Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 46 (1989)

Heft: 2

Artikel: Grandes heures et petites minutes : les allégories de Philippe Robert à la gare de Bienne

Autor: Sonnay, Jean-François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168993

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Grandes heures et petites minutes
Les allégories de Philippe Robert à la gare de Bienne

par JEAN-FRANÇOIS SONNAY

A la mémoire de Lucienne Clottu-Eberhard

Construite de 1919 à 1923 par les architectes biennois Fritz Moser et Wilhelm Schürch, la gare de Bienne est un grand bâtiment longitudinal établi selon les exigences fonctionnelles de l'entreprise, mais sur lequel on a en quelque sorte plaqué une façade d'apparat de style néo-classique, conformément à une pratique encore courante dans l'architecture ferroviaire du début du XXe siècle. Le programme artistique n'était d'ailleurs pas limité à la façade de l'édifice puisqu'on avait chargé des peintres de décorer certaines parties de l'intérieur. Or la salle d'attente, qui donne directement sur le passage sous-voies, a conservé intégralement les peintures murales allégoriques que Philippe Robert y a exécutées en 1923 et qui représentent les multiples figures du temps. Cet ensemble est remarquable pour son iconographie et ses caractères stylistiques, mais aussi pour sa situation dans le cadre très particulier de la gare d'une cité industrielle. Si l'on considère enfin que Bienne est à la frontière entre Suisse romande et Suisse alémanique et que sa gare a été choisie pour abriter les premières peintures murales que la Confédération ait commandées au lendemain de la Guerre de 14-18, on peut admettre que ce cycle, si singulier soit-il, n'en est pas moins significatif pour la connaissance du champ artistique suisse dans les années 20.[1]

C'est dans le cadre des mesures ponctuelles d'aide aux chômeurs, pendant la crise économique de l'après-guerre, que le Conseil fédéral crée en 1919 un fonds de secours destiné à l'achat et à la commande d'œuvres d'art. L'arrêté fédéral du 15 juillet 1921 fixe à 300 000 francs le crédit annuel mis à disposition, la Commission fédérale des Beaux-Arts ayant pour tâche d'organiser les concours et de sélectionner les artistes bénéficiaires. Une partie de cet argent servira à payer la décoration des bâtiments fédéraux, en particulier des cinq grandes gares construites entre 1919 et 1934: Bienne, Thoune, Lucerne, Chiasso et Neuchâtel.

Si le projet d'un concours restreint pour la décoration de la gare de Bienne apparaît déjà à la séance des 4 et 5 novembre 1921 de la Commission des Beaux-Arts[2], le premier rapport à ce sujet date du 24 janvier 122; il a été rédigé, au nom de la sous-commission *ad hoc,* par l'architecte bâlois Hans Bernoulli et prévoit de limiter la commande à trois salles: la salle d'attente de Ire et IIe classe, le buffet de IIe classe et le buffet de IIIe classe; il propose d'organiser trois concours séparés, sans préciser s'ils seront «ouverts» ou «restreints», et il suggère enfin de s'adresser à des entreprises privées pour qu'elles financent une décoration à caractère publicitaire dans le grand hall. Les choses en restent là jusqu'en février de l'année suivante, où l'on opte finalement pour des concours restreints à deux artistes par salle et où l'on fixe le montant des honoraires; on est à trois mois seulement de l'ouverture de la gare au trafic et le bâtiment est presque terminé.

Le 8 mars 1923, le Département fédéral de l'Intérieur prend contact avec les six artistes pressentis par la Commission et leur notifie les conditions du concours. Pour la salle d'attente, les deux peintres en lice sont Philippe Robert et Ernst Geiger; les honoraires ont été fixés à 2000 francs pour le gagnant et 800 francs d'indemnité au candidat malheureux.[3] Le 28 mars, le Département communique les décisions du jury aux artistes, qui sont invités à finir leur travail avant le 15 mai.[4]

A cette époque, un concours à l'échelle nationale pour la décoration d'une gare est une chose inhabituelle en Suisse et les réactions des artistes peuvent être instructives. En 1922 déjà, alors que seuls des bruits circulent sur une éventuelle décoration de la gare de Bienne, le Département de l'Intérieur enregistre plusieurs démarches qui prouvent que le projet suscite un vif intérêt dans certains milieux artistiques. C'est ainsi que le 1er mars 1922, P. Perret, secrétaire de l'association suisse romande *L'Oeuvre,* écrit à Berne pour demander, au nom des membres de l'association, que le concours de Bienne soit «ouvert à la généralité des artistes suisses».[5] Le 21 du même mois, W. Röthlisberger, président de la section neuchâteloise de la SPSAS, fait une démarche identique. Quant à la défection de Maurice Barraud, pressenti pour décorer un des buffets, le peintre la justifie par d'autres engagements, notamment des portraits.[6] Mais quelques années plus tard, Barraud montrera tout l'intérêt qu'il porte à ce genre de commandes en décorant le hall de la gare de Lucerne (1927-1929). Signalons enfin la réaction d'Alexandre Cingria, contacté en 1924 pour la décoration à caractère publicitaire de la gare de Thoune, et qui «accepte avec grand plaisir» de concourir.[7] L'attitude généralement favorable des artistes indique certes que ces commandes ne sont pas négligées en période de crise économique, mais aussi que les peintres semblent très intéressés par le travail dans des lieux publics moins spécialisés que les musées, galeries et salons où triomphe la peinture de chevalet. La question de la relation au public, voire à la foule, constitue d'ailleurs un des grands débats artistiques de la période,

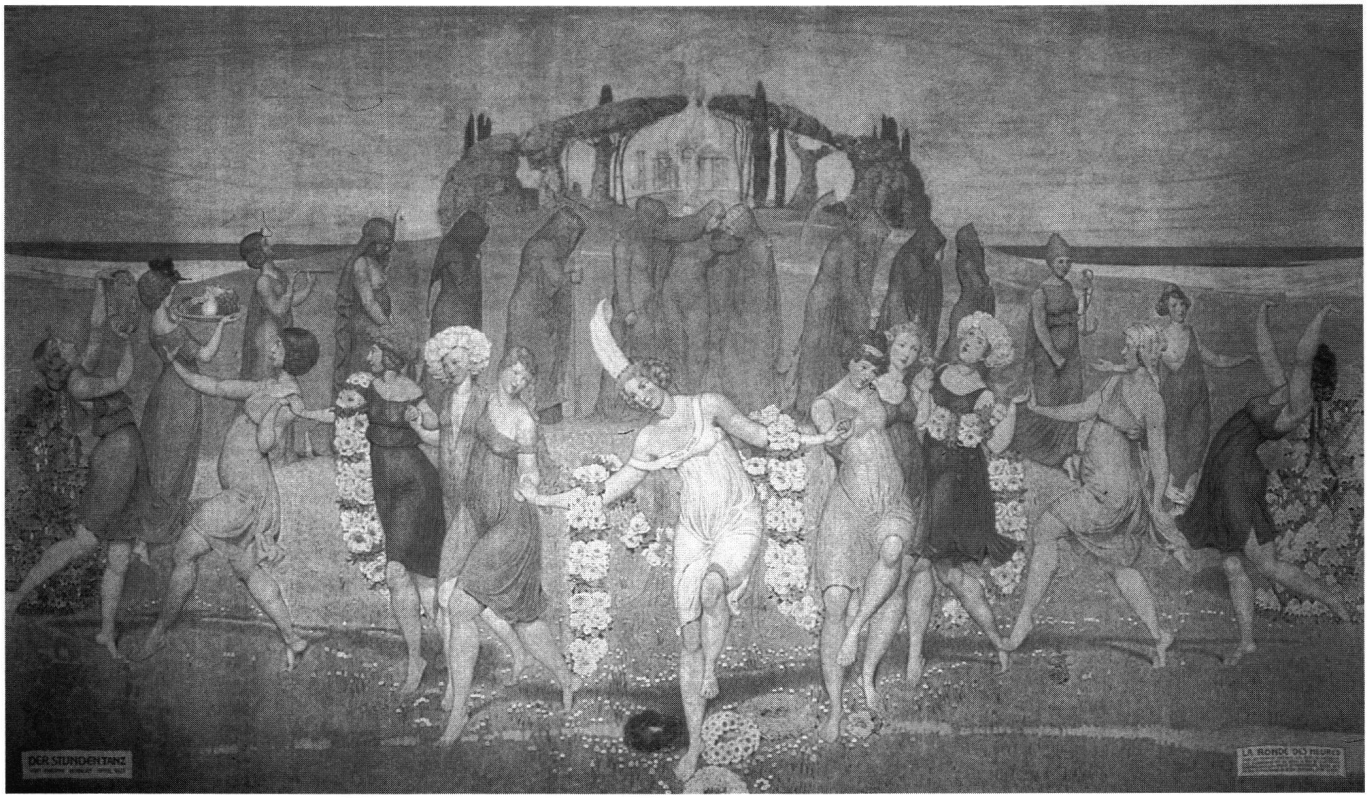

Fig. 1 *La Ronde des Heures.* Ensemble de la peinture murale de Philippe Robert à la gare de Bienne, avril-mai 1923. Dimensions 5×8 m.

aussi bien dans les milieux traditionalistes que dans les avant-gardes. Cette question est évidemment incontournable dès qu'il s'agit de peinture murale, un domaine alors en pleine expansion.[8]

Il est difficile de se faire une idée exacte des raisons qui ont dicté les différentes décisions de la Commission fédérale des Beaux-Arts; je voudrais seulement mentionner les documents les plus significatifs à ce propos. En premier lieu, l'organisation d'un concours «restreint» paraît être motivée par la modestie des travaux envisagés: «En effet, le département n'a en vue pour l'instant que la décoration de quelques parties des salles d'attente et du buffet (sic). Il s'agirait de travaux de peu d'importance.»[9] On remarque pourtant que la pratique du concours restreint est d'usage pour les peintures murales commandées par la Confédération dans l'entre-deux-guerres: sur 20 concours un seul, à Bâle, sera ouvert à tous les artistes suisses. Pour sa part, Daniel Baud-Bovy, président de la Commission, note dans son carnet le 15 décembre 1922: «Prépondérance des artistes de la région Berne, Neuchâtel, Soleure - Jeanneret le jeune - Geiger - les Robert»[10]; et de fait quatre des six artistes contactés en mars de l'année suivante sont bernois ou établis dans le canton. Dans les documents consultés, je n'ai en revanche trouvé aucune mention de critères d'ordre esthétique. Quant à l'iconographie, les exigences fixées par la Commission sont relativement peu contraignantes: pour la salle d'attente on parle seulement de «figures ou de paysages appropriés».[11] Cette imprécision n'empêche pas qu'on reste attentif à une certaine dignité du sujet, comme en témoigne la lettre de Vital à Ernst Linck, chargé du buffet de IIIe classe: «Les représentants des Chemins de Fer Fédéraux ont en outre remarqué que les sujets que vous avez choisis pour décorer le milieu des parois de la galerie (locomotive, bateau à vapeur, etc.) sont un peu triviaux. La Commission des Beaux-Arts partage cet avis et vous prie donc de revoir votre esquisse dans ce sens.»[12]

Bien que les artistes invités à participer au concours soient relativement jeunes - ils ont entre 34 et 49 ans - la Commission ne s'est pas adressée à des débutants: ils jouissent d'une certaine notoriété et quelques-uns ont même une assez longue expérience dans la peinture murale, comme Ernst Linck ou Emil Cardinaux.[13] Appartenant à la prestigieuse dynastie des peintres Robert, Philippe Robert, âgé alors de 42 ans, occupe à sa manière une position bien en vue. Tard venu à la peinture après des études de théologie, il a néanmoins participé à plusieurs expositions d'importance nationale ou régionale de 1913 à 1922. Il est membre de la section neuchâteloise de la SPSAS depuis 1911. A l'époque du concours de Bienne, il est surtout connu pour ses illustrations de la flore alpine et pour ses paysages d'Italie et de Grèce. Il vient d'achever son premier cycle de peintures murales à l'Hôpital Wildermeth à Bienne, une commande privée qui lui vaut des articles très élogieux dans *La Patrie Suisse* et *Die Garbe.*[14]

Si l'on s'en tient aux documents d'archives, les peintures aujourd'hui disparues de Linck et de Cardinaux dans les

buffets de la gare semblent avoir été réalisées dans les délais et sans difficulté particulière. En revanche l'histoire de la décoration de la salle d'attente par Robert est pleine de rebondissements et de complications. Il y a dès le départ un conflit entre l'artiste et le Département de l'Intérieur, qui nécessitera même l'intervention personnelle du Conseiller fédéral Chuard, à quoi viennent s'ajouter une grave mésentente avec l'architecte Fritz Moser et enfin une malheureuse chute du peintre du haut de son échafaudage le 14 juin, qui le contraint à trois semaines d'hospitalisation. Le conflit avec le Département, commanditaire de l'œuvre, mérite qu'on s'y attarde un peu, car il porte non seulement sur le salaire du peintre, mais aussi sur les dimensions des peintures et sur l'extension de la décoration à toutes les parois de la salle, au lieu de la seule paroi du fond comme prévu dans le programme du concours. Schématiquement on peut résumer ce conflit en deux phases: une première, avant le début des travaux, dans laquelle il est question de l'achat des esquisses par la Confédération et des dimensions de la peinture; une seconde, en cours d'exécution, où il est question de compléter ou non la décoration initiale par deux, voire trois autres peintures, comme le souhaite le peintre. A chaque fois, Philippe Robert interrompt son travail dans l'attente d'une solution.

