

POUR L'ART



Lausanne - Novembre-Décembre 1950 - Cahier No **15** 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

Gustave Roud : Poésie Eternelle

René Berger : Traversée

Jacques Mercanton : L'Oraison du Cœur

Micha Grin : Prose retrouvée de Tristan Corbière

Tristan Corbière : Casino des Trépassés

J.-P. Vouga : Pour un retour à l'architecture

Jeanlouis Cornuz : Allemagne d'aujourd'hui

Marcel Péguiron : Premières questions

Connaissance de l'Art

Maurice Perrin : Histoire de quelques formes musicales

Anne Bettems : Klee

Marcel Raymond : Sur la Fondation C.-F. Ramuz

René Dasen : Les éléments fondamentaux du cinéma

Marc Jaccard : Initiation à la musique de jazz

Notes - Echos - Projets

Marianne Schuler : L'Art dans le monde

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

Maison
Fötisch 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

Brasserie et Tea-Room
du Grand-Chêne, Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

Gustave Roud ★ Poésie Eternelle

Quelle secrète puissance une voix venue du fond des âges a-t-elle su garder pour retentir sans cesse en moi plus présente que l'aujourd'hui qui me cerne, ces campagnes d'octobre toutes peuplées de cloches et de herseurs pas à pas au long des labours couleur de rose morte, sous un ciel où crissent les vols d'étourneaux et de ramiers ? Je marche dans les chaumes reflouris parmi des bancs de marguerites promises à la charrue et les petites pensées sauvages. C'est le point de la saison où tout à la fois s'achève et recommence. Les premiers seigles semés pointent déjà hors du terreau, les dernières pommes luisent aux corbeilles des vergers sous les branches délivrées : double triomphe de la vie — et cette voix qui m'assaille, elle, ne parle que de la Mort. A chaque pas on l'entend mieux, jusqu'à n'entendre plus qu'elle. Un homme las de vivre dialogue avec son âme. Ayant dit longuement ses malheurs et d'où lui est venue sa lassitude infinie, il *voit* soudain la mort proche et cette vision n'est pas celle que ses prêtres lui ont enseignée : le tribunal où comparaître, la pesée du cœur par Thot et Maât, près de la Dévoreuse aux crocs béants, les quarante-deux juges devant qui se justifier... La mort est toute pareille aux délices terrestres les plus simples et la dispensatrice du don suprême, le repos. L'homme chante à son âme cette mort et la supplie d'y descendre avec lui. C'était il y a quatre mille ans, dans un nome de l'Egypte. C'est aujourd'hui : la poésie ne peut mourir. « *Iw mt m hri min mi...* Est le mourir devant ma face en ce jour comme... » Peut-on faire écho sans la trahir à cette voix si nue ? Essayons.

*La mort est aujourd'hui devant ma face
comme la guérison que reçoit le malade
sa première sortie après le temps des maux*

*La mort est aujourd'hui devant ma face
comme l'arôme de la myrrhe
le repos sous la voile aux jours battus de vent*

*La mort est aujourd'hui devant ma face
comme un parfum de lotus en fleur
comme la berge de l'ivresse où l'on repose*

*La mort est aujourd'hui devant ma face
comme un chemin de pluie après l'orage
comme un retour au port sur la nef de combat*

*La mort est aujourd'hui devant ma face
comme le ciel purifié des nues
comme un pays sans nom où se perd l'oiseleur*

*La mort est aujourd'hui devant ma face
pareille à ce désir de revoir sa demeure
qui point l'homme longtemps captif et libre enfin*

René

Berger

traversée

Au-dessus de nous, le ciel avait la teinte amère des fruits qui, tombés au sol, se nourrissent d'une fausse chaleur. Amarres larguées, le navire gagnait la mer, insoucieux de nos traces. Nous quittions ce lieu cher à notre mémoire où, déjà, roulaient les flots. Est-ce lui que désignaient encore ce garçon et cette fille penchés à la proue ? La nuit fondit sur nous comme un oiseau, ailes coupées. Les corps des dormeurs encombraient le pont. Il fallait marcher en étudiant ses pas. Parfois, une lueur trouait l'ombre, ou c'était une voix qui partait en lambeaux. Las d'ouvrir les mains (tout se déchirait au passage), nous jetions ailleurs nos filets, mais il n'y eut d'abord, dans nos mailles, que la mousse crayeuse de nos regards.

Puis ce fut, dans la nue, dans le vent, le déploiement de linges enflammés comme si, par delà l'horizon, s'allumaient les pompes d'une église dédiée à l'orage. Nous crûmes percevoir le battement du tonnerre, mais c'était, sur les flancs du bateau, la vague oubliée qui frappait. Le ciel se peupla d'ardoises lumineuses qui éclatèrent comme des vitres. Que n'avons-nous envié

ces lames de feu qui se croisaient sur nos têtes ! Les filins auxquels nous nous tenions parurent froids. Il y avait, à l'avant, cette femme impassible qui prenait mesure du temps, un faisceau d'éclairs à la main. Quand je m'approchai pour la toucher, mes doigts glissèrent sur l'imperméable trempé. Il fallut regagner nos cabines pour que cela, aussi, prît fin.

Au matin, le soleil lissait la mer. Des voiles, étroites comme des dagues, cinglaient vers nous. Détachées par une terre invisible, les mouettes piquaient sur le pont (ô l'éclat du soleil au défaut de l'aile renversée!), puis rebroussaient chemin sans un cri. Penchés sur le bastingage, nous épiions dans les flots un reflet de la nuit. Rarement mer fut plus avare ; l'étendue bleue se perpétuait uniforme et, là où paraissait comme une résille de paillettes vives, la brise aussitôt l'emportait. Nous ne quittions pourtant pas notre guette. S'il allait surgir quelque part cette chose dont notre cœur avait formé l'empreinte ! Il y eut bien ce poisson-volant, dardé par l'éclair, mais aujourd'hui encore nous conservons le silence, craignant d'avouer que nous ne l'avons peut-être pas vu.

Enfin le port, dans un vacarme de chaînes et de vociférations. Les porteurs bondissaient, arrachant nos valises. On franchissait la passerelle, envahie par la cohue. D'où venait cette foule, impatiente et brusque, ignorée si longtemps ? Une odeur fade montait de la rade. Des matelots ricanaient ; d'autres échangeaient de bons mots. Comme ces gens qui retrouvaient à l'arrivée leur figure et leurs gestes, nous dûmes reprendre nos bagages. En nous retournant, nous vîmes que la coque du navire était sale. Nous évitions de nous regarder, honteux de notre faiblesse. La suie encrassait les pavés. Sur les façades, les inscriptions en lettres blanches disaient la poussière des rues. Le temps du reniement était venu. Barcelone fut maussade ce jour-là.



Ernest Georges Heussler

(Cliché obligeamment prêté par M. Walther)

(Voir page 31.)



Georges Rouault

(Cliché obligeamment prêté par « Vie - Art - Cité »)

L'Oraison du Cœur

Viendo, pues, que, en efecto, no podia menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros, y trújole su locura a la memoria aquel de Baldovinos y del marqués de Mantua... Ce qui, dans notre français sans ombre et sans soleil, veut dire que : *Voyant donc qu'en effet il ne pouvait remuer, Don Quichotte prit le parti de recourir à son remède ordinaire, qui était de songer à quelques passages de ses livres, et sa folie lui remît aussitôt en mémoire...* Peu nous importe la folie de ce héros. Notre seule sagesse, c'est de faire parfois réflexion sur la nôtre.

Se nourrit-elle de mêmes livres ? *Don Quichotte, Saint-Simon, Ulysse, Le Soulier de Satin, Les Sept Piliers de la Sagesse, le Cantique Spirituel* ne sont-ils pas aussi des livres de chevalerie ? Notre chevalerie éternelle n'est-elle pas toute dans cet humour, dans ce tragique, dans cette aventure de l'esprit ? Mais lorsque cet état de *no poder menearse*, lorsque cette paralysie devient l'état de l'âme, il faut plus : Pour ce qui n'est pas l'essentiel, pour ce qui n'est pas notre amour, nous remuons, nous vivons toujours assez, toujours trop ! C'est pourquoi je veux dire ici quelques mots d'un petit livre dont le titre à lui seul touche comme une voix fraternelle : *L'Oraison du Cœur, ou la manière de faire l'oraison parmi les distractions les plus crucifiantes de l'esprit*. Notre prudence nous tient souvent à l'abri des autres croix. Cette croix-là, nous la souffrons chaque jour !

L'auteur de ce livre est un dominicain du XVII^e siècle, le P. Alexandre Piny, dont une notice nous dit que, né à Allos, dans les Basses-Alpes, en 1640, d'une excellente famille, et, dès son plus jeune âge, ému par la poésie, il a occupé des chaires de philosophie à Marseille, Aix, au couvent de Saint-Jacques de Paris, où, à son activité de professeur, il joignit celle de directeur d'âmes, avec un certain nombre d'ouvrages très goûtés, dont *L'Oraison du Cœur*. Il acheva sa vie dans le silence, peut-être à cause des querelles du quiétisme, surtout parce qu'on ne peut répéter indéfiniment ce qu'on a très bien dit et que, sur le déclin d'une vie féconde, la retraite est enfin, même pour les âmes consacrées, la secrète part de Dieu. — *Comme il n'avait jamais attaché son cœur à la créature, ni rien possédé sur la terre, écrit son biographe, il ne regretta rien*

à sa mort. C'est le siècle du grand Condé, de quelques autres : l'aigle ne fixe plus que le soleil, et, sur l'aile de son nid caché, la colombe ne chante plus que la joie de la mort. Nous ne voyons, nous n'entendons plus rien ? Pour nous aussi, c'est déjà l'heure de préférer l'Amour !

