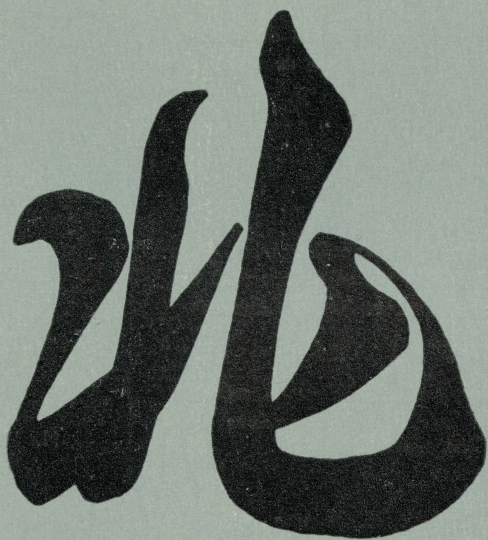


POUR L'ART



Lausanne - Mai-Juin 1950 - Cahier No **12** Troisième année - Parution : six fois l'an

Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.25 France, Fr. 100.— Belgique, Fr. 15.— Espagne, 10 Pesetas

CAHIERS POUR L'ART

Direction : René Berger

Rédaction : Philippe Jaccottet et Jeanlouis Cornuz

*

SOMMAIRE

Jeanlouis Cornuz — L'Enfant est un Réconciliateur
Poèmes d'enfants

René Berger — L'accident

Emile Pahud — Sur l'art de l'enfant

André Tanner — Oscar Dalvit

Georges Borgeaud — Conversation avec une petite fille

Henri Gaberel — Kyrie

Catherine Colomb — Fragment de « Royaumes combattants »

Anne Bettems — Sur un dessin de Jérôme Bosch

Connaissance de l'Art

Alberto Sartoris — Présence de l'Architecture

Maurice Perrin — Petite histoire de quelques formes musicales

René Dasen — Les éléments fondamentaux du cinéma

Marc Jaccard — Initiation à la musique de Jazz

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.

Rédaction des cahiers : Montolieu, Vennes-Lausanne

MOUVEMENT POUR L'ART

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

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

Correspondants :

Suisse : Neuchâtel : A. Rodari, 18, Monruz

France : M. et Mme Valentin Temkine, 9 bis, rue de Jouy, Paris IVe

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

Espagne : N. A. Cirici-Pellicer, Lanuza 35, Barcelone

Editeur responsable : Association « Pour l'Art »

Imprimé en Suisse à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

Comité de patronage

Assurance
Mutuelle Vaudoise
Lausanne

Baumgartner & Cie S. A.
Papiers, Lausanne

L. Berset, vêtements
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

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

Maison
Fetisch Frères S. A.
Lausanne

« La Suisse »
Sté d'assurances sur la vie
Lausanne

Lait Guigoz S. A.
Vuadens

Editions d'Art Iris
Berne

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

L'Enfant est un Réconciliateur

—
Jeanlouis Cornuz

La porte s'est refermée sur moi. Je me dirige vers le pupitre. Je m'assieds, signe la feuille d'absences que l'on me tend. Enfin, je lève les yeux et je regarde. Ils sont là, à leurs bancs, presque sages pour l'instant ; eux aussi, ils me regardent. Et ils attendent. Vingt-sept garçons de douze ans. (Ce matin, les journaux annoncent que les Etats-Unis possèdent la bombe-hydrogène, c'est-à-dire qu'on s'apprête à les massacrer). Moi, je n'ai rien à leur donner, le plus souvent. Tout au plus quelques mots de passe, pour se diriger dans ce monde. Mais justement ce monde va peut-être disparaître. De toutes façons, chacun s'accorde à reconnaître qu'il est ignoble et qu'il faudrait le changer.

J'ai interrogé Pierre qui n'est jamais à son affaire et Claude qui a toujours 10. J'ai menacé de punir André qui se permettait de rire avec Roger son voisin. Ils ne savent pas encore que le rire est un crime capital aux yeux de l'autorité quelle qu'elle soit. Puis à tous, je leur ai donné un exercice à faire. Maintenant, ils travaillent, penchés sur leurs cahiers, les cheveux sur les yeux, tirant parfois la langue, s'interrompant pour donner à leur voisin un coup de coude (« Jacques, c'est mon dernier avertissement ! »), se hâtant tout de même pour être le premier. Moi, je regarde cette salle aux murs nus, je pense à ce monde dont ils attendent tout, qui leur prendra peu à peu leur rire, leur enfance, leurs forces, courbera leur corps, ternira leur visage. Ah, je sais bien qu'ils ne sont pas meilleurs que nous. Du moins ne sont-ils pas encore incurables. Du moins sont-ils joyeux pécheurs, alors que nous sommes tristes.

« Si vous continuez à rire comme cela... » Comme le rire leur est naturel ! Alors que chez un adulte, il met, s'il se prolonge, presque mal à l'aise ou paraît ridicule. Comme tout ce qu'ils font est naturel, évident, *justifié*, alors que dans nos occupations les plus sérieuses se glisse un reflet d'absurdité.

On me dit qu'il faut leur enseigner l'ordre, la discipline, le travail. Et si, demain, cette discipline est utilisée sur de nouveaux champs de bataille ? Si leur travail doit concourir à édifier quelque *Ordre nouveau* ? (SS Sturmfuehrer L. était le plus ordonné des hommes, le plus discipliné aussi. Et c'est bien pourquoi il déplo-rait que sa chambre à gaz ait mal fonctionné le premier mois. Par la suite, il est vrai, à force de travail, il y avait porté remède.)

Que puis-je leur apprendre qu'il ne sache mieux que moi : l'amitié franche, le don de soi total à ce que l'on aime et cette générosité qui fait que je puis les gronder et les punir sans qu'ils m'en gardent rancune ?

Et puis il y a ce rire qui reprend malgré mes menaces, à vrai dire mal assurées, qui gagne toute la classe, à propos de rien ; ce rire qui remplit toute la salle grise, terne et triste, qui la gonfle, et qui la soulève. Peut-être est-ce là ce qu'il faudrait leur dire, *si la chose était possible* : ne pas perdre cette joie, ne pas perdre ce rire, notre justification, notre recours.

Et voici que tout à coup je me sens réconcilié avec ce monde, voici que je me mets à le voir avec leurs yeux, non plus ces maisons qui ressemblent à des casernes, ces façades lézardées et sales, ces faubourgs avec leurs terrains vagues, leurs fabriques autour desquelles s'entassent les ferrailles rouillées, mais le décor magique de leurs aventures et de leurs jeux.

Oui, l'on comprend que Dieu se laisse toujours reprendre au piège de sa création, à la voir contemplée par ces jeunes regards, avec tant d'avidité et de ferveur, avec cette attente pleine de confiance et d'espoir.

Ils ont fini leur exercice. Nous l'avons corrigé et j'ai grondé François qui avait encore confondu l'attribut et le complément direct. Puis la sonnerie a retenti. Ils sont rentrés chez eux. Le père de Jacques est menuisier. Celui de Jean-Louis, paysan. Celui de Michel, industriel. Je ne connais rien à ces métiers. Je serai toujours incapable de faire une mortaise, de faucher un pré ou de conduire une affaire. Nous sommes, m'assure-t-on, de classes sociales différentes. Et nous savons aujourd'hui que la lutte des classes est inévitable. Mais Pierre ou André ou Jacques ne se soucient pas de telles différences, ils ont leur classement à eux, peut-être plus strict, à coup sûr plus généreux et plus juste que le nôtre. Quand j'irai chez eux, ils m'ouvriront la porte, ils me feront entrer, ils iront chercher leurs parents « Papa, c'est Monsieur... » Et voilà un homme qui vient à ma rencontre dans le corridor, un homme qui n'a ni mes intérêts, ni mes opinions, ni mes goûts. Mais déjà, nous nous sommes assis et nous parlons comme de vieilles connaissances, parce qu'il y a ce garçon, que nous avouons bien être bruyant et insupportable, qui n'en est pas moins son réconfort, ce garçon que tous les deux nous aimons, malgré ses défauts et pour ses défauts, et qui nous regarde en riant, moitié gêné, moitié ravi.

« *A ce moment, les disciples s'approchèrent de Jésus et lui dirent : Qui est le plus grand dans le Royaume des Cieux ? — Jésus, ayant appelé un petit enfant, le mit au milieu d'eux, et il dit : En vérité, je vous le dis, si vous ne changez et si vous ne devenez pareils à des enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des Cieux.* »

Matthieu 18.

La Barque en Danger

Lentement, en silence,
La voile bien gonflée,
Elle glisse et avance
Là-bas sur l'eau salée.

Mais quand le vent fait rage
Sur les hautes marées,
Sur la mer, c'est naufrage,
Là-bas sur l'eau salée.

O Jésus qui peux tout
Avant l'heure écoulée
Sauve-nous, sauve-nous
Là-bas sur l'eau salée.

Jacques D., 10 ans.

Petit Nuage Blanc

Petit nuage blanc,
Là dans le firmament,
Dans le ciel que fais-tu ?
Quel but a ton voyage ?
Petit nuage,
Le sais-tu ?

Pourquoi cours-tu toujours ?
Arrête-toi un jour !
N'es-tu pas abattu ?
Quel but a ton courage ?
Petit nuage,
Le sais-tu ?

Beau nuage est parti.
En partant, il m'a dit :
« Je reviendrai te voir ».
Il a pris son courage.
Petit nuage,
Au revoir !

