Alexandre Blanchet

Autor(en): **Peillex, Georges**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 5: **Kantinen**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-87068

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Alexandre Blanchet

1

1
Alexandre Blanchet, Le cerisier, environ 1911. Kunsthaus Zurich
Der Kirschbaum
The Cherry-tree

Né en 1882, Alexandre Blanchet appartient à une génération qui aura apporté à la peinture suisse – et à l'école genevoise en particulier – un nombre somme toute respectable de personnalités de valeur. Déjà, le temps s'écoule inexorablement, s'amorce le recul qui permet d'apporter un plus sûr jugement sur les choses et les événements. La décantation se fait, les arbres ne nous empêchent plus de voir la forêt, et échappant enfin – tout au moins dans une certaine mesure – à la fascination qu'exercèrent sur nous les éblouissantes performances de l'art international, nous pouvons revenir à une vision plus saine des réalités et reconnaître à leur juste valeur certaines contributions au patrimoine artistique commun qui pour n'être pas aussi brillantes que d'autres n'en sont pas moins nécessaires à l'image exacte que l'on conservera de l'homme du XX^{e} siècle. On a dit et répété que l'on ne saurait parler d'une peinture proprement helvétique reconnaissable à son style, ses constantes ou ses traditions déterminées par nos caractères nationaux. Il y a notre situation dans des communautés linguistiques dont les pôles d'attraction se trouvent au-delà de nos frontières, et tout ce qui en découle dans notre façon de sentir et de penser. La vitalité de notre conscience nationale ne peut rien contre un fait évident: notre appartenance à une culture qui, pour le principal, est germanique, française ou italienne. Tout au plus devons-nous à cette position originale d'ajouter à nos particularismes une certaine note de cosmopolitisme. Nos écoles, à quelques rares exceptions près, vivent à l'ombre de mouvements étrangers, et rares sont nos artistes qui n'ont pas éprouvé à un moment ou à un autre la nécessité de respirer l'air de Munich, de Rome ou de Paris. Dans les meilleurs des cas, ils s'y sont enrichis, et plutôt que de s'assimiler aux mouvements qu'ils y découvraient, ont à partir de leurs acquisitions ouvert leur propre voie. Ainsi l'art suisse se présente-t-il plus comme un ensemble de personnalités que comme émanant d'un groupe homogène et cohérent. Jetant un coup d'œil sur la première moitié du XX^{e} siècle, nous voyons se dresser les figures de ceux qui en peinture en auront laissé les témoignages les plus valables. Parmi elles, et sans vouloir opérer une injuste discrimination, nous apercevons Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler, Paul-Basilius Barth, Wilhelm Gimmi, Maurice Barraud, Hans Berger, René Auberjonois, Alexandre Blanchet. Autant de noms, autant d'apports différents, et chez ceux-là mêmes qui, d'origines voisines, s'abreuvèrent aux mêmes sources – on pense notamment à ces deux «Parisiens» qu'ont été Barth et Gimmi – on est frappé plus par ce qui les distingue que par ce qui les relie. Veut-on à tout prix leur trouver un dénominateur commun, nous l'identifierons dans ces traits de caractère typiquement helvétique que sont la réserve, une certaine gravité, et un goût porté vers ce qui est solide plutôt que brillant. Une méfiance – peut-être un peu montagnarde – des outrances et des éclats, de l'aventure aussi: en somme un esprit peu spéculatif, mais le culte du travail sérieux. De là un manque d'envolée, peu de découvertes, mais une honnête et scrupuleuse conception de la réalité axée sur une juste notion des valeurs essentielles. Rien qui cherche à surprendre ou à étonner, mais une quête méthodique, consciencieuse, tenace de la vérité sous ses aspects les moins trompeurs. De grandes qualités comme on voit, mises au service d'une création qui nous en apprend plus sur l'homme et notre monde que bien des pirouettes savantes qui font s'ébaudir le bon peuple et le laissent sur sa faim. Et à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la peinture suisse existe bel et bien, qui indépendamment des considérations de doctrines, se révèle comme le reflet fidèle de l'esprit et de la mentalité d'un peuple dont elle est l'émanation.

