner la génération des artistes suisses arrivés à l'âge mûr, notamment Roland Werro (Achats en 1981 et 1994), Richard Paul Lohse (Achat en 1983), Hansjörg Glatfelder (Achat en 1984), Jean Pfaff (Achats en 1985 et 1991), Olivier Mosset (Achat en 1989), Marcel Wyss (Achat en 1990), Peter Stämpfli (Achat en 1991), Pierre Haubensak (Achat en 1992), Franz Fedier (Achat en 1993), Gianfredo Comesi (Achat en 1994) et Robert Müller (Achat en 1996). Avec Lohse, Glatfelder et Pfaff, ce sont des adeptes importants de la color field painting concrète qui sont représentés dans la collection de la fondation ; tandis que Franz Fedier y est un des protagonistes marquants de l'informel, face auquel Olivier Mosset représente, avec *Pharmacy* (1988), un contrepoint radical au sein des mouvements de peinture. Parallèlement, la liste d'artistes put être néanmoins enrichie de quelques noms de niveau international : dans le cadre de l'entrée d'un ensemble conséquent d'œuvres de la collection Toni Gerber dans la collection du Musée des Beaux-Arts, la Fondation Rupf put acquérir en 1983 et 1986 un important groupe d'œuvres de James Lee Byars. Enfin, une série d'œuvres reprenant des éléments de l'installation *Honigpumpe* (1977) de Joseph Beuys et qui put être acquise auprès d'une collection privée en 1987 constitue une singularité dans la collection de la fondation.

Les traces des expositions

Grâce à un généreux legs anonyme du début des années 1990, le fonds déjà présent dans la collection d'œuvres de Jean Arp put être complété par des sculptures de grande valeur. Une grande exposition du Canadien Royden Rabinowitch présentée au Musée des Beaux-Arts de Berne en 1994 fut l'occasion d'acheter un ensemble représentatif de sculptures et de dessins de l'artiste.

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 - 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Le groupe d'œuvres de Josef et Anni Albers est également issu d'une grande exposition présentée au Musée des Beaux-Arts en 1998-1999. Avec Donald Judd, Joseph Kosuth, Brice Marden, Ad Reinhard et James Turrell, d'une part, et Piero Manzoni, Enrico Castellani, Lucio Fontana et Christian Megert, de l'autre, le conseil de la fondation réussit à réunir dans les années 1990 une série d'artistes appartenant à l'art minimal, pour les premiers, et au mouvement ZERO, pour les seconds, et qui apparut comme un prolongement intéressant de la collection Rupf d'origine. Les acquisitions récentes révèlent enfin la constitution d'un important fonds d'œuvres issues de la tradition de l'art constructif et conceptuel – une grande exposition de l'artiste conceptuel russe Ilya Kabakov présentée au Musée des Beaux-Arts conduisit par exemple à l'achat, en 2001, de l'installation *The Children's Hospital*.

La révision des principes d'action

Peu après le tournant du XXe siècle, le conseil de la fondation connut à nouveau d'intenses débats sur l'activité de collection de la fondation et sur sa relation avec le Musée des Beaux-Arts. La Fondation Rupf devait-elle orienter son activité de collection en fonction de celle du Musée des Beaux-Arts ou devait-elle agir en toute indépendance ? Comment la Fondation Rupf désirait-elle se positionner par rapport aux autres fondations et institutions comparables hébergées par le Musée des Beaux-Arts ? Les débats sur la politique d'acquisition n'ont plus cessé jusqu'à aujourd'hui, et c'est aussi une bonne chose. Collectionner reste cependant un grand défi. D'autant plus que les prix des œuvres ont encore fortement évolué dans les dernières années et qu'il n'est plus question d'acheter de nos jours des œuvres d'art moderne avec les ressources financières disponibles. Face à la diversité de la collection actuelle – avec un total de plus de quatre-vingt-dix artistes – il est donc plus important d'en consolider les points forts que d'en créer toujours de nouveaux.

Afin de pouvoir continuer à mettre en œuvre une politique ciblée de collection et d'acquisition, le conseil de la fondation a adopté en 2007 trois principes d'action :

- Compléter les ensembles d'œuvres existants de la collection portée en commun par Hermann et Margrit Rupf
- Compléter les ensembles d'œuvres qui ont été principalement constitués par la fondation (depuis 1954)
- Acquérir des œuvres contemporaines des jeunes générations dont les travaux se rattachent d'un point de vue conceptuel aux points forts de la collection telle qu'elle fut développée des origines à nos jours.

