

Le graphisme dans la peinture

Autor(en): **Biéler, Michelle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **7 (1910-1911)**

PDF erstellt am: **18.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750429>

Nutzungsbedingungen

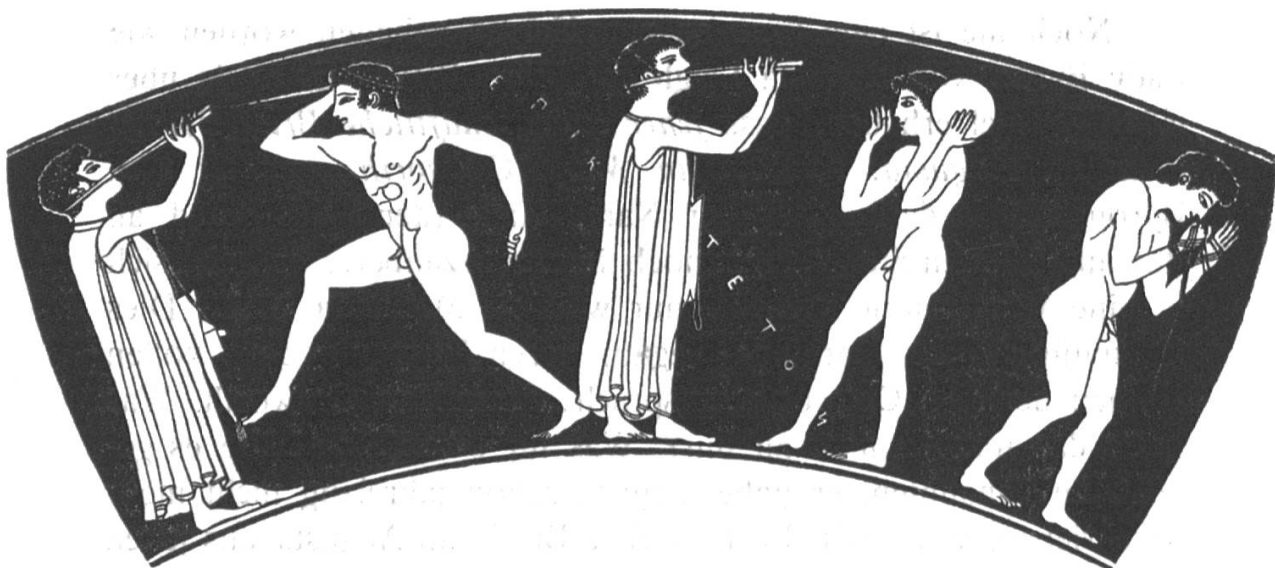
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



LE GRAPHISME DANS LA PEINTURE

De trop grands perfectionnements de technique, lorsqu'ils dépassent les besoins réels d'un art, entraînent fatalement celui-ci à sa décadence.

C'est ainsi que la découverte des couleurs à l'huile sembla une trouvaille précieuse, en donnant de magnifiques résultats à ceux qui étaient encore en possession des procédés primitivement en usage et de tout ce qu'ils nécessitaient de vrai savoir. Pourtant l'emploi facile de ces couleurs devint progressivement un danger; avec elles apparurent en effet les contours noyés, les fondus, le clair-obscur, le „modelé“, terme de sculpture qui montre bien que le peintre emploie une matière épaisse jusqu'à dédaigner et ignorer la ligne et à perdre de vue complètement l'essentiel de son art qui est d'être décoratif.

Les maîtres verriers, lorsqu'ils ont assemblé simplement des morceaux de verre colorés à l'aide de plombs, ont donné des œuvres parfaites; puis, ils ont cru réaliser un grand progrès en peignant ces verres; c'était cependant là le commencement de la décadence; leur art a été de ce fait ruiné en peu de temps. Tous les efforts au début tendaient à bien répartir ces épaisses lignes noires des plombs, et à harmoniser les riches couleurs des verres; si l'emploi de quelques traits au pinceau se pouvait admettre, c'était comme détail sans importance, mais ils furent rapidement le principal souci du verrier qui devint bientôt *peintre-verrier*, nuança ses teintes, modela ses figures... et ce fut fini des beaux vitraux.

