

Extrait du text du catalogue de Matthias Frehner: „La Collection Eduard Gerber invitée au Kunstmuseum de Berne“

Collection privée / collection publique

Les collections privées suivent des critères subjectifs. La collection publique se base, elle, sur des décisions collectives qui font intervenir des experts. C'est pourquoi elle est dite « objective ». Avec le temps, pourtant, il se révèle souvent que les collections des musées présentent des lacunes tout aussi graves que les collections des amateurs privés, lesquelles ne prétendent jamais rendre compte de manière représentative de toute l'œuvre d'un artiste. Voilà qui donne à réfléchir, parce que les collections publiques qui forment l'opinion peuvent ainsi générer une perception unilatérale. La Collection Amiet d'Eduard Gerber et les œuvres stockées de cet artiste que le Kunstmuseum de Berne a rassemblées sont des exemples convaincants en ce qui concerne la collection privée et la collection institutionnelle. Dans notre présentation de la Collection Gerber, nous avons saisi la chance de marquer par des références ponctuelles précises à notre propre fonds la différence particulièrement nette dans la réception faite à Amiet entre le collectionneur privé et la collection publique. Alors que la collection privée est née de la proximité affective au peintre et renferme de ce fait pour la plus grande partie certains travaux « intimes », qui n'étaient pas destinés au public, l'ensemble d'œuvres présentées au Kunstmuseum de Berne regroupe avant tout des chefs-d'œuvre représentatifs, avec lesquels Amiet posait les fondements de son statut de nouvel artiste national suisse après la mort de Ferdinand Hodler. De cette confrontation on peut clairement tirer la conclusion que la collection publique du musée le plus important pour lui – et en dépit du très grand nombre d'œuvres réunies ici – ne renferme pas « tout » Amiet. L'artiste porte en cela sa part de responsabilité, car il ne fit pas seulement en sorte de s'approprier le statut de peintre national, mais il poussa également les acteurs pour lui les plus significatifs du commerce de l'art à élaborer des collections spécifiques. La Collection Gerber ne fait que mieux et douloureusement sentir quels aspects centraux de sa création artistique ont été ignorés au Kunstmuseum de Berne.

Le peintre officiel au musée

L'œuvre de Cuno Amiet constitue un point crucial de la collection du Kunstmuseum de Berne. Le fonds Amiet de Berne compte 56 tableaux, 121 travaux sur papier ainsi que le sgraffite *Apfelelrnte* (La Cueillette des pommes) sur la façade principale de l'annexe ajoutée au Musée en 1936. Né à Soleure où il a grandi, Amiet a habité et travaillé de 1901 à sa mort (en 1961) dans ses maisons et atelier, vite devenus légendaires, d'Oschwand, dans le canton de Berne. Depuis les années 1920, cet Oschwand d'Amiet a été pour la politique officielle culturelle de la Suisse un point de rencontre et d'orientation aussi important que le « Rütli » pour l'identité nationale. Amiet se sentait de ce fait aussi bien lié à Berne qu'à son canton natal de Soleure. Mais tandis qu'à Soleure il soignait avant tout ses relations privées avec ses amis collectionneurs – comme Oscar Miller ainsi que les frère et soeur Gertrud Dübi-Müller et Josef Müller –, Berne et son Kunstmuseum étaient pour lui la scène où il pouvait apparaître comme artiste « officiel ». C'est là qu'il a été célébré pendant des décennies après la mort de Ferdinand Hodler comme le plus grand des artistes suisses vivants. En 1919, l'Université de Berne l'avait fait docteur honoris causa et Amiet était rapidement devenu une figure clé de la politique culturelle suisse de la période de l'entre-deux-guerres et de la guerre ; il était membre de la commission artistique confédérale, membre de la fondation Gottfried-Keller et représentait la Suisse dans les importantes manifestations et expositions étrangères comme la Biennale de Venise.

