Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1912)
Heft: 127

Artikel: L'Art Suisse a l'exposition nationale de 1912
Autor: Florentin, L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-626912

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: 04.12.2025

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

L'ART SUISSE
SCHWEIZER KUNST

Revue mensuelle ✻ *Monatsschrift*

ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET :: :: :: ARCHITECTES SUISSES :: :: ::

OFFIZIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER :: BILDHAUER UND ARCHITEKTEN ::

N° 127
Octobre-Novembre 1912

Responsable pour la Rédaction : Le Comité Central.
Für die Redaktion verantwortlich : Der Zentralvorstand.
Administration : Th. Delachaux, Évole 33, Neuchâtel.

Nr. 127
Oktober-November 1912

SOMMAIRE : *L'Art Suisse* à l'Exposition nationale de 1912, par L. Florentin. — Monument José Rigal du Dr Richard Kissling. — Achats de la Confédération à l'Exposition nationale des Beaux-Arts. — Communication de la Rédaction. — Liste des membres.

INHALTSVERZEICHNIS : Eindrücke aus der 11. nationalen Kunstausstellung in Neuenburg, von C. A. Loosli. — Eidgenössische Kunstkommission. — Das José Rigal-Monument von Dr. Richard Kissling. — Ankäufe der Eidgenossenschaft an der nationalen Kunstausstellung. — Neuenburg, Kunstmuseum. — Mitteilung der Redaktion. — Mitglieder-Verzeichnis.

L'ART SUISSE
A L'EXPOSITION NATIONALE
DE 1912

Nous n'avons malheureusement pas en Suisse de revue illustrée reproduisant à intervalles réguliers les œuvres de nos artistes modernes. C'est une lacune à combler et *L'Art Suisse* tente aujourd'hui de le faire. Souhaitons que le plaisir de posséder les reproductions d'œuvres admirées à la XIme Exposition nationale engage quelque ami des beaux-arts à donner à l'art suisse moderne une sanction qui lui manque et un encouragement qui lui fait défaut.

La rédaction de l'*Art Suisse* a donc pris l'initiative d'éditer, à l'occasion de l'Exposition nationale, un numéro spécial et a désiré qu'un peu de texte encadre les phototypies. Je dis encadre et non commente. En effet, il ne saurait ici être question de critique d'art ou d'échelle des valeurs artistiques, mais seulement de l'orientation de l'art moderne et de la signification que prennent, par leur réunion, certaines œuvres qu'on voit ici.

★

On pourrait puiser tout d'abord, dans l'ensemble de l'exposition, une leçon de volonté et de patience. Un an de pourparlers, de démarches, de voyages et d'études a été nécessaire pour mettre debout les parois qui supportent les toiles et qui abritent les statues. Pour la première fois les artistes suisses sont chez eux et c'est chez eux qu'ils nous invitent. Le bâtiment démontable et transportable, dont on discutait depuis longtemps les possibilités d'existence, est là, pratique avant tout, sans prétentions architecturales parce qu'il ne saurait actuellement en être question. Tout décor extérieur a été sacrifié à l'organisation intérieure et celle-ci est bien telle qu'on la désirait.

Louis de Meuron. — *Fillettes au jardin.*

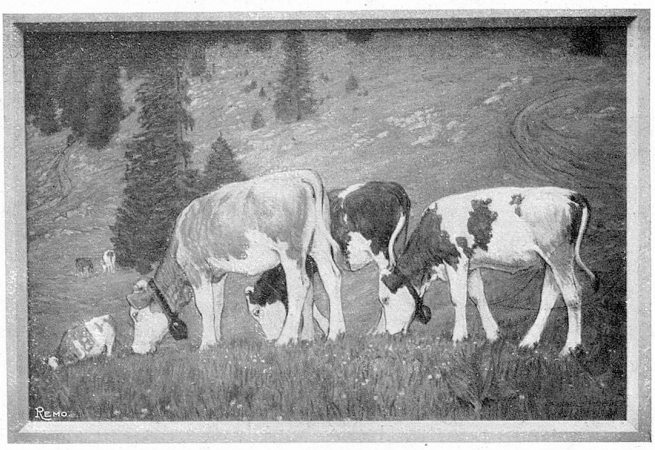
Salle I. Vue d'ensemble avec tableaux de Chs L'Éplattenier.

La lumière est excellente et, grâce au plan établi par M. Maillart, architecte du bâtiment, il n'y a plus de ces recoins sombres, de ces infâmes dépotoirs qui jadis furent de tradition dans les Salons officiels et où le chercheur opiniâtre ne trouvait jamais les œuvres les plus mauvaises et découvrait toujours quelque chose de bien.

S'il fallait formuler un reproche au sujet de cette installation, on pourrait déplorer le défaut de place. Il y a six cents mètres de cimaise et déjà c'est insuffisant. Il y a plus de sept cents toiles et dessins exposés et on dut en refuser neuf cents. On prévoit pour l'Exposition nationale de 1914 une telle participation que deux travées de plus seraient nécessaires pour loger convenablement les envois.

On a demandé au Conseil fédéral un témoignage de confiance qu'il a généreusement accordé. Mais cela ne suffit pas. Quelques artistes l'ont compris ; ils ont voulu témoigner de leur gratitude comme de leur confiance ; ils ont voulu participer à l'œuvre matérielle en créant dès à présent un fonds qui sera employé à l'amélioration et au développement de l'ensemble, et M. Albert Silvestre, président de la Commission fédérale, pouvait annoncer le jour de l'inauguration de ce bâtiment, qui est son œuvre, que MM. Hodler et Otto Vautier avaient offert deux grands panneaux et M. Forestier avait donné trois toiles dont la vente formerait la base de ce fonds. Le même jour, MM. Dunand et Hugonnet donnaient un vase en métal

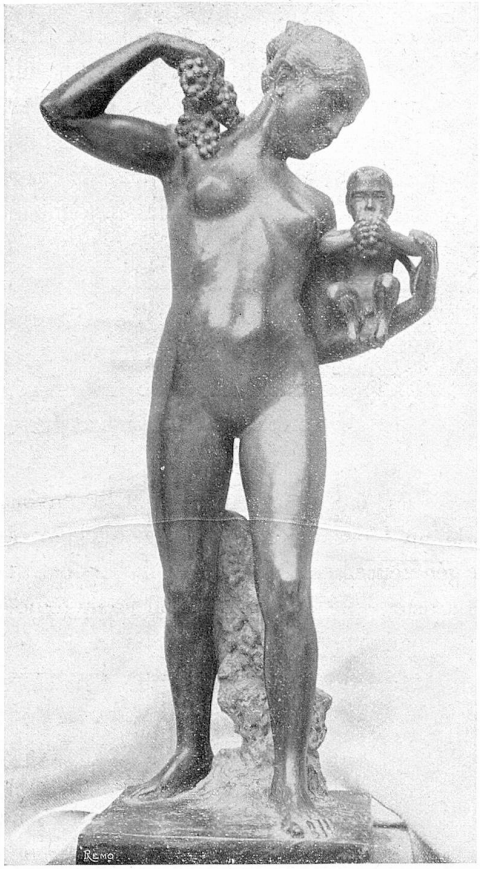
Burkhard Mangold. — *Le Banneret.*



François Jaques. — *Le Pâturage.*

ciselé et une nature morte. Ce geste généreux et spontané aura sa répercussion aussi bien dans les milieux officiels que parmi le public qui, de près ou de loin, s'intéresse aux expositions artistiques.

