

Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 35 (1930)

Artikel: Philippe Robert : 1881 - 1930 : l'étudiant de Lausanne
Autor: Clerc, Charly
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-685106>

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: 17.01.2026

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

Philippe Robert

1881 - 1930

L'étudiant de Lausanne

par CHARLY CLERC

Il nous arrivait de Genève. Les études classiques qu'il n'avait pas faites, il avait fallu leur donner tant bien que mal un équivalent, passer dix-huit mois dans cette Ecole préparatoire de théologie, rue de l'Athénée. Lieu maussade, salles austères, où l'on voit de gros livres derrière un grillage et le buste poussiéreux d'un historien du protestantisme. S'il ne s'agissait pas de Philippe Robert, enfant de la nature en fleur, poète des couleurs exquis, je n'insisterais pas sur le cadre de cette école préparatoire. Bien d'autres y ont passé, pour qui ce séjour ne fut pas le moins du monde douloureux.

Bien d'autres futurs pasteurs de France, de Belgique ou de chez nous, adolescents qui savaient perdre deux ou trois heures chaque jour en divertissements très honnêtes, savaient vivre en bande, mêler le plaisant au sévère. Philippe Robert, lui, rattrapait le temps perdu. On raconte que des semaines durant, chaque jour, il se rendit par le chemin le plus court de sa chambre à cette triste école, et cela en répétant des déclinaisons. A côté des heures consacrées au recueillement, il ne faisait qu'apprendre des mots grecs, des éléments d'hébreu. La campagne genevoise, ce charmant diminutif de l'île de France, je me souviens qu'il ne la découvrit que seize ou dix-huit ans plus tard, au cours de quelques promenades que nous y fîmes ensemble. Pas plus que les soirées d'étudiants, il n'avait alors fréquenté les peupliers de la Laire ou le coteau d'Epesses.

Donc il nous arriva de Genève, en octobre 1901. De nous tous, il était certes le cœur le moins partagé. Parmi ses camarades de la Faculté libre, au Chemin des Cèdres, plusieurs cultivaient d'autres jardins que la théologie. Ils s'adonnaient aux lettres, à la montagne, à la musique. Ils se faisaient une vie confortable et amène. Sachant qu'ils auraient à quitter bien des avantages du siècle, ils demeuraient encore au seuil du siècle. A tous ceux-là, que nous étions, je ne pense jamais sans être ému, ni sans être humilié non plus à la pensée de notre

dilettantisme. Dans ce milieu, Philippe Robert était bien seul de son espèce. Le seul qui menât une existence d'ermite, le seul qui commençât, en pleine jeunesse, l'exercice d'un vrai dépouillement. L'ascétisme, c'était pour nous une chose de l'histoire ecclésiastique, la Thébaidé ou le désert de Port-Royal. Pour lui, c'était l'habitude de chaque jour. Nous prenions le thé dans nos chambres, nous avions un petit poêle ou une cheminée; des affiches égayaient nos parois. Sa chambre du Valentin était incomparablement nue et glacée. Je sens un frisson à me rappeler la température qu'il y faisait. Lui, qui avait aimé les promenades, toutes les heures et les nuances de la campagne où il avait grandi; lui qui avait aimé les choses visibles bien plus que nous, il trouvait naturel de s'en priver. Pour nous, la vie chrétienne semblait un bel équilibre; pour lui, elle était en toutes lettres renoncement.

Sanglé dans son veston noir, il descendait vers le chemin des Cèdres, sans jamais se permettre un détour. Etrange et délicieuse silhouette. Image de la volonté triomphante, et cependant, dans son allure, quelque chose d'aérien. L'énergie incarnée, mais aussi la plus douce fantaisie. Il allait droit devant lui, obstiné, perdu en Dieu, mais le rythme de son pas faisait penser à la danse. Philippe, quel mystère tu nous étais! Comme nous t'avons plaint, souvent, d'être si peu comme les autres! Comme nous t'avons envié, quelquefois, de savoir demeurer dans la claire altitude! Nous étions de jeunes étudiants en théologie, de jeunes hommes qui faisaient partie d'un groupe, d'une troupe; tu étais l'étudiant de la sainte Ecriture, tu explorais silencieusement la Révélation, tu marchais vers la sainteté lumineuse. Et tandis que nous moissonnions de belles «idées», toi, tu recevais en récompense les «images» divines, toute cette illustration du plan de Dieu, que l'on verra paraître plus tard, bien plus tard, dans la Bible que tu nous laisses, le dernier bienfait qui nous reste de ta carrière.

Volonté triomphante, ai-je dit, discipline de tous les moments. Ce qu'il faut admirer, c'est que Philippe Robert n'ait point essayé de nous imposer son exemple, sa méthode. Il «était», il était ainsi, et cela suffisait. Jamais il n'eut l'idée de nous faire la leçon. Jamais il ne nous fit sentir qu'il se mouvait dans une sphère supérieure à la nôtre. Comme il eût pu nous traiter de profanes ou d'«amateurs»! Se destinant à la prédication, il ne prêchait pas ses camarades. S'il était l'ascétisme, il était aussi la grâce du sourire. S'il était dur envers lui-même, il ne connaissait à l'égard du prochain que la plus belle indulgence. Il aimait qu'il y eût toute sorte d'âmes, comme il chérissait la variété des corolles et des insectes. Lui qui sem-

blait planer, il savait être plus proche qu'on n'eût pu croire de ceux qui paraissent incapables d'un coup d'aile.

Et pourtant, pourtant, ta voix, Philippe, rien que ta voix, comme elle venait d'ailleurs que nos voix d'heureux étudiants! Veloutée et précieuse, que j'entends toujours, trente ans après. Quand tu revenais d'une journée au Ried, et que tu nous disais les nuages de là-bas: « C'était une gloire incomparable! »... ou que tu employais cet adjectif « paradisiaque », lentement, sourdement articulé, comme si tu avais perçu des réalités que toi seul pouvais saisir. Nous aimions la nature, nous, tes camarades d'études, et certes, plus que toi savions perdre nos heures au milieu d'elle. Et le cher pays autour de Lausanne, nous le connaissions et le célébrions plus que toi, solitaire, anachorète de la rue du Valentin. Mais les rares instants que tu volais au travail, pour les donner aux nuées ou aux prés d'automne, comme ils se reflétaient dans tes paroles! Alors, de nouveau, nous étions devant le mystère, mais non pas celui d'une âme divisée. Tu n'étais pas du monde, Philippe, tu semblais plus qu'à moitié dans l'Au-delà; tu avais sacrifié — et je sais que tu as sacrifié jusqu'au bout — ce qui dans notre monde peut amoindrir notre âme. Ta chambre, j'ai assez dit son aspect de cellule. Tes années de Lausanne, j'ai assez dit qu'elles furent sévères.

Et voici, parce que tu avais renoncé à tout pour le Royaume, pour annoncer le Royaume, toutes choses t'ont été données par dessus. Et avant tout cette joie de célébrer Dieu selon tes moyens propres, à savoir par le pinceau. Tu as vu l'Egypte où Israël fut captif. Tu as vu Athènes où saint Paul harangua les païens. Tu es revenu pour illustrer l'Evangile sur les murailles de quelques-uns de nos temples. Tu as pu jeter sur la toile d'angoissantes colonnes de nuées; tu as procuré la paix à des centaines d'âmes par le charme des couleurs. Et cette Bible, qu'à Lausanne déjà tu préférerais à la théologie, tu nous l'as donnée, pour finir, ornée de ta main, avec cette richesse, cette fantaisie, ce « maniérisme » parfois (il faut bien le dire, n'est-ce pas; si l'on veut évoquer le peintre ou l'étudiant de jadis), avec cette minutie dans la grandeur, cette tendresse pour les plus humbles choses, que nous n'avons connue à ce degré que chez toi, Philippe...

N'est-ce pas hier que tu nous arrivais de Genève, que tu nous apprenais à regarder le ciel de chaque jour, à aimer les ciels voilés, les pesants nuages du couchant, leur « gloire incomparable »?

Quelques aspects de l'œuvre de Philippe Robert

par P.-A. ROBERT, pasteur

En cette après-midi de grise et froide humidité, chère à ma mémoire parce qu'elle y luit comme une lointaine annonciatrice de la « Bible ornementée », Ph. Robert, coiffé d'une de ces calottes de cuir crasseux que portent les vachers de nos montagnes, chargeait de calcaire boueux les sentes du jardin qu'il fut obligé d'acquérir afin que ne fussent défigurés par quelque moderne bâtisse ni la demeure « sise pour contempler l'immensité », ni le jardin botanique auquel ne conviennent que les rustiques et vastes horizons. Cent fois au cours de la conversation, la lourde brouette passa et repassa au pied de ce bel arbre que Robert appelait « mon pommier ».

Les Ecritures et la Bible dans l'histoire de l'art occupaient toutes nos pensées.

Ainsi travaillait le Maître, sans jamais se laisser distraire. Ainsi m'apparaît, dans le souvenir, celui qui s'en est allé emportant dans son règne tant de secrets que sa confiance n'a pas eu le temps de nous livrer, tant de choses qu'il ferait si bon savoir et que nous ne saurons jamais.

Lui n'étant plus parmi nous, son œuvre nous reste; c'est donc à elle qu'il nous faut aller, humbles comme lui-même allait à toutes choses, infiniment respectueux, religieusement réceptifs, sensibles encore à sa voix persuasive et chantante, doucement virile, fascinante.

Ces pages ne veulent avoir d'autre but que de continuer les conversations interrompues, intensifier la communion spirituelle ébauchée dans un passé lointain et récent et qui sent en lui la force de survivre en éternité.

Elles ne sauraient être, ces pages, dans leur infirmité, ni un hommage, ni même une offrande de gratitude.

L'amour seul qui les dicte essaye d'être digne de l'amour qui le fit naître.

I

L'observateur de la nature

« L'atelier c'est la divine Nature!
« Chaque fleur est une caresse d'amour,
« chaque fleur un sourire des Dieux. »

Ph. R.

Philippe a quinze ans; déjà il est de la race de Celui qui a dit: « Regardez les lis des champs ». On vient de lui donner un album d'esquisses. Ces belles pages oblongues et vierges fascinent ses yeux qui pétillent d'aise; le grain du papier légèrement teinté d'ocre séduit crayons et pinceaux.

L'année 1896 marque les débuts de cette jeune carrière. La première page de l'album est pleine de promesses. Sept espèces de campanules en font l'ornement. A travers les naïvetés de l'enfance transparaît la maturité du maître futur. Un pistil, déjà, fait l'admiration des yeux de Philippe qui savaient regarder ce que tous les yeux peuvent voir, mais que tous les yeux ne songent pas à regarder. Robert, à quinze ans, savait qu'une étamine est un chef-d'œuvre émouvant... Je tourne deux pages. Mes yeux s'arrêtent sur celle des Gêraniums. A côté de « l'Herbe à Robert », une indication d'ordre scientifique est révélatrice d'un des caractères du génie de Philippe. Le botaniste de profession se montre à nous aussi avisé que le peintre. L'enfant de quinze ans a l'étoffe d'un naturaliste. L'observation scientifique est à la base de son art. Philippe peindra avec intelligence, il étudiera avec amour. Il rendra avec une fidélité surprenante ces merveilles que son cœur sensible au rythme et son intelligence soucieuse de précision lui feront découvrir dans le monde infiniment attachant des fleurs. Le feuillage d'ailleurs ne laisse pas l'adolescent encore enfant dans l'indifférence. Une petite feuille profondément découpée l'a frappé d'admiration. Il l'a peinte pour elle-même; il l'a rehaussée d'un filet plus foncé; il a été saisi par la ligne sinueuse et rythmée... Je tourne quelques pages encore. Je m'arrête à celle où est peint le « Galéopsis Tetrahit »: cette originale et commune labiée. L'œil perspicace de l'artiste a tôt fait de découvrir dans le contour du labellium casqué une ligne ornementale. Il va donc, dans un ou deux dessins successifs, simplifier la petite fleur isolée, jusqu'à la réduire à un sobre motif de décoration. Nous saisissons ici le procédé cher au peintre.

C'est plus et mieux qu'un procédé, c'est une méthode quasi inconsciente, c'est un tour d'esprit inné qui se révèle déjà dans ces années d'enfance.

Philippe Robert paraît, dès l'origine, incapable d'observer la nature autrement qu'en artiste. Le naturaliste est déjà au service de l'artiste, mais l'artiste ne nuira point au naturaliste. L'émotion artistique est inséparable chez lui de l'émotion scientifique. Il importait de signaler à son berceau cette mystérieuse fusion de deux éléments qui, dès leur apparition dans l'âme du jeune peintre, s'épousent et se conjuguent. La Nature et l'Art ne sont, chez Ph. Robert, pour ainsi dire jamais ignorés. La nature spontanément et immédiatement donne naissance à l'art. On dirait même qu'ils coexistent; l'une ne pouvant se révéler sans l'autre. L'art ne sera donc jamais chez Ph. Robert un artifice, un procédé arbitraire ou réfléchi, un style acquis (mot qui appliqué à son œuvre soulevait l'indignation du maître) mais un trait de génie inné, hérité, inconscient à l'origine et peut-être jusqu'au bout. Ce que Philippe est à quinze ans il le restera toute sa vie. Cette union intime, savante et spontanée tout à la fois de la Nature et de l'Art, restera un des traits les plus originaux de l'œuvre de Robert, dont on peut bien dire qu'il est né artiste, tandis que la plupart des autres le deviennent.

