

POUR L'ART



Juillet-Août 1949 — Cahier N° 4 2^e année — Lausanne, six fois l'an
Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.— France, Fr. 75.— Belgique, Fr. 15.—

CAHIERS POUR L'ART

Directeur : René Berger

Rédaction : Ph. Jaccottet et JI. Cornuz.

SOMMAIRE

Pierre Beausire — Matin de Janvier

Damaso Alonso — Poèmes

Pétrarque — Sonnet

Georges Borgeaud — Fiammiferi

Clemens Brentano — Poème

René Berger — De l'Oeil

*

CONNAISSANCE DE L'ART

François Daulte — Les Très Riches Heures de la Gravure (II)

Alberto Sartoris — Présence de l'Architecture (II)

René Dasein — Les Eléments fondamentaux du Cinéma (II)

G. M. Girdlestone — La Sérénade en mi bémol de Mozart

*

CHRONIQUE DU MOUVEMENT

ADMINISTRATION

Secrétariat Pour l'Art, Vennes-Lausanne

Téléphone 3 45 26 — Chèques postaux II. 111 46

ABONNEMENTS

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

France : Fr. 400.— ; compte de chèques postaux 3254-78, M^{11e} Lovy, 21, rue Manin, Paris XIX^e

Belgique : Fr. 80.—

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Présentation typographique de R. Fawer

Imprimé en Suisse chez Louis Geneux à Lausanne

Mouvement Pour l'Art :

L.-E. Juillerat, secrétaire général, Vennes/Lausanne

A. Buro : secrétaire du service des expositions

de reproductions, Collège Champittet, Lausanne.

Comité de patronage

Assurance mutuelle vaudoise
Lausanne

Banque Cantonale Vaudoise
Lausanne

L. Berset, vêtements
Lausanne

**Câbleries et Tréfileries
de Cossonay**

E. Clerc, maître relieur
Lausanne

30^{me} Comptoir Suisse
Foire nationale d'automne
10-25 septembre 1949
Lausanne

Crédit Foncier Vaudois
auquel est adjoint la
Caisse d'Epargne Cantonale
garantie par l'Etat

Maison
Fœtisch Frères S.A.
Lausanne

L. Geneux
Maître imprimeur
Lausanne

Lait Guigoz S.A.
Vuadens

**Grands Magasins
Innovation S.A.**
Lausanne

Editions d'Art Iris
Berne

Loterie Romande
Lausanne

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

Ch. Veillon
Lausanne

La Winterthour
Société d'assurance
contre les accidents
Lausanne

MATIN DE JANVIER

C'est le seuil de l'inconnu qu'à chaque pas tu franchis. Sans effort tu pénétrés dans le mystère immédiat, où l'évidence des choses est le don distinct de leur perpétuelle nouveauté. Ne te hâte pas. Que ta marche opère avec la lenteur que demande secrètement le sentiment que tu éprouves d'être captif d'une présence profonde et solennelle !

Sur la neige du chemin calme, parmi les troncs roses aux bras confus, voici tomber par claires coulées silencieuses la masse pure du soleil ! Sa puissance proche baigne le ciel rompu d'aiguilles et de ramures nues. Elle chante, là-haut, au comble du matin, à la cime déserte des arbres, comme un grand hymne égal et plein. Toute la forêt est saisie d'attente devant sa venue. Des faîtes déjà touchés par la première caresse d'or, glissent des gouttes d'eau lourdes, qui composent de leur chute brillante des notes éparses tôt étouffées. Ecoute et regarde. Quelles perspectives mobiles s'ouvrent partout ! Quelles profondeurs, divisées d'ombre bleue et de fuites qui se fondent au fouillis des ronces et à la foule fluide des pins ! Laisse tes yeux épouser sans fin la douceur fraternelle qu'épand cette muette assemblée, et sonder les actes du jour qui monte, éployant sur la terre endormie ses grandes ailes flamboyantes !

Cesse d'être à toi-même. Il te faut joindre en toi le foyer solitaire où l'existence se consomme dans la soif et l'étonnement de l'amour original. De l'accueil même que dispose et prépare au fond de ton être le suspens de l'intime monologue personnel émane une étrange certitude : c'est l'assurance d'accéder à la perfection d'une possession plus ample et plus intérieure de la vérité ! La gravité des sens secourt et abolit l'instabilité continue de la pensée : livre à leur message simple et surnaturel l'attention la plus précise ! Ils sont l'organe frémissant de l'absolu.

L'air glacé qui coule sur la peau t'environne d'un immense bain de fraîcheur. Tu bois cette liqueur infinie où plongent tous ces corps issus du sol en une clameur reposée d'élangs alertes. Tes regards, prisonniers de leur tranquille tension, te mènent, et te mélangent à la multitude environnante : tu respires, tu épouses, tu deviens la source qui les enchaîne, la sphère toute vierge où s'élabore et sereinement explose, en un jaillissement pur de formes et de nuances uniques, la nudité de l'instant même. Tu te confonds à ce que tu vois. Plus tu avances et te laisses prendre, plus grandit le sentiment de l'obscur et indicible liaison qui t'unit à l'ensemble solide, végétal et aérien, dont tu participes. Dans ce bois qu'assaille le soleil, sur cette terre rapide dont la neige de janvier ne peut vaincre les herbes jaunies, ni le gel empêcher la bruyère de fleurir, une grandeur se manifeste dont la substance est celle de ton émotion : une même matière semble vibrer et se parler au sein de l'espace et au cœur de l'esprit.

Dès que tu as atteint la pente offerte au tumulte vif des rayons, par ondes monte parfois de la plaine une chaleur qu'enfle l'odeur sèche de l'humus et de la résine. Elle te frappe au visage, t'enlace, suscite en toi un désir de langueur et d'abandon. Tu pressens et ressens en elle l'appel sourd des forces futures qui soulèvent la sève et le sang. Quelles images surgissent et croulent dans la mémoire soudain sollicitée ! Tu ne peux isoler du contact le plus neuf et de la vue la plus dépouillée la somme illimitée des épreuves antérieures. C'est au plus lointain de ta destinée, comme au plus caché de ton expérience que frappe à tout moment le glaive du présent ! A l'immensité multiforme et à la variété de l'étendue répondent l'ampleur et la richesse d'une durée intime aussi vaste, dont le moindre objet, le choc le plus simple peuvent ébranler tout à coup la masse endormie ou ressusciter les orages latents.

