

Les peintres

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Revue économique franco-suisse**

Band (Jahr): **50 (1970)**

Heft 4: **Les Suisses en France**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES PEINTRES

Si les artistes suisses trouvèrent à Paris des écoles et des maîtres, des musées et des collections qui formèrent leur goût et développèrent leurs connaissances, ils apportèrent parfois d'étonnantes qualités techniques par exemple dans l'art de la miniature. D'autre part, le contact avec la nature et l'éloignement des académies les avait dotés d'une spontanéité et d'une fraîcheur très appréciées. Lorsqu'ils joignirent ces caractéristiques à un talent exceptionnel, ils parvinrent à une réelle maîtrise.

Au XVII^e et au début du XVIII^e siècle, ce fut surtout la perfection minutieuse de l'exécution dans la peinture sur émail et sur ivoire qui assura une grande renommée aux miniaturistes suisses dans plusieurs cours d'Europe. A Paris, Jean Petitot, né en 1607 dans la ville des horlogers et joailliers, exécutait des petits portraits de grande classe. Bientôt le génie de ce Genevois se révéla dans les miniatures du Cardinal Mazarin puis de Louis XIV. Le Musée du Louvre, entre autres, conserve de nombreuses miniatures dues à la finesse de son pinceau cernant les ressemblances et à des couleurs chimiques nouvelles, inventées par son concitoyen Théodore Turquet de Mayerne.

C'est aussi une technique toute de finesse, jointe à un art supérieur que celle du médailleur genevois Jacques-Antoine Dassier. Il travailla à Paris avec tant de succès, sachant rendre dans ses profils le véritable génie de ses modèles, que Montesquieu jusque là hostile à tous les portraitistes admit :

« On ne résiste pas au burin de Dassier ! »

L'effigie d'après nature de l'auteur des *Lettres persanes* sur la médaille de Dassier a servi de modèle à tous ses portraits.

A l'époque des « Idylles » puis des bergeries de Marie-Antoinette, le peintre bernois Sigismond Freudeberg passa

huit ans au bord de la Seine. Suisse à Paris, Parisien en Suisse, Freudeberg a su garder son caractère et sa vision vraie tout en enrichissant grandement son talent dans la capitale française à laquelle il donna des images célèbres du lever, de la toilette, du boudoir et des confidences pour l'« ... Histoire des mœurs et du costume des Français ». A Paris également, il a appris à rendre séduisantes les paysannes en costume villageois des environs de Berne et brillants les soldats en uniforme au Service de France.

Plus près de nous, plusieurs artistes suisses fixés à Paris furent en même temps des graphistes et illustrateurs célèbres. Les trois plus grands furent Carlègle, de son vrai nom Carl Egli, originaire de Zurich, né à Aigle en 1877, qui mit au service de l'illustration de livres français un remarquable don de dessinateur. On admire de lui les planches de « Daphnis et Chloë » de Longus, « La bonne chanson » de Verlaine et quelques textes de P. Valéry. Eugène Grasset, né à Lausanne en 1841, fut un maître de l'art décoratif stylisé des années 1900 à Paris. Carlos Schwabe, naturalisé genevois en 1888 et élève de l'école de Genève, commença aussi par l'art décoratif puis illustra avec succès les plus célèbres romans de son temps, *Le Rêve* de Zola, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire et des poèmes d'Albert Samain. Steinlen, né à Vevey où son père enseignait le dessin, a laissé une œuvre artistique poignante sur les soldats et les populations civiles pendant la première guerre mondiale et sur les troubles sociaux du premier quart de notre siècle. Sa célèbre affiche du « Chat noir » attira dans le célèbre cabaret de Montmartre d'innombrables parisiens et touristes de tous pays. Anatole France lui avait consacré de belles pages, lors de l'inauguration d'une exposition consacrée à l'œuvre de cet illustre graphiste suisse.

Jean-Melchior Wyrsch

un artiste suisse du XVIII^e siècle

1732-1798

Il est parti pour Rome à 20 ans, comme beaucoup d'autres, afin d'alimenter son talent naissant dans la métropole de l'art. C'est un Nidwaldien, en latin Subsylvanus comme il l'ajoute parfois à sa signature, qui s'enthousiasme dès son arrivée, en 1753, à la vue du Panthéon et de Saint-Pierre. Il travaille dans l'atelier de Gaetano Lapis, auteur d'une célèbre « Naissance de Vénus », puis à l'Académie San Luca dirigée par Natoire. Ces maîtres lui inspirent peu de fantaisie, mais lui donnent l'exemple d'une grande conscience dans l'exécution, qualité qui correspond à la nature de ce jeune Helvète probe.

