Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1947)
Heft: 9

Artikel: Menus propos d'un peintre neuchâtelois
Autor: Matthey, Octave
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-626538

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: 15.07.2025

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

wie einst als es noch keine Konjunktur gegeben hat. Die Mittel für unsere Theater sind gleich knapp geblieben wie sie immer waren und der echte, künstlerische Wille seufzt vereinsamt und leidet unter der Misere, dass Theater und Operette fast überall miteinander kopuliert sind, damit die Kunst überhaupt existieren kann. Von den Durchschnittsgagen der Künstler wollen wir lieber gar nicht anfangen ! Wo bleiben die Mäcene, — die einzelnen oder die Gruppen, Mäcene — die aus Freude an der Kunst die Mittel springen lassen, um das zeitgenössische Theater in der Schweiz aufblühen zu lassen, unabhängig vom Staatssäckel?

Wir spielen lieber die reichen Onkel des armen Europas ! Wir suchen nach ausländischen Stars, um sie gönnerhaft zu füttern. Die geistige Landesverteidigung von gestern hat umgeschlagen in einen nicht ganz überzeugenden aufgemachten Kosmopolitismus. — Und bei den bildenden Künsten ? Unsere einheimischen Ausstellungen zeigen das gleiche konventionelle Gesicht wie gestern und vorgestern. Was seinen Namen schon hat, kann leben, was ihn erst noch bekommen müsste, bleibt im Schatten, weil die Möglichkeit fehlt, im Ausland entdeckt und nachher in der Heimat geschätzt zu werden. Die Kunst ernährt in der Konjunktur ihren Mann genau so wenig wie in den mageren Jahren. Dafür aber jagen sich die Dankesaustellungen aus Europas Trümmerstätten in unseren Kunsthallen. Was eben garantiert bereits als gross gilt, hat unsere Zustimmung. Mehr zu wagen, reizt das kulturelle Gewissen der Schweiz in der Konjunktur durchaus nicht. —

Die Konjunktur, die unter andern Gründen auch daraus entstanden ist, dass die schweizerische Wirtschaft eine Lücke ausfüllen konnte, die sich aus dem Wegfall der deutschen Produktion ergab, hat im grossen und ganzen nicht vermocht, dem schweizerischen Künstler in der Heimat einen Ersatz dafür zu geben, dass er einst sein wichtiges deutsches Absatzgebiet verloren hat. Diese Tatsache zeigt uns, wie wenig tief die Bewegung der « geistigen Landesverteidigung » im Grunde genommen gegangen ist. Wo bleiben die freiwilligen Stiftungen und Zuwendungen an die Pro Helvetia, damit sie, unabhängig von der Grösse oder Kleinheit der Bundeszuschüsse, ihre kulturfördernde Aufgabe grosszügig erfüllen kann ? Oft hat man den Eindruck, der Begriff «Kultur» des Durchschnittsschweizers reiche über das Begehren nach dem neuesten amerikanischen Automodell kaum hinaus. Bringt es einer so weit, seine Liebe dem Kauf von Bildern zuzuwenden, dann zielt er bestimmt nur auf alte Malerei, denn ein altes Bild ist immer auch ein wertbeständiger Titel, während das moderne, gar des « unbekannten » Malers, ein zu gewagtes Geschäft sein könnte. —

Als Ramuz starb, erzählte Maurice Zermatten, wie er den Dichter, kurz bevor er in jene Klinik überführt werden musste, in der er verschied, in seinem Heim aufsuchte. Ramuz sei am Schreibtisch gesessen, emsig schreibend. Zermatten habe dieses Bild des vom Schaffen besessenen Dichters in sich aufgenommen — und nachher erfahren, dass diese schöpferische Besessenheit nichts anderes gewesen war als bittere, qualvolle Pflicht: Ramuz musste schreiben, weil der Arzt, der Apotheker, die Pflegerin bezahlt sein wollten. Der gefeierte Dichter der Westschweiz geriet in dem Augenblick in eine missliche Lage, da er den wirtschaftlichen Rückhalt am sprachverwandten Frankreich verloren hatte.

Man spricht und schreibt bei uns viel von den Pflichten, die uns durch die Tatsache aufgetragen worden sind, dass wir ein vom Krieg verschontes Land bleiben durften. Es ist wahr, diese Pflichten bestehen. Aber sie sollten nie zu jener Art von *schlechtem Gewissen* werden, die unser Lebensgefühl verfälscht, uns um die Freude an der Kunst als einem Teil jeder gesunden Gegenwart bringt und uns gar vergessen lässt, dass wir dann unsere Pflicht für den Wiederaufbau dieses verwüsteten Kontinentes am besten erfüllt haben werden, wenn wir nicht Almosen des schlechten Gewissens an das Ausland verteilen, sondern der schöpferischen, kulturellen Arbeit im eigenen Lande jenen Obolus entrichten, den sie verdient ! Denn ihre Leistungen, sind echte Massstäbe dafür, wie hoch der Grad an Freiheit sei, den ein Volk erreicht hat !

