

Réflexions sur la peinture contemporaine de la Suisse alémanique

par Robert Stoll

Au moment où j'écris cet article — qui pour des raisons que l'on comprendra facilement ne peut être qu'un aperçu personnel —, j'apprends la mort du génial architecte, peintre et écrivain Le Corbusier. Bien que naturalisé Français et ne se sentant plus très Suisse, Corbu restait Chaux-de-Fonnier par son origine, et plus d'un trait de son œuvre, d'essence très puritaine, témoigne d'une certaine spiritualité romande. Pourquoi parlé-je de Le Corbusier dans le cadre d'un article sur les peintres contemporains de Suisse allemande? C'est que je me suis demandé qui était l'artiste suisse vivant, le plus mondialement connu. C'était sans conteste Le Corbusier; à présent c'est certainement le sculpteur et peintre Alberto Giacometti, qui, bien qu'établi à Paris depuis des décennies, a toujours entretenu d'étroites relations avec la Suisse. Son village natal est Stampa, en Engadine, sa langue maternelle, le romanche.

Mais qu'en est-il des peintres suisses allemands, quelle est leur place dans la peinture européenne, mondiale? Même si l'on n'admet aucun lien de causalité entre la qualité artistique d'une œuvre et sa renommée, (sinon le peintre bâlois Max Kämpf devrait être beaucoup plus célèbre qu'il ne l'est, en dépit d'une exposition à São Paolo) la réponse est très instructive. Aucun peintre vivant de Suisse allemande ne jouit d'une renommée mondiale, ni même européenne. Il est vrai que le travail de l'un ou de l'autre apparaît sporadiquement lors d'expositions entre Venise, Darmstadt, Paris, New York et São Paolo, mais aucun d'eux ne s'est imposé comme Le Corbusier ou Giacometti, les dramaturges Dürrenmatt et Frisch, le musicien genevois Ansermet, l'écrivain bâlois Carl J. Burckhardt.

Plusieurs peintres suisses allemands sont assez connus. Certains ont un cercle d'admirateurs à l'étranger, tel, à New York, le Zurichois Fritz Glarner (*1899) et ses «relational paintings», ou comme à Paris Wilfried Moser (*1914, Zurich) et ses abstractions. D'autres sont reconnus à l'étranger par les spécialistes de leur genre, tels Hans Stocker, de Bâle, dont les vitraux et peintures murales ornent de nombreuses églises, Max Bill (*1908, Winterthour), créateur de fonctions optiques et plastiques.

D'autres sont sollicités à l'étranger: l'abstrait bâlois René Acht (*1920) partit enseigner à la Kunstakademie de Hambourg, Hugo Weber (*1918, Bâle), devint professeur à l'«Institute of Design» de Chicago, sur invitation de Moholy-Nagy. Parmi les forces montantes qui déjà retiennent l'attention des collectionneurs et critiques, mentionnons les abstraits Franz Fédier (*1922, Erstfeld), Marco Richterich (*1929, Bienne), Bruno Müller (*1929, Bâle), Werner von Mutzenbecher (*1937, Bâle) et le (de nouveau) très figuratif Jürg Kreienbühl (*1932, Dagmersellen).

Cependant, si l'on nous demande à brûle-pourpoint de nommer ce qui nous paraît représenter le sommet de la vie culturelle suisse alémanique, il y a peu de chance pour que nous nommions l'un de nos peintres. Chez les sculpteurs, Alberto Giacometti est une force de classe internationale qui frappe d'emblée. Rien de tel chez les peintres: si aucun ne peut, de manière incontestable, être désigné comme le plus grand, beaucoup sont d'une riche substance artistique et supportent la comparaison avec les peintres significatifs de l'étranger. Je pense entre autres aux regrettés Ernst Morgenthaler (1887-1962), Louis Moilliet (1880-1962), Cuno Amiet (1868-1961), au peintre naïf Adolf Dietrich (1877-1957), ainsi qu'aux vivants Max Gubler, Coghuf et Max Kämpf, dont nous reparlerons.