A Naples, Wyrsch rencontre un peintre d'histoire : Francesco Solimena. En peu de temps, il apprend auprès d'artistes prolifiques à peindre rapidement, à opposer les valeurs, à bien draper les personnages, mais il ne versa pas dans leur besoin de plaire en embellissant leurs traits. D'autant plus qu'il avait fréquenté à Rome la villa du Cardinal Albani ornée des plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture romaine. A voir les têtes si véridiques de patriciens dues aux sculpteurs contemporains de Virgile, qui observaient leurs modèles au lieu de copier quelque statue grecque admirée, Wyrsch se préparait à faire œuvre originale.

Après deux ans passés en Italie, où il avait nourri avec le sculpteur français Luc Breton le projet de créer une académie des beaux-arts en Franche-Comté, Wyrsch revint en Suisse. Quinze années passèrent, pendant lesquelles il se consacra surtout aux portraits des familles aristocratiques auxquelles il était apparenté ou lié par sa mère, les puissants landamman et officiers supérieurs descendant de son grand-père J.J. Achermann. De sorte qu'en arri-



Portrait de Jean-Melchior Wyrsch au Musée de Besançon

avant à 35 ans à Besançon, notre peintre avait à son actif de nombreux tableaux qui ornent encore aujourd'hui d'ancêtres, les salons de son canton d'origine, comme ceux de Moïse à l'Hôtel de Ville de Lucerne.

Très vite, J.-M. Wyrsh avait distingué sur ses modèles non pas les traits idéalisés de quelque prototype de beauté et moins encore les poses momentanées et anecdotiques que s'ingénient à leur donner les artistes décadents, mais les attributs permanents de leur rang, de leur profession et surtout les traits dus à leur hérédité repétris par les joies et les peines, les efforts, les succès et les désillusions. Le portrait de Franz Aloïs Achermann, fils de l'Envoyé pour le renouvellement de l'alliance auprès de LouisXIV, et celui du brillant lieutenant J. Remigius Traxler-Achermann, représentent ces officiers dans la même position, dans leur veste à parements d'or, leur jabot et leurs manchettes de dentelle contrastant avec leur écharpe rouge. Tous deux lèvent la main dans un geste d'orateur, mais quelle différence dans l'expression, au delà des similitudes extérieures : l'expérience réfléchie et l'habitude du commandement chez le bailli d'Unterwald et secrétaire du val Blenio; l'assurance inconsciente et le besoin de paraître chez le jeune lieutenant. D'emblée, l'homme est pour Wyrsh plus que l'habit.

La jeune épouse du lieutenant Traxler pose déjà sur quelque horizon invisible un regard trop mûr pour ses vingt ans : ni les rubis et les saphirs, ni les côtes à gros grains de sa robe bleu de Roi brochée de guirlandes et de palmes d'or, ni les dentelles blanches de l'écharpe de satin bleu de ciel ou le manteau couleur champagne rejeté sur le fauteuil, ni le volant de baptiste brodée duquel émerge une main amaigrie baguée d'or et de topaze n'ont pu distraire le peintre du sérieux et de la pâleur de la baillive qui s'éteignit à 25 ans en laissant 4 enfants. Elle revit pour ses descendants dans ce premier chef-d'œuvre de J.-M. Wyrsh.

A Besançon, notre artiste s'installe dans la maison du pharmacien Baratte, devenue plus tard célèbre par la naissance de Victor Hugo et par l'atelier où, à leur tour,

les frères Lumière inventèrent la photographie. Pendant 20 ans, Wyrsh a peint en Franche-Comté des portraits de membres du Parlement, de princes du Saint-Empire, de nobles et d'officiers qui ornent les anciennes maisons de Besançon et les châteaux des environs. Mais là où son art touche au génie, c'est dans les figures de personnalités exerçant des professions voisines de la sienne.

Le portrait du capitaine ingénieur Le Michaud d'Arçon, né à Pontarlier, qui devint Général-brigadier, peint par Wyrsh en 1769 et conservé actuellement dans le bureau du maire de Pontarlier, fait revivre cette âme de feu qui d'après ses contemporains, étonnait par son génie et commandait le respect par ses vertus. D'Arçon porte l'uniforme bleu à revers rouges des officiers du génie. Auteur de nombreux projets de fortifications édifiées selon ses plans, il est entouré de ses instruments de travail, non pas l'épée à garde d'or et le casque à volants de soie et plumes blanches placés là pour être vus, mais le compas et le plan des enceintes à la Vauban, signes d'une activité qui marquent une extension de sa personnalité. L'expression révèle cette supériorité intérieure, si admirable dans les talents spéciaux, qu'on retrouve dépouillée de tous accessoires sur les portraits des architectes Nicolas Nicole et Pierre-François Pâris au Musée de Besançon.

Porrentruy doit à P.-F. Pâris son élégant Hôtel de Ville et l'ancien hôpital, véritable bijou architectural précédé d'une superbe grille de fer forgé. Wyrsh a montré le chef des constructions du Prince-évêque de Bâle coiffé d'un turban de velours sur un visage massif animé d'une spirituelle..., d'un menton énergique et d'un regard habitué à donner leur volume aux bâtiments élevés selon ses plans dans les villes du Jura.