Basler Nachrichten 1. Beilage zu Nr. 266.

Liebe ist das einzig richtige Gefühl gegenüber einem Meister und zwar unbefangene Liebe, ohne Scheu und vorsintflutliche Ehrfurcht. Mit diesem Gefühl begnügt sich jeder Schaffende gern, selbst der grösste, denn die Huldigung des Herzens bleibt immer die feinste Huldigung.

Spitteler

Menus propos d'un peintre neuchâtelois.

La « peinture moderne », est un exemple frappant de ce que l'éloquence sans l'expérience est capable d'édifier.

Si nous comparons entre eux des tableaux anciens, la comparaison porte essentiellement sur les valeurs individuelles de leurs auteurs, nulle autre divergence entre ces derniers que celle des tempéraments et des talents, de la culture et du goût. Tous ont en commun un amour enthousiaste de la Nature et de la Vie, que les primitifs appréhendent avec naïveté et ceux qui n'ont plus le droit de l'être, avec justesse et précision.

Or, depuis un siècle environ, et singulièrement depuis quelque cinquante ans, les représentants des arts plastiques ergotent à la manière des théologiens, des philosophes et des politiciens.

Cherchons à découvrir les raisons de cet état de chose. A la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, Winckelmann a exercé une influence évidente sur les peintres de cette époque, néfaste d'ailleurs comme le sont toutes les intrusions intellectuelles dans le domaine des arts plastiques et dont le peintre David fut à la fois la victime et l'instrument idéal, comme un siècle plus tard Picasso devait l'être du poète Guillaume Apollinaire.

Mais cette influence de l'archéologue allemand fut toute superficielle et ne se remarque que dans le choix des sujets, l'ordonnance des compositions et autres détails de moindre importance.

Au contraire, l'influence des intellectuels, dès le milieu du XIXe siècle est toute différente, beaucoup plus profonde puisqu'elle met en cause la nature même de la peinture, qu'elle en sape le fondement et empoisonne peu à peu l'eau pure de sa source.

Cependant, ni Baudelaire, ni Augier dont nous citerons tout à l'heure le manifeste, ni Sérusier, ni Maurice Denis, ni Apollinaire, n'eussent pu exercer sur les arts plastiques, sur la peinture en particulier, une telle influence, s'ils n'avaient eu pour fonder l'esthétique gouvernementale de la « peinture moderne », d'autres ressources que celles de leurs imaginations respectives.

Il fallait un fait capital sur quoi édifier les théories de « l'art vivant », et ce fut, dans la cité paisible des couleurs et des formes, la chute inattendue de la bombe atomique de la photographie !

C'est en corrélation avec cet événement sensationnel que Baudelaire raisonne et vitupère et après lui, s'en prévalant, Maurice Denis et Apollinaire, et après eux la multitude jacassante de leurs chétifs descendants.

Insensiblement, cette invention a donné naissance à une terminologie qu'on chercherait en vain dans les traités de peinture antérieure à la découverte de Niepce et de Daguerre.

L'expression: « simples photographies », par exemple, que la critique d'art d'hier et d'aujourd'hui prononce avec mépris, la ponctuant d'un haussement d'épaule significatif et d'une lèvre écœurée n'avait évidemment aucun sens avant la découverte en question.

Ni Léonard, ni Dürer, ni Vélasquez, ni Rembrandt, devant un motif ou un sujet, ne se posait la question de savoir: s'il s'agissait d'imiter la Nature ou de ne pas l'imiter; de lui être fidèle ou infidèle; de l'imiter un peu mais pas trop afin de ne pas « verser dans la photographie ».

Ce dilemme, les « Maîtres d'autrefois » ne le connurent point parcequ'ils ne pouvaient pas le connaître.

A la leçon du Maître de Montauban, laquelle est, répétée à trois siècles d'intervalle, la même que celle de Léonard et de Vasari, Gauguin et ses amis opposaient une attitude absolument inconcevable sans l'invention photographique.

