

POUR L'ART



Mars-Avril 1950 — Cahier N° **11** 3^e année — Lausanne, six fois l'an
Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.25 France, Fr. 1.00.— Belgique, Fr. 15.—

CAHIERS POUR L'ART

Direction : René Berger

Rédaction : Ph. Jaccottet et Jl. Cornuz

*

SOMMAIRE

Edmond Gilliard — De Rousseau à Jean-Jaques

Raymonde Temkine — Poème

Micha Grin — Un inédit de Tristan Corbière

Louis Perche — A propos du classicisme de Paul Claudel

Philippe Secretan — Albert Neuenschwander, La Lumière est le vrai de l'art

Anne Bettems — Yves Tanguy

CONNAISSANCE DE L'ART

Christiane Desroches-Noblecourt — A la recherche de l'Art Pharaonique

Maurice Perrin — Petite histoire de quelques formes musicales

François Daulte — Les très riches heures de la gravure

Marc Jaccard — Initiation à la musique de jazz

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

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

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 Joux, 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

Baumgartner & C^{ie} S. A.
Papiers, Lausanne

L. Berset, vêtements
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

E. Clerc, maître relieur
Lausanne

Maison
Fötsch Frères S.A.
Lausanne

« La Suisse »
Sté d'assurances sur la vie
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

De Rousseau à Jean-Faques

fragment

Edmond Gilliard

En réalité, la somme du « besoin d'aimer » qui habitait Rousseau était impartageable, incommunicable, inconciliable. Il eut beau, après l'aventure où il avait tenté d'en précipiter la totalité indivise, essayer d'une sorte de conversion de sa mise de fonds — et distribuer en monnaie d'amitié ce qu'il n'avait pu « capitaliser » dans un amour unique... Tel était malgré tout, en lui, « l'impératif absolu de l'aimer » que celui-ci, même permutant de l'amour à l'amitié, ne cessa d'entraîner le malheureux dans des tentatives désespérées d'engagement total. Il aboutit à la déception amicale comme il avait abouti à la déception amoureuse.

Toute sa vie il porta, par une sorte d'engrossement congénital, le poids d'un « démon d'aimer » dont il ne put accoucher. Son fruit d'amour ne lui appartient qu'idéalisé par l'imagination transfigurante ; et les objets de son amitié, de plus en plus, prirent à ses yeux, par l'effet contraire et défigurant du même pouvoir, aspect d'avortons ou de monstres.

Son exigence était telle qu'elle ne pouvait devenir qu'insupportable à autrui ; sa demande dépassait tous les

moyens du rendre ; elle ne pouvait que retomber en écrasement sur lui-même. Il n'a cessé de dévorer les enfants de son désir ; il ne lui restait plus qu'à se ronger les moëlles.

Damnation de l'« aimer » impropre à l'usage, sans ajustement possible à la taille des mœurs, désespérément déraisonnable et insociable dans les conditions normales des échanges du sensé et du sensible...

... Mais c'est justement (je l'ai déjà dit) ce qui explique la revanche du rêve justicier ; et — à l'extrémité de la revendication individuelle, de la compétition forcenée — cette précipitation, cette détente, et comme cet anéantissement dans l'idéalité de l'« indifférence » originelle ; ce recours de l'inclassé et de l'inclassable à la sentence abstraite de la Loi sublimement égalitaire.

L'Unique, exaspéré, en appelle toujours au Total.

La Loi. Moi. Tout Rousseau tient dans ces deux mots. Ils ne se confondent pas, ou ne se rejoignent qu'à l'infini, comme les parallèles. Ils s'aboutent là, si je puis ainsi dire. Ils sont, de front, à puissance égale. Il y a rencontre de souverains. Mais la Loi ne peut être souveraine que si elle est l'expression, l'argument décisivement inéluctable, la fin communément absolue de la logique transcendante du Moi ; et le Moi ne peut être souverain que si la Loi lui assure et lui reconnaît l'entière disposition de sa délibération casuelle, le libre jeu des réactions « accidentelles » de sa raison, et des affections passionnées de sa sensibilité. Toujours même « balance » du branle universel : absolu du relatif, relatif de l'absolu. — Son affaire, à lui, ne pouvait se régler que dans une sorte d'« a parte » universel — si je puis joindre ces deux mots.

... Malgré tout subsiste la réserve finale, l'échappement, l'indomptabilité de l'absolu individuel. Mais après quelle restitution, absolue aussi, du communisme originel !...

Son génie humain n'accepta jamais une solution logique du problème commun sans maintenir l'exception passionnée de sa personne. On ne peut pas dire qu'il vécut hors de la Loi ; mais il y avait entre la Loi et lui une telle assimilation d'autorité qu'il s'évadait « par le dedans », et pouvait pousser la singularité jusqu'à l'extrême sans cesser de partager l'essence. Il fut d'autant plus le témoin de la Loi qu'il s'en excepta pour devenir, par le tourment du destin, le dénonciateur pathétique des aberrations de l'usage.

Je voudrais surtout ne pas avoir l'air de couper Rousseau en deux. Je le répète : le génie « passionnel », dans l'ordre accidentel où absolu l'engage, possède nécessairement la double puissance d'énoncer souverainement, de promulguer magistralement la Loi, et d'offrir, lui le premier, sa vie aux risques souvent tragiques de l'exception. C'est à ces témoins-là que s'attache, de siècle en siècle, la ferveur toujours stimulée de ceux qui aiment la justice et plaignent le malheur.

P O È M E

*J'avais des fleurs dans mes cheveux,
Des bagues d'or à mes doigts frêles,
Et sur l'eau verte de mes yeux
La joie balançait ses ombelles.*

*Sa main m'avait parée de fleurs,
Son or m'avait ornée de bagues,
Elle naissait de sa ferveur
La source d'amour qui divague.*

*Il m'a repris mes fraîches fleurs,
Il m'a dépouillée de mes bagues.
Il a, détournant sa ferveur,
Tari la source qui divague.*

*Elle a des fleurs dans ses cheveux,
Des bagues d'or à ses doigts frêles,
Et sur l'eau grise de ses yeux,
La joie balance ses ombelles.*

Raymonde Temkine

A la recherche de l'Art pharaonique 2

CHRISTIANE DESROCHES NOBLECOURT

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

Se dégage-t'on de la ronde bosse royale, — bien que de tous temps les statues de Pharaons aussi idéalisées qu'elles fussent, durent être avant tout de véritables et ressemblantes images, — pour aborder la statuaire civile ? On retrouve alors, renforcé, le sens aigü du portrait. Quelle plus étonnante et émouvante réalisation que le buste de Ankhhef, du Musée de Boston, daté de la IV^e dynastie, qui évoque avec un réalisme saisissant cette physionomie masculine à laquelle l'artiste n'a pas manqué d'insuffler une admirable maturité qui nuance la force et illumine ce visage d'une remarquable personnalité !

Mais là où l'Égyptien révèle toute la souplesse, la puissance et la variété de sa création artistique individuelle, c'est bien dans le domaine des arts appliqués, les arts dits « mineurs » ou « industriels ».

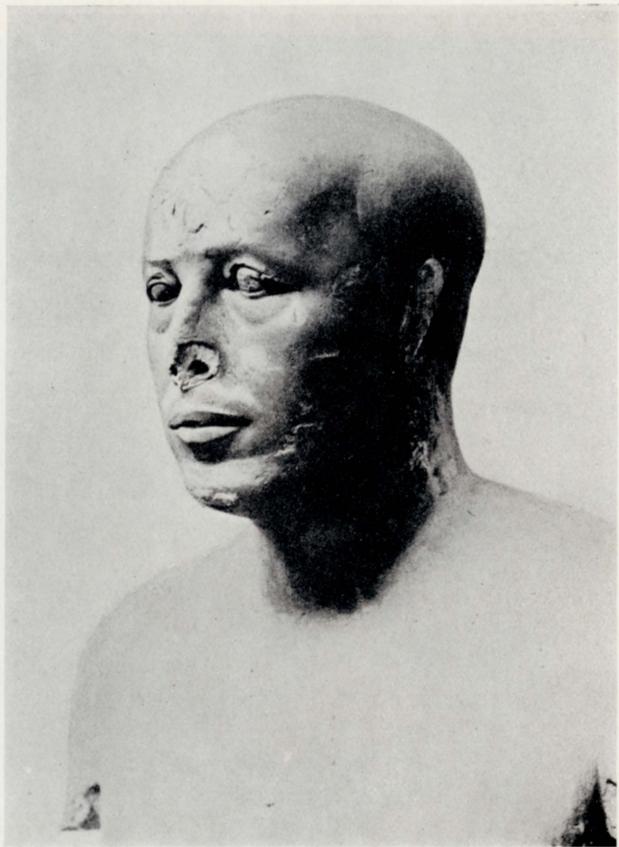
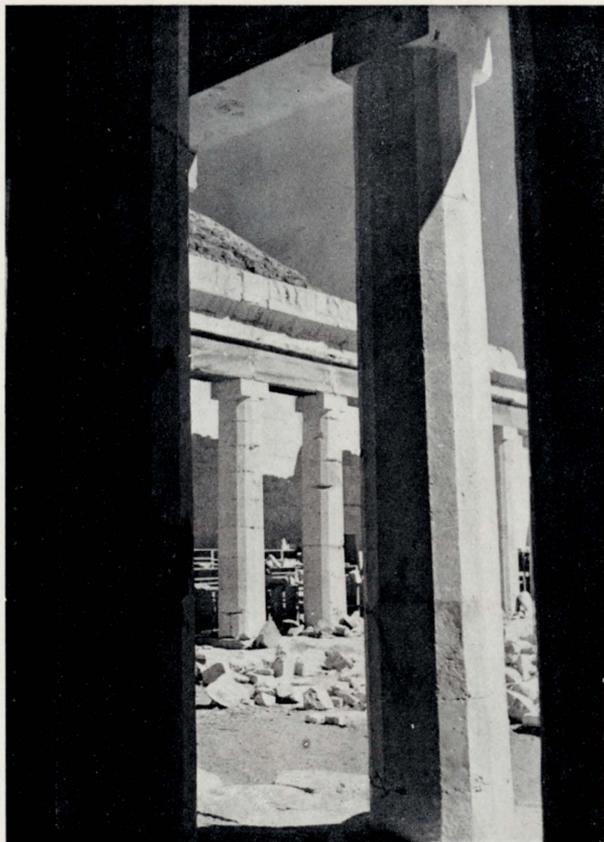
Une course de lévriers et d'animaux du désert sur une sorte de « toupie » de la I^e dynastie, incrustée en blanc et noir sur du schisme vert, — une ravissante couronne composée d'un réseau aérien de fils d'or parsemés de fleurettes et de boutons champêtres, en cornaline, felspath et lapis lazuli, au Moyen Empire (bien différente, dans sa légèreté du diadème protocolaire que la même princesse Khnoumit portait au cours des cérémonies officielles) ; la suave et spirituelle décoration sculptée sur une boîte à onguents, en bois, ayant appartenu à une noble dame de la XVIII^e dynastie, sont autant d'exemples probants pris au hasard, au cours des siècles.