Jean-Melchior Wyrsh consacra toute sa vie à l'art du portrait, à l'enseignement de la peinture et à quelques scènes de l'histoire sainte. Rentré en Unterwald vieux et aveugle, il y perdit la vie lors de la fatale invasion de 1798. Ses œuvres animent des visages dont la vérité révèle, mieux que ne le ferait tout artifice, la lutte grandiose d'êtres humains anoblis par une tâche accomplie dignement.

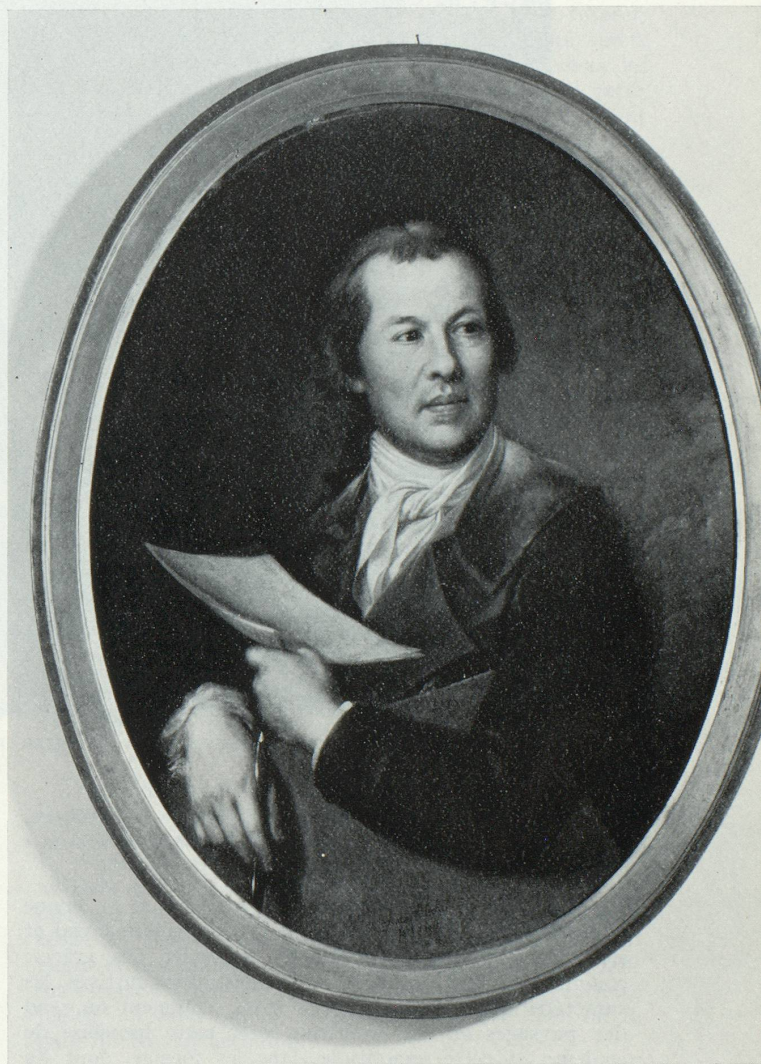
Sigismond Freudeberg ⁽¹⁾

1745-1801

Entre vingt et vingt-huit ans, à l'âge où la personnalité se manifeste surtout par le choix des maîtres qu'on adopte, ce jeune Bernois, arrivé à Paris, dessine et peint des œuvres intitulées : *La fête au village, les adieux du laboureur, le musicien du hameau, le présent du fermier, la félicité villageoise*. Et lorsque, revenu dans son pays, il retrouvera les riches campagnards qui travaillent et prospèrent sous l'œil paternel de « Leurs Excellences », c'est leur foyer dont il peindra l'aimable intimité : la cuisine où pend la crémaillère dans la haute cheminée; avec ses poutres en saillie, ses bancs de bois, ses escabeaux, ses jambons fumés, et le linge qui sèche dans la tiédeur lourde du plafond; l'alcôve où l'édredon se gonfle de chaleur; quelques gros livres sur le plus haut rayon; des sabots posés dans un coin; et courant autour des corbeilles de pommes et des jattes de lait, les enfants, les chiens, les chats.

Dans ces chalets ou devant eux, Freudeberg peint les scènes quotidiennes de la vie rustique, dont la rudesse s'adoucit par le charme qu'il y répand; la vie rustique dans les moments où elle plaît au citadin : le soir à la rentrée des travaux, ou le dimanche après la toilette du matin. Au dur labeur des hommes, dont l'image heurterait le sentiment de sérénité paisible qu'il veut donner, Freudeberg préfère l'activité des femmes, dont les soins attentifs, à l'heure où commence la veillée, créent une atmosphère familiale et répandent un parfum d'honnêteté.