« Copier tout bonnement, disait M. Ingres, tout bêtement copier servilement ce qu'on a sous les yeux: l'art n'est jamais à un si haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la NATURE qu'on peut le prendre pour la Nature elle-même ». Ingres n'est pas en contradiction avec l'auteur de la « Joconde », ce pouvoir du savoir de Léonard, qui écrivait: « la peinture la plus louable est celle qui est conforme à l'objet imité ».

« Faire ce qu'on voit fut, au contraire, le principe auquel Gauguin voulut qu'on renonçât ».

A ce credo révolutionnaire de nombreux exégètes donnèrent des précisions dogmatiques desquelles se prévalent aujourd'hui les apologistes de « l'art abstrait ». Mais encore une fois, ni le credo, ni l'exégèse, ne sont concevables dans un monde où la photographie n'existerait pas. Il en est de même de certaines formules si courantes aujourd'hui, telles que: « équivalences plastiques », « analyses picturales », « libération de la tutelle de la nature », « offensive contre le réel », etc. qui laisseraient Fragonard ou Chardin complètement ahuris.

Dorénavant, le peintre cessant d'être ce copiste servile tel que Pascal l'a défini, mais une sorte de philosophe capable de faire des analyses plastiques du réel pour édifier des synthèses subjectives, prit subitement de l'importance aux yeux des intellectuels jusqu'ici indifférents ou méprisants à l'égard de la démarche futile des sculpteurs et des peintres. Socrate, en effet, ne s'est guère soucié d'Apelle, Erasme ne souffle mot du Vinci ni d'Holbein, Descartes ignore Rembrandt, quant au dialogue de ce dernier avec Spinoza, il n'a existé que dans l'imagination de Paul Valéry, et Watteau semble ignoré de Voltaire.

C'est ainsi qu'au moment même où les artistes cessaient de prendre la nature pour maître, leur domaine devint une sorte de chasse gardée des littérateurs; et aujourd'hui, peintres et sculpteurs n'ont plus qu'à s'incliner devant les verdicts souverains de ces spécialistes de l'art de dire, et, s'il plait à ceux-ci d'identifier l'art de Cézanne à celui des plus grande vénitiens, les spécialistes de l'art de peindre ne peuvent qu'acquiescer à la décision de ces pontifes infaillibles.

« La stupide engeance » des intellectuels, ainsi que les qualifiait Léonard de Vinci, se contentaient en ce temps là, de critiquer les écrits de l'auteur du « Traité de la peinture » sous prétexte que celui-ci, n'étant ni latinisant, ni hellénisant, ne pouvait bien dire ce qu'il voulait exprimer. Mais leur ingérence s'arrêtait prudemment au domaine des lettres qui était le leur. Ceux de ce siècle ont beaucoup plus d'aplomb puisqu'ils ne craignent pas de jouer les législateurs de la patrie des arts.

Voici quelques décrets des ces nouveaux ministres:

« La plate observation, dit l'un des premiers en date, la copie myope des anecdotes sociales, l'imitation imbécile des verrues de la Nature... la gloire d'être aussi fidèlement, aussi banalement exact que le daguerréotype ne contente plus aucun peintre, aucun sculpteur digne de ce nom ». (Article manifeste de la «Revue Encyclopédique », 1892).

Dans «l'Occident » (septembre 1907) nous y trouvons ce qu'il convient dorénavant de penser de Paul Cézanne:

« C'est le Poussin de l' Impressionnisme. Il a la finesse de perception du parisien et il est fastueux et abondant comme un décorateur italien. Il y a du Gréco en lui et il a la santé de Véronèse ».

Et voici une opinion que nous devons à l'humeur facétieuse du poète d'« Alcools »:

« Comme peintre de portrait le douanier Rousseau est incomparable ».

Cette vérité indiscutable date de 1913. Quant à Picasso, qui venait à peine de dépasser la vingtième année de son âge, voici ce qu'écrivait à son sujet le promoteur du Cubisme:

« Picasso, nouveau Jean Baptiste qui lave les arts dans le baptême de la lumière ».

De Fernand Léger:

«Il s'agit d'un artiste semblable à ceux du XIVe et du XVe siècle, à ceux du temps d'Auguste ou de Périclès: ni plus ni moins ».

De Juan Gris:

« Tandis que l'art de Picasso est conçu dans la lumière celui de Juan Gris se contente de la pureté conçu scientifiquement ».

D'Albert Gleizes:

« C'est un peintre qui avant de faire un portrait, commençait par dire qu'il ne le ferait pas ressemblant ».

« Georges Braque, poursuit Apollinaire, est le premier parmi les peintres nouveaux, qui après sa métamorphose esthétique ait pris contact avec le public. Cet événement capital se passa au Salon des Indépendants en 1908 ».

