Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 14 (1927)
Heft: 4

Artikel: René Auberjonois
Autor: Budry, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86265

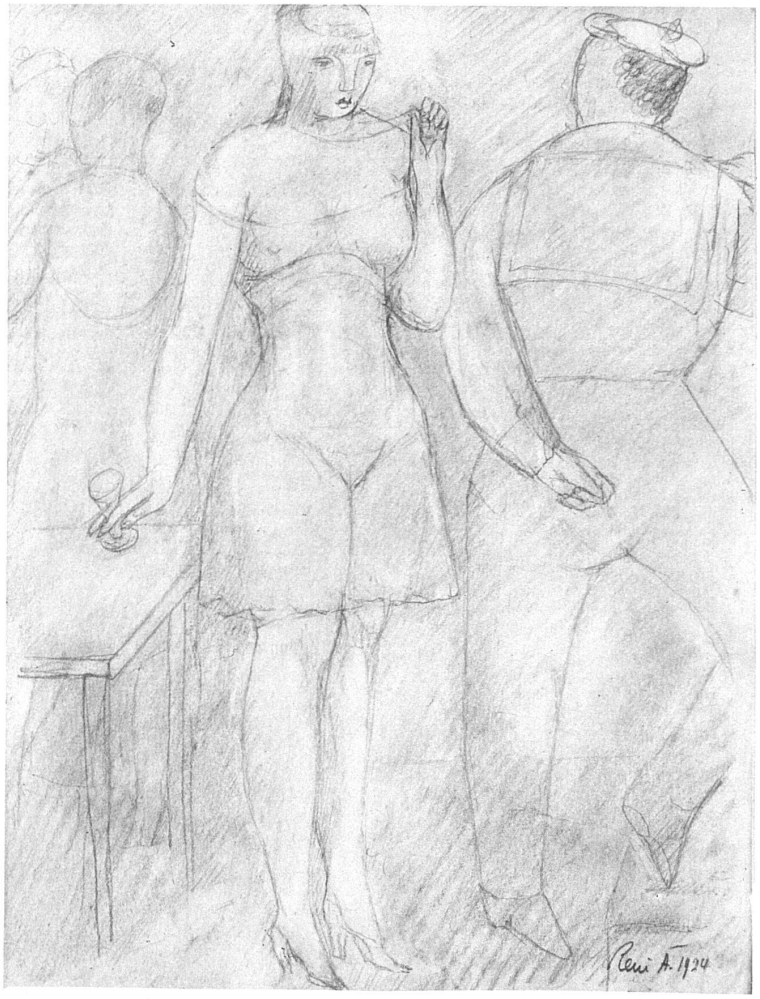
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 02.07.2025

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



RENÉ AUBERJONOIS, LAUSANNE
«Marseille» (Dessin) / Phot. Emile Gos

RENÉ AUBERJONOIS

I. LES DESSINS

Il y en a que l'inspiration appelle d'un coup de gong, d'autres d'un trait de harpe; ils la rendent comme elle est venue. René Auberjonois est, on voit, des derniers. Ses tableaux ne frappent point puissamment, mais ils touchent à toutes les cordes. S'ils étonnent, c'est qu'il court assez de gens qui ne savent pas lire et qui s'étonnent de rien, d'un nom de gare. Et savoir pourquoi Lausanne en fait le diable de la peinture, quand il possède visiblement l'honnêteté des anges . . .

Pourtant c'est aux dessins que ces dons se voient au mieux, parce qu'ils parlent un langage épuré de certains conflits, exempt des lenteurs et pesanteurs de la peinture, libéré surtout d'un partage où le peintre se voit souvent mal assuré, j'entends sur ce qui revient à la ligne et à la couverte, au trait et à l'épais, au plan et au relief, pour tout dire à la tête et au ventre. Il n'y paraît plus ici, tout fait unité et convergence. L'appareil à décalquer l'image du plan intérieur sur le plan du papier, à peine est-il matériel: une mine taillée à la finesse d'une aiguille, ici et là l'effleurement du mamelon d'un petit doigt. A peine laisse-t-il sur la feuille ce qu'on peut appeler une

RENÉ AUBERJONOIS
Enfants (dessin)

L'Ecuyère (dessin) / Phot. Emile Gos

matière. Ombres, hâchures, crayonnages, par quoi d'autres marquent l'effet, la force, l'éclairage, rien n'en reste, ou indiqués d'une si discrète insistance qu'ils se découvrent à la deuxième lecture. On peut dire que ces dessins tendent au blanc. De là leur force: ils ne disent plus rien que l'essentiel. C'est le dernier schéma, la trame sans plus, les fils de la pensée à nu.

