

POUR L'ART



Janv.-Fév. 1950 — Cahier N° 10 3^e année — Lausanne, six fois l'an
Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.25 France, Fr. 100.— Belgique, Fr. 15.—

CAHIERS POUR L'ART

Direction : René Berger

Rédaction : Ph. Jaccottet et JI. Cornuz

*

SOMMAIRE

Propos

Gustave Roud — Nicolas Poussin

René Berger — Braque

Georges Anex — Marcel Arland

Philippe Jaccottet — Recherche de la vraie paix

Charly Guyot — De l'inconfort intellectuel

CONNAISSANCE DE L'ART

Christiane Desroches Noblecourt — A la recherche de l'Art pharaonique

Maurice Perrin — Petite histoire de quelques formes musicales

Jacques Adout — Phases de la création dramatique

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, Venness-Lausanne

Téléphone 3 45 26 — Chèques postaux II. 111 46

Pour les changements d'adresse, prière d'ajouter 50 ct.

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

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 à l'Impr. Lausannoise L. Geneux, Lausanne

Présentation typographique : Jean-Louis Gonthier

Comité de patronage

Assurance mutuelle vaudoise
Lausanne

L. Berset, vêtements
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

E. Clerc, maître relieur
Lausanne

Maison
Fœtisch Frères S.A.
Lausanne

L. Geneux
Maître imprimeur
Lausanne

Lait Guigoz S.A.
Vuadens

Editions d'Art Iris
Berne

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

Charles Veillon
Lausanne

« Aurai-je enfin la paix ? » soupire cette mère voyant, tout au bout de l'après-midi pluvieuse, les petits invités enfin remettre leurs manteaux. « Nous armons pour la paix du monde ! » déclament les Monstres souriants. Ce n'est pas exactement à cette paix-là que les œuvres dites irrésistiblement. Virgile, nous sont quelques-uns de cet équilibre, de cette peut atteindre. Cet art pas les contraires, mais n'est pas quiétude, mais jour, dans l'un de ces jusqu'à quelle hauteur de révolte chez un Rimbaud, Gogh. Et si l'on essayait, quelques classiques, de et ont connu, fût-ce pour radis ? Et surtout, si l'on paradis et cette paix dont sont à jamais interdits art ? Naturellement, il y pages. On voit ce que on peut se contenter de arrêter un peu le tourbillon rassurant des actes, chercher une issue, une promesse... Il se peut que rien ne serve, et qu'il y ait des catastrophes qu'on n'enraye pas : adieu toute espèce de paix, de la plus haute à la plus dérisoire ! Mais on serait impardonnable de ne pas avoir essayé, chacun dans son domaine, au moins l'effort d'un regard sur le désordre et d'une espérance de salut.

PROPOS

classiques nous élèvent Bach, Poussin, Cézanne des plus hauts exemples réconciliation à quoi l'art classique qui n'escamote les marie, et dont la paix plénitude. Nous avons un Cahiers, tenté de montrer violence peut s'exalter la un Nietzsche, un Van aujourd'hui, de parler de ceux qui ont eu la grâce un peu de temps, le pa-cherchait à savoir si ce ils furent la révélation à notre monde, à notre faudrait des pages et des cela signifie... Pourtant, s'interroger soi-même,

P rétendre qu'il n'est pas de grand peintre qui n'ait doué, ou ne doué, chacune de ses toiles d'un pouvoir de contagion strictement spécifique, c'est là souligner, non sans quelque ingénuité peut-être, un fait dont l'évidence éclate aux yeux de tous. Mais me suivra-t-on, si j'affirme qu'en étudiant sur soi-même les effets d'une telle contagion, sa durée, son intensité, la façon insinuante ou brutale dont elle nous atteint et se propage en nous, parfois jusqu'aux racines de l'être, les bouleversements spirituels qu'elle nous propose ou même nous impose, l'on pourrait parvenir, par une suite de démarches obliques, mais fécondes, à remonter jusqu'au *comment* et même jusqu'au *pourquoi* de cette contagion bienheureuse, c'est-à-dire, en somme, à rejoindre le peintre au plus près de son acte de créateur ?

Présomptueux ! direz-vous. Et pourquoi donc, ajouterez-vous, si une pareille recherche, entre toutes hasardeuse, vous tente, pourquoi choisir, au lieu de quelque peintre « difficile », Poussin ? Ne se tient-il pas devant nous en pleine lumière ? Sa poétique ne se lit-elle pas en clair dans chacune de ses œuvres ? N'est-elle pas, comme celle de tous les classiques français du grand siècle, fondée sur un lucide et parfait équilibre obtenu entre le vouloir et le pouvoir ? Ses contemporains déjà ne nous en ont-ils pas rapporté fidèlement les démarches, cet enchaînement d'actes méthodique, entièrement contrôlé et comme recontrôlable encore aujourd'hui par nous-mêmes ? Souvenez-vous : le sujet choisi dans l'histoire, la mythologie de la Grèce ou de Rome,

Nicolas Poussin

ou

le lyrisme

pur

la Bible ou quelque poème épique, sa lente « incarnation », soigneusement méditée, en une suite d'esquisses nourries de la contemplation des statues, des architectures, des paysages... Et cette curieuse matérialisation des personnages du tableau entrevu en des figurines de cire nues, puis drapées de papier ou de taffetas, ou de toile de Cambrai...

— De toile de Cambrai mouillée et colorée, je sais, les plis disposés avec la pointe d'un bâton léger, les éclairages divers essayés sur cette scénerie réduite, je sais, la palette et son éventail de tons savamment dosés — et cette lenteur, ce soin infinis dans l'acte même de peindre, je sais aussi, et qu'il n'est pas une de ses toiles devant laquelle, la dernière touche posée, Poussin n'eût pu redire sa parole célèbre : *Je n'ai rien négligé*. Oui, nous le savons tous, chacun de ses tableaux est prodigieusement concerté. Mais, convenez-en, cela n'explique en rien le *concert* inouï que les plus beaux d'entre eux indéfiniment nous font entendre. Au delà du sujet-prétexte tout de suite lu, tout de suite oublié par les vrais spectateurs, qu'est-ce donc vraiment qu'ils *représentent* ? Quelle ressemblance mystérieuse de soi Poussin y poursuit-il de l'un à l'autre ? Quels échos cette ressemblance, plus mystérieusement encore, éveille-t-elle en nous ? Que nous apporte, que nous révèle la contagion par nous subie ? Nous rejoignons ici nos dires du début : essayons de les justifier enfin et d'en tirer quelque lueur. Sachant ce que ces toiles parviennent à faire de nous, peut-être saurons-nous alors *qui* les a peintes.

Décrire la première halte d'un spectateur devant l'une d'elles, ce ne peut

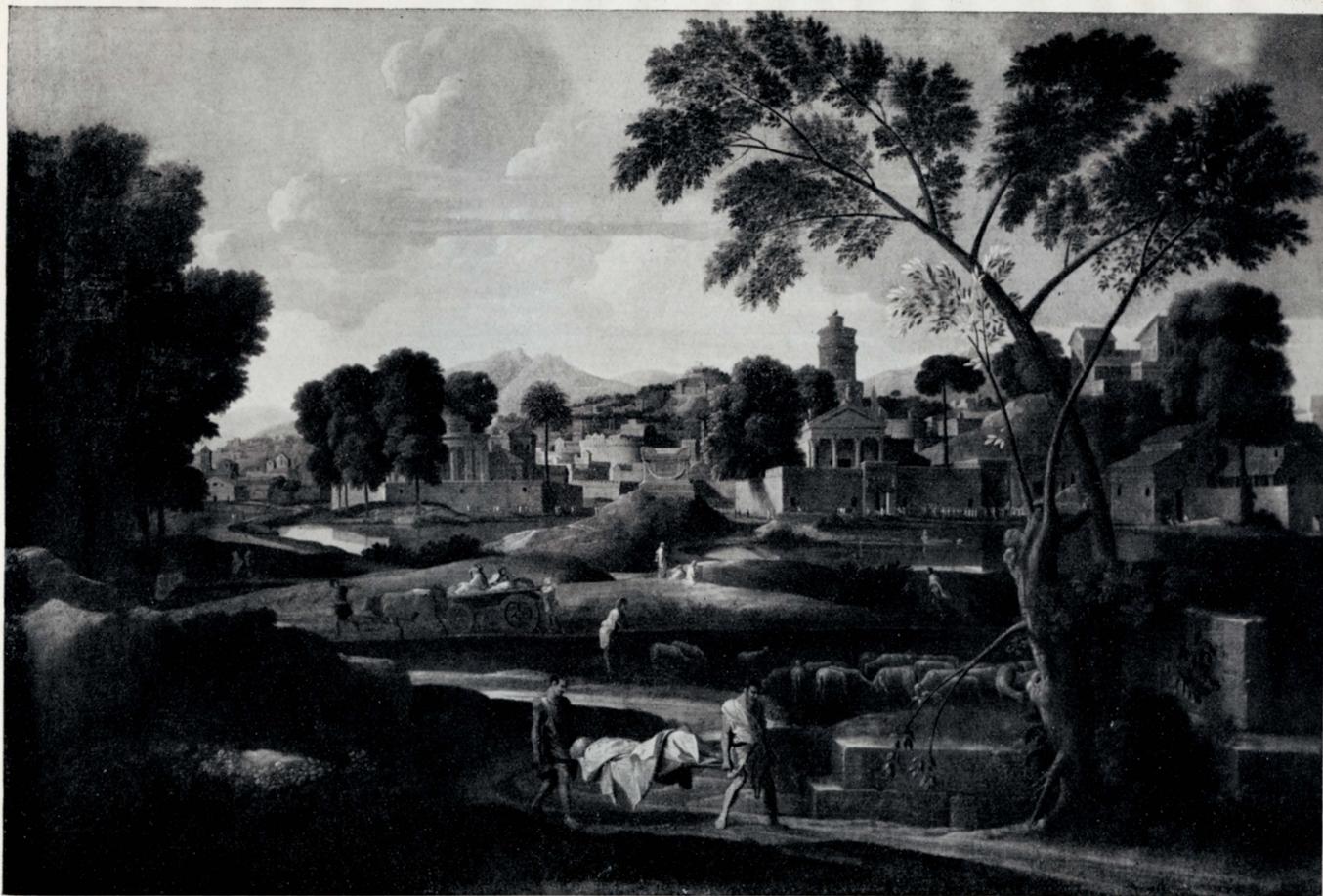
être que peindre l'emprise sur lui d'une incantation toute-puissante, mais tout éloignée aussi des ténébreux envoûtements : le charme opère en pleine clarté. Nul *abracadabra*, nulle conjuration de forces obscures : un riche contrepoint dont la plénitude jamais ne brouille la transparence. C'est l'art d'un magicien de parfaite probité. « Peut-on imaginer métier plus honnête ? » nous disait un jour Auberjonois qui venait de copier un fragment de l'*Eliézer* au Louvre. Et cela vaut pour toute l'œuvre de Poussin. Transparence... sera-ce pour nous le mot-clé ? Oui, la contagion de Poussin est une contagion de transparence. Un souvenir ancien me le redit sans équivoque possible : dans une salle du Louvre — un Louvre d'il y a vingt-cinq ans, hélas ! — où des hautes verrières pleuvait au lieu de jour une sorte d'impalpable cendre, cet ingénu debout devant le *Phocion* qui émerge lentement de la pénombre, un ingénu qui s'abandonne à la contemplation, mais à une contemplation encore impure. Fraîchement tiré des rues, le cerveau brouillé de leur vacarme récent, le corps immobile, mais encore habité par le rythme de la marche, il voit naître devant lui sur cet espace de toile peinte, entre les rives du cadre d'or, un monde singulier qui se précise, s'ordonne et se colore : l'arc sur le ciel d'un grand arbre incurvé, de multiples architectures grises et roses, maisons, temples et tombeaux ; d'autres architectures de feuillages que des arbres élèvent avec noblesse au-dessus du miroitement de longues eaux luisantes et calmées ; puis des hommes apparaissent, les porteurs de la civière où gît la dépouille du guerrier, un berger parmi ses ouailles, la théorie, sous

les murs de la cité, de processionnaires imperceptibles... Un monde clos et parfait, qui n'est pas celui du rêve, car il n'en possède ni les surprises hagardes, ni les failles de ténèbres, ni la fugacité. Qui ne demeure pas non plus un reflet du réel : loin d'en être le double, il en devient comme le mystérieux achèvement.

