

# Quelques chefs-d'œuvre des collections suisses

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 9: **Expo II : die Kunst des Ausstellens**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39722>

## **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.

## Quelques chefs-d'œuvre des collections suisses

Une exposition comme celle du Palais de Beaulieu à Lausanne est inestimable par la qualité et le nombre des œuvres, toutes de premier plan, qui la composent. Puisant ses sources dans les collections privées, elle permet à chacun de voir ou revoir des chefs-d'œuvre célèbres, dont l'importance se mesure à leur beauté et à leur valeur historique, et qui sont souvent peu accessibles. Mais beaucoup parmi les plus grandes collections ont été avec le temps ouvertes au public; nombre de leurs pièces ont figuré à titre de prêts dans de vastes manifestations temporaires. Plus souvent encore, leur publication dans les livres et les revues les ont rendues familières. Un intérêt qu'il convient de souligner dans l'ensemble réuni à Lausanne, c'est le nombre et la variété des prêteurs, le nombre des collections qui pour être d'envergure relativement modeste n'en sont pas moins constituées par des œuvres remarquables, parfois acquises de première main, souvent aussi encore jamais présentées au public. Ainsi, la liste est assez longue des tableaux, des sculptures qui n'avaient jamais été exposés jusque-là, et que les visiteurs, les critiques, les historiens d'art auront ainsi le privilège de découvrir et d'étudier à Beaulieu.

A cet égard, on peut souligner que les trois versions du « Juif » de Chagall de la collection Im Obersteg à Genève n'avaient pas jusqu'alors été montrées ensemble au public, et que les comparaisons que l'on peut ainsi faire entre ces trois portraits inspirés d'un même thème sont du plus vif intérêt et apportent en même temps un très haut témoignage de l'art chagallien. On éprouve la même vive curiosité pour l'ensemble des sculptures de Degas qui proviennent de Zurich, Winterthour, Genève et Lausanne. Les charmants Boudin n'ont plus été vus depuis bien des années; Maximilien Luce, Henry-Edmond Cross sont pour beaucoup des pointillistes à découvrir. Il n'est pas jusqu'à ce *Pont-Royal* de Pissarro, ce bouquet de roses de Renoir, ces aquarelles de Cézanne, *La Fille du Rat Mort* de Vlaminck (l'un des meilleurs tableaux fauves de l'artiste), ou ces deux portraits de Jawlensky qui ne soient des révélations, n'ayant jamais été exposés, ou comme *la Promenade au bord de la mer* de Gauguin, apparaissant pour la première fois au public européen, après un long séjour aux Etats-Unis.

Emouvantes retrouvailles de chefs-d'œuvre consacrés, passionnante découverte de chefs-d'œuvre sortis de leur cachette, ce sont là les joies que réserve cette exposition. C'est sous ces deux aspects également captivants qu'il faut la considérer.

### Edouard Manet: Le Chiffonnier (1869). Collection particulière, Genève

A la vérité, ce grand tableau de Manet (195×130 cm) a quelque chose d'insolite. Entièrement peint dans des grisailles, des tons neutres sur lesquels jouent quelques reflets rosés, respirant un pittoresque un peu mélodramatique, il s'intègre mal à la fois dans l'œuvre du peintre de l'*Olympia* et dans le mouvement impressionniste. Or, ce n'est pas une œuvre de jeunesse. Il a été peint six ans après *Le Déjeuner sur l'herbe*, sept ans après *Lola*, et neuf ans après *La Musique aux Tuileries*. Manet, homme du monde élégant, amoureux de la femme et de son univers sensuel et parfumé, de la joie de vivre et des plaisirs à la mode, prodigieux créateur d'harmonies aussi rares (... les bijoux rose et noir...) semble avoir tout à coup, par une surprenante saute d'humeur, cherché le contre-pied de son goût le plus constant. Ce qui nous étonne ici, ce n'est pas le choix du sujet. Manet s'est toujours montré curieux de types d'humanité fortement caractérisés, ainsi qu'en témoigne la rencontre avec le bohème Collardet dont il fit le modèle du *Buveur d'absinthe* que refusa le Salon de 1859. Dans le *Petit joueur de fifre*, dans des scènes populaires comme *Le vieux musicien*, Manet, s'il est loin d'ignorer les sentiments les plus profondément humains, reste cependant toujours beaucoup plus « peintre » et ne nous habitue pas à ce réalisme sentimental qui fait penser aux romances d'Aristide Bruant.

