

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 8 (1975)
Heft: 1

Artikel: Alice Bailey et l'introduction du cubisme en Suisse
Autor: Jaccard, Paul-André
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870996>

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: 18.02.2026

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

ALICE BAILLY ET L'INTRODUCTION DU CUBISME EN SUISSE

Pour l'Exposition nationale de 1896, à Genève, Auguste Baud-Bovy, Eugène Burnand et François Furet brossèrent un gigantesque « Panorama ». Le visiteur était amené à escalader un monticule, agrémenté d'une cascade, et d'où il jouissait d'une saisissante vue en trompe-l'œil sur les géants alpestres de l'Eiger, du Mönch et de la Jungfrau vus du Männlichen, dans les dimensions exactes qu'ils auraient eues, à ses yeux, projetés sur une vitre circulaire placée à 13 mètres de lui.

Lors de l'Exposition nationale de 1914, à Berne, le public et la critique d'art décrièrent sur tous les tons l'affiche officielle exécutée par Emile Cardinaux. Elle représentait un porte-étendard montant un cheval de couleur verte se profilant sur un paysage alpestre peint en aplat.

Entre ces deux dates, 1896 et 1914, se situent la « réaction » du public face à l'art moderne, la scission de plus en plus marquée entre la peinture glorifiant la patrie (*Ex Alpibus Salus Patriae !¹*) et les mouvements d'avant-garde réunis dès 1912 sous une même étiquette dépréciative : cubisme.

La Confédération elle-même, par ses subsides généreux, encourage la Société suisse des Beaux-Arts à commander des œuvres à la gloire de l'Helvétie auréolée. L'art patriotique du XIX^e siècle culmine avec les fresques de la « Retraite de Marignan », exécutées par Hodler en 1889 pour le Musée National. Mais l'art de Hodler exigeait déjà, de la part du public genevois, un très grand effort de compréhension.

Tel est le climat artistique genevois qu'Alice Bailly a connu durant sa période de formation.

I

ALICE BAILLY

La vie

Fille d'Antoine Bally, employé des Postes à Genève, et de Victoire Gros, maîtresse d'allemand à l'Ecole supérieure de Jeunes Filles, Alice-Marie-Louise Bally² est née le 25 février 1872 dans ce qui était alors la petite commune des Eaux-Vives. Vers 1888, elle est envoyée en Allemagne, dans la région de Coblenze. Devait-elle devenir, comme sa mère, professeur d'allemand ? Il n'est pas possible de le préciser. Cependant, dès son retour à Genève, elle déclare sa vocation : elle sera peintre. Elle entre, probablement en 1890-91, à l'« Ecole des Demoiselles », section réservée aux femmes de l'« Ecole d'Art » (le terme « Ecole des Beaux-Arts » était l'apanage de la classe de Barthélémy Menn). Hugues Bovy est son professeur de modelage, Denise Sarkisof lui enseigne le dessin.

Ses études terminées, elle fait un séjour d'une année à Munich, grâce à une bourse, puis entreprend un voyage à Naples. En 1902 et 1903, plusieurs séjours en Valais jalonnent cette première période, restée assez obscure ; elle y dessine les croquis des scènes valaisannes qu'elle gravera à Paris dès 1904, année de son premier séjour à Montparnasse.

En 1906, Alice Bailly abandonne l'atelier qu'elle a gardé au centre de Genève malgré ses absences prolongées, et s'installe définitivement à Paris, à la rue Boissonade, petite rue en cul-de-sac autour de laquelle se constitue toute une « colonie suisse » de peintres et d'écrivains³.

Cependant, l'artiste n'a pas quitté Genève pour ne retrouver à Paris que des compatriotes. Au contraire, elle cherche très tôt à élargir son cercle d'amis et son horizon : dès 1906, elle est attentive aux premières manifestations du fauvisme, l'année suivante elle travaille en Bretagne et, de retour dans la capitale, fréquente le milieu de la « Closerie des Lilas », où vient de naître « Vers et Prose » de Paul Fort, autre habitant de l'impasse Boissonade. Sa période fauve est marquée par l'envoi d'un tableau vivement coloré au Salon des Indépendants de 1908, et couronnée par un séjour chez Cuno Amiet en 1909. L'année suivante, elle loge pendant quelques semaines à la Villa Médicis-Libre, fondée à Orgeville (Seine-et-Oise) par un magistrat parisien philanthrope, le président Bonjean. Elle y fait la connaissance de Roger Allard (qui prendra bientôt la défense des peintres cubistes) et travaille aux côtés de Jean Marchand, Sonia Lewitska, André Lhote et Raoul Dufy. Stimulée par cette compagnie, Alice Bailly se

rapproche des peintres cubistes et entre dans une période d'intense création. Ses relations artistiques se multiplient : Gleizes et Metzinger, Picabia et Delaunay, de La Fresnaye et Léger, sans oublier des peintres moins connus aujourd'hui mais qui, néanmoins, gravitèrent dans les sphères de l'avant-garde, telles Jacqueline Marval, Bella Hasseberg et Marie Plan, toutes trois portraiturées par Alice Bailly. Citons encore Kees van Dongen et le peintre futuriste Gino Severini ; enfin, Marie Laurencin ⁴.

Dans les années précédant la guerre, Alice Bailly prend l'habitude de passer un ou deux mois de l'été à Mézières, véritable foyer culturel depuis la fondation du Théâtre du Jorat. C'est dans ce village qu'elle apprend le début des hostilités.

Commence alors une période très difficile, tant financièrement que moralement. Financièrement, sa situation est des plus précaires. L'artiste est alors acculée à plusieurs emprunts auprès de ses meilleurs amis. Moralement, la situation est encore plus pénible. L'hostilité envers son art ne se limite plus à la critique journalistique et au public genevois, mais englobe maintenant certains de ses amis qui, par leurs propos, vont grossir les rangs de ses détracteurs.

Dans une lettre à Gertrude Müller, Alice Bailly s'inquiète de ne pas avoir reçu de nouvelles de cette amie qui, six mois plus tôt, lui avait acheté sa « Nature morte au réveille-matin » :

Est-ce que vous aussi, chère Mademoiselle, vous vous seriez laissé influencer par tout ce que mes chers collègues et compatriotes disent de moi : Que je veux être avant tout à la mode, être de l'avant-garde, un tas de choses méprisables !!!

Mais vous ne savez pas combien des propos de ce genre peuvent me faire du tort, en m'enlevant simplement mes moyens d'existence.

Et Alice Bailly ajoute :

Auberjonois lui-même m'a avoué l'avoir dit aussi [...]. Quand je lui ai demandé de s'expliquer, il s'est excusé, (je pourrais vous montrer sa lettre) de m'avoir fait un pareil tort en sachant que, grâce à cela, plusieurs choses qui étaient en train de s'arranger en Suisse pour moi, ont échoué ! ⁵

Enfin, plus que les soucis pécuniaires ou que les vexations d'ordre moral, son isolement à Genève marque dans sa vie une rupture sensible. Et c'est pour sortir de cet isolement qu'elle va chercher la compagnie de peintres, d'écrivains et de poètes : Daniel Baud-Bovy, Albert Rheinwald, René-Louis Piachaud, Adrien Bovy et Henry

Spiess passeront souvent des soirées animées dans son atelier. Elle-même ira régulièrement rejoindre l'équipe des Cahiers Vaudois.

Cependant, lasse de la Suisse romande, elle s'en éloigne de plus en plus fréquemment et se rend à Winterthour, chez Werner Reinhart ou chez Hedy et Arthur Hahnloser, ainsi qu'à Zurich, chez des amis de Sophie Taeuber-Arp. Elle adhère alors au mouvement Dada.

Peu après la fin de la guerre, Alice Bailly désire revoir le quartier de Montparnasse. Elle quitte Berne, où elle a habité plus de six mois, et regagne Paris où cependant elle ne semble pas retrouver la « stimulation de groupe » d'avant-guerre. En 1923, elle s'installe définitivement à Lausanne, Longeraie 1, tout en gardant encore longtemps un pied-à-terre à Paris. Elle a dépassé la cinquantaine et mène une vie un peu plus sédentaire, jalonnée par quelques séjours à Paris, par un long périple en Ombrie et à Venise, où elle participe à la Biennale de 1926, et par un second voyage à Rome en 1934.

Elle consacre les deux dernières années de sa vie aux huit peintures murales qui ornent aujourd'hui encore les parois du Foyer du Théâtre de Lausanne. Épuisée par son travail, elle est transportée d'urgence à Leysin, hospitalisée ensuite à l'hôpital Nestlé, avant de regagner son appartement de Longeraie où elle meurt, le 1^{er} janvier 1938.

L'œuvre

Influencée tour à tour par le fauvisme, le cubisme et le futurisme, et passagèrement par le dadaïsme, l'œuvre d'Alice Bailly est une illustration révélatrice des différentes phases de l'esprit d'avant-garde en Europe dans le premier quart du vingtième siècle.

Ce long itinéraire stylistique a pour point de départ l'« Ecole des Demoiselles ». Malheureusement, seuls deux ou trois tableaux antérieurs à 1900 nous sont parvenus. Un « Portrait de Rose Bally », exécuté au crayon de sanguine entre 1894 et 1896, montre en tout cas la maîtrise qu'avait acquise Alice Bailly du métier bien fini. Ailleurs, dans « La Pointe à la Bise » (1898-1902), le souci de construction et de symétrie n'est pas sans rappeler le *parallélisme* de Hodler, et de son « Lac Léman vu de Chexbres » plus précisément. Mais il n'est guère possible d'aller plus avant dans l'étude de ces quelques œuvres d'élève disciplinée. Aussi faut-il attendre la production artistique des années 1904-1907, consacrée principalement à la gravure sur bois, technique qui jouit d'un regain d'intérêt partout en Europe.