Il n'est rien dans ce qui précède qui ne puisse d'une façon ou d'une autre se rapporter à Alexandre Blanchet dont le cas, nous semble-t-il, est assez exemplaire. Alexandre Blanchet

2

3

dont on peut, un an après sa mort, embrassant d'un seul coup d'œil une carrière de soixante ans, prendre l'exacte mesure, situer dans l'art de son pays et de son époque la vraie place, qui est parmi les premières. Un Blanchet qui ne connut jamais la tentation de se mettre à la mode de Paris ou d'ailleurs, mais qui fidèle à sa nature, à l'essence de son être le plus intime, n'a jamais jeté ses regards sur le monde que pour le confronter avec lui-même.

Trapu, râblé, tout en rondeur musclée, têtu, c'est ainsi que nous avons vu l'artiste de son vivant, que nous le reconnaissons dans ses autoportraits, et son œuvre lui ressemble étrangement. Une œuvre forte et sans coquetterie, sinon sans tendresse, qui coule d'un seul jet dès l'apparition d'une précoce maturité jusqu'aux toiles sans faiblesse et si merveilleusement épanouies de la fin. Dépourvu de maniérisme, elle est fortement typée, robuste, virile, fruit d'une vision bien personnelle nourrie d'une conviction inébranlable. Sans doute, Blanchet a-t-il connu comme tous les bons artistes les hésitations, une certaine timidité parfois devant le parti à adopter au cours de l'exécution d'une toile: nul peintre digne de ce nom n'est à l'abri du doute à un moment ou à un autre. Mais cela n'a pu être que sur un détail d'exécution, le meilleur moyen de serrer sa pensée plastique, jamais sur l'essentiel.

Alexandre Blanchet est né le 23 avril 1882 à Pforzheim, dans le pays de Bade, d'un père genevois et d'une mère badoise. Il y passe les premières années de sa vie et lorsqu'il apprend à parler, c'est dans la langue de Gœthe. Il n'apprendra le français qu'un peu plus tard et, toute sa vie, s'exprimera avec aisance dans le plus pur patois badois. Il a cinq ans lorsque ses parents viennent en Suisse et s'installent à Carouge. Les affaires de son père, graveur, ne sont guère prospères. En fait, Alexandre Blanchet a eu une enfance très pauvre, misérable, qui lui a laissé pour toute sa vie une impression si pénible qu'il évitait d'en parler, et une peur panique de la pauvreté. Pourtant le tableau de ces jeunes années n'est pas uniformément noir. Ses parents, bien que dépourvus, sont très compréhensifs et favorisent sa vocation lorsqu'il manifeste le désir de suivre les classes de l'Ecole des Arts industriels. Durant cinq ans, il apprend le métier d'émailleur, qu'il pratiquera quelques années, non sans succès, car les pièces qu'il exposera plus tard au Salon d'Automne entre 1907 et 1910 sont loin de manquer d'intérêt. La peinture, cependant, l'a déjà tenté. On connaît de lui un autoportrait exécuté en 1899, au cours de sa deuxième année d'école, qui en témoigne. Au demeurant, c'est bien déjà à la peinture qu'il pense, et c'est bien cette préoccupation qui l'engage en 1905 à faire un premier

4

2
Alexandre Blanchet, Garçon debout, 1913. Kunsthaus Zurich
Stehender Knabe
Standing boy

3
Alexandre Blanchet, Etude pour «La Maternité», 1914. Fusain
Studie zur «Maternité». Kohlestift
Study for "Maternity". Charcoal

4
Alexandre Blanchet, La toilette, 1916. Collection Max Wassmer, Bremgarten (Berne)
Die Toilette
The toilette

5

séjour à Paris dont il nous reste un «Pont Neuf» à classer parmi les premiers essais, et l'année suivante l'incite à entreprendre ce voyage en Italie qui marquera dans sa vie, puisque après le séjour à Florence, c'est à Rome qu'il célèbre ses fiançailles. Or, on ne saurait sousestimer l'importance de l'influence de M^me^ Blanchet sur le parachèvement de la formation de son mari. Le jeune couple s'est formé à l'école et s'engagera pour la vie en dépit de la différence sociale qui pourrait séparer les deux élèves. La jeune fille est issue d'un milieu bourgeois, mais ce qui pourrait être un obstacle devient au contraire une circonstance providentielle. Musicienne, cultivée, elle fait bientôt partager à son mari ses goûts et son érudition, créant autour de lui un climat dont il tirera les plus grands fruits. Elle dispose en outre de quelque argent et le mettra à contribution pour aider le jeune artiste et lui permettre de travailler avec une certaine liberté d'esprit, sans trop se soucier des ventes. C'est ensemble qu'ils s'en vont se fixer en 1907 à Paris où ils resteront jusqu'au moment où, en 1914, la première guerre mondiale les incitera à rentrer au pays. A Montparnasse, ils vivent rue Boissonnade, célèbre aujourd'hui par tous les artistes qui y prirent leurs quartiers. Ils y retrouvent Ramuz, Auberjonois, Alice Bailly, tout un noyau de Suisses.