Jacques D., 12 ans et demi.

« *Quand nous regrettons notre enfance, ce n'est pas tant la vie, les années qui alors étaient devant nous, c'est notre noblesse que nous regrettons. Nous avons alors en effet cette naïve dignité de l'être qui n'a pas ployé encore, l'égalité avec tous ; tous jeunes, alors, tous beaux, tous libres... Patientons, cela doit revenir ; l'inégalité n'est que pour la vie ; égalité, liberté, noblesse, tout nous revient par la mort.* »

Michelet : *Le Peuple.*

Qu'est-ce que c'est ?

C'est une poire, c'est une prune
C'est un soleil, c'est une lune ?
Ce qu'on ne sait pas, qu'est-ce que c'est ?
En ce moment, personne ne le sait.

La Pétrole

La pétrole tombe, on ne sait d'où...
Sur un caillou
Et puis roule sans crier gare...
Pour passer... sous un char.

Tiens Tiens

La grenouille dans les roseaux,
La boniche sur son balai,
Le secrétaire sur sa moto,
La grand-mère sous son bonnet,
La pendulette dans son coin,
Trois yeux de chats dans la nuit,
Continue, c'est très bien,
Une souris, c'est fini.

Bernard J., 13 ans.

« Mais, j'en suis persuadé maintenant, lorsque j'avais découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. Dans la mort seulement, comme je te t'écrivais un jour, je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là. »

Alain-Fournier : Le Grand Meaulnes.

« Malheureusement, je suis un peu bavard ; je ne puis tenir ma langue en respect. Ce n'est pas tout : ma gourmandise augmente de plus en plus ; même quand j'ai très faim, il ne me faut pas n'importe quoi ! Malgré cela, je suis content de vivre. »

Georges A., 11 ans.

(Baloo, le gros ours brun, parle et défend Mowgli :)

« ... Le petit d'homme... le petit d'homme... C'est moi qui parle pour le petit d'homme. Il n'y a pas de mal dans un petit d'homme. Je n'ai pas le don de la parole, mais je dis la vérité. Laissez-le courir avec le clan... C'est moi-même qui lui donnerai des leçons. »

Kipling : Le livre de la Jungle.

Haï-Kaï

Un Corps souple qui s'élance
Un remous dans l'eau calme du soir
Une loutre chasse.

Pierre C., 12 ans.

Des bruits sourds :
Un mystère.
L'ombre noire d'un château.

Robert W., 12 ans.

« ...Car il y a dans l'enfant, car il y a dans l'enfance une grâce unique.

Une entièreté, une premièreté

Totale

Une origine, un secret, une source, un point d'origine.

Un commencement pour ainsi dire absolu.

Les enfants sont des créatures neuves.

Eux aussi, eux surtout, eux premiers ils prennent le ciel de force.

Rapiunt, ils ravissent. Mais quelle douce violence.

Et quelle agréable force et quelle tendresse de force.

Comme un père endure volontiers

Comme il aime à endurer les violences de cette force,

Les embrassements de cette tendresse.

Pour moi, dit Dieu, je ne connais rien d'aussi beau dans tout le monde

Qu'un gamin d'enfant qui cause avec le bon Dieu

Dans le fond d'un jardin

Et qui fait les demandes et les réponses (C'est plus sûr).

Un petit homme qui raconte ses peines au bon Dieu

Le plus sérieusement du monde.

Et qui se fait lui-même les consolations du bon Dieu.

Or je vous le dis, ces consolations qu'il se fait,

Elles viennent directement et proprement de moi. »

Péguy : Le mystère des Saints Innocents.

Il y a sa question qui me tracasse, qu'il tait, et que j'attends. Pourtant, nous changeons de livre chaque soir. Hier, c'était la Mésopotamie, aujourd'hui la Grèce antique. On me dit bien : « des livres d'art, pour un enfant, y pensez-vous ? » A dire vrai je ne pense rien ; simplement, je les trouve moins monotones. Et mon fils apparemment aussi, puisque c'est lui qui les réclame. On tourne les pages à deux, sans hâte, ni lenteur non plus. Mais c'est à Thésée, cette fois,

L'ACCIDENT

à J. C.

qu'il s'arrête. Sous le poing du héros, le monstre grimaçant de douleur : « Est-ce qu'il le tue ? » « Oui » « Pourquoi ? ». L'histoire me paraît

longue, et les raisons qu'on donne, — de ce meurtre et des autres, — si mal plausibles, pour un enfant surtout. D'ailleurs, il n'en demande pas tant. Nous voici devant l'Acropole. J'essaie d'intervenir ; on distingue à gauche un pan du Parthénon. « Tu vois... » Il me coupe : « une, deux, trois, huit, dix colonnes, c'est juste ? » Ses yeux rayonnent. Mais c'est assez pour ce soir. Je ferme le livre. La suite, nous la prendrons demain. On m'écoute docilement. Je me lève, éteins la lumière. De l'ombre, cette petite voix, insidieuse et opiniâtre : « Alors, Thésée, c'était bien un accident ? » Je cache mal mon dépit : (grondeur) « mais pourquoi veux-tu toujours des accidents ? » « Parce que je les aime ». Avec une pointe d'inquiétude, m'a-t-il semblé. Je ferme la porte. Comme d'habitude, il s'est endormi d'un seul coup. A travers la paroi, j'entends qu'il respire. — Quatre ans et demi. — Ou qu'il rêve ? Cela, je l'imagine, pour m'apaiser un peu, sans doute.

René Berger.

sur l'art de l'enfant

Emile
Pahud

Si l'Art est l'expression de la beauté parfaite telle que l'ont conçue les Grecs, si le mot art est synonyme de perfection de la forme, de perfection technique, il n'est pas d'art de l'enfant.

Mais si l'on entend par art cette expression spontanée, instinctive, profonde que l'on rencontre chez les primitifs, chez les non-civilisés, aussi bien que chez les petits, cette forme d'expression dont les qualités sont l'intégrité, la franchise, et, comme le dit Tomlinson, « l'inévitabilité », voulant exprimer par là l'inexorable impulsion qui pousse enfants, sauvages, et primitifs de la peinture à créer en tirant tout de leur fond, sans y être aidés par des expériences antérieures, alors nous parlerons d'un art de l'enfant.

Et nous ajouterons tout de suite que cet art de l'enfant, franc, serein, audacieux sans le savoir, rejoint, toutes proportions gardées, les tentatives de nos peintres contemporains. Nous pensons à Bonnard, à Matisse, par exemple, à Modigliani, à Picasso même parfois. Nous ne prétendons pas cependant que les dessins d'enfants ont la même plénitude d'art que les travaux des artistes adultes, mais nous affirmons qu'ils contiennent le même appel à l'émotion.

N'exagérons rien cependant.

Malraux a dit très justement :

« Si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas « un » artiste. Car son talent le possède et lui ne le possède pas.

Incapable, jusqu'à l'adolescence, de maintenir dans une série de dessins ce qui fait la qualité de l'un d'eux, il est peintre comme l'homme en état de rêve est poète. Son activité est irréductible à celle de l'artiste, parce que l'artiste entend ne jamais rien perdre, ce que l'enfant ne cherche jamais.

A la maîtrise, l'enfant substitue le miracle ».

Le miracle, hélas, ne dure pas.

Le petit enfant dont le langage pictural, et, souvent, la personnalité, stupéfient les maîtres eux-mêmes, grandit trop vite, et son esprit d'imitation va le pousser à copier les gestes de l'adulte. Il voit rapidement moins neuf, est moins spontané, et ses mains trop habiles ne sont bientôt plus aptes qu'aux redites.

Il faut avouer qu'il est difficile de faire comprendre cet art de l'enfant, comme d'ailleurs le respect que l'on doit avoir pour les tracés spontanés et nécessairement maladroits, mais non certes inexpressifs des petits, à tous ceux dont l'idéal est la sacro-sainte perspective, la ressemblance photographique, la perfection linéaire, l'adresse ou la virtuosité du crayon ou du pinceau.

Read, qui s'est penché longuement sur les énigmes que suscite le comportement de l'enfant, explique bien cette incompréhension de l'adulte pour l'art des petits. Il dit judicieusement :

« Tout le monde est prêt à admettre que les enfants dessinent, peignent, ou font du modelage de façon enfantine : mais l'on suppose alors que l'enfant s'efforce de faire d'une manière naïve et gauche, ce que les adultes font beaucoup mieux. Nous sommes tellement convaincus de l'exactitude de cette observation, que nous en venons à apprendre à l'enfant à imiter de plus près nos modèles artistiques d'adultes.

Quelle erreur !

L'art de l'enfant est celui d'un être humain dont les perceptions et les émotions, les réactions et les caprices sont de nature différente des perceptions et des émotions, des réactions et des caprices de l'adulte. Au lieu de juger l'art de l'enfant selon les critères de l'homme fait, il serait plus scientifique de le comparer à l'art des sauvages et, plus généralement des primitifs. Il s'agit dans les deux cas de ce que Lévy-Bruhl a appelé un état de mentalité pré-logique, et les nombreux caractères communs à ces deux types d'art viennent de là.

L'art de l'enfant doit être considéré, non comme le faible effort qu'il fait pour imiter les modes d'expression plastique des adultes civilisés, mais comme l'expression directe et naturelle du monde affectif qui lui est propre.»