On dirait, songe l'ingénu — tout son être maintenant captif de la toile contemplée — que Poussin, par une sorte de divine prescience nourrie de ce regard qu'il pose plein d'attention et d'*amour* sur l'univers de la nature et des hommes, surprend le secret des êtres et leur obscur désir qui est de hausser le langage périssable de leurs couleurs et de leurs formes jusqu'au chant, un chant qui les restituerait dans leur éternité de chose créée. Les arbres, les nuages, les eaux, les corps de chair voluptueuse ou lasse, le corps même de la Terre sans cesse remodelé par de changeants éclairages, tout est devant lui comme un immense chœur épars qui se propose, humble et glorieux à la fois. Et Poussin, au long de sa lente méditation, *éprouve* chacune de ces voix encore balbutiantes, attendant que leur chant en lui se dessine et se décante jusqu'à l'extrême pointe de sa pureté. C'est alors qu'il les groupe et les unit, rendant à chacune son timbre essentiel, sa résonance la plus profonde, pour que s'élève enfin de toile en toile, dans sa splendeur plurielle inépuisable, l'hymne de leur plus haute ressemblance, celle que Poussin porte en soi, *celle qu'il nous fait découvrir en nous-mêmes*. Car l'ingénu maintenant qui a passé du *Phocion* à l'*Orphée* et au *Diogène*, puis est revenu au *Phocion* d'emprise inexorable, a retrouvé, trou-

vé lui aussi devant eux le rythme premier de tout son être, l'accord profond du souffle et du sang. Comme un nageur qui troue la vaine agitation des vagues et s'immerge dans la paix des profondeurs, il descend à travers soi vers sa vraie ressemblance presque toujours brouillée par la houle et l'écume superficielles de l'esprit livré aux rafales du temporel. A ce chœur de couleurs et de formes pures qui chante sur la toile avec une indicible majesté sans emphase, une entière et souveraine sérénité, quelque chose en lui, en chacun de nous vient *répondre*, qui est comme le souvenir d'un trésor perdu et la sourde espérance de le retrouver quelque jour.

Poussin, loin de nous leurrer de mirages éphémères, nous réoriente vers nous-mêmes, vers ce que nous fûmes et que nous pourrions redevenir. Son lyrisme pur, d'essence presque musicale (un regard jeté sur l'*Orphée* y découvre tout aussitôt l'équivalence littérale de mainte figure du contrepoint classique) et qui propose à l'art, on le sait, pour fin suprême la délectation, nous ramène presque toujours, avec une sorte de certitude apaisante, obstinée, et quel que le thème choisi puisse être, au seuil du Jardin perdu. De ce Jardin qu'il a fini par peindre lui-même (dans une toile qui est peut-être son chef-d'œuvre) comme une profusion fabuleuse de feuillages, une écume végétale où luisent imperceptiblement les fruits de la Connaissance, où l'on finit par découvrir dans l'innocence précaire de leur nudité, l'Homme et la Femme fragiles, peureux, perdus au cœur de l'épanouissement universel, selon la vive image d'un commentateur du peintre, comme un couple de chevreuils.



Poussin : *Les Funérailles de Phocion.*
(Cliché obligeamment prêté par A. Held.)



Braque : *La Patience.*

René Berger **S**ans doute il y a quelque

surprise à s'aventurer aux abords d'un lieu si peu fait (en apparence) à notre figure ; et pourquoi ne pas ajouter que, sur le moment, on demeure interdit ? L'étrange rébus, conclut l'amateur pris de court et, dans la crainte d'être mystifié, le voilà qui se met aussitôt sur ses gardes, l'échine roide, le bras tendu, l'œil durci comme un stylet, prêt à... mais au fait, prêt à quoi ? Jugez de son embarras si on le lui demandait !

Charitable, nous voulons seulement que l'on consente à un peu plus de souplesse, mais voici la suite (on l'a devinée) : de militaire qu'elle était, la moue se transforme en sourire, autre parade (plus civile il est vrai) pour signifier qu'on n'est pas dupe. Mais assez de ces petits subterfuges !

Songeons plutôt aux honnêtes gens qui, sans jeu de mot, observeront peut-être que c'est ici leur propre patience qui est mise à l'épreuve. Mais, ce faisant, ils annoncent déjà qu'ils ne resteront pas étrangers : ces formes rompues, cette silhouette disjointe, ces meubles en quête d'un centre de gravité, tout cela doit avoir une raison, remarquent-ils.

Qu'ils s'avisent (en si bon train ils le feront sans peine), qu'ils s'avisent de formuler leur pensée et, poussant à plaisir, de l'examiner : voici donc une femme ; devant elle des cartes déployées ; elle les interroge, sans doute pour y lire son destin ; à dire le vrai, c'est plutôt elle qui s'interroge... Je n'en veux pas plus, cette femme s'interroge, dites-vous ?

— Ne faites pas tant de finesses, se récrie l'impatient, on sait bien que c'est un verbe réfléchi...

— Je vous arrête : un *verbe réfléchi*

— « une action faite par le sujet et subie par lui » récite le contradicteur en manière de raillerie, ajoutant, désinvolte, « nous tombons dans la grammaire ».

Nous n'y tombons pas, *nous y sommes*, dès que nous daignons parler *correctement*. Admirons plutôt que le langage, par souci de vérité, éprouve le besoin d'extraire du sujet la partie affectée par l'action et de les distinguer l'un de l'autre tout en les réunissant.

La peinture (la vraie) fait-elle autre chose ? Voyez Braque : surprise dans sa patience, la femme est représentée *telle qu'elle est*, en état de *ré-flexion*, donc en quelque sorte dédoublée, l'un des visages articulé sur le bras gauche comme un arc au départ sur sa colonne, évoquant la construction assurée de faire front à l'avenir, tandis que l'autre, fluide comme une ombre insidieuse, coule le long du corps pour façonner, au bout d'un bras débile, une serre de rapace (dont on espère qu'elle sera assez forte pour agripper le destin ainsi qu'une proie).

Alentour, les objets, eux aussi, mis à la question. Voyez comme ils se fractionnent, sans s'émietter pourtant : lignes et surfaces formant, grâce au rythme, une partie concertante où la couleur, maintenue claire, frappe des accords distincts, quoique liés. Loin d'être rompue, l'intégrité du lieu subsiste, *autrement* sans doute (comme on dit parfois, de quel accent ! : c'est un autre homme), avec ce caractère d'évidence que l'on trouve aux révélations accomplies.

On le voit assez, la peinture est, ici, langage. Etrangère à la prose, qui se borne à désigner la *notion* des choses (leur enveloppe convenue), elle rejoint la poésie qui, perçant à jour les simulacres, atteint au cœur. Faisant fi de la grimace — appelée aussi « pathétique » par l'Ecole — Braque construit un monde où chaque objet reçoit l'investiture de son signe et le signe celle de son objet. Certes, la peinture connaît aussi d'autres charmes, mais celle dont on nous fait témoin ici a le pouvoir de s'en passer : elle existe sans autre besoin que d'être ce qu'elle est. En ceci (me trompé-je ?) se définit l'art classique.

Qu'il y entre un peu de mystère, on s'en doute. Mais plutôt que de le vouloir dissiper — par quel puéril bavardage ? — ne vaut-il pas mieux savoir, d'abord, à quelle condition il est légitime ? Le reste, patience.

Marcel Arland

Georges Anex

L'œuvre entière de Marcel Arland pourrait porter le titre de l'un de ses plus beaux livres : *Les Vivants*, et, comme lui, se réclamer de cette unité profonde et secrète que confère à une suite de récits changeants la grâce d'une voix qui a trouvé son lieu et sa formule. Ce que cet écrivain nous a confié de plus sûr et de plus vrai sur lui-même et sur le monde se découvre — mieux que dans l'exercice patient d'un long et beau roman comme *L'Ordre* — dans ses précieux recueils de nouvelles dont une seule ne suffit jamais à notre plaisir tant elle se referme peu sur elle-même, sur une histoire que la mémoire peut garder et à son gré recomposer et revivre. Le livre ouvert, ce ne sont point des personnages et leurs aventures qui nous attirent et nous entraînent au beau domaine des hasards, des rencontres toujours neuves, mais notre oreille et notre cœur sont d'abord éveillés par le timbre très particulier d'une voix et sa modulation, par ce qu'elle dit, sans doute, bien plus par l'accent de ce qui est dit. Seule compte cette voix que l'on souhaite entendre encore, s'élevant un peu au delà des objets qu'elle appelle, suspendue, poursuivant à la fois son chant et sa quête. C'est une voix qui interroge ou s'inquiète : *Bel été, avons-nous vécu ?*, aussi souvent qu'elle affirme et au cœur même de ce qu'elle affirme. De même une menace, et déjà la mort, habitent au cœur de trop beaux instants ; elles sont inséparables de toute splendeur, de toute plénitude bientôt refusées. La trahison est déjà présente dans la promesse, le bonheur se défait tôt dans la révolte ou l'ennui. *Était-ce déjà l'automne ou quelque reste suprême de l'été ?* Toute l'incertitude d'Arland se profile dans cette question, au penchant de cette phrase ancienne qui en était comme le gracieux symbole, son hésitation au bord de la vie, au bord de l'amour, comme au seuil des saisons. C'est elle que l'on entend d'abord à l'âge où elle paraît plus précieuse et plus féconde que toutes les assurances et que tous les triomphes. On n'entend que plus tard la réponse qui lui est déjà donnée dans le discret accord où elle tente de se résoudre et de se dépasser et que le monde offre dans sa première et sa plus simple apparence : *Dans les jardins les dernières roses avaient une grâce surnaturelle. ... Je nommais un à un les objets qui se présentaient à mon regard ; il semblait que chacun d'eux n'eût attendu que cet appel pour se glisser jusqu'à mon cœur, et m'apporter cette amertume où l'on devrait reconnaître le signe des plus beaux présents du destin.*