Jusqu'alors, l'art de Blanchet se cherche. A travers un modeste maître genevois, il a subi l'influence de Barthélemy Menn. Il n'est pas resté insensible non plus à la leçon de Hodler qui alors exerçait une attraction tyrannique sur tous les jeunes peintres du pays. Paris lui apportera la grande révélation qui, après assimilation, lui ouvrira sa voie définitive: Cézanne. Sans doute n'est-il pas le seul auquel le message du maître d'Aix aura apporté le choc décisif, mais, ici, la rencontre prend une signification assez particulière. Lorsque le jeune artiste se lance dans la prospection des trésors artistiques que lui réserve Paris, il découvre le Louvre et, au Luxembourg, tous les impressionnistes. Il y a eu Van Gogh et Gauguin, il se trouve en présence de Degas, Manet, Monet, Renoir, mais c'est Cézanne qui l'arrête. La rencontre est capitale parce que seul Cézanne pouvait lui apporter la réponse aux questions qu'inconsciemment il se posait. C'est lui qui lui montrait tout à coup comment assouvir sa passion du volume, comment il allait pouvoir satisfaire son goût pour la forme et le modelé grâce aux modulations colorées. Et c'est à partir de là sans doute que Blanchet devient lui-même. Car la leçon de Cézanne, il la comprend comme un encouragement à suivre sa tendance profonde, et il n'en retient, sans extrapolation abusive, que ce qui peut servir ce qu'il a toujours senti confusément en lui. Tout au moins c'est ainsi que nous le comprenons, car, dès 1911, nous constatons que les tâtonnements sont terminés et qu'apparaît un style qui, compte tenu de certaines variations, ne fera que se consolider durant toute la carrière de l'artiste. «Le Cerisier» du Kunsthaus de Zurich, le «Nu debout» du Musée de la Ville de Soleure, «Le Modèle» de la collection Josef Müller à Soleure sont par exemple trois toiles qui contiennent dans leurs grandes lignes l'essentiel du langage qui nous est aujourd'hui si familier. Or, la dernière est de 1912, et les deux premières de 1911, année durant laquelle l'artiste a peint un paysage de Porquerolles qui, lui, porte encore les traces des hésitations des débuts. C'est à partir de là que naît et va s'épanouir cet art que domine une puissante arabesque, cette force sereine qui sans trahir la nature aboutit à la noblesse du style. On a pu dire non sans raison que Blanchet peintre avait une sensation de sculpteur. Il est non moins vrai qu'il nous suggère parfois une parenté avec Maillol dont il partage la veine poétique, bien que ne puisant pas aux mêmes sources d'inspiration. En fait, on en revient à cette primauté de la forme à laquelle la couleur elle-même est asservie, manifestation à notre avis d'une saine et robuste sensualité. Tout est ici parfaitement logique. Intelligent, cultivé, Blanchet n'est cependant pas un cérébral; son appétit le dirige vers les beautés matérielles, il a faim de réalités physiques et palpables. On a dit sa hantise de la pauvreté. Son goût le porte – on pense par compensation des années de l'enfance – vers tout ce qui est cossu, et s'il méprise les questions d'argent – il mourra sans un sou – il se prive le moins possible de ce qui peut flatter sa notion de confort. De même dans sa peinture, cette tendance à la générosité des formes. Les nus occupent une place importante dans son œuvre et trahissent ses préférences pour les corps bien en chair, solidement nourris. C'est sans doute parce qu'ils se prêtent le mieux aux formes arrondies, qui tournent et suggèrent la troisième dimension. Mais on peut voir en eux aussi le symbole des plus pures joies terrestres. Ce sont de remarquables hymnes aux beautés de la nature, dans lesquels l'artiste témoigne de sa profonde science de la charpente humaine, d'une grande délicatesse dans l'interprétation des attitudes, d'un art subtil des rapports des formes, mais aussi d'une délectation qu'il nous fait partager devant la tendresse des courbes de la chair et la douceur nacrée des carnations. Tout alors dépend de l'attitude de l'artiste devant son modèle. Ce qui pourrait être mièvre, banal ou de mauvais goût chez un autre devient à travers son tempérament grandiose et souverain. Il y a de la majesté dans certaines de ces académies, par la grâce des attitudes et le jeu des lignes, la plénitude des accords entre le sujet et les éléments qui l'entourent. C'est que Blanchet en dépit de ce que nous en avons dit n'en est pas moins coloriste. Mieux, en limitant la fonction de la couleur, il en souligne le rôle en l'obligeant à des