Telles furent les circonstances de sa vie qu'elles aidèrent à l'épanouissement complet de sa nature d'homme et d'artiste. Tout d'abord, il appartient à cette époque où, d'une existence facile et calme on savoure à loisir les agréments, mais où aussi, par réaction contre l'esprit mondain, on se tourne vers la nature avec l'étonnement de la trouver neuve et fraîche. Huit années passées à Paris, entre 1765 et 1773, au moment où les beaux-arts fleurissaient sous la bienveillante autorité du marquis de Marigny, permirent à Freudeberg de parfaire son éducation artistique. Il suit les cours du soir du Viennois J. Schmutzer, puis fréquente l'atelier de Noël Hallé, peintre d'histoire et de scènes mythologiques, chez lequel il étudia le modèle vivant; ce qui était un événement, car, comme l'écrit M. Raoul Nicolas dans son bel ouvrage sur Dunker, un élève copiait pendant des années les esquisses de son maître avant de passer au dessin d'après



Sigismond Freudeberg
Portrait appartenant au Musée d'Histoire à Berne

(1) Par Paul Chaponnière.

des tableaux et des plâtres; et c'est seulement lorsqu'il avait acquis une absolue sûreté de main qu'on le mettait en face du modèle vivant.

Freudeberg écoute aussi les leçons de J. G. Wille, graveur sur cuivre, « le père des artistes allemands », qui, dans son atelier du quai des Augustins, lui apprend à composer un paysage. Il reçoit les conseils d'Aved, de Roslin, de Greuze, devient l'ami de Boucher, récemment nommé directeur de l'Académie Royale en remplacement de Carle Vanloo. Et, l'automne venu, il allait respirer l'air pur des provinces, en compagnie de Wille et son fils, Schmutzer, Hackert, Dunker; on s'installait alors en pleine nature, dans les prés mouillés, ou derrière l'église du village, ou dans la cour

Costume des Français dans le dix-huitième siècle, livre monumental édité par Ebertz chez Prault, imprimeur du Roy (1775), il donne ces planches bien connues : *le lever, le bain, la toilette, le boudoir, les confidences, le coucher*, que reproduisent les plus habiles graveurs de France. Œuvres charmantes et conventionnelles, par lesquelles Paris s'érigeant en modèle des élégances, donne au monde la chronique imagée de la bonne compagnie. Cette suite d'estampes, continuée et enrichie par Moreau le Jeune, c'est le souvenir que Paris veut laisser de ses modes, de ses ameublements et des attitudes consacrées par l'usage.

Mais dès qu'il le peut, Freudeberg revient aux scènes champêtres pour le rendu desquelles il acquiert la technique



Sigismond Freudeberg. — La visite à la campagne, 1770. Original appartenant au Musée d'Histoire à Berne

d'une ferme au milieu des poules. Et le soir, à l'auberge, on menait grand bruit autour de « retours de chasse » dignes du pinceau de Chardin.

Sous la direction des maîtres qu'ont séduit sa bonne mine de grand garçon bien taillé, son caractère jovial et son talent, Freudeberg apprend le secret des grâces; comment on saisit, dans leurs manifestations furtives, les caractéristiques profondes d'un sujet; comment on rend des paysages ou des intérieurs avec cette franchise de couleurs et cette exactitude dans les formes, dont les Flamands avaient donné le modèle. L'amitié de Boucher lui vaut de nombreuses commandes de portraits et de scènes de genre. Appelé à dessiner la première série de la *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du*

de la gravure à l'eau-forte en tons légers et en lavis, caractéristique de la deuxième moitié du siècle. De Berne, où l'on suit avec intérêt ses progrès et ses succès, le Gouvernement lui envoie, en 1768 et en 1770, des bourses fort propres à l'encourager.

Lorsque Freudeberg arrive à Paris, une évolution s'accomplit : avec le préjugé de la noblesse du sujet, disparaît aussi le goût des complications décoratives de la Régence. On abandonne le genre « rocaille » dont les circonvolutions fatiguent, pour faire revivre la décoration attique. S'adressant aux décorateurs contemporains, un auteur du temps s'écriait, vingt ans auparavant :

« Du moins pouvons-nous espérer que lorsque les choses pourront être quarrées sans scandale, ils voudront bien

ne les pas torturer; que lorsque les couronnements pourront être en plein ceintre, ils voudront bien ne les pas corrompre par ces contours en forme d's qu'ils semblent avoir appris chez des maîtres écrivains, & qui sont si fréquemment employés que le vrai moyen de faire à présent quelque chose de nouveau, seroit de ne se servir que du carré & du cercle. Ce seroit du moins une grande consolation, s'ils vouloient bien se faire une règle de faire les moultures principales, sur lesquelles serpentent leurs ornemens, droites et régulières; & ne donner carrière à leur imagination déréglée que pardessus et sans les entamer. Du moins l'homme de bon goût à qui écherrait un appartement de cette espèce pourrait avec un ciseau, abattre tous ces herbages, ailes de chauve-souris & autres misères pour retrouver le nud de la moulture qui lui seroit une suffisante décoration.»