Tout commence avec la lettre du 28 mars 1923, par laquelle Vital annonce à Robert qu'il a été choisi pour réaliser le décor de la salle d'attente. Vital précise cependant qu'il a paru à la Commission: «Que la peinture murale, exécutée d'après votre projet de détail, serait *beaucoup trop grande* et qu'elle ne produirait pas l'effet voulu. Aussi vous demande-t-elle de *réduire notablement* les dimensions de cette peinture ainsi que celles de ses figures, et de revoir par la même occasion la bordure décorative des quatre parois. (...) Nous ajoutons que la Commission des Beaux-Arts a décidé, vu l'importance des travaux dont l'exécution vous est confiée, de porter le montant de vos honoraires à fr. 2700; en revanche elle réclame pour la Confédération la propriété de vos projets, et vous prie en conséquence d'exécuter en entier la bordure bleue sur votre projet d'ensemble, avant de nous le remettre.»[15]

Le 31 mars, le peintre écrit aux architectes de la gare qu'il refuse ces propositions: en particulier, il ne peut accepter que la Confédération acquière pour seulement 700 fr. supplémentaires les esquisses en couleurs de sa «fresque», mais il s'oppose surtout à la demande de réduire les dimensions de celle-ci: «La Commission des Beaux-Arts estime en outre les proportions proposés *«beaucoup trop grandes»* et demande de les *«réduire notablement»*. Je n'ai pas fait ces propositions, Messieurs, sans consulter les grandes décorations de Rome, Florence, Venise, Paris ou de l'antiquité égyptienne, grecque et gréco-romaine.» Robert ne veut donc pas «réduire la fresque pour faire un contre-sens architectural et restreindre les figures aux proportions de poupées»; il ajoute, sarcastique: «Vous trouverez sans trop de peine un peintre-plâtrier prêt à vous réaliser pour deux mille francs quelques petites copies. J'interromps donc les études y relatives.»[16]

Une solution de compromis intervient entre le 4 et le 10 avril, avec l'aval de Baud-Bovy, président de la Commission: la Confédération n'exige plus la propriété des esquisses et de son côté le peintre réduit effectivement d'un dixième la taille de ses figures. Quant aux 700 fr. de rémunération supplémentaire, les discussions ultérieures montrent qu'ils restent acquis à l'artiste.[17] Philippe Robert se remet donc au travail et selon toute vraisemblance il commence à peindre à la mi-avril. C'est à ce moment que surgit le différend avec l'architecte Moser au sujet des bordures qui doivent encadrer la composition; sur ordre du maître de l'ouvrage, le peintre obtiendra d'être seul juge en la matière.[18] Mais le conflit avec le Département de l'Intérieur renaît à d'autres propos. Le 22 avril, Robert écrit à Vital: «Plus j'avance dans mon travail, plus je regrette le vide de trois des parois de la salle (...). J'aimerais à réaliser mon plan primitif d'un vaste triptyque du Temps. A gauche de «La Ronde des Heures» il y aurait les âges de l'homme, à droite les Saisons. Je compte terminer la première fresque le 10 mai. Les deux autres seraient sensiblement plus petites et plus simples.» Le 25 avril, réponse de Vital qui donne un accord de principe et ajoute: «Ce projet répond du reste à ce que nous avions en vue dès le début. Il va sans dire que nous comptons vous rétribuer pour ce travail supplémentaire. Nous attendons donc vos propositions à ce sujet.»[19]

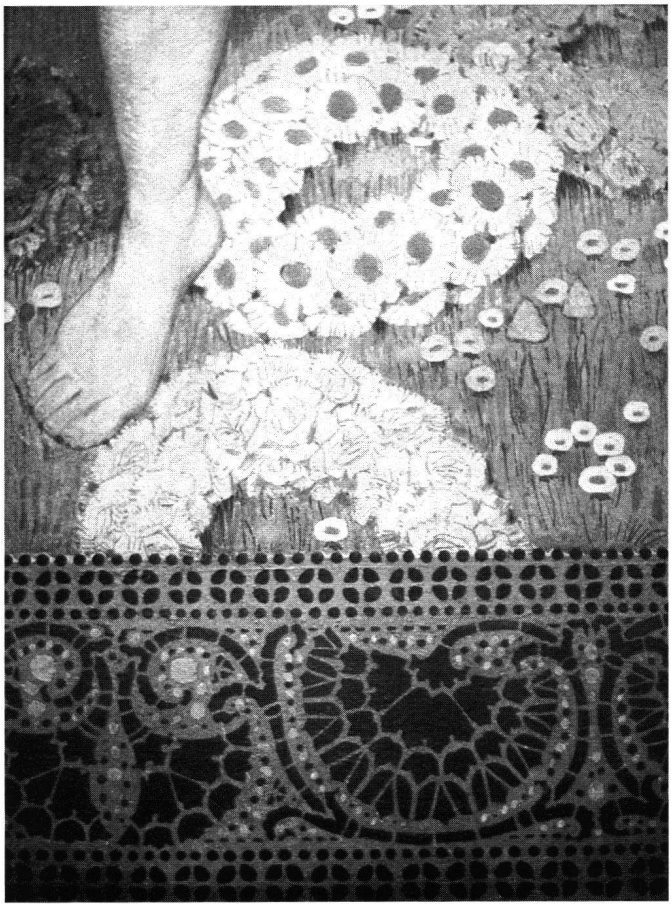

Fig. 2 Détail de la figure 1: la bordure.

Sur la foi de cet accord, Robert demande une rallonge de 5000 fr.: «Puis-je demander pour chacune des deux [fresques] suivantes (vingt-cinq grandes figures) deux mille cinq cents francs? Je ne demanderais rien pour la quatrième, coupée par les fenêtres, un grand paysage. Je préférerais que vous jugiez vous-même, Monsieur, du travail terminé pour fixer vous-même une rétribution.»[20] Le peintre ajoute en post-scriptum que le travail ne sera sans doute pas achevé avant la fin juin. N'ayant manifestement pas prévu un si vaste programme ni une pareille dépense, Vital se déclare alors «surpris» et «réserve» la décision définitive du Département. Furieux, Philippe Robert interprète cette «réserve» comme un désaveu de tout son travail, quand bien même, affirme-t-il, il avait proposé le 22 avril «d'offrir gracieusement ce travail supplémentaire aux C.F.F.» En conséquence de quoi il laisse tout tomber, y compris la première peinture encore inachevée.[21]

Que s'est-il passé ensuite? Nous manquons de documents: nous savons qu'il a eu une entrevue entre Robert et Vital le 5 mai, mais nous sommes mal renseignés sur d'autres démarches éventuelles. Toujours est-il que le 11 mai, c'est le chef du Département lui-même, le Conseiller fédéral radical Chuard, qui intervient, ce qui met un terme au conflit. Philippe Robert obtient satisfaction sur des points importants: il est «formellement» autorisé à continuer la décoration de la salle comme il l'entend et la rémunération totale de son travail est portée de 2700 fr. à 4500 fr. Le même jour, Chuard écrit au directeur du IIe arrondissement C.F.F. à Bâle pour demander que de leur côté les C.F.F. allouent une indemnité supplémentaire de 1000 fr. au peintre biennois, ce qui sera fait.[22] Philippe Robert retourne donc à la gare et entreprend de terminer ses peintures, mais il a du retard et le 28 mai, jour de l'inauguration officielle du nouveau bâtiment, le décor de la salle d'attente est seulement à moitié réalisé. Le 14 juin suivant, quand survient l'accident, le peintre vient de mettre la dernière main à trois des parois: la «Ronde des Heures», les «Ages de l'Homme» et les «Saisons». C'est justement en reportant les calques de sa quatrième composition qu'il tombe de l'échafaudage. Cette dernière ne sera finalement exécutée qu'à la fin août et dans les premiers jours de septembre.

Quelles réflexions tirer de toute cette histoire? Il faut d'abord constater que, dans ce conflit entre artiste et commanditaire, c'est pour l'essentiel l'artiste qui a obtenu gain de cause. D'autre part, contrairement à ce qui aurait pu se passer à d'autres époques de l'histoire de l'art, la querelle n'a pas eu d'effet visible sur l'iconographie ni sur le style des peintures de Philippe Robert. Du côté du Département de l'Intérieur, on a discuté le prix, la durée du travail et l'espace requis; on n'a manifestement pas voulu envisager la controverse en termes de valeurs ou de normes esthétiques. Le peintre a bien essayé de placer le débat sur un plan plus abstrait, en parlant par exemple de ses références classiques, de «l'harmonie» ou de l'esprit «latin» de son œuvre, mais sans obtenir de réponse ou de contradiction. Plusieurs facteurs ont sans doute joué un rôle dans le caractère très «pratique» du conflit. Le facteur temps en est un: le Département veut aller vite et ne pas différer l'achèvement d'un bâtiment dont la construction a déjà été retardée par la guerre. De plus, construire une gare d'importance nationale et associer des artistes à l'entreprise, alors que le pays sort à peine de la crise provoquée par la guerre, c'est une opération riche de symboles qu'il convient de «réussir» le mieux possible. Quant aux choix d'ordre esthétique ou idéologique, ils ont été faits au moment de la sélection des artistes et des projets et il n'y a aucune raison de revenir sur les décisions d'une institution en principe indépendante, comme la Commission fédérale des Beaux-Arts; on continue donc à faire confiance à Philippe Robert. Il y a tout lieu de penser qu'en l'occurrence l'enjeu principal de la querelle réside dans l'autonomie de l'artiste, libre ou non de définir et d'exécuter son œuvre selon des normes qui lui sont propres. Que, dans le cas qui nous occupe, cette autonomie ait été discutée et mesurée en fonction du délai, du coût, de la surface et pas de la forme ou du contenu, voilà qui illustre peut-être le caractère paradoxalement moderne de cette querelle.

*

Malgré les changements intervenus en cours d'exécution, il semble raisonnable d'analyser globalement le programme iconographique des peintures de Philippe Robert et d'admettre qu'elles constituent un ensemble cohérent quant à sa signification. Voici d'ailleurs ce que le peintre écrit au directeur du IIe arrondissement C.F.F. le 30 avril 1923: «Au moment du concours de décoration de la salle d'attente de 2e classe de la nouvelle gare de Bienne, je fis pour moi un projet pour les quatre parois, comprenant un vaste triptyque du temps: «La Ronde des Heures», «Les Saisons», «Les Ages de l'Homme». Comme le délai était court, je ne présentai que le projet de la première fresque.»[23]

Des quatre allégories peintes entre avril et septembre, celle qui occupe la paroi en face de l'entrée est incontestablement la plus importante (fig. 1). Seule prévue dans le concours et plus grande que les autres, elle constitue le centre du cycle, ce que confirme l'expression «triptyque» employée à plusieurs reprises par le peintre. Sur 8 mètres de largeur et 5 de hauteur, Robert a représenté les heures: 24 figures féminines forment une ronde dans un paysage maritime, dominé par une colline où s'élève la ruine d'un temple grec. A la limite entre la prairie du premier plan et le fond, il y a un rideau d'arbres qui encadre, telles les voûtes d'une basilique, la colline et le temple. Devant les arbres, on voit encore un petit autel à l'antique, où brûle le feu d'une mystérieuse offrande. Toute la composition est ordonnée sur un schéma pyramidal d'une rigoureuse symétrie. La ronde proprement dite comprend deux groupes. Au premier plan, les heures de jour font face au spectateur tout en esquissant un pas de danse de droite à gauche; ce sont 10 jeunes femmes (de la 7e à la 16e heure) vêtues de robes courtes de couleurs claires. Au second plan, 14 autres femmes se suivent en une sorte de procession de gauche à droite; ce sont les heures du soir, de la nuit et de l'aube,

