

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (1949)

Heft: 9-10: Numero Neuchâtelois

Artikel: Menus propos d'un peintre neuchâtelois

Autor: Matthey, Octave

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-626227>

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

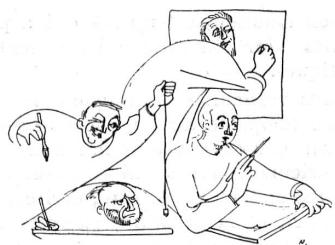
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 14.01.2026

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



Puis, faut-il le dire, le succès fut néfaste au mouvement cubiste qui, au lieu de persévérer dans sa poursuite d'une renaissance de la tradition, se contenta d'exploiter son triomphe.

Faiblesse bien humaine mais infiniment regrettable.

Voilà, cher Monsieur, ce que je vous avais promis. Si je m'arrête à cette date de 1920 c'est qu'il me semble qu'à ce moment-là ce mouvement qui, jusqu'alors avait fait preuve de tant de jeunesse, de vigueur et de vie, commençait à s'immobiliser et peu à peu à s'enliser.

Théophile ROBERT.

Peinture encore peu connue en 1900 et qu'on ne pouvait étudier que dans de rares petites galeries (celle de Durand-Ruel mise à part), au Salon des Indépendants ou chez certains collectionneurs qui daignaient quelquefois montrer leurs trésors à ceux qui leur étaient chaudement recommandés.

Chez Durand-Ruel nous voyions les œuvres de C. Monet, Sisley, Pissaro, plus rarement celles de Renoir ou de Cézanne. Mais c'est au Salon des Indépendants et plus tard au Salon d'Automne que nous pouvions satisfaire notre curiosité, surtout dès que ce dernier Salon eut l'excellente idée d'organiser chaque année des rétrospectives comme celles de Cézanne, de Gauguin, de Seurat, de Van Gogh ou des expositions groupant la plus belle partie de la production d'artistes comme Renoir, déjà glorieux et encore vivants.

Le peintre qui était alors le plus aimé, le plus critiqué aussi, était Cézanne, beaucoup de ses admirateurs d'ailleurs le comprenaient bien mal et ne voyaient en lui que ses défauts et ses excentricités. Combien parmi les jeunes avaient compris le sens profond de cette parole du Maître: « Je veux faire de l'impressionnisme un art de musée », laissant entendre par là que son art de révolutionnaire devait se rattacher à la vivante tradition française.

Mais ce qui dans ces salons nous attirait par dessus tout et nous passionnait, c'était la recherche toujours récompensée, et la découverte d'œuvres et de noms qui étaient nouveaux pour nous ou peu connus; c'est là que nous avons fait la connaissance des Matisse, des Marquet, des Bonnard, Vuillard, La Fresnaye, de tous ceux qui aujourd'hui sont les représentants les plus connus et les plus appréciés de la peinture contemporaine.

Dans les années qui précédèrent la guerre de 1914, le mouvement révolutionnaire évolua, lentement au début, puis de plus en plus rapidement, lorsque les désordres engendrés dans tous les esprits par la psychose de guerre commencèrent à se manifester.

La peinture révolutionnaire qui, jusqu'alors, avait été purement française d'inspiration et traditionnelle au sens large du terme, se laissait détourner de sa voie par des influences étrangères chaque jour plus nombreuses. L'art oriental, japonais et chinois, l'art africain, aztèque, l'art primitif de toute origine et de toute qualité transformait l'aspect des expositions et provoquait un nivelingement dans la qualité des peintures, engendrant monotonie et ennui.

Les arts exotiques ne suffisant plus à étancher la soif d'excentricités, certains jeunes et demi-vieux se jetèrent dans l'imitation de la peinture naïve des enfants, des primaires et même des anormaux. Bien entendu, la naïveté qu'on recherchait n'avait rien de commun avec celle qu'Ingres recommandait à ses élèves et même le douanier Rousseau qui, lui, était un vrai naïf, doublé d'un vrai peintre, ne devait pas être fier de ses imitateurs!