La voix d'Arland, dans ses premières œuvres, est porteuse ou messagère de son malaise — ce malaise dont il écrit dans la *Route obscure* qu'en lui il a senti sa seule unité — de sa fièvre, de son tourment : autant dans les confidences directes (ou les examens de conscience qui le conduiront jusqu'à faire le diagnostic d'un « nouveau mal du siècle » et qui revêtiront alors sa parole d'une sorte de prestige moral) que dans les romans ou les récits dramatiques, romans de « crises », qu'il compose en même temps : *Terres étrangères*, *Monique*, *Les Ames en peine*, plus tard *Antarès*. Il n'est que de relire ces livres pour comprendre combien l'accent propre à un écrivain se perçoit tôt dans son œuvre et la marque dès l'origine d'une grâce native : *Il n'est de vrai langage que celui du cœur jusqu'au cœur. Ce n'est pas un autre que j'envie, pas un autre que celui qui fut mis en moi...* Cet accent ne peut se perdre, car le poète ne possède rien de plus précieux, jusque dans la faiblesse qu'on y décèle et qui nous attache mystérieusement à lui. On l'aime ici jusque dans cette courbe trop prévue qu'il dessine dès le départ ou l'envol de quelques phrases dont le plus haut point et la chute semblent déjà connus. Cette courbe est celle de la vie même, de toutes les vies qu'Arland décrit dans leur effort et leur échec, dans leur prison où il n'est pas d'autre espoir que celui de la mort — ou de quelque lente et monotone peine. Dans l'*Ordre*, Gilbert et Renée, à l'instant de leur plus sûr accord, dans la douceur de la nuit et sous la « grave indifférence » du ciel, se sentent « deux enfants en danger » qui ne peuvent que « s'efforcer de se rendre heureux ». En vain. Le bonheur n'est jamais que l'attente du bonheur ou déjà le désir de fuir son illusoire mais étouffante plénitude. Il est plus souvent une ombre inquiète et fragile projetée sur nos destins. *Bonheur rapide ; sa brièveté l'exaltait. Madeleine s'attristait parfois, souhaitait que la mort la prît, puisqu'il ne devait pas durer.* Dans les drames qu'il inventait, Arland, pendant longtemps, n'a cherché qu'à figurer ce désaccord ou cette distance qu'il éprouvait entre la vie et le sentiment qu'il en avait, entre le monde et lui-même, entre « l'image du plus haut amour » et l'impuissance où nous sommes à lui demeurer fidèles, à décrire une attente jamais comblée, toujours déçue. Ses héros recherchent le bonheur, puis s'acharnent à le détruire ; c'est par eux-mêmes que leur attente est déçue ; ils ne s'acceptent pas, ils se nient et se tuent. Et la douceur du monde, des nuits, des ciels, évoquée et respirée autour d'eux, n'est que dérision.

*

S'il s'exprime à travers eux, ces héros — et l'exercice même de l'art d'écrire — portent Arland hors de lui-même ; ils délivrent en quelque sorte ce cœur trop solitaire de son amère complaisance pour l'engager dans une communion plus large. Dans les récits des *Vivants*, dans le mémorial de *Terre natale*, c'est une communion avec une terre qu'il n'aime point, dit-il, pour ses souvenirs et à peine

pour sa beauté (*Est-elle belle ? je ne le sais plus*), mais qu'il sent plus près de lui *que toute chose et que personne*. Il la décrit moins pour l'avoir lue du regard que reconnue au fond de son cœur dans une sorte d'intuition mystique. C'est un amour pour *une* terre, mais presque anonyme, avant tout pour *la* terre d'enfance, un amour dont le langage peut parler à quiconque en vit aussi, en de tout autres lieux du monde, et qui est, pour chacun, un bien inaliénable. Il est ce sentiment et cette mémoire des profondeurs qui affleurent soudain et occupent tout l'espace vivant, dont un exemple si admirable nous est donné par Bernanos aux premières pages des *Grands cimetières sous la lune*, dans les quelques phrases vraiment magiques où il évoque les chemins et les ciels de son pays. Le même Bernanos se moque ailleurs de ceux qui prétendent avoir, dans l'exil, la « nostalgie des paysages français » : n'est-il pas lui-même, écrit-il, le sentier ou la maison ou la haie qui siffle sous l'averse?... Magnifique amour qui s'accroît d'être frustré ! Il y a sans doute, chez Arland, le besoin d'une présence plus continue et plus charnelle, mais c'est bien le même élan qui nous accorde aux lignes de ces grandes plaines abandonnées quelque part aux confins de la Bourgogne et de la Champagne, *terres arides, immenses forêts coupées de gorges profondes*, et aux destins qui s'y accomplissent.

La vie y est sobre et silencieuse, la mort humble, les gestes retenus, maladroits, solennels — d'autant plus pathétiques. Ce n'est plus un seul cœur, mais tout un monde en attente : *Et l'on dirait que tous ces gens, et cette terre, et ce cheval qui hume l'air d'une tête inquiète, attendent quelque chose et ce jour même où tout semble en suspens...* Mais, des paysans d'Arland, on ne peut pas dire qu'ils attendent « que ça s'use », que le destin s'use, comme les paysans de Malraux ou ceux de Ramuz. Ils ne sont que rarement les frères de cette vieille paysanne immobile dans la lumière de l'aube, à la dernière page de la *Lutte avec l'ange*, qui regarde « au loin la mort avec indulgence, et même... avec ironie », dont Malraux dit qu'elle est accordée au cosmos comme une pierre ! Le monde d'Arland est moins bien défendu, plus vulnérable, plus souffrant — même dans les récentes nouvelles d'*Il faut de tout pour faire un monde* où l'émotion de l'auteur, ce témoin gênant, se veut moins présente, où sa vision du monde est plus ironique, plus détendue, plus nue. C'est un monde souffrant, tel qu'il est, mais dont le malheur ne grince pas, grelottant, aux cordes d'un maigre violon de pauvre, sous un tremblant archet. La pudeur, chez Arland, n'est point faiblesse ou crainte ; on a pu dire qu'elle était son style même et, comme chez tout artiste authentique, ce style sait se mesurer avec une extrême rigueur l'espace dont il a besoin. Voici le monde dans ses créatures les moins fêtées, dans ses accidents les plus obscurs, avec sa misère et ses brusques joies, avec ses trahisons, ses espoirs déjoués, son immense déception, sa souffrance et sa mystérieuse consolation, qui composent ensemble un large rythme de vie, font sourdre, par la voix d'un homme, une mélodie de l'homme, un chant fraternel.

Ce qu'il faut dire tout de suite, c'est que la question qui se pose est si terriblement complexe, qu'elle touche à des problèmes si essentiels, qu'on ne prétend pas en faire le tour, encore moins y répondre ; et qu'on ne s'aventure à en parler qu'après beaucoup d'hésitations, et un peu contre son gré. Deviner où va la poésie, entrevoir seulement par quels moyens elle sortira de la crise où elle est plongée comme tout le reste (et sortir d'une crise, c'est retrouver peu à peu cet équilibre dont les périodes de classicisme nous ont donné l'exemple), rien de plus difficile et de plus dangereux.

Il faut revenir une fois de plus là-dessus, au risque de se répéter : la poésie est affaire d'*ordre* et de *règle* ou elle n'est pas. Quoi d'étonnant alors qu'elle le soit si naturellement, si pleinement, quand cet ordre règne aussi dans la vie sociale, politique, religieuse (j'entends : quand il règne *naturellement*, et non par la contrainte) ? Quoi d'étonnant surtout que dès le moment où l'ordre se fige en formules ou s'écroule, la poésie s'isole et soit menacée ? Je veux dire qu'au moment où, par exemple, l'Eglise perd son pouvoir légitime, la société sa viabilité, l'ordre esthétique semble à son tour se vider de substance et n'être plus qu'un « bibelot d'inaltérabilité sonore ». On peut croire que c'est ce qui s'est produit dans le

R

Recherche

monde moderne : le poète, qui se contentait encore, au temps de Musset, de chanter *en mesure* un commencement d'angoisse et de démesure, mais qui se consolait de s'écouter (« les plus désespérés sont les chants les plus beaux »), a fini par éprouver si cruellement l'écroulement de tout ordre humain qu'il n'a plus su se satisfaire de l'ordre poétique existant (voyez comme Baudelaire a bien vu, dans *L'Héautontimorouménos*, la lucidité destructrice du poète moderne, cet excès de conscience de soi qui aboutira à l'échec de Valéry : « Ne suis-je pas un faux accord Dans la divine symphonie, Grâce à la vorace Ironie Qui me secoue et qui me mord ? Elle est dans ma voix, la criarde ! C'est tout mon sang, ce poison noir ! Je suis le sinistre miroir Où la mégère se regarde. »). Le poète, enfin, s'est retourné contre cet ordre, contre tout ordre, jusqu'au jour où il s'est trouvé lui-même enseveli sous les ruines du langage poétique. Or, cette poésie qui a honte d'elle-même, qui se méfie des mots, les déforme, les disloque et voudrait n'être plus qu'un cri, ne peut finalement que sombrer dans l'anarchie.

C'est alors que se dessinent (il faut bien simplifier), ici ou là, des directions nouvelles, des tentatives, même des exemples. Datés de 1947 ou de 1948, je trouve chez des écrivains français ces trois passages caractéristiques :

« ... Le jeune Rimbaud n'a trouvé que le Harrar, cette défaite, cette dérision. Ils n'ont pas su marier le ciel et l'enfer... Ici Paul Eluard reparaisse. Avec lui, avec son exemple, un point final est mis à quelque chose. Une certaine conception du poète est raccrochée au vestiaire de l'histoire. Rien ne pourra plus faire que la vieille contradiction n'ait été dépassée : le rêve et

de la vraie paix

Philippe Jaccottet

l'action, le ciel et l'enfer, la poésie pure et la politique... Car le mariage du ciel et de l'enfer a un nom moderne : *politique*, le mot grec qu'Orphée n'a pas su dire aux Ménades... etc. »

(Aragon, Préface aux « Poèmes politiques » d'Eluard, NRF)

« Il faut travailler à partir de la *découverte* faite par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique). Et non à partir de la *question* que pose la première partie de leurs œuvres. Jusqu'à présent on n'a travaillé qu'à partir de la question (ou plutôt à reposer plus faiblement la question). »

(Francis Ponge, dans « My creative method », Trivium, VII, 2)

« ... Quand Rimbaud nous déclare entre deux petites chansons qu'il renonce aux sophismes de la folie, et sait enfin saluer la beauté, quand Lautréamont soutient qu'il faut renouer, contre hallucinations, révoltes et stupeurs, le fil de la poésie impersonnelle, ils veulent dire, tout à fait bêtement, cela même qu'ils disent : c'est que le poète doit renoncer aux révoltes et aux sophismes pour écrire en vers réguliers comme tout le monde. »

(Jean Paulhan, Préface à « Poètes d'aujourd'hui »,
Guilde du Livre, Lausanne)

Il semble bien que ces poètes (parmi les plus en vue), que ce critique (l'un des plus avertis), s'entendent au moins sur un point : à savoir qu'il faut en finir avec un certain Rimbaud, celui qui est l'expression la plus exaspérée de la recherche de l'absolu à tout prix, fût-ce au prix des règles (« le dérèglement de tous les sens »). Il faut retrouver un ordre, fût-il relatif, ou provisoire, il faut fonder une nouvelle rhétorique.