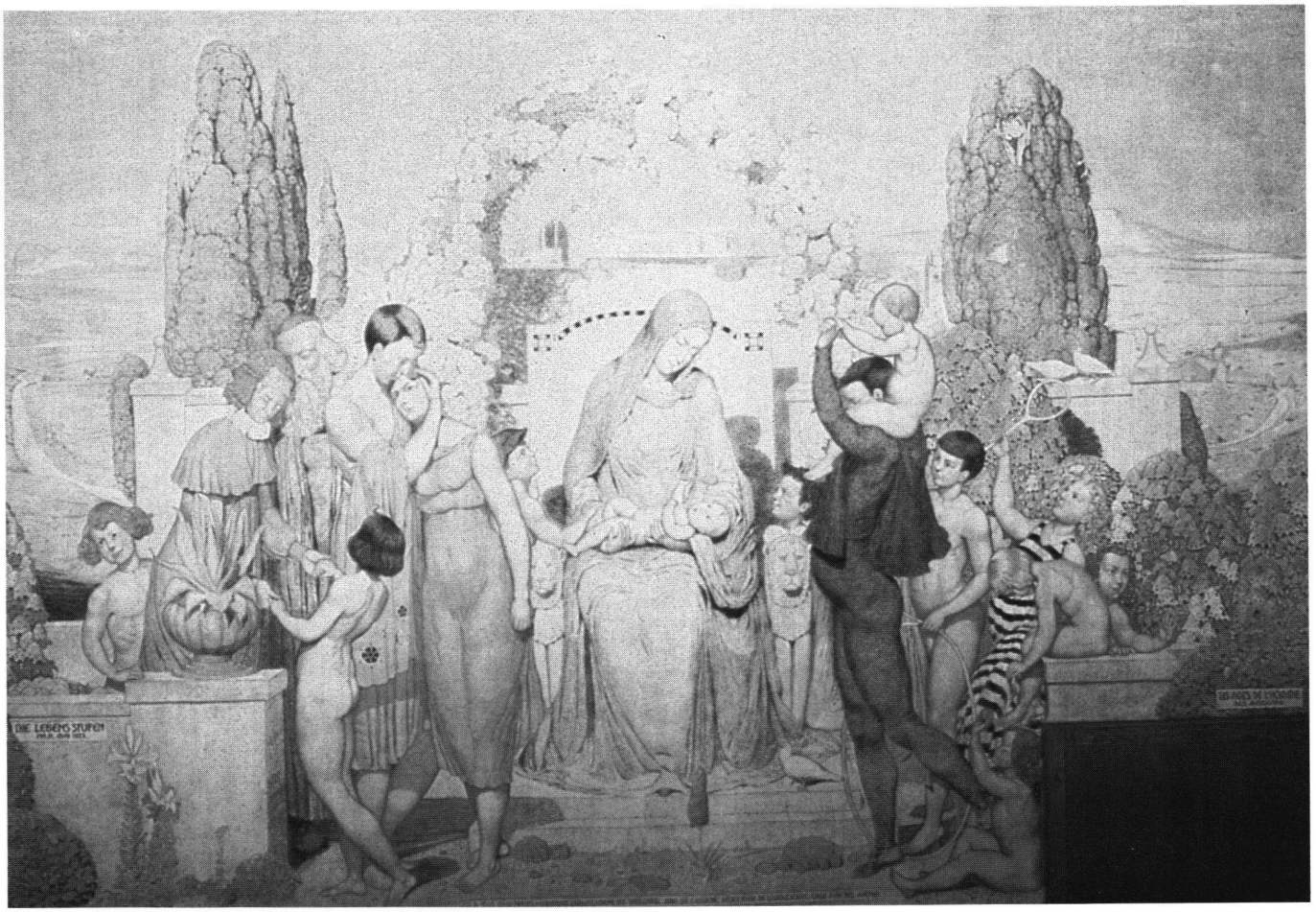

Fig. 3 *Les Ages de l'Homme.* Ensemble de la peinture murale de Philippe Robert à la gare de Bienne, mai 1923. Dimensions 5×7 m.

vêtues de longues robes ou de manteaux à capuchon de couleur plus ou moins sombre, selon leur place avant ou après minuit. Le mouvement des figures reproduit celui d'une horloge à cadran circulaire et l'identification des heures est facilitée par le ton et la coupe de leur vêtement. Certains des attributs qu'elles portent (couronne dorée, faux, ancre, flûte, croix) n'appartiennent pas à l'iconographie traditionnelle des heures, mais correspondent à un programme symbolique chrétien et primitiviste spécialement élaboré par Robert. Une inscription en bas à gauche mentionne le titre en allemand, le nom du peintre et la date: avril 1923. Une autre inscription à droite porte le titre en français et le texte suivant: «JOIE! LA BLANCHE VIRGINITÉ AUX PIEDS DE LAQUELLE TANT DE COURONNES ONT ÉTÉ JETÉES, LE MIDI DE LA CERTITUDE ENTRAÎNE DANS SON ORBITE ET TRANSFIGURE MÊME LES HEURES LES PLUS NOIRES DU DESTIN CONTRAIRE ET DE LA MORT.»

La paroi de gauche est ornée d'une représentation des *âges de la vie,* haute de 5 mètres et large de 7 (fig. 3). Plus statique que la «Ronde des Heures», cette composition est ordonnée selon une même symétrie. Une quinzaine de personnages entourent un trône de pierre où siège une femme tenant un bébé sur ses genoux. Celle-ci, vêtue d'un manteau bleu et la tête couverte d'un voile, a tout pour évoquer le type des Madones à l'Enfant du Quattrocento. A gauche du trône se tiennent un couple de vieillards en costumes historiques (fraises et longues robes), un jeune couple d'amoureux vêtus de drapés à l'antique et des enfants nus. Sur la partie droite, on trouve 6 enfants, dont certains tiennent des jouets (cerceau, raquette), et un jeune homme habillé d'une sorte de collant de danseur, avec un petit enfant sur ses épaules. Tous ces personnages se tiennent sur la terrasse d'un jardin, dans un paysage méditerranéen. Derrière eux, deux bouquets d'arbres et une arcade de rosiers soulignent le parfait équilibre de la composition autour de la «Madone». Du nourrisson au vieillard, le peintre a représenté toutes les étapes de la vie humaine, mais contrairement au type traditionnel, où les âges se suivent de façon linéaire, il a choisi de répartir les figures de telle sorte que la maternité apparaisse comme le thème central de l'œuvre. Des inscriptions complètent l'image: le titre en allemand avec les initiales de Robert et la date mai 1923; une dédicace: «À MES CINQ PETITS L'ENFANT, CONSOLATION DU VIEILLARD, JOIE DE L'ADULTE, JOUET, RIRE DE L'ADOLESCENT, GAGE D'UN BEL

AVENIR»; et enfin le titre en français: «LES ÂGES DE L'HOMME SES AMOURS».

La troisième peinture, à droite de la «Ronde des Heures», mesure aussi 5 mètres sur 7. Nous y voyons le défilé des Saisons dans un paysage dénudé qu'on reconnaît comme étant la colline de l'Acropole d'Athènes, vue depuis l'esplanade du temple de Jupiter (fig. 4). Le printemps gambade en tête, jeune fille chargée de fleurs, accompagnée de deux amours ailés. Puis vient un homme tenant par la bride le cheval caparaçonné de l'été, une belle paysanne aux bras nus et au chapeau fleuri, qui monte en amazone et tient des épis de blé, des fleurs et des fruits. Des chiens la suivent. Derrière elle deux jeunes femmes symbolisant l'automne portent des fruits et des feuilles de vigne. Au premier plan, sur le bord du chemin, on voit une borne renversée. L'hiver ferme la marche: c'est une femme vêtue d'un manteau à col d'hermine, accompagnée de deux autres femmes: le sommeil et la mort. L'identification des figures peut se faire par l'examen de leur costume ou de leurs attributs, mais le peintre a pris soin d'ajouter une légende pour faciliter la compréhension de son allégorie: «L'HIVER ET SES JEUNES AMIES LE SOMMEIL ET LA MORT L'AUTOMNE ET SES FRUITS LOURDS, LE PRINTEMPS, SES FLEURS ET SON EXUBÉRANCE, VASSAUX DE LEUR SOUVERAINE L'ÉTÉ ARDENT POUR ELLE, LES TEMPS RENVERSENT NOS PETITES BORNES ET TOUS PRÉPARENT LA MOISSON.» On remarque le même souci d'équilibre dans cette composition que dans les précédentes. L'ensemble suit un schéma pyramidal qui confère à l'été le rôle dominant. Relevons que l'orientation du cortège de droite à gauche confirme la prééminence de l'allégorie des heures, véritable centre du programme iconographique. Un cartello en bas à gauche indique encore le titre en allemand, les initiales PH. R. et la date: juin 1923.

La quatrième allégorie occupe un espace restreint et fragmenté par la porte et les trois fenêtres de la salle. Bien qu'elle ne porte ni date ni signature, c'est, nous le savons, la dernière de la série, achevée au début septembre seulement, à cause de l'accident de Philippe Robert.[24] Il s'agit d'une composition panoramique, tout à fait dans la tradition des grands paysages romantiques avec un personnage solitaire vu de dos, qu'on suppose perdu dans la contemplation de l'infini (fig. 5). Sur le trumeau, on voit en effet une femme assise qui tourne la tête vers une montagne enneigée (fig. 6). Une rivière y prend sa source et tombe en cascades dans un lac ou un bras de mer qui occupe toute la partie médiane de la paroi. Les pierres, les fleurs et les cyprès du premier plan font de nouveau penser à la Méditerranée (fig. 7). Au bas de ce paysage idéal, le peintre a néanmoins dû faire place à une petite machine bien réelle, qui se trouve être la seule représentation du «temps ferroviaire» dans cette salle: une horloge, dont les aiguilles noires et les chiffres rapellent non sans trivialité que les trains et leurs usagers obéissent à un impitoyable découpage horaire. Seule allusion à la gare où l'on est, c'est aussi la seule évocation possible de la ville de Bienne, qui est alors une des capitales de l'industrie horlogère helvétique. Le contraste de cette banale et circulaire pendule avec les allégories qui l'enserrent est encore (sarcastiquement?) souligné par Robert, qui a peint juste au-dessus une petite tête chauve aux paupières baissées, avec l'inscription suivante: «JE NE CONNAIS PAS VOS PETITES MINUTES». Sous l'horloge on peut encore lire: «DE LA BLANCHE CIME, LES MINUTES ET LEUR TOURBILLON TOMBENT DANS LE DIVIN ABÎME DE BÉATITUDE TEL UN FLEUVE COULANT A L'OCÉAN LE JOUR ET SES HEURES, L'ANNÉE ET SES SAISONS, LA VIE ET SES ÂGES NOURRISSENT LA FÉCONDE ÉTERNITÉ.» Malgré la fragmentation de l'espace, le peintre s'est efforcé d'équilibrer sa composition en plaçant des arbres symétriques sur les côtés de la paroi.

Si l'on considère maintenant l'ensemble du cycle, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord le caractère allégorique et irréaliste de ces peintures est affirmé avec force. Les vêtements à l'antique, la nudité des enfants, les attributs de certaines figures, mais aussi la stylisation des paysages et la véritable «architecture végétale» qui entoure les personnages, tout cela contribue à donner au spectateur le sentiment d'une vision idéale. Il n'est pas jusqu'à la vulgaire «objectivité» de la pendule qui ne manifeste par antithèse le symbolisme des fresques, comme si la technique industrielle était le faire-valoir de l'art. En revanche toutes les allégories n'ont pas le même degré d'abstraction: si les «Heures» sont effectivement des créatures imaginaires, les personnages des «Ages de l'Homme» ne représentent pas autre chose que des êtres humains, fussent-ils idéalisés jusqu'à figurer le cours universel de la vie. Philippe Robert a en effet peint le temps sous plusieurs espèces: d'un côté les heures et la cascade des «petites minutes», de l'autre les cycles biologiques de l'humanité et de la nature; d'un côté la mesure intellectuelle, la convention forgée par les hommes, de l'autre le temps «naturel», la loi de l'éternel recommencement, loi divine bien sûr pour un croyant comme Robert. A cela s'ajoute une image du temps historique, symbolisé par la ruine du temple grec. En somme il ne manque rien, ni fraction ni infini: le peintre s'est voulu exhaustif. Le règne animal et le végétal, la naissance et la mort, l'air, l'eau, la terre, le feu, c'est bien la totalité de la création qui s'éploie dans la totalité du temps, autrement dit dans cette éternité qui ne «connaît» pas mais qui comprend tout, même les petites minutes des chemins de fer.

Cela nous amène à constater que ces allégories ne sont pas univoques. En effet les inscriptions, que le peintre a rédigées dans un style poétique, invitent non seulement à chercher le sens au-delà des apparences, mais à multiplier les niveaux de signification. C'est ainsi que la 2e heure figure en même temps la mort; midi, «FILIA LUCIS» selon le bandeau qu'elle porte autour du cou, représente également la certitude et la virginité; l'été doit aussi figurer la fécondité. Il faut noter d'autre part que la composition pyramidale et la symétrie mettent l'accent sur midi, la «Madone», l'été et la montagne de l'infini. Le peintre a de toute évidence associé visuellement ces quatre éléments pour traduire ce qu'il considère comme leur parenté philosophique: pour lui le jour tend à la lumière comme la vie à la maternité, l'année à

Fig. 4 *Les Saisons.* Ensemble de la peinture murale de Philippe Robert à la gare de Bienne, juin 1923. Dimensions 5×7 m.

la moisson comme le temps à l'éternité. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans un texte manuscrit qui correspond, selon toute vraisemblance, au discours prononcé le 11 septembre 1923, lors de la livraison officielle de son œuvre à une délégation de la Commission fédérale des Beaux-Arts.[25] Ce texte révèle qu'il y a dans l'élaboration du programme trois niveaux de symbolisation.[26] A un premier niveau, que j'appellerai *emblématique,* l'image est le support d'une idée ou d'un concept. C'est le cas par exemple de la faux, attribut de la mort, de l'ancre qui doit signifier l'espérance ou des amours qui évoquent le printemps. Notons toutefois que si la faux et les amours sont des emblèmes conventionnels, c'est le discours de Robert qui précise le sens de l'ancre dite «d'espérance». Le peintre interprète ainsi de façon personnelle un symbole de résurrection tiré du répertoire paléochrétien, mais assez fréquent dans l'art funéraire du XIXe siècle. A un deuxième niveau, que j'appellerai *psychologique,* l'image renvoie à un sentiment ou à un état d'âme. Robert affirme que ses «Heures» sont autant de figures de l'âme: la 1re est «résignée», la 3e «angoissée», la 12e «enthousiaste»; de même l'automne est «heureux» d'offrir ses fruits à l'été qui a tout lieu d'être «fier». Il y a un troisième niveau de symbolisation, que je dirai *philosophique,* où les images doivent synthétiser une doctrine métaphysique, historique ou religieuse. C'est ainsi que la succession des heures autour de minuit et la fumée de l'holocauste qui s'élève *au-dessus* du temple en ruine symbolisent le passage d'une religion à une autre; Robert ne prononce pas les mots de paganisme et de Christianisme, mais l'allusion est transparente. De même l'allégorie des «Ages de l'Homme» illustre une sorte de religion de la famille et de la procréation.