On a beaucoup médit de ce public dont l'éducation est relativement faisable et chez lequel on voit souvent des individus ayant une sensibilité affinée et un goût natif des choses de l'art. Ce n'est pas, il est vrai, aux artistes à faire cette éducation ; ils en fournissent les moyens, c'est tout ce qu'on leur demande. Cependant ils ont le devoir de rendre possible, par des expositions nombreuses, la diffusi n de sentiments et d'idées qui furent trop restreints et trop aristocratiques.



Walter Mettler. — *Bacchantin mit jungem Faun* (Bronze).

Je ne veux point prétendre que l'art doive devenir démocratique et ne plus exprimer, comme certains le désirent, que des émotions propres à la généralité des hommes, donc à la médiocrité. L'art, pour de multiples raisons, ne saurait être trop aristocratique. Des expositions telles que celle-ci peuvent et doivent amener la masse à comprendre qu'il est des beautés, des sensations, des sentiments, des voluptés en un mot, qu'elle ignorerait sans les artistes. Il faut que le public se rende compte qu'il est des jouissances qu'il ne goûtera qu'en eux ; Pascal lui-même, l'ascétique Pascal, décelait la puissance de la peinture « qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire pas les originaux ».

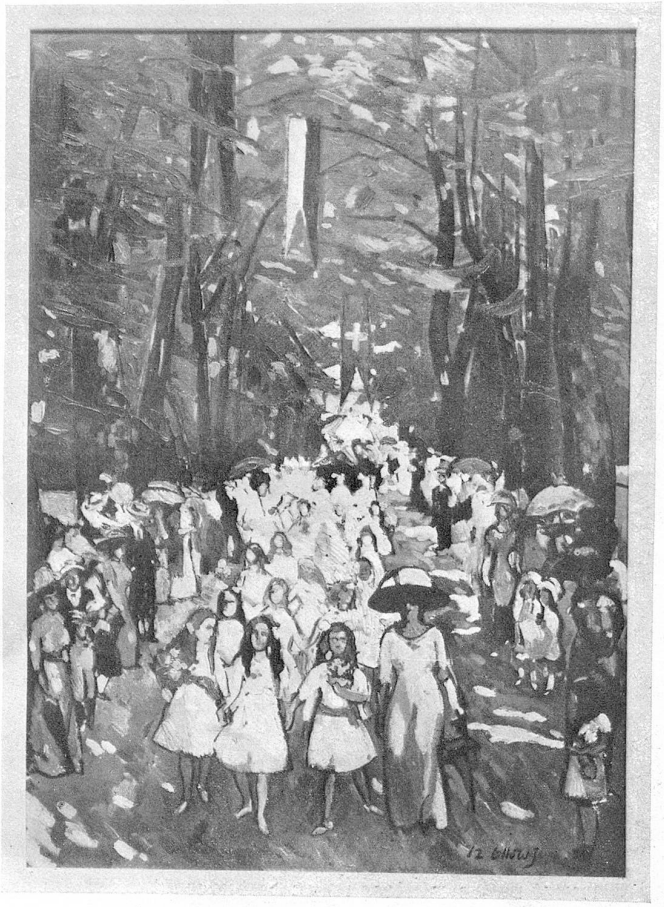
Non, il ne peut y avoir trop d'expositions analogues à celle-ci. Son succès actuel, l'affluence d'un public où toutes les classes sociales sont mêlées, le chiffre de vente des tableaux, qui dès les premiers jours dépassa de beaucoup les précédents, prouvent que dans les esprits une évolution s'est faite. Le bourgeois, l'ouvrier n'ont plus pour les beaux-arts l'indifférence ou la méfiance anciennes. Leurs

Ferdinand Hodler. — *Femme* (Tableau ancien).

fils peuvent naître artistes ; ils en éprouveront souvent plus de joie que de peine, et cette dernière s'adoucira d'un peu d'orgueil.

Quelques pessimistes, devant le nombre toujours accru de jeunes gens qui fréquentent nos écoles d'art, devant la participation, aux expositions officielles, d'artistes toujours plus nombreux, s'affectent des facilités, si relatives pourtant, que créent les bourses fédérales et les concours Calame et Diday. Ils oublient que dans le royaume des arts, comme dans le royaume des cieux, beaucoup sont appelés et bien peu sont élus... Ceux qui, par tiédeur ou impuissance, sont restés à la porte, conservent en général le respect d'un monde supérieur qu'ils n'ont fait qu'entrevoir, et, ne pouvant devenir artistes, ils restent quand même les amis de l'art.

Alb. Muret. — *Les communiantes.*



Otto Wyler. — *Kinderfestzug in der Allee.*

★

Il est impossible à ceux qui visitent l'exposition actuelle de n'être point frappés par la complexité de l'art contemporain. Que ce soit dans la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses, que ce soit parmi les Sécessionnistes, les Indépendants, les Femmes peintres, toutes les tendances spirituelles, tous les sentiments plastiques, toutes les sensations sont traduits par tous les moyens.

Qui dit complexité devrait dire richesse. Malheureusement il n'en est pas ainsi. Les forces, au lieu de s'associer, le plus souvent se nuisent; au lieu de se féconder elles se neutralisent, et si l'on voulait d'un mot signifier le sens de l'heure actuelle, on choisirait immanquablement celui-ci: l'inquiétude.

Oui, l'inquiétude a bouleversé ces paisibles esprits suisses. Ils avaient jadis des certitudes ; beaucoup n'ont plus que des opinions. Ils avaient des traditions, des formules ; la formule est parfois demeurée, mais la tradition est rompue.

Voyez ce qu'il est advenu de la peinture alpestre et du tableau de genre, du pittoresque et du descriptif... Ici comme ailleurs sourd la même angoisse, ici comme ailleurs le troupeau est sans berger et les mages sont sans étoile...

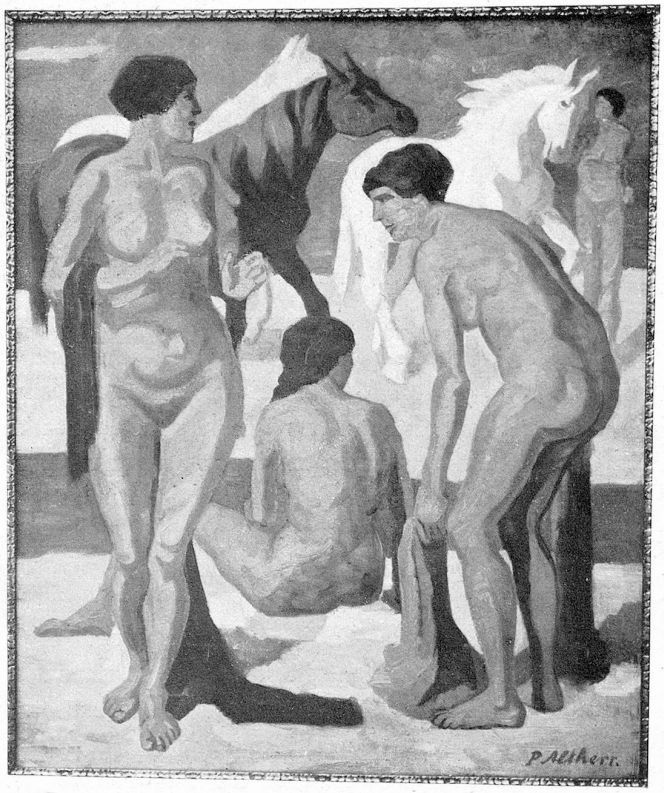
« Comme dans toutes les époques de renaissance, a dit Camundo, nous souffrons de notre plénitude même, du surplus de notre force désordonnée, et nous sommes dans l'attente de celui qui leur donnera un nom, une définition, et par cela même, une précision satisfaisante et joyeuse.

