

Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 66 (1962)

Artikel: Six peintres jurassiens : Coghuf, Comment, Giauque, Holy, Lachat, Schnyder
Autor: Kehrli, Bruno / Monnier, Jean-Pierre / Pellaton, Jean-Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-549856>

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: 12.01.2026

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

SIX PEINTRES JURASSIENS

COGHUF

HOLY

COMMENT

LACHAT

GIAUQUE

SCHNYDER

COGHUF

L'homme paraît si massif, si solidement ancré dans la vie et dans le paysage qu'il a élus, le peintre œuvre avec une telle puissance (d'une évidence si naturelle) et une telle rectitude dans la trajectoire suivie, que l'on a peine à saisir les contradictions que cette vie a surmontées, les conflits ou les problèmes que cette œuvre a dû résoudre.

Ce Suisse allemand se tourne vers la peinture à Paris ; il n'a pas vingt-quatre ans qu'il s'installe dans une terre toute proche de la France. Lui qui naît dans une de nos grandes villes, dans celle qui possède la plus vieille et la plus féconde tradition urbaine, le voilà qui se retire, il s'isole, il prend du champ, va vivre dans un site reculé aux limites douces et nettes, dans un village qui s'ouvre en trèfle au milieu des bois et des pâturages. C'est que la nature lui est nécessaire, sans doute, et la solitude, et l'indépendance. Il trouve là des sujets, des thèmes et cette ample respiration du ciel et de la terre, — richesses profondes que l'artiste ne cesse d'exploiter. Mais cette retraite n'est pas repli ; ni cette solitude, facile refuge contre la malice des temps. Dans cette ferme-atelier, Coghuf écoute son temps, il travaille pour les villes proches et lointaines ; son éloignement a affermi son regard et ses conceptions : de ce point de vue solitaire, il saisit mieux l'homme de notre siècle, les nécessités (et la nécessité) de l'art dans la cité moderne. Et, s'il s'est retiré, c'est assurément pour mieux vivre, pour mieux voir et pour mieux conquérir. Cet indépendant, ce sauvage, nous le voyons s'affirmer dès le début dans des concours officiels et accepter des com-

mandes. Nécessité fait loi, dira-t-on : il faut bien vivre et faire vivre les siens ; et nous n'avons pas à craindre ici l'hypocrisie d'un démenti. Mais nous ne gagnons rien à juger les faits superficiellement ; la carrière officielle de Coghuf répond à une nécessité bien plus profonde de sa vocation, celle d'intégrer l'art dans la cité et dans la vie (et nous verrons de quelle manière souveraine il y parvient) : quelle autre voie suivre sinon celle-là même qui consiste à compléter le travail de l'architecte ? Cette orientation conduit à un autre drame : qui dit solitude et indépendance entend indiscipline ; de fait, Coghuf supporte mal ou refuse les lisières de la société ou du passé ; pour lui, le monde et le temps se présentent comme des espaces ouverts à son élan, à sa ruée comme à ses ruades ; mais il accepte la collaboration, la soumission aux données d'un édifice et d'un site, et retrouve une discipline efficace, voulue, imposée par le réel. Etonnantes et fécondes antinomies : le créateur leur doit de vivre et de travailler dans la passion ; l'œuvre se charge de tensions et, partout, manifeste et transforme la vie.

L'entrée en peinture de Coghuf ne se fit pas sans quelques tâtonnements préalables. Jeune homme, il a poussé fort loin l'apprentissage de la serrurerie et de la ferronnerie d'art ; il réserve à cette dernière bien des moments de loisir ; il doit à cette formation l'intelligence artisanale dans l'exécution de ses travaux ; il lui doit aussi une connaissance du métal qui s'est révélée précieuse pour ses vitraux de Saint-Gall. Cet apprentissage l'a conduit à Paris, mais non à la peinture. Revenu à Bâle, il fait un stage chez le sculpteur. Il faut attendre l'année 1926, un second séjour à Paris et la rencontre du peintre tunisien Jules Lelouche pour le voir s'orienter vers la peinture — définitivement. Dès lors, il s'impose assez vite, en dépit d'insuffisances bien naturelles, grâce à la force et à l'évidence de son pouvoir créateur.

A considérer certaines œuvres des années 1930, nous découvrons des qualités et une orientation que l'âge mûr ne reniera pas. La fresque du bâtiment des postes à Bâle se veut non seulement située, mais engagée dans les préoccupations sociales de son temps en même temps que dans un courant artistique : ouvriers et chômeurs s'avancent en un groupe massif vers le public et le fixent ; nul pathétisme, nulle revendication : plutôt une confrontation d'hommes à hommes, de l'œuvre au public. Peinture sociale, certes, mais qui se fonde sur une conception féconde de la mission que l'artiste et son art doivent remplir.

Dès les débuts, donc, se manifeste la volonté de faire œuvre publique, — et qui vient s'inscrire dans un lieu public. Dès les débuts, par conséquent aussi, est affronté le problème de la peinture placée dans un espace architectural et social : c'est là un problème qui a préoccupé — voire fasciné — Coghuf tout au long de sa carrière. Aucun exemple ne saurait mieux souligner la profonde unité de cette carrière et de sa visée. Le peintre n'est ni amuseur, ni décorateur ; ce qu'il crée nous concerne par son sujet, par son style et par son emplacement ; à cette triple sollicitation, nous devons apporter une triple réponse : celle de l'amateur d'art, celle du citoyen, celle de l'homme du vingtième siècle. Voilà ce qui me paraît donner sens à toute l'activité et à chacune des œuvres de Coghuf, en 1963 comme en 1941, en 1941 comme en 1931. En 1941, un projet de fresque pour l'Université de Bâle présente des étudiants ; l'intéressant ici, c'est moins le refus de l'allégorie classique que cette vision de l'étudiant comme un travailleur avec un destin d'homme parmi les hommes ; à l'arrière-plan, un paysage de collines, qui est celui de son pays, s'ouvre sur des horizons lointains. Dans une toile de la même année (1941), « L'Orage », un admirable paysage des Franches-Montagnes est écrasé par les menaces noires du ciel cependant que, sur la ligne d'horizon, un rayon de soleil illumine le clocher de Saignelégier d'une aurore d'espoir. Œuvre de peintre, s'il en est, qui résout le problème de la composition, celui de la couleur et celui, surtout, le plus difficile, de la lumière. Mais il faut la replacer dans cette année 1941 qui vit la guerre s'étendre par l'entrée des Allemands en Russie : le paysage devient vision, et le peintre, un visionnaire qui ne peut s'arracher à son temps, ni renoncer aux raisons de croire et d'espérer. Le visionnaire sauve le peintre, l'éloigne de la froide et pompeuse allégorie et l'oriente vers les profondes résonances du langage symbolique.

Cette double saisie du réel s'opère sous le signe de la figuration la plus orthodoxe. Il n'est que de penser aux mille paysages-visages que Coghuf nous a donnés de la terre franc-montagnarde. Plutôt que d'analyser et de répertorier ses thèmes, il faut saisir le mouvement dialectique qui, au cours de ces trente années, a marqué les rapports de l'artiste avec la nature. Jusque dans les années 1940, nous le voyons tour à tour s'abandonner à la fougue expressionniste, aux transparences délicates de l'impressionnisme, à des raffinements de Hollandais dans le rendu des valeurs tactiles. Vers 1950 s'amorce une évolution que, dans la période antérieure, pouvaient faire pressentir

les ciels étonnantes de certains paysages. Coghuf entre, de façon délibérée et d'une démarche indépendante et assurée, dans l'abstraction. D'une terre, d'une saison, d'un bassin, il ne retient plus que l'essentiel en des synthèses de plus en plus dépouillées, mais où l'on admire de retrouver, intactes et vivaces, des sensations élémentaires. L'intention symbolique subsiste ; mais, la subjectivité ayant fait irruption dans le monde des formes et des couleurs, le peintre est passé des objets aux signes, — et il entend donner (et il réussit à donner) à ceux-ci autant de réalité qu'à ceux-là. Il ne suffit plus de dire qu'on demeure sous le charme d'une vision aussi nette et équilibrée. Comme leurs devancières, les œuvres nouvelles agissent, éclairent, orientent et construisent notre regard : ce n'est plus Coghuf qui nous renvoie à la nature, mais la nature qui finit par nous rappeler Coghuf. A la limite, en lieu et place d'un reflet, nous sommes dotés d'un équivalent de la nature. Il n'y faut voir aucune tentative, aucune tentation prométhéenne de rivaliser avec la Nature. Coghuf revient constamment à elle pour y puiser des thèmes ; mieux encore, peintre-Antée, il retrouve à son contact des forces créatrices neuves et jaillissantes.

Par une heureuse conjonction de ses démarches — et cela témoigne assez de la probe rigueur de l'artiste —, il se trouve que l'acheminement vers l'abstraction a permis des solutions nouvelles, hardies et convaincantes du problème de la peinture dans un espace défini. Nous savons que c'est là un souci constant du peintre : nul n'est plus éloigné de l'art décoratif. Ses toiles mêmes semblent, par avance, s'intégrer aux parois dépouillées d'une demeure moderne, en modifier et en animer l'espace. Mais c'est dans les édifices publics, les écoles ou les églises que le peintre affronte vraiment cette réalité : le lieu construit appelle une œuvre, vitrail, fresque, tapisserie ou relief, qui le parfaît ; mais quelle œuvre ? selon quel dessein ? comment distribuée ? qui remplisse quelles fonctions ? Les exigences abondent, qu'il faut toutes satisfaire par un recours aux techniques, aux sujets et aux styles appropriés — tout en créant œuvre personnelle. Il faut se soumettre sans se démettre. A cet égard, la réussite de Coghuf est éclatante. Je n'en citerai qu'un exemple, le dernier : l'aula de la nouvelle université de Saint-Gall. La technique du vitrail y a été renouvelée par l'emploi de montures en acier qui permettent de varier les effets par le relief. Le thème des saisons, traité abstraitemment, colore l'espace intérieur, mais le situe dans l'espace extérieur auquel la transparence du

verre le lie, suscitant la confrontation de l'édifice et de son site, de la nature vue par le peintre et de la nature réelle, toutes deux modifiées, selon des lois différentes, par le rythme des saisons.

Cette réussite, qui vient s'ajouter à tant d'autres (à Bâle, à Moutier, à Soubey, à Delémont, à Granges), atteste bien la victoire du peintre. Elle pourrait se résumer en un mot : situation. La peinture, fresque, vitrail ou tapisserie, surfaces planes ou reliefs, Coghuf a su la libérer des avatars d'un bien meuble ; il lui a conféré cette *stabilitas loci* dont les bénédictins ont fait une des règles les plus justes et les plus fécondes de leur ordre. L'œuvre s'implante fortement dans un lieu qu'elle enrichit : conçue pour lui, elle ne peut être vue qu'en lui. Cet art pourtant n'est si parfaitement en situation que parce que le peintre a su définir sa propre situation dans l'art. Son enracinement dans les Franches-Montagnes, son profond accord avec la terre et les hommes de là-haut concernent d'abord l'homme, qui s'est assuré les conditions les plus favorables à son travail et à sa création ; ils concernent aussi le peintre : nous avons vu de quelle importance essentielle il revêt ses rapports avec les arbres, les prés, les chevaux ou le ciel ; il y a, chez lui, grave, serein et lumineux, un chant ininterrompu à la gloire des travaux et des jours, au rythme immuable des saisons. Mais enfin, il n'est pas homme à œuvrer dans une clandestinité rustique, à s'enfermer dans son atelier pour yachever toile après toile sans souci de leur destination, sans souci de son propre destin. Il lui faut plus, le destin exige d'autres accomplissements : Coghuf entend prendre rang parmi les peintres de son temps, et il a trouvé son style dans le tohu-bohu des courants contemporains, et il a trouvé sa place dans la peinture suisse. Il ne lui suffit pas d'avoir, avec quelques autres, fait entrer les Franches-Montagnes dans l'art ; il veut encore — et combien il voit juste ! — que son art entre dans la vie de son pays et de son époque. Tout commence par le travail de l'œil au spectacle du monde et celui de la main dans la solitude de l'atelier ; tout aboutit à cette présence dans la cité et dans les demeures des hommes. Ayant pris la clef des champs, Coghuf a découvert qu'il tenait les clefs de l'art.

Cet homme fort et sensible a le goût de la grandeur dans ses réalisations. Si on a pu reprocher à certains de ses premiers projets de fresque l'absence de cohésion formelle, c'est pour avoir méconnu la grandeur de son ambition et son ambition de la grandeur. Non qu'il méprise le petit format, dessin, litho ou modeste carré de toile : que de preuves n'a-t-il pas données de

sa maîtrise dans ces domaines ! Mais il aime les grandes étendues, les volumes spacieux, les surfaces vides qu'il s'agit non pas de remplir, mais d'articuler, d'animer, — de construire. Collaborateur (et non rival) de l'architecte, le peintre achève le monument ; il ne le décore pas : il le définit. Il y faut des qualités que Coghuf possède à un degré éminent : la puissance de la conception, la patience dans l'exécution et une connaissance étendue des ressources et des limites de la technique. Dès lors, la grandeur n'est plus seulement affaire de dimensions : elle s'affirme valeur. Encore faut-il pouvoir l'incarner. Si haut que l'on remonte dans la carrière de Coghuf, les jugements suscités par son style butent contre la même évidence : la présence d'une force créatrice spontanée, irrépressible, originelle. Elle a pu, à ses débuts, paraître indisciplinée et heurter les sensibilités délicates. La plus belle conquête de Coghuf est d'avoir maîtrisé, orienté et équilibré cette puissance élémentaire, en en préservant l'élan. Très fortes, ses émotions se dominent pour mieux susciter les nôtres.

Un don créateur indéniable, une maîtrise technique à la mesure des plus hautes entreprises, un style neuf sans concession ni parti pris, une obstination d'artisan dans l'accomplissement font de Coghuf un des grands peintres, je ne dis pas du Jura, mais de notre pays. A Saint-Gall, parmi les représentants les plus prestigieux de l'art contemporain : Miró, Braque, Calder, Kemeny, Bodmer, Soulages, Tapiès, Coghuf s'est affirmé comme un des maîtres de la peinture suisse contemporaine.