L'artiste avait rencontré le personnage à Paris, dans ce qu'on appelait le quartier de la Petite Pologne, où il s'en allait souvent à cette époque et depuis une dizaine d'années, à la recherche de types bien parisiens. Il en fit ce tableau qu'il présenta au Salon de la même année. Gagné peut-être par le pathétique du sujet, le peintre revient à cette peinture sombre qui préluda auparavant chez lui comme chez beaucoup de ses camarades, à la libération de la technique, l'expressivité de la touche et la montée des tons qui s'est affirmée chez tous les impressionnistes.

Une constante, cependant, une fidélité à soi-même; certaines nuances de gris que l'on retrouvera à maintes reprises dans l'œuvre du peintre.

1

Edouard Manet, Le Chiffonnier, 1869  
Der Lumpensammler  
The rag-and-bone man









2

**Claude Monet: Le grand saule à Giverny (1918).**  
Collection particulière, Genève.

Encore que jalonnée de chefs-d'œuvre, il semble que la première partie de la vie de Claude Monet ne soit qu'une longue préparation à la période de Giverny (de 1890 à sa mort en 1926) où son art atteindra aux extrêmes aboutissements de cette révolution impressionniste dont il fut l'initiateur. Ayant acheté la propriété, il en organise, transforme le vaste jardin. Jusqu'alors, Monet se contente d'observer les effets de la lumière sur la nature en des lieux propices. A Giverny, il crée un cadre naturel conforme à sa vision, ménage les conditions de ces phénomènes visuels qu'il tient à traduire sur la toile: il prépare le motif. On sent là toute la part créatrice d'un art qui, loin de vouloir imiter, s'efforce d'asservir la nature elle-même à l'expression d'une réalité seconde. L'artiste construit un pont japonais, les élans d'une végétation lyrique, fait construire un bassin parce qu'il a toujours été attiré par l'eau – ce qu'il attribue à son enfance au Havre – et qu'il trouve dans sa mouvance et la vie qui l'anime un merveilleux aliment à son inspiration. Cette exubérance végétale et la pièce d'eau qu'elle envahit ont été deux des principaux thèmes de Monet, et ceux qui, finalement, lui ont inspiré ses découvertes les plus significatives. Il y eut les Nymphéas, qui furent réalisés en trois séries successives et sont aujourd'hui célèbres. Les premiers, vingt-cinq toiles environ, furent peints entre 1889 et 1900. Puis un peu moins d'une cinquantaine exécutés de 1903 à 1909. Il recommencera l'année suivante une autre série d'études sur ce thème, qui aboutira aux grandes décorations, commencées en

2

Claude Monet, Le grand saule à Giverny, 1918  
Die große Weide in Giverny  
The great willow at Giverny

1916, achevées en 1923, qui iront à l'Orangerie. Au long de toutes ces études, la peinture de l'artiste s'éloigne toujours plus de la littéralité du sujet pour ne retenir que ce qui sert au but entrevu depuis tant d'années: une peinture exprimant la vie palpitante du monde dans le jeu des taches colorées d'harmonies presque informelles. Parvenu au bout de sa route Claude Monet apparaît bien comme l'un des pères de l'art moderne, au même titre que Van Gogh, que Gauguin ou que Cézanne, bien que dans une orientation différente. Claude Monet doit être considéré comme le père incontesté de l'abstraction lyrique, bien qu'il n'en ait eu ni l'ambition, ni même le sentiment. C'est une chose qui découle de l'observation des faits, même pour qui ignorerait l'hommage sans ambiguïté que lui a rendu Kandinsky dans son «Regard sur le passé».

Au bord du bassin, l'artiste avait fait planter deux saules pleureurs dont les longues branches bientôt baignèrent et se reflétèrent dans l'eau. Ces deux arbres eux aussi ont fait l'objet de nombreuses études. Cette version, d'une magnifique liberté de facture et particulièrement lumineuse, nous paraît la plus audacieuse des toiles de l'artiste présentées à cette exposition.