De même pour la tapisserie, la broderie ; tant que le nombre des teintes est limité et ne permet pas ou peu de tons dégradés, la bonne répartition des surfaces, foncées et claires, subdivisées ou unies, mais plates, l'importance donnée à la silhouette, au trait, faisant toute la valeur décorative d'une pièce, cet art atteint toute sa force, toute sa beauté. Citons la grande tapisserie bien connue de Bayeux, du douzième siècle, représentant la conquête de l'Angleterre par les Normands, barbare et naïve, mais d'une si haute science décorative — et, d'une époque plus avancée, la délicieuse Dame à la licorne du Musée de Cluny. Malgré ces beaux résultats s'indroduisirent, bien que plus lentement que dans le vitrail, des perfectionnements techniques qui passionnèrent leurs inventeurs, et ceux-ci, pour les mettre en valeur, oublient les nécessités vitales de leur art qu'ils martyrisent et tuent en lui faisant produire par exemple ces Gobelins de la Galerie d'Apollon au Louvre, ces portraits, imitations de mauvaises peintures à l'huile.

La peinture, actuellement, subit une crise pareille ; comme tous les arts elle a des limites ; l'en faire sortir n'est pas une gloire pour le peintre, au contraire — il a plus et mieux à faire.

Mais constatons d'abord que pour être peintre, il faut être artiste, et disons bien que le domaine de l'artiste comme inspiration est illimité — il est maître de ses sentiments, de sa conception de la nature et de la beauté ; il peut tout exprimer, impressions, rêves, imaginations ; il peut être réaliste ou chimérique, chercher le vrai ou le faux, être menteur ou sincère, tout lui est permis, toutes les sources sont bonnes, tous les buts aussi. Les directions qu'il peut prendre sont discutables à l'infini — variables avec les races, variables avec les individus. Ce sont là sujets passionnants et inépuisables ; aux critiques d'expliquer, au public de juger. Mais ce qui a des limites et des limites bien certaines, ce sont les moyens d'expression de l'artiste. S'il choisit de s'exprimer par des mots, c'est un littérateur ; si c'est par des sons, il est musicien ; par des formes, sculpteur ; s'il s'exprime par *des lignes et des couleurs sur un seul plan*, c'est un peintre. Ces deux derniers, le peintre et le sculpteur, sont tributaires de l'architecte ; ils doivent le comprendre, ne pas s'en plaindre et reconnaître que les plus grands d'entre eux sont ceux qui l'ont bien compris. Mais si, pour un peintre, plus encore pour un

sculpteur, les édifices à décorer sont rares, il n'en reste pas moins que celles de leurs œuvres conçues sans l'idée d'un emplacement déterminé devront être cependant comprises et exécutées de façon à pouvoir faire partie d'un ensemble, d'un tout. Donc, pour un peintre, redisons cette vérité, cette loi, cet axiome admis de tous en principe et si souvent méconnu en pratique: Le peintre s'exprimant sur un seul plan ne doit pas chercher à donner l'illusion de plusieurs. — A défaut de quoi son œuvre est inutilisable pour l'architecte, elle ne peut trouver place dans aucun intérieur; défonçant les murs sur lesquels elle sera placée, elle détruit l'ensemble décoratif d'une pièce au lieu d'y aider, quelle que soit d'ailleurs la valeur de sa conception artistique ou son habileté. Et pour rester dans ce seul plan, l'unique moyen est l'emploi dominant de *la ligne — du trait —*; lignes et traits délimitent la surface et enserrent la couleur, divisent certaines parties qui s'opposent à d'autres restées unies — valeurs variées mais en tons plats ainsi que les couleurs: c'est le *Graphisme*.

Jusqu'à l'invention des couleurs à l'huile, la peinture resta graphique, la fresque, la détrempe ne permettant que malaisément les modelés, les teintes fondues et les effets de relief.

Les enfants, de la naïveté charmante desquels les artistes parlent tant depuis quelques années, dessinent eux aussi, d'instinct, d'après ces principes du graphisme; si aigüe, si directe que soit leur observation, c'est uniquement avec des lignes qu'ils s'expriment; il est sans exemple qu'un enfant ait essayé de rendre ce qu'il voyait ou imaginait avec des taches dégradées et nuancées. De même tous les peuples primitifs furent ou sont Graphistes. Graphistes étaient les Egyptiens, et cela pas par ignorance ou naïveté, mais bien volontairement; on pourrait même dire qu'ils l'étaient jusque dans leur sculpture, non seulement bas-relief mais ronde-bosse, où il semble bien que dominait la préoccupation de la silhouette, ainsi dans les sphinx, les statues hiératiques. Graphistes, les Assyriens. Graphistes, les Grecs dans leurs délicieuses peintures de vases, mais non Graphistes, hélas! les peintures de Pompeï où interviennent si fâcheusement le modelé, les tons dégradés, les ombres et les lumières. Les Japonais, qui jusqu'au dix-neuvième siècle ont ignoré l'huile et la perspective, ont fait des estampes d'une merveilleuse science graphique

et malgré leur conception de la beauté si lointaine de la nôtre et leur intellectualité qui nous est incompréhensible, nous admirons unanimement leurs œuvres et sommes heureux d'en orner nos intérieurs.