Le tableau à programme La Cueillette des pommes

L'œuvre d'Amiet par excellence, la peinture murale intitulée *Apfelelrnte* (La Cueillette des pommes) réalisée pour l'annexe nouvelle du Musée de Berne, due aux architectes Karl Indermühle et Otto Rudolf Salvisberg passe pour exprimer sa position d'artiste national. Cette *Cueillette des pommes* de 1936 est le tableau à programme de la défense spirituelle de la Nation, ce retour conservateur et nationaliste sur les valeurs propres, par lequel la Suisse officielle des années 1930 tentait de se délimiter culturellement de ses voisins totalitaires. Le thème en est les robustes paysannes bernoises occupées à ramasser les pommes. Aucun autre peintre n'a réussi de manière aussi convaincante à rendre en peinture – dans ce qui ressemble de près à une

conjuraction paradisiaque – ces concepts clés, à l'époque de l'identité helvétique : le travail rural, l'attachement à la terre d'origine et la conscience nationale. Amiet utilisa aussi par contre sa contribution à la xix^e Exposition Nationale d'Art, qui eut lieu en 1936 dans le Kunstmuseum de Berne tel qu'il venait de rouvrir et qui regroupait 879 œuvres d'art, pour s'y affirmer aussi comme un artiste ouvert à l'international. Tandis que sur la façade extérieure l'icône politique de La Cueillette des pommes déployait une force de rayonnement national, Amiet saisissait aussi l'occasion de la présence de son œuvre à la xix^e Exposition Nationale pour jeter un regard sans illusion sur la vie à Paris, la ville lumière. Le tableau *Häuserblock in Paris* (Bloc de bâtiments à Paris) de 1936 n'a rien d'une attraction touristique : il montre un simple bloc triste et gris de maisons de location. La Suisse comme Arcadie : qu'est-ce qui aurait pu donner davantage de vraisemblance à ce message que le tableau de la grande ville secouée par la crise où les gens devaient pour vivre s'entasser dans des machines à habiter ? La xix^e Exposition Nationale avait un but de propagande. Quiconque ne peignait pas « objectivement » passait pour subversif. C'est aussi pourquoi l'on chercherait en vain dans le catalogue de l'exposition Paul Klee, qui était, même avec distance, le plus important des « non-objectifs » à Berne. Dans la culture politiquement polarisée des années 1930, la rage accumulée des nombreux artistes exilés était d'une telle véhémence qu'on jeta de la poix sur cette peinture si bien inscrite idéologiquement, *La Cueillette des pommes* d'Amiet, le « pape des artistes ».

La collection « officielle »

La collection Amiet du Kunstmuseum de Berne est importante et large ; elle couvre toutes les phases de sa création. Réunie en grande partie du vivant de l'artiste, et marquée par la période où il s'affirmait dans les années 1920 et 1930, elle renferme des œuvres décisives avec lesquelles il se situait officiellement à l'époque. Autant dire que la collection bernoise véhicule avant tout l'image du peintre national suisse « officiel ». Comme Amiet avait lui-même été membre pendant des décennies de la direction du Musée, on avait renoncé à acquérir des travaux plus anciens, à l'orientation plus extrême. On avait choisi en premier lieu ce qui ne mettait pas en cause son réalisme classique à partir des années 1920. Le poids d'Amiet dans la politique d'acquisitions de « son » musée est confirmé par un épisode de l'année 1946 : Max Huggler, le directeur de l'époque, avait acquis à titre privé pour 9 500 francs la légendaire nature morte de Picasso Guitare et compotier de 1924 pour la transférer au musée au même prix. Amiet empêcha l'opération en se fondant sur l'argument, prononcé en dialecte : « S'il y avait du jaune là où c'est blanc, on pourrait l'acheter ! » (Cité d'après *Picasso und die Schweiz*, éd. Max Fehlmann et Toni Stooss, cat. expo. Kunstmuseum Bern, Berne, 2001, p. 31.)