Bruno KEHRLI

Ernst Stocker est né le 28 octobre 1905 à Bâle : il y fréquente l'école primaire et l'école secondaire. Après avoir terminé un apprentissage de serrurier et de ferronnier d'art, il va à Paris (1924/25) paraître chever sa formation. Revenu à Bâle, il fait un bref stage chez le sculpteur Louis Weber. Le second séjour à Paris (1926/27) et la rencontre avec Jules Lelouche l'amènent à la peinture : il travaille sans professeur à la Grande Chaumière. En 1927, il remporte son premier prix (projet d'idées pour la décoration du cimetière du Hörnli à Bâle). En 1929, il fait partie du groupe « Rot-Blau », adopte le pseudonyme Coghuf et s'installe pour la première fois aux Franches-Montagnes (Saignelégier, printemps 1929 - novembre 1930). Il y revient définitivement en 1934, à Saignelégier, puis à Soubey, enfin, dès 1946, à Muriaux. Il s'est marié en 1939 à Saignelégier avec une Bâloise qui lui a donné neuf enfants. Sa vie a été marquée par de nombreux voyages : le Midi de la France, l'Afrique du Nord, l'Espagne, l'Angleterre, l'Irlande, la Belgique, la Hollande et l'Italie. Ses passions : le cheval,

les trains miniatures et la ferronnerie d'art. Les peintres qu'il aime : Michel-Ange, le Titien, le Tintoret, Breughel, Rembrandt, Hodler ; plus près de nous : Van Gogh, Matisse, Villon, Rouault. Les écrivains qu'il aime : Cervantès, Giono, Bernanos, Léon Bloy, Teilhard de Chardin. Autre passion : la musique.

- a) *Distinctions* : Coghuf ayant très souvent participé à des concours, les prix qu'il a reçus sont très nombreux ; on n'en signale ici qu'un certain nombre :

1927 : projet pour la décoration du cimetière de Hörnli (Bâle).

1930 : 1^{er} prix pour une fresque destinée au bâtiment principal des P.T.T. à Bâle.

1937 : 1^{er} prix pour une fresque destinée à l'Ecole Isaac Iselin (Bâle).

1942 : 1^{er} prix pour une fresque à la Kunsthalle de Bâle.

1949 : 1^{er} prix pour une fresque (Humanistisches Gymnasium, Bâle).

1953 : Prix international de peinture religieuse à Salzbourg (pour les panneaux d'Olten).

1955 : 1^{er} prix pour une fresque à l'Université de Bâle.

1961 : 1^{er} prix pour la décoration de l'Aula à la nouvelle Ecole des Hautes Etudes sociales et économiques de Saint-Gall.

- b) *Expositions* : elles sont également très nombreuses ; signalons, parmi les expositions collectives, celles de Zurich (1944), Londres (1936), São Paulo (1954), Bruxelles (1955) ; parmi les individuelles : Bâle (1943, 1959), Soleure (1944), Lucerne (1958).

- c) *Musées, collections* : Kunsthalle de Bâle ; musées de Zurich, Soleure, Winterthour ; collections Bandelier, Geigy, Thieler, Bellmo, Spreng (toutes à Bâle), Muller (Soleure), Lohner (Tramelan).

- d) *Oeuvres publiques* : outre celles qui sont mentionnées sous la rubrique des distinctions, signalons les réalisations de Coghuf à Moutier (Saint-Germain), Soubey, Delémont (Progymnase), Granges (Schild), Schweizerhall (Geigy). Les responsables de l'Exposition Nationale de 1964 ont chargé Coghuf d'illustrer le groupe des Arts de la Table au secteur de la Joie de Vivre.

- e) *Bibliographie* : Marcel Joray : Coghuf. Editions du Griffon, La Neuveville 1951.

Das Werk : XVIII/12 (déc. 1931), chronique, pp. XXVI et suiv. ; XXIV/10 (oct. 1937), p. 302 ; XXVIII/9 (sept. 1941), p. 232 ; chronique, p. XXII ; XXIX/5 (mai 1942), pp. 101-102 ; XXXI/1 (janv. 1944), chronique, pp. IX/X ; XXXI/7 (juill. 1944), chronique, pp. XXI/XXII ; XXXI/12 (déc. 1944), chronique, p. XVII.

Die Woche : (N° 24, 12 juin 1963), pp. 1 et 12 à 15.



Coghuf, « L'Aube II », 65 × 28 cm., 1962.



Coghuf, « Le Baitchait », 35 × 27 cm., 1963 (Photo M. Meury, Delémont).



JEAN-FRANÇOIS COMMENT

La personnalité de Jean-François Comment s'impose d'emblée à l'attention de ses interlocuteurs par son poids, sa présence et cette forme de libéralité à fleur de peau qui est l'une des qualités notoires de l'Ajoulot. Comme d'autres sont poètes ou musiciens, il est peintre. C'est là le fait d'un choix, évidemment, et d'un choix désormais irréversible. Comment ne donne pas l'impression d'avoir eu à braver beaucoup de séductions ni d'avoir eu à combattre beaucoup d'autres penchants que la peinture. Il est de la race fortunée de ces artistes qui savent d'emblée où est leur voie et qui, très tôt, sont prêts à lui sacrifier tous leurs moyens. Des purs. Des « fonceurs ». La plupart du temps, ils en ont conscience et ils en sont heureux. Pourtant, le fait d'un choix, même quand il semble aller de soi, n'a jamais dispensé aucun créateur de s'interroger, et, par exemple, de remettre en question ses aptitudes ou ses tendances.

Je l'ai vu dans son atelier de Porrentruy. Au dernier étage d'une ancienne fabrique d'horlogerie, c'est une grande pièce dont les fenêtres laissent couler le jour de partout, comme dans toutes les fabriques du monde. La lumière entre maintenant d'un seul côté. Les autres fenêtres sont voilées. Des sortes de stores. Il y a des peintures inachevées au pied d'une paroi. Sur l'un des chevalets se dresse la toile qui est en travail. Tous les lieux où s'accomplit régulièrement la peine d'un peintre se ressemblent. On y discerne à plus d'un signe cette qualité inexprimable qui est à la fois dans les objets, tous utiles à créer l'œuvre, et dans ce qui, justement, constitue l'œuvre en cours. Chez Comment, on a d'emblée le sentiment d'un chantier où toute chose, à son

heure, doit pouvoir servir immédiatement, où rien d'inefficace, rien de pittoresque ne vient distraire la vue ou contrarier la main.

Du centre de cet atelier qu'il juge trop exigu, il se déplace pour aller chercher une toile que je voudrais voir. Il s'arrête, et, sans trop sourire des questions que je lui pose, il m'entretient des étapes qu'il a parcourues et des éléments auxquels, d'instinct, il se sent lié : l'eau, la terre, la forêt. Je regarde, et, de nouveau, j'interroge. Au miracle de l'action créatrice, il n'y a pourtant d'autres explications que la présence de l'œuvre. Je le sens : il ne faudrait plus rien demander. Toute présence, dès qu'elle s'exprime avec cette évidence, devrait empêcher les mots, briser le cours des pensées et faire jouer nos seules facultés de contemplation. Il y a deux siècles déjà, Poussin voulait que la fin de la peinture fût la délectation. Je ne suis malheureusement pas de ces privilégiés qui peuvent s'en satisfaire uniquement. Les moyens de l'artiste et le progrès de son aventure jusqu'à l'œuvre achevée m'intéressent, et, de plus en plus, me paraissent importants. D'ailleurs, j'étais aussi venu chez Comment pour qu'il me donnât sur son travail quelques indications et quelques références quant aux diverses périodes de son art.

Les sujets qui, d'abord, l'ont retenu, ces fermes et ces villages autour de Porrentruy, il n'a peut-être été conduit à les aborder que pour obéir à sa volonté d'en éprouver les pouvoirs de fascination. Cette terre d'Ajoie, ces vergers et ces ciels, ces emblavures et ces chemins étaient siens, et cependant ne l'étaient pas encore à son idée. Tout à coup, il a fallu répondre à la nécessité de pénétrer plus avant dans le pays originel. Pour le mieux connaître afin de s'y reconnaître, il a fallu en affronter les charmes pourtant inexprimables. L'heure du premier combat venait de sonner. Toutes les facultés créatrices du jeune peintre allaient donner en même temps. Déjà, toutefois, Comment pouvait compter sur quelques certitudes appréciables. Sa maîtrise éclatait aussi bien dans les grands que dans les moyens formats. Son dessin n'entravait jamais l'exubérance de la couleur. Enfin, la sûreté de la touche participait toujours à la tension intérieure qui l'avait dictée.

Sa palette, alors, se charge de verts sombres et de blancs crayeux, de carmins durs et de terres d'ombre. Aux *Paysages d'Ajoie*, viennent s'ajouter la série des *Filles*, celle du *Cirque*. Un jour (c'était en 1947) apparut la *Nappe rouge*, comme une précieuse irruption de couleur pure, et Comment lui-même dut

s'étonner d'avoir ainsi libéré une part essentielle de son être. Un peu plus tard, cependant, ses dons de coloriste allaient s'affirmer avec une force encore accrue.

Les rives de la Méditerranée, en lui révélant d'un seul coup toutes les ressources qu'il détenait, l'amènèrent à se convaincre qu'il pouvait désormais se vouer intégralement à l'expression de la lumière. J'imagine qu'il y eut alors une sorte d'éclatement. La frénésie de ce beau tempérament trouvait à s'accorder aux chatoiements des eaux méridionales comme aux rutilations des marchés espagnols, où toute couleur entre en correspondance avec la dominante. Il en ramena des gouaches, des aquarelles, toute une série de grandes compositions : *Marchands de poissons*, *Ports des Baléares*, *Toilette...* La sensualité de Comment, cette rigoureuse adéquation de sa vision avec les éléments les plus charnels de la réalité, n'était peut-être pas encore à son comble. Tout de même, elle s'exprimait alors dans toute son exubérance, et elle était d'autant plus somptueuse qu'elle s'aidait presque toujours de la forme comme d'un support immédiatement sensible.

Dès 1954, vont se succéder les monotypes : *Jongleur*, *Ecuyère*, *Trapéziste...* Le peintre a trente-cinq ans, et son art délaisse le monde des choses qui portent un nom pour l'univers plus vaste des motifs qui suggèrent. Il entre dans une période qui est à la fois cubiste et néo-expressionniste. En même temps que le rythme des formes s'anime, la palette revient à des couleurs plus sombres, des tons plus sourds, des aplats où s'inscrivent quelques éléments anecdotiques : signes du réel, contours allusifs du visible. Toutes les toiles de cette époque sont commandées par une sensibilité qui s'est encore dépouillée. L'espace y est utilisé comme un prétexte à faire jouer les valeurs. Elles sont merveilleusement équilibrées. Jamais, cependant, l'intensité de la vision n'apparaît diminuée par le souci de la mise en page.

La période suivante, celle des *Oiseaux*, est encore figurative. Sur des fonds presque toujours éclatants, surgit l'idée schématique de l'oiseau, sorte de paraphe au centre duquel se reconstruisent les éléments premiers du vol et nos durables nostalgies de l'altitude. L'aventure créatrice de Jean-François Comment pouvait alors le conduire et, pour un temps, l'égarer du côté de l'intellectualisme. Il ne cédera pourtant jamais aux attractions fallacieux de cette impasse. Tout à coup, son évolution l'oriente vers la voie royale qui s'ouvre à portée de ses moyens. C'est le moment des vitraux de Porrentruy. Dès lors, il prend conscience

d'un tournant décisif, et, l'année suivante, il peut participer à la première Exposition suisse de peinture abstraite, au musée de Neuchâtel.

Des quatre toiles qu'il y montrait, les deux plus récentes lui avaient été inspirées par la forêt. L'objet, cependant, n'y était plus qu'à l'état de substance du réel. Des verts, des noirs et des bruns s'organisaient dans l'espace, trouvaient à s'y insérer sans rupture et servaient de point de départ à une inépuisable modulation tonale. Très décoratives, ces deux compositions évoquaient forcément le travail qui les avait préparées : la mise en chantier des vitraux de Porrentruy et toutes les réflexions qui s'imposent à un peintre devant l'aménagement d'une grande surface. A leur tour, elles auraient pu devenir vitrail ou tapisserie. Leurs formes nettement stylisées et l'ampleur de leur mouvement appelaient tout un mur pour les mettre en valeur. Un peintre qui connaît les pouvoirs de ses pâtes ne recherche pourtant le vitrail ou la tapisserie qu'à l'occasion. Comment, d'ailleurs, continuait à rêver de la matière la plus fine, la plus étale, et, par conséquent, la plus vraie. L'obsession de la lumière allait entraîner une fois de plus le progrès de sa démarche. Il veut saisir, du monde naturel, son éclat et son rythme, sa présence intégrale, et nous la rendre dans sa réalité profonde. Son art, désormais, ne commente plus la table noire, l'atelier ou l'oiseau. Il n'exprime plus aucun objet qui puisse d'emblée se laisser deviner, puis, timidement, qui puisse nous autoriser à le nommer. Il n'est plus seulement musique d'accompagnement, mais, tout entier, musique. Il donne à voir, comme elle donne à entendre. Nous sommes, dès lors, au seuil d'un monde nouveau qui peut-être est enfin celui de la peinture. Un monde autonome. Pour la plupart d'entre nous, un ailleurs. Mais, toute véritable aventure créatrice est d'abord aventure, et, si possible, aventure conquérante.

Il faut comprendre, ici, que le peintre d'aujourd'hui est animé par cette « volonté d'ouverture » dont parlait Bachelard dans ses cours de Sorbonne, et qu'il est entraîné vers « un avenir de l'être, une volonté de renouvellement, un devenir toujours inattendu ». Certes, la soudaine libération qui, depuis vingt-cinq ans, exalte de nombreux esthètes ne va pas, chez de nombreux artistes, sans inquiétude ni même sans effroi. « L'heure est belle, écrivait naguère le peintre R.-Th. Bosshard, mais elle est grave, parce que cet art très intime, très confidentiel... s'adresse au fond de la conscience et prend un caractère solennel et religieux... Nu, ajoute-t-il, il ne peut mentir. »

La conquête de l'autonomie est toujours séduisante. Plus que cela même, elle miroite à nos yeux comme une chance éternellement convoitée, l'image la plus achevée d'une authentique vocation, une promesse inouïe. Tout artiste véritable se hisse un jour ou l'autre au niveau de Prométhée, voleur de feu. Il faut bien voir, cependant, que l'art pictural, en s'engageant dans la direction qui est maintenant la sienne, et, d'autre part, en bouleversant nos habitudes, peut nous priver de l'apprécier à sa valeur, et, sous des dehors provocateurs ou des apparences peu nécessaires, nous retenir d'acquiescer aux nouveaux prestiges qu'il se donne. Les fabricants de tableaux n'ont jamais été plus nombreux, forcément, et leur production courante plus ennuyeuse. Il leur suffit d'entrer dans le vent et de suivre le mouvement. Les faiseurs, pourtant, ne sont pas seulement de notre époque. Au reste, le peintre R.-Th. Bosshard a certainement raison quand il laisse entendre que leurs mystifications d'aujourd'hui sont plus faciles à reconnaître que les fabrications des bons élèves d'hier ou d'avant-hier.

