

POUR L'ART



Lausanne - Janvier-Février 1951 - Cahier No **16** Quatrième 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

Frank Martin : L'expérience créatrice

Victor Hugo : Vers inédits

L.-E. Juillerat : L'esprit d'Altamira

François Carvallo : Touraine et Villandry

René Berger : Gustave Roud, l'exercice de la solitude

Jean Leymarie : Fresques de Giotto

Albert Buro : Poèmes

Etienne Dorian : Question de naissance

Connaissance de l'Art

Gaston Criel : Panorama du jazz

E. M. : Restaurations

Alberto Sartoris : Présence de l'architecture

Jacqueline Onde : L'essence du fait artistique

Maurice Perrin : Histoire de quelques formes musicales

Notes de lecture - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

Mouvement Pour l'Art

COMITE : René Berger, L.-E. Juillerat, A. Buro

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

Service extérieur : J. Cl. Eberhard

CORRESPONDANTS :

Suisse : Neuchâtel : A. Rodari, 18, Monruz

France : M. et Mme Valentin Temkine, 32 rue des
Peupliers, Paris (XIIIe)

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
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

Brasserie et Tea-Room
du Grand-Chêne, Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

L'expérience créatrice

Osons donc employer ce beau mot de création, non pas pour enfler notre orgueil et nous mettre sur le plan même du Créateur, mais avec humilité, avec prudence, pour ne pas laisser s'endormir en nous cet élément essentiel de notre vitalité. Il nous est donné à tous de créer quelque chose, à chacun selon ses moyens ; sans quoi la vie n'aurait d'autre sens que celui de la jouissance immédiate. Trop de modestie équivaldrait ici à un abandon ou à un refus. Me voilà plus à l'aise pour vous parler de l'expérience « créatrice » du compositeur ; on voudra bien n'y pas voir d'autre sens que celui-ci : c'est qu'avant des mois de travail il n'y avait rien et qu'après il y a quelque chose, une symphonie, une cantate, un prélude... Et il faut bien comprendre que celui qui, de rien, a fait ce quelque chose est très curieux de savoir si d'autres que lui trouvent aussi que c'est bien là « quelque chose », car il n'en a d'autres preuves que son sens intime et, comme le dit Valéry : « Tout ce qui ne vaut que pour un seul ne vaut rien. » Cette curiosité, ce besoin de montrer l'œuvre faite, cette avidité de la voir reconnue et louée, on en plaisante volontiers ; l'auteur qui tire son manuscrit de sa poche est un personnage du théâtre comique, c'est un adulte qui, naïvement, laisse se manifester ce qui reste en lui de l'enfant. Mais qui donc pourrait nier qu'il soit nécessaire que subsiste beaucoup de l'enfant chez un homme qui garde toute sa vie la volonté

— ou l'illusion — de créer ? Et s'il nous apparaît vaniteux, susceptible, si son amour-propre est blessé et se rebiffe à la moindre critique, ne serait-ce pas parce que, à voir son œuvre attaquée, il sent, au moins momentanément, qu'il perd sa raison d'être : on lui dénie la faculté de créer. Il peut arriver qu'il s'effondre, alors : c'est le cas tragique. Mais généralement il réagit par compensation, en se gonflant d'orgueil. Tout ceci n'est que trop connu ; tous nous avons observé ces réactions chez les compositeurs de notre connaissance et, pour nous autres compositeurs, chez nous-mêmes : la gêne heureuse et timidement souriante qui accueille le compliment, la louange, et même l'adhésion la plus visiblement sincère ; la rage accompagnée d'un mépris orgueilleux qui répond à la critique, même et peut-être surtout si elle est parfaitement fondée. Nous connaissons les faux modestes et aussi les faux orgueilleux. Je n'en parle que pour mémoire et parce que je suis parfaitement convaincu que toutes ces réactions, parfois si franchement comiques, viennent du fait que l'auteur s'identifie avec son œuvre, qu'elle n'est pas seulement, pour lui, un ouvrage de ses mains, mais qu'elle est véritablement lui-même. Cela devrait nous induire à quelque prudence : on ne va pas généralement, jeter à la tête des gens qu'ils ont le nez de travers, la voix grinçante ou que leurs yeux se faussent compagnie.

Ce qu'on ne connaît pas, par contre, c'est la réaction vis-à-vis de l'œuvre à faire, vis-à-vis de son travail même de création. Il y a à cela une raison bien simple : c'est que, dans leur presque totalité, les artistes n'en parlent jamais. On connaît, comme des sortes de monstres de la nature, deux ou trois poètes qui ont essayé d'analyser le processus de la création poétique : Edgar Poe et à sa suite Baudelaire ; plus récemment et comme le type même de ce genre, Paul Valéry. Parmi les compositeurs je n'en vois guère. Il est très significatif, qu'on ne puisse, en général, rien voir de plus superficiel qu'une conversation entre deux compositeurs. La vérité, c'est que nous ne savons mutuellement rien de nos méthodes de travail, rien même des procédés purement techniques que nous mettons en œuvre pour la construction d'une œuvre. Nous ne savons pas si l'un cherche plutôt et d'abord des éléments mélodiques ou s'il s'appuie plus volontiers sur une base harmonique, si l'autre esquisse un plan d'ensemble pour y couler sa musique ou s'il se laisse guider par l'enchaînement des idées. Ce n'est qu'au hasard d'une phrase échappée ou pour avoir jeté un coup d'œil indiscret sur des pages d'esquisses qu'il nous arrive d'avoir quelques renseignements bien rares, tant il règne une sorte d'instinct de

défense qui jette un voile pudique sur le processus de la création. Et c'est bien de pudeur qu'il faut parler ici, j'ai à maintes reprises pu m'en convaincre. Mais d'où peut bien provenir ce sentiment si universellement répandu ? Est-ce un reste du romantisme historique et, comme le disait Tœppfer, une queue du siècle précédent qui traîne encore dans le nôtre ? Est-ce, confusément, cette pensée qu'une œuvre d'art nous devrait tomber du ciel, tout achevée ? Est-ce un sentiment de culpabilité d'avoir à la faire, péniblement, avec de longues recherches ? Sans doute y a-t-il quelque chose de cela : toute pudeur n'implique-t-elle pas un quelconque sentiment de culpabilité ? Et, de fait, on se sent toujours plus ou moins coupable, en composant, de ne pas trouver immédiatement ce qu'on cherche, de ne pas arriver à formuler l'idée que l'on pressent confusément. Malgré l'expérience constante de nombreuses années, toujours encore on garde la nostalgie d'une œuvre qui vous tomberait du ciel tout achevée et qu'on pourrait écrire dans la joie ineffable d'une inspiration plénière. Toujours encore on se sent fautif de manquer d'invention, d'être si pauvre de trouvailles ; et Dieu sait, pourtant, si on en est innocent ! Peut-être cette réticence des compositeurs à parler de leur travail vient-elle de là. Nous n'en saurons jamais rien, parce qu'ils ne nous le diront pas, j'en suis bien convaincu.

Attendez-vous de moi que je lève un coin du voile si pudiquement jeté sur la genèse de nos travaux ? Comme je ne sais rien des autres, cela ne vaudrait que pour moi-même, pour mon propre travail et n'aurait de ce fait pas un intérêt bien général. Pour me donner une base un peu plus large, je m'appuierai donc sur quelques phrases de Paul Valéry qui m'ont tout particulièrement frappé. Par exemple celle-ci empruntée à une conversation avec Degas : « On ne sait jamais comment cela finira. » C'est dire qu'à partir d'une trouvaille première ou d'une décision volontaire de faire telle ou telle chose, l'œuvre ensuite se développe en quelque sorte par elle-même, comme un organisme qui croît, sans que la volonté de l'auteur puisse intervenir autrement que celle de l'arboriculteur qui « conduit » son pommier et lui donne la forme désirée. Cette autre encore : « Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu : parfois quelque chose veut s'exprimer, parfois quelque moyen d'expression veut quelque chose à servir. » Pour nous autres compositeurs cela revient presque toujours à la distinction entre une œuvre vocale, dans laquelle un texte préétabli cherche son expression musicale, et une œuvre de musique pure, où quelque point de départ technique, formel ou instrumental, veut précé-

sément quelque chose à servir et vient exciter et vivifier dans l'esprit de l'auteur la faculté de penser et de sentir.

Cette troisième phrase : « Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées, s'y trouvent disséminées, semées, avarement cachées dans une quantité de roches ou de sable, où le hasard les fait parfois découvrir. » Cette pensée nous conduit à ceci : c'est qu'il y a en tout artiste deux valeurs fondamentales : d'une part la mine à exploiter et, d'autre part, l'art de choisir les matières extraites et de les utiliser. On pourrait faire une classification des poètes, des peintres, des compositeurs, selon la richesse de leur sous-sol et selon leur habileté à travailler ces richesses. Et je pense que cette distinction nous conduirait à cette autre : c'est que, pour certains artistes, la création répond à une poussée intérieure, à un excès de pression qui cherche un débouché, tandis que pour d'autres, elle est nécessitée par une sorte d'horreur du vide, par une angoisse devant ce qui est sans forme. Et j'imagine qu'au cas extrême les premiers doivent travailler dans la joie et les seconds dans l'angoisse, car l'œuvre inachevée leur offre en permanence précisément ce qu'ils ne peuvent supporter : l'image du chaos avant la parole : « Que la lumière soit ! » Nécessairement tout artiste participe plus ou moins de ces deux natures et connaît tour à tour, dans son travail d'enfantement, les joies de la trouvaille et les angoisses devant l'informulé. Que l'on soit plus ou moins de l'une ou l'autre race, que l'on travaille dans la joie ou l'angoisse, au fond cela n'importe guère. Au surplus, on n'y peut rien changer. Ce qui importe, c'est la chose faite ; et là je me distance résolument de Valéry, qui affirme que pour lui le « faire » seul est valable et la « chose faite » sans conséquence. Sans doute, en pratique, ne s'intéresse-t-on que très secondairement aux œuvres déjà terminées et seule compte véritablement celle qu'on est en train d'écrire. Mais, celle-ci, il me paraîtrait singulièrement vain d'avoir à la considérer comme une pure gymnastique de mon esprit. J'ai l'enfantement un peu trop pénible pour n'y voir qu'un simple jeu.

Ce qui importe encore, c'est que l'angoisse de la création ne se manifeste pas dans l'œuvre. Ce ne peut être le but de l'artiste créateur de faire participer les autres aux douleurs de l'enfantement, et, quelque mouvement de son âme qu'il ait à exprimer, et jusqu'aux plus tragiquement sombres, son œuvre devrait toujours porter le signe de cette sérénité qu'évoque en nous une forme accomplie et qui est, je pense, ce qu'on appelle la Beauté.

Victor Hugo * Vers inédits ¹⁾

Nuit du 11 août 1855. Météores. Bolides. Etoiles filantes.

Tous ces aigles de feu qui tombent dans la nuit.

Printemps.

Le vent souffle gaiement dans une flûte neuve.

Vision.

Fleuves noirs qui roulez une onde haïssable
Enfer aux murs de neige, enfer aux murs de sable,
Cieux sans lumière, nuits sans aube, astres sans yeux,
O profondeur du gouffre obscur ! Lieux monstrueux !

... les femmes se baignaient, regardées
Par les cent yeux des paons errant dans les jardins.

Près de ce lieu royal
Où des esclaves nus sous des ormes géants
Font cabrer des chevaux de marbre.

Les gens des caravanes,
Le bissac sur le dos, le bâton à la main,
Heurtant leur pas confus aux pierres du chemin.

¹⁾ Ces documents nous ont été communiqués par M. Henri Guillemin, avec l'autorisation de la famille du poète.

La chimère, premier degré de l'escalier
Qui mène à ce sommet de l'extase : oublier.

Les grands hommes pensifs qui marchent en semant.

Les colosses de marbre aux profonds yeux rêveurs,
Les dieux mêlant le ciel à leurs vagues chlamydes.

Dans les étangs, sous la feuillée,
On voit, aux pieds des coteaux noirs,
Luire comme une hydre écaillée,
Le crépuscule aux cent miroirs.

Et le devin livide
Qui fait avec le doigt des signes dans le vide.

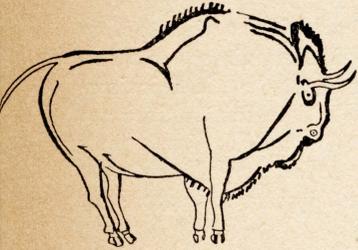
Homme, crois-tu donc que le monde est fait pour toi ?
que c'est pour toi

Que l'éclair tire son glaive,
Que l'aube fraîche se lève
Que la nuit sombre finit ?
Et que ce soit pour tes prunelles
Que le char des Sept Sentinelles
Roule, sinistre, au noir zénith ? (1872)

.....

Et le vent qui passe
Les emportera.