3

**Paul Cézanne: Draperie sur une chaise (1890-1900).  
A M<sup>me</sup> Walter Feilchenfeldt, Zurich**

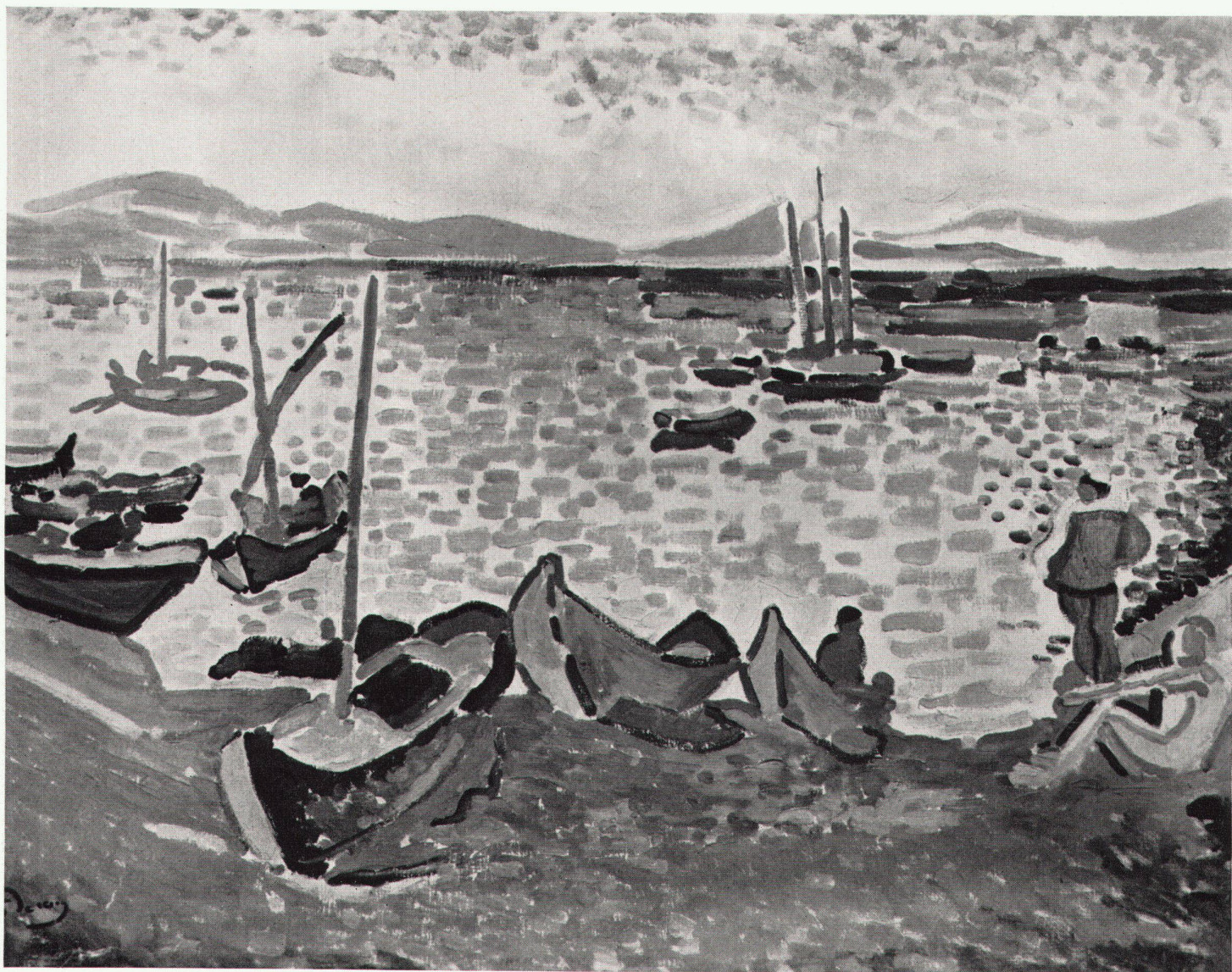
Qu'il compose une nature morte ou exécute une scène de genre avec des personnages, Cézanne a toujours accordé beaucoup d'importance au volume et aux mouvements des tissus drapés. Tapis, nappes, serviettes aux plis arrangés accompagnent les fruits et les tasses, dans les compositions encore un peu conventionnelles des années soixante, puis sous des apparences différentes à chacune des étapes de sa carrière: volumes plus anguleux lors des expériences géométriques, allant s'assouplissant avec les années au fur et à mesure que le peintre se sent mieux maître de ses moyens. Au moment où il peint ce vêtement déposé sur une chaise, il est parvenu à faire la synthèse des aspirations qui l'ont si longtemps retenu dans le dilemme de leurs contradictions. La géométrie est sous-jacente, la construction toujours aussi rigide est dissi-

