

Lausanne. Paraît 6 fois l'an.

Prix du numéro, Suisse: fr. 1.—; France: fr. 75.—; Belgique: fr. 15.—

POUR L'ART

CAHIER 3

Novembre-décembre, 1948



Vie et Culture



B 9643

CAHIERS POUR L'ART

Directeur : René Berger
Secrétaire : Louis-Ed. Juillerat.

SOMMAIRE

- Propos R. B.
William CUENDET *Rembrandt graveur*
Giuseppe UNGARETTI. *Poèmes*
Philippe JACCOTTET *Ungaretti, homme de peine*
Robert MUSIL *Moutons, vus sous divers angles*
Gustave ROUD *Dessins de Seurat*
René BRAY *Réflexions sur la condition de l'écrivain*
Guy MICHAUD *Et le reste est littérature...*
René BERGER *De l'homme et de lui-même*
J.-Claude FIGUET *La Correspondance des Arts*

Avec quatre reproductions hors-texte

Présentation typographique de Raymond Fawer

Comité de patronage et d'action :

- E. Clerc
Maître relieur, Lausanne
Maison Fœtisch Frères S.A.
Lausanne
L. Geneux
Maître imprimeur
Lausanne
Grands Magasins
Au Grand Passage S.A.
Genève
H. Mathey
Industriel
La Neuveville
Ch. Veillon
Lausanne

Administration :

Secrétariat Pour l'Art, Venness-Lausanne. Téléphone 3 45 26

Abonnement :

Suisse : réservé aux membres-adhérents de Pour l'Art

On adhère au moyen de la formule encartée

France : fr. 400.— ; compte de chèques postaux 3254-78, M^{11e} Lovy, 23, rue d'Alsace, Paris X^e.

Belgique : fr. 80.—

Les clichés de la page 1 (nativité de Rembrandt) et ceux des dessins de Seurat nous ont été obligeamment prêtés par les Editions Mermod

Propos

Les hommes s'entendent mal. Il leur faut toute la crainte des pires catastrophes pour n'en pas venir quotidiennement aux mains. D'un bout à l'autre de la planète, la bombe atomique exerce son chantage éhonté. La victoire tient lieu de raison. La force jette les hommes dans le désarroi, le langage dans le désordre. On hurle à vide ; les mots ne franchissent pas le seuil des lèvres ou s'y figent en grimace douloureuse. Monde de masques monotones.

Si trop d'hommes s'inclinent devant cet état comme devant une nécessité, ils ne manquent pas de sentir au fond d'eux-mêmes la misère de leur condition. Les plus cyniques n'y échappent pas, qui ont parfois, dans leurs plus fallacieux propos, une étincelle de sincérité qui crépite comme un spasme d'inquiétude. Mais que sont d'aussi maigres lueurs sur le voile opaque de la mauvaise foi ?

C'est dans ces moments d'oppression qu'on se prend à rêver d'une langue universelle, magique évidemment, qui pût faire de chacun le compagnon docile et probe que souhaite indéfectiblement notre cœur, incapable de battre longtemps seul. Ceux qui ont partie liée avec le mensonge ne veulent pas être de reste : citoyens de Babel, ils aspirent effrontément à la Pentecôte. En dépit de tout, l'homme n'a pas déserté le souvenir de son innocence, ni l'espoir de sa rédemption. C'est de cette certitude que s'autorise notre action :

dire aux hommes qu'il est d'autres langages que ceux qui les divisent ;

que ceux confisqués par les intérêts des nations ne servent plus guère qu'à prolonger les méprises ;

qu'il appartient au verbe de nous remettre en puissance de salut ;

que l'art nous y engage sans conteste, étant de nature lieu de rencontre et de communion ;

que peinture, musique, littérature, d'un mot la poésie, loin d'être un divertissement, ainsi qu'on l'appelle, sont moyen d'adduction par excellence, propre à rendre aux hommes la voie du beau et du vrai, leur voie.

R. B.



Rembrandt graveur

C'est tout un art, appris peu à peu, que de savoir regarder une belle feuille gravée dans tous les éclairages favorables, pour en extraire le sens et les émouvants secrets. On reconnaît vite un véritable amateur de gravures à des signes révélateurs : des gestes furtifs, et bien à lui, pour tâter le grain d'un papier à noble filigrane qui « supporte » une encre de belle qualité, certain éclair de l'œil qui caresse l'épiderme intact d'une épreuve rare, telles affectations d'indifférence alors que le cœur est en émoi, et, parfois, l'ostensible volupté d'un abandon sans réserve à l'enthousiasme devant la splendeur d'un tirage parfait. Daumier, par tous les moyens, ne s'est jamais lassé d'approfondir la nature de ce spécimen d'humanité qu'il chérissait entre tous. De l'ironie voilée, qui visait les maniaques sympathiques, à l'émotion la plus délicate, il a exprimé là-dessus

toute la gamme de ses sentiments. Un dos penché sur une estampe, il en fait le révélateur non seulement d'un état d'âme éphémère ou d'un instant de muette contemplation, mais bien d'une destinée.

La gravure n'est pas un art mineur mais l'une des formes supérieures de la création poétique, au sens grec du mot. Je pense à ceux qui sentent d'instinct qu'un portrait de Robert Nanteuil ou d'Edelinck, par exemple, est aussi noble et significatif qu'une tragédie de Racine et témoigne tout aussi sûrement de la grandeur du XVII^e siècle français. On a dit très justement de l'estampe que son caractère énigmatique et son éloquence concentrée tiennent au fait « qu'elle transpose la vie dans un registre à deux notes (noir et blanc) dont les accents sont plus impérieux que ceux de la gamme colorée ». De tous temps (songeons à l'intérêt passionné que Gœthe portait à la gravure) de très nobles esprits, à la fois raffinés et profonds, se sont penchés avec émerveillement sur le mystère de ces images de papier dues à de grands créateurs.

