Raphy Dallèves (1878-1940), un "primitif moderne"

Autor(en): **Elsig, Frédéric**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **55 (1998)**

Heft 1

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169541

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

Raphy Dallèves (1878–1940), un «primitif moderne»

par FRÉDÉRIC ELSIG



Fig. 1 Le Mulet, par Raphy Dallèves, 1907. Tempéra sur toile. Prangins, Musée national suisse.

Le *Mulet* (fig. 1), réalisé à la tempéra sur toile (123 par 162 cm) et présenté en 1907 au Grand-Palais à Paris, est récemment entré au Musée national suisse pour être exposé à Prangins. Son auteur, Raphy Dallèves (1878–1940), a largement échappé à l'attention des historiens de l'art. Remarqué dès 1911 par Eugène de Boccard et Stefan Markus,[1] il fait l'objet dix ans plus tard d'un important article de William Ritter, paru dans la fameuse revue italienne *Emporium.*[2] Louis Buzzini[3] lui consacre un livre qui, salué par Lucienne Florentin dans *La Suisse* du 27 avril 1941, nous présente l'homme plus que l'artiste et constitue toujours l'unique monographie consacrée à Dallèves. Ce dernier, dont les œuvres sont restées pour la plupart cachées dans les collections privées et dans les dépôts du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Sion, mérite cependant d'être replacé dans le contexte de la peinture helvétique des quarante premières années de notre siècle. La petite étude, qui suit, ne prétend pas rendre compte de l'ensemble de la production mais voudrait simplement poser quelques jalons dans le parcours stylistique du peintre.

Né à Sion en 1878, Raphy Dallèves s'initie à la peinture auprès de Joseph Morand (1865–1932) puis complète sa formation à Paris entre 1899 et 1905, fréquentant successivement l'Académie Julian et l'Ecole des Beaux-Arts. Sa première manière, qui s'étend jusqu'en 1904 au moins, se caractérise par l'adoption du «réalisme international» et par l'utilisation de la peinture à l'huile, associée à une touche énergique et large. Elle apparaît dans plusieurs toiles qui, telle la *Vue de Sion,*[4] trahissent les modèles d'un Charles Cottet ou, plus directement, d'un Ernest Biéler.

Au même moment, se met en place un nouveau langage, conditionné par la tendance japonisante que diffusent les peintres nabis et, surtout, les représentants de l'illustration ou de l'art décoratif en général. Il s'exprime dès 1903 dans le *Lavoir d'Hérémence.*[5] Celui-ci conjugue habilement la transparence nuancée des surfaces et la sinuosité gracieuse

des lignes. Peint à la tempéra sur toile (155 × 192 cm), il révèle une composante fondamentale dans l'art de Dallèves, celle de la peinture ancienne.

Redécouverts en France à l'époque napoléonienne et baptisés aussitôt «primitifs», les peintres italiens du Quattrocento sont valorisés en France par les travaux de Séroux d'Agincourt et d'Artaud de Montor.[6] Sous l'impulsion de Paillot de Montabert, ils influencent certains dissidents de l'atelier de David et véhiculent durant tout le XIX[e] siècle une valeur chrétienne qu'illustrent le traité de de l'ethnologie et de l'histoire de l'art ancien, se donne comme une alternative au primitivisme tel qu'on l'entend généralement: au lieu de la brutalité tribale et du langage spontané, c'est l'«authenticité» de la montagne et la technique patiente des primitifs.

A quel moment la transformation stylistique s'opère-t-elle? Peut-être déjà en 1901, comme le laisse supposer une lettre adressée par Marco Zecchin à son collègue: «Cher Fra Angelico! (...) je vous vois d'ici comme dans un rêve, je vous vois couvrir de votre pinceau quattrocentiste les



Fig. 2 Le Berceau, par Raphy Dallèves, 1917. Collection privée.

Rio vers 1836 ou celui de Lord Lindsay en 1847. Leur dimension spirituelle est explorée dès 1848 par un groupe d'artistes réunis sous la bannière des Préraphaélites. C'est du reste à ce milieu qu'appartient John Southall qui, à la fin du XIX[e] siècle, renoue avec la technique des primitifs italiens, la tempéra.

