

# POUR L'ART



Lausanne - Mars-Avril 1951 - Cahier No **17** 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

*Léopold Sedar Senghor* : Poésie nègre et création

*Willy Borgeaud* : Les lamentations de Gilgamesh

*André Bonnard* : Chœur d'Agamemnon

*Kafka* : On frappe au portail

*René Bray* : Descente du Saint-Laurent

*Marcel Poncet* : Naissance d'une œuvre

*Philippe Jaccottet* : Observations

## Connaissance de l'art

*Gaston Criel* : Panorama du jazz

*Jeanlouis Cornuz* : Allemagne d'aujourd'hui

*René Dasen* : Les éléments fondamentaux du cinéma

*Anne Bettems* : Dessins d'Auberjonois

*Alberto Sartoris* : Présence de l'architecture

*Maurice Perrin* : Histoire de quelques formes musicales

*Ernest Bosshard* : Cinq jours à Majorque

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

Zurich : Pierre Tamborini, Freistrasse 162

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

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

## Comité de patronage

Assurance  
Mutuelle Vaudoise  
Lausanne

Baumgartner & Cie S.A.  
Papiers, Lausanne

L. Berset, vêtements  
Lausanne

Câbleries et Tréfileries  
de Cossonay

Maison  
Fetisch Frères S.A.  
Lausanne

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

Lait Guigoz S.A.  
Vuadens

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

# Poésie nègre et création

**J**e parle pour ceux qui parlent, et ils ne discutent pas, pour ceux qui chantent et ils ne dissertent pas. En vérité, ils ont des idées mais pas de raisons, encore moins des prétextes.

Ceci n'est pas un discours sur la poésie, pas une poétique. « *Won ko wonnô do ; ina wona, wonatâ, kotindol.* Voici ce qui fut alors. Est-ce vrai, n'est-ce pas vrai ? c'est un conte. »

Ils furent, un jour de fête, arrachés au Royaume d'enfance où culture et civilisation étaient la fleur et le fruit, où l'Acte était le noyau de l'Idée. Les temps étaient venus de la traite des Nègres. Amateurs, négociants, industriels et amiraux des ports atlantiques s'enrichissaient d'épices, d'or, de galons et d'inventions.

Les esclaves se retrouvèrent dans les ténèbres, avec la faim, avec la soif des paroles humaines. Les murs de leur prison étaient d'idéologies, les barreaux de l'étroite et haute fenêtre de théories, la porte de veulerie, qui ne s'ouvrait que sur le reniement.

Leur vie était leur seul bien. Le chemin de leur liberté passait par leur cœur. Ce chemin qui ramenait au Royaume d'enfance, seuls les yeux de l'intérieur l'éclairaient, seule la parole chantée d'une voix juste le parcourait.

Les hommes dans leur prison fermèrent les yeux. Ils parlaient. Mais c'est le tam-tam de leur cœur qui chantait et dansait, qui agitait son long corps de femme en gésine. Les hommes lui parlaient amoureusement, la racine de leur corps gonflée de sève ; mais c'est de la peau frémissante, c'est de la matrice sonore du tam-tam que naissait le poème, que surgissait, ressuscitait le Royaume d'enfance.

Et les hommes furent libérés de leur prison, des idéologies, des systèmes, de la honte et de la peur. Et l'homme recréa la vie plus belle.

Léopold Sedar Senghor.

(Pour *khalam*<sup>1)</sup>)

Ce soir, Sopé ! ton visage est un ciel de pluie  
que traversent furtifs les rayons de tes yeux.

Oh ! le barit des lamentins vers Katamague, ho !  
quand il ébranlait les villages nocturnes.  
Le poulet pur est tombé sur le flanc,  
le lait d'innocence s'est troublé sur les tombes.  
Le berger albinos a dansé par le tann  
au tam-tam solennel des défunts de l'année.  
Les Guelowârs ont pleuré à Diakhâw,  
mais quel prince est parti pour les champs-méridiens ?...

Comment dormir ce soir sous ton ciel qui se ferme ?  
Mon cœur est un tam-tam détendu et sans lune.

(Pour *khalam*)

Si je pouvais haler son cœur tel un pêcheur sur la plage plane  
Si je pouvais haler son cœur par le cordon ombilical.

Long mais long ce regret à la porte du Sud —  
ne donnez pas à ma fierté.  
Quand exulter aux cris métalliques  
des merles aux pieds grondants dans les nuages ?

Je suis le marigot au long de la saison,  
pas une palombe n'y boit l'amour.  
C'est la spatille tépide que ronge le ver de l'absence.

Simplement saluer mon nom sur l'aile blanche de la mouette  
Et je calme d'une main d'ambre  
le grand piaffant de ma poitrine.

---

<sup>1)</sup> *khalam* : sorte de guitare tétracorde.

C'est l'accompagnement ordinaire de l'ode ou de l'élégie.

# *Les lamentations de Gilgamesh*

Traduit de l'assyro-babylonien  
par Willy Borgeaud.

*Alors, Outnapishtim l'apostropha :*

*« Pourquoi tes joues sont-elles creuses,  
ton visage, ployé, ton cœur sans joie, tes traits, usés ?  
Pourquoi dans l'âme ce chagrin ?*

*Et ce visage qui ressemble  
au voyageur de voies lointaines,  
ce visage brûlé de givres et d'ardeurs ?  
Que te veut cet oubli du règne,  
cette course à la steppe ? »*

*Gilgamesh répondit :*

*« Outnapishtim, comment pourraient nos joues  
n'être pas creuses, et comment mon visage  
ne s'être point ployé, comment pourrait mon cœur  
n'être point obscurci, ni altérés mes traits ?  
Comment n'avoir nul deuil à l'âme ?  
Comment porter visage  
sans ressemblance avec le voyageur  
de voies lointaines ? Mon visage, comment  
ne serait-il brûlé ni d'ardeurs ni de givres ?  
Comment ne pas oublier le royaume  
ni courir à la steppe ?  
Mon ami, mon cadet, mon frère,  
toi qui dans les montagnes traquais l'onagre solitaire*