L'œuvre la plus récente de Jean-François Comment fait penser à une lutte de plus en plus solitaire, une quête en même temps savante et passionnée de la lumière la plus pure. Elle affronte désormais la joie, et, sans détours, elle veut la dire dans un cri. L'homme a quarante-quatre ans, l'âge d'adhérer fortement à la vie ou de contester fortement ses simulacres. Il semble que, depuis les vitraux de Porrentruy, cette œuvre n'ait pris naissance que d'elle-même, n'ait écouté que les besoins les plus impérieux du peintre dont elle est sortie, n'ait prétendu à rien traduire qui ne fût, pour lui, vital, essentiel. Une telle peinture, plus que toute autre, est une peinture en exercice, participe d'un cheminement intérieur qui s'approfondit en se recommandant et tire, des arcanes de l'être, les images les plus propres à son expression la plus fidèle.

Aucune théorie n'en peut rendre compte, on s'en doute. Il s'agit ici, véritablement, d'un langage qui s'impose de lui-même et qui, d'emblée, anime l'espace qu'il remplit. Quand on voit les dernières toiles de Comment — et ses aquarelles de 1960 les annonçaient — on songe d'abord à l'œil ébloui qui les a rendues possibles. Tant de lumière fascine. Tant de ferveur surprend. Il faudrait s'éloigner du mur où elles sont, y revenir l'instant d'après, mais libre de tout souvenir, de toute vision étrangère. Il faudrait s'en rapprocher lentement, les quitter, les retrouver... On entre, avec elles, dans un ordre qui est celui des essences

du réel. On touche, grâce à elles, à la nature même du monde. Il suffit de se laisser appeler par l'émotion que les plus achevées d'entre elles font naître en nous. La voie qu'elles ouvrent à nos yeux conduit à la révélation. Elles comblent et réconcilient.

D'année en année, la peinture de Comment s'est acheminée vers la cohérence et l'accord, l'unité. Les grandes œuvres qu'il montrait à Bâle, ce printemps, apparaissaient aux visiteurs de la Kunsthalle comme des affirmations assurément réfléchies, mais aussi comme des éclats brusquement arrachés du centre même de son être. Je pense à *Départs*, à *Pluie*, à ce fabuleux *Triptyque au soleil*. Sur des fonds lisses où domine la couleur dans sa densité la plus grande, s'inscrivent des traits qui semblent éterniser le geste du peintre et des épaisseurs de pâte qui rendent à la matière toute son intensité. Certes, on pourrait s'aventurer à parler d'une époque « gestuelle » dans l'évolution de Comment. De tels prétextes à épiloguer ne signifient toutefois pas grand-chose. L'expression lyrique de la lumière procède ici directement d'un rayonnement, d'un équilibre et d'une foi. Elle est tout entière acte de peindre, et il en est ainsi parce qu'il y a désormais correspondance immédiate entre l'intimité profonde de l'homme et les moyens qu'il s'est acquis.

Jean-François Comment a derrière lui vingt ans de peinture. Il s'est à la fois patiemment et impatiemment cherché. Une démarche heureuse. Une appréhension quotidienne des pouvoirs infinis de la couleur, puis des qualités les plus fastueuses de la lumière. Sa maîtrise, aujourd'hui déjà, est éclatante. De plus, elle s'impose comme une réussite longuement poursuivie, longuement conquise. L'œuvre, pourtant, continue à se nourrir des mystérieuses transmutations qui confirment et, par ailleurs, enrichissent un style.

Jean-Pierre MONNIER

Jean-François Comment est né le 3 août 1919 à Porrentruy. Il y obtient le certificat de maturité littéraire en 1938.

- De 1938 à 1944 : études à Bâle (Université et Beaux-Arts).
- 1945 : il s'établit à Porrentruy.
- 1948 : membre fondateur du « Kreis 48 », à Bâle.
- Dès 1949 : Voyages : Paris, le Midi de la France, l'Espagne, les Baléares, l'Italie, la Grèce, la Sicile.
- 1950 : Membre fondateur de l'« Institut jurassien ».
- 1952 : Prix de la Commission fédérale des Beaux-Arts.
- 1953 : Bourse Kiefer-Hablitzel.
- 1955 et 1956 : Bourses fédérales des Beaux-Arts.
- Depuis 1957, après une lente évolution, non figuratif.

NOMBREUSES EXPOSITIONS PERSONNELLES ET COLLECTIVES DANS LES VILLES SUISSES, À LONDRES, PARIS, BRUXELLES, BERLIN, STUTTGART, TORRE-PELLICE (TURIN). SIGNALONS, PARMI CELLES-CI, DEUX RÉTROSPECTIVES : UNE À LA « GALERIE BEYELER » À BÂLE EN 1955, ET L'AUTRE ORGANISÉE À MOUTIER PAR LE « CLUB JURASSIEN DES AMIS DES ARTS » EN 1961.

Il a représenté la Suisse :

- au XI^e PREMIO LISSONE (ITALIE), EN 1959 ;
- au FESTIVAL INTERNATIONAL DE LEUCADE (GRÈCE), EN 1961 ;
- à LA BIENNALE DE TOKYO (JAPON), EN 1963.

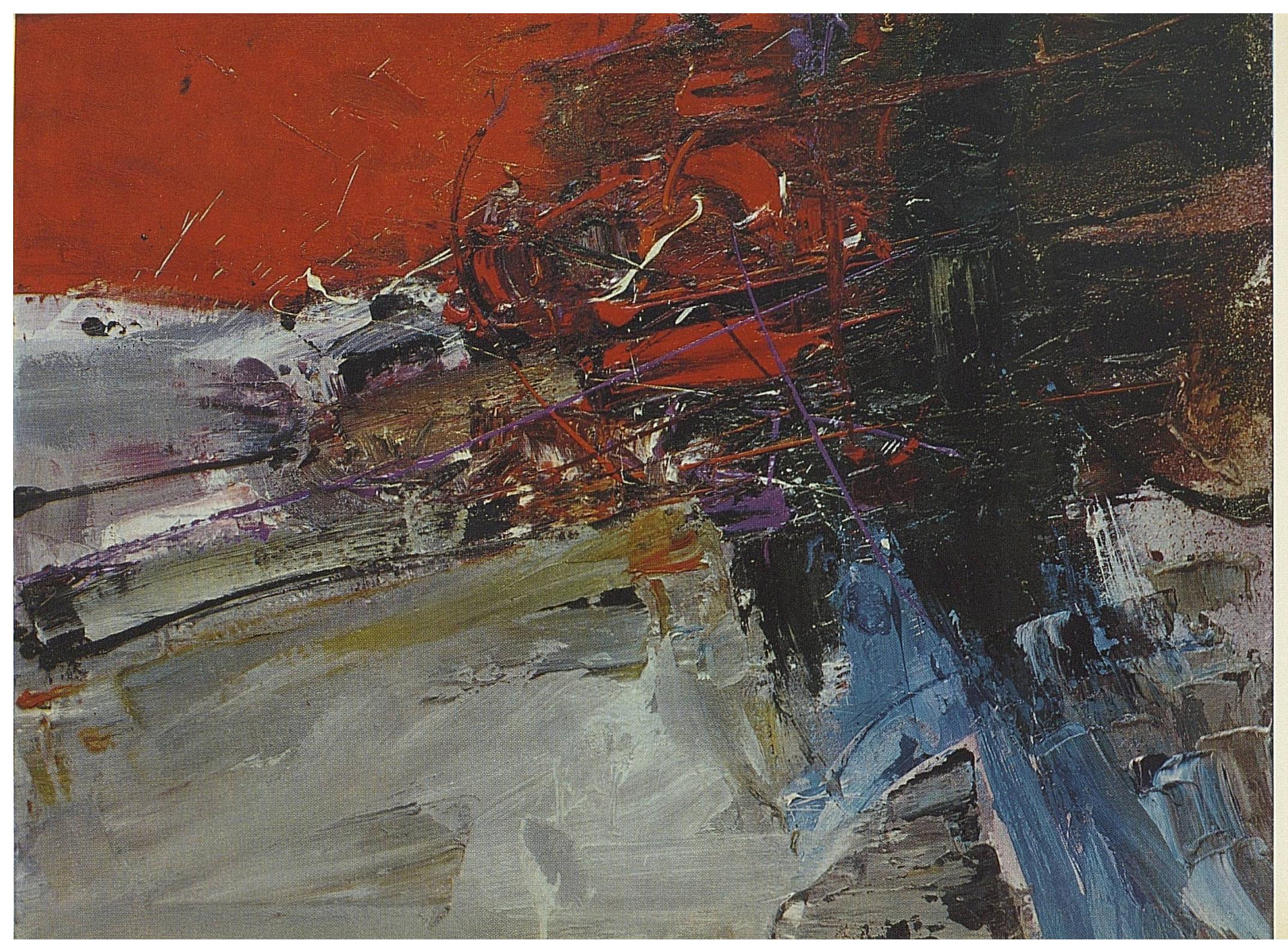
ON TROUVE SES ŒUVRES DANS DES COLLECTIONS PRIVÉES DE SUISSE, DE FRANCE, D'AMÉRIQUE, AUX KUNSTMUSEUM DE BÂLE, D'OLTEN, À LA KUNSTHALLE DE BÂLE, AUX MUNICIPALITÉS DE BIENNE, MOUTIER, PORRENTRUY, À L'ETAT DE BERNE ET AU KUNSTKREDIT DE BÂLE.

A EXÉCUTÉ : DES FRESGUES À COURTEMAÎCHE, À BIRSFELDEN ET À L'ÉCOLE CANTONALE DE PORRENTRUY, LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DE L'HÔPITAL DE PORRENTRUY ET UNE MOSAÏQUE AU CENTRE SPORTIF DU BANNÉ, À PORRENTRUY.

BIBLIOGRAPHIE : MARCEL JORAY : J.-F. COMMENT. EDITIONS DU GRIFFON, LA NEUVEVILLE. NOMBREUX ARTICLES DANS LA PRESSE ET LES REVUES D'ART (« L'ART ET LA VIE », PARIS, « VIE, ART, CITÉ », « DU », « WERK »), ETC.



J.-F. Comment, « L'assaut », 100 × 80 cm., 1963.



J.-F. Comment, « Inquiétude », 100 × 63 cm., 1963 (Photo M. Meury, Delémont).



FERNAND GIAUQUE

Est-il permis de dissocier la vie d'un peintre de son œuvre ? Peut-on sans injustice voir séparément l'homme, le peintre, et les tableaux qu'au long des ans il a produits ? Pour Fernand Giauque, chaque rencontre lève les doutes à ce sujet. Tout se tient, chez lui. La peinture reflète et révèle l'homme. Et l'on a vite fait de se convaincre que l'homme ne pouvait donner une autre peinture que celle-là. Lui-même est tellement conscient de cette équivalence qu'une pudeur lui vient devant ses toiles exposées au public. Il se sent mis à nu, dévoilé, privé de la bonne intimité que l'atelier conférait à ses œuvres.

Il faut donc passer par le peintre. Quand il s'agit de Fernand Giauque, on doit estimer que le voyage à Montilier est un privilège. Comme chez nombre d'artistes, l'atelier forme son cadre le plus cher, le milieu où mille travaux entreposés veillent. Cet atelier est clair, vaste, sis au rez-de-chaussée d'une solide maison que l'artiste a su remettre en état. Parois blanchies à la chaux, petites fenêtres découpées dans l'épaisseur des murs à l'ancienne mode, poutres et colonnes apparentes qui sont comme la franche ossature de la bâtisse : dès le corridor naît le sentiment que rien, ici, ne sent la recherche ou l'effet. Pas d'exotisme de pacotille ou de bohème semi-littéraire. L'on a affaire à un artiste des plus probes. Voici la table de travail, méticuleusement préparée. Sur un chevalet, une toile vide attend, patiente, que sa perfection glacée se mue en une perfection plus humaine. Sur des rayons, en rangs serrés, des toiles et des toiles de petit format. Les grands formats s'appuient aux murs. Dans des

tiroirs et dans des portefeuilles, des centaines de gouaches et d'aquarelles...

En voilà assez pour démentir l'affirmation modeste de l'artiste qu'il aime la flânerie, qu'il ne se hâte pas. Croyons-le, mais dans la mesure où flânerie signifie glanage ! On n'est pas tâcheron en art, encore moins enrégimenté ou robotisé. Dans le meilleur de lui-même, soyons-en sûrs, l'œuvre s'élabore, se dépose en strates parfaitement imprévisibles, et selon les rythmes obscurs qui sont ceux de toute création.

Tandis que le peintre muse et travaille en son rez-de-chaussée, à l'étage M^{me} Giauque tisse d'audacieuses tapisseries aux motifs abstraits, sur des métiers de haute lice. Eternels sujets de discussions entre les artistes, que ces thèmes décoratifs ! Chacun, dans cette maison, va son chemin, fidèle à son tempérament et à ses voix intérieures.

*

On sait que Fernand Giauque a demandé au paysage lacustre de lui apporter le stimulant et ce que l'on pourrait appeler d'un terme savant « l'environnement » pour sa méditation d'artiste. Il choisit d'abord Gléresse, au bord du lac de Bienne. De cette période datent les œuvres qui ont imposé à bien des mémoires le nom du peintre en même temps qu'une image assez précise, celle de somptueux paysages, luxuriants sans démesure, aux formes végétales foisonnantes : d'heureux paysages d'été.