Ce gouffre de clarté qu'à travers les branches tu vois s'allonger en un énorme bassin de lumière, attire invinciblement ton œil dans l'abondance de sa limpidité dorée : qu'une soudaine échappée s'ouvre, et le voici qui bondit dans la distance, vole jusqu'aux montagnes dont les corps désordonnés ferment l'horizon, de l'accord compact de leur succession et du rythme heurté de leurs différentes structures. Il se pose sur ces épaules lointaines, blanches et pacifiques ; il caresse ces seins dressés dans l'azur qui les inonde d'écume et d'argent, ou touche ces pointes hardies qui,

s'exhaussant d'un mouvement impétueux sur le vide, brusquement — danseuses qu'immobilise la chute de la mélodie qui les porte — se figent dans leur imminence aiguë.

Où que tu te tournes, la même profusion se donne et se dénoue ! Par milliers, ici, les pins élèvent leurs fronts légers qui rient dans le soleil jusqu'à l'extrémité de la pente que le ciel couronne du bleu profond de son intensité palpable comme un mur : quel déferlement de vie roule de la base au sommet de la colline, dont le ventre et les flancs aspirent le fleuve d'air et d'or, cependant que l'ardeur travaille déjà leur matière où s'exalte, par endroits, le cri surprenant de quelques cigales perdues ! Toi-même, isolé et muet, arrêté dans ce lieu dont tu ne peux t'arracher, c'est l'empire d'une sujétion réellement magique que tu éprouves jusque dans les fibres ultimes de ta chair et les plus sombres racines de ton être. Qu'est-ce qui te lie à ce spectacle qui tourmente et transcende la vue ? Qu'est-ce qui te rive à ce moment d'une telle sérénité, plus actif et pénétrant que la pensée puisqu'il triomphe de toute angoisse ou de tes doutes accoutumés ? Tu es saisi. Par quoi ? A travers ce que tu vois, quelle étrangeté se manifeste ? Au delà ou à l'extrémité de tes regards, quelle vision s'institue d'un monde surpris dans sa naissance permanente et son bondissement premier, soulevant sa joie farouche et criant son innocence dans le stable tourbillon des êtres et des éléments — que conjure et compose en sa formidable paix ce bloc d'espace vivant et de temps immobile ? Quelle voix antérieure et supérieure à soi-même élève vers le soleil ce bois clair où danse la lumière parmi les souffles tièdes et la rumeur délicate des branches ?

Il y a quelque chose d'inépuisable et d'inépuisablement attirant dans tes sensations, comme si l'impossibilité d'en jamais saisir l'essence était la preuve de leur profondeur et le témoignage de leur valeur — comme si l'infini même qu'elles comportent était cela seul qu'il importe que tu connaisses : tu es ici la proie de l'abîme qu'à chaque pas, à chaque regard, à chaque contact, ouvre à son insu ton propre cœur, où la nature entière s'engouffre, et doucement éclate dans l'allégresse et ressurgit dans l'éternité de son affirmation.

Pierre Beausire, né en 1902. Etudes de lettres à Lausanne. Ses publications : *Nombres* (Les lettres de Lausanne, 1929). *Parcours* (Trois collines, 1937). *Essai sur la poésie et la poétique de Mallarmé* (Trois Collines, 1942). *Poésies de Mallarmé avec gloses* (Mermod 1945).

Viento de noche

El viento es un can sin dueño
que lame la noche inmensa.
La noche no tiene sueño.
Y el hombre, entre sueños, piensa.

Y el hombre sueña, dormido,
que el viento es un can sin dueño,
que aúlla a sus pies tendido
para lamerle el ensueño.

Y aun no ha sonado la hora.

La noche no tiene sueño :
¡ alerta, la veladora !

Vida

Entre mis manos cogí
un puñadito de tierra.
Soplaba el viento terrero.
La tierra volvió a la tierra.

Entre tus manos me tienes,
tierra soy.

El viento orea
tus dedos, largos de siglos.

Y el puñadito de arena
— grano a grano, grano a grano —
el gran viento se lo lleva.

Vent nocturne

*Le vent est un chien sans maître
qui lèche la nuit immense.
La nuit est sans sommeil.
Et l'homme, parmi ses rêves, pense.*

*Et l'homme rêve, endormi,
que le vent est un chien sans maître,
qui hurle à ses pieds étendu
pour lui lécher son rêve.*

L'heure, pourtant n'a pas sonné.

*La nuit est sans sommeil :
alerte, elle veille !*

Vie

*Entre mes mains j'ai pris
une mince poignée de terre.
Le vent de la terre soufflait.
La terre est retournée à la terre.*

*Tu me tiens entre tes mains,
je suis terre.*

*Le vent rafraîchit
tes doigts, longs comme des siècles.*

*Et la mince poignée de sable
— grain à grain, grain à grain —
l'emporte le grand vent.*

Dámaso Alonso. Né en 1898. Critique, professeur, essayiste, poète, l'une des figures marquantes des lettres espagnoles. Professeur à l'Université centrale (Madrid). Il a donné de nombreux cours et conférences à l'étranger : Oxford, Cambridge, Harvard. Il a joué un rôle considérable par ses exégèses dans la réhabilitation de Góngora (édition commentée des *Soledades*).

Essais : La poesia de san Juan de la Cruz (1942). Ensayos sobre poesia española (1944).

Poesie : Hijos de la ira (Fil de la colère) (1942). Oscura noticia (Message obscur) (1944).

Les deux poèmes traduits sont empruntés à *Oscura Noticia*.



Dunoyer de Segonzac.



Picasso.

Un sonnet de Pétrarque

O calmant les collines, pure haleine,
Qui rouvres dans ce bois ombreux les fleurs,
Je reconnais ton esprit de douceur,
Dont je nourris et ma gloire et ma peine.

Vers le repos de mon cœur las, j'ai fui
Loin du doux air natal de ma Toscane,
Et vais cherchant pour la nuit de mon âme
Mon beau soleil, que j'espère aujourd'hui.

J'éprouve en sa clarté tant de bonheur
Qu'Amour vers lui de force me ramène ;
Puis je m'enfuis, vaincu par son ardeur.

Las ! sans ailes, et toute arme étant vaine,
Le ciel veut que je meure de ces feux :
Loin d'eux je languis, je brûle près d'eux.