*et dans la steppe la panthère,  
Enkidou, mon cadet, mon frère,  
toi qui dans les montagnes traquais l'onagre solitaire  
et dans la steppe la panthère !  
Nous qui avons accompli tous nos vœux,  
gravi les monts, happé et mis à mort  
le Taureau descendu des cieux,  
nous qui avons tué  
Khumbâba, ce tenant de la forêt des cèdres,  
et sur les cols abattu les lions,  
mon ami que j'aimais au delà des mesures,  
lui qui m'accompagnait à travers tous ahans,  
Enkidou mon ami au delà des mesures,  
lui qui m'accompagnait à travers tous ahans,  
il a été rejoint par le destin des hommes !  
Six jours, sept nuits je l'ai pleuré  
sans admettre qu'on l'enterrât,  
jusqu'à l'heure où le ver attaqua son visage.  
Je frissonnai à la vue de l'ami,  
je pris peur de la Mort, et courus à la steppe !  
La cause de l'ami pèse sur mes épaules,  
m'infligeant dans la steppe une marche lointaine,  
la cause de l'ami pèse sur mes épaules,  
la cause d'Enkidou, la cause de l'ami  
pèse sur mes épaules,  
m'infligeant dans la steppe une marche lointaine !  
Et je devrais rester muet, et je devrais me taire ?  
Mon ami que j'aimais est devenu limon !  
Ne vais-je pas, à mon tour, me coucher  
et ne plus me lever de tous les temps des âges ?  
Gilgamesh lui parlait,  
il parlait à Outnapishtim :  
« C'est afin de venir jusqu'à Outnapishtim,*

*c'est afin de le voir, celui qu'on nomme le Lointain,  
c'est pour cela que j'ai par tous pays erré  
toute montagne traversée  
toutes les mers franchies  
ma face en nul sommeil fraîche,  
pour cela que moi-même  
je me suis tourmenté  
et que j'ai de chagrin mes membres saturés.  
Avant même de parvenir au foyer de l'Hôte  
j'avais mes vêtements usés.  
Ours et lion, panthère, hyène et tigre,  
le cerf, le bouquetin,  
tout le gibier, tout le haras des steppes,  
j'en ai mangé la chair et revêtu la robe... »*

*Outnapishtim lui dit, il dit à Gilgamesh :  
« La Mort féroce est sans miséricorde.  
Bâtissons-nous maison qui dure ?  
Scellons-nous du cachet qui dure ?  
Frères, font-ils des parts qui durent ?  
Est-il haine au pays, qui dure ?  
Rivière a-t-elle onde qui dure ? »*

*Comme ils ressemblent l'un à l'autre,  
Ce cadavre, et celui qui dort !*

L'épopée de Gilgamesh, dont Borgeaud a traduit ici un fragment, fut une des œuvres poétiques les plus importantes de la civilisation mésopotamienne. On en possède plusieurs versions, sur tablettes d'argile, dont la plus complète est une copie assyrienne du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. On peut la collationner avec d'autres versions, plus fragmentaires, dont certaines en babylonien et en sumérien, datent du XIX<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Outnapishtim joue, dans le récit babylonien du Déluge, le même rôle que Noé.

*(Note de la rédaction.)*

# CHŒUR

## D'AGAMEMNON

*Tragédie d'Eschyle*

O grand Zeus — et toi, Nuit chérie,  
qui nous as fait cadeau de la plus belle des parures,  
prenant au lasso Troie et ses trésors,  
et sur son peuple entier refermant la nasse d'esclavage —  
O Zeus, gardien de l'hospitalité,  
Force que j'adore,  
c'est toi qui contre Pâris bandas ton arc,  
gardant longtemps la corde tendue et visant bien,  
de peur que ton trait ne tombe en deçà du but  
ou n'aille s'égarer parmi les astres.

Que Troie à ce coup te confesse !  
Car la piste de sa ruine est encore fraîche,  
et découvre la main qui la frappa.  
On va disant que les dieux dédaignent de punir  
les mortels qui piétinent les beautés saintes.  
Elle dément ce langage impie, la bâtarde de l'audace,  
la Malédiction divine qui soudain frappe,  
dans la sécurité de sa maison regorgeante,  
le superbe insultateur du Droit.

Nul rempart en aucun lieu ne sauvera  
celui qui dans l'insolence de sa richesse  
a rué d'un fer brutal  
contre le grand autel de la Justice.  
Il périra.

Tel vint Pâris dans la demeure des Atrides.  
Insouciant et poursuivant comme un enfant  
l'oiseau qui vole,  
l'Egarement l'entraîne au crime.  
Il a souillé la table de son hôte par le rapt adultère.



Désormais tout remède est vain, le mal progresse.  
Et voici qu'éclate la faute, en sa clarté funèbre,  
et que la mauvaise monnaie,  
qui sous la crasse dissimulait son vice,  
soudain se révèle et réclame son jugement.  
La disgrâce des dieux dévore la cité,  
leur rigueur reste sourde aux prières.  
Celui dont l'iniquité s'invétère,  
ils le déracinent, ils l'arrachent du sol  
avec son peuple.

*Bref silence.*

... Elle s'en est allée,  
laissant en héritage aux siens  
le tumulte des boucliers et des épées,  
l'armement des vaisseaux de guerre,  
apportant à Troie, en présent de nocces,  
la profusion de la mort...  
Elle s'en est allée... légère  
elle a franchi les portes, légère, indifférente,  
elle a franchi le seuil de l'audace interdite.

Et les devins du roi pleuraient, disant :  
« Hélas ! hélas ! palais et princes !  
O couche trahie, ô fuite amoureuse !  
Hélas ! douleur muette de mon roi  
humilié, et qui n'a point d'outrage  
pour celle qui rit au delà des mers,  
et dont l'image règne encore dans la maison,  
plus désirable que la beauté des statues  
jadis si belles quand brillait sa beauté !...  
Hélas ! hélas ! toute Aphrodite est morte  
dans le regard aveugle de leurs yeux... »

Règne la douleur au foyer du roi,  
règne la douleur en tous les foyers d'Argos  
et plus vaste en toute terre grecque d'où sont partis  
les fils du peuple pour la guerre étrangère.  
Et le cœur est heurté de trop de coups,  
et l'appel de l'âme sur les routes du rêve  
cherche le cher visage disparu,  
le visage qui ne reviendra pas dans la maison veuve,  
avec le vase funéraire, avec les cendres.