« Et le rôle de l'homme de génie, s'il est vraiment tel, consiste dans l'apport contemporain d'une orientation totale de l'esprit que l'élite puisse résumer dans le mot ordre, et exprimer par le mot style. »

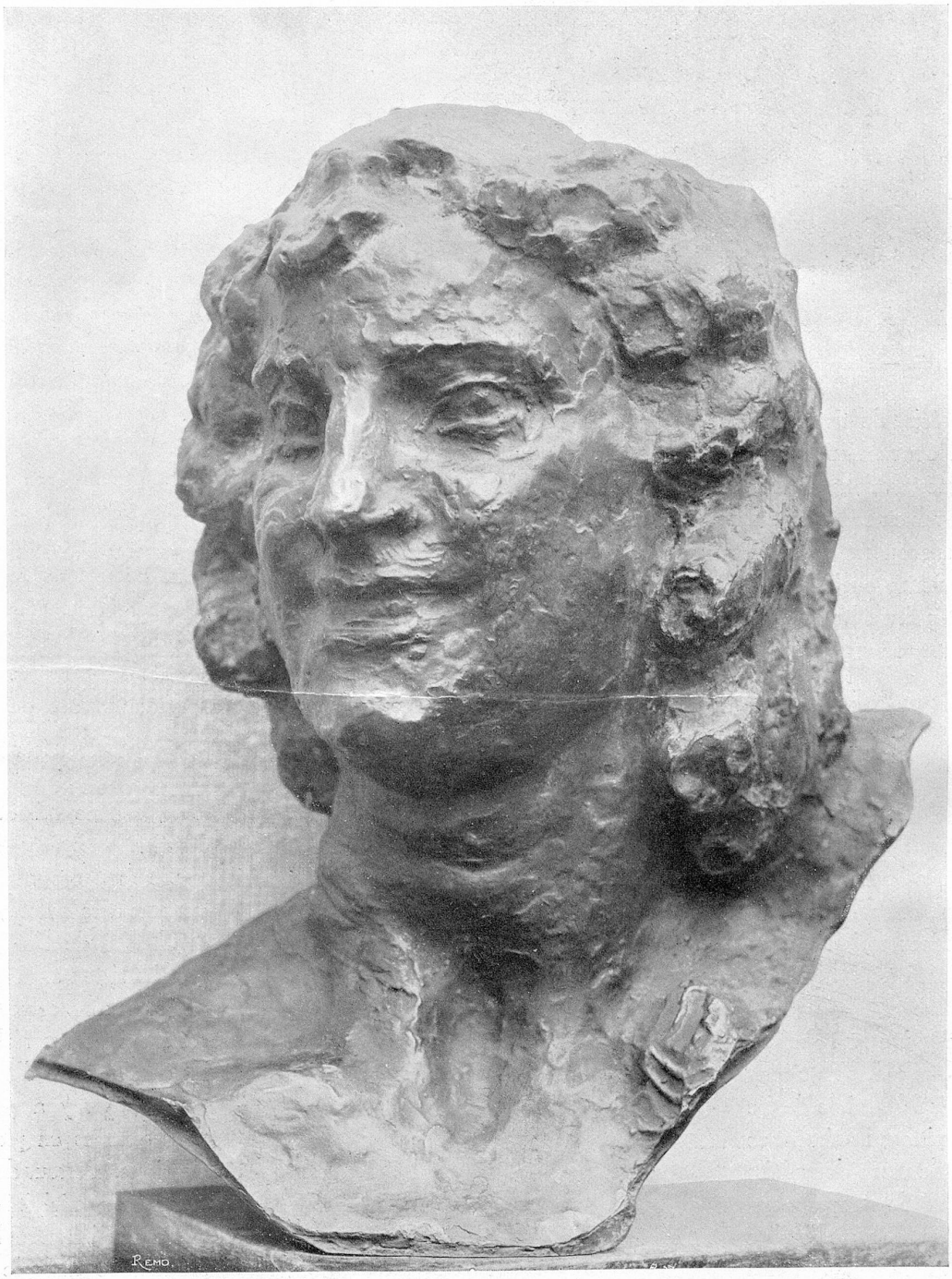
On avait cru être parvenu à un ordre nouveau et à un nouveau style quand l'impressionnisme éclaira la fin du XIXme siècle d'une lumière soudaine et diaprée qui était moins d'une aurore que d'un beau crépuscule. Cette dernière incarnation de l'esprit romantique faussé comme lui dans son évolution par le dogme scientifique, trahi par un procédé justifiable mais où le moyen supplanta le but, l'impressionnisme qui eut pour annonciateurs tant de maîtres du temps jadis, l'impressionnisme roi d'hier, dont le nom n'a pas quarante ans encore, quel est ici son héritage ?

La plupart des peintres que réunit l'exposition de Neuchâtel en a autrefois utilisé les dogmes et appliqué les lois. Tous ont usé du contraste optique ; beaucoup ont divisé, pointillé, puis, l'ivresse passée, ils se sont avisés à leur tour, qu'il existait un poncif de l'impressionnisme comme un poncif de l'idéalisme.

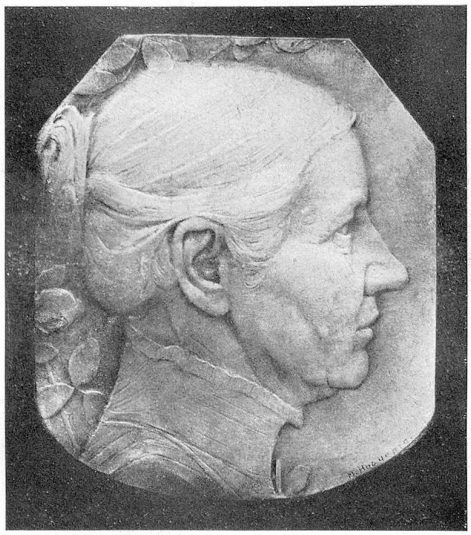
C'est le temps où les Salons furent envahis de toiles aux touches multicolores et multiformes devant quoi s'arrêtait un public effaré. Il commençait à peine à deviner ce langage, il s'habituait tout juste à retrouver dans l'espace



Paul Altherr. — *Badende Frauen.*



De Niederhäusern Rodo. — *Masque de la Danse* (bronze).



Henri Huguenin. — *Portrait* (argenté).

des formes mouvantes et des effets subtils, il s'accoutumait à voir la nature à travers le prisme impressionniste, que l'impressionnisme s'en allait mourant. Il n'avait d'ailleurs jamais pénétré profondément l'âme suisse; ce règne du fugitif, cet idéal de l'imprécis, du transitoire, cette fantasmagorie et ce rêve ne lui convenaient qu'à moitié. Le vêtement que les artistes suisses avaient emprunté aux peintres français, ne ressemblait nullement à la tunique de Nessus, et ils la dépouillaient sans souffrance quand des nouveaux venus allaient prêchant des vérités si vieilles qu'elles avaient un goût de prime nouveauté.