Tout a été dit sur les eaux-fortes de Rembrandt. L'eau-forte, connue bien avant lui, cet « alchimiste des morsures », comme on l'a appelé, l'a comme recréée ; il l'a enrichie de cent façons, la mariant à la pointe sèche en de multiples et subtiles combinaisons, en sorte qu'il en fit un procédé de multiplication des dessins égal en puissance d'expression à la peinture et si varié qu'il en a certainement épuisé toutes les possibilités. Il a banni de la gravure la dureté, la froideur et la sécheresse. Il l'a faite riche, vivante, colorée à sa manière par la superposition des tailles, mouvementée et chaude. Aucun aquafortiste après lui qui puisse être appelé son pareil. Allant des blonds les plus doux aux noirs les plus denses, il a fait exprimer à l'eau-forte, avec toutes les teintes et tous les effets qu'il a voulus, tout ce qu'il a observé, avec les yeux de la chair et avec ceux de l'âme, dans le Royaume de la lumière et dans le Royaume mystérieux des ténèbres, dans la nature et dans l'homme, sa vision géniale et bien à lui du monde. Etudier ses eaux-fortes (de 1627 à 1665), c'est-à-dire quatre ans avant sa mort, c'est suivre à la trace l'histoire émouvante de sa prodigieuse maturation, l'évolution de sa pensée, de son œil, de sa main, et surtout de son âme. Elles l'expriment tout entier, en des images faites comme pour lui-même, comme saisi dans le privé : un immense « Journal intime » en images.

Le don royal d'un artiste, quand c'est un vrai visionnaire, un psychologue profond, un esprit libre et spontané, c'est qu'il saisit la vérité dans une intuition originale et directe pour la rendre non en abstractions, en idées, mais en parlantes images. Il est plus que probable que Rembrandt, créant ses eaux-fortes, calquait rarement ses dessins, mais qu'il attaquait directement le cuivre, avec une absolue

liberté, combinant les morsures de l'acide et les tailles. Vers la fin de sa carrière de graveur, sa maîtrise devint toute puissante. Une sûreté s'y affirme, sans aucune hésitation, qui unit la vérité, la concision et l'amplitude. Comme de l'âme chantante de J. S. Bach coulait naturellement la musique, la forme expressive jaillit de sa main mystérieusement inspirée. A force d'énergie concentrée, il en arrive à une sorte de « sommaire sublime ». Quiconque parle de ses eaux-fortes revient toujours aux mêmes mots : étonnante diversité, spontanéité fulgurante, fantaisie inouïe de l'imagination créatrice jusque dans le plus petit détail et réalisme vrai tout à la fois, humanité profonde et sens du surnaturel (du « surnaturel naturel » a osé dire quelqu'un), jeux surprenants, puissants, inattendus, de la lumière et de l'ombre. Certaines sont des croquis rapides qui disent avec candeur, d'un coup, tout ce qu'elles veulent dire ; d'autres ont toute la richesse et tout le mystère de grandes compositions picturales et font rêver à l'infini celui qui s'étonne d'y faire toujours de nouvelles découvertes. Il en est d'humbles et il en est de sublimes : celles qui rendent les détails et les scènes de la vie familière et celles qui expriment les extases, les pensées, les plus beaux rêves ou les visions ineffables de l'âme en contemplation. Un immense effort pour embrasser tout le réel quotidien et éternel et le rendre sensible à tous.

Dessin ou gravure directe sur le cuivre, les griffonnements mêmes de Rembrandt ont souvent dans leur exiguïté la plénitude d'études achevées. Comme d'autres jettent une pensée qui passe dans une phrase écrite, il fixe en images, avec une promptitude du roseau, de la plume ou de la pointe qui passionne le graphologue (on sent que c'était parfois l'affaire de quelques secondes ou minutes) une idée, une vision soudaine, une intuition concrétisée, admirablement réussie non seulement dans son mouvement, mais, ce qui est bien plus extraordinaire, dans l'atmosphère morale créée, citons un exemple, par l'expression originale et l'instantanéité de chacun des visages figurés. « Des éclairs de verve qu'il n'a pas voulu laisser refroidir », a dit avec bonheur Paul de St-Victor. Sa main, miraculeusement maîtresse d'elle-même, joue avec le relief, l'ombre, la lumière et la vie, crée en quelques traits simples, en quelques touches spontanées, la vérité d'un geste, le mouvement naturel d'un corps, l'éclair d'un regard, l'essentiel d'un paysage, la plus subtile ou la plus passagère nuance du sentiment. C'est une acuité souveraine dans l'esquisse. Et c'est parce que, chez Rembrandt, graveur ou dessinateur, presque toujours, quel que soit son sujet, on assiste à une projection immédiate de son être intime, à l'extériorisation rapide et sûre d'un soliloque intérieur qui traduit, en images, ses réactions d'observateur passionné et entièrement attentif devant la nature, devant l'homme, ou devant la gravité de l'instant





qui passe, que son œuvre porte très spécialement à la méditation philosophique sur le mystère et les modes de la création en art. Il est à ce point de vue l'un des représentants les plus authentiques de « l'intériorité » des races du Nord. Il a médité sur Faust. On a souvent établi un légitime parallèle entre lui et Shakespeare, ou Jean Sébastian Bach, ou même Mozart. C'est la même divination, ce sont les mêmes intuitions fulgurantes, la même irruption de l'inspiration qui fait songer à une source jaillissant des profondeurs de l'être, le même regard universel qui s'efforce d'embrasser, de haut, toute la vie du monde et le destin pathétique de l'homme dans les heures banales de la vie quotidienne et dans les heures sacrées où il est visité par l'Esprit. On a pu dire avec raison de lui qu'il avait vu le monde et les hommes, et lui-même, en aqua-fortiste.