Tirée à 20 exemplaires, la série des *Scènes valaisannes* s'apparente plus à une famille d'esprit qu'à un peintre-graveur particulier. « La Fileuse », « La Place du Village », « Petite Valaisanne », « Femme d'Evolène », « Le Val d'Hérens » et « A la fontaine » sont autant de thèmes rustiques favorisés et très souvent traités par les artistes de l'époque, tels Edouard Vallet, Marguerite Burnat-Provins et Ernest Biéler.

Plus que les *Scènes valaisannes*, la série des *Figures* et celle des *Scènes de Bretagne* permettent de préciser l'orientation nouvelle d'Alice Bailly. Si « Nocturne » révèle encore une influence du symbolisme hodlérien, d'autres bois-gravés s'inspirent directement de la leçon des Nabis : Félix Vallotton lui apprend le parti que l'on peut tirer des contrastes vigoureusement marqués et de l'opposition de larges aplats (voir « Tête de jeune femme »), Maurice Denis l'importance des jeux linéaires accentuant les contours de formes simplifiées (voir « Messe bretonne »).

Dès 1905, Alice Bailly participe au Salon d'Automne, et dès 1908 au Salon des Indépendants. C'est en visitant ces expositions qu'elle verra se dessiner, année après année, les directions parfois contradictoires de l'avant-garde.

En 1905, par exemple, Matisse expose « Luxe, Calme et Volupté ». L'année suivante, il rejette le divisionnisme et expose « Bonheur de Vivre ». Ces deux tableaux, dénigrés par la critique, intéressent vivement Alice Bailly. En 1907, elle est atteinte à son tour par le virus du fauvisme.

Sans excès, car elle n'est pas une fanatique de la couleur, Alice Bailly modifie sa palette chromatique : verts foncés et jaunes vifs pour les arbres, roses grenat et vert pour le sol, un bleu profond, allant du foncé au clair, pour le ciel. Elle met en application la technique de la touche divisée, mais superpose plus qu'elle ne juxtapose les rectangles horizontaux de la pâte gardée assez épaisse. Dans « Le Poirier » (printemps 1908), la masse volumineuse du feuillage envahit toute la surface du tableau et éclate dans un flamboiement de jaunes de cadmium en violente opposition avec leur complémentaire bleue du ciel.

En 1909, Alice Bailly séjourne à Ursenbach et à Oschwand, chez Cuno Amiet. Un texte de Curt Blass transcrit l'atmosphère de l'atelier et stigmatise l'attitude de supériorité dont Amiet accable Alice Bailly :

Amiets Ruf führte alle im Atelier Zusammen [...] Dann begann er Bild auf Bild vor der Kunstgenossin auszustellen : zehn, zwanzig, dreissig, voreinander, nebeneinander, übereinander, immer neu, unerschöpflich [...]. Aus allen Ecken zog er Neues hervor : Ölbilder, klein, gross, enorm ; Aquarel um Aquarel, Pastel nach

Pastel [...]. Mappen wurden ausgetan, neue Aquarelle, unzählige Zeichnungen vorübergebreitet. Eine überwältigend reiche Schau.

Et Cuno Amiet de conclure cette soirée en ces termes :

Das ist mir ein Mordsspass, einmal jemanden ganz überhäufen mit meinen Sachen, dass er hilflos glaubt, er müsse ersticken.⁶

Assez proches du style d'Amiet, les aquarelles qu'elle peint à Ursenbach sont de véritables hymnes aux couleurs fraîches et transparentes, et apportent une note souriante dans son fauvisme.

Dans « Maternité » (1908), certains éléments, tels la simplification des volumes, la forme « cloisonnée », l'aspect « primitif » et gauche du corps de la fillette à l'épaisse chevelure noire, permettent de supposer qu'Alice Bailly s'est intéressée momentanément au « Synthétisme » de Gauguin. Cette hypothèse semble se vérifier dans le voyage qu'elle entreprend en Bretagne : en effet, si les « disciples » de Cézanne se rendaient volontiers en Provence, les admirateurs de Gauguin et des maîtres de Pont-Aven préféraient le nord et la Bretagne. Pourtant, contre toute attente, elle y découvre Cézanne alors qu'elle est allée chercher Gauguin.

Prenant conscience qu'une nouvelle esthétique s'impose dans les Salons, Alice Bailly délaisse sa palette fauve et se fixe maintenant pour principal objectif l'orchestration des plans et la structuration du tableau. Pendant quelques jours, l'église du petit village breton où elle séjourne devient sa « Montagne Sainte-Victoire » : elle va la peindre de loin, de près, tourner autour de son clocher. Puis elle relègue au dernier plan la solide construction pyramidale (et très cézannienne) du village et de son église, et porte toute son attention sur l'imbrication des formes en arêtes représentant les prés vallonnés, les meules de foin et les plans inclinés des toits. Certains tableaux deviennent plus difficilement « lisibles » ; c'est le cas, par exemple, du « Village sous les arbres », où l'influence des « Arbres à l'Estaque », tableau de la période cubiste de Raoul Dufy, est sensible. Or Alice Bailly vient précisément de faire sa connaissance à Orgeville et s'engage alors plus avant dans le cubisme.

Le pas décisif dans le cubisme, Alice Bailly va le faire dès la fin de l'année 1911, réagissant ainsi très rapidement à la forte impression que dut lui laisser la fameuse Salle 41 au Salon des Indépendants.

Or, il est utile de rappeler que ni Picasso ni Braque n'ont exposé dans les Salons officiels, ce qui signifie qu'Alice Bailly a pris contact avec le mouvement cubiste par l'intermédiaire des tableaux exécutés par des peintres cubistes dits « secondaires »⁷. Leur production artis-

tique s'est éloignée très tôt de l'aspect plutôt cérébral des promoteurs du cubisme au profit d'une forme d'expression plus séduisante et plus sensuelle, influencée par l'orphisme de Delaunay ou par le futurisme, très actif dès 1912-1913.

Un tableau, « Dans la chapelle » (1912), indique pourtant qu'Alice Bailly a probablement vu chez Kahnweiler des tableaux de la période « analytique » de Braque et Picasso. Ainsi, elle développe à sa manière ce qu'il y a de plus immédiatement accessible pour elle dans leurs œuvres, c'est-à-dire la décomposition des formes en éléments géométriques angulaires. Elle découpe la surface du tableau en un staccato de facettes en arêtes ou au contraire arrondies, avec un sens harmonieux des courbes.

Elle s'intéresse également au problème complexe de l'espace pictural et analyse, par le jeu des transparences des formes et des couleurs, la compénétration des différents éléments architecturaux (voûtes, colonnes...) et leurs combinaisons variées avec les nonnes du premier plan. L'ambiguïté de l'espace est maintenue par les mêmes procédés dans la « Nature morte au réveille-matin » (1912-13), où nous avons à la fois un espace à trois dimensions, défini par un fond gris brun pâle devant lequel est située une table dont la surface est limitée par une diagonale « creusant » le tableau, et un espace bi-dimensionnel : nul air ne circule entre les différents objets, disposés verticalement, de la nature morte : ils se superposent et se compénètrent par le jeu systématique des transparences. Le réveille-matin apparaît derrière et dessus le livre voisin, et les multiples interférences rendent confuse la position qu'occupent les autres objets dans l'espace.

Enfin, un des principes du cubisme également retenu par Alice Bailly est celui de la recherche de la quatrième dimension : elle prend la liberté de représenter la nature morte sous différents angles de vue simultanément, en plongée et de face.

Dès 1913, on assiste à un net changement d'orientation dans les recherches d'Alice Bailly : aux problèmes posés par l'espace pictural viennent s'ajouter ceux de la représentation du mouvement. Elle partage ainsi la préoccupation première du Futurisme italien. « Femme à l'éventail » en témoigne : l'artiste transcrit aussi fidèlement que possible le rapide mouvement de l'objet en l'immobilisant en plusieurs phases successives de son va-et-vient. L'air agité se répand dans le reste du tableau en ondes souples et arrondies qui s'opposent aux arêtes et aux lignes anguleuses de l'éventail. A plus d'un titre, ce tableau révèle l'influence directe de Gino Severini : la manière de saisir différents aspects de l'éventail, objet qui devient source à la fois

de mouvement et de lumière, l'articulation des formes représentées par des facettes, ainsi que l'alternance de rythmes souples et de rythmes cassés, tous ces éléments rappellent certains tableaux du peintre italien, tels son « Autoportrait » ou ses « Danseuse bleue » et « Danseuse blanche » de 1912.

C'est également au Futurisme que se rattache l'une des œuvres les plus connues d'Alice Bailly : « La Fantaisie équestre de la Dame en rose ». Une ronde de chevaux piaffeurs est prétexte à la disposition dans le tableau de jeux de lignes mouvementées : le dos des écuyères, l'encolure et la croupe des chevaux, le vallonnement du sol et le dôme des arbres, toute la composition est dominée par des rythmes circulaires et elliptiques.

La représentation des chevaux fut l'un des thèmes favoris des Futuristes, de même que la danse. « Marval au Bal Van Dongen » permet à Alice Bailly d'exprimer, une fois de plus, le « dynamisme universel ».