6

5
Alexandre Blanchet, Valaisanne, 1920. Musée des Beaux-Arts, Winterthour
Walliserin
Valais girl

6
Alexandre Blanchet, Foire à Sion, 1920. Fondation Oskar Reinhart, Winterthour
Markt in Sitten
Fair at Sion

7

8

raffinements qui nous transportent. Et puis il a un sens surprenant de la composition. Cela, c'est un don, qui lui fut reconnu par André Salmon alors que Blanchet était encore à Paris, et qui trouva à s'exprimer magnifiquement par la suite dans des réalisations qui comptent aujourd'hui parmi ses chefs-d'œuvre.

En 1914, l'artiste est revenu à Genève. Jusque-là, il avait exposé aux Expositions nationales en Suisse, aux Salons des Indépendants et d'Automne à Paris, assez régulièrement. En 1915, il montra un nombre important de ses œuvres dans une galerie zurichoise, inaugurant avec la Suisse alémanique des relations si étroites que des villes comme Zurich, Bâle, Winterthur ou Soleure peuvent se flatter aujourd'hui de lui avoir apporté, chacune pour son compte, des appuis infiniment plus efficaces que la Suisse romande tout entière. Pour être juste, rappelons que le premier acheteur fut un Genevois, le précieux, dévoué et fidèle ami Zanello. Mais à la suite d'un autre ami, le mécène et collectionneur Oskar Reinhart, c'est à l'Est de la Sarine que les travaux de Blanchet suscitèrent le plus intelligent intérêt, là qu'il trouva avec les amateurs éclairés, les encouragements et le public qui lui permirent de vivre et de se vouer en toute tranquillité à sa carrière.

A partir de 1914, le peintre ne quitte pratiquement plus le pays. Genève et sa campagne, la Savoie toute proche lui suffisent comme horizons, et d'ailleurs dès 1922, grâce à l'ami Zanello, il peut à des conditions très abordables vivre à Confignon dans la paix confortable d'une spacieuse maison paysanne. Une autre région lui tient à cœur, cependant, et prend une importance capitale dans son œuvre: le Valais. C'est en automne 1916 qu'il y fait son premier séjour, et il est subjugué par l'intense saveur qu'il découvre aux terres et aux gens. L'être épris de vérité pure qu'il est, ne peut manquer en effet d'être profondément touché par l'authentique originalité de ce pays resté jusque-là à l'abri des courants extérieurs, et dont les traits sont si fortement accusés qu'il en émane comme un parfum d'exotisme. Et la rencontre est providentielle, car Blanchet n'est pas homme à tomber dans les pièges du folklore et du pittoresque. On juge alors de la maturité de cet homme de moins de quarante ans à la façon dont il a su d'emblée dégager le sujet de tous les détails affaiblissants pour en traduire, avec quelle ampleur dans la phrase, l'âme et l'esprit. Durant son séjour, il peint des paysages et exécute surtout beaucoup de dessins. Mais rendu à son atelier genevois, il s'attaque, tirant les fruits de cette expérience toute fraîche, à cette vaste composition que sera «La Vendange». C'est là un premier bilan, une somme établie au terme d'une étape. Il semble que voulant mettre à l'épreuve tout ce qu'il a acquis, il veuille prendre la mesure de ses propres forces. Le thème, évidemment, est l'un de ceux qui expriment le mieux le Valais. Par l'ampleur de la composition, son rythme général qui en recherchant l'asymétrie restitue la vie, la noblesse du ton et un sens de la synthèse qui permet de suggérer le plus avec le minimum de notations, il atteint à une certaine majesté et confère une valeur éternelle à un chant dans lequel se reconnaît la plus juste émanation d'une contrée. Mais ce n'était là qu'une première réussite. Ce magistral morceau allait en appeler un autre, qui lui fait pendant aujourd'hui à Winterthur dans le musée de la Fondation Reinhart. «La Vendange» avait été inspirée par les environs de Sierre. Trois ans plus tard, le peintre trouvait à Sion les éléments de la «Foire en Valais», dans laquelle il allait se surpasser. C'est la même grandeur, la même ampleur décorative, mais le rythme un peu différent suscite des problèmes plus difficiles qui conduisent l'artiste à d'admirables trouvailles. Autour d'un personnage central, les mouvements divergents des autres éléments expriment parfaitement le tumulte d'une foire sans que pourtant jamais l'équilibre soit rompu ni l'attention émiettée. La forme prêtée par chaque modèle s'intègre dans l'harmonie de l'ensemble, et il n'est pas jusqu'à leurs