*Bref silence.*

Là-bas, près d'Ilion la belle, Arès,  
non changeur de monnaie, mais changeur  
qui contre des vivants rend des cadavres,  
dans la mêlée des javelots a dressé ses balances.  
On lui donne des hommes, on lui donne  
la stature de jeunes corps virils,  
et des bûchers éteints il ne renvoie  
que l'urne bien remplie de cendre bien pressée,  
oh ! cendre légère à nos mains, et si lourde  
à notre douleur... Cependant que d'autres,  
exilés au pied des murs qui les ont vu lutter,  
resteront à jamais privés de la patrie,  
leurs beaux membres cachés dans la terre ennemie  
qui retient ses vainqueurs...

Et dans tout le pays d'Argos croît et s'étend le deuil.  
On pleure les absents, on rappelle  
leur adresse au combat, leur bravoure,  
et comment avec honneur ils sont tombés,  
pour une femme qui ne leur était rien.  
Plainte murmurée dans le secret du cœur meurtri,  
rancune qui se drape de silence  
et qui dans l'ombre chemine vers les Atrides,  
partis en guerre pour défendre leurs privilèges...

Elle est lourde la gloire des rois  
qui est chargée de la malédiction des peuples.  
Lourd le renom qui s'endette auprès de la haine.  
L'angoisse étroit aujourd'hui mon cœur ; je pressens  
quelque coup ténébreux du Sort. Car,  
les rois massacreurs de soldats  
retiennent les regards des dieux.  
Et le vol des noires Erinnyes  
plane au-dessus des changeantes fortunes  
qui ne sont point enracinées dans la justice.  
Nul recours contre le jugement du Ciel.

La foudre de Zeus frappe les sommets.

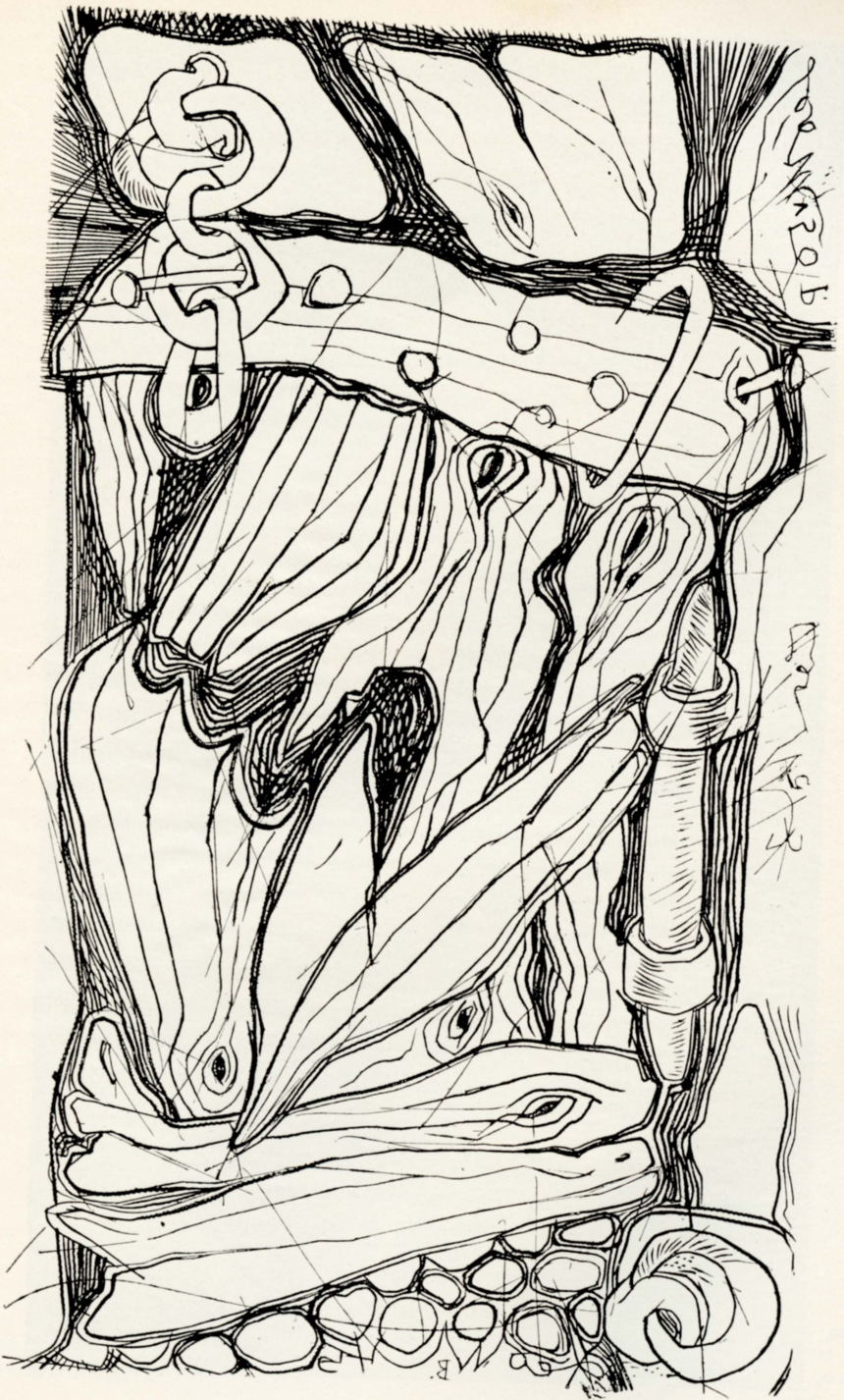
*(Version d'André Bonnard.)*

Chœur extrait de la première pièce d'une trilogie, *L'Orestie*, représentée pour la première fois à Athènes, en 458 av. J.-C. Clytemnestre vient d'apprendre la prise de Troie et attend le retour d'Agamemnon, son mari, pour le tuer. Une sourde angoisse, faite de pressentiments, domine ce début de tragédie.