C'est alors que le cubisme apparut et tout de suite prit sa place, une grande place, après une courte période de tâtonnements. Il s'imposa rapidement, en réaction contre la médiocrité, la mollesse, le laisser aller, le goût malsain de l'ébauche et de l'a peu près qui transformait l'aspect des salons d'avant-garde. Aux taches de couleur jetées n'importe comment sur la toile, il opposait l'extrême sobriété de sa gamme de teintes, la pureté de son dessin, l'harmonie de ses volumes, la rigueur de ses constructions.

C'est avec une extrême sympathie que, dès ses débuts, je suivis ce mouvement dont les chefs étaient Braque et Picasso, mouvement qui se donna, dès qu'il eut pris conscience de ses moyens, comme l'initiateur d'un nouveau classicisme.

Puis la guerre vint, avec son cortège d'horreurs et de destructions matérielles, morales et spirituelles.

Lorsqu'en décembre 1918 je retournai habiter Paris, le cubisme triomphait et jusqu'en 1920 conserva les qualités qui lui avaient permis de prendre la place de choix qu'il occupait alors.



Menus propos d'un peintre neuchâtelois

On cherche de plus en plus à nous présenter le monde plastique comme une antithèse de la Crédence. Or il apparaît à tous les yeux que ce monde est une réplique analogique du monde visible. C'est ainsi qu'on a pu parler de la langue universelle du dessin, en opposition à la multitude des langues alphabétiques.

Mais l'art plastique, postérieur à la photographie et à l'esthétique consécutive à cette invention, a cessé d'être une langue universelle, et c'est pourquoi nous entendons si souvent dire aujourd'hui: « Je ne comprends vraiment rien à cet art là ». Parce que, précisément, cet art est devenu une langue au même titre que le français ou l'hébreu, et, de ce fait, nécessite un enseignement écrit ou oral, alors que l'art plastique traditionnel n'exigeait, pour être compris, que la connaissance visuelle du monde donné, connaissance offerte à toute créature, en même temps que la vie et que son cadre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les prêtres de toutes les religions ont sans cesse fait appel aux représentants de cette langue universelle, afin de rendre compréhensibles aux peuples analphabets leurs catéchismes respectifs, aux couleurs variées comme celles des armées.

Mais qui peut enseigner cette langue universelle à ceux qui désirent la connaître, sinon l'objet lui-même. L'objet sera donc le maître indispensable de celui qui désire pouvoir représenter, aux yeux de tous, les choses visibles. Le dessin imitatif est ainsi le seul moyen qu'a l'élève peintre ou sculpteur de s'enseigner à soi les éléments de cette langue universelle. L'homme ne peut enseigner à l'homme que des matières dont il est l'inventeur: la lecture, l'écriture, l'algèbre, le droit, la chimie, la philosophie, la théologie, etc. Mais n'ayant inventé ni la rose, ni le ciel, ni la lumière, ni l'espace, ni l'arbre, ni le fruit, ni les corps, ni l'onde, il ne saurait enseigner le dessin. Seules les choses peuvent l'apprendre à l'élève amoureux de ses éducatrices, de leur beauté, de leur mutisme.

Entre le poète alphabétique et le poète plastique, il y a la même différence qu'entre la chose et le mot qui la désigne. La poésie de l'un exige une double initiation, la poésie de l'autre nous est donnée comme le sont les images de la vie. Tous les enfants du monde, chacun dans leur langue maternelle, disent: maman, devant l'Antiope endormie du Corrège ou la Danaé du Titien.

Face à cette création seconde que sont les Arts plastiques, il était fatal que l'écrivain touche-à-tout, comme cette réplique comme il commente toutes choses visibles et invisibles. Ainsi s'interposant entre le fait et l'expérimentateur, comme il s'interpose entre le monde et Dieu, le scribe allait, une fois de plus, tout fausser en croyant tout expliquer. Et aujourd'hui, sur l'instigation de ceux qui disent et qui ne font pas, voici nos peintres qui s'en vont déclamant, visant désormais l'absolu, « les sens déforment mais l'esprit forme ».