La doctrine du P. Piny nous y prépare. Doctrine toute simple qui ignore les distinctions habituelles aux auteurs mystiques. Elle s'adresse à l'usage quotidien, immédiat de la foi, comme *Le Cantique du Soleil, L'Imitation, L'Évangile* ! Un seul motif, répété, modulé, harmonisé, développé, persistant dans sa mélodie infaillible et touchante : — Aimer Dieu, c'est vouloir l'aimer. — Ou mieux : — Vouloir aimer Dieu malgré tout, malgré nous-mêmes, le monde, l'angoisse et les refus, malgré les ennuis, les violences et les vides, malgré tous ceux qui disent qu'ils l'aiment, vouloir aimer Dieu dans la fidélité et le désespoir de son cœur, mais enfin, c'est déjà, mais c'est vraiment l'aimer !

Comme il n'arrive que trop souvent, écrit l'auteur, que par la condition de cette vie mortelle et dans ce lieu d'exil et de bannissement où nous sommes, on perd facilement cette vue de Dieu, soit par l'embaras et la nécessité des affaires qui nous occupent, soit par l'égarement et la légèreté de l'imagination qui distrait en même temps l'esprit, soit encore par l'effort et la tentation du démon..., la sagesse et la bonté de Dieu y ont suffisamment pourvu en donnant à notre âme un cœur ou une volonté par laquelle elle peut, parmi tous ces égarements et ces distractions de l'esprit, se conserver dans son union à Dieu, union amoureuse et affective qui est, comme le remarque l'Apôtre, le nœud essentiel de la perfection : Charitatem habete quod est vinculum perfectionis...

Et il poursuit :

Courage donc, ô âmes, aimantes sans avoir su jusqu'ici que vous aimiez, et qui faisiez parfaitement cette oraison du cœur et de la volonté, lors même que vous gémissiez dans la croyance ou la crainte de ne pas la faire... Dans notre état de ténèbres et d'obscurités intérieures, comment, en effet, connaîtrions-nous notre amour ?

Il y a plusieurs manières de pratiquer cette oraison du cœur, développe le P. Piny : *Se tenir devant Dieu dans l'amour le plus pur et le plus éloigné de tout propre intérêt. — Être encore plus aise qu'il soit lui-même ce qu'il est, et aussi grand et aussi glorieux qu'il est, que si nous l'étions nous-mêmes. Enfin, surtout : Faire son oraison de ces croix intérieures, de celles-là même qui semblent nous séparer de lui... Une seule attitude, une seule inflexion du regard, de la voix, de la main, un mouvement du cœur ! Le même motif sensible et douloureux module au plus aigu de l'âme et définit sa condition : — perché sur l'arbre de la croix, l'oiseau exalte dans un seul chant déchiré son agonie et son amour ! Chante, chante, ô mon cœur ! — Car il est très certain qu'on ne saurait nous empêcher d'aimer si nous le voulons... Il ne s'agit jamais que d'aimer la volonté de son Dieu jusqu'à vouloir y faire sa joie, sans penser et sans réfléchir si Dieu fera un jour la nôtre... Il ne s'agit jamais que d'aimer à nos dépens, de vouloir bien qu'il nous en coûte pour aimer, enfin d'établir avec joie le règne de Dieu sur notre propre ruine...*

On voit combien une doctrine si émue, si charitable, si pathétique, a pu tomber aisément sous le soupçon de quiétisme. Redoutable hérésie qui chaque jour, chaque dimanche, guette le chrétien le plus humble, émerveillé par la venue de son Sauveur ! mais sans danger pour l'esprit sans enflure, pour l'imagination si attachée à son objet, pour des sens sobres ! Les pages exquises de

Michelet sur Mme Guyon ne nous convainquent pas que cette femme étrange, ni son ami, fussent à l'abri de ces maux-là. Que nous importe ? Le cœur dont nous parlons est un courage, à condition qu'il fasse l'effort de véracité intérieure et de délicatesse morale dont les chrétiens ne donnent pas toujours l'exemple. Nous savons qu'une certaine poésie de la foi dissimule sous le nom de Dieu l'excitation des rêves et des désirs ; et la lecture des auteurs mystiques nous avertit que les hauts mouvements de l'âme exigent une extrême rigueur de l'esprit. Mais le cœur, s'il s'est résolu à aimer, sait qu'il doit s'enfoncer d'abord dans une nuit obscure où il ne respire aucun parfum, même pas celui de ses larmes...

Vaines larmes, qui, dans la douleur de l'amour, se tarissent ! Notre auteur pensait sans doute à beaucoup d'âmes qu'il avait connues, toutes consacrées, toutes désolées, toutes vouées au pur amour et expirant dans son désert. Elles ne prétendent à rien ; elles se sont préparées à accepter l'apparent abandon de Dieu. Leur propre abandon soudain les terrifie ! Que Dieu les quitte ! la nuit de la foi est toujours une nuit d'étoiles... Mais qu'elles se sentent elles-mêmes, dévorées, quitter l'amour de leur Sauveur ! — *Ma peine intérieure se rend plus pressante et continuelle depuis quelques semaines*, écrit Mme de Chantal, dont la sainteté a été particulièrement éprouvée par ce mystérieux martyre, et les pensées qui traversent mon cœur sont comme des dards poignants. *J'en aime la douleur, puisqu'elle me sert de témoignage que je ne les veux pas, ne pouvant rien désirer sinon cette incomparable grâce de ne point offenser mon Dieu, et de faire et souffrir ce qui lui plaira...*

Où trouver ce même accent, ce même timbre caché, davantage cette « fragrance », parfum d'un cœur sonore, ce rythme comme odorant à l'âme, cette atteinte de ce que nous ignorons en nous-mêmes ? Où trouver cette même vision de l'être, sinon dans l'art le plus raffiné, le plus enivré de son charme, le plus dépourvu d'espérance ? La poésie comporte une sorte d'équilibre, qui fait sa perfection et qui l'arrache à notre trouble. On a vu, sur quelques citations que l'auteur de *L'Oraison du Cœur* écrit mal, comme on dit, parce qu'il ignore sa rhétorique et qu'il se laisse porter par sa prière. Et voici que son livre suscite en nous la mémoire de l'art le plus mystérieux, le plus savant, le plus déchiré : celui, par exemple, de Virginia Woolf. C'est le même univers inquiet, non dans ses grands motifs, mais dans chaque parcelle de son corps, dans son essence même ; cette touche aiguë sur la sensibilité de l'âme, qui laisse intact son mystère et pourtant l'illumine ! C'est la même science si tendre et si cruelle de nos chagrins, de nos doutes, de notre obstination à refaire sans cesse notre histoire, de notre refus d'une passion qui, sous un peu de plaisir, n'est que contradiction et souffrance. C'est la même saisie d'un cœur à l'agonie et qui réclame sa joie ! — *I have had my vision*, dit Lily Briscoë dans *To the Lighthouse*... Mais l'ultime vision de l'art, on le sait, s'abîme dans le néant !

Car la folie de l'art, de la chevalerie, la folie des livres a son temps. Il faut qu'on les oublie ! La véritable oraison du cœur n'est pas contenue dans un livre, mais dans le cœur des autres. C'est là que nous devons la faire, même si ces cœurs se dérobent. La plus difficile victoire de l'amour n'est pas celle qu'il remporte sur le monde ou la mort ; c'est sa victoire sur l'inquiétude du cœur et son énigme : *L'Évangile n'est pas un livre*, dit le prêtre aux enfants du catéchisme, *l'Évangile, c'est vous !* Il sait pourtant qu'un livre, même ce livre si simple, est plus facile à déchiffrer que ces petits visages transparents !

Prose retrouvée de Tristan Corbière

Aujourd'hui l'hôte était de la borgne tourelle
un poète sauvage avec un plomb dans l'aile...

(T. Corbière : „Le Poète contumace“.)

Le Poète Maudit que Verlaine révéla à la littérature semblait avoir laissé toute son œuvre en un volume : « Les Amours Jaunes ». Et puis, peu à peu, des chercheurs, des curieux, des gens que la Fortune a favorisés, découvrirent des lettres, des poèmes, des documents.

Corbière, à la fin de sa vie, lorsqu'il était allé à Paris, avait publié quelques poèmes dans « La Vie Parisienne » revue du beau monde que dirigeait le dessinateur Marcelin. Ces pièces furent découvertes par le premier biographe de Corbière, René Martineau. Mais un autre chercheur, Drougard, plus astucieux encore, eut la bonne idée de feuilleter ces anciennes revues jusqu'au mois de septembre 1874. Il découvre deux nouvelles signées Tristan. M. Drougard donna celle que nous publions aux « Nouvelles littéraires » dans le numéro du 24 juin 1939, puis la présenta, avec la seconde, « L'Américaine », dans une élégante plaquette à tirage très limité. Elles ont l'élan des poèmes des « Amours Jaunes », la force, le caractère du Poète Maudit. On retrouve la hâte nerveuse de l'auteur et l'incapacité où il se trouve d'écrire une œuvre de longue haleine. Il marche sous le coup de l'inspiration des images qui alimentent son cerveau ; il progresse comme son bateau à travers la tourmente et se laisse aller quand soudain, d'un coup de barre violent, il redresse la barque dangereusement compromise et continue sa course dans l'écume salée.

