

POUR L'ART



Lausanne - Septembre-Octobre 1950 - Cahier No **14** 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

REDACTION : Ph. Jaccottet, Jeanlouis Cornuz,
Maurice Chappaz

Correspondance : Jl. Cornuz, Montolieu, Vennes,
Lausanne

ADMINISTRATION : Vennes, Lausanne
Tél. 23 45 26, chèques postaux II 111 46

Changement d'adresse : prière d'ajouter 50 ct.

Sommaire

René Berger : Adieu à Ibiza

Jeanlouis Cornuz : Deux lettres de Michelet

Eric de Montmollin : Poncet ou découverte d'une
peinture essentielle

Vio Martin : Labours

J.-L. Seylaz : Kafka ou les malheurs de la dialectique

Philippe Jaccottet : Au crayon, entre deux comptes

Raymonde Temkine : Par monts et par causses

Albert Buro : Char cahotant et Après avoir marché

Connaissance de l'Art

Jeanlouis Cornuz : Allemagne d'Aujourd'hui

René Dassen : Les éléments fondamentaux du cinéma

Anne Bettems : Rouault

Alberto Sartoris : Présence de l'architecture

Marc Jaccard : Initiation à la musique de jazz

Notes de lecture

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

Mouvement Pour l'Art

DIRECTION : René Berger et L.-E. Juillerat

SECRETARIAT : Vennes, Lausanne
Tél. 23 45 26, chèques postaux II 111 46

Service des voyages : même adresse

Service des reproductions artistiques : A. Buro,
Collège Champittet, Lausanne

Service des expositions : Mme Hirschfeld, Tribunal-
Fédéral 27, Lausanne

CORRESPONDANTS :

Suisse : Neuchâtel : A. Rodari, 18, Monruz

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

Espagne : M. Cirici-Pellicer, Lanuza 35, Barcelone

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

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'Épargne Cantonale
garantie par l'Etat

Maison
Fœtisch 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

René Berger

Adieu à Ibiza

La citadelle est plus grave ce soir, plus haute aussi. Le ciel fait des trous d'ombre dans les créneaux. Un clairon amolli par l'éloignement chemine au-dessus des remparts avec la tranquille obstination de l'alouette. Comme chaque soir, la cathédrale a revêtu son surplis de maisons blanches qui descend jusqu'à la rade. Pourtant ni le soldat, ni le prêtre ne sont visibles ici ; on les sent mal agrégés à cette terre qui remonte aux antiques bourrasques et qui appartient plus aux âges héroïques où les eaux rougissaient de sang frais qu'à ce peuple paisible adonné, par oubli semble-t-il, à la recherche du poisson et à la cueillette des figues. Sur son édifice de bastions, Ibiza a planté un drapeau de gloire qui dispute encore son or à celui du couchant. Figure de proue, elle avance sur la mer entraînant dans sa mâture comme un rêve ininterrompu le souvenir des bandes carthaginoises, le cri des matelots grecs, la rude chevauchée des Sarrazins, le pas cadencé des légions romaines et, dominant ses visions, la face immense de Charles-Quint dont chaque pierre atteste le regard.

Une foule menue et débonnaire s'empresse sur le quai. Le départ du bateau est un événement. Des mains s'agitent ; des mouchoirs volent. Qu'importent les passagers ! C'est l'aventure qu'on salue. L'évêque vient de franchir la passerelle ; entre les soutanes noires, le violet de sa robe se balance

comme une flamme aussitôt consumée. A la terrasse des cafés, Radio Andorra poursuit son chant et ses appels que personne n'écoute; on dirait la lamentation d'un monde perdu qui cherche en vain refuge sur ce rocher. La sirène coupe les amarres. L'ancre se lève avec un bruit de ferraille; insensiblement, le navire quitte le bord. Déjà, là-bas, la foule n'est plus qu'une tache bigarrée; les visages se ternissent en perdant leurs traits. Les machines ahanent dans la cale. La houle enveloppe la coque et s'infiltré jusqu'au pont. Derrière les tas de cordages, les gens s'appêtent une niche pour dormir à l'abri du vent. On ouvre les paniers à provisions; on déplie les papiers; on tire les bouteilles. Une odeur de viande et de vin se mêle à l'air salé. L'homme emporte avec lui, tenace, la saveur âcre de son corps.

Il y avait — t'en souvient-il ? — ces ruelles étroites où nous montions le soir. Groupées dans l'ombre, les familles goûtaient la fraîcheur en bavardant à voix basse ou s'endormaient sur leurs chaises. A peine osions-nous avancer, craignant qu'on nous prît pour des intrus, mais, parfois, une salutation sourde nous parvenait à laquelle nous rougissions de savoir si mal répondre. Le silence liait les maisons à la nuit dans une même obscurité laiteuse puis, tout à coup, la mer faisait irruption au bord du roc; un grand souffle nous saisissait le visage. Des lueurs crépitaient dans le lointain, désignant des routes mystérieuses qui s'achevaient parmi les étoiles. Nous restions longtemps assis, imaginant des naufrages fabuleux. Enfin nous nous esquivions, le cœur serré; le frôlement de nos espadrilles nous troublait. C'est alors que passait ce chien famélique, toujours le même, à tête de biche, qui nous regardait avec insistance avant de poser son museau froid sur nos genoux.

Deux lettres de Michelet

AU début de l'année 1848, Michelet a 50 ans. Deux ans plus tôt, sentant la révolution approcher — cette révolution qui doit être l'avènement de la Justice — il a renoncé provisoirement à son *Histoire de France* pour se mettre sans plus tarder à l'*Histoire de la Révolution Française*, afin d'instruire ses contemporains et de les préserver, s'il se peut, des erreurs qui finirent par perdre la grande révolution.

Le 24 février, l'émeute éclate, qui balaye bientôt Louis-Philippe, et Michelet, qui avait été chassé du Collège de France à cause de ses idées trop avancées, peut y rentrer en triomphateur. Triomphe de courte durée. Il suffit de quatre mois pour régler le sort de la révolution de 48. Aux appels de Michelet en faveur de l'union de toutes les classes répondent les cris des massacrés de juin. L'historien se retrouve seul au milieu des débris de son rêve. En 1839, il avait perdu sa femme. En 1846, son père. Sa fille Adèle avait épousé l'un de ses élèves, Alfred Dumesnil. Seul avec cette œuvre commencée, cette histoire de la Révolution qui devait être le bréviaire de la jeune république et que, par ironie du destin, il doit achever alors que déjà elle agonise. Tout semble finir. « Y a-t-il un avenir pour moi ? écrit-il découragé. Trop de blessures. Juin. Mon père et tant d'autres pertes qui redeviennent récentes... Je ne me promène guère dans cet appartement sans heurter mon cœur à ces souvenirs ».

C'est alors qu'arrive à Paris l'une de ses lectrices, et correspondantes, M^{lle} Mialaret, qui rentre malade de Hongrie, où elle était institutrice. Sans famille, sans appui, seule dans la capitale, quelle autre ressource que de se rendre chez le maître qui a répondu à ses lettres avec tant de bonté ? Il la voit et tombe éperdument amoureux. En quelques semaines, le mariage est décidé, entre cette fille de vingt-deux ans et l'écrivain, qui en a cinquante ! Le beau-fils, Alfred, et sa femme furent consternés, ne voyant en M^{lle} Mialaret qu'une aventurière. Michelet n'avait pas prévu, dans son ingénuité, une telle complication. Désespérant de faire partager son point de vue à son gendre, il eut l'idée d'écrire à un ami commun, Eugène Noël, qui avait été son élève en même temps que Dumesnil, pour qu'il intervienne en sa faveur. Et ce sont huit lettres qui se succèdent, presque de jour en jour, — la première de seize pages, et d'une écriture si frémissante que Noël dut s'y prendre à deux fois avant de la comprendre ! — pour plaider la cause de son amour et implorer l'ami.

Ces lettres, on les croyait perdues. Mais quatre d'entre elles ont pu être retrouvées dans la demeure normande des Dumesnil. En voici deux, qui donneront peut-être une idée de ce fameux journal intime qui devait paraître cette année et qu'en hésite à publier, si grande est sa sincérité.

Jeanlouis Cornuz.

J'ai entrevu, cher juge, que vous étiez un peu plus partial pour moi que vous-même ne le dites. Je l'ai deviné par certains mots des gens de la rue des Postes (son gendre et sa fille). Dieu vous bénisse d'avoir pitié de ceux qui aiment ! — de ceux qui, je dois le dire aussi, ont donné aux autres leur vie sans garder presque rien pour eux !

Comment ne sent-on pas les tristesses de l'artiste qui donne tout ! Le besoin qu'il a d'être consolé du vide qui lui reste pour récompense finale ! et le bonheur immense, l'étonnant coup du ciel qui lui envoie dans son désert, à lui altéré, languissant, le pain, la vie du cœur...

La folie de Dieu n'est jamais folle, mon cher, voyez vous-même ici :

« Enorme disproportion d'âge ? » mais la différence de santé la répare un peu.

« La tristesse lui viendra peut-être (sa santé une fois raffermie) d'avoir lié sa vie à une vie tellement entamée. »

Entamée, oui, mais honorée — peut-être glorieuse ; elle le deviendra si elle est quelques moments fécondée par le bonheur.

« Nourrice d'un vieillard ! » Oui, mais je fus la sienne — je l'ai reçue dans mes bras, réchauffée de mon cœur et consolée des larmes que je pleurais sur elle.

Quel que soit l'avenir, ami (et qui sait si pour moi il y a un avenir ?) je ne puis pas ne pas sentir comme une chose de Dieu cette apparition singulière qui m'est venue si douce et qui m'a changé tout d'abord.