L'ESPRIT D'ALTAMIRA



Une grille rigide, dans un vivant fouillis de ronces et de fougères, ouvre sur un couloir, dont l'ombre troue la colline. Rien de monumental. Nulle inscription.

Après trente mètres de dédale glaiseux, on descend dans une sorte de caveau humide, sans ouverture sur le dehors que l'étroit couloir d'accès. Le plafond est bas, bossué, luisant. D'abord, on ne voit rien. Mais le rat-de-cave du gardien fait mouvoir des jeux d'ombre et de fulgurances, promène des formes vagues, des étirements rougeoyants comme un ciel de couchant... Et tout à coup, on voit. Un bison couché tourne la tête vers vous. Ce qu'on prenait pour un moutonnement confus de surfaces sans consistance s'est mué peu à peu en un troupeau de bêtes extraordinaires. Ou plutôt non, ce n'est pas un troupeau. Nul arrangement, fût-ce celui, cahoteux, de la harde en marche. Chaque creux, chaque saillant de la pierre a fait naître une forme : bison, biche ou sanglier.

Le première impression que ressent le visiteur en présence de ces fresques est celle, bouleversante, de la profondeur du temps. Douze à quinze mille années ! Pendant plus de cent siècles, les bêtes d'Altamira sont restées emmurées dans la nuit de leur caveau, ignorées, intactes, en marge du temps. Un beau jour, c'était en 1868, le hasard intervient, sous la forme d'un chien de chasse, qui s'égaré dans une faille du rocher. Ce chien égaré ouvre la voie à un monde de découvertes, dont Altamira forme comme le glorieux portail.

L'impression qui suit est bien différente. Le visiteur non prévenu eût pensé se trouver ici en présence de balbutiements, de tâtonnements grossiers en rapport avec l'existence rudimentaire, toute voisine de l'animalité, qui dut être celle de ces lointains Cro-Magnon. Or il contemple des œuvres parfaites, manifestations d'un art évolué, alliant merveilleusement l'observation sagace de la vie aux dons les plus sûrs de l'expression.

A vrai dire, ces hommes, ignorants des métaux, ne cultivant pas la terre, chasseurs embusqués sous leurs roches creuses, n'étaient pas les êtres grossiers

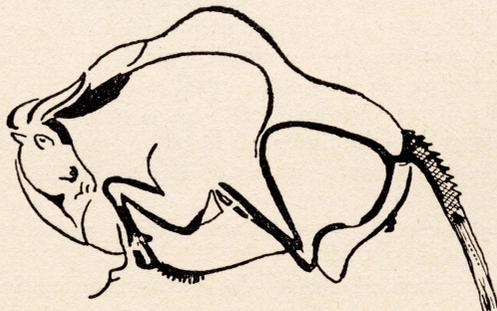
à quoi les ravale notre orgueil de civilisés. « Ceux qui vivaient dans la région méditerranéenne, écrit Lecomte du Nouy, atteignaient 1 m. 94. Ils avaient le front haut, la face large, le nez droit et le menton proéminent. Leur capacité cranienne était plus grande que la nôtre. C'étaient de magnifiques spécimens d'humanité. Mais le Cro-Magnon était par-dessus tout un grand artiste. »

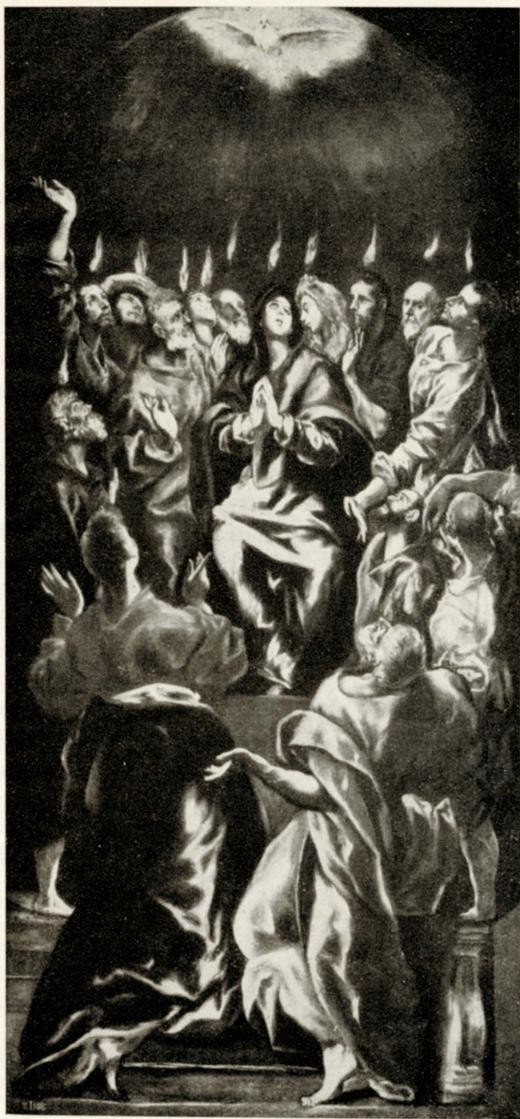
Et c'est par son art qu'il se relie à tout le reste de l'humanité. Il nous parle à nous, hommes vivants, un langage aussitôt *reconnu*. Langage de toujours, qui nie le temps. Alors on se sent dépasser l'*impression* qu'éveille comme un choc, le formidable recul des siècles. Moins prisonniers de la durée qui coule en nous et qui nous fait croire à la réalité de ces nappes de temps où notre monde est pris. Ici, c'est l'homme qui parle de l'homme et à l'homme par-delà les siècles faits et défaits. Permanence essentielle du *signe*, par quoi ces hommes effacés de la terre nous sont connus et fraternels.

Qu'importe au fond les croyances et les sortilèges dont ils chargeaient ces vivantes images ! Alibi des puissances secrètes, qui expriment l'homme malgré lui, en dépit de ce à quoi il attribue, trompé par des mirages provisoirement nécessaires, un sens qui lui cache le sens de son destin d'homme.

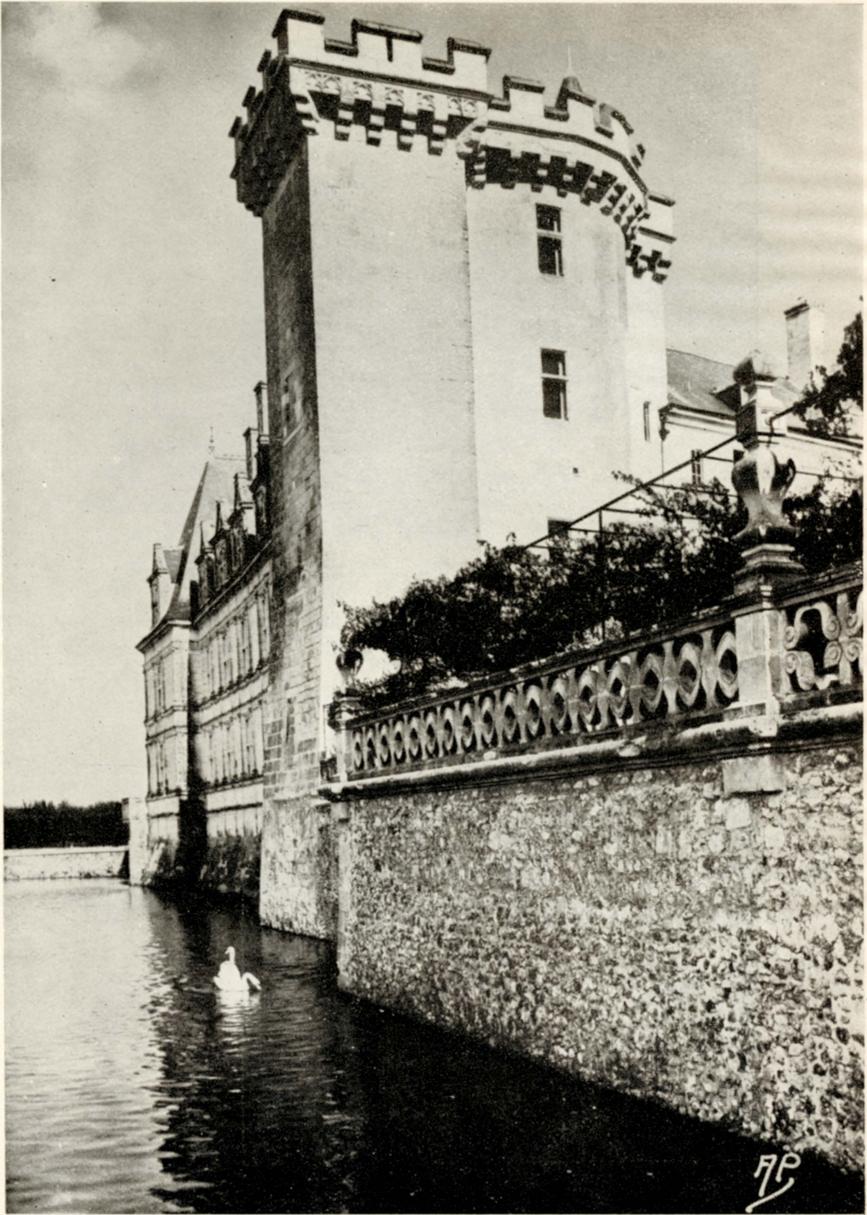
Que nous reconnaissons, grâce à l'exactitude du dessin, la forme vivante d'un bison ou d'un cerf, soit. Mais s'agit-il de la transmission d'une image ressemblante, d'un documentaire animalier ? Ce qui nous bouleverse, c'est le fléchissement d'une courbe, la légère déformation *humaine* que l'artiste fait subir à un dessin qui garde pourtant le mouvement même de la vie, le sens des lignes maîtresses et des surfaces, le prestige souverain de l'écriture, le style. L'esprit est subjugué par la permanence unique de l'art, seul pont qui, par-dessus cent civilisations écroulées, nous relie à ces hommes.

Tout se passe comme si les multiples manifestations de ce que nous appelons la vie : avatars de l'action, techniques, guerres et dominations, circonstances et destinées, ne devaient finalement servir que de fumure à ces belles floraisons inutiles, art, poésie, phosphorescences des foyers éteints. Ainsi ces images, qu'un accident de terrain nous conserva, attendaient de nous transmettre l'unique *transmissible* de ces races disparues. De leur langue, de leur religion, de leurs mœurs, rien ne nous est parvenu. Mais nous lisons à livre ouvert le poème merveilleux de ces hommes par toute autre voie inconnaissables, et ce poème nous les révèle, pour l'essentiel même, pareils à nous.





Greco.



Château de Villandry.

Touraine et Villandry

ou

Un jardin au jardin de la France

Il y a peu de provinces qui soient françaises au même degré que la Touraine, parce qu'il y en a peu où la nature et l'espèce humaine se soient si heureusement entendues pour vivre ensemble !

La Touraine est vraiment le Pays de l'Homme. Rien ne l'écrase. Tout est là pour lui être agréable. On ne peut mieux dire en affirmant que cette province est un jardin puisqu'un jardin est avant tout créé pour servir et ensuite pour charmer.

Cette province de France doit sa grâce aux rivières qui la parcourent : le Cher, l'Indre et la Vienne et son prestige au fleuve royal : la Loire.

Il est exquis de remarquer que c'est en Touraine que la Vienne, l'Indre et le Cher se jettent dans la Loire. Ces rivières apportent avec elles toute une civilisation, toute une éducation, tout un monde original et cette civilisation, cette éducation, ce monde original trouvent leur image ultime dans la grâce souveraine de la vallée de la Loire, véritable résumé, synthèse magique de nombreuses expressions !...

Chacun sait que, peu avant Tours, la vallée du Cher, qu'illustre le château de Chenonceau, rejoint celle de la Loire. A une vingtaine de kilomètres, en direction de Saumur, en aval de la capitale tourangelle, le Cher se perd dans la Loire, devant les tours féodales de Cinq-Mars, château ayant appartenu au fameux conspirateur que le cardinal Richelieu fit décapiter à Lyon, bien qu'il fût l'ami de Louis XIII, parce qu'il avait comploté contre le cardinal... Tout proche de cette architecture du moyen âge, on aperçoit un monument dit : la Tour ou la Pile de Cinq-Mars, bâtie par les Romains à l'époque de Jules César. Ce grand capitaine apporte aussi sa part prestigieuse aux fastes de cette région.

A trois kilomètres en amont de ce lieu de rencontre du page ronsardisant qu'est le Cher avec cette grande dame, la Loire, le visiteur découvre le château de Villandry et son cadre historique de jardins adossés au coteau.

L'histoire de ce château de la Loire est fort ancienne. Ne dit-on pas que le mot Villandry viendrait du latin et serait une traduction libre de «Villa Adriana».