On voit dès l'abord la solution que propose Aragon, dans l'éloquent passage cité ; dirai-je que le ton

grandiloquent de cette préface me rend suspect ce qu'elle pourrait contenir de vérité ? et que la comparaison faite entre la « Saison en enfer » de Rimbaud et celle d'Eluard est assez gênante, si fort qu'on admire ce dernier et qu'on respecte sa souffrance. Mais j'en redirai un mot plus loin.

Ce qu'écrivit Ponge est d'un autre poids. C'est qu'il est peu de poètes, aujourd'hui, qui connaissent comme lui le sens (tous les sens) des mots ; peu de poètes, je dois le dire, dont l'œuvre soit plus nécessaire et plus estimable. Cependant, lorsqu'on arrive à telle ou telle déclaration, qui frôle (on voit assez pourquoi) la forfanterie :

« L'homme nouveau n'aura *cure* (au sens du *souci* heideggerien) du problème ontologique ou métaphysique... Il considérera comme définitivement admise l'absurdité du monde (ou plutôt du rapport homme-monde). Hamlet, oui ça va, on a compris... Il n'aura pas d'*espoir* (Malraux), mais n'aura pas de *souci* (Heidegger). Pourquoi ? Sans jeu de mots, parce qu'il aura retrouvé son *régime* (régime d'un moteur) : celui où il ne *vibre plus*. »

(« Proèmes » NRF., p. 153, et passim)

on a de la peine à ne pas se sentir arrêté, peut-être gêné. Cette assurance, ce *parti pris* ne vont pas, semble-t-il, sans *borner* un peu notre enthousiasme (et sans doute n'en peut-il aller autrement d'un

parti pris). Il ne semble pas que l'échec rimbaldien (ou celui d'*Igitur*) soit nécessairement la preuve de l'absurdité de notre situation. Entre le fait de reconnaître au langage ses limites (cette « infidélité des moyens d'expression » dont parle Ponge) et l'affirmation de l'absurde, il me semble qu'il y a un pas. La poésie ne serait-elle pas justement ce qui nous empêche de croire tout à fait à l'absurde ? Ne serait-elle pas révélatrice d'un sens ? Pour moi, les « correspondances » n'ont pas d'autre signification. Et ce n'est pas, comme le pense Aragon, parce que l'homme serait « infiniment perfectible » ; mais parce qu'il posséderait, depuis toujours, une *perfection relative* qu'il importe de toujours sauvegarder et dont la poésie attesterait la présence. Il est certes hors de doute qu'une nouvelle rhétorique est nécessaire ; que c'est dans la plus grande obéissance que réside la seule liberté qui ne soit pas stérile ; et que la poésie est faite de toutes sortes d'astuces techniques et d'habiletés, si habiles qu'on ne les voie même plus (comme le voudrait Paulhan). Mais il est également probable qu'avec cette science et ce respect du langage, beaucoup d'humilité soit requise, et beaucoup d'amour, de celui qui n'est pas éloquent, mais bien plutôt timide, et qui n'a l'air de rien ; qu'il faille plus d'amour et d'abandon que d'assurance ; plus d'oubli de soi-même, de réserve et de patience. Rien, on le voit, qui soit plus difficile et dont on soit plus éloigné. Mais le retour à l'équilibre classique est peut-être à ce prix.

Ou du moins on le voudrait bien. Que l'un descende dans la rue, comme Eluard, ou que l'autre demeure seul, comme Reverdy, peu importe. Chacun sa nature. On n'a pas attendu Aragon pour tenter de passer « de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous » ; et surtout on ne passe pas en un jour, ni par réflexion, ni toujours à sa manière à lui. Je penserais même que chez les meilleurs reste toujours une inquiétude. Cependant, tandis que je m'essaie ainsi à de trop vagues réflexions, une lumière de glace continue à découper les fragiles figures de l'hiver ; elle fait son devoir ; ce que nous aimions change de quartier, ou meurt, ou simplement se

retire dans des abris de terre ; une énorme entreprise de démolition travaille dans le monde à plein rendement ; elle risque bien d'être la plus forte, et ce sera du beau travail, durable, on n'en doute pas. Certains ne s'en soucient guère, tant que les caisses et le ventre sont encore pleins (leur « plénitude » ressemble assez à celle des ballons qu'on vend aux enfants dans les foires) ; ceux qui écrivent, ceux qui peignent, ceux qui méditent, et qu'ils ont toujours accusés de « rêver », d'être « hors du monde », souffrent au contraire avec le monde et ne font que refléter son agonie. Mais s'ils cessaient de tâtonner vers une issue, succombant à l'énormité du scandale, s'ils ne croyaient pas que la naissance est aussi émerveillante que la mort est insidieuse, s'ils ne suivaient pas quand même des yeux, jusqu'à la fin, la graine qui est si *forte* et pourtant dérive à tous vents, à quoi pourraient-ils bien servir ? Tous travaillent selon leurs forces et leur nature à retrouver une paix qui ne sera peut-être plus jamais goûtée par l'homme, en tous cas pas par eux, mais est-ce qu'ils peuvent faire autre chose sans déchoir ? Seulement, ce n'est pas qu'une affaire d'art ; c'est une affaire d'âme ; les artistes n'en ont pas plus que les autres gens ; il leur arrive seulement, dans les cas les plus favorables, de l'oublier moins facilement.

De l'inconfort intellectuel

M. Marcel Aymé est un écrivain agréable. Et qui nous fait passer, à la lecture de *La jument verte* ou des *Contes du chat perché*, quelques heures d'inouscience. Nous apprécions sa verve gauloise, son esprit, mais, l'ayant quitté, nous éprouvons le sentiment ambigu d'avoir à la fois goûté quelque loisir et un peu perdu notre temps.

Or, voici que M. Marcel Aymé, avec verve toujours, avec esprit, vient de se faire le champion du bon sens bourgeois. Il a lancé un pamphlet contre la littérature d'aujourd'hui. Découvrant qu'à partir de Baudelaire un virus s'est propagé dans nos lettres, il se fait le médecin de ce grand corps malade. Ce n'est partout, prétend-il, qu'horreur de la raison, de la logique, de la clarté, que louange du trouble et de l'obscur, qu'exaltation des instincts les plus bas. A cette inquiétude morbide, à cette fièvre malsaine, il oppose ce qu'il appelle « le confort intellectuel », c'est-à-dire, « ce qui assure la santé de l'esprit, son bien-être, ses joies et ses aises dans la sécurité ». A partir de cette définition assez vague, M. Marcel Aymé — ou plutôt le personnage qu'il imagine, car notre auteur est un rusé ! — procède à un abatage massif des plus hautes gloires de notre littérature moderne. A Baudelaire, il préfère Casimir Delavigne. Il affirme que Rimbaud, Mallarmé et Valéry sont « peu lus » et n'ont « d'influence que sur les spécialistes ». Il fait, chose assez effarante, de Marcel Proust un « hypercartésien du réalisme », un « ennemi-né de tous les impressionnismes ». Tout cela, décidément, est un peu gros. Le « confort intellectuel » s'accommode, pour mon goût, de trop de mauvais goût.

Et ce qui est pire, peut-être, d'une réelle bassesse morale. Sans trop l'afficher, M. Marcel Aymé défend une culture — une pseudo-culture — de classe. Ce qu'il appelle « le bien-être » et « les aises » de l'esprit, « dans la sincérité » se révèle, en réalité, jouissance de consommateur fortuné, égoïsme de bourgeois qui tremble de voir finir son règne. Le « confort intellectuel » où nous invite M. Marcel Aymé est fait, avant tout, de paresse d'esprit, d'acquiescement au préjugé. Si le meilleur de la littérature française, depuis près de cent ans, apparaît à notre auteur passible de condamnation, c'est que les chefs-d'œuvre des maîtres sont nourris d'inquiétude, de curiosités audacieuses, de protestations et d'angoisses. Là règne l'inconfort intellectuel, moral, métaphysique. Ici — chez M. Marcel Aymé — nous ne trouvons plus que les platitudes du pire conformisme.

Qu'il existe des snobs — et autres imbéciles — prêts à gober comme mouches les inventions les plus saugrenues, à monter d'enthousiasme sur le dernier bateau, nous l'accordons. Mais les entraînements de la mode, quelles que puissent être parfois leurs ridicules conséquences, ne permettent pas de condamner le sentiment exactement contraire à celui que prône M. Marcel Aymé, et qui est le sentiment de « l'inconfort » intellectuel.

Sans cet inconfort, sans cette inquiétude profonde, il peut y avoir, certes, création littéraire. Mais je crains bien que cette création ne demeure timide, banale et, pour tout dire, de second plan. Toute œuvre vraiment nouvelle, qui enrichit le trésor de la pensée et de l'art, naît d'un déséquilibre intérieur, d'un désaccord entre l'homme et lui-même ou entre l'homme et le monde. Le destin d'un Pascal, d'un Rousseau n'est pas « confortable ». Et pas davantage celui d'un Baudelaire ou d'un Marcel Proust. M. Marcel Aymé se fait illusion, je crois, lorsqu'il oppose aux « inquiets », aux « malades » de notre littérature des écrivains qui lui paraissent les maîtres de la sagesse classique. Ceux-là même — un Montaigne, un Racine et tant d'autres, jusqu'à Corneille l'héroïque et Molière le déclassé — mettent en question et la société et la morale individuelle. Nous les donner comme des modèles de « confort intellectuel », d'aise et de joie de l'esprit « dans la sécurité », c'est les avoir, au préalable, vidés de leur substance la plus précieuse. M. Marcel Aymé compose son Panthéon littéraire d'auteurs inoffensifs (ou qu'il croit tels !). Comment donc ne voit-il pas que toute grande œuvre, toute pensée puissante, confrontée à notre faiblesse, à nos timidités, ne cesse de nous offenser ?

