

POUR L'ART



Sept.-Octobre 1949 — Cahier N^o 5 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 Jl. Cornuz.

SOMMAIRE

André Bonnard — Notes sur le Dépassement du Tragique

Jean Tardieu — La Redevance —

La Nuit dans la Salle à manger déserte

A. Buro — Poème

Robert Musil — L'Oreille fine — Réveil

René Berger — De la Profération

*

CONNAISSANCE DE L'ART

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

Alberto Sartoris — Présence de l'Architecture (III)

Maurice Perrin — La Monodie (I)

René Dasen — Les Eléments fondamentaux du Cinéma (III)

*

CHRONIQUE DU MOUVEMENT

ADMINISTRATION

Secrétariat Pour l'Art, Venness-Lausanne

Téléphone 3 45 26 — Chèques postaux II. 111 46

ABONNEMENTS

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

France : Fr. 500.—, avec la carte d'adhérent ; compte de chèques postaux 51-39-96, M. Valentin Temkine, 96, rue de Jouy, Paris IV^e

Belgique : Fr. 80.—

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse chez Louis Geneux à Lausanne

Mouvement Pour l'Art :

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

A. Buro : secrétaire du service des expositions de reproductions, Collège Champittet, Lausanne.

Le Grenier, 49, rue de Bourg, Lausanne

La reproduction du Saint-Eustache de Dürer, parue dans le no 4 était due à l'obligeance de la maison Klipstein und Gutekunst, Kunsthandlung, Berne

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

Crédit Foncier Vaudois
auquel est adjointe 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

*notes sur
le dépassement
du tragique*

La tragédie n'est pas une fin pour le poète antique, c'est un moyen mis à la disposition de l'homme pour l'accroissement de son humanité, c'est un instrument de sa libération à l'égard des forces tragiques.

Le poète tragique ne se complaît nullement au tragique : il le déteste, il le force dans les retranchements du mystère à dessein de l'anéantir.

La tragédie n'est pas un jeu : il serait dangereux de jouer avec les forces fatales, avouant ainsi leur empire. La tragédie est combat au couteau avec les maîtres inconnus de nos vies. Maîtres qu'il s'agit précisément de connaître, de démasquer, de rejoindre au sein du cosmos divisé dont ils expriment la violente vitalité, afin de les ranger à nos côtés dans la conquête du réel, d'en faire nos alliés dans une marche commune vers la réconciliation de l'être.

La tragédie n'est pas un alibi esthétique, une « poétique » consolation à la misère de notre condition. Si elle est belle, c'est simplement que la beauté est le lieu le plus naturel de la rencontre de l'homme et du monde réconciliés, c'est que le plaisir du beau est en nous efficace persuasion, assurance de vérité.

L'objet de la tragédie, c'est la destruction et le dépassement du tragique.

Le tragique, si le poète se livrait à son démon, tendrait à la déshumani-

sation de l'homme, assurerait la victoire du fatal par la destruction de l'homme agissant. Mais c'est l'inverse qui se produit. Toute tragédie jette au tragique un défi. Le poète humanise le mystère : il lui impose la forme de l'esprit humain, le respect de l'intégrité de la personne humaine, la reconnaissance de sa grandeur.

La tragédie grecque, au même titre que la science, est, par le dépassement du tragique qu'elle opère, une conquête de l'homme sur l'inconnu, une utilisation du réel réputé inutilisable et appelé divin, qu'elle met au service de l'homme et de son progrès.

*

Eschyle crée un monde en devenir. A la pointe de l'être, un dieu juste, mais d'une justice obscure et naissante. Dans les bas-fonds de l'univers, un informe divin brut, plein de méfiance à l'égard de l'homme, de jalousie à l'endroit de son progrès. Au cœur du conflit tragique, l'homme cerné de vieilles fatalités et marchant malgré les obstacles vers sa propre grandeur — l'homme résistant à la sourde rancune du monde, coopérant à son devenir de justice.

Marche aventureuse, corde raide où chaque faux pas le livre au fatal, mais où l'homme, même à demi aveuglé d'erreurs, dispose cependant à chaque instant du pouvoir de faire tout seul son salut par subite clairvoyance et de récupérer, en un acte neuf, une liberté vierge. Liberté d'une efficacité si pleine qu'elle oblige le divin lui-même à se purifier de ses éléments grossiers. Par l'action du héros le divin soudain se réconcilie. Le tragique se désagrège.

Le théâtre d'Eschyle n'est nullement celui de la fatalité, mais celui de l'affirmation, en face d'une fatalité rigoureuse, d'une liberté exemplaire.

Ainsi le poète dépasse le tragique (et de sa propre main il tue la tragédie) dans le moment où il exalte la marche difficile de l'homme dans cet univers en progrès qu'il découvre et qu'il conçoit le dessein de modeler — lui-même Prométhée — à sa plus haute image.

*

Le poète d'Oedipe-roi se refuse la trop grande facilité avec laquelle Eschyle, pour moraliser l'univers, le transcrit en langage rationnel.

Sophocle plus violemment qu'Eschyle a le sens aigu de la présence dans le monde à nos côtés d'un abîme de vie irréductible à la nôtre, d'un Etre aussi impossible à contester qu'à définir, prêt à nous combler comme à nous engoutir, et dont il n'y a presque rien à dire, sinon qu'il existe.

Cet Autre est libre souverainement. Bien loin de pouvoir lui imposer la forme de sa pensée, l'homme doit se contenter de voir en lui un « donné » incommensurable à lui-même, d'attendre de lui les « dons » énigmatiques de sa grâce, même si ce « don » est, comme dans le cas d'Oedipe, un destin pur d'une si parfaite absurdité qu'il paraît la négation de toute activité humaine.

Cependant, acceptant le divin comme une inconnue de son propre problème, l'homme ne songe qu'à en tirer la solution la plus humaine : il en fait la matière ductile de son propre chef-d'œuvre — lui même. Rien ne l'en empêche. La liberté divine et la liberté humaine sont parallèles : elles courent sur des pistes rivales. Sans le contrai-

gnant acharnement des dieux, il n'y aurait pas la libre noblesse de l'homme. A force d'amour du « donné », l'homme est capable, en chaque catastrophe qui l'atteint, de chaque fois réajuster sa vie au mouvement contraire de l'univers.

Le dépassement du tragique et la réconciliation de l'homme et du monde, dans laquelle le tragique s'abolit, s'opèrent chez Sophocle dans le respect mutuel que se témoignent les deux adversaires. Le respect de l'homme pour l'irréductible divin force le respect de Dieu pour l'intégrité de l'homme.