Rembrandt, ce gros homme si solidement posé sur le sol, c'est, chose extraordinaire, le voyant extra-lucide d'un monde riche et profond qu'il crée et révèle par l'union en lui d'un réalisme saisissant, poussé jusqu'aux extrêmes limites, et d'un sens non moins aigu du mystère et du divin. Combien vrai, appliqué à lui, le mot de Rodin : « L'artiste voit : son œil, enté sur son cœur, lit profondément dans le sein de la nature ».

William CUENDET.

Pages extraites du volume « Les Eaux-fortes de Rembrandt » qui paraîtra en novembre 1948 chez Julliard, à Paris.

L'eau forte reproduite en tête de l'article (sensiblement réduite alors que les deux autres illustrations ont leur format réel) est la délicieuse petite « Fuite en Egypte » (B. 55), qui appartient à une suite de feuilles se rapportant à l'enfance du Christ.

Le beau dessin de Rembrandt : « La Sainte famille » (plume et lavis d'encre de Chine et de sépia), si plein de tendresse humaine, a appartenu successivement aux collections Hibbert, Robinson et Heseltine à Londres. C'est une de ces notations fulgurantes (vers 1640) que l'artiste confiait au papier, le plus souvent avec une plume grossière et quelques teintes lavées, et qui charment par la vivacité du mouvement et leur caractère primesautier.

L'eau-forte : « La présentation au Temple » (1654), peut-être la plus parfaite qui soit, c'est la rencontre splendide et émouvante, au seuil de l'ère chrétienne, de l'Ancien et du Nouveau Testament, un condensé d'un moment capital de l'histoire spirituelle du monde. C'est devant cette scène, où le visage du vieillard Siméon est devenu pur esprit, irréllement scintillant, qu'il faut parler de magie rembrandtienne. On imagine Mallarmé, si fin, trop subtil, en lutte sans trêve avec les mots impuissants, contemplant cette image. Avec un brin d'envie peut-être devant ce lourdaud nordique à qui fut révélé le secret d'exprimer concrètement l'ineffable, par une sorte de musique des formes, bien à lui, qui se rit tout simplement de la matière.

Will. C.

GIUSEPPE UNGARETTI

Soir

Au pied des chemins du soir
Une eau claire va
Couleur de l'olive
Jusqu'au feu bref et sans mémoire.
Dans la fumée
J'entends les grillons, les rainettes,
Où tendres les herbes tremblent.

(1929, *Sentimento del Tempo*)

Mémoire d'Ofelia d'Alba

Par vous, pensifs avant le temps,
L'inutile lumière a été toute bue
Trop tôt,
Beaux yeux repus sous les closes paupières
Qui n'auront plus de poids,
Et en vous, immortelles, les choses
Dont vous suiviez, brûlants et trop prompts à douter,
Chaque métamorphose,
Cherchent la paix,
Et au fond bientôt, de votre silence
Viendront se fixer,
Choses consumées :
Emblèmes éternels,
Noms, évocations pures...

(1932, *Sentimento del Tempo*)

Jour après Jour

XI

(Fragments)

L'hirondelle s'en va et l'été avec elle,
Et moi aussi, me dis-je, m'en irai...
Qu'il reste au moins de cet amour qui me déchire,
Un peu plus que le sceau d'une brève buée,
Si de l'enfer j'arrive à quelque paix...

XIV

Déjà descend dans mes os
L'aridité de l'automne,
Mais, plus longue par les ombres,
Me surprend, démesurée,
Une démente lueur :
Le mal secret du crépuscule
Qui s'abîme...

XVII

Il fait doux et peut-être tu passes tout près,
Me disant : « Ce soleil et cet immense espace
Te calmeront. Tu peux dans le vent pur
Entendre s'avancer le temps avec ma voix.
En moi j'ai recueilli peu à peu, puis enclos
L'élan muet de ton espoir.
Je suis pour toi l'aurore et l'immuable jour. »

(1940-46, *Il Dolore*)

Ungaretti, homme de peine

C'est ainsi que Dieu chassa Adam ; et il mit à l'orient du jardin d'Eden les chérubins qui agitent une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de vie (*Genèse*, III, 24). C'est à cette parole que tout commence pour nous. Il n'en est pas qui éclaire mieux le centre du tragique humain. Tous, quand nous naissons, chassés du Jardin où il n'y a pas de séparation, c'est-à-dire de distance, nous inaugurons la distance, et le temps. Nous ne souffrons de rien d'autre, et il n'y a pas d'autre péché que cette séparation. Le temps s'est ouvert en nous et nous écartèle entre un « je fus » et un « je serai ». Chassés du Jardin, nous accusons, aujourd'hui plus que jamais, la distance qui nous en sépare. Il n'y a pas non plus d'autre source de poésie ; parce que, là où il y a la vraie tragédie de l'homme, là aussi il y a la poésie.

Giuseppe Ungaretti, dont l'œuvre domine tout le mouvement poétique contemporain en Italie, a toujours témoigné d'une conscience particulièrement aiguë de ce tragique : un de ses principaux recueils s'intitule *Sentimento del Tempo*. Dans ce mouvement irréversible du temps, cette « consommation sans fin de tout » (*Paysage*), quand la lumière s'exténue sur l'écorce encore chaude du chêne et que les prairies s'éteignent, il semble parfois au promeneur que se produise un bref suspens, une pause presque imperceptible, un *signe* ; de même à l'homme qui

sente la violence de ses sensations l'arracher à toute conscience et le rendre, corps amoureux, affollé, à l'ancienne plénitude ; alors, le souffle coupé, il croit revoir le Jardin. Ces rares instants, il semble qu'une phrase soit déjà trop pour les dire : le seul fait de nommer l'objet, un simple cri de surprise et d'émerveillement, suffiront peut-être à les fixer. Cette seule parole, mais sacrée, mais tremblante : c'est elle qu'on entend vibrer dans *L'Allegria*, le premier livre de *Vita d'un uomo*. L'objet, dans ces poèmes, est à la fois splendidement présent, grâce à un grand pouvoir de « concrétion » qui est le propre des meilleurs poètes, et absent, distant, insaisissable, parce que l'homme, encore une fois, est séparé. Entre cette présence et cette absence se creuse le mystère et l'angoisse du temps : *Entre une fleur cueillie et cette autre qu'on donne, L'inexprimable rien (Eternel, L'Allegria)*.