Les pages 20, 22, 29 de ce premier album sont des illustrations frappantes de ce que nous venons de dire. La page où sont jetées d'après nature les Pétasites, rehaussées de leur filet bleu et mises en valeur par un fond approprié, présente un ensemble décoratif de grand effet, éloigné cependant encore de la perfection où atteindra le maître quelques années plus tard. La Balsamine, si exquisement ornementale, fournit à Robert l'occasion de donner libre cours à sa verve fantaisiste. D'un coup d'œil et d'une main très sûrs, sans calcul mais avec une régularité et une précision étonnantes, il tapisse le fond d'un semis de papillons stylisés. L'Hépatique des bois se détache sur un fond riche et simple. La ligne des tiges des feuilles et des fleurs s'est si fort imposée à l'esprit du peintre qu'il l'a répétée jusqu'à en remplir le fond et à créer ainsi dans l'ensemble un rythme et un mouvement qui font de cette petite composition « d'après nature » un pur chef-d'œuvre abandonné à l'angle d'une page. Faisons ici encore une place à l'étude non moins émouvante de la Scabieuse. Découvrant dans les dessins géométriques dont la Nature est le génial artisan, des motifs de riche décoration, l'artiste observe la plante au travers d'un verre grossissant et reproduit à l'échelle obtenue par ce moyen les merveilles entrevues.

Partout dans ces pages du premier album, le coloris est pur, éclatant, nuancé et parfaitement fidèle aux modèles examinés scientifiquement. Partout aussi le trait de pinceau est sûr, les pages sont d'une propreté exceptionnelle. Elles n'ont souffert d'aucune fatigue et les dessins paraissent n'avoir subi aucune retouche.

Tout cela révèle chez le jeune homme une rare maturité. D'autre part l'amoureuse attention vouée par l'artiste aux graines minuscules, aux fines corolles, aux calices dentelés, en même temps que la très habile exécution de l'infiniment petit font pressentir en Ph. Robert un véritable miniaturiste. On comprend que M. Correvon, ayant vu cet album de fleurs, ait désigné son auteur comme celui qui devait illustrer sa Flore alpine.

* * *

J'ai sous mes doigts impatients un second album. De quelles surprises ne va-t-il pas enchanter nos regards, de quelles beautés nouvelles ne va-t-il pas peupler notre mémoire? Il est daté de 1899. Une Euphorbe minutieusement étudiée au crayon ouvre la collection. Suit une page révélatrice, couverte de croquis de pattes et de têtes de lézards. Ici comme ailleurs, on ne sent aucune retouche. Parmi ces petites études jetées au hasard de ce feuillet d'album surgit dans sa stature naturelle un beau lézard vert, peint avec une maîtrise parfaite. L'animal ondulant sur la page paraît s'accrocher aux aspérités du grain du papier. Ainsi, ce qu'il y a au monde de plus mobile, de plus fugace, de plus instable, a été arrêté, fixé, immobilisé par le talent du maître. Un besoin nouveau se fait jour chez le jeune artiste. Ce n'est plus seulement la plante, être éminemment immobile qui l'intéresse, mais l'animal, l'être qui bouge et qui agit. Il faut avouer que pour aller à la conquête artistique du monde qui se meut, Ph. Robert a choisi le raccourci le plus escarpé. Saisir l'animal le plus insaisissable, c'était une de ces audaces dont se rendra riche à souhait et jusqu'à la fin, la vie du peintre.

Ailleurs une feuille morte est dessinée au crayon avec un soin, un amour, un respect des caprices de la nature ingénieuse et belle jusque dans la mort, qui sont le propre du scrupuleux observateur. Ici encore Nature et Art se recouvrent, se confondent. C'est la première ébauche des « Feuilles d'Automne ».

Tout à côté, une sauterelle étudiée au pinceau, sollicite les doigts trompés par la ressemblance. Un peu plus loin, ce sont des dessins au crayon représentant des têtes et des pattes d'écureuils. Nulle part dans ces premiers albums on ne sent les essais inhabiles, les tentatives et les échecs. La perfection jaillit spontanément des mains de l'artiste.

Parmi ces œuvres de jeunesse, une aquarelle encore, datée de 1899, est d'un attrait irrésistible. Nous pourrions l'intituler « L'Oiseau mort ». Un cadavre d'oiseau, dont le plumage soigneusement travaillé et légèrement stylisé accuse le talent du miniaturiste, est étendu rigide et blême sur un tapis de feuilles mortes dont chacune en soi est un pur chef-d'œuvre. Des insectes gros et petits, capricornes, nécrophores ou autres, se faufilent entre les débris de l'automne, courent sur les feuilles immobiles vers l'immobile cadavre.

La mort va servir de pâture à leur éphémère existence. Ici et là, par les fenêtres que font entre elles les feuilles cuivrées et recroquevillées, apparaît discret et souriant un fond étoilé. Derrière le drame cruel et sanglant de la vie, il y a des lueurs d'espérance.

Tout Ph. Robert est dans cette étrange et incomparable composition : son génie inventif, son imagination féconde, son don extraordinaire d'observateur, sa valeur de miniaturiste, de décorateur, le symboliste, le prestigieux coloriste.

Notons que si Paul Robert avait seize ans lorsqu'il dessina « L'Enterrement de la Mésange », Philippe en avait dix-huit lorsqu'il peignit « L'Oiseau Mort ». De la comparaison de ces deux œuvres de jeunesse ressortent avec une frappante évidence les traits de parenté et les traits divergents. On voit ici déjà en quoi l'art du fils s'apparente à l'art du père, en quoi aussi il va s'en éloigner toujours davantage. Même passion tendre pour la nature, même respect religieux pour la création, même perspicacité du regard observateur, même tendance au symbolisme. Mais, chez le fils, une indépendance plus grande à l'égard de la nature, une tendance instinctive à la décoration, une sensibilité plus accusée à l'égard de la ligne harmonieuse, une pensée, enfin, plus audacieuse avec ses avantages ou ses inconvénients. Moins moralisante que celle de son illustre père, la peinture de Philippe s'annonce non moins religieuse dans son essence et d'allure plus libre.

* * *

La seconde partie de ce deuxième album et deux autres cahiers, contiennent des travaux des années 1905 et suivantes.

1905, la grande année de la vocation définitive à l'art. C'est l'année des voyages à Nuremberg, à Berlin, où la théologie cède le pas à la peinture.

Dans sa chambre d'étudiant, Robert trouve en un carton vitré suspendu au mur, un papillon qu'il s'empresse de peindre, prémice d'une belle moisson future. Des abeilles viennent-elles lui rendre visite, des araignées jouent-elles le long d'un fil

d'argent, il dessine les unes, peint les autres, léguant ce petit monde palpitant de vie à une postérité qui, après lui et par lui, apprendra à l'aimer comme lui.

Conscient du génie qui grandit en lui, — car à l'ombre tutélaire des antiquités égyptiennes du Musée de Berlin, l'étudiant en théologie a scellé avec le génie de l'art un pacte que la mort même n'a pas rompu, impuissante qu'elle est contre l'ordre spirituel — en possession de son art, d'une solide méthode et d'une technique qui ne laisse plus rien à désirer, à l'exception d'un point dont nous parlerons plus loin, Ph. Robert est équipé pour les œuvres de vaste envergure.

Son armure, il se l'est forgée lui-même. Il serait autodidacte s'il n'avait en lui l'hérédité pour premier maître, les œuvres de son père et de son grand-oncle Léopold pour second maître et troisièmement enfin les classiques à Florence, Munich, Berlin, Amsterdam et Paris, qui lui arrachaient des larmes d'admiration tant leur âme parlait à son âme humblement réceptive.

* * *

1907 est l'année où la « Flore alpine » vit le jour. En quelques semaines d'un travail de mercenaire, accompli d'ailleurs dans une joie fébrile, délirante d'enthousiasme et d'admiration pour chaque petite fleur arrachée au sol natal et transportée au chalet. La collection s'élabore comme par enchantement. Ce sont des courses folles du Chalet des « Marécottes » aux pâturages et aux rochers voisins, de folles dégringolades des rochers à l'atelier improvisé où les dernières lueurs du couchant embrasé sont encore mises à contribution. Avant de partir pour l'alpe et pour gagner du temps, Ph. Robert a fouillé avec frénésie le Jura; il y a découvert des stations de plantes alpestres; il cueille sous les rochers sur de Chasseral, le grand vélar si exquisement parfumé, au fond de la gorge du Taubenloch la dentaire pennée qu'il peint comme il l'a trouvée: fleurie sur un tapis de feuilles mortes, enfin sur les rochers qui dominent Frinvilier, la délicieuse draba aizoides.

1908. Cinq planches de papillons représentant 66 types de lépidoptères exotiques de la collection de M. le pasteur Samuel Robert, sont un chant d'allégresse et de louange au Créateur. Quelle symphonie de couleurs! Chaque papillon est posé dans son originelle perfection sur le papier qui s'anime en vérité sous le pinceau œuvrant avec une précision mathématique. La sûreté et la finesse du coup de pinceau sont ici stupéfiantes. La mise en page, telle que l'artiste l'a conçue, ne supportait aucune hésitation ni dans le dessin ni dans la coloration. Chaque page, en effet, étant destinée à recevoir 12 ou 13 papillons

et chaque papillon devant être mis en valeur par un fond marbré ou uni, une seule faute à un seul papillon, un seul accident devait nécessairement abîmer toute la page. On ne sait, dans ces cinq mosaïques, ce qu'il faut le plus admirer: l'effet d'ensemble, la finesse du détail, ou la richesse inimaginable des gris, des bruns, des mauves, des bleus ou encore le délicat chatolement des dégradés. Chaque aile est un poème.

Sous le pinceau magique de Ph. Robert, la couleur même se métamorphose en cette mystérieuse poussière d'écailles que la Providence s'est plu à semer sur les membranes des lépidoptères pour la joie de nos yeux et pour bien d'autres raisons encore, j'imagine.

Paraissent en 1909 les « Feuilles d'automne », cet ouvrage somptueux, comme on l'a justement qualifié, composé de deux parties aussi captivantes l'une que l'autre. L'une entraîne l'esprit, l'autre séduit le regard. Cette publication, aussi originale que suggestive, dont André Michel a dit que Ph. Robert avait fait « une affaire de conscience artistique » mériterait à elle seule une étude spéciale. Qui saura jamais la peine que l'auteur a prise et le temps qu'il a consacré à la recherche du seul papier, de la garde et du texte jusqu'à ce qu'enfin il découvre, presque désespéré, à Fabriano, le papier digne du chef-d'œuvre dont il devait devenir l'indispensable auxiliaire? Les décorations du texte, les culs-de-lampe, les onciales, les caractères typographiques, les hors-texte, constituent un ensemble si riche que les yeux dans cette harmonieuse unité ne savent à quoi s'arrêter. Les détails pittoresques qui abondent ne parviennent point à nuire au tout monumental. Qu'on s'attarde à lire les principes d'art décoratif énoncés dans une langue aussi belle que les pages où elle s'incarne, ou qu'on vagabonde parmi les études d'après nature, une même paix profonde descend en nous, issue de cette science dont fait preuve l'ouvrage et de l'équilibre des lignes et des couleurs. (Scientia, harmonia, pax.) L'Erable platane, la Viorne, la Vigne, l'Hellébore, le Cerisier, le Fusain, tout l'automne, avec ses baies, ses pourpres et ses cuivres, ses ocres et ses ingénieux caprices est là, captif de ces pages où palpète l'enchanteresse mélancolie des jours qui fuient, des feuilles qui tombent et du repos qui vient.

Vers le même temps, Ph. Robert exécuta avec l'expérience acquise dans ses précédentes études, une collection des « Fleurs du Jura », comptant plus de 150 planches. Ce que nous avons dit de la perfection des planches de papillons il faudrait le répéter ici. Robert est en possession de tous ses moyens.

Non, il est lui-même en la tyrannique possession de son

génie. Depuis sa visite au Musée de Berlin, il est littéralement hanté par le travail au service du Maître dont il est devenu, à force de labeur et de consécration, l'instrument docile et merveilleusement achevé.

Un premier caractère tout extérieur mais frappant de cette belle collection, réside dans l'unité de l'œuvre. Elle est donnée par le format et plus profondément par les fonds aux teintes variées, toujours appropriées aux sujets et nuancées de discrètes hachures horizontales. Ici et là une marbrure fait exception et ajoute ainsi au charme de l'ensemble. (Tussilage.)

La fidélité de la chose peinte à la chose vue et observée avec sagacité, reste ici comme partout ailleurs et plus encore que dans la « Flore alpine », l'une des qualités maîtresses.

Ph. Robert est dans le monde de la nature admirable physionomiste. Ses fleurs ont chacune leur caractère propre et l'artiste excelle à nous le révéler. La plante tout entière sous son prestigieux pinceau s'anime. Je veux dire qu'elle laisse paraître son âme.

