

POUR L'ART



Nov.-Déc. 1949 — Cahier N° **6** 2^e année — Lausanne, six fois l'an
Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.30 France, Fr. 75.— Belgique, Fr. 15.—

CAHIERS POUR L'ART

Direction : René Berger

Rédaction : Ph. Jaccottet et JI. Cornuz

SOMMAIRE

Propos

Jacques Mercanton — Le silence classique

Douglas Cooper — Visite à Léger

Eugenio Montale — L'été

René Berger — L'étang

Georg Trakl — A un jeune mort — Transfiguration

Jean-Louis Vaudoyer — Piero della Francesca

Jean-Louis Cornuz — Roger Martin du Gard et notre condition

Jean-Claude Wagnières — Syllabes

CONNAISSANCE DE L'ART

Maurice Perrin — Petite histoire de quelques formes musicales

François Daulte — Les très riches heures de la Gravure

Alberto Sartoris — Présence de l'Architecture

René Dasen — Les éléments fondamentaux du Cinéma

CHRONIQUE DU MOUVEMENT

ADMINISTRATION

Secrétariat Pour l'Art, Vennes-Lausanne

Téléphone 3 45 26 — Chèques postaux II. 111 46

ABONNEMENTS ET CONDITIONS D'ADHÉSION

Suisse : Abonnement à la revue, Fr. 7.—. Avec la carte d'adhérent, Fr. 10.—. Etudiants, apprentis, écoliers, Fr. 7.— (voir avantages à la dernière page).

France : A, Fr. 500.—, avec la carte d'adhérent et la Revue. B, Fr. 300.—, donnant droit à la carte d'adhérent et non à la Revue (carte réservée exclusivement aux membres de la famille du premier abonné, ayant le même domicile). Compte de chèques postaux Paris 51-39-96, M. Valentin Temkine, 9 bis, rue de Jouy, Paris IV^e

Belgique : Fr. 80.—

MOUVEMENT POUR L'ART

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

A. Buro : secrétaire du service des expositions

de reproductions, Collège Champittet, Lausanne

Le Grenier, 49, rue de Bourg, Lausanne

Correspondants :

Suisse : Neuchâtel : A. Rodari, 18, Monruz

France : M. et Mme Valentin Temkine, 9 bis, rue de Jouy, Paris IV^e

Italie : E. Fulchignoni, professeur à l'Université de Rome, Piazza Esedra

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse chez Louis Geneux à Lausanne

Présentation typographique : Jean-Louis Gonthier

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

Maison
Föetisch 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

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Pont frères, imprimeurs
Lausanne

Société de Banque Suisse
Lausanne

Charles Veillon
Lausanne

propos

Il est des devoirs qu'on a joie à remplir. Celui, par exemple, de dire notre gratitude à tous ceux qui ont suivi notre effort et dont l'appui bienveillant n'a cessé de nous encourager.

Il y a quelque deux ans, nous partions, riches de foi et d'espérance. Mais au devant de quelles difficultés nous allions, nous ne nous en doutions guère. Par bonheur, les amis se découvrent avec les épreuves, et si celles-ci ne nous ont pas été ménagées, c'est sur des concours plus dévoués que nous pouvons compter aujourd'hui : d'aucuns ont pris sur eux de consacrer une grande partie de leur temps au développement de « Pour l'Art » ; d'autres nous soutiennent par leur sympathie et par leur attachement au comité de patronage. Les membres sont venus plus nombreux que nous n'osions l'espérer, parmi eux, beaucoup de jeunes dont l'intérêt fidèle est un témoignage précieux.

Grâce aux amitiés vigilantes qui nous entourent, « Pour l'Art » peut franchir une nouvelle étape : nos modestes Cahiers seront désormais de trente-deux pages. D'autres rubriques vont s'ouvrir. L'introduction à la connaissance de l'art va s'enrichir de nouvelles matières. Puisque le Cahier nous est donné pour soutenir une cause qui nous est chère, on espère qu'en grandissant il la soutiendra encore mieux. Qu'on l'aide donc, chacun à sa manière ! Qu'on le répande pour que, de tous ceux qu'il atteindra, s'élève une voix unanime affirmant qu'il est des valeurs auxquelles l'homme tient aussi nécessairement qu'à son existence et que, celles-là, nous sommes toujours plus nombreux à les défendre.

LE SILENCE CLASSIQUE

Jacques Mercanton

La poésie tend au silence, comme à une limite qu'elle ne doit pas atteindre : symbole, saisie de l'ineffable, propre surprise des mots devant eux-mêmes ; ou bien, parfois, plus simplement, entre deux vers, la seule respiration, l'ébranlement de l'âme :

« Votre âme est un beau ciel d'automne clair et rose.

Mais la musique monte en moi comme la mer... »

Dès qu'au bord de la marée montante des marges, le sens des mots paraît s'exténuer en même temps que leur son, l'effet nécessaire est produit : l'excitation d'une sensibilité touchée par l'inconnu, qui le connaît, qui s'en empare, qui parfois ne se connaît et ne se possède plus tout à fait elle-même. Écoutons notre plus belle mémoire : elle s'émeut... Au faite de ce plaisir, à ce point de rencontre entre l'esprit loquace et le silence, entre les syllabes vivantes aux lèvres et le verbe intérieur, s'opère le rapt de la poésie. Ensuite, l'oiseau revient à son chant cadencé et le vol s'achève.

Jamais le poète ne songe à s'envelopper dans le silence et à y enfouir son secret : son seul secret s'ouvre dans le poème, enrichi de ce bien dérobé. Le mystique seul est le témoin, c'est-à-dire le martyr du silence, et la parole est sa défaite : « Silence qui fait tellement taire toutes choses qu'il fait taire même le saint amour, c'est-à-dire qu'il ne lui permet pas de dire j'aime, ni je désire d'aimer... » (Bossuet.) Et l'âme est toute tremblante d'avoir parlé, comme si elle avait dormi ; la parole, comme le sommeil, comme une certaine forme de vie et une forme horrible de mort, n'est, pour elle, que l'absence de Dieu : « Je ne laisse pas d'être en crainte que Dieu se soit absenté de mon âme sans que je l'aie su... » (Catherine Romanet.) Que faire, pour elle, de cette âme vidée de son âme ?

Le poète n'a point ces angoisses. Il n'est qu'un voleur de silence : il nous le livre comme l'âme parfaitement incarnée et présente du poème. Ce corps vivant ne peut être trompé. Il possède l'absolue certitude de la chair, qui ne possède rien, sauf elle-même.

La poésie la plus avide de signification ineffable n'échappe pas à cette loi. Ses anges ont un visage tourné vers nous : saint Gabriel et saint Michel ! Annoncer et combattre ! Ce sont les mots de nos passions !

Peut-être doit-on nommer classique une poésie qui, loin de souffrir de cette contrainte, en fait sa force : celle d'achever son élan, comme la prière, dans une

définition. Comme la prière, en effet ! Ne semble-t-il pas tout d'abord que les mots du rosaire s'animent et peu à peu s'exaltent sous l'influence des mystères médités qui les portent ? Mais, lorsque la prière devient assez fervente, l'ordre se renverse : ce sont les vitraux des mystères qui s'éclairent aux couleurs de l'Ave Maria ; c'est le travail de l'âme qui prend appui et sens sur ces mots familiers roulant au bord des lèvres sans jamais perdre leur saveur ; c'est dans leur simple énonciation que l'oraison la plus haute découvre son langage : « Je vous salue, Marie... » et « Notre Père, qui êtes aux cieux... ». Or, ces paroles si naturelles sont des définitions.

C'est ainsi que le lecteur de Dante cesse de s'émouvoir seulement aux merveilleux passages évocateurs, à la fois voilés et lucides, où passe toute l'humeur de la poésie moderne et où se communique l'ébranlement des puissances :

« Era già l'ora che volge il disio... »

C'est, peu à peu, dans les énonciations les plus communes, dans les définitions les plus brèves, c'est dans le compte-rendu des faits qu'il éprouve l'absolu miracle de la poésie, le miracle de l'accomplissement :

« Nel crudo sasso, intra Tevero ed Arno

Da Cristo prese l'ultimo sigillo

Che le sue membra due anni portarono... »

Rien de plus ici que les faits : le cru rocher de l'Alverne, les stigmates reçus du Christ, les deux ans de peine et de grâce. La communication est plus brève et plus dépouillée qu'elle ne le serait en prose. Ici, la poésie est vérité : elle n'a pas cette densité surnaturelle, ces basses riches et profondes, cette gravité mystérieuse de Virgile :

« Et nunc magna mei sub terras ibit imago... »

Cette voix prophétique ne se fait plus entendre. Notre destin est accompli. Il ne reste d'autre grandeur, d'autre Rome, que l'image de cet homme crucifié et muet au sommet d'une montagne : alter Christus. Le silence classique est total : c'est le silence de notre foi.

Il y a parfois, chez Virgile, des moments d'admirable maturité poétique et morale où, en quelque manière, le prophète a fini de répondre à son propre appel ; une destinée s'est accomplie : Didon garde un silence inflexible :

Illa solo fixos oculos aversa tenebat...

Car, pour une poésie supérieure, le silence des mots devient celui des figures. C'est la Pia :

« Ricorditi di me che son la Pia... »

ou, dans notre poésie classique, la figure d'une autre reine malheureuse :

« Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.