L'adoption par Dallèves de la technique à l'œuf s'accompagne d'une observance stylistique des peintres du Quattrocento. La sécheresse graphique du *Lavoir d'Hérémence* doit certainement être interprétée dans ce sens, comme le suggère Ritter dans la *Feuille d'Avis* de La-Chaux-de-Fonds, le 30 mars 1918: «Aucune pâte désormais, aucune fièvre, aucune fougue, point de laisser-aller. La matière réduite à son minimum; l'esprit, l'âme, le cœur avant tout. (...) Le voilà le vrai ‹primitif moderne›. D'abord il n'y a pas de primitif moderne. Les deux termes s'excluent. Il faut dire ici le moderne volontairement primitiviste». Le primitivisme de Dallèves, lié à la vulgarisation blanches murailles du cloître, et de votre imagination aidée par le feu sacré de l'art qui vous enflamme, je vois paraître des compositions ravissantes, des pères éternels à longue barbe, des anges souriants au nombril rose et des madones pudiques et virginalement plates comme des Miss d'Outre-Manche».[7] Ces quelques lignes, pleines d'humour, disent bien la dette de Dallèves envers les peintres du Quattrocento.

Si l'on admet que Dallèves adopte le langage «primitiviste» vers 1901, se pose alors le délicat problème du rapport avec Ernest Biéler. Celui-ci, généralement considéré comme le maître du Valaisan et l'initiateur du style, affirme: «J'abandonnais, petit à petit, les manières picturales parisiennes, les coups de pinceau de la peinture à l'huile, les colorations devenues conventionnelles de l'Impressionnisme. Je cherchais un procédé en relation avec l'atmosphère rare, l'absence de distance, le manque de brume (...). Pour exprimer le caractère si marqué de ces

paysans aux traits comme gravés dans le bois, il me fallait un procédé plus linéaire, plus graphique (...). C'est l'étude des vases grecs avec leurs décors d'une ligne si pure et si expressive, et tout le parti tiré des noirs et des rouges qui m'influencèrent. Ce fut là mon point de départ. Ensuite, je me livrai à des recherches me permettant de garder ma ligne, de l'accuser, de l'employer comme principal moyen. Ces recherches me conduisirent à user de la tempéra, moyen utilisé par les Primitifs italiens, flamands, germaniques».[8] Cependant, si l'on s'en tient strictement aux



Fig. 3 Nativité, par Raphy Dallèves, 1924. Binningen, Collection privée.

œuvres datées, la conversion du peintre vaudois ne semble se produire que durant l'hiver 1905–1906.[9] Il convient donc de nuancer le rapport d'influence: c'est peut-être le jeune Dallèves qui montre à son illustre aîné la voie à suivre.

Le langage «primitiviste» de Dallèves, à partir de sa formulation première, ne subit plus que de légères inflexions. Il peut se subdiviser en quatre phases. La première s'étend jusqu'en 1913, date à laquelle Dallèves devient membre de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris. Caractérisée par une facture transparente, elle comprend des œuvres telles que le *Mulet* ou le *Dimanche à Vex.*[10] La deuxième, qui correspond à une courte période entre 1913 et 1918 environ, se caractérise par une écriture plus dure et parfois l'utilisation de la feuille d'or, accentuant ainsi le rapport à la peinture ancienne. Elle est représentée par des œuvres telles que le *Berceau* (fig. 2).[11] La troisième, échelonnée entre 1918 et 1930 environ, s'oriente vers une simplification volumétrique et une monumentalité, comme peut l'illustrer la surprenante *Nativité* de 1924 (fig. 3), où se trouve réutilisé entre autres le motif du berceau. La quatrième enfin, durant les années 1930, devient plus rigide et se teinte d'une valeur nationaliste, en substituant aux modèles «quattrocentistes» ceux, plus helvétiques, de Hans Holbein.[12] La *Nativité* de 1931 (fig. 4), qui transforme l'épisode néotestamentaire en scène de la vie paysanne, en offre un exemple tout à fait significatif. Remarquée par Charles du Mont, elle prend part au débat passionné qui déchire la scène artistique romande de l'entre-deux-guerres au sujet de la peinture religieuse.[13]

A sa mort, Dallèves fait l'objet d'une série d'articles qui, exaltant le caractère patriotique de l'œuvre, nourrissent le



Fig. 4 Nativité, par Raphy Dallèves, 1931. Sion, collection privée.

mythe du «peintre national valaisan». De fait, sa donation, exprimée par testament le 1er juillet 1940, sera bien accueillie par un canton, désireux de mettre sur pieds une politique de «défense sprituelle».[14] Cependant, le musée Dallèves est différé, puis englobé dans le projet plus vaste d'un musée sédunois des Beaux-Arts qui, inauguré en 1947, réagit aux valeurs traditionnelles en adoptant une orientation plus «moderniste». C'est, pour Dallèves, le début d'une infortune critique qui dure depuis près de cinquante ans et que voudraient conjurer ces quelques lignes.