Représentez-vous bien une personne très faible, réservée et discrète, qu'on croit froide au premier coup d'œil ; pour l'étranger, elle est de marbre. — Puis en regardant bien ce marbre, c'est l'albâtre d'une douce et chaude pâleur — puis, en regardant bien, on voit une lueur, douce, mais pénétrante, qui luirait à travers l'airain, une rose lueur qui mêle à la blancheur une teinte d'un effet inconnu — ce n'est pas l'effet du rose naissant sur la rose blanche, c'est un rose intérieur, magnétique et qui vient du dedans — et ce rose n'est autre que la puissance de la flamme qui, bien cachée et contenue, trouve moyen pourtant d'envoyer à la surface un signe imperceptible du dévorant foyer si bien voilé, qui brûlerait le fer.

Voilà, ami, la personne charmante et redoutable dont je suis tourmenté, plein de trouble, de bonheur, d'inquiétudes quand j'y songe ; mais près d'elle, ce n'est plus cela, je me sens confiance, un étonnant repos du cœur.

Il y a en elle un mystère de race qui aide à expliquer ce que j'ai dit plus haut. Française et créole d'un côté, elle est, d'un autre, anglaise et allemande, et sous l'enveloppe d'une femme nerveuse et mélancolique du nord, elle a le foyer du midi.

Si vous écrivez aux miens, ne me ménégez pas trop, entrez dans leur passion, vous influerez bien mieux ainsi.

Je vous embrasse de cœur. J. Michelet.

A M. Eugène Noël, au Tôl

29 décembre 1848.

Ami, frère et enfant !

Vous avez douté

Concevez-vous qu'une personne qui m'a pris tout moi-même ne soit pas moi-même — Béranger en juge mieux, il a vu tout de suite que ceci était le destin.

Ne me jugez pas, ami, sur le récit que vous allez recevoir. Je dois vous avouer qu'en ce moment je suis incapable de récit. C'est par un effort surhumain que je me mets à l'histoire.

— La poésie, à la bonne heure ; la philosophie, à la bonne heure ; tout ce qui me sort du cœur, ce que je puis faire avec elle — quant à me plier aux passions du passé, c'est-à-dire oublier la mienne ! oh ! que c'est un grand effort !

Je vais vous faire un cours, j'ose le dire, original et comme on n'en a entendu jamais — je mettrai mon cœur sur la table et puis je disséquerais — il se trouvera ensuite que c'est le cœur du genre humain.

La situation morale d'Alfred, qui est si visible, nous pénètre de douleur — elle lui a écrit les choses les plus tendres et les plus fortes, de la plus pénétrante douceur — des choses à arrêter le soleil. — Tout cela ne fait rien aux blessures du cœur.

S'il pouvait l'accepter un peu et la prendre comme sœur, elle qui se remet tout à lui !

Au 1^{er} avril, je déménage, et vivrai à la campagne, tout près de Paris, s'il est possible. Je voudrais vivre près de mon gendre, non avec, ni dans la même maison. Venez vite, je vous prie, pour nous arranger.

A vous de cœur. J. Michelet.



Michelet, par Daumier



Poncet : La Dame au temps des Borgia

PONCET

ou

DÉCOUVERTE D'UNE PEINTURE ESSENTIELLE

Deux ou trois cents militaires (qui n'en sont d'ailleurs presque pas) peuvent bien s'installer dans la grande salle d'un petit café perdu dans un coin isolé de la Côte parce qu'ils ont à travailler près de là, ils ne changeront pas grand' chose à la nature de l'existence. Ces hommes que vous aimerez, et qui vous le feront peut-être payer, si hommes qu'ils soient et vivants, ils ne sont là que par accident. A part deux ou trois peut-être, qui ne savent où aller, ils existent tous ailleurs et ils tendent à cet ailleurs. D'un dépaysement momentané, il ne resterait rien.

Mais il y avait tout près de là, tournant le dos au petit café, comme un ennemi personnel, et lui prenant le plus beau de la vue, une étrange petite maison, quelque chose comme un cabinet de vignes à qui, par hasard, des pseudopodes auraient poussé. En une nuit, pas plus, car tout pouvait être aussi léger et transitoire qu'une villa, à demi-construite, déjà abandonnée sur la Côte d'Azur, et la chambre ajoutée sur le derrière, entre un couvert qui tenait du garage et un appentis pour entreposer les outils cassés d'un vieux tailleur de pierres, elle avait l'air de tenir par un contrevent vert vif au bâtiment principal, ou par une claie d'espalier au toit qui la protège. Tout cela, d'ailleurs, tient encore, et même un peu mieux ou de façon plus nombreuse qu'alors, car la vie continue, ne vous inquiétez pas. Je veux dire simplement que du premier coup d'œil jeté du dehors et de derrière, on s'apercevait qu'il ne saurait y avoir au dedans les communications ni les commodités auxquelles par habitude on s'attend, mais que c'était une tente jetée très intentionnellement sur les besoins fondamentaux d'un homme tout à fait particulier. Et d'un homme qui, puisqu'on n'apercevait rien bouger, devait avoir comme son habitacle, tourné le dos à un aspect du monde, qui était en tout cas l'aspect foule et foules du dimanche, l'aspect café, dans son sens de tire-sous à ceux qui ne savent pas vivre.

Et là-dedans, en effet que nous découvrîmes peu après, il y avait un homme plutôt gros, plutôt petit, voyant très bien et très vite mais sans en avoir l'air, de derrière de grosses lunettes myopes et malicieuses, travaillant du matin au soir âprement comme un Balzac de même encolure, sans atelier muni de grandes verrières, mais dans n'importe quelle sorte de chambre ancienne, la plus petite, la plus sombre, volets tirés craintivement pour que la lumière du dehors ne devore pas dès sa naissance cette grande lumière qui se crée au dedans à la

faveur des objets. Besognant de toute sa force, qui est puissante et pourtant jamais suffisante, pour arracher le secret, le secret toujours le même qui se cache dans les choses ; et une fois, même, une seule fois peut-être mais qui nous est restée comme si elle était un mode de vie, labourant la matière dans un invraisemblable tintamarre de musique tonitruante, gramophone ou radio que sa femme sans relâche faisait aller, comme si, dans un moment d'urgence tension le monde fermé tout autour s'était encore trouvé trop présent, trop perçant, trop gênant pour voir et laisser voir la seule chose qui compte, cette perle d'un grand prix pour laquelle on vendrait tout ce qu'on a, et même ce qu'on n'a pas.

Et tout cela pour quelques fleurs seulement, un vase, un bouquet. Poncet, à ce moment là ne travaillait pas encore aux grands vitraux de St-Maurice. Il bâtissait bien à temps cette Flore solitaire de mosaïque qui habite aujourd'hui, sans faire de bruit, le Jardin botanique de Montriond, et qui est l'annonce des trois grandes figures aquatiques que Genève lui a commandées, Neptune, l'Arve, le Rhône. Mais aux jours que je pense il peignait tout bonnement des fleurs sur une toile, et c'est à cette peinture que je pense.

Dehors, c'est-à-dire de l'autre côté des volets tirés, protégés eux-mêmes par l'ombre de tous les pins, de tous les chênes, de toute la treille de sa terrasse, vibrait et palpait ce paysage étonnant qui descend avec la rivière dissimulée sous la verdure vers la plaine, vers le lac, vers l'autre côté qui n'est pas tellement loin et que les Allemands occupaient déjà alors, je crois, avec la forme douce des Voirons et ce Chablais qui s'élève graduellement vers ce qui est déjà le ciel. Je m'étonnais beaucoup alors qu'il ne cherchât pas son inspiration dans les éléments de ce pays, l'un des plus beaux qu'on puisse rêver, une descente, une étendue, une remontée ; et je ne dis pas aujourd'hui qu'il ne se trouvât pas nourri sans le vouloir de la vue de ce qui est offert tous les jours de la vie. Mais lui cherchait à rendre compte de quelque chose de plus proche et de plus fugitif.

Quand des objets, des fruits, des fleurs, sont peints sur une toile, nous disons *nature morte*, peut-être parce qu'en France surtout cela fut employé, un temps, pour décorer les chambres, les dessus de portes. Peut-être qu'à notre époque, beaucoup voient encore, dans ce qu'il font ou regardent, une décoration inconsciente, et la peinture en est marquée. Mais là on voyait bien qu'il n'y avait pas, qu'il n'y aurait jamais un soupçon d'art décoratif. Il ne s'agissait pas de meubler d'une tache agréable un espace vide sur un mur, mais de trouver par besoin irrépressible de compréhension et d'appréhension, la forme vraie des objets qui, sur une surface obligatoirement plane doit rendre compte à la fois d'un contour tactile modifié par les jeux de la lumière, d'une couleur, d'une odeur, d'un goût particulier, et peut-être aussi d'un rêve ou d'une vision, perdue, retrouvée, reperdue. L'objet, là, n'est qu'un prétexte, ou plutôt un moyen, par lequel sera accrochée, espère-t-on, une vérité d'ordre métaphysique. Qui ne comprend qu'un seul poil recréé suffit à donner vie ? Lorsqu'un biologiste savant (et disons qu'il soit soviétique) s'aperçoit qu'il a réussi à faire naître et vivre une seule cellule de matière inerte, il voit déjà, car il a l'imagination d'un artiste,

la possibilité de créer un lièvre, une tortue, ou mieux, de toutes nouvelles espèces, et dans sa tête il s'embarrasse davantage de trouver le nom de ce qui ne bouge pas encore. Il clame tout de suite qu'il peut faire vivre parce que l'essence métaphysique de la vie est atteinte.