*

Le tragique déferle dans l'œuvre d'Euripide avec une violence renouvelée. Il est hasard et il est passion : double visage de l'irrationnel. L'homme se bat sur deux fronts, celui de l'événement imprévisible, celui du cœur intoxiqué. Dieu est partout : dans ce désordre et dans ce virus. Par cette double offensive qui dans l'anarchie de l'univers et de l'âme installe l'Absurde, la grandeur de l'homme est menacée, elle est rendue suspecte à ses propres yeux : son humanité même se défait. Jamais le tragique n'a dirigé contre notre native noblesse, contre notre exigeante vocation d'homme, un assaut plus perfide. Jamais ne s'est faite pour l'homme plus séduisante la tentation du désespoir, la sollicitation de la mort dans le vertige de ce dieu effrayant qu'il découvre logé en lui.

L'homme d'Euripide ne cède pas à ce vertige. Plutôt que se refuser lui-même, c'est ce dieu-là qu'en fin de compte il refuse. Cramponné au dernier lambeau d'humanité que le dieu

lui laisse, il ne sombre ni dans le doute ni dans le découragement. Il lui suffit d'une lueur de raison, d'une parcelle de bonté : il tient sa planche de salut, l'instrument de sa totale libération. Il se sait homme indécrottablement. Il se sait créateur de valeurs. Il est *homo faber* non d'outils et d'engins mais de vertus. De cette vocation nul démon — et la folie même — ne peut le séparer : elle lui colle à la peau.

Il enfante avec largesse un monde de courage, de justice, de bonté. Un monde de fraternité : le solitaire héros d'Euripide est plus fraternel qu'aucun autre. Il hait la souffrance des autres, il peine et meurt pour la réduire.

Son univers est désormais si bien à lui qu'il oublie Dieu.

Sous l'action des forces irrationnelles qui le travaillaient, le monde d'Euripide tragiquement volait en éclats. Mais voici que l'homme épris de création, l'homme gonflé d'amour et déjà de joie devant nous le reconstruit. A l'Absurde considéré en face, il se sait capable de donner enfin un sens — un sens humain.

Le tragique soudain cède à cette violente affirmation de l'homme.

*

La tragédie grecque éclate, dans la jeunesse de l'humanité, comme un aveuglant orage. Le poète déchaîne les forces élémentaires. L'homme se bat dans le noir. Mais dans son cœur déjà le soleil se rallume, les nuages ne sont plus que frissons de volupté. La place est libre dans l'univers pour qu'y respire enfin l'air de la joie l'être le plus haut que le monde ait produit, le seul dieu qui fût jamais — l'homme.

*la
redevance*

J'ai mis ma folie à part. C'est une pièce nue que j'ouvre seul — avec précaution. Et soudain, à voix basse : « C'est toi ? » — « Oui, c'est moi ». La pièce quoique petite résonne comme une voûte.

Enfin la vérité ! De blanches ténèbres au lait de chaux. Un relent sanitaire, à la fois réconfortant et redoutable, — en tous cas quelque chose de convenu depuis longtemps, très longtemps. Implacable, inévitable, ir-ré-vo-cable, « mais *il le faut* (ici un profond soupir). La santé est à ce prix. La part étant faite, de « cela », je peux vivre, parler, agir.

C'est pourquoi je souris si poliment et m'intéresse au reste de ma vie avec une sorte de joyeux appétit.

Je paye, en secret, ma Redevance.

M E D I T A T I O N A L A R E C H E R C H E D E M A M A I N

*la nuit
dans la salle
à manger
déserte*

E tait-ce de couvrir le bruit du sang ? — Non, pas cela. Au contraire : imiter le bruit du sang dans les oreilles le soir. (Une salle à manger qui n'est plus de ce temps, elle est du premier jour, moi, je passe, mais on y vit : voyez les fragments de pain sur la nappe.)

C'était donc ce silence. — cet interminable bourdonnement du silence dans les oreilles. Il faut parler sur un ton très naturel. Des mots simples. Gravement — Dites : « Je le jure », comme le témoin, ou, « Dernière heure », comme le journal. Dérision ! Cela encore a trop de sens. Tout a trop de sens. Il faut descendre encore plus bas.

Je hais cette phrase, ces mots, ce rythme ! Assez ! A bas !

Assez !

Enfin ! Tout est cassé ? Vraiment ? Le glissement prend sa place peu à peu. Ce que je veux c'est *le vrai*. Le ton de parfaite politesse guillotiné dans ce salon piano noir et or pour moi seul avec lenteur sans chanson ni cris près des meubles qui font les morts à l'unisson.

Il n'y a plus personne.

Plus rien.

Mes mains sont glacées.



Intérieur.

Braque.

Tiré de Braque le Patron, par Jean Paulhan, Editions des Trois Collines, Genève.



Photo H. Grindat.

SITUATION

Il s'est installé sur une tour et il regarde les sentiers profonds, entre les pins.
Alentour, des champs de ronces se hérissent et des lianes ont tendu des lassos.
Les hibous se tiennent sur une patte, sévères, prêts à rayer la nuit de leur hululement.
Un fleuve entoure.
Les ponts, les eaux les ont poussés très loin, tout d'une pièce, sur la grève.
Les escaliers se sont rongés.
Un pic vert a mangé les échelles.
Les étages, poussière.
Il reste quatre murs épais qui penchent, et lui, au sommet.
Oh ! ce descellement des pierres, les unes après les autres.
Certaines résistent des semaines et des mois.
Il les jette aussi loin que possible.
Mais, au bas de leur chute, elles se réveillent.
Elles errent parmi les anémones, se retrouvent entre buis et pins, et, d'un bond remontent juste derrière l'homme, et s'y fixent, plus solides que jamais.
Il voit.
Il se couche donc sur le ventre et ronge.
Toutes ses dents y ont passé, celles de devant, puis les autres, puis les gencives.
Alors, au rythme de son sang, il frappe de la tête.
Rien, rien ne se fend.
Son œil violet s'est fermé.
Il a croisé ce qui lui reste de ses bras.
Il ne sait pas encore que cette rampe de nuage, tout exprès, vers lui, s'avance.

A. BURO

l'oreille fine

P rudement, je me suis mis au lit, je me sens un peu refroidi, peut-être même ai-je de la fièvre. Je regarde le plafond, ou peut-être n'est-ce que le rideau rougeâtre au-dessus de la porte du balcon de ma chambre d'hôtel : c'est difficile à dire.

A peine eus-je fini que tu as commencé, à ton tour, à te dévêtir. J'attends. Je t'entends seulement.