Une atmosphère d'hallucination règne dans « Le Casino » où se coudoient les visions torturées du pays de Bretagne et celles qu'enfante le cerveau du poète. Un ciel neutre de rafale recouvre les images qui se heurtent, produisant ce « mouvement ivrogne », tandis que l'orchestre de la tourmente accompagne la voix du poète. On devine le courant de « Litanie du Sommeil », l'automatisme verbal qui donne naissance aux apparitions les plus inattendues, elles-mêmes prolongées en de nouvelles qui se superposent aux premières. Et là encore, Corbière n'est-il pas un précurseur de Rimbaud et de la suite de poètes dits surréalistes, dada et les autres ? Il mêle les légendes ancestrales, les superstitions, les objets du traditionalisme breton, — rameau béni, allumettes au sabot.

La part de sensualisme qui est grande dans les « Amours Jaunes », nous la retrouvons ici mêlée à un désir de renoncement. A la loi monacale, il ajoute son dandysme cynique et blasphémateur... La lutte qui l'épuise transparait tout au long du « Casino » et lui transmet cette tension qui se rompra à la fin du poème...

J'ai dit poème. En lisant le « Casino », on est frappé par certains rythmes de phrases et certaines assonances souvent intérieures qui donnent au poème sa musicalité et son mouvement. Et si l'on pense que le « Casino » a été écrit en 1874 et que le vers libre trouve son plein épanouissement en 1886, date à laquelle fut annoncée, dans « La Vogue » du 11 avril les « Illuminations » de Rimbaud, on peut bien admirer doublement cette prose qui porte en elle les éléments du poème en prose dont Dujardin plus tard donnera la définition.

« Le Casino des Trépassés » avec « L'Américaine » sont les seules proses — si l'on met à part la correspondance du Poète Maudit, perdue en grande partie — qui nous restent. Ici encore, comme toujours, Corbière fait montre d'un modernisme achevé, d'une connaissance de sa langue très sûre et, si cette pièce n'apporte pas au corbiérisant de nouveaux éléments psychologiques, elle a du moins pour elle l'élan lyrique, la nouveauté et le poignant d'une confession pathétique, avec un brin de gouaillerie.

Micha Grin.

CASINO

des

TREPASSÉS

de

*Tristan
Corbière*

Un pays, — non, ce sont des côtes brisées de la dure Bretagne : *Penmarc'h, Toul-Infern, Poul-Dahut, Stang-an-Ankou...* Des noms barbares hurlés par les rafales, roulés sous les lames sourdes, cassés dans les brisants et perdus en chair de poule sur les marais... Des noms qui ont des voix.

Là, sous le ciel neutre, la tourmente est chez elle ; le calme est un deuil. Là, c'est l'étang plombé qui gît sur la cité d'Ys, la Sodome noyée.

Là, c'est la *Baie-des-Trépassés* où, des profondeurs, reviennent les os des naufragés frapper aux portes des cabanes pour quêter un linceul ; et le *Raz-de-Sein*, couturé de courants, que *jamais homme n'a passé sans peur ou mal*.

Là naissent et meurent des êtres couleur de roc, patients comme des éternels, rendant par hoquets une langue pauvre, presque éteinte, qui ne sait rire ni pleurer.

C'est là que j'invente un casino.

CASINO DES TREPASSES

(station d'hivernage)

A LA BONNE DESCENTE DES DECOURAGEUX

A PIED ET A CHEVAL

C'est un ancien clocher debout et décorné. Sa flèche est à ses pieds — tombée. Des mesures à coups de ruines flanquées en tas contre lui avec un mouvement ivrogne, à l'abri du flot qui monte et du souffle qui rase.

Ah ! c'est que c'est une bonne tour, solide aux cloches comme aux couleuvrines, solide au temps ; un vieux nid des templiers, bons travailleurs en Dieu, ceux-là ! sacrés piliers de temple et de corps de garde. On sent encore en entrant cette indéfinissable odeur de pierre bénite qui ne s'en va jamais.

L'intérieur est un puits carré, quatre murs nus. A mi-hauteur, une entaille en ogive, longue et profonde, donne une raie de lumière. La brise bourdonne là-haut comme une mouche emprisonnée. De loin en loin, sur les parois, montent

de petits jours noirs : c'est l'escalier dans l'épaisseur des murailles ; sur les haltes sont ménagées des logettes avec un œil en meurtrière ouvert sur l'horizon. C'est là que gèteront nos hôtes.

Système cellulaire : douze pieds carrés, murs blanchis à la chaux, hauteur d'appui en châtaignier d'un beau ton ; autour, des clous-de-la-Passion pour clouer les vêtements : une couchette de nonne, une auge de pierre pour les ablutions, une longue vue, une espingole chargée à chevrotines pour les canards ou les *philistins*. Voilà.

En bas, dans la nef dallée de pierres tombales, la cuisine : cuisine à tout faire. — On entre à cheval. — Four d'alchimiste ; cheminée grande comme une chaudière pour coucher les mâtures de navires (car — Dieu aidant — la grève vaut une forêt en coupe réglée), des landiers d'enfer pour flamber le goémon.

Sous le manteau, des escabelles pour le bonhomme Homère, le Docteur Faust, le Curé Rabelais, Jean Bart, Saint Antoine, Job le lépreux et autres anciens vivants ; un trou pour les grillons, s'ils veulent. Une torche en veille piquée près la crémaillère ; partout des crampons pour accrocher le sabot aux allumettes, la boîte au sel, les andouilles, le rameau bénit, les bottes suiffées, un fer à cheval qui porte bonheur.

Contre le mur culotté, les armes et harnais de chasse, de pêche et de gueule : canardiers, harpons, filets, vaisselle d'étain, cuivres, fanaux. A la porte, le billot des exécutions ; au centre un vrai *dolmen* pour la ripaille, entouré de fauteuils roides, charpentés comme des bois de justice. Aux poutres du plafond, sont hissées des herses pour les grandes natures mortes. Au coin, dans le clair-obscur, un coucou droit dans un bon cercueil de chêne, sonnante le glas des heures. Tout plein le vaste bénitier, une famille de chats électriques. Dessous un gras roquet de tourne-broche rognonne, et clopin clopant, de-ci de-là, des canards drôles.

En haut, à une simple élévation de cathédrale, au niveau de la fenêtre géante, nous ferons l'unique étage, plate-forme en charpente, en manière de *chambre des cloches*. On y montera par l'escalier en boyau ou par des haubans de vaisseau garnis d'enfléchures avec une grand'hune pour palier. C'est l'atelier. *Studio di farniente*.

Le jour est manœuvré à volonté par le rideau d'un théâtre en faillite. Au milieu, table monumentale jonchée de papiers ; dessous, des peaux de phoques. Autour, divans perses. Aux murs, tentures d'arlequin, tapisserie, cuirs colorés, voiles tannées, pavillons, guenilles sordides superbes. Des images d'Epinal collées en lambeaux sur la porte. En face, un poêle russe et la bouilloire à thé. Au fond, un orgue de chapelle pour les musiciens de Barbarie, et des niches pour les vieux Saints qu'on ne fête plus. Une grande toile sur châssis pour les peintres déposer leurs ordures. Une chaloupe défoncée pleine de foin nouveau pour les chiens et les poètes. Un lit de camp : des philosophes dessus et deux petits cochons noirs dessous. A côté un débit de tabacs. Dans l'espace, des hamacs pendus comme toiles d'araignées, parmi des appareils de gymnastique. Au bout d'une chaîne à puits crochée à perte de vue, oscille le lustre, vrai grappin d'abordage forgé par un maréchal-ferrant ivre et vierge.

Plus haut, si haut qu'on peut monter, c'est la galerie extérieure et la plate-forme découverte qui commande là-bas, lavée par les grains, balayée par les trombes, grêlée par les lunes. Un coq rouillé se ronge, empalé sur le paratonnerre.

Des petits jardins engorgent les gargouilles. Aux angles deux mâchicoulis bayent sur l'abîme et deux clochetons *montrent du doigt le ciel*.

L'un sera gréé en poste de guetteur : mât de télégraphe à grands bras fantastiques et beffroi affolé que les sautes de vent mettront tout seul en branle, dans les nuits de liesse pour le naufrage.

L'autre, attendant aussi un vent de hasard..., attendra.

Là, je veux des petits vitraux obscurs, grillagés, impénétrables dans la barbacane profonde hérissée d'artichauts de fer ; une porte de fer à secret, pleine de clous, armée de verrous... et grande ouverte.

Je veux l'oubliette aérienne, capitonnée de fleurettes pompadour, encombrée de fleurs en fleurs ; un canari empaillé dans une cage dorée, un miroir de Murano plus grand que nature, un sofa Crébillon et un plafond en dôme peint par Mahomet (7^{me} manière)...

C'est pour l'épave qui est en l'air, la flâneuse du rêve, l'ombre grise qui va vite, comme les morts de ballade... Madame Marlborough, peut-être !

« Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? Rien que l'ouragan qui festoie, la girouette qui tournoie, la brume qui noie... »

CASINO DES TREPASSES

Oh ! la haute vie sauvage qui vivra là, mes seigneurs, hôtes de céans !

A LA BONNE DESCENTE DES DECOURAGEUX

Nargue de tout !

Oh ! *la rude révalessière* ! Oh ! *le grand* à pleins poumons ! le cynisme élégant ; l'oubli qui cicatrise et le somme qui délire !...