Le peintre fait quelque chose du même ordre, et s'il ne clame pas, c'est que son art est moins illusoire, ou surtout moins néfaste. Ce qu'il crée est, et ne se reproduit pas, et ne se déchaîne pas. Il fixe un moment d'existence quelle qu'elle soit avec une préhension de matière telle qu'au delà de la matière représentée, sans personnage humain nécessaire, toute l'âme humaine ou sur-humaine de la vie est partiellement captée. Pourquoi ce sucrier blanc (qui ne l'est pas), pourquoi quatre harengs sont-ils suspendus devant une forme de paravent, pourquoi ce bouquet de fleurs si violent qu'il sort de son vase ? Et d'où vient ce sentiment secret de vie qui n'est pas voulu mais qui apparaît comme nécessaire, et d'où encore cette obligation pour celui qui veut en parler de n'employer que les mots les plus courants, dont nul n'a l'idée de peser le sens qui demeure aussi mystérieux que la chose qu'il est censé représenter : homme, âme, esprit, vie, toujours vie, ce qu'on ne sait justement pas ce que c'est ?

La tasse à thé se penche, le vase s'étire et son col s'ouvre comme une bouche ; ce qu'on croit être rond ne l'est pas et ce qui est droit se déplie. Pourquoi, les bonnes gens se le demandent en conscience parce qu'ils voient par habitude, par cœur, et ils se méfient de quelque supercherie. Et cependant sur le tableau personne ne parle, car la tasse n'est pas une dame (nulle allégorie), et le vase ne figure pas non plus le jeune homme qui passe. C'est un tableau de matière où il n'entre pas une ombre de fable ou de littérature. C'est seulement que l'un et l'autre se tient et participe, et vit assez par lui-même pour que quiconque regarde avec de vrais yeux y sente prise une parcelle de sa vie à lui.

Pourquoi s'en étonnerait-on ? pourquoi l'harmonie du monde ne serait-elle pas dans les choses, même dans celles disposées par hasard sur une table ? l'harmonie du ciel et de la terre, que le paysage étendu devant la porte annonce à qui veut la voir, mais que le peintre préfère, à cause d'un besoin de limite, chercher dans un reflet de poterie, pourquoi ne se trouverait-elle pas partout, bien qu'imparfaitement, la correspondance des choses qui mettent en branle l'univers, et comme une déflagration d'atomes, la connaissance des choses et des êtres ?

Il faudrait, pour le faire comprendre, pouvoir donner ici quelques-unes de ces excellentes reproductions, au moins, comme *Formes et Couleurs* les a publiées. Et encore ne saurait-on voir sur le papier comment un pouce carré seulement de cette peinture, pris isolément, est en soi une matière d'huile si parfaite qu'elle se soutient elle-même sans l'aide du sens que donne l'ensemble, et qu'on perçoit parfaitement que celui qui a façonné cette matière ne peut pas avoir manqué l'harmonie du tout. Une parcelle qui donne le son juste prouve l'orchestration de tout le morceau, comme un vers lu à part révèle le ton du poème entier.

Vous touchez simplement à la perception d'une réalité plus capitale que la vie.

labours

Les grands chevaux d'écume ont passé tout le jour sous les poiriers en fleurs...

Nous avons labouré, labouré. De l'aube au soir, — toute la vie — nous avons éventré le flanc de la belle colline sombre sous le ciel brouillé d'une saison pluvieuse jamais finie.

Quelquefois, le temps d'un court répit, une main durant la nuit déchirait les nuées, les emportait on ne sait où, au delà du val fermé, des houles de terre et d'herbage. Elle nous rendait le champ du ciel, bleu du bleu pur des chicorées sauvages, ces étoiles humbles et rêvantes aux lèvres des ornières mutilées. — Elles sont peut-être fleuries, Sylvestre, au bord du chemin que nous avons aimé pour l'avoir parcouru tant de fois en songe depuis que nous avons désiré vraiment de vivre...

Mais, tu le sais comme moi, le dernier quartier de l'astre ce soir blanchit le ciel. Le temps de contempler un peu sa déclinante et sereine lueur, et la grande nuit secrète nous sera rendue.

Et notre lampe ne se rallumera plus ici, ô Sylvestre. Mais qu'importe, puisque nous avons aimé de tout notre être ces labours solitaires, les bêtes silencieuses tisseuses de sillons, toute une vie penchée contre les cieux versatiles et, çà et là, se répondant à travers la plaine immense, les cloches de soie neigeuse des arbres fruitiers, proies guettées par le gel et les vents...

Vio Martin.

Extrait de « Terres noires », à paraître.

KAFKA

ou les malheurs de la dialectique

à G. H.

On ne peut pourtant pas ne pas vivre.

Tout est imaginaire, la famille, le bureau, les amis, la rue, tout est imaginaire de près ou de loin, la femme ; mais la plus immédiate vérité, c'est seulement que tu appuies la tête contre la paroi d'une cellule qui n'a ni fenêtre ni porte.

(Journal intime.)

La littérature d'après-guerre nous a offert tant d'œuvres désespérées et désespérantes qu'on hésite, aujourd'hui, à demander à cette littérature noire un témoignage : ce noir-là n'impressionne plus guère. Derrière beaucoup de ces œuvres en effet, il est aisé, le premier choc encaissé, de discerner, chez l'auteur qui reste hors du jeu, la volonté de flatter en nous un goût plus ou moins avoué pour les beaux désastres et la délectation morose, quand ce n'est pas simplement l'exploitation de thèmes philosophiques dont le succès est assuré. L'on peut se demander aussi (nous voici en pleine critique *terroriste*) ce qu'il entre d'intellectualisme décadent, de parti-pris, d'arbitraire, dans ces visions si totalement désespérées du monde. Et Valéry, ce même Valéry qui avouait : *Angoisse, mon véritable métier*, nous chuchote : *Une détresse qui écrit bien n'est pas si achevée qu'elle n'ait sauvé du naufrage quelque liberté de l'esprit, quelque sentiment du nombre, quelque logique et quelque symbolique qui contredisent ce qu'ils disent... D'ailleurs, quand même les intentions seraient pures, le seul souci d'écrire, et le soin qu'on y apporte ont le même effet naturel qu'une arrière-pensée.*

Bref, le désespoir est devenu, ou menace de devenir un phénomène, un état avant tout littéraire.

Quelques œuvres pourtant échappent à ces critiques, à celle même de Valéry, et sont, par leur honnêteté, le témoignage convaincant de la conscience malheureuse de notre époque. Parmi elles, au premier rang, nous mettons celle de Kafka. Ce qui donne à son œuvre une authenticité rare, ce qui la fait irrécusable, c'est peut-être tout d'abord que, bien loin d'avouer une complaisance pour le désespoir et l'échec, elle est l'œuvre d'un malade qui voulut guérir : l'espoir le plus tenace et le désespoir le plus total s'y déchirent et s'y opposent dans une dialectique douloureuse et interminable (on ne pourra jamais conclure puisqu'on ne connaîtra jamais tous les éléments, toutes les pièces du procès ; d'ailleurs l'auteur n'ambitionne pas de convaincre ou d'imposer une solution trouvée à tout prix). D'une honnêteté scrupuleuse, l'œuvre ne néglige aucun espoir de salut, ne passe sous silence aucune promesse (je pense au christianisme) mais sans épargner aucune des fausses solutions que les hommes donnent à leurs problèmes. Elle est enfin l'œuvre d'un homme qui fut le moins « homme de lettres » possible, et qui ne destinait même pas à la publication la majeure partie de l'œuvre que nous avons de lui.

Kafka est ainsi un cas qu'on pourrait dire unique, et, pour ces raisons et d'autres encore, le plus important sans doute des écrivains qu'on a appelés noirs.

Mais allons regarder de plus près.

Sur le monde du *Procès*, du *Terrier*, de la *Métamorphose*, (nous pourrions citer tous les titres car il n'y a pas dans cette œuvre un seul sourire, un salut, une victoire de l'homme sur le monde,) plane une menace anonyme et une angoisse lancinante comme une rage de dents. L'habitant du *Terrier* s'épuise, modifiant ses itinéraires, creusant de nouvelles sorties de secours, déplaçant ses dépôts de vivres, à ruser avec l'ennemi invisible que révèle seul un petit bruit indéfinissable. Grégoire Samsa se réveille métamorphosé en une bête immonde. Le héros du *Procès*, Joseph K., apprend un matin qu'il est accusé, que son procès est en cours, et qu'il doit se tenir à la disposition d'un tribunal inconnu. Abandonnés dans le monde comme dans un champ de mines où le moindre pas peut être mortel (mais il faut bien poser le pied quelque part), les héros de Kafka (ces individus semblables aux « êtres quelconques » de la géométrie et dont plusieurs n'ont conservé de leur nom qu'une initiale, comme si jusqu'à l'état-civil il devait leur manquer l'indispensable) disposent devant la Loi d'une épouvantable liberté, c'est-à-dire de la chance, à chaque seconde, de commettre une faute qu'ils ignorent — ils ne choisissent même pas leurs crimes — ou de tomber dans un piège qu'on leur a tendu. Et ils meurent sans avoir rien appris, ni même connu le visage de leur bourreau ou de leur juge.

Et pourtant, en face de cette loi qui a ainsi perdu jusqu'au visage, même cruel, du Dieu des Juifs, (et qui sait si elle n'est pas déjà morte, comme le justicier de la *Colonie pénitentiaire*), ces hommes n'apparaissent guère comme d'innocentes victimes, tant est fort le sentiment de culpabilité qu'ils éprouvent au plus profond d'eux-mêmes. — Mais peut-être l'homme a-t-il inventé les péchés pour donner forme et remède à son angoisse ? Culpabilité si inconditionnelle, certains diront prénatale, qu'on est tenté d'y voir une expression modernisée du sentiment du péché originel. Et les héros éprouvent sans cesse le besoin de trouver le tribunal, et l'espoir, sinon de se justifier, du moins de s'expliquer, de renouer le contact avec l'Autre. Quête du château, du tribunal, de la loi, attente du message, toute l'œuvre de Kafka s'ordonne autour de ce thème, est la *recherche d'une théologie* (pour employer une expression abstraite et philosophique, ce que Kafka ne fait lui-même jamais). Ainsi la vision désespérée d'un monde absurde, envahi par l'animalité et la monstruosité, et la déréliction de l'homme engagé dans cette terrible nécessité : l'existence, ne sont qu'un des termes dont l'autre est l'espoir de trouver *la vraie voie* ; Kafka ne fut jamais *délivré de l'inquiétude de l'espérance*, pour reprendre la formule de Rousseau.