*(Note de la rédaction.)*



Léo Mailet : Portail I



Léo Maillat : Portail II

o n f r a p p e a u P o r t a i l

C'était en été, par une journée très chaude. Sur le chemin du retour, je passai avec ma sœur devant le portail d'une cour. Y frappa-t-elle par espièglerie ou par distraction, ou fit-elle seulement un geste du poing sans frapper, je n'en sais rien. Cent pas plus loin, la route tournait à gauche, et entraît dans le village. Nous ne le connaissions pas, mais, sitôt les premières maisons passées, les gens sortirent en nous faisant signe, amicalement ou pour nous mettre en garde, eux-mêmes effrayés, courbés par la peur. Ils désignaient la cour devant laquelle nous avions passé et nous rappelaient le coup frappé au portail. Les propriétaires allaient porter plainte contre nous, l'enquête commencerait incessamment. J'étais très calme et tranquillisai aussi ma sœur. Sans doute n'avait-elle pas frappé du tout, et, l'eût-elle fait, cela ne pouvait en aucun cas fournir un motif de poursuites. Je cherchai à le faire comprendre également aux gens qui nous entouraient; ils m'écoutèrent, mais en s'abstenant de tout jugement. Par la suite, ils affirmèrent qu'en ma qualité de frère, je serais aussi mis en accusation. J'approuvai de la tête en souriant. Nos regards à tous revenaient vers la cour, comme on observe un nuage de fumée au loin, en attendant la flamme.

Et en effet, nous vîmes bientôt des cavaliers en franchir le portail grand ouvert. La poussière s'éleva, recouvrit tout ; seules brillèrent les pointes des hautes lances. Et à peine la troupe eut-elle disparu dans la cour, qu'elle sembla avoir fait volte-face et marcha sur nous. Je pressai ma sœur de s'éloigner ; j'éclaircirais seul l'affaire. Elle se refusa à m'abandonner. Je lui conseillai de changer au moins de vêtements, pour être mieux habillée au moment de comparaître devant ces messieurs. Elle obéit enfin et prit le chemin de la maison, qui était assez éloignée. Déjà, les cavaliers étaient près de nous, et, sans descendre de cheval, ils s'enquirent de ma sœur. Elle n'était pas ici pour l'instant, répondit-on anxieusement, mais elle viendrait plus tard. Ces mots ne provoquèrent que de l'indifférence ; l'essentiel semblait être de m'avoir trouvé. Il y avait surtout deux messieurs : le juge, homme jeune et vif, et un adjoint silencieux, qu'on nommait Assmann. Je fus invité à entrer dans la chambre rustique. Lentement, balançant la tête et remontant mes bretelles, je me mis en marche, sous les regards aigus de ces messieurs. Je n'étais pas loin de croire encore qu'un mot suffirait pour me délivrer, moi citadin, et avec honneur, de tous ces paysans. Mais, quand j'eus franchi le seuil de la chambre, le juge, qui avait pris les devants et m'attendait déjà, s'écria : « Cet homme me fait pitié ». Sans aucun doute il ne pensait pas à mon état présent, mais au sort qui m'était réservé. La pièce ressemblait plus à une cellule de prison qu'à une chambre rustique. Grandes dalles, obscurité, paroi nue, un anneau de fer encastré quelque part, et, au milieu, quelque chose qui tenait du lit de camp et de la table d'opération.

Pourrais-je encore respirer un autre air que celui de la prison ? Tel est, ou tel serait le grand problème, si j'avais encore la perspective d'être élargi.

*(Traduction André Tanner.)*

**D**eux remorqueurs, d'un mouvement puissant et doux, nous arrachent au quai sous un panache de fumée ; une noce, enroulée dans ses serpentins multicolores, acclame le couple qui va gagner l'Europe ; la forme d'un ami nous lance un cri d'adieu ; sur une île proche, le squelette d'un peuplier se déplace autour de nous. Montréal développe les plans de ses constructions jusqu'au sommet de la colline que surmonte le trait d'une croix géante.

## *Descente*

*du*

## *Saint-Laurent*

Le fleuve, tout récemment encore encombré de glaces, s'ouvre largement devant l'étrave, tantôt lac aux rives lointaines, tantôt chenal resserré entre les bancs de sable rose. La terre dépasse à peine le niveau de l'eau ; la plaine impose à l'œil son immensité nue.

Le pont s'encombre de chaises-longues. Le premier soleil du printemps, multiplié par le fleuve, mord durement les peaux blanches ; au sortir de l'hiver, cet éblouissement procure une âpre volupté.

Le paquebot croise des cargos hollandais et anglais, qui remontent incessamment le courant, heureux de flotter sur une eau calme au sortir des tempêtes atlantiques. Notre marche est rapide. Déjà les Laurentides, bleuies par la parure des forêts relèvent l'horizon. Des Suisses là-bas, soutiennent le renom de l'hôtellerie et du ski helvétiques.

Le soir tombe quand nous arrivons devant Québec. Un bateau-tank aux formes monstrueuses nous rejoint au milieu du fleuve et s'accole à notre flanc, pour projeter à dix mètres au-dessus de l'eau une frêle passerelle, sur laquelle se hâtent quelques voyageurs et leurs porteurs. Les lumières s'allument sur le rocher où jadis aborda Champlain. Toute la rive scintille, dressée dans l'ombre comme un mur. L'embrasement est grandiose. Nous longeons l'île d'Orléans, qui,

quelques jours plus tôt, a proposé à nos émotions patriotiques les vieilles églises de ses paroisses et ses fermes normandes et poitevines.

Au matin notre bateau s'arrête pour confier à un cargo remontant le fleuve trois pêcheurs canadiens recueillis dans la nuit sur une barque désemparée, quasi raidis par le froid. Le vent s'est levé et rend la manœuvre longue et périlleuse. Les propos du bord nous apprennent que là-bas, sur la rive sud, son souffle attise un gigantesque foyer qui dévore la ville de Rimouski. Les mouettes de Gaspésie nous apportent l'adieu du continent américain. Leur parfaite blancheur les a rendues célèbres. Elles peuplent les roches découpées et percées d'une terre pittoresque qui fut l'un des lieux préférés des premiers colons français. Le fleuve est si large que nous n'en voyons plus les bords, et c'est pourtant encore le fleuve, avec ses lames courtes et son courant. Un exercice d'évacuation nous précipite au son du gong et de la sirène, burlesquement harnachés de nos ceintures, à travers couloirs et escaliers, vers la barque qui nous est assignée. L'exercice fini, nous constatons avec quelque satisfaction, dictée par notre indocilité native, que nous sommes allés surcharger une chaloupe où nous n'avions que faire.

