

# Extrait de l'ouvrage René Auberjonois

Autor(en): **Ramuz, C.F.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1946)**

Heft 3

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624303>

## **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.

# SCHWEIZER KUNST

## ART SUISSE ARTE SVIZZERA

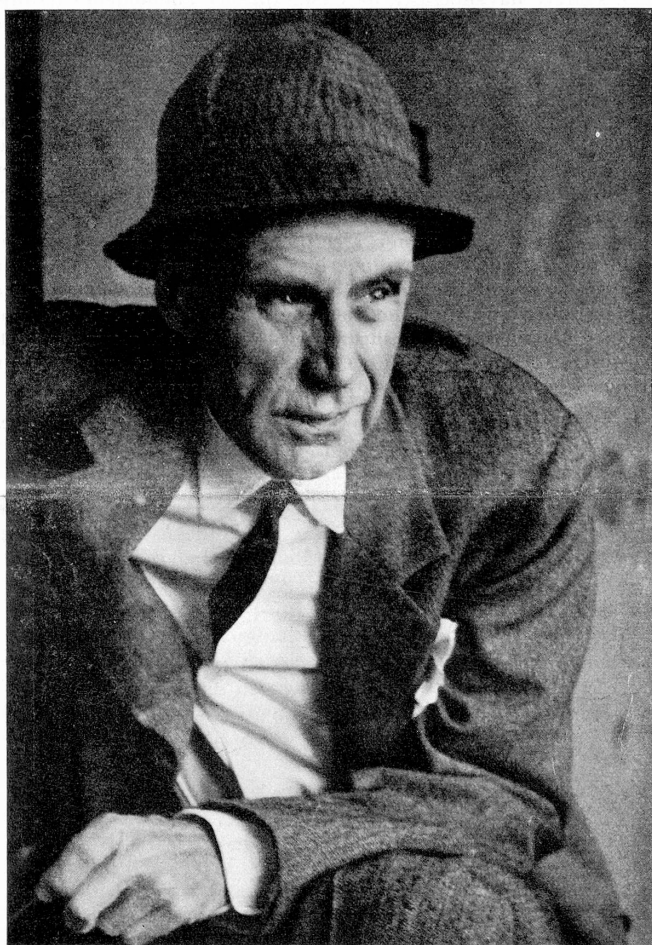
A. G.  
BELLINZONA

OFFIZIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER BILDHAUER UND ARCHITEKTEN  
ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES  
ORGANO UFFICIALE DELLA SOCIETÀ PITTORI SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

JÄHRLICH 10 NUMMERN  
10 NUMÉROS PAR AN

### N° 3

M Ä R Z 1 9 4 6  
M A R S 1 9 4 6



Extrait de l'ouvrage "René Auberjonois",  
par C. F. Ramuz

Nous en revenons par ce biais au fameux problème de la ressemblance, choisissant pour y voir plus clair l'exemple le plus simple, celui du peintre portraitiste. Il pouvait sembler à première vue qu'il fût privé de toute liberté et que l'imagination chez lui ne dût jouer aucun rôle. La réalité qu'il a à reproduire s'impose, en effet, à lui par sa proximité même et, d'autre part, en ce qui touche la ressemblance, il doit compter avec le goût de son modèle, lequel peut, par exemple, être une jolie femme, laquelle tient essentiellement à être jolie et qui entend que l'image qu'on fait d'elle soit conforme à l'idée qu'elle s'en fait. Il semble donc que le peintre portraitiste soit prisonnier de toute part et condamné ainsi à ne plus exister lui-même; c'est bien ce qui lui arrive souvent. Il y a beaucoup de peintres pour qui un visage n'est qu'une addition: il s'agit de faire un nez ressemblant, une bouche ressem-