Pour Ph. Robert cela ne fait pas de doute, la fleur a une âme. Tout l'art consiste à la découvrir et, l'ayant découverte, à la manifester, à la rendre visible, sensible, vivante. Robert y a merveilleusement réussi; de là cette mystérieuse et irrésistible attirance des planches de la « Flore du Jura ».

Quelques-unes sont dignes d'une mention spéciale. L'Anémone pulsatille; l'Arabis arenosa; l'Heracleum alpinum, dont la forme essentiellement décorative est exploitée avec un bonheur exceptionnel; la Pétasite officinale; l'Ophrys bourdon; le Polygonatum multiflorum, dont l'harmonie des teintes, la finesse du coloris, sont pour les yeux et l'âme un enchantement; l'Origan vulgaire saisi par le maître sous son angle le plus harmonieux; l'Asplenium légèrement interprété produit un effet aussi original que puissant. Quand le modèle invite spontanément à un groupement spécial des matières, l'artiste ne manque pas l'occasion de produire un ensemble ornemental et architectural saisissant. Ainsi dans l'Anémone hépatique la ligne décorative est saisie dans son originel mouvement, l'ordonnance des masses est parfaite. Un bouquet de fleurs au centre est dominé par un ciel de feuillages; tout est commandé par la ligne maîtresse. On en pourrait dire autant du Populage des marais, où les amas compacts de couleurs, les masses, l'architecture issue de la disposition, donnent à l'ensemble cette impression de force vivace dont la plante elle-même, au bord des ruisseaux, nous offre l'émouvant spectacle. L'Acer platanoïdes dont les graines richement ailées fournissent à qui sait le voir un motif aux contours fort expressifs,

a suggéré à l'artiste une composition de la même lignée que celles de l'Hépatique et du Populage.

Toute cette œuvre mériterait autant ou plus que la « Flore Alpine » une publication qui mettrait à la portée de tous un trésor de beauté incomparable.

* * *

Comme les primitifs Italiens, auxquels nous reviendrons, Ph. Robert a fréquenté sa « bottega ». L'atelier, disait-il, c'est la divine nature ! Il y a œuvré avec acharnement, humblement comme les primitifs. Il s'est mis à l'école quand le démon de l'art eut réduit au silence toutes les voix importunes. Ainsi que le prophète d'Anatorh, Ph. Robert fut séduit par le Maître et, avec une rare énergie il a chargé sur ses épaules offertes depuis toujours, le joug de l'absolue dépendance. Depuis longtemps le Maître n'avait eu pareil élève. Le Maître besogna en son disciple faisant grossir en lui le génie comme en sa corolle d'ivoire l'ovaire d'un nénuphar. Le disciple marcha d'instinct, intuitivement à la découverte du Maître. Il le rencontra dans l'âme même des choses, des êtres, de toute créature. L'exquise architecture d'une étamine, comme la fine dentelle d'une feuille profondément découpée suffisait à faire briller un éclair dans le regard perspicace du disciple, et, en son cœur dévoré de vérité et de spiritualité, un enthousiasme tôt mué en énergie active parce que contenu et endigué par une savante raison. Lorsque l'enfantine spontanéité du sentiment, jointe à l'intelligence probe avait élaboré au dedans l'image de la chose observée, l'image sincère trouvait pour s'exprimer des mains dévouées, des doigts exercés : les mains et les doigts d'un manœuvre aussi humble que prodigieusement habile. Il est impossible d'avoir eu sous les yeux la « Chélidoine » ou la « Scabieuse » de Ph. Robert ou son « Léopard », ses « Têtes d'Écureuils », sa « Sauterelle », son « Papillon », ses « Araignées », ses touffes « d'Hépatiques », sa poignée de « Viola calcarata », son « Oiseau mort » et ses dessins ou ses peintures d'ornements classiques, recueillis pieusement à Nuremberg, à Berlin ou au Musée de Cluny ; il est impossible, dis-je, d'avoir gardé le souvenir de toutes ces menues merveilles et de ne pas penser à ces autres menues merveilles peintes 400 ans plus tôt par le graveur de Nuremberg. Ces petits chefs-d'œuvre pour la plupart conservés au Musée de l'Albertina, à Vienne, sont bien connus. En rappeler les titres c'est marquer le parallèle avec l'œuvre de Robert : « Le coin de gazon », « Le bouquet de violettes », « L'Ancolie », « La Chélidoine », « Le Lièvre », « Le Chat-huant », « La Touffe d'herbe », « Le Coléoptère ». Albert Dürer et Ph.

Robert ont eu le même amour pour la nature, la même tendresse pour les êtres les plus humbles, le même intérêt juvénile pour le détail qui ne leur paraissait jamais insignifiant.

« ... Personne, pensait Dürer, ne doit croire qu'il peut faire mieux que ce que Dieu a fait ... » et Robert écrivait : « Combien grossière, imparfaite et morte l'œuvre d'art auprès de la parfaite et vivante nature ! » Quand Ph. Robert parle de la divine nature comme de l'atelier de l'art, ne paraît-il pas s'être approprié ce mot de Dürer : « Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie ! »

Le peintre d'Evilard comme Dürer a fait de la nature le fondement de son œuvre. Tous les deux à quatre siècles de distance l'ont observée avec un religieux respect et une égale admiration. Recueillons au passage, sous la plume de Dürer, l'énoncé d'un principe, auquel Ph. Robert n'aurait pas manqué de souscrire tant il exprimait ce que lui-même ressentait. « L'œuvre doit révéler le trésor caché du cœur et c'est dans la forme des choses que doit paraître la création nouvelle élaborée au creuset des sentiments ». Plus que l'auteur de cette pensée sur l'art Ph. Robert en a tiré toutes les conséquences. La nature minutieusement observée remplit son cœur d'un mouvement de passion, d'une idée-force. Or celle-ci pour s'exprimer fera violence à la nature devenue docile servante de la pensée ou du sentiment.

Ph. Robert ne déforme pas la nature, il utilise avec un savoir et une intuition sûrs les données mêmes qu'elle lui fournit spontanément. C'est généralement la ligne maîtresse qui permettra à l'artiste de traduire sa pensée profonde, son émotion secrète et du même coup de restituer aux choses de la nature, l'âme que la matière nous avait dérobée. Ici Robert se montre plus audacieux que Dürer. Il est d'ailleurs par la ligne, par la couleur, par la conception même des choses et la discipline intérieure un génie latin et c'est avec les peintres du midi qu'il va plus spécifiquement s'apparenter et, par delà la Méditerranée, c'est au Christ qu'il tendra les mains.

La Nature, a-t-il dit : le livre des paraboles fécondes.
et il ajoutait :

La matière parfois me sourit,
seule l'âme, toute l'âme, âme des Dieux,
des bêtes, des fleurs et des pierres,
seule l'âme me passionne.

Et au dessus d'une porte, dans son chalet, il a écrit le

mot de Mahomet: « Si j'avais deux miches de pain j'en vendrais une pour acheter des jacinthes afin de nourrir mon âme. »

Je ne suis pas sûr qu'il ne l'ait jamais fait. Tel était Ph. Robert.

II

Philippe Robert paysagiste

- Quelques-uns cherchent..... et comprennent le sens religieux d'un paysage. C'est vers eux que je me tournerai.
- Pour l'âme mystique, le rocher même devient autel à l'Eternel.
- Seule l'âme me passionne.
- Un tableau est une fenêtre ouverte sur une âme. Ph. R.

Corot? — L'opposition de l'ombre et de la lumière caractérisent ses paysages. Ombre et lumière délicatement nuancées, opulentes, suggestives, introduisent irrésistiblement dans le mystère des choses. Les masses aux contours toujours imprécis ne perdent rien, dans ces vastes lavis, de leur robuste et sombre architecture. Tout Corot paysagiste est dans le jeu des arbres et du ciel, baignés presque toujours dans les chaudes clartés des matins et des soirs, et sous lesquels, réduite à ses humbles proportions, l'humanité déroule, petite, ses occupations agrestes et ses plaisirs rustiques. Notre peintre a entrevu cet idéalisme, si pur en ses riches colorations, il l'a aimé; mais Ph. Robert n'a pas été disciple de Corot.

Rousseau? — Il est trop minutieux, trop dépendant des écorces des vieux chênes de Fontainebleau, trop cloîtré, comme Millet, dans son atelier, trop asservi aux détails. La lumière manque, l'atmosphère aussi, il y a trop de convention dans ce romantisme un peu triste. Ph. Robert n'a été disciple ni de Rousseau, ni de Daubigny, ni même de Millet plus profond qu'eux, dans ses « Géorgiques chrétiennes ».

Voici la phalange des impressionnistes. Pissaro, avec son pointillé systématique, et Claude Monet, le chef de l'école, avec sa théorie de la lumière, retiennent l'attention de Robert. Ils l'inquiètent, exercent de l'ascendant sur sa technique. Il est

fasciné comme eux par la lumière mais on sent trop l'artifice, le procédé, le système dans la plupart des œuvres impressionnistes. Les passagers reflets d'un rayon de lumière qui caresse un instant la surface mouvante des choses ne suffit pas à l'âme de Robert toute passionnée pour ce qui demeure. Jamais elle ne consentira à sacrifier la forme, la ligne, la tonalité définie, au seul caprice des jeux de lumière ou d'ombre qui se jouent à changer de minute en minute l'aspect extérieur des choses et des êtres.

Non, Ph. Robert n'a pas été disciple de Claude Monet, de Pissaro, de Sisley, quelque influence qu'ait pu exercer sur son art leur intéressante école.

Et Cézanne? — Disciple libéré de Monet et de Pissaro, il offre bien avec Ph. Robert quelques parentés, soit dans la vie, soit dans l'art: palette claire et pure; tendance à la simplification, à l'abstraction, au symbole, à une certaine spiritualisation. La ligne oubliée depuis Nicolas Poussin et Claude Lorrain, du moins chez les paysagistes, est enfin redécouverte, reconquise, réhabilitée.

Mais l'importance donnée aux masses, aux volumes, aux architectures sommaires et juxtaposées, la réduction constante des objets ou des paysages à leurs figures géométriques, cette massivité abstraite et monotone, pesamment rythmée, malgré l'abondance de lumière, tout cet ensemble si ingénieux et si ingénu, ne pouvait retenir captive l'âme du peintre d'Évilard. Ph. Robert n'a pas été le disciple de Paul Cézanne.

Il nous semble n'appartenir à aucune école. Déjà nous avons vu en l'observateur de la nature l'artiste sensible au trait décoratif, en quête d'heureuses et fécondes simplifications.

Ph. Robert est particulièrement sensible à la ligne. Elle est à la base de toute sa peinture. Dès l'origine elle s'impose à lui avec une rigueur impitoyable. Il la devra toujours respecter, il lui subordonnera tout: elle animera tout.

Ingénieux à découvrir partout la ligne influente, Ph. Robert le sera à souhait. Son œil habile à scruter la nature aura vite fait de dégager dans l'entrecroisement des formes et des objets, l'élément dynamique et primaire. Ce ne sera point le volume, la densité, le miroitement fugace des surfaces effleurées par les ombres ou les lumières. Ce sera le mouvement intime, imprimé par la vie dissimulée et permanente.

La ligne influente, si propre à exprimer l'âme vivante des choses sera donc toujours accusée, commandant l'ordonnance du tableau. Secondée par le coloris jouant autour d'une tonalité fondamentale, elle réduit toute la composition à une unité saisissante. Le besoin insatiable d'ordre, de mesure, d'équilibre

a fait de Robert un véritable classique. Il l'est non seulement par la pureté, la propreté, la distinction de la ligne maîtresse, ou par le rythme décoratif mais encore par une faculté qui lui est propre de faire apparaître l'âme des choses plutôt que la sienne, ou d'évoquer dans une atmosphère très déterminée, un sentiment objectif, si j'ose ainsi parler. En découvrant et en peignant l'âme des choses, Ph. Robert a mis en valeur le permanent et l'universel. Jamais il ne s'est complu dans l'étalement immodéré de son moi, de ses sensations, de ses impressions passagères.

Humble et timide, sobre et réservé, le peintre, jaloux d'un certain anonymat, discrètement s'efface pour laisser dire au paysage, au sujet, tout ce que le paysage et tout ce que le sujet doivent dire et peuvent dire. Par l'ordonnance si équilibrée des lignes, des volumes et des tons, par la facture si châtiée des touches, par l'allure si majestueuse des phrases, par le sens moral toujours sous-jacent ou la vertu religieuse toujours présente, par la sérénité qui jaillit en perpétuelle irradiation de l'équilibre des architectures, enfin par ce goût si pur de l'antiquité et cet intérêt passionné pour les civilisations qualitatives des anciens âges, — Rome, Athènes, l'Égypte — Ph. Robert nous paraît pouvoir figurer parmi les classiques du plus pur atticisme.

Mais, d'autre part, il est si indépendant à l'égard des écoles et des canons, qu'il se faut garder de le vouloir embriquer.

Beethoven et Bach, Michel-Ange et Rembrandt ont eu leurs Maîtres. Ph. Robert pour original qu'il soit, échapperait-il à la loi de la solidarité et de la fidélité?