**3**  
Paul Cézanne, Draperie sur une chaise, 1890-1900  
Draperie auf einem Stuhl  
Drapery on a chair

mulée, on pourrait dire plus dans l'esprit, la conception de l'œuvre, que dans les apparences. Cézanne a tout au long de sa carrière pratiqué l'aquarelle, et c'est souvent à travers cette technique que l'on saisit le mieux le sens de ses recherches, notamment l'élaboration de son style constructif. Il veut dessiner par la couleur, et s'efforce de limiter le trait à la mine de plomb à une simple mise en place sur laquelle les taches feront épanouir la forme.

Si, dans les paysages de la même époque, les aquarelles suggèrent les formes par d'aériennes transparences, ici, il met au contraire l'accent sur les volumes, sur les arabesques appuyées qui dans des rythmes nerveux évoquent la vie et le mouvement. Une telle aquarelle est à mettre avec d'autres qu'il exécuta sur le thème de ses Joueurs de cartes, et à rapprocher de certaines versions à l'huile de ce thème, mais aussi de certaines natures mortes plus tardives encore, tout entières axées sur la même composition pyramidale.





**André Derain: Bateaux dans le port (1906).**  
Collection particulière, Berne

Les occasions de voir des tableaux de la grande période fauve sont rares. Le mouvement ne dura guère, chacun de ses animateurs s'engageant rapidement dans une voie plus personnelle, et les collections ont eu tôt fait de s'assurer des témoignages aussi précieux d'un chapitre essentiel de l'art moderne. C'est donc une aubaine que de tomber sur ce paysage exécuté par Derain lors de son premier séjour dans le Midi, à Collioure, l'une des belles réussites de cette période. Doublement, puisqu'il s'agit d'une œuvre d'un des initiateurs d'une école dont la paternité est souvent discutée. Or, le fauvisme est bien né avant tout de cette éphémère Ecole de Chatou qu'à l'âge de vingt ans créèrent Vlaminck et Derain et qui se limita à eux deux. Ce tableau fut peint six ans après leur première rencontre. Entre-temps, ils avaient découvert l'art de Van Gogh dans une galerie de la rue Laffitte, à la stupéfaction du premier devant des tons éclatants bien proches de la couleur qu'il voulait «telle qu'elle sort du tube». Ils avaient aussi fait la rencontre de Matisse qui, s'il arriva troisième, devait par sa supériorité intellectuelle devenir chef du mouvement et le conduire au succès. Vlaminck n'était guère influençable, et Derain conserve lui-même son esprit critique en présence des théo-

ries de Matisse. Mais l'expérience de Collioure apporte au second une découverte qu'il s'empresse de communiquer au camarade de Chatou dans une de ses lettres. C'est «une nouvelle conception de la lumière qui consiste en ceci: la négation de l'ombre. Ici», écrit Derain, «les lumières sont très fortes, les ombres très claires. L'ombre est tout un monde de clarté et de luminosité qui s'oppose à la lumière du soleil: ce qu'on appelle des reflets. Nous avons jusqu'à présent négligé cela tous les deux et dans l'avenir, pour la composition, c'est un regain d'expression.»

Ce tableau est une exacte illustration de ces propos.