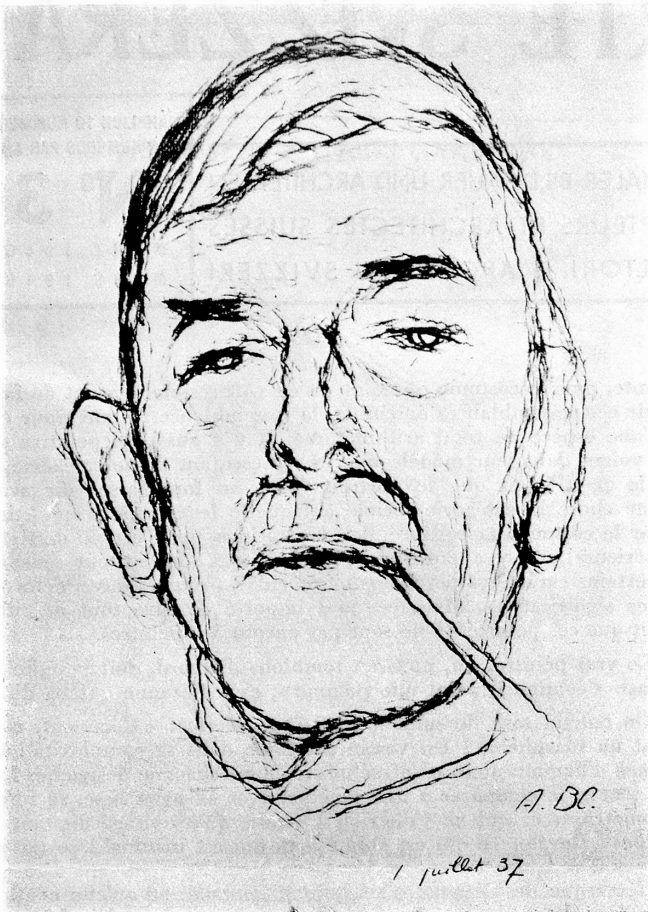
blante, puis le costume ou ce qu'on en voit ressemblant, et de faire tenir ces ressemblances ensemble, la ressemblance n'étant pour eux qu'une espèce de total arithmétique. Il y a aussi les peintres qui ne voient dans leur modèle que le représentant d'une catégorie sociale et il s'agit que le portrait qu'ils en font fasse voir avant toute chose la catégorie sociale à laquelle leur modèle appartient (par le costume, la coiffure, des décorations, toute espèce de signes extérieurs). Il y a enfin les peintres qui sont surtout sensibles à certains caractères psychologiques: rides, protubérances, déformations significatives. Mais, ce qu'il importe de dire tout de suite, c'est que ces peintres-là ne sont pas encore des peintres.

Le vrai peintre, lui, nous en tombions d'accord, doit peindre un visage « comme il peint une pomme », c'est Cézanne qui l'a dit.

On entend tout de suite le lecteur se récrier: « Comment, mais c'est un blasphème ! Un visage d'homme dans sa complexité ! Un visage d'homme plein d'anfractuosités dans chacune desquelles loge un secret, le comparer à une pomme, avec sa peau lisse, sa forme géométrique et qui ne « dit rien », tandis qu'un visage dit tant de choses ! Ravaler ce qui est animé à ce qui est inanimé ! ce qui est vivant à ce qui est mort ! » J'entends bien. Et il va sans dire que la remarque de Cézanne n'est qu'une boutade, et qu'elle contient une forte part de paradoxe. Mais, ces réserves une fois faites, je prie qu'on veuille bien voir aussi combien d'autre part elle est vraie: et d'abord en ce qu'elle est un avertissement au peintre quant à la façon d'aborder la nature, la nature n'étant pour lui qu'un assemblage de couleurs et de volumes ou de volumes colorés, le volume n'étant autre chose que la résultante du jeu des ombres et des lumières, de sorte qu'en effet un visage humain et une pomme lui posent le même problème. Le psychologue part de certains signes qu'il isole par l'analyse: peindre « comme une pomme » suppose une marche exactement inverse, qui est de reproduire ces signes inconsciemment, sans idée préconçue, en partant d'une surface colorée où ils sont inclus et qu'on y retrouve finalement, mais qu'on n'isole pas et à qui on ne réserve pas un traitement particulier. C'est ramener le peintre à son métier de peintre, un métier « pur », sans mélange de philosophie et de littérature: c'est lui montrer qu'il peut aboutir à la même ressemblance profonde par des chemins à lui, qu'il oublie trop volontiers. C'est réintroduire dans un métier où les trucages de toute espèce sont nombreux et faciles, et par ailleurs singulièrement tentants, ce qu'il faut bien appeler la « naïveté », qui est la faculté de laisser agir sur soi dans un état de réception parfaite le monde extérieur, comme si on le voyait pour la première fois, et de le reproduire en ne faisant appel qu'à la franchise de l'impression servie par la franchise du métier.