9

7
Alexandre Blanchet, Nu accoudé, 1925. Collection Oskar Reinhart, Winterthour
Akt mit aufgestütztem Arm
Nude leaning on elbow

8
Alexandre Blanchet, Près de Carona, 1945. Collection Oskar Reinhart, Winterthour
Bei Carona
Near Carona

9
Alexandre Blanchet, La robe noire, 1923. Dépôt de la Confédération au Musée des Beaux-Arts de St-Gall
Das schwarze Kleid
The black gown

Photos: 1 Walter Dräyer, Zürich; 3, 4, 5, 7, 8 Michael Speich, Winterthur; 6, 8, 12 H. Wullschleger, Winterthur

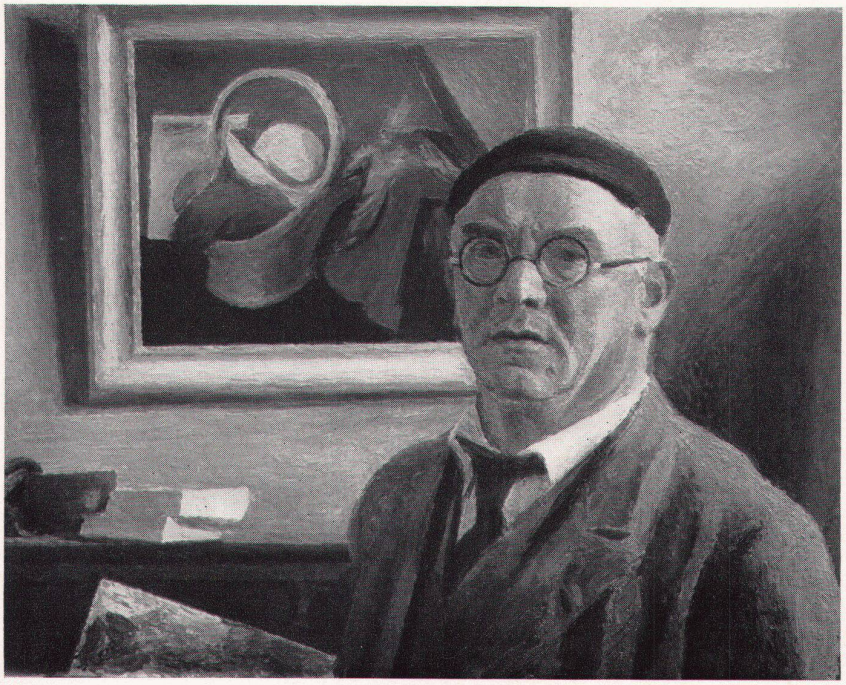
10

couleurs qui, dominées par le peintre, ne se plient aux accords chromatiques d'une palette qui à aucun moment ne trahit l'atmosphère de joie grave, un peu fière, qui dans cette composition apparaît comme l'expression même d'un pays et de son peuple. Ce maître morceau, et les études qui l'accompagnaient impressionnèrent beaucoup Rainer Maria Rilke et eurent une influence imprévisible sur son destin. C'est par elle, dans l'atelier de Blanchet, que le poète eut la révélation du Valais. Il en conçut un désir irrésistible d'y aller voir, se prit d'affection pour la Noble Contrée, et décida alors de se fixer à Muzot.