Charly Guyot.

A la recherche de l'Art pharaonique

CHRISTIANE DESROCHES NOBLECOURT

... « *L'art égyptien est hiéراتique,
immuable et anonyme* » ...

Combien souvent a-t-on pu répéter cette formule établie une fois pour toutes, depuis l'époque où les premiers voyageurs qui visitèrent l'Égypte en ramenèrent les témoignages artistiques, éclatants ambassadeurs de l'ancêtre des nations civilisées.

On pouvait peut être encore prétendre à pareilles affirmations avant les temps de Champollion. Il n'est plus d'excuses, pour ceux qui s'en tiennent à ces termes à moitié vides de sens, en notre époque où les musées conservent des œuvres aussi nombreuses qu'évocatrices de cet art prestigieux.

Pour ceux qui ont l'heur de consacrer leur vie à la recherche passionnante de cette résurrection millénaire, ce jugement hâtif constituerait-il un reproche ? N'auraient-ils pas suffisamment souligné la souplesse extrême de cet art, son infinie variété dans les lignes imposées par les lois religieuses qui le régissaient pour l'éternité ?

Plus que dans tout autre pays, l'empreinte du sol (puis celles de la monarchie et de la religion qui en découlent), se fit sentir dans l'Égypte des Pharaons. C'est que pendant des siècles, la vie des hommes était liée au même phénomène qui inlassablement se reproduisait, phénomène nécessaire à l'existence du pays : la crue du Nil, qui faisait d'un désert sans pluie, une oasis riante et gorgée de récoltes abondantes, sinuose comme le cobra éternel et sacré.

Cette répétition régulière d'une inondation salvatrice, — après les angoisses renouvelées de l'assèchement stérile et mortel, — complétée par l'action bienfaisante, — toujours présente —, du soleil, ne pouvait que donner aux Égyptiens l'idée de la continuité dans la tradition et inciter les plus sages d'entre eux à établir la notion religieuse de la vie éternelle ; à suivre, unis sous la pression de leur redoutable bienfaiteur le Nil, un gouvernement fort, autoritaire s'il le fallait, qui devait assumer les responsabilités d'un pouvoir que la structure même du pays voulait rigoureusement centralisé.

Mais, aussi vrai que rarement les crues atteignaient deux fois de suite un même niveau, que les champs ne fournissaient pas forcément coup sur coup une récolte semblable, de même qu'au fur et à mesure des inondations le sol du Double Pays se trouvait légèrement surélevé, — aussi bien aucune des grandes périodes de l'histoire de l'Égypte n'a donné naissance à des manifestations d'art identiques.

C'est au cours de plus des 3000 ans que durèrent les trente dynasties des Pharaons, une perpétuelle évolution des arts, dans un cadre strictement observé, en harmonie directe avec les grandes lois de la nature qui régissaient ce pays fabuleux.

Et quelle variété dans cette étonnante unité !

A aucune époque par exemple, l'artiste ne se départit des principes essentiels du dessin, établis dès les premiers âges protodynastiques. L'homme est de profil, les épaules de face, les pieds de profil, l'œil de face dans un visage de profil. Et tout ceci est si bien tracé, si harmonieux dans un équilibre savamment étudié, que cette réunion d'éléments irréellement présentés, s'impose à l'œil, à ce point qu'on en finit par oublier que ce pourrait ne pas être : atrophier un plan essentiel, quel qu'il fut, du corps humain, aurait semblé sacrilège à ces artistes pour qui la discipline religieuse des formes était la loi.

Mais c'est à l'intérieur de ce cadre que la verve de l'artiste s'exerçait, — que l'esprit d'une époque toute entière s'exprimait, et, dans les reliefs si délicats, des fractions de millimètres seulement traduisaient le style de ses ombres, de ses lumières, le frémissement d'une narine, l'inclinaison d'un œil, la commissure d'une bouche, la saillie d'une pommette, l'ourlet d'une oreille, l'ossature d'un genou, le détail d'un pied.

Ainsi même lorsqu'un costume traditionnel est représenté sur un corps de pharaon officiant au cours d'une cérémonie sacrée, — immuable à travers les siècles, — ou à l'occasion d'un pastiche (il y en eut) d'une scène archaïque, — tout dénote par le rendu, par la technique du sculpteur, une époque, quelquefois même une école artistique différente de celle de la province voisine.

Anonyme, l'art égyptien paraît l'être demeuré, **en fait**, pendant toute son évolution, parce que l'artiste ne travaillait pas pour lui, — pas plus que le compagnon bâtisseur de cathédrales, — mais il œuvrait pour les dieux, d'abord, pour les morts, aussi. On ne lui demandait pas davantage d'interpréter, — de plaire, — mais de **faire vrai**, et **vrai suivant une loi établie**, où les considérations artistiques semblent n'avoir jamais été mises au premier plan. On prenait le plus savant, le plus habile, parce qu'il réussissait le mieux (malgré la mesure imposée si strictement établie), à donner l'idée de la vie. Il fallait que la statue ressemblât à son modèle pour qu'après la mort elle put l'aider à reconnaître son « corps d'éternité ». Il fallait que les peintures des chapelles funéraires évoquassent bien les scènes tracées à l'avance, de la vie future : l'art était au service de l'Éternité afin de perpétuer cette vie même dont les besoins matériels semblent avoir été impérieux dans les Champs Élysées égyptiens.

Mais, **en réalité**, l'artiste n'en abandonnait pas pour autant dans son exécution, son style propre, **son originalité**, et, à l'étude de certaines peintures de tombes dans une même nécropole, de reliefs précis, de quelques statues émanant d'une région définie, on peut, à coup sûr, reconnaître la même main dont aucune loi religieuse ni aulique n'avait pu, ni voulu sans doute, éteindre l'intime et personnelle sensibilité.

Tout est, encore, dans le détail, et à l'intérieur de ces silhouettes si purement tracées, ce détail est roi et inspire les artistes les plus fougueux. (A suivre.)

3. *Ars antiqua et Ars nova*

A la fin du XII^e siècle, certaines formes commencent à se préciser, qui connaîtront un développement considérable :

Le conduit, ou **conductus**, est une pièce à 2, 3 ou 4 voix (voix signifiant ici ligne mélodique, qui peut aussi bien être exécutée par un instrument), dont le *ténor* n'est plus un chant liturgique donné, mais l'œuvre du compositeur lui-même. Il y règne donc la plus grande liberté. Les voix y suivent cependant, en général, le même rythme, ce qui permet d'y reconnaître l'origine de la *chanson polyphonique* et syllabique des Jannequin, Claude Le Jeune, Mauduit, etc. (au XVI^e siècle).

Le rondeau, ou **rondel**, est une pièce à plusieurs voix, où celles-ci entrent successivement, avec le même motif mélodique, comme dans un canon (mais à des hauteurs différentes). Dans le corps du morceau, d'autres motifs passeront aussi d'une voix à l'autre, procédé qu'on a appelé *l'imitation*. Il n'y a donc rien de commun entre ce rondeau et le rondeau littéraire. C'est le rondeau des troubadours, et plus tard le rondo de la sonate, qui ont une similitude avec le rondeau poétique, avec l'alternance de couplets et de refrains. L'idée de faire circuler un même motif dans les différentes voix fut une invention capitale, qui devait aboutir à la *fugue*. C'était aussi la découverte d'un *principe d'unité* extrêmement fécond.

Le théoricien Odington (bénédictin anglais, mort après 1330), décrit ainsi ces deux formes : « Si ce que dit un des chanteurs est repris successivement par tous les autres, le chant s'appelle rondeau, c'est-à-dire une roue, un chant qui s'étend à la ronde. Mais si le premier ne reprend pas le chant du second, et si chaque mélodie se développe avec ses notes particulières, cela forme un conduit, comme si plusieurs beaux chants étaient conduits ensemble. »

Le motet enfin, qui garde le même nom en dépit de nombreuses transformations, fut d'abord l'assemblage assez saugrenu d'une mélodie grégorienne et d'un contre-chant, comme dans l'organum ou le déchant, mais un contre-chant pourvu d'un texte poétique qui n'a rien de commun avec le texte liturgique du ténor. Et quand le motet est à trois voix, la nouvelle voix reçoit un texte différent des deux autres... D'où le nom de motet, « musique avec des mots ». Il en fut de même avec l'adjonction d'une quatrième voix, l'auditeur étant alors, naturellement, dans l'impossibilité de suivre le déroulement simultané de trois ou quatre textes différents. Au XIII^e siècle, le ténor du motet est généralement instrumental. Les autres voix, deux le plus souvent, ont une grande indépendance rythmique, et, toujours,

des textes différents. Il existe alors des motets religieux et des motets profanes. Plus tard, le motet sera exclusivement religieux. Nous le retrouverons quand nous examinerons les grandes formes du XVI^e siècle.

Ars nova. C'est le rejet ou l'adoption de la tierce et de la sixte comme consonances qui marque la principale différence entre *l'ars antiqua* et *l'ars nova*. C'est à Philippe de Vitry que l'on doit cette division, au commencement du XIV^e siècle, division en réalité beaucoup moins marquée en pratique qu'en théorie. Philippe de Vitry désignait par *ars antiqua* la longue période de l'organum et du déchant, illustrée par les œuvres déjà raffinées de Léonin et de Pérotin (Ecole de N.-D. de Paris, XII^e siècle), et par *ars nova* la polyphonie qu'il préconisait dans son traité, et qu'Henry Prunières caractérise ainsi dans sa Nouvelle Histoire de la Musique : « On commence à éviter les suites de quarts et de quintes qui, avant peu, seront prosrites. Des gammes majeures déjà employées depuis longtemps dans les chants populaires et même dans les mélodies des Trouvères, et des gammes mineures qui se rapprochent déjà beaucoup plus de notre mode mineur que des tons grégoriens dont elles sont issues, s'imposent de plus en plus dans la musique polyphonique. La cadence parfaite ¹ fait son apparition et la note sensible établit peu à peu son empire. C'est par un demi-ton et non plus par un ton entier que dans les cadences la sensible aboutit à la tonique. Le chromatisme avec les dièses et les bémols se généralise. »

Le plus grand nom de l'ars nova est Guillaume de Machault (1300-1377) dont on peut entendre par disques l'admirable Messe ².

A l'époque de l'Ars nova, l'Italie commence à jouer un rôle et apporte des genres nouveaux :

Le madrigal, qu'on peut considérer comme une mise en œuvre à plusieurs voix de la chanson des troubadours. De courtes proportions, car il ne dépasse généralement pas treize vers, il exploite de préférence les sujets champêtres et galants. Il se développera considérablement jusqu'au XVII^e siècle.

La ballade, faite de trois couplets et de trois refrains, avec un envoi.

La caccia (chasse), tentative de musique descriptive, avec appels de cor figurés, et poursuites représentées par un canon. La caccia est à trois voix ; ce sont les deux voix supérieures qui se poursuivent en canon, sur une basse de mouvement moins rapide.