C'est à cette source d'inspirations plus individualisées, et non plus à celle imposée par les prêtres d'Amon, que le Roi Hérétique livra l'art de sa nouvelle capitale. Nul n'ignore l'extraordinaire expérience amarnienne et ses répercussions sur l'esthétique nouvelle.

Les étonnantes figures du roi, de Néfertiti et de ses filles, dans les débuts de cet art qui tient à s'imposer par un éclat audacieux, sont exécutées avec ces déformations physiques, ces exagérations presque morbides voulues par la nouvelle école : elles ont de longue date frappé les amateurs des arts de tous les temps. Ils savent, aussi, que peu



Cliché extrait du numéro spécial de „L'Amour de l'Art” consacré à l'Egypte



après, le maître de l'École, Thoutmès et ses disciples, avaient abandonné cette plastique excessive pour léguer au monde des chefs d'œuvres bouleversants d'un art introspectif qui savait exprimer remarquablement ce qu'avait d'ardent et de douloureux cette période de transition où se heurtaient les anciennes traditions et les dogmes nouveaux.

Mais bien peu ont été amenés à connaître ces admirables peintures décoratives du Palais Nord de la Cité du Disque, dont une des plus chatoyantes est ce beau martin pêcheur piquant du bec dans les marais. On est tellement loin, devant cette peinture sur plâtre, de la décoration consacrée, où les fourrés de papyrus sont constitués de touffes raides de plantes dominées par un calice au galbe étudié et quelque peu factice. Ici c'est une verve naturaliste qui anime la composition, et les teintes les plus inattendues pour l'Égypte, rose saumon, vert olive, bleu céruléen, le dégradé des tons, les rendus d'ombres, y cotoient quelques coloris traditionnels. La souplesse des formes, l'enchevêtrement des éléments, la luminosité de l'éclairage, cette vérité dans l'évocation, portent à reconnaître dans ces peintures amarniennes la **manifestation** égyptienne de **l'impressionisme**.

Ainsi ne peut-on plus parler, sans restrictions, de cette prétendue uniformité dans l'art des rives antiques du Nil.

On a parfois aussi adressé ce même reproche à l'architecture, sans doute parce qu'on s'imagine toujours les pylones d'un temple et ses salles hypostyles, les pyramides et le sphinx éternel ! Et pourtant si l'on songe aux simples supports architecturaux, quelle variété ! Les colonnes palmiformes, les colonnes papyrifformes ouvertes ou fermées, les colonnes lotiformes ouvertes, fermées, les colonnes monostyles, les colonnes protodoriques, les colonnes ou les piliers hathoriques, les piliers osiriaques et toutes leurs variétés, les piliers quadrangulaires, octogonaux, les piliers d'ante, etc. Et si nous prenons les temples, jamais une telle diversité ne fut trouvée en Grèce ! Du sol d'Égypte surgissent petit à petit des types nouveaux de sanctuaires.

A chaque divinité devait correspondre une ordonnance particulière, un plan défini. Le temple solaire de Rê, le temple d'Amon, le temple atonien, le temple de Thot, le temple de Ptah, les chapelles domestiques, les temples périptères. Et le temple funéraire de Deir el Bahari, — « la Merveille des Merveilles » des riverains du Nil, — dû au génial Senenmout, où le sanctuaire d'Anubis évoque bien plutôt, avec sa colonnade protodorique un paysage de l'Héllade, qu'une vue du Saïd, — non ! ce reproche est injustifié et ne peut pas davantage s'appliquer aux productions des architectes des rives du Nil, — nos maîtres à tous, — dont l'art intimement mêlé à toutes les autres manifestations esthétiques de cette lumineuse civilisation, nous est restitué, chaque année davantage, par la pioche du fouilleur et le labeur du savant.

Un
inédit
de

TRISTAN CORBIÈRE

Micha Grin

Lui, cet être faussé, mal aimé, mal souffert, mal haï — mauvais livre... et pire : il m'intéresse.
Tristan Corbière.

Je revois dans ce matin de brouillard où les choses ont des tristesses recluses, le pays gris et pluvieux de la Bretagne de Corbière, Roscoff avec ses rues étroites, ses masques grimaçant dans la pierre des maisons basses, tandis que tombe une pluie fine et froide chassée en rafales vers la mer démontée.

C'est là toute l'âme de Tristan Corbière, cette mer verte et brune où il souhaitait terminer un jour sa vie trop lourde à porter, et son âme qui y vit aujourd'hui, « y respire à chaque flot »...

Nulle part ailleurs on ne peut comprendre le Poète maudit dont les vers empruntent à l'Océan la douce mobilité ou la fureur sauvage avec ce je ne sais quoi d'inachevé comme une voile qui peu à peu recouvre l'horizon...

Ils cinglent déjà loin. Et, couvrant leur sillage,

La houle qui roulait leur chanson sur la plage

Murmure sourdement revenant sur ses pas :

— Tout est payé, la belle ! ils ne reviendront pas !

(Aurora.)

Poète de l'âme, des sensations les plus ténues qui effleurent l'esprit et que rien ne peut transcrire sinon la musique du verbe et les fugitives images qui laissent dans l'âme du lecteur un univers multiple où il peut à loisir laisser couler le rêve.

Il fait noir, enfant, voleur d'étincelle !

Il n'est plus de nuit, il n'est plus de jours ;

Dors... en attendant venir toutes celles

Qui disaient : Jamais ! Qui disaient :

Toujours !

Entends-tu leurs pas ? Ils ne sont pas lourds :

Oh ! les pieds légers ! — L'Amour a des ailes...

Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !

Entends-tu leurs voix ?... Les caveaux sont sourds.

Dors : il pèse peu, ton faix d'immortelles :

Ils ne viendront pas, tes amis les ours

Jeter leur pavé sur tes demoiselles :

Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !

Corbière ne parvint pas du premier coup à cette vision extraordinaire qui frappera vingt ans plus tard les poètes symbolistes français et américains ; ce n'est qu'à la fin de sa vie, après combien de déboires que le poète acquit cette sensibilité profonde qui se manifeste dans *Rondel*.

En 1871, un amour brutal, passager et fou devait bouleverser le poète et porter à maturité les mille puissances qui dormaient au fond de son âme. Il devait en supporter les conséquences durant les quatre années que lui accorda la mort. Cette passion, en effet, l'acheva : épuisé, à bout de souffle, il fut couché d'un grand coup par la maladie qui le rongea, un soir de bohème désespérée, dans les rues de Paris où il poursuivait la femme aimée...

C'est la bohème, enfant : Renie

Ta lande et ton clocher à jour...

Chanson usée et bien finie,

Ta jeunesse...

Assez, n'est-ce pas ? va-t-en ! (Paris)

Lui qui disait : « Et, pour tantôt, j'espère un sac lesté d'un bon caillou qui coule », finit dans un lit banal de malade, le lit ancestral où il naquit, mais un lit qui sentait bon la lande et la bruyère, car le poète avait voulu, une dernière fois, ce 2 mars 1875, à dix heures du soir, contempler et humer les fleurs d'or des genêts. Il avait à peine trente ans.

*

La seule œuvre du poète, *Les Amours Jaunes*, parus en 1873 et tirés à 500 exemplaires, chez les Frères Glady, à Paris,

échouèrent sur les quais de la Seine. Personne ne parla de cette œuvre qui contenait, à côté de mots rageurs, de satires littéraires, de beautés diaphanes et inégalées, des aveux pathétiques comme ceux-ci adressés par le « Poète Contumace » à la femme aimée qui avait fui la Bretagne pluvieuse :

— Toi — Je te vois partout, mais comme un voyant blême,

Je t'adore... Et c'est pauvre : adorer ce qu'on aime !...