C'est aux heures les plus fragiles du jour, aux plus secrets passages de la lumière que se surprennent le plus souvent, chez Ungaretti, ces suspens du temps. La fuite de l'eau semble s'arrêter à ce feu bref et sans mémoire qu'on devine peut-être au fond d'un paysage de crépuscule (*Soir*) ...

*

Dans *l'Italia letteraria* du 16 octobre 1927 parurent quelques poèmes d'Ungaretti intitulés : *Appunti per una poesia*, « Notes pour une poésie ». Ce

titre est significatif d'une évolution : l'éclat lyrique pur, la parole, n'est plus qu'une « note » qui pourra servir à l'édification du poème, comme la note de musique n'est que l'élément d'une mélodie (Il y a quelque chose de semblable, malgré son parti-pris d'objectivité absolue, dans les approximations successives qu'un Ponge donne du poème auquel il tente d'aboutir). C'est à ce chant plus soutenu que tend désormais le poème. Les « hymnes » de *Sentimento del Tempo*, en même temps qu'ils expriment une crise religieuse, un effort violent pour réduire la distance entre l'homme moderne et Dieu, représentent le résultat le plus sensible, et le plus beau, de cette évolution. L'éclair de l'instant fait place à une lumière plus égale. Mais la violence d'éclatement de l'inquiétude continue à gronder au cœur de l'ordre obtenu. Car la poésie d'Ungaretti ne se lasse jamais de reposer le problème du temps et de la séparation d'avec Dieu ; mais ses questions sont toujours vécues, concrètes, douloureuses : « Ungaretti, homme de peine », ainsi s'interpelle le poète dans un texte de 1916. Et c'est par son humanité qu'Ungaretti a su échapper aux tentations d'intellectualisme qui paralysent nombre de poètes contemporains.

C'est ainsi qu'il chassa Adam... Pas un instant la vieille malédiction ne se laisse oublier, au contraire. A mesure

que le poète vieillit, la distance s'accuse : élégie sur la mort de son fils (dont on lira plus loin trois fragments), sur la ruine de son pays, sur la terre elle-même qu'on dirait s'effacer peu à peu : tel est le contenu de *Il Dolore* (1937-46). Enfin, dans *La Terra promessa*, encore inachevé, et qui contient peut-être les plus beaux poèmes d'Ungaretti, la mémoire n'aperçoit plus que de très loin, avec des yeux voilés par la tristesse, ce qui fut la vie et la passion d'un homme. De l'allégresse des premiers poèmes, de tous ces signes brûlant au-delà du temps, il ne reste plus qu'une espèce de brume glaciale où la mer elle-même semble se perdre peu à peu. Mais si tout nous quitte, si le temps paraît triompher, il reste cependant, peut-être, comme au fond des yeux d'Ofelia d'Alba, la jeune morte, ces « emblèmes éternels », ces « noms », ces « évocations pures » que sont les vrais poèmes. Les corps pesants, charnels, riches de sang, toutes les choses qui ont illuminé l'ombre et qu'on aime, la terre avec ses eaux et ses chemins, tout s'allège, se décante et devient ce chant presque immatériel, précaire lui aussi, inutile en apparence, mais qui est peut-être notre seule manière de retrouver, à travers la douleur, la terre promise, « l'orient du jardin » que défendent des anges aveuglants.

Philippe JACCOTTET.

Note : Giuseppe Ungaretti, né à Alexandrie d'Égypte le 10 février 1888, de parents lucquois. Bibliographie : *L'allegria* (Mondadori, 1943), *Sentimento del Tempo* (Mondadori, 1943), *Poesie disperse* (Mondadori, 1945), *40 Sonetti di Shakespeare* (Mondadori, 1946), *Il Dolore* (Mondadori, 1947). A paraître chez Mondadori : *La Terra promessa*, des traductions de Blake, Gongora et Mallarmé, *Scritti di viaggio e di letteratura*. Traductions : *Vie d'un homme*, choix de poèmes, trad. Chuzeville, N.R.F. 1939. A paraître chez Mermod en 1949 : *Derniers poèmes, Ecrits en prose* (Dante, Pétrarque, Léopardi, Le Tasse, etc.).

Moutons,

Dans la lande aux environs de Rome : Ils avaient les longues figures et les crânes gracieux des martyrs. Leurs chaussettes, leurs capuchons noirs avec le pelage blanc, rappelaient les sectes des Frères de la Mort et des Fanatiques.

Leurs lèvres, fouillant au-dessus de l'herbe courte et rare, tremblaient nerveusement, époussetaient le son d'une corde de métal vibrant dans la terre. Leurs voix s'unissaient-elles en un chœur, cela sonnait comme la prière plaintive des prélats dans la cathédrale. Mais si beaucoup chantaient, on aurait dit un chœur d'hommes, de femmes et d'enfants. Les voix montaient et descendaient en courbes douces ; c'était comme une procession dans l'obscur, que la lumière touchait toutes les deux secondes, et les voix des enfants, alors, se tenaient sur une colline qui revenait sans cesse, tandis que les hommes traversaient la vallée. A travers leur chant, le jour et la nuit roulaient mille fois plus vite et poussaient la terre à sa fin. Parfois, une voix isolée s'élevait très haut, ou fondait dans l'angoisse de la damnation. Les nuages du ciel recommençaient dans les boucles de leurs toisons blanches. Ce sont de très anciennes bêtes catholiques, de religieux compagnons de l'homme.