Philippe-Auguste y signa la « Paix du Vieux Colombier » par laquelle il reprit à Henri II Plantagenet, roi d'Angleterre, la Touraine, le Maine et l'Anjou. Une tour d'angle, qui a survécu aux disparitions et transformations, rappelle cette époque et cet événement.

Jean Le Breton, secrétaire d'Etat et ministre des finances du roi François Ier, construisit sur les bases de la forteresse féodale un château Renaissance où il reçut, le 22 janvier 1536, le Roi. En sa qualité de surintendant des bâtiments royaux il surveilla les travaux de Chambord, Fontainebleau et Chenonceau. Il acquit une connaissance parfaite de l'art du bâtiment et le château qu'il bâtit pour lui et les siens fut du plus pur style Renaissance. Villandry n'est pas un château royal, mais la « demeure d'un homme de goût ». Cet aspect « demeure d'un homme de goût » est resté mystérieusement attaché à cette propriété.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les Castellane, famille mêlée aux grandes affaires de l'Etat, transformèrent cet ensemble « au goût du jour », mais on leur doit d'admirables communs, conciergerie et pavillons d'entrée ainsi qu'une série de terrasses superposées en triple étage qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Au XIXe siècle, les Hainguerlot, fournisseurs des armées de l'Empereur, remplacèrent les jardins à la française par un parc à l'anglaise.

En décembre 1906, le docteur Carvallo acheta, en vente publique, Villandry, tombé à l'abandon. Il mourut en mars 1936, après avoir ressuscité ce lieu. Il rétablit le château dans sa pureté Renaissance. Le socle de cette demeure baigne désormais, comme au XVIe siècle, dans une douve aux eaux courantes. Il recréa le cadre des jardins à la française qui s'inscrivent à la perfection dans la magie du paysage tourangeau. Ces jardins célèbres sont uniques en Europe et dans le monde.

Le docteur Carvallo ne se contenta pas de rendre Villandry à la vie de l'Esprit et du Beau. En avance sur ses contemporains, il comprit la nécessité pour les propriétaires de châteaux anciens de se grouper pour défendre les intérêts de ces biens exceptionnels et irremplaçables et l'utilité d'en organiser l'accès au public, contribuant ainsi à promouvoir, en France, le tourisme artistique et historique, dont le rayonnement est international.

Il fonda, avec le concours du duc de Luynes, du marquis de Castellane, le célèbre Boni et le duc de Noailles, l'Association syndicale des Propriétaires de châteaux historiques, qu'il appela si heureusement : « La Demeure historique ».

Il aimait passionnément l'architecture qu'il comprenait, servait et défendait avec fougue.

A côté de Balthazar Le Breton et de son épouse Claude, petits neveux de Jean Le Breton, de Michel Ange, comte de Castellane, il repose, par un rare privilège accordé par les autorités civiles et religieuses, dans la crypte de l'église romane de Villandry qui, suivant la belle remarque de René Benjamin, « robuste et pieuse, domine ses jardins et bénit son œuvre ».

François Carvallo

Délégué général de la « Demeure historique ».

GUSTAVE ROUD

René Berger

L'exercice

de la solitude

« Je crois que l'homme au plein de sa vigueur et de sa force, et qui le sent assez pour ne pas douter de son regard, de son ouïe est, à la lettre, un aveugle et un sourd. »

C'est le point de départ, le choix auquel nul d'entre nous ne peut se soustraire. Qui opte ensemble pour la vigueur et la force verra croître ses biens, sa fortune prospérer, il n'éludera pas la fin, qui est de demeurer sourd et aveugle. Ainsi le veut sa condition ; notre condition. Tout l'orgueil que nous mettons à le nier n'y peut rien. Les expédients dont nous usons, quelle que soit leur ingéniosité, sont inutiles. Et, pourtant, c'est de cette fausse assurance que la plupart font leur vie (comme ils l'appellent).

Et c'est contre elle que prononce le poète qui est, d'abord, homme de courage. Non pas tout de suite peut-être, apparemment. A voir le monde si solidement établi dans sa présomption, il n'ose parler trop haut. Qui l'écouterait ? Les prophètes, que la voix de Dieu autorisait, furent-ils mieux entendus ? Et lui n'est qu'un homme, qui s'interroge avant toute chose. Sa témérité chercherait inutilement quelque appui. Où qu'il tourne son regard, ce n'est qu'indifférence, ou raillerie. Qu'il essaie de se démettre, pour être quitte lui aussi, il ne le peut pas davantage. Le mutisme est sa dernière ressource. Il se taira donc. Mais il est poète.

C'est alors qu'apparaît, sournoise et périlleuse, sa première tentation. Puisque ses semblables lui refusent obstinément leur oreille, il les gardera toutes pour lui, les paroles qui bruissent dans son âme comme dans une ruche trop pleine. Et son destin sera l'accomplissement exact d'une solitude sans faille. Que le monde s'émacie au point de ne plus être que poussières errantes, il l'acceptera ; pis, que de dépouillement en dépouillement l'homme à son tour soit réduit à ne plus être qu'un *signe*, il s'y résignera enfin, tel Mallarmé étirant le fil de constellations problématiques d'un bord à l'autre du néant. Quel homme, quel poète ne l'a connu, ce désir de pureté *absolue* ? Gustave Roud en fait l'aveu, lui aussi,

en tremblant. Car elles étaient terribles, ces nuits où la vue d'une étoile jetait l'épouvante dans son cœur ! Privée de *présence*, la terre se hérissa de dards meurtriers.

Est-ce au prix de la souffrance, de l'âge, ou d'une faiblesse naturelle que se forment en nous les révélations décisives, — ou par grâce ? Il importe peu de le savoir.

« Mais un jour, écrit Roud, je découvris qu'il y a une *autre* pureté, celle de l'innocence humaine.

Je fus sauvé par un regard. »

L'histoire, apparemment, en est simple, aussi simple que les récits qu'on lit dans la Bible. Il y avait quelque part un jeune homme qui tressait une corbeille. Vint un homme qui, depuis longtemps, avait perdu le sens des paroles (et des occupations) familières. Et soudain, de voir l'osier que ployaient ces deux mains d'homme, il éprouva le besoin, lui aussi, de saisir un osier et de le ployer « et il le *sentit* souple et lisse ». Rompue la ténèbre maléfique, le monde s'ouvrait, « magique royaume de l'innocence ». Le grain commençait à germer. Il n'était plus le signe inerte d'un sol sans raison. Il devenait la promesse de moissons vraies avec des épis qu'on peut froisser entre les doigts.

Mais voici la difficulté : fulgurante, la révélation menace de s'éteindre aussitôt. Il faut compter avec la patience pour en maintenir la vertu. C'est donc à une conversion de tout l'être qu'elle oblige, faute de quoi il ne reste, à celui qui l'oublie, que le regret du salut manqué. Seul le cœur en est capable « qui ne se peut nourrir de lui-même, puisqu'il ne vit que d'échanges ». La certitude est-elle autre chose que cette mystérieuse assurance qui nous est faite de pouvoir nous accorder aux choses et de sentir les choses s'accorder à nous ? C'est en quoi tout homme, quelque acharnement qu'il mette à se démentir, est poète ; en quoi la poésie, de quelque décri qu'on l'accuse, est le langage de l'homme : « La poésie (la vraie) m'a toujours paru être une quête de signes menée au cœur d'un monde *qui ne demande qu'à répondre*, interrogé, il est vrai, selon telle ou telle inflexion de voix. » La poésie n'ajoute pas au monde, ni ne s'y substitue. Elle est le point de rencontre où l'homme et le monde accomplissent l'essentiel échange dont ni l'un ni l'autre ne sauraient se priver sans périr, et qui l'un et l'autre les constitue. La joie en est le signe indubitable : « une fois encore, la certitude retrouvée d'une enivrante *possession* ». Non pas celle, triviale, de l'accaparement, qui s'use aussitôt avec l'objet conquis, mais celle qui, inépuisable, féconde ce qu'elle touche : « Calme bruissements que l'on écoute sourdre au cœur de l'herbe nouvelle, comme une source longuement tarie, comme un cœur qui recommence à battre ! Le faucheur balance deux bras d'un rouge rose de poupée. » Au lieu que la main se referme pour capturer, l'œil, inlassablement, s'ouvre à l'accueil. Ainsi, dans sa nature profonde, la poésie ne se distingue pas de l'éthique, à quoi elle fournit, en plus, chaleur et vie. En même

temps qu'elle assigne son sens à notre être, elle développe sous nos pas le chemin qui le rend sinon visible, du moins présent. A son plus haut point, elle est cet « instant suprême où la communion avec le monde nous est donnée, où l'univers cesse d'être un spectacle parfaitement lisible, entièrement inane, pour devenir une immense *gerbe de messages*, un concert sans cesse recommencé de cris, de chants, de gestes où tout être, toute chose est à la fois signe et porteur de signe. L'instant aussi où l'homme sent crouler sa risible royauté intérieure et tremble et cède aux appels venus d'un *ailleurs* indubitable. »

Dès lors, qu'est-il besoin de parcourir le monde pour le (se) connaître ? « L'homme aux semelles de vents » les a tous perdus, les cœurs débiles qui s'essoufflaient à le suivre. Il faut enfin s'aviser qu'on appartient à un sol, à un ciel, et que c'est d'eux qu'il convient d'attendre réponse. L'itinéraire des Grandes Découvertes, le voici entre Dommartin et Chesalles, aussi bien qu'aux marches du Nouveau-Monde. Au-dessus du pays de Vaud, qu'est-il, ce petit nuage « tragédien léger, porte-lumière, porte-foudre, fantôme aux confins de l'être errant » sinon l'homme qui, au moment de prononcer : je suis, ressent jusqu'au fond de soi l'incommensurable orgueil d'une telle affirmation, et se retient, recule, hésite ? La campagne, le profil d'une route, la fuite d'une maison, l'envol d'un merle, l'odeur du foin, la cicatrice d'un champ de seigle, tout se fait appel, correspondance, rencontre d'âme à âme. Si Roud est de ce pays, il n'en est pas le chantre (comme on dit, par politesse sans doute, ou par commodité), il en est *l'acteur*, celui qui promeut, d'un geste, la terre à la vérité : « Le coucou chante sous la pluie. Une autre après-midi se lève en moi lentement colline par colline ; la route d'autrefois (cette route vide et grêlée que tu surveilles de ton seuil) reparait parmi l'herbe nouvelle bleue et noire et les champs qui brûlent sourdement sous le soleil. Trois dragons près de moi heurtent et reposent leurs verres étincelants. » De ce pays si simple qui a nom le Jorat, il n'est rien, je crois, dont il ne fasse sentir le charme, c'est-à-dire le pouvoir qu'ont les choses de nous révéler, par elles, à nous-mêmes.

Et voici l'été avec son flamboiement unanime. Puis l'automne, l'époque des moissons, les chevaux qui dorment près des chars de froment, les faux qu'on aiguisé et qui fulgurent parmi les blés, la fête « où le temps s'arrête, où le chemin, les arbres, la rivière, tout est saisi par l'éternité. Suspens ineffable !... ». Que de fois recommencée l'évocation de cette fête merveilleuse, symbole de la communion enfin accomplie : « Ce laboureur avait un nom, quel nom l'atteindrait encore dans l'air saisi d'un tel silence ? Un homme est redevenu l'homme. La terre déchirée recommence le Jardin. »

Hélas ! que n'est-il au pouvoir de l'homme de disposer du temps ? L'hiver à son tour revendique son partage. La terre se dépeuple. Le silence feutré de la neige étouffe les dernières voix. Qu'il dépérisse, le cœur que n'anime plus l'échange ! Saison déserte, l'âme succombe à ta glace :

« J'ai vu, comme les notes distraites d'un accord, comme des lettres séparées de leur phrase, les choses m'apparaître dans l'effrayante *inanité* de leur isolement ». Cruelle inquiétude, à chaque année s'aiguise le perfide aiguillon qui déchire le tissu de nos meilleurs espoirs. C'est donc qu'au delà de nous se meuvent des forces obscures, hostiles à l'homme. Les vaincre, nous ne sommes pas de force. Pourra-t-on seulement les conjurer ? Il y a bien la première « tache d'herbe apparue au bord de la neige », tout le printemps qui soudain éclate et nous restitue à la vie, mais le cœur, l'oubliera-t-il jamais, cette trop longue agonie qui le menace sans cesse ? Ouvrière de joie, la mémoire l'est encore de souffrance.