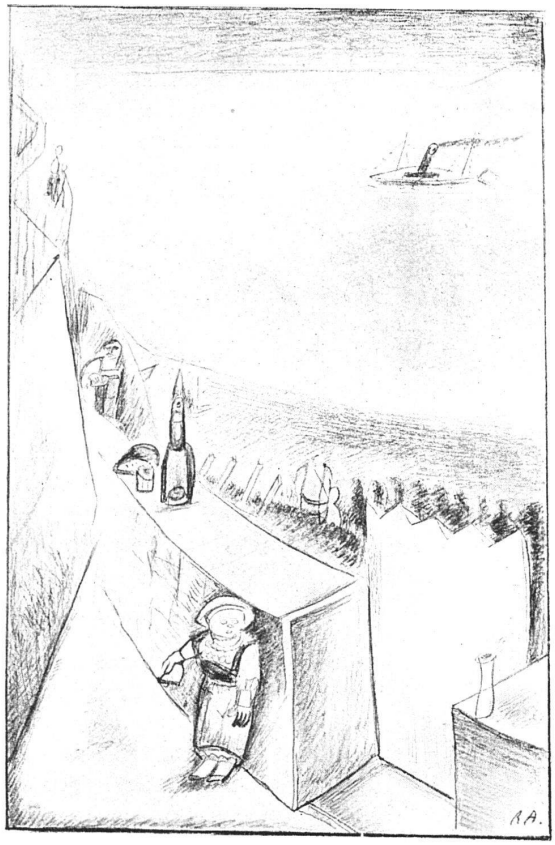
Vous apercevez d'abord dans quel rapport ces dessins tiennent au croquis, ils en sont justement l'antipode. Car le croquis cherche à surprendre lestement les particularités du modèle, première passe, premier degré de la connaissance, mais ces dessins en sont le degré dernier. Tout le circuit de la peinture les sépare donc du croquis. Ceci précède le tableau, les dessins le prolongent; ceci est dessous, les dessins dessus. C'est ce qu'il advient d'un objet après toute l'aventure de la peinture courue, à terme de possession, presque à fin d'onde. Croquis dit nerfs, hâte, pression, ces dessins résorption et détente. Voilà, si l'on entend les nuances, ce qui les met à part de l'ordinaire: ils sont des tableaux derrière quoi l'on a retiré la peinture. Plongés dans un acide, dans un révélateur de photographe, sans doute ils y retrouveraient leurs valeurs et leurs tons. La couleur se lit entre les lignes, le tableau est sous-entendu.

II. LES LITHOGRAPHIES

Mais quand Auberjonois s'empare du crayon gras et se met lithographe, son attitude devant le blanc varie quelque peu. Pour autant qu'on peut parler d'une technique établie dans la lithographie, il n'y est pas très expert. Il y touche en amateur, en dessinateur amusé ou ennuyé de tâter de trucs qui changent ses habitudes. D'abord il ne dessine pas sur la pierre même; il dessine sur le papier; un ouvrier reporte, et reporte mal ou trop bien. Selon le jour, l'humeur, l'impatience ou l'amusement, selon l'image à poser, la manière saute et vagabonde. C'est pour Auberjonois l'occasion du jeu ou, inversément, d'une laborieuse application. Parfois cela devient aussi le lieu de parfaites réussites, où la matière lithographique déploie alors ses propriétés exquises.

Le catalogue de ces lithos est bientôt fait: quatre figures pour illustrer le *Bourg-St-Maurice* de Fernand Chavannes chez Georg, trois croquis de cirque et des champs dans l'album des *Douze Images* paru en 1918 aux *Cahiers vaudois;* puis sept grandes planches dans l'ouvrage de grand style, *7 Morceaux de C.-F. Ramuz et 7 Dessins d'Auberjonois*, publiés tout récemment par le bibliophile Mermod. Entre deux, je connais un curieux portrait détaché d'Igor Strawinsky, un d'Edmond Gilliard joint au cahier d'*Hom-*

RENÉ AUBERJONOIS
La Belle au râteau (lithographie)