A nous la libre solitude à plusieurs, chacun portant *quelque chose là*, tous triés d'entre les autres par la lourde brise qui chasse au loin les algues sèches et les coquilles vides.

Ici, nos moyens nous permettent d'être pauvres.

Pas de bonhomme poncif à gâter le paysage, notre mer et notre désert. Frères, voici votre uniforme : chapeau mou, chemise brune en drap de capucin, culottes de toile à voiles, bottes de mer en cuir fauve. Nous sommes beaux, allez !

A vous, chasseurs, les grands sables et les marais ; à vous matelots, la mer jolie et ses poissons qui mangent souvent du pêcheur ; voici vos baleinières de cèdre blanc, braves embarcations hissées sous le porche à leur potences de fer.

Voici nos équipages d'aventure : des *frères-la-côte*, brutes antiques, pilotes comme des marsouins, cuisiniers à tous crins et femmes de chambre...

Terriens, terrez dans les chaumières. Vous autres, gêtez dans les cellules, nichez dans les aires, perchez dans les haubans !

Pas d'esprit, s'il vous plaît : on est sobre de mots quand on s'est compris une fois. Toi, fainéant, fais un livre — tout homme a son livre dans le ventre — et l'ennui berceur se penchera sur toi. Peintre ficeleur, dépouille le vieux *chic*. O harpiste ! écoute et tais-toi ! Rimeur vidé, voici venir les heures hantées...

Humons l'air qui soule !... Et toi qui es malade de la vie, viens ici cacher ta tête et repose sur le gazon salé, dans le désabonnement universel.

Aucun homme de goût n'est insensible aux grandeurs de l'architecture du passé ; les pèlerinages artistiques, jalonnés d'églises ou de châteaux, en sont le témoignage. Il n'est pas de personne cultivée qui ne se pique de connaître à la perfection tel détail d'un palais florentin, d'une fontaine ou d'une église bourguignonne. L'architecture fait ainsi bien réellement partie du patrimoine commun, et le public dispute souvent aux architectes le droit de juger la pureté de telle abside carolingienne ou de décider la filiation de telle forme de voûte ogivale.

Or chacun peut constater que cet intérêt fait totalement défaut en présence des œuvres contemporaines, que l'architecture est absente des « rencontres » où se débattent les grandes questions de l'art d'aujourd'hui, que les revues, les hebdomadaires ou les quotidiens n'ont aucune rubrique consacrée à l'architecture, que tout se passe en un mot comme si elle avait définitivement sombré dans le mercantilisme et l'utilitaire.

C'est à dégager les raisons de cette désaffection du public à l'égard de l'architecture que nous désirons consacrer ces pages, pour chercher en même temps par quels moyens remonter un courant funeste, dont il n'est pas douteux que l'architecture ne puisse sortir sans le secours des forces actives de la communauté.

Constatons pour commencer que l'architecture n'a jamais cessé d'être présente dans notre existence de tous les jours ; qu'elle est le cadre de la vie publique comme celui de la vie privée. Facteur essentiel de l'essor économique, la construction est la jauge à laquelle se mesure l'activité d'un gouvernement, d'un régime. C'est de leurs stades, de leurs écoles, de leurs hôpitaux, de leurs cités d'habitation que nos villes s'enorgueillissent aujourd'hui comme les princes ont tiré gloire jadis de leurs palais ou de leurs églises.

L'architecture s'affirme donc avec une insistance certainement plus grande que ce ne fut sans doute jamais le cas. Et le public ne manque pas de prononcer un jugement sur l'ingéniosité des détails, sur les mérites pratiques, sur le confort ou le luxe des réalisations. Pourquoi ne se prononce-t-il jamais sur le mérite architectural ? Pourquoi, s'il risque une considération d'ordre esthétique, se limite-t-il à un jugement sommaire et subjectif : « J'aime cette façade », « Cette église est laide » ? Parce que le public a perdu tout contact avec les problèmes de l'architecture, qu'il ne s'est jamais initié aux lois révolutionnaires des techniques nouvelles ; parce qu'à l'échange constant d'idées, aux marques de confiance et d'intérêt qui assurent seules la vitalité et l'évolution d'un art, s'est substitué un lourd silence. Les inepties qui sont de mise dans le public lorsqu'il est question de béton armé, sont là pour en donner l'amère illustration.

L'architecture est, par excellence, une forme collective d'expression artistique. La création architecturale, plus que toute autre création artistique, est faite d'obéissance à d'innombrables contraintes ou, en termes à peine différents, elle vise à libérer l'œuvre de ces contraintes : contraintes de la statique et de la durée, contraintes du programme et de l'économie, contraintes du milieu ambiant et des lois de la cité. Le respect de ces exigences, s'il est précisément générateur des formes les



plus épurées, n'est conciliable avec aucun excès de personnalité. La fragmentation fréquente de la responsabilité créatrice dans certaines œuvres d'envergure, l'ampleur du nombre des collaborateurs appelés à exécuter l'œuvre architecturale, ajoutent encore à cette dépersonnification de l'architecture.

Mais le facteur déterminant, celui par lequel l'architecture est vraiment œuvre collective, c'est son obligation de répondre toujours à un programme. Le peintre est libre de supprimer tous les intermédiaires entre son inspiration et sa toile ; le poète n'a personne entre son rêve et sa plume. L'architecte ne peut œuvrer sans une commande précise, sans un programme qui préexiste toujours à ses premiers croquis. Or ce programme est l'expression d'un besoin des hommes. Il ne peut se satisfaire sans moyens importants. Ce programme se présente toujours à l'architecte sous les traits d'autres hommes, ses mandants, appelés à prendre une part essentielle à la création de l'œuvre, puisque c'est à eux qu'appartiennent des décisions de la plus haute importance. Et c'est ici qu'apparaît en toute lumière l'aspect véritablement collectif de la création architecturale en même temps que la responsabilité indiscutable de ce public dont on connaît par ailleurs l'hésitation, l'inaptitude à porter un jugement sur la valeur architecturale d'un édifice.

Et on assiste à ce paradoxe que plus l'homme est aujourd'hui cultivé, plus il demeure attaché aux formes traditionnelles de l'architecture et moins il est disposé à suivre les audaces auxquelles voudrait l'entraîner l'architecte à qui il confie l'exécution d'un programme. Ce n'est pas — comme on le dit quelquefois — le manque de noblesse et de grandeur des tâches imposées à l'architecte d'aujourd'hui qui est cause du manque d'intérêt de la plupart des constructions, mais bien le manque d'esprit d'innovation, la routine et la timidité des hommes responsables. D'innombrables exemples sont là pour prouver de quelles réussites l'architecture est capable dans l'exécution des programmes les plus humbles.

La gloire de l'architecture n'a que rarement rejailli sur l'architecte, mais bien sur les hommes ou les peuples qui ont su la faire naître. La postérité n'a retenu que peu de noms d'architectes, de même que la littérature s'est peu penchée sur leurs biographies. C'est Périclès qui a construit l'Acropole, Versailles est l'œuvre de Louis XIV et le mérite de Bruges revient au peuple flamand. Il est bien qu'il en soit ainsi. Mais c'est cette part de gloire qui entraîne cette autre part de responsabilité dans l'évolution de l'architecture. L'artiste qu'est l'architecte a besoin d'enthousiasme pour enthousiasmer. Dans l'indifférence, il ne peut enfanter que le Palace de Caux ou l'Avenue de la Harpe. Cet isolement peut se prolonger longtemps encore, si les hommes conscients de leur tâche continuent de s'abstenir de penser l'architecture. Car une architecture, aussi belle que celle des grandes époques du passé, est en gestation.

Ernst Wiechert

Ernst Wiechert est mort.

Il est mort loin des siens, loin de son pays, ayant tout vu ce qu'il aimait détruit; mécompris et parfois même haï, par ceux qui ne lui pardonnaient pas d'avoir protesté contre le régime nazi et par ceux qui pensaient qu'il avait protesté trop timidement; par ceux qui lui reprochaient d'avoir raconté son séjour à Buchenwald et par ceux qui trouvaient suspect qu'il ne soit pas resté plus longtemps en camp de concentration.

Il s'en est allé après avoir vu pendant douze ans son pays aux mains de ceux qu'il méprisait, après l'avoir vu « libéré » sans que rien lui soit rendu de ce qu'il avait perdu.

Ainsi s'est accompli le destin terrestre d'un homme, qui pareil à ses créatures, n'a pas trouvé ici-bas le domaine qu'il cherchait. « Il n'était pas triste, écrit Wiechert de l'un de ses héros, mais sourdement mélancolique, comme s'il avait perdu un être cher, ou renoncé, après de longues recherches, à trouver un certain beau chemin. »

Ernst Wiechert était né en Prusse orientale où son père était inspecteur forestier, et c'est dans ce paysage sévère de forêts et de landes que s'est déroulée une inoubliable enfance. Frère d'Alain-Fournier, il aura été un homme dont l'enfance fut trop belle et qui n'arrive plus à s'en détacher. C'est vers le « Domaine sans nom » que regardent ses personnages, le petit Jons Ehrenreich dans les *Enfants Jeromine*, et Percy (*Geschichte eines Knaben*), le jeune garçon javanais, arraché à son île chérie, à la pénombre du bungalow et à la lumière torrentielle des tropiques, et tant d'autres, que ronge la nostalgie d'un temps où le monde avait une épaisseur, où chaque mot avait un sens et laissait deviner de mystérieuses échappées. Tous rêvent à la forêt immense, refuge naturel de l'homme pourchassé et complice de l'enfant en quête d'aventures, cette forêt de Prusse orientale qui est le décor unique de presque tous ses livres. Le romancier n'a-t-il pas intitulé l'un de ses romans « Des Forêts et des Hommes » ?

