Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1948)
Heft: 6

Artikel: Menus propos d'un peintre neuchâtelois
Autor: Matthey, Octave
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-626056

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

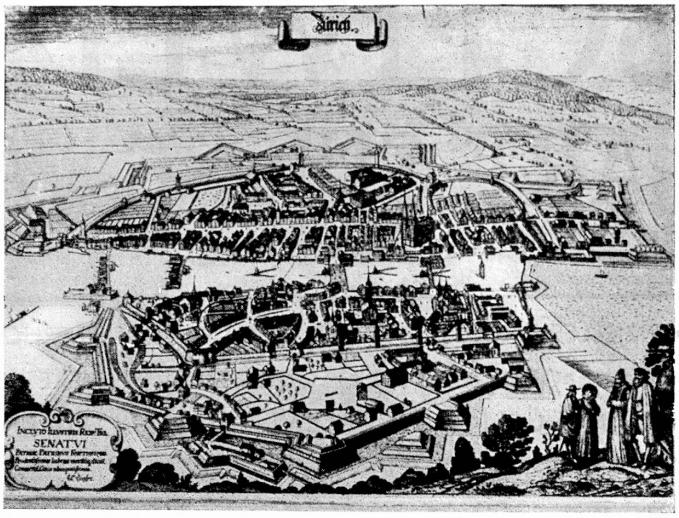
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 13.07.2025

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

fügten Block des Rathauses, an tausend Eindrücke aus malerischen Gassen und Winkeln, in denen der jahrhundertalte besondere Charme Zürichs noch heute lebt. Und man meine ja nicht, dass unsere Stadt aufgehört hätte, solche Schätze zu horten. Es gibt ganz moderne Bauten - etwa die Universität - die schon heute unverrückbar zum architekturalen Gesichte Zürichs gehören wie die grossen Bauten der Vergangenheit. Und wenn unsere Zeit mit kommunalen Wohnungsbauten, die die Siedelungen der Arbeiter in den herrlichen Garten von Zürichs Umgebung stellen, mit modernen Flugplätzen und arbeitshygienisch einwandfreien Industriebauten das Bild der Stadt weiterhin so glücklich bereichert wie bisher, werden wohl auch spätere Nachfahren wiederum das Lob unserer Stadt singen: NOBILE TUREGUM MULTARUM COPIA RERUM.

Aus der Wegleitung des Baugeschichtlichen Museums der Stadt Zürich



Fortifikationen, 17. Jahrhundert

Menus propos d'un peintre neuchâtelois.

Au mois de janvier 1948, « *L'Art suisse* », organe officiel de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, publiait un commentaire enthousiaste du livre de Matteo Marangoni: « Apprendre à voir ».

Après avoir lu ce livre, l'auteur de l'article en question avoue ingénûment qu'il est « désormais armé pour affronter l'art contemporain ». Nécessairement, puisque l'art contemporain illustre les théories qu'expose M. Marangoni, théories dont Maurice Denis s'est fait l'historiographe il y a plus d'un demi siècle. Le concept de « la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », concept qui identifie le tableau avec le vitrail, le tapis ou le linoléum, est à l'origine du nouveau conformisme que représentent M. Marangoni et son commentateur. Selon ce dernier, Matteo Marangoni « établit qu'entre le monde de la réalité et celui de l'art, il y a un abîme, et qu'en somme il y a autant d'arts que d'artistes (c'est l'antienne que chantait Rodolphe Toepffer, vers 1830, avec tant d'esprit, de clarté et de bonhomie). Quand on aura compris ces vérités élémentaires, poursuit le distingué critique d'art neuchâtelois, on dira moins d'insanités devant un tableau ou une statue. »

Est-ce bien sûr ? Entre les « insanités » (ou les « sottises », selon les Goncourt) que les conformistes d'hier disaient de Cézanne, par exemple, ou celles que disent les conformistes d'aujourd'hui, il y a une étrange similitude, aussi n'y a-t-il pas à choisir entre les unes et les autres mais à se gausser des unes et des autres.

