Les petits maitres - hier et aujourd'hui

Autor(en): **Schaller, Marie-Louise**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Rapport annuel / Bibliothèque nationale suisse**

Band (Jahr): **77 (1990)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-362248

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Marie-Louise Schaller :

LES PETITS MAITRES - HIER ET AUJOURD'HUI [1]

Les Suisses connaissent bien les oeuvres de ceux que l'on appelle les « petits maîtres ». A Berne, en particulier, personne n'a besoin qu'on lui explique ce que l'on entend lorsqu'on évoque les ouvrages sur papier, les nombreux dessins, aquarelles et estampes coloriés « à la manière d'Aberli ». Il s'agit de représentations familières de scènes figurées et de paysages suisses que l'on suspend au salon dans des cadres dorés, faits à la main, et qui, transmises de génération en génération, ont un peu pâli sous l'effet quotidien de la lumière. Par euphémisme, on qualifie leur coloris de « pastel » ou de « teinte rose pâle » selon leur état de conservation. Ils appartiennent à tout intérieur soigné et, conformément aux vieilles traditions bernoises, ils sont intégrés au décor mural tout comme les façades en grès dans le centre-ville et les plantigrades à la Fosse aux ours. Telle est justement la raison pour laquelle on n'en fait guère mention ordinairement.

Dans son *Histoire illustrée de la Confédération*, Ulrich Im Hof remarque que « l'histoire suisse est restée essentiellement l'affaire des Suisses de naissance. Il s'ensuit que l'histoire de ce pays est souvent trop peu considérée dans sa relation à l'histoire générale ». Nous allons prendre au sérieux cet avertissement de l'historien et quitter le cercle restreint des initiés. Nous retirons des parois où elles sont suspendues quelques-unes des gravures coloriées des petits maîtres, nous les sortons de leurs jolis cadres et nous les transférons dans un environnement inhabituel. Nous les transportons dans une serviette, à pied, exactement comme l'ont fait à l'époque les amateurs d'art qui fréquentaient les ateliers des « petits maîtres » à Berne. Dans un cercle plus étendu, dont font également partie des non-Bernois, nous demandons si de telles oeuvres ont davantage à offrir que l'évocation transfiguratrice du « bon vieux temps », de « l'âge d'or » de Berne tel que le décrivait déjà avec mélancolie et nostalgie, au début du XIXe siècle, l'écrivain et collectionneur d'art Sigmund Wagner.

Ce sont surtout des étrangers qui, dès le milieu du XVIIIe siècle, ont acheté les oeuvres des « petits maîtres ». Ils les emportaient avec eux dans leurs bagages, et les rangeaient soigneusement dans des cartons, comme « souvenirs », au sens noble du terme, pour les montrer, les faire circuler, les commenter dans des cercles d'amis où l'on évoquait des aventures de voyages de la même manière que nous le faisons aujourd'hui avec nos diapositives et nos films vidéo. Les oeuvres des petits maîtres n'étaient pas une exclusivité bernoise et ne servaient pas principalement de décoration murale comme on le pense souvent à l'heure actuelle ; elles étaient en réalité un « bien meuble », une expression de la mobilité, du plaisir toujours renouvelé des voyages.

1. Version légèrement abrégée et modifiée de l'allocution prononcée le 21 novembre 1990 à l'occasion de la remise du prix culturel de la Bourgeoisie de Berne.

Les touristes instruits et fortunés suivaient la dernière tendance à la mode : ne se contentant plus de voyager exclusivement à travers l'Italie pour y contempler les antiquités classiques, ils voulaient découvrir des régions inconnues, *terrae incognitae*. Ils s'installaient de plus en plus en Suisse pour quelques mois d'été. Leurs récits, généralement rédigés sous la forme de lettres, circulaient dans le cercle de leurs amis, étaient copiés et partiellement imprimés. C'est grâce à ces copies multiples que l'on peut aujourd'hui se faire une idée de ce qu'ont pensé, perçu et ressenti des voyageurs du XVIIIe siècle. Ces textes sont pour nous une mine de documents. Nous ne les lisons pas uniquement par intérêt historique, ou parce que nous désirons mieux connaître une époque bien circonscrite du passé, mais nous les découvrons avec la même curiosité que nous avons face à tous les événements qui nous impliquent et nous touchent personnellement.