Amiet non officiel

L'image d'Amiet que donne la collection du Kunstmuseum de Berne reflète à un haut degré la façon de voir de l'artiste « officiel » sur son propre œuvre. Face à cette sélection « officielle » dans son œuvre immense – Amiet a eu plus de soixante années de création et un travail quotidien et régulier de peinture qui fait de lui l'artiste suisse le plus productif –, la Collection privée Gerber est dans un contraste qu'on ne saurait imaginer plus grand. En 1995, le Kunstmuseum de Berne a pu accueillir quatre œuvres capitales d'Amiet à titre de legs du collectionneur Eduard Gerber (1917-1995). Le reste de la collection est demeuré presque intégralement jusqu'à aujourd'hui dans les mains d'un de ses amis. La Collection Gerber est le projet de toute une vie et compte presque exclusivement des œuvres d'Amiet. Elle renferme aussi de ce fait quelques tableaux de l'artiste « officiel », que celui-ci avait lui-même exposés au Kunstmuseum de Berne, mais pour l'essentiel elle est constituée d'œuvres résolument expérimentales, d'études, d'aquarelles et de pastels audacieux, de tableaux à l'huile réalisés rapidement sur le mode de l'esquisse, ainsi que de sculptures qui mettent sous nos yeux une facette peu connue d'Amiet. Celui-ci ne montrait pas au public cet aspect de sa création. La Collection Gerber est née par contre d'une grande proximité émotive avec l'artiste et avec sa femme. Jeune apprenti jardinier de seize ans, celui qui allait par la suite devenir collectionneur s'était rendu pour la première fois à bicyclette à Oschwand pour offrir son aide à l'artiste qui venait d'être frappé par une catastrophe. Gerber, né dans une famille sans culture de collectionneur, avait été bouleversé d'apprendre par un article de revue qu'Amiet venait de perdre tous les tableaux qu'il avait confiés à une rétrospective très importante pour lui lors de l'incendie du Glaspalast de Munich. Il voulait apporter son soutien à Amiet en lui achetant des œuvres, et pour ce faire il avait emporté toute son épargne. Son argent était bien loin de pouvoir lui permettre de payer tout de suite l'aquarelle sur laquelle ils s'étaient finalement mis

d'accord : *Landschaft mit Bergkette (Kleine Scheidegg, Blick auf Grosse Scheidegg)* [Paysage avec chaîne de montagnes] de 1906 (cat. n° 32). Mais le couple avait quand même remis l'aquarelle au jeune enthousiaste, lui laissant le soin de régler le reste plus tard et l'invitant à une nouvelle visite.

À partir de ce moment, Eduard Gerber qui devait devenir préparateur dans un laboratoire fut reçu ouvertement dans la maison d'Amiet : il put même travailler dans l'atelier et dans les archives de l'artiste, ce qui lui permit d'acquérir d'autres œuvres à des conditions spéciales ou à les recevoir en cadeau. Gerber a constitué sa collection en se privant au jour le jour. Il y a en même temps consacré un temps considérable pour pouvoir procéder à des achats avantageux lors de ventes publiques et chez les antiquaires et les marchands d'art, et il n'a jamais cessé de vendre des œuvres pour améliorer qualitativement sa collection. Eduard Gerber est ainsi la preuve convaincante qu'il n'est pas besoin de moyens considérables pour construire une collection d'art significative, mais qu'il faut avant tout être déterminé par la passion et par une bonne connaissance.

Amiet expérimentateur

Le caractère intime des œuvres qui la compose est le fil rouge qui réunit comme un collier de perles brillantes les cent œuvres et bien plus de la Collection Gerber. Les coups de chance étonnants n'ont jamais manqué à ce collectionneur passionné. Plus surprenant encore, on y trouve des œuvres que même des connaisseurs n'attribueraient pas à Amiet, comme par exemple la toute première feuille de la collection, *Strasse in München* (Rue à Munich), de 1887-1888 (cat. n° 2). Il émane du vide de la rue et du caractère spectral de la ville une magie onirique qui rappelle les dessins contemporains de Seurat. Deux autres travaux, les deux paysages bretons – une aquarelle et une huile sur toile de 1892 (cat. n° 4 et 5) – sont également vides de gens comme la rue de Munich. Manifestement il ne s'agissait pas là pour l'artiste d'un tableau « terminé » mais de la saisie spontanée de configurations tectoniques de base, de la rencontre sur deux dimensions de formes plates horizontales et verticales qui s'endentent de manière expressive par de larges traits de pinceau dans le *Bretonische Landschaft* (Paysage breton) de 1892 (cat. n° 5). Ces tableaux, comme le portrait du *Mandolinenspieler* (Joueur de mandoline), qui date de 1892 (cat. n° 1), témoignent d'une audace dans l'expérimentation qui semble déjà indiquer la première décennie du xx^e siècle. On peut même dire de l'huile Paysage breton, qui paraît bien plus osée que les paraphrases qu'Amiet fait de van Gogh en 1907-1908, qu'elle est tout bonnement du fauvisme avant la lettre.