Des pas incompréhensibles, en long et en large ; dans cette partie de la chambre, dans cette autre. Tu viens poser quelque chose sur ton lit ; je ne vois rien, mais que pourrait-ce être ? Tu ouvres cependant l'armoire, tu y mets ou en retires quelque chose ; enfin je l'entends refermer. Tu poses sur la table des objets durs et lourds, et d'autres sur le marbre de la commode. Tu es sans cesse en mouvement. Puis je reconnais le léger bruit, familier, des cheveux qu'on dénoue et qu'on brosse. Puis l'eau qui monte dans la cuvette. Avant déjà, les vêtements qu'on retire ; maintenant de nouveau ; je me demande combien au monde tu en enlèves. Te voilà sans souliers. Mais maintenant, tes bas arpentent le tapis épais inlassablement, comme tes souliers tout à l'heure. Tu verses de l'eau dans des verres ; trois, quatre fois de suite, je n'arrive vraiment pas à en trouver la raison. Il y a longtemps que mon imagination a épuisé tout son domaine que déjà tu as trouvé dans le réel une nouvelle chose à faire. Je t'entends passer ta chemise de nuit. Mais c'est encore loin d'être tout. Il y a de nouveau cent petites actions. Je sais que tu te hâtes à cause de moi ; évidemment, tout cela est nécessaire et fait partie de ton « moi » le plus dense ; et comme l'enfantement muet des bêtes, du matin jusqu'au soir, à petites prises sans nombre et dont tu ne sais rien, tu te dilates et t'élèves vers quelque chose où tu n'as jamais entendu le moindre souffle de moi !

Je sens cela par hasard, parce que j'ai la fièvre et que je t'attends.

réveil

Le rideau tiré prestement : la tendre nuit ! Dans la fenêtre découpant l'ombre dure de la chambre, une ombre douce dort, comme un miroir d'eau dans un bassin carré. Bien sûr je ne le vois pas, mais c'est comme en été, quand l'eau est aussi chaude que l'air et la main pend hors du canot. C'est bientôt six heures du matin, le premier novembre.

Dieu m'a réveillé. Je suis jeté hors du sommeil. Je n'avais vraiment pas d'autre raison de m'éveiller. J'ai été détaché comme un feuillet d'un livre. Le croissant de lune est délicatement couché comme un sourcil d'or sur la feuille bleue de la nuit.

Mais du côté du matin, un vague vert paraît à l'autre fenêtre. Plumage de perroquet. Déjà les fades bandes rougeâtres de l'aube courent vers le haut du ciel, mais tout est encore vert, bleu et calme. D'un bond, je retourne à la première fenêtre : la lune est-elle encore là ? Elle est là, comme si c'était l'heure la plus basse du mystère nocturne. Elle est aussi convaincue de la réalité de sa magie que si elle jouait sur une scène (rien n'est plus comique que de quitter les rues matinales pour l'absurdité d'une répétition). A gauche, le pouls de la rue bat déjà, à droite la lune répète.

Je découvre d'étranges sœurs, les cheminées. Par groupes de trois, de cinq, de sept, ou bien toutes seules, elles se dressent sur les toits ; comme des arbres dans la plaine. Pareil à un fleuve, l'espace entre elles s'insinue et s'enfonce dans la profondeur. Un grand-duc traîne entre elles, rentrant au nid ; c'était probablement un corbeau ou un pigeon. Les maisons se dressent en tous sens ; étranges profils, parois abruptes ; pas du tout ordonnées en rues. Le poteau sur le toit avec ses trente-six têtes de porcelaine et ses douze fils électriques que je compte l'esprit ailleurs, se dresse sur le ciel du matin comme un pinacle mystérieux, absolument inexplicable. Je suis maintenant tout à fait éveillé mais, où que je me tourne, mon regard glisse sur des pentaèdres, des heptaèdres, des prismes aigus : qui suis-je, alors ? L'amphore du toit avec sa flamme de fonte, qui n'est le jour durant qu'un ananas ridicule, d'un goût douteux, me reconforte le cœur, dans cette solitude, comme une fraîche empreinte humaine.

Enfin deux jambes traversent la nuit. Le pas de deux jambes de femme et mon oreille : regarder, je n'y tiens pas. Mon oreille s'ouvre sur la rue comme une entrée. Jamais je ne serai uni à une femme comme à cette inconnue dont les pas maintenant résonnent dans mon oreille, toujours plus bas.

Puis deux femmes. L'une marchant à pas feutrés, l'autre lourdement, avec l'indiscrétion de l'âge. Je regarde en bas. Noir. D'étranges formes portent des vêtements de vieilles femmes. Celles-là se hâtent vers l'église. A cette heure déjà, l'âme est depuis longtemps reprise en mains, et je ne veux plus rien avoir à faire avec elle.

DE LA PROFÉRATION

René Berger

Réduit au silence, l'homme n'est plus qu'un animal embarrassé de ses mouvements, terrorisé par l'espace vide qui le happe. Chaque pas éveille en lui l'épouvante de la mort. Il faudrait qu'il fût privé de toute conscience, à la manière de certains insectes, pour oser franchir les bornes de sa peur, et l'admiration même qu'il voue au héros ne le débarrasse pas tout à fait du sentiment tenace que l'héroïsme s'accomplit hors de l'humain ; qu'il le veuille ou non, toute audace lui reste suspecte. Aussi que de soins, d'apprêts, que de précautions dès qu'il veut aventurer un geste ! Encore ne s'y résout-il pas du premier coup. Tirant parti de son dénuement même, il invente de se multiplier pour prévenir les périls. A n'en pas douter, c'est là l'une des principales raisons du langage. Au moyen des mots qu'il émet, l'homme explore l'étendue pour y assurer un à un tous ses pas. Opération subtile et mystérieuse où tout entre en branle sans qu'il y paraisse.

A l'air qui l'entoure comme d'une impondérable argile, il emprunte la matière dont il a besoin pour modeler ses émissaires. Avec une attention pleine de minutie, le larynx, la bouche et les lèvres mettent en œuvre l'appareil délicat de leurs muscles tandis que la langue, tel le pouce du sculpteur décide des creux et des pleins, des accents et des ombres, de toutes les articulations qui achèvent de donner à chaque son sa physiologie propre. Ainsi naissent une à une les formes que l'homme délègue à l'espace, et c'est par la secrète puissance de son souffle qu'il les y introduit à la suite. De la bouche aux confins du ciel, elles suscitent le monde de présences invisibles dont chaque homme s'entoure ainsi que d'une armée tutélaire.

A quel hasard (à quelle aberration), ou à quelle fortune doit-on d'avoir demandé aide et soutien à ce qui, de nature, est si précaire ? Est-il rien plus débile que le vent ? Homme craintif, que ne t'es-tu taillé un langage de pierre ?

L'air est assurément plus mobile ; il se prête mieux aux désirs et aux inquiétudes de l'homme ; il n'est besoin que d'une modulation à peine perceptible pour que tout change. Puissance de la parole ! puissance de ce minuscule remous à nos lèvres ! L'air est bien, de tous les lieux, celui qui reçoit nos gestes avec le plus d'empressement, le plus d'autorité ; il est lui-même support et véhicule ; régnant sans cesse autour de nous, il se confond avec le principe de notre vie. Il répond sans délai à nos sollicitations les plus hâtives ; avec une docilité sans exemple, il reprend nos plus monotones confidences, transporte nos plus menus aveux. Il consent à une liaison si étroite qu'à peine pouvons-nous nous en dissocier.