On n'a point tout dit, quand on a défini Robert un classique; on est même fort loin du compte. En effet, d'autres caractères de son œuvre nous poussent vers d'autres horizons. L'âme du peintre est tellement tout entière dans son œuvre, qu'à côté de l'élément universel, s'épanouit la fleur parfumée de l'individualisme. A côté ou dans l'idée même, apparaît le sentiment tout personnel. Son œuvre est une hymne d'allégresse et un alléluia de gratitude envers Dieu. Ne dit-il pas lui-même: « Chanter l'amour créateur, sa joie, sa vie bouillonnante, voilà mon seul souci »?

Dès lors le lyrisme partout éclate, partout se répand, partout entraîne ou perce la pensée. Ce lyrisme où Ph. Robert se met tout entier, n'ignore point le pittoresque; il s'en empare au contraire chaque fois qu'il le rencontre, il l'exploite avec un rare profit, mais jamais la passion ne brise les digues, ne déborde en impudique et tapageur dévergondage. C'est le ly-

risme d'un poète maître du feu de son cœur, des vibrations de ses sens, des enthousiasmes de son âme enfantine et mûre, disciplinée en chacune de ses émotions.

« Une œuvre d'art, a-t-il écrit dans le « Journal de Peintre », est attachante dans la mesure où elle émane d'une âme qui tressaille au moindre souffle, qui anime l'inanimé, qui aime de plein cœur, qui savoure toutes les joies et toutes les douleurs, qui repose, éperdue dans les bras d'un dieu..... Une œuvre d'art c'est le décalque de l'état d'âme de son auteur ».

Ne voguons-nous pas depuis quelques instants en pleines eaux romantiques? Mais pas plus que dans le classicisme, nous nous ne pouvons, ici, jeter l'ancre, et laisser Ph. Robert, bien qu'il y ait dans son art du Chateaubriand ou du Michelet, sur quelque île de l'océan du romantisme. La brise nous pousse plus loin, vers d'autres rivages.

Cette tendance que nous avons relevée chez Ph. Robert à objectiver le sentiment lyrique, ce retour à l'antiquité hellène, cette harmonieuse fusion de vertus classiques et de vertus romantiques, cette précision dans la ligne, cette facture si soignée, cette inclination si spontanée vers le symbole, cet effacement du moi, cependant toujours présent, cette perception si fine de l'âme des choses, cette pensée philosophique, pressentie dans bon nombre de paysages, évidente dans les compositions allégoriques (Ronde des Heures, Eternelle adoration, Premier baiser, La terre brûle d'être mère), tout cela nous incline à faire place à Ph. Robert parmi les poètes du Parnasse. Ne pourrait-on pas appliquer à ses œuvres les lignes qu'un critique écrivait au sujet d'un grand poème de Sully Prudhomme: « L'idée se fond dans le sentiment, s'enveloppe dans le symbole; une poésie subtile, vaporeuse sans être nuageuse, précise, sans être abstraite, saisit à la foi l'imagination et l'intelligence ». Chaque paysage de Robert est comme un sonnet de Sully Prudhomme, ou une description de Leconte de Lisle.

Le peintre, au pied d'un vignoble des bords du lac de Bienne, voit s'étager au-dessus de lui les gradins, les murs arides, les terres toutes nues d'où sortent les ceps dépouillés. Une maison de vigneron, bien campée sur son belvédère, accidente la ligne d'horizon. Tout est brun comme la terre fraîchement labourée. Un ciel d'un bleu très froid, très jurassien, fait contraste avec la tonalité chaude du vignoble et laisse deviner de la neige sur les hauteurs invisibles derrière la colline. Rien ne serait particulièrement émouvant dans ce tableau, si dans ce ciel vide l'apparition d'un nuage aux formes étranges ne venait pas transformer l'atmosphère. Sa marbrure, son mouvement, sa légèreté, répandent sur toutes choses le mystère et

mystérieusement tout s'anime; les choses inertes deviennent un monde que peuple le génie des lieux magiquement éveillés.

Derrière la toile visible, l'invisible substance manifeste sa vie. Le paysage devient épisode, conte quelquefois fantasque, allégorie, symbole. Cette remarque s'appliquerait à tous les paysages de Ph. Robert et à un grand nombre plus rigoureusement encore qu'à celui que nous venons d'évoquer. Si les ciels sont toujours particulièrement châtiés, très soigneusement étudiés, mais sans excessive minutie, ou amoureuxment exécutés, c'est qu'ils occupent dans la pensée même de Ph. Robert une place d'honneur. D'abord, un beau ciel avait le don d'émouvoir l'artiste à un degré vraiment prodigieux. Son émotion confinait à l'extase. Il nous le dit expressément. Un besoin de communion avec Dieu, une particulière receptivité à l'endroit des compassions divines, le rendaient sensible à l'architecture mouvante des ciels où se jouent les nuées. Ce souffle fécondant animait l'artiste d'une telle allégresse au travail, que le travail se confondait avec son allégresse et ne connaissait plus de relâche..... « Le ciel, disait-il, sera l'âme du paysage et sa raison d'être ». Et dans les ciels promus à ce rang de gloire, c'est le nuage, on le comprend, qui fascinait l'imagination du poète. « Les nuages et les arbres, aux contours étranges, animent le paysage, y font grouiller les âmes jusqu'à ce que toutes les molécules du désert suintent de vie... Le nuage est symbole religieux. C'est lui qui établit cette union exquise, dorée, chaude, de la terre et du ciel, caresse aussi du ciel à la terre ». C'est ici qu'il faut chercher le secret de cette impression de mystère que nous avons toujours éprouvée devant les ciels peints par Robert. Or, le fantastique ou le fabuleux n'est pas le produit de l'arbitraire, ni même le fruit d'une imagination surexcitée. A y regarder avec attention on s'aperçoit qu'il est le résultat d'un travail de synthèse fort avisé et tout spontané. L'observateur de la nature ne saurait ici être pris en défaut. Il a regardé avec passion et intelligence le jeu capricieux des nuages, il en a saisi la ligne influente et dynamique; en elle il a résumé sa vision et l'immortelle image qu'il nous en a laissée est un mouvement harmonieux, un être quelquefois fantasque, le plus souvent une âme vivante, un mythe, une légende, une religieuse allégorie. Une note jetée sur une feuille de papier, au cours de son voyage en Grèce et datée d'Athènes, nous permet de lire clairement dans l'âme du maître. La notice est intitulée « Plus haut que l'Acropole ».

(Description du Tableau). « A tire d'ailes, les nues légères montent de l'acropole jusque bien haut dans la lumière du couchant! — Comprendra-t-on la parabole: les élancements d'une petite âme, prête à lutter jusqu'à la mort, qui tantôt rugit de misère et tantôt éclate de joie, qui ne veut pas périr dans la boue et qui, dans ses sanglots, tend passionnément à s'élever de la fange jusqu'à l'Olympe, des abîmes de la terre, aux abîmes des cieux? »

N'y a-t-il pas là toute la matière philosophique et toute la forme poétique, mais en prose, d'un sonnet de Sully Prudhomme? Et n'est-ce pas ce dernier qui écrivait dans sa « Chanson de l'air » ces lignes qui disent bien ce que Ph. Robert voyait, au fond des cieux, parmi les nuages et au front des arbres, parmi les mouvants feuillages:

A l'air.....

Salut! C'est le grand Dieu dont la robe flottante
Fait le ciel animé.

Il va toujours présent dans son immense empire
En tous lieux à la fois
Renouveler la vie à tout ce qui respire
Hommes, bêtes et bois;
Et dans le froid concert des forces éternelles
Seul il chante joyeux.
Errant comme les cœurs, libre comme les ailes
Et beau comme les yeux.

Robert est un mystique, car il a la nostalgie de l'infini qu'il retrouve partout: dans les pierres où la force de cohésion des molécules lui suggère la présence de Dieu, dans les plantes où circule la sève divine, dans les sables brûlants, et les nuées que l'esprit tourmente. Sans sortir des réalités visibles il communie avec l'invisible qu'il transcrit à merveille par le jeu infiniment pur, délicat, nuancé, des valeurs, des tons, des volumes et des lignes.

« Les Pins du Jorat » sont une évocation du génie des séculaires moraines sur lesquelles ils ont grandi. Le génie de l'automne hante les arbres en habit d'arrière-saison, au fond de la « Combe » près de Macolin. Le ciel et la montagne d'Orvin ont accordé leur harpe afin de composer à la mélodie des feuilles qui vont tomber un accompagnement où il lui arrivera de se perdre sans disparaître cependant. Et tout près de la « Combe », en une autre toile, sous la coupole cuivrée des cerisiers qui

bordent la route de Macolin, la plaine de Soleure au loin, baignée dans ses brumes automnales s'embrase sous la caresse des rayons obliques.

« Les Poiriers d'Evilard » semblent être devenus, sous la spatule¹ du maître, les témoins vieillissants et majestueux d'un passé révolu, mais vivant toujours en eux. « L'allée des Cerisiers », véritable voie nuptiale, invite à la danse parmi les guirlandes parfumées et les branches opulentes de fleurs, l'âme enchantée de l'Eternel Printemps. — Hélas! les brises avaient à peine dispersé les pétales tombés par myriades des blanches ramures que Ph. Robert, pieusement, avait immortalisées sur sa dernière toile que déjà, le long de l'allée nuptiale lentement descendait le cortège funèbre accompagnant l'artiste à sa dernière demeure. C'est à l'ombre de ces cerisiers, gages de toutes les résurrections, qu'il repose et attend dans la paix et la joie qu'il a chantées, les célestes Epousailles.

« Le petit Temple au soleil » (Orvin) est, sur la terre parée comme une fiancée, un baiser de la Lumière Divine.

Le cèdre immense de la grande Rochette (Neuchâtel) abrite sous ses bras étendus pour bénir, une parcelle égarée chez nous de l'âme de l'antique Liban.

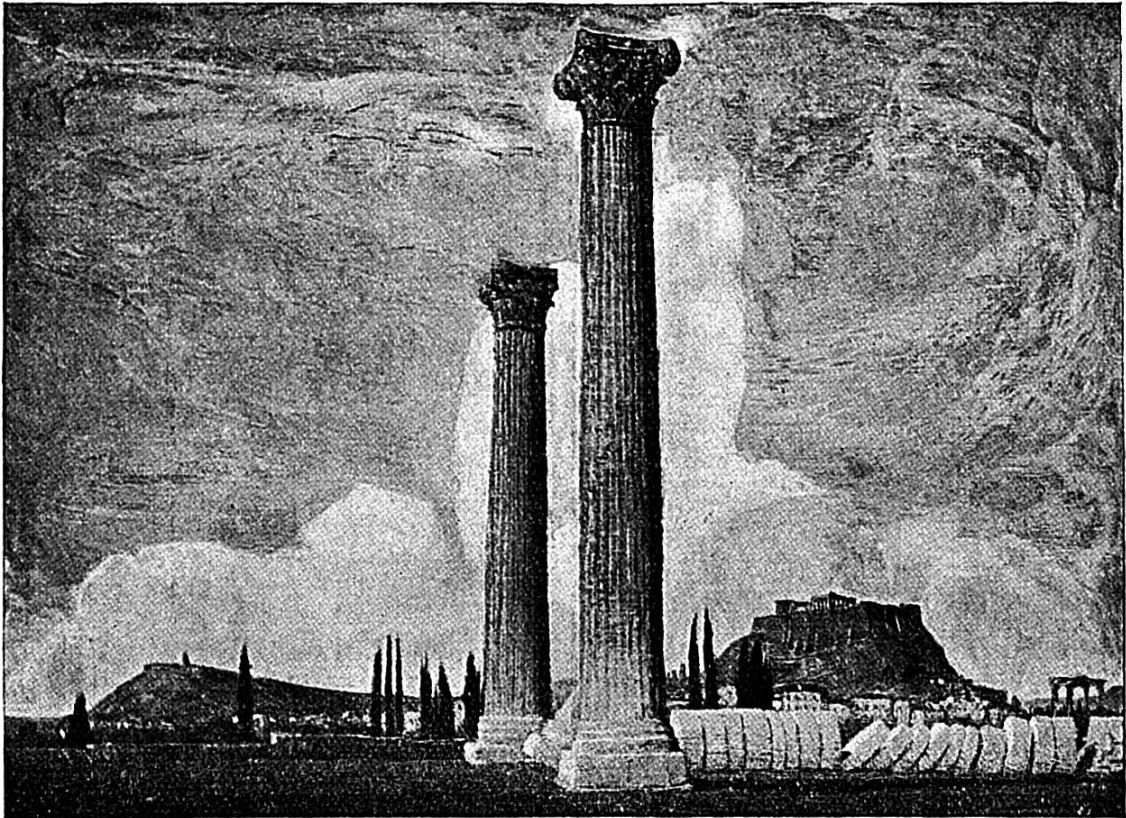
« Aux environs de Rome », une maison dort à l'orée d'un bois que le mystère rend sacré. Dans l'ombre discrète des arbres recueillis et silencieux, jouent quelques colombes. Tout paraît être dans la religieuse attente du retour des mânes de la vieille demeure.