Le dessin est chez lui geste instinctif et surtout jeu. Chaque trait est un rythme pour l'enfant, un mouvement qui continue tout seul, il agit sur son subconscient comme tel, alors même et, dirons-nous, surtout s'il ne représente rien. N'est-ce pas à des rythmes semblables que l'artiste veut nous rendre sensibles !

Lorsqu'il observe, le petit voit les choses, non le contour des choses. Quand il considère un objet, il ne se doute pas des lignes qui le composent. Il est frappé par l'ensemble. Couleurs, forme, masse, font un tout, et, pour lui, le simple c'est représenter l'objet dans son entier, non dans son contour linéaire. C'est pourquoi il est essentiel de mettre à sa disposition un matériel qui lui permette de définir tout de suite les choses sans passer par leur profil. La gouache, qu'il peut étaler en larges taches, la craie — pastel grossier — qu'on peut poser rapidement et sans effort, pour créer tout de suite des masses, paraissent les matières idéales pour les peintres que sont ces petits.

L'enfant jusqu'à sept ans ne dessine pas pour nous mais pour lui-même. Il ne désire que s'exprimer librement, n'imité personne, si on ne l'y incite pas, et n'a que faire des leçons d'un maître ou d'une maîtresse. Il n'a besoin que d'un peu d'affection, de compréhension, et sera heureux s'il sent que son plaisir nous le partageons, que son jeu nous l'approuvons. Le climat étant favorable, nous verrons alors surgir des travaux qui seront de précieuses manifestations de cette sensibilité enfantine, si délicate, si souvent et malencontreusement étouffée par des « méthodes » ou des formules prématurées.

Huxley dit quelque part : « Les yeux nous apportent les sensations visuelles à l'état brut et l'esprit s'en empare pour les façonner en produits finis. » Nous nous permettons d'ajouter que la sensibilité enfantine est entre les deux qui nous montre comme tout peut être beau avant que l'esprit s'en empare pour en faire des « produits finis ».

Mais ce qui domine tout, ce qui submerge tout chez l'enfant, c'est sa passion pour la couleur ; il en use avec une extraordinaire maîtrise. Cette sûreté dans l'emploi des tons est innée chez lui, comme chez le primitif ou le sauvage ; mais, jusqu'à nos jours, il n'avait que bien rarement la possibilité de faire valoir ce don précieux.

Notre temps lui est plus favorable.

L'affiche, la publicité, les vitrines de nos magasins, la mode, tout cela crée pour nos petits un décor haut en couleurs que notre enfance, à nous, n'a pas connu. L'impression en couleurs multiplie à l'infini les sources de joie du bambin. Il n'est pas un emballage éclatant, un papillon publicitaire qu'on ne lui abandonne, ou qu'il ne chipe et cache comme une relique. De plus en plus nombreuses aussi sont les matières colorantes dont il peut se servir facilement seul, sans danger.

Enfin, et surtout, cela on ne le soulignera jamais assez, cette maîtrise dans l'emploi des tons violents ou assourdis, nous en sommes conscients, nous l'apprécions de nouveau autant que lui. Que nous le voulions ou non, Delacroix, Cézanne, Gauguin, le Cubisme, Matisse, nous ont fait des yeux neufs : nous ne transformons plus les choses en « produits finis ». Nous retrouvons même peu à peu une chose que l'enfant possède et dont les peintres nous font ressouvenir : la sensibilité.

Nous voilà prêts à redécouvrir l'enfant.



Portrait de Danièle par Jacqueline, 6 ans
Classe enfantine de Mlle Jaccard, Lausanne



O. Dalvit : Wachstum

(cliché obligeamment prêté par l'éditeur Marbach, à Berne)

OSCAR DALVIT

«...Jusqu'au jour où, m'apercevant que j'étais arrêté devant un miroir, je regardai derrière moi. La source des lumières et des formes était là, le monde des profonds, sages, chastes archétypes.»

Milosz.

En décembre 1949, il expose pour la seconde fois à Lausanne. Deux ans plus tôt, il avait, malgré de fort belles toiles, passé quasi inaperçu. Maintenant, on s'arrête, on s'étonne, on admire. Un pouvoir singulier captive l'œil, retient l'esprit et le cœur. Ce qui trop souvent ailleurs, semble jeu gratuit de la fantaisie ou volonté de destruction (légitime) se soumet, ici, à une nécessité interne, s'ordonne à une fin pressentie. Quelle nécessité, quelle fin ? Le peintre, interrogé, s'explique. Vraie parole de peintre, aussi peu abstraite que son art, son langage peint encore, tout en exprimant le *sens*. De la parole à l'image, une étincelle jaillit qui les éclaire toutes deux ; l'une répond de l'autre, et vice-versa :

« A l'âge de sept ans, me voici à la croisée des chemins, près de chez nous. Une voix me souffle : c'est l'an 1918. Avec un étonnement croissant et puéril, je me répète ce chiffre comme une formule à retenir. Soudain je comprends : demain le monde va s'anéantir ! Gris de plomb, les nuages pendent, opaques au-dessus de moi. Les rangées de maisons à gauche et à droite, en avant et en arrière, ont un aspect sombre et peu engageant. Un frisson d'allégresse me parcourt. — Demain c'est la fin du monde ! — Demain c'est la fin du monde... Lentement, je commence à soupçonner qu'alors, ces maisons ne seront plus là, que notre appartement n'existera plus, que mes parents..., que tout ce qui m'était familier et cher ne sera plus. Moi aussi, je périrai — peut-être sous l'effondrement des maisons. — Et alors — et alors il n'y aura plus rien... ! ? Une inquiétude s'empare de moi peu à peu, qui va croissant jusqu'à la panique. Je me précipite au portail de notre maison, bondis au haut de l'escalier et me sauve dans notre chambre. Là se dresse une armoire, dont le tiroir inférieur contient mes décalcomanies : mon asile, mon pays ! En toute circonstance, je pouvais m'y réfugier, y oublier mes petits et mes gros chagrins. — J'ouvre le tiroir, et les voici toutes, mêlant leurs couleurs. Les unes, déjà tirées, dans l'éclat de leur magie lumineuse, les autres aveugles encore, mais d'autant plus mystérieuses — dans l'attente de leur métamorphose. Je m'absorbe dans la contemplation de ces mille figures : personnages aux vêtements colorés, papillons — le chaperon rouge avec le loup — toutes également pleines de mystère, apaisantes à la fois et stimulantes. — A ce moment j'ai la sensation aiguë que ces images — non, le pouvoir qui les a suscitées, doit être indestructible. Sans doute ces feuillets colorés peuvent être anéantis et sombres, mais la force inconnue qui les a engendrés ne saurait disparaître... Mes parents, leur être réel, et le mien, cela aussi doit être indestructible. Oui, tout ce qui existe autour de moi doit avoir une autre face — quelque chose qui ne peut s'éteindre. Voilà les sentiments et les idées qui se suivent en moi, entraînant la joie, ou à nouveau le doute. Jusqu'à ce qu'enfin éclate l'affirmation décisive : oui, il en est bien ainsi !

Ravi, je referme l'armoire, et, dès lors j'eus la certitude que même si le monde devait périr, l'essence des hommes et des choses lui survivrait.

Je compris donc assez tôt qu'il s'agit d'élever à la visibilité l'essence invisible des choses, ou, du moins, de la faire pressentir ».

Or, le monde d'avant 1918 est bien mort, en effet, et les images qui l'exprimaient n'ont plus cours. Depuis, hommes et choses ont tremblé au bord du néant... Les figures de la destruction et du chaos multipliées par les peintres étaient donc légitimes, nécessaires même. L'indignation, en face d'elles n'est que jeu d'autruche : il les faut accepter pour que, ayant accompli leur fonction, elles puissent céder la place... Alors, la génération nouvelle pourra

témoigner d'un passionnant spectacle : sous les décombres, lentement, la vie reprend. Nulle forme fixe encore : tout est mouvant comme aux temps lointains du mythe : métamorphose. La loi pressentie cherche, pour se manifester, un centre de rayonnement : cristallisation. Voilà deux thèmes essentiels de la peinture de Dalvit ; thèmes justes, thèmes « conformes », thèmes modestes : couleurs et formes, chez lui, cherchent à saisir un réel à l'état naissant. Tâche suffisante pour nos forces. La grande synthèse est réservée à l'avenir, un avenir lointain peut-être, mais riche de possibilités illimitées. Tâche suffisante, car elle exige « l'engagement » de l'homme entier, et la cristallisation de toutes ses facultés autour de quelques centres de méditation. Aussi l'équilibre, capital dès ce stade de la création, est-il l'objet d'une difficile conquête. L'image suivante, image de rêve, datée par le peintre de Paris 1938, le fera sentir :

« Une grande salle. On sent qu'on y a déposé jadis des œuvres d'art, d'Extrême-Orient sans doute. Un maître y enseigne : c'est une école ! Il y flotte comme le souvenir de cultures passées. Une lumière sourde, vibrante se répand sur les étudiants. C'est le début d'une leçon de mathématiques. Et l'on perçoit autre chose encore, une excitation indéfinie, trahie par les pas précités du maître ou les chuchotements des élèves qui semblent adultes, mais sont aussi bien — c'est possible — des enfants insoucians. Pourtant le sérieux des visages atteste que la chose est d'importance. Le maître pose un problème. A l'aide de données partielles, il s'agit de trouver la formule globale d'un cycliste. Par exemple : sécurité = A + matériel = C — E = énergie, etc. Problème surprenant, bien qu'il ne soit pas rare à l'école — c'est un problème réel. L'enjeu doit être d'une importance prodigieuse, on dirait l'existence même de la classe : elle sera ou ne sera pas selon que cette équation pourra être résolue.