Quant à l'abstraction futuriste, dont les « Etudes pour Tourbillons » de Giacomo Balla sont les exemples les plus représentatifs, Alice Bailly s'y est également essayée dans « Composition », bois-gravé daté de 1914.

Si la guerre a sonné, théoriquement du moins, le glas du cubisme et rappelé à l'ordre quantité de peintres d'avant-garde, il n'en est pas de même pour Alice Bailly qui, jusqu'en 1921, poursuivra sans trêve son expérimentation artistique : son abondante production de « tableaux-laine », ses activités au sein du groupe Dada et surtout la continuité de son évolution stylistique en sont la preuve.

« Vol de Mouettes dans la rade de Genève », peint en 1915, montre avec quelle persistance Alice Bailly continue à se fixer pour principal objectif la représentation du mouvement. Les volutes de fumées d'un bateau à vapeur, un nuage derrière le clocher de la cathédrale Saint-Pierre, et des voiles sur le lac se confondent, dans une large ronde elliptique, avec le vol tournoyant et rapide des mouettes.

Dès lors, le futurisme d'Alice Bailly évolue vers une forme de stylisation. Le « Portrait de Madame Hodler » en est un des premiers exemples : les lignes ondulantes modèlent, avec un souci de grâce évident, un corps excessivement élancé. Les couleurs elles-mêmes participent à l'élégance précieuse, un rien maniérée de ce portrait en pied. Un autre tableau, « Au Bord de l'eau », est nettement dominé par la stylisation du nu et du cygne, tous deux réduits à quelques lignes élémentaires de tendance décorative. Au futurisme de stylisation se rattachent encore le « Portrait d'Henry Spiess », son « Autoportrait » et

« L'Heure du thé », ce dernier tableau étant la reprise d'un thème traité en 1914 dans un style tout à fait futuriste. Rainer-Maria Rilke en dit ceci :

Chez les Jaegerlehner [...], j'avais tout juste le temps d'admirer une délicieuse peinture d'Alice Bailly, « L'Heure du thé », faite, dirait-on, par une main clairvoyante dirigée par une grâce d'aveugle.⁸

Le traitement des volumes et de l'espace des œuvres de cette période montre combien conséquentes et personnelles sont les conclusions qu'Alice Bailly a su tirer de la leçon futuriste.

En même temps que la peinture à l'huile dont nous venons de parler, Alice Bailly a exécuté, dès l'été 1913, plus de cinquante « tableaux-laine ». Techniquement, il s'agit de fils de laine de toutes les teintes lancés par-dessus et par-dessous une toile de coton en lignées parallèles ne dépassant que rarement cinq centimètres. Parler de « broderies » pour définir ce procédé serait trahir l'esprit dans lequel l'artiste les a créés. En effet, aucune différence de valeur artistique ne saurait exister, à ses yeux, entre les tableaux à l'huile et les tableaux-laine⁹. Elle a d'ailleurs recours aux deux techniques simultanément dans un des « Portrait de Henry Spiess ». En outre, huiles sur toile et tableaux-laine sont étroitement mélangés à la cimaise du Kunsthaus de Zurich lors d'une exposition en 1919. C'est pourquoi, devant la confusion qui s'établit dans l'esprit du public entre ses tableaux-laine et les multiples tissus décorés, batiks, broderies et tissages tant appréciés dans les années 20, Alice Bailly se résout à ne plus les exposer pendant quatorze ans¹⁰.

Du point de vue stylistique, plusieurs tableaux-laine correspondent au « futurisme de stylisation » défini plus haut à propos de la peinture à l'huile : l'artiste a su tirer parti des rythmes variés produits par le morcellement de la surface en fragments parallèles. En revanche, d'autres se rattachent plutôt à l'esprit dada par l'introduction de matériaux divers : fils dorés et argentés, papiers collés, perlettes multicolores par milliers et boutons.

« Dada a deux vitesses », l'une « positive », l'autre « négative », écrit Marcel Janco¹¹. Il veut montrer par là que les « deux vitesses » sont une des constances de Dada, et qu'elles ont été à l'origine de la plupart des dissensions opposant entre eux les protagonistes du mouvement. Il explique ailleurs pour quelles raisons les dadaïstes « positifs » désirèrent créer leur propre revue, concurrente à la revue *Dada* :

La publication d'une revue « Zurich 1919 » fut projetée, notre groupe *Dada créateur* devait manifester son indépendance [...]. Nous avons un programme et avons publié un manifeste.¹²

Ce manifeste, signé par Janco et Arp, réunit les signatures de plusieurs Suisses dont Augusto Giacometti, Otto Morach, Oscar Lüthy. Il définit en termes exaltés le *devoir* des « Dadas radicaux » :

[...] Notre foi est l'art fraternel [...]. *Nous combattons le manque de système destructeur de forces.* Notre plus haute aspiration est de réaliser une base spirituelle d'entendement pour tous les hommes. VOILÀ NOTRE DEVOIR.¹³

Le groupe dissident expose sous le nom « Das Neue Leben » en janvier et février 1919 au Kunsthaus de Zurich ; Alice Bailly y envoie huit œuvres, dont plusieurs tableaux-laine.

Il est très difficile de préciser quelles ont été les activités d'Alice Bailly au sein du mouvement. Si elle y a probablement adhéré « dès sa fondation en 1916 », comme l'affirme Michel Sanouillet¹⁴, il semble toutefois qu'elle n'y soit devenue réellement active que dès le moment où il a affirmé des bases moins « anti-art ». Cette attitude modérée est d'ailleurs partagée par la plupart des artistes suisses momentanément dadaïstes. L'aventure Dada est souvent à leurs yeux une erreur de jeunesse qu'ils condamnèrent malheureusement en brûlant leur production de ces années. Les dessins d'Alice Bailly n'ont pas échappé à la destruction ; nous n'en conservons quasiment rien, si ce n'est des témoignages oraux et un idéogramme plein d'humour paru dans la revue *391* : il représente Francis Picabia sous la forme d'un cheval (« Mon amour de petit cheval »)¹⁵. Alice Bailly fait voler dans le dessin les lettres dont la grandeur variable est liée directement à la typographie typique des *Dada I* et *Dada II*. On peut lire : « V'lan les PHOTOg PHES MORTs - Nés », ainsi que quelques mots destinés à Picabia : « Bel esprit », « INventif » et « (g)entil ». Le nom d'Alice Bailly apparaît encore à deux reprises dans *391*¹⁶, et Huelsenbeck, qui a fondé en 1918 la section berlinoise de Dada, l'inscrit dans la liste des « Présidents et Présidentes du Mouvement Dada » parue dans le *Dada-Almanach*¹⁷.

Ce sont là les principaux éléments dont nous disposons pour parler de la période Dada d'Alice Bailly, période qui prend fin en 1920 ou 1921, lors de son retour à Paris.

Dès 1921, l'artiste tend à la récupération d'un vocabulaire de plus en plus traditionnel et classicisant (voir « Portrait d'Arthur Honeg-

ger »). En outre, elle prend soudain conscience — comme la plupart des artistes à la sortie de la guerre — d'une sorte de vieillissement brutal. A la force de l'âge en 1914, elle a dépassé la cinquantaine quand, en 1923, elle s'installe à Lausanne. Déjà l'on décèle dans son œuvre les signes précurseurs d'un essoufflement : la production des quinze dernières années de sa vie se caractérise par une certaine irrégularité, de très bonnes peintures contrastant avec des tableaux beaucoup moins intéressants. De façon générale, la composition de ces tableaux est assez statique, et une certaine austérité formelle et chromatique succède à la fantaisie et aux couleurs vives de la période précédente. Les voyages entrepris en Italie, en 1926 et 1934, vont favoriser un renouveau dans l'inspiration d'Alice Bailly : de nombreuses toiles représentent, dans un style où le besoin de grâce et de fini prédomine, des petits marchés italiens, des cours intérieures, des fontaines de jardins et des paysages du Lac de Garde.

Les décorations murales du Théâtre Municipal de Lausanne, peintes en 1936 et 1937, constituent le dernier chapitre de son œuvre. Exception faite de quatre panneaux à motifs floraux, toutes les scènes sont peintes sur toile marouflée. Dans le « Foyer de la danse », nous sentons la volonté constructive de l'artiste. Mais le dessin a perdu de sa précision et de sa vigueur, et se limite à un souci trop avoué d'arabesques harmonieuses et décoratives. Le monde féérique et mystérieux qu'elle y représente nous rappelle l'attrait qu'exerça sur elle le Symbolisme et plus particulièrement l'œuvre d'Alain-Fournier à qui elle rendait hommage, à la veille de la guerre de 14, dans un tableau intitulé « Fête étrange : Hommage à Alain-Fournier »¹⁸. La « Dame rose » de la « Fantaisie équestre... » de 1913 n'était-elle pas déjà une représentation d'Yvonne de Galais, l'héroïne du *Grand-Meaunes* ? Evoquer plutôt que nommer, suggérer et non décrire, dépasser la réalité prosaïque et chercher le « Domaine mystérieux », telles sont les règles qu'Alice Bailly s'est assignées dans la dernière partie de son œuvre. C'est pourquoi le monde réel et le monde imaginaire, féérique, se mêlent si étroitement sous son pinceau.