Et si le château de la fête étrange est à jamais perdu, à force de magie littéraire, Wiechert en reconstruit un autre pour ses lecteurs émerveillés.

Hélas, il faut bien redescendre, notre temps ne permet pas la quête d'un bonheur tranquille. Ce monde est si criant d'injustice que même le plus indifférent aux choses politiques se doit pour son honneur d'élever la voix.

Lorsqu'il fut sorti de Buchenwald, lorsqu'après 7 ans de silence il put enfin parler, Wiechert s'est tourné tout naturellement vers la jeunesse de son pays. Et c'est en 1945 le « Discours à la Jeunesse allemande », où l'écrivain, sans rien cacher des erreurs commises, sans essayer de rejeter la responsabilité de crimes auxquels lui du moins n'avait eu aucune part, s'efforce de démêler le peu d'espoir qui reste encore et de montrer un chemin à travers les ruines.

Jeanlouis Cornuz.

Voir Pour l'Art, No 13 et 14.

Discours à la Jeunesse allemande

Nous avions autrefois une patrie qui s'appelait l'Allemagne. C'était un pays comme tous les autres. On y travaillait et on y riait, on y aimait et on y souffrait tout comme dans les autres pays. Du clocher de ses églises retentissait l'appel des cloches, dans ses champs bruissaient les faux, ses mines retentissaient des cris des mineurs. Il connaissait les tourments et les querelles, les jalousies et les haines, mais le soir une voix de jeune fille chantait parfois la lune qui se lève et un violon lançait son allégresse dans la pourpre du soir. Ce pays, beaucoup le croyaient meilleur que les autres, et quelques-uns pensaient qu'il était plus mauvais. Mais cependant la plupart faisaient ce qu'ils pouvaient et quand ils rentraient de l'étranger, ils se plaignaient bien un peu de toutes les « Défenses » affichées partout, mais pourtant ils s'y soumettaient tant bien que mal, mettaient des fleurs à leur fenêtre, disputaient de Dieu et du Monde et demeuraient de bons ouvriers dans les vignes du Seigneur.

Et lorsque vint la première grande Guerre, ils y allèrent docilement, jeunes et vieux, le cœur pur et les mains pures, car ils croyaient que c'était une juste cause pour laquelle on les appelait et tous les pasteurs l'affirmaient du haut des chaires, et toutes les cloches le proclamaient du haut des clochers et c'était écrit dans tous les journaux.

Lorsqu'ils revinrent, la plupart avaient encore les mains pures, mais leurs cœurs n'étaient plus les mêmes. Tuer n'est pas un métier propre et le prétendu bain d'acier de la guerre laisse un dépôt trouble auquel très peu échappent. Ils avaient eu la révélation non seulement de la mort, mais du meurtre. Ils avaient vu le sang, la dévastation et des pays redevenus sauvages. Et d'autres images étaient venues peupler leurs rêves. Dans le jardin des sentiments humains, la bête s'était réveillée et sa large trace sanglante s'étendait sur les parterres de fleurs. Des milliers étaient brisés dans leur foi ; des milliers remplis de haine ou de désespoir. Les fondements de la vie vacillaient, la vérité était devenue erreur, la propriété tombait en ruines, de grands noms disparaissaient dans la poussière, tandis que des inconnus montaient des bas-fonds ; les arbres à l'ombre desquels toute une génération avait rêvé ou joué s'écroutaient sur leurs racines coupées ; la misère frappait aux portes, les chandelles s'éteignaient, les masques tombaient des visages et déjà les sages lisaient dans ces visages des choses dont nous n'avions rien su. Ce n'était encore que des présages incertains mais qui laissaient entrevoir l'horreur de l'Apocalypse.

Et voici ce qu'ils virent ! Ils virent une nouvelle croix et sur ses bras n'était pas gravé le vieux message : « Venez à moi, vous tous qui souffrez et avez de la peine », mais le nouveau message : « Que Judas crève ! » Et celui qui élevait la croix au-dessus des foules n'était pas l'apôtre de l'amour, mais du surhomme qui avait joué aux dés les habits du mort et voulait maintenant plier le monde sous la race germanique. La « brute blonde », dont un insensé avait annoncé l'avènement, s'appropriait à se ruer dans le démesuré.

(Traduction A. et B. Cornuz.)

Premières Questions

L'éveil de ma pensée ranime chaque matin les questions les plus graves. Sans doute suis-je dans un monde familier. Mais pourquoi m'y trouver plutôt qu'aux galères? Etre toujours soi-même devient pénible à l'idée qu'il pourrait en aller différemment. Et c'en est fait de moi.

Que fais-tu là? Je serais bien ailleurs s'il n'avait fallu que hier soir je me couche, et si l'homme ne devait pas dormir après s'être fatigué. Le monde me tient par la main et me donne son existence. Mais encore : à qui la doit-il? Pourquoi s'ordonne-t-il de manière que le soleil me trouve ici justement dans ces dispositions? Bientôt j'en viens à me demander de quoi sa lumière est faite, et le saurais-je que je dirais : pourquoi est-ce mieux qu'il en soit ainsi de préférence à autre chose ; qu'il y ait un soleil plutôt que rien? Et je pris garde à mon ignorance quand j'entendis mainte explication de ces faits autour de moi. Aucune à vrai dire ne sut me satisfaire et sans rien savoir de plus, je retins qu'on appelle philosophie l'explication de ce qu'il y ait quelque chose quand il se pourrait qu'il n'existât rien.

Tout ce qu'il y a de juste dans cette opinion pourtant ne m'agréa guère, car on pourrait entendre que la philosophie a pour but d'expliquer comment quelque chose aurait pu naître du néant. Manifestement une pareille tentative serait vaine. Mieux vaut dire ainsi qu'on appelle de ce nom l'art de donner aux phénomènes une raison nécessaire d'exister.

Quand j'entrepris de tout connaître, j'examinai chaque philosophie. On n'y trouvait aucune chose dont on ne dispute et qui ne soit par conséquent douteuse. J'en conclus qu'il n'y avait de certitude nulle part parce que l'esprit n'était pas fait pour y prétendre. Mais je n'osais pas affirmer : il est incapable de connaître quoi que ce soit sans faillir, car c'eût été tenir au moins cette connaissance pour véritable. Si bien qu'à la manière d'un vieux penseur, je ne pus m'expliquer que par interrogation. Ne pouvant assurer : j'ignore, il demandait : que sais-je? sans aller plus loin. Cette sagesse n'est pas de mon âge, et je poursuivis : que sais-je, c'est-à-dire, qu'y a-t-il à savoir?

Marcel Péguiro n.

PETITE HISTOIRE DE QUELQUES FORMES MUSICALES

7

La basse chiffrée

Nous avons vu que dès le début du XVII^e siècle la polyphonie est délaissée en faveur de la mélodie accompagnée, où le chant solo exprime les passions individuelles et les drames dont l'époque est avide. (On croyait alors de bonne foi avoir retrouvé en musique l'esprit de la tragédie grecque !) Le rythme de la poésie gouverne la musique, et c'est sous cette forme même que la musique a eu à cette époque, dans l'opéra, son prétendu « retour à l'antique ». L'expression mélodique, le sens du texte poétique retiennent toute l'attention, et l'on ne concède plus qu'une importance tellement secondaire aux accords qui accompagnent la mélodie, qu'on en arrive à se contenter d'écrire seulement la note de basse, et d'indiquer les autres notes de l'accord par des chiffres. Ces chiffres indiquent exactement les notes composant l'accord souhaité, mais n'en précisent généralement pas la disposition. C'est l'exécutant qui est chargé de *réaliser* le chiffrage, et tout en se conformant à certaines règles, il lui est loisible d'intervertir à son gré la position des notes qui composent l'accord, mettant telle note au-dessus ou au-dessous de telle autre, ce qui n'est tout de même pas toujours indifférent... Et certes la fonction harmonique de ces accords n'en est pas altérée ; mais l'auteur marque ainsi, pour le moins, un désintéressement complet à l'égard des superpositions mélodiques (contrepoint) qui pourraient subsister dans la contexture des accords, — pour une oreille habituée à la polyphonie. Il fallait vraiment que les rapports mélodiques de l'enchaînement des accords fussent jugés de peu d'importance, et qu'ils comportassent un grand nombre de *formules*, pour que la réalisation de l'exécutant fût en règle générale jugée suffisante. Certes l'exécutant de l'époque était censé avoir une formation adéquate, mais il reste surprenant que de grands compositeurs aient laissé la réalisation de la trame harmonique de leurs œuvres à l'appréciation de n'importe quel instrumentiste.