Traduction de Georges Nicole

C'est peut-être au printemps de l'année 1342 que Pétrarque écrivit ce sonnet. Il s'était rendu en Provence, « ramené de force par Amour ». Il est à une journée d'Avignon (mon beau soleil que j'espère aujourd'hui). Et, comme souvent chez lui, les fleurs, les collines, les brises viennent s'accorder merveilleusement à son cœur, redire le désir, la quête, l'approche de l'aimée, et en quelque sorte figurer déjà sa présence.

Mais la présence véritable, le poète le sait, ne peut lui être qu'un éblouissement douloureux, qui le rejette dans l'absence, et l'absence une déchirante nostalgie. Nul calme possible en son cœur — jusqu'au jour où par le chemin de la mort, Laure viendra à lui. G. N.

Sur la plaine de la Chiana, le vent, à son aise, court, nous découvre sur les hauteurs, y rencontre mon cendrier dont il me jette à la figure le contenu, emporte les pailles et les déchets du toit, passe sa main sur le lion de pierre de la place, malicieusement fait choir le cageot de prunes du primeur indigné et fuit, enfin, vers la basilique Sainte-Marguerite en tressant la poussière des ruelles.

L'âne arrêté devant la « Gelateria » voiture deux oies blanches assoupies sous les ridelles. La tramontane le trouve là, inoffensif et patient et lui donne un soufflet qui crible ses yeux de sable. L'âne s'effraie, se met à courir en trottinant comme une petite fille de la Comtesse de Ségur, mais le vent n'est pas décidé à le lâcher et, tout à coup, pose devant lui une barrière qui le laisse interdit. Les oies crient et battent des ailes. Un enfant se précipite hors de la boutique, rejoint son attelage affolé, bourre les côtes de l'animal qui s'en va rassuré.

*

Dans la campagne calcinée par le soleil d'août, roulant sur la poussière lumineuse de la route, la voiture du marchand de glaces monte nous rafraîchir en poussant, aux tournants, ce cri de tribu nègre.

*

Les portes, le bois des façades blanchissent, se craquellent sous l'impitoyable soleil. Les murs ont ravalé leurs fleurs de salpêtre et à leur pied, les enfants comme des fruits tachés se sont rassemblés et somnolent. Les heures qui sonnent aux églises ont soif au fond de leur bouche de métal. Mais l'orage est bien loin !

*

Deux femmes se suivent lentement en remontant de la gorge sans eau. Elles portent chacune un fardeau sur la tête. Le panier de la première recouvert d'une étoffe, fait circuler dans les oliviers, la flamme d'un rouge vétuste. L'autre qui,

entre elle et sa compagne, laisse s'agrandir la distance, porte, sur un coussinet, une planche à pain sur laquelle deux fers à repasser, l'un géant, l'autre minuscule, se tiennent ensemble comme une chatte avec son petit. Un enfant court de l'une à l'autre femmes en tenant droit, à la façon d'un drapeau, un haut roseau non effeuillé.

*

La porte de la sacristie de Sainte Marguerite de Cortone est entrebaillée. Mon regard va s'y rafraîchir et s'étonne d'y surprendre un Père dominicain assis sur un siège doré comme un carosse. Pour distraire l'enfant de chœur, le Père découpe, dans un journal, un jouet de papier qui fascine le garçon à ses côtés au point qu'il en oublie de balancer l'encensoir où le charbon s'éteint.

*

Tirant à moi le plus discrètement possible, une branche pour la dépouiller de ses figues, une exclamation et une suite de paroles m'arrêtent, le cœur battant. Je suis pris ! Partir ? Où me dissimuler dans ce pays de terrasses et sans herbes ? Accepter le blâme, c'est évident ! L'homme qui m'a surpris est là, à côté de moi et il fait des signes. Ai-je bien compris ? Je le suis.

Nous arrivons dans la cour de la ferme. L'homme m'y abandonne et revient portant une chaise qu'il installe au milieu du tertre. Je m'assieds au banc de l'accusé : un étrange procès va s'ouvrir dont je ne comprendrai pas le moindre mot. J'attends. De l'écurie sort le maître de la maison. Il a le sourire aux lèvres et vient droit vers moi. Je tente de m'excuser, je suis contrit. Que lui importe mes scrupules ? Il a habité la France et s'enquiert d'elle, auprès de moi, avec les mots de ma langue qu'il a retenus.

Nous parlons. Je parle, à présent, non plus à un seul homme mais à des nouveaux venus qui, silencieusement, vont se placer sur le tas de bois, sur le pas des portes. Qu'ont mes paroles de si insolite qu'elles mettent dans tous les regards un émerveillement et une sympathie comme si j'étais Ulysse de retour à Ithaque, ou ce voyageur glorieux et couvert de légendes. Les poules picoraien les miettes tombées sur mes chaussures et des porcs traversaient la cour, mais nul ne s'en souciait.

Hélas ! Il me fallut repartir ! Je me levai, je serrai des mains ; j'étais rendu à la route d'où j'étais venu. Lorsque j'atteignis le portail, quelqu'un encore vint m'offrir, courant derrière moi de peur de me perdre, un panier plein de figues jaunes plus mûres que celles que je pensai voler.

Georges Borgeaud.

Clemens Brentano (1778-1842)

MYRTE BIEN-AIMÉ...

Myrte bien-aimé, murmure !
Quel calme règne sur le monde !
La lune, ce berger d'étoiles
Par les pâles prairies du ciel
Déjà guide un troupeau de nues
Vers les sources de la lumière.
Repose, ô mon ami, repose
Jusqu'à mon proche retour.

Myrte bien-aimé, murmure
Et rêve sous le feu des astres !
Près de sa couvée endormie
A roucoulé la tourterelle,
Et le calme troupeau des nues
Fuit aux fontaines de lumière.
Repose, ô mon ami, repose
Jusqu'à mon proche retour.

Entends-tu les sources bruire
Et le cri des grillons aigus ?
Ecoute, écoute, lèvres closes !
O bonheur de mourir en rêve,
Caressé par le flot des nues
Et la berceuse de la lune !
O le vol heureux qu'il éploie,
Celui dont le songe ouvre l'aile !
Parmi le bleu du ciel il cueille
Les étoiles comme des fleurs.
Dors et rêve : le temps est proche
De ton réveil, — de mon bonheur.