Pour beaucoup, une telle image ne s'est pas sensiblement modifiée. Et pourtant, le peintre que nous rencontrons à Montilier n'est plus tout à fait celui de Gléresse. S'il a élu cette petite bourgade au bord du lac de Morat, c'est peut-être que des horizons plus lointains le séduisaient ici, que sa pensée pouvait rôder à l'aise sans la barrière des montagnes. La nature aquatique apparaît aussi plus proche, plus palpable en somme, avec quelque chose de primordial qui dut parler au peintre. Une centaine de pas, en effet, et vous voici déjà au ras de l'eau, en communion avec les éléments. Encore un peu, l'on se prend à rêver à je ne sais quelle évasion vers un ordre plus vrai des choses. Les promenades et les méditations de Fernand Giauque doivent l'amener à frôler de très près ces zones d'avant le troisième jour, où les eaux n'étaient pas distinctes de la terre. C'est là, dans ce cadre d'une imprécision recherchée, que le peintre a opéré une métamorphose de son art.

Il n'est pas question de revenir dans ces pages sur toute la carrière de Giauque, en montrant laborieusement les étapes qu'il

a suivies. C'est à l'époque actuelle que nous nous attacherons, à partir de cette espèce de mue que l'on peut situer avec assez d'exactitude dans les années 54 et 55. Voici une dizaine d'années, en effet, le peintre se mit à la peinture abstraite. Lui-même parle volontiers de ce passage comme d'un saut dans quelque chose de parfaitement neuf, de bouleversant, d'envoûtant. Tant qu'il avait peint d'après nature, en impressionniste, il se sentait esclave de la nature, c'est-à-dire du sujet. Il éprouva une sorte de délivrance lorsqu'il échappa à une pareille servitude. C'est lui qui, dès lors, commandait à la nature, ou à son tableau, comme on voudra, libéré, ouvert aux mille possibilités qu'offre la création totale, prise aux sources les plus personnelles.

Fernand Giauque se classe parmi les non figuratifs. Encore faut-il bien préciser qu'il se refuse à être appelé un « abstrait ». Abstraite, pour lui, la peinture qui rompt avec la vie, qui se sépare, qui ne vaut que par elle-même, sans lien avec rien de palpable. Tout autre est l'œuvre souhaitée par Fernand Giauque. S'il ne peint plus jamais en plein air, s'il concentre son travail dans les quelques mètres carrés de son atelier ou dans les quelques décimètres carrés de sa toile, la « nature » et les choses n'en sont pas moins constamment présentes. D'abord parce que les thèmes n'ont pas tellement varié depuis l'époque impressionniste : c'est l'eau, ce sont les roseaux, c'est le ciel. Trois éléments éternels du paysage avec lesquels le peintre va jouer, mais selon les modes infiniment variés d'une virtuosité qui éclate dans chaque œuvre.

Le vert avait été, avec ses nuances, la couleur de prédilection de Giauque impressionniste. Il ne se lasse pas aujourd'hui de chercher partout, allant en quête de couleurs peu ou pas utilisées, modulant, fouillant : tel violet, ou tel bleu, telle gamme, tel jeu d'accords. Toutes les chances sont chaque fois promises à l'artiste qui s'essaie à cet instrument de son invention, qui pénètre grâce à lui dans des terres vierges. Les toiles que présente Fernand Giauque seront donc une sorte de belle aventure, pour le peintre et pour le spectateur. Ayant cette joie quotidienne et toute neuve, il peut se considérer encore aujourd'hui comme un apprenti à qui tout reste à découvrir ! De là ces toiles fraîches, aux couleurs de légende et de féerie, lumineuses, transparentes, dans lesquelles la moindre touche se fait évocatrice, larges harmonies sur deux, rarement trois tonalités, qui naissent du jaune, du bleu, du mauve, du noir, à la fois impalpables et souverainement présentes !

On aime cette création revenue à sa pureté. L'on comprend aussi qu'un artiste doué d'une sensibilité exquise risque, travaillant ainsi, de se heurter à une série d'écueils. Le danger du fignolage, du maniérisme, de la préciosité, d'abord. Nul mieux que le peintre n'a compris où pourrait le mener une technique fermée sur elle-même, vivant de ses seuls pouvoirs. La tentation n'est-elle pas grande de faire trop bien ? On imagine assez ce que seraient ces paysages un peu clichés, faits de quelques traits toujours pareils, évoquant chaque fois une même réalité. Calligraphie, écriture impeccable où triompheraient des Orientaux raffinés et dans laquelle chaque trait, chaque lettre serait signe et symbole. C'est à une espèce de préciosité chinoise qu'irait alors le peintre, s'il se contentait d'user de recettes.

Autre danger : celui de réduire tellement le paysage (et le tableau) que la réalité s'évanouisse derrière les symboles. Le peintre, par excès de prudence, de délicatesse, voulant seulement suggérer et parler à des âmes aussi pudiques que la sienne, appliquerait des touches de moins en moins vigoureuses, laisserait la toile de plus en plus vide exprimer ce qu'il ressent, comme les silences en musique et en poésie !

Troisième piège : la pure décoration. Allant vers un choix toujours plus limité de formes, le peintre s'amuserait à faire de sa toile un ensemble ayant ses valeurs en elles-mêmes, un arrangement créé pour la seule beauté, un jeu brillant chaque fois renouvelé mais aux pouvoirs sûrs. Ce serait alors une peinture un peu lointaine et un peu figée qui, cette fois, ne nous parlerait plus tout à fait la même langue.

Giauque connaît ces écueils et les évite parce qu'il ne perd jamais de vue une intention nettement formulée : à savoir qu'un tableau doit engager le spectateur dans une réalité vivante, mais aussi, et grâce à elle, dans une supra-réalité qui est celle du rêve et de la poésie. Or, pour Giauque, il n'est pas d'autre lieu de la poésie et du rêve que l'infini, l'infini étant assez suggéré dans ses tableaux par les ciels et par l'eau, par les ciels surtout...

Nous sommes ici au cœur même de toute l'œuvre de Giauque, nous en percevons le sens. Pour une part, il apparaît bien comme un virtuose qui limite la palette de chaque tableau pour mieux en travailler les couleurs. Il vise au subtil, il chinoise et japonise. Il veut, comme le plus délicat des classiques, dire le plus en exprimant le moins. Pris par la folie de la perfection technique et par le souci de l'économie des moyens (ce

qui est preuve de suprême civilisation), il raffine et s'enfonce dans le labyrinthe exaltant des formes et des couleurs. A un autre point de vue, il peut aussi être considéré comme une sorte de tachiste, venu à la peinture non figurative longtemps après les autres peintres, par goût de ne pas se hâter, de laisser mûrir, et par choix.

Mais tout cela, qui est vrai, ne l'est que superficiellement. En peignant, Giauque a des visées infiniment plus lointaines que les décorateurs. Il sait bien qu'un peintre n'a pas d'autres moyens que ses traits et ses couleurs pour parler aux autres. Volontiers, il ferait sien le mot de Goethe : « Si tu veux atteindre l'infini, avance de tous côtés dans le fini. » Le fini, pour lui, c'est cette portion du monde vivant parfaitement délimitée qui se situe à fleur d'eau. Car les roseaux du peintre bougent, palpitent, son eau remue ou stagne, son ciel brasse ses métamorphoses. Les trois dimensions gonflent et arrondissent les éléments en un univers durable. Et ce monde a des poumons, un cœur, une âme, à l'égal de l'autre. Une atmosphère règne dans chacune des toiles de Giauque où l'on peut lire comme l'invitation à y pénétrer. Mais à peine est-on saisi par ce paysage à demi réaliste que déjà l'on est emporté beaucoup plus loin, vers l'au-delà et l'infini assez suggérés par la transparence et la légèreté de la matière.

Peut-être pouvons-nous apercevoir, dans cette peinture non figurative où le réel joue un rôle aussi prépondérant, une issue pour l'art d'aujourd'hui ? Sans être copie, elle est fidèle à la vie qui s'écoule en dehors de l'artiste. Sans être uniquement mentale, elle sourd des profondeurs de l'inconscient, fidèle cette fois aux forces vives de la création.

La peinture de Fernand Giauque, comme dans la période impressionniste, se veut heureuse. Elle y parvient sans peine, et l'artiste reconnaît en lui le surgissement perpétuel d'un optimisme fondamental qui conditionne à la fois son travail et sa vie. Parfaite coïncidence entre l'homme et l'œuvre ! Elle nous vaut des toiles lumineuses, chantantes, aux envoûtements sûrs. Elle garantit que chaque œuvre de Giauque nous parlera un langage direct et vrai. Qu'on n'imagine pas le peintre soucieux de transmettre quelque message d'ordre philosophique, ou religieux, ou simplement esthétique ! Tout est si loin de la prédication chez lui. Il y a message tout de même, parce qu'il a su parler avec la plus entière sincérité le langage qui lui est propre : invitation faite aux spectateurs à revenir aux sources de la contemplation, qui sont l'homme et la nature, à sentir vivre en eux et

hors d'eux ces vérités que l'homme d'aujourd'hui se hâte trop d'oublier. N'est-ce pas là le rôle que tout artiste devrait assumer dans une civilisation mécanicienne : mettre devant les yeux de tous les preuves fascinantes que la beauté existe, et le rêve, et la contemplation de l'Etre ? Fernand Giauque en est persuadé.

On imagine qu'une telle attitude devant l'art résulte de belles années de méditation. Patiemment, sans la course vers la réussite, avec les risques que suppose le métier d'artiste, il a osé être lui-même, sachant reconnaître ses propres démons à travers les écoles, le bluff, la surenchère, le snobisme et les modes. Ainsi déserta-t-il autrefois le cubisme, après un bref passage dans cette école si étrangère à ses tendances, ainsi frôla-t-il les chapelles sans être influencé. Il ne vint à sa dernière formule qu'avec prudence et lenteur, et seulement pour obéir à une poussée des profondeurs. Giauque se méfie même d'une trop grande fréquentation des génies du passé. A quoi bon, pense-t-il, s'accrocher à des œuvres qui ne pourraient que freiner la marche ? Le créateur ne peut regarder que devant lui, nourri du présent et de ses propres forces.

Qu'il y ait eu au cours de sa carrière ce qu'il veut bien nommer des « tentations », nous le croyons volontiers. Brèves séductions, brèves diversions qui le rattachèrent plus intimement à la peinture proprement dite. Nous pensons à ces tentatives exaltantes que furent les marionnettes (on y joua « L'histoire du Soldat »), la céramique, la verrerie d'art. Nous pensons à des illustrations : œuvres de Musset, poèmes de Cocteau, nouvelles de Tchékhov. (Faut-il remarquer que le choix de Tchékhov n'est pas le fait du seul hasard ? Si proche des Orientaux, Giauque se sent apparenté aussi à ces Russes à la Tchékhov, ceux que la civilisation semble avoir à peine dérangés dans leurs chères habitudes de rêverie.) Actuellement, le peintre prépare des vitraux. Ce sont là des besognes qui mettent entre l'artiste et son œuvre une distance, provisoire et bienfaisante.

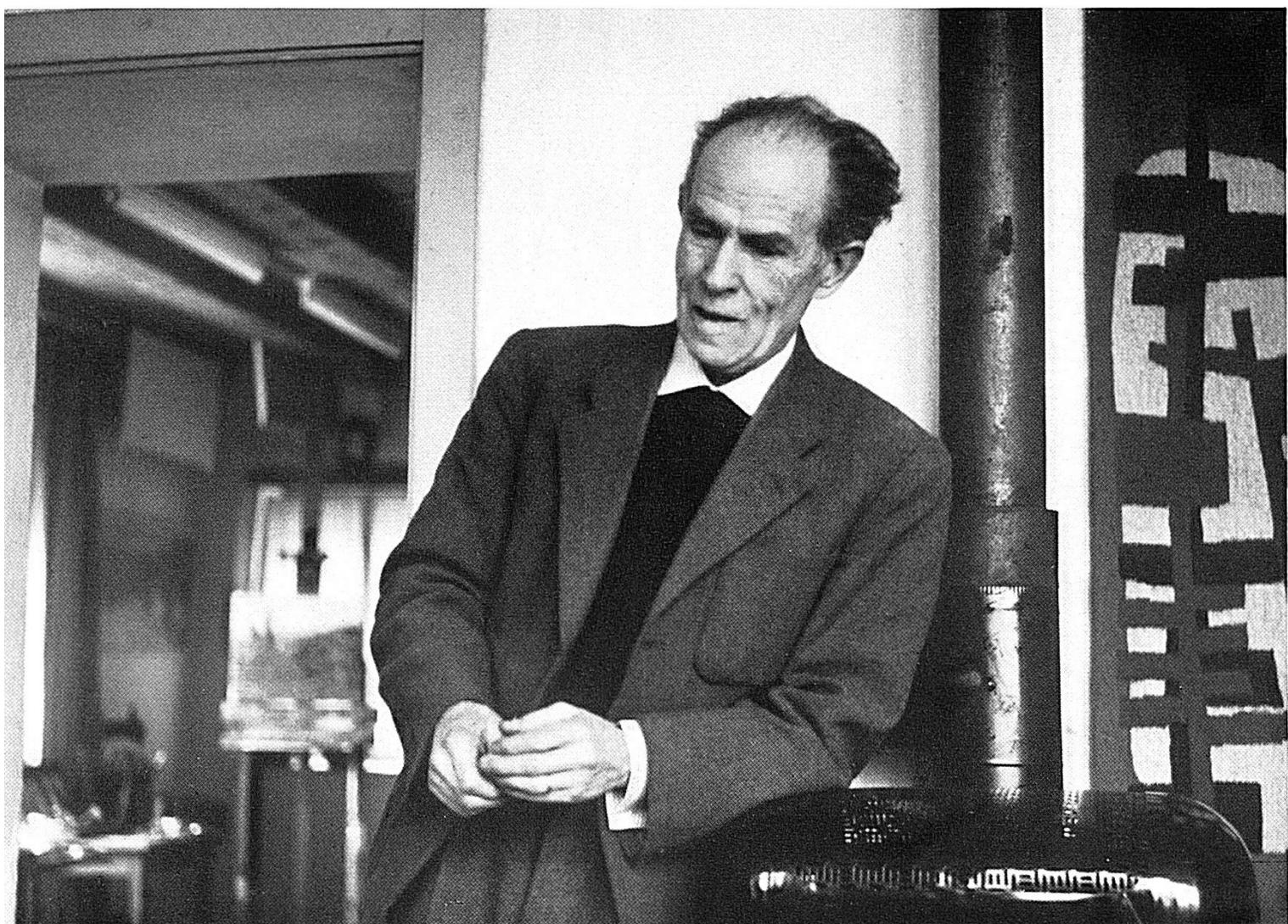
Faut-il résumer en une formule l'art de Fernand Giauque ? Quelle imprudence ! Quelques mots surgiront d'eux-mêmes dès que l'on songera à ses toiles, à ses aquarelles, à ses gouaches. C'est, d'une part, épanouissement, richesse, profusion. C'est aussi tendresse, aristocratie, délicatesse. Pénitude et mesure. Réserve et distinction. En fait, les mots choisis dans le vocabulaire le plus noble.