Ces récits de voyages ont été rédigés de manière plus ou moins spontanée, dans un style à peine filtré par ces égards que l'on croit habituellement devoir aux lecteurs inconnus et critiques ; ils laissent s'exprimer tous les préjugés, toutes les subjectivités et tous les états d'âme ; ils nous parlent et nous émeuvent par leur naturel. Nous constatons ainsi comment des collectionneurs d'art fortunés, qui conservaient dans leurs galeries d'antiques statues et dans leurs écrins pierres précieuses et monnaies de l'Antiquité, comment des nobles qui se faisaient construire des maisons de campagne inspirées des modèles de Palladio, ont commencé à s'intéresser à l'architecture et à la peinture non classiques, aux modes de vie roturiers, à des paysages autres que héroïques, et comment ils ont trouvé en Suisse des contrées qui répondaient à ce désir d'engranger ce qu'ils avaient acquis, rassemblé et répertorié, tout leur permettant de rencontrer la nouveauté.

Dans ces notes écrites, nous découvrons aussi que ces touristes renonçaient souvent à une manière confortable de voyager, qu'ils laissaient parfois leur coche, et même leurs chevaux, pour explorer à pied des contrées nouvelles, dans l'espoir d'y trouver une nature authentique ou des habitants aux coutumes archaïques. Ils venaient en Suisse un peu comme des explorateurs et ignoraient presque complètement à quel point leurs perceptions étaient influencées, voire déformées, par leur propre culture. Avec leur regard de touristes marqués par leur société et leur éducation, ils voyaient ce qu'à vrai dire ils connaissaient déjà. Dès qu'ils pénétraient dans ces contrées, ils s'y sentaient d'autant mieux qu'ils y retrouvaient le souvenir de leurs collections de tableaux grâce auxquelles ils cultivaient des goûts artistiques en vogue depuis peu. S'ils s'enfonçaient dans des régions certes nouvelles du point de vue géographique, ils n'étaient pourtant pas désorientés puisque celles-ci étaient à leurs yeux chargées de réminiscences : campagnes néerlandaises qui leur étaient familières, tableaux intimistes français, scènes paysannes flamandes. Leur goût raffiné et leur jugement esthétique exercé les rendaient sensibles aux qualités de forme et de fond avec lesquelles ils s'étaient familiarisés en fréquentant les milieux artistiques parisiens, londoniens et viennois ; ils leur permettaient d'appréhender d'une manière particulière ce pays touristique encore inconnu qu'était la Suisse.

Quelques artistes établis étaient à même de satisfaire ces désirs. Certains d'entre eux avaient acquis à l'étranger l'expérience des exigences d'un atelier à la mode ou avaient appris à connaître, du moins par des reportages et des copies, les tendances artistiques les plus modernes et les plus recherchées, et ils avaient suffisamment de souplesse pour pouvoir les assimiler. C'est la raison pour laquelle ces oeuvres, qui ont été créées en Suisse durant la seconde moitié du XVIIIe siècle à l'intention de touristes s'intéressant à l'art, à la géographie, au folklore et à la politique, ne sont pas de simples reproductions de la réalité d'alors, mais des interprétations du sens d'une époque. Ces tableaux devaient être facilement transportables dans les bagages ; leur poids et leur format devaient correspondre à ce souhait. Les produits artistiques qu'on recherchait devaient donc être mobiles, adaptables du point de vue tant matériel que formel.

Si, parmi la foule des dessinateurs, peintres et graphistes, nous choisissons un groupe formant le noyau des petits maîtres, nous remarquons alors qu'ils ont bien davantage à nous offrir que ces images gentillettes représentant des lieux vite exploités par le tourisme : fermes charmantes et gracieuses jeunes filles en costume traditionnel des dimanches et jours de fête, joueurs de cor des Alpes et lanceurs de pierres s'exhibant dans l'espoir d'une généreuse obole.