C'étaient Van Gogh et Gauguin, c'était surtout Cézanne qui essayaient de reconstruire synthétiquement et géométriquement le monde des formes et des couleurs dont les néo-impressionnistes surtout avaient dissocié les éléments. Et la répercussion de ces idées allait transformer l'art moderne.

Ici, il n'y a guère que Perrier, Giacometti, Mangold et Estoppey qui soient restés fidèles à la devise des impressionnistes ; ils aiment ce que jamais on ne verra deux fois ; ils sont peintres de l'impalpable, des rayons, des reflets, de l'ombre colorée, des nuances plutôt que des couleurs ; cependant Perrier plus secret, plus concentré, Perrier constructeur d'univers surhumains immobiles et glacés sous les jeux de la lumière et de l'ombre, est un classique égaré parmi eux. Dans le *Mont-Blanc* qui est ici, il unit le caractère définitif des structures rocheuses aux reflets prismatiques. Il organise un monde qui est le sien, qu'il a renouvelé. L'impressionnisme n'est ici pour lui que le voile transparent de la terre ; il peint son ossature sèche comme ses vallées moëlleuses ; il les établit géologiquement. La photographie peut enlever à cette œuvre son charme en lui retirant ses couleurs, elle ne lui ôtera pas son éternité.

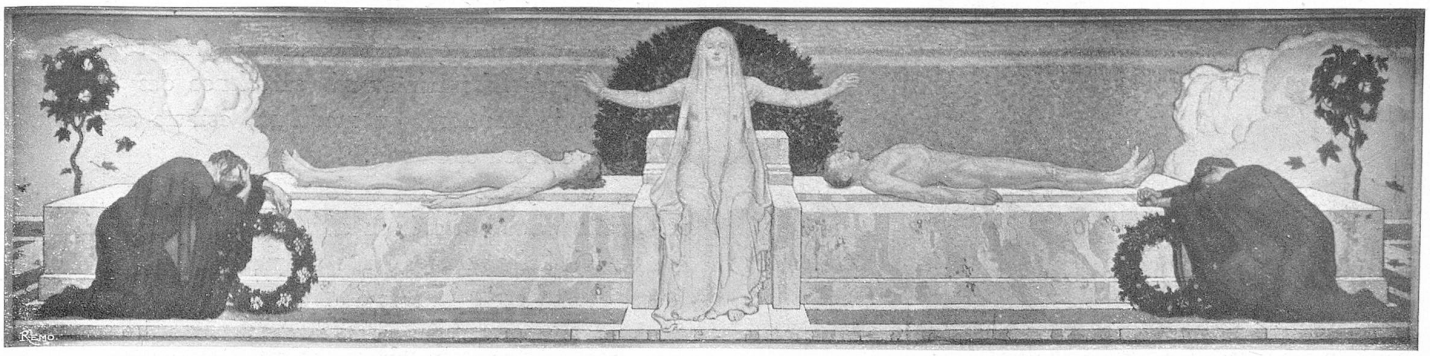
Hans Frei. — *Jeune fille* (bronze).

Ed. Vallet. — *Batteuse de beurre.*

Ce sont ces qualités presque toujours antagonistes qui font l'individualité de Perrier. Il fut impressionniste parmi les impressionnistes, et sans cesser d'être lui, il est classique parmi les classiques. Et cela le doue d'actualité.

Car, il n'y a pas à le nier, nous sommes en plein renouveau classique. L'erreur des néo-impressionnistes a précipité cette réaction. On a réagi contre la suprématie scientifique dans le domaine du pur instinct et de la raison passionnée.

Cézanne est de plus en plus le maître de l'heure présente, et dans la période critique où nous vivons c'est vers lui que tous les désirs tendent. Il ne fut, comme il le disait volontiers, « que le primitif de la voie qu'il avait découverte ».



Charles L'Éplattenier. — *La mort, la douleur, la paix.*

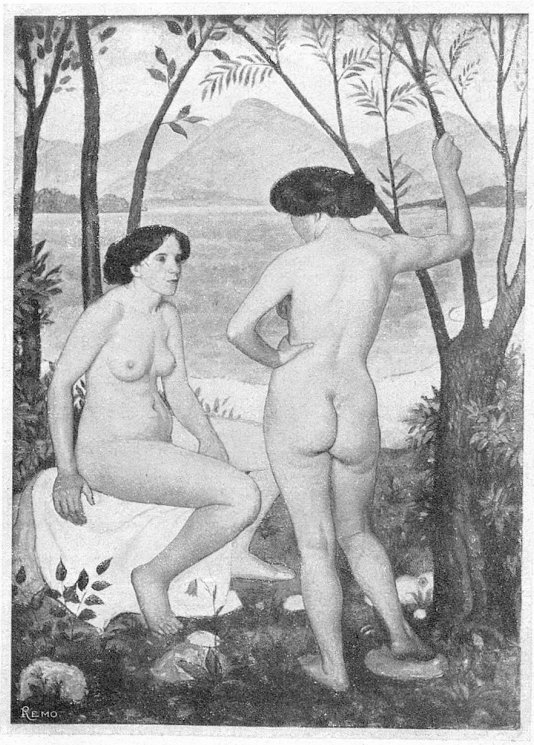
Il aurait pu dire retrouvée, car ses fondements sont ceux de l'art le plus ancien, comme de la belle époque gothique. L'art pathétique et encore incomplet de Cézanne dont on retrouve des correspondances dans maints tableaux de l'Exposition nationale est un retour au principe fondamental du classicisme, mais dépouillé, — et c'est sa nouveauté, — de tout académisme.

Et toute l'angoisse du moment, tout le tourment qui étreint nos peintres, tiennent à ce qu'ils reconnaissent la suprématie des lois fondamentales de durée, d'unité, d'équilibre, et que pour traduire des sensations, des sentiments plastiques, pour exprimer la vie telle que nous la concevons, ils n'ont qu'un langage mort et des formules désuètes.

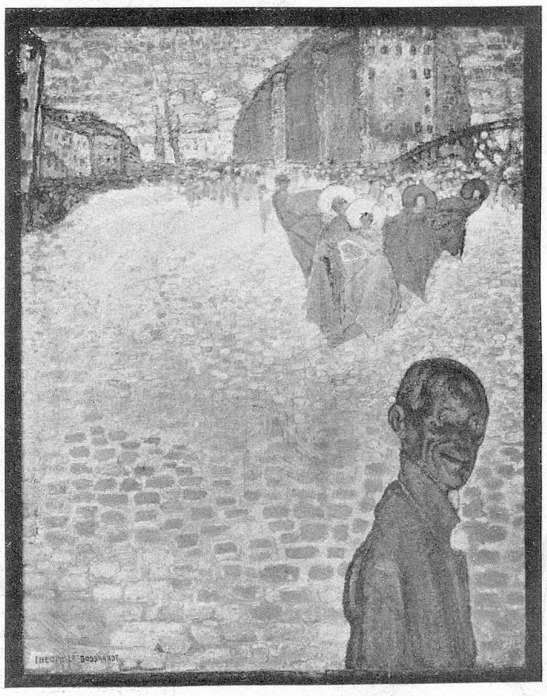
Tout l'effort de la génération actuelle semble tendre à créer même dans la douleur, — surtout dans la douleur, — ce nouveau, ce tendre et puissant langage. On veut bien être classique, mais on veut réagir contre la convention académique fixée par la renaissance, imposée par l'école de David, vulgarisée par les idéalistes du XIXme siècle. Notre mentalité, notre idéal, nos jouissances et nos douleurs sont autres, il faut donc d'autres moyens d'expression.