Or, un des étudiants assis là paraît sentir que tous cherchent dans la fausse direction. Car nulle réponse ne satisfait le maître (devenu très nerveux ; il ignore visiblement la solution) ni les élèves. Celui, alors, que nous observions, lance une réponse dans le cours de l'événement, une réponse qui va causer des ravages ; une réponse qui surprend les plus audacieux, une solution que tous avaient sans doute déjà pressentie, la tournant et la retournant en eux-mêmes. Mais malheur à celui qui l'énonce ! Plus que tous indigné, le maître s'exclame, le souffle haletant au milieu du tumulte, invite à la protestation, attise le feu de la réfutation. Et cent mains se lèvent annonciatrices de l'Objection. En vain, chacun le sent. Il est exprimé, le Mot (même s'ils ne veulent pas se l'avouer), le maître Mot, l'unique, qui devait être dit. Les hommes, déjà lassés n'essayaient plus de l'éteindre, le Mot qui a soulevé cet orage. Seuls, quelques rares obstinés tendent encore, désespérément la main. Mais, parmi les jeunes filles, pas une ne veut renoncer à la lutte ; des appels, des cris répondent au Mot interdit, au Mot proscrit. Réfutations dépourvues de sens, réponses sans rapport avec l'affirmation de l'isolé, seul en face de tous. Et déjà quelques mains retombent résignées ; une jeune femme se lève, pose sa main gauche et sa main droite sur les bras encore tendus, et ils cèdent tous, apaisés. L'homme alors se relève, il se tient debout, modeste et sûr, et il parle ; il parle aux gens réunis là — dans une salle qui a dû abriter des œuvres d'art — il parle clairement, il parle sans hâte. Et les autres ? — Ils écoutent avec attention (malgré un tressaillement d'inquiétude parfois encore, dans un visage ou un corps), ils écoutent et répètent en murmurant le Mot unique, qui revient sans cesse dans les phrases de l'homme, le grand Mot : « *Equilibre...* »

Essence invisible et permanente des choses, état naissant, métamorphose, cristallisation, équilibre — mots clés, proposés par le peintre même, de l'univers dalvitien...

André Tanner.

Les citations du peintre sont empruntées à la préface d'un album de reproductions paru chez l'éditeur Marbach (Berne, 1950). Nous en tirons encore les indications biographiques suivantes : 1911 : né le 11 mars. — 1926-1928 : apprentissage de décorateur en lettres. — 1928-1936 : activité de graveur. — 1937 : début de la carrière de peintre. — 1938 : Paris. — 1938-1939 : voyages d'études en Italie et en Allemagne. — 1939 : découverte, à Ried, près Benediktbeuren l'œuvre de Franz Marc. — 1940-1949 : Zurich. — 1949 : voyages à Paris et à Munich. — 1947 : contrat avec la Nierendorf Gallery, New-York.

Conversation
avec
une petite fille

C'est dimanche matin. A Sèvres, sur le quai de la gare, une petite fille de dix ans me regarde. Elle sourit depuis qu'elle m'a vu. Elle a les cheveux roux, coupés en frange sur le front. Son manteau court couvre mal ses genoux. Elle tient à la main un sac de toile bleue. Je passe à côté d'elle; elle ne cesse de me fixer, souriant toujours. Malgré moi, à cause de tant d'insistance de sa part, je souris aussi, ravi. Cependant, je m'éloigne intimidé. Mais je n'ai pas fait deux pas, que je m'entends appeler :

— Monsieur ! Monsieur ! dites-moi, s'il vous plaît, sur quelle voie arrive le train qui va à Paris ?

— Là, à côté de toi. C'est la première fois que tu prends le train toute seule ?

— Oh non ! je connais bien la route, depuis quatre ans que j'habite chez les Sœurs, à Bellevue. Une fois par mois, je vais à la maison. Mes parents habitent dans le quatorzième arrondissement.

— Alors pourquoi me demandes-tu où arrive le train puisque tu le sais ? Elle ne me répond pas immédiatement, rougit un peu, attend, puis avec son sourire :

— Parce que vous m'êtes sympathique.

C'est à mon tour de rougir. Je le cache le mieux possible et, essayant de mettre dans ma voix un brin de reproche :

— Pourquoi as-tu inventé cette histoire de train pour m'adresser la parole ?

Ma question ne l'embarrasse pas et l'esquivant, elle s'engage dans une conversation inépuisable :

— Vous savez, Monsieur, je suis une bonne élève, sauf pour les mathématiques... Nous nous mettons tous les deux en marche en arpentant le quai de long en large.

— Je ne sais pas placer les chiffres, continue-t-elle, surtout dans les multiplications.

— Veux-tu que je te montre la façon de ne pas te tromper, tu verras, c'est facile.

— Je veux bien.

Je m'assieds avec elle sur un banc et déchirant une feuille blanche dans mon calepin, je lui donne des explications sur la manière de réussir une multiplication. Elle écoute attentivement, puis avec un accent désabusé, elle m'interrompt :

— Je vais tout oublier, vous verrez !

Et sans transition :

— *J'ai une sœur beaucoup moins intelligente que moi !*

— *Tu ne manques pas de vanité.*

— *Elle, elle ne comprendrait rien à tout cela. Je fais très peu de fautes d'orthographe. L'orthographe, je ne trouve pas cela difficile. Et vous ?*

— *Oui et non.*

Puis changeant subitement de sujet, elle commence, sur un ton confidentiel, une histoire de billets. Mais l'arrivée du train l'interrompt. A peine assis dans le compartiment, elle reprend :

— *Avec une amie, tous les soirs nous glissons des billets sous la chemise de nuit d'une camarade. Heureusement que Sœur Thérèse ne s'en est pas encore aperçue. Elle ne serait pas très contente.*

— *Qu'est-ce que vous écrivez toutes deux sur ces billets ?*

La petite fille hésite à me répondre. Elle me regarde dans les yeux et, rassurée :

— *Nous écrivons, par exemple : Pie XII a souffert pour toi. Cela la met en colère.*

— *Qu'as-tu dans ton sac ? Il me paraît bien gros.*

— *Oh, ce sont mes draps. Je les apporte à maman pour qu'elle les lave. Tenez, vous me rappelez que j'ai oublié, aujourd'hui, un drap. Maman va m'attraper. Où ai-je ma tête, je me le demande ?*

Elle a dit cela avec un accent très sérieux. Les gens autour de nous sourient.

— *C'est comme pour les mathématiques, lui dis-je, tu perds la tête. Comment t'appelles-tu ?*

— *Anne. J'habite la rue Vercingétorix. Vous la connaissez ?*

— *Bien sûr.*

— *Papa et maman viennent me voir les dimanches où je reste au pensionnat. C'est amusant, Monsieur, papa me joue toujours le même tour à chacune de ses visites. Il laisse maman sonner seule à la porte. La Sœur vient me chercher et lorsque j'arrive sur le perron, je ne vois que maman. Mais, vous pensez, je sais très bien que papa est venu avec elle. J'embrasse alors maman et je cours vers la buanderie où je découvre papa caché derrière la porte. Ce que nous pouvons rire ensemble, c'est fou. Mais ça agace maman.*

Tout à coup, Anne regarde par la vitre du train :

— *Il ne faut pas que je manque la station. Je parle, je parle, tant que j'oublie de regarder.*

Il est grand temps. Anne, à la station Ouest-Ceinture, prend son sac par la ficelle, se lève. Pouvre pour elle la portière. Elle descend, demeure jusqu'au départ du train sur le quai en me faisant de grands signes d'adieu, ceux d'une amitié indéfectible. Je vais me rasseoir, attristé d'avoir si brutalement perdu ma compagne de route. La femme, en face de moi, me fixe en me souriant :

— *Elle est mignonne votre enfant !*

— *Si j'avais une enfant comme ça, je ne l'aurais pas abandonnée ainsi sur le quai d'une gare.*

Georges Borgeaud.

K Y R I E

Seigneur, délivrez-moi
de ces corps étendus qui jonchent la campagne !

Sèche, ô poussière des forums, le sang des ides !
Les Centaures sont morts et les Sabines folles...

Le calme des bœufs blancs, les vagues de leurs croupes,
la flûte des cyprès dans le bleu des mûriers,
les roses plaies au flanc de la colline...

Et toujours ces râles, ces froissements d'oiseaux,
la soie contre des murs avec un toit dessus
et pas de porte à la maison muette.

Seigneur, délivrez-moi
de ces momies aux bandelettes de terre !
Chaque année a pourtant secoué ses sandales
et la vie a repris sur les collines rondes...

Les parfums du printemps susurrent sous les ormes,
l'amandier, la glycine ont des lèvres sucrées,
la sève colle aux troncs et l'amour à nos mains.

Mais toujours sur les monts pelés, cet éclairage oblique
vert-acide et violet,

toujours cette hirondelle
qui rase ma maison...

Seigneur, délivrez-moi !