Dès que nous essayons de nous mettre à la place des visiteurs venus de l'extérieur et de considérer les oeuvres des petits maîtres sous un angle différent, autre que typiquement bernois, en prenant de la distance par rapport à la tradition culturelle qui nous est familière, nous constatons avec étonnement que des oeuvres qui nous sont devenues chères, sont capables de nous parler de façon extrêmement vivante des modes de vie, des désirs et des nostalgies très divers des gens du XVIIIe siècle, et cela d'une manière plus directe, plus personnelle que ne sait le faire le « grand art », jadis officiellement propagé par les académies. Nous découvrons en outre que bien des thèmes qui nous touchent aujourd'hui en tant que personnes réfléchissant, éprouvant des sentiments, ayant le souci de la vie en société et de la sauvegarde de la nature, préoccupaient déjà les gens de l'époque.

Ainsi, par exemple, au XVIIIe siècle, un paysage était ressenti comme agréable lorsqu'il pouvait offrir au promeneur, par la variété de petits éléments successifs, l'impression toujours changeante de scènes diverses que l'on découvre au fur et à mesure de la marche, tout comme peuvent l'offrir à leurs visiteurs ces lords anglais qui transforment leurs parcs en oeuvre d'art par de coûteux aménagements horticoles. A la différence des jardins baroques et de leurs formes géométriques, les jardins de la campagne anglaise font découvrir au promeneur ravi tantôt un paysage gracieux et doux de bord de lac, tantôt une nature sauvage, sombre et lugubre, puis des roches escarpées avec des chutes d'eau ou une verte prairie habitée d'animaux familiers. Même d'authentiques paysans, souvent appelés « Suisses », se donnaient la peine de recréer ici ou là l'impression du bonheur bucolique bien avant que Marie-Antoinette n'eût réalisé son idylle pastorale dans son « hameau ».

Les paysages « naturels », que des nobles fortunés, s'inspirant de tableaux représentant des paysages, avaient artificiellement recréés au prix de plusieurs années de travail avec l'aide d'architectes-paysagistes, ont réussi à stupéfier les touristes visitant la Suisse ; ceux-ci les considéraient comme des dons de la nature, et cela particulièrement dans la région située entre les Alpes, le Jura et le lac Léman.

Le canton de Berne et ses territoires de l'époque, qui comprenaient le Jura et le Pays de Vaud, devinrent les lieux de villégiature privilégiés des promeneurs sensibles à l'esthétique. Tous étaient ouverts aux temps nouveaux, s'évadaient de modes de vie éprouvés mais devenus insipides, fuyaient les règles de stricte observance du « savoir-vivre », cherchaient les racines premières de l'énergie vitale et visitaient, tantôt cordiaux mais réservés, tantôt enthousiastes, les régions entourant Berne.

Quoique nés au XXe siècle, nous nous sentons concernés par cette quête ; nous nous évadons aussi vers les mêmes régions rurales pour nous ébattre dans un air sain, au milieu d'animaux et de plantes intactes — là où il en existe encore — et pour retrouver nos esprits, dans l'espoir fallacieux de pouvoir abandonner notre personnalité sociale à notre lieu de travail. Ce que signifient pour nous revêtir des chaussures de jogging et un confortable survêtement équivalait, à l'époque, à se libérer des chaussures à talons hauts, des perruques et des corsets à lacets pour endosser un costume de berger, voire un habit de paysan. Alors qu'aujourd'hui nous nous adonnons au trekking, les gens du XVIIIe allaient faire une randonnée à pied, guidés par un indigène connaissant bien son pays. Ce qu'est pour nous l'opération qui consiste à dresser une tente — aventure hélas toujours plus rare hors des emplacements officiellement réservés au camping —, équivalait à l'époque à passer une nuit dans un chalet d'alpage. Au pique-nique que le promeneur d'aujourd'hui emporte avec lui dans son sac à dos correspondait un déjeuner sur l'herbe, généralement servi par des domestiques en livrée portant gants blancs. Le fait de déserter les musées et les galeries officielles pour partir à la découverte du monde avec un appareil photographique de poche ou un caméscope portable peut être comparé à l'attitude de ces dilettantes du XVIIIe siècle qui, par le dessin et l'aquarelle, transformaient la nature en paysage sur papier et cherchaient à pénétrer, au moyen de leur crayon et de leur pinceau, le pittoresque saisissable selon les manuels d'enseignement. La tendance actuelle à la découverte individuelle hors des normes établies correspond au désir impérieux des gens du siècle des Lumières de saisir, de comprendre et aussi de percevoir intuitivement le monde sur un mode personnel.