NOTES

1 EUGÈNE DE BOCCARD, *Raphy Dallèves*, dans: L'art décoratif 1911, pp. 27–30. – STEFAN MARKUS, *Raphy Dallèves*, dans: Die Schweiz 1911, pp. 427–429.

2 WILLIAM RITTER, *Artisti contemporanei: Raphy Dallèves, pittore vallesano*, dans: Emporium 54, 1921, pp. 258–277.

3 LOUIS BUZZINI, *Raphy Dallèves*, Lausanne 1941.

4 LOUIS BUZZINI (cf. note 3), pl. 3.

5 BERNARD WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, Saint-Pierre-de-Clages 1984, p. 18.

6 Sur la fortune des primitifs: TANCRED BORENIUS, *The Rediscovery of Primitives*, dans: The Quarterly Review 475, 1923, pp. 258–270. – LIONELLO VENTURI, *Il Gusto dei Primitivi*, Turin 1926. – GIOVANNI PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Turin 1964.

7 La lettre, écrite à Paris le 24 août 1901, est conservée dans les archives de la famille Dallèves.

8 MADELEINE BIÉLER, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953, p. 76.

9 BERNARD WYDER, *Quand une banque devient Musée*, Sion 1992, p. 49.

10 Vente d'Art suisse chez Sotheby's à Zurich, le mercredi 4 juin 1997, lot 349.

11 Vente d'Art suisse chez Sotheby's (cf. note 10), lot 347.

12 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Paris 1997. Le chapitre VI (pp. 194–209), intitulé «La renommée de Holbein», s'arrête malheureusement de manière artificielle au XVIII[e] siècle.

13 DARIO GAMBONI, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985.

14 PASCAL GRIENER / PASCAL RUEDIN, *Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947–1997. Naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèles*, Sion 1997.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 2, 4: Photo H. Preisig, Sion.
Fig. 3: Auteur.

RÉSUMÉ

Raphy Dallèves (1878–1940) dont les œuvres sont restées pour la plupart cachées dans les collections privées et dans les dépôts du Musée cantonal des Beaux-Arts de Sion, mérite d'être replacé dans le contexte de la peinture helvétique des quarante premières années de notre siècle. L'étude pose quelques jalons dans le parcours stylistique du peintre. Dallèves adopte la technique à l'œuf (la tempéra) et en même temps une observance stylistique des peintres italiens du Quattrocento peut-être déjà vers 1901, apparemment encore avant Ernest Biéler qui est généralement considéré comme le maître du Valaisan et l'initiateur de ce style «primitif».

ZUSAMMENFASSUNG

Raphy Dallèves (1878–1940), dessen Bilder heute zum grössten Teil in Privatsammlungen und im Depot des Kantonalen Kunstmuseums in Sitten schlummern, verdient es, wieder im Zusammenhang der schweizerischen Malerei der ersten vier Jahrzehnte unseres Jahrhunderts gewürdigt zu werden. Die vorliegende kurze Studie vergegenwärtigt einige Stationen der stilistischen Entwicklung des Malers. Dallèves scheint die Technik der Temperamalerei und gleichzeitig damit auch das stilistische Vorbild der italienischen Maler im Quattrocento bereits um 1901 aufzunehmen, offenbar noch vor Ernest Biéler, der bisher allgemein als der prägende Lehrer des Wallisers und als Begründer dieser Stilrichtung galt.

RIASSUNTO

Raphy Dellèves (1879–1940), i cui quadri appartengono oggi perloppiù a collezioni private o vengono custoditi nel deposito del Museo cantonale d'arte di Sion, merita un posto di riguardo nell'ambito dell'arte raffigurativa Svizzera dei primi quattro decenni di questo secolo. Il breve saggio pubblicato illustra alcune stazioni dell'evoluzione stilistica del pittore. Dellèves sembra riprendere già attorno al 1901 la tecnica della pittura a tempera e anche l'esempio stilistico dato dai pittori italiani del Quattrocento. Egli anticipa quindi Ernesto Bieler, il quale in linea di massima veniva considerato il maestro che ha caratterizzato il pittore vallesano e il precursore di detto ramo stilistico.

SUMMARY

Raphy Dallèves (1878–1940), whose paintings are largely tucked away in private collections or in the storerooms of the Fine Arts Museum in Sitten, merits renewed attention in connection with Swiss painting in the first four decades of our century. The present short study addresses several stages of the artists stylistic development. Dallèves apparently used the technique of tempera painting and drew on the stylistic tradition of Italian painters of the Quattrocento in 1901 even before Ernest Biéler did, although it is generally believed that the latter had a formative influence on the painter from the Canton of Valais and was the founder of this movement.