La ligne droite, remise en honneur, tend à cette simplification d'où résultera l'ensemble heureux auquel est associé le nom de Louis XVI.

De ce besoin de renouveler, d'aérer les conceptions artistiques en les ramenant à la mesure de la vie, une manifestation significative est la curiosité que l'on témoigne à l'endroit des écrivains et des artistes de l'étranger. En 1721, on se demandait : « Comment peut-on être Persan? » En 1770, l'Anglomanie remplissait les tragédies de fantômes et les jardins d'arbres exotiques; et au milieu des innombrables artistes français, c'est au jeune Bernois Freudeberg, connu pour avoir aquarellé des moulins et des basses-cours, que l'on demande d'illustrer un ouvrage aussi parisien que *l'Histoire des mœurs et du costume*.

Dans plusieurs biographies de Freudeberg et celles surtout du *Sweizerisches Künstler Lexikon* (d'ailleurs parfaitement documenté) et du *Künstler Lexikon* de Nagler, on lit que *ses Suissesses sont de délicates Parisiennes*, « *Rokokodamen* » en costume bernois. Semblable jugement n'implique guère l'exacte connaissance des mœurs villageoises, non plus que celle des « Rokokodamen ». (Et au fait qu'est-ce que cela? Enfin, on le devine.) Si les femmes de Freudeberg sont dotées de séduisants minois, il n'est que de voir l'innocence assurée de leur regard, leurs attitudes de pleine activité, leurs gestes précis et pratiques, leur manière un peu lourde d'être assises ou de marcher; et aussi l'opulence aimable de leur poitrine, de leur taille et de leurs hanches, pour se bien persuader que notre peintre n'a pas, comme on l'en accuse, « *die Mädchen aus Boucher's Fabrik in Oberhassliche Kleidung gesteckt* ». Pleines de sang et de santé, elles ont, parbleu, leur élégance drue et robuste. Et je ne vois pas pourquoi une jolie paysanne bernoise devrait éteindre en ses prunelles l'honnête coquetterie dont elle se sent puissante. A porter une corbeille de légumes sur sa tête, amener une seille sous le goulot de la fontaine, ou, jeune mère, à torcher son marmot, apparaîtra-t-elle moins désirable au gars solide qui la suit des yeux?

Pour Freudeberg, la première règle est de donner à une œuvre son aspect le plus séduisant. Ses maîtres de Paris lui ont appris qu'« on ne doit prendre que ce qui est de nature à plaire ou à intéresser; par conséquent, il faut exclure les grossièretés, les choses dures. Il faut embellir le vrai tel qu'il est dans la nature. » Pourquoi peindre des hommes mal tournés? disait-on. C'est bien assez qu'ils existent. D'ailleurs, les amateurs sont là, qui, pour leur argent, veulent qu'on écarte de leur route toutes laideurs

et misères propres à les empêcher de s'éjouir. Mais surtout ce désir d'embellir la nature, Freudeberg l'avait en lui et le garda jusqu'à ses derniers jours, appartenant à cette classe d'êtres supérieurs dont la vue seule éveille la sympathie et le désir de voir, de penser, de sentir comme eux. Quand on plaît naturellement, plaire apparaît comme le premier des devoirs.

Ennobler la nature n'est pas la fausser, au contraire, mais c'est choisir le moment où ses charmes agissent le plus sûrement sur les esprits. Que demandaient les hôtes étrangers de Berne? Non pas des scènes d'amour dans un parc ou des Vénus aux cuisses roses émergeant de nuages blancs; mais bien le souvenir exact du paysage, des vallées qu'ils venaient d'admirer. Et les nobles Bernois? La représentation des beautés alpestres et des scènes champêtres dont le grand Haller leur avait révélé la calme grandeur et le charme ingénu. En leur peignant des fermes bernoises, des basses-cours et des étables, avec cette fidélité du dessin dont Paris lui avait inculqué le respect, Freudeberg choisissait les attitudes, les sites, les sujets plaisants; les intérieurs les plus propres et les vieux les plus vénérables. Car il ne concevait la réalité que parée de la douceur et des grâces de son propre esprit. Ayant acquis en France le goût délicat qui correspondait si bien à son idéal de beauté, c'est à Berne, dans le sol aimé de sa patrie, qu'il puise la sève nourricière sans laquelle les plus belles fleurs de l'art sont bientôt fanées. A l'instar des peintres de son temps, Freudeberg admirait vivement les petits-maîtres hollandais, et surtout Ostade; mais en suivant leurs préceptes de technique précise, il ne cherche pas, comme eux, à reproduire la vie jusqu'en ses aspects les plus prosaïques. Dans son enseignement — c'est König qui nous le dit — il rendait ses élèves attentifs aux beautés d'un sujet; il leur expliquait pourquoi tel attribut est agréable et tel autre maussade; comment des éléments donnés rendront leur plus heureux effet. Quant à sa manière de travailler: il n'emportait avec lui, dans ses excursions, qu'un petit portefeuille, un crayon et de la craie; ayant dessiné sur place les contours de l'image, il l'achevait et la coloriait chez lui. De là, son dessin parfois un peu trop écrit et souligné pour la gravure; cette tendance à arrêter sa forme dans la cernée d'un trait de plume, donnant quelque sécheresse au dessin linéaire. Et peut-être aussi quelque imprécision dans le jeu de la lumière et des ombres prestement jetées par la nature. Mais aussi l'équilibre de ses compositions, la douceur des couleurs dont les tons légers et frais sont si agréablement ménagés dans l'accord paisible des gris, des jaunes et des rouges.