*Father point* ! C'est le dernier signal qui trace notre chemin. Avant de se perdre dans le golfe, le St-Laurent nous soumet à l'épreuve d'une brève tempête. La mer est encore loin, au delà des brumes de Terre-Neuve et de Miquelon. Mais c'est déjà le régime de la vie maritime qu'il nous faut adopter dans cette immensité d'eau grise. Dans les salons, nos compagnons mélangent imperturbablement la bière et le whisky ; à la bibliothèque, de vieilles dames s'arrachent les revues américaines, horribles à nos yeux occidentaux ; dans la salle de cinéma, *Cinderella* nous offre le secours de ses naïves images.

*René Bray*



# NAISSANCE D'UNE ŒUVRE

MARCEL PONCET

J'aimerais essayer de vous faire saisir en quelques mots, ce qu'est la merveilleuse aventure de l'élaboration plastique. Aventure à chaque fois nouvelle, pleine d'imprévu et de risque, ce risque, d'ailleurs, condiment indispensable qu'on ne doit ni fuir, ni rechercher, mais qui, toujours latent, entretient l'émotion, et aussi ce désarroi intérieur inhérent à la création d'une œuvre, mais qu'il faut peu à peu maîtriser, pour arriver à éveiller dans l'œuvre achevée, ce sentiment de sécurité, cette puissance, nécessaires à tout grand dessein.

Etant en face de l'œuvre à créer (disons, par exemple, une grande figure de prophète) on perçoit dans le subconscient, lancinants mais insaisissables, des plans, des masses, des couleurs qui deviennent de plus en plus précis, mais toujours fuyants.

On vit dans ce climat à la fois poétique et plastique, chaque heure du jour et de la nuit, jusqu'à ce que la nature, par hasard, (un hasard orienté, d'ailleurs, toujours sur la même inquiétude) vous donne quelques précisions : un pied, un mouvement, une grande ombre, deux figures qui passent dans la rue, se croisent, se bousculent, mille autres éléments quelquefois très éloignés de l'objet de l'inquiétude.

Deux ou trois images, alors, se superposent, se choquent, se contraignent, et, lentement, se décantant, finissent par créer une vision intérieure qui devient de plus en plus certaine.

Et c'est alors la grande bagarre de la prise de contact avec les moyens matériels, seuls capables de vous amener à la réalisation concrète. On repart à zéro ; les images s'échappent, on est de plus en plus dépourvu, maladroit, exaspéré, on touche au désespoir... mais, en arrière, il y a toujours ce pied, ce dos, ce visage, ce plan, cette espèce d'odeur plastique, qui vous remet en selle.

De chute en chute, on finit par bâtir une image encore insuffisante mais qui concrétise de plus en plus la vision intérieure ; c'est alors que l'on demande à la figure vivante, des certitudes, des chocs, des renseignements... et tout, de nouveau, est à recommencer. Mais tout ce travail anté-

rieur à demi conscient, toutes ces études souvent contradictoires, mais toutes précieuses et toutes utilisées au cours de la réalisation, s'agglomèrent et finissent par laisser entrevoir le résultat.

Et là, je tiens à faire une parenthèse. A la longue, l'expérience toujours répétée, démontre qu'il est absurde et faux de croire qu'il est possible de réaliser un carton définitif, qui, jusqu'à la finition de l'œuvre sera le guide. Carton abandonné par l'artiste au moment capital à un artisan chargé de le réaliser. Cela est contre nature. C'est la raison pour laquelle tant d'œuvres, bien parties peut-être, ne sont qu'œuvres mortes et sans portée.

Voyez l'exemple de Picasso. Laisse-t-il à un autre la joie de la bataille avec la pierre, s'il fait une litho, ou au céramiste le soin de transposer un projet ? Les œuvres naissent de ses mains, il les suit jusqu'à leur aboutissement.

Au moyen-âge, par contre, si les vitraux et la sculpture des cathédrales sont l'œuvre de plusieurs, ils étaient si proches, en contact si constant, que leur œuvre commune était le produit d'une seule pensée, d'un seul individu collectif, ce qui est encore impossible actuellement.

Reprenons la suite de notre entretien : Nous disions donc que toutes les études extrêmement variées et contradictoires laissent entrevoir le résultat définitif ; c'est alors que la prise de contact personnelle avec les matériaux, verre, pierre ou toute autre matière, est une bénédiction.

A les assembler, les toucher, les bousculer, s'établit un contact intime. La réalisation, joyeusement alors, apparaît possible. Il ne reste plus qu'à s'acharner, à peiner, à simplifier pour obtenir enfin *l'objet*, l'œuvre, qui, si elle est réussie, rendra par un travail inverse, l'émotion, la joie et aussi l'inquiétude. L'image deviendra comme un symbole immuable, mais vivant. L'image ne décrira rien, elle évoquera, laissant au spectateur la possibilité de sentir selon son propre tempérament, d'interpréter, de prolonger, de forger à son tour une image à lui. Le spectateur alors, n'étant plus un être paresseux, amorphe, mais collaborant à l'œuvre qu'il admire, se haussera, touchera presque aux joies de la création.

Il en va ainsi pour toute grande œuvre. Pensez aux sculptures grecques archaïques, aux vitraux du moyen-âge, à Rembrandt, à Cézanne, à Van Gogh, à Matisse, à Picasso.

Mais n'oublions pas qu'il faut pour aboutir : du temps, de la patience, du courage, de la passion et aussi de la lucidité.