Sans doute la nécessité de respirer nous est un lien inéluctable. Mais c'est à d'autres sortes d'attachement que je songe : à ceci, par exemple, que notre corps trouve dans l'air le lieu même de sa figure. C'est lui qui nous loge et c'est à lui que chacun de nos mouvements doit l'infinie complexité de son dessin et de son poids. Imagine-t-on ce qui adviendrait s'il cessait un instant de nous prêter secours, à quelle chute de décombres nous serions aussitôt réduits ! Mais plus qu'à une catastrophe dont nous n'aurions même pas loisir de ressentir l'horreur, c'est d'un bien plus grand

désastre qu'il nous sauve, celui-là même qui nous frappe quand nous venons au monde, la solitude.

Secrètement élaboré dans le foyer rayonnant de nos poumons, l'air esquisse sa marche ascendante vers les périls de l'inconnu. En recevant forme à son passage par l'appareil de la voix, il se charge d'une qualité nouvelle à quoi se suspend notre destin tout entier. A chacune de nos paroles, c'est un peu de nous-mêmes que nous détachons à la rencontre de l'être. Chacune d'elles est une âme errant en quête d'un lieu où s'incarner. Si le corps nous assure une existence géographique, c'est à la parole qu'est due celle-là seule qui donne sens à nos démarches. C'est elle qui forme ce corps combien plus subtil et plus fluide qui se glisse partout pour épargner à l'autre les surprises et les dangers. Par la parole, l'homme se transporte au-devant de soi, dépêche sur sa route l'éclaireur qui ouvre sa marche et la sentinelle qui la protège.

Mais c'est aussi avec de plus précieux espoirs qu'il s'adresse. Que lui serait une existence qui ne fût que lutte et parade ? Non, il sait que cet air qu'il façonne avec une ferveur si diligente, c'est le même qui baigne et pénètre toute chose et il pressent que toute chose, à son exemple, doit y laisser sa trace et sa forme, comme si le monde entier n'était qu'une seule et même respiration. Dès lors, chacune de nos paroles est un visage offert à autrui. A peine a-t-elle quitté les lèvres qu'elle se tourne déjà vers celui qui s'y accordera. Loin de n'être qu'un fac-similé de nous-mêmes, elle se dispose aussitôt à trouver ailleurs son prochain. A sa naissance même, l'espoir lui compose ce visage d'accueil où l'autre pourra lire *qu'il était attendu*. Quand se produit la rencontre, quelle *reconnaissance* ! La joie en est le signe. Ceux qui succombaient sous le poids de leur isolement, les voici soudain rayonnant de vie. Vertu opérative de la parole ! Le miracle soudain accompli d'un être délivré de son mal ! Péremptoire, la certitude nous traverse qu'il n'est d'existence que *de proche en proche*. Oeuvre de rapprochement, la profération signifie la nécessité où nous sommes d'adresser au monde la syllabe hésitante par quoi il prend forme et par quoi nous nous concilions à nous-mêmes.

LES TRÈS RICHES HEURES DE LA GRAVURE

François Daulte

La morsure, ce travail de l'acide, qui selon le degré, la température, des lois inconnues, une chance, un hasard, va réussir ou manquer la planche, faire ou défaire son caractère, creuser ou émousser son style, la morsure le prenait aux émotions de son mystère et de sa chimie magique.

Ed. et J. de Goncourt.

3

Rembrandt et la gravure à l'eau-forte.

La gravure à l'eau-forte est une gravure sur cuivre, mais le trait, au lieu d'être gravé au burin, est produit par la morsure d'un acide sur le métal. Pratiquée par les Arabes au moyen âge déjà, — à Damas et en Espagne —, pour la décoration des armes, l'eau-forte ne fut vraiment appliquée à l'estampe que depuis le XVI^e siècle.

Technique de l'eau-forte.

La technique de l'eau-forte est demeurée très simple, au moins dans ses traits essentiels. Le premier soin du graveur est d'étendre une mince couche de vernis sur sa plaque de cuivre. Puis, sur ce vernis noirci à la fumée, il dessine son sujet avec une pointe d'acier comme une plume ou un crayon, et avec plus de liberté que le burin. Partout où passe la pointe, le vernis est enlevé et le cuivre mis à nu. Enfin, le graveur soumet sa planche à l'action d'un acide, l'eau-forte, qui attaque et mord le métal que la pointe a dénudé, tout en épargnant les parties protégées par le vernis.

Pouvoirs de l'eau-forte.

L'aqua-fortiste choisira le mordant approprié à l'effet qu'il veut obtenir, le diluera ou le renforcera, l'emploiera en bain, en nappe ou au tampon, lentement ou brutalement. Mais l'action de l'eau-forte ne dépend pas uniquement de la volonté du graveur. La morsure présente des hasards que l'artiste le plus exercé ne saurait éviter complètement. Le cuivre est parfois trop profondément attaqué ou au contraire trop superficiellement, ou bien encore la morsure est inégale. Pour se rendre compte de ce travail de l'acide, le graveur doit tirer une *épreuve d'état*. Et d'après les indications que cette épreuve lui fournit, il retouche sa plaque de cuivre en la recouvrant à nouveau de vernis, et, à l'aide de morsures successives, il obtient des tailles plus ou moins creuses, retenant plus ou moins d'encre, et donnant une gamme dont les *valeurs* peuvent s'échelonner du gris le plus léger au noir le plus profond.

On le voit, l'artiste ne peut prévoir d'une façon absolue le résultat dernier de ses soins. Mais cette incertitude a son prix et les hasards de l'eau-forte sont souvent heureux. D'autre part, la morsure produit des effets dont le burin serait incapable. Elle permet une gamme de tons d'une grande variété.

Peinture et gravure à l'eau-forte.

C'est cette diversité des noirs, que l'acide insère en quelque sorte dans la matière à d'inégales profondeurs, qui offre au graveur un équivalent de la couleur. Il pourrait sembler qu'en renonçant à la polychromie, l'aqua-fortiste se mette en état d'infériorité par rapport à la peinture. Or, pour se convaincre du contraire, il suffit de remarquer que deux surfaces de même intensité lumineuse vibrent différemment selon que leur valeur est obtenue par des tailles fortes et espacées, ou légères et serrées, ou encore égales et alternées avec des *entretailles* plus minces, disposées en carré ou en losange. Aussi l'artiste qui sait jouer de ces variantes possède un équivalent de la palette, peut évoquer sur le métal « toute la gamme des vibrations lumineuses ».

Rembrandt et son temps.