Seulement, avec *quoi* peint-on ? c'est ce que nous nous demandions ensuite. On peint ce qu'on voit sans doute, mais de quoi est faite cette vue ? Est-ce que les yeux seuls sont ici à jouer un rôle ? Le peintre serait-il passif comme un appareil de photographie ? C'est ici qu'il importe de réintroduire l'imagination, même dans le cas simple qui nous occupe. L'opération est de traduire ce que l'œil enregistre par les mouvements de la main: mais il n'y a pas immédiatement, et entre la main et l'œil sont situés divers centres non pas passifs, mais actifs: l'impulsion qui vient de l'œil ne passe pas immédiatement à la main, elle monte d'abord à un centre sensible où elle se transforme. L'imagination travaille sur les données de l'œil. Le peintre a une image sous les yeux, mais c'est moins cette image qu'il cherche à reproduire qu'une image de cette image qui se forme

au dedans de lui-même et à laquelle sans cesse il compare instinctivement une troisième image qui est sa peinture. C'est qu'il a besoin, c'est qu'il est nécessaire que cette troisième image le contienne à la fois et son modèle extérieur.



A. Blanchet

C. F. Ramuz

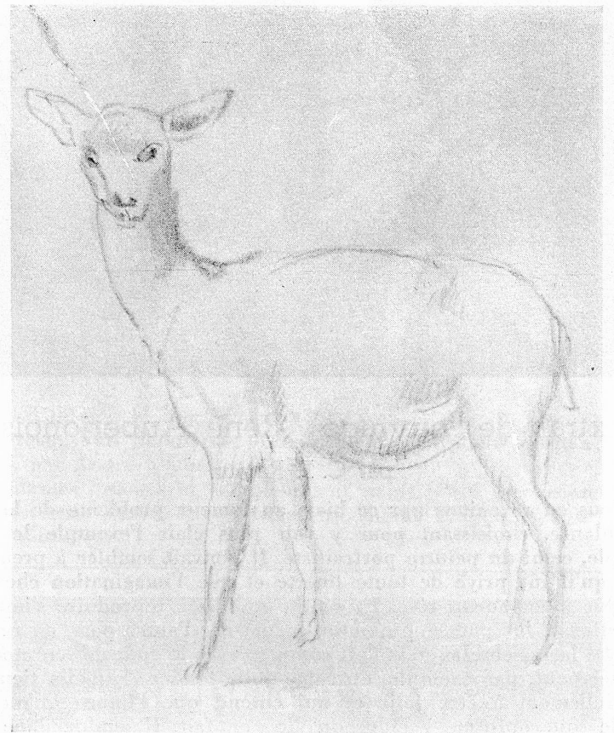
dépréciée de par son isolement, dans la circulation universelle. « *Il est impossible de ranger les pièces à qui n'a une forme du total en sa tête* », a dit Montaigne. Le propre de l'artiste est de ranger les pièces, de les ranger d'avance dans sa tête; il n'y a de ressemblance que dans leur rangement.