Mais c'est ici que nous entrons dans les malheurs de la dialectique.

Para venir à lo que no sabes

(Pour atteindre à ce qu'ils ne savent pas)

Has de ir por donde no sabes

Ils doivent aller par où ils ne savent pas)

Ces deux vers de saint Jean de la Croix pourraient résumer le désespoir de l'espérance, ce drame dialectique qui sous-tend l'œuvre de Kafka (proche ici de Kierkegaard dont il se sépare d'ailleurs entièrement dans les conclusions qu'il en tire) : le scandale de Dieu. Logiquement le transcendant ne peut être situé qu'au-delà de l'homme. Le juge suprême ne pouvant être que pur regard sans possibilité d'être regardé, il y a comme une nécessité de l'incommunicable.

Il y a un but mais pas de chemin. Dieu ne peut avoir pitié de moi si nos regards ne doivent jamais se rencontrer. Et il ne peut exister pour moi que pour autant que je m'efforce vers lui, comme constitutif d'un but que je n'atteindrai jamais ; car si je l'atteignais, il cesserait d'être transcendant, et d'être l'objet de mon choix, puisque je ne peux choisir que ce que je n'ai pas encore. (Kafka n'écrit d'ailleurs jamais le mot Dieu : le mot lui-même, comme le maître du *Château*, est oublié, perdu, inconnaissable). Selon la même dialectique, le Messie, s'il vient, ne viendra pas le dernier jour, mais le tout dernier, c'est-à-dire trop tard. C'est là sans doute le sens de la fin que Kafka projetait de donner au *Château* (inachevé comme presque toutes les grandes œuvres de Kafka) : toute sa vie, K. l'arpenteur a cru avoir été appelé par le château (mais a-t-il vraiment été appelé ?). Il s'est épuisé à de vaines tentatives pour entrer en contact avec celui-ci. Il meurt et c'est après sa mort seulement qu'arrive pour lui du château le message qu'il a attendu et espéré toute sa vie et qui, s'il ne confirme pas qu'on l'a appelé, l'autorise du moins à se fixer dans le village.

Cette nécessité de l'incommunicable — on songe au mot de Valéry : *Il ne faut prier qu'en paroles inconnues*, — ronge et vide par en-dessous tous les espoirs de Kafka. Je cherche à connaître Dieu ; mais peut-être cette connaissance est-elle un mal ? Alors ne rien faire, attendre ; mais si Dieu attend de moi quelque chose ? Je n'offre que ce que j'ai, une infinie bonne volonté ; mais si ce n'est pas cela qu'on me demande ? Je n'ai pour me guider que la morale et je cherche le tribunal ; mais si la condamnation de Dieu n'a rien à voir avec cette morale ? et à qui, où s'adresser ? Cette dialectique désespérée (si semblable aux couloirs sans fin du *Procès* qu'on se demande s'ils n'en sont pas la transposition mythique) aboutit à une espèce d'ambivalence tragique, où espoir et désespoir, bien et mal, finissent par avoir le même sens. Et comme dans le *Château* où les chemins changent de sens dès qu'on s'y engage, et où le château s'éloigne quand on se dirige vers lui, on assiste dans toute l'œuvre de Kafka à d'étranges changements de signe. La théologie, la foi deviennent négatives et *nous creusons les puits de Babel*. Significative, son attitude à l'égard du mariage, et les tableaux comparatifs qu'il dresse. Kierkegaard avait rompu ses fiançailles en manière de sacrifice (pour renouveler en quelque sorte le geste d'Abraham) et d'acte de foi en Dieu (qui lui rendrait sa fiancée). Kafka lui aussi avait rompu par deux fois ses fiançailles ; pour des raisons plus obscures mais qui, après coup, ne lui semblaient pas si différentes de celles de Kierkegaard. Et il s'interroge : Dieu agréera-t-il mon geste ? Mais si, comme dit l'Ecclésiaste, la malédiction s'attache à l'homme qui vit seul, si mon devoir était de fonder une famille ? — Le problème du célibat a joué un grand rôle dans la vie de Kafka, précisément parce qu'il entre dans cette dialectique passionnée de la quête de l'Absolu, et qu'il est pour beaucoup dans son sentiment de culpabilité. —

Rien n'est plus désespérant que ce refrain de la dialectique : et si... et si... qui résonne dans toute l'œuvre de Kafka ; et l'on voit maintenant où se situe, assez particulièrement, le désespoir qui s'en dégage, et cette espèce d'*absurde par la logique*, qui est propre à son auteur. Si le monde est miné, la pensée est une machine infernale tout aussi redoutable. L'on songe au mot de Diderot : *Philosopher d'abord, vivre ensuite si l'on peut*, au *Donnez, ô Noir*, — *donnez la suprême pensée...*, de M. Teste ; et ces raisonnements sans fin, où l'argument appelle invinciblement l'argument contraire, suggèrent d'étranges réflexions : le malheur de la conscience moderne n'est-il que cet esclavage du principe de

non-contradiction élevé à la qualité de critère de la moralité (Sartre n'appelle-t-il pas ceux qui « sautent » des *salauds* ?) ; est-on libre de penser comme on veut ? ou bien l'esprit est-il déterminé, et par quoi ? serait-il ici la dupe du cœur, comme le veut La Rochefoucauld ? faut-il enfin, comme le voulait Kierkegaard, *trouver la formule pour perdre la raison* ?

Quoi qu'il en soit, l'honnêteté avec laquelle Kafka pèse, avant de les rejeter, toutes les promesses de salut, l'entière sincérité avec laquelle il essaie de guérir et de ne pas désespérer, rendent particulièrement accablant ce désespoir logique et presque total — jusqu'à la mort et au suicide qui ont perdu leur pouvoir de signifier, de signer un destin (Sartre dirait que ces héros meurent *par-dessus le marché*) ; il y a même dans cette œuvre des êtres comme le chasseur Gracchus, qui flottent entre la vie et la mort et qui n'ont pas réussi à mourir complètement. Et les raisons si souvent avancées pour expliquer cette œuvre : la race (Kafka était juif), la famille (il vécut en mauvais termes avec son père, devant lequel il éprouvait un tel sentiment d'infériorité et de culpabilité qu'il écrira *Le Verdict*, où l'on voit un fils aller se jeter à l'eau parce que son père le lui ordonne), la pesanteur de la vie de bureau, le célibat, la maladie (il mourut de tuberculose en 1924), si elles expliquent ce que l'on pourrait appeler le projet existentiel de Kafka (*Seul ce qui est dénué de sens a eu le droit de pénétrer dans ma vie*), ne suffisent pas à neutraliser, en l'expliquant par des causes rassurantes, un désespoir qui paraît si fondé. D'autant plus fondé que dans sa scrupuleuse et incessante auto-analyse Kafka suspecte à plus d'une reprise l'authenticité de son désespoir, et ne s'y complait jamais. Il évite donc tous les pièges, que la littérature noire tend à ses partisans et qui diminuent singulièrement l'importance de leur message : l'orgueil de la révolte ou de la lucidité, le dolorisme, le romantisme de l'échec ; et en l'absence de toute conclusion (nous avons vu qu'il ne pouvait pas y avoir de solution définitive), Kafka, aussi éloigné que possible du désespoir littéraire d'un Camus par exemple, se maintient dans un pessimisme humble, sans drame, discret, que traversent parfois un cri, une nostalgie ou une parole d'espoir. Discretion qui est celle même de son style, où le pathétique se dissout dans les mille détails mesquins de l'existence. Ecoutez : *Je possède un étrange animal, moitié chat, moitié agneau. Je l'ai hérité de mon père...* Tout Kafka est là, dans ce ton objectif, dans cette politesse avec laquelle il accepte le monstrueux et donne au lecteur tous les éléments du problème sans chercher à le tirer à lui en violentant sa sensibilité. Inimitable réalisme fantastique (tellement plus impressionnant que l'équivalent philosophique que nous lui avons donné), que l'on retrouve dans tous les mythes où s'objective l'angoisse de Kafka, ces mythes qui sont une telle capacité de symboles que chacun de nous peut y incarner sa propre angoisse (ne serait-ce que celle de la bureaucratie) et que Kafka ne donne jamais l'impression de défendre une thèse. — Ce qui signifie peut-être qu'il est l'auteur qui sut le mieux mentir et nous faire oublier ce « point de vue divin » d'un auteur sur sa création.

Et la dernière honnêteté fut sans doute son refus de laisser imprimer son œuvre, de la diviniser, et de faire de l'acte créateur et de son itinéraire spirituel une sorte d'absolu. *Cela est maintenant mon chemin ; où est le vôtre ?* disait déjà Nietzsche. Libre à nous désormais de croire avec Kafka que la cellule n'a ni fenêtre ni porte, où d'espérer avec Eluard

*Nous nous aimerons tous et nos enfants riront
De la légende noire où pleure un solitaire.*

Au crayon, **entre** *deux comptes*

PHILIPPE JACCOTTET

Dans ce petit port où le temple de Vénus a été dédié à la Vierge, où toute la nuit les barques des pêcheurs allument, à peu de distance du rivage, une guirlande de feux presque immobiles, le soir était un moment très doux. Je restais sur la terrasse, au-dessus du quai. Il ne se passait que peu de chose. Une fois, il y eut cette petite fille agenouillée auprès d'une nasse ronde où elle avait enfermé un chaton qu'elle faisait tourner sur lui-même, en riant. Je ne me lasse pas de réécouter cette voix tendre, un rien moqueuse, qui répétait : « Mio amore ! », comme une chanson.