Diderot disait de Boucher: « Cet homme a tout, excepté la vérité. » La vérité éclaire l'œuvre de Freudeberg. Elle se manifeste par des analogies délicatement notées entre les objets qu'unit leur utilité commune; par ces subtiles affinités qui relient les détails et que le cœur seul sait distinguer; par cette sensation qu'il donne de la présence réelle des choses. Pour faire goûter la douceur de la campagne et des champs, il ne les a pas représentés dans leur majestueuse plénitude; il a choisi le moment, peut-être fugitif, où celui qui les a parcourus ramène chez lui la paix du travail accompli.

Ainsi recevait-il lui-même l'inspiration de la nature. On s'en va chercher au dehors les manifestations qu'elle prodigue à tous, mais c'est dans le recueillement qu'on goûte le don merveilleux d'elle-même qu'elle réserve à ses élus.

Théophile-Alexandre Steinlen⁽¹⁾

1859-1923

Steinlen est Suisse. Il est né près de ce lac Léman aux rives aimables, aux beaux horizons calmes. Sa famille, en qui se croisaient plusieurs races, et qui mêlait du sang français à du sang germain, habitait depuis longtemps ce doux pays. C'était une famille d'artistes. Son grand-père, professeur de dessin à Vevey, eut neuf fils qui tous dessinèrent. Pourquoi celui-ci, venu après tant d'autres qui vécurent contents chez eux, eut-il envie de sortir du cercle familial de ces belles montagnes étagées, qui auraient pu borner sa vie? Comment fut-il pris du désir de Paris? On dit que très jeune il lut *l'Assommoir* de Zola, qu'il en reçut la révélation de tout un monde de travail et de souffrance, et qu'ému de cette apocalypse de la misère il se sentit attiré vers nos faubourgs par une irrésistible sympathie et par un secret avertissement que là seulement il pourrait développer toute son âme. C'est ainsi que, du fond de son pays Vaudois, il nous est venu ingénu, curieux et charmant, et portant à son chapeau un bouquet de fleurs rustiques. Il est venu à nous de bonne amitié, d'un élan irrésistible. Et puisqu'il nous a choisis et qu'il s'est donné à nous il est nôtre; il nous appartient, et de l'avoir ainsi conquis nous devons être très contents et très fiers.

Mais il était trop petit. Il ne put achever d'une traite la route trop longue et fit étape à Mulhouse où il avait un oncle manufacturier. Là, il travailla à des dessins d'ornements. Il ne s'y attarda pas longtemps et poussa jusqu'à Paris. La vie, dès le début, ne lui fut pas trop difficile.

(1) Par Anatole France. Extrait de *l'Introduction du Catalogue de l'exposition Steinlen à la Galerie Ed. Pellatan à Paris en 1903.*

Il retrouva, dans l'industrie, un emploi de dessinateur, et fréquenta presque tout de suite un cabaret littéraire où l'on avait de la jeunesse, de l'esprit et du talent. Il en peignit l'affiche. Ce chat noir, tranquille et magnifique, qui, durant plusieurs années, jeta sur Paris l'ombre hautaine de sa queue en balai, ce chat qui semblait si accoutumé aux gouttières de Montmartre, et n'avait point du tout l'air d'être échappé à quelque sabbat vaudois, c'était un chat d'Alexandre Steinlen, le premier qu'il ait donné aux Parisiens.

Steinlen à Montmartre! L'appel mystérieux de Zola ne l'avait pas égaré. Steinlen avait abordé le pays qu'il était fait pour comprendre et pour exprimer, les rues belles de travail et de souffrance, la sombre grandeur de la vie populaire.

Jadis Watteau rassemblait dans l'ombre fine et dorée d'un parc des compagnies qui, sous les frissons du satin, parlaient d'amour. Aujourd'hui les arbres des parcs sont coupés et ce qui s'offre à l'artiste ému, subtil, impatient d'exprimer la vie et le rêve de son époque, c'est la rue, la rue populeuse. Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infailible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le dessinateur et le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue. Le flot clair et matinal et le flot sombre et nocturne des ouvriers et des ouvrières, les groupes attablés sur le trottoir, que le mastroquet appelle alors la terrasse, les rôdeurs et les rôdeuses des noirs boulevards, la rue enfin, la place publique, les lointains faubourgs aux arbres maigres, les terrains vagues, tout cela est à lui.