Mais il est, dans l'alternance des saisons, quelque chose qui rassure ; elles empruntent à la durée des dimensions reconnaissables et une démarche qui nous permet, sinon de nous accommoder à la rigueur de l'une, du moins de trouver joie à la consolation des autres. Les hommes, eux, sont de bien plus terribles saisons ! Comment, dès l'abord, ne pas sentir la *différence* infinie qui les sépare ? Et d'où tirer les signes d'un accord, même fragile, quand tout est si dissemblable ? « Rires, paroles, mains serrées, longs travaux côte à côte, le silence revient toujours... Le silence des hommes et le silence des choses. »

Quoi, tant d'efforts réduits à néant par la présence d'un intrus ? Mais encore, est-ce bien un intrus, cet homme qui marche, parle, boit, mange, et souffre peut-être comme moi ? Comment l'abattre, le mur qui nous divise ? Car il faudrait, pour que l'accord fût unanime, que ce qui est mon signe devînt ton signe. Créatures, nos mains ne se touchent que pour sentir la différence de nos paumes. « L'absolu de la solitude n'est pas dans ces hauts lieux déserts, il est parmi les hommes. » Tout à l'heure, c'est l'hiver qui marquait sa limite au cœur en le privant de l'échange dont il se nourrit ; en voici une nouvelle, plus atroce (parce qu'elle est en chacun de nous, inéluctable) : *l'autre*. Si l'on peut supporter que le visage de la nature se dérobe, comment souffrir que le visage de notre prochain, lui, nous trompe ou nous quitte ? Il n'est pire état que celui dont le caractère est de manifester notre *originelle séparation*. Tel est pourtant le nôtre.

Et c'est à lui que le poète demande secours. Osons le répéter, c'est de l'homme que Roud attend le salut. Parmi la foule anonyme et muette, par quel miracle se lève-t-il, ce visage qui rend l'espoir au cœur démuné ? Qu'il s'appelle Fernand, Louis, Thévoz, il n'a qu'un nom (encore est-ce bien un nom ?), Aimé. Il a suffi d'un regard, d'une épaule brûlée de soleil, d'un souvenir épars dans la poussière des routes, d'une auberge entrevue où il venait boire, d'une main nouée au verre qu'il tenait, d'un mur soudain transparent pour que l'univers, tout à l'heure dispersé, se rassemble et prenne vie. Au plus profond de l'être, là où s'installe l'interrogation la plus aiguë, c'est là que s'accomplissent les noces mystérieuses de *l'ailleurs*. Exercée jusqu'au bout, la solitude se révèle

communion. Que chaque œuvre s'ouvre par une dédicace (même absente), qui s'en étonnerait, puisque chacune ne peut être qu'un poème de l'amour ?

Moments si fragiles ! Le danger rôde. Nul moyen de l'écartier ; nulle assurance de pouvoir le contenir. Le rythme du poète ne se distingue pas de celui de la vie, où rien jamais n'est certain. Il y a le temps de la désolation (quand tout cède et fait frémir, — l'hiver, l'oubli, l'abandon qui est une sorte de mort plus cruelle que la mort), il y a le temps de la joie, — à la première fleur perce-neige parue, à la main qu'on pose sur le bras de l'ami, quand les voix de ce monde, enfin, se répendent. Ainsi le poète se définit par sa double vertu, qui est de ressentir la présence, et l'absence aussi. C'est en lui que nous lisons le récit douloureux de nos manques et que nous devinons l'image voilée de nos désirs. Qu'il souffre de nous dire nos faiblesses, voyez comme sa main tremble ! Et si elles sont parfois trop belles, les promesses qu'il nous fait, n'est-ce pas que c'est sa charité qui nous élève au-dessus de nous-mêmes, plutôt qu'illusion ? D'entendre que la plénitude « n'est pas tant peut-être une abondance qu'un accord, un échange de réponses, un concert où chacun ne chante que soi, mais l'oreille nourrie du chant des autres », nous nous croyons justifiés à répondre *oui*, avec quelle impatience, à la question, si prudemment formulée : « certaine hantise du Ciel n'est-elle pas née d'une secrète impuissance à *voir* ce monde-ci tandis que si nous savions le voir, il deviendrait pour nous le Ciel ». Chez Roud, la tentation n'excède pas ce titre qui, à lui seul, en énonce à la fois l'étendue et la limite : *Essai pour un Paradis*. A l'opposé, le visage de la mort n'est pas une tentation moins grave. Le mot *Adieu*, quelque magique qu'il soit, n'a pas le pouvoir, en scellant une vie, de lui conférer une éternelle, et inaccessible identité. Dans l'une comme dans l'autre, c'est le même besoin d'absolu qui nous séduit, mais le poète est trop fidèle à notre humanité pour s'obstiner dans aucune. La dernière ligne de ses *Ecrits* en renouvelle l'assurance :

« Le temps de l'Adieu n'est plus. Le temps de la Salutation commence. »

Quand un homme n'hésite pas à tout sacrifier à la recherche de la vérité, il est en droit d'attendre que son expression soit à la hauteur de sa plus haute exigence. Tel Gustave Roud. Riche d'images, sa langue exclut le pittoresque. Substantielle, elle refuse de se laisser monnayer en idées. La musique l'attache (car elle l'aime), sans jamais l'assujettir. Ce qui la distingue, cette voix, c'est une inflexion unique en laquelle se perçoit, à chaque phrase, le rythme secret du poète qui, tantôt souffrant de sa différence, s'avance anxieusement à la rencontre du monde, tantôt « l'énigme (étant) supprimée par une sorte d'adhérence inouïe », s'enveloppe du monde comme d'un fruit dont son cœur est le noyau fertile. Quand un pays menu, — mesquin souvent, le nôtre — a pu donner naissance à un être dont la solitude, assumée patiemment, finit par s'ouvrir à l'humanité tout entière, a-t-il encore besoin, je le demande, de douter de sa grandeur ?

FRESQUES DE GIOTTO

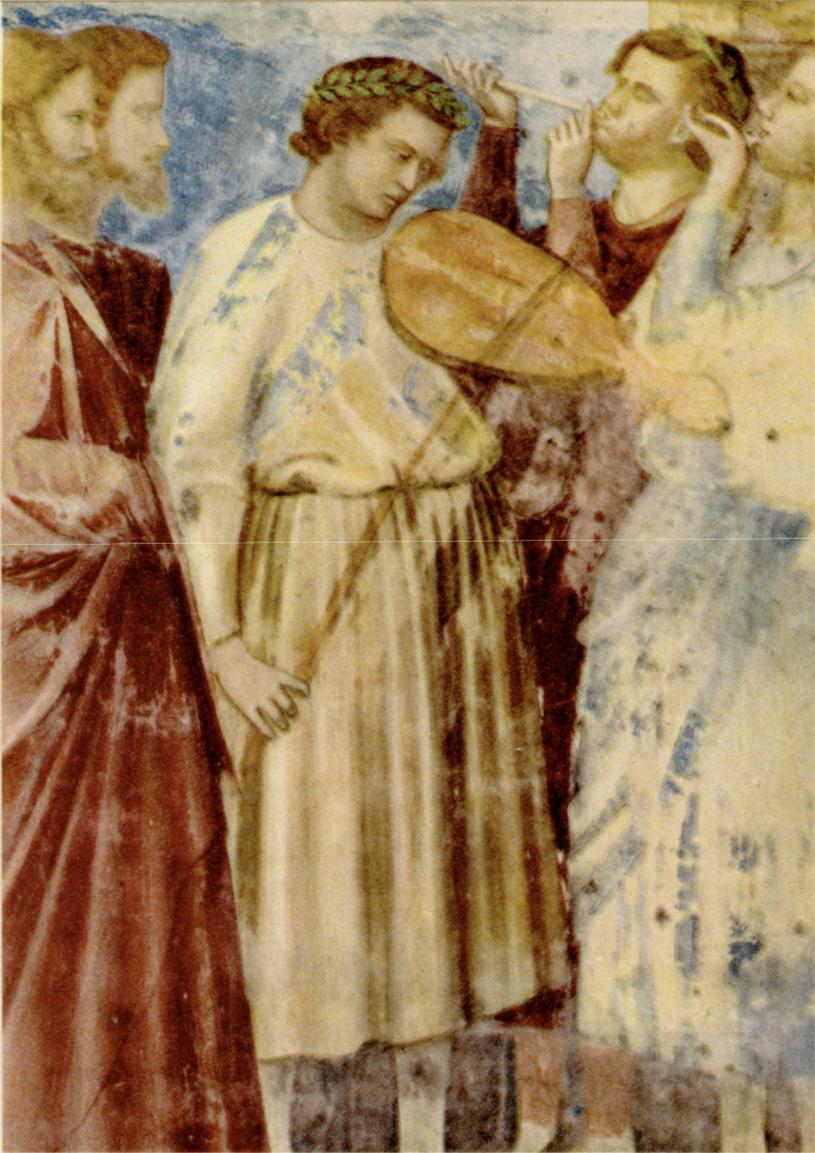
La petite chapelle Scrovegni à Padoue, nommée familièrement l'*Arena* parce qu'elle est bâtie sur l'arène d'un ancien amphithéâtre romain, transformé en jardin, compte parmi les plus insignes monuments de tous les temps, grâce à la décoration de Giotto. Elle a été miraculeusement épargnée par la dernière guerre qui a détruit, deux cents mètres plus loin, les fresques célèbres de Mantegna aux Eremitani. Fondée par Enrico Scrovegni, en expiation des péchés commis par son père Reginaldo, que Dante précipite aux Enfers parmi les usuriers, la chapelle fut consacrée le 25 mars 1305. Elle ne comprend qu'un simple vaisseau rectangulaire, éclairé sur la droite de six fenêtres, entièrement nu pour laisser le champ libre à la peinture, qui a dû s'y créer elle-même son propre rythme et ses supports. L'Histoire de la Vierge et du Christ se déroule sur les parois latérales de la nef, en trente-huit scènes étagées sur trois rangs, au-dessus d'un soubassement monochrome figurant dans les niches de la plinthe en faux marbre les quatorze représentations allégoriques des Vertus et des Vices. Le cycle se complète d'un *Jugement dernier* grandiose couvrant le mur d'entrée (inspiré, croit-on, par Dante qui se trouvait à Padoue en même temps que Giotto), et d'une *Annonciation* solennelle peinte en évidence devant le chœur, au sommet de l'arc triomphal. La voûte en forme de tonneau est tout entière d'un bleu profond constellé d'étoiles, dont la clarté fixe retombe sur la nef. Ce même fond d'azur uni accompagne chaque fresque en se dégradant de haut en bas jusqu'aux grisailles de la plinthe et compose cette harmonie, à la fois irréelle et vivante, qui frappe dès l'abord, comme pour donner le *la* céleste avant la représentation, et que Proust a si bien sentie :

« La veille de notre départ, écrit-il dans *Albertine disparue*, nous voulûmes pousser jusqu'à Padoue. Après avoir traversé en plein soleil le jardin de l'*Arena*, j'entrai dans la chapelle de Giotto, où la voûte entière et les fonds des fresques sont si bleus qu'il semble que la radieuse journée ait passé le seuil, elle aussi, avec le visiteur, et soit venue un instant mettre à l'ombre et au frais son ciel pur, à peine un peu plus foncé d'être débarrassé des dorures de la lumière. Dans ce ciel, sur la pierre bleuie, des anges volaient avec une telle ardeur céleste, ou au moins enfantine, qu'ils semblaient des volatiles d'une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l'Histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques, et qui ne manquent pas de voler devant les saints quand ceux-ci se promènent. »

Jean Leymarie.

Tiré de « Giotto, Fresques », Iris-Verlag, Laupen et Berne. Avec 17 planches en couleurs.

La reproduction que nous publions à droite a été gracieusement mise à notre disposition par la maison Iris, que nous tenons à remercier ici. Texte français chez Plon, Paris.



Pour qu'Antarès scintille,
Il faut des nuits de glace,
Des cils de givre au bord des sources,
Des yeux ouverts,
Immensément tendus vers l'espace
Et des mains qui, dans l'ombre,
Font des signes d'appel.

J'avais un lac profond
Qui ne rendait pas les images.
Algues et sables l'ont comblé.
Qu'importe
Où sont les barques et les mouettes,
Où sont les filets et les rames.
Je vois une plaine aride
Sous un ciel lamé d'étain.

Il regarde la nuit.
Il dit : Elle est bien noire.
L'œil n'est pas fait pour le matin.
Connaîtras-tu un pays de soleil,
Toi qui vis sur une étoile éteinte ?

A. BURO

Question de naissance

faut-il éveiller des questions ? Elles ne résolvent rien et quant alors à les résoudre...

Elles se sont posées, dès que l'enfance fut quelque peu consciente, une enfance d'angoisse au temps où l'angoisse était encore belle et revêtait l'habit du mystère. L'adolescence est le mauvais temps. Je le traverse, mordu par cette enfance dont l'abandon me semble une trahison. Malgré tout. Malgré ses visages fatigués, amaigris de veilles, d'éternels ravaudages sous la lampe faible, malgré ses mots de haine s'insinuant sous les paupières, empêchant le sommeil — toujours sur le qui-vive ! — glissant sous les ongles usés, cassés, fermant les poings, s'abattant sur les tables des cafés, troublant des vins aigres, criant des désespoirs aux apparences d'espoirs. Il fallait vivre. Je me souviens d'une enfance claire comme une forêt mouillée au soleil, comme cette rivière perdue — la seule ombre entraînant toutes les autres — perdue par l'incapacité de paix des hommes. Et si le Doubs coule toujours, il n'est plus celui d'autrefois. Des hommes l'ont teinté de leur sang. Ils ont détourné son cours de ma vie, à coup de mauvais rêves où se croisent des poteaux fusillés et des baïonnettes flam-bantes. Croix de toutes sortes, luttes sociales, revendications syndicales, jours sans aube ni soir, yeux de brouillard sur des visages de pierre.