Voici « l'Eubée vue d'Ankita ». Un bras de mer étroit nous sépare de l'île fabuleuse qui vit glisser, rapides, les trières de la flotte athénienne et qui fut spectatrice aussi de la bataille de Marathon. Tout le paysage a la couleur chaude d'une flamme rougeoyante et bleuissante. L'air vibre sous l'averse des rayons du soleil ardent. Ce n'est pas sans raisons que le peintre a relu les classiques hellènes avant de partir pour son prodigieux voyage en Orient. Il voulait en peignant les visages de la Grèce — ses golfes profonds, ses promontoires rocheux, ses plaines fertiles et renommées, ses ruines augustes et simples — faire revivre sous nos yeux l'âme des vieux héros: Achille, Ulysse, Léonidas; celle des grands penseurs: Pythagore, Socrate, Platon; celle des maîtres de l'art: Praxitèle et Phidias; celle des poètes: Eschyle,

1) L'artiste ne fait plus usage des pinceaux. Il n'utilise que la spatule et produit par cette technique nouvelle des effets qui, même avec le pinceau, s'obtiennent difficilement.

Sophocle, Euripide. L'âme multiple de la Grèce est présente en ces fréquentes évocations.

Quelque chose des mystères sacrés de Dionysos, de Delphes et d'Eleusis a passé dans ces chefs-d'œuvre qui rappelleront toujours une des pages les plus pittoresques de la vie du peintre. Et plus encore peut-être est-ce l'âme du grand apôtre des Gentils que Ph. Robert a rencontrée parmi les marbres roux de Corinthe et dont il nous raconte que la pensée retint étrangement ses pensées.



Les colonnes du temple de Zeus à Athènes

Voici enfin les paysages de ce pays qui, au Musée de Berlin, a révélé l'art à Ph. Robert: La religieuse et féconde Egypte.

Avec le hardi pèlerin, pénétrons dans la mystérieuse « Vallée des Rois », où rôdent invisibles, errent et règnent encore en maîtres incontestés les trois divinités solaires des Egyptiens: Râ, Amon, Hathor.

Entre les falaises surchauffées, l'air brûle, vibre, renvoie partout les rayons de l'implacable soleil. Mais ici la clarté est bien différente de celle où était baignée l'île d'Eubée. Là c'était

une terre opulente, enveloppée d'un imperceptible rideau de brumes. Ici, c'est le sable aride, la roche nue sous un ciel sans trace d'humidité. « Un pylone » couvert de hiéroglyphes dresse sous le ciel sa rude et massive silhouette. Une ombre oblique et franche en obscurcit le pied, tandis que quelques palmiers, de chaque côté, chantent leur vie dans le silence et le sommeil millénaire des monuments. Immuable le « Rameseum » repose sur son assise de sable. Deux stries horizontales et blanches dans le ciel limpide, accusent en haut l'impression d'en bas. A l'intérieur du « Temple de Khous », les lourdes colonnades ne vous écrasent pas tant l'atmosphère qu'on respire est pure, la perspective libératrice. Ici toute la force réside dans le contraste des valeurs. Rien n'est saisissant comme cette grande diagonale divisant le tableau en deux triangles, l'un opposant sa chaude lumière à l'ombre froide de l'autre. Le divin partout ruisselle le long des colonnes en boutons de lotus, ou des pans de murailles gigantesques. Partout on respire le souffle des dieux qu'a su ranimer le génie de Ph. Robert.

Qu'il rêve au pied des trois colonnes solitaires, vigoureuses et sveltes du Temple de Jupiter, à Nemée; que, pygmée, il déambule parmi les colosses de Karnak; qu'exténué, il s'endorme au bord du chemin sous le ciel de l'Attique; ou qu'encore il flâne à l'ombre fraîche des grands arbres du château de Nidau; qu'il s'arrête devant le sapin géant de la montagne de Boujean, ou qu'humblement il se penche sur les nénuphars de Meyenried, Ph. Robert ne pense qu'à une chose: Dieu, ne voit qu'un être: Dieu, n'entend qu'une voix: celle de Dieu, ne veut peindre qu'un objet: l'Ame universelle qui est Dieu. Il n'est pas panthéiste comme les paysagistes chinois. Les arbres, les cascades, les montagnes, ne sont pas pour lui des accidents ou des épisodes noyés dans un tragique néant, ou une évanescence apparition entre deux infinis. Ph. Robert est trop profondément enraciné dans le théisme chrétien pour se perdre dans cet infini purement métaphysique où se complaisent les peintres bouddhistes.

L'impression d'infini n'est pas rendue dans sa peinture comme dans celle des Chinois, par un lavis de brume au sein duquel l'épisode humain ou terrestre est réduit à ses proportions les plus congrues, mais par le jeu des lignes dynamiques, par cette simplification dont nous avons parlé, une certaine atténuation des valeurs et, ici et là, par une certaine uniformité dans le coloris. Il se dégage ainsi de toute la peinture de Ph. Robert une impression de paix, de joie profonde, de divine sérénité, d'où le mouvement de la vie et même le pittoresque ne sont jamais absents. Les forces toujours s'équilibrent au point de paraître absentes quelquefois. Aussi plusieurs regret-

taient-ils de ne point trouver dans l'œuvre de Robert de ces traits d'énergie, de ces violences qui sont le propre des passions déchaînées ou des volontés fougueuses. Chaque toile de Robert est un poème lyrique, une exaltation optimiste de la vie. En ceci, le peintre diffère profondément des poètes du Parnasse dont les œuvres sont souvent empreintes d'une mélancolie, d'une tristesse et d'un pessimisme absolument étrangers à Ph. Robert.

L'explication en est simple. Le peintre d'Evilard était un croyant, fort isolé sans doute et très indépendant des écoles et des églises, mais sans cesse en contact avec le Dieu des Evangiles. Dans cette mystique communion il puisait chaque jour la force d'être confiant malgré l'épreuve, malgré la pauvreté, malgré la solitude. Il y a quelque chose de franciscain dans cette foi religieuse de Robert en la bonté de la vie.

« La confiance grandit, s'écrie-t-il; un Dieu si bon connaît nos besoins. Non demander, mais remercier. De là le caractère de béatitude que ma peinture aspire à devenir ». Et Ph. Robert ajoute dans une touchante confidence:

« Que Dieu est bon, répétait ma besogneuse grand'mère. Elle dirigeait un rural. C'était sa vie. Un soir de fenaison, un furieux orage de grêle avait tout dévasté. Nous, les gosses, nous étions tremblants et désolés, tant les branches arrachées aux grands noyers, les salades hachées, les zinnias aux têtes pendantes, faisaient mal à voir. On se réunit avec les domestiques pour le repas, et ma grand'mère, toujours sereine: « Que Dieu est bon! Près du vieux « Reine-Claudier », une partie du champ de pavots a été épargnée ».

« J'étais alors bébé et j'étais émerveillé autant de ma grand'mère que de son Dieu. Ce sentiment ne m'a jamais quitté. Cette pensée est l'axe de ma vie, comme elle est l'axe de mon art. C'est elle qui m'a arraché à la mort. C'est elle qui m'a fermé les portes du nihilisme et chaque jour, de tout mon cœur, je dois dire merci à l'invisible qui me tient.

Dieu! Vous êtes trop bon pour moi! C'est la seule chose que j'aie à dire par mon pinceau! »

Chaque paysage de Robert est un résumé, un article, un raccourci de cette sublime philosophie. Toute la force du peintre est dans sa douceur, son opiniâtre sérénité. Si l'œuvre forte et violente émane souvent d'un tempérament faible (Buonarrotti, Beethoven), l'œuvre douce et sereine émane souvent d'un tempérament fort (Jean de Fiesole, Bach). La règle d'ailleurs n'a rien d'absolu. Les génies restent un mystère. Allons à eux, comme ils viennent à nous: humbles et recueillis.



La guérison du lépreux

Ph. Robert fresquiste et interprète de l'Évangile

- O! généreux Nazaréen, viens revivre dans notre art et multiplie sa vertu.
- O! Jésus daigne agréer notre offrande, pardonne l'insuffisance de ce travail et par lui, aide-nous à t'aimer d'un cœur ardent. Amen! Ph. R.

Au Ried se sont rencontrés les deux types classiques de la piété chrétienne, piété contemplative et piété active, la première vécue plus sensiblement par le peintre Paul Robert, la seconde par sa sœur, M^{lle} Julie Robert. Philippe grandissant dans ce milieu familial si fortement caractérisé, a hérité l'une et l'autre tendances. Elles se disputeront son cœur, sa vie. Il

ira de l'une à l'autre, corrigeant quelquefois les excès de l'une par les excès de l'autre, quelquefois aussi trouvant entre elles l'heureux point de conciliation où s'équilibrait sa personnalité morale et spirituelle. Nous le trouvons à la fois absorbé dans de mystiques et ascétiques contemplations et consacré corps et âme aux activités pratiques. Etudiant, il vit en véritable ascète; à Bienne, enrôlé dans la Croix-Blanche, il est dévoré du zèle de sauver ceux qui se souillent dans les antres du vice. Il est moniteur de l'Ecole du dimanche, lecteur passionné de la Bible. Plus tard encore et toujours il s'offrira tout entier aux inspirations et tout entier à la cause pacifiste. Tout le monde de pensées morales, philosophiques et religieuses cherche invinciblement à s'extérioriser dans son art. Mille objets sollicitent son cœur et ses pinceaux. Les premiers séjours au Jorat (Orvin) ouvrent ses yeux ardents sur la vie paysanne: les troupeaux quittant, le soir, les pâturages pour rentrer au bercail voisin. Les albums de jeunesse contiennent les premières esquisses de faucheurs et de faneuses, de mains au travail, de bœufs au repos. Tandis que le peintre des fleurs se révélait un maître incomparable, ici se manifestent des gaucheries enfantines, des naïvetés, des inhabiletés déconcertantes. Moins sensible à la robuste musculature de la race bovine qu'aux lignes décoratives des petites bêtes et des plantes, Ph. Robert ne sera jamais peintre animalier et d'une manière toute générale il se montrera moins habile dans la peinture de genre et l'académie que dans la miniature, le paysage, la composition symbolique. Néanmoins, plusieurs toiles des « Bœufs du Jorat » sont remarquables.

Les pièces du troupeau n'y ont pas subi trop rigoureusement le principe de la simplification ou de l'abstraction. Les bœufs de ces compositions sont bien des bœufs vivants, plastiques, ce qu'ils ne sont pas toujours dans d'autres études plus audacieuses. Mais l'âme enfantine du peintre, très tôt, se trouve captive des sourires d'enfants. C'est par l'enfance que Ph. Robert aborda l'étude de la figure et ses premiers portraits sont tous des portraits d'enfants.

Entre deux mèches de cheveux tombant sur le visage d'une de ses fillettes, le maître a reproduit avec beaucoup de saveur l'éclat d'un regard plein de malice et un rire frais et discret qui cascade des dents blanches sur les lèvres jeunes.

Sur la chevelure très noire, lourdement déployée de jeunes romaines, saisir et rendre les reflets métalliques qui jouent parmi les ondes d'ébène, fera la joie de l'artiste en séjour dans les campagnes de l'antique Latium.

Ainsi grandit, à côté du paysagiste, le portraitiste, moins

fort assurément, bien remarquable néanmoins et original aussi dans la plupart des œuvres que nous avons vues.

L'académie occupe dans l'œuvre de Robert une place restreinte. Des circonstances spéciales ont orienté le cours ordinaire de sa pensée et de sa sensibilité esthétique vers d'autres objets. Lorsqu'il avait sous les yeux un modèle, il savait, tout en respectant très fidèlement l'harmonieuse anatomie, la souplesse des jointures, le moiré soyeux des surfaces sous lesquelles se devinent les volumes délicatement modelés, baigner ses corps et ses figures bien dessinées dans une pensée poétique toujours suggestive. Cela est sensible dans « Lit de repos » et plus encore dans « Bain de soleil ».

Sans doute le temps qu'il aurait dû consacrer à l'étude de l'académie, il l'a voué à la théologie. Il l'a regretté à certains égards. Nous le regrettons moins peut-être que lui-même. Sans doute des Christ ayant une musculature plus étudiée, un modelé un peu plus viril, une structure plus nerveuse auraient rapproché Robert des renaissants et des réalistes, tandis que ceux qu'il nous a laissés, avec leurs naïvetés et leurs imperfections, le rapprochent des primitifs idéalistes.

On pourrait noter d'ailleurs une évolution assez sensible vers un certain réalisme de Chaindon-Corcelles à Môtier-Soleure. Et qui sait si, dans ces premières grandes œuvres, une étude plus fouillée de l'anatomie n'aurait pas nui à l'inspiration?

Conscient de ses insuffisances dans ce domaine spécial de la figure et du portrait en tant que destinés à exprimer les mouvements profonds de l'âme, Ph. Robert humblement se donnait la joie de renvoyer ses admirateurs à celui qu'il estimait infiniment au-dessus de lui et auquel il vouait une fervente amitié: M. le peintre C.-C. Olsommer.