En 1911, je recevais de mon ami, le peintre Charles Humbert, le mot que voici: « Paris, 24 nov. 1911. Mon vieux Matt, Nous causions de Cézanne; j'en ai vu plusieurs qui sont absolument anarchiques et sans grand mérite: c'est d'une facture dégoutante, savoureuse à la saveur de la merde, souvent acide de couleur, et pas du tout équilibré de masses et si c'est dépourvu de lit-té-ra-tu-re, çà ne vaut pas le mets de cuisine le plus misérable. Si Delaroche fait râler, Cézanne n'y réussit pas moins. Salut, on en recausera entre quatre yeux. C. Humbert ».

Nous en reparlâmes, en effet, dix ans plus tard. En 1911, Humbert, muni de mon seul viatique avait le jugement totalement libre devant la peinture de Cézanne, que le conformisme d'alors ignorait ou méprisait profondément. En 1920, par contre, le dossier cézannien s'était sensiblement accru et allait créer un nouveau conformisme. A l'époque ou Humbert jugeait si sévèrement celui qui allait devenir, dans son propre esprit, dix ans après, « le Père de la Peinture moderne », « le prodigieux constructeur », « le dieu de la Peinture, etc., etc., les conservateurs de nos musées et nos amateurs éclairés, jugeaient Cézanne exactement de la même façon, ou même n'en soufflaient mot pour la bonne raison qu'ils en ignoraient l'existence. C'est d'ailleurs pourquoi ni nos musées, ni nos collectionneurs n'en possèdent, ou de médiocres et de suspects, qu'ils ont payés très cher à des négociants astucieux.

Mais revenons à l'abîme de Marangoni. Léonard de Vinci qui a quelque droit de parler peinture, aujourd'hui comme hier, faisait de celle-ci la « fille de la Nature », ce qui est assurément le contraire d'un « abîme ». L'abîme, il le mettait avec raison, entre la réalité et tout art qui ressortit au langage alphabétique. Aussi me permettrai-je de recommander instamment à ceux que le livre de M. Marangoni aurait pu troubler, d'ouvrir en toute hâte le «Traité de Peinture» de Léonard, au chapitre 2 et 3.

Du commentaire qui nous occupe, nous voudrions encore, avant de terminer, citer le passage caractéristique que voici: « Au vrai, écrit M. Jeanneret, le public n'a jamais compris d'emblée une œuvre forte et nouvelle; il n'a jamais pu se rendre compte si elle était cohérente, si la forme répondait au contenu conformément aux grands courants d'idées du moment. Car c'est en quoi consiste essentiellement l'art, et non dans l'impossible copie de la réalité ».

On nous permettra tout d'abord de faire remarquer à ce contempteur du « public » que ce dernier ne peut être accusé puisqu'il n'est jamais consulté. Ce n'est pas « le public » qui a vitupéré Cézanne ou Van Gogh, mais bel et bien des critiques solennels, dûment mandatés par des journaux et des revues officiels, dans lesquels ils jugeaient avec la sévérité ou le désinvolture que l'on sait: « l'œuvre forte et nouvelle », qu'il s'agisse du Cid, de Tristan ou de la Barque du Dante; jugements que répétera docilement ce public dont la culture est consécutive à la lecture. Et si d'aventure quelqu'indépendant ose se permettre la moindre remarque à l'adresse de l'un de ces juges infaillibles et tout puissant, il lui sera invariablement répondu: « Notre critique ayant l'entière responsabilité de ses opinions, il ne nous est pas possible de publier votre lettre ». Ce n'est donc pas « le public » qu'il convient d'accuser d'incompréhension, mais la critique éternellement conformiste et les maîtres de l'opinion qui multiplient ses jugements.