Traduction de Gustave Roud

Clemens Brentano : L'un des chefs du romantisme allemand, il contribua à la redécouverte du moyen âge et de la poésie populaire.

Oeuvres : Godur (roman), 1801. Le cor enchanté du garçon (poèmes recueillis avec la collaboration de von Arnim), 1806. La fondation de Prague (drame), 1817. Contes.

de l'œil

POUVOIR ET VERTU

O n ferait injure à la plupart des hommes si on les accusait d'en manquer. Comme chacun sait, il n'est que de posséder une paire d'yeux pour voir, et même, à défaut de la paire, un seul œil en fournit assez pour que l'on s'accorde à louer la pénétration des borgnes. S'il est donc un pouvoir qui nous paraît incapable de prêter au doute, c'est sans contredit celui de la vue ; et c'est tout naturellement à lui que nous demandons d'établir nos jugements les plus sûrs ; au point que la discussion, à bout d'arguments, n'a d'autre recours que de nous inviter à *y aller voir*, pour conclure.

Mais cette vue nous conduit rarement au delà de nous-mêmes. Nous nous complaisons si fort à notre propre image que nous ne cessons de la retrouver partout, quels que soient les objets qui se proposent à notre regard. L'égoïsme n'est pas autre chose que ce perpétuel désir que nous avons de découvrir toute chose *conforme*. Sans doute y a-t-il des raisons profondes à cette attitude. Un rien nous perturbe. Et s'il est un soin qui nous attache, c'est de nous savoir en sécurité. Dès lors, quelle meilleure paix rêver qu'un monde à notre mesure, établi pour notre confort ! Voilà l'œil promu agent de quiétude par notre zèle. Avec une vigilance militaire, il se charge de proscrire les spectacles extravagants ; à lui d'ordonner autour de notre rétine juste assez d'espace pour rendre nos limites comme naturelles, nécessaires presque ; c'est son rôle.

Mais l'art se laisse mal régler par des mœurs policières. Avant même de nous charmer, il ne laisse pas de nous inciter à la révolte. Aussi n'est-ce pas étonnant

qu'il doive si souvent faire face à un sourcil obstinément froncé, comme si l'œil, irrité d'une rencontre intempestive, essayait de se replier derrière une paupière close à demi. L'intrusion n'est-elle pas ce qu'on redoute le plus ? A la moindre alerte, c'est tout l'appareil du jugement qui est mis en péril. Comment dénier à l'œil le mérite d'accomplir sa tâche en montant bonne garde !

C'est là qu'est le point : à vouloir trop bien nous garder, nous finissons par nous flatter d'une protection tout illusoire ; acquise au prix de menues impostures quotidiennes, elle finit par former un écran qui nous sépare du reste du monde. Reclus par aveuglement, nous administrons notre solitude aussi longtemps que nous persistons dans notre infirmité. Mais il n'est pas de jour que n'éprouvions le besoin d'une lumière plus salubre. Qu'elle nous prenne aux tempes quand nous nous aventurons dehors, c'est ce que nous montre si souvent l'art moderne (ainsi nommé pour son pouvoir de nous ouvrir les yeux ; en quoi ne diffèrent pas les galeries de Lascaut des éclats de Matisse). Dans un monde qui ne cesse d'affirmer le pouvoir de la répétition et de la monotonie, comment la beauté échapperait-elle au besoin d'être périlleuse, ne fût-ce que pour proposer à notre œil l'épreuve qui lui rendra la force de revendiquer son courage ? On ne saurait *voir* qu'on n'ait d'abord surmonté l'angoisse de se perdre. Ce n'est qu'après, — après que l'œil s'est risqué aux confins des ténèbres, — que se découvre parfois à notre cœur battant la promesse radieuse de notre âme retrouvée. En quoi consiste la vertu, qui est *claire-voyance*.

René Berger.



LES TRÈS RICHES HEURES DE LA GRAVURE

François Daulte

II

II. Dürer et la gravure au burin.

Au lieu de faire comme les vieux maîtres sur bois surgir un trait en relief en creusant la matière tout autour de lui, on peut au contraire le graver directement en creux sur une planche de métal.

Origine de la gravure en creux.

C'est ce que faisaient déjà les hommes des cavernes, à l'âge néolithique, quand ils gravaient un os de renne à l'aide d'un silex aigu. Toutefois, la gravure en creux proprement dite ne date que de la fin du XIII^e siècle. Pendant longtemps la tradition en attribua la paternité à l'orfèvre italien Maso Finiguerra (1426-1464), l'auteur de la fameuse **Paix** de la Bibliothèque Nationale de Paris. On sait aujourd'hui que Finiguerra n'est pas le premier qui eut l'idée d'encreur une planche gravée. Mais c'est bien dans les ateliers des orfèvres que la gravure en creux est née et a grandi. Ce sont eux qui inventèrent de se servir du burin pour exécuter des **nielles**, ces plaques de métal précieux dont la taille est quelquefois garnie d'émail avant d'être fixée sur un ouvrage de joaillerie.

Gravure au burin et gravure en relief.

Graver au burin, c'est faire un dessin en creux dans une matière dure avec une pointe en forme de biseau tranchant, que l'on pousse à **plat**. Ce travail n'exige aucun transposition. Dans la gravure en creux, le dessin pénètre dans l'épaisseur même de la matière au lieu de glisser à la surface comme dans la xylographie. C'est pourquoi la gravure sur cuivre nous donne non seulement une image plus spontanée et plus fidèle de la pensée de l'artiste que la gravure sur bois, mais elle exige aussi des mouvements moins nombreux et plus faciles, d'où son nom de **taille douce**.

Technique de la chalcographie.

Surprenons maintenant le graveur devant sa plaque de métal, longuement martelée, polie avec soin, lisse et brillante comme un miroir d'or. Cette plaque est parfois en zinc, en fer ou en laiton, mais le plus souvent elle est de cuivre rouge (en grec : **chalcos**), et c'est pourquoi cette technique nouvelle est dite aussi **chalcographie**.

L'artiste commence par calquer son dessin. Pour cela, il applique une feuille de gélatine sur le modèle et trace l'image avec une pointe d'acier en place de crayon. Ensuite, il passe sur son calque de la poudre de sanguine pour en garnir

le trait creusé dans la gélatine. En appliquant le côté calqué sur le cuivre et en frottant au dos avec un coupe-papier, le trait sanguine se décalque et donne le dessin en sens inversé, prêt à graver.