Et ainsi s'expliquent les recherches ardues et passionnées d'Auberjonois ; ainsi s'expliquent les différences qui séparent *La Plage* et *Le Cerisier* de Blanchet. Dans la première toile, harmonieuse, délicate et paisible, il y a encore des vestiges d'académisme; dans la seconde il n'en est plus, — ou presque. Cependant l'appréciation des volumes, le sens plastique, le caractère de la composition sont d'une seule et même nature. C'est la même voix qui chante, virile mais voilée à dessein, et déjà c'est un tout autre langage.

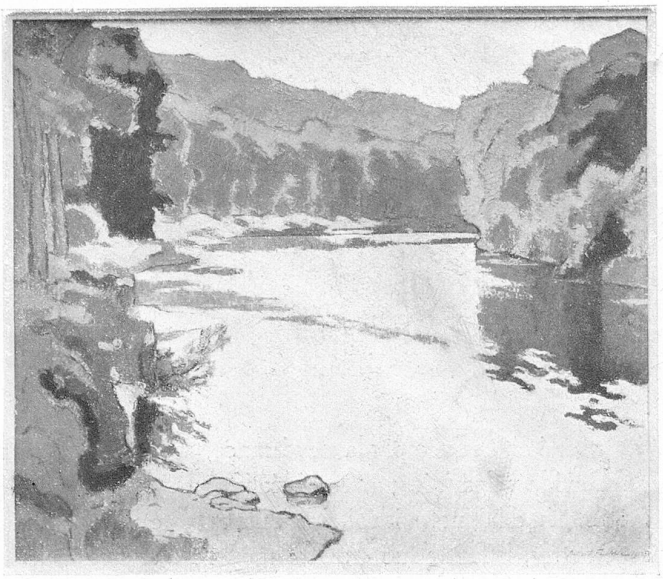
Cette évolution qui, avec une inexorable douceur, incline nos esprits vers la discipline classique, qui nous ramène vers Ingres et nous fait goûter Le Poussin, qui renouvelle l'architecture moderne en la dépouillant d'ac-



Paul-Théophile Robert. — *Baigneuses.*



Théophile Bosshardt. — *Ville folle.*



Arnold Fiechter. — *Landschaft an der Birs.*

cessoires parasites, ce besoin de reconstruire à nouveau en voici un indice dans la *Cueillette* de Cuno Amiet.

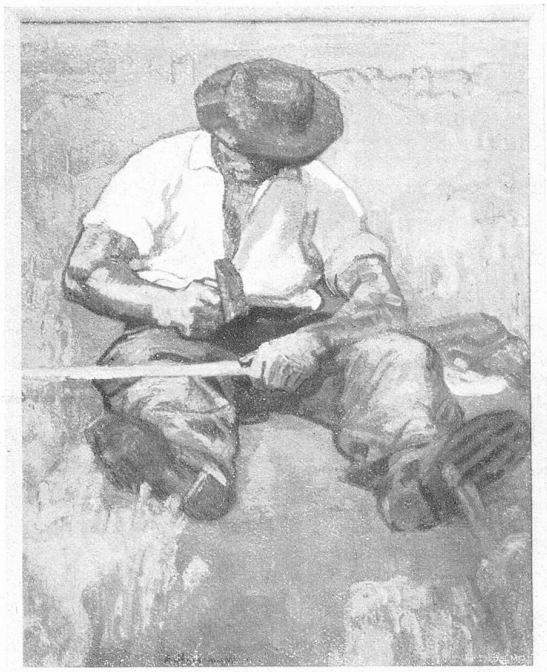
A ceux qui, devant cette toile, disent que c'est trop vite fait, il faut répondre qu'ils ont trop vite vu. Cette toile qui prolonge de nombreuses recherches est pour le peintre « un résumé de toutes les idées décoratives qui lui sont venues à propos d'une cueillette de pommes ». Et c'est un résumé aussi, mais plus concret, de deux cueillettes précédentes qu'on voit, dans les mêmes dimensions, à Cologne et à Dresde.

Le peintre ici comme là-bas a voulu exprimer la richesse. Alors, il a cherché « la couleur à la fois la plus claire et la plus profonde qui puisse évoquer l'idée de richesse », et il a choisi le rouge.

A Dresde, toute sa toile est rouge. Un trait presque noir cerne les figures comme le plomb dans un vitrail. Mais ce rouge tout uni reste inerte et pauvre. Ici le peintre pris un parti différent. Il conserve pour ses lumières ce rouge conventionnel qui dans certains endroits se teintera d'orange, puis faisant intervenir sa science des complémentaires, il modèlera, ou modulera, comme aurait dit Cézanne, en bleu et en vert.

Or, ces synthèses de couleurs, ces tons conventionnels, cette localité colorée succédant aux nuances qui hier encore lui étaient chères, cette suppression des tons frais et nombreux, ces synthèses de formes et plus encore leur généralisation, cette composition dont toutes les parties se lient en un bloc dont on ne saurait ravir la moindre parcelle sans anéantir l'édifice entier, appartiennent à une conception rajeunie de l'antique héritage.

Que Cuno Amiet ait subi l'orientation générale, cela est certain ; mais de l'impressionnisme qu'il traversa, du fruit

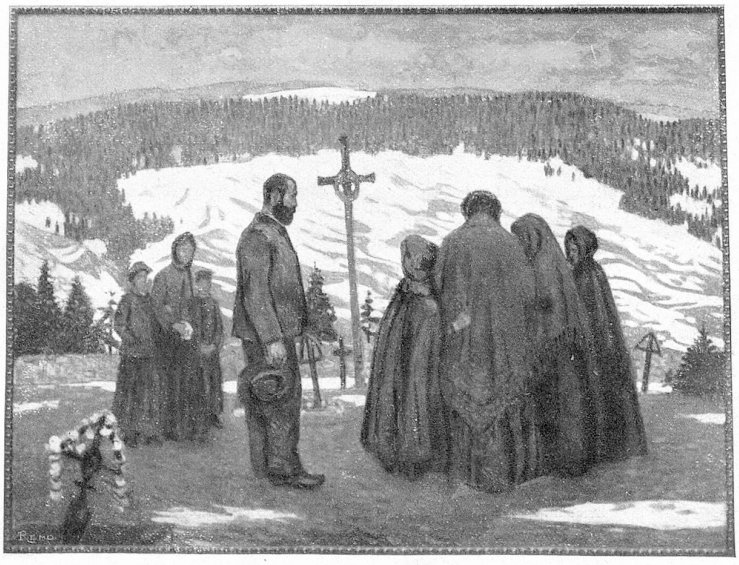


Abr. Hermenjat. — *Faucheur battant sa faux.*

de science auquel il mordit, il a gardé le goût des couleurs saturées et la science de leur valeur sensuelle ; il a conservé une appréciation des contrastes visuels que jamais les classiques purs n'auraient pu lui apprendre. Et ceci est la réhabilitation de l'impressionnisme que beaucoup ont jeté dans la boue ; c'est peut-être de l'union du caractère essentiellement féminin qu'est l'impressionnisme, et du caractère viril qu'est le classicisme, que naîtra l'art de demain.