A cette date historique l'Impressionnisme était déjà considéré comme une époque « d'ignorance et de frénésie » à laquelle on oppose « un art plus noble, plus mesuré, plus cultivé ». (Préface du catalogue de Georges Braque par Guillaume Apollinaire 1908).

Un des grands responsables de la peinture moderne, Maurice Denis qui en fut le principal exégète, écrivait, vingt ans après sa fameuse définition:

« Qui mettra un terme à cette surenchère où nous incite l'attrait du nouveau et le goût de l'inachevé ? »

Le cri d'alarme de celui qui mit le feu à la maison a paru dans l'« Occident », en 1909, alors que le trop célèbre concept de la « surface plane recouverte de couleurs », paraissait en 1890, dans la « Revue Art et Critique ».

Mais cette surenchère excessive dans le domaine de la peinture est bien pire encore dans celui de l'esthétique.

Vers 1900, on se contentait d'identifier Paul Cézanne au peintre prestigieux des « Noces de Cana ». En 1943, un apologiste de la « peinture moderne », Maurice Raynal, renchérit:

« Parmi les très rares artistes de génie, Cézanne est l'un de ceux chez qui l'on ait le moins de peine à découvrir la source de cet élan créateur qu'est le Génie. A de très rares exceptions près, ceux qu'on appelle les grands artistes du passé et du présent ne sont pas des Créateurs ».

Contrairement à ce que pourraient croire d'innocents lecteurs, l'opinion ci-dessus n'est point inspirée par les exploits picturaux de Cézanne, mais n'est qu'une variation littéraire sur le thème qu'a fourni, en 1913, le poète Guillaume Apollinaire, en définissant le Cubisme d'une telle façon qu'il l'identifie à l'idée de création.

« Ce qui différencie le Cubisme, écrit l'auteur de l'« Hérésiarque », de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la Création ».

Voici sur le même thème quelques autres variations:

« Un tableau comme un tapis, un vase, une chaise ou une montagne ne ressemble qu'à lui même... il s'insère comme un nuage, un cristal dans la pluralité de la création ». (« Réflexions en guise de préface ». M. Henri Hoppenot, 1946).

« La peinture n'est plus un miroir réfléchissant le monde extérieur... L'artiste veut faire du tableau un objet. Créer une œuvre c'est ajouter au répertoire du connu une chose imprévue qui n'a d'autres lois que celles de la plastique... De jeunes artistes sont exemplaires de cette volonté de Créer une réalité nouvelle... de peindre des tableaux qui soient des objets plastiques plutôt que des figurations du Réel ». («La peinture française d'aujourd'hui », par René Huyghe. Catalogue de l'Ecole de Paris. Berne, 1946).

« Il pressent déjà que l'œuvre d'art, loin d'être un reflet de la nature, et parallèlement à elle, sera la Création d'un créateur ». (« Les étapes de la peinture française contemporaine », par Dorival).

Nous pourrions multiplier les citations de ces variations pédantesques sur le thème de l'esthète « à la face lunaire », mais nous préférons à présent montrer de quelle façon se fait la succession des équipes de « Poulains » aux écuries de Melchisédech:

« Le panorama de la relève des Maitres, lit-on dans une récente chronique artistique, sous la plume de M. Dorival, enseigne que le courant irréalisme ne se perd pas dans les sables comme on aurait pu le croire au lendemain de l'autre guerre.

« Il est aujourd'hui en crue. Les meilleurs des jeunes peintres se tournent vers lui... Les admirateurs des Géants de notre peinture contemporaine peuvent se rassurer et voir l'avenir avec confiance: leur dieux ont des fils ».

Rouault, poursuit notre bouffon, est continué par Manessier qui partage avec Robin le mirifique héritage.

« Gischia continue et combine Matisse et Fernand Léger... Le Picasso de demain, ce sera sans doute Pignon... En Le Moal, je découvre maintenant un Braque après n'avoir senti en lui qu'un Vuillard. Mais ses progrès sont cette fois si décisifs qu'il faut bien le saluer comme l'héritier du Chardin d'aujourd'hui... Ainsi des fils aux Maitres sont nés, qui se servent d'eux comme un tremplin, avanceront un peu plus loin (où cela finira-t-il ?) et seront pour eux ce qu'eux mêmes ont été pour Van Gogh, Gauguin et Cézanne ».