Permettez-moi de conclure par une pensée de Liszt : « Il faut toujours tendre vers l'idéal à travers toutes les formes plus ou moins revêches ou insuffisantes, la Vie et l'Art ne sont bons qu'à cela. »

*Ces propos terminaient la causerie que Marcel Poncet a faite sur l'art du vitrail à la troisième Rencontre des amis de Pour l'Art, le 25 janvier 1951.*

Ces premières « observations » sont des notes, avec tout ce que le mot suppose d'hésitant et d'altérable, en vue d'une étude sur la *Métamorphose poétique*. Un Sage d'Orient, dont le nom m'échappe, prétendait qu'à force de sentir sous ses doigts, le front dans la main, sa future tête de mort, il n'avait pu faire que ses pensées ne prissent une couleur particulière, et comme une perpétuelle incertitude.

\* Assis à ma table, parmi les objets familiers sauvés de la chambre d'enfant ou d'une foire, dans telle ville étrangère où l'on fut heureux, cependant qu'à la fenêtre, elle aussi bien connue, se tiennent les arbres secs de l'hiver (et déjà, si on sortait, on sentirait dans l'air encore froid cette petite odeur de fumée rabattue des jardins où la neige est moins blanche) ; ayant peu vécu encore, et souvent maladroitement, faible à l'extrême, sans défense contre le tourbillon à l'infini, autour de ce prétendu refuge, de millions d'événements obscurs, toutes les vies des autres, celles que je connais bien, celles que j'ai frôlées et jamais oubliées, celles que j'imagine, toutes pareilles aux grains de poussière en proie au mouvement brownien, j'essaie de tenir tête. De même, quand on se réveille brusquement à la fin de la nuit, dans un silence pas ordinaire et une paix apparente (pourtant, à la même minute, tel voit couler son sang sur une litière improvisée, tel découvre un bras de femme en travers de son corps), il est rare qu'on se sente tranquille : mauvaise heure pour les vieillards. Elle passe cependant, quand la première cloche de nos villes sonne de porte en porte, agitée par le laitier encore seul à habiter les rues, puis l'aigre carillon des réveils au chevet des employés. Une espèce de rituel préside donc à nos vies, mais ce n'est plus la prière au soleil du matin ou au dieu qui brille vaguement dans l'église froide : c'est une organisation plutôt qu'un ordre, et qui semble n'avoir aucun sens en dehors de sa nécessité. Les journaux sont déposés dans les boîtes et lus à la hâte ; et les « superstitions » des peuplades primitives, ces rites obscènes ou sanglants dont sourient les hommes de progrès, paraissent raisonnables à côté des articles que nous y lisons alors : je ne parle pas seulement de *Samedi-Soir*, mais d'hebdomadaires pour bien-pensants comme le *Figaro* dit « littéraire ».

Un exemple ? Lisez, en date du 9 septembre 1950, l'article qu'un « spécialiste éminent » consacre aux *Armes de la guerre future* ; l'allégresse du style mérite d'être citée en exemple :

« ... Les vitesses allant toujours grandissant, l'homme devra abandonner la lutte active. Alors apparaîtra une forme absolument nouvelle de la guerre : la bataille des robots. Tout progrès amenant une parade, les engins téléguidés navigueront plus haut, mais les intercepteurs sans pilote, téléguidés, monteront, à mille deux cent mètres - seconde, petits, légers, faciles à construire et peu coûteux (le statoréacteur n'est pas autre chose qu'un tuyau de poêle)... »

Tel est le *Notre Père* que nous récitons tous les jours depuis plus de dix ans, derrière notre rideau d'arbres et d'objets familiers. Pourtant, assis à cette table, sachant bien l'inutilité de toute parole, de toute poésie, et leur caractère dérisoire en face de ces abstractions monstrueuses qui coûtent des litres de sang, je ne peux pas ne pas m'accrocher à des choses ; non pas même à des certitudes, mais à deux ou trois signes qui m'ont été faits, et dont je sens qu'ils sont de nature à résister, peut-être, à l'épouvante : signes donnés par des gens vivants, qu'on pourrait nommer de beaux noms familiers, par des choses vivantes, mais aussi par des poèmes, ou une œuvre musicale. Ainsi, je ne veux séparer l'expérience poétique ni de ces arbres à ma fenêtre prêts à redevenir vivants, ni de ces heures d'avant l'aube où passent les fantômes des femmes répudiées, ni des journaux, ni d'aucune chose vécue ou seulement rêvée. Certes, il est difficile de parler de ces appels sans les faire taire ; mais peut-être faut-il, pour se sentir moins démuné, leur prêter au moins toute l'attention dont on est capable. Peut-être n'est-il pas tout à fait dérisoire, bien que toutes les apparences soient contre eux, que des hommes continuent à se pencher aujourd'hui sur une page blanche, ou sur celles que les autres, depuis des millénaires, ont couvertes de signes ; non pas « comme si de rien n'était », mais en toute lucidité.

\* Nous serions tentés aujourd'hui de nous hâter, comme nous nous sommes hâtés, jadis, sur nos devoirs d'examens, sur de trop difficiles problèmes d'algèbre, quand midi approchait. Mais il faut aussi résister à cette hâte, puisque maintenant nous n'avons pas de but immédiat, que ce n'est pas la solution du problème qui compte, mais la manière dont nous entreprenons sa résolution.

\* Le rituel des civilisations primitives : à creuser. De Goudéa, gouverneur de Lagash (actuellement Tello, en Mésopotamie) en 2400 av. J.-C., lorsqu'il édifia un temple au dieu de la ville, il est dit, sur un cylindre d'argile de l'époque, que « ... comme un jeune homme qui nouvellement construit une maison, devant lui il ne laissa entrer aucun plaisir ; comme une vache qui tourne les yeux vers son veau, vers le temple tout son amour il porta. »

(A suivre.)

# panorama du Jazz 2



Les blues expriment la misère ancestrale, le cafard naît au sein d'une existence qui refuse au noir l'égalité humaine, y domine cette « note bleue » (abaissée d'un demi-ton). Le grand homme du blues fut Handy. Né d'une famille de pasteurs de Florence, en Albanie. En 1909, il est à la tête d'un petit orchestre ambulante. Il faisait publicité pour le candidat maire de Memphis. Handy fit triompher son candidat grâce à un air qui devint célèbre sous le nom de *Memphis Blues*.

Le *Boogie-Woogie*, style pianistique, est un rythme trochaïque (une croche pointée suivie de deux doubles croches).