Et il est encore d'autres artistes à Neuchâtel, qui s'efforcent d'harmoniser avec la mesure classique l'idéal impressionniste qui, à ses origines chez Manet, était franchement synthétique.

Mais leur effort ne se borne point là, et ce n'est qu'un des côtés de la difficulté. Il en est un autre encore qui en Suisse, à cause de la diversité des



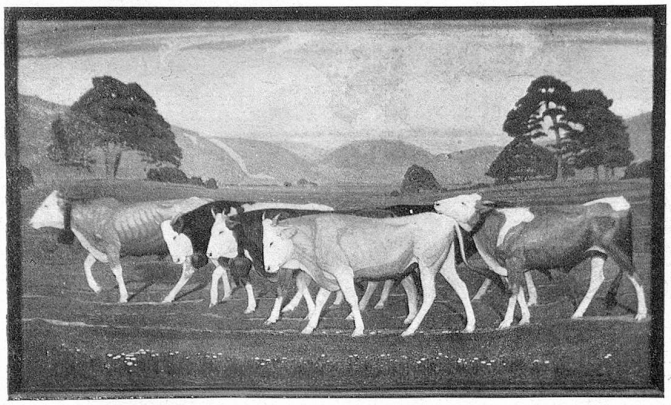
Maurice Mathey. — *Désolation.*

† Alb. Welti. — *Cartons zur Landsgemeinde.*

tempéraments, du mélange des races, s'impose plus qu'ailleurs. Ce sont les conditions dans lesquelles ces frères ennemis, l'ordre géométrique et l'élément organique, peuvent être liés pour exprimer la vie la plus intense.

Les uns s'attardent à des formules scolastiques, à un dosage moyen. D'autres, comme W. Müller, cherchent l'architecture des formes, le bloc limité de lignes simplifiées; Boss se rapproche en un certain portrait des rythmes cézanniens. Battié, Werner, Th. Senn et Hellé composent des paysages symétriques et denses. On voit des sculptures où la simplification est plutôt de l'épannelage...

Cependant Max Buri, fidèle à une tradition qui a Holbein à son origine, fait dominer l'élément organique. Chaque scène qu'il peint malgré le simulacre d'une action n'est comme chez les primitifs allemands, qu'un prétexte à portraits. Chaque personnage représenté dans son milieu qui l'explique et le justifie, est, à travers le temps, le frère d'un *Homme à l'œillet,* ou bien du *Peseur d'or.* Chaque objet est une nature-morte. On retrouve cela chez Welti, mais avec un anecdotisme dont Buri est complètement dépouillé;



Philippe Robert — *Le défilé des bœufs.*

Welti, c'est la tradition descriptive cristallisée; c'est le grand panneau mural, image populaire agrandie, faite pour être plutôt lue que vue, et qui énumère au lieu de suggérer.

C'est l'élément organique qui prédomine chez Hodel, et qu'on voit chez Wurtenberger malgré une symétrie qui tient au sujet du tableau plutôt qu'à l'art du peintre. Et chose étrange, chez Otto Vautier, c'est aussi l'élément organique qui est prédominant. Mais là, le réalisme s'est transformé en naturisme, et dans cette grande composition du *Puits,* on devine un ordre dissimulé dont la correspondance est résumée en chacun de ces personnages.

Jeanneret représente, dans le conflit de ces deux éléments, un état curieusement intermédiaire. Ses recherches symétriques s'imposent à la vue. Ce sont des rythmes si simples qu'on pourrait les dire à deux temps.

Ses *Faucheurs,* ses *Porteurs* d'une poutre de fer établissent nettement que l'ordre symétrique est à la base de ses compositions. Puis intervient un réalisme qui écarte volontairement, semble-t-il, toute corrélation entre ces deux caractères. Or, ce dualisme se retrouve dans les grandes compositions que L'Éplattenier a faites pour un four crématoire.

Baudelaire disait, c'était une de ses boutades favorites, que deux choses manquent aux pays protestants, la religion et la galanterie. Nous avons en M. Barraud un peintre de femmes damnées qui aurait satisfait l'auteur des *Fleurs du Mal,* mais en général nos peintres ne sont ni voluptueux ni mystiques. Il y a des voluptueux partout, donc des ascètes. Il doit s'en trouver chez nous comme ailleurs, mais ils ne font pas de peinture. Il manque à la plupart des artistes protestants, qui peignent presque exclusivement ce que leurs yeux ont vu, le sens du mystère et le goût public de la volupté. Or, que serait l'art chrétien si la volupté n'en était la base ?

Max Buri. — *Musik.*

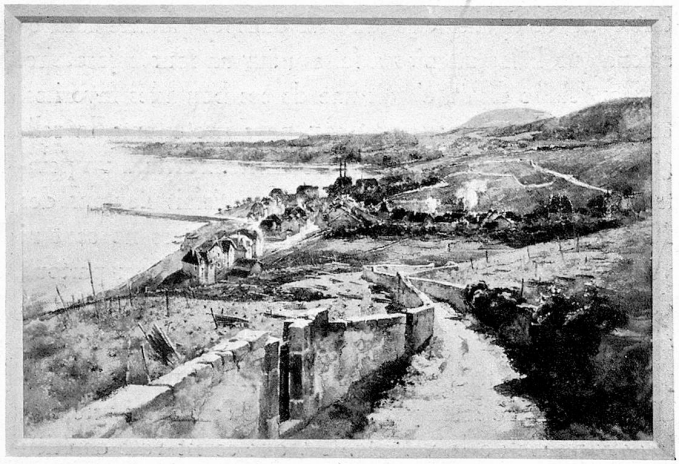
Ils éprouvent des difficultés énormes à renouveler ou à rajeunir les antiques symboles. L'art destiné à leurs chapelles est un art raisonné, bien souvent raisonneur et toujours raisonnable, sans haine et sans passion : c'est un art de critique et d'objectivité. Ainsi, tandis qu'un mystique, dans une représentation du feu purificateur, substituant le sentiment au raisonnement, dissimulerait l'acte brutal, l'atroce matérialité de la chose; alors qu'il aurait dans ce temple funèbre attiré l'esprit des affligés vers un au-delà paisible où l'on se retrouvera tous, M. L'Éplattenier insiste sur la chose en soi. C'est le feu, flamme et lumière, charbons et cendres, qui est le centre du tableau d'où s'envolent les âmes incorruptibles. Les gothiques réservaient le feu aux damnés; les Grecs paraient la mort d'une douceur mélancolique, eux qui brûlaient leurs morts ; seuls, les peintres protestants semblent impassibles...

Or, un monument d'art essentiellement religieux élevé à la douleur et à l'amour s'érige tout à côté, dans une petite salle. C'est le *Paradis perdu* de Niederhäusern Rodo. Ici tout est ordre et rythme. L'ordonnance symétrique, le parallélisme des gestes rattachent ce bas-relief aux vestiges de la statuaire la plus antique, sans qu'on puisse dire qu'il y a eu emprunt. Les gothiques dans leurs calvaires, les Grecs dans leurs stèles funèbres ont-ils ciselé jamais une douleur aussi pathétique ?...