D'autres grandes compositions devaient suivre encore, qui, à intervalles irréguliers, sont comme des jalons posés le long de la route de l'artiste. Ce sont «Les Bergers» en 1922, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Bâle, la peinture monumentale exécutée entre 1928 et 1930 dans l'église de Tavannes (il y eut entre 1940 et 1943 les mosaïques de l'église Saint-Joseph et en 1945 la décoration du baptistère du Sacré-Cœur, toutes deux à Genève), la décoration murale de l'Exposition nationale de 1939 à Zurich, puis celles du Tribunal fédéral à Lausanne de 1945 à 1947 et du Musée des Beaux-Arts de Genève en 1950. Beaux morceaux d'éloquence – l'ensemble de Lausanne est particulièrement remarquable – ces ouvrages sont un aspect important de la création de l'artiste. Ils apparaissent comme la nécessité qu'il aurait éprouvée, à certains moments, de s'abandonner à toute la puissance de son souffle, pour se libérer d'un trop-plein de force et d'énergie.

Mais Blanchet, c'est encore bien d'autres choses, et l'on n'en finit plus de le raconter, même en se retenant d'entrer dans les détails dont beaucoup pourtant mériteraient qu'on s'y arrête. Ce sont ses innombrables dessins à la mine de plomb, jamais superficiels, sensibles et attentifs à dégager l'accent vrai, la forme juste. Ce sont ces plâtres et ces bronzes, quelques figures et surtout des portraits, qui viennent confirmer la joie qu'il éprouvait à traiter les volumes, et nous le montrent succombant à l'appel de la sculpture. C'est en 1918, alors que le sculpteur François Baud exécutait son buste, qu'il fit son premier modelage. Les années qui suivirent, il revint, pas très souvent mais assez régulièrement, au plâtre et a ainsi accumulé un certain nombre de pièces qui plaisent par la pureté et la grandeur de leurs volumes. Cependant, quel qu'ait été son goût pour elle, la sculpture pour Blanchet n'aura été qu'un dérivatif à ses problèmes habituels, et c'est ainsi qu'il faut considérer cette partie de son œuvre qui, s'il avait voulu s'y consacrer complètement, aurait sans doute connu bien d'autres développements.

Il est un autre aspect enfin de ce peintre, auquel on ne saurait attacher trop d'attention: c'est le portraitiste. Sa parfaite maîtrise, l'aisance avec laquelle il se libère de sa tâche nous fait d'autant plus regretter, chaque fois que nous nous trouvons en face d'un des ses portraits, la défaveur dans laquelle est actuellement tombé un genre qui donna pourtant à la peinture tant de chefs-d'œuvre. On y trouve la preuve, et une preuve récente puisque son dernier portrait fut exécuté en 1961, quelques mois avant sa mort, que le genre est parfaitement compatible avec l'esprit de la peinture contemporaine, pour peu que l'artiste puisse justifier du métier et des dons suffisants. Or, ces dons, Blanchet les avait et nous en administre une preuve éclatante. Peut-être parce qu'il était réellement peintre, peintre jusqu'au bout des ongles, et que son travail reposait sur de tranquilles certitudes. Et ceci suffirait, probablement, à le définir: un artiste qui ne cherchait pas à s'imposer, mais pour qui l'expression obéissait à une nécessité irrésistible. Tout, dans la nature et dans le monde, se résumait à un problème de volumes et des couleurs les mieux désignées pour les mettre en valeur. Le sujet est nécessaire, mais moins important qu'on pourrait l'imaginer, et cède devant les impératifs imposés par le juste équilibre entre le fond et la forme. Sans doute, la peinture, pour Blanchet comme pour beaucoup de tenants de l'art actuel le plus jeune, est avant tout un langage. Ne s'agit-il pas finalement de donner une forme plastique à l'essence des choses? Dès lors le sujet est impuissant à dominer l'artiste et reste soumis sans rémission à la réalité picturale et, habile à dégager l'esprit d'un thème, la psychologie d'un paysage, le peintre, sans rien abdiquer de lui-même, se trouve parfaitement apte à nous transmettre celle d'un modèle. Nous revoyons ainsi toute une série de visages dont beaucoup nous sont connus. Ils sont merveilleux de ressemblance et jamais serviles. Outre le portrait de Maurice Baud peint en 1912 et celui de l'épouse de l'artiste fait l'année suivante, Maurice Barraud, René Auberjonois, Ernest Ansermet, Hans Berger, Eugène Martin nous sont montrés fixés pour l'éternité dans leurs traits les plus significatifs et les plus vrais. La liberté nécessaire au style n'a en rien déformé leur visage qui s'éclaire au contraire d'une lumière venue de l'intérieur, laquelle ne peut être le fait que du seul peintre, que rien ni personne ne saura jamais remplacer. On nous démontre ici que, sans rien sacri-