A considérer quelques oeuvres des petits maîtres faisant partie de la « collection Rudolf et Anne-Marie Gugelmann », à la Bibliothèque nationale, nous nous sentons très proches des amateurs de cet art du XVIIIe siècle.

Ill. 1 : Johann Ludwig Aeberli : *Vevey.* Ca. 1773. Crayon et aquarelle. 27,4 x 47,2 cm.

Concentrons tout d'abord notre attention sur une aquarelle de Johann Ludwig Aberli, ce petit maître que nous croyons connaître comme l'artiste de la miniature, de la retenue et du tendre, pâlot et manquant un peu d'énergie. Son aquarelle faite à grands coups de pinceau généreux et fougueux, représentant une vue de Vevey, nous révèle à son sujet quelque chose de plus fort. Elle nous interpelle, parce que nous voudrions être capables de saisir au vol un instant privilégié d'une manière aussi rapide et pénétrante, parce que nous brûlons du désir de le fixer en nous et de le voir durer plus longtemps qu'un éclair de bonheur.

Avec Balthasar Anton Dunker, rendons-nous dans une étroite gorge quelque part dans le Jura et allons à l'aventure, loin des chemins pédestres balisés. Nous sommes aux aguets de l'imprévu, nous nous égarons peut-être dans des taillis, nous sommes surpris par un orage, nous dévalons des pentes glissantes et nous tombons dans un ruisseau tourbillonnant.

Ill. 2 : Balthasar Anton Dunker : *Eingang zu einer Höhle am Fluss.* Plume et aquarelle. 16,4 cm de diamètre.

Dunker nous montre deux hommes entrant dans une grotte obscure, une torche à la main. Les explorateurs actuels peuvent envier ces deux personnages de l'aquarelle de Dunker, car ils n'ont plus guère de chances de découvrir un no man's land qui n'aurait pas encore été examiné jusque dans ses moindres recoins et qui n'aurait pas fait l'objet d'une quantité de reproductions sous forme de plans et de cartes. Par ailleurs, nous observons avec quelque pitié leur équipement d'amateurs : pas de lampe frontale, pas de chaussures à semelle antidérapante, pas de vêtement étanche non plus. Mais les aventuriers d'hier étaient unanimes, tout comme ceux d'aujourd'hui : pénétrer, avancer dans la nature sauvage à l'écart des sentiers battus est une entreprise enivrante et qui stimule toutes les énergies.

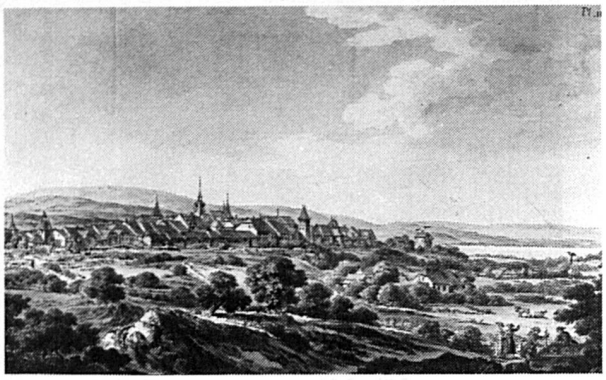
A propos des oeuvres de Dunker représentant des contrées sauvages, on pourrait discuter à perte de vue de ce que signifie le terme « romantique ».

Appliqué aux oeuvres des petits maîtres suisses, ce terme est généralement compris comme signifiant douceur, tendresse, sensibilité. Quelques récits de voyages à pied dans le Jura nous permettent de comprendre ce qu'entendaient vers la fin du XVIIIe siècle des touristes cultivés lorsqu'ils parlaient d'un paysage « romantique ».