Le graveur se saisit alors d'un **burin**, outil d'acier, savamment affuté. Ses doigts s'allongent le long de la lame, tandis que la paume de la main butant le manche de bois, pousse l'outil en avant presque à la manière d'un rabot.

« Pénétrant dans le cuivre à la façon du soc de la charrue dans le sol, le burin enlève un copeau de métal tout en soulevant aussi de chaque côté du sillon deux rebords, les **barbes** » (Jean Laran), qu'il faut faire disparaître avec un outil appelé **ébarboir**, afin de conserver au trait sa pureté.

Encrage et tirage.

La gravure terminée, l'artiste encrè toute la surface du cuivre à l'aide d'un tampon qui bourre de noir gras et consistant les parties creusées par le burin. Puis, il essuie au chiffon, et avec la paume de la main la surface du cuivre restée vierge de tailles et qui doit fournir les blancs de l'image.

Après quoi, il recouvre sa planche d'une feuille humide et les passe toutes deux sous une presse spéciale dont les rouleaux agissant à la façon d'un laminoir exercent une pression si puissante que l'encre est aspirée du fond des creux pour être reportée sur le papier. Ici, contrairement à ce qui se passait dans la gravure en relief ce sont les blancs qui sont comprimés par la planche. Quant aux traits, ils ne sont pas écrasés puisqu'ils sont protégés par les sillons. L'encre vient donc se charger à la surface du papier en traits infiniment nuancés suivant la profondeur des creux.

Dürer et son temps.

Les premières chalcographies n'étaient que des images de piété, des illustrations de fabliaux, des rinceaux et des ornements à l'usage des orfèvres. Mais dès le XV^e siècle, la gravure sur cuivre connaît un grand développement. En Italie, Mantegna (1431-1506) prête à ses compositions une ordonnance classique, tandis que Marc-Antoine Raimondi (1475-1530) traduit Raphaël. En France, Jean-Daniel Juvet (1485-1563) illustre l'**Apocalypse**, et en Hollande Lucas de Leyde (1494-1533) trace les premiers paysages gravés.

Mais c'est en Allemagne avec Albert Dürer (1471-1528) que la gravure au burin atteint son plus haut point de perfection. Poète inspiré, Dürer est aussi un théoricien et un ciseleur. Homme du nord, il mêle son germanisme aux expressions étrangères. Sa curiosité analytique et son goût de la vie le rattachent à la grande enquête italienne. Mais cet observateur implacablement concret, est le peintre des plus hautes pensées. Ce maître de la forme, est avant tout un poète religieux, illustrateur de la **vie de la vierge**, de l'**Apocalypse de Saint-Jean**, de la **Passion du Christ**.

D'une main ferme, sans mensonge ni tremblement, Dürer exprime son inquiétude. Dans ses planches au burin, tout se passe au grand jour. Ses observations, ses rêves et ses songes sont étalés sous nos yeux avec une netteté et une loyauté totales. Qui se penche sur une gravure de Dürer et la regarde avec attention entre dans l'intimité du grand artiste et communique avec lui.

(à suivre)

Cf. numéro précédent : 1. La gravure sur bois.



Dürer : Saint Eustache.



Temple dorique hexastyle péripète de Ségeste (Sicile) à 36 colonnes
hautes de 9,30 m. et de 1,92 m. de diamètre à la base.

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE II

Alberto Sartoris

Pierre sur pierre.

Synthèse des grandes vérités plastiques découvertes par l'homme à travers les temps, aux moments de sa plus haute inspiration, l'architecture atteste des faits réels qu'elle équilibre pierre sur pierre dès la préhistoire. Le sens de la véritable valeur de la vie et celui de sa transmission n'échappent à aucune de ses investigations créatrices. On tire encore aujourd'hui un enseignement profitable des **palafittes**¹ européennes, des **terramares**² de la vallée du Pô (âge du bronze), des stations villanoviennes du fer en Italie, des monuments mégalithiques de la civilisation méditerranéenne (**nurages** de la Sardaigne, **sesi**⁴ de Pantelleria, **specchie**⁵ et **trulli**⁶ des Pouilles, **talayots**⁷ des Baléares) ; des constructions néolithiques de Crête et de Malte ; des mégalithes de l'Inde, de l'Atlas, de l'île de Pâques, de la Crimée, du Japon, du Portugal, du Pérou et du Caucase ; des pierres sonores indo-chinoises ; des **mounds**⁸ et des **cliff-houses**⁹ des Etats-Unis.

Préarchitecture libyenne et module égyptien.

A proprement parler, c'est en Libye que commence l'histoire de l'architecture. Soixante siècles avant notre ère, la préarchitecture des **Téhénus**¹⁰ marque de toute sa structure élémentaire, géométrique et linéaire l'origine méditerranéenne de l'art de bâtir des Egyptiens. Ainsi, dès le début, l'architecture choisit la grandeur comme thème. D'emblée surgit un art savant, auquel l'architecte Imhotep donnera sa forme naturelle. Des nécropoles, des villes funé-

raires, des **mastabas**¹¹, des pyramides régulières, rhomboïdales ou à gradins, des pylônes, des cités sur plate-formes et des temples magnifiquement construits, s'élèvent en masses énormes que les architectes voulaient éternelles. Toutefois, on ne mettait pas en œuvre que des blocs immenses, car la grosseur des pierres variait selon leur destination. Seuls les architraves ou poutres, les linteaux, les jambages des portes et les fûts des colonnes étaient des monolithes de grandes dimensions. Les proportions des édifices résultaient d'une commune mesure, d'un **module**¹². Les Egyptiens se servaient d'un triangle rectangle, régulateur de rapports architecturaux, dont la courbe obtenue par trois coups de compas était utilisée pour la génération des voûtes en briques. Le triangle équilatéral et le triangle dont la hauteur est issue du partage en moyenne et extrême raison de la base, répondaient aux tracés des pyramides. Par la symétrie absolue des éléments et leur répétition, les architectes égyptiens parvinrent à des effets de puissance sublimes.

Cosmologisme chaldéen et monolithisme phénicien.