Pour la dernière fois, adieu, Seigneur... »

Dans la vie aussi, au delà d'une voix dont l'accent nous a ému, c'est le silence d'un être qui nous fascine et qui parfois nous tue !

Visite à Fernand Léger

Douglas Cooper

...Mais ce fut lui ma plus grande surprise : une impression de force physique, grand, carré d'épaules, aux larges mains serrant avec vigueur, aux yeux vifs, perçants, le regard amical, le front profondément labouré, un sourire de bienvenue et un air interrogateur. Sans cérémonie, il cherche des toiles et les place devant moi. Je commençai à poser des questions et Léger se mit à parler. J'ai découvert par la suite que Léger adore exprimer ses idées sur l'art et parle plus volontiers que tout autre artiste. Il aime à encourager les jeunes, à leur faire part de ses découvertes, à les enseigner : l'Académie Léger, depuis 1922, est une institution permanente. Léger est un homme d'enthousiasme et non un théoricien, bien qu'il soit pleinement conscient de son art. Sans mystère. Sans bluff. Toujours franc. Spirituel, voire malicieux à ses heures, il reste extraordinairement sérieux dès qu'il s'agit de son œuvre. Il faut le voir dans le cadre de son atelier : ce grand corps, économe de gestes, qui se meut harmonieusement, d'un seul élan, cette jeunesse décidée, cette rusticité de bonne souche. Les événements de ces quinze dernières années ne l'ont pas marqué, il n'a pas vieilli, ou à peine. Il est toujours tel que je l'ai connu en cette première matinée. Quand je le cite, un peu au hasard, je ne sais plus si ses paroles datent de notre première rencontre ou d'après. Il n'importe guère.

« Depuis ces soixante dernières années, dit-il, les routes plastiques se sont libérées. Les impressionnistes ont été les premiers à reje-

ter la contrainte des grands sujets et lentement ont laissé apparaître de l'intérêt pour l'objet. L'objet, dans la peinture moderne actuelle, devait devenir **personnage principal** et détrôner le sujet. Si donc, à leur tour, les personnages, la figure, le corps humain, deviennent eux aussi un objet, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne. A ce moment, il lui est possible d'utiliser la loi des contrastes, qui est la loi constructive, dans toute son ampleur. Mais si le corps humain est considéré en peinture comme une valeur sentimentale ou expressive, aucune évolution nouvelle n'est possible dans les tableaux à personnages. Maintenant, dans l'esprit de l'artiste moderne, un nuage, une machine, un arbre, sont des éléments de même intérêt que les personnages ou les figures. Alors de nouveaux tableaux, de grandes compositions vont pouvoir se réaliser sous un angle visuel entièrement différent. »

A partir de ce jour, mes yeux ont commencé à pénétrer sa peinture. Sa brutalité d'affiche ne m'effarouchait plus ; j'entrevois une explication de la soumission de Léger à l'objet, de sa façon de considérer la vie en béant devant les machines. Léger s'anime en parlant et illustre de gestes amples les éclaircissements qu'il donne sur le sens et le contresens de ses rythmes. C'est un « costaud » des boulevards ou des usines, dont l'œil avide engloutit tout ce qui constitue la réalité crue de la vie quotidienne. Mais Léger, en bon Normand, sait digérer. Voilà l'essentiel.

Tiré de *Fernand Léger et le nouvel espace*. Trad. de l'anglais par François Lachenal.
On annonce actuellement à Paris une grande exposition Léger au Musée d'Art moderne.

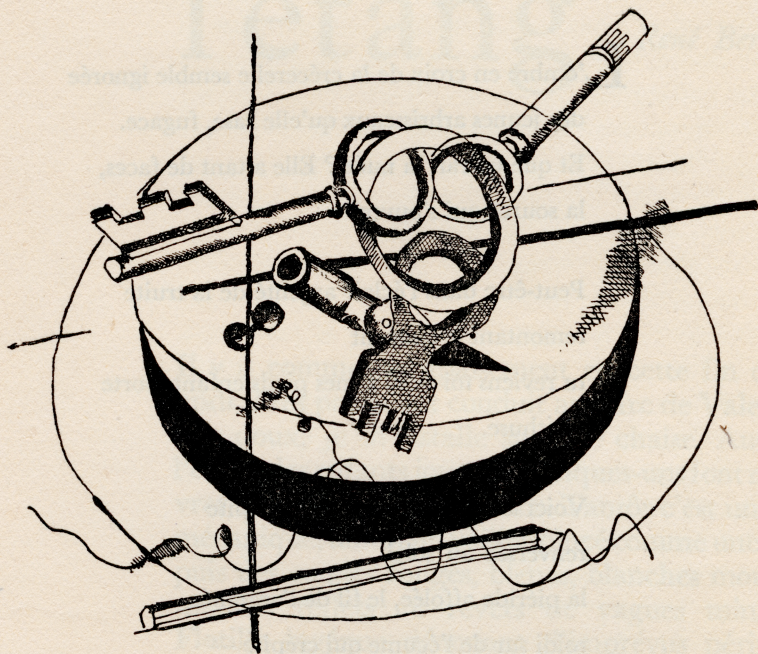


Fernand Léger



Peinture

Voici un exemple du procédé de Léger.
Ci-dessous, un dessin, fait d'après nature, d'un
chapeau de paille, une plume, des clés, un
Crayon, un fil, deux barres.



Regardons maintenant, à droite, le tableau
basé sur ce dessin — mais dans l'autre
sens. Le chapeau, la plume et le crayon
ont disparu, d'autres objets ont été trans-
formés. Il en résulte une composition libre
mais qui contient des éléments naturalistes.

L'ombre en croix de la crécerelle semble ignorée
des jeunes arbrisseaux qu'elle rase, fugace.
Et que verrait la nuée ? Elle a tant de faces,
la source qui s'ouvre.

Peut-être dans l'éclair argenté de la truite
remontant le courant
tu reviens toi aussi à mes pieds enfant morte
Aréthuse.

Voici le muscle en feu, et la pépite
renversée au soleil,
la piéride affolée, le fil de l'araignée
roidi sur de l'écume qui crépite —

quelque chose qui va, et trop d'autres qui ne
passeront pas le chas...

Il faut trop de vies pour une seule...

Traduction de Philippe Jaccottet et Luciano Erba.

(Eugenio Montale, né à Gênes en 1896, actuellement à Milan. Trois volumes de poésies chez Einaudi, un choix de poèmes traduits aux Ed. Continent à Genève, 1946. Le plus grand poète italien contemporain avec Ungaretti.)

l'étang

René Berger

Il y a comme un apaisement en cette fin d'après-midi. Mes pas m'ont conduit au parc de Valenjay. Il fait doux, je m'installe sur une chaise. Autour de l'étang, les enfants jouent. Quelques-uns font manœuvrer de petites embarcations. Tantôt c'est un bateau mécanique, tantôt un voilier pincé comme une nonne ; puis des coques rouges, bleues, blanches moulées en mobiles reflets au revers de vagues minuscules. Flotille ingénue dénouant d'imprévus périples au gré d'un doigt, d'une alarme, d'un souffle d'air. Mise en péril par un chien turbulent. Frôleuse de naufrages badins. Grosse d'îles perdues peuplées d'indigènes à peau de corail, d'oiseaux en bois peints, de bananiers aussi vastes que des platanes. Lestée de cargaisons secrètes : ivoire, réglisse, gros sous, un perroquet criailleur près du timonier qui tire à grands traits sur sa pipe en terre. Une semaine de joie, d'espoir, de crainte, d'amertume aussi, à bord de ces navires à fond plat qu'un coup de poignet éloigne ou ramène. Sans quille, sans gouvernail, au hasard dans le vent. L'univers rétréci à chaque

plongée, renaissant plus vaste à chaque redressement, prolongeant à perte de vue le profil des côtes, tantôt plates, tantôt accroupies en falaises, ou semées de bouchons-récifs que le pilote chasse de la main. Les embruns jetés à travers une navigation difficile, les paquets d'eau cuisants comme des taloches. Le pied qu'on pose, loin des adultes, sur une terre neuve, toute à soi, où les tartines reçoivent de l'aventure cette saveur que nulle tendresse n'a jamais su leur donner. Les bonnes d'enfant, à l'ancre dans la rade, un roman sur les genoux, bouées d'amarre qu'il faut rallier le soir venu. Déconcertantes par leur stabilité inconsciente, par leur nature insubmersible, inquiétantes aussi quand elles lèvent les yeux de leur livre et qu'elles regardent dans le vide tandis que la page, lentement tournée, bat un instant. La main lâche soudain remplie de picotantes rêveries. Et dans les pavillons des bateaux qui filent, d'étranges frissons que les gamins contemplant et jalouent. Puis les ficelles qu'on tire quand le soir descend, la flotille amenée à terre, voiles roulées, le sable grinçant d'appels sous les petits souliers qui s'éloignent et les bottines en mal de départ. Les allées restituées au retour, défaites une à une de leur feuillage, jusqu'au dénudement de la rue horaire. Les gosses et leur gouvernante, par paires distribuées, béret net, jupe droite, cheminant du même pas désert. Le soir rétabli sur l'étang.