Eugène Grasset ⁽¹⁾

1845-1917

L'exposition des œuvres d'un seul artiste est toujours une bonne fortune pour les amateurs, qui peuvent suivre sa carrière artistique depuis son début jusqu'à l'époque présente en passant par les premiers tâtonnements où le peintre cherche sa voie. Quand cet artiste a nom Grasset, c'est un double régal pour les délicats et les collectionneurs qui ont assisté à l'épanouissement de son art si original.

De tous les artistes décorateurs ou illustrateurs, il n'en est peut-être pas un seul dont le talent soit plus complet dans les diverses branches des arts, l'imagination plus vive et en même temps plus documentée; dont l'influence ait été plus grande dans la renaissance actuelle des arts décoratifs, que celui aux œuvres duquel nous nous plaisions à rendre hommage.

Contrairement à l'avis de certains critiques qui l'ont traité de copiste moyenâgeux, Grasset a une facture toute personnelle et bien originale. S'il a emprunté aux artistes anonymes des XI^e au XIII^e siècles, à ces tailleurs d'images dont les cathédrales nous ont conservé les œuvres, leur largeur de conception, leur naïveté et leur sobriété de trait, il y a ajouté sa poésie naturelle, son impeccabilité de dessin et sa coloration, cette dernière inspirée par les productions de l'Extrême-Orient, de ces maîtres décorateurs de tous les siècles et de tous les pays : les Japonais.

Semblable à ces moines du moyen âge qui, du fond de leur cellule, sous l'inspiration de leur foi mystique, enfantèrent des chefs-d'œuvre et dont la postérité ne devait souvent pas connaître les noms, Grasset est un véritable bénédictin égaré au milieu du XIX^e siècle si rempli de mercantilisme et de réclame.

Né à Lausanne en 1845, Grasset eut dès son enfance deux passions, la lecture et le dessin. Sa première et sa plus grande impression ainsi qu'il le raconte lui-même fut ressentie à la vue des illustrations de Gustave Doré : le *Dante*, *Don Quichotte*, *Roland furieux*, devinrent pour le futur dessinateur ses livres de chevet et lui inspirèrent ses

premiers croquis faits sur les cahiers classiques remplaçant souvent le devoir journalier. A la fin de ses études, son professeur de dessin, frappé de ses dispositions précoces, conseilla aux parents de Grasset de lui faire suivre le cours de peinture. Mais le seul mot d'artiste effarouchait quelque peu les parents de Grasset : ils se disaient que, sans fortune, un métier est préférable à l'art. Ne voulant pas décourager leur fils, ils prirent un moyen intermédiaire en le plaçant chez un architecte.

Ce fut sans enthousiasme que Grasset entra dans cette carrière; mais plus tard il reconnaîtra lui-même les services que lui rendit cette première éducation artistique et l'influence qu'elle eut sur son talent. Pendant deux ans, Eugène Grasset dessina, lava et épura les plans; puis, passant de la théorie à la pratique, resta deux autres années chez un constructeur. Mais ses premières idées lui revenaient toujours et ses lectures n'étaient pas pour les lui faire oublier : la *Légende des Siècles* de Victor Hugo lui faisait entrevoir déjà des compositions grandioses et majestueuses que nous retrouverons dans beaucoup de ses œuvres; les *Orientales*, les *Odes et Ballades*, les *Poésies* de Lamartine l'imprégnaient de ces sentiments mystiques et héroïques qui donnent à ses dessins une puissance peu commune.

Jusqu'à ce jour l'occasion seule lui manquait pour prendre son envolée et décider de sa vocation; elle se présenta sous les traits d'un sculpteur français chargé d'un travail à Lausanne. Ils se prirent d'amitié, et, quand ce dernier parla de partir pour Marseille et peut-être pour l'Égypte, Grasset n'hésita pas à le suivre. Ici commence cette partie de sa vie qui rappelle sur plus d'un point la bohème romantique. Tour à tour employés à Marseille, au Caire ou à Alexandrie, ils faisaient les métiers les plus imprévus, réargenteurs de ruolz, courtiers en liqueurs, ébénistes, etc., peignant des aquarelles et les vendant aux touristes. Ils éprouvèrent dans cette tournée tous les déboires qui peuvent assaillir les voyageurs sans argent et ne comptant que sur le travail.

(1) Par J. Delval.

Mais ces avanies étaient supportées gaiement, car s'ils ne mangeaient pas tous les jours, du moins avaient-ils la liberté de se griser de soleil et d'aller où bon leur semblait.

Enfin en 1872, après la guerre, nous voyons Grasset venir à Paris sans sou ni maille, mais avec une forte volonté et une grande espérance. Placé par un de ses amis comme dessinateur chez un décorateur d'étoffes d'ameublement, Grasset, quoique ne connaissant rien à ce nouveau métier, se mit courageusement à la besogne et arriva en peu de temps à être assez habile. Son gagne-pain assuré, Grasset voulut compléter son éducation artistique en suivant des cours de dessin. Ce fut à cette époque que commença pour l'artiste cette vie d'études et de labeur qui ne s'est pas démentie un seul instant jusqu'aujourd'hui.