Alors que les architectes de la Chaldée s'intéressèrent surtout aux palais, aux **ziggurats**¹³ et aux tours astronomiques (à la fois temples réservés au culte des astres et monuments cosmologiques, dont les gradins étaient peints de la couleur symbolique attribuée à chaque planète), les constructeurs syriens et phéniciens accusèrent le monolithisme de leurs œuvres en taillant des

habitations dans la roche vive et donnèrent naissance à l'hydraulique et aux fortifications à triple muraille.

La leçon de la Grèce.

L'architecture qui illustre la Grèce s'exprime par l'équilibre achevé des forces et des formes. Les architectes hellènes ne furent pas, dans l'ordre technique, des inventeurs. Logiciens, mathématiciens, dialecticiens, ils surent par stades graduels atteindre la perfection, l'eurythmie pythagoricienne. S'astreignant à une exécution impeccable et à solidariser les membres de l'armature en pierre, ils harmonisèrent structure et fonction. Un rythme synchrone s'établissant entre les divers éléments de l'édifice et leurs rapports subsistant de concomitantes variations, il résulte d'exactes données numériques que les Grecs ne se souciaient guère de l'échelle humaine, c'est-à-dire de la relation qui existe entre la destination d'un organe et ses dimensions. Pour proportionner leur architecture, ils employèrent simultanément des tracés graphiques et le système modulaire arithmétique. Mais ils ne se contentèrent pas de déterminer mathématiquement la figure de leurs édifices, ils leur appliquèrent également des corrections optiques pour balancer les effets perspectifs. Cinq siècles avant notre ère, Hippodame

de Milet (l'auteur des plans d'urbanisme du Pirée, de Turii et de Rhodes) enseigna et mit en pratique les théories d'une saine distribution des villes.

Le radioconcentrisme hittéen.

Les architectes hittites se vouèrent essentiellement aux problèmes du plan régulateur et fondèrent, en Asie Mineure, des villes circulaires dont le principe servira plus tard à établir les méthodes d'implantation, d'organisation et de distribution des cités radioconcentriques de l'Occident.

Le rationalisme dorique.

Les temples doriques de l'Italie méridionale et de la Sicile (Paestum, Métaponte, Ségeste, Sélimonte, Agrigente) peuvent passer à juste titre pour les plus beaux et les plus majestueux de l'ancienne architecture méditerranéenne. Ils libèrent entièrement le principe du rationalisme dans l'art de bâtir. Composés exclusivement selon l'ordre dorique colossal ou — intérieurement — suivant ce même ordre superposé, ils sont une conséquence directe des règles de la préarchitecture libyenne et de la l'architecture égyptienne imhotépienne qui présenta, pour la première fois, la colonne protodorique à tronc cannelé et fasciculé. (à suivre)

Cf. numéro précédent : Introduction à l'architecture.

¹ Palafittes — Villages lacustres en bois construits sur pilotis.

² Terramares — Cités édifiées sur pilotis, mais établis sur terre ferme.

³ Nurages — Tours de pierre en forme de tronc de cône.

⁴ Sesi — Monuments funéraires en pierre, à plan elliptique.

⁵ Specchie — Vedettes de pierre à plan circulaire.

⁶ Trulli — Habitations cellulaires en pierre, à configuration conique.

⁷ Talayots — Constructions de pierre en forme de cercle.

⁸ Mounds — Constructions en pierre, en forme de cône, abritant des chambres sépulcrales.

⁹ Cliffhouses — Maisons creusées dans les falaises.

¹⁰ Tchénus — Libyens de race blanche.

¹¹ Mastabas — Tombeaux de forme quadrangulaire et pyramidale, en pierre ou en brique.

¹² Module — Unité de convention pour régler les proportions des parties d'un édifice.

¹³ Ziqqurats — Tours mésopotamiques à étages accompagnant les sanctuaires, dont l'aspect général était celui d'une pyramide à degrés.

LES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX DU CINÉMA II

Lorsqu'on revoit les premiers films réalisés par les frères Lumière, *L'arrivée d'un train*, *Bébé s'amuse* ou *L'Arroseur arrosé*, on remarque qu'ils ne correspondent guère à la notion d'œuvre cinématographique. Ce sont de simples photographies animées. La caméra est immobile. L'opérateur s'est contenté de fixer sur la pellicule les événements qui s'étaient déroulés devant lui. Même lorsqu'il change de place, la position de sa caméra reste la même. Toutes les scènes sont vues sous le même angle. Le choix, première condition de toute œuvre d'art, n'existe pas. Même dans une œuvre de fiction comme *L'Arroseur arrosé*, où intervient une mise en scène et où l'on a besoin d'acteurs de métier, l'action est photographiée comme si elle se passait sur la scène d'un théâtre.

A ce stade-là, le cinéma n'est qu'un moyen de reproduction mécanique et n'a pas plus de valeur artistique que le compte rendu d'une conférence académique ou l'épure d'un ingénieur.

Même lorsque les producteurs essayèrent d'améliorer leurs films en reconstituant les événements auxquels ils n'avaient pu assister, ainsi que le fit Méliès par exemple avec son *Affaire Dreyfus*, ou en portant à l'écran des récits d'aventures comme *Le vol du Rapide*, la caméra resta immobile. On ne put commencer à parler d'art cinématographique que le jour où l'on découvrit l'essence même du cinéma, c'est-à-dire le rythme.

Le rythme joue dans le cinéma le même rôle que dans la musique. Un son isolé n'a pas de valeur artistique. Mais une suite de sons peut provoquer une émotion artistique selon le rythme qui les unit. Il en est de même pour la photographie animée.

Une œuvre cinématographique doit être composée avec la même précision qu'une symphonie. A la note correspond le *plan*. On distingue cinq sortes de plans. Le *plan général*, ou *plan d'ensemble*, donne une vue générale de la scène. Le *plan moyen* s'applique à une partie du décor et à quelques personnages. Le *plan américain* enferme deux personnages de la façon la plus rapprochée possible. Le *plan rapproché* est dirigé sur un détail déterminé pour le souligner sans le couper de son arrière-plan immédiat. Le *gros plan* se consacre à un objet, à une partie d'un objet ou d'un personnage qu'il présente à part, avec parfois un considérable grossissement.

Chacun de ces plans doit être cadré. On entend par *cadrage* l'opération qui consiste à délimiter la portion du décor ou des personnages qui sera visible dans un plan. Les limites de la portion de décor à retenir s'appellent aussi *l'angle* ou *le champ*.