Toutes ces formes évolueront au cours des XIV^e et XV^e siècles, siècles de recherches et d'expériences, où l'écriture parviendra à une habileté, à un raffinement extraordinaire (non sans sacrifier parfois à la pousse, avec la mise en œuvre des canons les plus compliqués, qui engendre bien souvent une redoutable sécheresse ; mais si ces œuvres-là sont très souvent citées, elles ne sont pourtant pas les plus nombreuses) ; tandis que le XVI^e siècle sera un siècle d'aboutissement, où le langage et les formes atteindront un admirable équilibre, et resteront pour un temps stabilisés, formant ce qu'on appelle le classicisme de la Renaissance.

(A suivre.)

Voir *Pour l'Art* n^{os} 5 et 6.

¹ *Cadence* — On appelle ainsi une formule finale d'une phrase musicale, ayant pour principale fonction d'établir le mode ou la tonalité.

² Anthologie sonore, n^{os} 31 et 32.

PHASES DE LA CRÉATION DRAMATIQUE

I

PROPOS LIMINAIRES

Le *drame* est une *action* représentée. Son origine se situe universellement dans le besoin de l'homme d'exprimer, par le moyen de sa personne engagée tout entière, les liens profonds qui l'unissent au monde vivant. Ce fut d'abord une danse des fidèles possédés par le dieu, gymnique désordonnée, entrecoupée ; le cri s'y mêla, puis la mélodie, la musique rythmant cette effusion, l'ordonnant en une célébration, reliant les « enthousiastes », les « habités d'un dieu », et créant ainsi à la fois un ordre et une communion, brisant la solitude et affirmant un pouvoir mystérieux. Interviendra enfin la *parole* sacrée, enrichissant cette chorégraphie, totalisant l'être dans son acte adorateur, prise de connaissance et révélation d'essence.

Le théâtre de l'Europe est né en Grèce des lyriques saltations extatiques des bacchants¹, qui célébraient dans les montagnes le culte orgiaque² de Dionysos, dieu de la vie du monde. Le prêtre ou le poète écrit le dithyrambe³, donna une forme aux cris des fidèles dansant la joie et la terreur autour de celui qui détient les secrets pouvoirs, mais aussi qui délivre l'ivresse libératrice.

Thespis⁴, dit-on, fit le premier dialoguer le chœur avec le coryphée⁵, dans un échange de strophes qui chantaient la mystérieuse nature d'Iacchos. Le récit de ses exploits prit place dans les thèmes, les « péripéties » de sa passion. Ainsi naquit la poésie dramatique grecque du chant liturgique, qu'elle développa pour le porter enfin au théâtre.

C'est, à proprement parler, un lieu où l'on voit un spectacle. (Theaomaï, en grec, signifie regarder.)

Au moment où « celui qui regarde », le spectateur, assiste à la re-présentation, à la remise en présence toujours à renouveler, de l'acte, il *participe* chaque fois à une

création poétique unique, fondée sur une œuvre écrite pour tous par un homme, dont c'est l'importante fonction sociale de susciter des êtres révélateurs, de mettre en images vivantes l'humaine condition. L'action est mise en scène par un autre homme, à la fois libre et lié : elle est interprétée par des « acteurs » qui l'agissent, se prêtant à l'incarnation d'un autre ; elle est enfin reçue, vécue, amplifiée en résonances jusqu'à ses lointaines dimensions par cet être multiple unifié qu'est le public, le peuple, les gens rassemblés.

Ce double aspect mimique et incantatoire, d'une part ; d'autre part, ces conditions de collaboration et de perpétuel renouvellement créent au théâtre des lois si particulières qu'elles l'exceptent des autres disciplines créatrices.

On se propose d'analyser ici les données propres à chacune des quatre phases solidaires dont la succession engendre l'acte dramatique.

Et de s'efforcer d'en tirer quelques-unes des constantes qui rythment et soutiennent la vie de cet art secret : le théâtre.

Mais seulement celui de la grande lignée européenne. Il y a d'ailleurs, semble-t-il, une profonde et nécessaire similitude originelle entre toutes les manifestations dramatiques des diverses civilisations, évoluées selon leur génie propre ensuite. Et le théâtre asiatique connaît par exemple des formes de la plus haute perfection, comme le Nô japonais ou les danses cambodgiennes. Mais là également, nous avons un art magique, incantatoire, hiératique, lié par une précise symbolique à la chorégraphie passionnelle suscitée par de très anciens cultes. Il paraît donc y avoir unité naturelle de nécessité ; seules les formes conditionnelles diversifient secondairement les arts dramatiques.

(A suivre.)

Jacques Adout.

¹ *Bacchant* : Suivant, fidèle de Bacchus. — ² *Orgiaque* : Qui provoque une grande exaltation, des transports. — ³ *Dithyrambe* : Chant pathétique et violent en l'honneur de Dionysos. — ⁴ *Thespis* : Créateur traditionnel de la tragédie à partir du culte de Dionysos, probablement légendaire. — ⁵ *Coryphée* : Chef du chœur antique.

LES TRÈS RICHES HEURES DE LA GRAVURE

5

François Daulte

La Gravure sur bois au XIX^e siècle.

Depuis le XVII^e siècle, la gravure sur bois était un moyen d'expression en sommeil, quand, aux environs de 1815, une découverte technique vint lui rendre son rang.

Gravure sur bois de fil et sur bois debout.

Jusqu'alors, on s'en souvient, les planches à graver étaient débitées *dans le sens du fil*, c'est-à-dire selon l'axe du tronc ou de la branche, ce qui réservait au travail du graveur certaines surprises, les fibres se présentant au canif sous des angles divers. Si, au contraire, on scie un tronc transversalement au fil, *debout au fil*, on obtient une rondelle de bois qui offre à l'outil de l'artiste une résistance uniforme. Dans cette rondelle, le graveur découpe de petits carrés ou des rectangles qu'il assemble savamment et polit avec soin afin de leur donner une homogénéité parfaite. Pour éviter ces blocs de bois, il peut remplacer le canif par le burin, d'un maniement plus facile. C'est ainsi qu'un simple changement dans la manière de scier un tronc eut une portée considérable sur l'art de la gravure au XIX^e siècle.

Origines du bois debout.

Ce procédé, préconisé en 1775 par Thomas Bewick, un graveur anglais, aurait passé inaperçu si, en 1817, un imitateur de Bewick, Charles Thompson, appelé par la maison Firmin-Didot, n'eut ouvert un atelier à Paris. C'est de là que le bois *debout* commença à se répandre en France, et dans toute l'Europe. Mais, Thompson n'eut pas seulement le mérite d'être l'initiateur d'une technique originale ; en gravant des vignettes de Deveria, il contribua à la création du bois romantique.

Le bois de trait à l'époque romantique.

Le mouvement de rénovation de la gravure partit des ateliers du *Magasin Pittoresque*, de *l'Illustration*, du *Monde Illustré*. Le bois debout pouvant être habillé avec le texte typographique, les grands journaux renoncèrent peu à peu au burin et à la lithographie pour n'être plus illustrés qu'au bois.

Il est à remarquer qu'à cette époque rien n'est encore changé en ce qui concerne l'alliance nécessaire entre le dessinateur, qui pense et compose noir sur blanc, et le graveur, qui doit épargner les noirs et créer des blancs à l'aide de son canif ou du burin. Pour le graveur qui travaille en *fac-similé* — parce que son outil s'efforce de rendre l'effet du crayon ou de la plume — la difficulté est dans l'enveloppe de la taille qui doit rendre les valeurs dégradées d'un trait. Néanmoins, les vrais auteurs des bois romantiques ne sont pas ceux qui, avec goût et soin il est vrai, ont évidé le bois autour des traits, mais ceux qui ont tracé sur le bois des dessins agréables, et pour la transcription. C'est Daumier et sa Comédie Humaine ; c'est Gigoux (1806-1883) qui illustra *Gil Blas* avec un sens étonnant des ombres et des lumières ; c'est Tony Johannot qui dessina les frontispices des ouvrages des poètes romantiques et ressuscita *Don Quichotte* et *l'Enfer* de Dante.

Doré et le bois de teinte.

Johannot meurt en 1852, au moment où Doré (1832-1883) commence à travailler. Avec ce visionnaire aux inventions drolatiques et grotesques, à l'imagination inépuisable, c'est une autre époque qui commence. A l'âge des graveurs romantiques, taillant dans le bois pour réserver de minutieux dessins au crayon ou à la plume, succède celui où le graveur doit interpréter un lavis traité largement au pinceau. *La gravure de teinte* ou *d'interprétation* va remplacer la *gravure au trait*.

Daniel Vierge (1851-1904) part des recherches de Doré et les dépasse. Il ouvre la voie à une illustration plus lumineuse encore, faite de contrastes. Mais c'est avec Auguste Lepère (1849-1918) que la gravure sur bois va faire un pas capital en avant. Non content d'être le traducteur des peintres, Lepère devient son propre interprète. De cette fusion, en un seul homme, attendue depuis des siècles, entre le créateur de l'image et celui qui la réalise dans le bois, on suivra les heureux résultats dans l'art du XX^e siècle.

Une Restauration.

Or, c'est précisément au moment où Lepère supprimait la division du travail adoptée par les maîtres d'autrefois, que la gravure sur bois allait retrouver d'antiques prestiges. Dès 1894, les estampes blondes des romantiques passent de mode. Elles sont condamnées par tout un groupe d'artistes, auquel Bracquemond sert de porte-parole. Aux grisailles des bois romantiques, on veut substituer les larges aplats des noirs et les grands blancs des premières xylographies. C'est le retour à la carte à jouer, à l'image primitive, à l'estampe japonaise. Gauguin (1848-1903) sera le meilleur représentant de ce mouvement. Ses bois taillés à l'ancienne, fortement et maladroitement encrés, avec leurs fortes oppositions de noirs et de blancs, eurent du succès chez les artistes. C'est dans cette voie que s'engagera la gravure contemporaine.

(A suivre.)

Voir « Pour l'Art », n^{os} 3, 4, 5 et 6.



G. Doré : *La Ménagerie Parisienne.*



Lanfranco architecte. Cathédrale romane de Modène (Italie), 1099-1106-1184.
Façade principale.

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE

5

Alberto Sartoris

Le système précolombien.

Les civilisations précolombiennes, qui s'étendirent du VI^e au XV^e siècle, ne connurent ni la voûte ni la coupole. Exclusivement fondée sur l'horizontalité unie au principe pyramidal, leur architecture employa comme matériaux de construction les argiles sous forme de *pisé*¹ et de briques durcies au soleil, les calcaires et les roches volcaniques et basaltiques, la pierre en blocs liés avec des mortiers et des argiles. Les édifices, aux *linteaux*² de pierre supportés par des encorbellements, étaient généralement couverts par des terrasses en bois et en argile, parfois au moyen de cônes tressés. Les tracés architecturaux se concevaient modulairement.