Note : Robert von Musil est né en 1880 à Klagenfurt (Autriche) et est mort à Genève en 1942. Son œuvre principale, en trois volumes, *Der Mann ohne Eigenschaften*, s'est vue souvent citer à côté des œuvres de Proust et de Joyce pour sa hardiesse et sa profonde pénétration de l'époque contemporaine. C'est une des œuvres-clefs de la littérature européenne moderne. Découverte avant la guerre par

vus sous divers angles

Pour l'histoire du mouton : l'homme aujourd'hui trouve le mouton bête. Mais Dieu l'a aimé. A plusieurs reprises, il a comparé l'homme à des moutons. Faut-il que Dieu ait absolument tort ?

Pour la psychologie du mouton : l'expression visible de certains états supérieurs n'est pas sans ressembler à celle des simples d'esprit.

Une autre fois dans le Sud : L'homme, parmi eux, est deux fois plus grand que d'habitude et monte vers le ciel comme le clocher pointu d'une église. La terre sous nos pieds était brune, l'herbe semblait un griffonnage gris-vert. Le soleil sur la mer avait un éclat lourd, comme dans un miroir de plomb. Il y avait des bateaux où l'on pêchait, ainsi qu'au temps de St-Pierre. Le cap, pareil à un tremplin, faisait rebondir le regard vers le ciel et s'enfonçait, blanc et jaune de tan, dans la mer, comme à l'époque des errances d'Ulysse.

Partout : Les moutons se sentent inquiets et intimidés quand l'homme approche : ils ont appris à connaître les coups et les pierres de l'insolence. Mais quand il reste debout tranquillement, le regard perdu au loin, ils l'oublient. Alors, ils rapprochent leurs têtes, et forment, à dix ou quinze, un cercle rayonnant, avec le grand centre pesant des têtes et les rayons des dos, d'une autre teinte. Ils pressent leurs fronts les uns contre les autres. Ainsi se tiennent-ils, et la roue qu'ils forment ne bouge pas durant des heures. Ils semblent ne rien vouloir sentir que le vent et le soleil, et entre leurs fronts le tic-tac de l'infini qui bat dans le sang et se transmet d'une tête à l'autre, comme les coups des prisonniers aux murs des prisons.

André Gide et Jean Paulhan, elle n'a pas encore été traduite en français, pas plus que les autres écrits de Musil, nouvelles et essais. Le poème en prose qui paraît ici pour la première fois en traduction est tiré de *Nachlass zu Lebzeiten*, qui réunit des récits, des proses et des critiques. La revue genevoise *Lettres* a consacré à Musil plusieurs articles intéressants dans son numéro spécial sur l'Autriche.

Trad. Ph. Jaccottet.

Dessins de Seurat

Ne dirait-on pas que les ténèbres et la lumière se rappellent sans cesse, avec une sorte de nostalgie, le temps où Dieu n'ayant pas encore opéré leur séparation, elles régnaient l'une et l'autre confondues en leur impensable unité ? Divisées par la Main divine, il semble qu'elles n'en soient pas pour autant devenues ennemies, tout au contraire, mais bien qu'elles prennent joie à oublier l'absolu de leur différence et, modelant chaque objet, à faire de lui le lieu de leur approche et de leurs retrouvailles brusques ou nuancées. Révélatrices de toute forme — et par les formes à leur tour révélées — elles ne sont plus la Nuit parfaite et la pure Lumière insoutenable, l'affirmation comme abstraite de deux puissances antagonistes dont chacune ne peut exister que dans la mesure où elle nie l'autre. Elles sont devenues l'ombre et la clarté ; leurs pouvoirs égaux fraternellement se conjuguent pour nourrir le regard humain de la plus savoureuse des pâtures. Car cette chaîne qui, du noir au blanc, les lie l'une à l'autre (mieux : les mue l'une en l'autre) par un infini de nuances — la chaîne des valeurs — est pour

l'œil une véritable chaîne de délices, l'instrument de nos plus hautes délectations.

Cette délectation, les dessins de Seurat inépuisablement nous la procurent, aiguillée encore par ce sentiment irritant et délicieux que chacun d'eux est un piège non pas fabriqué, mais concerté et réalisé (ce qui est tout autre chose) par un peintre que les découvertes de sa sensibilité ont guidé vers des moyens d'expression nouveaux. Nous sommes « pris » une fois pour toutes, envoûtés par ces gras frottis de crayon Conté sur des feuillets de papier ingres — et tout incapables aussi de deviner la formule magique de notre envoûtement. Pourtant nous connaissons la « théorie » de Seurat : « L'art c'est l'harmonie ; l'harmonie, c'est l'analogie des contrastes (contrastes), l'analogie des semblables (dégradés), de ton, de teinte, de ligne... » Je cesse de transcrire, car, bien qu'empruntant l'allure d'une affirmation générale, cette « théorie » ne vaut que pour son auteur. C'est une confiance que l'artiste Seurat fait au dessinateur, au peintre du même nom. C'est l'équation finale où le théoricien tente d'enclorre le résultat de ses recher-





ches, mais dont les termes gardent tout leur mystère, puisque leur véritable sens est déduit d'une haute et toute personnelle aventure : celle de la création.