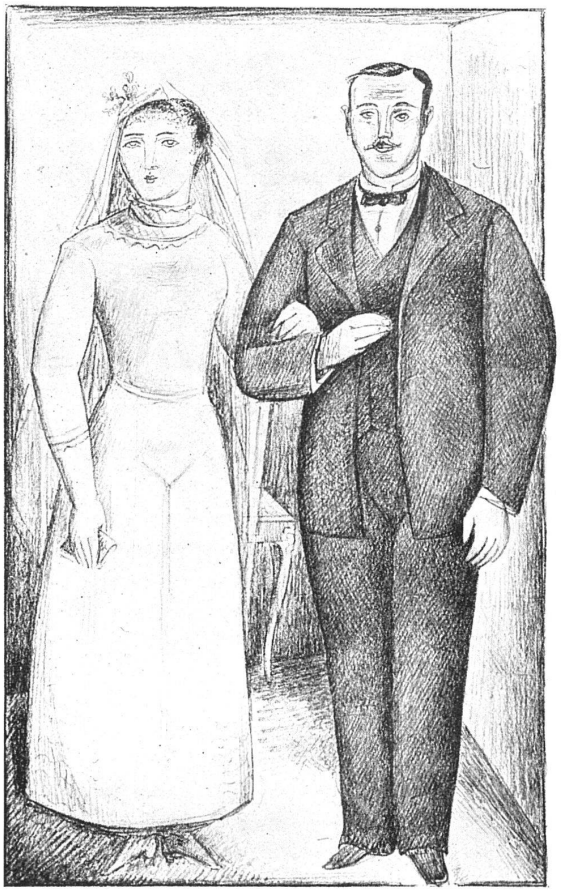


RENÉ AUBERJONOIS
Lavaux (lithographie)

mages que la Société de Belles-Lettres consacra cet hiver même au poète-alchimiste. Il se pourrait que ce fût tout. C'est pourtant dans ces à-côtés, et justement parce qu'il s'agit d'un terrain de jeux, d'un préau de récréation, qu'il se laisse aller plus librement, qu'il aère avec moins de façons cette verve, cette drôlerie qu'il porte au coin de l'œil, et qui, dans les dessins et les tableaux, rit sous cape. Le soin prodigieux qu'il porte au tableau, à servir l'idée poétique dans la plus délectable cuisine, jusqu'à noyer parfois la viande dans la sauce, ce soin se relâche aux hors-d'œuvre. Les vues du cirque sont tracées avec une prestesse qui ne lui est pas habituelle, presque au trot de la fantaisie. L'homme d'esprit donne congé à l'homme d'établi, l'imagier au peintre.

Et pour l'agrément narratif, Auberjonois l'a des meilleurs. S'il évoque la stupidité superbe des mariés devant le photographe, la bonhomie déboutonnée des papas de province, l'ennui féroce de certains quartiers des champs sous la pluie, l'endimanchement cosmétiqué du garçon de ferme à col de celluloïd, vous le trouvez toujours frisant adroitement le point critique de l'outrance, caustique et bon, moqueur et tendre, minutieux et grand. Tout cela est à l'opposé de la charge, de son classique répertoire de déformations à faire rire, de la truculence bouffonne, et de l'action directe sur le zygomatique. Le vrai comique est le produit d'une sorte d'excès dans la justesse. Dans un certain sens, tout ce qui touche le vrai est comique, pour la raison que nous sommes si naturellement portés à voir faux que ce vrai, quand il apparaît au coin d'une phrase, au détour d'un dessin, provoque la surprise et l'étranglement.

Si j'ai le goût mauvais, je m'en excuse, mais il va donc, pour les lithographies, à l'anecdote, à l'amusement. Pour n'être pas si délectable, si montée de majesté et de vénusté que la *Belle au râteau*, la page de *Lavaux*, où Auberjonois échafaude de scabreuses corniches de vignes au-dessus d'un lac béat, et chargées de leur petit monde



Les Mariés (lithographie)

de vignerons, d'enfants, de quatre heures sur le mur, ce poème aigu et enfantin m'en dit plus. J'y trouve la gaîté et la férocité moins remparées. Quand on rit, j'aime qu'on montre les dents.

Ces lithographies font, disait-on, récréation dans l'œuvre d'Auberjonois. Il n'y reviendra guère, car sa main semble faite moins que d'autres pour la reproduction par la mécanique, ou la fleur du dessin se perd. La pierre, quand il ne la traite en imagier, trahit ce charme léger et suprême que déposent sur ses dessins la caresse et la pesée de la main, son souffle sur la feuille.