11

12

fier des qualités plastiques d'un tableau, on peut méditer sur un visage et traduire sur la toile ce qui, pour les hommes que nous sommes, ne saurait nous laisser indifférents, le caractère d'une personnalité humaine.

On a dit la continuité, l'homogénéité qui caractérisent l'œuvre et le style de Blanchet, et insisté sur son originalité. Quelques touches de détail sont cependant encore nécessaires si nous voulons être absolument véridique. Cette parfaite fidélité à une même vision n'est pas exempte de certaines variations, rares il est vrai. On remarquera que l'artiste qui jusqu'en 1915 usait de pâtes épaisses, un peu lourdes, se tourne alors vers des matières beaucoup plus fluides et atteint à des surfaces presque lisses. Sa palette elle aussi change, et ses harmonies où dominaient les roux et les verts deviennent beaucoup plus sobres, allant jusqu'à se limiter parfois à des accords de noirs, de gris et d'ocres pâles. On conserve de cette période le souvenir d'un «Nu» magistral, aussi sculptural que ceux auxquels l'artiste nous a habitués, mais auquel une matière nacrée confère une délicatesse surprenante. Plus tard, Blanchet reviendra à une facture plus libre et, chose curieuse, plus proche de la technique de ses jeunes années. Les couleurs sont à nouveau plus épaisses, sans cependant qu'il y ait empâtements. Elles ne recouvrent que très exceptionnellement toute la surface du tableau, mais laissent apparaître la toile par autant de petites touches de blanc qui éclaircissent les tons employés et contribuent, par l'effet obtenu, à accentuer l'effet de modelé, donnant à la toile comme un épiderme velouté. La palette est également revenue à des valeurs plus contrastées, les ocres sont d'un roux soutenu, mais les verts sont plus clairs qu'autrefois.

Enfin, nous voudrions signaler certaines parentés fortuites et d'ailleurs temporaires, au moins dans un cas: une incontestable analogie, aux environs de 1915, entre certaines compositions d'Auberjonois et telle «Maternité», tel portrait de paysanne de Blanchet. Il ne s'agit là que d'une brève rencontre, qui sera sans lendemain. On se doit pourtant de la mentionner. De même, il est incontestable qu'en considérant la technique, on peut faire un rapprochement entre les dessins du peintre de Confignon et Gimmi.

Aujourd'hui, somme d'une longue carrière, l'œuvre de Blanchet s'est installée dans le monde et dans la plupart des musées de Suisse, dans les grandes collections de Suisse alémanique surtout, et atteste de la vigueur du talent d'un homme qui s'était entièrement voué à son art. Car la peinture était tout pour Blanchet qui lui vouait toutes ses pensées. De ses amis peintres, certains, comme Maurice Barraud et Eugène Martin étaient partis avant lui. D'autres, tels Hans Berger et Charles Chinet cultivent pieusement le souvenir d'un camarade dont ils aimaient le caractère bouillant et enjoué, et jusqu'à ses défauts, car il était volontiers impatient et colérique. Avec eux, nous rendons hommage à un créateur en qui nous voyons une des belles figures de l'art suisse du demi-siècle qui vient de s'écouler.

10
Alexandre Blanchet, Baigneuses, 1950. Peinture murale au Musée d'Art et d'Histoire, Genève
Badende. Wandbild im Musée d'Art et d'Histoire, Genf
Bathing women. Mural in the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva

11
Alexandre Blanchet, Autoportrait à la nature morte, 1935. Collection Mayenfisch, Zurich
Selbstbildnis mit Stilleben
Self-portrait with still life

12
Alexandre Blanchet, Portrait de René Auberjonois, 1942. Collection Oskar Reinhart, Winterthour
Bildnis René Auberjonois
Portrait of René Auberjonois