Sur le Pré de Saint-Augustin, d'où l'on voit se dorer les toits de Sienna à mesure que s'éteint le jour, des enfants jouaient au bord des flaques où traînent déjà des feuilles mortes ; quelqu'un vint à la fontaine ; une mère appela ; c'était les cris qui traversent le préau, à la rentrée de septembre, et mes vacances aussi s'achevaient. Mais j'aimais surtout, plus que les rues trop bien vieilles, presque hors de la ville, ce fort de Santa Barbara aux très hautes murailles au pied desquelles, le soir venu, les garçons jouent au football avec passion. Les plus petits cherchent des châtaignes sous les arbres, qui ont vieilli brusquement. Puis des amoureux montent se promener sur les chemins de ronde où l'herbe a poussé, et d'où l'on n'entend plus que le bruit irrégulier d'un jet d'eau dont l'existence, en ces quartiers presque déserts, reste mystérieuse.

Un peu en amont des usines Renault, à Billancourt, la Seine se partage en deux bras. Je m'étais égaré sur une presqu'île où tout le monde parlait arabe, semblait-il, dans les maisonnettes aux noms délicats comme dans les roulottes fumant au centre des terrains vagues ; le rose des amandiers, les premières feuilles semblaient mal placées dans ce quartier éteint par la misère. Pour toutes sortes de raisons, j'avais hâte de rentrer et m'irritais de ne pas trouver de pont ; le tour de la presqu'île, que je dus faire en entier, fut interminable. « T'as des poux sus l'ventre ! T'as des poux sus l'ventre ! » chantonnait, sans intention peut-être, un petit cycliste tout noir aux fillettes devant lesquelles il voltigeait. L'une, de par-dessus une palissade de pieux noircis, riait ; les autres, au coin du trottoir, continuèrent d'assez sérieux propos en balançant leur serviette entre les jambes, sans se laisser distraire. Le cycliste disparut brusquement ; je trouvai le pont et me mis à longer rapidement les usines, où bougeaient seulement, de place en place, des ventilateurs blanchis de plâtre, tandis qu'un gros soleil rouge s'anéantissait derrière les collines que je m'apprétais à gravir.

PAR MONTS ET PAR CAUSSES

« Je fais le bouvier », nous dit cet Auvergnat, Auvergnat pour nous puisqu'il vivait en Auvergne, et y semblait chez lui, mais il refusait ce nom, étant, nous dit-il, « de la Loire », c'est-à-dire non de La Renaudie, mais de quelques kilomètres au delà. Il nous avait accueilli dans sa maison tandis que tourbillonnait la neige que connaissent encore fréquemment à Pâques ces montagnes, et nous causions familièrement. Il ne dit pas : « je suis bouvier », alors qu'un ouvrier de Paris nous aurait déclaré : « je suis électricien » ou « je suis métallo ». Lui n'était pas bouvier, il le faisait. Cela voulait peut-être dire qu'il était homme, et que, pour le reste, c'était affaire d'accident ; un homme de la Loire, pourtant, cela, c'était réalité, fatalité ; mais il pouvait n'être pas bouvier. Naturellement, il ne prononça aucune autre parole qui nous le fit sentir, mais son métier, par ce léger recul qu'il prenait, on sentait qu'il ne lui collait pas à la peau, comme à nous, citadins ; et du fait qu'il n'était pas propriétaire, louant seulement ses bras et sa science de dompteur d'animaux, la terre ne lui collait pas aux pieds, comme aux paysans qui eux aussi « sont » paysans. Etre ou faire, dans l'intervalle de ces deux mots s'insinuait la liberté.

« Quand le vent souffle sur le Causse aride », nous dit ce facteur de Meyrueys qui s'intéressait à nos Velosolex, ...et nous comprîmes que nous étions dans le Midi, avant même que le soleil ne nous l'eût démontré. « Le Causse aride », la poésie des Valmajour nous avait touché de l'aile, et le poète en moi frémit : éblouissement, tentation de m'approprier cette trouvaille, cette perle dont l'éclat littéraire et naïf était perdu pour tout le monde ! Mais c'est mon facteur qui fait sa tournée chaque jour sur le Causse aride, aidé ou plus souvent contrarié par le vent, et ses quarante kilomètres journaliers commencent à lui sembler rudes, et un petit moteur comme ça lui rendrait bien service ! Nous nous sommes faits démonstrateurs bénévoles de Solex et il était bien content d'en avoir vu un pour de bon, nous étions les hirondelles de ce renouveau des facteurs, et moi, j'emportai le souvenir de ce « Causse aride » qui était toute la poésie de ces terres désolées.

R a y m o n d e T e m k i n e

*Char cahotant près des fosses,
Essieu rompu,
Freins usés sur roues usées,
Hors d'un quelconque chemin.
Attends que la nuit vienne.
Remâche la laitue.
Emplis donc tes poumons de cendre fine.
Tous les verres m'ont tranché les lèvres.
Boire cette mer,
Avec son sel, ses algues, ses oursins.
Le monde à la mesure d'une bouchée.
Ne sachant que faire de l'heure,
Je veux m'asseoir au bord du vide,
Les mains pleines de terre.*

*Après avoir longtemps marché
A côté des grand' routes,
Avant l'heure de mon repos,
Voici, Seigneur, que je t'apporte
Ces sandales à la corde usée,
Au cuir roussi par les soleils et les boubiers,
Ce pain noir, trop dur pour mes gencives,
Cette eau, choisie entre mille fontaines,
A laquelle, la soif manquant,
Mes lèvres n'ont pas touché,
Cette cendre, encore chaude,
Que j'ai trouvée, la nuit, dans mes clairières
Et, enfin,
Ce masque et ce crépi,
Sous lesquels, si bien, j'ai caché ton image.*

ALBERT BURO.

Dieter Meichsner

Il est né en 1928. C'est dire qu'il n'a connu de son pays que la dictature, de la vie que la guerre. Quand Hitler prit le pouvoir, il apprenait à lire. En 1939, c'était un collégien de 11 ans, qui crut sa patrie menacée et lorsqu'enfin le nazisme s'effondra, il avait 17 ans, juste assez pour qu'on lui mit entre les mains un pistolet automatique en lui disant de défendre Berlin. Il s'est alors annoncé comme volontaire pour faire partie d'un « *Selbstmordkommando* », d'un *raid de suicides* derrière les lignes russes. Avec trois camarades, il est parachuté quelque part en Silésie orientale, avec ordre d'attaquer les lignes de communication de l'ennemi. Coups de main, embuscades, attentats. Le héros et ses camarades n'ont pas de chance. Rien ne leur réussit. Les éclaireurs russes désarment à temps les mines préparées. Ou bien elles font long feu, à cause de l'humidité. Le seul exploit que les quatre « lousp-garous » puissent inscrire à leur actif est le meurtre d'un vieux paysan coupable d'avoir souhaité la défaite des Allemands.

Enfin les Russes les cernent dans une forêt et s'apprentent à les y brûler vifs. Ce jour-là, le héros monte la garde. Profitant d'une haie qui le dérobe aux yeux de l'ennemi, il s'enfuit, abandonnant ses trois compagnons, pendant que la forêt commence à flamber. Il parvient à regagner les lignes allemandes, juste à temps pour vivre les derniers jours de Berlin, avec leurs projets fous de levée en masse, de résistance jusqu'au bout dans les ruines de la capitale et l'espoir de plus en plus faible en la fameuse armée de secours qu'on faisait miroiter aux yeux des Berlinoïses.

La violence, le meurtre, et pour finir un naufrage sans grandeur, voilà ce que Meichsner nous conte dans son livre « *Versucht's noch mal mit uns* » (Faites-nous confiance encore une fois), rien, semble-t-il, qui ne doive nous indigner. Et pourtant son récit est tel que, malgré les atrocités qu'il nous peint, non seulement on ne parvient pas à le haïr, mais on se sent comme obligé de lui accorder ce qu'il demande ! Pour expliquer cela, il faudrait parler, je pense, de *pureté*. Si le héros nous est, envers et contre tout, sympathique, c'est qu'en dépit de toutes les horreurs auxquelles il prend part, malgré toutes les abjections, toutes les monstruosité, on sent qu'il n'en est pas atteint. On sent que ces garçons ont été plongés dans les événements comme dans une mer en démente, sans qu'ils en soient responsables et que déposés sur le rivage par la dernière vague, ils vont pouvoir se redresser inentamés, sans avoir été souillés, et quoi qu'ils aient pu faire alors qu'ils se débattaient dans les flots. Ces années auront été un cauchemar, dont ils étaient pour une part l'instrument, mais des instruments qui, par la grâce accordée à la jeunesse, sont restés comme innocents. Dès lors l'aveu que fait l'auteur dans ce livre sincère, joint au pardon de ceux qui ont souffert, suffiront, je pense à racheter ses crimes.

« Il y avait, écrit Meichsner, des orateurs admirables, et quand ils avaient parlé, presque tous s'engageaient volontaires, même pendant la dernière année de la guerre, tellement ils savaient jouer avec le cœur des garçons et faire appel à leur honneur. » Le tout est question de langage, comme on peut voir. Les mauvaises causes seraient-elles les seules à trouver de bons avocats ?

Jeanlouis Cornuz.