Toutes les émotions que la voix peut exprimer, le noir les a transmises à son instrument. C'est le *Break*, ce brisement de la voix, rendu à l'instrument. William Moffat le cite dans ces notes pittoresques : « Quand j'étais petit garçon, j'adorais écouter chanter les nègres. Je ne pouvais résister au petit brisement plaintif de la voix, particulièrement aux mots *Blows* et *His*. Je restais assis. Les yeux ouverts, bouche bée, écoutant le vieux nègre psalmodier ces refrains étranges et quand venait le petit brisement chevrotement dans la mélodie, je vibraï à son effet magique, car instinctivement j'y surprénais un écho de ma race. „Fais-le tout seul, lui dis-je un jour ; c'est étrange, cela donne le frisson. — Dieu non, mon petit, répondait le vieux noir, cela ne se peut. C'est de l'émotion. Ce break doit venir quand le cœur est plein à se briser.” »

Nous touchons l'explosion du break, son paroxysme. Dans cette déchirure, l'instrumentiste place quelques notes rapides, brèves strictes.

Dans le jeu *Hot*, on relèvera parfois des notes écrasées, effilochées, elles sont dites *Dirty* — sales —. Ce jeu permet les sons déchirants, l'extériorisation du sentiment avec la plus grande force possible. La note pleure, se perd, étouffe son sanglot ou son rire noir.

On utilise également le *Glissando*. Il augmente le « mouvement », l'oscillation particulièrement utilisée par les trombones de la Nouvelle-Orléans.

La note plutôt que glissée, prolongée ou écrasée est projetée avec violence dans le *Dinged* produit par un vibrato fortement prononcé.

Forme particulière du *Dirty*, on distingue le *Growl*, note grognée.

A l'aide de sourdines on modifiera également la voix de l'instrument. Le son de la trompette bouchée est trop connu pour qu'il soit besoin d'y insister. La sourdine *Wah-wah* provoque une instabilité du son et accentue le glissement du swing. Ces sourdines employées à la trompette ou au trombone, fort heureusement utilisées par l'orchestre de *Duke Ellington* produisent des effets dramatiques qui apparentent parfaitement l'instrument à la voix humaine.

Au début du jazz, le trombone jouait *Wamp*. Il se bornait à marquer la basse. Il remplissait les vides ou doublait la trompette dans le contre-chant.

Un mot du *Riff* qui rappelle les premiers éléments du tam-tam. Sur ces quelques notes de thème s'élève la fugue du jazz. C'est le tremplin, les premiers cris d'où montera le chant de

liberté, l'accent déchirant comme la jeunesse, l'émouvant discours antérieur à l'acte intellectuel. Le jazz est fortement soutenu par le tempo de la batterie sur lequel il s'appuie ainsi que sur le reste de la section rythmique (guitare, contrebasse, banjo, parfois piano qui prend cette fonction). La section mélodique comprend les instruments les plus divers mais essentiellement : trompette, clarinette, saxo, trombone.

A la trompette, *Louis Armstrong*, le plus grand musicien que le jazz ait donné jusqu'à ce jour. Armstrong trop connu pour que j'insiste, nous allons le faire vivre par l'anecdote : il a débuté comme mauvais garçon. A 13 ans, il est envoyé en maison de correction. Il y apprend à jouer du cornet à pistons. Plus tard, il vend des journaux à la Nouvelle-Orléans. Il y entend *King Oliver* dont il deviendra le second à Chicago. Armstrong est le virtuose le plus étonnant qu'on ait jamais connu à la trompette. Il n'est pas l'acrobate de l'instrument, mais son âme, son souffle immédiat. Il rugit, il bondit, tout devient possible. Il brise toutes les barrières humaines. Il se dresse, seul avec sa trompette et combat pour tous les esclaves, dont nous sommes et qu'il fut, il lutte, jusqu'à l'épuisement pour les hommes de toute la terre. Quand la Fédération américaine des musiciens donna, en 1935, un bal à l'occasion de son retour à Chicago, quatre mille personnes y assistèrent. Deux mille ne purent entrer dans le local. Tout le monde voulait serrer les mains de Louis en même temps et l'on marchait sur les instruments pour s'approcher de lui.

Autre grande figure du jazz : *Duke Ellington*. Pianiste, compositeur, arrangeur de son orchestre, Ellington, s'il n'est pas le plus grand musicien de jazz, est certainement par sa technique, son sens musical et polyphonique, son adresse à s'entourer des meilleurs éléments, une figure des plus intéressantes du hot. Mais c'est plus son orchestre que lui-même qu'il faut retenir. Il a le mérite d'en être l'âme. Ses exécutions sont toujours soignées, mais il lui arrive, dans ses derniers enregistrements, par un excès de raffinement, de perdre la source vive du jazz. Ainsi que l'écrivait Cocteau dans la présentation de *Swing* : « il arrive à cette pulsation profonde de vouloir être trop savante et d'être davantage le pouls du cerveau que celui du cœur. »

Pianiste, lui aussi, le plus solide et le plus sûr, qui se dispute la palme avec *Earl Hines*, nous voyons apparaître *Fats Waller*. Né à New-York en 1904, Fats empoigne la sonorité d'une manière extrêmement puissante et personnelle. Son style, comme celui de tous les plus grands dont nous parlons, se détache du lot. On le reconnaît dès les premières mesures. C'est le signe du génie que cette toute puissante personnalité qui s'impose dès le premier contact. De la même manière qu'aux premières mesures on reconnaît *Armstrong*, *Duke Ellington*, *Fats Waller*, *Earl Hines*, *Coleman Hawkins*, *Django Reinhardt* et *Sidney Bechet*, dès les premières lignes apparaît toute la valeur d'un Gide, d'un Valéry, d'un Proust, d'un Breton, d'un Cocteau et c'est au premier contact qu'explose la force révolutionnaire d'un Picasso, d'un Braque, d'un Léger, d'un Matisse, d'un Delaunay.

Fats est une bonne humeur, une force de la nature. Sa jovialité fuse de toutes les notes. Avec Armstrong, il est certainement le meilleur chanteur de jazz.