L'eau plate décime les ombres. Les bancs s'en vont en brume. Les massifs s'ouatent de cendre. Une poussière menue se déplace à hauteur d'homme, buée d'air ou de lune précoce, qui sollicite un à un tous mes membres. Sans lutte, je m'abandonne à la dispersion. Une haleine insensible m'élance à jets tenus dans l'espace. Parfois les fils s'allument d'éclats laiteux, émiettés aussitôt... Bousculée par le choc, la nébuleuse s'enfle et démarre, puis se résorbe en une

floconneuse traînée qui se perd à la cime des arbres. Un froid intense dispose le paysage en stalactites ou l'étire en feuilles d'ardoise qui grincent en se froissant. Des galets de basalte découvrent périodiquement des pâleurs que le regard avive. Hors des falaises parcourues de spasmodiques pulsations s'échappent d'épaisses files de cétacés aveugles qui prolifèrent en bouffées de nuage par simple attouchement.

Au fond de cratères visqueux poussent de longues tiges creuses agitées d'un perpétuel frisson d'anémone marine que l'approche d'un astre érige jusqu'à l'arrachement. Alors naît une rumeur cyclique, toujours plus aiguë, qui transforme la nuit en une spirale sans fin où s'inscrit, blême comme la mort, l'orifice parfait de l'étang.

Je me lève. La terre se rétablit. Je suis poussé vers la pièce d'eau. Le miroir dépoli me tient en suspens. Si j'avais ? On ne brouille pas son image. C'est elle qui décide. A nous deux ! Mon ombre trébuche, j'ai eu très froid, puis très chaud. Une musique de tambourins se rapproche, puis s'éloigne, traversée d'une galopade de grelots. Enveloppé de bruits, je m'enfonce doucement. La tente est profonde, et le sable, et la nuit, et le parfum des figes. Par éclaboussements me parviennent encore les sons des timbales. La caravane s'engage à l'aventure dans un grand champ de neige d'où émerge le bouquet terminal des palmiers. Je ne vois plus que la tête des animaux rôder sur les feuilles. Violamment j'essaie de me redresser. Les étoffes se font plus lourdes. J'esquisse avec peine un mouvement de la main. L'inutilité de mon effort a la saveur des roses. Il fait si bon maintenant. Le roulement d'un tambour seul persiste, voilé, comme si l'on frappait sur un linge humide. Des courbes s'enlacent. Un grand bruit d'eau m'est venu soudain, une bête à mi-corps...

Fragment d'un roman.

Transfiguration GEORG TRAKL

Quand vient le soir
Un visage bleu lentement t'abandonne.
Un petit oiseau chante dans le tamarin.

Un moine avec douceur
Joint ses mains défuntes.
Un Ange blanc vient visiter Marie.

Une couronne couleur de nuit :
Violettes, épis de blé, raisins pourpres,
Telle est l'année du Voyant.

A tes pieds s'ouvrent
Les sépulcres des morts,
Quand tu poses ton front dans tes mains pâles.

La lune d'automne à tes lèvres
Gîte et repose,
Hymne obscur tout ivre de pavot ;

Fleur bleue
Qui tinte avec douceur dans l'or usé des roches.

GEORG TRAKL *A un jeune mort*

O l'Ange noir qui sortit doucement du cœur de l'arbre,
Un soir, quand nous étions paisibles compagnons de jeu,
Au bord du pâle bleu de la fontaine !
Notre pas était calme et nos yeux grands ouverts dans la brune
fraîcheur d'automne ;
O la douceur pourpre des étoiles !

Mais il descendit les degrés pierreux du Moenchberg,
Un sourire bleu sur la face, étrange chrysalide enclose
Au cœur de sa paisible enfance, et il mourut.
Et dans le jardin demeura le pâle visage de l'ami,
Apparaissant dans les feuillages ou les murailles anciennes.

L'âme chantait la mort, la verte pourriture de la chair,
Et il y avait le bruissement des bois,
L'ardente plainte des bêtes sauvages.
Aux clochers saisis d'ombre sonnaient sans trêve les cloches
bleues du soir.

Vint l'heure où dans le soleil pourpre il vit les ombres,
Les ombres de la pourriture aux rameaux nus.
Un soir où le merle chantait près de la muraille obscurcie,
L'esprit du jeune mort apparut sans bruit dans la chambre.

O le cri de l'homme, et ce sang qui coule de sa gorge,
Fleur bleue ; ô l'ardente larme
Pleurée dans la nuit !

Nuage d'or et Temps. Dans la chambre solitaire
Tu invites souvent le mort à ton repas ;
Tu longes le flot vert du fleuve sous les ormes,
Poursuivant le cher entretien.

(Salzbourg 1887 - Cracovie 1914)

Traduction de Gustave Roud.

Les visages de ces femmes sont reposés, détendus. Pas la moindre trace de la plus légère contraction musculaire ou nerveuse ; pas une ride. Les stigmates de l'âge, de la maladie, du péché n'y sont pas inscrits. L'ovale est plein, consistant, et, pas plus qu'une pêche son noyau, ne révélant l'appareil osseux qu'il enveloppe. La convexité du menton répète fidèlement celle du front, important comme un dôme, et auquel le nez, épais et droit, est solidement attaché, donnant l'idée du pied d'une coupe. Les sourcils, hauts, nets et purs, peu arqués, ne font pas d'ombre sur les yeux, écartés, soit très dilatés, soit fendus à la chinoise. Sertie dans l'émail éclatant de blancheur de la sclérotique, la pupille, qui semble occuper tout l'iris, jette devant soi un regard fixe, dont l'inexpressivité a le pouvoir hallucinant du regard hypnotisé des figures byzantines. Les paupières saillantes et très bombées sont dessinées en ourlets, comme celles des statues antiques ; elles ont le poli du marbre. Ce bombement très typique des paupières est aussi celui des narines ; celui également des lèvres avançantes, généralement closes, qui paraissent prêtes à faire la moue. Les bouches, fermes et pulpeuses, jamais petites, tout à fait horizontales, aux commissures accusées, sont peu distantes du nez, qu'elles accompagnent et soulignent, ayant le caractère, sinon le rôle, d'une volute décorative.

Ces visages ne sont donc pas moins architecturés et calibrés que les corps qu'ils couvrent. Ils se ressemblent entre eux, comme des masques faits en série. Leur « valeur » est analogue à celle des mascarons sur une façade. Ils ornent la composition ; ils l'animent, mais sans avoir le droit de distraire l'œil, de se faire remarquer. Toutes ces femmes sont des sœurs jumelles : elles forment une « troupe » analogue, somme toute, à ces « troupes » de « sisters » anglaises, produits d'une sorte de « gaufrier » humain, et où les privilèges de la hiérarchie n'existent pas. Ni « premier rôle » dans ce ballet immobile ; ni « soliste » dans ce concert silencieux.

Nous enhardirons-nous à essayer de définir par des mots les attraits de cette matière qui capte les variations de la nuance dans ce qu'elles ont de plus éphémère, de plus changeant ? Le mot même de « matière » ne devrait pas être prononcé. Il faudrait parler d'une vaporisation, d'une exhalaison impondérable ; moins qu'une poussière : une sorte d'haleine visible, d'autant plus fragile et délicate qu'elle enveloppe des volumes puissants, sculpturaux, qui, ainsi baignés et saturés, se métamorphosent et deviennent visions. Piero ne laisse jamais voir le travail de la brosse ; aucun reflet, aucun scintillement. La continuité des modelés, la douceur des passages sont tels que l'on a l'impression d'avoir sous les yeux non pas une œuvre née de la main de l'homme, mais la surface d'une substance organique, née d'une étonnante fantaisie de la terre. Ce que le peintre offre ainsi à la délectation des sens n'est pas moins indépendant du sujet représenté que ce que le constructeur, le dessinateur offre à l'esprit. Devant ces fresques prodigieuses, l'on croit d'abord se trouver devant un songe ; l'on croit songer soi-même. Puis l'on admet que ce monde jamais vu est un monde habité, un monde humain : le nôtre ; — et que « la vie est là, simple et tranquille ». Car Piero ne dit que la vérité ; mais il la dit comme un secret. Ce secret est un secret de poésie et d'amour. Nous assistons à la communion d'un homme avec la nature ; communion qui implique une trêve, une suspension d'armes. La créature ne dépend plus des bons plaisirs, des sautes d'humeur du créateur. Elle n'est plus ici-bas pour peiner, souffrir et disparaître. Le temps a « suspendu son vol » ; l'Age d'Or est momentanément revenu.

Jean-Louis VAUDOYER.

(Texte et reproduction tirés de *Piero della Francesca*, à paraître chez Iris-Verlag-Berne.)



PIERO DELLA FRANCESCA

Roger **M**artin du Gard et notre condition

Jeanlouis Cornuz

Qu'est-ce que la mort ? A-t-elle un sens ? Ou n'est-elle que cette défaite monstrueuse que rien ne peut justifier, dont parle Malraux ?

Martin du Gard s'interroge. Plus qu'un autre hanté. Et les « Thibault » sont un essai de répondre à cette angoisse.