Ce terme renvoyait à la notion de « sublime » tirée de l'esthétique anglaise, c'est-à-dire ce qui provoque un « frisson » d'étonnement, un *astonishment*, un état d'âme, une émotion esthétique semblable à un choc. Les voyageurs, et avec eux les peintres, Dunker inclus, savaient très bien mettre en opposition ce qui est beau et ce qui inspire l'effroi, faire la distinction entre le sentiment de *delightful horror*, mélange d'effroi et de plaisir, et l'agrément d'un cadre plaisant dans un environnement harmonieux. Aujourd'hui, l'observation attentive des représentations de paysages des petits maîtres suisses peut nous aider à clarifier nos idées quant à ce qui est « classique », « beau » et « harmonieux » d'une part, « romantique », « sauvage » et « anomal » d'autre part, toutes notions dont on use souvent inconsidérément. Ce sont précisément les petits

maîtres, auxquels on fait souvent le reproche d'être enfantins, naïfs, réfractaires au travail intellectuel, qui nous aident à clarifier nos habitudes en matière de terminologie.

C'est également Dunker qui nous apprend à quel point l'archéologie était à la mode dans l'ancien canton de Berne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle.

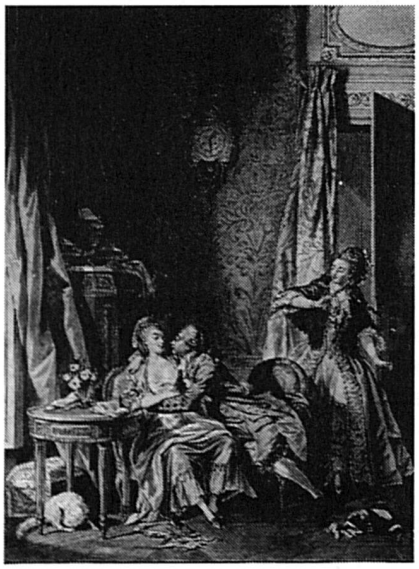


Ill. 3 : Balthasar Anton Dunker : Vuë d'Avenche. 1775. Gravure au trait. 22,4 x 37,5 cm. Exemplaire de la Burgerbibliothek Berne. Légende et couleurs d'Erasmus Ritter. Ca. 1787.

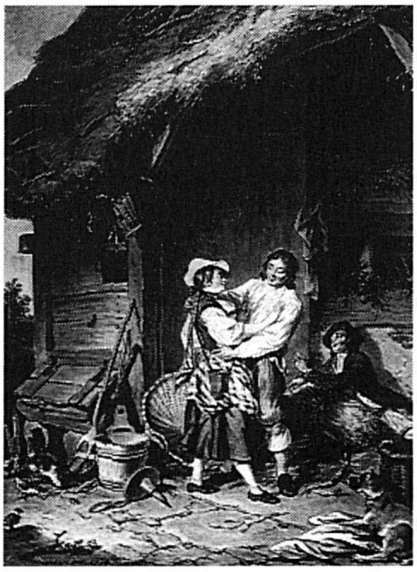
La fameuse gravure en couleur représentant une vue d'Avenches ne montre pas simplement une ville dans un paysage charmant, mais raconte le travail des archéologues à la recherche des vestiges de la ville romaine d'Aventicum. Les autorités bernoises avaient ordonné les fouilles. Aberli, déjà, reproduisit dans quelques dessins des mosaïques découvertes près d'Avenches. Après lui, ces recherches furent poursuivies par l'architecte et archéologue Erasmus Ritter. Dans ses archives, nous trouvons cette eau-forte de Dunker, que Ritter a coloriée de sa propre main et à laquelle il a ajouté des annotations scientifiques.

Ritter n'a justement pas fait ce que les princes de son époque ordonnaient normalement, à savoir de dégager de la terre quelques trouvailles considérées comme des objets précieux et de laisser ensuite le site à l'abandon, voire de le détruire, pour pouvoir fournir le plus rapidement possible au musée quelques objets de prestige. Il a au contraire opté pour une méthode plus difficile et plus moderne, mais qui prend du temps, c'est-à-dire la recherche sur le terrain qui consiste à mettre au jour, sur tout l'espace qu'ils occupent, les fondements de l'ensemble de la ville romaine et à en dessiner les plans. Ainsi, la *Vuë d'Avenches* dessinée par Dunker nous fait découvrir l'archéologie moderne qui fut pratiquée sous le patronage du gouvernement bernois.

Dans les travaux de Sigmund Freudenberger, nous lisons le rejet d'un mode de vie excessivement raffiné, d'inspiration française, ayant pour cadre les salons rococo. Tout d'abord, une scène galante qui, tout en étant certes un rendez-vous intime, ne se situe pas pour autant dans un intérieur citadin, mais devant une ferme, en plein air : les parfums des essences florales ont fait place à l'âcre senteur du foin.