Avant cette intrusion des mouches bourdonnantes dans le secteur des Arts du dessin, celui-ci façonnait en quelque sorte l'esprit du peintre par le truchement de sa soumission à l'apparence des choses. La caractéristique de cette discipline est la recherche de

Recrutez des membres passifs !

l'analogie, obtenue par la comparaison inlassable de l'image donnée avec l'image exécutée. Un dessin imitatif est le résultat d'un va et vient continual de l'œil et de la pensée du peintre entre l'objet et sa copie consciente. Consciente, en opposition avec l'image inconsciente de la plaque sensible qui, pas plus qu'un miroir ou qu'une eau tranquille, ne sait ce qu'elle fait. Quels que soient l'expérience et l'âge du copiste plastique, l'objet fait à celui-ci de continues objections, tandis qu'il n'a aucune objection à faire au copiste verbal, qui se contente de représenter l'objet par un grognement ou par un signe conventionnel.

Un auto-portrait de Rembrandt est l'effet unique d'une cause unique, et cet effet est aussitôt identifié à sa cause par ceux qui connaissent la cause qui a déterminé cet effet. Au contraire l'auto-portrait verbal de La Rochefoucauld, par exemple, n'est qu'une grossière approximation d'un visage, qui ressemble à des millions d'autres visages, et qui, par conséquent, ne pourrait être identifié par personne, même pas par la mère de l'auteur.

L'écrivain n'a pas à comparer la chose au mot qui la désigne. Il n'a pas à accorder ce signe conventionnel avec l'objet. Ce dernier se soucie aussi peu du mot qui le désigne que le mot se soucie de l'objet qu'il représente. « Pour comprendre les choses, écrit Paul Claudel, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l'image soluble ». Conseil de scribe, mais que ne sauraient prendre au sérieux, ni l'artiste, ni le savant. De sa naissance à sa mort, l'écrivain ou l'orateur écrit sous la dictée du maître d'école. Par contre, l'artiste et le savant écrivent sous la dictée des choses, ce qui est assurément un moyen plus efficace de les comprendre et, partant, de les aimer et de les respecter.

Si les images des peintres d'autrefois présentent une telle analogie avec les images de la vie, au point que devant un tableau de Vélasquez, Théophile Gautier pouvait s'écrier: « Mais où donc est la peinture ! », c'est précisément parce que cette attention alternée devant l'objet et sa copie a été particulièrement soutenue et prolongée. Et si le Vinci fut considéré par ses pairs comme le peintre le plus habile, au temps des peintres habiles, c'est parce que ses peintures « rivalisaient avec la nature », ainsi que l'a constaté Vasari. Aujourd'hui ce titre de peintre habile est décerné à tort et à travers par des chroniqueurs artistiques qui ne savent proprement pas de quoi ils parlent.

Malheureusement, de cette longue et patiente étude des choses visibles, des « mouches écrivassières » et bourdonnantes, en ont détourné l'artiste plastique. Avec insistance, elles l'invitent à cesser une fois pour toutes de copier ce qui se voit, l'engageant de préférence à créer « des images mentales objectives » ou à « construire le cosmos ». Dès lors plus d'analogie vérifiable entre la peinture et la nature.

« Prétendre, comme l'écrit André Malraux, que le sujet doit disparaître parce qu'un nouveau sujet apparaît qui va rejeter tous les autres: la présence dominatrice du peintre lui-même », c'est tout simplement abolir la peinture. Lorsque Chardin peint des fruits dans un compotier, fruits et compotier que la servante identifie d'un clin d'œil, il se peint aussi. Il peint également du même coup l'émotion qu'il éprouve (émotion que la plaque sensible ne saurait éprouver) aux écoutes des données visuelles si complexes de ces objets. Mais ce peintre présumé, qui prétend pouvoir nous donner une « équivalence plastique » de l'émotion qu'il ressent devant un corps ou devant un fruit, sans user du précieux auxilia-

re qui a suscité son émotion, est un sot qui a pris au sérieux les sottises des mouches bourdonnantes qui infestent à cette heure la cité des Arts plastiques.

Contre les poisons verbaux qui aveuglent les élèves peintres et sculpteurs de notre temps, ceux du passé étaient immunisés par leur ignorance à peu près complète de la langue vulgaire. D'ailleurs en ces temps antérieurs à l'instruction livresque obligatoire, les mouches écrivassières étaient rares. Lire, écrire étaient le privilège de quelques personnes, et la peinture, au reste, ne constituait pas un sujet digne de l'attention de ces privilégiés. Leurs joutes oratoires avaient bien d'autres objets. Orateurs et écrivains avaient à s'occuper des rapports entre le ciel et la terre. Ils devaient en outre veiller à ces que les observateurs du monde réel ne touchassent en rien à l'image cohérente de l'univers, tracée une fois pour toutes par ceux qui parlent, tranchent et concluent avant de savoir.