Tout cet appareil symbolique s'appuie sur la référence constante à deux traditions spirituelles occidentales: l'Antiquité grecque et le Christianisme. L'héritage grec est présent dans l'environnement des allégories: l'Acropole d'Athènes, le temple d'Aphaia à Egine, mais aussi dans les figures d'amours ailés ou dans le pipeau, attribut des «bergers d'Ithaque», nous dit le peintre. Le Christianisme, c'est la Madone à l'Enfant, le portement de croix ou l'ancre de la résurrection. Cette thématique à la fois antiquisante et chrétienne peut être comparée au programme imaginé quelques années plus tôt par Louis Rivier pour décorer l'aula de l'Université de Lausanne.[27]

Les propos de Philippe Robert attestent que l'artiste situe son œuvre plastique au terme d'un processus intellectuel complexe, dont elle réalise la synthèse. Il y a une relation de

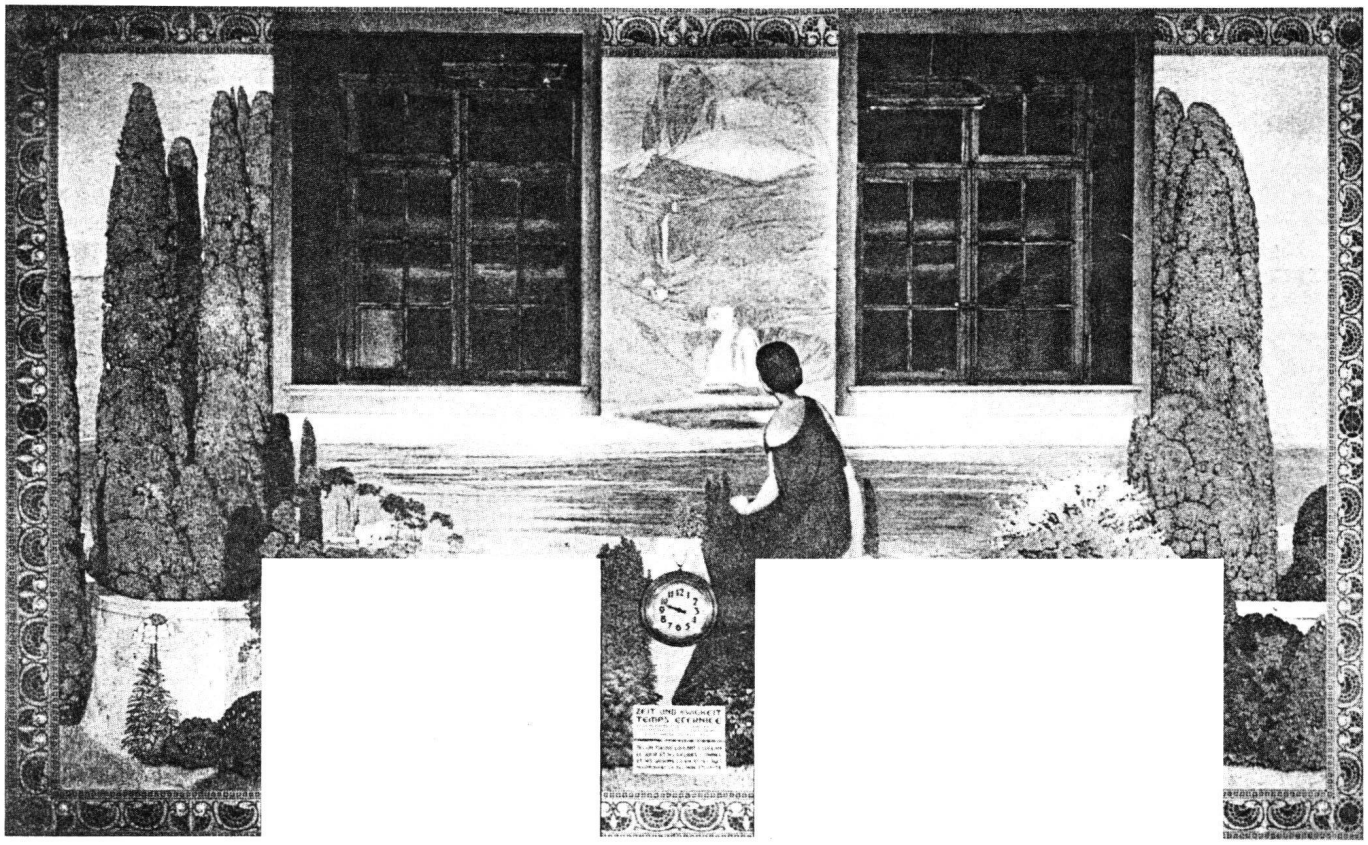

Fig. 5 *Temps-Eternité.* Ensemble de la peinture murale de Philippe Robert à la gare de Bienne, juillet-août 1923.

circularité entre le verbe et l'image: celle-ci naît du discours et renvoie à lui, elle n'existe pas sans lui. Le commentaire de la figure de l'été est à cet égard très révélateur: «Le but de l'année, c'est la moisson. La reine des saisons c'est *l'Eté.* Elle chevauche sur son puissant coursier. Sa meute et son écuyer lui sont attentifs. Elle a renversé les petites bornes scrupuleusement équarries par la sagesse humaine. Elle est fière de sa gerbe d'or et de ses merises, des bluets et des coquelicots aux couleurs caniculaires. Toutes les lignes montent à elle et son regard contemple les aigles: 'Encore plus de fécondité!'»

Héritier du symbolisme fin-de-siècle, Robert ne l'est pas seulement dans cette conception de l'œuvre d'art comme synthèse ou abstraction, au sens où l'entendait la critique de la fin du XIXe; il l'est aussi lorsqu'il affirme que sa fresque des heures est une «vision» éveillée par la lecture d'une page de l'Odyssée.[28] Il l'est encore lorsqu'il met l'accent sur *l'analogie* du jour avec la vie, de la vie avec les saisons, de l'infinité du temps avec l'éternité du recommencement. Symboliste, il l'est enfin par son rejet du réalisme et sa volonté de mettre l'œuvre d'art en relation avec l'infini et la nature. Voici par exemple comment il résume sa «Ronde des Heures» dans le discours d'inauguration: «Pourtant le jour touche à son terme et le cercle des Heures se referme: jour et nuit, aspiration et expiration, été et hiver, travail et repos, veille et sommeil, telle est l'immuable loi.»

Quelque originale que soit l'iconographie du cycle de Philippe Robert, il convient de la situer dans une perspective historique. Deux ensembles de référence au moins devraient être envisagés: d'une part la tradition allégorique qui s'est élaborée au cours de la Renaissance et d'autre part la récurrence très marquée de la thématique temporelle dans l'art de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Les saisons, les âges de la vie et plus rarement les heures sont des allégories qu'on rencontre dans l'art de la Renaissance. Philippe Robert connaissait bien cet héritage figuratif: dans son *Journal de peintre*[29], il se réfère volontiers aux maîtres italiens, Fra Angelico et Botticelli en particulier. Mais, outre que cette référence est tout à fait courante à l'époque, elle n'exclut pas le recours à d'autres modèles. La tradition peut elle-même être filtrée par des interprétations récentes comme celles des préraphaélites anglais (cf. plus loin p. 176). On s'explique mieux ainsi qu'il n'y ait apparemment rien de commun entre sa «Ronde des Heures» et celle qu'avait peinte le Primatice dans la Galerie d'Ulysse au Château de Fontainebleau.[30] De même la «sainte famille» du peintre biennois est tout aussi éloignée du type renaissant des trois âges que de celui plus tardif de la pyramide des âges. Quant aux symboles et aux attributs divers, ils sont certes puisés dans le répertoire traditionnel de l'art occidental, mais ils sont si connus que leur usage ne permet pas d'identifier précisément des sources d'inspiration.

Il est par contre beaucoup plus fructueux de confronter l'œuvre de Robert à l'héritage romantique et à l'art symboliste de la fin du XIXe siècle. Le jour, la nuit, les mois, les saisons, la communion avec la nature, sans parler des visions de l'éternité sont en effet des thèmes assez fréquents chez des artistes comme Puvis de Chavannes, Redon, Hodler, Denis ou Vallotton. Il en va de même pour la thématique de la danse ou du paradis terrestre. Ces sujets de prédilection se rencontrent en peinture mais aussi en sculpture. C'est ainsi qu'en 1923 on installe quatre figures allégoriques des saisons, œuvres du sculpteur Carl Angst, dans le vestibule du Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Symbolisées par des femmes, ces «Saisons» complètent les groupes «Passé» et «Avenir» de James Vibert, installés en haut des escaliers. Le commentaire d'un critique contemporain dit assez le caractère universaliste de ces allégories, du moins tel qu'il était perçu à l'époque: «Dans les niches du vestibule, les quatre Saisons, nues, forment la ronde du temps, étapes de l'année comme de l'humanité.»[31] Plus proche du cycle de Robert, nous trouvons la fresque peinte en 1922 par Ernest Biéler sur la façade de l'Hôtel de ville du Locle, qui est intitulée: «Les hommes ont divisé le cours du soleil, déterminé les heures» (fig. 9). On y voit deux mages-astrologues, occupés à diviser le temps symbolisé par un disque solaire, au centre d'une composition comprenant une quarantaine de figures: l'abondance, le passé, l'avenir, des vertus, des vices, des arts, des dentellières de jadis et des travailleurs de l'horlogerie. Un tel ensemble a évidemment valeur d'emblème dans une ville horlogère. On peut enfin signaler la peinture murale d'Ernst Linck, exécutée en 1917 au Crématoire d'Olten: des personnages y sont rangés en frise autour d'une grande figure féminine, qui ouvre son manteau comme une Vierge de Miséricorde. Outre sa symétrie, cette œuvre partage avec celle de Robert un même syncrétisme, puisqu'elle symbolise à la fois les âges de la vie et la «déesse-terre».

Fig. 6 Détail de la figure 5: la partie centrale.

Fig. 7 Détail de la figure 5: une partie du paysage.

Il est surprenant de constater qu'à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, on trouve peu de peintures allégoriques dans la décoration des gares. En effet ce sont avant tout les sculpteurs qui ont pour mission de représenter la Prospérité, l'Industrie, l'Agriculture, ou de dresser l'effigie d'une ville ou d'un pays traversés par le chemin de fer. On rencontre parfois des figures allégoriques du temps aux côtés des horloges monumentales, telles les sculptures du «Jour» et de la «Nuit» qui flanquent l'horloge du hall central de la gare de Lausanne, achevée en 1916. Mais aux peintres, les Compagnies demandent plutôt des paysages, des scènes de genre dans la nature ou des vues urbaines, qui doivent illustrer les lieux célèbres ou admirables rendus accessibles par le train.[32] Le programme iconographique proposé par Robert à Bienne est donc insolite et il n'a pas servi de modèle par la suite, du moins pas que je sache. Pour les autres grandes gares suisses de l'entre-deux-guerres, on en reste à des peintures de paysages, même si ceux-ci ne sont pas exempts d'allusions symboliques.[33] Par contre, sur l'ensemble des peintures murales réalisées dans des bâtiments publics suisses à cette époque, les sujets allégoriques ont été généralement privilégiés.

Indépendamment de toute considération esthétique, le problème des allégories est un problème d'intelligibilité, car c'est un langage métaphorique et allusif qui s'adresse nécessairement à un public assez cultivé pour interpréter des images codées. Or, en décorant ainsi une gare, Robert se tourne vers une foule anonyme et peut-être même indifférente à l'art; d'autre part la fonction didactique qu'on recon-

naît aux allégories dans un tribunal, un musée ou une université, se trouve sans fondement dans une salle d'attente, où il serait tout au plus indiqué de figurer les vertus de la Patience... Mais notre peintre multiplie encore les difficultés en mêlant différents registres, symboles et traditions: comme avant lui la plupart des peintres de la génération symboliste, il crée un langage très personnel qu'il est en définitive seul à pouvoir expliquer. C'est probablement pour toutes ces raisons qu'il a jugé bon d'indiquer le titre de ses allégories en français et en allemand et de donner par écrit le sens de son message. Nul doute que le théologien devenu peintre n'ait mesuré en cette occasion combien il est difficile de donner à «voir» la parole.

