

**Zeitschrift:** Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art  
**Herausgeber:** Visarte Schweiz  
**Band:** - (1946)  
**Heft:** 3

## Titelseiten

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# SCHWEIZER KUNST

## ART SUISSE ARTE SVIZZERA

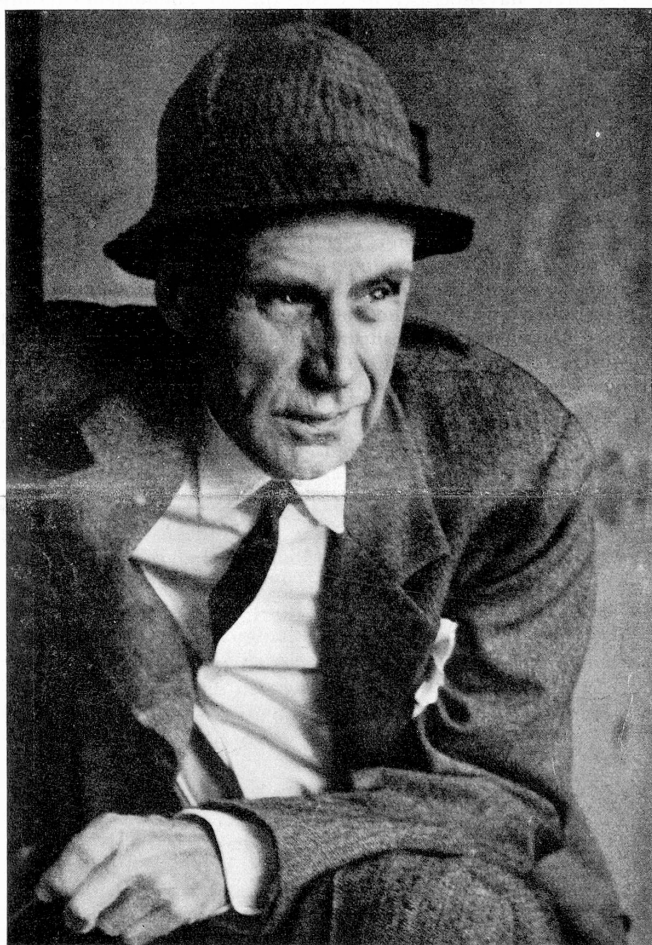
A. G.  
BELLINZONA

OFFIZIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER BILDHAUER UND ARCHITEKTEN  
ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES  
ORGANO UFFICIALE DELLA SOCIETÀ PITTORI SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

JÄHRLICH 10 NUMMERN  
10 NUMÉROS PAR AN

### N° 3

M Ä R Z 1 9 4 6  
M A R S 1 9 4 6



Extrait de l'ouvrage "René Auberjonois",  
par C. F. Ramuz

Nous en revenons par ce biais au fameux problème de la ressemblance, choisissant pour y voir plus clair l'exemple le plus simple, celui du peintre portraitiste. Il pouvait sembler à première vue qu'il fût privé de toute liberté et que l'imagination chez lui ne dût jouer aucun rôle. La réalité qu'il a à reproduire s'impose, en effet, à lui par sa proximité même et, d'autre part, en ce qui touche la ressemblance, il doit compter avec le goût de son modèle, lequel peut, par exemple, être une jolie femme, laquelle tient essentiellement à être jolie et qui entend que l'image qu'on fait d'elle soit conforme à l'idée qu'elle s'en fait. Il semble donc que le peintre portraitiste soit prisonnier de toute part et condamné ainsi à ne plus exister lui-même; c'est bien ce qui lui arrive souvent. Il y a beaucoup de peintres pour qui un visage n'est qu'une addition: il s'agit de faire un nez ressemblant, une bouche ressem-

blante, puis le costume ou ce qu'on en voit ressemblant, et de faire tenir ces ressemblances ensemble, la ressemblance n'étant pour eux qu'une espèce de total arithmétique. Il y a aussi les peintres qui ne voient dans leur modèle que le représentant d'une catégorie sociale et il s'agit que le portrait qu'ils en font fasse voir avant toute chose la catégorie sociale à laquelle leur modèle appartient (par le costume, la coiffure, des décorations, toute espèce de signes extérieurs). Il y a enfin les peintres qui sont surtout sensibles à certains caractères psychologiques: rides, protubérances, déformations significatives. Mais, ce qu'il importe de dire tout de suite, c'est que ces peintres-là ne sont pas encore des peintres.

Le vrai peintre, lui, nous en tombions d'accord, doit peindre un visage « comme il peint une pomme », c'est Cézanne qui l'a dit.

On entend tout de suite le lecteur se récrier: « Comment, mais c'est un blasphème ! Un visage d'homme dans sa complexité ! Un visage d'homme plein d'anfractuosités dans chacune desquelles loge un secret, le comparer à une pomme, avec sa peau lisse, sa forme géométrique et qui ne « dit rien », tandis qu'un visage dit tant de choses ! Ravaler ce qui est animé à ce qui est inanimé ! ce qui est vivant à ce qui est mort ! » J'entends bien. Et il va sans dire que la remarque de Cézanne n'est qu'une boutade, et qu'elle contient une forte part de paradoxe. Mais, ces réserves une fois faites, je prie qu'on veuille bien voir aussi combien d'autre part elle est vraie: et d'abord en ce qu'elle est un avertissement au peintre quant à la façon d'aborder la nature, la nature n'étant pour lui qu'un assemblage de couleurs et de volumes ou de volumes colorés, le volume n'étant autre chose que la résultante du jeu des ombres et des lumières, de sorte qu'en effet un visage humain et une pomme lui posent le même problème. Le psychologue part de certains signes qu'il isole par l'analyse: peindre « comme une pomme » suppose une marche exactement inverse, qui est de reproduire ces signes inconsciemment, sans idée préconçue, en partant d'une surface colorée où ils sont inclus et qu'on y retrouve finalement, mais qu'on n'isole pas et à qui on ne réserve pas un traitement particulier. C'est ramener le peintre à son métier de peintre, un métier « pur », sans mélange de philosophie et de littérature: c'est lui montrer qu'il peut aboutir à la même ressemblance profonde par des chemins à lui, qu'il oublie trop volontiers. C'est réintroduire dans un métier où les trucages de toute espèce sont nombreux et faciles, et par ailleurs singulièrement tentants, ce qu'il faut bien appeler la « naïveté », qui est la faculté de laisser agir sur soi dans un état de réception parfaite le monde extérieur, comme si on le voyait pour la première fois, et de le reproduire en ne faisant appel qu'à la franchise de l'impression servie par la franchise du métier.

Seulement, avec *quoi* peint-on ? c'est ce que nous nous demandions ensuite. On peint ce qu'on voit sans doute, mais de quoi est faite cette vue ? Est-ce que les yeux seuls sont ici à jouer un rôle ? Le peintre serait-il passif comme un appareil de photographie ? C'est ici qu'il importe de réintroduire l'imagination, même dans le cas simple qui nous occupe. L'opération est de traduire ce que l'œil enregistre par les mouvements de la main: mais il n'y a pas immédiatement, et entre la main et l'œil sont situés divers centres non passifs, mais actifs: l'impulsion qui vient de l'œil ne passe pas immédiatement à la main, elle monte d'abord à un centre sensible où elle se transforme. L'imagination travaille sur les données de l'œil. Le peintre a une image sous les yeux, mais c'est moins cette image qu'il cherche à reproduire qu'une image de cette image qui se forme