Nous avons de la peine à saisir le sens d'une vie : sans cesse nous nous trompons sur le compte d'autrui et sur notre propre compte. Inversément, il nous est impossible de prouver notre sincérité : « Je suis un pacifiste et non un lâche ! » — « Prouve-le. » Les mots n'ont pas de valeur, puisque le mensonge est possible, que nous ne pouvons le distinguer de la vérité. Les autres se défient de nos paroles, avertis qu'ils sont par l'expérience. Nous nous défions des leurs. « Il est contre la guerre. » Allez savoir si c'est par peur ou par humanité. « Il est patriote. » Comment décider si c'est par idéal ou parce qu'il y trouve son profit. Les mots n'ont aucun sens. Les actes guère plus. La plupart sont trop légers. On peut les reprendre, ils n'engagent à rien. Pendant dix ans, j'ai servi fidèlement l'armée de mon pays, mais au moment suprême, je puis trahir.

Pour Jacques Thibault, le révolté, la mort est un accomplissement, une signature en quelque sorte, qui vient garantir la sincérité de sa vie. Pacifiste, il meurt en essayant d'arrêter la guerre :

« Je me sauverai en m'accomplissant... La mort consentie n'est pas une abdication, elle est l'épanouissement d'une destinée... » — « Il éprouve de la fierté à être demeuré maître de son destin ; à s'être choisi sa mort, une mort qui sera, tout ensemble, un acte de foi et sa dernière protestation d'insurgé ; sa dernière révolte contre l'absurdité du monde ; une entreprise délibérée qui portera son empreinte, qui sera chargée de la signification précise qu'il aura voulu lui donner... Cette mort est bien l'achèvement de cette vie. Elle est la condition de ce dernier acte de fidélité à l'instinct de révolte. »

Bien sûr, Jacques échouera dans son effort pour arrêter la guerre, mais c'est justement dans cet échec que sa mort prend une sorte de resplendissement, en nous montrant que même dans les circonstances les plus défavorables, privé de tout succès matériel, on peut, comme il dit, se sauver. Envers et contre tous,

il est resté pur, fidèle à lui-même jusque dans la mort. Ce n'est pas sûr qu'il aurait réussi une vie plus longue, mais il a eu cette grâce spéciale de pouvoir se sauver d'un coup, signer en une fois, sans avoir à lutter chaque jour contre des velléités d'abdication.

Ainsi donc, nous pourrions nous justifier et nous libérer grâce à Elle. Est-ce que cela suffit à lui donner un sens, à la rendre acceptable ? Oui, si nous acceptons en même temps que le monde soit cet enfer dont il importe de pouvoir s'échapper à tout prix. Mais autrement ?

La mort pourrait avoir une deuxième signification : être l'agent d'un progrès. Martin du Gard, tour à tour, se laisse aller à cet espoir et le repousse :

Jacques Thibault ne parviendra jamais à s'en persuader : « Dans le secret de son cœur, il y avait ce refus pathétique : Il ne croyait pas, il ne pouvait pas croire à ce dogme : le progrès spirituel de l'humanité. » Dès lors, il n'aspire plus qu'à se sauver et à trouver le repos.

Mais Antoine de son côté écrit dans son Journal : « ... La croyance au progrès moral de l'homme... Je l'ai, cette croyance, — ou plutôt, j'ai besoin sentimentalement de l'avoir : je ne peux pas me résoudre à penser que la conscience humaine n'est pas indéfiniment perfectible. J'ai besoin de croire que, un jour, l'Humanité saura rétablir l'ordre et la fraternité sur la planète... Mais pour réaliser cette révolution, il faudra des siècles d'évolution, des millénaires peut-être... (que peut-on espérer de vraiment grand d'un homme du XX^e siècle ?) »

Et c'est finalement Antoine que le romancier charge de donner la conclusion de son œuvre. Peut-on croire que les hommes meurent pour laisser la place à d'autres plus parfaits ? Dans le naufrage complet de son existence, gazé sachant qu'il ne se guérira pas, c'est à cet espoir qu'il se raccroche : d'autres

viendront après lui, qui réussiront là où il a échoué, « car chaque naissance est un miracle inédit ». Aussi, « L'Épilogue » est-il centré sur le dernier des Thibault, Jean-Paul, le fils de Jacques, le neveu d'Antoine, l'enfant pour lequel il s'est mis à écrire son Journal, celui qui sera sa dernière pensée avant qu'il ne se donne la mort. Tous les personnages du roman sont penchés sur cette petite existence, leur suprême chance, leur ultime espoir, qui peut-être sera la compensation de leur misère !

« Il est beau, ce petit, il est fort, il pousse dru, tout l'avenir, le mien, tout l'avenir du monde est en lui... Rêvé de toi cette nuit, Jean-Paul. Tu étais dans le jardin d'ici et je te tenais appuyé contre moi et je te sentais ferme et cambré, pareil à un petit arbre qui pousse dru et dont rien ne peut arrêter l'élan. Et tu étais tout ensemble le petit que j'ai pris sur mes genoux, l'adolescent que j'ai été, le médecin que je suis devenu. Au réveil, et pour la première fois, cette pensée m'est venue : Peut-être sera-t-il médecin... » « Tout ce que nous avons espéré, tout ce que nous aurions voulu, tout ce que nous n'avons pas réussi à faire, il faudra que tu le réalises, petit. »

« Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. » Sans doute. Mais naissent aussi des enfants, qui pendant quelques années ne sont pas malheureux et à chaque fois renouvellent les chances de l'homme. Leur présence transforme ce monde. Ils vivent et cela suffit. Ils commencent des vies toutes neuves et cela nous ouvre « des échappées qui nous seraient interdites ». Ils sont notre avenir et nous n'avons qu'un devoir : « Assurer la continuité... Transmettre ce qu'on a reçu — le transmettre amélioré, enrichi. »

Tout au moins ne pas compromettre leur promotion.

En un certain sens, la mort n'existe pas.

Je ne me crois pas poète, mais à la portée de quiconque est le pouvoir de choisir quelque sujet pour dire ce qu'il en pense. Et par où commencer si ce n'est par les choses. Pour celui qui veut acquérir la certitude d'être au monde, de participer à son mouvement, ce droit devient devoir-même de vivre. Et à celui qui se veut reconnaître, tout lui sert de portrait, les rapports entre les choses étant infinis.

Le mieux serait de tout voir. Mais que m'importe après tout ce que peut être la réalité placée hors de moi, si les objets ou les hommes qui m'entourent m'aident à sentir que je suis et ce que je suis. Que m'importe la grandeur du monde, si chaque instant de ma vie est vécu.

*

Je prends cet arbre, face à moi, avec son tronc de cuir bouilli et ses branches agitées par le vent. Il mêle son vert et son noir au bleu du ciel, dans le carré de la fenêtre proche. Il dissout la clarté du gravier par le jeu de ses ombres. Il ne ressemble à aucun autre. Inutile de le déplacer, de l'isoler, de l'éloigner. Il est parmi ce qui l'entoure. Et je sens qu'il perd sa qualité d'arbre, pour devenir une suite d'images et de symboles qui prennent toute la place. Pour devenir ces taches d'ombre et de lumière colorée sur lesquelles mes yeux sont fixés. Car ce n'est plus lui que je regarde, plus son volume dans l'espace, mais ce qui nie sa ressemblance avec les autres arbres, ce qui le lie, ce qui, par lui, est devenu mystère.

*

L'habitude est le mot clef de l'intelligence aveugle ; la voile qui donne un faux visage aux choses et, partant, nous dissimule le nôtre.

Mais les aveugles n'ont jamais empêché personne de voir, et nombreux sont les objets inutiles. Tel ce fauteuil que les déménageurs ont placé sur le trottoir. Ou ce vieux portail de fer, resté debout par miracle, malgré la démolition de ce qui lui donnait un sens. De ce portail, je ne pense pas à rire. Ce n'est pas son absurdité qui me frappe, mais plutôt la force d'une vérité qui existe en lui, qui le dénude de tout symbole, de tout signe et lui donne un sens nouveau, vérité qui est celle-même de l'existence.

Ce portail, je l'ai vu. Il m'est donc devenu utile par sa présence que je sens liée à la mienne et à celle des choses qui l'entourent. Je pourrais le décrire, dire qu'il est rouillé, le comparer à ce qu'il était auparavant ; mais en quoi serais-je avancé ?

En quoi serais-je avancé si je n'exprime pas sa réalité même, si je ne touche pas à l'instantanéité de l'image née en moi ?

Il faut trouver un langage ressemblant à ce qui a comblé le vide creusé par le temps entre l'objet et moi. Trouver les mots parallèles à ce trajet du dehors au dedans. Exprimer dans sa vérité l'image que je garde en moi ; je sens bien que là seulement le travail commence.

Jean-Claude Wagnières.

2. *Les débuts de la polyphonie* ¹⁾

L'**organum**. Sous quelle forme une deuxième voix se superposera-t-elle à la monodie, pour produire la **diaphonie** ², dès le IX^me siècle ? Sous la forme d'un parallélisme complet, ou presque, et non pas à l'intervalle de tierce ou de sixte, comme il paraîtrait normal à nos oreilles formées par la musique classique, mais d'abord à l'intervalle de **quarte**. Ceci s'explique sans doute par le respect qu'on avait encore pour les théories de l'antiquité, où seules l'octave, la quinte et la quarte étaient considérées comme consonances. A vrai dire, rien ne nous permet d'affirmer que le peuple ne chantât pas dès alors en tierces parallèles, comme il le fait encore par instinct de nos jours ; mais seuls les prêtres s'appliquaient à noter la musique, et ils ne s'occupaient que de la musique liturgique ou savante. Celle-ci n'admet pas encore la tierce et la sixte comme consonances. D'après les documents que l'on possède, l'**organum** est la première forme connue de musique à deux voix. Un **contre-chant** s'improvise au-dessous d'une mélodie grégorienne (**plain-chant**), fil conducteur qui reçoit le nom de **ténor**. Selon le théoricien Hucbald (moine bénédictin, 840?-930?) les deux voix commencent à l'unisson, puis la voix supérieure s'écarte de la basse par la seconde et la tierce pour s'installer à la quarte ; toute la phrase se développe alors en quarts parallèles (note contre note, c'est-à-dire avec le même rythme dans les deux parties), pour aboutir à un ou deux unissons finals. Une autre forme d'organum, à trois voix, procède par quarts ou quintes et octaves parallèles. Indiquons ici que certains jeux d'orgue étaient déjà construits de manière à faire sonner simultanément la quinte et l'octave de la note frappée, produisant en quelque sorte un organum automatique.