*

L'analyse iconographique du cycle de Philippe Robert a pu donner le sentiment d'une œuvre éclectique, pleine de symboles, d'allusions diverses, et susceptible d'être comprise à des niveaux différents. Il ne faudrait toutefois pas perdre de vue les éléments qui constituent l'unité et l'homogénéité de l'ensemble. Ces peintures présentent en effet de nombreux caractères stylistiques spécifiques. Le recours délibéré à un schéma pyramidal et symétrique a déjà été signalé plus haut. Je voudrais encore faire remarquer la composition en frise, surtout dans les «Ages de l'Homme» et les «Saisons», qui accentue l'impression d'ordre et de régularité. Ce goût pour la symétrie et la frise appartiennent à ce qu'on pourrait appeler l'héritage hodlérien. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à deux toiles que Robert a peintes en 1920 et 1921; intitulées respectivement «Les Grandes Heures» (fig. 8) et «Les Grandes Heures. Les multiples figures d'une âme» (fig. 10), elles constituent à nos yeux les premiers états de l'allégorie de Bienne.[34] Ces deux œuvres frappent par leur format allongé qui souligne justement la disposition en frise. La symétrie y est également marquée par le parallélisme des figures et par les correspondances gestuelles et tonales. On peut difficilement parler de «ronde» tant la juxtaposition des heures sur le plan de la toile est rigoureuse, au point de gommer pratiquement toute illusion de profondeur. Cette bi-dimensionnalité est renforcée par l'affirmation répétée des horizontales et des verticales. Si l'on en revient à la peinture de la gare, on constate que le peintre a voulu y rendre ses heures plus dansantes et situer sa ronde dans un espace où la troisième dimension ne serait pas absente. Certaines heures apparaissent *devant* les autres et la grandeur variée des figures contribue à suggérer leur échelonnement dans l'espace. On note aussi des lignes plus ondoyantes: minuit est toujours placée au-dessus de midi, mais au lieu que leur corps bien droit souligne l'axe vertical de la composition, c'est une ligne serpentine qui se dessine.[35] A voir ces changements, on peut dire qu'en 1923 Philippe Robert s'est affranchi d'un certain schématisme hodlérien, tout en continuant d'observer les «principes» du parallélisme et de la symétrie. Si l'on confronte cette évolution formelle avec les déclarations du peintre, on s'aperçoit qu'il rejette le hodlérisme avec virulence, alors que celui-ci constitue un modèle esthétique dominant dans la Suisse de l'immédiat après-guerre. Il faut remarquer que Robert s'en prend à l'aspect formel plus qu'à l'esprit ou à la thématique de l'œuvre de Hodler, comme si son rejet procédait d'une espèce de parenté mal vécue sur le plan de l'idéal artistique et du symbolisme. Il écrit à Jean-Samuel Robert le 4 décembre 1927: «Je vois de la vulgarité

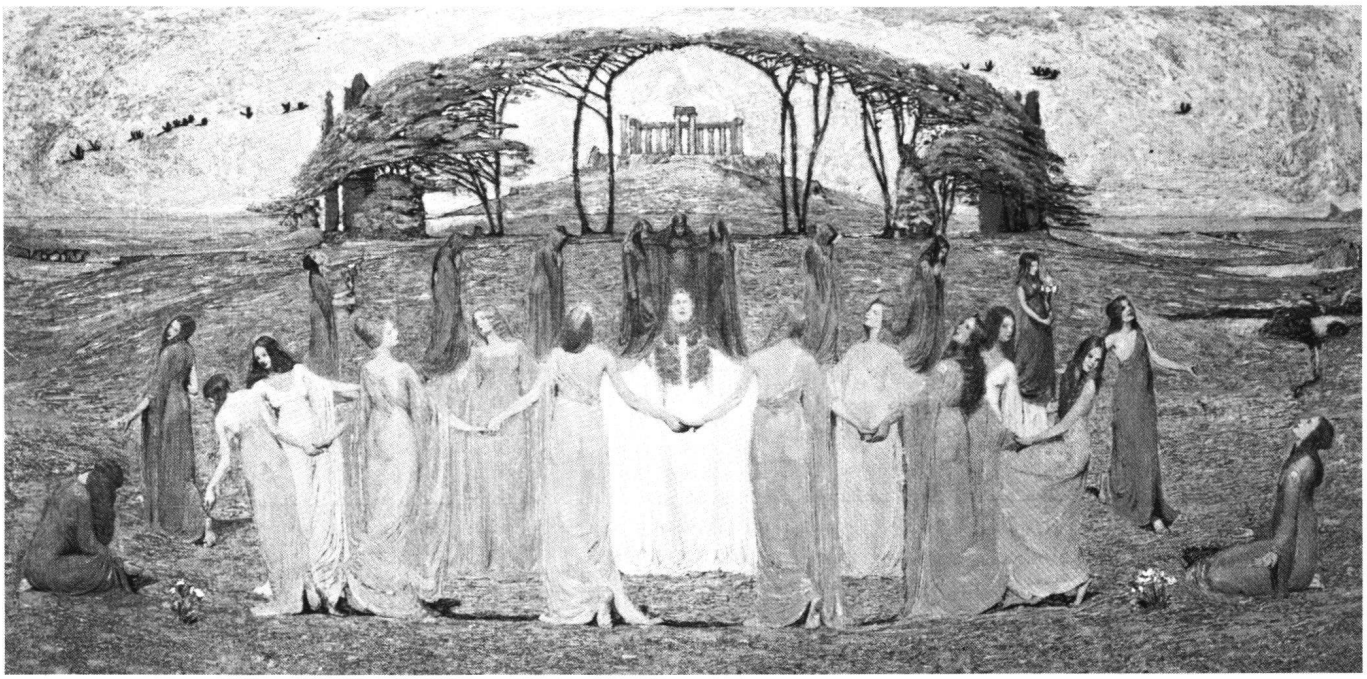

Fig. 8 *Les Grandes Heures.* Peinture à l'huile sur toile de Philippe Robert, 1920. 80×160 cm. Bienne, Musée Robert.

Fig. 9 *Les Hommes ont divisé le cours du soleil, déterminé les heures.* Fresque d'Ernest Biéler, 1922, à l'Hôtel de Ville du Locle. Détail de la partie centrale.

partout, ici et là, dans la couleur de Hodler, souvent dans son dessin, presque constamment dans sa technique, parce que cet homme est sans culture, sans goût. Hodler est barbare, barbare absolument, barbare germain, n'ayant rien de l'élévation d'âme des peuples bercés par l'onde méditerranéenne: égyptiens, grecs, latins.»[36]

La manière dont le peintre définit l'espace est également digne d'intérêt: il marque très fortement le contraste entre le premier et l'arrière-plan. La réduction des proportions s'effectue presque sans transition au point que même les enfants semblent des géants au regard de la campagne environnante. Dans l'allégorie du «Temps-Eternité», les maisons et les arbres du rivage, aux pieds de la femme assise, sont minuscules, ce qui donne à la montagne du fond une altitude vertigineuse. Comme l'horizon de toutes ces peintures est relativement haut, surtout si l'on tient compte du point de vue du spectateur, les figures humaines paraissent vraiment monumentales. Un horizon haut placé et la solution de continuité entre premier et arrière-plan sont caractéristiques de certaines estampes japonaises, mais on rencontre aussi une telle figuration de l'espace chez un préraphaélite comme Burne-Jones. On peut citer la scène des *Noces de Psyché* dans le projet de peinture murale pour la salle à manger de la résidence londonienne du Comte de Carlisle, à Palace Green, qui date des années 1872–1881.[37] Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici les liens qui unissaient déjà Léo-Paul Robert, le père de Philippe, au préraphaélisme anglais. D'ailleurs, au moment même où il concourt pour la salle d'attente de Bienne, Philippe entreprend un voyage d'une semaine à Paris et Londres, où il entend «revoir d'importantes décorations pour atteindre à un meilleur résultat.»[38]

Le peintre biennois partage aussi avec toute la génération symboliste le goût pour la Renaissance «primitive», c'est-à-dire l'art du Quattrocento de Fra Angelico à Botticelli. Il reconnaît lui-même dans ses écrits que l'art de cette période l'attire et le séduit parce qu'il est moins réaliste qu'idéaliste. Voici ce qu'il écrit dans son *Journal de Peintre:* «Les figures du Printemps de Botticelli sont monstrueuses avec leur tête entrant dix fois dans la hauteur du corps. Tant mieux! Vive le symbole!»[39] Il a séjourné plusieurs fois en Italie et il se réclame d'autant plus volontiers des maîtres italiens qu'il se trouve engagé dans un cycle de «fresques»; cela apparaît clairement dans une des lettres au sujet des dimensions de son œuvre (cf. plus haut p. 169).

La palette de Robert est faite de tons clairs où prédominent les bleus, mais il emploie aussi le blanc pour marquer la lumière ou un contraste; c'est particulièrement sensible dans la «Ronde des Heures», avec la guirlande de fleurs blanches que portent les heures du milieu de la journée. Le modelé est rendu au moyen de touches apparentes, fines et allongées, comme c'est l'usage lorsqu'on peint à fresque.

L'attention du peintre au modelé témoigne de sa fidélité à certaines normes classiques dans le traitement de la figure humaine, ce que confirment d'ailleurs les nombreuses académies et études préparatoires. En revanche on ne peut manquer d'être frappé par la stylisation et le caractère très graphique des motifs végétaux. Il y a dans cette «architecture naturelle», résolument anti-illusionniste, une référence à l'Art Nouveau et aux recherches que Philippe Robert a lui-même faites avant la guerre dans le domaine des arts décoratifs.[40] C'est dans la bordure que cette volonté de stylisation se manifeste avec le plus de netteté (fig. 2). Il a exécuté une frise au chablon de fleurs et de palmettes, dont la structure rigoureusement bi-dimensionnelle fait penser à des carreaux de faïence. Un tel cadre «abstrait» renforce aux yeux du spectateur le sentiment de la planéité du mur, comme si, par cet artifice, le peintre voulait non pas faire illusion sur l'espace mais bien affirmer la surface plane comme élément constitutif de la peinture. La preuve de l'importance que Robert attachait à cette bordure nous est donnée par la querelle qui l'oppose à Fritz Moser, dans la deuxième quinzaine d'avril: l'architecte ayant, semble-t-il, voulu qu'on remplace cette frise par une «large bande unie noire», Robert s'indigne et menace de «suspendre» son travail si on ne lui laisse pas la maîtrise de tout l'espace à décorer.[41]

S'il faut tirer un bilan de ces quelques notes iconographiques et stylistiques, on peut dire que l'œuvre de Philippe Robert tend à la *synthèse.* Synthèse idéologique entre l'hellénisme et le christianisme, le mythologique et le sacré, l'idée et la nature; synthèse entre l'allégorie métaphysique du temps et l'allégorie morale de la famille, de la mort et de la résurrection. Synthèse formelle enfin, entre classicisme, primitivisme et une certaine modernité, entre académie, Quattrocento, hodlérisme et Art Nouveau. Rappelons que pour Robert Art et Religion sont liés. Il dit dans son *Journal de peintre:* «L'ART EST IMMORTEL, DANS LA MESURE OÙ IL EST RELIGIEUX. J'aime l'antiquité première, puis, c'est tout autre chose, les mosaïques et les tapis de Samarcande et de la Perse et l'art byzantin jusqu'en pleine Renaissance. Ensuite l'art rapetisse peut-être quelques-unes de ses proportions. (Je parle de la ligne, non de la couleur.) L'esprit critique remplace souvent l'esprit créateur.»[42]

C'est sans doute à cause de cet aspect synthétique que la critique a pu voir dans le cycle de la gare de Bienne une œuvre de transition entre un Philippe Robert première manière, préoccupé par les arts décoratifs, la peinture de chevalet et les études naturalistes, et un Philippe Robert deuxième manière, peintre d'art religieux en format monumental.[43]

*

Inscrite dans le cadre passablement contraignant d'une gare, l'œuvre de Robert ne laisse pas d'être paradoxale et il y a lieu de se demander pourquoi on a ainsi opté pour des allégories arcadiennes, dans un espace où l'usage aurait voulu qu'on plaçât des paysages ou des scènes de genre. Les gares étant à la fois des bâtiments utilitaires, voués à l'accueil des voyageurs, et des lieux de transition entre l'espace urbain et l'espace industriel, les compagnies de chemin de fer ont toujours été soucieuses de les orner dignement. L'architecture, la sculpture ou la peinture devaient en somme apporter à l'entreprise de transport une espèce de légitimité culturelle: les figures allégoriques de l'Abondance ou du Commerce qu'on érigeait sur les façades exprimaient tout autant une fidélité à la civilisation du passé qu'une vocation à prolonger l'œuvre civilisatrice. Le lecteur se souvient de la réaction mitigée de la délégation des C.F.F. face à la locomotive et au bateau à vapeur projetés par le peintre Linck pour un des buffets de Bienne (cf. plus haut p. 168). Au contraire, les allégories du temps de Philippe Robert sont bien faites pour introduire une note artistique distinguée dans le milieu ferroviaire. De ce point de vue, leur classicisme attique ne contredit pas le style de la façade de Moser et Schürch et son monumental portique néo-dorique.