Au Mexique, les Aztèques édifièrent des monuments rythmiques, massifs, puissants, immenses, formés de cubes saillants s'incrétant dans les parties planes ou à leurs intersections. Le plus typique est le *téocalli*, énorme pyramide à gradins *apocopés*³, où s'insèrent des escaliers axiaux conduisant au temple qui le couronne. La pyramide de Cholula mesure 483 m. de côté, 58 m. de hauteur et s'étend sur une surface de 18 hectares.

Grands constructeurs, les Mayas élevèrent dans le Guatemala, le Yucatan et l'actuel Honduras des temples gigantesques et des palais barlongs surmontés de terrasses, reliés par des rampes et de nombreux escaliers et où toutes les salles étaient doublées en profondeur, les premières s'éclairant directement, les dernières indirectement. A Copan, ils construisirent le premier édifice public d'Amérique.

Les architectes incasiques furent les plus habiles constructeurs de la civilisation précolombienne. Maîtres dans l'art militaire, l'urbanisme et l'architecture monumentale et utilitaire, ils couvrirent le Pérou de forteresses, de digues, de murailles cyclopéennes formées de blocs de 300 tonnes, d'innombrables canaux, d'amples voies de communication, d'amphithéâtres, de temples et de villes. Les Incas n'éclairaient pas leurs pièces qu'ils *imbriquaient*⁴ en inextricables et mystérieux dédales.

Le particularisme musulman.

L'architecture musulmane (improprement appelée arabe, mauresque ou sarrasine), donne naissance à la mosquée, à la *turbé*⁵ et au minaret ; à la coupole en briques entrecroisées, c'est-à-dire à double calotte comportant un vide, plus légère que la massive et dont la poussée se trouve diminuée ; à la coupole en forme de paraboloïde, de sphéro-cône, de bulbe, de cône et de pyramide alvéolée ; à ce que nous nommons aujourd'hui le *bow-window*⁶ ; à la polygonie sphérique des voûtes à stalactites prismatiques et aux pendentifs à alvéoles (Palais de l'Alhambra, à Grenade, XIII^e siècle).

Influencé par la Perse, l'Asie Mineure et les Byzantins, le particularisme musulman s'exprime par les tracés régulateurs de l'arc brisé d'esprit sassanide (mais avec un centre unique de rayonnement), par l'arc outrepassé hispano-wisigothique, l'arc polylobé rappelant l'image d'un trèfle, l'arc aigu surhaussé, l'arc lancéolé et l'arc en ogive outrepassé. Les *arcatures*⁷ à baldaquin et les arcatures croisées qui en dérivent et retombent sur des colonnes, sont tantôt superposées, tantôt enchevêtrées.

Toute une géométrie vibrante et inattendue préside à l'esthétique d'édifices qui, au début, furent construits en briques revêtues de plâtre sculpté, et plus tard par couches successives de pierre et de briques cuites. L'architecture, dont la somptueuse ornementation se manifeste par les multiples combinaisons du triangle et des polygones réguliers, est soulignée et ravivée de brillantes couleurs.

La grandeur romane.

L'architecture romane n'est pas d'origine française. D'autre part, il conviendrait de l'appeler lombarde, car elle est intimement liée à l'activité des Maîtres cômâsques médiévaux. Surgie en Lombardie, elle s'est développée dans l'entière plaine du Pô, du Piémont à l'Emilie. Le centre idéal de cette renaissance constructive est en effet la zone cômâsque-milanaise-pavesane, entre les lacs lombards et le Pô. Mais ses ramifications s'étendent fort loin : elles rejoignent les vallées du Piémont (Aoste, Suse), la Vénétie (Vérone), l'Emilie (Plaisance, Bologne), la Romagne, le Ferrarais, la Toscane (Arliano), le Latium (Tarquinia), la Ligurie (Gênes, Noli) ; passent les frontières et parviennent jusqu'en Provence, en Bourgogne, dans l'Agenais et en Rhénanie. Cette architecture s'affirme aussi bien dans les régions importantes situées sur les grandes voies de communication, que dans les endroits les plus reculés et dans les montagnes, en Italie, en France, en Espagne, en Belgique, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre.

A travers une unité de principes essentiels et de caractères extérieurs, les architectes romans résolvent un problème de construction imposé par des nécessités pratiques, techniques, rationnelles. Ils substituent à la poutraison en bois du schéma basilical, la maçonnerie à voûtes ou à coupoles. Pour surmonter des difficultés d'ordre statique, ils modifient avec grandeur les formes constructives traditionnelles. Grâce à une parfaite concordance entre structure et forme, l'architecture romane introduit dans l'art de bâtir un concept nouveau : l'équilibre. L'édifice ne constitue plus une masse inerte, mais un ensemble de poussées qui s'opposent entre elles et subordonnent les membres inférieurs (piliers, colonnes) aux membres supérieurs (voûtes).

Les éléments particuliers à l'architecture romane sont les contreforts adossés, la voûte en berceau, d'arête, en arc de cloître et à tasse ; l'arc plein cintre et l'arc toral ; l'abside, le transept et le *déambulatoire*⁸ ; les galeries supérieures et le *triforium*⁹ ; les campaniles et les tours.

L'appareil des murs romans est fait de moellons d'épaisseurs variées, liés au mortier, ou d'un blocage revêtu de pierre. Des chaînes d'angle accusent l'intersection orthogonale des deux murs. La pierre est toujours posée toute taillée.

(A suivre.)

Voir « Pour l'Art », n^{os} 3, 4, 5 et 6.

¹ *Pisé* — Maçonnerie en terre argileuse comprimée sur place, dans l'intervalle de planches formant une sorte de moule, et qu'on laisse sécher à l'air.

² *Linteau* — Traverse horizontale.

³ *Apocopé* — En partie tronqué.

⁴ *Imbrication* — Plan affectant la forme d'une dentelure.

⁵ *Turbé* — Mosquée funéraire.

⁶ *Bow-window* — Fenêtre en saillie sur le parement d'un mur de façade. Le *moucharaby* musulman est une sorte de balcon, fermé par un grillage en bois tourné, fait d'une infinité de petites pièces qui atteignent parfois le nombre de douze cents par mètre carré.

⁷ *Arcature* — Suite d'arcades formant un ensemble architectural.

⁸ *Déambulatoire* — Nef tournant autour du chœur d'une église.

⁹ *Triforium* — Galerie placée au-dessus des nefs latérales, des églises ou des basiliques. Parfois le triforium occupe toute la largeur des collatéraux.

5. Les auteurs d'un film

Jusqu'à présent, nous nous sommes occupés de la nature du cinéma et de ses éléments fondamentaux. Voyons maintenant quels sont les créateurs du septième art et quelle est leur technique.

Le cinéma, on l'a souvent dit, serait un art collectif. Il suppose en effet la collaboration de plusieurs artistes et de nombreux artisans. Si l'on se donne la peine de lire attentivement le *générique* d'un film, c'est-à-dire la longue énumération qui précède les premières images, on s'aperçoit qu'après les noms des vedettes écrits en lettres géantes, il y a la foule des obscurs sans qui le film n'aurait jamais pu naître, et, tout à la fin, apparaissent deux noms plus importants, celui du *metteur en scène* et celui du *producteur*.

Si l'on veut bien comprendre le rôle de ces deux hommes, il faut comparer le film à un monument. Le metteur en scène en est le sculpteur ou l'architecte et le producteur en est à la fois l'entrepreneur et le financier.

Toute la responsabilité financière d'un film repose sur les épaules du producteur. Cela ne l'empêche pas d'exercer une action prépondérante sur le côté artistique de la production. C'est lui qui décide de la naissance d'un film. Il choisit le metteur en scène et les principaux acteurs et techniciens, en fonction de la nature du film qu'il a l'intention de tourner. Il est aussi responsable du budget qui limite ses moyens financiers. Il doit tenir compte des aléas qui ne manqueront pas de se produire en cours de tournage. Son rôle tient à la fois de l'entrepreneur et de l'éditeur.

Une fois que le producteur a choisi le sujet qu'il entend porter à l'écran, il le confie à un scénariste qui travaille en collaboration étroite avec le metteur en scène.

L'homme qui donnera son style au film et en fera une œuvre d'art ou une pauvreté, c'est le metteur en scène. C'est lui qui a la responsabilité de la transcription du scénario en termes visuels. C'est à lui qu'incombe la tâche de coordonner le travail du décorateur, de l'opérateur, de l'ingénieur du son, du monteur et du compositeur, de faire jouer les acteurs. De cet amalgame, il fera un tout homogène et donnera un sens à tous ces efforts. Il a un peu la fonction du chef d'orchestre qui donne un rythme personnel à l'œuvre qu'il a mission d'interpréter.

L'art du metteur en scène réside dans la manière avec laquelle il traite son sujet. Il a ou n'a pas le sens du cinéma. Ainsi Georges Péclet peut bien mettre en images *Le grand cirque* de Closterman. Malgré les infinies possibilités que lui offrait le sujet, il n'en tire qu'une suite de scènes quelconques, mal jouées, pauvrement photographiées, cela parce qu'il n'a aucun talent et rien à dire. En revanche, un de Sica fait un chef-d'œuvre en racontant la simple histoire d'un homme à qui l'on a volé sa bicyclette.

Si l'on compare un film à un opéra, le genre de spectacle qui se rapproche le plus du cinéma, on s'aperçoit qu'un scénario est aussi sec et mince qu'un livret. C'est le compositeur, dans un cas, le metteur en scène dans l'autre, qui l'enrichiront de leur force créatrice.

L'idéal serait que le compositeur soit son propre librettiste et que le metteur en scène écrive lui-même son scénario. Chaque fois que le cas s'est produit, il a donné d'excellents résultats. De nombreux metteurs en scène ont abordé l'écran comme scénaristes.

De même que nous parlons du style de Mozart, de Beethoven, de Tchaïkovski, de Smetana ou de Stravinsky en musique, nous pouvons aujourd'hui parler du style d'Eisenstein, de René Clair, de Jean Renoir, de Carl Dreyer, de John Ford ou de Roberto Rossellini. On distingue très vite le style particulier d'un film russe, allemand, américain ou anglais. Même dans le genre mineur du film commercial, on reconnaît le style des firmes. Il y a une manière Métro-Goldwyn de traiter un sujet très différente de la sauce Warner Brothers.

Il est arrivé que quelques créateurs particulièrement doués réunissent les triples qualités de producteur, scénariste et metteur en scène. C'est le cas de Walt Disney, Charlie Chaplin et Orson Welles. C'est certainement le seul moyen de produire de bons films. Ce n'est pas un effet du hasard si *Le voleur de bicyclette* et *Le troisième homme* sont les deux meilleurs films de l'année. Leurs auteurs, Vittorio de Sica et Carol Reed, remplissent en effet cette triple condition.