Et chaque semaine de grands hebdomadaires littéraires, dans leurs rubriques artistiques, « trompettent, récitent et déclament » les données de l'agio. Et si aujourd'hui, le public cultivé ne réagit pas encore comme il se doit devant une peinture de Robin ou de Pignon, c'est que l'intoxication n'en est encore qu'à ses débuts. Mais ce même public à présent récalcitrant ne résistera plus longtemps à la puissance des mots, et que ponctuera au moment opportun, la cote impressionnante des valeurs, et qui, dans un monde ou plus que jamais l'argent est roi, sera l'épée flamboyante.

A vrai dire ce ne sont peut-être pas tant les intellectuels qui ont eu pour la peinture un engouement subit, que les agioteurs qui virent aussitôt le parti financier qu'ils allaient pouvoir tirer de cette mode nouvelle de peindre, et qu'ils ont d'ailleurs encouragée dès ses débuts.

Peindre n'est plus désormais cette chose apparemment simple, qui consiste, selon Larousse, « à représenter un être, un objet, une

scène, par des lignes et des couleurs ». C'est sous le règne des nouveaux législateurs de l'esthétique, un acte à la fois beaucoup plus simple et beaucoup plus complexe; la complexité étant dans l'intention, et la simplicité dans l'exécution.

Cette peinture ou ce dessin enfantin, qui pour être exécuté, ne nécessite aucun don particulier, aucun travail préparatoire, a cependant des prétentions qu'on ne soupçonnerait pas. Ce sera précisément le rôle de l'apologiste, au service de l'agio, de déchirer le voile derrière lequel apparaîtra par suggestion, la figuration des merveilleuses intentions de ces images incompréhensibles aux esprits insuffisamment stylés.

Peindre est devenu, en effet, « un acte magique », c'est-à-dire, un acte capable de produire, comme la magie, des effets extraordinaires au moyen de pratiques bizarres, ce qui, hélas, implique deux idées distinctes: la fourberie et la crédulité. On devine sans peine de quel côté est la fourberie et de quel autre la crédulité.

La peinture, « fille de la Nature », a, comme celle-ci dont elle est issue, ses lois naturelles qu'ont édictées, par la parole et par l'exemple, des Maîtres authentiques, et que la magie picturale transgresse par des pratiques contraires à ces lois, que Léonard, Vasari, Dürer, et tant d'autres après eux ont fixées une fois pour toutes.

Voici quelques préceptes et conseils qui s'opposent avec force et clarté aux théories absurdes dont on empoisonne les esprits depuis l'âge adulte de la photographie.

« La peinture, écrit Léonard, doit paraître une chose naturelle vue dans un grand miroir ».

« Dessine lentement, en voyant d'abord quelles sont la plus forte lumière et l'ombre la plus forte, et comment elles se mêlent ».

« Bon peintre tu dois être maître de contrefaire avec ton art toutes les formes de la Nature ».

« La peinture la plus louable est celle qui est conforme à l'objet imité ».

L'avénement de la photographie eut-il modifié l'attitude de Léonard à l'égard de la Nature ? On peut résolument répondre par la négative, puisque le célèbre peintre florentin proclamait: « *Le miroir maître des peintres* ». Or qu'est-ce que la photographie ? Sinon, un miroir qui se souvient.

Honneur donc à ceux qui surent, au temps de la plaque sensible, résister aux sophismes des Esthètes, qui firent de tant de peintres des fainéants prétentieux. De ces résistants le plus héroïque fut sans doute Meissonier, qui connut la gloire de son vivant, une gloire fille des ses œuvres, autrement justifiée que celle des « géants de notre peinture contemporaine », qui est la création monstrueuse de la conjonction de la finance et des aventuriers de la littérature.

Or, en 1890, un moins de 20 ans, insolent et péremptoire, dogmatisait:

« Les facteurs de la réputation de Meissonier:

a) Cette déformation des intimes compositions hollandaises.
b) L'esprit littéraire, abondamment (le faciès de Napoléon, qui est grotesque, avoisine le sublime pour la majorité).
c) Surtout l'habileté de l'exécution, qui fait clamer sans réserve: « C'est fort ! ».

Cette exécution sommaire d' un vieux Maître par le couperet de l'ignorance était précédée de cette funeste définition: « Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Définition qui n'est qu'une boutade d'écolier, et à laquelle S. E. M. Henri Hoppenot, a, dans une préface écrite en 1946, si improprement associé l'adverbe: « *Définitivement* ».

Cette boutade a été abondemment illustrée par les représentants de l'art moderne, qui peuvent être ainsi considérés comme les « ensembliers de la surface plane ».

Octave MATTHEY.

ALEXANDER MÜLLEGG, Bern