II

PÉNÉTRATION DU CUBISME EN SUISSE ROMANDE

(Aperçu de la question)

L'étude de la pénétration du cubisme en Suisse romande devrait commencer très tôt, en 1908 déjà. Cette année-là, à Paris, Braque expose pour la première fois un ensemble de toiles cubistes à la Galerie Kahnweiler. Parmi ces œuvres se trouve « Les Maisons à l'Estaque », tableau à propos duquel Louis Vauxcelles parle de « cubes », et que Hermann Rupf acquiert pour sa collection privée à Berne. C'est la première peinture cubiste introduite en Suisse, suivie, jusqu'en 1914, d'une douzaine d'autres.

Cependant, l'accès à une collection privée restant généralement l'apanage d'un groupe restreint d'amis, il faut encore attendre quelques années pour qu'une diffusion plus importante de l'avant-garde se réalise en Suisse et se concrétise dans l'œuvre de certains peintres désireux de rompre avec l'héritage de l'« art helvétique ». Parmi ces peintres, nous trouvons trois Bernois (Arnold Brügger, Johannes Itten et Louis Moilliet), deux Zurichois (Wilhelm Gimmi et Oscar Lüthy), un Soleurois (Otto Morach) et deux Romands (Alice Bailly et Gustave Buchet) ¹⁹.

En Suisse allemande, les contacts entre artistes suisses et artistes étrangers se multiplient à l'intérieur même du pays jusqu'à la fondation, en 1911, du « Moderner Bund », dont les activités en Suisse sont comparables à celles du « Blaue Reiter » en Allemagne. Leur première exposition, à Lucerne, réunit pour la première fois en Suisse des œuvres de Friesz, Herbin, Matisse (?) et Picasso. L'année suivante, Delaunay, Le Fauconnier, Kandinsky, Klee, Marc, Gabrielle Münter et Matisse participent à la seconde exposition du « Moderner Bund », à Zurich. Dans cette même ville, la Galerie Tanner présente en avril des œuvres de Picasso, et en mai de Derain. Enfin, c'est à Berne, chez Hermann Rupf, que Daniel-Henry Kahnweiler vient s'installer en 1914 et rédiger, pendant la guerre, son livre *Der Weg zum Kubismus*.

En Suisse romande, la situation est très différente. Il n'existe pas encore, dans les années 1910-1912, de foyer d'avant-garde à Genève : Alice Bailly, rappelons-le, habite à Paris et n'expose pas dans sa ville natale avant 1913. Quant à Gustave Buchet, malgré un voyage de quelques mois à Paris en 1910, il ne s'est pas encore affranchi de l'influence hodlérienne et ne s'approche du cubisme que vers 1915-1916.

Au contraire de ce qui se passe en Suisse allemande, il n'y a guère d'expositions de peinture française moderne à Genève, pas plus qu'à

Lausanne. L'artiste romand est assez isolé et semble se contenter des traditionnelles « Expositions municipales ». Ses maîtres sont Hodler et Burnand. Son attachement à l'ordre socio-culturel (en invoquant l'alibi du « réalisme ») et ce que l'on appelle communément sa « nature réservée » l'inclinent à se méfier de la nouveauté dès qu'elle comporte quelque chose d'excessif. Son information sur la vie des arts hors de son canton se limite la plupart du temps à des comptes rendus des non moins traditionnelles « expositions nationales » et de « Turnus » qui se tiennent dans les villes d'outre-Sarine. C'est peu, évidemment, pour se tenir au courant de l'évolution accélérée de la peinture européenne.

Les critiques d'art de la presse quotidienne sont peu favorables, sinon opposés, à toute forme d'art avancé. Le correspondant de la *Gazette de Lausanne* à Paris, Conrad de Mandach, est un exemple révélateur de cette résistance conservatrice de principe : l'information qu'il apporte aux lecteurs lausannois n'est pas seulement partielle (par exemple, il écrit chaque année un compte rendu du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et de celui des Artistes Français, mais taira jusqu'à l'existence même du Salon des Indépendants), mais, plus encore, elle est l'objet de l'étroite censure que lui dicte sa haute opinion de la mission à remplir par un critique d'art digne de ce nom. Aussi juge-t-il « superflu » de parler des courants modernes qu'inévitablement il discerne dans les expositions. Au Salon d'Automne de 1911, il veut bien « pardonner à une jeunesse exubérante des affirmations outrancières, des phrases entrecoupées, des fautes de grammaire, des gestes de gamins », mais se refuse à en parler plus longuement :

Nous ne parlons pas ici, bien entendu, de ces demi-artistes qui n'ont pas le respect de leur métier, qui ne travaillent que pour piquer la curiosité et faire parler d'eux [...]. Il est à désirer que le Salon d'automne, dans l'intérêt même de son avenir, expulse de plus en plus les représentants de ces tendances erronées.²⁰

Du Salon d'Automne de 1912, C. de Mandach n'écrit pas une seule ligne. Et pour cause ! ce fut celui qui déclencha la polémique la plus houleuse. Il justifiera son silence de mort lors de la critique du Salon d'Automne de 1913 :

L'année dernière, ce salon était si pitoyable, les insanités cubistes et futuristes s'y affichaient avec une telle désinvolture, en un mot l'ensemble était si déplaisant que je jugeai superflu d'en parler à nos lecteurs.²¹

A-t-il eu honte de trouver une Suissesse parmi ces artistes qu'il ridiculise ? — Peut-être, car les seuls Suisses qu'il nomme sont Hodler et Rodo de Niederhäusern ! ²²

Jusqu'à la fin de l'année 1911, il semble que la Suisse romande ait été à l'abri de tout scandale avant-gardiste. Cependant, ce climat artistique calme va se détériorer : en avril 1912, une petite exposition de R. Th. Bosshard, à Morges, provoque quelques remous et, en octobre de la même année, la XI^e Exposition nationale des Beaux-Arts de Neuchâtel soulève une véritable vague d'indignation. Partisans et adversaires de la modernité commencent à tremper leur plume dans une encre souvent corrosive.

C'est à ce moment-là que se dessine une évolution sensible dans les critiques d'art de Paul Budry, le responsable de la rubrique « Notes d'Art » dans la *Gazette de Lausanne*. Si, en 1911, ses préférences allaient nettement à la peinture classicisante de Vuillermet, de Rivier et des frères Burnand, ses sympathies pour l'inédit le rapprochent en 1912 des peintres modernes. Il écrit, à propos de l'exposition Bosshard à Morges :

[...] les fusains de Th. Bosshard sont de ces choses qui, malgré leur inachèvement, leur saleté, leur parti-pris excessif, vous plongent dans une jouissance profonde et immédiate. ²³

C'en était déjà trop : A. W. protesta « au nom du parti cultivé » contre le modeste éloge de Budry ²⁴.

Les Romands qui se déplacèrent à Neuchâtel, en octobre 1912, purent y voir pour la première fois des œuvres d'artistes tournés résolument vers l'avant-garde. Le public cria à l'indécence et à la tromperie. Quatre artistes furent particulièrement maltraités : Amiet (pour son tableau monochrome rouge « La Récolte des pommes »), G. Giacometti, Bosshard (« La Ville folle ») et Alice Bailly.

Les critiques journalistiques abondent. Edmond Gilliard maintient une position conciliante et modérée. Si le tableau d'Amiet « ne (l')emballe nullement » (« c'est trop feu de Bengale et pas assez lumière »), Gilliard reconnaît néanmoins « tout ce qu'il a fallu, chez le peintre, de talent et de sûre technique pour animer de si riches variations la violence mal modérable d'un ton déjà exaspéré » ²⁵. Quant aux artistes influencés par le cubisme, Gilliard ne les nomme pas ; mais c'est probablement à eux que s'adressent ces lignes : « [...] qu'il y ait de vrais détraqués qui se livrent à des excentricités fâcheuses, [...] cela est inévitable [...] » ; mais cela ne justifie en aucune façon, aux yeux de l'écrivain, l'attitude hostile du public qu'en 1906 déjà ²⁶ il voulait réconcilier avec l'art :

ce contre quoi on ne saurait trop protester, c'est contre cette sentence sommaire du public qui traite de « fumisteries » tout ce qu'il ne comprend pas [...].²⁷

Paul Budry s'est également prononcé sur les « vertus » et les « défauts suisses » de cette XI^e Exposition nationale. Nous avons vu qu'en mai il était déjà prêt à aimer « le parti-pris excessif ». Depuis, il a visité pendant l'été l'Exposition internationale du Sonderbund, à Cologne, la plus importante manifestation d'avant-garde hors de Paris²⁸. Il en est revenu perplexe et reste hésitant dans ses critiques de l'exposition de Neuchâtel. Son jugement intuitif et ses goûts personnels l'amènent à louer les efforts des peintres novateurs, mais ses craintes de la mystification le poussent également (et contradictoirement) à émettre de sérieuses réserves sur la valeur de certains courants :

Qu'en vertu d'un conseil insondable, Auberjonois [...] dénature un corps charmant par une tête de bois mal équarrie, que Bally [...] prenne la femme pour champ de ses petites expériences cubistes, c'est assurément le plus intéressant du monde... Cependant nous allons, pèlerins passionnés, de lieu en lieu où l'art ouvre ses tabernacles [...] et que trouvons-nous ? De jeunes écervelés qui nous tirent des boîtes dans la rétine [...].