Le **déchant**. Cette pratique du parallélisme prive la seconde voix de toute autonomie véritable. Le moment capital est celui où cette seconde voix se permet un **mouvement contraire**. C'est ce qui se produit dans le **déchant**, dont les premières traces se trouvent en France dès le XI^me siècle. Le déchant, comme l'organum, s'improvise (on improvise sans doute parce que les procédés de notation sont encore insuffisants) ; mais cette fois la partie improvisée est au-dessus du ténor, — celui-ci restant toujours une mélodie grégorienne. Le déchant use d'abord exclusivement des intervalles de quinte et d'octave, qui alternent selon certaines règles ; le mouvement contraire rompt fréquemment le parallélisme. Peu à

¹ Une ligne a été malencontreusement escamotée à la fin de notre précédente chronique. Nous avons écrit : C'est au IX^e siècle qu'apparaîtra la deuxième voix, mais ce n'est qu'au XI^e qu'apparaîtra la deuxième voix véritablement autonome, sans laquelle... etc.

² **Diaphonie** : Les Grecs appelaient ainsi la tierce et la sixte, tandis que l'octave, la quinte et la quarte étaient des **symphonies**. Au moyen âge, diaphonie est pris dans le sens de **musique à deux voix**, sans se soucier que la tierce et la sixte soient précisément exclues de cette diaphonie.

peu on admet dans la partie improvisée certains ornements, notamment la **note de passage** reliant par degrés conjoints un mouvement mélodique de tierce. De la sorte, le ténor d'aspect rigide, en valeurs rythmiques égales, est accompagné d'une voix plus souple et plus mouvementée. L'indépendance des lignes mélodiques a fait un pas décisif. On tenta aussi de faire du déchant à trois voix. Sur un ténor donné, il s'agissait d'improviser les deux autres parties... Il fallait alors se contenter que les deux voix libres s'accordassent avec le ténor, mais non pas entre elles ; il en résultait inévitablement des discordances fâcheuses, au point que le théoricien belge Tinctoris croit nécessaire de préconiser que l'on se concerte à l'avance, « pour bien placer les consonances, afin que l'harmonie en soit plus suave et mieux remplie » ! Ceci nous montre que l'harmonie des accords, à partir de trois voix superposées, n'a pas été trouvée sans de longs tâtonnements. En réalité, la recherche de l'harmonie ne pouvait aboutir à une organisation satisfaisante tant que la tierce n'était pas promue au rang de consonance, et elle ne le fut absolument qu'à la fin du XIII^{me} siècle.

Le déchant se développa cependant, du XI^{me} au XIV^{me} siècle, et s'affina grâce aux progrès de la notation, qui peu à peu permirent de l'écrire, et par conséquent de le **composer** au lieu de l'improviser. Il aboutit au **Motet**, que nous retrouverons plus loin.

Le gymel. Tandis qu'en France, puis dans les autres pays du continent, la musique reste longtemps basée sur les intervalles « consonants » d'octave, de quinte et de quarte, avec l'organum et le déchant, en Angleterre au contraire, où les théories musicales de l'antiquité étaient probablement moins connues, on trouve dès le début du XII^{me} siècle des mélodies doublées en tierces parallèles. C'est ce qu'on appelle le **gymel**.

Le faux-bourdon. Dès le XIII^{me} siècle enfin, on trouve sur le continent des mélodies à deux voix en successions de sixtes parallèles, et à trois voix en successions de tierces et de sixtes parallèles (la première et la dernière notes faisant seules exception, avec l'octave à deux voix, la quinte et l'octave à trois voix), — sans que l'on puisse dire si cette nouvelle forme dérive du gymel anglais auquel elle ressemble beaucoup, ou si elle fut le produit spontané d'un instinct. Ce « bourdon » est dit « faux » parce que le chanteur « pense » la tierce inférieure de la mélodie principale, et la chante une octave plus haut, ce qui produit la sixte. Le faux-bourdon a été pratiqué très longtemps à l'église. En fait, son parallélisme l'apparente à l'organum. C'est le **déchant**, embryon du contrepoint³, qui constitue la branche maîtresse de l'art musical du moyen âge, et qui devait permettre tout le développement de la musique occidentale jusqu'à nos jours. Mais le faux-bourdon a cependant joué un rôle non négligeable, en ce qu'il a accoutumé l'oreille aux intervalles de tierce et de sixte, encore souvent proscrits de la musique savante.

(à suivre.)

(Cf. n° 5, la Monodie.)

³ **Contrepoint** : On désigne ainsi toute superposition de deux ou plusieurs mélodies, pour autant que chacune de ces mélodies, en principe, ait un sens isolément et se suffise à la rigueur à elle-même. Rien ne doit y faire figure de remplissage. Le mot vient de « point contre point », c'est-à-dire « note contre note », et on le rencontre pour la première fois aux environs de l'an 1300. Il implique donc, à l'origine, une dépendance rythmique complète des voix entre elles. Quand l'indépendance rythmique des voix fut acquise, le mot resta, bien que la chose n'y correspondît plus absolument.

LES TRÈS RICHES HEURES DE LA GRAVURE

4

François Daulte

Origine et principe de la lithographie.

La lithographie date de la fin du XVIII^e siècle. C'est en 1796 qu'un écrivain et acteur bavarois, Aloys Senefelder, découvrit par hasard son principe en notant sur une pierre calcaire un compte de blanchisseuse.

Jusqu'alors on ne connaissait que deux manières d'exécuter une estampe : l'artiste pouvait faire surgir un trait **en relief** en creusant la matière tout autour de lui, ou bien le graver directement **en creux** à l'aide d'un burin, d'une pointe ou de l'eau-forte. Ce qui fait la nouveauté de la lithographie, c'est qu'elle n'utilise pas plus les reliefs que les tailles ou les morsures : elle est un procédé d'impression **à plat**.

Technique de la lithographie.

Sur un bloc de pierre calcaire d'un grain très fin, l'artiste dessine son sujet avec un crayon gras, composé de suif, de savon, de copal et de noir de fumée. Parfois, délaissant le crayon, le dessinateur utilise de l'encre chimique qu'il étend avec un pinceau ou une plume. Il travaille alors sur la pierre comme le ferait un aquarelliste sur le papier. Il fait un **lavis**.

Après avoir ébauché son sujet avec son crayon le plus gris, le lithographe en accentue les valeurs avec d'autres crayons gris ou noirs de tons plus poussés. Tantôt il teinte sa pierre en peintre : il cerne peu à peu la forme, l'accentue, l'éclaire. Tantôt il noircit toute la surface du calcaire et dégage peu à peu l'image par d'invisibles grattages. Parfois encore, il noie sa composition sous une fine pluie d'encre qu'il gradue avec science. Ce procédé cher aux premiers dessinateurs d'affiches, le **crachis**, consiste à promener une brosse imbibée d'encre sur une petite raquette de fer, ce qui fait tomber de légères gouttelettes sur le grain de la pierre.

Pouvoirs de la gomme acidulée.

Son dessin terminé, l'artiste remet son bloc à l'imprimeur qui commence par passer sur toute sa surface un mélange d'acide nitrique et de gomme arabique. L'acide nitrique pénètre dans les pores du calcaire qui n'ont pas été recouverts d'encre ou de crayon gras. La gomme vient neutraliser cet effet : c'est elle qui empêche l'acide de brûler le dessin. Contrairement à ce qui se passe avec l'eau-forte, la préparation n'a pas ici pour but d'attaquer le niveau de la pierre lithographique

afin de mettre en relief les parties à encrer, mais de fixer les graisses du dessin à la surface du calcaire.

Encrage et tirage.

Avant de procéder au tirage, l'imprimeur humecte la surface de la pierre lithographique, et la passe ensuite sous un rouleau chargé d'encre grasse. Les parties du calcaire qui sont restées vierges absorbent l'eau et demeurent humides ; et, comme la graisse n'adhère pas aux surfaces mouillées, elles refusent l'encre du rouleau. Au contraire, les parties recouvertes par les traits gras du dessin, fixés par la gomme acidulée, refusent l'eau, et l'encre y adhère plus ou moins facilement. Les parties grasses correspondent aux noirs du dessin et les parties humides aux blancs.

Il ne reste à l'imprimeur qu'à déposer une feuille de papier lisse sur la pierre lithographique, à recouvrir cette feuille d'un carton et d'une plaque de métal, et à serrer le tout dans la presse, pour que l'empreinte du dessin fixée sur le calcaire se reporte sur le papier.