Ce prestige de l'eau-forte, Rembrandt a su s'en servir comme personne. Son véritable moyen d'action, c'est précisément le jeu des valeurs, la distribution des taches d'ombres et de lumières. Cette préoccupation du maître hollandais est déjà celle de ses prédécesseurs. Au XVI^e siècle, la gravure à l'eau-forte connaît un grand développement. En Italie, Parmesan (1503-1540) montre le premier le riche parti que l'on peut tirer de ce procédé. Plus tard en France, Claude Lorrain (1600-1682) illustre les scènes de la vie paysanne tandis que Robert Nanteuil (1625-1678) saisit sur le vif les personnalités du Grand Siècle. Quant à Jacques Callot (1592-1635), il grave avec une grande vigueur d'accent les *Gueux*, les *Bohémiens*, les *Misères de la guerre*. Par un procédé quelque peu arbitraire, il place au premier plan de ses compositions quelques noirs vigoureux et diminue progressivement la force des tailles jusqu'au dernier lointain, ce qui lui permet d'inclure dans quelques pouces carrés des foules innombrables, des horizons infinis.

Mais plus encore que ce peintre du microcosme, Rembrandt (1606-1669) fut possédé par l'eau-forte. Elle lui doit tout. A son tour, il lui est redevable de ses plus ardentes concisions et de ses plus riches obscurités. Personne n'a été plus loin dans le précis et le fini. Personne n'a été plus loin dans la voie de la hâte impatiente. Mais que Rembrandt passe sur sa planche des mois ou des minutes, c'est toujours la même flamme qui brûle. Rembrandt n'a jamais tracé un trait sans s'y mettre tout entier. Il est le graveur du visage de l'homme, derrière lequel il a fait bouger les ombres des vivants et des morts. Dans ses eaux-fortes, il éclaire la vie du Christ, les intimités du Ghetto et les miracles de la vie quotidienne d'une lumière qui est esprit autant que clarté.

(à suivre)



Le Liseur.

Rembrandt.



Temples indo-aryens de Khajraho (X^e siècle). C'est de l'arc particulier de ces constructions que dérive le toit curviligne dont les Bengalis ont appris à couvrir leurs maisons par l'emploi des bambous recourbés destinés à soutenir les tuiles ou toute couverture de la toiture. (Photo: Dr Alfred Nawrath.)

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE 3

Alberto Sartoris

La science étrusque.

Héritiers directs de la civilisation du Latium, de l'époque du fer et de la technique hydraulique phénicienne, les architectes étrusques instaurent le drainage des campagnes, les égouts, les sentines des villes et les aqueducs. Ils construisent la *Cloaca maxima*¹ de Rome, édifient d'imposantes cités ceinturées en pierre, inventent le sépulcre à puits. L'habitation carrée étrusque annonce la maison romaine et son *atrium*²; elle est à l'origine du style Empire.

La poutraison assyrienne.

Connaisseurs des sciences exactes, les architectes assyriens les appliquèrent aux tracés directeurs de certaines parties importantes de leurs constructions. Ils créèrent l'arc et la poutraison à dalle en porte à faux³ utilisée de nos jours.

Le mur isotherme chinois.

Dix siècles avant notre ère, les architectes chinois trouvaient la formule de la maison élastique, en bois ou en bambou. Par ailleurs, leurs murs de brique consistaient en une double paroi avec liaison par *boutisses*⁴. De tels murs étaient donc creux, légers en même temps qu'isothermes, tandis que leur décor se présentait sous des formes géométriques et zoomorphiques.

L'exemple de Rome.

Aucune architecture n'eut une zone d'expansion aussi immense et des fins utilitaires aussi précises et aussi étendues que celle des Romains. Elle utilisa d'abord les procédés constructifs des Etrusques, puis transforma les modes hellénistiques. Avec les Romains apparut une architecture fonctionnelle com-

me nous l'entendons aujourd'hui. Elle répandit l'usage de la voûte en berceau, de l'arc à plein cintre, de la taille de la voûte d'arête, de la voûte en arc de cloître à arêtes rentrantes, de la voûte sphérique, de la voûte plate, de la grande coupole à contreforts et à épaulements. Les architectes romains inventèrent le *solarium*⁵, les thermes, la piscine, la maison collective à étages multiples (Ostie), l'organisme basilical, le ciment armé, le réservoir d'eau souterrain, la ferme⁶ moderne, le chauffage central par le sol, la brique plate triangulaire et la grande tuile plate. Les Romains appliquèrent aux tracés de leurs monuments les méthodes géométriques de Vitruve. Contrairement aux Grecs, leurs édifices furent composés d'après une échelle humaine permettant d'évaluer, optiquement, leurs dimensions réelles.

Le dispositif persan.

Grâce aux perfectionnements qu'ils apportèrent à la construction des voûtes, les architectes persans purent couvrir des bâtiments par des séries d'arcs parallèles portant des berceaux transversaux. Ils imaginèrent également un dispositif offrant la possibilité de raccorder la coupole au plan carré, en changeant ce dernier en plan octogonal par quatre trompes d'angle en forme de demi-cône évidé, les poussées de la voûte étant absorbées par des butées massives : méthode qui se répandra plus tard dans tout l'Occident chrétien. Les Persans eurent un sens à la foi élégant et profond du rythme architectural.

Les problèmes indo-chinois.

L'architecture indo-chinoise *chame*⁷, *khmère*⁸, siamoise, birmane et laotienne est essentiellement officielle ou liturgique.

que (religieuse, hiérarchique, funéraire); elle se fonde sur des principes philosophiques, métaphysiques, abstraits; elle se centralise dans le symbolisme et les perspectives du sentiment. En second lieu, c'est une architecture purement militaire. Les architectes indo-chinois ont construit de gigantesques citadelles à murs spiraux, lacustres ou flottantes; d'énormes monuments étagés en galeries circulaires concentriques, pyramidaux à base carrée et à étages superposés ou mixtes combinant ces deux formes; d'immenses sanctuaires comme celui d'Angkor-Vât; de somptueuses pagodes comme celle de Watchang: la plus riche construction du monde asiatique. Ils inventèrent la maison et le temple démontables et transportables, et ces fortins isolés que nous appelons **blockhaus**.

Le principe statique indien.

Dès l'an 250 avant notre ère, durant la période brahmanique, les charpentes semi-circulaires, les charpentes par lits de bois à étagement, disposés en porte à faux, et les charpentes à éléments triangulés, partant indéformables, constituent l'ossature savante des premiers monuments et des premières maisons à **loggia**⁹ continue. De même, la pierre, à l'instar des pièces de charpenterie, est employée par empilages successifs et **encorbellements**¹⁰, d'après un principe de construction uniquement statique.

Voir **Pour l'Art**, n^{os} 3 et 4.