Voir Pour l'Art, No 12.

Derniers jours de Berlin

(Les garçons décident de brûler leurs drapeaux avant l'arrivée des Russes, pour qu'ils ne tombent pas dans les mains de l'ennemi.)

Alors nous avons couché les drapeaux rouges et noirs dans les flammes, l'un après l'autre. Quand l'un était brûlé, nous mettions le suivant. Comme ça, nous étions sûrs qu'il n'en resterait rien et que le feu ne serait pas étouffé par la masse des étoffes. Ils brûlaient comme des allumettes, car ils avaient été longtemps dans la cave du chauffage et ils étaient tout secs. Lorsqu'ils se gonflaient sur les flammes, on aurait dit qu'ils se rappelaient une dernière fois les jours où ils avaient flotté dans le vent, leur hampe serrée dans les mains d'un jeune garçon.

Comme j'avais été fier quand pour la première fois j'avais porté le drapeau par devant le chef ! Que m'importait le reste ? Tout le monde avait dû saluer et j'en avais été plein d'orgueil.

Voilà comment ça s'était passé. Ils avaient dit à chaque garçon qu'il portait une grande responsabilité. Et quand on recevait un grade, on avait le droit d'aller à l'école avec son uniforme qu'ornait une étoile de plus.

Devant nous, nous ne voyions que notre chef de troupe. C'était un type, nous le savions. Mais celui qui était au-dessus de lui, la plupart ne le connaissait pas. On ne le voyait que rarement, dans les grandes occasions. Il regardait alors si les boucles des ceinturons brillaient et si les foulards étaient bien droits. Et celui qui était encore au-dessus, on ne le connaissait que de nom. Le chef de troupe le connaissait, et deux ou trois autres. Enfin celui qui était encore plus haut, nous ne l'avions jamais vu qu'en photo.

Tout ce que nous avons vécu de beau, les camps, les courses, nous en sommes redevables à quelques véritables chefs, qui étaient trompés par ceux d'en haut, exactement comme nous.

Il fallut deux heures jusqu'à ce que tous les drapeaux fussent détruits. Nos visages étaient brûlants parce que nous étions tout près du feu, mais nous avions le dos gelé. Enfin le dernier drapeau acheva de se consumer et le feu s'éteignit lentement.

Nous sommes restés longtemps sans mot dire. Sur nos têtes brillaient les étoiles et à l'ouest, le ciel était couleur de sang. De nouveau, l'air était plein d'un vrombissement terrible, déjà tout proche. Et la bataille, la dernière bataille se rapprochait de plus en plus.

Je les voyais encore une fois devant moi, tous ces jeunes dans leur uniforme bleu. D'interminables colonnes derrière les drapeaux rouge et noir. Je les voyais assis au feu de camp avec leurs chefs de troupe. Je voyais devant moi leurs yeux, leurs yeux qui brillaient quand ils acclamaient le Fuehrer. Ils ne le connaissaient que par les livres, les images ou les actualités. Mais ils croyaient qu'il les mènerait vers des temps meilleurs, eux qui étaient les hommes de demain.

Maintenant, tout était bien fini.

A travers la forêt sombre, nous sommes retournés jusqu'à la route où nous avions laissé nos vélos.

L'école allemande

Le cinéma allemand est né dans les ruines du premier après-guerre. De 1920 à l'avènement du nazisme, il a connu un véritable âge d'or qui fit de lui l'adversaire le plus redoutable d'Hollywood et lui donna la première place en Europe. Les réalisateurs allemands eurent toujours la volonté de faire de leurs films des œuvres d'art.

Trois sujets d'inspiration dominent la production de cette période heureuse. Ils sont spécifiquement allemands et par cela même ont conféré au cinéma germanique une valeur humaine et universelle. Le culte de la philosophie et l'amour des idées ont poussé les réalisateurs vers la légende, avec tout ce qu'elle contient de mystique, de rêve et de poésie. Le sens du social les a fait se pencher sur l'homme soumis à l'esprit grégaire, embrigadé dans la masse, asservi à la collectivité et à l'esprit de caste. Enfin la sexualité la plus intense avec ses aberrations, ses refoulements et ses modes marquent leurs films d'un sceau original. On ne peut guère définir le cinéma allemand. On l'a appelé tour à tour cubiste, expressionniste, fantastique, naturaliste, romantique, freudien, etc. Il est tout cela à la fois. Les réalisateurs sont allés jusqu'au bord de la folie, poussé le romantisme jusqu'au morbide et conduit le naturalisme à ses extrêmes limites. Mais toujours ils sont restés près de l'homme, ne reculant devant aucun sujet ni aucune thèse.

L'histoire du cinéma allemand peut se diviser en six grandes périodes : les débuts, l'expressionnisme, le naturalisme psychologique, la dénationalisation, l'étatisation et, enfin, le nouvel après-guerre.

La période de formation de l'école allemande s'ouvre avec un film d'Ernst Lubitsch *Madame du Barry* (1919). Il est le premier d'une série d'ouvrages à prétentions historiques. Ce sont des films à grande mise en scène, mais où se trouve introduit un élément de perversion sexuelle qui donne un ton plus âpre et plus cruel à ces reconstitutions. A côté des *Lucrèce Borgia* et des *Femme du Pharaon*, on trouve déjà un *Fredericus Rex* avec Otto Gebühr où se trouvent exaltées la force et la grandeur allemande.

L'expressionnisme éclate comme une bombe en 1920. Il apparaît comme une réaction contre le réalisme qui depuis Méliès avait envahi l'écran. Il permet d'explorer le domaine du subconscient, mais reste limité aux climats du rêve et de la folie. Il a donné naissance à un style nouveau où tout, atmosphère, décors, costumes, jeu des acteurs, éclairage, photographie et rythme du film, est soumis à une unité absolue. *Le Cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene, *Les Trois lumières* de Fritz Lang, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu-Pick, *La Rue* de Carl Grüne, *Nosferatu* de Murnau et *Le Cabinet des Figures de Cire* de Paul Leni sont les œuvres les plus marquantes de ce mouvement.

Un groupe de réalisateurs regardaient les hommes et la vie sans illusion. C'étaient les tenants du réalisme psychologique. G.-W. Pabst avec *Rue sans joie* et surtout *l'Opéra de Quat'Sous*, E.-A. Dupont avec *Variétés*, ont poussé jusqu'à la perfection la recherche psychologique et le souci de la composition plastique.

La décadence du cinéma allemand commença avec le départ des meilleurs réalisateurs pour Hollywood. Malgré cela on trouve encore des œuvres de valeur dans cette quatrième période. *L'Ange bleu* de Sternberg, *Jeunes filles en uniformes* de Sagan et Fröhlich et les charmantes opérettes de Lilian Harvey, sont dignes du passé.

L'arrivée d'Hitler au pouvoir entraîna la nationalisation du cinéma allemand. L'autoritarisme du régime fit s'enfuir les esprits indépendants. Privé de ses meilleurs éléments, le film allemand se cantonna dans la propagande et l'opérette. Il devait donner un chef-d'œuvre dans le domaine du documentaire : *Olympia* de Leni Riefenstahl.

Aujourd'hui le cinéma allemand se réorganise peu à peu, mais n'a pas encore révélé de nouveaux talents. Helmuth Käutner, Wolfgang Liebeneiner à Hambourg et Staudt dans la zone russe restent fidèles à la vieille école et ont donné des œuvres intéressantes. Cependant l'on ne peut guère parler d'une renaissance du cinéma allemand.

Qu'est-ce que peindre, sinon étaler sur une surface plane des boues de différentes couleurs ! D'habitude, c'est à peine si nous nous arrêtons à ce point de départ, mais dans une œuvre de Rouault, la « matière » est si évidente, elle s'impose à première vue avec une telle force, qu'elle est même une des principales raisons de l'attrait que cette peinture exerce sur nous. Sans doute, nous ramène-t-elle par là à nos plaisirs de prime jeunesse alors que le petit enfant aime jouer à pleines mains avec la terre, tracer des genoux et des poings des sillons dans la boue, pétrir, écraser, empoigner cette matière dont il n'est pas encore dissocié. Et nous, devant une peinture de Rouault, faisons aussi de la main le geste de toucher, de pétrir, de « tirer » la couleur, le geste de peindre. De même qu'on suit les couches de roches au flanc des montagnes, on suit ici les traces du pinceau, on devine où il a glissé, lourd de pâte, on voit où il s'est arrêté. Parfois, on a l'impression qu'il n'a pas été tenu des doigts seuls mais du poing et promené avec une grandiose lenteur.

Large et sombre, il a cerné le fuseau, l'obus de ce visage, marquant de même trace sourcils et barbe ; un œil est entouré de noir et l'autre ne l'est pas. On suit le passage du pinceau le long des joues étroites où il est descendu tandis qu'il barrait le front en largeur et tournoyait dans les cheveux, on le voit « toucher » ces trois taches blanches des yeux et de la bouche et cette barre du nez tandis que dans le fond, il a bordé la courbe de la tête, arrondissant au-dessus d'elle des stries claires. Parfois, la couleur s'étale, atteint une frontière nette, comme c'est le cas vers le cou à gauche, mais le plus souvent, elle est entraînée, tirée d'un côté, tirée de l'autre, d'où ces égratignures, ces zébrures,

ces éclats, qui donnent à l'ensemble une allure de plaque précieuse.

Mais il n'y a pas que ça, on a beau les admirer, on se lasse des jeux de taches d'huile dans l'eau, et des agates polies. Dans une peinture de Rouault, on sent qu'en même temps que la couleur, sont « précipitées » les bourrasques, les passions qui agitent l'esprit et le cœur du peintre, si bien que ces îles, ces presqu'îles, ces plateaux, mordus de franges, d'éclats, de clips, et bordés de gouffres où tournoient les sens, sont en même temps le visage du « prince des ténèbres ». Et c'est peut-être en cela que réside la puissance d'une œuvre de Rouault : c'est que son intensité « spirituelle », pourrait-on dire, est à la hauteur de son intensité « matérielle ».