Pendant le poids insolite ici du mot contraste nous aidera peut-être à entrevoir l'un des secrets de l'art de Seurat. (Faut-il avouer ici quelque trente ans d'admiration pour un tel art — depuis le jour où vint s'épingler au mur d'une chambre d'adolescent une petite image de la *Grande Jatte* — et pour cette figure mystérieuse du jeune peintre auquel la Mort consentit à peine le temps de dresser une carte des régions inconnues par lui découvertes ?) Oui, si Seurat « découvrit », puis utilisa dans sa poétique ce qu'il appelle le *contraste simultané* : naissance, à la limite d'une valeur claire, d'une sorte de frange d'ombre qui par contraste en renforce et comme propage le rayonnement, et, à l'inverse, au long d'une plage sombre, apparition d'une zone claire de même efficace — n'est-ce pas parce qu'il percevait, dans sa délicatesse presque inépuisable, un univers (le mot prend ici tout son sens) où chaque être, chaque objet, sans rien perdre de son identité, ni l'abdiquer, par exemple, au profit de la lumière temporelle comme chez les impressionnistes contemporains de Seurat, devient en quelque sorte le répondant de tous les autres, puisqu'il vit avec ce qui l'environne en état de perpétuel échange, même, pourrait-on dire, de constante communion ? Le monde, tel qu'il apparaîtrait aux feuillettes d'ingres de Seurat, est vraiment celui de la *réponse* et de la caresse. A peine une forme y affronte-t-elle l'espace qu'aussitôt le plus délicat des accueils lui est proposé.

Aucune mièvrerie, d'ailleurs ; la puissance très souvent atteinte par les moyens les plus subtils et les plus sobres — la *vraie* puissance qui est le contraire de la violence. Ni véhémence, ni cris annulés par leur propre excès : une constante perfection, musicale, de rapports.

Aussi bien ne peut-il s'agir pour Seurat, comme pour d'autres, de mettre en valeur quelque thème plastique dans un décor approprié. C'est la mise en *valeurs* d'un fragment d'univers qu'il entend réaliser, et avec suffisamment de certitude pour que ce fragment devienne à son tour un tout, une sorte d'espace « organisé » entièrement sensible, où rien ne s'isole, rien ne se fige, où chaque élément donne sa note si juste qu'une sorte d'hymne éclôt de ces échos contrastés et s'éploie avec une majesté sereine. Ce mystérieux passage de l'organisé à l'organique, tel qu'il s'opère en chaque dessin-piège, est une véritable transmutation. Nous voici de nouveau butant contre le mystère, car cette alchimie est de Seurat même et ne peut donc nous livrer son secret. Pourtant nous pressentons que ce secret s'apparente à celui qui lia pour toujours le regard de l'homme à l'ombre et à la lumière originelles. Et peut-être n'est-ce point un hasard si nous évoquons la Genèse au début de ces lignes, car telle *Poseuse debout* qui luit doucement et s'irise, pareille à une immense perle contre la muraille devenue perle à son tour, naît sous nos yeux comme Eve à l'aube de la Création, et le *Torse d'homme nu* penché rayonne de l'humide éclat d'une chair tout à l'heure glaise encore et que le Souffle à l'instant même vient d'animer.

Gustave ROUD.

RÉFLEXION SUR LA CONDITION DE L'ÉCRIVAIN

Notre civilisation se transforme sans que nous réussissions à prendre conscience de ses transformations. L'univers, une fois de plus, devient impensable et c'est cette incapacité provisoire de l'esprit qui fait la plus grande partie du désarroi dans lequel nous vivons. Cette rapide évolution est assez générale. On sait de reste qu'elle affecte la vie psychologique comme la vie sociale. A-t-on remarqué qu'elle affecte aussi l'art, les lettres, du moins l'artiste et l'écrivain ?

On ne sait plus trop ce qu'était l'écrivain au temps où florissait Athènes et peut-être nous faisons-nous une idée inadéquate de sa condition dans la société romaine. En tout cas, nous pouvons assez bien nous rendre compte de sa fonction dans les monarchies modernes, que ce soit la France de Louis XIV, l'Espagne de Philippe II ou l'Angleterre des Tudors. Il ne s'agit pas ici de dire ce qu'il pensait être, d'évoquer le joueur de quilles malherbien ou le prêtre ronsardien, mais bien de rappeler ce que la société lui demandait, ce pour quoi elle le nourrissait. En fait, l'écrivain, qui, d'une façon ou d'une autre, vivait des munificences princières, était entretenu comme l'était un bouffon, ou un perroquet, amuseur plus noble et plus délicat, parfois aussi comme l'un de ces maîtres dont Monsieur Jourdain s'entourait, maître à penser, maître de beau langage, enfin comme une pièce d'un appareil de luxe dont la monarchie avait besoin pour subsister.

Le XIX^e siècle, le siècle de la bourgeoisie, n'a pas beaucoup changé cet état de choses. L'écrivain est devenu plus indépendant ; il n'a pourtant pas cessé de dépendre de ceux qui dirigeaient la vie de la nation. Grands industriels, grands banquiers, grands propriétaires, politiques de toute opinion ont demandé aux lettres une culture à leur usage, quelque chose de moins important certes que le sens des affaires ou l'habileté à gouverner ; mais, si le coffre-fort passe avant le collier de perles, la perle n'est pourtant pas méprisable.