Et Budry de conclure :

Vénus dort, l'Art est triste ; puisse-t-elle s'éveiller bientôt.²⁹

Voir dans ce soupir une condamnation irrévocable de la nouveauté serait fausser la pensée du critique. Au début de son article, il écrivait à regret « Ce XI^e Salon est sage », « ce XI^e Salon est bourgeois »³⁰ ; et dans l'article qu'il envoie à la *Gazette de Lausanne*, il se montre favorable au cubisme, et même plein d'espoir :

M^{lle} Bally seule est entrée en coquetterie avec le cubisme, mais je l'en loue ; car je ne partage pas au moindre degré le bruyant mépris dont on a salué la théorie nouvelle. Je la crois au contraire propre à retirer la peinture du sensualisme un peu fangeux où elle s'attarde, pour l'orienter vers des fins spéculatives supérieures. Le cubisme est une forme de lyrisme, on verra son mérite quand il sera sorti de sa période spéculative.³¹

Cependant, les efforts de tolérance et de compréhension d'Edmond Gilliard et de Paul Budry n'ont pas convaincu les Suisses romands. Le grand public, en 1912, n'a pas encore vu de près un ensemble important et uni d'œuvres cubistes. Quelques tableaux repé-

rés ici ou là lui ont suffi pour émettre des jugements hâtifs, et hélas définitifs. Une sorte de psychose du cubisme s'est installée dans son esprit : toute exposition devient suspecte de bouleverser ses goûts, toute entrée dans une galerie lui apporte sa dose de craintes anticipées. Le lendemain d'un vernissage au Musée Rath, un critique N. écrit :

Vous l'avouerais-je ? Ce n'est pas sans une certaine appréhension que j'en ai franchi le seuil. [...] Allais-je me trouver en présence de fantaisies cubistes ou autres [...] ? Disons-le sans hésiter : ma surprise a été fort agréable [...]. Les fautes de goût (sont) rares. ³²

De tels propos sont fréquents.

Puis vient l'année 1913. Comme trois coups de poing portés « au visage du bourgeois », trois expositions cubistes secouent la vie des arts en Suisse romande. La première a lieu au mois de mai à Lausanne. Elle est transférée en juin dans les locaux du Musée Rath de Genève sous le titre « Exposition de cubistes français et d'un groupe d'artistes indépendants ». Enfin, en octobre s'ouvre la première exposition personnelle d'Alice Bailly.

Trois personnes ont joué un rôle important dans l'organisation et la promotion de l'exposition cubiste de Lausanne : Budry, Biedermann, Bailly.

Paul Budry, entre 1912 et 1913, a totalement adhéré à l'avant-garde. En prononçant une conférence le 28 avril et en rédigeant plusieurs articles d'une rare perspicacité, il a assuré une large diffusion des idées nouvelles dans le public romand.

Jean Biedermann, jeune libraire-éditeur de 27 ans, en ouvrant un « Salon d'art » à la fin de l'année 1912, apporte un soutien considérable aux jeunes talents, se rapproche délibérément de l'avant-garde et ouvre ses locaux à l'exposition cubiste. ³³

Enfin Alice Bailly, à qui l'on doit probablement l'idée d'organiser cette exposition. Profitant de ses relations artistiques, elle s'est chargée de réunir les tableaux des peintres qu'elle connaît à Paris ; on retrouve ainsi le petit groupe d'amis de la Villa-Médicis Libre : Jean Marchand, Sonia Lewitska, Raoul Dufy et André Lhote ³⁴.

La conférence de Budry est une conférence d'initiation. Sur un ton magistral, il définit le cubisme avec beaucoup de discernement. Publiée dans la *Gazette de Lausanne* du 4 mai 1913, cette conférence est sans conteste le témoignage le plus important à verser au dossier du cubisme en Suisse romande (voir *Annexe*).

En regard de la nouveauté d'une telle exposition, on est surpris de constater que la presse lausannoise n'a pas été aussi hostile qu'on pouvait le supposer. Aucune critique totalement négative n'est imprimée.

Les détracteurs du cubisme ont-ils préféré ne pas relever le défi et passer sous silence un art qu'ils méprisaient ? On peut le présumer, car l'exposition s'est soldée par un lamentable échec auquel Biedermann comme Alice Bailly semblent avoir contribué, sans que l'on puisse préciser de quelle manière. Budry en est assez écœuré et l'écrit à Adrien Bovy :

Bailly vous aura conté mon four ridicule chez les Biedermann. Je voudrais qu'il fût d'un autre pour en rire.³⁵

Malgré cet insuccès, Budry ne désarme pas. Grâce à l'appui d'un nouveau sympathisant de l'avant-garde, Adrien Bovy³⁶, l'exposition est transportée au Musée Rath de Genève.

L'accueil dans la presse, sans être glacial, y est du moins peu chaleureux. On a fait comprendre à Budry qu'il « déraillait avec son cubisme »³⁷ et sa conférence, prononcée le 5 juin, ne sera pas publiée dans les journaux genevois ; on peut toutefois en lire quelques extraits dans sa préface du catalogue de l'exposition.

Edmond Gilliard, depuis le XI^e Salon de Neuchâtel, a lui aussi évolué. En 1913, il est favorable au cubisme, mais avec beaucoup de modération et un grain de malice. Il écrit pour la *Bibliothèque Universelle* un « Court dialogue d'un oncle et d'un neveu sur divers sujets, et en particulier sur le 'Cubisme' »³⁸. D'aucuns reconnaîtront aisément Edmond Gilliard dans le personnage du neveu qui, à l'image de l'écrivain, est passionné de Boileau, approche des quarante ans, est maître d'école. Pour lui,

les « cubistes », ce sont des classiques exaspérés [...]. Ils poussent la raison jusqu'au point où elle devient délire. Le « cubisme », c'est une « rapinade » de Boileau ! [...] La leçon qu'ils nous donnent, malgré l'étrangeté de leurs propos, est une leçon d'art très sérieux [...]. La peinture sérieuse est celle qui substitue une raison d'art à une raison de sujet [...]. Certes, les Cubistes tirent de ce nent, malgré l'étrangeté de leurs propos, est une leçon d'art très comprise, est profitable !

Quant au grand public, il reste confondu devant ces « bizarreries » qu'il n'entend point, mais cherche à en percer le mystère. J.-P. Simonet est le porte-parole de cette foule perplexe. Son intention, écrit-il, n'est pas de « railler », mais d'exprimer ce qu'il a « éprouvé en face des tableaux cubistes » : tout d'abord, un « violent mal de tête »³⁹ !

La peinture cubiste du reste, je m'en suis vite aperçu, est pour moi une vieille et fâcheuse connaissance. Dès longtemps elle m'a

été révélée par une perturbation momentanée de la vue à laquelle je suis sujet, causée au dire des médecins, par des troubles de l'estomac, dénommée « migraine ophtalmique ». [...] Ce trouble de la vue, cette vision agitée des plus pénibles se termine par un violent mal de tête : encore un rapport, diront les mal intentionnés, avec les effets de la peinture cubique.

Simonet cherche à « lire » un tableau, mais n'y parvient pas :

Ainsi je vois d'abord, dans le tableau de Gleise (*sic*), le « Dépiquage des blés » [...] un entassement de tuyaux grisâtres, de pneus, de boucliers, de fragments d'armures dépolies ; un déballage de tôle ondulée [...] ou peut-être une coupe dans un terrier de lapins. Et comme ce tableau porte un titre évoquant une action précise, le « dépiquage des blés », il s'ensuit qu'on s'acharne à découvrir dedans, dessus, dessous, ou à côté de ces tuyaux, de ces armures et de ces baquets ou dans ce terrier de lapins le « dépiquage » en question. Décevante poursuite ! Et lorsque [...] on a découvert, enfin, ici un tronçon d'être humain, là un fragment de maison, ou un petit rouage d'une mécanique absente, on n'est pas beaucoup plus heureux qu'avant.

Il cherche à comprendre, mais doit s'avouer vaincu :

En termes vulgaires, les cubistes prétendent, il me semble, peindre, non ce qu'ils voient, mais ce qu'ils « savent », à la façon des primitifs et des enfants [...].

Et la fin de l'article montre que « cet art héraldique incompréhensible » est bien au-delà des limites de son entendement.

En octobre 1913, l'exposition d'Alice Bailly ouvre ses portes ; c'est un nouveau choc pour le public genevois. Lucienne Florentin, critique d'art à *La Suisse*, est violemment opposée au cubisme et particulièrement blessante à l'égard d'Alice Bailly. Paul Budry a dirigé ses pas dans les salles du Musée Rath, mais sans réussir à la convaincre ; elle l'appelle ironiquement « l'introducteur béni du cubisme en Suisse » puis se lance dans la contre-attaque systématique du cubisme en général, et du style d'Alice Bailly en particulier :

Je joindrai volontiers ma voix aux louanges qui monteront vers elle, car mon cerveau paresseux, ma pauvre imagination, mon insensibilité coutumière, ma mentalité « passéiste » en un mot, ne m'ont point permis jusqu'ici de goûter les voluptés austères du cubisme. [...]

Las ! ces beaux, trop beaux discours (de Budry) ne m'ont point rendu sensibles les mystères cubistes. Je demeure au seuil de ce

paradis où M^{lle} Bailly et M. Paul Budry accompagnés d'augustes ombres déambulent délicieusement entourés de chérubins cubistes. [...]

J'accepte leur perspective, ayant bien accepté celle des Chinois [...]. Je ne comprends pas ce langage [...], je ne dégage aucune vérité de cet amas déconcertant de lignes et de formes [...].