A l'intérêt propagandiste des C.F.F. s'ajoute celui plus politique de leur autorité de tutelle: l'Etat fédéral est en effet engagé depuis la guerre dans une politique d'intervention croissante dans de nombreux domaines de la vie sociale. Les crédits affectés aux Beaux-Arts par le gouvernement ne visent pas seulement à venir en aide aux artistes dans le besoin, mais aussi à encourager l'expression d'une communauté nationale sur le plan culturel; cette ambition est particulièrement importante au lendemain d'une guerre qui a révélé un grand fossé entre Suisse alémanique et romande, et au sortir d'une crise économique qui a touché jusqu'à 100 000 chômeurs en 1922. Les bâtiments de la Confédération sont évidemment tout désignés pour abriter des œuvres d'art d'intérêt «national». Or, depuis l'étatisation des chemins de fer suisses, les gares, au même titre que les édifices gouvernementaux, postes, casernes ou tribunaux, sont devenues des lieux symboliques où peut s'affirmer le pouvoir régulateur et unificateur de l'Etat. Qu'on ait choisi en 1923, pour la première commande fédérale de peinture murale, une décoration allégorique universaliste et «hors du temps», si l'on ose dire, me paraît très significatif, surtout si on la compare avec les choix effectués une dizaine d'années plus tard, pour les gares de Chiasso et de Neuchâtel: on préfère alors des sujets plus typiques: un émigrant tessinois et des paysages du canton de Neuchâtel.[44]

Il faut maintenant envisager le point de vue de l'artiste. Dans une interview qu'il accorde à Jean Bauler, Philippe Robert déclare: «Les masses ne vont plus dans les musées, (...); c'est à nous maintenant d'aller à elles, et quel local plus populaire qu'une gare pourrions-nous trouver?»[45] L'idée d'instaurer ou de restaurer une relation directe entre l'œuvre d'art et la foule apparaît fréquemment à cette époque, et presque toujours en parallèle avec l'idée d'une «crise» des musées ou des institutions artistiques traditionnelles. Ce besoin d'aller au peuple, voire de s'en remettre à sa sanction, est probablement d'autant plus fort chez un peintre symboliste et classicisant comme Robert, que celui-ci tient à se démarquer de ses collègues et des associations professionnelles qu'il juge trop engagés dans le hodlérisme

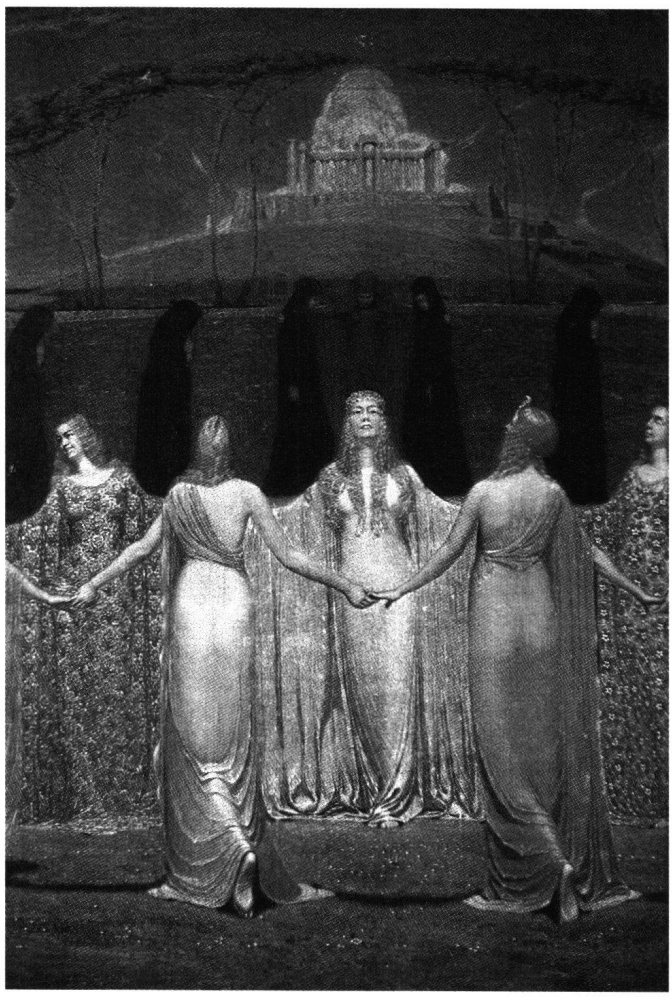

Fig. 10 *Les Grandes Heures. Les multiples Figures d'une Ame.* Peinture à l'huile sur toile de Philippe Robert, 1921. Détail. Bienne, Ecole professionnelle des Arts et métiers.

ou dans un certain modernisme. Il est intéressant de relever à ce propos que Philippe Robert cesse à partir de 1923 de participer aux grandes manifestations institutionnelles comme les expositions nationales ou celles de la Société Suisse des Beaux-Arts, alors qu'il y avait exposé à plusieurs reprises aux cours des dix années précédentes. Cette sorte de retraite correspond certes à l'entreprise de toute une série de grandes décorations murales, mais elle peut aussi manifester un sentiment de défaite ou d'exclusion à l'égard des institutions artistiques, exclusion qui justifierait accessoirement le recours aux «masses».[46] A côté du bain de foule, la gare, véritable temple du machinisme moderne, présente un autre intérêt: celui de pouvoir affirmer, au cœur même du milieu industriel, l'altérité radicale, l'autonomie et l'intemporalité de l'Art. Pour un peintre profondément religieux, dont l'œuvre devrait idéalement rendre une sorte de culte à la Création, il ne peut s'agir de refuser simplement l'ordre chronométré de la société de son temps, mais bien de proclamer dans ce lieu emblématique la supériorité de l'ordre spirituel auquel il croit. D'où l'importance et la complexité du programme allégorique, d'où le sort pictural fait à la petite pendule, d'où enfin l'extrême susceptibilité de l'artiste dès qu'on essaie de limiter son intervention.[47]

On a vu plus haut que Philippe Robert entendait défendre son autonomie face aux exigences éventuelles du commanditaire. C'est au nom de la tradition et plus encore de la «latinité» qu'il revendique cette autonomie. Voici par exemple ce qu'il écrit à Vital, lorsqu'il décide de tout laisser tomber faute d'avoir obtenu l'accord du Département sur l'ensemble de son nouveau projet: «Je vous serais obligé d'offrir la commande à mon concurrent le Dr E. Geiger de Douanne, qui en a besoin (...). Il est charmant moderniste germain et aura largement le temps de couvrir les quatre parois pour le 15 mai.»[48] Le 22 avril déjà, il s'indignait que l'architecte Moser souhaitât «voir une décoration allemande encadrer ma composition latine.»[49] Du point de vue de Robert, cette «latinité» est une machine de guerre esthétique antimoderniste et antihodlérienne. Elle implique le rattachement à une tradition séculaire, à la Grèce des mythes, à la Méditerranée orientale des premiers chrétiens, par quoi le peintre montre son indépendance face aux contingences de la société. Mais force est de constater que la «latinité» est invoquée par toutes sortes d'artistes de l'époque, dans les milieux traditionalistes aussi bien que chez les modernistes, ce qui rend cette notion très difficile à définir.[50]

Pour mieux cerner la signification historique des peintures «ferroviaires» de Philippe Robert, il reste à examiner l'accueil qui leur a été réservé à l'époque. L'inauguration de la gare de Bienne a eu un certain écho dans la presse suisse: la *Neue Zürcher Zeitung,* le *Bund* de Berne, le *Journal de Genève* ou la *Feuille d'Avis de Lausanne* font état de l'événement mais sans donner de détails. A Bienne même, et cela se comprend, le nouveau bâtiment est salué unanimement comme un facteur de progrès et de développement de la ville.[51] La ville organise, en plus de la modeste inauguration officielle du 28 mai 1923, une «fête populaire» le samedi 2 juin, avec cortège, musique et discours. Le Conseil municipal fait publier une plaquette-souvenir qui relate sur 70 pages illustrées un siècle de développement de Bienne.[52] Guido Müller, le maire socialiste, lui-même ancien cheminot, rédige la préface enthousiaste de l'opuscule, où la gare incarne la promesse d'une «Société nouvelle qui groupera tous les peuples». Le quotidien biennois *L'Express* publie un numéro spécial le 1er juin, où sont saluées toutes les personnes et entreprises qui ont participé à la construction de ce bâtiment moderne «qui rappelle, par ses colonnes grandioses, la simple majesté des temples grecs»! Dans tout ce flot de paroles, on trouve peu de mentions de la décoration, inachevée il est vrai, de la salle d'attente. Les comptes rendus des journalistes mettent l'accent sur la qualité des équipements qui font de cette gare une des meilleures de Suisse; rares sont ceux qui citent l'œuvre de Robert. Le correspondant du *Bund* parle d'une décoration «précieuse par sa pureté et sa qualité artistique»[53]; celui de la *Feuille d'Avis de Lausanne* évoque de «splendides fresques».[54] Mais on cherche vainement des jugements de valeur plus circons-

tanciés. L'article le plus important paru cette année-là est celui de Jean Bauler, journaliste de *La Patrie Suisse* et correspondant à Berne de la *Tribune de Lausanne.* C'est le seul, à ma connaissance, qui fasse l'histoire du cycle et présente sommairement ses principaux traits iconographiques et stylistiques. Le même article est paru, à quelques modifications près, dans *La Patrie Suisse* et dans la *Tribune.*[55] Bauler est manifestement un admirateur sans réserve des œuvres de Philippe Robert: «Œuvres d'artiste et de croyant tout imprégnées de l'évangile grec et nazaréen. Œuvres intelligentes aussi, oserons-nous ajouter; il est peut-être nécessaire de le dire par le curieux temps d'impressionnisme et de futurisme qui court encore aujourd'hui par ci par là.»[56] Il insiste dans l'article de la *Tribune* sur la «beauté» et la «grâce» qui contrastent avec «les pauvres choses que l'art moderne a inspirées à un Linck et à un Cardinaux». Jean Bauler salue donc en Robert un représentant de la tradition et c'est malheureusement la seule appréciation critique contemporaine que j'aie trouvée. En effet, la lettre que le peintre reçoit du Département de l'Intérieur, le 17 septembre 1923, est formulée en termes trop généraux pour permettre d'en analyser les éventuels partis pris esthétiques: «La délégation de la Commission fédérale des Beaux-Arts qui, sur notre invitation, s'est rendue le 11 courant à Bienne, nous a fait part comme à vous de l'impression profonde qu'elle a remportée de sa visite. Nous tenons à y ajouter l'expression personnelle de notre admiration pour l'œuvre d'une si haute inspiration et d'une exécution si magistrale que vous avez réalisée.»[57]

Quelle a été l'attitude du public, mythique destinataire du message artistique? Difficile à dire mais pour conclure citons ce petit entrefilet anonyme paru le 29 septembre 1923 dans un quotidien de La Chaux-de-Fonds: «Le public a fait de la nouvelle gare son but de promenade, au point que certains jours, notamment le soir, l'occupation du hall et des passages occasionne des perturbations dans le service. L'administration des C.F.F. invite le public à s'abstenir de ces visites injustifiées, faute de quoi elle devra interdire l'accès de la gare aux personnes qui ne voyagent pas.»[58] Philippe Robert a sans doute pu se réjouir de l'occasion ainsi offerte à son œuvre de rencontrer la masse non seulement des gens pressés mais aussi des flâneurs.[59]

ANNEXE

Texte de Philippe Robert ayant servi de commentaire pour la «livraison» du cycle de la gare de Bienne à une délégation de la Commission fédérale des Beaux-Arts, le 11 septembre 1923. L'original de la main du peintre est conservé par M. Marc Robert, Neuchâtel.

Les quatre fresques de Philippe Robert dans la salle d'attente de deuxième classe de la gare de Bienne.

Tel un fleuve coulant à l'Océan, le jour et ses heures, l'année et ses saisons, la vie et ses âges nourrissent la féconde éternité.

La Danse des Heures. Une délicieuse page de l'Odyssée éveilla la vision de la fresque des Heures, et Ph. Robert partit pour la Grèce à la recherche d'Ulysse. - A Homère ce qui est à Homère, à l'antiquité ce qui lui revient: un temple dorique, dilapidé par le temps, domine la scène. Mais, si les religions meurent, une jeune religion surgit, impérieuse, dans la conscience moderne. Elle dresse son autel au centre du bois sacré et la fumée de l'holocauste, l'encens d'une joyeuse adoration, s'élève par dessus les voûtes naturelles. Merveilleuse ascension des religions les unes au-dessus des autres.

Devant l'autel et comme liée à lui par une mystérieuse trame, la figure de *Minuit* s'affaisse dans les bras de ses compagnes. Elle demande un appui: «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi...?» A l'heure où les lumières s'éteignent, s'élève dans l'âme l'autel au dieu inconnu.

«Une Heure» porte couronne royale: la résignation confiante, quand s'ébranlent certaines certitudes, n'est-ce pas l'attitude la plus digne?

Puis passe, furtive aussi, fantomatique, l'Heure de la mort - Elle précipite l'Heure suivante dans l'angoisse, comme dans un abîme.

Pourtant une lueur d'espoir se dessine: *«Quatre Heures»* relève la tête, tend à se débarrasser des voiles de la nuit; elle cherche au ciel une lumière.

Enfin, l'aube paraît, l'ancre d'espérance est donnée: «Il y aura encore un jour.»

«Six Heures!» C'est l'explosion du lever de l'astre magique, et l'âme, après la longue nuit d'incertitude, s'épanouit, exulte, danse comme le roi David.

D'heure en heure, la lumière grandit, cette lumière dont Goethe mourant disait: «De la lumière, encore plus de lumière!» L'âme est tellement allégée, qu'elle touche à peine la terre. *A midi,* elle s'abandonne tout entière. Elle est si belle dans cet abandon, dans cette cadence, dans cet éblouissement, qu'à elle sont jetées toutes les fleurs de l'enthousiasme.

Et la glorieuse lumière continue son incantation, au gré du rythme universel, jusqu'à l'heure où l'horizon s'embrase, où la danse s'empare du tambourin pour jeter plus avant dans l'infini l'accent victorieux.

Pourtant le jour touche à son terme et le cercle des Heures se referme: jour et nuit, aspiration et expiration, été et hiver, travail et repos, veille et sommeil, telle est l'immuable loi.

Le jour a livré ses fruits. L'Heure crépusculaire les porte à l'autel.

Dans l'immensité de la plaine qui s'endort, une musique touchante comme celle du pipeau des bergers d'Ithaque, un son doux et subtil: l'âme boit l'ambroisie.