— « Je rêve... et toujours c'est Toi. Sur toute chose,

Comme un esprit follet, ton souvenir se pose ;

Ma solitude — Toi ! — Mes hiboux à l'œil d'or :

— Toi ! — Ma girouette folle :

Oh Toi !... — Que sais-je encor...

— Toi : mes volets ouvrant les bras sur la tempête...

Une lointaine voix : c'est Ta chanson ! — c'est fête !...

Les rafales fouaillant Ton nom perdu — c'est bête —

C'est bête, mais c'est Toi ! Mon cœur au grand ouvert

Comme mes volets en pantenne,

Bat, tout affolé sous l'haleine

Des plus bizarres courants d'air. »

Quand on parle de Corbière, quand on l'évoque, on voudrait tout citer de lui, tout raconter, tout confier le grand amour qu'on a pour lui, tant ce Breton, lorsqu'on vient à lui, a su vous attacher, vous ouvrir son cœur « tout chaud » qui a saigné dès l'enfance. Et quand vous aurez su gagner sa confiance, il vous montrera son visage rongé par la maladie et vous dira :

Dans sa gloire qu'il porte en paletot funèbre,

Vous le reconnaîtrez, fini, banal, célèbre, Vous le reconnaîtrez alors, cet inconnu.

(Déclin.)

Ah ! si j'étais un peu compris ! Si par pitié

Une femme pouvait me sourire à moitié, Je lui dirais : oh ! viens, ange qui me consoles !

C'est Tristan le Dououreux qui découvre au fond du Moi une humanité gémissante et qui pleure sa vie...

Mais il se raidit. On va prendre la fortune d'une autre manière. On va en rire. On va se moquer de soi, on va jouer à l'immoral, on va se donner une humanité de commande. Un vers résume exactement sa position d'esprit :

Mon cœur fait de l'esprit — le sot — pour se leurrer. (Le poète contumace.)

Douleur, ironie. Toutes deux, sœurs des mêmes amours, s'accompagnent, s'aident mutuellement à composer une farce et une face. Ne rien laisser connaître de l'homme torturé à l'homme prêt à s'attendrir... Alors, le Poète maudit ajuste le masque de l'ironie, et, l'orgueil au cœur, se faisant une gloire de sa laideur et de la retenue qu'il inspire aux gens et par sa mine et par ses excentricités (il se rase la barbe et les sourcils ou s'habille en forçat, ou encore déclare très haut : « le billard est le jeu de hasard par excellence ») en proie aux tendances qui le tirent de tous côtés, Corbière se dédouble et donne naissance à un second être qui a pour mission de prendre à contre-pied Tristan le Dououreux ou celui qui, par l'expression de la douleur, atteindrait à la délivrance.

Il lasse et décourage les bonnes volontés qui n'ont pas le courage de suivre cet ami fantasque, quand il s'évertue ainsi d'empêcher les sympathies. Il devient le rieur et celui dont on rit, le sujet et l'objet ; c'est ce que j'appellerai la Parodie du Moi. Elle ne déclenche pas le rire, mais un sentiment de pitié : cette parodie est trop cruelle. Tristan joue avec lui-même, se provoque, s'interpelle, se regarde vivre et soudain fuse le rire qui blesse et sort le rêveur de sa torpeur :

« Dans le mur qui verdoie existe une pervenche

Sèche. — ... Et puis nous irons à l'eau faire la planche

Planche d'épave au sec — comme moi — sur ces plages.

La Mer roucoule sa Berceuse pour naufrage ;

Barcarolle du soir... pour les canards sauvages. » (Le poète contumace.)

Que nous sommes loin de l'ironie des Romantiques souvent qui se plaît dans le perpétuel étincellement des atmosphères,

des jeux de lumière et d'ombre, des brises, des parfums, des demi-sourires et des baisers, à surprendre l'intrusion capricieuse et inconstante, l'enchantement de quelque regard malicieux d'une héroïne sortie de Musset... Ici, au contraire, l'ironie est triste, attachée à la dure réalité ; ce qu'elle vise n'est plus le passage, mais ce qui est ; elle se moque de la souffrance et tente de tourner la pitié en dérision sans y parvenir ; de plus, elle est à la limite de la démoralisation, étouffant les notes plaisantes, qui dérident et qui détendent.

Et, quand, soudain, le poète a vu, comme Poë, le « spectre qui s'arrête à tous les festins », il l'a appelé, désiré... L'ennui d'une vie tourmentée, inutile, achevée presque, parce que sans but, ce sentiment indéfinissable fait de mélancolie, de tristesse et de regret n'avait pas épargné Tristan, et lorsqu'il rencontrait le compagnon silencieux qu'évoque Edgar Poë, il exalait sa douleur en mots lourds et désespérés.

Sentir sur ma lèvre appauvrie
Ton dernier baiser se gercer,
La mort dans tes bras me bercer...
Me déshabiller de la vie ! (Un jeune qui
s'en va.)

Ce désespoir paralyse les gestes et les efforts du lutteur qui a abandonné la partie et qui n'aspire plus qu'à la fin où se liquéfieront ses dernières volontés. Des images macabres s'élèvent dans le cerveau, alimenté par la vision des paysages tristes et mystérieux des côtes bretonnes, fantômes de l'imagination errante par ce pays du songe...

Aucune attache assez puissante pour retenir le poète : il se sent chassé de partout, dédaigné de chacun, et jette loin derrière lui les derniers liens qui le retenaient encore au monde : tout ce qui personnalise un être — ses pensées, ses actes — il les renie :

Mon passé : c'est ce que j'oublie,
La seule chose qui me lie
C'est ma main dans mon autre main.
Mon souvenir — Rien. — C'est ma trace.
Mon présent, c'est tout ce qui se passe.
(Paria.)

Le poète se regarde mourir, détaché de soi. S'oublier pour ne plus se vivre... Vide gris de l'âme, néant, errance sans but dans un pays où poussent des fleurs inodores, où

se lève et se couche un soleil sans chaleur et sans gloire, et où les yeux ne rencontrent que des paysages de désolation infinie aux formes indolentes et aux collines fuyantes...

Et ma parole est l'écho vide
Qui ne dit rien — et c'est tout. (Paria.)

*

Si « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » dans un même individu, il sera plus aisé de le saisir. Corbière fut un de ceux-là. Voici le témoignage de son cousin Pol Kalig : « Il jouait de la vielle avec beaucoup de brio dans sa jeunesse... Il était fort bien doué, mais tout travail le rebutait... Au point de vue de ses productions artistiques, il n'aimait que le « laid ». Dans sa jeunesse, il peignait des démons et des diables fort intéressants, mais toutes ces figures portaient l'empreinte de son type. Il n'apprit jamais à dessiner. Du reste, ce don est héréditaire dans la famille. »

Corbière dessinait et peignait comme il écrivait ; c'est la même facture personnelle. Le trait est sûr et l'ensemble aéré. Il reste de lui quelques caricatures, un ou deux panneaux connus que des rares corbiérisants et une photo inédite encore d'un tableau de l'artiste, aujourd'hui perdu. Que sont devenus les autres dessins de Corbière ? Je sais qu'il existe deux albums de dessins dont j'ai pu suivre l'épopée grâce au distingué corbiérisant René Martineau, qui m'a donné des renseignements nouveaux à ce sujet et m'a mis sur le chemin de ces précieux volumes. Il serait trop long d'entrer dans les détails et cela ferait l'objet d'une autre étude... Quoiqu'il en soit, jusqu'en 1911, la trace de ces albums est perdue lorsqu'on trouve le nom de J. Rictus et de R. Martineau tous deux sur une piste intéressante. R. Martineau peut enfin relever les titres du premier cahier de dessin sans pouvoir prendre note des vers inédits qui les accompagnaient.

C'est trente ans après ces diverses péripéties, humoristiques souvent, que je connus l'existence à mon tour de ces dessins du Poète maudit et que je me lançai à leur recherche après combien d'autres ? Hélas, la guerre, l'occupation avait bouleversé Paris. Mais j'eus la bonne fortune cependant de retrouver l'adresse d'un amateur de Corbière qui me donna quelques notes sur l'album et qui lui aussi possédait les titres des

poèmes. C'est parmi ces notes que je relevai quelques variantes sans importance des « Amours Jaunes ». Les circonstances — on le comprend — ne me permirent pas de relever toutes les notes, mais j'eus l'heur cependant de pouvoir recopier le poème que je donne ci-dessous « A mon chien Tristan ». Par son titre (Tristan avait un affreux bâtard qui portait ce nom), par sa verve, par son tour de phrase, haché, sa ponctuation fantaisiste, ses sautes d'humeur, son ironie cruelle et sa conclusion, ce poème semble bien du Poète maudit ; cette pièce aurait dû augmenter certainement « Mirlitons », recueil que le poète avait voulu

publier lorsque la mort le surprit.

Que n'avons-nous pas cet album si prometteur ! Le poète des « Amours Jaunes » laisse encore derrière lui bien des mystères... Il a, en mourant, remis son masque jaune et regardé en grimaçant ses pieux exégètes qui s'efforcent de découvrir patiemment les jalons d'une vie dont bien des points sont restés obscurs :

— Chercheur infatigable : Ici-bas où l'on rame,
Il regardait ramer du haut de sa grande âme,
Fatigué de pitié pour ceux qui ramaient bien...