4  
André Derain, Bateaux dans le port, 1906  
Schiffe im Hafen  
Boats in the harbour





5

**Pierre Bonnard: La tarte aux cerises (1908).**  
**Collection Peter Nathan, Zurich**

On a l'habitude de classer Bonnard parmi les Nabis, ce qui n'est certes point faux, mais paraît aujourd'hui dérisoire en fonction de la grandeur et de la personnalité de l'artiste. Comme tous les grands, il dépasse de très loin le cadre d'une aventure provisoire à laquelle il confère un peu de son prestige, mais ne gagne rien. Sa personnalité, Bonnard l'affirme très tôt. Les travaux du petit groupe dont il fait partie aux Beaux-Arts ou à l'Académie Julian se font sous l'égide de Gauguin célébré par Sérusier. Deux ans plus tard, lorsqu'il expose pour la première fois, le critique Gustave Geoffroy en parlant de ses toiles y décèle un «tachisme violent». On voit tout ce qui distance dès le début la recherche du jeune artiste de l'exemple qui lui est proposé. Sans doute n'est-il pas parti de rien; on connaît son admiration pour les Japonais, et on a vu avant lui chez Monet des exemples d'une même liberté de touche, cette façon de diluer les contours. Mais les rapprochements s'arrêtent là, et à considérer son œuvre immense, elle apparaît unique. Il y a peu d'art qui soit si subtil, si nuancé, et qui échappe davantage à une analyse précise. Bonnard, qui au contraire de son camarade Maurice Denis n'aimait pas les théories, c'est d'abord un monde à soi. Il y a sa sensibilité, les atmosphères, les choses et les êtres qu'il aime et qui correspondent à la tendresse de sa nature. Une tendresse qui atteint

l'émotion profonde et communicative devant la femme qui fut un de ses sujets de prédilection, et qu'il a évoquée dans des nus délicatement caressés par la lumière, d'une carnation un peu différente selon les époques – du nacré au rose – mais toujours exquise.

Le paysage l'a toujours préoccupé, et il s'est lui aussi penché avec constance devant les problèmes de la lumière. Mais même dans le grand air, tout comme c'était le cas dans ses premières œuvres décoratives, il reste un intimiste. Son art n'a cessé de se magnifier, de rajeunir jusqu'à ses derniers jours, et ceux qui virent au Salon d'Automne ses derniers tableaux, quelques mois avant sa mort, en conservent un souvenir ébloui. On le retrouvait tel qu'il avait été, près de quarante ans auparavant, lorsque, dans cette grande toile, il semblait vouloir mettre autour de sa jeune femme, les humbles ou superbes instruments de sa poésie.

5  
 Pierre Bonnard, La tarte aux cerises, 1908  
 Der Kirschenkuchen  
 The cherry tart





6

**Georges Braque: Maisons à l'Estaque (1908).**  
Fondation Ruf, Berne

Le cubisme, pratiqué par des tempéraments différents et qui traversa plusieurs périodes, a des aspects divers, dont cette exposition donne un large reflet, des constructions analytiques de Picasso, aux faux-bois de Juan Gris et aux contrastes de formes de Fernand Léger. Nous avons choisi de reproduire ce tableau de Georges Braque parce que le rapprochement avec les derniers paysages de Cézanne s'y fait sentir plus que partout ailleurs, et parce que cette toile a en quelque sorte une signification historique – compte tenu de la relativité de la vérité historique. Refusé avec plusieurs autres tableaux de l'artiste au Salon de 1908, celui-ci fut exposé à la Galerie Kahnweiler. C'est devant lui que Matisse se serait écrié: «Tiens, des petits cubes!», et à son propos que Louis Vauxcelles écrivit dans le *Gil Blas*: «Braque méprise la forme, réduit tout... à de petits cubes.» L'origine du cubisme n'est pas là, mais bien la naissance de son nom qui allait faire fortune.

Cette année 1908 devait prendre une grande importance dans l'œuvre de Braque et par voie de conséquence, dans le mouvement de la peinture moderne. Depuis deux ans, l'artiste allait faire des séjours en Provence, à l'Estaque chère au vieux maître d'Aix. Il y a peint toute une série de natures mortes sur le thème des instruments de musique qui devait faire fortune chez les cubistes, et une suite de paysages, tel celui-ci, où tout était ramené par un grand effort de dépouillement à des formes élémentaires et une extrême simplicité de couleurs.