O hommes, remuant des sels trop forts, agitant des eaux à créer, brassant la pâte sans levain de soleils noirs, crissant sous les dents de la révolte. Marée grise de midi et de six heures. Marée tout simplement. « Nous voulions monter sans redescendre », m'avez-vous dit depuis et comme dans un songe. « Mais il fallait vivre. »

Parmi vous, je cherche ma raison d'espérer, la raison de l'existence de mon enfance. Il faut savoir que l'homme ne peut espérer maintenant qu'en lui. Certains trouveront bien quelque divinité. Elle sera à eux seuls, non aux hommes nés parmi les hommes.

Des aubes difficiles prennent à la gorge les dormeurs de mes quartiers comme des mains d'assassin. Et c'est assassinés que je les vois s'en aller dans la nuit, un cornet à la main.

Je suis leurs traces sur les pavés marqués d'un sang pareil au mien que la terre boit et qu'un jour elle rendra.

Etienne Dorian.

panorama du Jazz 1

Le jazz, c'est le noir. Il est le rythme même de sa vie. Transplanté d'Afrique en Amérique, c'est dans l'esclavage que sa poésie se soulève. Il chante sa douleur et les blues sont la plus belle expression de la mélancolie moderne. La foi naïve des négro-spirituals vient y mêler son inépuisable ferveur.

Si la poésie lyrique s'élève des plantations, le jazz instrumental naît dans les réjouissances et les deuils populaires ; essentiellement dans les maisons publiques. A Perdido, quartier réservé de la Nouvelle-Orléans, le long de Basin-Street s'écrivent les lettres de noblesse d'un art dont le lyrisme s'était nourri dans les chapelles et les champs de coton.

La musique qui explose de la trompette d'Armstrong enfièvre ces hommes assoiffés d'évasion et de liberté. La couleur du rêve transpose leur misérable existence et c'est tout naturellement au lit de l'illusion que naissent les accents de cette musique charnelle. Sensuel, à fleur de nerf et de peau, le jazz fournit la matière et l'aliment poétique de nos aspirations quotidiennes. Il ne règne pas dans la métaphysique, mais sous la main même de nos nouveaux trouvères. Qui a vu le film *New-Orléans* revit les instants uniques d'un élément qui devait bouleverser la sensibilité de notre siècle. Il faut une fois pour toutes se rendre compte qu'un clavecin est déplacé près d'un téléphone, d'une machine à écrire. Ce qui n'enlève rien à la valeur intrinsèque du dit clavecin. La forme de son art n'est plus adaptée à nos besoins spirituels. Ce qui est vrai dans ce domaine spirituel ne l'est pas moins dans le champ matériel. C'est de cette inadéquation que nous étouffons. Dans *La position politique du surréalisme* André Breton réclamait un langage, une poésie universelle. Il affirme : « Si nous n'avons jamais cessé de prétendre, avec Lautréamont, que la Poésie doit être faite par tous, si cet aphorisme est même celui que nous avons voulu graver entre tous au fronton de l'édifice surréaliste ; il va sans dire qu'il implique pour nous cette indispensable contrepartie, que la poésie doit être entendue par tous. »

L'internationalisme de notre jazz prouve l'excellence de ce concert universel. La Bobby Soxxer de New-York ou de Chicago y trouve l'oubli de la machine comme y trouvait l'oubli de son antique esclavage, la cueilleuse de coton de la Nouvelle-Orléans.

Dans cette musique, vous trouverez la vie du noir basée sur le rythme, le battement des mains (ce battement que vous exécutez instinctivement lorsque vous entendez un jazz parfait) celui du tambour, le bourdonnement du « marimba » accompagnant chacun de ses gestes, chacun de ses travaux. Comme à son origine, le jazz accompagne aujourd'hui nos actions, notre rythme, notre vie.

La musique noire s'accompagne souvent de chants, chants traditionnels, mais plus fréquemment improvisés sur un thème connu. Le coryphée se base sur les circonstances : paysage du village, traversée de ce dernier au rythme de la pagaie, réjouissances familiales, deuils, circonstances pénibles ou joyeuses.

Cela se joue en syncopes et en contre-temps, chanté à la perfection sur des modes différents, mais parfaitement accordés... et pourtant ces âmes pures ignorent la musique écrite. Les paroles jouent ici un rôle secondaire ; elles ne servent le plus souvent que de support à la période musicale. Parfois pourtant, certains de ces chants atteignent à une rare émotion

poétique. Je n'ai pas le loisir de vous citer de nombreux textes. Voici la plainte d'une mère sur la mort de son enfant :

*O mon enfant, où donc es-tu allé ?
Pourquoi m'avoir abandonnée ?
Pourquoi me faire ainsi pleurer ?
Vois, mon sein se remplit de lait
Viens le prendre pour éteindre ta soif.
Pourquoi, sans adieu, es-tu parti ?
Toi qui devais me chercher du bois pour le foyer
Toi qui devais me puiser l'eau
O mon enfant.*

*Qui me consolera, si je ne te vois plus ?
Reviens la nuit me porter de l'eau à boire.
Viens attiser le feu, je sens le froid.
Mais, malheur à moi, où donc irai-je te chercher ?
Quel chemin suivre pour te retrouver ?
Pourquoi caches-tu ton visage tant aimé ?
Pourquoi ne puis-je plus te voir ?
Il fait jour maintenant.
Viens, viens m'embrasser
O mon enfant.*

Et voici la traduction d'un autre de ces blues, composé par la tradition populaire, sans autre auteur que le folklore :

*N'est-ce pas que la lune est triste, qui brille à travers les arbres ?
N'est-ce pas que la lune est triste à travers les arbres ?
N'est-ce pas que la maison est triste, quand votre amie s'en va ?*

*Je vous ai cherchée hier, et vous voilà seulement aujourd'hui.
Je vous ai cherchée hier, et vous voilà seulement aujourd'hui.
Vous ne m'aimez pas, petite, pour me traiter ainsi...*

On évoque Apollinaire à cette poésie qui jaillit du cœur ; le « Mal-Aimé » qui chantait :

*J'ai cueilli ce brin de bruyère.
L'automne est morte, souviens-t'en.
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps, brin de bruyère,
Et souviens-toi que je t'attends.*

Considérons simplement l'excellence de cette musique dont l'automatisme libérateur marque nos actions, se colle à notre vie, comme son essence originelle. Nous avons là ce surréalisme collectif, cette intense communion qui soulève l'enthousiasme de la foule. La fraternité est trouvée dans un rythme instinctif. Nous en appelons de nouveau à Valéry qui avait prévu ce besoin, lorsqu'il écrivait : « Le corps moderne, comme l'esprit moderne a besoin du choc » ... l'Age du *Swing*.

Nous avons libéré le « Mozart assassiné » de St-Exupéry que chaque homme possède en lui, tué par notre civilisation de mensonge et d'hypocrisie. Nous avons vu que le jazz était une expression du folklore. Par ce biais, nous retrouvons la vérité qui se dégageait au début de notre exposé. Nous avons besoin d'une forme d'art, qui, au même titre que le folklore, épouse véritablement nos aspirations et notre vie. Dans le *Swing* nous mettons ces correspondances à nu. Nous avançons, nous dansons directement sur notre rythme même.

Voilà le jazz que nous entendons. Il n'est pas question des contrefaçons commerciales. Le faux jazz, représenté par les Jack Hylton et Paul Whitman, a aujourd'hui encore de bruyants représentants. Ces gens-là sont à la Tapisserie ce que cet art était aux XVII^e et XVIII^e siècles, un faux tableau. Le jazz de la Nouvelle-Orléans, c'est la tapisserie d'origine ou celle de Lurçat retrouvée dans sa pureté primitive. Mais le jazz n'a pas retrouvé la pureté ; il l'a trouvée, tout simplement dans l'âme de ses créateurs. D'abord, par la voix des négro-spirituels et des blues, puis — seul apport des blancs — à l'aide d'instruments.

Sur ces nouveaux jouets, ils appliquèrent la merveille de leurs rêves, tout comme la jeune

Kabyle Baya tira de quelques tubes de couleurs et quelques pinceaux les mirages enchanteurs que l'on pouvait voir, il y a quelque temps, dans une galerie parisienne. Cette épitaphe d'Apollinaire pour Henri Rousseau n'exprime-t-elle pas le même sentiment :

*Gentil Rousseau, tu nous entends ?
Nous te saluons,
Delaunay, sa femme, Monsieur Quénal¹⁾ et moi.
Laisse passer nos bagages en franchise
à la porte du ciel.
Nous t'apportons
des pinceaux, des couleurs, des toiles,
afin que tes loisirs sacrés, dans la lumière réelle,
tu les consacres à peindre, comme tu liras, mon portrait
à la face des étoiles.*

Baya ni Rousseau n'ont jamais passé par l'École des Beaux-Arts, pas plus qu'Armstrong par le Conservatoire. La véritable musique de jazz n'est pas écrite. Elle est portée par le sang de ces poètes de la nuit. La musique n'est pas faite pour être écrite, mais entendue. En jazz, elle réalise parfaitement son dessein.

Le thème importe peu ; quelques mesures, un riff suffisent. C'est la façon dont on joue qui importe. On ne peut comparer la musique classique au jazz, pas plus que la peinture à l'huile à l'aquarelle. Ce sont deux modes différents d'expression ; deux prises de conscience différentes, deux rapports avec le monde qu'il transfigure, transpose et met à la portée de notre sensibilité. Dans ces rapports nouveaux, dans la « transfiguration » consiste tout le problème de l'Art. Tout a été dit ou chanté ; c'est la manière dont on exprime ce chant ou ces paroles qui importe et nous devons chanter au diapason de notre dynamisme. Nous l'avons déjà énoncé, l'époque du clavecin est dépassée.

Cette transfiguration, ces nouveaux rapports, si inhabituels soient-ils dans les arts de la poésie, sont plus déconcertants encore dans le jazz où cette transposition n'est plus individuelle, mais collective. Là réside tout le mystère du jazz dans ce prescient concert. Le *Swing* seul semble être le signe tangible qui permette l'accord des improvisations individuelles. Qu'est-ce que le *Swing* ? C'est ce balancement de la musique, c'est l'accentuation « instinctive » et constante des temps faibles de la mesure, le deuxième et le quatrième temps. On sait que le jazz est toujours à quatre temps.

Ce *Swing*, plus il sera aisé, puissant, plus le jazz sera dynamique. Là réside une part du secret. Un jazz n'a pas besoin de hurler ou de crever la caisse pour être beau. Le *Swing* est sa condition nécessaire et suffisante.

L'improvisation collective n'est pas une nouveauté, rappelons les tziganes ou rapprochons-la de la *Commedia dell'Arte*. J'extrait de Constantin Miclachevski, l'historiographe fidèle des comédiens *dell'Arte*, ces lignes où l'analogie avec le caractère d'improvisation hot est frappante : « Le trait le plus caractéristique et qui peut servir à définir la *Commedia dell'Arte*, consiste dans une sorte de création collective, les acteurs élaborant ensemble le texte du spectacle en l'absence d'un auteur individuel. Les acteurs choisissaient pour leur spectacle un sujet approprié, qu'ils imaginaient eux-mêmes. Ils l'adaptaient à leur théâtre, le modifiant, réunissant parfois ensemble des matériaux provenant de sources différentes, et jouaient ensuite le squelette d'action théâtrale obtenu ainsi (scénario), le texte de chaque rôle étant entièrement abandonné à l'ingéniosité de l'acteur qui le remplissait ». Et Gherardi d'ajouter, définissant ces comédiens : « Un homme qui joue plus d'imagination que de mémoire, qui compose en jouant tout ce qu'il dit, qui sait seconder celui avec lequel il se trouve sur le théâtre, c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et actions à celles de ses camarades qu'il entre sur le champ dans tous les mouvements que l'autre lui demande ».

Du *Swing* dépend que les musiciens soient « in the groove » dans le superbe chemin, en bon train pour ces exécutions aisées qui vous mettent dans le rythme de la vie. Dans la « *Jam-session* » (où se succèdent les chorus) on verra nos jazzmen « in the groove ». Après le travail, ils se réunissent et ils jouent pour eux, entre eux, selon leur cœur.