Toutes leurs forces (de nos cubistes) s'usent et se prostituent en de vaines et creuses constructions [...].⁴⁰

La réponse d'Alice Bailly ne se fait pas attendre. L'artiste prend la plume et demande à *La Suisse* de publier sa lettre ouverte intitulée « Alice Bailly à Florentin, ou le danger du Florentisme ». Elle y envoie littéralement « promener » la critique d'art :

(Puis-je) vous demander, cher Florentin, s'il est utile que j'accroche 32 peintures sur les parois du Musée Rath pour vous inspirer de si jolies trouvailles ? Est-ce qu'une promenade dans la forêt n'eût pas suffi ? [...] Et que votre lyrisme continue à chanter les petits arbres verts aux missions rédemptrices et chacun y trouvera son compte.⁴¹

Nous ne nous arrêterons pas à la critique de J.-P. Simonet : malheureusement pour lui, il souffre à nouveau de sa « migraine ophtalmique » en regardant « cette géométrie cahotique », « cet assemblage incohérent de petits morceaux d'égale importance »⁴².

Dans ce contexte, la critique élogieuse d'Alexandre Cingria témoigne d'une étonnante clairvoyance :

Le caractère de l'œuvre d'Alice Bailly est [...] la modernité. Alors que la plupart des peintres romands ou suisses allemands s'inspirent des formules d'hier et nous offrent comme nouveauté des pastiches de ce que l'on faisait à Paris il y a dix ans, Alice Bailly, au contraire, nous révèle l'esprit qui anime l'art actuel dans ce qu'il a de plus avancé et de plus vivant. Elle est la première en Suisse qui a osé ; elle est aussi la seule.⁴³

Nous avons parlé de ces trois expositions parce que ce sont les plus importantes, et surtout parce qu'elles ont eu une force d'impact mémorable. Cependant il y en a eu d'autres, moins bruyantes, parmi lesquelles nous signalons l'« Exposition de Noir et Blanc » (Salon Biedermann, octobre 1913) et l'exposition « Paris — Ses peintres » à la Galerie Moos (Genève, septembre 1913). Premier acheteur de Van Dongen avant de s'intéresser aux Cubistes, ami de Kahnweiler et de Léonce Rosenberg, Max Moos est un peu le Hermann Rumpf romand. Marchand, puis collectionneur, il s'est constitué assez tôt une importante réserve de galerie où figuraient de nombreuses toiles

cubistes. Très ouvert à l'avant-garde, il soutiendra par la suite, avec l'appui d'Albert Kündig (imprimeur-libraire comme Liebermann), les jeunes peintres genevois et particulièrement les activités du groupe « Le Falot » auxquelles Gustave Buchet a participé.

Quelques mots encore à propos du public : qu'a-t-il vu dans le Cubisme, pourquoi cet art le déconcerte-t-il, pourquoi le refuse-t-il ?

En premier lieu, il y a le fait qu'il ne croit pas au sérieux de ces « cubistes, futuristes et quelques fumistes » qui exposent leurs insanités⁴⁴. Il flaire le piège, la supercherie, et croit à « une sorte de mensonge » : « on peint comme on boit de l'alcool, pour se procurer une sensation agréable, s'étourdir et ne pas penser »⁴⁵. Il y voit un « procédé qui supplée l'attention, tourne la difficulté et abrège le labeur »⁴⁶.

En second lieu, il ne supporte pas ces « tableaux à démonstration » : l'artiste ne peint plus la « réalité » (c'est-à-dire « des pommes 'qui mettent l'eau à la bouche' », ironise Budry⁴⁷), mais des « théories ». Il ne comprend rien à ces « énigmes »... Or, « ne pas comprendre, c'est toujours un peu humiliant »⁴⁸. Devant « cet art purement cérébral », le spectateur perd son latin : que faire de ses sens, de son intuition, de sa sensibilité, « que devient ce bon vocabulaire des peintres en usage depuis des siècles : proportions, valeurs, justesse d'œil, atmosphère, expression, couleur, observation [...] »⁴⁹ ?

Ce n'est pas tout : il regrette amèrement « qu'entre la peinture et notre vie sociale, la corrélation n'existe plus [...]. L'art est (devenu) un aliment de luxe pour les palais pervers, non le pain nourricier de tout un peuple »⁵⁰. Au contraire de Gilliard, Budry ne cherche pas (théoriquement du moins) à réconcilier le public avec l'art : « Se rend-on à un dîner où l'on sait que l'on vous offrira la cigüe ? »⁵¹ Il accuse le public d'obéir à un préjugé : « que la peinture est un art pour tout le monde, que le peintre vous doit quelque chose [...] »⁵². Et ce préjugé, selon Budry, crée justement le fossé entre lui et l'artiste : l'accusation est inversée, l'avocat du cubisme rend le public responsable de la coupure entre l'art et la société.

On voudrait faire de l'art un mercenaire du goût public, « ancillam pecoris », un fournisseur de beautés classées. Illusion, cela ne sera pas, parce que cela n'a jamais été. [...] l'artiste est toujours un initiateur. Il ne vaut que par la lumière nouvelle qu'il jette sur les choses. Tout ce qu'on avancera pour lui, l'habileté, l'agrément, et le reste, s'il ne me révèle point un monde neuf et une âme nouvelle, n'est rien. L'art véritable reste, quoi qu'on objecte, l'éjaculation d'un mystère personnel.⁵³

Enfin, derrière l'avant-garde se cache, aux yeux du public, l'épouvantail du gauchisme. Budry lui-même avait classé les artistes entre « la droite » et « la gauche », en 1911 ⁵⁴. Reconnaître dans la « Récolte » rouge de Cuno Amiet le « rouge comme la bannière anarchiste » (Budry) est un nouveau poncif fort apprécié du public. D'ailleurs, C. de Mandach le lui confirme volontiers depuis Paris :

Il n'est nullement surprenant que ces artistes aient trouvé leur appui à la Chambre dans la gauche. Le député socialiste Marcel Sembat prit leur cause en main, lorsque leur existence fut menacée [...] ⁵⁵

Le public constate le désordre (mais ne se rend pas compte que c'est lui qui l'introduit dans les expositions par ses clameurs), dénonce l'anarchie et associe l'avant-garde à la gauche révolutionnaire.

Introduit presque de force en 1913, le cubisme n'a pas rencontré en Suisse romande un terrain très favorable à son expansion. Certains critiques d'art l'ont ardemment défendu, il est vrai, mais le grand public ne l'a guère accepté. Les expositions ont eu un retentissement suffisant pour que l'on puisse admettre, soixante ans plus tard, qu'une quantité non négligeable de Romands a pris connaissance de la nouvelle expression plastique et que la majorité d'entre eux en a au moins entendu parler. Dès lors il s'agit d'étudier les conditions de survie du cubisme en Suisse romande, ses possibilités de propagation, puis ses premiers signes d'épuisement et de déclin. Mais aucune étude n'y a encore été consacrée. Signalons tout de même qu'il n'y a pas eu d'« école cubiste » à Genève et que plusieurs critiques, dès 1922, ont salué avec un grand soulagement le recul du cubisme. H. de S. écrit alors :

Fatigués du « terre à terre » du réalisme et de l'impressionnisme, certains groupes d'avant-garde se sont égarés dans de théoriques recherches, se sont fourvoyés dans les îles désertes du cubisme ou du futurisme érigés en système. On a cru pouvoir se passer du passé. Mais le passé a vite repris sa revanche. ⁵⁶

En 1944, Maurice Barraud se fait encore le porte-parole des opposants au cubisme « qui ne restera que comme la borne au borné » ⁵⁷ ;

Enfin, en 1956 paraît le très malveillant (et non moins malheureux) livre du Genevois François Fosca. Son triste *Bilan du Cubisme* ⁵⁸ montre que pour beaucoup, à Genève, la pilule du cubisme fut bien difficile à digérer.

Paul-André JACCARD.

NOTES

I

¹ Philippe Godet est l'apologiste de l'« art helvétique ». Il écrit : « C'est dans cette voie, l'interprétation de la montagne, que l'art suisse trouvera en tout temps sa plus puissante originalité. Il reprendra toujours vie et force en touchant le sol natal. Peindre nos Alpes, nos lacs, nos montagnes, nos mœurs et nos types, c'est encore ce que les artistes suisses peuvent faire de plus intéressant » (« Les arts plastiques dans la Suisse française », in Paul Seippel, *La Suisse au XIX^e siècle*, 3 vol., Lausanne-Berne, 1900, vol. II, p. 481).

² N'ayant jamais pu obtenir des Parisiens qu'ils mouillassent les « l », Alice Bailly modifia l'orthographe de son nom en 1909, en y ajoutant un « i ».

³ Sur la « colonie suisse » à Paris, voir Adrien Bovy, « Souvenirs 1901-1913 », in C.-F. Ramuz, *Lettres 1900-1918*, Lausanne, 1956, pp. 19-24.

⁴ Les deux femmes se connaissaient effectivement, même si elles ne partageaient pas les mêmes goûts. Or le Paris d'avant 14 ne connaissait et ne voulait connaître que « Mademoiselle Laurencin » parmi les artistes femmes. Alice Bailly devait avouer plus tard, non sans quelque amertume, qu'elle avait beaucoup souffert de l'énorme succès mondain de sa collègue.

⁵ Lettre à Gertrude Müller, 27 janvier 1914 (inérite).

⁶ Curt Blass, *Cuno Amiet, Oswander Erinnerungen*, Frauenfeld und Leipzig, 1928, pp. 53-54.