La réciproque admiration de Robert pour Olsommer et d'Olsommer pour Robert, cette amitié partagée, en même temps qu'une commune aspiration religieuse, auraient fait de ces deux artistes une de ces confréries dont s'honora plus d'un atelier où se consumait en des œuvres collectives l'âme religieuse des primitifs italiens, si l'un des deux n'avait pas été arraché brutalement à l'affection de l'autre comme à l'amitié de nous tous.

Ph. Robert nous a laissé quelques compositions allégoriques qui forment une heureuse transition entre le paysage ou la figure et la fresque religieuse.

« La Terre brûle d'être mère »: dans une pelouse printanière rutilante de fleurs et sous des pêchers fleuris, une ronde de jeunes filles déploie sa chaste fanrandole au sein d'une nature ardente comme la flamme.

« Le Premier baiser »: pur comme les bosquets tout chargés

de fleurs dans le parfum desquelles discrètement il se donne, il ouvre la porte d'or des destinées humaines. Au travers des branchages on les voit s'en aller tous deux ensemble, lui et elle, le long du chemin de la vie qui, par le sanctuaire, aboutit au mystérieux océan de l'existence. Du débarcadère, font voile vers un infini que dérobe l'obstacle des montagnes, les blanches embarcations des hommes.

« L'éternelle adoration » : une jeune mère à genoux sur une pelouse escarpée verse sur son bébé que berce la prairie et que parfument les lis, sa mystique ferveur. Tout le paysage avec ses bleus chauds est comme une émanation du cœur brûlant de la mère.

Ce sont là trois strophes d'un poème d'amour, comme les savait construire avec des idées et des formes impeccables le poète du « Bonheur », Sully-Prudhomme.

Un semblable lyrisme plus ample et moins heureux, peut-être, non dans l'idée, mais dans l'exécution, couvre les murs de la salle d'attente de la gare de Bienne. Ici le peintre s'attaque à la grande surface. Dans ces fresques de vastes dimensions, le symbole nous paraît nuire à la figure délibérément sacrifiée à l'idée. Les friands de justes proportions, d'exacte anatomie n'auront point ici leur compte. Robert d'ailleurs n'avait cure d'offrir à certains regards désabusés telle gourmandise qui ne flattait point son palais que quelques croûtons de pain où quelques figues sèches suffisaient à contenter. Seule l'idée, seule l'âme le passionnait. Aussi est-ce à l'idée qu'il faut nous attacher. Et peut-être, en ce domaine, soit dans la « Ronde des Heures », soit plutôt encore dans « Les Ages de l'Homme », soit enfin dans les « Saisons » règne-t-il une trop grande sérénité. N'y aurait-il pas eu matière à plus violents contrastes ?

Le tragique des heures de nuit, des blancs hivers, des vieillesse décrépite et loqueteuses miraculeusement illuminées par le sourire et les jeux de l'enfance, n'aurait-il pas autorisé quelques vigoureuses oppositions des valeurs, quelques-uns de ces orages soudains ou persistants dont est tissée la trame de nos terrestres existences ? Mais voilà, soucieux sans doute de ne point trahir « Sérénité » sa déesse favorite, Ph. Robert a préféré confier à Dieu seul les drames de sa vie personnelle et aux murs qu'il décorait cette sereine confiance que l'Esprit lui communiquait en réponse à la prière.

Ces réserves humblement balbutiées, avouons que certaines disproportions, à la fois voulues et inconscientes, objet de si violentes discussions et pierre d'achoppement pour beaucoup, n'atténuent point en nous l'émotion que créent la pensée du

maître et le lyrisme spontané qui court dans ces œuvres et s'impose malgré tout aux âmes réceptives.

* * *

La tendance à la décoration s'affirme dans toute l'œuvre de Ph. Robert. Elle lui imprime une unité, une originalité rare et même exceptionnelle. Qu'est-ce que la décoration, sinon une prédominance accordée à la ligne, à la mesure des masses nettement délimitées, une recherche de la symétrie jointe à un sens affiné de l'équilibre ainsi qu'à un judicieux usage de la diversité. Ces lois si rigoureuses ne sauraient être violées impunément, même et surtout dans les grandes compositions. C'est, pensons-nous, pour les avoir appliquées avec inflexible rigueur que Ph. Robert s'est en quelque sorte frayé une voie nouvelle. Elles ont servi d'états à ce symbolisme auquel tend irrésistiblement toute l'œuvre, nous l'avons déjà dit. Chaque fresque de Robert est d'abord une construction architecturale soigneusement étudiée, évidente à l'excès, croyons-nous, dans la « Descente de Croix » de Chindon, et dont les lignes influentes, perceptibles toujours bien que souvent effacées ou dissimulées, sont en secrète harmonie avec le sens profond de la composition ou étroitement solidaires des sentiments qui s'en doivent dégager. La prédominance des horizontales et des verticales dans « Jésus en Croix », « Jésus en prière », de Môtier-Vully, contribuera grandement à faire saillir l'impression de calme, de repos, de stabilité. Au contraire, la prédominance des courbes dans la « Guérison du Lépreux », « Entrée à Jérusalem » et « L'Ascension » confère à ces œuvres le mouvement et la vie, qui conviennent à de tels sujets.

Ph. Robert a écrit sous le titre: « Folie puis Raison »:

« L'inspiration avant l'observation. Il faut sans cesse revenir à » la nature, dit une certaine école, pourtant il y a manière. Les » vieux Egyptiens qui sont tout esprit, aucunement matériels, » se sont permis des fautes de proportion et demeurent plus » émouvants que le sont les prestidigitateurs avec leurs canons » savants et inflexibles; les figures du Printemps, de Botticelli, » sont monstrueuses avec leur tête entrant dix fois dans la » hauteur du corps. Tant mieux! Vive le symbole! »

Faut-il chercher là l'explication de ces disproportions dans certaines figures qui rebutent si fort quelques-uns même des mieux intentionnés? Sans doute, Ph. Robert s'est libéré du canon grec et jamais il ne s'est astreint à de trop sérieuses études d'académie en vue de ses fresques religieuses. Ce n'était point sa préoccupation primordiale.

Il y a autre chose encore. On n'a pas été sans remarquer une certaine parenté entre tous les personnages des fresques de Robert. Il n'y a là rien d'étonnant. On pourrait formuler analogue remarque à l'occasion des œuvres des plus grands maîtres: Giotto, l'Angélico, Gozzoli, Botticelli, et même dans une certaine mesure Raphaël, Rembrandt. La chose cependant est particulièrement sensible chez les primitifs. Il y a chez Robert, comme chez Giotto, une tendance notoire à réduire chaque figure à une image typique synthétique, ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre une uniformité qui serait monotone si elle ne laissait une place plus grande assurément dans l'œuvre de Robert ou dans celle de Giotto, au pittoresque individuel, à la diversité, à la libre explosion des sentiments personnels. A cet égard, Ph. Robert se rapproche du naturalisme renaissant et même des réalistes du XIX^{me} siècle. Les « Judas » et certains soldats des cohortes romaines sont hideux. Dürer et Rembrandt ont exploité la laideur humaine avec une force quelquefois brutale, que Robert n'a pas connue. Par contre, ce dernier a exprimé les sentiments les plus nuancés de la douleur, de la joie, de la contemplation, de l'adoration, de la gratitude, dans des gestes d'une délicatesse aussi émouvante qu'originale. Il révèle une finesse d'esprit et de sentiments qui étonne chez un fort et un ascète. Le mysticisme de Ph. Robert n'a rien enlevé à son humanité robuste et saine, il a fait germer en cette bonne terre quelques plantes exquises et rares. Regardez Jésus tenant la tête du lépreux; voyez l'apôtre qui vient de déclouer le bras gauche du crucifié et qui porte à ses yeux la main percée (« Descente de Croix », Châindon), ou bien Jean à genoux sous la croix, tenant les pieds de son maître (Môtier-Vully) et ce double geste de Jésus chez Simon le Pharisien (vitrail sud du Chœur de Corcelles) et l'offrande du petit berger qui n'a rien à offrir à l'Enfant Sauveur que son baiser humble et fervent (Chapelle Marthe, Corcelles), et l'enfant reposant sa tête confiante sur les genoux de Jésus (« Sermon sur la Montagne », Corcelles), et la douloureuse prostration de Pierre au jour de l'Ascension (Môtier-Vully). Considérez, enfin, des détails comme ceux-ci: Un chien montrant les dents se dresse devant les pas de Jésus portant sa croix; un squelette de petit enfant gît, égaré au pied de la croix. C'est celui d'un de ces innocents massacrés par Hérode, au sang desquels se mêle celui du grand innocent immolé à Golgotha.

Ne sont-ce pas là autant de traits pittoresques, touchants, brèves prédications qui sonnent dans la symphonie, comme les épisodes des fugues de Bach?

Concernant les figures de Ph. Robert, il est un point sur

lequel nous devons dire toute notre pensée. La plupart des personnages auraient gagné en tenue, en force, en beauté, si le peintre les avait drapés d'étoffes plus rigides, plus amples, plus fermes. Souvent les vêtements trop souples moulent des corps anatomiquement insuffisamment étudiés et accentuent ainsi certains défauts qu'une draperie de bure épaisse aurait dissimulés. D'autre part des étoffes uniformément souples donnent à l'anatomie sans cesse suggérée sous leurs plis ou leurs surfaces unies une importance qu'elle n'a pas et ne doit pas avoir dans l'œuvre de Robert. Il fallait résolument ou bien pousser plus avant l'académie et charpenter davantage les musculatures, ou bien draper plus lourdement et à l'instar de l'Angélico et des primitifs ignorer délibérément l'académie. La position intermédiaire prise par Ph. Robert nous paraît à plus d'un endroit défectueuse.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer entre elles la ronde des jeunes filles dans « La terre brûle d'être mère » et celle de « La ronde des heures ». La première de ces œuvres nous paraît sur ce point spécial très supérieure à la seconde où des vêtements plus complets ou simplement plus rigides siérait mieux à la dignité du sujet. D'ailleurs l'ébauche à l'huile pour « La ronde des heures » et le tableau qui représente le même sujet nous paraissent supérieurs à la fresque de la gare de Bienne. La vision première du peintre l'emporte en qualité sur la réalisation dernière. Sans doute y a-t-il à cela des raisons dans le détail desquelles le cadre restreint de ces brefs essais nous empêche d'entrer. Qu'il nous suffise présentement de nous attarder à quelques considérations utiles.

Ph. Robert a presque toujours travaillé sans modèle. On ne peut que l'en louer quand on sait que par fidélité à son idéal de vie, il s'est volontairement privé de ces indispensables adjuvants de l'art. Cependant il eut l'exceptionnel bonheur de trouver un modèle qui occasionnellement lui aida à conquérir la maîtrise dans cette partie de son art qui était restée le plus en souffrance. Ph. Robert marchait à cette conquête tardive avec la fougue qui le caractérisait et il aurait sans tarder vaincu en ce domaine spécial, comme il vainquit partout ailleurs. Preuve en soient ces belles études d'après modèle qu'il élaborait en un « Sermon sur la Montagne » dont il se proposait de couvrir l'un des murs de la chapelle d'Evilard. Les études au crayon de 1921 à 1923, dont plusieurs servirent aux panneaux de Môtier-Vully, sont aussi une éloquente confirmation de ce que nous venons de dire. Partout ici les vêtements et les draperies sont amples, sobres, mais sans rigidité, d'une beauté sobre et classique; les académies sont soignées, les gestes émouvants et

simples, le modelé profond et discret. Il est intéressant de remarquer à quel point les études faites sur modèle sont supérieures aux figures des fresques exécutées la plupart du temps sans modèle. « Le Christ en oraison », de 1921, qui dut servir d'étude au « Jésus en prière », de Motier-Vully, est, dans cette simple esquisse, plus grand en dignité, en force morale, en stature religieuse. Simple affaire de vêtement ! Les deux femmes à genoux, études qui ont servi à « La guérison du Léproux » (Motier-Vully) sont dans l'esquisse au crayon ce qu'elles devaient être dans le panneau définitif. La tenue toute classique n'enlève rien à l'émotion romantique. Les lignes du corps sont moins accusées, les volumes moins sensibles. Sous les plis et les pans de la robe on devine à peine une sobre et séduisante académie. D'où vient cette différence entre l'étude et la figure définitive ? L'artiste, sans doute, lui-même saisi par le rythme intense de la grande composition, par le mouvement de la vie, a inconsciemment accentué les courbes décoratives. D'aucuns le pourront regretter et nous sommes du nombre, mais sans faire à l'artiste grief de ces imperfections de détails qui ajoutent incontestablement à l'originalité de l'œuvre. Nous sommes d'ailleurs, après avoir vu les études pour « Le Sermon sur la Montagne », d'Evilard, convaincu que le degré de perfection atteint dans les études aurait peu à peu pénétré dans les vastes compositions.