Les maîtres de la lithographie.

Grâce à son exécution rapide, la lithographie put collaborer dès ses débuts avec la presse. Les croquis d'Henri Monnier (1805-1877) et les lorettes de Gavarni (1804-1866) y trouvèrent un large accueil. Mais c'est surtout avec Daumier (1808-1879) que la lithographie est enrôlée dans la vie politique et sociale. Les quelque quatre mille planches du grand caricaturiste nous livrent toute l'histoire de son siècle, depuis l'anecdote badaude jusqu'à la tragédie, depuis les bains à quatre sous et les farces de la justice jusqu'à la rue Transnonain. Mais surtout, elles témoignent de son sens du comique qui ne s'exprime pas par des mots mais par des formes, de son goût pour les volumes solides que colorent de belles taches noires et le blanc du papier. Personne n'a connu et exploité mieux que Daumier les ressources de la pierre calcaire et la force onctueuse du crayon qui s'écrase sur le grain résistant.

Après Daumier, on voit quelques artistes — ceux du groupe de 1863 — demander à la lithographie des sensations plus rares. Des tirages limités suffirent à cet art d'initiés que caractérisent les esquisses concises et élégantes d'Edouard Manet (1832-1888) et les recherches hautaines et raffinées de Degas (1834-1917). Quant à Fantin-Latour (1835-1904), il se sert d'un métier plus complexe encore dans ses allégories inspirées de Wagner, Berlioz et Schumann.

Quelques années plus tard, à la fin du XIX^e siècle, tandis qu'Odilon Redon (1840-1913) traduit sur le calcaire ses visions fantastiques, tandis que Carrière (1849-1906) fait sortir de la nuit informe ses portraits d'artistes aux volumes puissants, aux modelés amples et vaporeux, Toulouse-Lautrec (1864-1901) associe la pierre à une façon hardie de voir le monde. Ses moindres indications sont vivantes. Il a le sens de la tache, du crachis, des grattages subtils. Il promène dans les bars, dans les petits théâtres et au Moulin Rouge l'œil le plus aigu et le plus prompt à saisir les détails typiques. Et c'est ce milieu de noceurs et de danseuses à figures de goules qu'il a fixé pour toujours au moyen du crayon lithographique et des procédés violents de l'affiche.

(*A suivre.*)

Voir *Pour l'Art*, n° 3 : La gravure sur bois ; n° 4 : La gravure au burin ; n° 5 : La gravure à l'eau-forte.



Pierre Bonnard. Lithographie.

(Cliché obligeamment prêté par les Editions Mermod.)



Basilique de Sant'Abondio, Côme, Italie (1013-1095), construite par des maîtres cômases.
Vue perspective de la façade postérieure.

(Photo : Ant. Mandelli, Côme.)

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE 4

Alberto Sartoris

L'architecture chrétienne.

Elle se manifeste d'abord en Occident, vers l'époque du Bas-Empire. Les architectes adoptent la basilique romaine à comble charpenté à trois nefs séparées de colonnes et coupées d'un **transept** ou **chalcidique**¹. L'abside, toujours voûtée, accuse la forme cruciale et symbolique du plan basilical. Le mur est mince et fait de moellons équarris, liés au mortier et chaînés par de grandes briques formant **arases**². Les arcades reposent directement sur les **tailloirs**³ des chapiteaux et leurs poussées sont absorbées par des butées, des piles intermédiaires ou des tirants de bois.

En Espagne, l'architecture wisigothique répand l'arc en fer à cheval ou arc à plein cintre outrepassé, improprement appelé arc mauresque ou byzantin. Élément dérivé des plus anciens temples rupestres hindous (Loma-Rishi, 257 avant J.-C) et pris par les Wisigoths en Cappadoce (Asie Mineure) — où on le construit dès la fin du I^{er} siècle — il sera transmis plus tard aux architectes musulmans.

Les théories islamiques de l'architecture **cordouane**⁴ préconisent l'arc **polylobé**⁵ et la coupole à arcs nervurés entre-coisés : trame constructive qui a pour antécédent le système d'armature en briques des Romains et que développeront les Baroques italiens.

L'architecture **mozarabe**⁶ remet en honneur l'arc en fer à cheval hispano-wisigoth et se base sur les principes de l'art de construire wisigothique des VII^{me} et VIII^{me} siècles. Elle élève des édifices religieux à plan carré, à croix grecque et à voûtes en berceau. Les **modillons**⁷ des corniches portent la croix gammée (zavastica) courbe.

Propagation directe de Rome et action de l'expérience paléochrétienne des basiliques latines, l'architecture byzantine inau-

gure la construction entièrement voûtée. Les architectes chrétiens d'Orient prennent la voûte comme élément primordial de l'art de bâtir. Ils l'édifient en brique ou en poterie, c'est-à-dire au moyen de petites amphores cylindriques assemblées, sans intervention du cintre de support temporaire. Par tranches successives collées au mortier, ils construisent des berceaux, des voûtes d'arête à intersection chevronnée et à lignes de joints circulaires, et des coupoles raccordées aux murs sur plan carré par l'intermédiaire de **pendentifs**⁸ en forme de triangles sphériques. La poussée de ces voûtes est contrebalancée par des organes de butée noyés dans la masse de l'édifice. Lorsque Byzance assume toute l'hérédité romaine, un grand essor est donné aux édifices en dôme ou à calottes sphériques, bâtis sur plan circulaire, octogonal, carré, polygonal ou cruciforme. La basilique découverte est instaurée ; l'arc à plein cintre surhaussé s'étend partout ; la brique blanche, spongieuse, légère, est inventée et fabriquée à Rhodes. Entre 532 et 537, avec la collaboration d'Isidore de Milet et de Théodore Belona, Anthemius de Tralles (le dernier et l'un des plus grands architectes romains) élève la célèbre église de Sainte-Sophie à Constantinople, dont la coupole colossale de 30 m. de diamètre se dresse sur quatre vastes triangles sphériques épaulés par deux absides et deux arcs-berceaux flanqués de contreforts incorporés dans la structure. La ligne des forces développées par la coupole descend ainsi cet étage génial, pour aller se perdre — par l'épaisseur des gros murs et des piliers — dans les fondations. Système vivant, souple, articulé, de forces combinées qui s'annulent mutuellement.

L'architecture chrétienne primitive copte, russe, arménienne, syrienne et de l'Asie Mi-

neure est tributaire des organismes édilitaires romains.

Les créations nippones.

Conçue pour un sol volcanique, dès l'époque archaïque les architectes japonais inventent la maison minimale, légère, transparente, croissante, décomposable, transformable, démontable et transportable ; ainsi que les premières parois coulissantes en bois ou en papier fort. Les constructions sont donc antisismiques et partant dépourvues de pesants murs porteurs et de fondations. L'architecture japonaise est la première et la plus belle des architectures entièrement en bois. Les pagodes, les habitations privées, les temples, les sanctuaires et les édifices publics sont faits uniquement de poteaux et de panneaux mobiles montés sur des treillis en bois recouverts d'un mince papier de riz blanc-crème tendu sur des lattes. Les charpentes des toitures s'exécutent sans clous ni vis. La couleur jouant un grand rôle dans l'architecture nipponne, les poutres apparentes des façades sont polychromes. Les couleurs employées sont le bleu, le gris, le brun, la pourpre et le vermillon. En général, les sanctuaires sont édifiés en bois de thuya et rigoureusement orientés selon la direction nord-sud.

Les habitations des Coréens sont curieusement chauffées. Le foyer s'ouvre à l'une des extrémités, le conduit de feu passe sous le plancher et débouche de l'autre côté de la maison.

Le premier art roman et les Maîtres cômâsques.

L'architecture pré-romane, dont le domaine embrasse, du VI^m au IX^m siècle, la Lombardie et une grande partie de l'Italie, l'Angleterre, la France et l'Allemagne ; au X^m siècle, la Catalogne (des deux côtés des Pyrénées) ; puis la Provence, la Savoie, la Bourgogne, la Normandie, la Suisse romande, et se propagea plus tard en Alsace et en Rhénanie, constitue le privilège génial des Maîtres cômâsques. Issus de Côme et de sa province, de la Haute-Lombardie et des lieux avoisinants — romains ou italiens à l'époque — qui comprenaient géographiquement les cantons suisses méridionaux appartenant à l'ancien diocèse ecclésiastique théodosien, les Maîtres cômâsques remontent au I^{er} siècle de notre ère, au temps de Trajan. Mustius, l'architecte de Pline le Jeune, fut l'un des premiers Maîtres cômâsques, dont les lois et les principes constructifs donneront naissance et se confondront avec ceux de l'architecture romane. (à suivre.)

Voir *Pour l'Art*, n^{os} 3, 4 et 5.

¹ **Transept** — Petit bras de la croisée des églises.

² **Arases** — Briques ou pierres servant à mettre de niveau les assises d'une construction.

³ **Tailloir** — Tablette qui couronne le chapiteau d'une colonne, en augmente la saillie et par suite la renforce pour supporter l'architrave ou les corps de moulure placés au-dessus de cette colonne.

⁴ **Cordouan** — Style architectural de la région de Cordoue (Espagne).

⁵ **Arc polylobé** — Arc formé de plusieurs portions de cercle.

⁶ **Modillons** — Consoles régulièrement espacées placées sous la saillie d'une corniche ou d'un balcon.