La discussion sur la politique d'acquisition n'en est naturellement pas pour autant close – et elle ne devrait d'ailleurs jamais l'être. Il s'agit de considérer en permanence la collection avec un regard critique, de soumettre à l'examen de temps à autre les stratégies mises en place et, le cas échéant, d'y apporter des correctifs. Il est indispensable que la fondation s'intéresse au jeune art contemporain, sans pour autant se vouloir « à la mode » et en gardant à l'esprit la base établie par le couple Rupf. À partir de ces derniers principes, il a été possible de satisfaire ces dernières années aux exigences des trois points forts de la collection définis en 2007 : en 2009, une œuvre d'Henri Laurens et une autre d'André Derain ont été acquises, ce qui a permis d'enrichir les fonds initiés par le couple de collectionneurs. Avec l'achat d'une œuvre en néon de Joseph Kosuth, le fonds de l'artiste minimal et conceptuel a pu être enrichi d'une seconde œuvre – one and three mirrors qui date de 1989 et se compose de trois éléments distincts. Avec les ensembles d'œuvres de Vaclav Pozarek et de Florian Slotawa, ce sont finalement deux nouveaux artistes appartenant à des générations différentes qui sont entrés dans la collection. Ces deux artistes suivent – même si c'est de manière tout à fait différente – une méthode de travail redevable au constructivisme et orientée vers l'art minimal et conceptuel, ce qui représente un intéressant prolongement de la collection au regard des stratégies déployées par le cubisme qui y est déjà présent. Finalement, ils s'intéressent tous les deux à l'espace, à l'architecture et aux questions posées par la sculpture.

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HÖDLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Dialogues avec la collection

Avec son œuvre *Berner Sockel* (2010), Slotawa réagit à la collection existante en construisant des structures de socles avec du mobilier domestique ayant appartenu à Margrit et Hermann Rupf : l'ancienne table de maquillage de Margrit Rupf constitue un des éléments du socle pour son buste en terre cuite réalisé en 1922 par Max Fueter, et une desserte à roulettes forme le soubassement pour *Blatt-Torso* de Jean Arp (1963). Cette confrontation directe avec les œuvres permet de montrer la collection – plus de 1100 œuvres actuellement répertoriées – selon un point de vue inhabituel et dans un environnement nouveau, et elle permet aussi d'en renouveler l'examen.

Avec la sculpture *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* de l'artiste norvégien Knut Henrik Henriksen, la Fondation Rupf s'engage une fois encore en terrain inconnu. Henriksen a conçu une œuvre in situ réalisée spécialement pour l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Berne. Il a focalisé son attention sur une fenêtre de coin qui fut occultée et camouflée à l'étage des expositions il y a déjà quelques années. Si le camouflage fut alors réalisé pour répondre à un projet d'exposition qui avait expressément demandé la suppression de la lumière du jour, les raisons en sont rapidement tombées dans l'oubli – tout comme l'eau de condensation qui se forme sur les vitres des fenêtres situées au-dessous.

Henriksen s'est emparé de cette situation et il a enlevé les plaques du mur dont l'installation aurait dû être provisoire pour nous les présenter dans un nouvel agencement. Il oblitère notre vision vers l'extérieur – le Norvégien a donc aussi intitulé son œuvre, dont la dimension et la matérialité sont précisément adaptées à ce lieu dans le musée, *Sonnenfinsternis* (Éclipse de soleil). L'étendue des demi-cercles se rapporte à la hauteur de l'espace et le matériau de l'œuvre est constitué de ce que l'artiste a trouvé sur place. Les plaques du mur ont été sciées et réagencées en une nouvelle structure. L'artiste réagit avec sa sculpture à la configuration singulière de l'espace d'exposition, mais son intervention sculpturale met également les deux situations d'encoignure en relief. C'est aussi la lumière naturelle qui devient en soi subitement une thématique, il s'agit de voir et non plus seulement d'imaginer ce qui se trouve à l'extérieur de l'espace d'exposition. Henriksen nous séduit avec des formes et des lignes ; on est tenté de réunir les formes en positif et les espaces en négatif. Le jeu des demi-cercles en positif et en négatif qui interfèrent les uns avec les autres est intéressant : l'œil humain cherche aussitôt à les réunir en un cercle imaginaire. La sculpture de Henriksen joue ici avec des formes et des lignes qui ne correspondent en réalité qu'à notre imagination. *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* ne met pas seulement en lumière une configuration spatiale particulière, elle est également dotée d'un niveau de signification supplémentaire dans le contexte de l'exposition de la collection Rupf. La sculpture « réfléchit » – tout comme la lune le fait avec la lumière du soleil – de nombreuses œuvres et groupes d'œuvres de la collection de la fondation qui sont eux aussi redevables à la tradition constructive-concrète. Il appartient au concept de l'œuvre qu'aucun numéro d'inventaire ne lui sera attribué et qu'en raison de son caractère in situ, elle ne pourra pas faire partie de la collection. On prendra soin toutefois qu'une trace en soit malgré tout conservée dans l'histoire de la collection afin que le projet de Henriksen ne tombe pas par la suite totalement dans l'oubli.