Les architectes indiens de l'époque bouddhique (V^e siècle après J.-C.) édifièrent de nombreux temples creusés dans le rocher et à plan analogue à la disposition européenne. Comme en témoignent la colline d'Ajunta, les monastères étaient de vastes ensembles de cellules rupestres.

L'âge néo-brahmanique suscita dans l'Est de l'Inde de riches sanctuaires en pierre, couronnés de pyramides à façades convexes et côtelées et de coupoles plates ellipsoïdales. Le style du Nord vit se répandre la pyramide curviligne flanquée de tours oblongues, tandis que le style du Nord-Ouest fit intervenir l'usage du marbre et le pilastre octogonal. L'architecture hindoue du Centre est la plus extraordinaire. Les sanctuaires ne sont pas des **hypogées**¹¹, mais d'énormes monolithes excavés dans le granit. Le style du Sud ou **dravidien**¹² créa des édifices à plan stellaire juchés sur de hauts soubassements.

Dans l'île de Java, durant la seconde moitié du VIII^e siècle, le néo-bouddhisme réalisa Boroboudour (Gunadharma, architecte): le sanctuaire central. Ce n'est pas un temple praticable, mais un magnifique monument massif construit en blocs de pierre volcanique liés à la chaux.

Les proportions de l'architecture indienne sont exclusivement modulaires mais point d'ordre géométrique.

(à suivre)

¹ **Cloaca maxima** — Le plus grand égout de Rome, bâti par Tarquin l'Ancien. Il allait de l'extrémité méridionale du Forum au Tibre. Il existe encore aujourd'hui.

² **Atrium** — Cour intérieure entourée d'un portique.

³ **Porte à faux** — Construction ou partie de construction qui se trouve à dessein hors d'aplomb.

⁴ **Boutisse** — Brique ou pierre d'appareil plus longue que large faisant queue dans une maçonnerie, sans toutefois la traverser de part en part, en sorte qu'un des bouts seul est apparent.

⁵ **Solarium** — Terrasse où l'on prend des bains de soleil.

⁶ **Ferme** — Assemblage de pièces de bois destiné à supporter la couverture d'un édifice.

⁷ **Chame** — La plus ancienne architecture annamite.

⁸ **Khmère** — Architecture ancienne du Cambodge.

⁹ **Loggia** — Galerie extérieure, ouverte d'un côté.

¹⁰ **Encorbellement** — Construction en saillie.

¹¹ **Hypogée** — Tombeau souterrain.

¹² **Dravidien** — Style du Sud de l'Hindoustan.

1. *La monodie*

Avant de traiter des formes musicales qui intéressent directement le public actuel des concerts, nous croyons nécessaire de passer en revue les premiers aspects de la musique, ne serait-ce que pour préciser certains termes de notre vocabulaire.

Jusqu'au VIII^e siècle, toute musique fut monodique, c'est-à-dire composée d'une seule ligne mélodique. C'est le cas notamment de la musique grecque, et là, lorsqu'un instrument accompagne le chant de la voix, ce n'est guère que pour renforcer certaines notes de ce chant, dont l'instrument fait entendre l'unisson, la quinte supérieure ou l'octave supérieure. La partie instrumentale n'a pas encore d'autonomie par rapport à la mélodie vocale. Elle n'en constitue pas non plus un accompagnement au sens où l'entendent nos classiques. Il n'en résulte pas une harmonie au sens moderne du mot ; il n'y a pas plus de deux sons simultanés, et l'on sait que l'harmonie au sens moderne ne commence qu'avec la superposition de trois sons au minimum. Quand les Grecs parlent d'harmonie (et ils en parlent souvent), ils entendent uniquement la beauté, l'équilibre, la subtilité du rythme et de la ligne mélodique. La superposition de deux mélodies autonomes leur était inconnue. On n'en trouve pas davantage dans le chant grégorien, dans la chanson populaire, dans l'art savant des trouvères et des troubadours.

Toute mélodie (ou monodie) digne de ce nom comporte déjà une forme, et il ne s'agit pas seulement ici du fait que telle phrase ait ou non une ou plusieurs reprises, à la manière d'un refrain. Ceci ressortit à la forme telle que nous l'envisagerons quand nous examinerons la *Suite* ou la *Sonate*, et il serait plus précis alors de parler de *construction*. Il y a une autre manière d'envisager la forme ; dans le cas de la mélodie (et les problèmes de composition sont restés les mêmes aujourd'hui), il y a une forme dans les courbes du cheminement de la ligne mélodique ; il y a une forme dans la répartition des rythmes ; il y a une forme dans la distribution des *respirations*, (toute monodie est essentiellement vocale jusqu'à la Renaissance), ces respirations étant déterminées par le découpage du texte littéraire selon les éléments des phrases ; il y a une forme dans le fait que le musicien fixe ces arrêts momentanés sur tels degrés plus ou moins importants de l'échelle de sons employée (ici, les *modes*, plus tard les *gammes*). En ce sens, la forme est une chose extrêmement complexe, dont nous ne pouvons ici qu'indiquer sommairement les principaux éléments. Ajoutons que toute œuvre musicale, quelle qu'elle soit, a besoin avant tout d'un principe d'unité ; dans la monodie, ce principe d'unité paraît assuré principalement par le choix des rythmes (sans oublier, bien entendu, le mode) ; tandis que la diversité nécessaire au sein de cette unité est fournie par la liberté de la ligne mélodique.

Le déroulement d'une monodie est déterminé principalement par le texte littéraire qui en est le support. C'est dire qu'il n'existe pas encore de forme fixe, déterminée par des exigences purement musicales comme c'est le cas de la forme sonate, — si ce n'est, parfois, dans la chanson populaire, l'alternance déjà de couplets et de refrains. En revanche, on distingue assez facilement ce qu'il conviendrait d'appeler des *genres*, en particulier dans le *chant grégorien*, où l'on trouve par exemple le *chant antiphonique* (dialogue de deux chœurs), le *chant responsaire* (dialogue d'un chantre soliste avec un chœur) ; la *Psalmodie* (récitation mélodique des psaumes basée sur l'accentuation syllabique des mots), l'*Alleluia* (comportant de grandes vocalises sur la plupart des syllabes), la *Séquence*, combinaison de l'Alleluia et de la Psalmodie, qui consiste en une mélodie d'Alleluia sous laquelle on a ajouté un texte comportant une syllabe pour chaque note, afin d'en faciliter le chant et la mémorisation.

C'est au IX^e siècle — ou, aussi bien, dans notre prochain article — qu'apparaîtra la deuxième voix véritablement autonome, la suprême audace ! sans laquelle la musique occidentale ne se distinguerait guère des musiques d'Asie, d'Afrique et d'Océanie, restées monodiques jusqu'à aujourd'hui dans la mesure où elles ont échappé à notre influence. (*A suivre.*)

LES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX DU CINÉMA

3. L'esthétique du cinéma

Si l'on veut situer le septième art, il convient de le placer entre ses sœurs la musique et la poésie. Tous trois ont un élément commun : le rythme.