C'est ainsi que nous en venions à parler des styles et du style au singulier. Styles au pluriel ne sert qu'à désigner les caractéristiques de l'auteur. Qu'il peigne, qu'il écrive ou qu'il sculpte, il est assez rare que l'homme (quelques cas d'imitation pure exceptés) ne réussisse pas à faire passer dans son ouvrage certaines particularités de sa personne; c'est ainsi que son écriture (au sens propre) est personnelle (plus ou moins) et que le graphologue arrive à reconstituer par son seul secours le caractère du « scripteur ». Avoir un style est donc tout autre chose que d'avoir *du* style. Qu'est-ce que c'est alors que d'avoir du style? N'est-ce pas faire que le particulier (qui est de la personne de l'auteur) ressorte d'autant mieux qu'il est plus soumis à un ordre, un ordre impersonnel qui est l'ordre même du monde, à un rythme d'espèce universelle qui utilise le temps et le lieu, mais en les transcendant? N'est-ce pas trouver le moyen de faire en sorte que sa personnalité s'exprime d'autant mieux qu'elle s'efface davantage et, de même que les phénomènes naturels obéissent à des lois auxquelles ils sont subordonnés, de subordonner ici ce qui est accident à ce qui est durable, ce qui est transitoire à ce qui demeure, ce qui est passager à ce qui est éternel? C'est l'introduction d'un mode de grandeur dans ce qui ne le comporte pas à l'état d'objet isolé, mais l'objet isolé est alors rattaché à une circulation d'ensemble qui le soulève au-dessus de lui-même. Quelle chose qui est limitée par un cadre déborde alors se cadre, allant rejoindre l'illimité qui est une abstraction, mais redevient concret par le reflet qu'il projette sur la réalité concrète, qui s'en trouve enrichie. Le style fait allusion à ce qu'on pourrait appeler en peinture le métaphysique, *physique* signifiant nature et *méta* voulant dire après, voulant dire ce qui est derrière, ce qui vient ensuite; marquant ainsi l'incorporation de ce qui n'est que la nature à quelque chose qui n'est pas le surnaturel (au sens religieux du mot), mais qui est ce que la nature cache d'elle-même et que le savant cherche à découvrir, lui aussi, par d'autres moyens.

La ressemblance de l'objet à ce qui n'est plus l'objet, mais l'ensemble des objets.

C'est qu'il a besoin, en disant, de se dire. C'est que la ressemblance n'est pas seulement de lui-même au monde, mais de lui-même à lui-même; un lui-même qu'il ne connaît pas et qu'il découvre à mesure par la comparaison qu'il fait de ce qu'il voit à ce qu'il sent, et il faudrait dire à ce qu'il pense, parce qu'il y a devant lui une chose vivante, mais que lui-même est une chose vivante. « *Peindre d'après nature*, a dit Cézanne, *ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser des sensations* ».

Nous nous disions également qu'il convenait de ne pas oublier que « *l'image n'est pas une portion du tout, mais qu'elle en est le symbole* ». La remarque, cette fois-ci, est de Claudel. Quoique l'homme entreprenne de faire, il travaille dans le détail. Il est placé dans le monde, mais il n'a jamais d'action que sur une infime partie de ce monde. Qu'il soit musicien, peintre, sculpteur ou poète, tout artiste se trouve placé cruellement dans la nécessité, non seulement de faire un choix dans la multiplicité des objets qui l'entourent, mais encore, avant fait son choix, de séparer cet objet de son milieu naturel, de l'en retrancher. Un peintre peint un homme en pied: le personnage étant représenté dans sa totalité, il semble qu'il pourrait se suffire à lui-même. On n'en est pas moins forcé de voir qu'il est maintenant isolé: isolé de son passé, de son futur, qu'il n'est plus que l'homme d'un moment; que, d'autre part, il est privé de tout ce qui l'explique dans la vie, ses alentours, sa parenté, ses fonctions; et que le peintre doit le restituer dans le temps, dans son milieu, montrer d'où il vient, montrer sans doute où il va, l'expliquer. Un paysage n'est qu'un fragment arbitrairement découpé dans une surface colorée pratiquement indistincte: il s'agit de faire rentrer la partie dans le tout, il s'agit de faire en sorte que la partie redevienne le tout. Car, quel que soit l'ouvrage fait de main d'homme qu'on envisage, la matière ne peut prendre entre ses mains une forme qu'à la condition d'être privée de toutes les autres: or, le propre de l'art est de réintroduire cette forme,



« René Auberjonois » ouvrage de C. F. Ramuz, avec 120 reproductions, paru aux Edition Mermod.