Si notre souvenir est exact, ce fut en 1879 que Grasset tenta ses premières illustrations exécutées pour un conte de fées, de Saint-Juirs, le petit Nab, édité par Baschet. Nous nous souvenons de notre étonnement à la vue de ces dessins qui n'avaient rien de commun avec ceux auxquels nous étions habitués, où les châteaux enchantés rappelaient, sous une forme et avec une facture nouvelles, les conceptions de Gustave Doré. Ces premiers dessins sont, d'ailleurs, comme la préface des *Quatre Fils Aymon*. Puis nous voyons apparaître des dessins de tapis, de portières, etc., où le décorateur commence à se montrer déjà en maître. En 1881 Charles Gillot, devinant en Grasset un tempérament artistique, eut l'idée de lui demander les dessins destinés à illustrer en couleurs cette *Histoire des Quatre Fils Aymon*. Bien des dessinateurs ont pu et pouvaient illustrer cette chanson de gestes du XIII^e siècle, mais nul ne pouvait le faire avec la poésie, la grandeur et la documentation archéologique de Grasset. C'était bien encore une légende, mais c'est aussi toute une période historique se déroulant sous les yeux du lecteur, avec ses forteresses, ses combats chevaleresques, ses armes, ses prouesses fabuleuses et cette pointe de merveilleux qui plaisait tant à nos ancêtres. Qui ne se souvient de l'étonnement des amateurs au moment de l'apparition de cette œuvre qui plaçait Grasset au premier rang de nos illustrateurs? Qui ne se rappelle les critiques dont le temps a fait justice? Le dessin et sa reproduction en chromo-typographie, — qui n'avait pas encore à cette époque ses lettres de naturalisation chez les bibliophiles — déplurent à ces derniers, et beaucoup de ceux qui, aujourd'hui, mettent cet ouvrage au rayon choisi de leur bibliothèque, n'en voulurent pas lors de son apparition.

L'*Histoire des Quatre Fils Aymon* sortit donc Grasset de l'ombre. Dès lors on peut le voir collaborer à diverses publications qui virent le jour en 1883, et notamment dans le *Paris illustré*, ce premier journal en couleur. En 1886 Grasset fait paraître une œuvre dans laquelle il se produit comme un styliste pur, sans tomber pour cela dans le symbolisme aigu qui est aujourd'hui une névrose de l'art; le calendrier qu'il composa alors peut rivaliser avec les

plus belles miniatures des livres d'heures. Ne prenant ses exemples que dans la nature, la flore de chaque mois lui fournit amplement matière à la décoration du texte.

Signalons deux genres où il excelle : les couvertures de livres et les affiches.

Dans ces dernières, il y en a que l'on connaît et que tout Paris a pu admirer, c'est l'affiche des fêtes de Paris avec son héraut; celle de Jeanne d'Arc, pour les représentations de Sarah Bernhardt à la Porte-Saint-Martin; celle de la Place Clichy.

Mais il y en a peu de connues, comme cette grande lithographie exécutée pour la Librairie romantique de Monnier. C'est pour ce même libraire que Grasset exécuta un frontispice style 1830, que Célestin Nanteuil n'aurait pu désavouer.

* * *

Dans tous ces travaux il est regrettable de voir, d'après les esquisses exposées, que la conception de l'artiste, le premier jet de son cerveau, a été souvent contrarié et même parfois supprimé par le client au bénéfice d'une idée moins heureuse; on le constatera pour les affiches de Jeanne d'Arc, de l'Odéon, etc.

* * *

L'œuvre graphique de Grasset nous initie aussi à ses œuvres décoratives. Ses cartons de vitraux pour la cathédrale d'Orléans sont trop connus pour que nous revenions sur ce sujet, mais les ferronneries d'art, les meubles sculptés, les étoffes imprimées et jusqu'aux assiettes ornementées y sont représentés non seulement par des dessins, mais encore par leur exécution, montrant ainsi que les créations de Grasset ne sont pas — comme celles de tant d'autres artistes, — inexécutables.

* * *

En terminant, signalons un point qui intéresse principalement nos arts : nous voulons parler de l'influence de Grasset sur la chromotypographie. Si Gillot fut le premier graveur de ce genre, si Lahure fut le premier imprimeur qui le rendit pratique, Grasset fut un des premiers dessinateurs qui surent en tirer parti et qui en connurent bien avant les autres toutes les ressources. C'est ce qui nous fait répéter en terminant ce que nous disions plus haut : que Grasset est un des artistes les plus complets que nous connaissions, qu'il a une influence prépondérante dans l'école moderne des arts décoratifs, et que répandre ses œuvres, c'est faire preuve de patriotisme et de dévouement à l'art.