Si la chose est surprenante dans la musique vocale, à plus forte raison s'en étonnera-t-on dans la musique instrumentale. Or, la mélodie accompagnée eut en peu de temps si complètement supplanté la polyphonie, que la musique instrumentale elle-même ne se conçut plus que selon la nouvelle manière. Et c'est alors que les instruments à archet, et particulièrement les violons, (à l'époque même où les instruments à quatre cordes commençaient à supplanter les violes à six cordes), jouèrent un rôle beaucoup plus important et plus autonome que par le passé. A l'exemple de la voix humaine dans l'*aria* ou le *récitatif*, l'instrument à archet chanta librement sur un accompagnement de basse chiffrée. (On dit aussi *continuo*, *basso continuo*, *basse continue*.) C'est alors aussi que la technique de ces instruments se développa considérablement, et que s'élabora un style absolument spécifique, illustré principalement

par des maîtres italiens, au XVII^{me} et au XVIII^{me} siècles, Vitali, Corelli, Vivaldi, Locatelli, Tartini, etc. Ces maîtres écrivirent une quantité de *sonates*, pour un ou deux instruments à archet et *continuo*¹⁾.

Il va de soi que pendant cette longue et grande époque du violon, entre le deuxième tiers du XVII^{me} et le troisième tiers du XVIII^{me}, se produisit une lente évolution du style, et ce fut dans le sens d'une plus grande richesse des parties accompagnantes, le réalisateur du *continuo* s'ingéniant à insérer dans sa partie des *imitations* du solo. C'était un retour à une polyphonie plus ou moins rigoureuse. Bach lui-même usa encore du *continuo*, dans quelques sonates et dans les récitatifs de ses œuvres religieuses. Après lui, l'usage s'en perdit, et toute cette littérature tomba dans l'oubli, faute d'exécutants formés pour cette pratique. Ce n'est guère que depuis la fin du XIX^{me} siècle qu'on a entrepris l'exploration et la réédition des œuvres de cette époque. Les éditeurs nous offrent maintenant des réalisations entièrement écrites, — qui naturellement prêtent constamment à discussion, d'autant plus qu'elles sont plus souvent l'œuvre de professeurs que de véritables compositeurs. Une certaine école allemande (il y a quarante ou cinquante ans) jugeait apparemment que plus il y avait de notes, plus il y avait d'imitations, plus cela devait être beau. Les musiciens actuels sont en général partisans d'une écriture moins lourde, plus aérée. Chaque époque aura ses idées particulières là-dessus...

(A suivre.)

¹⁾ Les sonates pour deux violons et *continuo*, dans la mesure où elles sont réellement une polyphonie à trois voix, peuvent dans certains cas se passer d'une réalisation harmonique du *continuo*. Beaucoup plus substantielles que les sonates pour un violon et *continuo*, elles ont aussi subsisté en beaucoup plus grand nombre.

Voir Pour l'Art No 5, 6, 10, 11, 12 et 13.

Klee : „Dame-Dämon“

Au premier abord, nous nous emmêlons dans cet écheveau de lignes. Nous trouvons bien quelques éléments connus, un menton, des épaules... mais le reste ! Est-ce un schéma, une ébauche de corps, une carcasse simple, ou au contraire une machinerie compliquée, curieuse suite de cornues, d'alambics, de vasques et d'organes se déversant les uns dans les autres. Est-ce peut-être un corps transparent semblable à ceux des batraciens, une grappe de monstrueux ballonnets, ou encore une masse tenant de la bête ou de la fleur marine, l'eau soutenant des formes que l'air ne soutiendrait pas ?

Le regard longe la ligne dix fois enroulée, et, à sa suite, le lacet fureteur de nos pensées cherche une issue : mais il n'y en a pas (« Dame-Dämon »). La ligne est ininterrompue, comme le temps, comme les routes. Elle est sans commencement ni fin ; elle est comme tracée par le jeu d'une allumette bengale, qui, partie d'un point serait revenue s'y confondre et l'effacer.

Ainsi la ligne entretient la malignité de cette figure, car, notre regard « bougeant », nous ressentons la même impression que dans un train immobile, longé d'un train qui part... La « Dame-Dämon » semble « bouger ».

Et si nous quittons la ligne pour ces trois points, pour ces trois îles que sont les yeux et la bouche, elle continue de « bouger ». Car ce sont yeux de gorets, yeux fureteurs ; on peut en cacher un, mais l'autre nous irrite, cacher l'autre, « elle » lève le nez. Et si vous dites qu'il n'est pas possible de voir à la fois deux yeux dans un profil, cette femme-souris vous répondra qu'elle tourne très vite la tête. Quant à sa bouche aux pétales sucrés, à l'observer le mot « bouche » se forme aux lèvres, car on la dirait plus « dite » que dessinée.

Et la « Dame-Dämon » vit encore par son étonnant découpage en valeurs, claires et sombres. Un phare mystérieux projette son balai et préside à leur répartition sur ces surfaces que cerne la ligne. Le torse est éclairé (mais d'une clarté atténuée, ici comme ailleurs, par des buées de valeurs plus soutenues ; on dirait même parfois que l'éclairage est plutôt intérieur et comme diffus).

Naissent et flottent ainsi des formes indistinctes, ainsi qu'un souvenir. Précisées par la ligne, elles ont une ressemblance avec une femme largement chapeauté, bras croisés et bouche en miel. Et l'image créée semble n'être qu'un moyen imprévu pour capter l'être et s'y agripper comme le ferait réellement la « Dame-Dämon ».

En effet, peu à peu, plutôt qu'on ne la voit, on ressent sa présence, ses machineries, ses machinations, les crochets, les langues, les foies qui la composent. Elle nous prend dans son cercle, elle parle à quelqu'un qui est à notre gauche, mais elle nous fait face et sans doute va-t-elle nous parler aussi. Ce n'est pas un mannequin de vitrine ; et nous ne sommes pas non plus mannequins de vitrine, mais êtres vivants, d'où, à la vue de l'autre, des suppositions, des rapprochements, des images, qui se croisent, se décroissent ou s'emmêlent ainsi que des fils électriques dont quelques-uns seulement passeraient par cette centrale qu'est l'intelligence. (De intellegere : comprendre.) Qui sait du reste si ce ne sont pas ces émotions, non contrôlées, non contrôlables, que nous demandons parfois et qui nous touchent !

Mais nous demandons aussi autre chose... et il nous est donné autre chose.

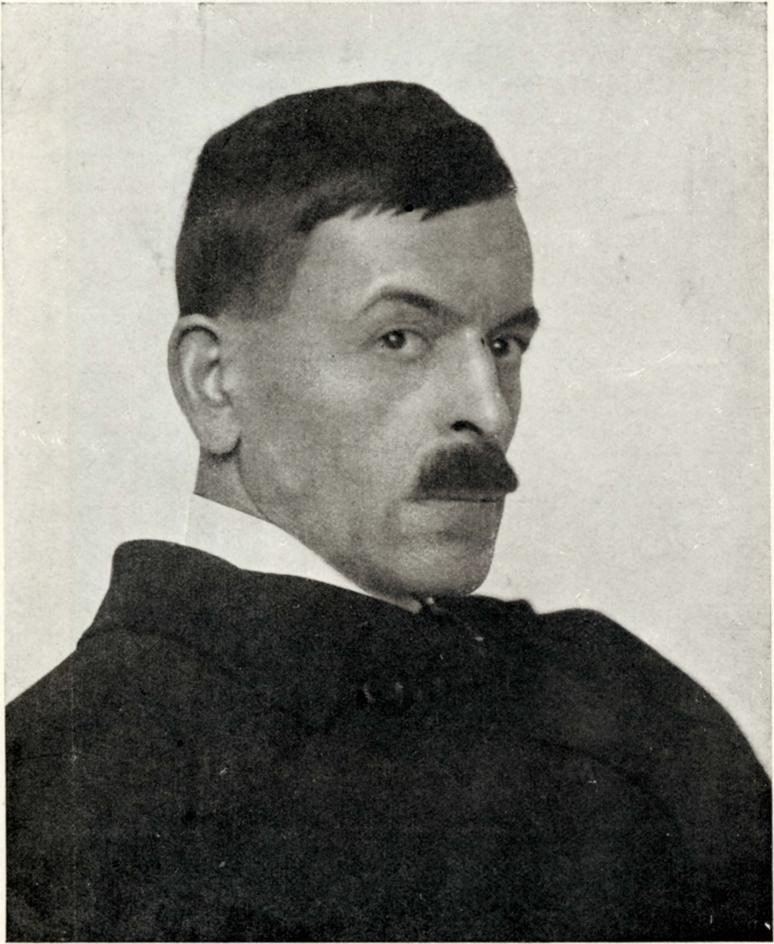
Passé l'étape où cette « Dame-Dämon » appelle en nous une attention à facettes. La figure est mobile, mais elle est aussi monumentale ; car si sa mobilité l'apparente à une notation rapide, à un croquis, elle n'en est pas un ; c'est plutôt une impression érigée en monument, la lente et patiente conclusion, sur toile et par des moyens graphiques, d'un croquis « littéralement » noté pourrait-on dire. La technique du peintre le prouve. L'économie, l'austérité de la matière, le cheminement de la ligne supposent une extrême intelligence du signe, un sens acéré des jeux de la vision et de l'esprit. Et cette recherche d'une certaine pureté se traduit par des lignes, des surfaces, des valeurs, dont la beauté propre nous touche profondément. Souple, imprévue, cette ligne enferme ces surfaces émouvantes sans « chiqué », sans arabesques faciles.

(Ainsi a jailli sur le rectangle uni et sombre du fond, cet autre rectangle clair en son centre ; et c'est comme si une fleur de lumière était éclose et s'était calmée, solide sur sa base : les deux parallèles de la jupe étroite de la « Dame-Dämon ».)

Anne Bettems.