⁷ Cette distinction entre le style des « promoteurs » et celui des cubistes « secondaires » est assez arbitraire. Elle aurait tendance à créer un schéma simpliste divisant les « vrais » des « faux » cubistes. C'est pourtant ce postulat que reprennent, depuis Kahnweiler, la plupart des critiques du cubisme.

⁸ Rainer-Maria Rilke, « A M^{me} Contat », lettre du 9 juillet 1923, publiée dans *Suisse romande*, N° 4, janvier 1939, p. 186.

⁹ A Suzanne Bonard, qui voyait dans ses « broderies » un « passe-temps », Alice Bailly répondit immédiatement par une lettre ouverte lui reprochant de « dénaturer tout à fait son attitude dans la vie des arts ».

Suzanne Bonard, « Silhouettes de femmes - Alice Bailly », *Le Mouvement féministe*, Genève, 17 décembre 1926.

Alice Bailly, « Lettre ouverte à M^{lle} Bonard » (15 janvier 1927), *Le Mouvement féministe*, 28 janvier 1927.

¹⁰ Deux expositions : une petite exposition d'atelier en 1930, et l'envoi d'un tableau-laine à l'« Exposition internationale des Arts décoratifs » de Paris en 1925, où le Jury lui décerna le « Diplôme d'Honneur » de la « Section Helvétique ».

¹¹ Marcel Janco, « Dada a deux vitesses », participation à la préface collective du catalogue de l'exposition DA-DADA, Zurich et Paris, 1966-1967.

¹² Marcel Janco, « Dada créateur », 2^e chapitre du livre édité par Willy Verkauf, *Monographie d'un mouvement*, éd. trilingue, London - New York - Teufen (CH), 1957.

¹³ *Manifeste des Artistes Radicaux*, Zurich, 1918, cité par M. Janco, *op. cit.*, pp. 45 et 47. — C'est nous qui soulignons.

¹⁴ Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, Paris, 1966, t. II, p. 89.

¹⁵ 391, Zurich, N° VIII, février 1919, p. 3.

¹⁶ 391, Zurich, N° IX (?), 1919, page de couverture.
391, Paris, N° XIV, novembre 1921.

¹⁷ Richard Huelsenbeck, *Dada-Almanach*, Berlin, 1920.

¹⁸ « Fête étrange » est le titre des chapitres 13, 14 et 17 du *Grand-Maulnes*. — Ce tableau a disparu. Il nous en reste deux versions postérieures, de 1922 et 1929 environ.

II

¹⁹ Nous ne comptons pas, parmi les Romands, Jean Crotti. Né à Bulle en 1878, il s'installe à Paris en 1901. Sa période cubiste se situe entre 1910 et 1914, date de son embarquement pour les Etats-Unis. Sa participation à Dada est importante. En 1927, il reçoit la nationalité française. Il n'exposera jamais en Suisse, excepté à Zurich pendant la période Dada, et à Lugano en 1955.

Sur le Cubisme et le Futurisme de Bailly, Buchet, Crotti, Itten, Lüthy, Morach, voir *Du*, N° 8, août 1974.

²⁰ Conrad de Mandach, « Le Salon d'Automne », *Gazette de Lausanne*, 26 novembre 1911.

²¹ Conrad de Mandach, « Le Salon d'Automne », *Gazette de Lausanne*, 23 novembre 1913.

²² Alice Bailly y exposait sa « Fantaisie équestre de la Dame rose ». Guillaume Apollinaire la mentionne dans les *Soirées de Paris*. D'Alice Bailly, il dit en 1914 : « Mlle Alice Bailly exprime, dans une technique moderne, beaucoup de fraîcheur de sentiments » (*Les Soirées de Paris*, N° 22, 15 mars 1914, p. 185).

²³ Paul Budry, « Au cercle artistique de Morges », *Gazette de Lausanne*, 21 avril 1912.

²⁴ Paul Budry, sans titre, *Gazette de Lausanne*, 24 mai 1912.

²⁵ Edmond Gilliard, « XI^e Exposition nationale suisse des Beaux-Arts », *Bibliothèque universelle*, décembre 1912 (repris in *Œuvres complètes*, établies par François Lachenal, éd. des Trois Collines, Genève, 1965, p. 1490).

²⁶ Edmond Gilliard, *op. cit.*, p. 1492.

²⁷ Edmond Gilliard, « A l'Exposition municipale de Genève », *Gazette de Lausanne*, 8 octobre 1906 (repris in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 1400-1405).

²⁸ Paul Budry, « XI^e Exposition nationale des Beaux-Arts, à Neuchâtel », *Les Feuilletts*, novembre-décembre 1912, p. 394.

²⁹ Paul Budry, *ibid.*, pp. 404-405.

³⁰ Paul Budry, *ibid.*, p. 395.

³¹ Paul Budry, « XI^e Exposition nationale des Beaux-Arts », *Gazette de Lausanne*, 22 novembre 1912.

³² N., « Au Musée Rath », *Gazette de Lausanne*, 20 octobre 1912.

³³ Curieux personnage que ce Johann Biedermann, né en décembre 1886 à Winterthour. Il arrive à Lausanne en 1910 comme simple commis-libraire. En 1913, il devient libraire (Grand-Pont, Terrasse de l'Ancienne Poste), ouvre sa propre maison d'éditions S. A. en 1916. On perd sa trace en 1918.

³⁴ Participent à l'exposition des « Peintres Cubistes » : Pierre Dumont, Roger de La Fresnaye, Albert Gleizes, Juan Gris, Herbin, Marie Laurencin, Louis Marcoussis, Jean Metzinger (avec 3 œuvres chacun), et Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac (chacun avec une œuvre).

« Artistes Indépendants » : Alice Bailly (3 œuvres), Raoul Dufy (4), Sonia Lewitska (2), André Lhote (3), Jean Marchand (2), Félix Tobeen (2).

³⁵ Lettre de Paul Budry à Adrien Bovy, datée du 26 mai 1913, publiée in *Etudes de Lettres*, Série II, tome 7, avril-juin 1964, numéro spécial « Du côté des Cahiers vaudois », p. 107.

³⁶ Adrien Bovy (fils de Hughes Bovy, professeur d'Alice Bailly) est nommé professeur d'histoire de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève en 1911.

³⁷ Paul Budry, Préface au Catalogue d'exposition du Musée Rath, 16 octobre 1913.

³⁸ Edmond Gilliard, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1521.

³⁹ J.-P. Simonet, « Cubisme », *Gazette de Lausanne*, 14 juin 1913.

⁴⁰ Lucienne Florentin, « L'exposition Alice Bailly ou Comment on devient cubiste », *La Suisse*, 23 octobre 1913.

L. Florentin, dès 1915, sera très liée à Alice Bailly. Ses critiques seront toujours des plus favorables, sans toutefois qu'elles fassent beaucoup de concessions sur la période cubiste d'Alice Bailly.

⁴¹ Alice Bailly, « Alice Bailly ou le danger du Florentisme », *La Suisse*, 30 octobre 1913.

⁴² J.-P. Simonet, « Exposition de M^{lle} Alice Bailly », *Journal de Genève*, 11 octobre 1913.

⁴³ Alexandre Cingria, « Exposition Alice Bailly », *Gazette de Lausanne*, 5 novembre 1913.

⁴⁴ D., « Les Artistes suisses aux Indépendants », *Journal de Genève*, 1^{er} mai 1913.

⁴⁵ J.-P. Simonet, « Cubisme », *Gazette de Lausanne*, 14 juin 1913.

⁴⁶ « Vernissage », article non signé, *Gazette de Lausanne*, 5 novembre 1912.

⁴⁷ Paul Budry, *Gazette de Lausanne*, 29 octobre 1912.

⁴⁸ J.-P. Simonet, art. cité, *Gazette de Lausanne*, 14 juin 1913.

⁴⁹ J.-P. Simonet, *ibid.*

⁵⁰ J.-P. Simonet, *ibid.*

⁵¹ Paul Budry, « XI^e Exposition nationale des Beaux-Arts », *Gazette de Lausanne*, 29 octobre 1912.

⁵² Paul Budry, *ibid.*

⁵³ Paul Budry, art. cité, *Gazette de Lausanne*, 24 mai 1912.

⁵⁴ Paul Budry, « Le Salon des peintres lausannois », *Gazette de Lausanne*, 8 et 15 octobre 1911.

⁵⁵ Conrad de Mandach, *Gazette de Lausanne*, 23 novembre 1913. — L'événement dont parle de Mandach est exact. En revanche, ce qu'il ne signale pas, c'est que le député J.-L. Breton, qui provoqua le scandale des Chambres, était lui aussi socialiste ; voir *Journal officiel de la Chambre des Députés*, séance du 3 décembre 1912, reproduit in José Pierre, *Le Cubisme*, Rencontre, Lausanne, 1966, p. 100.

Une intervention semblable eut lieu à Berne en 1914 et entraîna la diminution de moitié du budget annuel de la Commission fédérale des Beaux-Arts.

⁵⁶ H. de S., « Exposition nationale des Beaux-Arts », *Journal de Genève*, 1^{er} et 4 octobre 1922.

⁵⁷ Maurice Barraud, « Femmes peintres », *Journal des Arts*, Zurich, N^o 10, octobre 1944, p. 86.

⁵⁸ François Fosca, *Bilan du Cubisme*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1956.

P.-A. J.