Royaumes combattants

Le Siffleur n'aurait pas bu ses deux vignes et ensuite l'esprit-de-vin que sa vieille mère versait dans la lampe pour chauffer une goutte de tisane, il aurait fait son métier de charpentier au lieu de laisser des mois contre le mur ces hautes planches qui la nuit se laissaient tomber en avant et traversaient la cour de leur démarche saccadée, qu'il n'aurait pas été obligé de louer sa bicoque à des orphelins de guerre. « Comment ? mon ami ? demandait le banquier. Comment ? un asile ? à l'extrémité de mon avenue ? Des vieillards ? des infirmes ? Mais je ne veux pas... » Son visage, sous le panama, devenait ponceau : est-ce que le Tout-Puissant qui jusque là... « Déjà ces deux Juifs qui soit-disant arrivent de Prague. Encore des étrangers ? Mais je ne veux pas... » Le Siffleur s'entassa avec sa vieille mère dans une chambre, une cuisine et un apprentis, Eugénie rencontra sur la route le cortège des orphelins, ils n'avaient que trente jambes à eux vingt, ils balançaient gaîment des paniers de cerises aux crochets fixés à leurs épaules, elle qui était enceinte de six semaines courut derrière la haie et vomit. Maintenant qu'elle venait d'accoucher et qu'elle travaillait déjà au jardin, l'enfant endormi dans son berceau et encore semblable aux autres, si son père à elle n'avait pas installé une pompe à sulfater, si Joseph qui vivait seul avec ses deux frères, l'un syndic l'autre demeuré, n'avait pas eu envie de cette pompe eux qui sulfataient à l'ancienne mode avec des chars et des chevaux qu'il fallait chercher et supplier dans tout le village, Joseph ne l'aurait pas demandée en février et n'aurait pas pressé le mariage, et si elle n'avait pas rencontré en juin les infirmes, elle n'aurait pas mis au monde un enfant sans bras. Pour l'orgueil de la famille il n'y avait plus que Joseph, le syndic était vieux, l'autre demeuré, le troisième parti chercher du caoutchouc dans les forêts du Mexique. Maudit soit le soir qu'ils virent dans le journal l'appel à l'émigration, les mauvaises années suivaient les mauvaises années, en avril la vigne gelait, la grêle en août anéantissait le reste, Vincent s'embarqua avec l'armée civile et pauvre à la recherche de l'hévéa. Il faut quoiqu'on dise plus d'une seconde pour rejoindre Vincent dans la forêt mexicaine, on donne un coup de pied à la terre pour s'élever, mais la petite Marie, j'y pense soudain le cœur transpercé, la petite Marie était trop faible elle ne sut pas donner le coup de pied nécessaire elle resta au fond de la mare ; on s'élève un soir après les vendanges, on croise au-dessus du lac ces autres voyageurs sans escales, les rayons d'un soleil pâle caché derrière des nuages paraissent une seconde visibles et séparés ; ils tombent, les bras en avant, la bouche ouverte de frayeur, ils se précipitent vers les vagues. Tout en bas, l'autre Joseph partait sur sa barque de pêche, il riait, il portait un jersey bleu, il ramait dans l'air piquant et brumeux de novembre.

Catherine Colomb.

SUR UN DESSIN DE JÉRÔME BOSCH

Accroupi sur ses deux membres porteurs, qui rappellent l'arbre mais s'articulent comme des épaules, l'être mi-œuf, mi-homme, mi-plante, à l'arrière-train ouvert et habité, va-t-il enfin accoucher des ivrognes attablés en ses flancs ?

Tour à tour pitoyable ou effrayant, naviguant ou fixé, inexorablement fécond ou prêt à chavirer, il interroge, il provoque, il s'exhibe au gré de nos humeurs changeantes ; de lui ne tire-t-on pas parti, crainte, dégoût ou pitié ? est-il inoffensif, méchant, martyrisé ? va-t-il rétablir son équilibre compromis sur la barque de gauche ou inviter la biche à le suivre en son arche de Noé pour oiseaux, gens et drapeau d'infidèles ? La voûte de son crâne est écrasée sous un couvre-chef insolite et compliqué et, de l'intérieur de son corps, la sève pousse et crève son enveloppe de pointes vivantes et ramifiées.

A cette vision, l'esprit s'aiguise, attentif et inquiet ; des eaux troubles sont agitées au fond de nous ; mais simultanément nous remarquons l'apparente lucidité qui a fait naître un dessin d'un graphisme presque intellectuel. Car il n'est rien dans sa facture qui trahisse le moindre désordre : un trait incisif, élégant, à peine griffé par endroits soutient et aère toutes choses ; que l'on s'arrête au tronc d'arbre ployé du premier plan, au plumage de la chouette ou à la fine pointe de l'église lointaine, le graphisme apparaît sensible et même raffiné ; on dirait que l'artiste livre un secret mais se protège et s'isole en même temps derrière ce tracé rationnel.

Nous aussi, nous cherchions en lui un éclaircissement ou peut-être un refuge... Il en est un autre : Je cache le monstre de la main : il reste un paysage lumineux et paisible, aux lointains indiqués avec délicatesse, paysage de joie et de bonheur, avec ses arbres à oiseaux, et ses étangs bordés de villages, paysage où tout est à une juste échelle : la biche, le héron, les canards et les vols légers d'oiseaux inconnus...

L'œil glisse ainsi sur la plaine, suivant la réalité telle qu'on a l'habitude de la voir et délaissant celle qu'a construite l'imagination de l'artiste. Mais cette « vision » occupe

la place importante au centre du dessin ; son angoissante étrangeté, son appartenance à plusieurs règnes font qu'on s'exaspère à l'interroger.

Et pourtant, que les emprunts au monde végétal et animal, que cette parenté avec l'arbre, les troncs, les branches et les rameaux ne nous étonne pas trop ; la force qui a présidé à une telle création n'est pas du ressort de la raison, elle s'apparente bien plutôt à celle qui fait éclore en avril les bourgeons du hêtre, et naître en fin de mars les petits du renard.

Car l'artiste a exprimé là des réactions très instinctives, enfantines même, devant des problèmes qui l'angoissaient ou en tout cas l'intéressaient. On comprend facilement, par exemple, à quelles fabulations sur la naissance, son imagination a emprunté l'œuf entr'ouvert, et cette échelle qui semble avoir violé la tête du monstre.

Le monstre est chargé d'autres symboles qui s'expliquent moins aisément ; ainsi peut-on se demander ce que signifie cette chouette, énorme si on la compare aux personnages parasites à l'abri dans la coque, ou à ceux, plus petits encore qui s'agitent sur les bateaux. D'ailleurs, les éléments qui composent l'étonnant échafaudage du centre, sont en désaccord entre eux comme lui-même est en désaccord avec le paysage (il en est souvent ainsi dans notre inconscient). Tout au plus, peut-on remarquer que des fils sont tendus, de l'échelle au drapeau, des genoux aux beauprés créant un réseau de lignes fines qui dessinent des triangles, des trajectoires. Un fil à plomb descend au-dessus de la tête... Heureusement, car n'est-ce pas avoir aussi le sens de l'humour que de placer en cet endroit d'une construction de ténébreuse origine, le signe de la droite parfaite.

Une fois de plus, on se rend compte qu'en lisant ce dessin on oscille sans cesse entre ces pôles que sont l'instinct et la raison. Le premier s'érige en monstre « farci », couronné, surchargé de symboles ; la seconde emploie pour ce même monstre un graphisme rationnel et déroule autour de lui un paysage on ne peut plus explicite.

Un problème est posé, celui de la position de l'être entre ces forces d'instinct et de raison et le fait même que l'artiste l'a exprimé d'une telle façon, prouve qu'ici le problème n'est pas résolu... pour notre intérêt, notre amusement, notre compassion ou notre inquiétude.

Anne Bettems.



Jérôme Bosch

(Reproduction autorisée par Atlantis-Verlag)



Benedetto da Maiano et Simone del Pollaiuolo, dit le Cronaca, architectes.
Palais Strozzi à Florence (fin du XV^{me} siècle). Perspective générale.

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE

7

Alberto Sartoris

Le synthétisme mudéjar

Tout en s'adaptant aux principes de l'architecture chrétienne, l'art *mudéjar*¹⁾ enveloppe des styles européens et des styles musulmans. Survivance de l'esprit *mazaratique*²⁾, expression nationale et synthétisée enrobant les plus diverses tendances esthétiques et les manières artistiques les plus variées, ses foyers principaux sont l'Andalousie et Tolède. Il atteint son apogée au XIV^{me} siècle.

Déterminant d'intenses rythmes géométriques, l'architecture mudéjare commence par appliquer les méthodes de construction en briques des maîtres d'œuvres romans, puis perpétue les pratiques romaines des murs et des voûtes — avec ses organismes rampants et cintrés en terre cuite, qu'elle utilise dans la construction des escaliers et qu'on appelle *bovedas tabicadas*³⁾ à la catalane —, imagine les voûtes nervées hispano-musulmanes et s'achève dans les floraisons islamiques et ogivales. Ses coupoles s'ajustent au plan carré au moyen de *trompes*⁴⁾, qui sont cependant consolidées par des systèmes d'arcs entre-croisés suivant la tradition musulmane de Tolède et de Cordoue (église du Saint-Sépulcre à Torres del Rió (Navarre), chapelle de Bethléem à Tolède, église de Saint-Michel de Almanzán à Soria, alcázar et château de Coca à Ségovie).

L'architecture mudéjare fait un large emploi d'arcatures en fer à cheval. Ces *voitures*⁵⁾ et arcs outrepassés, que les Musulmans empruntèrent aux Visigoths et qu'on désigne sous le nom de *proto-mudéjars*, étaient d'ailleurs usuels en Espagne dès l'antiquité. D'origine indienne, asiatique et persane, l'arche outrepassée avait déjà brillé dans le sud de la Perse dès le V^{me} siècle avant J.-C., dans le palais de Firouz-Abâd, l'aïeul des édifices perses voûtés.