Vis à vis du peintre, du sculpteur et des industries d'Art, l'architecte joue le rôle d'un chef d'orchestre qui groupe et dirige tous les instruments pour former un harmonieux concert; le plus riche, le plus merveilleux de ces instruments devrait être l'art du peintre, placé pour parler le plus directement au cœur et à l'esprit. L'architecte est obligé de s'en priver pourtant le plus souvent, sous peine de cacophonie, puisque celui-ci refuse d'aller en mesure.

La tradition des concerts, il est vrai, a été longtemps perdue, reconnaissons-le pour l'excuse des virtuoses qui alors étaient bien obligés de jouer seuls — chacun pour soi — et sachons rendre justice aux générations précédentes de peintres qui, point soutenus, point encadrés et entraînés pas les trompeuses facilités de la peinture à l'huile, ont su pourtant produire des œuvres qui sont belles, si on les regarde pour elles seules, en faisant l'effort de les isoler, par la pensée, de tout entourage.

Heureusement, de nos jours, les conditions ne sont plus les mêmes; jusque dans les maisons nouvelles les plus modestes, l'architecte veille à l'harmonie, le peintre trouve des ensembles et toute sa gloire doit être de se plier aux nécessités qui lui permettent d'y participer. Ces dernières années, d'énormes efforts ont été faits pour l'amélioration de l'architecture intérieure; combien d'expositions avons-nous vues de ces pièces disposées, meublées, ornées avec un goût excellent; pourtant il faut bien le dire: si les architectes ont trouvé des étoffes, des métaux, des meubles, ils n'ont pas trouvé de peintures pour compléter ces ensembles, si bien qu'ils ont dû prendre des estampes, des gravures — là, on trouve encore du graphisme — et même des affiches qui, bien que faites pour la grande lumière du dehors, décoraient pourtant mieux ces intérieurs que ne peuvent le faire les tableaux des peintres, contemporains de ce mouvement, dont ce devrait être là la vraie place. Eh bien, l'impossibilité pour l'architecte de les harmoniser vient seulement de leur ignorance complète de la force, de la valeur des lignes, qui sont le vrai domaine du peintre.

Nous avons déjà cité des exemples dans l'antiquité ; voyons plus près de nous les Primitifs : Fôuquet, les Clouet en France ; Borgognone, Crivelli, Mantegna en Italie ; Cranach, Durer, Amberger en Allemagne ; Memling, Breughel le vieux, Metzsys en Hollande ; au Musée de Bâle : Stimmer et Manuel — au Musée de Zurich : Asper.

Si la voie qu'ont suivie ceux-là n'était inépuisable, on pourrait croire que tout a été dit. Mais chaque temps ayant son état d'esprit, ses mœurs, c'est un monde nouveau à traduire pour l'artiste ; il ne s'agit donc pas d'imitation de l'art du passé, mais de la tradition reprise des bons procédés techniques, qui ont fait leurs preuves en permettant à ceux qui s'en sont servis de nous léguer de belles œuvres, images de leur temps. Quel souvenir laisseront du nôtre les œuvres de tant de peintres de maintenant, si elles subsistent !

SAVIÈZE

MICHELLE BIÉLER



WILHELM HEGELER

Es gibt auch noch andere Autoren als die paar von der breiten Masse verschlungenen, als die paar von den modernen Hyperästheten auf den Schild gehobenen. Es verlohnt sich, von Wilhelm Hegeler, dem in Weimar wohnenden Romanschriftsteller, einmal eingehender zu reden.

Wilhelm Hegeler gehört zu den Autoren, die sich mit dem ersten Werke nicht ausgeschrieben haben, die mit dem wachsenden Erfolge die Selbstbesinnung, künstlerisches Gewissen und ihren eigenen Geschmack behielten. Er gehört zu der Kleinzahl der modernen epischen Schriftsteller, die an sich selbst lernen, die ihre Einsicht von Werk zu Werk wachsen fühlen, die mit den wachsenden Kräften größeren Aufgaben mit Berechtigung sich zuwenden können. Freilich auch Wilhelm Hegeler schreibt zuviel. Für einen Schriftsteller in den mittleren Jahren ist ein Œuvre von einem Dutzend umfänglicher Publikationen (das zwölfte Werk Hegelers läuft gegenwärtig in der „Berliner Illustrierten Zeitung“) zuviel, auch wenn man so ideenreich und so schaffensfreudig wie