DOCUMENT

Le Cubisme au Salon Biedermann (Paul Budry)

Saura-t-on jamais qui inventa le cubisme : Derain, Braque, Picasso, ou encore ce mystérieux Nadelmann, dont nul ne parle ? C'est en tout cas Matisse qui le baptisa, et ce fut un méchant service ; il fallait l'appeler « concrétisme », « pythagorisme », n'importe quoi, mais « cubisme » ! Matisse a fait la fortune des humoristes, mais l'égarement des bonnes gens. On s'attend à trouver un assemblage de plots, des académies faites comme des tas de pavés, et l'on sourit à bon droit d'avance de la puérité d'un pareil système, mais en face de ces complications de volumes, de plans et de lignes, où la réalité est encore moins connaissable qu'on ne pensait, on s'écrie : « Ils ne sont pas même conséquents avec leur principe ! »

Il n'y a pas un « cubisme », mais des « cubistes ». Une forte avant-garde explore un secteur peu connu de l'Art, s'égaillant de plus en plus avec ce désordre apparent des patrouilles, mais liés ensemble par une tâche générale. Le « cubisme » est un thème général de spéculation esthétique, où chacun verse sa solution, fortement colorée de son tempérament et de ses aptitudes propres. L'exposition dont nous traitons offre une image exacte de cette diversité. Ce qui paraît d'abord chez un Dufy, un Lhote, un Metzinger, c'est le tempérament original. Ce qui paraît ensuite, et si secondairement parfois qu'il faut mettre l'œil des gens sur certains points d'une toile de Marchand pour qu'ils le découvrent, c'est la similitude de recherche. Considérez un paysage dans un miroir déformant, vous avez une nouvelle nature, mais aussi diverse que l'autre. C'est d'ailleurs dans cette conciliation du génie individuel et d'une esthétique générale, qui se fertilisent l'un l'autre, que les écoles puisent la force et l'influence.

* * *

Si tous les pères savaient l'emploi qu'on fera de leur patrimoine, ils se hâteraient peut-être de le manger dans leur vivant. Quoi qu'en eût fait le père Cézanne, les « cubistes » sont bien de son hoirie. D'abord par leur antinaturalisme. C'est lui qui démontra l'inutilité du pittoresque en peinture, qui prouva que la délectation picturale peut tenir tout entière dans deux ou trois volumes bien arrangés et bien peints. C'est lui qui discrédita la théorie scolaire des valeurs, qui nia la notion d'une perspective juste, et lui substitua l'idée d'une perspective nombreuse et passionnée. Il montra encore que la couleur tend à conditionner la forme, et l'objet à se déformer dans le sens de certains axes et dans le sens de la composition générale (« dynamisme »). C'est lui aussi qui instaura cette mystique du volume et du plan, et de la concrétion de l'espace, enfin qui accoutuma nos yeux à la vision plastique pure, que le cubisme prétend nous rendre.

* * *

Entendons-nous sur cette « pure peinture », professée par les cubistes, et que des commentateurs emportés n'ont pas craint de nommer une musique pure. On ne peint pas sans peindre quelque chose, c'est presque évident, encore que

Kandinsky et son école conseillent de laisser divaguer son pinceau au gré de je ne sais quelle obscure intuition, qui figure pour eux la pure activité créatrice. Mettons provisoirement que la peinture soit un art de représentation. Il est encore évident que la chose qu'on me peint éveille automatiquement quelque « impression » au registre de ma sensibilité. Pomme évoque l'article pomme et la copieuse chaîne d'associations qui pend à ce fruit. Mais où l'on se divisera éternellement en deux écoles, c'est sur ce point : s'agit-il de rendre l'objet avec toutes les qualités qu'il suggère, comme le juteux, le lisse, le sucré, la maturité et l'espèce du fruit (naturalisme impressionniste) ? Songez alors aux conditions délicates que vous requérez de votre témoin. Admettez que je déteste les pommes, voilà votre effet compromis. Elevez-vous de la pomme au portrait. Peignez-moi une Madeleine, faites-la morbide et meurtrie, dans le désordre de ses atours de courtisane déchirés, inondée de ses cheveux ardents, et brûlante on ne sait si c'est de volupté ou de pénitence. J'abhorre ce mélange de luxure et de contrition, votre tableau au lieu de me toucher me révulse. Sa valeur dépend précisément du degré de sympathie que votre sujet m'inspire. Vos moyens sont beaux, dites-vous. Non, ils ne sauraient me plaire puisque vous les avez subordonnés à une expression qui me déplaît. Vous avez des admirateurs, certes, et leur estime vous suffira. Mais vous fortifiez ainsi un préjugé néfaste, que la peinture n'a point une valeur absolue, mais relative au « sentiment » personnel, qu'elle n'est point affaire de connaissance mais de goût, c'est-à-dire de la plus frivole, versatile et douteuse de nos facultés. Et vous justifiez la vanité ignorante qui tranche sans appel d'un « j'aime », ou d'un « je n'aime pas ».

S'agit-il, au contraire, de faire du « tableau » un champ de délectation exclusivement picturale, une œuvre de beauté suffisante, dont tout le sens réside véritablement dans ce jeu de formes et de couleurs que je vous offre, utilisant la nature avec toute la liberté de choix et de déformation que peut m'inspirer ma conception personnelle, dussé-je peindre une pomme carrée et bleue, une coupe sans pied et une femme haute de dix fois sa tête ? « Pas de doute, répond le cubiste, et les maîtres sont avec nous. »

Le cubisme est né dans l'année où le sourire de la *Joconde* abandonnait le Louvre.

* * *

Un Pablo Picasso voit dans l'objet un verbe dont il conjugue avec passion les plans et les lignes possibles ; un Derain réduit méthodiquement les objets à leur volume élémentaire, posant sur chacun la lumière au milieu, à la manière des imagiers ; Metzinger admet en ses toiles d'une sévère grâce une dimension nouvelle qui est en somme l'« illimité » ; Gleizes prétend combiner par un système de représentations réalistes et abstraites deux positions de l'objet en mouvement ; Delaunay, maître du cubisme écartelé, qui peignit des explosions de Tours Eiffel entre des dégringolades d'immeubles, fonde l'« orphisme » en rappelant sur l'autel de la section d'or la lumière en allée, qui revient se jouer dans l'espace cubiste. Mais de ceux-ci à Cézanne, il y a la distance d'un vieux génie provincial, scrupuleux et dévôt, à une jeunesse folle de renversement, nourrie des images dévorantes du progrès, et qui, dans cette grande fumerie d'idées de Paris, avait à ses vingt ans brûlé les traditions comme un paquet de cigarettes.

* * *

Le cubisme est d'abord une affirmation de style, lequel, dit André Gide, est un système de subordination. On peut nier le charme à leurs tableaux, mais non cette discipline ascétique qui en commande les parties.

Le style nouveau, dédaignant l'apparence et l'illusion d'optique, supprime tous les détails qui nous dérobent l'architecture plastique des choses. Il refait avec plus d'étendue le travail des tailleurs de pierre qui mirent le palmier en colonne.

Il prétend rendre l'objet, non comme on le voit, mais comme je pense, tel en particulier que je le connais par le toucher. Le nez étant une pyramide ne saurait changer de forme, dans aucune position qu'il occupe dans l'espace.

Il désavoue la perspective aérienne, laquelle est un système de déformation inartistique et exclut la faculté de montrer les formes cachées à l'œil.

Il admet, au contraire, la simultanéité de perspectives multiples permettant de montrer un compotier, par exemple, de face, de côté, de dessus, et de derrière.

Du spectateur, supposé jusqu'ici immobile sur ses pieds comme l'oculaire du photographe, le cubiste requiert donc une sorte de promenade idéale autour de l'objet. Mais il n'est pas question de compiler en un tableau toutes les faces de tous les objets ensemble ; l'artiste choisit les motifs à développer, et montre dans ce choix la fertilité de son invention, son talent d'arrangement et sa science de la composition, son goût.

Mais il n'y a pas de plans en géométrie seulement. Il y a des plans de vision, de la vision la plus réaliste, qui induira le peintre à rendre quelque objet familier avec la dernière fidélité (voire jusqu'à coller sur sa toile un fragment de miroir, une photographie, une étiquette de flacon) jusqu'à la vision tout abstraite qui ne saurait s'exprimer que par un contour pointillé, par un graphisme d'épure. Tous ces plans sont offerts à l'imagination du peintre, qui par d'ingénieuses gradations dans l'abstraction, conduit ainsi son spectateur, de plans en plans, de l'immédiate réalité aux profondeurs sévères de la spéculation.

« Plus long le chemin par où je mène le spectateur à l'intelligence profonde de mon tableau, écrivait Allard, plus longue est l'activité artistique où je l'entretiens. »

Fidèle à son goût du concret, à son horreur de l'informe, le « cubisme » se fait de l'espace une image concrète. A croire, lorsqu'on voit ces longs plans s'enchevêtrer sur leurs toiles, retenant ici la figure d'une joue ou d'un front, là une rondeur d'épaule ou la pente d'un abdomen, que l'espace préexiste aux objets et qu'ils ne prennent existence que par lui, de même qu'on voit naître les choses dans un rais de lumière lancé dans une chambre obscure. Et je me demande s'il ne faut pas voir ici quelque matérialisation un peu puérile de la « durée » bergsonienne, qui jette à cette même heure son ombre sur la pensée.

Il reste que cette plénitude de l'espace et cette compénétration mutuelle des choses confèrent à leurs tableaux certain grand aspect de continuité et de densité qui rappelle non seulement Cézanne et Carrière, mais le Greco, les Vénitiens et de fort grands classiques.

(*Gazette de Lausanne*, 4 mai 1913.)