(A suivre.)

Voir *Pour l'Art* n° 3, 4, 5 et 6.

On s'en prive moins depuis que, les frontières ouvertes, le monde reprend pour nous figure humaine. Ce n'est plus seulement le « musée imaginaire » de nos livres d'art et de nos reproductions. Voici ces fresques, dont l'image teintait de nostalgie nos rêves impatientes ; nos pas foulent les degrés de marbre que le génie humain a peuplés de dieux ; voici la grâce de Fiesole, les sortilèges andalous, la Beauté qui nous accueille et nous précède sur tous les chemins de la vieille Europe.

Que cette patrie de notre esprit nous est tout à la fois nouvelle et familière ! Combien notre âme, trop longtemps prisonnière, s'y sent à l'aise, retrouvant à chaque pas le climat de ses plus belles saisons !

Nous vous proposons, pour vos vacances de Pâques :

1. Vérone-Venise-Ravenne-Bologne (10 j.) :

Ce n'est point en vain que Shakespeare a jeté sur Vérone les prestiges de son génie : la vieille cité de l'Adige renferme, dans son corset de remparts, d'incomparables beautés, églises, palais, féeries d'un Véronèse... Dans son prodigieux décor de ciel et d'eau, Venise est une scène où se joue, chaque nuit, chaque jour, une pièce de songe. — Ville morte, Ravenne dort, derrière le rideau de sa pinède ; dans ses basiliques du V^e et du VI^e siècle, les princesses byzantines reposent, sous le scintillement des ors, des bleus, des verts, de mosaïques qui sont les plus belles du monde. — Ardente cité aux rouges monuments, Bologne est mieux qu'une simple étape sur la route du retour : les souvenirs de son école de peinture vaudraient, à eux seuls, la visite.

2. Vienne (8 jours) :

Des siècles d'histoire ont marqué de leur empreinte la capitale autrichienne, de la cathédrale ogivale de St-Etienne aux délicieux palais baroques. Malgré ses blessures récentes, la ville a gardé son charme unique et son musée de peintures supporte la comparaison avec le Louvre. Qui ne voudrait vivre, dans la crypte des Capucins, l'émouvante confrontation avec les ombres des Habsbourg ? Qui ne voudrait voir l'éveil du printemps dans les jardins de Schönbrunn ?

Les personnes qui s'intéressent à ces voyages voudront bien en demander les programmes détaillés au Secrétariat, en indiquant, *par ordre de préférence*, les itinéraires qui retiennent plus particulièrement leur attention. Ces demandes ne comportent aucun engagement définitif. Elles nous montreront quels sont ceux de nos projets qui ont chance de grouper un nombre suffisant de participants, c'est-à-dire de se réaliser.

Qu'est-ce que la carte de voyage ?

Elle est remise sur simple demande à tout adhérent de « Pour l'Art », munie, à titre d'amical encouragement, de cinq timbres-voyage gratuits. Les timbres suivants, destinés à couvrir les 45 cases libres, coûtent Fr. 1.— pièce. Les timbres-voyage constituent un moyen d'épargne en vue de futurs voyages, et, le moment venu, un moyen de réaliser le projet de son choix.

On peut se les procurer : au Secrétariat, chez Foetisch frères, Caroline 5, Lausanne, à la Librairie des Amis du Livre, Louve 17, Lausanne, à la Librairie Dégalier, à Morges.

3. Strasbourg-Nancy :

L'Alsace et la Lorraine nous offrent deux aspects bien divers de l'art français. Du gothique flamboyant de la cathédrale de Strasbourg à la stricte ordonnance classique de la place Stanislas, à Nancy, il y a une merveilleuse flânerie, à travers quatre cents ans d'histoire de l'art.

4. Huit jours à Majorque :

Pendant une semaine, on parcourt en tous sens « l'île de silence », ses « peuples » dorés, parmi les amandiers, les caroubiers verts et les oliviers millénaires, retrouvant à chaque instant la mer, au creux des golfes ou du haut des falaises à pic. Un enchantement de tous les instants, sous le plus beau ciel de l'Europe.

5. L'Espagne méridionale (18 jours) :

Ecrivains et poètes ont décrit et chanté ces villes aux noms magiques : Tolède, Séville, Grenade... Comme nous voudrions, une fois au moins, voir de nos yeux l'Alhambra, errer dans cette forêt de pierre qu'est la mosquée de Cordoue, surprendre, sur les pas de Barrès, le secret de Tolède.

6. Le circuit de Bourgogne (8 jours) :

Mais, sans aller si loin, il y a, dès la frontière passée, les trésors que prodigue la vieille terre de Bourgogne, où les fastes de l'art et de l'histoire se mêlent si heureusement au charme incomparable du paysage. Dijon, Auxerre, Vézelay, Autun, Beaune marquent les étapes de ce circuit de printemps, qui se déroulera sous le double signe des pierres vénérables et... des nourritures terrestres.

PERSPECTIVES

Conférences : Lundi 6 février, à 20 h. 30 : L'apport du Noir américain à la musique d'aujourd'hui, par Hugues Panassié. Lundi 13 mars, à 20 h. 30 : La conscience de l'homme moderne dans le roman contemporain, par Marcel Arland.

Concerts : 30 janvier : Concert Bach par la Société de Musique de Chambre de Lausanne. 27 février : Concert par un groupe de musiciens de Lausanne et de Genève : Beethoven, Brahms et Strawinsky. 27 mars : Concert par le Nuovo Quartetto Italiano.

Grenier : Audition de disques tous les vendredis, à 18 h. et à 20 h. 45. Programme détaillé affiché au Grenier. Projections tous les jeudis, à 18 h.

A partir du 16 janvier 1950, tous les lundis, à 18 h. : *Lecture* de textes. Tous ceux qui désiraient présenter un auteur favori sont priés de s'adresser à J.-L. Cornuz, Vennes.

NOUS AVONS REÇU :

Des Editions Pierre Cailler, Genève : Dans la collection *Peintres et Sculpteurs d'Hier et d'Aujourd'hui*, un volume consacré à Maurice Brianchon, avec 49 reproductions, présentées par Marcel Zahar, et un autre, intitulé *Mon oncle Degas*, de Jeanne Fevre, avec des souvenirs et documents inédits recueillis par Pierre Borel.

Des Editions de la Baconnière, Neuchâtel : Le compte-rendu des derniers Entretiens de Genève, consacré à un *Humanisme Nouveau*.

Des Editions Corréa, Paris : Une *Chronique de la Peinture moderne*, de Marcel Arland.

Des Editions de « L'Art au Village », une plaquette de luxe : *Notre ami Charles Walch*.

L'Impressionnisme vécu, de Jean Roquet, chez Juillard, Paris, dans la collection « Petite Histoire des grands Artistes ».

Avec les Peintres de la Réalité poétique, de Gisèle d'Assailly, chez Juillard.

Le Culte Secret, d'Edmond Jaloux, aux Ed. de la Table Ronde.

Routes sans Lois, de Graham Greene, aux Ed. de la Table Ronde.

Enfin, le n° 4 de la revue *Vie-Art-Cité*.

NOUVELLES DE PARIS :

Nos amis de Paris ont pu voir en octobre et novembre :

Les *Marionnettes Joly*, présentées par « Travail et Culture ».

Lors des séances d'Objectif 49, en avant première :

Au Delà des Grilles, film de René Clément, avec Jean Gabin et Isa Miranda.

Un Homme marche dans la Ville, film de Marcel Pagliero, tourné au Havre, sans vedettes, dont le pathétique sobre se dégage de l'existence grise des dockers.

Passport to Pimlico, de Cornélius.

Le premier dimanche de novembre, notre ami Raymond Le Gay a fait entendre au Val de Grâce, dont il est maître de chapelle, une *Messe Requiem* de Paul Pierne.

ETAPES

Conférences : Nous avons entendu André Lhote nous parler de la *Peinture en trois Visages* et commenter quelques projections avec une autorité qui n'excluait ni la bonhomie, ni la simplicité.

Puis, en décembre, c'était Bernard Dorival, conservateur au Musée du Livre, qui nous entretenait de la *Signification de la peinture française contemporaine*.

Concerts : La Société de Musique de Chambre nous a présenté trois concerts, le premier consacré à Mozart-Schubert, le deuxième à Debussy-Ravel-Fauré, avec le concours de Maria Luisa Giannuzi, harpiste ; enfin un concert J.-S. Bach, avec Maria Helbling, cantatrice.

Grenier : Auditions de disques : Tous les vendredis les variations Goldberg et la Suite en ut majeur pour orchestre, de Bach, les Indes galantes, de Rameau, le Nouvel Age et l'Envol d'Icare, de Markévitch, des pièces pour piano de Ravel. La plupart de ces œuvres furent précédées d'une introduction par Maurice Perrin.

Le 16 décembre, Lily Merminod nous a présenté quelques disques de Rameau et Bach.

Visite au Kunsthau de Berne : Tous les participants y ont pris un intérêt considérable. En effet, le Professeur Hugler s'est obligeamment mis à la disposition des participants et leur a donné des explications remarquables sur le développement de l'art du haut moyen âge.

Signalons enfin la belle exposition de gravures et dessins à la plume faite par Maroussia Rivier-Gardian.

Neuchâtel : Un comité provisoire, présidé par M. Gérard Buchet, a été créé et s'occupe de trouver un local. Deux excellents artistes neuchâtelois, MM. Paul Druey, violoniste et Jean Nider, pianiste, ont proposé un concert bénévole.

Les renseignements peuvent être demandés à André Rodari, Monruz 18, Neuchâtel.

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. (Conditions au secrétariat.)
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. Admission gratuite aux « lundis dramatiques » de l'Alliance française : des metteurs en scène, des acteurs de théâtre y exposent leurs théories dramatiques, à 18 h., 101, bd Raspail.
8. à Royaumont : par le Centre culturel international de Royaumont : admission aux conférences, cours, stages, rencontres (entretiens de Pontigny), etc.
9. Pour les groupes affiliés à « Pour l'Art », conditions spéciales pour la visite des musées nationaux et autres, en France, en Italie, en Espagne.

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 ».

Suisse : Abonnement à la Revue seule : Fr. 7.—. La carte d'adhésion de Fr. 10.— (Fr. 7.— pour les étudiants, écoliers et apprentis) est valable une année dès le jour de l'inscription. Renseignements et inscriptions : Secrétariat « Pour l'Art », Vennes/Lausanne, tél. 3 45 26, ou au Grenier, 49, rue de Bourg. C. c. p. II. 111 46, ou chez Foetisch, Caroline, Lausanne.

France : a) Fr. 500.— avec carte d'adhérent et Revue ; b) Fr. 300.— seulement carte d'adhérent. Renseignements et inscriptions : Valentin Temkine, 9 bis rue de Jouy, Paris IV^e ; c. c. p. Paris 51-39-96.

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