Jean-Paul PELLATON

Originaire de Prêles, Fernand Giauque est né à Bienne, le 11 juillet 1895. Après ses classes faites à Bienne, il entra à l'Ecole cantonale de Porrentruy où il obtint son baccalauréat. Puis ce fut l'Ecole des Arts et Métiers à Zurich. En 1919 et 1920, Fernand Giauque est à l'Académie de la Grande Chaumière, à Paris. De retour en Suisse, il travaille à Lausanne, puis s'installe à Gléresse. Sa résidence, depuis 1944, est Montilier, près de Morat. Le peintre a été titulaire d'une bourse fédérale, en 1933 et en 1934. Il obtint une bourse de voyage de l'Académie de Florence, en 1957. Membre de la Société des peintres et sculpteurs et architectes suisses, Fernand Giauque est également membre de l'Œuvre et du Werkbund.

Expositions

Fernand Giauque a présenté des œuvres à toutes les Expositions nationales depuis 1930. Il participa aux Expositions internationales à Paris en 1925 et en 1938. Il a exposé à Florence, en 1957, à la Kunsthalle de Berne, en 1955, et réalisa une vingtaine d'expositions d'atelier et de galeries particulières. Il a illustré des œuvres de Musset, de Cocteau et de Tchékhov.



F. Giauque, « Paysage », 27 × 55 cm., 1962.



F. Giauque, « Paysage nocturne », 126 × 100 cm., 1962 (Photo K. Blum, Berne).



ADRIEN HOLY

ou le peintre humaniste

Né à Saint-Imier, le 30 janvier 1898, Adrien Holy a suivi des cours à l'Ecole des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (bijouterie, gravure, arts décoratifs), puis à celle de Genève (dessin, anatomie, sculpture). Après un voyage d'études à Florence et Rome, il se fixe, en 1921, à Paris, où il reste jusqu'en 1939. Cette période, marquée d'abord de grandes difficultés matérielles (A. Holy sera même manœuvre en usine, puis gagnera sa vie en faisant des dessins publicitaires et en créant des motifs pour tissus), a été extrêmement féconde pour l'artiste : séjours dans diverses régions de France (Corrèze, Tarn) et à l'étranger (Italie, Norvège), création d'importants décors de théâtre (pour Baty et Jouvet), mariage avec une artiste norvégienne (le peintre Ellisif), contacts et amitiés avec les peintres français les plus représentatifs (Planson, Poncelet, Chapelain-Midy, etc.), participation régulière au Salon des Indépendants, au Salon d'automne et envois à de nombreuses expositions provinciales et étrangères. Ramené en Suisse par la guerre, Adrien Holy s'établit à Genève, qu'il ne quittera plus par la suite. Son activité s'amplifie : voyages, expositions, décors de théâtre, décos murales, illustration de livres, affiches, tout se succède avec une abondance et une plénitude qui attestent chez l'artiste une entière maîtrise de ses moyens. Des fonctions officielles viennent s'ajouter à tout cela, consacrant le renom et l'estime qu'il s'est acquis auprès de ses confrères comme auprès du public : aujourd'hui, Adrien Holy est membre du Conseil de la Fondation Gottfried Keller, vice-président de la Commission fédérale des Arts décoratifs, président de la Commission fédérale des Beaux-Arts, président du jury des meilleures affiches de l'année et, enfin, chargé de la décoration du secteur « Histoire », à l'Exposition nationale de Lausanne.

Certains peintres se sont fait — et, par contrecoup, dans l'esprit populaire, l'ont faite à leurs confrères — une réputation d'ours mal léchés, de paysans du Danube, de révoltés perpé-

tuels. Vouloir vérifier l'exactitude d'un tel portrait en rencontrant Adrien Holy serait s'exposer à une grande surprise. C'est l'homme le plus souriant et le plus charmant (au sens littéral du mot), d'une politesse exquise et naturelle qui vient tout droit du cœur, d'une tenue à la fois parfaite et libre. Un mot résume cette première impression : la simplicité même.

Il ne faut pas longtemps, toutefois, à parler avec le peintre et à voir sa peinture, pour comprendre que la vérité profonde de l'homme est tout autre et que cette simplicité, si j'ose dire, est fort complexe ! Non que l'artiste se laisse aller, à cœur débridé, dans les confidences très personnelles, ni que ses toiles nous lancent au visage, sans fard, l'impudique aveu de ses drames intérieurs. Ici encore, c'est par transposition, en langage figuré, que tout se laisse entendre.

Adrien Holy, parlant de son art, en évoque les problèmes techniques, la portée symbolique, les exigences et les joies ; il raconte, avec une précision attentive, avec une saveur qui se veut la plus fidèle, ses voyages en Norvège, dans le Midi européen ou aux îles grecques, l'enchante ment des paysages, l'amitié fière ou la misère généreuse des gens ; il rêve à haute voix, pour vous, sur une toile, une gouache, une litho, ressuscitant le jeu des formes et des couleurs à travers quoi l'œuvre a pris naissance ; il avoue ses préférences en musique, — Mozart, les Italiens, dont il aime à entourer et comme étayer l'élaboration de ses tableaux : ce qui retentit en vous, par-delà les mots, c'est la rumeur composite de la passion et de la raison, du cœur dialoguant avec l'esprit, du drame répondant au sourire, de l'émoi des sens épanoui dans le calme de l'âme... La simplicité d'Adrien Holy, c'est cela : un équilibre enfin conquis, une harmonie enfin atteinte, derrière quoi s'ouvrent les avenues d'une expérience humaine la plus vaste et la plus noble. Comme il a beaucoup voyagé en Europe, l'artiste a beaucoup voyagé en lui-même, explorant les plus secrètes provinces de son être : on a l'impression qu'il a fait le tour de tout, à la fois sévère et émerveillé ; à défaut d'avoir tout vu, il semble pouvoir tout comprendre ; si tout l'étonne encore, rien ne le surprend ; ce qu'il a choisi, c'est toujours par amour, jamais par mépris.

Tel le caractère du peintre, tel celui de son art et des circonstances à travers lesquelles il s'est affirmé. Il me semble qu'on peut discerner, là aussi, toute une série d'oppositions conciliées.

Natif d'un Jura étroit, gris et villageois, Adrien Holy s'est fixé dans des villes houleuses (Paris, puis Genève), d'où il est parti, toujours plus nettement, pour la Norvège, le Midi de la France, le Tessin, l'Italie, l'Espagne, la Grèce, à la découverte de la mer et des plaines, des pays large ouverts, des rutilances de la lumière. Mais ceux-ci ne lui ont pas fait renier celui-là : rares sont ses paysages, même étrangers et baignés de la plus éclatante clarté, où les horizons ne se referment pas soigneusement sur eux-mêmes, comme le font ceux du Jura. De ses origines à ce qu'il est devenu, le peintre s'avoue ainsi en se justifiant.

Descendant de graveurs et de médailleurs, Adrien Holy a commencé par se former aux strictes disciplines de la gravure et de la bijouterie. Il lui en est resté quelque chose, à mon sens, dans l'attention volontaire, voire la minutie avec laquelle il veut pénétrer et restituer l'identité profonde d'un coin de pays, d'une maison, d'un être, d'un visage. Mais, dépassant ce qui n'est que moyens d'approche, l'immense liberté des élans du cœur fait, dans l'œuvre achevée, vibrer les formes et s'exalter les couleurs. Dans le même ordre d'idées, il faudrait remarquer comme, dans une nature morte ou un paysage, espaces et coloris, alors qu'ils semblent à première vue l'effet d'un jeu fortuit, répondent en fait à ce souci d'architecture et d'harmonie d'où naît le sentiment de la beauté. Toute œuvre, pour Adrien Holy, est une recherche d'équilibre entre la raison et la sensibilité.

A ce débat de la rigueur et de la fantaisie, on peut en ajouter un autre : celui d'un vœu de bonheur opposé au sens du tragique de l'existence. Je pense ici à un portrait comme *La jeune femme au chapeau gris* (1946, propriété de la Confédération) ou à ce coin d'atelier où est assis *Le modèle* (Paris, 1937). Qu'y voit-on ? L'une de ces femmes, dans sa toilette sobre, aux teintes assez sombres égayées seulement par l'entre-deux jaune d'un pull-over, et avec le charme que donnent à son visage des sourcils arqués, l'éclat discret des pendants d'oreilles et les deux ondes brunes d'une chevelure retombante, paraît faite pour avancer dans la vie avec certitude et sérénité, inspiratrice d'un amour fidèle et un peu secret plutôt que de turbulentes passions ; l'autre, assise nue devant une draperie rouge qui exalte la chaude générosité de sa chair, s'offre comme la promesse d'une profonde ivresse de vivre. Or nous savons tout de suite que la réalité est autre : sous son chapeau gris, la jeune femme a un visage triste, comme fermé sur un douloureux

secret (déception, solitude, ou inanité de vivre dans un monde promis à la décrépitude ?) ; et le modèle, sans sourire, a beau tourner le dos, il n'ignore pas que derrière lui, sur la table encombrée, il y a ce masque blafard qui, par-delà toute tromperie, annonce déjà celui de la mort... On commenterait dans le même sens plus d'un paysage, route de banlieue, port espagnol ou norvégien, marché tessinois, où l'on retrouve, simultanément, une saveur qui vous donne envie d'y vivre et une sorte de tristesse diffuse qui est comme le deuil essentiel de la vie qui passe. La peinture, pour Adrien Holy, c'est, au-delà des apparences visibles, un climat de l'âme.

Et ceci m'amène à dire deux mots encore de la symbolique des couleurs dans cette peinture. Rimbaud donnait des couleurs aux voyelles ; et de savantes études ont démontré qu'il ne s'agissait pas d'une boutade gratuite mais bel et bien d'une réalité, à la fois rhétorique et spirituelle, fort précise dans l'esprit du poète. Pour Adrien Holy, ce sont les couleurs qui évoquent, signifient, symbolisent des sensations, des sentiments, voire des concepts. Mais, loin de recourir dans ce domaine à quelque discutable ésotérisme, le peintre s'en tient au sens le plus logique, et parfois même conventionnel, des couleurs : par exemple, si le blanc est joie, clarté, pureté, le rouge marquera aussi bien le feu, la passion, l'emportement que l'euphorie ou l'optimisme. Ainsi, dans le portrait au chapeau gris que j'analysais tout à l'heure, le fond se partage-t-il entre un rideau rouge sombre et un pan de mur verdâtre à peine éclairé qui ménagent dans leur intervalle un passage obscur, — tout comme le monde où nous vivons n'est qu'un incertain chemin entre de tristes passions et de ternes espoirs...

Ces quelques notes éclairent, tant bien que mal, quelques-unes des particularités qui font la profondeur de l'art pictural d'Adrien Holy. Il importe encore d'en souligner l'abondance et la générosité.

La production du peintre est grande. Marquée par une remarquable continuité d'intentions et de style, elle n'en affecte pas moins des formes diverses : toiles, gouaches, lithographies, décos murales, décors de théâtre, affiches, illustration de livres. Si les toiles y sont en nette majorité, aucun des autres genres — même seulement épisodique, comme les décors de théâtre — n'est négligeable. Mais plus révélateur encore que ce classement par genres m'apparaît un recensement, même incomplet, des thèmes de prédilection de l'artiste.

L'un d'eux est ce qu'on pourrait appeler le monde de l'illusion ou l'envers du décor : coulisses et figurants de ce théâtre que le peintre affectionne, clowns, baraques et foules des fêtes foraines, — à quoi je joindrai, par une appréciation toute personnelle, ces coins d'atelier où s'entassent dans une disparate émouvante les tableaux achevés, les esquisses, les accessoires de la pose... On comprend l'attrait qu'exercent sur Adrien Holy ces êtres et ces lieux : il y a là comme un double jeu de résonances, puisque derrière la féerie factice et dérisoire, d'où ne naît qu'un plaisir fugace et déjà mélancolique, on retrouve le vrai visage de la vie des hommes, triste, douloureux, inquiet, mais que pourtant nous poigne le besoin d'éclairer ces choses trop fragiles du bonheur de la durée...

Et puis il y a, présence inspiratrice par excellence, la femme. Parée, déguisée ou nue, éclatante ou modeste, à sa toilette ou dans l'intimité de l'amitié, elle est à la fois proche et mystérieuse, livrée apparemment sans défense et cependant hors d'atteinte. Car toujours, ou presque, son expression ou son attitude témoigne qu'elle vit dans un monde auquel elle n'adhère pas entièrement : au-delà des apparences, des gestes, des paroles, quel vide ou quelle absence éprouve-t-elle ? Le portrait, pour Adrien Holy, est l'occasion d'une quête psychologique à la fois impitoyable et apitoyée.

Le paysage, lui aussi, tient une grande place dans l'inspiration du peintre. Et je devrais dire le paysage humanisé. Je n'en connais guère, en effet, où l'homme ne soit pas présent, directement ou indirectement : ce panorama des toits d'une grande ville, il est tout entier œuvre humaine ; tel site genevois, des maisons et des ponts l'encadrent ; dans *Le port d'Ascona*, c'est pour cet homme qui nous tourne le dos que les barques bercent dans l'eau leurs reflets au large de la jetée ; et dans ces scènes de rues ou de marché, au Tessin ou au Portugal, ce sont les groupes humains qui prennent la première place, merveilleusement divers d'attitudes et de coloris et pourtant si fraternellement semblables dans leur destin à mi-chemin du bonheur et du drame.