Enfin l'ombre nocturne immobilise le temps. Une croix se dresse: le destin flanque sa traverse au milieu d'une vie pour en changer le cours. Et, quoi qu'il en soit Midi triomphe.

Les Saisons. Athènes, l'Acropole et son Parthénon à droite; à gauche la Colline des Muses, tapie comme un sphinx; elle domine le Phalère et regarde l'Archipel. De

cette mer vient l'hippodrome, dont le chemin parcourt toute la terre.

L'Hiver, immobile dans l'ample houppelande d'hermine, la rose de Noël sur le sein, voisine avec le sommeil paré de pavots. L'Hiver écoute le secret de l'amie jeune et avenante, la Mort.

L'Automne tient mieux la marche. Il apporte pommes et raisins, colchiques, dahlias et chrysanthème, gentiane d'arrière-saison et girandole et feuillages cuivrés, ce qu'un heureux vassal peut offrir à son suzerain.

Mais c'est le blond *Printemps* qui ouvre la marche, et de quelle allure: «La Primavera» des Italiens, couronnée de sa fleur emblématique disparaît avec ses Amours sous les grosses gentianes, les perce-neige et les hépatiques, les anémones et les muscaris, sous l'augure d'amoureux chardonnerets.

L'un des Amours rit et clôt les yeux pour jeter l'insidieuse flèche. L'autre porte un carquois béant, qui laisse voir une flèche marquée de sang, infime symbole d'incessantes tragédies.

Mais les Amours mêmes, libres avant-coureurs, ne sont pas le but de l'année. Le but de l'année, c'est la moisson. La reine des saisons c'est *l'Eté*. Elle chevauche sur son puissant coursier. Sa meute et son écuyer lui sont attentifs. Elle a renversé les petites bornes scrupuleusement équarries par la sagesse humaine. Elle est fière de sa gerbe d'or et de ses merises, des bluets et des coquelicots aux couleurs caniculaires. Toutes les lignes montent à elle et son regard contemple les aigles: «Encore plus de fécondité!»

Les Ages de l'Homme. Comme le jour appelle son midi, comme l'année aspire à la moisson, la vie humaine aspire à l'enfant et la maternité trône au milieu de ses jardins; elle triomphe par son nouveau-né et c'est à ce nouveau-né que les âges viennent rendre hommage.

L'enfant prévient, console et conduit ses aïeuls, et les fiancés se sentent des affinités avec la jeune mère, et le tourtereau fait sa cour à sa tourterelle, et les enfants disent leur confiance en la vie.

Un dernier bambin soudain voit passer, comme sur un mur, un mystère inouï, les Heures et les Saisons, vision des temps vécus et des temps à vivre dans les mondes bienheureux.

Temps, Eternité. Plus haut que le dais fleuri de la maternité, plus haut que l'acropole, plus haut même que le vol de l'aigle, la cime s'élève, comme pour dompter le zénith, afin que l'infini dans le temps communie avec l'infini dans l'espace.

Du glacier, le tourbillonnement des minutes se précipite, de cascade en cascade, vers l'abîme sans fond de l'éternité, abîme des recommencements, abîme de béatitude, fontaine de Jouvence.

NOTES

1 Pour un aperçu de la situation artistique à cette époque, cf. le catalogue des expositions *19-39 La Suisse Romande entre les deux guerres,* Lausanne, 1986, ainsi que l'article de PAUL-ANDRÉ JACCARD: «Suisse romande: centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre», *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie,* 41, 1984, pp. 118-124. Sur la question de la peinture murale, cf. ANNE-LISE KINDLIMANN, *La peinture murale: objet des commandes de la Confédération 1918-1939,* mémoire soutenu en mars 1977 à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne. - Sur les édifices des gares, cf. WERNER STUTZ, *Bahnhöfe der Schweiz,* Zürich, 1976. En ce qui concerne l'ensemble de la politique fédérale en matière de commandes artistiques, on pourra consulter l'ouvrage collectif: *Der Bund fördert, der Bund sammelt: 100 Jahre Kunstförderung des Bundes,* Bern 1988.

2 Cf. le carnet de notes du président Daniel Baud-Bovy, Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, Fonds Baud-Bovy, carton 110. Ce point ne figure pas au procès-verbal officiel de la séance.

3 Pour le buffet de IIe classe, le Zurichois Paul Bodmer est en compétition avec Emil Cardinaux; il y a 3000 fr. à la clé et 700 fr. d'indemnité de concours. Pour le buffet de IIIe classe, Ernst Linck se retrouve seul concurrent, pour un cachet de 2000 fr., car Maurice Barraud décline l'offre de participation. Il semble que tous les artistes se soient plaints de la modestie des honoraires; il faut rappeler que la situation de nombreux artistes est alors précaire. En novembre 1923, Philippe Robert établit pour l'assurance-incendie une liste des huiles et pastels qu'il conserve chez lui et dont les prix varient de 150 à 300 fr. en moyenne. La peinture se vend mal ou pas du tout.

4 L'inauguration officielle du bâtiment doit avoir lieu le 28 mai. La plupart des documents concernant la décoration de la gare de Bienne sont conservés aux Archives Fédérales à Berne, Fonds 8 (E), carton 30, portefeuille 389. Ci-après les références à ce dossier seront abrégées Arch. Féd.

5 Arch. Féd.

6 Lettre du 11 mars 1923, Arch. Féd.

7 Lettre à Fritz Vital, secrétaire général du Département de l'Intérieur, 18 avril 1924, Arch. Féd.

8 Pour une présentation de ce problème dans le contexte suisse des années trente cf. ALBERT LUTZ, «Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre» in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch,* Kunsthaus Zürich 1981-1982, pp. 223-256. On pourra comparer avec la situation en Italie grâce au catalogue *Anni trenta: arte e cultura in Italia,* Milano, 1982.

9 Lettre de Vital à Röthlisberger du 24 mars 1922, Arch. Féd.

10 Fonds Baud-Bovy, carton 110.

11 Lettre de Vital à Robert du 8 mars 1923, Arch. Féd.

12 Lettre du 28 mars 1923, original en allemand, Arch. Féd. Le jury spécial de la Commission, qui sélectionne finalement Cardinaux, Linck et Robert, est composé de Daniel Baud-Bovy, président de la Commission, Eduard Boss, peintre, Karl Moser, architecte, professeur à l'Ecole Polytechnique de Zurich, Christen, directeur du IIe arrondissement C.F.F. à Bâle et Fritz Vital, secrétaire général du Département de l'Intérieur. Je n'ai malheureusement pas retrouvé trace du projet de concours d'Ernst Geiger, concurrent de Robert pour la salle d'attente.

13 Ernst Linck, alors président de la section bernoise de la SPSAS, a par exemple décoré la salle de concert du Kursaal Schänzli à Berne (1914) et le crématoire d'Olten (1917), mais il a aussi supervisé les travaux de peinture de nombreuses églises ainsi que de certains pavillons de l'Exposition Nationale de Berne en 1914. Emil Cardinaux, célèbre pour son affiche controversée de la même Exposition Nationale, a exécuté des peintures murales pour la Schweizerische Versicherungsanstalt à Lucerne (1915) et pour la Banque Cantonale à Bienne (1916), entre autres.

14 Cf. l'article de JEAN BAULER, *La Patrie Suisse,* N° 769, 14 mars 1923, pp. 65–68, et celui de RUDOLF VON TAVEL, *Die Garbe,* 1er mars 1923, pp. 333–334. Pour un aperçu récent de la vie et de l'œuvre de ce peintre, cf. le catalogue de l'exposition du centenaire: *Philippe Robert 1881–1930,* exposition commémorative, Bienne, Société des Beaux-Arts, 1981. Cf. également le *Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert,* t. II, Frauenfeld/Stuttgart 1983, pp. 789–790. Dans l'appréciation du renom de Philippe Robert, on ne saurait négliger l'importance de sa famille. Rappelons que son père, Léo-Paul, qui meurt le 10 octobre 1923, a été l'un des peintres suisses les plus célèbres au tournant du siècle. Théophile Robert, le frère aîné de Philippe, mène au lendemain de la 1re Guerre mondiale une brillante carrière de peintre, tant en Suisse qu'à Paris. Sur toute la famille plane enfin l'ombre tutélaire du romantique Léopold, leur oncle et grand-oncle, dont le nom est régulièrement invoqué dans la critique de Philippe Robert notamment.

15 Arch. Féd.

16 Neuchâtel, archives Marc Robert.

17 Lettre de Robert à Vital du 4 avril, annotée par Baud-Bovy à qui elle a été transmise d'urgence, et lettre de Vital à Robert du 10 avril, Arch. Féd.

18 Lettre de Vital à Robert, 25 avril 1923, Arch. Féd.

19 Les deux lettres sont aux Arch. Féd.

20 Lettre de Robert à Vital du 28 avril 1923, Neuchâtel, archives Marc Robert.

21 Lettre de Vital à Robert du 1er mai et réponse de Robert du 2 mai, Arch. Féd. Le seul passage de la lettre du 22 avril où Robert aborde la question de son salaire est le suivant: «Si j'ai relevé précédemment la question argent, c'est en face de l'importance du travail à exécuter et des dépenses consenties dans cet édifice pour les plus simples installations. Mais cette question n'est pas essentielle et doit être rejetée de côté, si vous n'avez pas de fonds disponible à cet effet. Je vous remercie de ce que vous faites déjà.» (Arch. Féd.)

22 Arch. Féd. Avant de prendre ces décisions, le Département a consulté le professeur Karl Moser de Zurich et Daniel Baud-Bovy, membres du jury *ad hoc* de la Commission fédérale des Beaux-Arts.

23 Lettre de Robert à Christen, Neuchâtel, archives Marc Robert. En dehors de certains dessins préparatoires et des toiles plus anciennes sur le thème des heures, dont il sera question plus loin à la page 176, on connaît deux esquisses des «Saisons» et des «Ages de l'homme» (pastel et crayon, 126 cm sur 87, Bienne, coll. privée). Ces esquisses sont datées de mai 1923 et constituent vraisemblablement le dernier état avant la réalisation sur le mur. Les couleurs, le nombre des figures, le paysage et la composition sont, à quelques détails près, les mêmes que sur les parois de la salle d'attente. Quant à la technique employée dans la salle d'attente, on notera qu'il ne s'agit pas de fresque mais de peinture murale posée à sec sur enduit de chaux. Pour ce faire, Robert a utilisé les couleurs minérales Keim (lettre de Robert aux architectes, 22 mars 1923, Neuchâtel, archives Marc Robert).

24 La lettre de Robert à Vital du 8 septembre 1923 (Arch. Féd.), dans laquelle il propose un rendez-vous pour la «livraison officielle» de son travail, nous fournit un *terminus ante quem.*

25 Cf. Annexe.

26 La désignation de ces trois «niveaux» ne vise qu'à clarifier la présente analyse et n'a donc aucune valeur méthodologique.

27 Cf. DARIO GAMBONI, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande,* Lausanne 1985, et PATRICK SCHAEFER, *L'aula du Palais de Rumine. Le Décor de Louis Rivier,* Lausanne 1987. Sur les liens entre traditionalisme artistique et protestantisme en Suisse romande, cf. D. GAMBONI: «Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant» dans le catalogue *19–39* cité à la note 1, pp. 73–81.

28 Il n'est pas possible d'identifier cette page avec précision. Il s'agit peut-être du passage du Chant VI (100–110) où Nausicaa et ses suivantes sont comparées à Artémis jouant sur l'Erymanthe entourée de nymphes. La référence au poète grec me paraît très importante: elle manifeste la volonté du peintre de remonter, au-delà de la classicité gréco-romaine, jusqu'aux sources archaïques de l'Antiquité.

29 Plus que d'un «journal», il s'agit d'une sorte de confession esthétique. Le livre a été publié à Neuchâtel en 1923.

30 Peinte entre 1547 et 1559, cette composition plafonnante nous est connue par un dessin. Cf. SYLVIE BEGUIN, JEAN GUILLAUME, ALAIN ROY, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau,* Paris 1985, p. 173 et ss.

31 Article de W. DEONNA dans *Pages d'Art,* 1923, N° 8, pp. 295–296.

32 Cf. ELISABETH WALTER, «Le Décor», *Monuments Historiques,* N° 6, *L'espace du voyage: les gares,* 1978, pp. 36–44.

33 Le paysage méditerranéen de Maurice Barraud à Lucerne (1927–1929) et les vues neuchâteloises de Georges Dessoulavy à la gare de Neuchâtel (1934) ressortissent à la thématique idéalisée de la «joie de vivre».

34 La première toile mesure 160 sur 80 cm et se trouve au Musée Robert à Bienne. L'autre (160 sur 320) cm est actuellement déposée à l'Ecole Professionnelle des Arts et Métiers de Bienne.

35 On notera en passant que Philippe Robert a toujours utilisé la même femme pour modèle.

36 Lettre citée par HENRI CHENEVARD, *Philippe Robert, peintre, 1881–1930. Un mystique,* Bienne 1950, p. 111. Camarade d'études de Philippe, mais sans lien de parenté avec lui, Jean-Samuel Robert était pasteur à Môtier-Vully, où le peintre a décoré la chapelle de la paroisse indépendante. Le reproche de «vulgarité» est un des premiers et un des plus fréquents faits à Hodler. Il faut noter que Robert fait ici l'amalgame entre vulgarité, «germanité» et inculture, ce qui fait mieux ressortir l'ambition néo-classique et «latine» de son œuvre à lui.