Nous sommes saisis par le mystère de ce mince et long visage, posé sur le socle étroit des épaules menues, par cet étirement de tous les traits, de la barbe en pointe, par cette importance donnée à la tête seule, qui n'en paraît pas pour autant plus lourde.

Nous songeons au prince des palais saturés de plaisirs, et à l'ascète très velu et très noir, brûlant toutes ses forces en saintes extases. Son mutisme, son immobilité ne cachent pas sa fièvre. Nous nous enivrons à son orgueil, nous nous laissons dominer par sa royale toute-puissance, nous subissons sa troublante séduction. On sait que le « Prince des Ténèbres » désigne l'esprit malin, les puissances mauvaises du domaine des Ténèbres. Libre donc au théologien d'échafauder sa rêverie et au psychologue d'échafauder la sienne. Pour nous, ce « Prince des Ténèbres » représente avant tout une admirable synthèse. Le peintre a employé une matière à laquelle il a donné toute sa brutalité, son animalité primitive, pour exprimer un sujet qui dépasse les limites de la peinture. Ainsi tout notre être est saisi, conscient et inconscient, le premier trouvant un aliment pour ses pensées, le second s'alliant à la matière dont il a la nostalgie comme de son enfance. Il en résulte une réconciliation et par là-même une victoire sur ces « Ténèbres » si mal connues.

Anne Bettems.



Rouault : Le Prince des Ténèbres

(Cliché obligeamment prêté par les Editions Skira)



Andrea Palladio, architecte : Basilique de Vicence (1549-1614)

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE

8

Alberto Sartoris

La Renaissance romaine

De 1500 à 1550, la Renaissance fixe surtout à Rome la seconde période de son développement. Les nouveaux courants esthétiques et constructeurs se précisent, s'amplifient, et les œuvres qui en découlent tendent à rivaliser puissamment avec la majesté des monuments antiques. L'architecture du *Cinquecento* se libère de certains schémas trop rigides de la géométrie pure, pour recréer l'espace et aboutir aux premières recherches du mouvement.

Tandis qu'apparaît la *fenêtre à tabernacle*¹⁾, la hauteur des étages devient considérable. Sebastiano Serlio énonce la théorie liant, par des tracés géométriques, le tout et les parties dans les compositions de plastique murale. Il édite à Paris et à Lyon, entre 1540 et 1548, ses *Sept livres d'architecture*. Jacopo Tatti, dit Sansovino, l'auteur de la Librairie Vieille de Venise, écrit son *Edifice du corps humain*.

D'illustres maîtres comme Antonio da Sangallo, le Jeune (palais Farnèse à Rome), Michele Sanmicheli (palais Bevilacqua à Vérone), Andrea Marchesi, dit le Formigine (palais Fantuzzi à Bologne) et Baldassare Peruzzi (palais Massimo delle Colonne à Rome), érigent, en des proportions parfaites, les modèles de la nouvelle architecture classique.

L'architecture magistrale de Palladio

Avec la troisième et dernière période de la Renaissance italienne, s'affirme une des architectures les plus nobles, les plus authentiques, les plus grandes et les plus fondamentales : celle d'Andrea Palladio, dont les principes magistraux domineront sur le monde entier pendant trois siècles.

De 1550 à 1600, durant l'époque la plus classique de la Renaissance, l'architecture s'affranchit entièrement. Elle parvient à une solide stabilité dans les formes ; ses proportions et ses dimensions reflètent un sens intuitif très profond de la construction. Des éléments fortement saillants conduisent aux rythmes monumentaux et à l'idée du colossal.

Antonio Labacco publie *De l'architecture* ; Andrea Palladio, *Les quatre livres de l'architecture* ; Vincenzo Scamozzi, *L'idée de l'architecture universelle* ; Antonio Rusconi, *De l'architecture* ; Jacopo Barozzi, dit Vignole, formule sa doctrine et codifie les lois modulaires de l'art de bâtir dans son *Traité des cinq ordres*, qui deviendra le bréviaire des architectes attachés à la tradition latine.

A Rome, Michel-Ange achève la basilique de Saint-Pierre et en conçoit le dôme, alors que Lorenzo Bernini construit la quadruple colonnade de son parvis, ensemble d'une beauté et d'une grandeur rarement égalées. Giacomo della Porta et le Vignole réalisent la place du Capitole, d'après le projet dressé par Michel-Ange en 1536. Vignole crée l'église prototype de l'ordre des Jésuites, édifie le palais de Villa Giulia et le château des Farnèse à Caprarola. Galeazzo Alessi élève l'église Santa Maria di Carignano, à Gênes, où il matérialise le grand rêve de Donato Bramante et de Léonard de Vinci : le temple à cinq coupoles. Palladio imagine la basilique de Vicence et d'innombrables villas et palais aux plans fonctionnels savamment agencés, d'une variété structurale et d'une richesse plastique extrêmes.

L'italianisme

La maison d'Anjou, qui règne sur la Provence, attire en France des architectes italiens. En 1475, Francesco Laurana crée le sépulcre de Charles d'Anjou de la cathédrale du Mans et celui de Giovanni Cossa à Tarascon ; en 1479, la chapelle de Saint-Lazare de la cathédrale de Marseille.

Après les guerres d'Italie, la France est encore en retard d'un siècle sur la Renaissance ultramontaine. Rois et nobles ne songent alors qu'à en imiter le faste. Charles VIII installe, en son château d'Amboise, une colonie d'artistes italiens dont font partie Luc Becjeame et Bernardin de Brescia, dirigée par les architectes Domenici Bernabei da Cortona, dit le Boccador et Fra Giovanni Giocondo. Ainsi prennent naissance l'italianisme (1475-1515), l'École d'Amboise et les architectures Charles VIII et Louis XII, stylisme et union d'éléments gothiques

(arc flamboyant, arc infléchi surbaissé à contre-courbes brisées, fenêtre et lucarne ogivales) et d'éléments inspirés de l'architecture classique (arc plein cintre surbaissé, frise d'*oves*²⁾, colonne triangulaire, pilastre et chapiteau ornés d'arabesques).

Le Boccador reconstruit le château d'Amboise et élève le palais d'Alluye à Blois ; le moine dominicain Fra Giocondo érige les châteaux de Gaillon et de Bury, le palais de la Cour des Comptes, le salon du palais de Justice, le Petit-Pont et le pont de Notre-Dame à Paris. D'autres architectes italiens travaillent à l'aile septentrionale et à l'aile Louis XII du château de Blois, au palais des ducs de Lorraine à Nancy, aux hôtels de ville de Dreux et d'Orléans, au château de Châteaudun, au bureau des Finances de Rouen, au château de Lasson et à l'hôtel du Grand Cerf aux Andelys.

L'architecture François I

L'italianisme poursuit son entreprise, de 1515 à 1547, avec la fameuse Ecole de Fontainebleau. Des architectes, des sculpteurs et des peintres italiens tels que le Boccador, Léonard de Vinci, Girolamo della Robbia, Rosso del Rosso, Francesco Primaticcio dit le Primatice, Domenico Ricoveri (Domenico del Barbieri) et Sebastiano Serlio (le théoricien et le fondateur du classicisme français), établissent les principes de l'architecture François I.

Les voûtes, à voûtains ou panneaux de remplissage faits de brique, sont soulignées de nervures en pierre ; les fenêtres deviennent rectangulaires et à pilastres superposés ; les lucarnes et lesouches de cheminées forment des ensembles monumentaux et indépendants couronnant des toitures à pente raide.

Pierre Chambiges inaugure, au Louvre, un fût avec des alternances de pierre et de marbre noir. L'ère des résidences royales est instaurée (Chambord, Fontainebleau, Saint-Germain, en-Laye : le seul édifice dont la couverture soit en terrasses). Serlio et le Primatice sont les créateurs d'Ancy-le-Franc, le premier château classique construit en France.

L'architecture Henri II

La haute Renaissance française s'étend de 1549 à 1589. Sa première période prend fin en 1559, à la mort de Henri II. La seconde période comprend les règnes de François II, Charles IX et Henri III (hôtel de ville de La Rochelle, palais de Justice de Besançon).

Après avoir subi l'influence de Vitruve, de Vignole, de Palladio et de Serlio, étudié à Rome ou assimilé l'italianisme, commencent à œuvrer de grands architectes français comme Pierre Lescot, l'innovateur de la *chaîne* à bossages³⁾ ; Philibert de l'Orme, l'inventeur du comble bombé inspiré de Palladio, de la colonne à tambours alternés qui porte son nom, d'une savante méthode pour les tracés *stéréotomiques*⁴⁾ des voûtes de pierre à pénétrations (1560), et l'auteur du célèbre ouvrage *Architecture* ; Jean Bullant, auquel nous devons *Règles d'Architecture*.

L'architecture entre dans sa phase classiciste, son ordre devient modulaire et se conforme aux principes directeurs, rigoureusement géométriques, des traités italiens. En 1546, Lescot commence les grands travaux du Louvre, à Paris ; en 1547, de l'Orme dresse les plans du château de Diane de Poitiers à Anet, le chef-d'œuvre de l'époque ; Bullant achève en 1557 le petit château de Chantilly.

L'architecture Henri IV

Sous l'effet de la pensée protestante, l'architecture Henri IV (1589-1610), dont les murs sont construits en pierre et en brique apparente, à simples parements, se présente austère, linéaire, dépourvue d'ornements. Elle assume, par ailleurs, des caractéristiques plastiques nettement nationales. L'architecte Claude Chastillon enrichit Paris avec sa régulière place des Vosges (1605-1612).
(A suivre.)