La plus étonnante et la plus somptueuse des fantaisies préside à la polychromie mudéjare, faite de rouges vifs, de bleus intenses et d'ors, et à la disposition de ses charpentes, qui sont d'une grande variété et, en général, composées de fermes assez voisines pour recevoir sans intermédiaires un plancher jointif sur les *arbalétriers*⁶⁾. Parfois, les fermes pareilles aux membrures d'un navire donnent l'impression de la quille renversée d'une embarcation plate. D'autre part, s'il s'agit d'un plancher d'étage, les poutres et les *solives*⁷⁾, ou les solives seules entrent dans la composition. Souvent encore, présentant les plus savantes et fastueuses combinaisons géométriques, elles portent un doublage dont les saillies dessinent presque toujours l'assemblage classique de la croix et de l'étoile à huit pointes de style persan, comme à Tolède, dans le plafond de la salle capitulaire de la cathédrale construite vers 1510 par les architectes Pedro Gumiel et Enrique Égas.

L'architecture mudéjare fut importée en Angleterre, à la Havane, au Mexique, dans l'Equateur, (Quito), au Chili et au Pérou (Lima).

L'architecture de l'humanisme

Par transposition, au XIV^{me} siècle les doctrines des humanistes de la Renaissance remettent en honneur les langues et les littératures anciennes. L'architecture italienne marque alors la reprise de la tradition classique et sa transfiguration en un monde de formes correspondant aux expressions d'un engagement esthétique, théorique, constructif et novateur absolu. Un siècle avant le renouveau français, le *Quattrocento* resplendit déjà dans l'art, consacre le rétablissement de l'esprit humain, contribue à l'affirmation de la culture moderne, établit les canons d'une beauté éclatante incomparable. A travers d'authentiques rapports structuraux et de composition, l'architecture révèle un caractère scientifique, plastique, technique, inventif. L'idéal de perfection résume le tiomphe de l'architecture florentine, lombarde,

vénitienne et napolitaine, qui se réalise dans l'individualisme et la personnalité, en centralisant l'ordre universel dans le particulier.

D'éminents théoriciens analysent la pensée platonicienne et alexandrine. La géométrie dans l'espace et la perspective constituent les fondements de l'enseignement de l'architecture. Leon Battista Alberti écrit son *De Re Aedificatoria* (1435), l'évangile de l'architecte ; Piero della Francesca son *De Prospectiva Pingendi* (vers 1482), inappréciable traité des cinq polyèdres platoniciens ; Luca Pacioli sa profonde et inspirée *Divina proportione* (publiée en 1509). Architectes, peintres et érudits sont à la recherche de l'eurythmie parfaite de l'édifice comparé au corps humain, où toutes les proportions doivent se trouver reliées par un thème de correspondance générale et par des rythmes récurrents, coordonnés avec l'étude des corps platoniciens. Les compositions des architectes sont en outre réglées sur les données *vitruviennes*⁸⁾.

Les églises reprennent le type basilical latin, les palais les volumes géométriques de l'époque romaine et romane. Tandis que surgissent les grandes corniches saillantes et les colonnes accouplées, les édifices de la première Renaissance italienne, carrés et monumentaux, présentent une logique simplicité d'armature. Les coupoles sont construites en brique, de même que les murs, qui sont souvent revêtus de pierre dure ou de marbre. Les parements extérieurs en pierre sont à *bossages*⁹⁾ dégrossis (*opus rusticum*), unis, ou parfois taillés à facettes ou en pointes de diamant. Les arcs à plein cintre et les berceaux à pénétrations sont d'usage courant. En alternant la distance entre les pilastres et en créant ainsi une répartition inégale, au palais de la Chancellerie, à Rome, Donato Bramante inaugure les travées rythmiques, élément capital dont se servira la Renaissance française. Antonio Averulino — dit le Philarète —, Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini et Leonardo da Vinci tracent des schémas de villes idéales. Leonardo pose les bases d'une nouvelle conception rationnelle de l'architecture et de l'urbanisme. Comme Bramante, il étudie des projets d'édifices sacrés à cinq coupoles.

Sur un tambour octogonal, Filippo Brunelleschi monte sans cintre et par tranches coniques où s'insèrent des spirales de briques, la coupole du dôme de Florence, qui comprend deux coques entrecroisées de raidisseurs invisibles et qu'une chaîne de bois ceinture à sa base. Entraînés par leur magnifique élan créateur, Leon Battista Alberti élève le palais Rucellai à Florence et le temple Malatestiano à Rimini, Fra Giocondo le palais du Conseil à Vérone, Michelozzo Michelozzi le palais Médicis et Benedetto da Maiano et Simone del Pollaiuolo, dit le Cronaca le palais Strozzi à Florence, Francesco di Giorgio Martini le palais ducal d'Urbino, alors que Bernardo Gamberelli da Settignano rénove Corsignano.

(A suivre).

¹⁾ *Mudéjar* — De maure, vassal de l'Espagne.

²⁾ *Mazaratique* — Esprit dont le rite liturgique influença l'architecture des Mozarabes, nom que donnèrent les Maures aux chrétiens d'Espagne qui consentirent à vivre sous leur domination, tout en conservant leur religion et leurs lois.

³⁾ *Boveda tabicada* — De *boveda*, voûte, et de *tabicar*, cloisonner.

⁴⁾ *Trompe* — Arc diagonal bandé dans chaque angle d'une construction, permettant de passer, grâce aux quatre pans coupés ainsi obtenus, d'un plan carré à un plan octogonal sur lequel on peut alors élever aisément une coupole.

⁵⁾ *Voussure* — Arc constituant un des éléments de l'arcade.

⁶⁾ *Arbalétrier* — Pièce de bois inclinée soutenant les rampants de la toiture qui forme un des organes essentiels d'une ferme. La forme générale de cette assemblage ressemble à une arbalète dont l'entrait serait la corde et le poinçon le carreau.

⁷⁾ *Solive* — Pièce de charpente horizontale portant sur deux murs opposés qui soutient un plancher.

⁸⁾ *Vitruve* — Marcus Vitruvius Pollio, architecte romain, du Ier siècle avant J.-C., auteur du traité *De Architectura*.

⁹⁾ *Bossage* — Saillie dépassant le nu d'un mur.

Voir « Pour l'Art », numéros 3, 4, 5, 6, 10 et 11.

L'esthétique du contraste

Le XVI^{ème} siècle musical est un carrefour : aboutissement, mais aussi point de départ, tant pour l'esthétique que pour le langage et la forme. Les historiens situent entre 1540 et 1550 un événement capital qui s'est passé à St-Marc de Venise : le compositeur flamand Willaert (mort en 1562) a l'idée d'utiliser les deux tribunes qui se font face pour y installer deux orchestres à côté des deux orgues, et de les faire jouer dans une même œuvre, tour à tour ensemble ou séparément. On ne tarde pas à utiliser les chœurs de la même manière. Cela donne l'idée de faire des oppositions, des « échos » des effets de *forte* et de *piano*. Un effet absolument nouveau fait son apparition dans la musique : le *contraste*. Je dis bien *effet* et non pas moyen, car il semble que l'on se serve alors du contraste surtout pour *étonner*, et c'est là, en même temps que le goût du grandiose que révèle la multiplication des chœurs et des orchestres (dans la même œuvre), une tendance *baroque* qui naît précisément au moment où les premiers éléments baroques apparaissent dans les autres arts.

Jusqu'alors, toute musique (ou presque — soyons prudents !) se déroulait sur un seul plan, et sans progressions. Dès lors cette recherche des contrastes aura des conséquences innombrables. Les oppositions de *forte* et *piano* se retrouveront constamment dans toute la musique pré-classique et classique. Les deux claviers du clavecin seront conçus précisément pour la réalisation de ce contraste. (Signalons ici qu'un autre *effet* ne devait apparaître que deux siècles plus tard : on ne trouve nulle part mention du *crescendo* ou de quoi que ce soit qui y ressemble avant les années 1740-1745. On en attribue en général la paternité à Stamitz, chef de l'Ecole de Mannheim (1717-1757) et la littérature de l'époque nous raconte les effets absolument bouleversants de cette trouvaille à ses débuts !) L'opposition de deux orgues ou de deux chœurs jointe à l'opposition des *forte-piano*, se retrouvera dans le *concerto grosso*, avec l'alternance des *tutti* (orchestre complet) et du *concertino* (quelques instruments solistes). Contraste encore plus grand dans le *concerto* pour un seul instrument solo et orchestre. Contraste aussi avec les oppositions de *tempo* : lent - vif - lent - vif dans la sonate d'église, et dans toute œuvre en plusieurs mouvements. Contraste encore avec les oppositions de récits, airs, chœurs, dans les opéras, les oratorios, les Passions. Principe qui se retrouve jusque dans l'orchestration de la symphonie classique, où les cordes et les vents s'opposent le plus souvent par familles. C'est ainsi que presque toute musique peut en quelque manière être placée sous le signe du contraste, à partir du XVI^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Nous nous plairons à souligner surtout, pour conclure, qu'elle ait si bien pu s'en passer pendant plusieurs siècles très riches et féconds...¹⁾

La monodie accompagnée

Après le désir d'étonner par des contrastes vint le désir d'émouvoir. Ce qui ne veut pas dire que la musique ne fût jamais émouvante avant la fin du XVI^e siècle, loin de là. Mais l'émotion de l'auditeur n'était pas la fin dernière poursuivie par le compositeur, la musique n'était pas encore essentiellement dramatique. Il faut bien dire que l'essence de la polyphonie ne se prête guère aux débordements de sentiment ; chaque voix doit sacrifier une partie de ses possibilités à l'harmonie générale ; chaque voix doit avoir des *égards* pour les autres voix, et cette *politesse* s'oppose aux violences des passions ; le tissu des imitations impose un mouvement très égal, alors que l'expression des passions exigerait tantôt une précipitation du tempo, tantôt un ralentissement. C'est la *voix solo*, exprimant une individualité qui permettra les recherches expressives dont l'époque est avide. C'est alors que s'ouvre l'ère de la monodie accompagnée²⁾.