37 Le cycle de Palace Green a été exécuté sur toile marouflée par W. Crane, mais les aquarelles et gouaches de Burne-Jones étaient connues. De plus des photographies de la salle à manger de Palace Green avaient paru en octobre 1898, dans la revue *The Studio,* XV, N° 7. Burne-Jones a lui-même repris la scène des *Noces de Psyché* pour une toile qui se trouve actuellement aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Cf. à ce propos le catalogue de l'exposition *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo,* a cura di Maria Teresa Benedetti e Gianna Piantoni, Roma (Galleria Nazionale d'Arte, Moderna 1986), p. 168 et ss.

38 Lettre de Robert aux architectes, 22 mars 1923, Neuchâtel, archives Marc Robert. Dans les années 1920, plusieurs artistes, tel Louis Rivier, se tournent vers le mouvement préraphaélite, où ils voient une «tradition» de plus à invoquer contre le modernisme ambiant, même si la référence n'est pas toujours explicite. Cf. aussi P. SCHAEFER: «Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885–1894)», *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie,* 40, 1983, N°, pp. 21–38.

39 Op. cit. p. 24.

40 Robert a fait de la céramique artisanale et il a publié à Bienne, en 1909, un volume richement illustré intitulé *Feuilles d'automne.* Il y consacre une partie importante à «la transformation des documents de nature en vue d'une œuvre décorative» et il donne des exemples d'applications industrielles du décor végétal: carrelages, tissus imprimés, broderies, etc.

41 Lettre de Robert à Christen du 19 avril 1923, Arch. Féd.

42 Op. cit. p. 58.

43 Cf. H. CHENEVARD, op. cit. p. 96 et le texte de P.-A. ROBERT dans *In memoriam Philippe Robert 1881–1930. Quelques aspects de sa vie et de son œuvre,* Tavannes 1931, p. 11 et ss. Jusque dans les années 60, plusieurs des critiques qui se sont occupés de Robert ont passé sous silence les peintures de la gare de Bienne, sans qu'il soit possible de savoir exactement si cette omission est due à une appréciation défavorable de l'œuvre elle-même, ou à un préjugé contre la vulgarité du bâtiment. Si rares que soient encore les études consacrées à ce peintre, on peut noter un «renversement» de la critique à partir de 1978,

lorsque le décor de Robert a été parisiennement consacré dans le cadre de l'exposition du Centre Pompidou sur *Le temps des Gares.*

44 Au vu de la documentation consultée, il ne m'est pas possible de mesurer les effets éventuels de la situation politique biennoise sur l'ornementation de la nouvelle gare. Rappelons cependant que cette ville industrielle de 35 000 habitants, où la grève générale de 1918 a été passablement suivie, est une des premières villes «rouges» de Suisse. Le Parti Socialiste y détient les postes clés de l'exécutif et gouverne avec une majorité de gauche au Conseil de Ville. Il est difficile d'imaginer que ces circonstances n'aient pas été présentes à l'esprit des responsables du Département de l'Intérieur et de la Commission fédérale des Beaux-Arts. Quant à l'importance qu'on donne dans l'entre-deux-guerres aux gares comme édifices symboliques, on peut citer cet extrait d'une lettre du président de ladite Commission: «J'ai exposé les raisons qui ont décidé la Commission des Beaux-Arts à proposer d'utiliser le talent de nos artistes à la décoration de ces centres vitaux que sont les gares - à substituer des œuvres durables, expression de notre temps et de notre culture, à la masse des affiches et des réclames.» Lettre de Baud-Bovy au Département de l'Intérieur, 16 janvier 1934, citée par A.-L. KINDLIMANN, *op. cit.* p. 34.

45 JEAN BAULER, «Les fresques de Philippe Robert à la gare de Bienne», *La Patrie Suisse,* N° 782, 12 septembre 1923, pp. 235-238.

46 Dans une conférence intitulée «L'art religieux, à propos d'un voyage en Grèce», Philippe Robert déclare: «Deux courants se disputent l'art contemporain. Un courant très puissant, qui rallie la plupart des artistes, qui triomphe dans les manifestations officielles, en France, en Suisse, en Allemagne, en Italie. C'est l'impressionnisme, l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, l'orphisme, le dadaïsme, le purisme, le classicisme, le parallellipipédisme (sic), le Raphaëlisme et que sais-je encore.» Plus loin, il constate que «l'autre courant», celui auquel lui-même s'identifie, est «numériquement faible» et «exclu de l'officialité» (texte daté d'avril 1923, Neuchâtel, archives Marc Robert). Cf. l'attitude de Louis Rivier, contemporain de Robert, in: D. GAMBONI, *op. cit.* p. 83.

47 Voici comment Robert définit sa «mission» d'artiste: «Pour moi (...), l'art, quel qu'il soit, n'est rien... qu'une *œuvre de propagande* en faveur du matérialisme, de l'idéalisme, du spiritualisme, du pessimisme ou de quelque autre tendance. Pour moi, quand je peins, je ne veux rien dire, si ce n'est: toute la nature est vivante, belle, bonne et pleine de dieux.» Lettre à Jean-Samuel Robert du 23 décembre 1921, Neuchâtel, archives Marc Robert.

48 Lettre de Robert à Vital du 2 mai 1923, Neuchâtel, archives Marc Robert. En réalité, Geiger n'habite plus Douanne depuis 1918. En 1923 il vit à Gléresse.

49 Lettre de Robert à Christen, Arch. Féd.

50 Cf. à ce propos ANTOINE BAUDIN, «Désarrois et certitudes de la jeune peinture romande» dans le catalogue des expositions *19-39* cité à la note 1, pp. 16-20.

51 Il faut rappeler que la nouvelle gare est plus éloignée du centre que l'ancienne et que la désaffectation de celle-ci libère d'un coup un vaste quartier pour toutes sortes d'aménagements urbains.

52 *Bienne. 100 ans de développement de la ville. Guide officiel pour l'ouverture de la nouvelle gare 1923,* Bienne, 1923.

53 *Der Bund,* 29 mai 1923.

54 *Feuille d'Avis de Lausanne,* 29 mai 1923.

55 *Tribune de Lausanne,* 30 septembre 1923, en page de couverture et en page 2. Pour l'article de *La Patrie Suisse,* cf. note 45.

56 *La Patrie Suisse,* article cité à la note 45, p. 236.

57 Lettre de [Vital] à Robert du 17 septembre 1923, Arch. Féd.

58 *La Sentinelle,* N° 226.

59 J'ai entrepris la présente étude à la suite du cours que le professeur Philippe Junod de l'Université de Lausanne a donné sur «Le temps dans les arts plastiques» (semestre d'hiver 1987-1988). Outre M. Junod, je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidé et conseillé dans cette recherche, en particulier MM. Antoine Baudin, Robert Cornu, Mme Catherine Cornuz, MM. Dario Gamboni, Marcel Grandjean, Claude Matter, Frank A. Meyer, Marc Stähli ainsi que M. Urs Staub de l'Office Fédéral de la Culture. Ma reconnaissance va enfin à M. et Mme Marc et Henriette Robert qui m'ont généreusement fait bénéficier de leurs connaissances et m'ont permis de consulter les précieux documents qu'ils conservent.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1, 3, 4, 5: Tiré du périodique «La Patrie Suisse», 1923 N° 782 (12 septembre 1923, p. 235-238).
Fig. 2, 6, 7, 8, 10: J.-F. Sonnay, Lausanne (auteur).
Fig. 9: Photo Germond, Ecole 8, 2000 Neuchâtel.

RÉSUMÉ

En 1923, sur commande de la Confédération, Philippe Robert exécute les peintures murales qui ornent la salle d'attente de la nouvelle gare de Bienne. L'étude des documents officiels relatifs au concours et de la correspondance du peintre révèle un intéressant conflit entre artiste et commanditaire: si l'on discute les dimensions et le prix de l'œuvre, il n'est pas question en revanche de style ni de contenu et l'autonomie de l'artiste n'est pas remise en cause. Le décor de Robert couvre les quatre parois de la salle et représente les multiples figures du temps: les Heures, les Ages de la vie humaine, les Saisons et l'Eternité. Le peintre a délibérément souligné le caractère allégorique de son œuvre et seule une petite pendule rappelle au spectateur qu'il se trouve dans une gare de ville industrielle. Les principaux thèmes de ce cycle appartiennent au répertoire chrétien et antiquisant. Par sa conception de l'œuvre d'art comme œuvre synthétique, Robert se rattache en outre au symbolisme. Quant au style, Robert se référait volontiers à la Renaissance du Quattrocento, en particulier à Botticelli, mais il est aussi intéressant de confronter son œuvre avec l'art de Burne-Jones, de Hodler et avec la tradition décorative Art Nouveau. Le choix d'une décoration allégorique pour une gare témoigne du souci des commanditaires d'ennoblir l'édifice; pour sa part, l'artiste trouve là une occasion de manifester l'autonomie et l'intemporalité de l'Art, au cœur d'un bâtiment qui incarne la modernité industrielle.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schweizer Maler Philippe Robert führte 1923, von der Eidgenossenschaft beauftragt, ein dekoratives Wandgemälde im Wartsaal des neuen Bahnhofes in Biel aus. Untersucht man die offiziellen Dokumente und den Briefwechsel über den Wettbewerb, so wird der Konflikt zwischen Auftraggeber und Künstler aufgedeckt. Spricht man von der Grösse und vom Wert des Werkes, so kann man weder die Frage nach Inhalt und Stil, noch nach der freien Absicht des Künstlers ausklammern. Die Gemälde Philippe Roberts befinden sich an den vier Wänden der Halle und stellen die verschiedenen Grössenordnungen der Zeit dar: die Stunden, die Abschnitte des menschlichen Lebens, die Jahreszeit, die Ewigkeit. Der Künstler unterstreicht überzeugt den allegorischen Charakter seines Werkes; einzig eine kleine Wanduhr erinnert den Beobachter daran, dass er sich im Bahnhof einer Industriestadt befindet. Die Hauptthemen gehören dem christlichen und antiken Ideengut an. Dadurch, dass Robert sein Werk als Symbiose von Gedankengängen auffasst, nähert er sich dem Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts an. Was den Stil anbetrifft, bezieht er sich gerne auf die Spätrenaissance, insbesondere auf Botticelli. Es ist aber auch aufschlussreich, sein Werk mit Burne-Jones und Hodler oder mit Schöpfungen der Art Nouveau zu vergleichen. Die Wahl einer allegorischen Thematik für einen Bahnhof verrät den Wunsch der Auftraggeber nach Aufwertung des profanen Gebäudes. Dem Künstler wurde damit Gelegenheit gegeben, die Unabhängigkeit und Zeitlosigkeit der Kunst unter Beweis zu stellen, dies inmitten eines für die industrielle Moderne beispielhaften Zweckbaus.

RIASSUNTO

Nel 1923, Philippe Robert eseguì le pitture murali che tuttora ornano la sala d'aspetto della nuova stazione di Bienne, decorazione commissionata dalla Confederazione. Lo studio dei documenti officiali relativi al concorso nonchè della corrispondenza del pittore rivela un contrasto interessante tra artista e committente: se si discussero le dimensioni e il prezzo dell'opera, non si trattò invece di stile nè di contenuto e l'autonomia dell'artista non venne contestata. La decorazione di Robert si estende sulle quattro pareti della sala. Rappresenta le varie figure del tempo: le ore, l'età dell'uomo, le stagioni e l'Eternità. Il pittore sottolineò decisamente il carattere allegorico del ciclo e solamente un piccolo orologio sta a segnalare allo spettatore che egli si trova nella stazione di una città industriale. I principali temi del ciclo sono iscritti nelle tradizioni cristiana e antica. Robert, avendo una visione dell'opera d'arte quale opera sintetica, riallaccia al simbolismo. Sul piano stilistico, Robert stesso si riferiva volentieri al Quattrocento e a Botticelli in particolare, però la sua opera può utilmente esser paragonata con l'arte di Burne-Jones o di Hodler e con la tradizione decorativa dell'Art Nouveau. La scelta di una decorazione allegorica dimostra la volontà da parte del committente di sottolineare la dignità della nuova stazione. D'altra parte, l'artista trovò così l'occasione di illustrare l'autonomia assoluta della sua arte nel cuore di un'edificio-simbolo della modernità industriale.

SUMMARY

The Swiss painter Philippe Robert executed the decoration of the waiting room in the new railway-station of Bienne in 1923, by order of the Federal Commission of Fine Arts. The study of the official documents relating to the order as well as of the painter's correspondance reveals an interesting modern conflict between patron and painter: if dimensions and price may be discussed, the painter's autonomy in the matter of style and subject was not contested in any way. Philippe Robert's mural paintings cover the four walls of the hall and they represent the multiple figures of time: the hours, the course of human life, the seasons and Eternity. The painter deliberately stressed the allegorical character of his work and nothing but a small clock reminds the spectator that he is in the railway-station of an industrial town. The main themes of the cycle refer to Christian and Antique figurative traditions. Robert thought of his work as a form of synthesis, which is related to late nineteenth century Symbolism. As regards the style, Robert himself often drew on the Quattrocento Renaissance, particularly on Botticelli, but his work may also be usefully compared to that of Burne-Jones, Hodler or Art Nouveau decorative tradition. Choosing an allegorical decoration for a railway-station shows on the part of the Federal Commission the wish to dignify the building. The artist himself thus found an opportunity to give evidence of the autonomy of his art in the very heart of a modern building, symbol of the industrial revolution.