Il n'est pas jusqu'aux natures mortes, d'ailleurs plus souvent traitées comme des éléments d'autres tableaux que pour elles seules, qui n'attestent ce souci de l'humain : l'assemblage même des objets qui les composent ne peut être que le fruit d'un choix et d'une volonté d'homme, l'aveu de certaines préférences. Et c'est peut-être ici que se révèle le plus immédiatement une des

préoccupations essentielles de son œuvre, qu'Adrien Holy définit comme le désir d'« anoblir le quotidien ».

J'ai conscience de n'avoir qu'imparfaitement servi, en la commentant de la sorte, l'œuvre d'Adrien Holy. Heureusement, elle se défend assez bien toute seule ! J'espère pourtant avoir su faire ressortir par quoi cette peinture est digne d'émouvoir et d'attacher : parce que, lucide et cependant fervente, elle noue amitié avec les êtres et les choses, nous restituant dans une vérité durable et exemplaire leur vérité fragmentaire et passagère. C'est bien la vie dans sa totalité qu'Adrien Holy veut exprimer, et en artiste à qui rien d'humain n'est étranger. Il rejoint par là tous ceux, à travers les âges, qui ont connu ce haut et noble désir d'édifier, avec des scrupules d'artisan, une représentation idéale de la nature, en se défendant de l'imiter platement mais sans se refuser de la moquer parfois, en la voulant non seulement plus belle mais plus conforme au cœur des hommes.

Francis BOURQUIN

Oeuvre

A. Holy évalue son œuvre à plus de 2200 toiles, gouaches, dessins, fresques, etc.

Prix, distinctions, commandes

- 1939 Remporte le concours organisé par la Légation de Suisse en France pour une décoration murale à l'asile suisse de Paris.
- 1941 Premier prix de peinture de l'Armée.
- 1950 Réalise, après concours, une grande décoration murale à l'école Trembley, à Genève (Thème : « Les quatre éléments »).
- 1956 Grande fresque à l'église de Grandfontaine (Sujet : « La résurrection »).
- 1957 Premier prix pour la décoration murale de la nouvelle Maternité de Genève.

Expositions

A. Holy a exposé régulièrement au Salon des Indépendants, au Salon d'automne et au Salon des Tuileries jusqu'en 1939 ; il participe à toutes les expositions nationales suisses et à celle des P.S.A.S. Il a été associé à d'autres peintres lors d'expositions à La Haye et Strasbourg (1934), à la Galerie Barreiro et en Hollande (1937), au Petit-Palais (1938), à Kaunas (1939), à Winterthour (1940), à Bâle et Paris (1941), à Berne (1944), à Saint-Gall (1946), à la Galerie Charpentier (1948), à Thoune (1951), à Lucerne et Berne (1952), à Lugano (1955), etc. Les expositions particulières ont été nombreuses, année après année, à Paris (Galeries Chéron, Marseille, Zak, Druet), à Oslo (Galerie

Blomquist), à Berne (Kunsthalle, Galerie Verena Müller), à Zurich (Galeries Aktuarius, Wolfsberg), à Chicago, à Lucerne, à Genève (Musée de l'Athénée, Galerie Motte), à Saint-Imier, à Lausanne (Galleries du Capitole et de La Vieille Fontaine), à Payerne (Galerie Véandre), à Bâle (Galerie Bettie Thommen), à Winterthour (Galerie A.B.C.).

Musées et collections

On trouve des tableaux d'A. Holy dans de nombreux musées suisses (Neuchâtel, Glaris, Lucerne, Saint-Imier, Aarau, Saint-Gall, Genève, Rorschach, Thoune, Winterthour, Lausanne) et étrangers (La Haye, Jeu-de-Paume et Petit-Palais de Paris, Strasbourg, Boymans de Rotterdam, Amsterdam, Kaunas). En outre, beaucoup de toiles figurent dans des collections particulières ou ont été acquises par la Confédération, des gouvernements cantonaux (Zurich, Tessin) et l'Etat français.

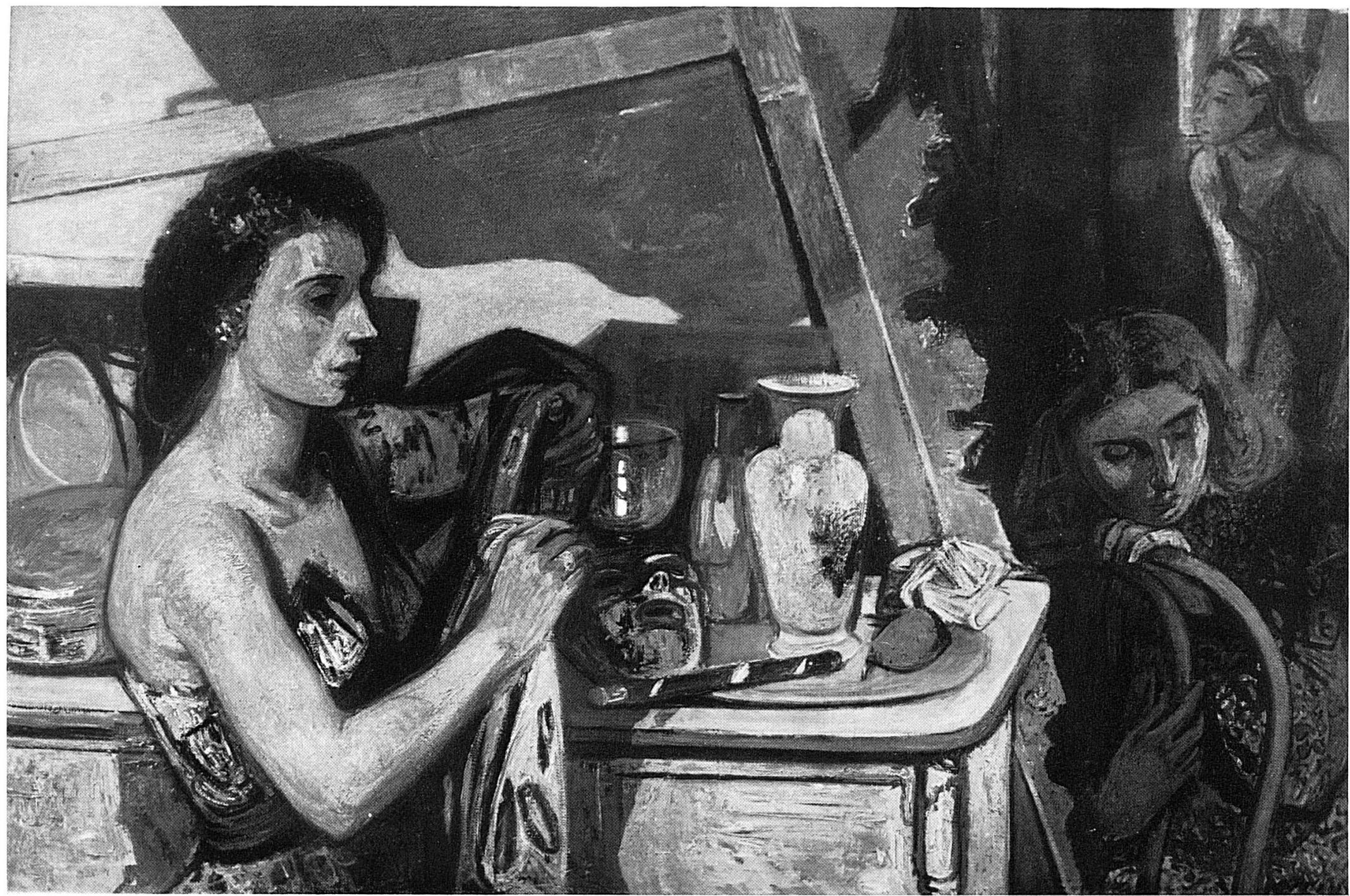


A. Holy, « Nature morte », 130 × 90 cm., 1961.



1981

A. Holy, « Figurantes », 120 × 97 cm., 1948 (Photo M. Vaux, Paris VI^e).



JOSEPH LACHAT

On ne voit bien son pays que de loin. Ramuz n'a reconnu son Lavaux qu'à Paris. On découvre mieux les terres d'ailleurs. Et il n'est point surprenant de constater que les meilleurs interprètes du sol jurassien sont d'origine alémanique.

Jean-François Comment, il est vrai, s'est inspiré de la forêt d'Ajoie, mais ses cycles les plus remarquables, il les a puisés dans les eaux.

Joseph Lachat pourrait faire exception, si nous avions la chance de le convaincre. Cet insatiable fut si vagabond — ses étapes si déroutantes — que nous aimeraissons le voir un jour planter son atelier à Réclère ou à Bourrignon.

Pourquoi pas ? Qui a longuement bourlingué peut retrouver sa terre et la considérer d'un regard neuf. Ce serait alors pour nous tous une merveilleuse aventure, car le Jura aux visages multiples n'est exprimé que partiellement et il se prêterait souvent à singulière matière picturale.

Nous avons parlé d'aventure. Nul n'est plus proche d'elle que notre compatriote. Il naît à Moutier en 1908, fait ses classes à Delémont où son père a transporté ses pénates. Devient peintre en bâtiment et conservera de cette expérience le goût du brassage des couleurs. Cette espèce de chimie empirique pleine d'embûches, de mystères, d'aléas, de hasards et de joies permet parfois la découverte de nuances inattendues. Il saura aussi la beauté d'une muraille, même nue — surtout nue — à laquelle l'artisan, par son métier, sa conscience et son adresse confère souvent une sereine noblesse.

On connaît des pays privilégiés — certaines régions d'Italie, par exemple — où chacun sait de naissance que la plus timide façade doit être belle avant que d'être utile. Nous l'avons parfois oublié. Et des artistes comme Joseph Lachat veulent et savent nous le rappeler.

A dix-neuf ans, c'est la grande décision : il faut être peintre, sans complément. Suivre les cours des écoles d'art (à Buxtehude, à Hambourg). Puis à Berne, ensuite à Bâle, où les Bodmer, Muller, Fiechter ou Knöll donneront à l'artiste ce certain levain qui doit fermenter. Car il serait faux de prétendre peindre sans posséder d'abord les recettes complexes d'un métier sérieux. La guerre venue, Joseph Lachat possède ce bagage technique.

Métier sérieux, ai-je prétendu.

Ceux qui pensent encore que l'art contemporain est gratuit ou facile, désordonné ou simplement fantasque ne savent pas combien chèrement il fut acquis ; conquis. Et l'Histoire dira peut-être qu'il fut l'objet de la recherche la plus méditée, la plus concertée, la plus mûrie de l'ère chrétienne.

Mais ceci n'est que parenthèse.

L'aventure se poursuit donc. Joseph Lachat, comme maint artiste, éprouve la faim des ailleurs. Il y va d'abord timidement — en Jurassien — et s'installe au Tessin où le Malcantone le voit avide de soleil et de clartés nouvelles. Au cours des périodes de service militaire, il présente ses œuvres à des expositions auxquelles participent aussi Giauque, Fleury, Coghuf¹.

En 1947, il est à Genève. Car, parfois, l'aventure prend le ton des contes de fées. C'est évidemment rare. Jugez toutefois : Joseph Lachat retrouve Nicole Martin (ancienne camarade de la « Gewerbeschule » bâloise). L'histoire se poursuit donc à deux — toutes préoccupations matérielles bannies.

Nombreux voyages d'étude et d'inlassable curiosité (Florence, Rome, Sienne, Paris, Ravenne ou Venise).

Puis on se décide en commun à parcourir l'Afrique. Non pas l'Egypte ou l'Algérie ! Mais le pays qui va de Mombasa au littoral du Togo. Ce périple dure dix-sept mois. Il s'effectue en camionnette Ford où babille David, un premier-né qui n'a pas une

¹ Joseph Lachat a fort peu exposé ; ces manifestations l'ennuient. Signalons toutefois celles-ci :

1956 Alicante.

1959 Genève, musée de l'Athénée (groupe de peintres et sculpteurs jurassiens).

1962 Moutier.

année. Le couple réside quelques semaines sur les rives du lac Kivou. Puis il traverse la forêt tropicale (souvent en quête de bois étranges et merveilleux pour les sculptures de M^{me} Lachat). Il est reçu et acclamé par les Pygmées qui l'adoptent. Ce sont des souvenirs qui marquent et où l'optique d'un peintre s'épure. Imaginez les nuits passées à l'orée de la brousse où résonne sans fin le tam-tam indigène. En face, l'immense solitude. Et tout au fond de l'horizon, cette inquiétante ligne rouge : les savanes en feu. Comment ne pas être troublé par cet aspect cosmique de la croûte terrestre ! Comment ne pas y former sa palette !

Au retour, l'Espagne : traversée fatigante. Mais des visions subsistent ; l'image de contrées dépouillées, transparentes et miraculeusement pauvres.

Permettons-nous une seconde parenthèse.

Beaucoup d'artistes contemporains peignent ou écrivent pour les déshérités. Ceux-ci ne le voient pas et ne le sauront que demain. Pourtant ! Il importe à présent de redonner noblesse aux métiers les plus humbles, de rendre confiance à l'artisan le plus obscur, de fortifier les racines de l'homme, à l'heure même où celui-ci s'efforce — littéralement — de perdre pied.

Il faut conférer à l'objet, comme aux temps des guildes et des hances, sa grandeur, sa dignité. Non seulement à l'objet, mais à la matière même.

La terre et le sable sont beaux. Le rocher nu n'est pas aride. La plus secrète mousse veut en fin qu'on l'admire. L'outil usé qu'a forgé la main humaine, bien qu'abandonné, peut encore témoigner de son utilité, de sa fidélité.

Il convient à nouveau que nous aimions les choses dans leur simplicité, leur réalité quotidienne, leur « vertu domestique ». Paul Eluard n'a rien voulu d'autre : une poésie à ras de terre. Et Braque ? Accepter que la table ou la chaise boiteuse soient présentes et belles, parce qu'on les adopte, parce qu'elles vous assistent.

Joseph Lachat éprouve confusément qu'il est ou qu'il sera toujours digne de la pauvreté.