Dès lors presque toute la musique d'opéra s'y rattache. (C'est bien l'avènement de la monodie accompagnée qui déclenche l'essor énorme de l'opéra au XVII^e siècle.) Plus tard, et à plus forte raison, le *lied* ; mais aussi presque toute la musique instrumentale. Bien entendu, l'accompagnement ne restera pas toujours aussi rudimentaire que dans l'opéra du XVII^e siècle ; mais quelque travaillé, compliqué ou raffiné qu'il soit, la mélodie principale reste souveraine ; elle est conçue de telle manière qu'elle implique les harmonies qui la soutiendront, et ces harmonies, ces accords, gouvernent le déroulement de l'accompagnement. Les chœurs qui sont l'instrument type de la polyphonie, seront eux-mêmes le plus souvent tributaires de cette conception ; ils seront faits d'une mélodie prépondérante, tandis que les autres voix, gouvernées par l'harmonie, ne formeront plus que rarement des lignes mélodiques réellement autonomes, c'est-à-dire pouvant à la rigueur se suffire à elles-mêmes.

La mélodie accompagnée a été presque toute la musique pendant trois siècles ; (citons deux exceptions majeures : une partie de Bach et du dernier Beethoven) ; elle perd du terrain depuis une trentaine d'années, tandis que réapparaît l'esprit du contrepoint avec un Hindemith.

La monodie — puis mélodie — accompagnée fut certes un grand enrichissement pour la musique sur le plan expressif, et sur le plan dramatique. Mais il faut dire aussi qu'on lui est redevable de la pire musique d'opéra, et sans doute de la pire musique tout court... Le contrepoint n'échappe pas toujours à l'académisme ; du moins ne l'a-t-on jamais vu tomber dans la vulgarité !

(A suivre).

¹⁾ On aperçoit aussitôt le développement qu'on pourrait tirer d'une comparaison avec la peinture : le rôle du *contraste* en *musique*, tel que nous l'entendons ici, correspondant assez bien au rôle de la *perspective* en *peinture*, — l'absence de contrastes en musique correspondant encore mieux à l'absence de perspective en peinture.

²⁾ *Monodie accompagnée*, ou plus tard *mélodie accompagnée*, mélodie unique, soutenue par des accords, l'harmonie verticale ayant dès lors remplacé le contrepoint.

Voir « Pour l'Art » No 5, 6, 10 et 11.

L'école américaine

Dans le précédent numéro, nous avons vu très rapidement les caractéristiques des écoles françaises et italiennes. La guerre de 1914 et les bouleversements économiques qu'elle entraîna provoquèrent d'une part une décadence du cinéma français et assurèrent de l'autre l'épanouissement artificiel du cinéma italien. Le véritable vainqueur fut le cinéma américain. L'Amérique était la terre rêvée pour le cinéma. Elle n'avait pas de passé littéraire ou artistique. Ses cinéastes ont abordé le cinéma avec un esprit neuf. A cela il faut ajouter le fait que l'industrie cinématographique a besoin d'une organisation méthodique et d'un marché assuré. Les Etats-Unis à eux seuls peuvent couvrir les besoins du cinéma américain.

L'historien du cinéma Carl Vincent distingue quatre grandes époques du film américain. La première va des « mystères » à la découverte d'Hollywood en 1908. Les cinéastes puisèrent leur inspiration dans le folklore religieux. En 1897, on ne tourna pas moins de trois *Passions* au sommet des gratte-ciel transformés en Jardin des Oliviers. En 1903 fut réalisé le premier film d'action important : *Le vol du rapide* où l'on trouve les éléments fondamentaux du style américain : le mouvement, le rythme, la recherche de la sensation, l'art de conter un récit. Tous ces films étaient réalisés soit à New-York soit à Chicago. C'est par hasard que l'on découvrit les avantages du climat californien qui permet de tourner presque toute l'année en plein air sans avoir à craindre le mauvais temps. Ainsi fut fondé Hollywood qui devint ce que Blaise Cendrars a fort justement appelé « La Mecque du cinéma ».

La deuxième période se termine vers 1915 avec la « montée » de Ince, Griffith et Chaplin. David-Wark Griffith, poète, auteur dramatique, journaliste, acteur, liftier, apprenti pompier, choriste, terrassier, manœuvre, fondeur, aborda le cinéma comme scénariste, puis passa à la mise en scène. On l'a appelé « le père du cinéma américain ». C'est à lui que l'on doit presque toutes les lois du langage cinématographique. Dans son premier grand film, *La naissance d'une nation*, il a combiné avec une belle sûreté l'art de la photographie et l'art du mouvement. Bien qu'il date de 1915, ce film peut encore être revu avec plaisir. Pour la première fois la caméra cessait d'être un simple appareil enregistreur et participe à l'action dramatique. L'emploi des panoramiques, des travellings, des fous, des fondus, du parallélisme d'action, des séquences longues et rapides d'un même thème ou de thèmes composés trouvait un emploi rationnel. Sous l'influence du cinéma italien, Griffith réalisa ensuite *Intolérance*, une œuvre monumentale dont la projection durait vingt heures et qui exerça une très forte influence sur les Russes. Citons encore *Le lys brisé* qui fit connaître au monde entier le visage émouvant de Lillian Gish.

Thomas-Harper Ince, avec *Carmen du Klondyke* et la *Conquête de l'Or* apporta aux citadins la révélation de l'Ouest et de ses admirables paysages. On pourrait l'appeler le père du Western, un genre spécifiquement américain.

Chaplin domine toute l'histoire du cinéma. Il a créé un personnage extraordinaire et chacun de ses films vaut par son humanité et la simplicité de son style.

Signalons encore dans cette période les noms de Cécil-Blount de Mille, spécialiste de la mise en scène à grand spectacle, qui apporta au cinéma la simplicité dans l'interprétation, et Mack Sennett, le créateur de la comédie burlesque.

La troisième période va jusqu'au *Damnés de l'Océan* de Sternberg, le dernier grand film muet. Elle est caractérisée par le règne de la vedette. Rudolf Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Greta Garbo exercent une influence considérable sur le développement du cinéma américain, aussi forte que celle de Stroheim, John Ford, Flaherty, King Vidor.

La quatrième période commence avec le *Chanteur de jazz*, le premier film parlant. Elle est moins riche que les trois précédentes. La censure officieuse des ligues puritaines étouffe l'initiative des cinéastes. Elle a cependant révélé le talent de William Wyler, Frank Capra, Walt Disney, Preston Sturges et Orson Welles.
(A suivre).

P.-S. On trouvera d'utiles renseignements sur la question dans l'*Histoire du cinéma américain* de Pierre Artis et *Hollywood d'hier et aujourd'hui* de Robert Florey.

Voir « Pour l'Art », No 3, 4, 5, 6, 10 et 11.

Marc Jaccard

Le jazz est une *musique syncopée*, c'est-à-dire que, contrairement à ce qui se passe dans notre musique européenne, ce sont les temps faibles — deuxième et quatrième temps de la mesure — qui sont accentués par la section rythmique qui, selon l'expression de Hugues Panassié¹⁾, « renvoie la balle » à la section mélodique, cette dernière portant, elle, l'accent sur le premier et le troisième temps. Cette accentuation, ce rythme particulier surprend le musicien blanc, mais il est inné aux nègres d'Amérique. Ces contretemps sont marqués par la contrebasse et la guitare, par la main gauche du pianiste et, à la batterie, par le « drummer » sur le petit tambour ou caisse claire.

Les principaux thèmes sont les « blues » et les « songs » :

Le *blues* qui est purement nègre est en général un morceau de 12 mesures divisées en trois parties, les deux premières étant identiques suivant le schème AAB. Le blues a une structure harmonique et rythmique constante ; seules les variations mélodiques font qu'un blues diffère d'un autre ; la gamme subit des « altérations » d'un demi ton sur les troisième et septième degrés (par exemple dans la gamme de do majeur, le mi et le si deviennent bémols, ce sont des notes « blues »), mais ces altérations, bien que courantes, ne sont pas obligatoires et le blues n'a donc rien d'artificiel et de rigide.

Le *song*, chanson de provenance américaine blanche apparaît bientôt dans le jazz et ne va pas tarder à supplanter le blues, pour un certain temps au moins. C'est un morceau de 32 mesures, divisé en quatre parties AABA d'un style harmonique (sixtes ajoutées) complètement différent.