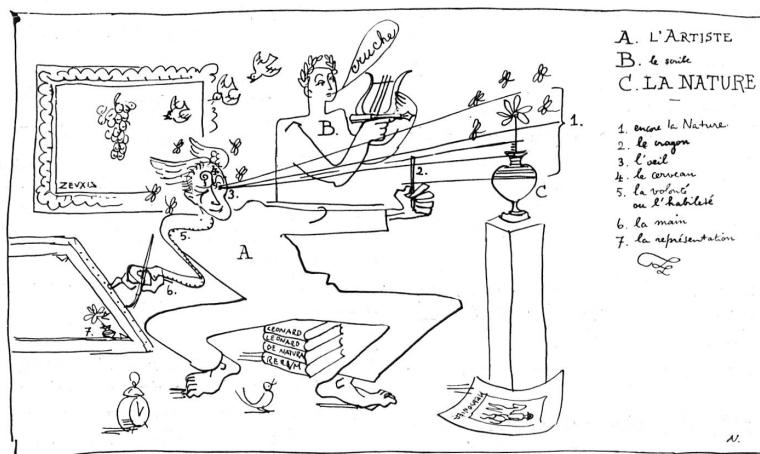
Mais si aujourd'hui les savants n'ont plus à craindre les foudres des dialectiques régnantes (sauf peut-être en Russie) et peuvent en toute liberté obéir à la nature, sans craindre les morsures des dogues enragés, gardiens féroces d'antiques fondateurs de nuées, il n'en est pas de même des artistes dont les ateliers sont envahis par les mouches bourdonnantes chassées des laboratoires. Et là, selon leur habitude, ces mouches du coche jouent les magisters, mettent à l'index ou excommunient ceux qui, parmi les artistes, osent encore prendre la nature pour maître !

On a pu lire récemment, dans un journal bien pensant de la Suisse romande, le couplet symptomatique que voici: « Semblable à bon nombre d'artistes contemporains, X considère que le monde des apparences est trop pauvre pour lui; de son regard il le traverse et s'instaure au cœur même de l'univers. »

On oublie trop souvent que si les maîtres d'autrefois avaient dû subir l'abêtissement scolaire jusqu'à un âge avancé, abêtissement parachevé par le tumulte assourdissant des langues et des plumes des esthètes, ils ne seraient jamais devenus les peintres au métier prodigieux qu'ils ont été.

Vraisemblablement, le dessin imitatif est une des premières démarches de l'esprit humain. L'enfant, après avoir vu ce que Dieu lui montre, si l'on admet que « Dieu est le Créateur des cieux et de la terre et de tout ce qui est en eux », — éprouve le besoin de reproduire ce qu'il a vu. D'où l'on peut conclure que la morale du dessin figuratif est de ressembler à Dieu. Malheureusement, cette démarche proprement mystique de l'être, qui cherche à s'identifier à son Créateur par l'intermédiaire d'une image analogue à l'image donnée, est de nos jours très vite interrompue, par la démarche scolaire ou livresque, qui consiste à représenter les choses au moyen de signes convenus. C'est là, évidemment, une méthode pour aller vite en besogne. En effet, autant la marche du savant ou de l'artiste est lente, autant est rapide celle du scribe. Celui qui n'a qu'à nommer les choses pour les reproduire avance à pas de géant.

« Nous disons bien, écrit encore Claudel, que les mots sont les signes dont nous nous servons pour appeler les choses, les choses nous les appelons, en effet..., je deviens maître avec le mot de l'objet qu'il représente ». Ainsi, voici un écrivain octogénaire qui a conservé l'illusion que les choses répondent à l'appel des mots. Celui qui procède de la sorte, avance si vite avec sa langue agile dans la connaissance de toutes choses que bientôt, comme pour notre peintre de tout à l'heure, le monde des apparences sera trop pauvre pour lui. C'est pourquoi, dès l'âge adulte, va-t-il devenir le



prospecteur du monde invisible. Car, une autre illusion que les mots donnent à celui qui en fait un usage exclusif, c'est de se croire capable de dépasser l'apparence des choses. Mais depuis des millénaires que les prêtres fanatiques de l'idole verbale radotent cette antienne, l'humanité attend encore les effets de ce pouvoir.