A mon chien Tristan

aboie!

Allons ! Tristan ! Bon chien sans race,
Croisé de guigne et de dégoût,
Donne ta chaîne et prends ma place :
J'aboierai contre les matous !
Sans rancune... contre les chattes !
— Face de femme... ongles de fer !
— A nous ! Madame ! — Eh, bas les pattes,
Cher Monsieur ! — Démon de l'enfer !
Nous sommes nés à même enseigne :
« Au Mois-noir », un jour d'ouragan...
— Plaignons ! Les Pauvres, qu'on les plaigne !
Plaindre le Pauvre est élégant...
— Comment dormir ? — Eh ! dans ta niche...
— Une niche pour chaque chien !
En Saint Joseph, mon pied-de-biche
Eloignera tous les mâtins !
— Mais, c'est très mal... Vous êtes homme ?
— Bah ! — Non ! — comme toi j'ai des poux !
Chien de bohème plus en somme
Chien par ma chienne que vous tous !
Un pas de côté, c'est la chute !
Respectez l'ordre des humains...
— Non ! j'ai déjà fait la culbute
Tiens ! prends ma patte avec ta main !
« Ah ! frappe toi le cœur... » — Du vide...
Mon cœur est un tonneau percé,
Crevé... — Tonneau des Danaïdes
Pourri, même pas à brûler...
Allons, Tristan, donne ta chaîne...
— La chaîne, c'est la Liberté !
Lever la patte au pied d'un chêne :
Elle viendra me caresser...

Paul Claudel

Comme je crois à la vertu de l'étymologie, je rappellerai d'abord le mot latin *classicus* (qui est de première classe, qui est au premier rang).

J'éviterai de me prononcer sur le classicisme de Claudel, c'est-à-dire d'émettre à cet effet des propositions avec des analogies, des comparaisons, l'établissement motivé de circonstances et de rapports, toutes choses qui méritent plutôt les cinq cents pages d'une thèse — cette thèse qui, peut-être en ce moment, s'élabore à Paris ou à Lausanne ou dans quelque université des USA, sinon à Zurich, ou à Leipzig même, oui, car Claudel poète français trouva d'abord dans le pays de culture allemande, avant de l'avoir à Paris, l'audience qu'imposait son génie naissant par les *Cinq Grandes Odes* et *L'Annonce faite à Marie*.

Qualité première conquise par Claudel : la classe. Il l'a obtenue ni par un soutien d'école littéraire ni par un autre artifice : il a communiqué avec la « sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés ». Car, je le cite encore, « un véritable poète n'a nullement besoin d'étoiles plus grosses et de roses plus belles ».

Cette dernière phrase, sous une apparence banale, contient le ferment d'une profession de foi : elle rejoint pleinement cette remarque, de la même plume, louant les verriers des cathédrales de ce qu'ils se soient servis du verre « pour réaliser dans le courage et dans la joie des poèmes lumineux et instructifs ».

L'idée de lumière implique l'idée de vision, l'idée de vision implique celle de connaissance, et l'idée de connaissance appelle, selon la dialectique claudélienne, à co-naître, à naître avec.

La lumière et l'instruction, c'est tout un : c'est l'accident qui permet la vision, et celle-ci *crée*.

Où est le classicisme de Claudel ? D'abord en sa façon de saisir la permanence et l'intégralité de la puissance qu'a l'homme dans la nature. Le poète n'a rien tenté d'autre, dans sa *Connaissance du temps* et dans son *Traité de la connaissance du monde et de soi-même*, sur quoi toute son œuvre prend base, que d'établir l'évidence de la signification totale de ce qui est, et le besoin qu'a l'homme, pour répondre à son pouvoir, d'être lui-même présent dans cette signification.

Le classicisme de Claudel ? C'est son besoin de certitude, cet appétit d'aller et venir parmi la Terre du temps et de la mémoire. C'est aussi son désir de liaison des deux aspects de la vie : le particulier et l'universel. Relisons, par exemple, « Tristesse de l'eau », « Sur la cervelle », de *Connaissance de l'Est*, la dernière scène du IV^e acte de *L'Annonce faite à Marie*, la scène IV, première journée, « La découverte de l'Amérique », du *Soulier de Satin*. L'objet est saisi tel qu'il apparaît couramment, mais il n'est plus ceci ou cela, il entre dans le cycle des éléments de l'univers entier. Rien de ce à quoi touche Claudel : une source, un bâton, une colline, un enfant, une femme dans ses occupations, rien n'est distinct de son essence la plus réelle.

Ces quelques réflexions pour rappeler que l'action claudélienne n'est jamais fortuite, mais faite pour recréer dans le sens de la vérité originelle du monde. Pensons Claudel comme nous pensons un écrivain dit classique, et nous jugerons qu'il atteint à cette classe, qu'il mérite ce rang.

Les choses « ne deviennent complètes que lorsque leur signification est complète ». C'est à propos du Dante que Claudel écrivait ceci. Je ne crois pas qu'on ne puisse l'écrire à propos de Claudel lui-même puisque tel est le principal souci de sa démarche, et, à quatre-vingts ans passés, toute parole de lui prouve qu'il pense, écrit, agit dans ce sens. Etre, pour lui, c'est tenter de posséder. Par là, il est déjà *classique* : il a l'intelligence de ce qui manque à l'homme et il sait le dire.

Louis Perche

ALBERT NEUENSCHWANDER

*La lumière
est
le Vrai
de l'art*

Lorsqu'il me fut demandé de présenter au public romand le peintre bernois Neuenschwander, je me suis persuadé que l'artiste seul avait autorité pour *présenter* c'est-à-dire pour *donner* sa peinture, afin que celle-ci ne s'esquive devant aucune des exigences de la Vérité, qui se traduit en art par « Lumière » ou « Illumination ».

Alors qu'*introduire* ne signifie que *guider*, le critique y a droit : orienter des regards nouveaux, réceptifs à toute surprise, toujours prêts à renouveler le « péché fondamental », celui de cueillir et de goûter l'Inconnu.

Albert Neuenschwander, natif de Bâle, porte allègrement ses quarante-sept ans. L'École des Arts et Métiers de sa ville natale le forme à la peinture artisanale, d'où il passa à la décoration du théâtre, pour aboutir enfin en 1932 au chevalet. Cet aboutissement n'était qu'un début, l'acceptation entière de sa vocation d'artiste. Il n'était plus question qu'il la trahît.

Tour à tour, le midi de Van Gogh et de Cézanne, la Grande Italie, Paris enfin, toujours spirituel et révolutionnaire, attirèrent le jeune peintre, et, comme nous le disait Neuenschwander lui-même, il va bientôt retrouver les bords de la Seine où le charme s'allie si docilement à la maîtrise.

Cherchant dans un naturalisme quelque peu truculent, immodérément coloriste d'abord, la ligne de conduite de sa création, il s'affermir peu à peu et chargea ses toiles d'une densité qui rappelle parfois Marquet ; il était maître de ses moyens.

Mais faudra-t-il que l'artiste se pose indéfiniment, et pour lui seul, la même question : « Qu'est-ce que l'objet, qu'est-ce que la chose ? » ; faudra-t-il que son art soit une réponse incommunicable parce qu'émanant d'une conscience irréfléctible et dont nous ne pouvons que suivre les rayonnements et les altérations, les ascensions ou les infidélités ?

Je crois en effet que nous devons continuellement déchiffrer des réponses différentes, aussi diverses que les hommes, souvent embarrassées : celles qui font de la Chose un ensemble de positions, une façon étrange, propre à l'univers, de se condenser, un symbole de durée et de vie, ou une mesure de l'inspiration artistique, le prétexte enfin d'une confession.

Mesure ou règle chez Neuenschwander deviendront symbole, rythme-purifié ; nous allons nous en convaincre.

Neuenschwander n'oublie pas la règle. Il la crée et l'applique tout à la fois. Règle de discrétion, de discernement des valeurs, d'espace. Règle d'une création qui sait que « ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très *finie* n'est peut-être pas *faite* du tout ; — que la valeur d'une touche spirituelle importante et bien placée, est énorme ». ¹

« Bar américain » et « Size » que nous avons vus à Berne cet automne : La rue, le coin moderne avec son contraste de lumière criante et d'ombre qui cache une fausse sécurité bourgeoise. Puis à côté, le portrait d'une jeune femme. Une belle pâte, des nuances qui ne perdent leur voile que pour mieux éclater dans le jaune d'un citron mûr ou le vert d'une plante ivre de soleil.

Il y a une sorte de justice chez Neuenschwander qui veut que rien ne soit deshérité, mais que rien non plus n'outrepasse ses droits à la modulation.

* * *

¹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. Salon de 1845, à propos de Corot.



Ce que l'homme a produit, il veut l'asservir. Aussi l'art de peindre exige-t-il un acharnement particulier. Ni la couleur ni la toile, ni le fusain ou la gouache ne peuvent rester eux-mêmes. Qu'ils deviennent symbole, signification du réel, Réalité nouvelle !

Neuenschwander s'est forgé une règle ; depuis un an il lui impose une domination plus impérative encore. Il s'est fait dompteur dans un cirque où clowns et guitares accordent leurs vies et leurs sonorités simplifiées.