Paul Budry.

NOTES SUR L'URBANISME A GENÈVE

II. LA GARE DE CORNAVIN

Voici plus de deux ans que le problème de la reconstruction de la gare de Cornavin est posé devant l'opinion publique. Au printemps 1925 le jury du premier concours rendait son verdict. Au printemps de cette année, l'Etat et la Ville de Genève ont accepté le projet définitif. Que s'est-il passé entre ces deux dates? A quel résultat ont abouti des études si prolongées? Telles sont les questions auxquelles nous voudrions répondre en ces lignes.

On se rappelle le point de départ de cette entreprise. Après d'interminables discussions sur l'emplacement même de la gare, il fut décidé de ne pas modifier sensiblement la situation du bâtiment actuel des voyageurs et de reconstruire celui-ci, dans l'espace compris entre la rue du Mont-Blanc et la rue des Alpes, dont le prolongement sur la rue des Gares était alors prévu. Il s'agissait d'adosser à un terre-plein haut de 8 m. environ un bâtiment dont le développement en longueur ne pouvait excéder 125 m. L'alignement des voies était imposé par les C. F. F., la profondeur de la place limitée par des bâtiments existants. Dans son principe, le problème était le même que celui qui s'était posé lors de la création des chemins de fer. Par suite du développement de la ville, la liberté d'action des architectes était devenue toutefois plus restreinte.

On sait comment les constructeurs de la première gare avaient organisé les accès aux bâtiments des voyageurs. Pour amener le public à l'entrée principale située au niveau des voies surélevées, deux escaliers avaient été prévus à chacune des extrémités de la place; une rampe avait été tracée à flanc de coteau. L'esplanade de la gare était nettement séparée des rues avoisinantes par des talus.

Dans l'avant-projet qu'ils élaborèrent en 1923, les C. F. F. ont abandonné d'emblée cette solution originale, dont le maintien paraissait d'ailleurs difficile en raison de l'élargissement du corps des voies. Ils ont prévu la suppression de l'esplanade, de façon à mettre l'entrée du bâtiment au niveau de la place Cornavin, la différence de hauteur entre le sol extérieur et les quais de départ, portée à 8 m. au lieu de 6.50 m. devant être rachetée par des escaliers intérieurs. Par suite de l'exiguité relative de l'espace destiné aux bâtiments des voyageurs, les locaux à l'usage du public furent repartis sur deux étages, l'un au niveau de la place, l'autre au niveau du passage sous-voie. Un massif corps central très saillant devait abriter le hall des guichets, la sortie très voisine de l'entrée était cependant distincte de celle-ci (fig. 1).

Le premier concours ouvert en 1924 fut manifestement influencé par ces études préliminaires qui avaient été portées à la connaissance des architectes participants. La plupart des concurrents se bornèrent à «habiller» d'architectures diverses le plan élaboré par les C. F. F. Des esprits conservateurs cherchèrent à maintenir le principe de l'esplanade avec rampe d'accès. D'autres, plus novateurs, entrevirent de façon plus claire les éléments essentiels du problème. Les rues principales qui aboutissent à la gare convergeant vers l'angle S. O. de la place, il paraissait logique de rapprocher autant que possible de ce point l'entrée des bâtiments. Quelques essais — plus ou moins heureux — furent tentés dans ce sens. D'autres projets séparèrent nettement l'entrée de la sortie, placée, comme il convient, dans le prolongement du passage sous-voie. Un concurrent remplaça les escaliers par une rampe intérieure en pente douce.

Cette première consultation n'aboutit à aucune conclusion définitive. Il n'était pas surprenant d'ailleurs qu'un problème aussi difficile n'ait pu être résolu du premier coup. On a eu tort de dire que le concours ne donna aucun résultat. Bien que le rapport et la décision du jury aient manqué de netteté — et peut-être de logique — on put tirer de l'exposition des projets quelques enseignements: La masse et surtout la saillie du corps central devaient être réduites, l'entrée et la sortie devaient être nettement séparées; il fallait abandonner l'idée de maintenir une esplanade surélevée accessible au moyen d'une ou deux rampes extérieures. On sentit en outre le besoin d'élargir quelque peu les bases du problème afin de donner aux