Klee : Dame-Dämon



Ramuz jeune

(Cliché obligeamment prêté par la Guilde du Livre)

Sur la «*Fondation C. F. Ramuz*»

Il n'a pas fallu trois ans, il a suffi que nous parvînt l'affreuse nouvelle de sa mort pour que nous commençons à mesurer la signification et la grandeur de l'œuvre de C. F. Ramuz. Cette œuvre ne pouvait naître qu'en ce pays. Elle n'a trouvé sa forme entière et son pouvoir universel de rayonnement qu'à cause de l'attachement de Ramuz à ces hautes terres du Rhône. Mais peut-être puis-je donner à ce témoignage un caractère plus personnel : durant des mois, j'ai vécu quotidiennement dans la société de ses livres, en communication avec sa pensée. Oh ! je ne me vante pas de connaître à fond ces livres et cette pensée, ni d'avoir été le premier à lui consacrer, dans une université suisse, une leçon chaque semaine (on l'a fait avant moi). Ce que je veux dire c'est qu'abordant l'étude de Ramuz et la poursuivant longtemps, je n'ai pas eu un instant l'impression — ni mes auditeurs, j'en suis sûr, ne l'ont eue — d'embrasser un horizon moins vaste que ceux qu'ouvrent les plus grandes œuvres de la littérature, ni le sentiment d'appréhender une matière moins riche en substance humaine ou en beauté. Si Ramuz nous appartient d'abord, il n'est pas d'une autre famille, d'une autre « classe » que les créateurs et les maîtres de la France. C'est pourquoi je salue avec une joie profonde l'idée d'une *Fondation C. F. Ramuz*, destinée à la fois à « maintenir vivantes » sa mémoire et son œuvre et à encourager la haute littérature en Suisse romande.

Marcel Raymond,
professeur à l'Université de Genève.

Succomberons-nous à notre petitesse, car nous sommes tout petits ? Nous sommes matériellement tout petits, tout petits par le territoire et par l'histoire : Où trouver la grandeur qui seule peut nous sauver ? Je n'en exprime ici, hélas ! que le besoin. Où sont donc les réserves et ceux qui les mettront en œuvre ? Quelques-uns ne peuvent que dire, non pas faire, et disent avant : c'est que seulement ils espèrent. Mais, espérant, peut-être, par cela même, vont-ils faire naître chez d'autres l'espoir ; exprimant l'espérance, peut-être bien qu'elle est déjà chez d'autres où ils l'aideront à grandir ; exprimant un besoin, ils raviveront ce besoin chez ces autres qui eux, sauront faire. Et cette espérance mise en commun et ce besoin mis en commun, rapprochant ainsi ceux qui les partagent, seront comme un premier ferment et comme le peu de levain qui doit être introduit dans la pâte pour qu'elle gonfle et devienne propre à faire le pain.

C. F. Ramuz : Besoin de grandeur.

«*Fondation C. F. Ramuz*», compte chèques post. II 161 91, Lausanne.

Le « miracle » nordique

Le cinéma nordique est l'un des très rares exemples de génération spontanée que l'on puisse observer dans l'histoire du septième art. Brusquement, en 1916, une petite équipe de cinéastes se met à tourner une série de films originaux, d'une grande beauté plastique, dégagés de toute influence extérieure. Pendant une dizaine d'années le cinéma des pays scandinaves rayonna sur le monde, puis s'éteignit aussi rapidement qu'il était né. Depuis, on a essayé de le ranimer, mais toujours sans succès. On n'a jamais retrouvé le secret des premiers films qui puisaient leur inspiration dans les légendes du Nord et la vie quotidienne.

Trois réalisateurs dominent la belle époque du cinéma scandinave : Victor Sjöström, Maurice Stiller et Carl Dreyer. Le premier fut également l'un des plus grands acteurs du cinéma muet. On lui doit quelques-uns des chefs d'œuvre de cette période. Dans *Terje Vigen*, tiré d'un poème d'Ibsen, Sjöström révèle la beauté des paysages de son pays. En pleine possession de son art, Sjöström donne en 1917 *Les Proscrits*, la première grande œuvre du cinéma scandinave et l'un des premiers témoignages de l'art cinématographique européen alors à ses débuts. Trois ans plus tard, Sjöström, collaborant une fois de plus avec la romancière Selma Lagerlöf, tourne *La Charrette Fantôme*, qui est devenu l'un des classiques du cinéma muet. Jamais on n'a su exprimer avec une telle puissance et une telle perfection le monde du surnaturel et du rêve.

Sans avoir la puissance de Sjöström, Maurice Stiller n'en marqua pas moins profondément le cinéma scandinave. Il chercha lui aussi ses sujets d'inspiration dans les vieilles saga et les romans de Selma Lagerlöf. On retiendra de son œuvre *Le Trésor d'Arne* remarquable par la poésie de ses images et *Le vieux Manoir* où le rêve et la réalité sont étroitement mêlés. Stiller découvrit également la plus étonnante actrice de cinéma, Greta Garbo, et lui confia son premier rôle important dans son dernier grand film *La légende de Gösta Berling*.

L'apport du cinéma suédois est unique. Il influença profondément les écoles allemande, russe et française encore balbutiantes. Son lyrisme et sa poésie intime l'ont tenu à l'écart du grand public avide de sensations. Mais le cinéma suédois a ouvert les yeux à tous ceux qui ne voyaient dans le cinéma qu'un vulgaire passe-temps. Son charme et sa grâce ont converti un grand nombre d'incrédules à la cause du septième art. Il est mort lorsque ses créateurs sont partis pour Hollywood. Là-bas d'ailleurs, loin de leur pays, privés de leur principale source d'inspiration, ils se sont usés en de stériles travaux. Sjöström retrouva une seule fois son inspiration dans *Le Vent* où une tempête de sable déchaînée sur la campagne de l'Arizona tenait la vedette.

Le Danois Carl-Th. Dreyer, en revanche, n'a jamais quitté l'Europe. C'est l'une des plus fortes personnalités du cinéma européen. Il se distingue de tous les autres cinéastes par l'originalité de ses conceptions cinématographiques et le choix de ses sujets. Dreyer est un intimiste. *Le Maître du Logis* et *La Passion de Jeanne d'Arc* en sont les preuves les plus éclatantes. Dans ces deux films, Dreyer a utilisé toutes les possibilités d'expression des angles de prise de vue. Son art froid et hautain, la soumission absolue qu'il exige de ses interprètes, son intransigeance devant toute compromission d'ordre commercial n'ont pas facilité sa carrière. Il est devenu une sorte de solitaire auquel il ne manque qu'un mécène pour pouvoir continuer à s'exprimer. Son dernier film *Dies Irae* est une magnifique leçon de cinéma.

Aujourd'hui le cinéma scandinave ne s'exprime plus que par le documentaire où le Suédois Arne Sucksdorff a pris une place en vue avec ses magnifiques courts métrages poétiques sur la Laponie et les mœurs de ses habitants.

(A suivre.)

INITIATION A LA MUSIQUE DE jazz 5

Marc Jaccard

Depuis la fin de la guerre, le jazz voit une nouvelle évolution. La troisième génération de musiciens de jazz ne connaît plus les préoccupations de ses ancêtres, la situation de la race nègre s'est améliorée, le musicien en particulier est respecté ; aussi les jeunes ne sentent-ils plus le jazz primitif ; abandonnant le blues, le boogie-woogie (style de piano primitif), ils se tournent vers la musique atonale, celle d'un Schönberg ou d'un Alban Berg¹⁾ et créent un nouveau style intellectualiste, le « be-bop ». Si les chefs de file, l'altiste Charlie Parker, le trompettiste Dizzy Gillespie montrent beaucoup de talent, leur succès conduit nombre de leurs adeptes à une musique recherchée, prétentieuse et souvent ennuyante à mourir. Il est cependant trop tôt pour juger ce style en plein développement et dont certains aspects (recours à des rythmes centre-américains, etc.) semblent s'éloigner du jazz.

A côté de ce mouvement, on note à la faveur de circonstances en partie techniques, une renaissance du style Nouvelle-Orléans 100 %, regain de succès dû à l'influence des critiques de jazz qui depuis une dizaine d'années remettent en honneur plusieurs vétérans : le sopranoiste Sidney Bechet, remarqué en 1919 déjà par Ernest Ansermet, joue avec une flamme merveilleuse et conquiert les salles d'Europe lors de sa tournée de 1949 ; le tromboniste Kid Ory, compagnon de jeunesse d'Armstrong, joue encore pour le plaisir de tous ses admirateurs, enfin beaucoup de jeunes musiciens blancs perpétuent une tradition que d'aucuns ont prétendue morte.

Ces styles extrémistes ne sont d'ailleurs qu'un aspect du jazz contemporain. Des musiciens parmi lesquels se trouvent les plus grands noms du jazz : les trompettistes Louis Armstrong — qui, à 45 ans, domine le jazz avec Ellington — et Jonah Jones, l'altiste Johnny Hodges, le ténor Coleman Hawkins, le pianiste Fats Waller... jouent dans un style Nouvelle-Orléans évolué ou simplement moderne. Leurs nombreux enregistrements marquent le jazz et leurs manières si diverses enrichissent une musique encore jeune.

Le lecteur se sera peut-être étonné de ne voir cité que rarement un musicien blanc ; pour les raisons mentionnées plus haut, ceux qui intéressent le connaisseur et qui ont une valeur durable (Benny Goodman est en passe d'être oublié aussi complètement que l'ont été Whiteman et Casa Loma) sont peu nombreux ; notons Spanier (mentionné plus haut) et le clarinettiste Milton Mezzrow chez les anciens et le pianiste Johnny Guarneri chez les modernes.