Réduisant sa palette au gris, au bleu clair, au rose, à de grands espaces de noir et de blanc-ivoire, il refait la découverte du cubisme sans scinder toutefois avec autant de violence les cernes de l'objet pour en circonscrire le mouvement, sans défi non plus à la suite de Braque et de Juan Gris à l'endroit du terme figuratif, échangé contre le prisme — rythme et cassure.

Certaines hésitations marquent encore ce départ. Mais les réussites de Neuenschwander, celles d'hier et celles d'aujourd'hui, le mérite que nous lui connaissons, permettent de croire qu'il est toujours animé du même esprit et d'une égale sensibilité, que sa volte-face stylistique nous vaudra des toiles plus importantes encore ; une peinture décantée de tout superflu où ne comptent que l'art et la personne.

Philippe Secretan.

4. Les grandes formes des XV^e et XVI^e s.

Le XV^e siècle est celui des Ecoles flamandes : une première Ecole autour de Dufay (1400-1460 ?) où le contrepoint est encore souvent austère et rude ; une deuxième Ecole autour de Josquin des Prés (1450 ?-1521), musicien qui domine de haut son époque, avec autant de sensibilité que de science, dont le style très savant et travaillé reste cependant toujours parfaitement musical et expressif.

Au XVI^e siècle, la royauté musicale passe à l'Italie principalement, et l'orientation de la musique en subit un grand changement. Les Italiens n'ont jamais été de savants contrepointistes. Ils vont pousser la musique vers la déclamation, vers le drame, et cette dramatisation de la musique finira par éliminer la polyphonie. Les plus grands compositeurs du XVI^e siècle maintiennent encore un équilibre admirable entre contrepoint et harmonie, mais celle-ci, dans les pays méridionaux, tend invinciblement à supplanter celui-là.

Les grandes œuvres de ces deux siècles se répartissent en quatre types principaux :

La messe. Guillaume de Machault semble avoir été le premier musicien qui ait cherché à donner une unité à l'ensemble des parties de la messe. D'autres avant lui n'avaient écrit que des parties séparées, Credo, Sanctus, Kyrie, etc. Mais ce n'est qu'au XV^e siècle que l'unité thématique de la messe est définitivement établie. Le compositeur n'ose pas encore s'affranchir du motif conducteur puisé dans les mélodies **religieuses ou profanes** connues. Mais ce motif conducteur, qui peut être plus ou moins déformé, n'est pas nécessairement prédominant pour l'auditeur, étant confié le plus souvent au ténor. Le soprano aura une mélodie plus personnelle, plus expressive aussi, et c'est par elle que l'unité thématique des différentes parties sera obtenue.

Au XVI^e siècle enfin, le musicien s'affranchit du chant donné, et sa sensibilité peut alors s'exprimer plus librement. Le Concile de Trente (1545-1563) doit être mentionné ici, qui s'était élevé contre la musique polyphonique trop compliquée, qui rendait les textes sacrés inintelligibles. Une évolution vers la clarté et vers un style plus harmonique (en accords plus qu'en mélodies autonomes superposées) en résulta, illustrée surtout par Palestrina (1526-1594), dont les œuvres devinrent exemplaires pour le style d'église de l'époque. Au XVI^e siècle, la messe est encore **a capella** (c'est-à-dire sans accompagnement instrumental). Ce n'est que plus tard qu'on y adjoindra des solistes et des

instruments. En tant que forme, la messe est commandée naturellement par le déroulement de son texte immuable, et par le caractère de ce texte. Elle ne comporte pas de forme fixe dans la mise en œuvre des thèmes musicaux.

Le motet. Dès la seconde moitié du XV^e siècle le motet prend son aspect définitif, et devient l'un des genres majeurs de la Renaissance ; c'est le terrain sur lequel s'épanouissent toutes les formes d'imitation et de canon. C'est une œuvre vocale a capella, en style polyphonique, sur un texte toujours religieux, le plus souvent en latin. Le texte est enfin le même pour toutes les voix, mais l'indépendance rythmique des parties fait que les mots ne sont pas articulés par tous les chanteurs en même temps. Les textes sont de longueur très variable. Il arrive que le motet se subdivise en plusieurs parties de tempo et de caractère différents. Au XVI^e siècle, en Italie, il évolue peu à peu vers une écriture moins savante, moins chargée et plus expressive.

Le madrigal. Le madrigal de la Renaissance, pratiqué surtout en Italie, est une œuvre vocale, le plus souvent à cinq voix, a capella, en style polyphonique, sur un texte poétique profane. Son écriture est moins austère, sinon moins raffinée que celle du motet. C'est le terrain des recherches expressives et descriptives. Le mouvement en devient plus souple et plus changeant, et les altérations chromatiques deviennent plus nombreuses. Certains effets ou audaces de caractère nettement **pittoresque** ou **dramatique** ont été en conséquence appelés **madrigalismes**.

La chanson polyphonique. C'est en France surtout que la chanson polyphonique profane, à quatre voix, s'est développée, sur le modèle laissé par Josquin des Prés. Il arrivait encore, au XV^e siècle, que la chanson fût construite avec les ressources les plus savantes de la polyphonie, comme le motet. Mais le style se simplifia et s'éclaircit au point que, dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle, devenue presque complètement syllabique, l'aspect vertical (accords) prime l'aspect horizontal (contrepoint). La mélodie du soprano mène le jeu, dans le caractère d'une chanson populaire, et les autres voix s'évertuent à ne pas l'alourdir. Les notes étrangères aux accords (notes de passage, retards, etc.), y sont très peu employées. La légèreté, la vivacité, la galanterie y sont de rigueur.

On a souvent affirmé que la chanson polyphonique française dérivait de la **Frottola** italienne, mais la frottola est une chanson de caractère très populaire dont le soprano est seul véritablement mélodique, les autres voix se bornant à l'accompagner par des accords très simples, d'un agencement souvent bien rudimentaire ; une carrure rythmique très marquée en fait une pièce à danser presque autant qu'une chanson, tandis que les chansons de Janequin, de Claude le Jeune, de Sermisy, de Costeley, de Mauduit, offrent une perfection et une grâce de tous les détails qui en font des œuvres très aristocratiques en regard des frottole.

(A suivre.)

Voir « Pour l'Art », n^{os} 5, 6 et 10.

LES TRÈS RICHES HEURES DE LA GRAVURE

6

François Daulte

La Gravure contemporaine.

Il va de soi qu'on ne saurait tenter ici, en quelques lignes, un bilan en règle de la gravure moderne. Plus encore que dans les articles précédents, il faut se borner à faire le point en s'aidant d'un petit nombre d'exemples. On s'en tiendra aux artistes qui font la mode, non à ceux qui la suivent.

Au lendemain de la première guerre mondiale, toutes les techniques de l'estampe se remettent à vivre. A côté de la vieille et glorieuse société des « Peintres-Graveurs » naissent deux associations nouvelles, libres et cohérentes, filles inavouées de la première plutôt que rivales. En 1923, sous l'impulsion de Dufy et de Laboureur, des peintres indépendants se groupent pour rénover le burin et l'eau-forte. Six ans plus tard, Roland Oudot fonde avec quelques camarades le mouvement de la « Jeune Gravure contemporaine ». Devant ce regain d'intérêt pour l'art de l'estampe, nombreux sont les maîtres de l'époque qui se mettent à dessiner sur bois, sur cuivre ou sur pierre.

Le Livre illustré.

Plusieurs artistes se spécialisent alors dans l'illustration du livre d'art. Daragnès, technicien érudit, esprit inquiet et chercheur, ressucite le roman de « Tristan et Yseult », la légende de « Faust », la Passion selon Saint-Jean. Non seulement il conçoit la maquette de chacun de ses ouvrages, mais il en surveille encore l'exécution dans les moindres détails, afin que l'unité nécessaire à la beauté soit sauvegardée. Son ami Louis Jou, tout à la fois décorateur, aqua-fortiste, dessinateur et imprimeur, grave deux caractères nouveaux pour le Prince de Machiavel et pour les « Oraisons funèbres » de Bossuet. A côté de ces illustrateurs de profession, le livre d'art ramène les plus grands artistes de l'époque aux presses trop longtemps abandonnées. Qu'il suffise de rappeler ici les lithographies de Bonnard pour « Daphnis et Chloé », les bois de Maillol pour les « Eglogues » de Virgile, les cuivres de Segonzac pour les « Géorgiques ».

Résurrection du burin.

C'est à Jean-Emile Laboureur (1877-1943) que l'on doit la vogue du burin, et plus généralement de la gravure sur cuivre. En quelques traits, pleins de substance, Laboureur résume à la fois les dehors et l'essence des hommes et des choses, les caractères et les situations, met de l'esprit dans une façade de boutique, dans une chaise boiteuse, dans

une paire de chaussures trouées. Plus concises encore sont les gravures sur cuivre d'Henri Matisse. Pour ce dernier, tout l'art consiste à s'exprimer le plus complètement possible avec le minimum de moyens. Dans ses « Nus » gravés, jamais une valeur ne vient ternir la pureté de la ligne qui suffit à exprimer toute la plénitude de la chair.

Eau-forte et pointe sèche.