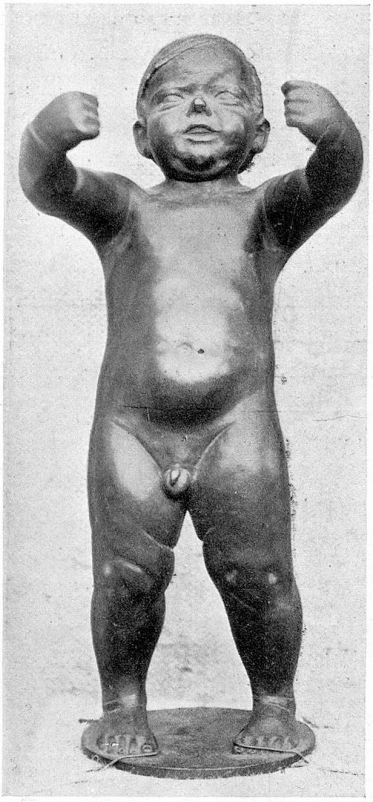
Et voici que de cette énumération d'œuvres choisies, et j'y insiste, pour leur seule signification esthétique, une sorte de loi semble résulter. Faut-il donc conclure que les artistes suisses latinisés par des influences françaises font dominer l'ordre géométrique sur l'organique et que les Suisses de langue allemande, fixés dans leurs cantons, font dominer dans leurs portraits ou dans leurs paysages, même dans leurs natures-mortes, le caractère organique ? Ce serait une bien grande tentation d'établir ainsi les bases d'une loi générale d'autant plus que l'on voit dans un canton, où les influences françaises et germaniques sont en conflit perpétuel, un dualisme persistant entre l'ordonnance classique et le réalisme germanique, j'ai nommé Neuchâtel.

Cependant, il se trouve ici un Bernois qui n'a jamais subi l'influence française et dont l'art était déjà fixé dans ses principes avant qu'il ait pu en retrouver des correspondances dans l'art des primitifs siennois et florentins.

Hodler, parti du réalisme intégral, a montré dès ses premières compositions la préoccupation de l'ordonnance, des rythmes, des symétries complexes. Puis, peu à peu, des lignes générales, ces lois et ces nécessités ont pénétré, vivifié, organisé chaque élément. Chacun fut soumis à une discipline

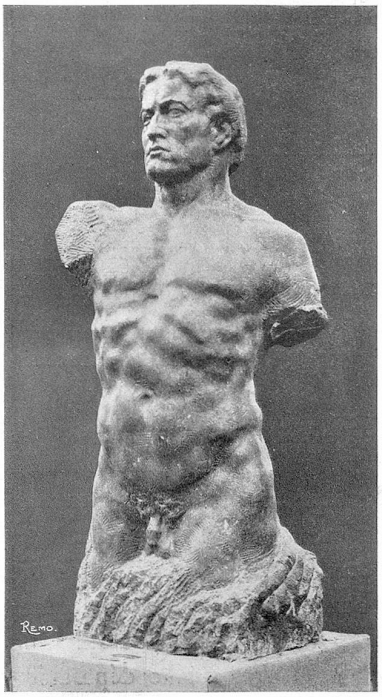


Paul Bouvier. — *Chemin de vignes* (aquarelle).



Léon Berger. — *"Nimm mich !"* (Bronze).

austère, à un ordre souverain dont la raison était le caractère expressif le plus intense. Il est inutile d'énumérer ici des œuvres qui vivent dans toutes les mémoires, mais quand un heureux hasard nous met en face d'œuvres que vingt années au moins séparent, l'enseignement qui s'en dégage prend alors toute sa valeur.



August Suter. — *Männlicher Tors.*

Il en est ainsi à la Sécession de Dresde où l'on voit opposés aux deux premières versions de la retraite de Marignan, deux grands panneaux anciens, *L'ascension* et *La chute.* Tout le rythme des guerriers de Marignan y est contenu virtuellement; mais l'élément organique prédomine. Il n'y a encore que les éléments épars d'un style qui se fixe dans *Marignan* et qui se magnifie et se divinise dans une étude de femme qui n'a été, je crois, exposée qu'à Zurich. Elle est assise, le torse un peu tourné, la tête de profil et les mains ramenées sur le sein dans une attitude dont les contrastes évoquent Michel-Ange. Toute la science de Hodler, toute l'accentuation qu'il sait donner à des lignes expressives, tout son génie, en un mot, est là.

Devant cette figure, on se souvient qu'en effet, « une figure est un groupe » et que toutes les parties qui la forment sont soumises aux mêmes lois qu'une composition de plusieurs figures.

Or, près de l'*Italienne* de l'Exposition nationale, on retrouve sinon le charme indicible de sa lointaine sœur, du moins les mêmes lois et les mêmes contrastes.

Ici comme là ce n'est plus la réalité de jadis qui n'était qu'une vérité partielle : ici comme là-bas il ne s'agit plus de copie, mais d'une création.

Et si nous considérons les petites toiles qui sous les deux portraits de femmes et l'étude de l'Italienne sont juxtaposées comme les pierres qui forment la base d'un édifice, nous comprenons le caractère symbolique d'une telle disposition.

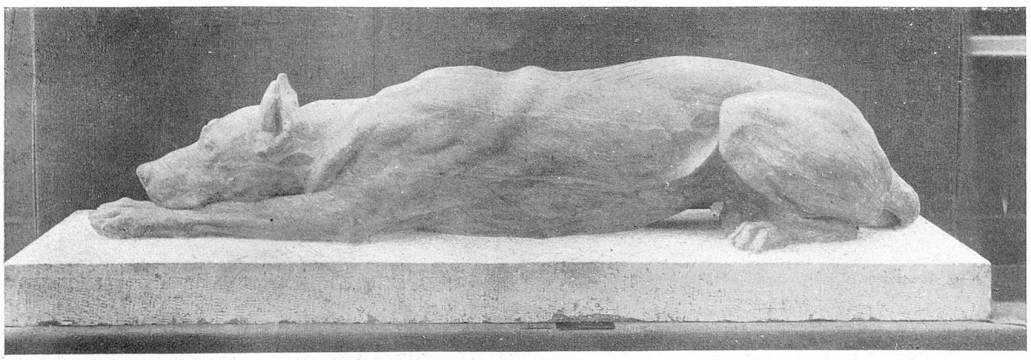
Ces petits tableaux gris et bleu, gris et noir, bruns, clairs ou sombres, cette femme endormie, si grande dans ses petites dimensions, ce portrait délicieux de fillette qu'une brute imbécile creva, tout cela, c'est bien la base et la racine de l'art qui s'épanouit au-dessus, c'est bien l'aboutissement nécessaire et logique d'un art basé sur l'étude profonde de la nature.

Hans-Beat Wieland. — *Blau-Weiss.*

Et voici qu'une leçon surgit de cette exposition-là. Elle est pour nous tous. Elle est surtout pour les jeunes qui s'agitent dans le trouble et le doute, qui souffrent dans la misère des réminiscences, qui cherchent à la fois ici et là-bas une orientation qui leur manque, une discipline qu'ils ne savent comment s'imposer.