**6**  
**Georges Braque, Maisons à l'Estaque, 1908**  
Häuser in Estaque  
Houses at l'Estaque

**Umberto Boccioni: Les forces d'une rue (1911).**  
Collection Paul Hänggi, Bâle

La suprématie de la peinture française dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle fut telle qu'elle prend naturellement dans les collections suisses et dans cette exposition une part prépondérante. Cela ne doit pas nous faire oublier les mouvements et les personnalités de premier plan qui se sont affirmés à l'étranger depuis 1900 et ont largement contribué à l'épanouissement de l'art moderne. Avec le Bauhaus et le Blaue Reiter en Allemagne qui font triompher l'expressionnisme et, avec Kandinsky, l'abstraction lyrique, avec De Stijl en Hollande qui consacre par Mondrian l'abstraction géométrique, le mouvement futuriste italien est de ceux-ci. En 1910, l'écrivain Marinetti lance le désormais fameux Manifeste technique de la Peinture futuriste, peinture que défendent Carlo Carrà, Boccioni, Gino Severini, Ardengo Soffici entre autres. Par eux, l'Italie faisait à son tour la révolution contre l'abâtardissement des esthétiques périmées. La nouvelle école, qui comme les cubistes mais par des moyens différents, brise l'objet et introduit dans la nature un ordre des choses différent rompt brutalement en visière avec les notions admises. La lumière, le mouvement frénétique de la ville moderne, une certaine poésie plastique en harmonie avec la société industrielle trouvent dans ces œuvres de pionniers des interprètes au langage nouveau et suggestif. Dans ce tableau, Boccioni a voulu évoquer la cité industrielle en célébrant «la vie actuelle, continuellement et tumultueusement transformée par la science victorieuse».





7

7  
Umberto Boccioni, Les forces d'une rue, 1911  
Die Kräfte einer Straße  
The power of a street





8

8  
Chaim Soutine, L'enfant de chœur, 1928  
Der Chorknabe  
The altar-boy

**Chaim Soutine: L'enfant de chœur (1928).  
Collection Charles Im Obersteg, Genève**

Soutine, c'est la grande époque de Montparnasse, et un aspect de ce qu'on appelle l'École de Paris. A la veille de la première guerre mondiale, de nombreux artistes venus de tous les horizons commencent à affluer à Paris et viennent se grouper pour une bonne part, dans un lieu géographique déterminé par deux cafés, le Dôme et la Rotonde, boulevard Montparnasse, près du carrefour Vavin. Beaucoup d'entre eux sont Israélites, Italiens comme Modigliani, Russes, ou de quelque pays d'Europe centrale. Parmi les plus célèbres, on peut citer Chagall et Soutine. Ce dernier, né près de Minsk, vint à Paris en 1913. Il devait y trouver son coréligionnaire et ancien camarade de l'École des Beaux-Arts de Vilna, Kramsztyk, Chagall, Zadkine, Lipschitz, puis plus tard Kikoïne, et rencontrer Modigliani qui aura été l'autre poulain glorieux du marchand-poète Zborowski. Soutine est un personnage dostoïevskien et le restera jusqu'à sa mort. Il ne se débarrassera jamais de ce qu'il avait voulu quitter: une Russie où les Juifs n'étaient pas des gens comme les autres. Cela par une aptitude particulière à souffrir et une répugnance compréhensible à jouer le jeu bourgeois, qui le maintiennent longtemps dans la misère. Comme certains de ses compatriotes de Paris, et pour ces mêmes raisons, c'est le chant exaspéré de Van Gogh qui le frappe et l'entraîne. L'exemple du Hollandais l'encourage à s'abandonner à cette sorte de fureur qu'il sent en lui et qu'il ne peut dominer lorsqu'il peint. Mais ce qui chez Van Gogh s'exprimait par la couleur, chez Soutine s'inscrit dans la forme qu'il torture comme à plaisir, avec l'acharnement d'un homme ivre. Et pourtant, cet homme qui a le goût du drame et peint des quartiers sanguinolents de bœufs, des oiseaux morts, des femmes déchues, a ses moments d'attendrissement. Et à partir de 1923, alors qu'il est parvenu à meilleure fortune, il trahit une certaine tendresse dans ses séries de jeunes gens: pâtisseries, communiantes, petits chasseurs, enfants de chœur. Celui qu'il a peint en 1928 et qui appartient à Paul Guillaume en est un des plus beaux exemples. Moins expressionniste, il est humain et paré des plus rares harmonies de couleurs.

Photos: 3 Walter Dräyer, Zürich; 5 Brenwasser, New York; 8 Saas, Lausanne