L'eau-forte, cependant, ne perd pas son prestige, et continue à se prêter généreusement aux inspirations les plus diverses. Dunoyer de Segonzac y montre une aisance dionysiaque. On retrouve dans ses illustrations de « Bubu de Montparnasse » ou des « Croix de bois » toute la conscience de l'artiste qui n'accepte de sacrifier son art ni à sa culture, ni au plaisir du motif, que ce soit la boxe, la danse ou la guerre. Il tient son sujet, il n'est pas tenu par lui. Les eaux-fortes de Frélaut témoignent de la même indépendance envers la mode et les entraînements de l'heure. Elles ont pour thème le noble et sauvage pays du Morbihan, ses collines, ses chemins bordés d'arbres dépouillés, ses marais, ses labours et ses fermes solitaires. Elles s'imposent par une alliance exceptionnelle de finesse et de grandeur.

On ne savait pas encore ce que peut donner la pointe sèche, quand elle devint vers 1913 l'instrument préféré de Pierre-Louis Moreau. Avec une précision et une sensibilité sans égales, la pointe de ce graveur d'atmosphères caresse et griffe, effleure et mord la plaque de cuivre, exprimant les nuances les plus subtiles de la lumière sur « d'étranges villes provinciales endormies dans leur passé » (Laran).

Esthétique de la gravure.

En montrant la somme de richesses que burinistes, aqua-fortistes et xylographes ont apporté au cours des siècles, en soulignant la place de plusieurs d'entre eux dans la force de l'âge et de la production, nous avons essayé de faire connaître la gravure et surtout de la faire aimer.

La gravure a son domaine propre. Jamais elle ne s'est contentée de doubler les arts plastiques. Sans doute, le graveur comme le dessinateur n'a à sa disposition que du noir et du blanc : blanc du papier, noir du crayon ou de l'encre. C'est par le seul jeu des valeurs qu'il peut suggérer les formes, les volumes, la lumière.

Et cependant, la gravure n'est pas la reproduction d'un dessin. Elle a sa manière propre, due à la matière travaillée : cuivre, bois ou pierre, et aux conséquences de leur emploi. Dans la gravure sur cuivre, par exemple, la base de l'expression est le trait, un trait fin, car s'il était trop épais, la taille serait trop large et ne retiendrait plus l'encre. D'où nécessité de rendre les valeurs par des hachures parallèles ou croisées.

Enfin, les diverses techniques de la gravure utilisent toutes une matière dure, qui oblige l'artiste à une esthétique d'économie. Et ce dépouillement, qui rend nécessaire le choix du trait et de la taille essentielle, oblige l'artiste à des sacrifices salutaires.

Marc Jaccard

Aussi loin que remontent les souvenirs des voyageurs, il semble que les esclaves noirs de la Louisiane chantaient pour s'aider à leur travail, chantaient encore le dimanche les cantiques des missionnaires et chantaient toujours le soir leurs plaisirs et leurs douleurs. Le jazz est né de cet amour de la musique, amour qu'on ne trouve à un degré pareil qu'en Russie peut-être. Trop pauvres pour s'acheter des instruments, les nègres chantaient sans accompagnement et les auditeurs battaient le rythme de la main accentuant déjà le contre-temps. Le premier instrument d'accompagnement est le banjo ou la guitare et, au moment où le nègre peut s'acheter une clarinette ou un cornet à piston, il cherchera tout naturellement à reproduire sur ces instruments le style vocal propre aux chanteurs qu'il a entendus depuis son enfance.

Dès le début de notre siècle se forment les premiers orchestres de danse pratiquant l'improvisation pure ; afin d'éviter la cacophonie, les instruments ont cependant un rôle bien délimité. L'orchestre est divisé en deux sections :

la section mélodique comprenant d'habitude une trompette qui conduit l'ensemble, exposant la mélodie, pendant qu'une clarinette et qu'un trombone improvisent un contre-chant une tierce au-dessus et au-dessous de la partie trompette ;

la section rythmique, guitare, contrebasse à corde (jouée en pizzicato) et la batterie — comprenant grosse caisse, caisse claire et cymbales —. Le piano ne s'ajoutera à la section rythmique que lorsque l'orchestre se fixera dans un dancing et abandonnera les garden-parties et ses habitudes itinérantes.

L'orchestre ainsi composé pratiquera l'**improvisation collective** au cours de tout le morceau ou, le plus souvent, encadrera des soli par des chorus d'improvisation collective ; aux instruments mélodiques précités s'ajouteront alors parfois le piano et la guitare pour prendre des soli.

Les merveilleux disques enregistrés dès 1927 par Louis Armstrong et quelques membres de l'orchestre de King Oliver sous le nom des Hot Five et Hot Seven sont les meilleurs exemples de ce style alors à son apogée. Grâce aux soins de Loys Choquart, le critique de Radio-Genève nous en sommes heureusement abondamment pourvus¹.

Il est bien évident qu'un tel style ne convient qu'à un petit orchestre ; le succès aidant, les orchestres tendent à augmenter le nombre des instrumentistes. L'apparition du saxophone exige en contre-partie le renforcement de la section des cuivres et un grand orchestre qui autour de 1930 comprenait dix musiciens (2 trompettes, 1 trombone, 3 anches et 4 rythmes) compte couramment aujourd'hui de quinze à dix-huit musiciens, nécessitant ipso facto l'utilisation d'orchestrations, d'**arrangements** écrits à l'avance ou composés sur place par les musiciens de l'orchestre. Des orchestrations variées utilisant tour à tour les diverses sections séparément ou ensemble encadrent et souvent accompagnent des soli improvisés.

Un large champ est donc ainsi laissé à l'improvisation et les orchestrations peuvent varier d'un jour à l'autre ainsi qu'en témoignent les divers enregistrements du Jubilee Stomp ou de la Black and Tan Fantasy de Ellington publiés en Suisse². Depuis vingt ans à la tête d'un orchestre très stable, Ellington nous fournira les meilleurs exemples d'orchestration bien équilibrées et authentiquement jazz.

(A suivre.)

¹ Columbia DZ 540-544, 339, 343-44, 353.² HMV JK 2536.

On peut très bien imaginer un poème d'où les noms seraient exclus. L'émotion naîtrait de la valeur propre des adjectifs et de leurs rapports entre eux, subtils mouvements créés par des qualifications saisissantes, des rapprochements imprévus.

De même, dans le domaine plastique, il n'est pas nécessaire que les objets présentés par l'artiste soient réels, soient « nommés » ; leur place, leur forme, leur couleur, créent à eux seuls un réseau d'émotions assez dense pour retenir l'attention, entraîner l'imagination et aviver l'intelligence.

C'est, me semble-t-il, le cas des objets de Tanguy. Embryons riches de possibilités au choix de l'amour, ou fossiles vidés de leur substance et abandonnés de leur âme, ils sont pointus, courts, ouverts, opaques à votre gré, en tous cas innommables.

Au seuil d'un mot qui les fixerait dans un règne, une catégorie ou une espèce, la langue s'arrête, hésitante : nommer serait diminuer l'objet de toutes ses possibilités sauf une (et serait-elle plus valable qu'une autre).

A cette ignorance s'allie pourtant une sensation de réalité, de déjà vu, nous touchons à quelque chose qui ne nous est pas inconnu, qui nous est même familier ; c'est que Tanguy compose avec un élément de toute importance et que l'on peut alors nommer, car il est un des facteurs essentiels de l'envoûtant attrait de ses œuvres :

l'espace.

Et l'on se demande jusqu'à quel point les objets sont là pour que vive cet espace ; de n'être pas nommés, ils perdent leur rôle de premier plan à son profit, mais en même temps,

ils lui donnent son mystère, lui enlèvent sa « domesticité » et font de lui ces plages infinies, ces ciels fabuleux, ces étendues lunaires, apocalyptiques ou de rêve. Jouent aussi de curieux phénomènes qu'on pourrait presque appeler « atmosphériques ».

Ainsi dans ce Tableau qui représente un paysage, le vent incline les touffes claires et des valeurs orageuses naissent des objets blancs sur fond sombre à la droite du tableau. On devine une source de lumière, celle qui donne leur rythme aux dunes, blanchit la masse de gauche à son sommet et découpe une ombre au pied des objets, les dressant du même coup dans l'espace.

Mais aucun objet de dimension connue ne pouvant servir de point de repère, la grandeur de ces objets, l'amplitude de cet espace ne sont pas mesurables — le paysage est à l'échelle qu'on veut bien lui donner, parce que sans échelle.

De ce vertige naît une angoisse qui s'allie à une joie inédite ; la peur, la joie et le vertige coexistent étant cause et conséquence les uns des autres. Et comme à cette sensation s'ajoutent les réactions de l'inconscient devant des objets lourds de passé et de devenir, à cause de ce peuple innommé, les « espaces » de Tanguy laissent à chacun sa « liberté du vertige », c'est une vision du monde présenté à nos yeux neufs au jour de notre naissance, à l'aube de notre vie, alors qu'aucun objet n'avait nom, utilité et raison d'être. Chaque œuvre de Tanguy est ainsi un poème de jour de naissance nouvelle, où l'on découvre, dans un espace sans mesure, quelque chose de vierge, de non catalogué, de non classé.

En toute pureté l'œil longe les objets et les apprend dans le halètement de l'espace.

Anne Bettems.





Giovanni, Bartolomeo et Pantaleone Buon, architectes
Palais de Venise, XIV^{me}-XV^{me} siècles. Perspective générale

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE

6

Alberto Sartoris

Le verticalisme ogival.