⁷ **Mozarabe** — De l'arabe « mostéarab », arabisé, par opposition à « arab », qui désigne l'arabe pur. L'architecture mozarabique fut cependant un art essentiellement chrétien, car les Mozarabes conservèrent intactes la religion chrétienne et leur liturgie, qu'ils continuèrent à observer même après l'expulsion des Maures.

⁸ **Pendentifs** — D'autres combinaisons architecturales du même genre, mais non identiques, peuvent engendrer des pendentifs de formes polygonales différentes.

4. *Le son et l'image*

Le cinéma n'a jamais été muet. Déjà à l'époque où il faisait ses premiers pas dans les baraques foraines, un bonimenteur commentait les films à grand renfort de plaisanteries que ne désavoueraient pas les speakers professionnels chargés d'expliquer les actualités ou les documentaires. Un bruiteur, dissimulé dans les coulisses, imitait le bruit des vagues, l'arrivée d'un train, le départ d'une automobile, le fracas de l'artillerie, les bris de vaisselle. On inventa même une machine à bruits qui offrait les plus grands avantages avec le minimum d'encombrement.

A l'exposition universelle de 1900, Léon Gaumont présentait un *phonorama* qui consistait en une association du cinéma et du phonographe. Les spectateurs purent ainsi voir et entendre Coquelin aîné dans le ballade du duel de *Cyrano de Bergerac*, Galipaux dans ses monologues, Yvette Guilbert chantant une chanson de Xanrof et les Sociétaires de la Comédie-Française jouant une scène des *Précieuses Ridicules*.

Lorsque le cinéma quitta les champs de foire pour s'installer dans des salles spécialement aménagées, le bruiteur céda la place au pianiste. On confia bientôt à des orchestres complets le soin d'accompagner l'action d'un film. Souvent un chef d'orchestre réputé choisissait et harmonisait les airs qui lui paraissaient le mieux convenir.

Un pas de plus fut fait en avant lorsqu'on demanda à un compositeur d'écrire une partition pour un film. L'une des premières musiques de film est due à Saint-Saëns qui donna une partition d'accompagnement pour *l'Assassinat du Duc de Guise*.

Si le son n'est pas un élément fondamental du cinéma, puisque l'on peut très bien voir un film silencieux sans qu'il perde de sa puissance de suggestion et d'émotion, il n'en est pas moins un accessoire nécessaire. Le perfectionnement de l'enregistrement électrique a révélé d'une part la puissance du silence, aussi paradoxal que cela soit, et de l'autre, a donné au film une nouvelle dimension.

Le son n'a pas remplacé l'élément visuel, mais l'a renforcé. Malheureusement, trop souvent, on a utilisé le son pour enregistrer des dialogues au détriment de l'image. On en est ainsi arrivé à fabriquer des films qui n'ont plus rien de cinématographique, mais tiennent le milieu entre la pièce radiophonique et le théâtre photographié. C'est une préfiguration de ce qui nous attend lorsque la télévision sera entrée dans le domaine pratique. On a également mésusé de la musique qui accompagne maintenant les films à la manière des anciens mélodrames. Les Américains en sont même arrivés à noyer complètement les bruits dans une sorte de mélasse sonore qui souligne l'action tantôt avec langueur, tantôt avec fracas.

En revoyant de vieux films sonores, on est surpris de constater la régression des films actuels dans ce domaine. Rares sont les œuvres où l'on utilise le contrepoint musical, qui en opposant l'image au son, renforce l'élément dramatique de l'œuvre. Clouzot en a donné deux très bons exemples dans *Manon*. Lorsqu'il nous présente Lescaut et ses amis, vautrés sur des divans et supputant les profits que leur laissera le marché noir, on entend monter de la rue les accents ronflants de la *Marseillaise*. Un peu plus tard, Desgrieux assassine Lescaut. Dans le petit bureau où a lieu le meurtre, on entend la voix indifférente d'un speaker qui commente les actualités. Ici le son ne fait que renforcer l'atmosphère dramatique. Muettes, les deux scènes seraient parfaitement valables.

Dans son dernier film, *The third Man*, qui vient de remporter le grand prix du Festival de Cannes, Carol Reed a, je crois, poussé au maximum les effets sonores et utilisé en virtuose les deux possibilités que lui offre l'accompagnement musical : le leitmotiv et le contrepoint. Il a eu l'idée géniale de souligner l'action de son film, de la première à la dernière image, d'airs populaires autrichiens joués à la zither. Le son métallique de cet instrument produit peu à peu un effet obsédant et envoûte le spectateur comme le ferait un boléro. Tout n'a pas été dit dans le domaine du son. Jean Epstein a expérimenté dans le *Tempête* le ralenti sonore et Abel Gance met au point pour sa *Divine Tragédie* la perspective sonore qui doit donner au spectateur l'illusion de se trouver au milieu d'une foule. (A suivre.)

Nouvelles de Paris

Une séance d'Objectif 49

„, AND RIDE THE PINK HORSES ” (Et tournent les chevaux de bois)

Film joué et mis en scène par Robert Montgomery, film maudit, présenté au Festival de Biarritz, et qui fut bien près, paraît-il, d'y remporter un prix.

On voit mal au premier abord en quoi il est maudit, et par là il aide à préciser un terme équivoque, ce qui lui fera perdre, qui sait, un peu de son prestige. Tout simplement, présentés au public américain, nos chevaux de bois n'y ont pas fait recette. C'est évidemment une malédiction ! Il n'est pas commercial, mais on peut y amener les enfants habitués (hélas !) aux mauvais garçons, et qui ne s'effraient plus de l'écho des gifles. Rien ne dit d'ailleurs qu'il ne séduira pas les spectateurs français à qui un cinéma des Champs-Élysées le présentera bientôt.

Sans doute un public amoureux du cinéma a-t-il trouvé à lui reprocher une technique sans originalité et quelques poncifs — nous sommes sensibles surtout à sa qualité poétique. Une tentative avortée de chantage se poursuit dans une atmosphère de « fiesta » et au rythme des manèges dans une zone fron-

talière où se frôlent et s'opposent deux civilisations. Le couleur mexicaine s'incarne dans une fille au beau visage ardent et pur qui ne paraît pas quinze ans. C'est un des mérites du film que l'Américain (Robert Montgomery qui joue avec sobriété et expression) la laisse à son village pour qu'elle y conte, enfant émerveillée, son aventure innocente et dangereuse. Il semble qu'une partie des faits soit vue par ses yeux, c'est ce que fait entendre l'animation qui la saisit quand elle entreprend de satisfaire la curiosité de ses compagnes, comme paraît le mot « fin ». C'est peut-être aussi ce qui dérouté certains spectateurs et leur fait méconnaître les qualités du film.

La discussion qui s'engage après la projection du film se déroule dans une atmosphère sympathique d'honnêteté et de courtoisie. Elle permet de tirer au clair quelques idées, quelques points de vue tout au moins, et montre, avec la valeur éducative des ciné-clubs, l'intérêt d'« Objectif 49 ». Mais nous y reviendrons !

Raymonde Temkine.

C'est grâce au zèle inlassable de Monsieur et Madame Temkine qu'un groupe « Pour l'Art » a pu se constituer à Paris. Nous les en remercions. Désormais, nous aurons dans chaque numéro des « nouvelles » de Paris.

NOUS AVONS REÇU :

Des Editions de la Baconnière, Neuchâtel :

Une *Méditation avec Pascal et Rembrandt* (De la douleur à la consolation) quelques pensées choisies et présentées par P. Bugnion-Secretan, avec huit illustrations tirées de l'œuvre de Rembrandt.

Debussy et le mystère par Vladimir Jankélévitch (28^e volume de la collection « Etre et Penser »).

Enfin *L'Homme en Procès*, par Pierre-Henri Simon, qui étudie avec beaucoup de sympathie et d'intelligence cette tentative de construire un nouvel humanisme que nous offrent Malraux, Sartre, Camus et Saint-Exupéry.

Echos :

Notre collaborateur et ami M. Alberto Sartoris vient de présider le premier congrès international d'art moderne, tenu dans les grottes d'Altamira, en Espagne.

Les Editions Clairefontaine annoncent *Griffures*, de René Berger, à paraître en novembre (souscription à la Guilde du Livre).

Des éditions Mermod :

Thomas Mann. *Études*. Trad. Ph. Jaccottet.

Des Editions du Siècle Musical, Genève : Un très utile traité pratique des *Danses modernes de Salon*, illustré de nombreux croquis explicatifs, par Harry Kraatz.

Le même éditeur publie quelques œuvres de musique française du XVIII^e siècle (quatre cahiers parus : Corrette, Naudot, Chédeville l'aîné et Lefèvre) ainsi qu'un recueil de chansons : *Malbrough s'en va chantant et treize autres vieilles chansons de France*.

De Alonso Diez, Lausanne :

Une parfaite édition du *Discours de la Méthode* de Descartes. (Se trouve chez Alonso Diez, 27, escaliers du Marché, Lausanne.)

Socrate, de René Berger, paraît actuellement aux Editions des Trois Collines (collection des Classiques de la Liberté).

Henriette Grindat reçoit dans son Studio, rue de Bourg 6, les personnes s'intéressant à l'art de la photo.

ET APES

L'activité du Grenier ne cesse de grandir; nombreux sont ceux qui s'y retrouvent plusieurs fois par semaine.