Ill. 4 : Sigmund Freudenberger : *Les Moeurs du Temps.* 1772/1773. Aquarelle. 32,3 x 23,6 cm

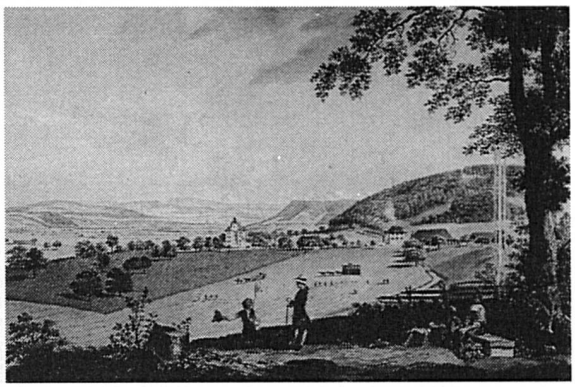


Ill. 5 : Sigmund Freudenberger : *Konversation vor dem Stall.* 1779. Plume et aquarelle. 24,8 x 18,3 cm

Le spectateur à l'arrière-plan n'a pas à détourner son regard ; il n'a pas besoin non plus de se cacher comme un voyeur, car la scène amoureuse est montrée ouvertement, comme la manifestation d'une pulsion naturelle qu'il n'est nul besoin de dissimuler.

Un couple d'Aberli nous amène à un thème qui prit une grande importance dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : l'agriculture.

Ill. 6 : Johann Ludwig Aeberli : *Bei Kehrsatz. « Blumenhof », Schloss und « Lohn » von Süden.* Ca. 1775. Aquarelle. 26,3 x 39,4 cm



Ill. 7 : Johann Ludwig Aeberli : *Bei Kehrsatz. Schloss und « Blumenhof » von Norden.* Ca. 1775. Aquarelle. 26,3 x 39,4 cm

Nous voyons des membres de la famille bernoise des Tscharner dans leur jardin géométriquement aménagé selon le style baroque français, avec des jeux d'eau, non loin de Kehrsatz ; à l'arrière-plan, on discerne les propriétés du maître de céans : le « Blumenhof », aujourd'hui restauré avec l'aide du service cantonal des monuments historiques, et le domaine du « Lohn », où logent de nos jours les hôtes du Conseil fédéral.

Une bonne partie de la surface du tableau est occupée par un champ que des faucheurs en rangs sont en train de moissonner. Le propriétaire du Lohn, à l'époque Niklaus Emanuel Tscharner, discute des travaux à effectuer avec l'un des ouvriers. Les deux estampes d'Aberli montrent avec quelle rapidité les patriciens bernois ont réagi aux nouvelles méthodes d'agriculture expérimentées en Angleterre. Ils s'intéressaient personnellement à des problèmes tels que l'affouragement à l'étable, les engrais, la formation du compost, l'entretien des forêts ; ils contrôlaient les progrès sur place, publiaient leurs propres expériences, entretenaient des échanges d'idées, en particulier au sein de la « Société économique » fondée en 1759 à travers laquelle le grand Haller fit connaître au public les nouvelles méthodes et les dernières découvertes.

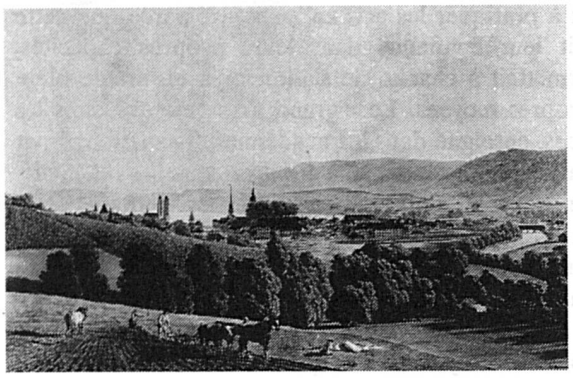
L'agriculture ne signifiait donc pas seulement une manière de passer le temps pendant un séjour à la campagne. Sur la gravure d'Aberli, on voit bien que le maître de maison ne fait pas simplement un geste à la mode de l'époque, comparable à celui du dauphin, le futur Louis XVI qui, lors d'une promenade, mit la main à la charrue et traça un sillon. Dans le canton de Berne, l'agriculture était gérée de manière méthodique, pratique et avant-gardiste, par les patriciens, rationalistes persuadés que la recherche et l'application au travail devaient logiquement aboutir à la « félicité », c'est-à-dire au perfectionnement de la nature et de l'être humain, à cet état de la société auquel aspiraient tous les « esprits éclairés » en Europe, et en Suisse également.