La voie d'Amiet pour devenir un artiste véritablement autonome, à quoi il parviendra en s'affirmant par la grandeur solitaire dans le cercle des artistes de « Die Brücke » a été déterminée par deux très grands modèles : Paul Gauguin et son cercle de Pont-Aven ainsi que par Ferdinand Hodler. Amiet était d'autant plus dépendant de ses modèles qu'il s'attaquait à des grands formats ambitieux, comme *Richesse du soir* de 1899. À cette époque, il est pourtant droit et singulier quand il expérimente par l'esquisse des tableaux qui ne sont pas destinés à être exposés. À la différence de *Richesse du soir*, les deux merveilleuses aquarelles *Feld bei Hellsau* (Champ près de Hellsau) de 1897-1898 (cat. n° 15) et le *Bildnis Frau Anna Amiet* (Portrait de Madame Anna Amiet) de 1902 (cat. n° 16) ne sont pas peintes contre Hodler, mais comme lui, de manière bien plus déliée et plus libre, si bien que dans ce cas Amiet peut affirmer son propre génie à côté du modèle. La légèreté dansante et insouciance d'Amiet, sans regard de jalousie porté en coin sur les concurrents, se manifeste aussi dans les tableaux néo-impressionnistes au tampon, *Blumenstilleben mit roter Rispe* (Nature morte à la fleur avec grappe rouge) de 1905 (cat. n° 17) et le *Bildnis Anna Amiet in Gelb mit blumengeschmücktem Hut* (Portrait d'Anna Amiet en jaune avec chapeau fleuri) de 1906 (cat. n° 18) où se mêlent le trait gracieux de l'Art Nouveau et un traitement très expressif des couleurs.

Le *Liegender Frauenakt mit Blumen* (Nu féminin couché aux fleurs) de 1912 (cat. n° 40) rend compte au plus haut niveau de la qualité de la contribution d'Amiet à l'expressionnisme allemand. Max Huggler avait conseillé en 1943 à Eduard Gerber l'achat de ce tableau, qui avait naguère appartenu à Hodler, à l'occasion d'une exposition Amiet qu'il avait organisée à la Kunsthalle de Berne, parce qu'à cette époque il était absolument impossible de faire place à un nu à ce point anti-classique au Kunstmuseum de Berne. Dans la Collection Gerber, le tableau *Toilette* de 1908 (cat. n° 23) témoigne aussi de la contribution d'Amiet comme peintre de « Die Brücke », ainsi que toute une série d'esquisses et de pastels énergiques sur le thème de la Cueillette des pommes. Ceux-ci manifestent chez Amiet un génie du dessin qui peut se comparer à la brutalité directe

d'un Ernst Ludwig Kirchner. Trois sculptures de la Collection Gerber, qui datent de 1920 environ, *Korbträgerin* (Femme à la corbeille ; cat. n° 59), *Greti* (cat. n° 60) et *Tilly Wassmer* (cat. n° 61), jettent aussi une autre lumière, non typique. La Femme à la corbeille modelée de manière anti-académique, une femme nue, lourde et robuste qui porte sa gigantesque corbeille sur les épaules, représente une sorte de femme originelle et archaïque, réalisée selon une plastique dont le primitivisme peut se comparer à celui de Max Beckmann. Tilly Wassmer est moins, en revanche, le buste exultant d'une riche et belle amie de l'art (ill. 3), bustes qui ne sont pas rares dans la plastique suisse, que la représentation jusqu'à la grimace du visage déformé d'une femme en train de rire – et cette oeuvre est du niveau d'un Antoine Bourdelle.