L'architecture gothique ne doit aux Goths que son nom. Ce terme impropre désigne désormais l'architecture ogivale, c'est-à-dire une forme particulière de construction où le christianisme médiéval a trouvé une des faces magistrales de son expression plastique. D'autre part, bien qu'il faille admettre que les architectes lombards aient connu la *croisée d'ogives*¹ dès les environs de 1040, c'est en France que cette admirable invention produisit sa première grande œuvre (chœur et antefix de la basilique de Saint-Denis, 1127-1140).

Les architectes gothiques rythmèrent leurs compositions en employant des systèmes numériques et géométriques : carré, double carré et leurs répétitions et combinaisons (dôme de Milan). Le pentagone, trait d'union régulateur des cinq corps platoniciens, dont le côté est issu de la division d'un rayon en moyenne et extrême raison ou *section d'or*², était utilisé pour les tracés des plans et des *roses*³.

Dans l'architecture ogivale, la hauteur des assises en pierre constitue le degré modulaire des édifices, tandis que les portes, les balustrades, les galeries et les baies accouplées ou triplées sont des éléments exactement proportionnés à l'échelle humaine. Comme les Grecs (Parthénon d'Athènes) et les Romains (dôme de Pise), les Gothiques n'ignorèrent point les corrections optiques. Ils multiplièrent les perspectives pour augmenter l'impression de profondeur, soit par la convergence des lignes du plan vers son centre (cathédrale de Poitiers), soit en substituant l'oblique à l'horizontale (*impostes*⁴ de la cathédrale de Reims). De même, ils accrurent l'effet de hauteur et de stabilité en accentuant les parties verticales et en intensifiant le groupement de contreforts détachés du corps de l'édifice et isolés dans l'espace (cathédrales de Beauvais — exemple extrêmement audacieux de construction — Amiens, Chartres, Paris, Cologne — où les contreforts sont à double portée et à double batterie).

La *voûte sexpartite*⁵ sur plan carré, la voûte sur plan oblong, l'arc diagonal de renfort complétant l'ossature de la voûte, l'arc en épaule, l'arc rampant, l'arc de soutènement simple ou double, l'arc en ogive et l'arc à pinacles sont les éléments primordiaux de l'architecture gothique. Un nouvel art militaire de bâtir (Aigues-Mortes, Carcassonne) et une nouvelle conception de l'urbanisme, caractérisent l'époque des églises et des grands châteaux féodaux fortifiés, des donjons, des palais épiscopaux, des hôtels particuliers, des beffrois et des flèches, des chartreuses et des abbayes orientées ayant en leur centre le temple et le cloître ; au sud le monastère et les cellules des pèlerins ; au nord la demeure de l'abbé, les écoles et l'infirmerie, et, sur le pourtour, les constructions rurales et leurs dépendances. L'architecture civile reflète la technique des édifices religieux. Utilisant la pierre appareillée et la brique cuite, elle répand l'usage de l'escalier en colimaçon et des salles voûtées dont les parois sont revêtues de bois. Les fenêtres, étroites mais disposées en rangées, constituent les premiers exemples de baies en longueur.

L'architecture ogivale n'eut pas une tendance unitaire. En France, après son apogée (1230-1300), elle devint *rayonnante* (définition qui ne correspond à rien de précis) et subordonna les colonnes aux arcs ; puis *flamboyante* (époque durant laquelle elle usa de l'arc en accolade) ; pour achever son dernier aspect dans l'arc en accolade à contre-courbes aiguës, au XVI^e siècle. En Allemagne (où les églises teutoniques furent construites en brique), en Autriche, en Pologne, en Belgique et en Suède, l'architecture gothique s'inspira surtout des modèles flamboyants de France. Par ailleurs, en Angleterre, au XV^e siècle, après avoir assimilé les principes français, les maîtres d'œuvre créèrent une architecture ogivale britannique dite *perpendiculaire* (déterminée par d'énormes verrières), à laquelle

fit suite l'architecture Tudor, appelée également *florid english*, variété de l'architecture perpendiculaire où les voûtes ramifiées se chargèrent d'éléments superflus et s'épanouirent en éventail.

Quant à l'Italie, qui au cours des âges posséda toujours le sens continu et vibrant de l'architecture créatrice, elle donna la vie à un art ogival original et personnel (cathédrale de Florence, Cà d'Oro et palais des Doges à Venise). Sous l'impulsion du mouvement cômâsque et de l'esprit novateur toscan, et jusqu'au crépuscule gothique, des architectes tels que Lorenzo Maitani, Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Lippo Memmi, Benci di Cione, Simone Talenti, Matteo de Raverti, Giovanni, Bartolomeo et Pantaleone Buon rétablirent chaque fois les bases de la fantaisie.

Encore que fondamentalement rationnelle, dans certains cas l'architecture gothique se révéla moins loyale que la romane. La concordance de la structure et de la forme ne fut pas aussi absolue. Certes, le plan gothique rappelle dans ses grandes lignes le plan basilical roman, mais la façade gothique exprime parfois le plan avec beaucoup moins de franchise que la façade romane. C'est ainsi qu'à Notre-Dame de Paris, les trois portails n'indiquent apparemment que trois nefs alors qu'il en existe cinq.

Les arêtes à nervure et en croix, qui divisent la voûte en compartiments, furent l'élément fonctionnel par excellence de toute la structure statique de la construction ogivale. Toutefois, de nos jours, on considère cette nervure comme un organe adventice et on tend à ne lui accorder qu'une valeur esthétique. Ensuite d'observations, d'expériences de laboratoire et de calculs faits après 1914, on n'admet plus les déformations élastiques des maçonneries ogivales.

La voûte gothique est une manière de coupole à pénétrations soulignées de nervures, dont les poussées furent combattues par des contreforts et des *arcs-boutants*⁶ : membres vraiment originaux que les Gothiques français inventèrent par nécessité pour assurer l'équilibre des voûtes sur croisées d'ogive montées sur piles. A ce propos, les architectes gothiques espagnols étayèrent mieux et plus simplement leurs voûtes, bien qu'ils ne purent pratiquer l'appareillage selon une technique *stéréotomique* (taille savante et exacte des pierres, qui ne fut connue qu'au XVI^e siècle).

Grâce à de récentes recherches et découvertes, nous admirons aujourd'hui une forme d'art longtemps méconnue ou tenue pour négligeable, et pouvons affirmer que l'architecture gothique catalane est la plus étonnante et la plus fonctionnelle. La sobriété et la pureté extrêmes de l'église de Santa Maria del Mar (1329-1383) et de celle du monastère de Pédralbes (second tiers du XIV^e siècle), à Barcelone, dévoilent une extraordinaire beauté. Pédralbes ouvre d'ailleurs l'ère du modernisme avec la couverture en terrasse de sa nef, de son campanile et de ses chapelles latérales.

Quant à la cathédrale de Gérone (XIV^e siècle), la plus grande église gothique à une seule nef, elle laisse loin derrière elle les cathédrales de Toulouse, de Perpignan et d'Albi. L'immensité merveilleuse de cette nef voûtée — qui mesure 34 m. de hauteur, 55 de longueur et 23 de largeur — n'est comparable qu'à la basilique de Constantin et n'est dépassée que par Saint-Pierre de Rome.

(A suivre.)

¹ *Croisée d'ogives* — Croisement des nervures d'une voûte d'arête, des branches d'ogives qui forment l'ossature des voûtes gothiques.

² *Section d'or* — En partageant une longueur en deux parties inégales telles que le rapport entre la plus petite et la plus grande soit égal au rapport entre cette dernière et la somme des deux (la longueur initiale), on obtient la proportion que Luca Pacioli di Borgo appelle « Proportio divina ». Jean Kepler la nomme aussi « Sectio divina », alors que Leonardo da Vinci lui donne le nom de « Sectio Aurea », d'où l'appellation de « section dorée » et celle de « nombre d'or ».

³ *Rose* — Grande baie circulaire, de dimensions parfois colossales, percée au-dessus des portails d'églises dans la façade principale et aux extrémités des deux bras du transept.

⁴ *Imposte* — Tablette saillante sur un portail ou un pilier de nef ou sommier d'un arc.

⁵ *Voûte sexpartite* — Voûte divisée en six parties ou cantons.

⁶ *Arc-boutant* — Arc rampant extérieur qui contre-bute à la poussée des voûtes en prenant appui sur un contrefort.

Voir « Pour l'Art », n^{os} 3, 4, 5, 6 et 10.

Les Films et leur Style

Nous avons vu jusqu'ici que les éléments de l'esthétique cinématographique peuvent se résumer de la façon suivante : d'une part nous avons un élément narratif, qui apparente le cinéma à l'art du roman, de l'autre nous avons un élément dramatique, qui rapproche le cinéma du théâtre. La combinaison et l'équilibre de ces deux éléments dans un scénario détermineront le style du film. Cette opération incombe au metteur en scène. Comme dans les autres arts, on peut dire que *le style c'est l'homme*. De même, le cinéaste et sa personnalité sont influencés par deux facteurs : le degré de civilisation de son pays et, d'une manière moins forte, les goûts et la mode de son époque.