¹⁾ *Fenêtre à tabernacle* : Baie en forme d'édicule, en saillie et surmontée d'un fronton.

²⁾ *Ove* : Ornement courant en forme d'œufs tronqués séparés par des dards aigus ou des feuilles d'eau.

³⁾ *Chaîne* : Membrure verticale en pierres de taille, d'un appareil plus résistant que les maçonneries adjacentes, destinée à consolider un mur, particulièrement aux angles d'une construction. Les chaînes ont toujours des assises disposées en harpes et sont souvent décorées de bossages et de refends.

⁴⁾ *Stéréotomie* : Art de tailler les pierres en vue de la place qu'elles doivent occuper dans la construction. La stéréotomie a une importance capitale dans la construction des escaliers en vis et des voûtes.

Voir Pour l'Art No 3, 4, 5, 6, 10, 11 et 12.

INITIATION A LA MUSIQUE DE jazz 4

Marc Jaccard

Le jazz fut à l'origine vocal et les grands chanteurs de blues ont eu une influence durable sur la musique instrumentale. Improvisant la musique, ils improvisent aussi les paroles : poèmes en général très courts, évoquant les souffrances d'une race opprimée, l'injustice de leur condition, mais surtout des amours malheureuses. Plusieurs de ces blues ont des paroles fort belles que les traductions de Jean Wahl ou d'autres n'ont pu cependant rendre, ceci d'autant plus que paroles et musique sont liées de façon très intime, le duo voix-trompette par exemple donnant aux paroles toute leur valeur. Ce style vocal si caractéristique ne saurait manquer de heurter tout d'abord l'auditeur novice, mais bientôt il se laissera prendre aux accents nostalgiques ou sauvages des meilleurs d'entre eux : tout d'abord Bessie Smith « the empress of the blues », Rosetta Crawford, Trixie Smith, James Rushing...

Né en Louisiane, le jazz a trouvé le succès et son essor à Chicago avec les premiers enregistrements du style Nouvelle-Orléans : improvisation collective, vibrato de la clarinette, trompette appuyée sur le temps, glissando de trompette, etc. La réalisation de ce style est portée à la perfection dans les disques de Louis Armstrong signalés plus haut, de King Oliver, ainsi que dans ceux du clarinettiste Johnny Doods.

Les blancs s'emparent bientôt du jazz et l'adaptent à des orchestres plus grands et plus spectaculaires (Ted Lewis). Les noirs suivent aussitôt l'exemple et c'est vers 1930 le règne de plusieurs orchestres dont les enregistrements illustrent l'évolution du style primitif au jazz orchestral d'aujourd'hui ; les 12 musiciens de Luis Russel qui accompagnèrent Armstrong pendant de nombreuses années en ont fait d'excellents.

Les orchestrations sont tantôt naïves, tantôt subtiles, mais les grands arrangeurs donnent un style particulier à leurs orchestres ; c'est l'apparition en flèche de Duke Ellington qui va dominer la scène pendant vingt ans, de l'altiste Bennie Carter avec l'orchestre des Mc Kinney's Cotton Pickers et du pianiste Fletcher Henderson et son orchestre.

Le style hésite encore entre les arrangements et l'improvisation ; peu à peu l'arrangement prend une place prépondérante, les arrangeurs ne sont plus de simples musiciens, mais des compositeurs connaissant les théories de la musique, les œuvres des classiques et des modernes. Ce style s'implante, perd de son charme primitif, devient même pompier et prétentieux à force de recherches ; c'est le cas de la majorité des orchestrations des blancs Woody Herman, Stan Kenton et de quelques orchestres noirs. Les meilleurs d'entre les arrangeurs innovent en restant dans l'esprit du jazz ; Ellington s'affirme comme leur chef, conduit son orchestre à la gloire et s'attire l'intérêt des mélomanes de toutes catégories. Sa manière a considérablement évolué entre « Hop Head » et « Koko » ou « Transblucency » ; les imitateurs qui n'ont pas son talent d'équilibriste sont tombés dans le ridicule ou le jazz symphonique. St. Oliver avec l'orchestre de Jimmie Lunceford utilisait un style aussi raffiné, mais qui plaira moins à l'auditeur insensible au swing. Ces deux orchestres voient défiler dans leur sein les plus grands instrumentistes et improvisateurs du jazz moderne.

Les orchestres des pianistes Count Basie et Earl Hines, du vibraphoniste Lionel Hampton et du chanteur Cab Calloway (du film « Stormy Weather ») inaugurent l'ère de la « swing-music » — encore une nouvelle définition ! — aux orchestrations moins fouillées peut-être, plus brutales, mais pleines de vigueur.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art No 11, 12 et 13.

L'histoire des formes musicales, de Maurice Perrin, est, par exception, différée d'un numéro.

Au petit Studio, rue de la Louve 17, exposition Claude Mæsching, aquarelles et dessins, du 9 au 22 septembre.

Vernissages : Peintures d'Ernest Witzig, le 23 septembre ; dessins et sculptures de Mme Schöpfer, le 14 octobre.

NOTES DE LECTURE

Trois livres aux Editions Pierre Cailler

Les Peintres cubistes de Guillaume Apollinaire.

Ce texte, paru en 1913, réédité une seule fois en 1922, nous est redonné aujourd'hui en une élégante plaquette dont la typographie et l'illustration sont remarquablement soignées. Le pouvoir de divination du poète désigne un à un les noms que la gloire, depuis lors, a consacrés : Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Léger, Picabia, Duchamp, Duchamp-Villon. Ce palmarès des peintres de la première moitié du XX^{me} siècle s'accompagne d'une introduction qui, non moins magistralement, éclaire l'esprit commun qui les anime. Qu'on en juge :

« Tous les corps sont égaux devant la lumière et leurs modifications résultent de ce pouvoir lumineux qui construit à son gré. »

Courbet. Ce volume publié dans la collection des Grands artistes racontés par eux-mêmes et par leurs amis comprend une série de lettres et de pensées de Courbet ainsi que le récit de plusieurs de ses contemporains. De ces documents se dégage une physionomie étrangement vivante que Pierre Courthion ramasse en un croquis aussi élégant que perspicace intitulé : Com-

Picasso avant Picasso de N. A. Cirici-Pellicer : nous reviendrons sur cet ouvrage passionnant dans lequel le critique catalan révèle un aspect à peu près inconnu du

Les Revues : Les deux derniers numéros de *l'Amour de l'Art* sont consacrés l'un à *Bacchus*, l'autre aux *Fleurs et parfums*. Une

Rencontre poursuit son effort avec succès : des poèmes de Francis Ponge, Pierre-Louis

Fondation C.-F. Ramuz : Elle se propose de maintenir vivantes la mémoire et l'œuvre de C.-F. Ramuz et d'encourager la création littéraire romande et les écrivains de langue française. Remercions le président du comité

« On ne découvrira jamais la réalité une seule fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle. »

« La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine. »

« L'art des peintres nouveaux prend l'univers infini comme idéal et c'est à cet idéal que l'on doit une nouvelle mesure de la perfection qui permet à l'artiste-peintre de donner à l'objet des proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite l'amener. »

« Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis. »

Nul doute, après cela, qu'Apollinaire est bien le mage de notre monde moderne.

*

me un pommier produit des pommes. Analysant le rôle de la nature chez Courbet, l'auteur conclut avec non moins de bonheur : « elle en fit un prodigieux reproducteur de réalité, un exécutant à la Giorgione ; du même coup, elle le condamna à n'avoir d'autre objectif que lui-même, à ne jamais franchir les limites de son propre personnage ». »

*

maître ; avant Paris, il y a Barcelone et c'est par l'Espagne, d'abord, que Picasso s'explique, assure l'auteur.

très belle tapisserie de Lurçat célèbre le cycle de la vigne. L'illustration est à la fois rare et somptueuse.

*

Matthey, un essai remarquable de Miller sur Van Gogh.

*

d'initiative, M. Daniel Simond, de se vouer à une tâche qui honore notre pays et souhaitons que la grande souscription publique ouverte du 15 septembre au 15 octobre reçoive l'approbation de tous.

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 bénéficiez de l'ensemble des moyens qui découlent de l'activité du mouvement.

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

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet en effet :

1. De recevoir *gratuitement* les Cahiers illustrés Pour l'Art qui, tout en vous renseignant sur l'activité du mouvement, s'efforcent de donner de l'art et de la littérature une image choisie, au moyen d'études, d'essais, de textes poétiques, de pages d'initiation consacrées à la peinture, à l'architecture, à la musique, au cinéma, etc.
2. De participer aux *voyages culturels* organisés en collaboration avec les centres culturels étrangers 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 TÈC ; 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. 23 45 26, c. c. p. II 111 46.

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

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

Nos voyages d'automne

1. Majorque

a) quatrième voyage accompagné, du 21 au 29 octobre 1950. Barcelone - Palma en avion - Séjour et excursions dans l'île de Majorque.

Prix : Fr. 335.—, tout compris. Délai d'inscription : 30 septembre 1950.

b) voyage individuel ou par petits groupes (organisé, non accompagné). Départ à volonté. Même programme et conditions que ci-dessus. Délai d'inscription : 3 semaines avant la date de départ.

2. Iles Majorque et Ibiza

12 jours. Voyage individuel ou par petits groupes. Départ tous les mercredis. Séjours à Majorque et à Ibiza. Programme détaillé sur demande.

Prix : Fr. 410.—, tout compris. Délai d'inscription : 3 semaines avant le départ.

3. Venise

Voyage accompagné. Du 22 au 29 octobre 1950. Programme détaillé sur demande.

Prix : Fr. 325.—, tout compris.