Comme nous l'avons vu dans notre dernier article, la force d'émotion d'un film est produite par l'enchaînement des images. De même que l'auditeur est pris par les premières mesures d'une œuvre musicale et subit un envoûtement qui le mène jusqu'à une extase ou une jouissance spirituelle complète, le spectateur, si le film est bon, doit être saisi par une émotion semblable dès les premières images, indépendamment de l'intrigue. Lors de la conférence qu'il donna cette année sous les auspices de *Pour l'Art*, Jean Cocteau raillait les critiques qui affirmaient que tel film était ou n'était pas du cinéma et prétendait qu'on n'avait jamais pu lui expliquer les raisons de cette distinction. Or Cocteau la connaît très bien. La preuve en est que la même année il réalisait un film qui est du vrai cinéma, *Les Parents terribles*, et un autre, *L'Aigle à deux têtes*, qui n'a aucune valeur cinématographique. Tout l'intérêt de ce dernier film réside dans la beauté du décor, le jeu des interprètes et le brillant du dialogue. Mais il n'a pas de rythme. Le cinéma n'est ici qu'un moyen de reproduction. On n'est jamais ému par les moyens propres au septième art. Par contre, dans *Les Parents terribles* chaque image a un sens. On est immédiatement pris par l'atmosphère de cet appartement en désordre dont le silence n'est rompu que par les trois notes lointaines d'une pompe automobile. On sent qu'il va se passer quelque chose et l'on est prêt à se laisser aller au balancement des gros plans qui ponctuent le drame.

Le cinéma est avant tout un art narratif. Son objet est de conter une histoire. Encore plus que le roman, il a besoin de cette qualité que Paul Bourget appelait la crédibilité. Un film est bon lorsque le spectateur croit à la réalité des personnages dont il suit les aventures. Il peut alors s'identifier avec eux. Le pouvoir du cinéma est ainsi plus puissant que celui de la presse. Si l'on croit plus volontiers à une histoire parce qu'elle est imprimée sur le journal, on y croira encore mieux si on la voit se dérouler sur un écran. On peut discuter un raisonnement, on ne peut rien objecter à une image, surtout lorsqu'elle passe très vite sous les yeux. Un film est bon lorsque le spectateur oublie qu'il a fallu un opérateur, un metteur en scène, des acteurs et de nombreuses répétitions, et s'imagine qu'il assiste à une scène qui a été saisie à l'insu de ses protagonistes.

C'est là que réside la différence entre le théâtre et le cinéma. Au théâtre, la réalité est stylisée. Le spectateur a un contact direct avec les acteurs qu'il peut siffler ou applaudir. L'écran est une fenêtre qui ouvre sur un autre monde à l'existence duquel nous croyons. L'élément dramatique naît de la juxtaposition des images, ce que l'on appelle en terme technique le *montage*.

Une autre particularité du cinéma est de transformer les acteurs. C'est peut-être de là que vient la faveur extraordinaire dont il jouit auprès de la grande masse. Au théâtre, on va voir jouer Jovet dans *Dom Juan* dont il donne une interprétation personnelle, fortement individualisée. Au cinéma, on va voir Jovet jouer Jovet, c'est-à-dire un type d'homme généralisé, qui acquiert une valeur de symbole. C'est ainsi qu'est né le culte de la vedette qui répond à un besoin de s'identifier avec une créature idéale. Si le fin du fin pour un acteur de théâtre consiste à créer un personnage bien déterminé, ayant un état-civil, à le marquer de sa personnalité, au cinéma, au contraire, il cherche à faire oublier au spectateur qu'il joue et lui faire croire qu'il vit réellement. L'acteur n'est plus qu'un élément du décor, un objet que le metteur en scène place et déplace à sa guise. C'est pour cette raison-là que les meilleurs acteurs de cinéma sont les enfants. Leur spontanéité, leur innocence, leur inconscience si l'on peut dire, leur donnent un naturel que bien peu d'adultes réussissent à atteindre. Il est rare qu'un film joué par des enfants soit mauvais. Ils ont tous les mêmes qualités de fraîcheur et de sincérité.

CHRONIQUE DES LIVRES

Nous avons reçu :

L'éditeur *Pierre Cailler* (Genève) continue d'enrichir notre connaissance du symbolisme par la publication de textes inédits ou rares. Signalons dans la collection « Beaux textes, textes rares, textes inédits » :

Une « *Lettre du Baron Petdechèvre* à son secrétaire au château de Saint-Magloire », que Jules Mouquet croit pouvoir attribuer à Rimbaud.

Mme Lefèvre-Roujon commente à l'aide de souvenirs personnels une « *Correspondance inédite de Stéphane Mallarmé et Henry Roujon* ».

De Germain Nouveau, un texte inédit présenté par Jules Mouquet : *Le Calepin du Mendiant*.

L'Amitié de Mallarmé et de Rodenbach, avec des textes inédits, une introduction d'Henry Mondor et des notes de F. Ruchon.

Le même éditeur publie également un délicieux Teopfler, le quatrième tome des *Voyages en Zigzag*, dans l'Édition du Centenaire et un précieux petit volume d'art, *Les Sculptures inédites de Degas*

qui révèle une part admirable et trop ignorée de son œuvre.

Iris-Verlag, à Berne, vient d'éditer d'excellentes reproductions en couleurs des fresques de *Piero della Francesca* : bel hommage rendu à l'un des plus grands peintres de tous les temps.

Echos

- **Prix Charles Veillon** : « concours international du meilleur roman inédit de langue française » ; il se décerne à Lausanne en février 1950 ; les textes doivent être adressés en 2 exemplaires à Prix Veillon, 29 av. d'Ouchy, jusqu'au 30 septembre 1949.
- Enfin, nous avons le plaisir de signaler que les Editions *Fayard* vont publier prochainement *L'Art du Piano* de Constantin Piron, membre de Pour l'Art, en même temps qu'une nouvelle *Histoire de la musique*, d'Emile Vuillemoz.
- Les Editions *Pierre Seghers* annoncent : 29 *Objets-prétextes* de René Berger, à paraître fin septembre de la Collection Poésie 1949.

L'accueil fait aux manifestations de «Pour l'Art» l'an passé nous engage à renouveler notre effort. Nous aimerions que tous ceux qui nous ont marqué leur attachement nous le conservent. Plusieurs ont décidé de nous aider dans notre tâche. S'il en est d'autres qui veulent s'y joindre, l'un de nos buts sera atteint. «Pour l'Art» est ouvert à quiconque le désire.