Ils pourront laisser place à toutes les possibilités de leurs instruments, pour mieux exprimer la vibration de leurs sentiments.

(A suivre.)

¹⁾ Son propriétaire.

Gaston Criel.

RESTAURATIONS

Nous ne voulons pas parler ici de l'Abbatiale de Payerne pour elle-même. Plusieurs articles ont signalé dans la presse sa résurrection presque complète, et le public, par quoi on entend le monde pédant aussi bien que la population en général, finira bien par s'habituer à l'existence toute nouvelle de cette très vieille église, le chef-d'œuvre de l'architecture romane en Suisse et un chef d'œuvre tout court. Peut-être même qu'avec elle on se réaccoutumera lentement à réaliser que la foi d'autrefois n'était pas une conception obscure, triste et douloureuse de la vie, mais bien une harmonie souveraine de la clarté et de la joie, et qu'elle chantait dans ces délicieux tons alternés de la pierre autant que dans les lignes larges et sûres.

Mais nous voudrions seulement pour l'instant souligner ce que cette restauration a d'admirable et de miraculeux chez nous. Elle n'a pas été le fait d'une grande décision gouvernementale avec l'avalanche d'activités, de devis, de compétitions d'entrepreneurs que déclanche en général dans notre pays l'ouverture d'un crédit d'une certaine importance. Mais ç'a été le fruit du travail patient d'un architecte qui avait du goût et de l'amour, d'un ou deux intellectuels de l'endroit et d'une toute petite équipe d'ouvriers qui y ont œuvré modestement et en silence pendant vingt-cinq ans. Et le résultat c'est que le luxe des moyens matériels mis en œuvre ou la bonne volonté vaguement intéressée, n'ont rien gâté. Toute cette nef admirable se tient debout dans le même air qu'elle devait avoir au temps de sa première apparition, travail de mains d'hommes, caressé par des doigts attentifs et des outils, non des machines,

avec patience et simplicité. On ne saurait exprimer assez tout ce que cela contient de vraie vie.

Mais il faut dire aussi que nos yeux qui sont habitués à rencontrer autour d'eux tant de faux vieux sur du faux neuf, ne perçoivent pas tout de suite la différence. Faut-il mentionner quelque chose en contraste, au risque de faire de la peine à quelqu'un ? Ce seraient déjà les arcades de St-François à Lausanne refaites mortes, mort-nées, en fausse pierre artificielle pour qu'elles durent plus longtemps de leur vie qui ne vit plus — et l'affreux porche de l'ouest conservé par contre tel quel ! Ce serait la désastreuse et sans doute très coûteuse, transformation de l'intérieur de l'ancien évêché, où l'on a relié les très belles salles du Musée du Vieux-Lausanne par un escalier monumental quoique étriqué, conçu dans un style exposition de 1939 légèrement vieillotté pour la circonstance, et porté sur des colonnes grêles sans chapiteaux ni corniches, alors que n'importe quoi, même en bois, mais fabriqué à la main eût cent fois mieux valu. Ou ce serait aussi hélas le sac-cage de cette charmante église de Montheron, où, sous prétexte de créer un lieu de culte chauffable et accueillant, on a coupé en deux dans le sens horizontal la petite nef, pour laisser l'ancien sanctuaire en cave à pommes de terre ou en soute à charbon, derrière ses belles, minces fenêtres ; et pour loger de toutes pièces dans la partie supérieure une sorte de chapelle sectaire gentiment boisée, pour laquelle il a bien fallu ouvrir de toutes nouvelles fenêtres, et qu'on a monstrueusement conçues sous la forme de ces ouvertures qui éclairent l'escalier de service et les cabinets dans les villas de 1910. Tout, intérieur et extérieur, est irrémédiablement gâté.

Mais à quoi bon geindre sur ce qui ne peut plus être refait, si ce n'est pour espérer que ce qui est bien fait crée une nouvelle école à l'avenir, et, puisque Payerne nous le montre si pur, rêver sur la beauté de ces voûtes nobles que la pierre soutient autant de son poids que de sa couleur légère.

E. M.



Payerne : Abbatale.



Cathédrale de San Lorenzo à Lugano, 1517, attribuée à Donato Bramante.

(Photo H. Rüedi, Lugano)

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE · 9

Alberto Sartoris

L'architecture Louis XIII

Aucune époque de l'histoire de l'art en France ne présente des caractéristiques aussi différentes que celle de l'architecture Louis XIII (1610-1645). Ses constructions se divisent en trois catégories, dont la première — expression d'une géométrie simple et rectiligne — comprend des édifices en briques rouges et en pierre blanche (château de Richelieu, arch. Pierre Lemercier) ; la seconde — tributaire de l'antiquité gréco-romaine et du style jésuite italien — recourt aux *ordres*¹⁾ superposés et élève des palais tels que le Luxembourg, à Paris (arch. Salomon de Brosse) ; tandis que la troisième appartient déjà à la fantaisie baroque.

La Renaissance espagnole

Elle comporte deux périodes bien distinctes qui correspondent à la première et à la seconde moitiés du XVI^e siècle. La phase initiale, qui développe encore au début des motifs et des schèmes musulmans, présente des analogies avec l'architecture François I^{er} et celle de la Renaissance florentine et romaine. Exubérante, riche d'ornements, mais parfaitement équilibrée, elle donne naissance au style *plâtréscue*²⁾.

Le deuxième courant s'allie à un classicisme de nette importation italienne, qu'il accentue et transpose jusqu'à lui conférer une marque purement nationale (1560-1610) : l'architecture néo-classique *trentine*³⁾ de l'immense et prodigieux monastère de l'Escorial, construit par l'architecte Juan de Herrera.

Henri de Egaz, Diego Siloe, Alonso de Covarrubias, Diego de Riaño, Alonso Berreguete, Gaspard de Herrera, Domenico da Firenze, Benedetto da Rovizzano et Juan de Toledo sont les plus éminents architectes de la Renaissance hispanique.

Le Renaissance portugaise

C'est au cours de ce temps d'opulence qu'apparaît l'architecture *manouéline*⁴⁾, synthèse brillante des styles espagnols mudéjar et plâtréscue du dernier tiers du XV^e siècle, déterminée par l'afflux de l'or des colonies portugaises et qui dura jusqu'à la fin du XVI^e siècle (église Santa Cruz de Coïmbre). Les conceptions somptueuses et souvent baroques des architectes Boutaca, Jean de Castilho et Gaviça de Rezende gagnèrent rapidement l'Amérique du Sud, où elles s'imposèrent dans les principaux centres.

La Renaissance nordique

Le mouvement renaissant italien continue la pleine vigueur de ses exploits. Au XV^e siècle, les architectes Benedetto da Maiano, Pellegrino di Fermo, Ammanatini, Cimenti, Camicia, Andrea Ferruccio da Fiesole, Baccio et Francesco Cellini passent en Hongrie ; d'autres en Moravie et d'autres encore en Pologne (Francesco et Bartolomeo da Firenze), où ils rénovent l'architecture.

Au début du XVI^e siècle, les formes de la Renaissance italienne font leur apparition en Suisse (cathédrale de Lugano, 1517, dont on peut attribuer le projet à Donato d'Angelli Lazzari, dit le Bramante) ; en Autriche, avec les architectes Teodoro Gisio, Francesco Zaffrani, Jacopo et Antonio da Spazio, qui y implantent surtout le goût vénitien et les conceptions d'Alberti et de Sanmicheli ; dans les Flandres, sous l'influence des traités de Serlio, puis dans le reste de la Belgique, où les formes espagnole et française deviennent truculentes, pour remonter ensuite en Suède et en Norvège, où prévalent cependant les modes classiques italiens et français.

La Bohême ouvre ses portes à la Renaissance durant les XVI^e et XVII^e siècles. A Prague, au Belvédère, l'architecture est strictement italienne (Paolo della Stella, Giovanni da Spazio et Zoan Maria). Outre Giovanni Marini et Vincenzo Scamozzi, des architectes milanais et vénitiens construisent dans tout le pays. A la même époque, les Pays-Bas reçoivent la Renaissance à travers le message flamand, dont les méthodes exercèrent également leur action au Danemark (où fleurira l'architecture Christian IV en briques rouges) ; alors que l'Allemagne se fait instruire par des architectes italiens formés à l'école de Giulio Romano et applique le style d'Alessi.

En Angleterre, l'esprit gothique résiste longtemps à la pression de la Renaissance. John Shute, qui a étudié en Italie, y introduit les éléments du classicisme. Thorpe et Smithson suivent son exemple. De 1558 à 1603 se développe l'architecture *elisabéthaine*¹⁾, avec ses vastes baies et ses grands escaliers intérieurs en chêne ; tandis que de 1603 à 1625 entre en lice l'architecture appelée *jacobéane*²⁾, qui adopte graduellement les règles gréco-romaines de composition. Au XVIIe siècle, Inigo Jones, le Vitruve britannique, énonce les formules authentiques de l'architecture anglaise en faisant siens les principes italiens, en analysant profondément les œuvres de Palladio et en imitant Sansovino.

L'architecture baroque

Elle commence en Italie vers la fin du XVIe siècle et répand son éclat pendant le XVIIe et une bonne partie du XVIIIe. De nouveaux rapports structuraux de formes constructives résolvent des principes déterminés d'équilibre statique, par le truchement de la transposition des formules modernes de la Renaissance. Ainsi voient le jour les systèmes à coupoles couronnant des plans elliptiques, les façades flexueuses concrétant les mouvements constructifs générateurs, les organismes scénographiques de l'urbanisme, le théâtre elliptique et à loges. L'architecture *jésuitique*³⁾ prend un grand essor.

A Rome, Carlo Maderna édifie le palais Barberini, Lorenzo Bernini la colonnade de Saint-Pierre, Carlo Fontana le second théâtre de Tor di Nona, Francesco Borromini (le créateur des façades ondulées) l'église de Sainte-Agnès, pour laquelle il imagine pour la première fois une façade concave. A Venise, Baldassare Longhena élève l'église de la Salute. A Turin, Guarino Guarini bâtit l'église de Saint-Laurent, la coupole de la chapelle royale du Saint Suaire et le palais Carignan ; Filippo Juvara les quartiers militaires.

Le premier baroque français

Au XVIIe siècle, la dernière phase de l'architecture Louis XIII entre déjà dans le cycle baroque. L'architecture française s'appesantit fortement sous l'effet du baroque flamand (hôtel Fieubet à Paris, bourse de Lille, église de Sainte-Marie à Nevers). Elle suit par ailleurs les données italiennes, comme dans le porche de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et l'église des Carmélites à Dijon.

L'architecture Louis XIV

Elle doit être classée dans le mouvement baroque. Durant la première période, de 1643 à 1655, elle est caractérisée par de petits ordres (château de Maisons-Laffitte, construit par François Mansart, et hôtel de Beauvais à Paris).

Pendant la seconde période, de 1656 à 1699, bien que son architecture religieuse soit encore tributaire de la Renaissance italienne, elle adopte l'ordre colossal baroque. Elle se signale par le château de Vaux-le-Vicomte (arch. Le Vau) ; la colonnade du Louvre (conçue par les frères Perrault) et l'église de la Sorbonne à Paris (arch. Le Mercier) ; le château de Versailles, le dôme des Invalides et la place Vendôme à Paris (arch. Jules Hardouin-Mansart).

De 1700 à 1715, au cours de la troisième période, elle abandonne les ordres antiques. Mansart bâtit la chapelle du château de Versailles.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art No 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12 et 14.

¹⁾ *Ordre d'architecture* : Système architectural dont toutes les parties sont proportionnées de façon à former un ensemble harmonieux. Un ordre se compose de trois parties principales : le piédestal, la colonne et l'entablement.

²⁾ *Platéresque* : Dérivé de *plata* et de *platero*, qui veulent dire argent et orfèvre en castillan. Style d'orfèvrerie au décor exubérant qui caractérise la Renaissance espagnole.

³⁾ *Trentin* : Style de la Contre-Réforme hispanique de l'époque comprise entre la Renaissance et le Baroque et dont le programme spirituel et la tendance universaliste sont l'effet du Concile œcuménique de Trente, qui opéra la grande réforme catholique.

⁴⁾ *Manouélin* : De Dom Manoel, duc de Vizeu, grand-maître de l'ordre du Christ, roi de Portugal de 1495 à 1521, dit Emmanuel le Fortuné.

⁵⁾ *Elisabéthain* : De Elisabeth, reine d'Angleterre, fille de Henri VIII et d'Anne de Boleyn.

⁶⁾ *Jacobéan* : De Jacques Ier (Jacques VI d'Ecosse), fils de Marie Stuart, roi d'Ecosse puis de Grande-Bretagne.

⁷⁾ *Jésuitique* : Le style baroque de la Contre-Réforme a été baptisé style Jésuite.