Le style d'exécution en jazz utilise plusieurs procédés caractéristiques. L'instrumentiste tendant à reproduire la voix humaine et ses inflexions ne recherche pas la pureté du son pour elle-même ; l'inflexion et l'attaque de la note ont une grande importance (I can't give you anything but Love par Jonah Jones) ; glissando (partie de trombone dans un disque des Armstrong's Hot Five) et vibrato (disques de Sidney Bechet au saxophone soprano) sont d'un usage courant. L'emploi des sourdines « wa-wa » ou autres en dénaturant la sonorité de la trompette et du trombone permettent des effets tantôt comiques, tantôt dramatiques, la douceur (disques de Muggsy Spanier) ou la brutalité sauvage (Bubber Miley avec Ellington). En fait la variété des effets possibles amène un véritable dédoublement de ces instruments ; écoutez à ce propos le Concerto for Cootie de Duke Ellington. Une sonorité grinçante ou « growl » s'obtient sans l'aide de sourdines sur les instruments à anche (Ed. Hall à la clarinette, Pete Brown au saxophone alto et Lester Young au ténor en sont des spécialistes).

La principale caractéristique du jazz réside cependant dans la liberté que prend l'instrumentiste vis-à-vis de la mélodie : qu'il utilise comme tremplin le cadre harmonique d'un blues ou au contraire une mélodie connue, le musicien improvise ; jouant très souvent d'abord le thème sans variations, « straight » (disques de Fats Waller), il se lancera ensuite dans des improvisations plus ou moins audacieuses, quitte même à ne garder du thème que les harmonies de base et l'auditeur non prévenu aura de la peine à reconnaître la mélodie originelle.

L'improvisation s'est même étendue aux domaines des paroles ; dans le blues primitif le chanteur improvisait des paroles fort simples au fur et à mesure, un instrumentiste remplissant les intervalles ou « breaks » laissés entre chaque vers pour permettre au chanteur de trouver la suite des paroles. Cette pratique a peu à peu disparu avec l'apparition des succès de music-hall, les paroles des blues tendant d'ailleurs à se fixer (disques de Bessie Smith).

(A suivre).

¹⁾ Pour ce chapitre technique, j'ai eu plus particulièrement recours à « La chartre du Jazz » précitée, et à la « Musique de Jazz et le Swing » de Panassié.

Voir Pour l'Art, No 11.

Nous avons reçu

Les 3 premiers numéros de la Revue « *Numero* » (Arte et Letteratura), paraissant à Florence qui s'efforce d'être un lien entre la France et l'Italie. Signalons un excellent article de Louis Boyey : *Estetica di Ramuz*. Le numéro 70 livres.

La Revue *Présence Africaine* reparait après une interruption de quelques mois et nous présente son numéro 7. Suivra un numéro double 8-9 de 450 pages sur l'art et la vie africaine avec 40 hors-textes photographiques. Prix : 480 f. f.

La Revue *Flammes* paraissant à Paris publie de nombreux poètes romands. Signalons le remarquable effort de présentation de son dernier numéro.

Le deuxième numéro de *Rencontre* vient de paraître, avec au sommaire Jacques Mercanton, Georges Wagen, Georges Haldas, Willy Borgeaud, d'autres encore.

Vie-Art-Cité, No 1, 1950, l'année de nos revues, toujours aussi vivante et sympathique.

Notes de lecture

Les Causes célèbres de Jean Paulhan (Ed. Gallimard) : Elles sont vingt-et-une, de trois pages au plus et n'ont de célèbre que leur banalité même (à quoi s'accordent l'étymologie, et le bon usage sinon celui d'une certaine presse). Personne donc qui ne se soit trouvé à l'occasion dans l'une des circonstances qu'elles relatent. Mais ici intervient cet aveu de l'auteur : « J'ai perdu bien d'autres plaisirs depuis que je ne sais plus voir les choses telles qu'elles sont » qu'accompagne, informulé mais insistant tout au long du livre, celui-ci, qu'il est

de son impérieux désir de les altérer le moins qu'il peut. D'où ce monde dépouillé des mots, qui sous prétexte de nous en ménager les abords, nous empêchent d'apercevoir l'intérieur. Lieux étranges et cependant familiers où l'on s'aventure avec une inquiétude tempérée de curiosité, où la cruauté et la douceur nous paraissent sous les traits des sœurs siamoises, où rien ne se produit qui soit aussitôt convertible en idées (comme il advient presque de tout en littérature), offrant chacun à notre angoisse le secours de la tendresse, — deux bien grands mots pour qui recommande à la dernière page, dernière ligne : « qu'il est prudent de donner aux choses, et aux personnes leur nom le plus modeste ». Mystificateur ? Non pas. Mystérieux.

R. B.

Marivaux par Marcel Arland (NRF, Collection « Les Essais ».)

Connaissez-vous Marivaux ? Mal ? Avez-vous cinquante francs à dépenser pour des livres ? Non ? Alors ne lisez pas le *Marivaux* de Marcel Arland. Car vous y seriez pris et vous achèteriez sans plus tarder le théâtre et les romans que le même Arland, par une insigne perfidie, fait paraître dans la *Pléiade* !

Ah ! l'aimable critique, qui sait faire apprécier un auteur sans jamais en cacher les faiblesses, qui le suit pas à pas à travers ses innombrables pièces de théâtre et ses interminables romans, sans pédanterie, sans omettre pourtant rien d'essentiel, si bien qu'au bout des 270 pages du livre, on a tout à la fois l'impression de connaître Marivaux et le désir de le lire. C'est dans l'union du cœur et de l'esprit qu'Arland voit la qualité maîtresse de son auteur. « Marivaux possède, écrit-il, à la fois l'intelligence et l'amour des êtres... » « L'intelligence et l'amour... » Ne serait-ce pas là ce qui fait la valeur de son propre livre ?

Jl. C.



Des textes originaux de Jacques Adout, Georges Anex, Pierre Beausire, René Berger, Anne Bettems, André Bonnard, Georges Borgeaud, R. Th. Bosshard, René Bray, Maurice Chappaz, Philibert de Chastonay, Douglas Cooper, JI. Cornuz, William Cuendet, Christiane Desroches-Noblecourt, Edmond Gilliard, Micha Grin, Charly Guyot, Philippe Jaccottet, L.-E. Juillerat, Raissa Maritain, Jacques Mercanton, Pierre Meylan, Guy Michaud, Roger Parc, Yve Paule, Louis Perche, J.-Cl. Piguet, Francis Ponge, C.-F. Ramuz, Gustave Roud, Philippe Secrétan, Daniel Simon, André Tanner, Jean Tardieu, Jean-Louis Vaudoyer, J.-Cl. Wagnières et André Winkler ;

Des poèmes de Pierre Beausire, A. Buro, E.H. Crisinel, Georges Haldas, Philippe Jaccottet, Jacques Prévert, Raymonde Temkine.

Des traductions de Blake, Brentano, Dámaso Alonso, Hölderlin, Montale, Musil, Nietzsche, Pétrarque, Trackl et Ungaretti.

Enfin, une introduction à la Connaissance de l'Art, comprenant :

De François Daulte, une série d'articles sur la *Gravure* (1. Gravure sur bois ; 2. Gravure au burin ; 3. Gravure à l'eau-forte ; 4. Lithographie ; 5. Gravure sur bois debout ; 6. La gravure contemporaine).

De Maurice Perrin : une *Petite Histoire de Quelques Formes Musicales* (1. La monodie ; 2. Les débuts de la polyphonie ; 3. Ars antiqua et Ars nova ; 4. Les grandes formes des XVe et XVIe s.) qui n'est pas terminée.

De Alberto Sartoris, une *Présence de l'Architecture* (1. Introduction ; 2. La pré-architecture libyenne et module égyptien, la leçon de la Grèce, etc. ; 3. La science étrusque, l'exemple de Rome, etc. ; 4. L'architecture chrétienne, les créations nippones, le premier art roman ; 5. Le système précolombien, le particularisme musulman, la grandeur romane ; 6. Le verticalisme ogival). La série continue.

De René Dasen : *Les éléments fondamentaux du cinéma*.

D'autres chroniques viennent de s'ouvrir (Le jazz par Marc Jaccard) ou débiteront prochainement.

„Pour l'Art“

vous propose pour vos vacances d'été

quelques beaux

voyages

La Bourgogne Dijon - Circuit de Vézelay - Beaune - Autun

L'Espagne du Nord Madrid - L'Escorial - Ségovie - Burgos - Valladolid -
Salamanque - Avila - Tolède

La Côte du Levant et les Baléares Barcelone - Tarragone - Valence -
Alicante - Elche - Iles d'Ibiza et
Majorque - Retour par Marseille

La Hollande Paris - Amsterdam - Haarlem - Ile de Marken - Alsmeer - Umuiden -
Alkmaar - Delft - La Haye

L'Autriche Vienne et ses environs - Salzbourg

Les programmes détaillés de ces voyages seront disponibles et envoyés sur demande dès le 15 mai (Secrétariat de « Pour l'Art », Vennes/Lausanne, tél. 3 45 26)

Le magnifique **Voyage en Espagne méridionale** organisé en avril 1949 et 1950 sera renouvelé **du 25 mai au 11 juin**. Délai d'inscription : 10 mai. Programmes au Secrétariat.

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, vous bénéficierez de l'ensemble des moyens qui découlent de l'activité du mouvement.

Les nombreux avantages qui vous sont offerts 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 dont le but est de voir 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 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 Cinés-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 leur 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 : 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.

Adhérents : faites bénéficier les vôtres de notre *barème familial* : carte d'adhérent 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.

Renseignements et inscriptions : Secrétariat Pour l'Art, Vennes/Lausanne, tél. 3 45 26, c. c. p. II 111 46, ou chez Fetsich, 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 IVE ; 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 :

Secrétariat de Pour l'Art, Vennes, Lausanne
ou A. Buro, Collège Champittet, Lausanne