Le couple de Kehrsatz représenté par Aberli avec ses propriétés du « Lohn » et du « Blumenhof » montre que les patriciens de la ville assumaient avec sérieux leurs responsabilités dans la gestion des domaines ruraux et qu'ils cherchaient à concilier cette occupation prometteuse, mais exigeant de l'énergie et des capitaux, avec l'agrément d'un séjour estival à la campagne. Nous nous sentons concernés : les vacances à la ferme sont aujourd'hui très prisées.

Dans deux séries comprenant chacune quinze vues coloriées des chefs-lieux de l'ancienne Confédération, le petit maître Johann Jakob Biedermann a voué l'essentiel de son attention aux activités de la population rurale, évoquant un sentiment nouveau, le patriotisme, l'amour de la patrie, qui se manifestait aussi lors des

assemblées annuelles de la « Société helvétique » et qui trouva également son expression dans les *Schweizer Lieder* de Lavater.

Ce sentiment se conjugua avec l'attachement au sol de la patrie, au terroir, et avec l'aide des pouvoirs publics à la population rurale.



Ill. 8 : Johann Biedermann : *Vue de la Ville de Zurich et des Environs.* 1791. Plume et aquarelle. 32,5 x 49,5 cm

Les oeuvres de Biedermann représentant des paysans dans leurs travaux quotidiens et des animaux de rente nous montrent à quel point ces thèmes étaient prisés à l'époque. Le patriotisme, enraciné dans le passé, et la confiance optimiste dans le progrès, censés améliorer constamment les conditions de vie, ne s'excluaient nullement. C'est avec quelque mélancolie que nous contemplons aujourd'hui ces images où n'affleure encore aucun signe de rationalisation à outrance, d'industrialisation dans l'exploitation du sol et dans l'élevage du bétail.

Pour les fermiers de l'époque, le progrès consistait certes à améliorer le revenu et le bien-être, mais aussi à préserver l'harmonie des règnes humain, animal et végétal. Les dangers de l'exploitation à outrance, de l'engraissement excessif des sols, de la surproduction ne figuraient pas encore à l'ordre du jour.

Si nous essayons d'avoir une vue d'ensemble des principaux thèmes que les petits maîtres ont traités, nous voyons surgir des paradoxes : d'une part le classicisme harmonieux, d'autre part le romantisme sauvage dans les paysages.

Ill. 9 : Johann Jakob Biedermann : *Bauernof bei Kilchberg.* Huile sur toile. 40,5 x 52 cm

Autrement dit : le rêve idyllique de la fusion avec la nature d'un côté, la domination de cette même nature au moyen de méthodes scientifiques de l'autre. La coexistence parallèle de sphères d'intérêt aussi différentes que, par exemple, les pastorales et l'agriculture pratiquée selon des méthodes économiques, n'est pourtant pas spécifique au XVIIIe siècle. On retrouve ce phénomène jusque dans l'Antiquité : pensons aux *Géorgiques* (traité d'agriculture) et aux *Bucoliques* (poèmes pastoraux) de Virgile, dont des traductions nouvelles figuraient dans les bibliothèques privées au XVIIIe siècle.

Les façons de penser et les modes de vie contradictoires n'entraient pas en conflit, mais se complétaient, étaient considérés comme ayant une égale importance et intégrés dans un pluralisme qui trouva sa plus durable expression dans l'*Encyclopédie*, recueil monumental et commentaire de toutes les connaissances de l'époque, publiée dans diverses éditions. L'une d'entre elles a été imprimée à Yverdon ; elle contient des articles traitant des domaines ruraux que le petit maître Aberli a représentés dans ses tableaux. Le pluralisme des façons de penser et des modes de vie, ainsi que la réflexion sur ce qui est éprouvé et sur ce qui n'a pas encore été expérimenté, étaient les signes typiques d'une situation révolutionnaire, faisaient partie du phénomène historique de l'*Aufklärung*, et sont aujourd'hui considérés comme les fondements de la tolérance consciemment pratiquée et comme les conditions de la bonne entente entre les peuples.