Ce monde visible, dédaigné par ceux qui percent en songe « l'armure des apparences », par eux, n'est même pas effleuré. Car on ne comprend pas une chose après l'avoir nommée, ni même après l'avoir, de mille manières, qualifiée. Le savant et l'artiste en savent quelque chose, eux qui n'en ont jamais fini avec une goutte de sang ou les pétales d'une rose.

Aussi, comment prendre au sérieux cet homme sans yeux pour les merveilleuses réalités, quand il s'efforce de nous faire croire que « sa tête est toute pleine des secrets de Dieu ».

Conduire l'homme à Dieu, telle est, selon certains mystiques, la mission du monde visible. Or, peintres et sculpteurs n'eurent jamais d'autre maître que ce brillant ambassadeur, jusqu'au jour où les sinistres mouches écrivassières et bourdonnantes, réussirent à les convaincre de prendre la place du maître.

Ecoutez encore, avant de conclure, le bourdonnement, particulièrement agaçant, d'une trop illustre mouche: « Que devenait une peinture qui n'imitait plus, qui n'imaginait plus et qui ne transfigurait plus ? Peinture ».

Peinture, en effet, peinture dont l'apparition est consécutive à celle de l'homme; peinture ornementale; peinture conforme à la loi mosaïque; peinture à la portée de chacun.

Octave MATTHEY.

Dessins de Marcel North

Réponse du comité central à l'article "Quo vadis, PSAS?" de Karl Hugin

Il est sans doute salutaire que le comité d'une société soit, de temps en temps, l'objet de certaines critiques. Encore faut-il que celles-ci soient justifiées et ne soient pas formulées dans un esprit inamical.

L'article de notre collègue Hugin, que nous avons publié dans notre numéro d'octobre, me semble être, malheureusement, le reflet d'un tel état d'esprit !

Et puisqu' Hugin m'en donne l'occasion, je veux lui dire, à lui et à tous ceux que la chose peut intéresser, que le président central et son comité ne sont pas les domestiques de la société et qu'en aucun cas ils ne sauraient se laisser traiter comme tels. Ils veulent bien collaborer à la bonne marche de la société, mais sans avoir à obéir, si je puis dire ainsi, à des suggestions qui semblent être des ordres. Beaucoup de nos collègues déplorent des maux dont ils sont eux-mêmes responsables. Longueur de l'assemblée des délégués par exemple. Si la société a pu faire une erreur ces dernières années, c'est d'avoir pris en considération, sans examen très sérieux au préalable, les multiples propositions qui lui ont été faites, et ce dans un esprit d'équité, de compréhension et d'amitié envers toutes les sections et envers tous nos collègues.

Si Hugin éprouve le besoin de féliciter la section d'Argovie d'avoir fait une erreur, libre à lui, mais le comité ne saurait le féliciter lui-même d'encourager ou de prêcher le mauvais exemple. Sur les quatre sections absentes à Neuchâtel, l'une a motivé son absence, deux se sont excusées; une seule a observé un dédaigneux silence.

S'il est peu délicat de la part d'Hugin de se servir de notre journal pour nous faire savoir son désaccord avec sa section, il est, d'un autre côté, très intéressant de savoir que sa section est en désaccord avec lui !

Ensuite de quelle association d'idées Hugin parle-t-il du coût d'un repas à Neuchâtel et du montant de notre cotisation, on peut le deviner.

Quant au retard de quinze jours apporté à la publication du résultat de nos assemblées, retard dû sans doute à des circonstances fortuites, nous prions les membres en ayant subi un désavantage quelconque de bien vouloir s'annoncer ! !

La question financière semble préoccuper, maintenant, notre collègue Hugin.

L'exposition de Zurich, il est vrai sans droit d'accrochage et sans pourcentage pour la société, a bouclé par un déficit de fr. 5357.—.