Il n'est plus d'aristocratie, ni du sang ni de l'argent. Dans les grands Etats, les prétendues élites se forment et se dissolvent comme des nuées. La société est en ébullition et la seule force stable est celle du peuple, qui ne lit guère et ignore en tout cas l'art littéraire. Les lettres sont-elles condamnées à disparaître ? Il ne faudrait pas le croire. Caliban s'instruit et s'affine. Car le geste de l'écrivain garde sa raison d'être. Mais il n'est plus une efflorescence baroque à la surface de l'Etat ; il doit s'intégrer à l'action commune. L'écrivain s'engage, dit-on : le mot est mal choisi. L'écrivain ne peut plus espérer se faire entretenir avec les chiens de luxe par des oisifs qui s'en amusent ou nourrissent leur ennui. Il participe de plus en plus à la vie sociale. Il facilite, oriente, multiplie l'effort producteur. Le livre a une valeur pratique. Il devient une pièce utile dans l'appareil de l'humanité. L'artiste n'a aucune supériorité sur le travailleur manuel, aucune infériorité sur le maître de l'heure. Il conquiert enfin sa vraie noblesse, qui est d'être un homme comme un autre.

René BRAY.

Et le reste est littérature...

Et tout le reste est littérature... ». Ainsi le poète, d'un geste, repoussait tout ce qui n'est pas l'authentique expression de soi : d'un côté la poésie, l'âme, l'appréhension et la création d'un monde ; de l'autre... Un jour, écrire est devenu un métier. De ce jour-là date la « littérature ». Qu'a donc l'homme à faire avec ces faiseurs de livres ?

Mais il n'y a pas que cette littérature-là. Il y a celle qui vit derrière les lettres. Une vie plus vraie peut-être, imprévue, imprévisible ; une humanité tendue et avide, ou bien des arrière-mondes entrevus et pressentis. Un livre : un silence. Et tout à coup ce sont des voix, des forces, des troupes, des appels, un univers qui naît, qui pense et qui lutte. Aujourd'hui plus encore peut-être, pour nous qui vivons un présent qui nous presse, les faux monnayeurs ont vécu. Par delà les contrefaçons et les impostures, peu à peu la littérature retrouve l'authentique et redevient elle-même.

Elle-même, c'est-à-dire la voix humaine. Une présence, plus ou moins explicite ; sur la brèche, dans l'instant même, d'un drame qui se joue sans répit. Poésie ou prose, qu'importe ? Ne se rejoignent-elles pas dans une même façon d'être homme, intégralement ?

On dit : littérature engagée, comme s'il en était une autre. La vraie littérature est toujours liée à l'action, c'est-à-dire à l'histoire. Elle l'est seulement de diverses façons, selon les temps, les climats et les êtres.

Toute œuvre digne est projection d'un drame. Comment l'isoler du devenir ? Elle se situe, s'exprime, s'imprime aussi sur le tissu serré de l'histoire. Qu'elle soit tournée vers le sol humide de sueur ou vers quelque autre ciel, vers des poings crispés, des bras enlacés ou vers les troubles profondeurs inaccessibles aux regards familiers, elle *participe* à sa manière. Et cette manière-là est irremplaçable.

Par là, l'œuvre littéraire ne se contente pas d'exprimer, elle dépasse et se dépasse. Même moulée sur la matière triviale, elle transcende. Sinon, à quoi bon ? La photographie même fait plus que reproduire : elle produit. Plus encore la littérature. Jouant le particulier, elle engage l'universel. Prise dans le devenir, elle vise sans cesse à s'en déprendre et à rejoindre l'Être. Elle donne ainsi, par un insigne privilège, le *sens* du Drame.

Guy MICHAUD.

(Début d'un Avant-Propos pour une « Introduction à une critique littéraire. »)

De l'homme et de lui-même

Avant tout, l'homme a souci de son *semblable*. Précisons, de ce qui lui ressemble. Or il n'est rien qui soit plus proche de lui que l'homme lui-même. On comprend que tout son effort soit de le retrouver, dans tout, partout. Même où il n'a que faire, apparemment. Mais que font les apparences à qui prétend commander ? Le vent souffle ; apercevoir la métaphore exige déjà quelque attention ; constater que l'homme, par surcroît, inflige à l'air sa figure, touche presque au scandale. Prenons garde aux mots ; il n'en est aucun, peut-être, qui ne soit l'un de ses avatars.

Mais entre l'homme et le feu, il n'y a rien. La nature entière est hostile. Non qu'elle se distingue par quelque indifférence supérieurement romantique ; simplement parce qu'elle est *autre*. Cela suffit. Il faut désormais compter avec ce qui n'est pas soi. On n'imagine pas plus grand drame. C'est le nôtre, celui de chacun. Par quelle aberration a-t-on appelé ce sentiment *solitude*, alors que c'est précisément quand on est *deux* qu'on l'éprouve ? Peut-être vient-elle de cette soudaine angoisse qui, en nous réduisant à nous-mêmes, nous fait durement percevoir notre limite ; ou ne serait-ce pas que, devant l'autre, nous ne souffrions d'abord d'être *séparés* ? Le solitaire est un infirme. Que ne donnerait-il pas pour échapper à son tourment. Mais peut-on échapper ? La tribu s'y essaie. A plusieurs, on se protège. La séparation dont on souffre, on l'érige en frontière.

Ce qu'on ne peut joindre, on le répute *étranger*. Le destin qu'on redoute, on l'adopte. Il n'en faut pas davantage pour se croire en sécurité. Royaumes, principautés, républiques, empires, duchés, tout, depuis les hordes des cavernes, chapelles, cénacles, cercles, clans, coteries, classes, tout, jusqu'aux factions de nos bars (snobs, cabales, clients), tout est protestation contre la solitude, organisation forcenée, assidue, contre le mal sans visage. La société est une entreprise de salut public. Elle engendre pour se ressembler, pour se rassurer. Le solitaire se fait solidaire et s'affermir de consentir à son affaiblissement. Les

mœurs naissent d'héroïsmes manqués. L'ordre y gagne, et la police aussi. La politique s'installe où l'homme abdique.