Sigmund Freudenberger a dessiné des dames en train de jouer de la musique, des Bernoises au piano ou à la harpe.

Ill. 10 : Sigmund Freudenberger : *Junge Frau am Klavier.* Après 1773. Sanguine, pierre noire et rehauts de craie. 24 x 19,8 cm

De la même manière qu'on écrivait, dessinait et peignait en amateur dans la nature, on jouait aussi en dilettante du clavecin, du piano, du violon, au milieu du cercle de ses amis. Au XVIIIe siècle, les gens aimaient à pratiquer les arts en amateurs parce que cette activité confortait leur confiance dans leurs propres capacités, parce qu'elle permettait à chacun de s'adonner à un art de plein gré et par ses propres moyens. Le « grand art », montré dans les galeries des princes, enseigné dans les académies et sanctionné par des expositions, avait plutôt tendance à étouffer ce genre d'activité. En revanche, les oeuvres moins ambitieuses des petits maîtres étaient propres à stimuler l'initiative personnelle. Les Bernois et — il faut le souligner — les Bernoises qui s'intéressaient à la vie culturelle étaient très habiles dans la pratique de l'art en dilettantes. Ils faisaient du « petit art », c'est-à-dire qu'ils découvraient avec leur crayon et leur pinceau les environs de la ville, comme nous allons aujourd'hui dans la nature pour filmer ce qui nous paraît photogénique, en nous sentant souvent plus libres que lorsque nous nous concentrons sur la contemplation de chefs-d'oeuvre picturaux.

Le « petit art » peut stimuler la créativité, contribuer à l'épanouissement personnel, comme on le dit aujourd'hui.

L'écart entre autrefois et aujourd'hui peut être réduit encore davantage : de nombreuses personnes s'intéressant à l'art se sont occupées du thème des « petits maîtres » et ont diffusé leurs connaissances. Elles ont contribué à la réalisation de la publication[2] parue à présent. Je tiens à remercier ici toutes celles et tous ceux qui ont soutenu cette publication, en particulier Mademoiselle Anne-Marie Gugelmann qui, avec son frère Rudolf, a constitué une riche collection d'oeuvres des petits maîtres et l'a offerte en 1982 à la Confédération. Elle a ainsi donné l'impulsion à la réalisation et à la publication d'un livre sur cette branche de l'art en Suisse. Après son décès en 1986, la famille Gugelmann se déclara disposée à continuer de soutenir ce projet. Alors que celui-ci n'était pas encore très avancé, les responsables de la commune bourgeoise de Berne ont fait part de leur intérêt et eurent l'heureuse idée d'octroyer un montant considérable pour permettre l'impression du livre. Cette confiance, ce soutien digne d'éloge a rendu possible l'élaboration et la mise sous presse d'un volume richement illustré. Les responsables méritent de vifs remerciements. Il me tient donc à coeur d'exprimer ma reconnaissance à tous ceux et celles qui m'ont aidée à rassembler les matériaux de ce livre. Celui-ci, maintenant devenu réalité, peut être considéré comme un ouvrage collectif, à l'instar des oeuvres des petits maîtres qui sont souvent nées dans un atelier collectif, que l'on examinait et dont on discutait dans un cercle d'amis et de connaissances, qui rappellent des entreprises communes et qui en ont stimulé plus d'une.

Les premières réactions suscitées par ce livre m'ont fait comprendre que l'intérêt pour les petits maîtres n'est pas mort. J'ai reçu des propositions d'améliorations et d'adjonctions qui incitent au dialogue et qui esquissent des activités futures. Celles-ci, comme jusqu'ici, ne doivent pas être un travail de Sisyphe — en Ville de Berne, on décerne pour cela un prix spécial — mais une source de joie et de satisfaction.

2. *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern, 1750-1800,* Berne, Stämpfli, 1990.