L'expressionnisme contre le classicisme arcadien

Après la mort de Ferdinand Hodler, Amiet devint l'artiste suisse majeur, portant au revers de sa veste son titre de docteur honoris causa. Plus que jamais il ne l'avait encore fait, il construisit stratégiquement la base de cette prétention en prenant une nouvelle direction stylistique. À partir des années 1920, Amiet se choisit le profil d'un classique moderne qui cultivait les thèmes traditionnels de la peinture – le portrait, la nature morte, le paysage – dans le sens d'un réalisme moderne apaisé, et à sa manière rigoureux, avec une touche locale spécifiquement suisse. Il était ainsi assuré de devenir le favori de la grande bourgeoisie et l'artiste de la Suisse officielle qu'on met en avant. Eduard Gerber suivit son idole sur ces chemins-là aussi, mais il ne le fit que très rarement. Il recherchait bien davantage la proximité avec l'artiste qu'il trouvait dans des esquisses spontanées, et non dans la simplicité du produit achevé. On retrouve par exemple au Kunstmuseum de Berne le tableau monumental du *Dirigent* (Chef d'orchestre) dont il est significatif que Gerber ait acquis l'esquisse sous forme lithographique (cat. n° 66). Eduard Gerber manifestait une conscience aiguë de la qualité, il se concentrait sur des tableaux expressionnistes qu'Amiet devait peindre par la suite comme *Sonnenuntergang* (Coucher de soleil) de 1927 (cat. n° 74), *Winterlandschaft* (Paysage d'hiver) de 1928 (cat. n° 76) ou *Landschaft Oschwand* (Paysage à Oschwand) de 1929 (cat. n° 75). Cette triple constellation donne la preuve de la façon dont Amiet s'entendait à développer avec vigueur et de manière innovante son expressionnisme, tout comme le faisait au même moment Ernst Ludwig Kirchner à Davos. Dans la Collection Gerber, le paysage citadin *Place de la Porte de Châtillon* de 1935 (cat. n° 81) constitue un cas à part. Sans aucun doute il s'agit d'un tableau « officiel », qui fait pendant au Bloc de bâtiments exposé lors de l'Exposition Nationale de 1936. Amiet peignait dans son atelier parisien ce qu'il ne pouvait représenter ainsi en Suisse : la tristesse grise d'une ville aux arbres morts, sans ciel, et dans laquelle les êtres humains se perdent dans le vide d'une place trop vaste.

Au reste, la Collection Gerber fait avant tout connaître des esquisses et des expérimentations pour des tableaux à faire que le collectionneur a vu naître directement dans l'atelier de l'artiste. L'une des feuilles les plus impressionnantes est à cet égard la *Studie zu « Porträt General Henri Guisan »* (Étude de « Portrait du général Henri Guisan »), de 1943 (cat. n° 84). Amiet a réalisé les portraits officiels du général qui mettent en scène celui-ci comme autorité humaine, mais en l'entourant d'une dignité infrangible. L'esquisse à l'huile montre au contraire un pauvre homme un peu perdu, au regard vide, dont l'uniforme bleu éteint est presque englouti par le bleu plus clair du fond. La Collection Gerber rend possible de découvrir même sur une série des meilleurs autoportraits ce hiatus formidable qui existe entre la représentation officielle et l'abandon sans défense, alors qu'il s'agit de représenter le même et unique motif. Dans le *Selbstbildnis* (Autoportrait) de 1922 (cat. n° 71), Amiet se met en scène en smoking blanc, solennel et sûr de lui et pourtant dans une distance pensive. Comme ses autoreprésentations de 1950 et de 1959 (cat. n° 89 et 106) sont différentes ! Dans les deux cas, le buste pour l'un, la tête pour l'autre, de l'artiste maintenant devenu vieillard, se fondent entièrement avec la surface du tableau. Il n'y a plus du tout d'attributs. Des taches de couleur dans le premier cas, des rayures expressives dans le tableau plus tardif, « blessent » directement la fragilité de la tête. Comme Ferdinand Hodler à la fin de sa vie, Amiet a lui aussi enregistré sans ménagements le déclin du corps et l'isolement de l'âge à la fin de sa longue série d'autoportraits. Un autre parallèle s'impose encore. Les derniers autoportraits des deux artistes sont inscrits dans des stratégies de l'image qui, l'une et l'autre en leur temps, s'affirmaient comme innovantes : c'est ainsi que l'Autoportrait d'Amiet de 1959 se situe de façon troublante entre Alberto Giacometti et Jean Dubuffet.