* * *

L'amour passionné de Ph. Robert pour les plantes et les fleurs, les animaux et tous les éléments de la nature, fait irrésistiblement songer à l'âme du « Poverello ». Les nuages aimés comme des frères, les arbres chéris comme des amis, les rochers salués comme des autels à l'Eternel, les oiseaux, les insectes, les papillons contemplés avec une joie enfantine et naïve, tout le monde des créatures de Dieu associé, mêlé intimement au grand drame humain, et par dessus toute chose, cette allégresse sans fin, cette mystique jubilation, cette capacité que nous lui connaissons d'un enthousiasme juvénile, toujours renaissant, cette force étonnante enfin dans une étonnante douceur font de Ph. Robert un disciple de Saint François. Il y a plus encore. La pauvreté matérielle où s'est complu le peintre d'Evilard, l'humilité dont il ne voulait à aucun prix se départir, l'ascétique dépréoccupation de sa personne, une tendresse jamais mièvre, une solitude presque monacale, une réelle aisance à découvrir le sens parabolique des choses, enfin un amour viril et attendri pour le prophète galiléen, l'auteur des similitudes évangéliques, cette passion pour le Crucifié ont fait de Robert un membre authentique de la famille du Petit Pauvre d'Assise.

Les intimes qui s'amusaient à l'appeler « Frère Philippe » étaient plus près de la vérité qu'ils ne le pensaient peut-être. Ph. Robert était né pour illustrer les Fioretti. Quand cherchant un modèle pour une crucifixion, il s'identifia mystiquement avec la victime de Golgotha, ne suivit-il pas les traces du stigmatisé de l'Alverne ? Son « Journal » nous livre le secret de cette singulière expérience :

« Ma crucifixion. Il me faudrait un modèle homme ? Ma carcasse veut bien en tenir lieu. Trois jours elle fut suspendue à la potence.

» Tu comprends, là, un étranger ?... il faut prier. La prière importe plus à notre fresque que les beaux coups de pinceau que d'autres sauraient donner en face d'un modèle remarquable. » Et en priant, on pleure comme un petit fou, parce que l'amour de ce Jésus est inouï. On en est tout étourdi. On voudrait le serrer dans ses bras éperdument... »

Tel que nous le connaissons, mystique, aimant Dieu, la nature et la vie en Dieu, amoureux de l'âme des choses et de la beauté profonde, fils de ce renouveau franciscain et de cette efflorescence printanière éclosée au cœur du Moyen-âge et revivant en lui, comment Ph. Robert, avec son âme d'enfant et sa naïve et permanente jeunesse, n'offrirait-il pas avec le primitivisme italien quelques frappantes parentés ?

On a dit de la peinture de Giotto qu'elle était un symbolisme décoratif, de son art qu'il était synthétique et tout uni à la vitalité du réalisme le plus sincère. On a dit aussi que son œuvre était idéologique et humaine, représentant le pathétique par la plastique. Il y a bien un peu de cela dans l'art de Robert. Mais son amour pour la nature, les fleurs, le paysage, son lyrisme naturaliste l'éloignent en vérité de l'Arena de Padoue, où Giotto peignit les scènes de la vie de Jésus, pour le rapprocher de San-Marco de Florence ou mieux encore de la Chapelle de l'Annunziata où l'Angelico avec ses élèves raconta une seconde fois la vie de son Sauveur.

C'est bien ici, semble-t-il, et parfois sous les voûtes du couvent de Saint-Marc, qu'il faut placer Ph. Robert pour que son âme respire à l'aise l'atmosphère qui lui convient. Chez l'Angelico subsiste encore l'ancienne iconographie du XIII^{me} siècle, ce symbolisme idéologique de l'école giottesque, mais elle est tout entière baignée dans une poésie romantique et un lyrisme enchanteur. Les paysages remplacent les architectures conventionnelles, les nuages animent les ciels, les fleurs tapissent les champs, les arbres sont associés au drame de la vie de Jésus. Ajoutons à cela un sens de la décoration très poussé, une techni-

que de la figure plus savante avec des gaucheries et des naïvetés, plus de réalisme dans l'expression, plus d'audace dans le pittoresque, une pensée théologique plus indépendante, une liberté plus complète à l'égard de la tradition, moins de spiritualité dans le vêtement et peut-être dans toute l'œuvre. Enfin un certain impressionisme moderne dû au rythme des lignes fortes et nous ne serons pas loin de ce qu'est peut-être l'air de la fresque chez Ph. Robert. N'allez pas conclure de ceci que Fra Giovanni de Fiesole, le bienheureux Angelico soit inférieur à Ph. Robert. L'Angelico reste dans notre pensée comme dans l'histoire, un génie incomparable, — ni que Robert soit maintenant classé, inféodé à quelque école de peinture. Ph. Robert échappe à toute classification. Nous n'avons voulu qu'établir certaines parentés, certaines affinités psychologiques et religieuses dans l'espoir que d'autres, allant plus loin, verront mieux. Nous cherchons. Mais quand on connaît les rigueurs ascétiques de la vie de Robert et quand M. le pasteur Vivien nous raconte que Robert peignait jusque tard dans la nuit pour ne perdre ni temps ni inspiration, et qu'il le trouvait souvent « le visage baigné de larmes dans l'attitude de la prière, tant son amour pour son Sauveur était grand », qu'enfin, lui-même nous confiait quelques-unes de ces larmes de serviteur de Christ, comment ne pas songer à Frère François d'Assise ou à Fra Jean de Fiesole ? ou à ces primitifs italiens de leur école qui ont incarné l'idéalisme allégorique ?

Jésus-Christ, voilà bien la figure centrale de l'œuvre de Ph. Robert. Depuis les années où il peignit les fresques de l'hôpital Wildermeth à Bienne, le Christ hante l'esprit du peintre. Il va dès lors occuper le centre de sa pensée, de sa vie, de son labeur et l'artiste, en retour, va lui consacrer tout son temps, toutes ses peines. Le paysage où il excelle, il ne le peindra que pour vivre, c'est un à côté. Comme l'apôtre, Robert ne veut plus savoir autre chose que Jésus-Christ et Jésus-Christ crucifié. A ceux qui se demandent si les fresques de Corcelles coûteront cher, il répond : « Comment parler d'argent quand il est question de peindre le Sauveur. Parler d'argent pour peindre Jésus c'est parler de l'argent de Judas. »

L'iconographie du Christ occupe dans l'œuvre des dernières années une place unique. Ph. Robert a peint Jésus petit enfant sur les genoux de sa mère (Etude de 1922, Corcelles, Soleure), puis adolescent (Jésus à la Source, Hôpital Wildermeth, Bienne), puis au baptême (Soleure). Il a raconté son activité messianique et l'a représenté enseignant les béatitudes et la confiance (Corcelles, Soleure), bénissant les petits enfants (vitrail de Chaindon, Bienne), priant sur la montagne (Môtier-Vully), pardonnant à la

pécheresse (vitrail de Corcelles), guérissant les malades (vitrail de Chaindon, Môtier-Vully), ami des pauvres (vitrail de Chaindon), lavant les pieds de ses disciples (vitrail de Corcelles), apaisant la tempête (Corcelles), entrant royalement à Jérusalem (Môtier-Vully). L'artiste est descendu avec Christ dans les douleurs de la Passion.

Dans la chambre haute Jésus rompt le pain (Soleure). A Géthsémané, la face contre terre, il lutte et, comme dans la gravure que Dürer fit en 1515, les oliviers tordent de douleur leurs vieux troncs nouveaux, épousant ainsi la tragique inquiétude du Fils de l'Homme.

Un jour du mois d'avril 1921, Ph. Robert avait eu la vision de fresques qui ne virent le jour que plusieurs années plus tard. Il avait alors noté ceci : « Un soir sous les oliviers de Corfou, le baiser de Judas, le cynisme et la sérénité ». Cette vision trouva sa réalisation à Corcelles et à Môtier-Vully, accompagnée au Chœur de l'Eglise de Corcelles des « Outrages du Prétoire » et de la « Voie douloureuse ». Enfin le Christ en Croix. A Corcelles c'est un déploiement de force ; à Motier-Vully une tragique et calme majesté. Là un tumulte, un chaos de sentiments contraires ; une explosion de haine, de sympathie, de douleur. Ici une douloureuse et confiante résignation. Là une fouille grouillante et agitée, ici une solitude apaisée. Là des colonnes de nuages sont ébranlées, bousculées à droite et à gauche par la puissance d'amour qui fraye aux hommes un chemin vers le ciel ouvert par la Croix. Ici les nuées profilent dans un ciel de repos leurs immatériels et apocalyptiques pilastres. Sur la colline aride s'érige le groupe sculptural des trois agonisants : Jésus, Marie et Jean. La Croix appelle un double sentiment symbolisé par deux fillettes : celui de la repentance implorant le pardon, celui de la délivrance s'offrant pour le service. Tout le drame de Golgotha se termine par une « Descente de Croix » (Chaindon) et par une « Mise au tombeau » (Soleure). Enfin, le Crucifié est vivant, il s'entretient avec ses disciples d'Emmaüs (Chaindon et vitrail de Corcelles) il retourne dans sa gloire divine au jour de « L'Ascension » (Motier-Vully et vitrail de Corcelles). Ainsi s'achève dans l'œuvre de Robert le cycle de la vie de Jésus.

CHAINDON. — C'est la suprême consolation à côté de la suprême désolation (Emmaüs. Descente de Croix).

CORCELLES. — C'est l'amour incarné qui enseigne (compris par les enfants et Saint François, repoussé par le jeune homme riche, ignoré par le pharisien bouffi d'orgueilleuse satisfaction),

qui commande à la tempête et se fait obéir des éléments,

qui pardonne à la pécheresse repentante et reprend Simon le superbe,
qui s'humilie et lave les pieds de Judas,
qui souffre dans la solitude,
qui est trahi,
qui est bafoué,
qui triomphe enfin sur la Croix, plus fort que la mort.

La pensée du peintre, nulle part autant qu'à Corcelles, n'apparaît riche, souple, émouvante. Pensée théologique et pensée poétique, confondues harmonieusement, tissent entre les scènes et les épisodes un lien d'une mystérieuse logique, jaillies elles-mêmes d'une émotion religieuse d'une rare qualité et d'une piété chrétienne d'une exceptionnelle vitalité.

MOTIER-VULLY. — C'est le service accepté. La préparation du service. Jésus en prière sous un ciel de gloire.

L'accomplissement du service. Guérison.

La royauté du service. Entrée triomphale.

La souffrance du service. Géthsémané.

La perfection du service. Golgotha.

La glorification du service. Ascension.

SOLEURE. — C'est l'abrégé de la vie de Jésus exprimé dans une tonalité majeure. Cinq lunettes placées au-dessus des fenêtres, racontent cinq épisodes de l'humaine existence du Sauveur: l'enfance, le baptême, l'enseignement, la Cène et la mise au tombeau. L'artiste inaugure ici une manière nouvelle. Les textes qui servaient de commentaires inspirés dans toutes les œuvres religieuses précédentes ont disparu. La fresque, progressivement, se dépouille de son appareil décoratif. La matière se fait sobre... Les figures sont plus spirituelles. Un type nouveau apparaît dont la face allongée, émaciée, souvent encadrée d'une barbe abondante, exprime une vie intérieure ardente et simple. Deux scènes nous semblent particulièrement dignes de mention; la « Sainte Cène » et la « Mise au tombeau ». Les lignes architecturales y sont fortement accusées, mettant en réelle valeur les sujets centraux: la personne du Christ, la fraction du pain eucharistique concentre tous les regards, tous les cœurs des disciples groupés près de Jésus et qui sentent qu'un fait unique se passe dans leur vie. Le geste du Maître est humain intensément, tandis que toute sa personne rayonne d'une paix surnaturelle.

Quels espoirs ces œuvres n'ont-elles pas fait naître en nous! Ph. Robert n'avait pas dit son dernier mot. Nous venons de remarquer que dans l'œuvre de Soleure les textes explicatifs jetés comme une petite frise décorative en haut et en bas des fresques et souvent aussi dans le nimbe du Seigneur, avaient

disparu. Beaucoup s'en réjouiront. Nous le regrettons. Un texte donne toujours à une symphonie musicale comme à une symphonie de couleurs un sens précis que la figure même ne saurait faire naître. Les textes de Robert me paraissent être à la composition ce que sont les paroles à un choral de Bach. Le soin avec lequel le musicien-poète donnait à une parole une harmonie appropriée, Robert le mettait à donner à une harmonie de couleurs et de lignes une parole merveilleusement adaptée.

L'esprit qui préside au choix et à la rédaction de ces textes n'est point un esprit de géométrie, mais un esprit de finesse. Véritables commentaires inspirés, ces simples et brèves paroles sont des suggestions poétiques, des rappels lumineux, une pittoresque évocation. La relation du texte avec le sujet n'est jamais banale, massive, ordinaire, mais subtile, vivante et organique, secrète, mystérieuse même. Elle donne à la composition religieuse une ampleur d'âme qui déborde le cadre du fini. L'apparition historique de Jésus priant, guérissant, agonisant, s'enveloppe d'une atmosphère divine, recouvre une réalité métaphysique. Comme dans les évangiles, sous les traits de l'homme de Nazareth, c'est bien le Messie que nous voyons ici à l'œuvre, le « Serviteur de l'Eternel » prophétisé par l'Evangéliste des Exilés, « le Roi » des voyants et des prophètes de l'Ancienne Alliance. Quand Jésus prie sur la montagne il s'approprie une prière du livre d'Esaïe : « Oh ! si tu déchirais les cieux et si tu descendais », et à l'instant même il voit se dérouler sous ses propres yeux l'antique vision de Michée qui, un jour, s'écriait : « J'ai vu l'Eternel assis sur son trône et toute l'armée des cieux qui se tenait auprès de lui à sa droite et à sa gauche ». Dans la peinture de Robert, l'Eternel c'est Jésus lui-même. Son trône, c'est la montagne au gazon fleuri et son armée, les fidèles en prière avec lui dans les cieux.