PERSPECTIVES

Conférences : Quelle est l'image que l'artiste moderne se fait de l'homme ? Quelle est l'image que l'homme d'aujourd'hui se fait de lui-même ? Comment se fait-il qu'il y ait tant de contradictions entre ce que l'un nous montre et ce que l'autre attend ? *L'homme et l'art moderne*, tel est le thème du cycle de nos conférences cet hiver.

Y prendront part André Lhote, l'un des chefs du cubisme (le 9 novembre), Germain Bazin, conservateur au Louvre (le 19 décembre), Hugues Panassié, l'un des meilleurs connaisseurs du jazz (le 6 février), Marcel Arland, l'un des grands écrivains de notre époque (le 18 mars), ainsi que René Huyghe en octobre (cette conférence est organisée par l'Etude de lettres). Nous remercions l'ADIL qui nous marque son intérêt en continuant à nous assurer son concours.

Entretiens : Ils auront lieu après les conférences, comme l'an passé. Que ceux qui désirent participer à leur organisation nous le disent. Nous avons besoin d'eux.

Six concerts : Au cours de la saison 1949/50 «Pour l'Art» organise avec la collaboration de la Maison du Peuple, six concerts de musique de chambre. Trois concerts par la Sté de Musique de Chambre de Lausanne : 1) Mozart-Schubert. 2) Debussy-Ravel-Fauré (avec le concours de Maria Luisa Giannuzzi, harpiste). 3) Concert J.-S. Bach (avec Maria Helbling, cantatrice). 4) Concert par le Groupe des 5 de Genève (œuvres de Haydn, Brahms, Schumann et Bartok) 5) Concert par un groupe de musiciens de Lausanne et de Genève (Denise Bidal, Simone Beck, Maurice Perrin, Jacques Horneffer, etc., œuvres rarement jouées de Mozart, Beethoven, Stravinsky et Brahms). 6) Concert par le Nuovo Quartetto Italiano, considéré comme un des meilleurs quatuors actuels.

5^e voyage à Florence - 23 au 30 octobre - Prix : de Fr. 195.— à Fr. 290.—. *Huit jours au cœur de l'Espagne* - Barcelone - Madrid (en avion) - l'Es-

curial - Ségovie - Tolède - Du 22 au 30 octobre - Prix : de Fr. 330.— à Fr. 460.—. *Les Iles Baléares* Du 22 au 30 octobre - Prix : de Fr. 265.— à Fr. 390.— Barcelone - Palma - Visite de l'île Majorque - Programmes détaillés et inscriptions au Secrétariat.

Le timbre de voyage Pour l'Art rend plus accessibles les voyages à l'étranger. Membres de Pour l'Art, demandez au Secrétariat votre carte de voyage.

Le timbre Pour l'Art permet de payer par mensualités sa carte d'adhérent. Il est en outre reconnu comme moyen de paiement pour toutes les manifestations de Pour l'Art (conférences, concerts, abonnement aux reproductions artistiques, etc.). Le timbre Pour l'Art est de 50 ct. Chacun est invité à s'en servir. Informations précises et carte gratuite au Secrétariat.

Paris : nous sommes heureux d'annoncer qu'un groupe *Pour l'Art* se constitue à Paris. C'est à l'amitié de M. et Mme Valentin Temkine qu'est due cette initiative. Plusieurs membres se sont déjà réunis.

Qu'est-ce que le Grenier ? Rue de Bourg 49 : un lieu où l'on se rencontre, certes ; mais aussi un lieu où l'on s'efforce de susciter des échanges fructueux : *auditions de disques* ; les 1^{er} et 3^{es} vendredis du mois ; *musique classique* ; les 2^{es} et 4^{es} vendredis ; *musique moderne*. Le programme est établi par Maurice Perrin. Première audition : vendredi, le 16 septembre. *Avant-concert* : y sont invités les artistes qui le désirent (s'adresser à Maurice Perrin). *Entretiens sur la peinture* : le premier aura lieu avec M. Bosshard. *Lectures de textes. Projections de films fixes sur l'art*. Toutes ces manifestations, commençant à 20 h. 45, durent une demi-heure environ et sont gratuites.

Le Grenier, Pour l'Art, est ouvert tous les jours entre 5 et 7 h. et tous les soirs où des manifestations sont prévues.

Causerie-audition : Lassus et Monteverde par Maurice Perrin, le 27 septembre à 20 h. 30 au Grenier. Participation aux frais 50 ct.

PARTICIPEZ 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.

Tout en soutenant une cause qui est celle même de l'esprit, si importante à défendre de nos jours, vous bénéficiez de l'ensemble des moyens qui découlent de l'activité du mouvement.

Les nombreux avantages qui vous sont offerts auront tôt fait de vous dédommager du montant de votre cotisation et même bien au delà.

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet en effet :

1. De recevoir **gratuitement** les Cahiers illustrés « Pour l'Art » qui, tout en vous renseignant sur l'activité du mouvement, s'efforcent de donner de l'art et de la littérature une image choisie, au moyen d'études, d'essais, de textes poétiques, de pages d'initiation consacrées à la peinture, à l'architecture, à la musique, au cinéma, etc.
2. De participer aux **voyages culturels** organisés en collaboration avec les centres culturels étrangers et dont le but est de voir sur place les principaux monuments de notre civilisation en France, en Italie, en Espagne, etc.
3. De recevoir chez vous les **expositions itinérantes de reproductions** (le Musée d'art) dont l'ensemble, qui compte déjà plus de 2000 planches, vous permet de suivre l'histoire de l'art de l'antiquité à nos jours.
4. D'entrer à **prix réduit** à toutes les **conférences, entretiens, concerts** et autres manifestations organisées par « Pour l'Art » (voir au verso l'activité de cette saison).

— De bénéficier de tous les avantages consentis à « Pour l'Art » par les **Centres culturels étrangers**

5. à **Paris** : par l'organisation **Travail et Culture** : a) billets à prix réduit pour les théâtres ; b) billets à prix réduit pour les Ciné-Clubs du TEC ; c) participation aux visites-conférences, visites d'ateliers, rencontres avec les artistes, etc. ; d) admission aux conférences, cours, stages, débats, etc. ; e) admission aux séances d'**Objectif 49**
6. à **Paris** : par le Centre international d'échanges culturels : facilités de logement, pension, achat de livres, etc. ;
7. à **Royaumont** : par le Centre culturel international de Royaumont : admission aux conférences, cours, stages, rencontres (entretiens de Pontigny), etc.
8. Pour les groupes affiliés à « Pour l'Art », conditions spéciales pour la visite des musées nationaux et autres, en France, en Italie, en Espagne.

— En outre de bénéficier de l'ensemble des avantages découlant des services en cours d'organisation.

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, téléphone 3 45 26, ou au Grenier, 49, rue de Bourg. Compte de chèques postaux II. 111 46.

« Pour l'Art » est une association culturelle sans but économique.