Auparavant, il y a encore un fait à considérer: la Suisse est fortement liée aux trois cultures qui l'entourent, ce qui, de tout temps, a marqué son art. Echange vivant avec les forces créatrices d'Europe, indépendance politique jalousement préservée: cette attitude a profondément marqué l'art suisse, dès les origines. C'est bien entendu surtout sensible dans la littérature (tout particulièrement chez Max Frisch, également chez Otto Walter ou W.-M. Diggelmann), mais on le remarque aussi dans la peinture, de Hodler à Varlin. Dans ses rapports avec l'art français, italien, allemand, anglais, américain, l'art suisse emprunte souvent plus qu'il ne donne, pourtant, il a toujours assez d'énergie pour intégrer les éléments étrangers à une vision personnelle.

Cette élaboration se fait, et s'est toujours

faite lentement et prudemment, même si les retards de style sont, à notre époque caractérisée par un langage artistique international, moins marqués qu'autrefois. Ces retards sont inhérents à la province dont la vie culturelle dépend des grands centres, bien que l'accroissement des moyens de communication soit sur le point de rendre suranné le terme de province. Il ne saurait être question d'un retard comparable à celui d'époques antérieures, tel celui de la cathédrale de Lausanne, construite en style roman alors que le centre de la France, avec Reims, Amiens et même Bourges et Beauvais en était déjà au style gothique. Les impressionnistes eux-mêmes ne furent admis en Suisse et ne purent y exercer une influence qu'après qu'ils eussent été admis à Paris; les Bâlois Lüscher, Barth et Donzé peignaient encore à la façon de Courbet après que la première guerre mondiale eut mis un terme au mouvement cubiste. A Zurich, le dadaïsme, avec Arp et Ball, fut un mouvement très important, mais resta pour la Suisse un intermède essentiellement étranger, qui ne porta des fruits que dans l'œuvre trop peu connue de la Zurichoise Sophie Täuber (1889-1943). Ce n'est qu'en 1928 qu'Albert Müller et Hermann Scherer, appuyés par Hindenlang, Sulzbachner, Camenisch, Coghuf et Hans Stocker fondèrent à Bâle le groupe révolutionnaire Rot-Blau, en honneur aux expressionnistes allemands, au groupe «Die Brücke» et à Kirchner.

Cinq ans plus tard, des artistes bâlois, admirateurs du surréalisme et de l'art abstrait, fondèrent le «Groupe 33». Cette prise de position est remarquable à deux égards. D'abord, elle illustre une fois de plus le fameux décalage des styles, mais elle a aussi une signification politique: Walo Wiemken (1907-1940), Walter Bodmer (*1903), Otto Abt (*1903), Irène Zurkinden (*1909) et Charly Hindenlang (1894-1960), en se réclamant de l'esprit de l'art français, prirent consciemment position contre la terreur nazie.

Cette volonté de choix pondéré, de profession de foi clairvoyante donne aux arts plastiques de Suisse allemande un quelque chose de sérieux et d'âpre que l'on rencontre rarement à ce degré dans la peinture et la sculpture romandes. Mais, au sein de cette unité de tendance, on distingue deux courants opposés. Considérons la cathédrale de Bâle et celle de Zurich, les œuvres de Konrad Witz et de Hans Holbein, les chroniques de Schilling, Schodeler, Edlibach, pensons à des peintres tels que Caspar Wolf, Anker, Zünd et Koller, plus près de nous, à Viktor Surbek, Fred Stauffer, Peter Flück, aux jeunes jusqu'à Kreienbühl, nous en concluons que le propre de la peinture suisse allemande est un sens aigu des réalités, une sobriété tout à fait en accord avec notre réalisme politique, un style direct allié à une parfaite maîtrise de la technique. Et nous aurons vu juste! Mais tournons-nous maintenant vers les Wildleute-Teppiche de Bâle, les œuvres de Niklaus Manuel et d'Urs Graf, de Füssli, le magicien, de Buchser, Böcklin et Welti, de Martin Lauterburg et de Hans Fischer (Berne, 1909-1958). Toutes ces œuvres présentent un caractère romantique, fantastique, certaines font état de préoccupations métaphysiques, d'autres sont satiriques, au point parfois d'être caricaturales. Que l'on songe aux surréalistes bâlois Walo Wiemken et Meret Oppenheim (*1913), aux Bernois Otto Tschumi (*1904) et Serge Brignoni (*1903), à Ricco Wassmer (*1915) et à de plus jeunes artistes, tel le Grangeois Hans Ulrich Ernst (*1913), tous ces artistes se rattachent à une tradition qui n'est autre que le complément obligé de la première tendance. Entre ces deux courants, il y a d'innombrables positions intermédiaires, selon la personnalité de chaque artiste et son attitude en face de la réalité. En Suisse allemande, l'intensité de l'activité artistique est sans rapport avec l'exiguïté du territoire; les associations artistiques, les expositions dans les musées et les galeries, les commandes de l'Etat, de l'industrie