De retour à Genève, il peint, comme le veut son destin. Infatigablement. Mais c'est une période sans espoir. La voie est difficile qui conduit à l'expression personnelle, à la maîtrise, l'épuration. Il faut, chaque soir, détruire ce que l'on fit le jour. Défricher ses propres sentiers. Se débarrasser des formules. Décanter. Simplifier. Viser à l'essentiel. Cet effort permanent, nul autre que le créateur ne peut vraiment en déterminer la

démarche, en comprendre les épreuves. A Genève, Lachat s'exaspère. Les décors sont trop humanisés. Il faut retrouver une certaine Espagne, son soleil net et la cruauté même d'horizons sans fioritures.

Alicante, ancienne colonie grecque, est la ville que l'on élit. La famille y vit cinq ans et c'est ici que réellement s'affirme la maturité. Il convient de se dépouiller. De refuser l'épisode. D'accepter que notre siècle a tout photographié, que les cartes postales sont plus vraies, plus « belles » que nature ; que l'artiste, par conséquent, n'a plus d'autres ressources que de dire sa tendresse pour une aile d'oiseau, le grain d'une terre labourée, les gris étrangers d'une pierraille, les reflets du ciel sur la boue.

Pour Joseph Lachat, il n'y a plus rien d'autre à peindre sur le globe.

En somme, l'évidence, la certitude ne prennent source qu'ici. Elles sont le résultat d'une longue démarche intérieure, d'une patiente exigence, malgré l'impatience des étapes successives. Elles sont faites, jour après jour, de renoncements, de sacrifices, d'austérité.

Cette dure expérience se marque. Et tout d'abord sur le visage. Observez celui de Lachat.

Il a les rides d'un paysan qui sait depuis des siècles que l'obstination seule permet de subsister. Mais autour des lèvres nettes — passionnées — combien de traces marquant l'acharnement, les déboires, la solitude, l'enthousiasmante lutte qui conduit un jour à l'apaisement. Et dans le regard que d'espoirs et de juvénile étonnement !

Cette expérience conduit également notre compatriote à de nouvelles convictions : le XX^e siècle et ses rythmes mordants — « les villes que j'ai vues vivaient comme des folles » — imposent au créateur un profond besoin d'évasion, de liberté. L'univers sans limites que propose l'art non figuratif est souvent seul capable de le combler. Ce n'est point snobisme ou facilité. Mais un aboutissement logique, un impératif. L'unique vraie richesse qui nous reste peut-être est cette faculté de nous défaire des contraintes.

Le poète a toujours précédé le savant. A l'heure où celui-ci se rend maître de l'espace, l'artiste a bien le droit d'exprimer sa vision cosmique du monde. Il ne s'agit pas d'ignorer la nature. Au contraire. Elle seule sollicite notre quête. Et peu importe qu'elle soit revue à l'oculaire d'un télescope ou d'un microscope. Elle réservera toujours ses surprises, ses mystères, les émou-

vantes lueurs de sa pulpe. Et le peintre a le droit de l'observer à neuf.

Pour l'instant, notre ami détruit cent toiles qui déjà auraient pu consacrer un talent — et que maints collectionneurs se seraient arrachées.

Mais voilà l'homme : intransigeant ; d'une probité désespérante ; dédaigneux des compromis, des demi-mesures, de l'opportunité, de la gloire ou du simple renom. C'est un isolé que les cénacles n'amusent pas, qui hait le protocole et qu'éloigne le faste. L'aventure intérieure sera toujours la plus ardente, la plus bouleversante. L'artiste qui accepte de recréer le monde n'a cure des décors et de la considération.

En 1959, de retour à Genève, Lachat construit finalement sa maison. Il y met lui-même la main et prévoit deux vastes ateliers : un pour sa femme, muni de palans complexes destinés au maniement des sculptures pesantes. L'autre pour lui.

Mais comment être « de Genève »² lorsque tout vous jette au-devant de ce que l'homme n'a pas frelaté : la neige vierge un beau matin, l'eau des sources, la pierre sans apprêt, la terre abandonnée... Cette villa fervemment méditée, sitôt construite est abandonnée. Ni elle, ni lui ne seront des « assis », selon l'expression de Rimbaud.

La famille monte à Vercorin et y vit pendant une année.

C'est période faste. L'artiste bondit sur la toile, veut y mesurer sa joie, y plaque cent éclats ; ses tableaux sont denses, énergiques. La pâte épaisse et sensuelle témoigne de sa fougue.

Il n'est pas question, bien sûr, de « faire » des chalets pour touristes. Mais la plaine est là-bas. On la voit de haut. Et ce carrelage donne matière picturale sans cesse fluctuante ; toujours équilibrée.

Ce « balcon du ciel » offre par ailleurs les multiples accords des nuages flottants sur les cimes, de ceux qui marbrent le rocher ou qui moussent sur la vallée. Le peintre s'inspire de ces contours sans fonction, de ces hasards, de ces voyages inconscients. Il devient informel. La neige fondante, l'éboulis, tout est digne d'être sauvé.

Mais Vercorin n'est encore qu'une escale. Les trois enfants ont grandi. Il faut songer à leurs études. Sion s'y prête et c'est ici que depuis deux ans s'est établi notre concitoyen.

² Le Musée de Genève a acquis une mosaïque et une toile de Joseph Lachat.

L'atelier ? C'est la dépendance d'un couvent abandonné. Les frères rédemptoristes ont naguère transplanté ici des arbres rares, des buissons curieux. Au dehors, tout est luxuriance. Dans la pièce, tout reste silence.

Joseph Lachat et sa femme travaillent ainsi, en cénobites, n'échangeant que de rares paroles.

Notre peintre a trouvé l'apaisement. Il aborde enfin sa toile sans détresse, sans impatience. En mystique.

Les ocres, les terres d'ombre témoignent de sa soumission à la plus sobre humilité.

Mais quelle richesse d'invention, quel sens de la matière ! Et combien la transparence que permet la dispersion acquiert, chez lui, de densité !

Si nous pouvions le voir un jour dresser son chevalet à Lugnez ou à Soulce, brosser une fresque à Develier, composer une mosaïque à Montinez ou à Moutier, quelle fierté serait la nôtre !

Robert SIMON



J. Lachat, « Rythme vertical », 115 × 95 cm., 1963.



J. Lachat, « Entrelacement », 210 × 250 cm., 1962 (Photo Deprez, Montana-Crans).



ALBERT SCHNYDER

peintre du Jura

En un temps où l'art vise à un absolu de pureté et trouve dans le refus d'être quoi que ce soit l'épanouissement de sa vocation essentielle, on s'étonne qu'un peintre, riche de tous les dons, reste fidèle à une certaine vision et à une certaine technique figuratives, et cède presque toujours aux séductions d'un même type de paysage. C'est le cas, on le sait, d'Albert Schnyder, qui passe à juste titre pour le « peintre du Jura » et qui l'est en effet, tant par origine que par élection. Dès qu'il eut quitté les ateliers pour bâtir le sien, c'est à Delémont, au cœur de son pays qu'il revint s'installer, et c'est en rayonnant autour de ce centre qu'il a trouvé ses sujets — vallée de la Birse, cours de la Sorne, villages d'Ajoie, plateau des Franches-Montagnes — et la tentation d'installer sa peinture dans un système de formes immuables. Il y a trente ans qu'en peignant les mêmes paysages, il nous offre les mêmes occasions d'admirer l'immense fertilité de son énergique talent.

Qu'on prenne garde toutefois de confondre Albert Schnyder avec le peintre attaché à fixer le pittoresque local d'une région et qui ferait des fermes, des hameaux, des montagnes de chez nous ce que l'aquarelliste de trottoir fait des places de Montmartre ou des quais de la Seine. Pour Albert Schnyder, la nature n'est jamais un recueil de compositions toutes faites ; elle est, selon la haute formule de Delacroix, un dictionnaire. Elle n'est pas pain bénit pour la facilité, mais source et motif pour une inspiration travaillée et savante. Aussi ne surprendrez-vous jamais le peintre à son chevalet devant un bord de rivière ou sur la place du village. De rapides esquisses crayonnées lui

suffisent pour recréer ensuite, dans la sérénité de l'atelier, la sérénité d'une nature transposée selon les lois d'une pure harmonie formelle et colorée.

Le constructivisme n'était pas inventé que, depuis long-temps, Albert Schnyder en vivait et en appliquait les principes, tant l'impératif d'une peinture solidement construite et structurée parlait fort en lui. Il y a bien des manières de regarder un paysage. Les uns, suivant la leçon de Poussin, l'idéalisent en lui conférant des proportions plus justes que les naturelles ; d'autres, les réalistes, se contentent de le rendre dans tout l'éclat de sa dureté ; les impressionnistes l'éparpillent en mille facettes lumineuses ; les symbolistes lui ajoutent des significations cachées ou des ressorts fantastiques. Pour Schnyder, le paysage est avant tout une collection de plans, de lignes et de couleurs qu'il s'agit de transporter sur la surface de la toile selon un certain ordre et sous condition d'une harmonie, la plus parlante qui soit. Il opère, au sens propre, une re-création. Et sans doute toute grande peinture transpose-t-elle à sa manière la matière de l'univers, de façon que la qualité de cette transposition donne à connaître une personnalité et un style. Mais si l'art de Schnyder se définit, à l'égal de bien d'autres, comme la nature plus l'homme, il faut reconnaître qu'il existe, dans son cas, une singulière accointance entre cet homme et cette nature.

Si l'on en excepte l'Ajoie, la vallée de Delémont et les rives du lac de Biel, le Jura est une terre sans aménité, traversée de montagnes parallèles entre lesquelles se nichent des dépressions étroites, au climat dur. Du nord au sud, des coupures brutales, formant gorges, mettent à nu le gris des calcaires vertigineux surplombant la route, la voie ferrée et la rivière. A l'ouest, le haut plateau des Franches-Montagnes étend à l'infini ses pâturages déserts que ponctuent, de loin en loin, le cierge noir d'un sapin isolé ou l'éclat brutal d'un mur de ferme. Pays solidement construit, sans inutiles fioritures. Le flanc des montagnes laisse souvent apercevoir l'affleurement des couches géologiques, qui parlent à l'esprit de structure et de permanence. A l'horizon, les lignes sont nettes et forment barrage contre les vents venus d'ailleurs. La lumière tombe à pic dans des espaces clos, fait virer au noir le vert des forêts, au vert cru le vert des herbes, au blanc cru la chaux des façades. Le sol est structuré horizontalement par la succession des champs, des pâtures, des forêts qui s'étagent du fond de la vallée au sommet des montagnes. Nature résistante, qui invite à trouver un style à sa mesure.

Le peintre regarde ce pays et le trouve fait à la juste hauteur de son attention et de son exigence. Cette terre solidement posée dans son existence verte et rocallieuse appelle un peintre qui ait les dons de la lenteur, de l'épaisseur, de la solidité. Ce sont les vertus mêmes d'Albert Schnyder. Un homme au caractère entier et sûr, dont toute la vie fut un exemple de recherche courageuse et obstinée, dont le talent solitaire a mûri lentement selon les lois d'un génie économique et certain. Son atelier de Delémont est à son image : austère et sobre. Quelques toiles en travail, retournées contre le mur, quelques reproductions des chefs-d'œuvre aimés, Breughel, Conrad Witz, Utrillo, Braque, la Pietà d'Avignon. Aucun bric-à-brac, partout l'image de l'ordre voulu et de la discipline observée. Ce sérieux essentiel se retrouve heureusement dans le métier du peintre qui recompose ici touche par touche, selon sa mémoire ou son carnet de notes, les paysages de son cœur. Son génie de la forme solide s'accorde merveilleusement avec les formes solides de la terre jurassienne, son sens de la couleur dure, avec les couleurs crues du paysage, son sens de la stabilité, avec la lumière statique des hauts plateaux. Il existe ainsi une bienheureuse coïncidence entre le génie du pays et le génie du peintre, qui explique que Schnyder ait pu se contenter presque toujours du même sujet.

On a tôt fait de répéter qu'en peinture le sujet n'est rien. Il est évident, tout le monde en convient, que la valeur d'une toile est totalement indépendante de ce qu'elle représente et qu'un barbouilleur ne fait qu'un navet en peignant la fée Viviane, tandis que Cézanne tire un chef-d'œuvre d'une simple pomme. La caution de la ressemblance n'est donc d'aucune utilité ni d'aucune signification pour le peintre, de sorte que la peinture a pu se croire sauvée du moment qu'elle ne représentait plus rien. Elle oubliait seulement que la pureté absolue dont elle fait aujourd'hui sa règle — et aussi, hélas ! sa mode — tend à établir la jouissance esthétique à un niveau proprement inhumain. Sans doute nous offre-t-elle toujours des couleurs et des formes qui caressent agréablement en nous un certain sens de l'harmonie gratuite, mais elle n'est plus signe de rien. Elle est peut-être nourriture pour l'ange qui sommeille en tout homme, mais elle refuse sa part à la bête. Or la plupart ne vivent pas dans la septième sphère céleste, mais sur leur bonne grosse terre bornée, entourés d'êtres familiers, de paysages connus, d'animaux domestiques, d'horizons quotidiens. Beau-

coup pensent ainsi que l'art ne perd pas son temps quand il l'emploie à magnifier, à célébrer, à immortaliser l'ensemble des êtres et des choses qui forment notre univers réservé et à douer d'un certain signe absolu tout ce qui est menacé de périr par faiblesse ou par hasard. J'aime que l'artiste me rende, soustrait aux vicissitudes naturelles, un fragment de ce qui m'est donné. La peinture, disait un grand peintre, est délectation. Assurément cette délectation peut s'exercer à propos de lignes et de taches entremêlées. Elle peut s'exercer aussi bien, sans déshonneur pour le peintre ni pour l'amateur, à propos de sujets précis constituant, plutôt qu'un monde abstrait éclairé par l'astre glacé de la Beauté pure, le monde des réalités charnelles auxquelles l'homme reste attaché par toutes ses fibres et par tous ses rêves. L'épidémie non figurative qui atteint presque toute la peinture actuelle correspond à une crise aiguë d'art pour l'art ; une nouvelle génération la fera sortir de ces ténèbres, qui sont, dit-on, à l'image de notre monde atomisé, pour la rendre à une vocation plus optimiste. Elle redeviendra symbole de tout ce qu'aiment les hommes et « sacralisera » toute chose créée.