Les voici tous, ces éléments, direction, discipline ; voici l'enseignement, et l'exemple et la preuve. Il ne s'agit plus de copier Hodler dans les rythmes qui lui sont personnels, dans les colorations qui sont les siennes, dans le graphisme de formes qui sont à lui et selon une partialité qui fait sa

Émile Hornung. — *Souvenir d'Orphée.*



Ed.-Marcel Sandoz. — *Chien danois* (marbre).

force. Il ne s'agit plus de copier les caractères externes d'une œuvre dont la ressemblance sera avant tout dissemblable. Il s'agit de revenir obstinément, fidèlement, à la nature et de commencer par le commencement.

Les jeunes le comprendront-ils ? Se rendront-ils compte que leurs prétendues synthèses ne sont que des schémas, que leurs formes sont vides, et que la vie ne peut point habiter des corps créés sans elle. Ils s'éloignent de la copie servile, et ils ont raison, parce que le but n'est pas la vérité photographique. Mais vouloir immédiatement et sans longues, très longues études préalables, synthétiser des formes et des mouvements, c'est pénétrer dans un labyrinthe. Il faudra ensuite revenir sur ses pas.

Il faut procéder de la nature comme tous les maîtres l'ont fait ; il faut appuyer ses combinaisons d'une science et d'une raison souveraines. Est-il besoin de rappeler ici les œuvres de jeunesse de Puvis, de Manet, de Rodin, pour que la preuve soit faite ?

D'ailleurs dans tous les domaines de l'art, on sent la nécessité d'une base et d'une orientation logique et l'on remonte aux sources, donc à l'étude analytique de la nature.

Voyez les modes actuels d'enseignement décoratif. Le temps du modern-style est révolu. Sa vie factice était condamnée parce que la stylisation qui en était le but reposait sur ce sable mouvant qu'est le caprice des hommes. Aujourd'hui on procède de l'élément naturel en soi. On l'étudie, on l'analyse sous ses angles multiples, puis de l'infinité des rythmes contenus dans la moindre chose, feuille ou graine, on extrait, on résume le rythme principal, et on lui soumet les rythmes secondaires.

Cuno Amiet. — *Obsternte*. (La cueillette des pommes.)

Or, le décorateur qui, d'une graine, extrait cent combinaisons dont la graine reste toujours la base, ne fait rien de moins ni rien de plus que l'artiste qui, des possibilités mécaniques et plastiques du corps humain, extrait cent combinaisons.

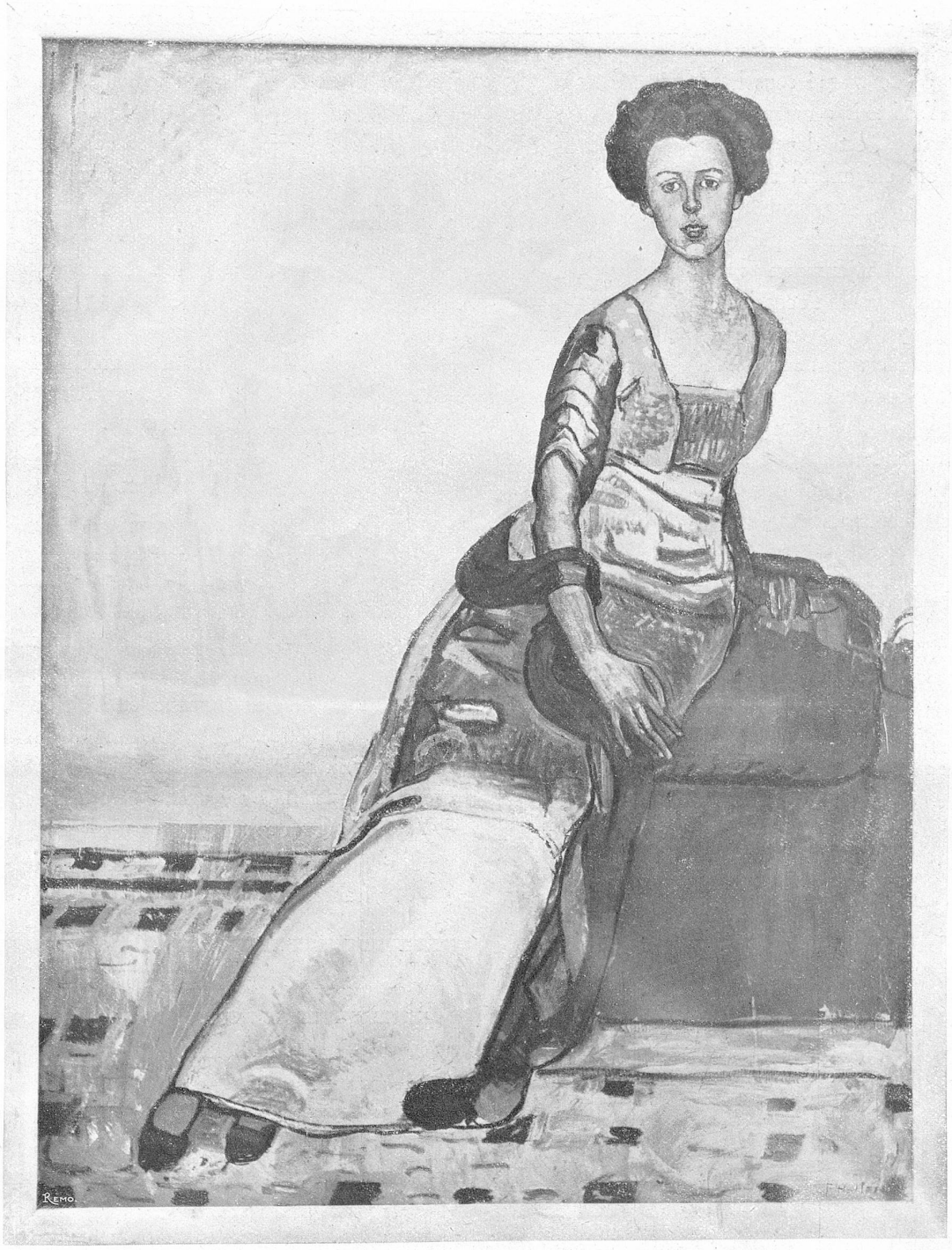
On admet que pour des éléments simples et inanimés, des années d'études sont nécessaires. Quel nombre d'années sera nécessaire, alors, pour connaître les possibilités d'un élément complexe et vivant comme l'être humain !...

Le temps ne respecte rien de ce qu'on fait sans lui. Toutes les petites révolutions actuelles qui avortent dans l'œuf, toutes les petites émeutes que crée autour d'un principe une poignée d'illuminés, toute cette déperdition d'intelligence, cette usure de forces qui immobilisent les artistes actuels, viennent du vertige de vitesse qui nous entraîne.

La valeur du temps, modifiée, entraîne la modification des autres valeurs. On croit pouvoir introduire dans le domaine spirituel une accélération semblable. Maintenant une nouveauté ne dure pas dix ans, quelquefois même pas une année. On veut aller trop vite, sauter d'un seul élan tous les obstacles, diminuer les étapes. L'épuisement est au bout.

Il faut choisir, se reprendre, se dominer, s'orienter et recommencer pas à pas, s'il est temps encore, la route, la longue route qu'ont parcourue les maîtres ou se condamner soi-même à l'impuissance, et au seuil de la vieillesse, parvenir enfin à la porte du temple qui ne s'ouvrira plus.

L. FLORENTIN.



Ferdinand Hodler. — *Portrait de Mlle M.*