et de personnes privées le confirment à l'envi. Les écoles d'arts et métiers des grandes villes forment sans discontinuer des centaines de jeunes peintres des deux sexes. Mais combien des œuvres de ces derniers résisteront-elles à la nécessaire épreuve d'une critique sévère? Comme en tout métier, il y a plus d'apprentis que de maîtres! Il est vrai qu'il faut des deux; mais on ne parle que des maîtres, des quelques artistes qui, aux yeux du monde, représentent tous les autres, qui ont su donner forme à ce que la peinture suisse allemande a de meilleur et d'essentiel.

Que l'on me permette de nommer tout d'abord un «vétérane», un maître établi en Suisse romande, ayant su marier, dans sa vie et dans son œuvre, l'alémanique au romand: Hans Berger, né en 1882. Son chemin va d'abord d'Oberbuchsiten à Paris, où il fut architecte; devenu peintre, il séjourna en Bretagne et en Provence et finit par s'établir dans cette campagne genevoise si aérée où il travaille aujourd'hui encore. C'est là qu'il devint un maître. On sent dans sa peinture l'influence de Buchser et de van Gogh, de Hodler et d'Amiet. Ses œuvres murales comme sa peinture de chevet font montre d'une palette soignée, «à la française»; il en émane une lumière proche de celle des impressionnistes et des fauves. La solidité des textures et la sûreté de la composition dénotent le tempérament alémanique, toujours compensé par le sens de la diversité des êtres et des points de vue. Berger, Genevois par option, est resté, au fond de lui-même, un Soleurois circonspect; il se plaît à écrire ses lettres en dialecte, dans la conversation, il passe inopinément du français à son idiome familier. Si je devais le situer dans un «Olympe helvétique», je lui ferais une place entre l'«homme-ciel» Ramuz et Gottfried Keller, pas trop loin non plus de Gotthelf et de Töpffer. L'œuvre de Berger embrasse un vaste champ de valeurs artistiques et humaines. La Bâloise Irène Zurkinden et Leonhard Meisser (Coire *1902) ont un registre plus étroit, mais de timbre tout aussi français. Les personnages et les paysages citadins de la première, les paysages du second témoignent d'une grande sensibilité. Wilhelm Gimmi (Zurich 1886 — Chexbres 1965), que nous pleurons ces jours, fit montre dans son œuvre d'une remarquable assimilation de la culture picturale française; ses nus féminins, tout empreints de discrétion, comptent parmi ce que la peinture suisse a produit de meilleur à notre époque. J'aimerais parler aussi d'un autre grand peintre de cette génération: le peintre-poète Ernst Morgenthaler, disparu voici trois ans (Kleindietwil, BE 1887

— Zurich 1962). Son âme romantique l'incita à s'exprimer dans un langage pictural inspiré des impressionnistes (Morgenthaler habita longtemps Meudon) mais qu'il transforma peu à peu en un langage tout à fait personnel, empreint d'une atmosphère très humaine. Ses fameux paysages nocturnes, peuplés d'apparitions lumineuses, éveillent le spectateur à un sentiment presque oriental de l'universel. L'élément visionnaire, que Morgenthaler extériorise dans des transpositions lyriques de la nature, pousse le Bernois Fritz Pauli (*1891) à se tourner vers l'homme. Pauli est un mystique. Partagé entre l'angoisse et la foi, il s'interroge sur le sens de la vie. Le contact avec l'expressionnisme allemand fut pour lui l'expérience décisive, comme en témoigne sa prédilection pour les sonorités étouffées et les accords rouge-bleu. Toute son œuvre témoigne d'une profonde intuition des ressorts intimes de l'âme humaine; son œuvre graphique est à cet égard particulièrement pénétrante. Par ses associations d'images surréelles, Pauli s'apparente à des peintres comme Ensor et Goya.