Ce qui ressort de cette énumération de noms, c'est la diversité, la richesse et la vie du jazz après 25 ans seulement d'existence. Quelques milliers de disques ont déjà été enregistrés (dont quelques centaines se trouvent dans nos magasins) : certainement tout n'est pas bon, il faudra procéder à une décantation qui prendra beaucoup de temps. Mais il apparaît déjà à l'auditeur impartial que le jazz est assez varié pour répondre à tous les goûts ; certains l'aimeront tout entier, d'autres en préféreront un aspect — poésie, chaleur, subtilité, sauvegarde, exotisme même, — puissent les irréductibles se donner la peine d'en écouter assez pour ne pas le condamner !

¹⁾ l'influence directe est très discutable ; rappelons seulement que Schönberg dirige l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, ville dont nos musiciens sont originaires.

Voir Pour l'Art, No 11, 12, 13 et 14.

Avec ce numéro prend fin la chronique de Jazz de Marc Jaccard que nous remercions de sa collaboration. Nous aurons le plaisir de publier dans nos prochains numéros une étude de Gaston Criel, l'un des meilleurs connaisseurs de la musique noire.

Ecrits de Gustave Roud. (Mermod)

Adieu - Feuilletts - Petit Traité de la Marche en Plaine - Essai pour un Paradis.

Nous reviendrons dans notre prochain numéro sur les deux volumes que publient les Editions Mermod. Mais nous désirions signaler dès maintenant le ravissant petit volume bleu qui donne de notre cher et vieil ami plusieurs textes depuis longtemps introuvables.

Les Editions „Rencontre“

Il est des initiatives que l'on se plaît à signaler. Telle la collection que lance la revue *Rencontre* : La Grâce Présente. Pour oser inaugurer aujourd'hui une série de 10 volumes de textes anciens, dans des versions nouvelles que vient servir une présentation sobre et pourtant élégante, il faut beaucoup de courage. Pour offrir ces 10 volumes au prix de Fr. 20.— (Fr. 2.80 le volume), il faut beaucoup d'idéalisme.

Rencontre nous promet encore une collection populaire des œuvres de Ramuz. Nous souhaitons de tout notre cœur le succès à pareille entreprise.

Exposition Heussler et Aerni

Du 2 octobre au 17 novembre, à la Galerie du Nouveau-Bourg.

Heussler : Peintures et gravures de l'Atlas et du Rif.

Aerni : Huiles et dessins.

Bois de Dalvit

Le bois qui orne ce cahier a été gravé pour nous par Oskar Dalvit. Qu'il trouve ici l'expression de notre reconnaissance.

Klee, Dame-Dämon

Le cliché nous a été prêté par la revue « Werk ».

Voici l'automne. Pour l'ART s'apprête à reprendre ses activités. Et tout d'abord :

Les conférences

Cette année encore, nous avons prévu 4 conférences à la Maison du Peuple.

Mercredi 22 novembre, à 20 h. 30 : *Frank Martin*. Denise Bidal a bien voulu prêter son concours et jouera les préludes du compositeur.

Lundi 11 décembre : Ce sera le tour du critique de Sartre, *Francis Jeanson* de venir nous entretenir. Nous aurons ensuite deux conférences en 1951 que nous annoncerons dans notre prochain cahier. Précisons d'ores et déjà que l'une d'entre elles sera faite par *Vercors* (probablement le 12 février) et la dernière par le critique d'art *Pierre Francastel*.

Les concerts

Le 13 novembre, le quatuor Vegh (œuvres de Beethoven, Bela Bartók, Mozart).

Le Grenier

Grâce à l'obligeance de la Municipalité et de M. Peitrequin, qui a mis gracieusement à notre disposition la salle Jean Muret, nous pourrons reprendre, dès novembre, notre activité.

Le vendredi à 18 heures : Maurice Perrin présentera quelques disques.

Le jeudi, Eric de Montmollin fera passer des films fixes. Nous pensons reprendre aussi les lectures.

Petit Studio

18 novembre - 8 décembre : exposition du graveur animalier Würalt. 9 décembre - 25 décembre : Foire aux centons.

Rencontres

Désormais, les membres de Pour l'Art pourront se retrouver le dernier jeudi de chaque mois au Salon du Grand-Chêne (1er étage), à partir de 19 heures. Nous souperons ensemble, chacun prenant ce qu'il désire, et resterons quelques instants à lier connaissances et bavarder.

Samedi 6 octobre, une première réunion a eu lieu, qui a remporté un succès très encourageant. Après le repas, *Yves Tarlet* nous dit quelques poèmes (d'Apollinaire, de Breton, de Michaux et de Prévert, sans oublier un passage du Prométhée d'André Gide) de manière à conquérir les plus exigeants. Nous n'aurons pas toujours Tarlet parmi nous, mais nous espérons agrémenter ces petites réunions de quelque récital.

Donc, jeudi 30 novembre 1950, dès 19 h.

Rencontre au Grand-Chêne

de tous les amis de « Pour l'Art »

L'art dans le monde

Nous publions aujourd'hui quelques échos qui nous ont été envoyés par une fidèle adhérente de Pour l'Art, qui s'en est allée ce printemps s'établir au Brésil.

Nous serions heureux de pouvoir de temps en temps faire paraître ainsi quelques nouvelles que l'un ou l'autre de nos membres voudrait bien nous envoyer. Par là seraient resserrés les liens qui nous unissent en même temps que nous pourrions offrir à nos lecteurs une image plus large de l'Art d'aujourd'hui.

RIO, SAISON D'HIVER

Le Théâtre Municipal dont l'ensemble architectural rappelle fort l'Opéra de Paris, se voit le principal centre de nombreuses manifestations artistiques. Sous les lourds lustres de cristal, un public cosmopolite, enthousiaste, flot mouvant d'où émergent les couleurs étudiées des belles Brésiliennes, se croise dans un frou-frou d'élégance. Le climat, les orgies de lumière, un standard de vie très américanisé, tout contribue à donner à l'ambiance du « carioca » cet intense dégagement de douceur de vivre, de relâchement, d'un certain « advenue que pourra ». Cela ne supprime pas d'autre part la pauvreté horripante des noirs peuplant les collines alentour.

De ce centre culturel que reste Paris, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud et leur troupe, dans neuf spectacles, reçoivent un accueil chaleureux. Je n'eus le privilège d'assister qu'à une représentation réservée aux étudiants et « intellectuels », soit « La Seconde Surprise de l'Amour » de Marivaux et « Les Fourberies de Scapin » de Molière.

A peu de temps l'un de l'autre, voici deux maîtres du piano : Brailowski, idole du public outre-atlantique si fervent de Chopin ; l'Anglais Salomon, personnalité moins brillante peut-être mais dont la conception musicale paraît évoluer sur un plan sonore subtilement personnel.

Il est de rigueur que chaque interprète étranger de passage à Rio inscrive à son programme une composition brésilienne de Villa-Lobos, Mignone, Henrique Oswald, Carlos Gomes. Ces messages sonores typiquement nationaux reflètent un rythme agressif, « dansant », véritable explosion, contrastée par une nostalgique sensibilité (« saudade »).

Une semaine durant, Sir Malcolm Sargent a fait répéter l'Orchestre symphonique brésilien avant son unique concert qui mérite qu'on s'y attarde. Ce chef s'impose par sa personnalité à la fois dynamique et sobre, par sa distinction typiquement anglo-saxonne. « Ambassadeur musical de l'Angleterre », il est actuellement peut-être l'un des meilleurs chefs de musique chorale.

En guise d'ouverture, une composition représentative de l'école brésilienne, le « Batuque », tiré du premier acte de l'opéra « Malazarte » présenté seulement en 1941. Rythme impérieux, irrésistible, thèmes brusques, incisifs, rappel folklorique de danses bien latines.

Dans la « Symphonie de Londres » de R. Vaughan Williams chante toute la poésie de la mélodie populaire britannique, dans une intensité de lyrisme éloquent, au développement clair et riche. L'auteur ici poursuit un but conscient ; la forme musicale exprime du « tangible » presque, puisque toute l'œuvre repose sur une évocation objective de la capitale britannique. Tour à tour, par des thèmes appropriés, nous sont suggérés, le tout identifié à cette brume ouatée qu'est la substance du spleen londonien, la Vie, les bruits du jour, les cloches de Westminster, les cris des vendeurs, une voiture qui passe. A la fois du majestueux et du naturel.

Edward Elgar, sur les traces de Hændel, donna à l'oratorio une impulsion nouvelle. Ses compositions extériorisent un sentiment de fidélité à la couronne, un certain romantisme militaire, une foi dans le pays et ses institutions. « L'Ouverture Cockaigne », à l'orchestration colorée et mélodieuse nous évoque les parades militaires de Knightbridge au Palais de Buckingham, la cathédrale de Westminster, les vastes parcs londoniens dans une ambiance encore victorienne.

L'Orchestre symphonique de Rio sous la baguette de José Siqueira (également compositeur) réalise une série de 20 « festivals populaires » gratuits à l'Instituto Nacional de Musica.

La pianiste Magda Tagliaferro donne un cours gratuit de haute interprétation musicale au Ministère de l'Education.

Enfin, un chœur mixte prépare le Magnificat de Bach qui sera exécuté en novembre avec l'Orchestre symphonique *brésilien* à l'occasion du bicentenaire de la mort de Bach.

Marianne Schuler.

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 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 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. 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.