Après nous avoir donné comme nous venons de le voir, la raison d'être de la démarche picturale, M. Jeanneret invite donc les peintres à renoncer à « l'impossible copie de la réalité ». Ici, le commentateur d'«Apprendre à voir », exprime le dogme essentiel de l'esthétique contemporaine, qui exige que l'artiste figure « son moi » plutôt que « l'objet ». Ainsi, peintres et sculpteurs, dont le moyen d'expression leur permet de copier la réalité, au point que celle-ci puisse être identifiée par tous les hommes quelles que soit leur origine, leur langue, leur religion, sont invités par une fraction de la caste parlante à s'abstenir de copier la réalité sous prétexte que cette démarche est impossible. L'artiste plastique ne pourrait-il pas, à son tour, conseiller l'homme de lettre à renoncer à copier cette réalité qui se dérobe bien davantage encore à son moyen conventionnel de l'appréhender qu'à celui dont le peintre dispose ? Quel sens, en effet, a ce mot: « visage » ou le mot: « ciel » pour ceux qui ignorent la règle de ce jeu, qui veut qu'à tel grognement ou qu'à tel signe scriptural corresponde telle ou telle chose ? Alors qu'au contraire « Le Taureau » de Paul Potter est un taureau aux yeux de toute la communauté humaine, et «Le Moulin» d'Hobbéma, devant son ciel et derrière son rideau d'arbres est un moulin, des arbres, un ciel, pour tous ceux qui ont vu une fois dans leur vie, des arbres, le ciel et un moulin. Les peintres du passé démontrent abondamment que la copie de la réalité n'est pas impossible. Mais, comme le dit Léonard de Vinci: « Les élèves qui veulent progresser dans la science imitatrice de toutes les figures de l'œuvre de Na-

ture... » ... ne doivent pas, vraisemblablement, se répéter que: « la copie de la réalité est impossible », mais suivre au contraire, règles et préceptes excellents que leur dispense ce Maître incomparable.

Il est évidemment beaucoup plus aisé d'exprimer « son moi », selon la recette que donnent aux peintres d'aujourd'hui les chroniques artistiques du siècle, que de copier une simple fleur de poirier. Cependant, en prenant contact avec cette réalité par le truchement du dessin imitatif, le copiste, après des milliers de tentatives finira par s'identifier avec cette fleur de poirier, cependant que l'homme de lettre pourra répéter cent mille fois: fleur de poirier, sans faire un pas vers cette réalité. Cette réalité qu'il est soi-disant impossible de copier, copions la donc avec plus d'acharnement que jamais. Car cette quête passionnée conduit par la voie de la compréhension à l'amour des choses et conséquemment à la haine féconde de la lettre qui les sacrifie à ce qui n'existe que sur le papier.

Et il ne s'agit pas de se dire: « la photographie en fait autant » mais de prendre conscience du bénéfice mental et moral qui découle de cette copie fervente de ce qui est; de cette gymnastique intellectuelle et discipline corporelle qu'est le dessin imitatif. Ce dernier qui est essentiellement une recherche des causes dans le cadre de ces deux contigences majeures: la lumière et l'espace, dans lesquelles s'intègre l'objet imité, par des moyens humains, sans cesse accrus. Peut être s'apercevra-t-on un jour que la pointe effilée d'un crayon que l'amour de la Création conduit, est un moyen plus efficace de connaissance que celui dont le philosophe dispose.

Dans tous les cas, le dessin imitatif, plus que tous les manuels écrits à cet usage, est le moyen le plus sûr pour: « Apprendre à voir ». Celui-là est l'éducateur par excellence de l'œil. L'œil « qui est la lumière du corps ». L'œil dont Paul Claudel vient de faire une oreille. Une oreille qui permet d'entendre les tableaux qui parlent par la bouche de ceux qui les louent, dans un but qui n'est pas fatalement désintéressé.

Octave MATTHEY.

Rudolf Dreher ✠

Anfangs Mai dieses Jahres übergaben Angehörige und Freunde in aller Stille die Asche von Rudolf Dreher der heimatlichen Erde in Zürich-Wollishofen. Fern seiner Heimat, auf französischer Erde, dort unten an der Seine in der Nähe von Paris traf ihn ein Herzschlag in seinem Atelier, er war ganz allein.