Parmi les peintres suisses alémaniques les plus significatifs, il en est un second qui vit en Suisse romande: Coghuf (*1905), établi à Muriaux. Les paysans franc-montagnards l'appellent: «ce Bâlois qui est devenu un des nôtres.» Coghuf fut d'abord serrurier; c'est à Paris qu'il se mit à manier le pinceau, envoûté par Utrillo et Soutine; la Provence et l'Afrique du Nord affinèrent sa vision; les années de crise des années trente formèrent sa conception de la peine des hommes; les tons gris de ses peintures s'éclaircirent dans les Franches-Montagnes: les paysages aérés des hauteurs du Jura, avec leurs sapins et leurs chevaux ont une grandeur toute classique. Il ne cherche pas à reproduire, mais au contraire, à saisir comme un fait pictural l'essence du paysage aimé. Ces quinze dernières années, Coghuf a développé un langage de plus en plus libre et personnel que le terme d'«abstraction» ne peut décrire qu'imparfaitement. Sa palette s'est différenciée, tout en se réduisant à quelques couleurs de base, comme cela est souvent le cas pour l'œuvre de grands maîtres parvenus à leur maturité.

De ses derniers grands travaux, mentionnons la mosaïque de l'université de Bâle, les vitraux de l'église Sainte Marie de Bâle, de l'église protestante de Moutier et de l'université de St-Gall. Parmi les nombreux peintres de vitraux que compte la Suisse allemande, citons encore les noms de Hans Stocker (*1896) et d'Otto Staiger (*1894). La série de vitraux qu'ils exécutèrent à l'église St-Antoine de Bâle entre 1929 et 1931 fit date dans les annales de ce genre.

Coghuf, pour en revenir à lui, n'a jamais sacrifié à la mode, ni au public; il a toujours su dépasser l'acquis; l'évolution de son style a toujours dépendu d'une impérieuse nécessité intérieure. On peut en dire autant de tous les abstraits significatifs de Suisse allemande. En premier lieu, il faut mentionner Helen Dahm (Oetwil, *1878), dont le génie formel tient du phénomène. Il faut lui adjoindre Maly Blumer (Bâle, *1906), Leo Leuppi (*1893), Richard P. Lohse (*1902), le vigoureux Bernois Max von Mühlenen (*1903), le Bâlois trop peu connu Hans R. Schiess (*1904) et ses compositions construites selon les lois harmoniques, Theo Eble (*1899) et surtout Paul Stöckli (Stans, *1906) et Walter Bodmer (*1903), qui, dans ses sculptures de fil de fer donne une interprétation optique originale du sentiment moderne de l'espace. Parmi les nombreux jeunes abstraits, nous signalerons Charles Wyrsh (Lucerne, *1920) ainsi que Lenz Klotz (Coire, *1925), les Bâlois Marcel Schaffner (*1931) et Samuel Burri (*1935), chez qui on dénote ces derniers temps, un net retour à la figuration. Ce mouvement vers les choses et les gens, ce souci de leurs relations mutuelles dans le monde est, dans un art parallèle, caractéristique de la poésie d'un Walter Diggelmann ou de Herbert Meier. L'art veut s'engager.

Est-il présomptueux de dire que la peinture suisse allemande dans son ensemble est et fut toujours plus «engagée» que la peinture romande? Nous voulons dire par là qu'elle est plus sensible à la confrontation de l'homme avec son milieu, ce que confirme dans tous les cas l'œuvre des quatre artistes dont il sera fait mention dans la fin de cet article.

A travers toute la peinture suisse allemande se fait jour une manière d'insolence, de hardiesse hautaine qui culmine chez Urs Graf, Tobias Stimmer et Hodler: une façon d'aborder le monde en refusant de s'en laisser conter, en voulant voir la vérité sans fards. C'est une attitude toute nordique qu'Evard Munch a su exprimer de façon magistrale; à cet égard, il y a une différence essentielle entre les «Fauves» et les expressionnistes allemands. Le meilleur représentant de cette tendance est à l'heure actuelle Max Gubler (Zurich, *1898). Le contenu spirituel de sa peinture, sa facture et sa touche l'apparentent aux expressionnistes. Comme eux, il s'interroge davantage sur la situation de l'homme dans un monde dominé par des forces hostiles qu'il ne prétend exprimer des réponses. Mais, lorsque Gubler matérialise sa vision de l'homme dans le monde, il ne se contente pas de s'interroger: il exprime aussi sa volonté de subsister. Ce pari sur la vie caractérise son œuvre gé-