Il est vrai que la peinture, dite avec mépris figurative, ne va pas sans malentendu. Sur dix amateurs qui s'arrachent les toiles de Schnyder, huit achètent un tableau des Franches-Montagnes, et deux peut-être une toile de Schnyder. Si dans l'absolu seuls ces deux derniers ont raison, les huit autres ne sauraient être condamnés trop légèrement, sous prétexte qu'ils demandent à la peinture de leur fournir une figuration d'un coin de terre pour lequel ils ont de l'amitié. J'observe que beaucoup ne s'irritent point de ne pas trop démêler, dans les Vénus du Titien ou de Giorgione, dans les baigneuses de Renoir ou les danseuses de Degas, la part du sujet de la part de l'art. On suppose — avec raison — que le sujet tient au cœur de l'artiste, que sa vision s'opère à travers des formes qui ne sont pas n'importe lesquelles, mais celles qui lui sont les plus essentielles et les plus chères. Imagine-t-on ce qui manquerait à Ingres sans ses odalisques, à Delacroix sans ses chevaux de bataille, à Daumier sans ses bourgeois, à Breughel sans ses paysans, à Chirico sans ses architectures, à Claude Gellée sans ses ports de mer, à Rouault sans ses clowns ? De même c'est dans le paysage de type jurassien qu'Albert Schnyder s'est réalisé le plus pleinement. C'est une chance pour nous, Jurassiens, que cette rencontre ait eu lieu. C'est grâce à elle que les paysages de notre patrie ont enfin acquis leurs lettres de noblesse artistiques.

Cette louange du sujet ne se justifie, bien entendu, que si ce sujet est dominé et dépassé par une technique. Celle de Schnyder demeure en apparence traditionnelle. Teintes plates distribuées en formes nettes, souvent ceinturées d'un cerne, comme chez le jeune Gauguin. Mais Gauguin était allé aux antipodes chercher le secret d'une vision nouvelle ; après lui, beaucoup préférèrent découvrir simplement en eux ou autour d'eux l'art de coucher l'objet à plat sur la toile, selon la règle des deux dimensions. D'où l'importance, chez Schnyder, des éléments horizontaux et verticaux, toujours fortement présents, toujours savamment équilibrés. Il y a là un nouveau système d'équivalences dont notre artiste, sans doute, n'est pas entièrement l'inventeur, mais qu'il a recréé et qu'il a fait sien par la constance de la pratique et par l'originalité des éléments mis en œuvre.

La solidité de l'œuvre de Schnyder tient au fait qu'il a trouvé, après d'autres, certes, dont il renouvelle les ressources — Cézanne, Vallotton, Utrillo, Gromaire — le secret d'une forme d'expression plastique qui lui permet de traduire directement les fortes sensations qu'il ressent devant un certain type de paysage. Il me semble que chez lui, comme chez Van Gogh, par exemple, le point de départ est une émotion colorée. Les exclamations qu'arrache à Van Gogh la luminosité de la Provence, et qui parsèment ses lettres de l'époque, il faut les chercher, chez Schnyder, dans les croquis tracés au hasard des routes, et qui portent souvent des indications nettes de couleurs : *gris-bleu*, *vert très foncé et froid*, *rouge*, *jaune*, ou bien, deux fois sur le même dessin : *vert féroce*.

Schnyder est essentiellement peintre. Son dessin appelle la couleur. C'est un dessin de bâtisseur et d'architecte, au trait appuyé, sans grâce inutile. Le dessin est nécessaire et présent en ce qu'il représente l'ossature de la future toile : il ordonne les sensations et la distribution des signes sur la toile.

Les impressions dont part l'artiste sont des impressions de force, de statisme et de solitude. Il opère, à partir d'elles, une transposition qui supprime le pittoresque au profit de l'éternel, bannissant toute spontanéité et toute anecdote. Ne subsistent, dans leur parfaite harmonie, fruits d'une lente maturation, que des créations plastiques qui chantent sans doute le souvenir de quelque chose (c'est pourquoi nos huit amateurs de tout à l'heure n'avaient pas tout à fait tort), mais qui le chantent en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Albert Schnyder n'est pas un grand

peintre pour s'être arrêté de préférence à des motifs jurassiens, mais parce que, chez lui, ces motifs locaux se font oublier au profit de la qualité expressive indéniable des formes, des plans, des lignes et des couleurs. Schnyder dépasse constamment son sujet parce qu'il ne nous le raconte pas, mais parce que, par le truchement de ces sujets, il ouvre en nous les mystérieuses voies de la contemplation esthétique. Sa peinture ne fait pas penser, n'accroche pas en nous des souvenirs de promenades ou d'histoire — elle nous éveille à la beauté de la terre que nous habitons.

Devant les toiles d'Albert Schnyder, aux larges aplats d'émail, aux ciels écrasants, aux teintes sombres et chantantes, nos yeux s'ouvrent comme pour la première fois sur des paysages que l'accoutumance nous interdisait de voir réellement. L'artiste nous transporte aux premiers jours de notre univers et invente, à notre usage, un premier printemps, un premier regard. Les choses sont toutes neuves dans sa création, aussi bien les vieux sapins rongés par le temps que les murs croulants qui cernent les pâturages de leur vaine géométrie. La montagne aussi est d'un bleu tout neuf, et rien encore ne bouge dans la maison aux parois blanches qui abritera la première famille. Même les chevaux sont des chevaux de paradis, à peine étonnés de tant d'herbe sous leurs naseaux et de tant d'espace sous leurs sabots. Notre monde n'avait pas encore trouvé de créateur, et l'artiste est venu nous le mettre sous les yeux, accordant à nos paysages les plus quotidiens leur juste poids originel, la parure immuable de leurs couleurs tranchantes, l'harmonie équilibrée de leurs horizons, leur part de terre et leur part de ciel. Aussi ses fermes sont-elles éternelles — comme des rochers.

Pierre-Olivier WALZER

Notice

Albert Schnyder est né à Delémont, le 9 septembre 1898. Son père, de souche alémanique, était conducteur de locomotive. Ascendances emmentaloises, artisanales et paysannes.

Après des études primaires et secondaires dans sa ville natale, fait un apprentissage de lithographe à Berne (1914-1918). Fréquente ensuite l'Ecole des Arts et Métiers de Bâle, où deux excellents maîtres lui enseignent le dessin (Albrecht Mayer) et la peinture (Arnold Fiechter). Les expositions de la Kunsthalle lui permettent de prendre contact avec les œuvres de quelques grands maîtres, Delacroix, Corot, Courbet, Rodin, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Derain. Au musée des Beaux-Arts, il se familiarise avec les chefs-d'œuvre de Conrad Witz, de Nicolas Manuel, d'Urs Graf.

Albert Schnyder poursuivra sa formation de peintre à Munich, puis dans les principales capitales allemandes, spécialement à Berlin où il resta six mois, et où il eut l'occasion de faire connaissance, dans les galeries, avec l'avant-garde artistique, avec Picasso, Vlaminck, Braque, les expressionnistes du groupe Sturm, avec Kokoschka et Paul Klee. Aussi curieux de lecture et de théâtre que de peinture. Ses propres essais de cette époque sont encore si incertains que l'artiste en détruira la plus grande partie.

Automne 1924, retour à Delémont. De 1925 à 1927, se mesure sérieusement pour la première fois avec le paysage du Jura — « coriace, mais magnifique ». Puis, nouveaux départs : Zurich, et surtout la France, Provence, puis Paris. Découvre l'école d'Avignon, Fouquet, Uccello, les Le Nain, Chardin, et des modernes comme Gromaire, Juan Gris, Dufy.

Dès 1930, l'installation à Delémont est définitive. Il travaille avec acharnement, sans se soucier de l'incompréhension que lui témoigne le gros de ses compatriotes. Lié d'amitié fraternelle avec Werner Renfer, le poète de Saint-Imier, aussi méconnu que lui, l'artiste et l'écrivain luttent pour faire triompher des formes d'art jugées alors révolutionnaires. Il fallut vingt ans à Schnyder pour s'imposer. Aujourd'hui enfin, grâce à son admirable obstination dans le même sens, à son refus de toute concession, son talent n'est plus discuté, ses œuvres représentent des valeurs sûres.

Il quitte assez souvent sa ville pour organiser ses expositions, pour s'aérer, pour faire des voyages d'étude à l'étranger ; il a vu la plupart des grandes villes d'art de l'Europe. Il habite maintenant, sur la hauteur des Adelles, un chalet rouge dont les chambres sont ornées d'admirables dessins d'Auberjonois, et du meilleur *Saint-Ursanne* de Radiguet. Sa femme, Hélène, et son fils, Willy, apparaissent souvent dans ses toiles de toutes les époques. Il expose régulièrement dans la plupart des grandes villes de chez nous, spécialement à Zurich. Il a eu l'honneur, en compagnie d'Auberjonois, de représenter la peinture suisse contemporaine à la XXI^e Biennale de Venise, en 1948.

Expositions, distinctions

Première exposition marquante : « Schweizer Malerei und Plastik », Zurich, 1941.

Pendant la guerre, expose à Bienne, Soleure, Bâle, Winterthour. En 1946/1947, à Saint-Gall et à Thoune.

Mars 1947 : prix artistique de la ville de Berne pour la *Fête foraine*.

1946 : participe à l'exposition « L'Art suisse contemporain », à la galerie Charpentier, à Paris.

1948 : représente, avec Auberjonois, la peinture suisse contemporaine à la XXI^e Biennale de Venise.

1949 : grande rétrospective à la Kunsthalle de Bâle, à l'occasion de son cinquantième anniversaire.

1950 : importante exposition à la galerie Wolfsberg, à Zurich.

1952-1955 : fresques à la chapelle des Capucins à Delémont, à l'aula de l'Ecole secondaire de Bassecourt.

1956 : participe à l'exposition « Peinture suisse contemporaine », à Barcelone.

1959 : grande rétrospective à la Kunsthalle de Berne.

Les œuvres d'Albert Schnyder figurent dans la plupart des musées suisses, spécialement Berne, Bâle et Zurich, ainsi que dans de nombreuses collections privées, dont spécialement deux bernoises.

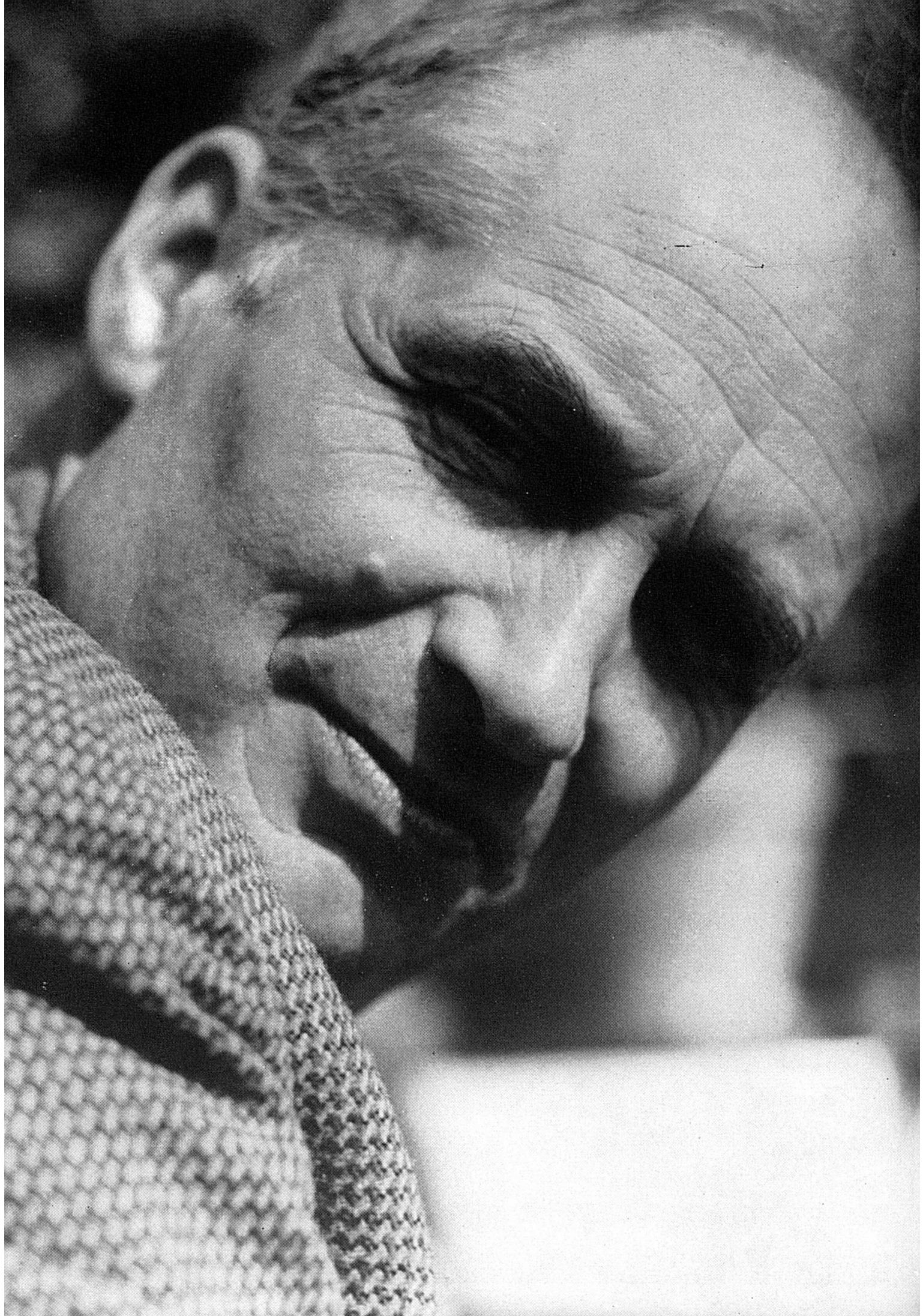
Bibliographie

Paul Hofer : *Albert Schnyder*. Verlag Benteli, Bern, 1948.

Georges Peillex : *Albert Schnyder*. Editions du Griffon, La Neuveville, 1951.

Catalogue de la Kunsthalle, Bâle, 1949.

Catalogue de la Kunsthalle, Berne, 1959 (Introduction de Franz Meyer).



A. Schnyder, « Le Signal », 73 × 54 cm., 1959.



A. Schnyder, « Village ensoleillé », 130 × 73 cm., 1956 (Photo Martin Hesse, S.W.B., Berne).