Mais tout n'est pas démission, ni mime. Le conquérant nie la défaite aussi bien que l'accommodement. D'autrui, il fait sa chose, et il n'a de repos qu'il ne l'exténue. On ravage pour posséder. La guerre *est* l'instinct de propriété poussé à sa conséquence extrême. Pour les Tamerlans, la terre est trop petite. Il faudrait qu'ils parvinssent à se dévorer eux-mêmes pour se repaître ; mais la mort les prévient toujours. Il n'y a pas d'exemple que l'un d'eux ait jamais fini *satisfait*. Car cela, proprement, est impossible.

L'histrion et l'homicide se partagent l'humanité. Quelques êtres s'y ajoutent, qui n'ont figure ni de l'un, ni de l'autre. Suspects, on les réproûve, — ce qui est façon d'éliminer, ou on les adore en les craignant, — ce qui est même façon d'éliminer ; dans les deux cas, il s'agit avant tout de les tenir à distance, ou de les y maintenir. Car *l'étranger* est péril. Il ressemble trop aux hommes pour qu'on puisse lui dénier toute humanité ; simultanément, quelque effort qu'on fasse, il ne s'y laisse jamais réduire, plus rétif en cela que la pierre elle-même. N'étant ni le « prochain », ni « l'autre », il est un constant défi à tous ceux qui modèlent leur visage sur leur besoin d'identité et leurs gestes sur leur besoin d'hostilité. Il enseigne, sans mot dire, qu'il n'est plus *d'obstacle* pour qui chante. Les bêtes féroces se font tendresse à la voix d'Orphée. La fable était trop belle, donc trop évidente pour que la malveillance, ou la médiocrité, n'y ajoutât pas quelque fin perfidement édifiante : le héros déchiré par les Bacchantes, pour avoir *désobéi* ; le prétexte d'Eurydice est un supplément de ruse. Il motive l'impatience et, en fournissant raison à la faute, *légitime* (ce qu'il fallait démontrer, par parenthèse), le châtiment. Le poète, immortel, meurt par vindicte publique. La nostalgie et la terreur accompagnent sa mémoire. Car elle survit, intacte, pour la plus grande tentation des hommes, et leurs remords.

René BERGER.

La Correspondance des Arts

d'Etienne SOURIAU¹

La réflexion sur l'art est chose difficile : elle s'efforce d'être générale, et pourtant elle se trouve au service du concret. L'esthéticien doit être artiste et philosophe ; tout en maintenant un étroit contact avec la matière concrète où s'inscrit l'expression, il doit manier l'idée abstraite et savoir survoler le monde de l'art par le concept. Deux écueils le guettent : asservi au concret, il risque de méconnaître la profonde unité du phénomène de l'art. Et au contraire, à force d'abstractions, il peut oublier le caractère spécifique et original de chaque production picturale, musicale ou poétique. D'une part nous verrons des esthétiques de la musique, de la peinture ou de la poésie être davantage des manuels de technique, irréductibles l'un à l'autre, et de l'autre, on nous offrira des traités de métaphysique où la fonction artistique est réduite à n'être qu'un concept, sans couleur ni vie.

M. Souriau estime qu'il y a avantage à mettre provisoirement « entre parenthèses » la métaphysique de l'art ; mais ce n'est pas dire qu'il renonce à fonder une esthétique générale. Bien au contraire : c'est en effet en comparant les divers arts que M. Souriau établit certaines « constantes » de phénomène artistique. Il met l'accent sur les ressemblances qui unissent des fonctions artistiques originales et diverses. Son esthétique n'est pas l'exposé de quelque technique particulière ; elle est générale sans être métaphysique.

L'art, dit M. Souriau, est une « activité instauratrice » ; mais qu'instaura-t-il ? Une réalité physique, certes. Ce vase, je puis en effet le toucher, et, plus encore, le mesurer, le peser, etc., comme un minerai. Cependant cette réalité physique ne vit que dans mon esprit ; elle est avant tout sensation, ou mieux, comme le dit M. Souriau, « essence qualitative » (le parfum d'une rose). Enfin, l'art instaure des « choses ». Toute œuvre d'art

se situe en effet dans l'existence ; elle est « réique ». Cela revient à dire qu'un morceau de musique, ou un poème, ou une colonne dorique se suffisent à eux-mêmes ; ils n'ont besoin de quoi que ce soit pour être, et leur propre perfection commande leur réalité. On objectera sans doute qu'une peinture, par exemple, « représente » des objets qui existent indépendamment de leur reproduction par l'artiste, et que, par conséquent, l'art joue avec des illusions, avec des ombres. M. Souriau distingue fort bien à ce sujet deux modes d'existence différents des réalités artistiques : les arts du premier degré ne signifient rien d'autre qu'eux-mêmes, tandis que ceux du second degré existent parallèlement à certaines réalités naturelles avec lesquelles ils entretiennent parfois certaine ressemblance. Ainsi rien, dans la nature, n'est l'équivalent d'une colonne dorique, et l'architecture est un art du premier degré. La musique lui est analogue à ce point de vue et Paul Valéry l'a souligné avec fermeté. Mais cette femme nue que le peintre me représente, je puis la voir dans la réalité et sur la toile ; la peinture est un art du second degré.

L'ensemble des réalités naturelles, c'est-à-dire le Monde Objectif, comme l'appelle M. Souriau, côtoie donc le Monde de l'Art, issu de la fantaisie imaginative des artistes. Mais l'art est plus riche que la nature : s'il est du premier degré, il dépasse la nature ; s'il est du second degré, il doit être jugé d'abord sur sa perfection propre et sa vertu autonome, avant que d'être confronté avec ses correspondants naturels. Ce primat du Monde de l'Art sur le Monde Objectif entraîne, entre autres conséquences, que la nature soit belle dans la mesure seulement où elle est art, et que ce coucher de soleil ne soit point beau si j'y vois un véritable coucher de soleil, et non un tableau.

J.-Claude PIGUET.

¹ *Eléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 1947.