L'ESSENCE DU FAIT ARTISTIQUE

Justification

de

Paul Valéry

Pour comprendre l'attitude de Valéry, devant les œuvres d'exégèse, nous devons répondre à une question préalable. L'œuvre d'art nous attire-t-elle par sa beauté, par le privilège qu'elle possède de pouvoir seule combler certaines de nos aspirations ? Ou bien nous est-elle un simple excitant, un prétexte à exercer notre curiosité du Vrai, à aiguïser notre esprit de logique ? Or, il y a quelque chose de déplaisant, à nos yeux, dans ce besoin de ramener à notre mesure, au lieu de chercher à nous élever avec eux, des êtres dont la raison de vivre réside précisément dans ce surpasement d'eux-mêmes, dans cette perpétuelle transcendance de la matière. Chez eux l'art est une nécessité, un moyen d'évasion, un mode d'expression obligé. Devant cette espèce de fatalité qu'est la destinée de l'artiste, nous nous sentons envahis comme d'une déférence religieuse. L'artiste n'est plus tout à fait du monde des humains. Semblable au Petit Prince, de Saint-Exupéry, il habite une planète à lui où il cultive sa rose. En nous abandonnant à lui, en oubliant ses attaches humaines, nous pouvons mériter à de rares instants de partager sa vie miraculeuse. Mais si nous persistons à le croire semblable à nous, la grâce ne nous touchera pas.

Aussi les critiques, les historiens de la littérature qui traitent d'égal à égal avec l'artiste, pénètrent en conquérants dans le domaine réservé du chef-d'œuvre, prétendent le plier aux exigences de leur esprit, l'obliger à répondre à leurs questions, et qui n'hésitent pas, s'il résiste, à lui souffler la réponse, n'ont-ils le plus souvent rencontré que de l'hostilité chez l'artiste. Cette hostilité même aurait dû, semble-t-il, arrêter les chercheurs en chemin ou tout au moins les faire hésiter. Il est louable d'accumuler des renseignements de toutes sortes pour la meilleure compréhension d'une œuvre, mais quand l'auteur vous avertit que vous vous êtes fourvoyés, pourquoi persister dans cette voie ? Valéry, amoureux de la rigueur logique et de la précision, qui a consacré plusieurs années de sa vie à acquérir des connaissances scientifiques profondes, poète

qui eût pu être savant, a fait de la critique littéraire en artiste. Et, s'il en était besoin, l'attitude de Valéry trouverait sa justification dans le témoignage de tous ceux qui ont eu, comme lui, l'expérience de la création artistique.

Vigny, dans son journal, écrit de la critique : « La plus élevée est mesquine presque toujours, parce qu'elle s'attache à la surface » ; un autre jour, devant un article que Sainte-Beuve lui avait consacré, il notait avec amertume : « Cette manière de chercher à ouvrir le cerveau d'un vivant est mauvaise. Dieu seul et le poète savent comment naît et se forme la pensée. Les hommes ne peuvent ouvrir ce fruit divin et y chercher l'amande. Quand ils veulent le faire, ils la retaillent et la gâtent ». Baudelaire trouve l'érudition « dans beaucoup de cas puéride et peu démonstrative de nature ».

Plus près de nous, Giraudoux parle du « maquillage » des auteurs opérés par la critique. Comme Valéry, il accorde très peu de place à la biographie dans ses études sur G. de Nerval et Racine. De ce dernier il nous dit : « Jamais aucune création de la poésie humaine n'a été aussi peu marquée et n'a revendiqué aussi peu le brevet d'un homme et d'une époque ».

Et maintenant écoutons les créateurs d'authentiques beautés nous dire ce qu'elles représentent pour eux. Pour François Mauriac, un chef-d'œuvre est « une œuvre qui forme bloc et qui s'impose comme un tout, comme un monde séparé de celui qui l'a créé ». L'affirmation que « l'Art n'exprime jamais autre chose que lui-même » constitue le premier principe de l'esthétique nouvelle d'Oscar Wilde d'où il découle que « conclure de l'art d'un temps à ce temps lui-même est la grande erreur commise par tous les historiens ». Loin de s'y accrocher, les artistes s'effacent devant leurs créations et revendiquent pour elles-mêmes une vie autonome, située en dehors du temps. Cette immortalité qui est refusée à l'homme, peut-être y atteindront-ils par l'intermédiaire de leurs œuvres. « L'œuvre d'art, proclame Gide avec véhémence, est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison, car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ; formant un tout elle doit pouvoir s'isoler et reposer comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie. »

Enfin il y a le miracle, ce miracle que tant s'acharnent à tuer. Grâce à lui, une œuvre peut être présente à tout instant dans les cœurs les plus divers et les plus étrangers, chacun y mettant sa propre pensée ; grâce à lui, elle est grosse d'avenir. « J'ai trouvé la définition du Beau, — de mon Beau — comme nous dit Baudelaire. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. » C'est ce miracle que Jean Cocteau a magnifiquement chanté : « Toute œuvre d'ordre poétique renferme ce que Gide appelle si justement, dans sa préface de *Palude* : « La part de Dieu ». Cette part, qui échappe au poète même, lui réserve des surprises. Telle phrase, tel geste, qui n'avaient pour lui qu'une valeur comparable à celle du volume chez les peintres, contiennent un sens secret que chacun interprétera ensuite. Le véritable symbole n'est jamais prévu. Il se dégage tout seul pour peu que le bizarre, l'irréel, n'entrent pas en ligne de compte. »

(Fragment.)

Jacqueline Onde.

Sonates d'église et sonates de chambre

Une forme domine la musique instrumentale au XVII^e et au début du XVIII^e siècle, c'est la SONATE D'ÉGLISE. Il ne s'agit pas encore de la sonate classique qui se caractérise principalement, en son premier mouvement, par l'opposition de deux thèmes, et dont le type a été fixé, sinon tout à fait inventé par Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788), fils de Jean-Sébastien, et par J. Stamitz (1717-1757). La sonate d'église comporte quatre mouvements, lent - vif - lent - vif¹) — on retrouve ce principe du contraste dont nous avons souligné l'acquisition au XVI^e siècle — et chaque mouvement est encore bâti sur un seul thème principal.

Les mouvements lents sont le plus souvent homorythmiques, tandis que les mouvements rapides se développent en style fugué (non rigoureux, c'est-à-dire que ce ne sont pas des fugues proprement dites, forme très stricte que nous examinerons prochainement ; il s'agit seulement ici d'un développement libre par des imitations dans les différentes voix).

Ces œuvres requièrent en général trois instruments, (les sonates pour deux violons et continuo dont nous parlions la dernière fois se rattachent à ce type, y compris celles de Bach et de Haendel), mais peuvent aussi en comporter davantage. Chaque mouvement met en œuvre un seul thème principal, qui se développe sur lui-même et se répète ; il n'y a pas encore une structure interne quasi immuable comme dans la sonate classique, où l'alternance d'éléments nettement différenciés est soumise à une ordonnance rigoureuse. L'élément formel le plus marquant de ces mouvements monothématiques réside dans les modulations (changements de tonalités, rapports des tons voisins avec le ton principal), mais ces rapports de tonalités, encore que restreints car ils se limitent normalement aux *tons voisins*²), varient d'une œuvre à l'autre, de sorte qu'il est impossible de formuler un plan de chaque mouvement qui soit valable universellement.

Le style de ces œuvres réunit souvent plusieurs éléments. On y reconnaît tantôt ce qu'on appelle la *mélodie accompagnée*, c'est-à-dire une mélodie soutenue par des accords, tantôt un *contrepoint* à deux ou trois voix, fait d'imitations, avec un complément de valeur purement harmonique au continuo, tantôt enfin, mais plus rarement, des passages de *virtuosité* dans les violons, qui s'apparentent au style de la *toccata* pour clavier.

Un autre type de sonate, moins pratiqué au XVII^e siècle que la sonate d'église, mais qui connaîtra un développement ultérieur considérable, est la SONATE DE CHAMBRE³). Elle se compose d'une ouverture et d'une suite d'airs de danse. C'est déjà assez exactement ce que Bach et Haendel appelleront *Suite* ou *Partita*. Nous verrons, quand nous étudierons la Suite, comment ces successions de danses se sont constituées, à partir du groupe *pavane-gaillarde* qu'on avait déjà l'habitude de réunir au XVI^e siècle, l'une lente, l'autre vive, — alternance qui a pu influencer le déroulement de la sonate d'église.

Indiquons quelques exemples de sonates de chambre. Nous trouvons chez Corelli (1653-1713) les successions suivantes, dans des sonates pour un violon et continuo : Prélude - courante - sarabande - gigue, ou Prélude - allemande - sarabande - gavotte, ou Largo - gigue - adagio - gavotte, etc. Chez Vivaldi, (vers 1680-1743) dans les sonates pour deux violons et continuo : Largo - allemande - sarabande - gigue.

La sonate d'église est surtout italienne, tandis que la sonate de chambre a été pratiquée davantage en France et en Allemagne. Ajoutons que peu à peu les différences s'atténuèrent, les éléments de l'une pénétrant dans l'autre. Nous avons sous les yeux une Sonate à Trois (deux violons et basse) de Clérambault (1676-1749) qui présente la succession suivante : Symphonie (très lente), Allegro, Adagio, (tous deux en style plus ou moins fugué, typique de la sonate d'église), Sarabande, Gigue, (de la sonate de chambre) et Allegro final fugué.

D'autre part, nous verrons que la plupart des danses que l'on rencontre dans la Suite se composent de deux reprises, la première se terminant dans le ton de la dominante du ton principal quand la sonate est majeure, dans le ton du relatif majeur (plus rarement à la dominante du ton principal) quand la sonate est mineure. Or, on trouve parfois cette coupe dans des mouvements de sonates d'église dont le titre et le rythme ne se rapportent à aucune danse : un allegro, un vivace. C'est ainsi que s'imposaient peu à peu les éléments qui devaient aboutir à l'une des formes instrumentales les plus importantes de la première moitié du XVIII^{me} siècle, la Suite ou Partita. (A suivre.)

¹) Signalons, chez Corelli, des sonates pour un violon et continuo en cinq parties, qu'il faut bien rattacher à la sonate d'église faite de mieux : grave-allegro-vivace-adagio-vivace, ou adagio-vivace-adagio-vivace-allegro.

²) Les tons voisins d'un ton principal sont : le relatif de ce ton principal, la dominante et son relatif, et la sous-dominante et son relatif. Une sonate en ut majeur pourra donc moduler en la mineur, en sol majeur, en mi mineur, en fa majeur et en ré mineur.

³) Il ne s'agit pas encore de *musique de chambre* au sens bourgeois que lui a donné la fin du XVIII^{me} siècle. La chambre est ici la maison du prince. Donc, musique de Cour, par opposition à la musique d'église.

Voir Pour l'Art No 5, 6, 10, 11, 12, 13 et 15.

Grenier

(Salle Jean-Muret, rue Chaucau)

Tous les vendredis à 18 h. 15, audition de disques présentés par Maurice Perrin (œuvres de F. Martin, Strawinsky, Bach, Scarlatti, etc.).

Tous les jeudis, à 18 h. 15, alternativement projection de films fixes commentés par Eric de Montmollin et lecture de textes. Nous avons parcouru le XVII^e siècle (Poussin, Vermeer, Hals) et entendu des fragments de Supervielle, Gide, Jouhandeau et *beaucoup d'autres !*

Bois gravés de Mme Rivier

Notre membre et amie vient de graver de magnifiques bois en 3 couleurs pour orner *Paysans que nous sommes* de Rochat-Cenise (aux éditions de La Lionnaz, Lausanne).

Nous recommandons :

A la Vieille Fontaine, l'exposition Veraguth, du 20 janvier au 15 février.

Le 2 février, à 20 h. 30, à la Salle du Conservatoire, un récital de Denise Bidal, avec le concours d'Alessandro. Œuvres de Diethelm, Ciry, d'Alessandro et F. Martin.

Le présent numéro, de 40 pages exceptionnellement, a été rendu possible grâce au don d'un ami. Nous désirons continuer. Nous désirons faire mieux.

Soutenez notre effort !

Quelques abonnements de soutien de 20 fr. nous permettraient de publier d'autres numéros de 40 pages.

NOTES DE LECTURE

André Dhotel : L'Homme de la Scierie

(aux éditions de la N. R. F.).

L'histoire naît sur les rives de la Haute-Seine. Pays de landes et de collines, de forêts, d'allées de peupliers.

C'est la terre de Chalfour, ouvrier de la Scierie, pivot du roman. Chalfour, comme l'axe de la roue, est le centre muet, pesant, de l'histoire étonnante et compliquée, presque légendaire et pourtant presque banale par l'abondance des faits ordinaires qui la composent.

Drame étiré, aucun visage suspect... L'homme au niveau de la nature. Les Joras dans leur château au niveau de Chalfour dans sa fragile maison. Même tenacité chez tous, mais toujours limitée au champ de vision. Aucun d'eux ne semble accomplir son destin. Toujours l'inévitable pesanteur d'une faute non commise. Solitude sans révélation.