Le rythme cinématographique s'obtient par deux opérations. Tout d'abord le plan doit avoir son propre rythme. La caméra peut être bloquée et les personnages ou les objets photographiés seront alors mobiles. C'est le cas des films des frères Lumière. Mais nous avons aussi l'inverse. Les personnages ou les objets sont immobiles et c'est la caméra qui se déplace, se rapprochant ou s'éloignant d'eux. Le cadrage peut ainsi varier pendant le plan grâce aux mouvements d'appareil. Les principaux sont le *panoramique* qui consiste à faire pivoter la caméra sur elle-même et permet de suivre, sans déplacer l'ensemble de l'appareil, certains mouvements des personnages ou des objets, le *travelling* qui permet des mouvements combinés de la caméra. On peut aussi combiner la caméra mobile avec des personnages animés, ce qui donne une troisième sorte de rythme.

La deuxième opération consiste à faire alterner les plans fixes et les plans mobiles, à l'intérieur de la même *séquence*, c'est-à-dire de la suite de plans qui forment un tout et sont centrés sur une action déterminée. Si l'on compare le cinéma à la musique, les séquences correspondent aux mouvements d'une symphonie. On obtiendra ainsi un nouvel élément rythmique en combinant les séquences entre elles. Un film ainsi conçu méritera l'épithète de « Symphonie d'images » qu'un critique français avait appliquée au cinéma muet.

Cf. numéro précédent : Les origines du cinéma.

(à suivre)

P. S. On lira avec profit l'article d'Anthony Asquith, *The tenth Muse climbs Parnassus* (Penguin Film Review No 1) consacré aux rapports du cinéma et de la musique.

Les définitions techniques ont été empruntées à *L'Introduction générale à l'Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* de Gilbert Cohen-Séat (Paris 1946).

SÉRÉNADE EN MI BÉMOL¹

Mozart

I. Allegro maestoso.

Il est toujours intéressant, dans l'art d'une époque qui a accepté aussi franchement que l'a fait le XVIII^e siècle l'existence de formules communes à tous, de distinguer dans une œuvre donnée, ce qui appartient au fond impersonnel du temps et ce qui est au compositeur lui-même. Il arrive souvent qu'une composition de Mozart s'ouvre par un cliché de l'époque ; on s'en rend compte en parcourant un catalogue thématique de son œuvre. Ceci n'est pas simplement de son temps ; c'est en partie un trait qui lui est propre ; le catalogue des œuvres de Haydn, par exemple, n'offre pas autant d'*incipits* conventionnels.

Notre sérénade s'ouvre précisément par une de ces formules : une suite d'accords parfaits, soutenus, puis répétés, avec un rythme de noire pointée. C'est un type aimé de Mozart dans ses compositions en **mi bémol** ; on l'avait entendu deux ans plus tôt dans la symphonie concertante ; on le retrouvera, abrégé et plus nerveux, dans le concerto pour piano K. 482, de 1785. Il est fréquent chez Jean-Chretien Bach et dans toute la musique **galante** et il apparaît dans les accords initiaux avec point d'orgue du cinquième concerto de Beethoven.

Ici, la majesté cède tout de suite à la tendresse ; les accords se désagrègent et un thème caressant leur succède, avec de chatoyants frottements de seconde qui mettent en valeur la couleur des instruments. La musique se déroule quelque temps dans une atmosphère sereine et enjouée, non sans vigueur, sur un souple rythme de marche ; puis brusquement, le second sujet s'éteint dans un papillotement de trilles. Un silence qui suit s'élève la voix désolée du hautbois avec une lamentation en **si bémol mineur**, destinée, au bout de quelques mesures, à

s'apaiser aussi subitement qu'elle est apparue. Le reste de l'exposition se poursuit dans un climat plus normal, non sans quelques hésitations entre majeur et mineur.

Le **développement**, très court, commence comme une fausse rentrée par le thème en accords de **mi bémol**, module vite et s'arrête sur une cadence brisée suivie d'un long silence. De nouveau s'élève la lamentation, cette fois en **ut mineur**, module presque aussitôt et nous ramène en **mi bémol** où, après un nouveau point d'orgue, a lieu la rentrée véritable. La plainte s'est perdue dans la majesté des accords ; l'antinomie douloureuse est résolue car le thème en mineur ne revient pas dans la ré-exposition, et à sa place se déroule un chant du cor plein d'espoir qui se termine, non sans ironie, par la même cadence que lui. La substitution d'un sujet nouveau dans cette partie du mouvement se retrouve dans la sérénade en **ut mineur** ; nous n'en connaissons pas d'autre exemple chez Mozart. La coda, qui, dans la sérénade en **si bémol**, était pleine de promesses mais s'achevait trop tôt en claironnades, est ici de belle taille et garde jusqu'à la fin son caractère personnel. Les claironnades font défaut et le mouvement finit sur un **pianissimo** recueilli.

Le caractère majestueux de ce mouvement se reconnaît à son rythme de marche, à ses phrases plus longues, moins pressées, moins essoufflées, moins symétriques, mieux enchaînées, aussi, que celle de l'*allegro molto* de son prédécesseur, qui tendaient plutôt à se juxtaposer. Bien que le nombre d'instruments n'ait été, à l'origine, que la moitié de ce qu'il était dans la sérénade en **si bémol**, l'œuvre est construite sur un plan plus ample. Les alternances d'humeur n'empêchent pas que la forme ne soit homogène et unie.²

G. M. Girdlestone.

¹ Pour 8 instruments à vent, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons K. 375.

² Analyse du premier mouvement extraite de l'étude accompagnant l'album X des *Discophiles français* (ensemble instrumental Maurice Hewitt).

CHRONIQUE DU MOUVEMENT

Nos services :

Que sont les expositions circulantes : le Musée d'art ?

Il s'agit d'excellentes reproductions d'œuvres d'art, groupées par écoles, ou par artistes. Montées sur carton fort et mises sous passe-partout (40-50 cm.), ces planches présentées dans des cadres mobiles sont régulièrement expédiées chaque quinzaine, par groupe de 2, 3 ou 5 au gré de l'abonné.

Celui-ci retourne, sans frais les planches de la quinzaine précédente et voit ainsi se succéder chez lui, des ensembles de valeur.

Chaque envoi est accompagné d'une notice et le programme renouvelé chaque année, donne de l'art une connaissance toujours plus riche et plus approfondie.