Plus qu'aucun autre art, le cinéma a subi l'influence de l'actualité, car il doit pouvoir répondre immédiatement aux besoins des spectateurs. Les frais de production d'un film sont si élevés que le cinéaste n'a pas le temps d'attendre que le goût ait évolué. Le film à tirage limité n'existe pas encore. Cela explique pourquoi les différentes écoles n'ont jamais vécu longtemps. Il ne peut y avoir de chapelle cinématographique.

Si l'on veut étudier l'évolution générale de l'art cinématographique, l'on est obligé de faire un véritable tour du monde.

C'est en France qu'a eu lieu la première représentation publique de cinéma, il y a un peu plus de cinquante ans. Le cinéma français est resté l'un des plus importants du monde. On peut diviser son évolution en quatre grandes périodes. De 1896 à 1908, ce sont les primitifs, dont il ne reste presque rien. Des trois mille huit cents ouvrages de Méliès, on n'en a retrouvé qu'une centaine. Méliès, que l'on a appelé le Jules Verne de l'écran, Emile Cohl, le créateur du dessin animé, Ferdinand Zecca et Raoul Grimoin-Samson apportèrent au cinéma la plupart des figures de style de ce nouveau langage.

De 1908 à 1917 s'épanouit le film d'art. Les hommes de lettres et les comédiens s'emparent de l'écran. C'est le début du théâtre filmé. Mais en même temps l'on assiste à la naissance d'un nouveau comique avec Max Linder.

Les théoriciens, les esthètes et les chercheurs dominent le cinéma de 1918 à 1928. Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Alberto Cavalcanti, René Clair, Feyder, Renoir, Poirier, Vigo, luttent contre l'emprise de la littérature. Les uns renouent avec l'esprit et l'inspiration des primitifs, les autres cherchent une technique originale qui leur permette de s'exprimer entièrement par l'image. Tous s'efforcent de créer des œuvres authentiques.

La quatrième période va du début du parlant jusqu'à la guerre. Grémillon, Georges Lacombe, Pierre Chenal, Marcel Carné, Julien Duviol, Claude Autant-Lara relaient avec succès leurs aînés et assurent au cinéma français une place prépondérante. Depuis la fin de la guerre, Clouzot, Cocteau, Bresson, Clément, Rouquier, Becker, entre autres, se sont exprimés avec un égal bonheur dans la fantaisie poétique, le comique à intention et le réalisme, tous genres qui conviennent particulièrement à la sensibilité française. Ils apportent tous ces qualités de clarté dans l'exposé et de luminosité dans les images qui caractérisent le style de l'école française.

Le cinéma italien est aujourd'hui à la tête du mouvement cinématographique. De 1904 à 1923 il avait déjà connu une grande renommée. A cette époque, il était partagé entre deux tendances. Inspirés par l'opéra, plusieurs metteurs en scène se vouèrent aux reconstitutions à grand spectacle de sujets historiques et religieux. *Cabiria* est le film le plus caractéristique de cette tendance. Les autres réalisateurs préférèrent le répertoire théâtral et littéraire, et se lancèrent dans des films mélodramatiques aujourd'hui insupportables. Ces excès du cinéma italien causèrent sa ruine. Ce n'est que maintenant qu'il a pu s'en relever. Les cinéastes qui ne pouvaient s'exprimer librement sous le fascisme avaient eu le temps de mettre au point leur technique en travaillant à des courts métrages dans ce magnifique laboratoire qu'était Ciné Citta, à Rome. Avec la liberté revenue, Rossellini, de Sica, de Santis, Lattuada, Zampa, Vergano, Visconti, Emmer et Gras purent dire ce qu'ils avaient à dire. Après avoir donné une chronique extrêmement vivante et courageuse de l'Italie de l'immédiat après-guerre, ils ont commencé à traiter avec franchise les problèmes de notre temps dans un style vigoureux et dépouillé.

P. S. — On lira avec profit *L'Histoire de l'Art cinématographique* de Carl Vincent, où les tendances des différentes écoles sont très bien exposées.

Voir « Pour l'Art », n^{os} 3, 4, 5, 6 et 10.

(A suivre.)

PERSPECTIVES

Conférences : Lundi 13 mars, à 20 h. 30 : « La conscience de l'homme moderne dans le roman contemporain », par Marcel Arland.

Concerts : 27 mars : Concert par le Nuova Quartetto Italiano.

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

Petit Studio : Pierre Bataillard expose du 4 au 21 mars. Jean-Jacques Gut expose du 15 avril au 5 mai.

NOUS AVONS REÇU :

Le numéro 6 de *Vie-Art-Cité*, consacré à Jaloux.

Le numéro 6 de la revue *Art d'aujourd'hui*, remarquablement illustrée.

« Pour l'Art » se félicite de la naissance de la revue *Rencontre* et lui tend la main.

D'ores et déjà nous signalons dans le programme de cette année des textes de Mercanton, Haldas, Roud, Bonnard et d'autres, par exemple un roman d'Yves Velan, un numéro sur l'Italie et des inédits de grands écrivains français.

Et puis des jeunes qui ont besoin d'une audience, car dire n'est pas facile. *Rencontre* y contribue.

Les membres de « Pour l'Art » pourront s'y abonner pour Fr. 10.— au lieu de 12.—.

Signalons aussi la revue mensuelle *Carreau*, qui reprend la tradition de Labyrinthe.

Et les *Feuilles musicales*, qui ont commencé leur troisième année d'activité.

Aux Editions Paul Haupt, Berne : *Geistesreich und Geistesmacht*, d'Edgar Michaelis. Une excellente étude des guérisons opérées par le pasteur Blumhardt.

La revue « Art et Style » consent aux membres de « Pour l'Art » une remise de 10 % sur le prix de ses albums.

De même, la revue « L'Amour de l'Art ».

Enfin, nous nous sommes abonnés aux reproductions du « Cercle d'Art ». Nos membres peuvent les obtenir au Secrétariat.

ET APES

Conférences : Nous avons entendu en février Hugues Panassié nous parler de *l'apport du Noir américain à la musique d'aujourd'hui*, et nous présenter avec une conviction qui emportait l'adhésion quelques disques fort bien choisis.

Concerts : La Société de musique de chambre nous a présenté son concert Bach, avec le concours d'Isabelle Naef, claveciniste. Puis un groupe de musiciens de Lausanne et Genève nous a joué du Beethoven, du Brahms et du Strawinski.

Grenier : Audition de disques : Nous avons entendu, présentés par Maurice Perrin, l'Histoire du soldat, les Noces, le concerto pour piano, de Strawinski ; des musiques du moyen âge, des œuvres de Mozart, etc.

Projections : Guidés par Eric de Montmollin, nous avons abordé la Renaissance.

Lectures : Nous avons entendu « Priscilla » de René Masson ; quelques textes de Ramuz ; « Le buisson d'épines » de Wiechert ; « L'hymne à la vie » de Henri Berr ; « Gardien de cabane » de Auguste Vautier ; des poèmes de Tristan Corbière. Les lecteurs seront les bienvenus !

VOYAGES

1. **ESPAGNE MÉRIDIONALE** (18 jours, du 30 mars au 16 avril) :
Barcelone - Cadix (bateau) - Grenade - Séville - Madrid - Cordoue - Barcelone. Tout compris : Fr. 590.—.
2. **MAJORQUE** (9 jours, du 31 mars au 8 avril) :
Barcelone - Palma - Trois magnifiques excursions dans Majorque - Marseille - Genève. Tout compris : Fr. 310.—.
3. **RAVENNE-VENISE** (9 jours, du 4 au 12 avril) :
Milan - Bologne - Ravenne - Venise - Vérone. Tout compris : Fr. 325.—.
4. **ALSACE-LORRAINE** (6 jours, du 10 au 15 avril) :
Bâle - Strasbourg - Nancy - Domrémy - Sion-Vaudémont - Bâle. Tout compris : Fr. 210.—.
5. **BOURGOGNE** (8 jours, du 8 au 15 avril) :
Dijon - Beaune - Autun - Vézelay. Tout compris : Fr. 210.—.
6. **VIENNE** (8 jours, du 5 au 12 avril) :
Zurich - Vienne - Salzbourg. Tout compris : Fr. 240.—.
En préparation : Séjour d'été aux îles Baléares.

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.

Adhèresz et faites adhèresz 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 adhésés à « Pour l'Art ».

Suisse : Abonnement à la Revue seule : Fr. 7.—. La carte d'adhésés 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.

Adhésés : Faites bénéficier les vôtres de notre barème familial : carte d'adhésés Fr. 10.—, chacun des membres de votre famille habitant à la même adresse, Fr. 3.—. Tous les avantages de « Pour l'Art » à chacun, un abonnement aux « Cahiers » pour tous.

France : a) Fr. 500.— avec carte d'adhésés et Revue ; b) Fr. 300.— seulement carte d'adhésés. 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.

Dans chaque foyer
Dans chaque école
Dans chaque collège

LE MUSÉE D'ART

- Plus de **2000** reproductions de chefs-d'œuvre, circulant par séries de 2, 3 ou 5 planches.
- Chaque série est accompagnée d'une notice explicative.
- Pendant 15 jours, les reproductions restent **exposées** chez vous, dans des cadres spécialement étudiés.
- Deux fois par mois, vos tableaux sont régulièrement renouvelés.

ABONNEMENTS ET RENSEIGNEMENTS

1. Secrétariat de « Pour l'Art », Venes, Lausanne.
2. A. Buro, Collège Champittet, Lausanne.