C'est une œuvre faite au rythme du sang de l'homme, de l'homme de la terre, des forêts et du fleuve.

C'est le chant de ceux dont les mains toujours près du sol cherchent lentement les herbes et les cailloux et l'eau transparente avec ses poissons comme pour en construire une logique qui consoliderait leur fragilité.

Mais il y a des enfants qui passent dans le roman comme des traînées de lumière. C'est un grand lieu à la petite mesure de l'homme.

R.-M. B.

Vie, Art, Cité V

Une nouvelle curieuse et fine de Weber-Perret. Une page de Guy Mazeline sur l'Adolphe. Des poèmes, des notes, d'admirables photos.

Edmond Gilliard :

De Rousseau à Jean-Jacques

Nous reviendrons sur le petit livre que publie Mermod dans sa collection de la Grenade, afin de présenter comme elle le mérite l'œuvre de Gilliard.

Etiemble et Y. Gauclère : Rimbaud

nouvelle édition revue et augmentée. 1950. N. R. F. Gallimard.

La préface nous porte à croire que nul, avant les auteurs de ce livre, n'a défini le génie de Rimbaud. Ceux qui l'auraient voulu étaient des incapables ; ceux qui l'auraient pu (Rivière, de Renéville, Fondane et d'autres sans doute) étaient aveuglés par la foi ou le mépris du fait historique. Uniquement soucieux « d'accepter la vérité quelle qu'elle soit », Etiemble et Gauclère prétendent ne pas déteindre sur Rimbaud.

Quatre-vingts pages nous démontrent que Rimbaud n'est ni un être qui s'est divinisé, ni un chrétien, ni un communiste.

Dans la deuxième partie, nous lions connaissance avec le jeune poète qui écrit *pour* le Parnasse. Après l'échec de la Commune, Rimbaud, diversement tourmenté, se détourne avec dégoût, de cette terre civilisée. Chercheur d'absolu, il veut créer un monde. Il se fera voyant « par le dérèglement de tous les sens. »

Après sa rencontre avec Verlaine, il cesse de regarder la poésie comme une fin. Il exige d'elle l'oubli de son existence « atroce ». Il revendique les droits de la matière, de la réalité non-pensée ; il se dépouille des concepts, des définitions, de tout ce qui l'empêche de voir. Par ruse d'abord, en se servant des sensations présentes comme points d'appui, il s'évade de notre monde. Ensuite, grâce aux hallucinations, il découvrira en chaque chose des aspects inconnus.

Dans cette tentative d'évasion, le poète ne trouve pas le salut : aussi sera-t-il rendu au sol. La poésie a échoué. Remplaçons-la par la science, par l'espoir que nous apporteront les civilisations futures. « Le dernier mot de Rimbaud sera donc pour affirmer le triomphe du réalisme absolu et pragmatique sur un réalisme corrompu d'idéalisme. »

Nous regrettons que, dans l'appendice, les auteurs n'aient pas su freiner leurs animosités personnelles. La vérité est assez forte pour se passer d'injures et de sarcasmes.

A. B.

Jean Vinchon : L'Art et la Folie

Paris, Stock, 1950.

Où va la peinture moderne ? « Je n'en sais rien, répondait van Dongen, mais je lui donnerais volontiers l'adresse d'une maison de santé. » Si toute une partie de la production moderne, nous en sommes persuadés, traduit un déséquilibre psychique lié à la crise de la civilisation, il serait injuste d'assimiler l'artiste au malade ordinaire. L'étude de Jean Vinchon démontre que l'inconscient créateur du premier n'œuvre que dans les moments où la folie cessant, permet au conscient d'exercer un certain contrôle. Cela justifie un art d'apparence si souvent incohérente, mais cela lui est aussi une exigence salutaire : si le bouleversement favorise le départ de toute création, la reconstitution de l'unité psychique conditionne la justesse de l'arrivée. Il est certes beaucoup de pseudo-créateurs qui ne retrouvent pas l'équilibre ou qui simplement jouent au fou et jouent trop bien.

L'étude de Vinchon, de valeur scientifique, apporte un autre témoignage : l'art a un rôle psychothérapeutique évident, soit en délivrant les malades de leurs complexes tout comme la révélation psychanalytique soit en calmant l'âme par le commerce du Beau. Ceci nous fait mettre le doigt sur la valeur prophylactique de l'art. L'art, facteur d'hygiène.

J.-C. E.

Les Cahiers du Sud

Il vient de passer le cap du 300^{me} numéro. Pour une revue qui ne cède en rien au conformisme ni au goût du jour, il y a de quoi s'étonner. Ainsi, la preuve est faite que la qualité, elle aussi, peut durer. Mais au prix de quels efforts ? On imagine mal ce que doit être le patient dévouement du comité directeur. Animés d'un esprit large et généreux, *Les Cahiers du Sud* s'ouvrent aussi bien à la poésie qu'à la prose. Tout récemment, de précieux numéros ont été consacrés à la *Rhétorique*, l'un des problèmes les plus passionnants aujourd'hui. On aimerait que soient toujours plus nombreux ici et ailleurs ceux à soutenir une revue qui contribue si efficacement à la diffusion de la culture et des lettres.

Art d'aujourd'hui

Cette revue qui, comme son nom l'indique, n'hésite pas à suivre l'effort parfois déconcertant des artistes contemporains, se présente sous la forme de grands cahiers abondamment illustrés. Répugnant au luxe tapageur, elle se veut à la fois précise et bien documentée.

Son but, en toute honnêteté, est d'abord de *faire comprendre*. La sympathie s'éclaire toujours de commentaires dont l'intelligence remplace avantageusement les éloges.

Des numéros spéciaux ont été consacrés à la peinture de 1900 à 1950, à la gravure, au problème des musées, etc.

Félicitons le comité directeur de mener à bien une tâche aussi utile.

Audiberti : Le Maître de Milan

(aux éditions de la N. R. F.).

Une histoire comme toutes les histoires d'hommes et de femmes, pesante terriblement et tellement comme toutes les vies. Mais il y a Audiberti, les yeux fixés sur la femme, sur sa beauté, sur sa nature étrange de femme, sur sa fécondité, — obsédé.

Alors, d'Audiberti que l'on voit tour à tour riche immensément et pauvre à mourir, naissent : Franca, la muette, ni belle, ni laide, mais vivante, la Femme ; Mathilde, la tante, personne lourde, triste et âgée, qui croit au « pacte abominable entre les choses de l'homme et de la femme », elle qui savait lire que « le moment de l'homme viendrait pour Franca » ; et puis Génio, l'homme comblé avec « une sorte de neurasthénie sans amertume dans l'âme », Génio, le maître de Milan. « Il pensait pour ne pas penser, le travail était le remède, le suicide » et toujours le désir de la femme, sa nourriture.

Et il connut Franca la muette. « Pourquoi le dire ? une ville a beaucoup de chambres, beaucoup. Dans une certaine chambre, ils se rencontreraient. » Puis un jour, il renonce à elle.

« Il était venu le jour du malheur de la femme. »

Un livre où dans le visage grimaçant de la sensualité s'inscrit le destin tragiquement prodigue, héroïquement stérile de l'homme.

R.-M. B.

NOTES * ÉCHOS * PROJETS

Étapes

Rappelons la conférence de *Frank Martin* qui a su conquérir son auditoire par sa simplicité (Michelet disait que les génies sont des *simples*) et celle de *Francis Jeanson*, brillante et profonde. Rappelons la soirée inoubliable que nous fit passer le quatuor *Vegh*, longuement applaudi et rappelé.

Cette année, ce sera tout d'abord *Vercors* qui viendra nous parler de la *Notion de l'homme dans le monde actuel*, un sujet qui lui tient à cœur puisqu'il vient de lui consacrer un livre (chez Albin Michel). Puis nous pourrons entendre le poète noir *Léopold Sédar Senghor*. Et comme premier concert de l'année, le duo Fallot.

Bois en couleurs du cahier No 15

Par suite d'une erreur de la rédaction, la reproduction que nous avons donnée du bois gravé par Dalvit trahit sa pensée. Nous nous en excusons et désirons dégager ici la responsabilité de l'artiste et celle de notre imprimeur.

Avec la collaboration des Editions du Cercle d'Art

POUR L'ART met à votre disposition des séries de reproductions en couleurs des chefs-d'œuvre de la peinture ancienne et moderne, grand format (60 x 48) à des prix extraordinairement avantageux.

Sont disponibles :

Série 1 :

Conrad Witz	<i>Saint Christophe</i>
Hans Holbein	<i>La Famille du peintre</i>
Manet	<i>Les Pivoines</i>
Pissaro	<i>Près de Louveciennes</i>
Gauguin	<i>Ta Matete</i>
Van Gogh	<i>Jeune Fille au chapeau de paille</i>

Série 2 :

Delacroix	<i>Chevaux sortant de mer</i>
Cézanne	<i>La Sainte Victoire</i>
Renoir	<i>La Grenouillère</i>
Cl. Monet	<i>Les Coquelicots</i>
Rembrandt	<i>Jeune Fille au balai</i>
Vinci	<i>La Joconde</i>

Série 3 :

Breughel	<i>Le Pays de cocagne</i>
Le Greco	<i>Mater Dolorosa</i>
Vermeer	<i>Intérieur</i>
Constable	<i>La cathédrale de Salisbury</i>

Réunions de Pour l'Art

Notre seconde réunion mensuelle s'est tenue au Grand-Chêne où près de 80 de nos membres s'étaient rassemblés pour entendre Gustave Roud. A lui, ainsi qu'à Denise Bidal et Maurice Perrin qui sans se faire prier tirèrent merveilles d'un affreux piano, un merci très simple, mais de tout notre cœur. Nous allons continuer et donnons rendez-vous à nos amis

Jeudi 25 janvier 1951, dès 19 h.

au Grand-Chêne

pour écouter Poncet nous présenter ses vitraux.

Puis ce seront Yersin et Prébendier qui nous introduiront aux techniques de la gravure

Jeudi 22 février 1951, dès 19 h.

au Grand-Chêne

Degas *La Répétition de danse*
Matisse *Nature morte aux huîtres*

Chaque mois paraît une nouvelle planche, et chaque planche sera accompagnée d'une petite brochure signée des grands critiques d'art (René Huyghe, Germain Bazin, M. Florissonne...) présentant une biographie de l'artiste, une critique générale de son œuvre, une critique du tableau reproduit au Cercle d'Art et quelques reproductions en noir d'autres tableaux du même peintre.

Vous pouvez acquérir ces reproductions :

- soit séparément, au prix de 6 fr. l'exemplaire ;
- soit par séries de 6 planches, au prix de 23 fr. la série (soit 3 fr. 80 la planche !).

Les reproductions sont visibles aux *Amis du Livre*, Louve 17 (Pépinet), Lausanne, et peuvent être commandées soit à l'administration de *Pour l'Art*, soit aux *Amis du Livre* (tél. 22 02 30) (présenter la carte de membre de *Pour l'Art* pour obtenir les conditions ci-dessus).

Envoi à choix sans engagement.

LES VOYAGES POUR L'ART

Programme de printemps

Pour les voyages en **Espagne**, nous vous proposons les deux formules que voici :

a) Voyages collectifs accompagnés

1. **Majorque** : 10 jours.
 2. **Majorque et Ibiza** : 15 jours.
 3. **L'Andalousie** (Barcelone - Cadix - Algésiras - Ronda - Grenade - Cordoue - Séville - Madrid - Tolède) : 18 jours.
- Départs prévus pour le 29 mars. Délai d'inscription : fin février.

b) Voyages individuels ou par petits groupes, organisés

Cette formule, qui a rencontré l'an dernier un succès croissant, permet de combiner les avantages du voyage libre avec ceux d'une parfaite organisation (facilités pour le passage de la douane, réception dans les gares et les ports, arrangements pris avec les hôtels et les organes de transport, visites artistiques accompagnées, etc.)

1. Mêmes itinéraires que sous a) — Départs à volonté dès le début de février.
2. *Tous autres itinéraires espagnols*, selon projets étudiés et mis au point par notre Service de voyages, sans frais ni engagement de la part des intéressés.

Départs à volonté dès février - Délai d'inscription : 3 semaines.

Italie **Florence** : 8 jours, avec prolongation selon entente.
Rome : idem.

Paris 8 et 15 jours.

Grèce Nous recommandons à nos adhérents de se joindre à la *Croisière en Hellade* organisée par les Amitiés gréco-suissees, du 14 mars au 6 avril. Renseignements par le Secrétariat de Pour l'Art.

Pour tous renseignements, programmes détaillés, étude de projets et inscription, prière de s'adresser à Pour l'Art, Service de Voyages, Vennes s. Lausanne - Tél. 23 45 26.