Qu'est le service des films ?

Il met à votre disposition une riche collection de films fixes, du format 18 x 24 mm. se rapportant au domaine des arts dans toutes leurs manifestations.

Chaque film, d'un maniement simple, comprend 25 à 30 vues et constitue un excellent moyen d'illustrer les exposés, conférences ou cours ayant trait au domaine artistique.

L'appareil de projection adéquat peut être fourni sous forme de location ou de vente, par nos soins.

Un service de films animés et sonores, en différents formats, est en cours d'organisation.

Qu'est le service de documentation ?

Il vous permet de vous procurer des **photographies** d'œuvres d'art (peinture, sculpture, édifices, monuments) conservés dans les principaux musées d'Europe et dont une partie a même disparu du fait de la guerre.

Ces photographies existent en différents formats et peuvent être livrées soit par unité, soit par séries consacrées à un époque, une école, ou un artiste.

Le **service du livre**, en cours d'organisation, met à votre disposition à titre de prêt, un choix d'ouvrages se rapportant à tous les arts et aux questions culturelles.

Le **service des reproductions** vous donne l'occasion de vous procurer des reproductions fidèles, avec ou sans cadre, des œuvres picturales d'un grand nombre d'artistes.

N. B. Un de nos collaborateurs est à votre disposition pour venir vous soumettre toutes

les informations que vous pourriez désirer, ceci en l'alertant par simple carte postale.

PERSPECTIVES

— Voyages :

Les voyages suivants sont prévus pour cet été :

1. **Les Châteaux de la Loire**, 8 jours. Départ le 18 juillet. Prix : Fr. 185.— - 240.—.
2. **Huit jours à Paris** : Premier départ le 18 juillet. Prix : Fr. 185.— - 225.—.
3. **Aix-en-Provence** (à l'occasion du Festival de musique) 15 au 24 juillet. Fr. 175.—.
4. **Bourgogne - Circuit du Vezelay**, 8 jours : premier départ le 7 août. Prix Fr. 195.—. Délai d'inscription : 20 juillet.
5. **Hollande** : 10 jours. Départ 21 juillet. Prix Fr. 240.— - 295.—.
6. **Espagne** : Croisière atlantique et séjour en Galice. **Un mois** : Fr. 450.— à 675.—, départ 23 juillet, délai d'inscr. 5 juillet. **3 semaines** : Fr. 390 à 580.—, départ 31 juillet, délai d'inscription 10 juillet.

Enfin, de nombreux **week-ends** permettront à ceux qui le désirent d'aller passer 2 ou 3 jours à Paris et à Dijon.

Tous renseignements au Secrétariat général, Vennes/Lausanne, tél. 3 45 26.

— **Concerts** : 6 concerts de musique de chambre sont prévus pour cet automne, avec la participation du «Nouveau Quatuor Italien».

Quelques **causeries** avec auditions de disques, présentées par Maurice Perrin et Lily Merminod s'y ajouteront.

— **Conférences** : Nous organiserons un cycle de conférences comme l'an passé. Nous attendons des réponses définitives pour en donner le détail. Toutefois, la participation d'André Lhote est comme assurée.

COLLABORATIONS

Nous avons le plaisir d'annoncer que de nouveaux contacts ont pu être établis avec quelques associations culturelles :

D'une part avec les **Etudes de Lettres**, avec lesquelles nous allons collaborer à l'organisation des conférences.

D'autre part avec le **Service culturel** du Ministère de l'Instruction publique belge, qui a créé les « Concerts de Midi » et les « Midis de la Poésie » pour arriver à des échanges entre les artistes belges et les nôtres.

Nous apprenons à l'instant que notre ami Philippe Jaccottet a reçu le prix du **Palais-Royal**. Ce nous est une joie mais non un étonnement.

Désormais, les amis de **Pour l'Art** peuvent se rencontrer au **Grenier**, rue de Bourg 49, tous les jours entre 4 et 7 heures.

Soyez des nôtres

Voulez-vous participer au mouvement « Pour l'Art » ?

qui se propose :

d'éveiller et de développer le goût du beau et le sens de l'art ;
de rendre les œuvres de valeur accessibles au plus grand nombre ;
de s'associer à tout effort visant aux mêmes buts.

Outre la satisfaction de soutenir une cause qui est celle même de l'esprit, si importante à défendre de nos jours, vous bénéficierez de l'ensemble des moyens qui découlent de l'activité du mouvement.

Vous intéressez-vous à la littérature et à l'Art ?

Les **Cahiers illustrés « Pour l'Art »** vous donneront une image choisie de la poésie, de la peinture, de l'architecture, de la musique, du cinéma, etc.

Aimez-vous les voyages ?

Des **voyages culturels** organisés en collaboration avec les centres culturels étrangers vous mèneront en France, en Italie, en Espagne.

Aimez-vous la musique ?

Les **collections de disques** éditées par les **Discophiles français** vous sont offertes, cependant que des concerts de musique de chambre vous révéleront des œuvres nouvelles tout en vous faisant réentendre les compositeurs que vous aimez.

Voulez-vous approfondir vos connaissances d'histoire de l'Art ?

Les 1500 planches des **expositions itinérantes de reproductions** vous y aideront.

Désirez-vous entendre quelques-uns de vos écrivains préférés ?

« Pour l'Art » organise à votre intention **des conférences et des entretiens**. Il vous permet de participer à des rencontres organisées par les centres culturels étrangers. (Centre culturel international de Royumont ; Organisation **Travail et Culture**, à Paris ; **Objectif 49**, ciné-clubs, conférences, visites d'ateliers, rencontres avec les artistes.)

Adhérez et faites adhérer vos amis.

Attention : Désormais, toute personne qui renouvelle son inscription ou qui devient membre sera mise au bénéfice d'un crédit de voyage de Fr. 5.—.

La même faveur est accordée à la personne qui gagnera cinq nouveaux adhérents à « Pour l'Art ».

La carte d'adhésion de Fr. 10.— (Fr. 7.— pour les étudiants, écoliers et apprentis) est valable **une année** dès le jour de l'inscription. Renseignements et inscriptions : Secrétariat « Pour l'Art », Vennes/Lausanne. Tél. 3 45 26. Compte de chèques postaux II. 111 46. « Pour l'Art » est une association culturelle sans but économique.