Celle de Berne, avec droit d'accrochage et pourcentage, a permis de réaliser un bénéfice de fr. 634.—.

Laquelle des deux méthodes est la bonne ?

La création de la caisse de maladie a motivé une augmentation de fr. 5.— de notre cotisation, et je pense que tous les membres sont assez au courant de cette question, sans qu'il soit besoin d'en dire davantage.

Quant au versement unique de fr. 2.— par membre demandé par notre caissier, et qui a été fait par tout le monde avec empressement, il était destiné à enrayer le renouvellement de certains déficits.

Seul peut-être, Hugin ne le sait pas.

Aucune commission n'est au dessus du comité central, et aucune n'est nommée sans que le comité ne s'y trouve obligé.

Au sujet du plan Zipfel, Hugin a courte mémoire.

Hugin a fait partie du premier comité et lorsqu'il a appris qu'il s'agissait d'aller chez les industriels quérir des décorations ou d'autres travaux, il a donné sa démission en disant qu'il ne voulait pas faire le commis-voyageur !! Les autres collègues ont fait leur devoir (même le président, figurez-vous) et malgré tout leur dévouement, les résultats ont été lamentables. Monsieur Zipfel lui-même a abandonné son « plan » si je puis dire ainsi, et, n'en déplaise à Hugin, j'ai toujours été dans les meilleurs termes avec lui.

Parlons un peu de Macolin. Hugin, Franz Fischer et Léon Perrin faisaient partie de la commission. Hugin et Fischer sont allés à Macolin sans avertir Léon Perrin mais *jamais aucun rapport ne nous est parvenu*. Sur ma demande personnelle, Léon Perrin s'est rendu à Macolin et c'est son rapport qui m'a permis de dire tout ce que j'ai dit et que je maintiens, sur les possibilités qui nous sont offertes à l'Ecole de sport de Macolin. Tout le monde, au surplus, a pu prendre connaissance de la lettre de notre collègue Perincioli, parue dans le numéro de juillet de l'*« Art suisse »*.

Tout ce que dit encore Hugin au sujet de Macolin touche presque à la mauvaise foi. Non, en effet, je ne suis pas allé sur place mais ne reconnaît à personne le droit de m'en faire un reproche, à Hugin moins qu'à tout autre !

Oui, où va la société ? C'est une question que je me pose depuis longtemps. Mais aujourd'hui, l'article d'Hugin m'a montré où elle pourrait aller si nous laissions naître, entre les sections, un esprit de méfiance, de jalousie et de médisance. L'article d'Hugin pourrait être la source de tous ces maux.

Laisser entendre que le comité central applique les statuts selon sa fantaisie et selon son intérêt est presqu'une injure. Je laisse nos membres en faire ce qu'ils voudront. Au sujet de deux membres démissionnaires du comité central, nous avouons n'en jamais avoir entendu parler.

Et, décidément, Hugin perd la mémoire. Lorsque pour la première fois nous avons eu à discuter l'entrée d'un membre tessinois dans le comité central, voici ses propres paroles: « Le Tessin pourrait aussi, pour une fois, comme région, être représenté au comité central ».

Rien à dire à ces paroles et rien à dire à celles d'aujourd'hui, chacun peut avoir son opinion à ce sujet-là, mais je n'aime pas que l'on fasse le généreux pour les besoins de la cause. Cela ressemble presqu'à une campagne électorale !!

Hugin en est-il réduit à chercher des amis un peu partout ?

Je crois qu'il interprète à sa façon les idées de notre ami Bieri et je peux lui dire encore que ses appréciations au sujet de nos expositions sont, encore une fois, en contradiction avec ses idées passées. « Seule la qualité doit compter », avez-vous dit bien souvent ! Alors ?

Je sais que les idées changent, il est même nécessaire qu'elles changent mais il est dangereux, après avoir exercé une présidence « dictoriale » pendant trois ans, d'adresser aux autres les critiques que l'on avait par un « ukase » écartées de son chemin.

Je n'ai pas l'intention de vous faire aucun reproche au sujet de votre présidence, Hugin, mais il serait néfaste pour la société que votre attitude soit considérée comme un exemple d'autorité et de franchise.

pour le comité central: Eug. MARTIN, président.

*Aumentate il numero dei membri
passivi !*