Auditions de disques: Guidés par Maurice Perrin, nous avons entendu: la Symphonie de psaumes de Strawinsky; des pièces pour piano de Couperin; une causerie sacrée à Lassus et à Monteverdi; de Markevitch; l'envol d'Icare qui fut pour beaucoup une révélation. Daphnis et Chloé de Ravel; le concerto pour violon et orchestre de Strawinsky.

Neuchâtel. Nous sommes heureux d'annoncer la formation d'un groupe "Pour l'Art" en cette ville, sous la direction de M. A. Rodari.

Projections de films. Nous avons abordé l'architecture et l'art roman.

Entretiens. Le samedi 8 octobre, Georges Aubert nous a parlé de la création en peinture et analysé quelques toiles à l'occasion de l'exposition Henriod.

Films d'art: séance organisée le 11 octobre avec la Cinémathèque suisse: Mantegna, Caravage, Piranèse, Botticelli, Carpaccio, Bosch, remarquablement présentés par M. Fulchignoni, professeur à l'Université de Rome. Soirée mémorable.

L'accueil fait aux manifestations de «Pour l'Art» l'an passé nous engage à renoueler 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.

Programme:

Mercredi 9 novembre à 20 h. 30: La Peinture en trois visages (Fra Angelico - Rembrandt - Vermeer) par André Lhote, l'un des chefs du cubisme
Lundi 19 décembre à 20 h. 30: Le Crépuscule des images par Germain Bazin, conservateur au Musée du Louvre.

Lundi 6 février, à 20 h. 30: L'Apport du Noir américain à la musique d'aujourd'hui, par Hugues Pannassié, l'un des meilleurs connaisseurs actuels du jazz.

Lundi 13 mars, à 20 h. 30: La conscience de l'homme moderne dans le roman contemporain, par Marcel Arland, l'un des grands écrivains de notre époque.

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, la Maison du Peuple organise, sous les auspices de "Pour l'Art", 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 Gianuzzi, 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, Strawinsky et Brahms. 6) Concert par le Nuovo Quartetto Italiano, considéré comme un des meilleurs quatuors actuels.

LES TIMBRES POUR L'ART

Le timbre vert (50 ct.) permet à chacun d'acquérir ou de renouveler sa carte d'adhérent au moyen de versements mensuels: a) pour la carte d'adulte à fr. 10.-, fr. -.50 à fr. 1.- par mois. b) pour la carte juniors à fr. 7.-, inscription fr. 1.- et -.50 par mois. En outre, le même timbre est reconnu comme moyen de paiement pour toutes les manifestations organisées dans le cadre du mouvement.

Le timbre de voyage (à fr. 1.-) est un moyen d'épargne avantageux et pratique en vue de vos futurs voyages.

Les cartes-timbres et les **cartes de voyage** sont mis gracieusement à la disposition des adhérents. On les obtient: au Secrétariat; au Grenier, 49 rue de Bourg; à l'agence de concerts de la Maison Fœtisch, Caroline, Lausanne; à l'Ecole de Commerce (plusieurs dépositaires).

La Librairie des Amis du Livre (Louve 17) accorde un rabais de 5% aux membres de Pour l'Art, sous forme de timbres ou crédit en compte. D'autres dépositaires bénévoles (Ecoles, Communautés, localités hors Lausanne, commerçants), sont invités à s'annoncer au Secrétariat.

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. *Avant-concert:* les artistes qui désirent présenter des œuvres peuvent s'adresser à Maurice Perrin. *Entretiens sur la peinture. Lectures de textes. Projections de films fixes sur l'art. Consulter la liste des manifestations au Grenier.*

Le Grenier, Pour l'Art, est ouvert tous les jours entre 5^h/₂ et 7 h. et tous les soirs où des manifestations sont prévues.

REPRODUCTIONS ARTISTIQUES

Pour répondre à de nombreuses demandes, notre Service de Reproductions met un certain nombre de planches à la disposition des adhérents qui désirent les acquérir. Ces reproductions sont livrées montées sur carton et passe-partout bristol, 40 X 50 cm., prêtes à être encadrées. Prix, port et emballage compris: Fr. 10.- pour les planches en couleurs, Fr. 8.50 pour les dessins. Cadres mobiles Fr. 10.- pièce. Actuellement disponibles: 25 reproductions de la Renaissance italienne. Demandez la liste détaillée au Secrétariat.

Notices. Les notices accompagnant les séries de reproductions sont désormais multigraphiées progressivement et mises à la disposition des écoles et autres abonnés collectifs.

Actuellement disponibles: L'art égyptien, Donatello, della Robbia, Sodoma, Durer, Cranach, Rubens, Les Clouet, Millet, Th. Rousseau, Daumier, Manet, Utrillo, Lautrec, Modigliani, Rouault, Vuillard, Picasso. (Joindre le port).

Expositions: un voyage à Berne (Pinacothèque - moyen âge - exposition Reitlinger) sera organisé le 27 nov. Inscription et renseignements au Secrétariat jusqu'au 20 novembre.

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 bénéficierez 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 » ou sous ses auspices (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, ou chez Foetisch, Caroline, Lausanne.

France : Renseignements et inscriptions : Valentin Temkine, 9 bis rue de Jouy, Paris IV^e ; compte de chèques postaux Paris 51-39-96.

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

LES CLASSIQUES DE LA LIBERTÉ

Vient de paraître :

SOCRATE

Introduction et choix par

RENÉ BERGER

Table des textes :

La Certitude. — L'incertitude, ou l'ignorance qui s'ignore. — Se connaître, condition de la certitude. — Se connaître, ou la distinction des auxiliaires avoir et être. — Les Sophistes, maîtres de présomption. — La rhétorique, ouvrière d'imposture. — Les biens et la valeur. — Vivre et valoir. — Mourir ou valoir. — Le Congé.

Les passages les plus fameux de Platon, où le philosophe grec rapporte les propos du grand sage de l'antiquité, dont la parole d'**homme libre** est restée d'une actualité égale à travers tous les siècles.

RENÉ BERGER est né le 29 avril 1915 à Bruxelles. Etudes de lettres en France et en Suisse. Professe à l'École de Commerce et à l'Université de Lausanne. Initiateur et animateur de « Pour l'Art », mouvement d'intelligente vulgarisation artistique parti de Lausanne, dont il dirige les **Cahiers**.

Publications : 29 **Objets-Prétextes**, chez Pierre Seghers (coll. Poésie 49). — **Griffures**, aux Editions Clairefontaine à la Guilde du Livre.

En préparation :

Sables et Silex (poèmes). — **Feuillets cruels** (essai). — **L'Homme taché** (roman).

Un volume 11 × 17 cm., de 150 pages, relié toile bleue sous couverture de protection Fr. 5.—

ÉDITIONS DES TROIS COLLINES
GENÈVE - PARIS

Service de vente en France : Intercostard, 218-230 Bd. Raspail, Paris 14e.

LES CLASSIQUES DE LA LIBERTÉ

Collection fondée par Bernard Groethuysen,
dirigée par Jean Descoullayes

Volumes 11 × 17 cm., de 128 à 192 pages, paraissant sous la marque de « Traits », dans une présentation uniforme, reliés toile bleue, sous couverture de protection.

Volumes parus à ce jour :

DESCARTES, par J.-P. SARTRE.

« Pourquoi Descartes a-t-il eu besoin de Dieu ? », un texte essentiel à la compréhension du rationalisme ainsi que de l'existentialisme modernes Fr. 4.50

MICHELET, par LUCIEN FEBVRE.

Michelet, héraut de la liberté morale, vu par le plus grand historien français vivant Fr. 5.—

LÉNINE, par JEAN FRÉVILLE.

Lénine ou la tentative de donner des fondements économiques et sociaux à la liberté Fr. 5.—

MARX, par HENRI LEFEBVRE.

Un Marx peu connu, présenté par un de ses brillants exégètes français de l'heure Fr. 6.50

MONTESQUIEU, par BERNARD GROETHUYSEN.

Avec une importante étude de Bernard Groethuysen, l'un des plus purs humanistes que la France ait accueillis Fr. 5.—

FOURIER, par JACQUES DEBÛ-BRIDEL.

C'est peu à peu seulement qu'est reconnue à sa juste mesure l'influence considérable de Fourier sur la pensée sociale du XIXe siècle et l'évolution des mouvements politiques Fr. 5.—

KANT, par JULIEN BENDA.

La liberté de l'être moral, la liberté des Etats, la liberté métaphysique magistralement exposées et commentées par l'auteur de *La Trahison des Clercs* Fr. 6.—

JULES LEQUIER, par JEAN WAHL.

Charles Werner : « Ce volume est bien fait pour attirer l'attention du public cultivé sur l'œuvre de l'un des penseurs les plus profonds du XIXe siècle. »

Les textes essentiels, devenus introuvables, d'un des précurseurs de l'existentialisme moderne Fr. 7.50

ANATOLE FRANCE, par CLAUDE AVELINE.

A l'occasion du centenaire d'Anatole France, ses textes les plus actuels et les plus vivants présentés par un ami intime du grand styliste et humaniste français Fr. 6.—

A paraître :

NIETZSCHE, par Alfred Wild

CHODERLOS DE LACLOS, par Roger Vailland

LAO-TZEU, par Jean Grenier

SADE, par Jean Paulhan