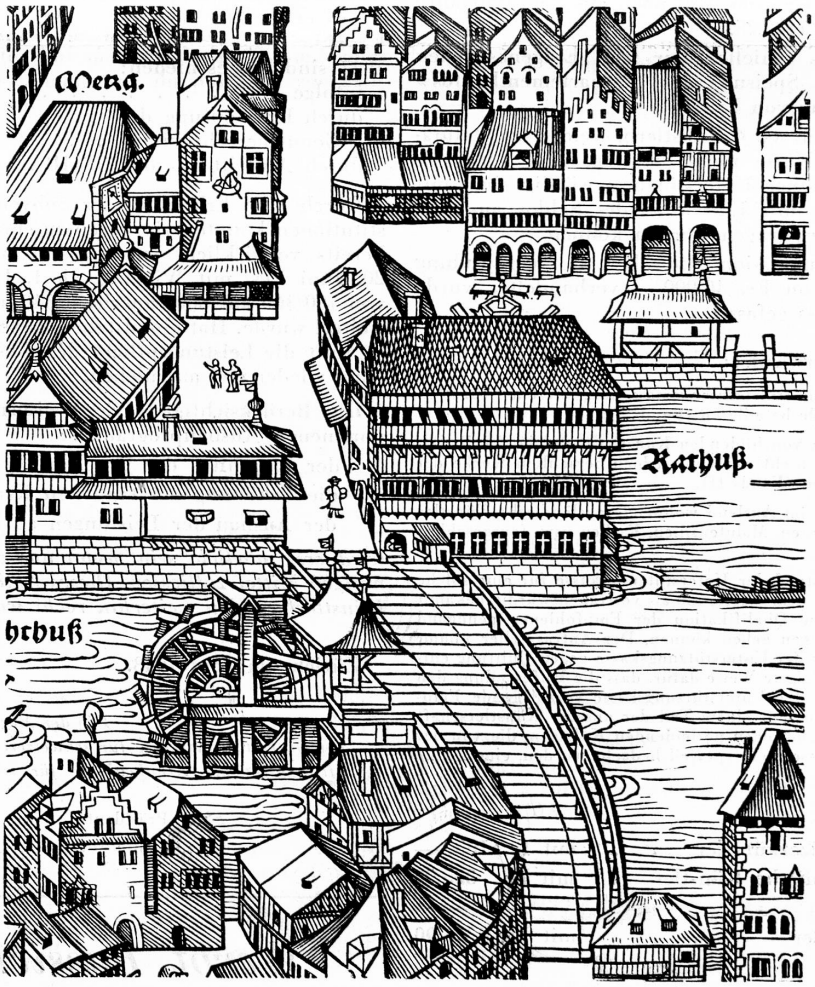
Nachbarn fanden ihn am andern Morgen.

Rudolf Dreher war ein langjähriges Mitglied der Sektion Zürich der GSMBA, er stellte immer aus, zuletzt noch 2 Bilder an der Gesellschaftsausstellung 1948 in Bern. So still wie er starb war er auch im Leben. Wir hatten noch anfangs dieses Jahres miteinander abgemacht, in diesem Sommer an der Seine aufs Motiv zu gehen. Es sollte nicht sein.

Als Künstler wählte Rudolf Dreher den einsamen Weg nach innen. Ausgerüstet mit einem soliden Handwerk wäre es ihm ein leichtes gewesen sich in der lärmenden Kunstausübung unserer Zeit einen sicheren Platz zu verschaffen. Er kannte wie wenige die französische Malkultur und ihre Geschichte, er liebte vor allem Corot. Vom Impressionismus mit seiner Ueberwertung des äussern Objektes liess er sich nicht unterkriegen, er « französelte » nie. Er blieb immer ein echter alemannischer Romantiker mit einer feinen französischen Malweise. In seinen meist kleinen Bildern fing er die grosse Weite der Landschaft ein und verschmolz sie mit der tiefen Güte seines Wesens. Von den Menschen verlangte er nichts. Nur seine Frau verstand ihn ganz und half ihm wo sie konnte. Wenn er in seiner einsamen Welt versunken war, liess sie ihm immer wieder ein Türchen oder ein Fensterchen in den Alltag offen.

Seine Bilder werden bleiben und wachsen in der Zeit. Eine kleinere Gedächtnisausstellung, keine mönströse, wie es in letzter Zeit bei uns Mode geworden ist und dem Andenken des Künstlers nur schaden kann, wird zeigen, wer Rudolf Dreher war.

Max Carl Herzog.



Rathaus Zürich. (aus dem Murerplan)