Quand Jésus guérit le lépreux, il s'approprie une parole d'Esaïe : « C'est moi, c'est moi qui vous console ! » et toute la scène si émouvante de cet authentique exaucement des promesses contenues dans le livre auquel Esaïe le Jérusalémite a donné son nom.

Quand il entre à Jérusalem, affirmant sa royauté messianique, Jésus exauce magnifiquement Zacharie en s'appropriant un mot du second Esaïe :

« Je ferai des cieux nouveaux et une nouvelle terre », il semble marcher vers la Jérusalem céleste de l'Apocalypse.

Quand Jésus à Géthsémané accepte la volonté de son Père, il réalise dans sa personne Esaïe 53.

Quand il agonise enfin, pendu au bois infâme, et pardonne

à ses bourreaux, Jésus a conscience de vivre en sa chair et son âme, la prophétie d'Esaië 53 à laquelle il ajoute une parole de consolation pour tous: «Prenez courage, j'ai vaincu». C'est un abrégé saisissant de Jean, chapitre 16, verset 33.

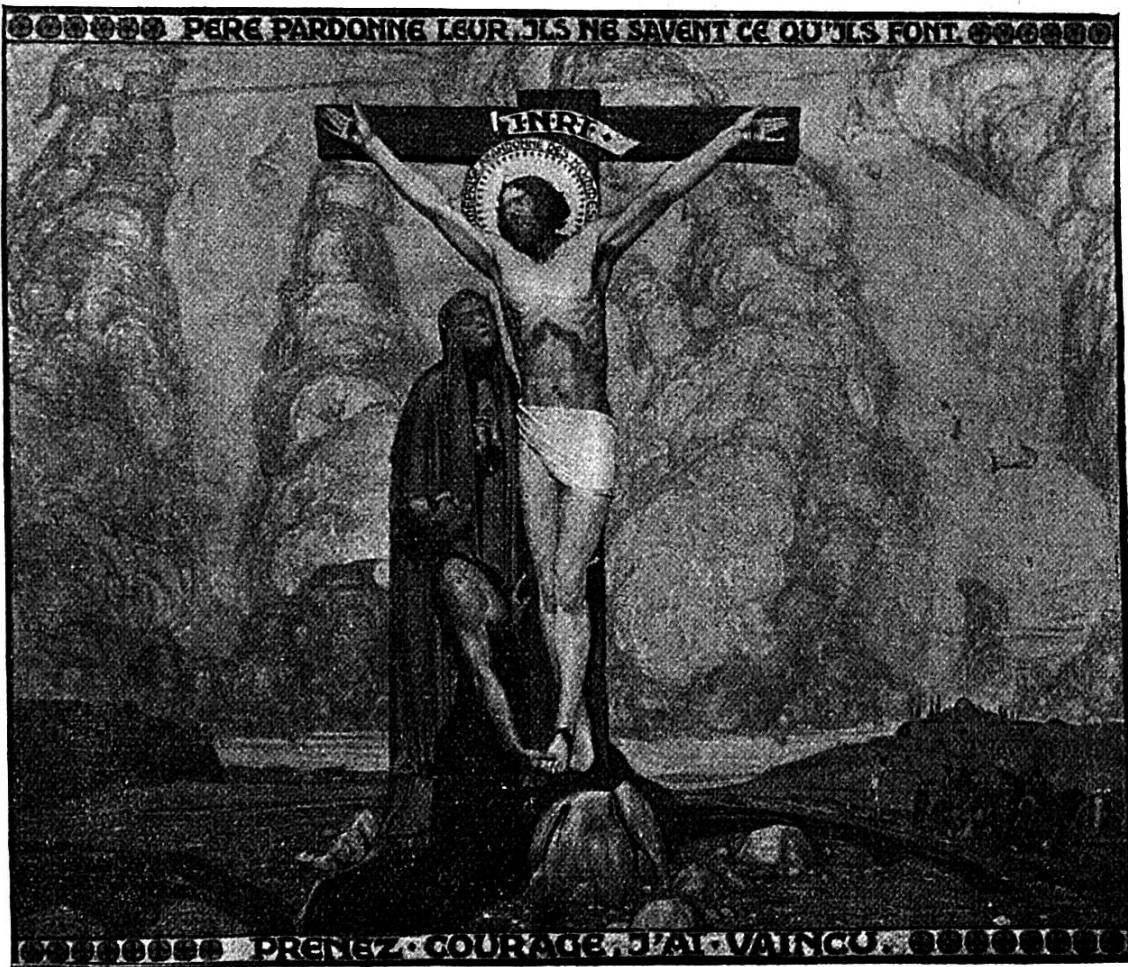
On le voit, Ph. Robert n'était point un littéraliste. Il s'est souvenu des paroles de l'apôtre: «La lettre tue, mais l'esprit vivifie». Il a usé des textes bibliques avec la glorieuse liberté d'un enfant de Dieu. Ph. Robert a baigné sa peinture religieuse d'une telle ferveur mystique, que volontiers nous oublions ses naïvetés de primitif. Il se dégage de ses fresques une telle spiritualité qu'on ne saurait sans se condamner lui tenir rigueur des imperfections de détail. Dans une telle glorification du Fils de Dieu, comment parler encore de minutie académique, de précision anatomique, l'esprit seul vaut, la chair ne sert de rien.

La personne du Christ était si bien au centre de la pensée et de la vie de Robert que c'est à elle que fut consacré son dernier labeur. La Bible ornementée est tout entière un monument de piété chrétienne érigé à la gloire du Crucifié de Golgotha, testament spirituel que le peintre nous a présenté «à deux genoux», parce qu'à deux genoux il l'avait offert à son noble Suzerain.

Le fer spécial de la couverture déjà nous révèle l'intention de l'artiste et sa confession de foi: La Bible, c'est l'Agneau rédempteur. La personne de Christ doit être le centre des Ecritures, comme des vies humaines. Sur cette couverture si sobre et si riche, un détail doit nous montrer avec quel amour pour Christ Ph. Robert œuvrait. Dans les croix grecques qui servent de motif de décoration aux quatre angles de la couverture, le peintre a dessiné les lettres symboliques du Crucifié: J. N. R. J.

Parmi les lis qui rappellent le Sermon sur la Montagne, l'Agneau immolé sur la Croix avertit le lecteur que les Ecritures ne sont là que pour Lui et qu'elles gravitent autour de Lui comme autour de leur centre vital.

Qu'est-ce que cette parole de l'Apocalypse: «Ils ont vaincu par le sang de l'Agneau», qui commente discrètement l'entête du Livre de l'Exode, sinon la confirmation par le texte de ce que nous venons de dire, en même temps qu'une précieuse indication sur la manière dont Ph. Robert lisait sa Bible? Quel clairvoyant rapprochement entre ce mot des Galates: «La loi a été le Maître pour conduire à Christ» et le livre du Lévitique! Il suffit de rendre à ce livre peu lu ou mal compris, presque désaffecté, sa signification véritable, sa place d'honneur dans la collection biblique. Pour combien de lecteurs, le pas-



Golgotha

sage Jean III—14 intégré dans le décor ouvrant le livre des Nombres, ne sera-t-il pas un trait de lumière, une prédication, une vivante interprétation?

Voici les Psaumes et les Prophètes. Quels tableaux leur puissant lyrisme n'a-t-il pas fait surgir dans l'âme sensible et délicate de l'artiste? Quelles merveilles n'aurions-nous pas vu couvrir ces pages d'introduction aux Psaumes et aux Prophètes, si l'artiste n'avait pas été humble et croyant? Sa foi doublée de son humilité suspend ici l'inspiration. En présence des deux livres de chevet de Jésus, l'artiste s'arrête, l'artiste se tait, l'artiste s'efface. La Parole Divine sera l'ornement même. Elle sera plus belle et plus éloquente en sa sévère nudité que la plus belle des œuvres humaines. Pour mieux servir, le peintre renonce. Son silence devant les Psaumes et devant les Prophètes nous émeut, nous hante et nous serrons dans notre cœur l'humble profession de foi du peintre; car c'est encore un héroïque hommage rendu au Roi, son Seigneur.

Quand on considère cette luxuriante floraison de lettrines, d'en-têtes, de culs-de-lampe, d'initiales, de vignettes et de miniatures, on saisit le sens profond et caché qu'avait chez Ph. Robert l'opiniâtre et persévérante observation de la nature.

Feuilles, fleurs et fruits, arbres, insectes, oiseaux, reptiles, bêtes petites et grandes, ossements même, germes, rayons de miel, eau, feu, pierres, nuages, astres, objets d'industrie, vases de toute nature, armes, chaînes, architectures, tout parle de Dieu, tout instruit, tout édifie, tout peut et doit servir dans l'hommage à rendre au Créateur et au Sauveur. Fidèle artisan de beauté, Ph. Robert n'a rien négligé, fut-ce le plus humble ornement, pour honorer son Maître. Tout pour Christ, parce que tout par Christ. Tel est le dernier mot que l'artiste nous a légué. Il l'a résumé dans l'Omega (dernière lettre de l'alphabet grec) qui orne le revers de la couverture de la Bible, et qui figure une fois encore le Christ, fin de toutes choses comme il est le commencement de toutes choses....

* * *

Celui qui voudra, un jour, broser tableau plus complet de l'homme et de l'œuvre, trouvera dans les lignes suivantes les éléments de son travail, car Ph. Robert fut un de ceux dont Camille Mauclair a dit, en parlant des primitifs florentins: « Ces hommes-là se donnaient tout entiers à une vocation, alors que la modernité a avili les arts en pensant les honorer, en les transformant en carrières libérales, c'est-à-dire en les livrant à la terrible servitude de la mode, des marchands de tableaux, des salons, de l'enseignement d'école, de la publicité et de toutes les concessions imposées à quiconque convertit en profession dont il veut vivre, l'exercice désintéressé de ses aspirations vers le beau.

Ces hommes méprisant l'argent, ignoraient la réputation, vivant... sans critiques à flatter ou à solliciter, sans aucune des formes de lucre et de vanité qui créent l'importance de la signature; ils n'avaient à hâter nullement un apprentissage dont leur double foi religieuse et artistique faisait un noviciat fervent.

Libres, sans besoins, ils échappaient à la fatale spécialisation qui condamne aujourd'hui l'homme d'un succès à répéter son œuvre et sa manière sous peine de n'être plus suivi par le public; ils étaient habitués dès l'adolescence à considérer tous les arts avec une méthode synthétique et unitaire, à étudier l'architecture, la sculpture, l'orfèvrerie, la peinture et même la musique ou la langue littéraire parallèlement comme les divers modes d'un même élan intellectuel. Artisans, ils étaient épris de perfection indéfinie, pleins de scrupules, ardents à utiliser toutes les minutes, car ils n'œuvraient ni pour l'ambition, ni

pour l'argent, mais pour contenter leur passion et leur âme n'était qu'ingénuité et amour. Leur secret c'était cet ensemble de conditions morales. Quand on examine de très près leurs œuvres, on découvre que tout y est obtenu par la patience et la fidélité d'observation, par la bonne foi d'ouvriers sincères, sans aucune des recettes qu'inventèrent précisément les gens de la décadence et qui furent bien moins des preuves de science que des moyens de frauder et de faire illusion sur incapacité, la paresse ou la hâte en présence de la difficulté naturelle. Quant à l'idéalisme exquis dont leurs inventions furent pénétrées, ce n'est pas non plus un secret que d'avoir une foi.

Leur art superbe, c'est leur sincérité mise en action.»

Tel est l'idéal de vie auquel Ph. Robert paraît avoir soumis sa besogneuse et brève existence.

A celui qui nous a appris à bien compter le temps qui n'appartient qu'à Dieu et à en consacrer chaque heure au Maître,
à celui qui a semé à profusion sur mon chemin les fleurs de beauté,

à Madame Robert qui a mis tant d'obligeance à nous aider à mieux comprendre et mieux aimer celui qui depuis une année nous a précédés dans l'Eternité,

soit notre humble hommage de durable gratitude.

* * *

« Je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien partie de la nature.

» Je vois toute la vérité et non pas seulement celle de la surface.

» J'accentue les lignes qui expriment le mieux l'état spirituel que j'interprète.»

Rodin.

« Tout ce qui est extérieur, visible, matériel, n'est que symbole. La matière n'a été créée que pour servir d'instrument à l'esprit, de forme à la vie. La matière pour l'esprit, l'esprit pour la vérité et pour Dieu.»

Vinet.

« ... le peintre qui a essayé, le petit manœuvre qui a pleuré,
O! que notre Jésus veuille pardonner tout ce qui manque à notre service.»

Ph. Robert.



FLORE DU JURA: L'HÉPATIQUE

Aquarelle de Philippe Robert

(Propriété de Mlle DuPasquier, Neuchâtel)