niale, une peinture d'un lyrisme que l'on peut qualifier de monumental, bien que ce terme galvaudé ait été utilisé pour définir l'antithèse de la peinture de Gubler: une peinture doctrinaire prétendant nous imposer une certaine interprétation du monde. Varlin, de son vrai nom Willy Guggenheim, Zurich (*1900), est aussi non-conformiste que Gubler. Il a reconnu que la vérité n'est pas dans les façades, mais est perceptible là où béent les fissures. Hanté par une vision personnelle du monde, aimant passionnément «l'homme vrai», — il déteste les philistins — il arrache les accessoires inutiles à grands coups de pinceau; la vérité ainsi démasquée, il l'exprime par de joyeuses cascades de couleurs. La laideur elle-même, vue par ses yeux de visionnaire, transposée par ses mains créatrices devient beauté parce que toujours elle est vérité. Soutine est son «ancêtre», Zborowsky son mentor. Varlin est aussi intelligent et sait toujours, grâce à son esprit critique, exactement ce qu'il fait. Ce qui fait de lui un grand peintre, c'est qu'il a su réaliser ses dons dans une œuvre plastique d'une indéniable personnalité.

Aux antipodes de Varlin, mais son égal quant à la qualité artistique, tel est le Rhénan Ferdinand Gehr (Uzwil *1898). Gehr est connu par les vitraux et peintures murales qu'il a exécutés dans de nombreuses églises, aussi bien en Suisse qu'en Sarre et à Munich. Il est un des rénovateurs de l'art sacré. Quelques-unes de ses œuvres, à Olten, à Oberwil, en Appenzell, occasionnèrent même des scandales. Cela ne l'inquiète pas. Le chrétien moyen ne comprend pas du premier coup son langage artistique dépouillé et spirituel.

Ce peintre de près de soixante-dix ans, qui peint toujours comme un jeune, n'a pas fini de nous étonner. Il tire sa force d'une joyeuse acceptation de la création et de ses énergies salutaires, d'un solide sentiment religieux. Nolde, Matisse et Klee sont ses maîtres. Mais l'œuvre de Gehr ne ressemble à aucune autre: son langage plastique est essentiellement personnel. La surface du tableau reste avant tout surface picturale répondant à la définition de Maurice Denis: «une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées»; les couleurs elles-mêmes sont disposées en groupes rythmiques, réparties de manière homogène en un ensemble grandiose, comme éclairé de spiritualité par une lumière intérieure qu'avait perdue la peinture de la Renaissance, fondée elle, sur l'imitation. Les œuvres de Gehr invitent à la méditation, elles sont pleines d'êtres et de choses sanctifiées.

Les tableaux du Bâlois Max Kämpf (*1912) possèdent une intensité et une intériorité

égales, quand bien même puisées à de toutes autres sources. Même s'il a peint des paysages, traités avec une profonde sensibilité, son thème de prédilection est l'homme dans son milieu terrestre, l'homme dans la famille, la communauté, l'homme en tant qu'acteur d'un jeu de forces dont il n'est pas maître, seul, sous son masque ou au contraire dans la foule de Carnaval ou encore accablé de solitude au milieu de la collectivité. Kämpf a peint le «Théâtre». Il y a vu une mascarade d'apparences superficielles derrière lesquelles la contingence de l'homme n'est que plus visible. Il a peint un «Enfer», à côté duquel les enfers moyenâgeux sont de simples images d'Epinal; il y a des années, il a commencé de peindre le Paradis; il se bat encore avec lui-même pour en trouver une expression plastique, recueilli dans la paix de son atelier où aucun étranger ne vient le distraire. De temps à autre, ses mé-

ditations se matérialisent en images de la Bible comparables, par leur vérité, aux gravures du Rembrandt de la solitude. Le noir est la couleur de Kämpf; il l'accompagne de gris, de bruns qui se détachent sur des blancs blafards. Les couleurs du spectre et leurs combinaisons n'apparaissent que ça et là, comme des bijoux. Les dessins sont extrêmement sensibles; il ne nous paraît pas exagéré de prétendre que Kämpf est le meilleur dessinateur vivant en Suisse. Il est moins célèbre que bien d'autres, mais ça ne le dérange pas. Il travaille. Il crée. Dans le silence de son atelier, sous ses mains, naît une œuvre qui comptera certainement pour beaucoup dans la peinture suisse contemporaine.

Robert Th. Stoll
Critique d'art, Bâle

Traduction: Jean Robert, Moutier



La ménagère Albert Schnyder, Delémont