Le roi du saxo est sans conteste *Coleman Hawkins*. Il est au saxo-ténor ce qu'Armstrong est à la trompette. Il a la même puissance et cette grandeur humaine qui ne trompe pas.

Le clarinettiste et saxo-soprano *Sydney Bechet* est le plus musical des instrumentistes du genre. Né à la Nouvelle-Orléans en 1897, il rejoint Oliver King en 1917, puis voyage en Europe. Découvert en 1919 par Ansermet dans la *Syncopated Orchestra*, voici ce que le chef d'orchestre suisse en disait à l'époque :

« Il y a un extraordinaire virtuose clarinettiste qui est, paraît-il, le premier de sa race à avoir composé sur la clarinette des blues d'une forme achevée. J'en ai entendu deux qu'il avait longuement élaborés, puis joués à ses compagnons pour qu'ils en puissent faire l'accompagnement. Extrêmement différents, ils étaient aussi admirables l'un que l'autre pour la richesse d'invention, la force des accents, la hardiesse dans la nouveauté et l'imprévu. Ils donnaient déjà l'idée d'un style, et la forme en était saisissante, abrupte, heurtée, avec une fin brusque et impitoyable comme celle du *Deuxième Concerto Brandbourgeois* de Bach.

Je veux dire le nom de cet artiste de génie, car pour ma part je ne l'oublierai pas : c'est *Sidney Bechet*. »

*Django Reinhardt*, le plus grand, et peut-être le seul grand musicien blanc du jazz, a ouvert un courant nouveau avec sa guitare. Né en 1910, ce tzigane vivait avec son frère dans une roulotte aux portes de Paris. C'est *Charles Delaunay* qui l'a découvert. A 18 ans, un accident mutile sa main. Cela ne l'a pas empêché d'être le maître incontesté de son instrument. La guitare, c'est *Django Reinhardt*.

Le roi de la batterie fut *Chick Webb*, ce drummer mort en 1939. Petit, bossu, il manœuvrait de ses baguettes comme un diable. Il était le rythme incarné.

On ne peut faire un panorama du jazz, si rapide soit-il, sans parler de deux grands styles : le style « Nouvelle-Orléans » et le style « Chicago ».

*Le style Nouvelle-Orléans*, c'est l'authentique, celui de l'origine, le jazz que l'on entendait derrière les convois ou dans les caves de Perdido. Cela naît aux alentours de 1900, encore incertain, dans les limbes du rag-time. Ces orchestres composés de cuivres et de bois : clarinette, piano, cornet à pistons, trombone, banjo et batterie, évolueront, voyageront sur les romantiques bateaux à roues le long du Mississipi. C'est l'époque des *Wash-Boards* (planche à lessive sur laquelle on marque le rythme) et des *Schow-Boats* (bateaux théâtres) dont le film *Stormy-Weather* nous a donné le genre. On ne joue pas pour de l'argent, mais pour le plaisir.

C'est aussi ce *Style Jungle*, âpre et sauvage, tout parfumé de l'Afrique ancestrale. Le tam-tam y est encore vibrant.

Ce style « Nouvelle-Orléans » est la source d'où naîtront tous les autres styles. On ne saurait trop s'y pencher et s'en imprégner si l'on veut aimer le jazz.

A *Chicago*, c'est au Café Sunset qu'Oliver King viendra jouer, là qu'Armstrong viendra le rejoindre. C'est également là que les musiciens blancs se réuniront pour écouter la nouvelle musique. Lorsque vers 1918 les musiciens de la Nouvelle-Orléans affluèrent à Chicago, leur style fit école.

Les musiciens blancs « domestiquent » le jazz. Ils le dressent, le rabotent. Ces blancs qui forment le style, l'école de Chicago, se nomment : *Bix Beiderbecke*, *Franck Teschmaker*, *Gene Kropa*, *Jack Teagarden*, *Eddie Condon*. Voilà la racine *Nouvelle-Orléans*, puis l'arbre du jazz d'où naîtront toutes les branches.

Nous sommes en 1918. Le jazz fait son apparition en Europe, en particulier au Casino de Paris et en Suisse avec Sidney Bechet. En 1932 : Fondation du *Hot-Club de France* avec *Delaunay* et *Panassié*. En 1934 : début de *Django Reinhardt*. Premier concert du quintette à corde du Hot-Club de France.

Un mot du dernier-né : le *Be-Bop*, dont le meneur est *Dizzy Gillespie*. Style haché, inquiet, on y trouve analogie avec le jeu de Earl Hines.

Parlerons-nous de la querelle des anciens contre les modernes, « les figes moisies » contre « les raisins aigres » ainsi désignés en Amérique ? Les uns ni les autres n'ont entièrement raison. La Vérité n'est pas et ne sera jamais « une » en matière d'Art et d'Esprit. Il faut certes reconnaître que les « figes moisies » ne se trompent pas en prétendant que la Nouvelle-Orléans est la seule et authentique source du jazz, qu'on y ressent intensément cette assise et cette humanité que perdent dans leurs raffinements les derniers enregistrements de Duke Ellington. Il y a une pente glissante, un dangereux écueil à éviter si l'on ne veut pas tomber dans le jazz dit « symphonique ».

Tout essai, toute tentative est bonne en art, et l'on ne saurait rejeter sans examen préalable les derniers échos de la Nouvelle-Orléans. Mais si mon oreille se prête au Be-Bop, mon cœur se donne aux vieux ensembles de la terre du Sud. Sécurité du rythme, ligne mélodique, variété des timbres, richesse du folklore, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, King Oliver, c'est là que je trouve la vie. Gaston Criel.

## Ernst Jünger

On a pu dire que pas un des plus grands écrivains français n'avait collaboré. Ni Gide, ni Valéry, ni Mauriac. Mais parmi les Allemands, peut-on trouver beaucoup d'écrivains qui aient soutenu le régime ? Où donc est le chantre du Reich ? Thomas Mann, Zweig, Hesse, Wiechert... ? Je sais bien qu'il y a quelques cas douteux et parmi eux Jünger.

Tôt après l'autre guerre, qu'il avait faite en volontaire, il avait publié son journal intitulé « Orages d'acier » qui avait connu un succès plus durable hélas que le célèbre « A l'Ouest rien de nouveau » de Eric Maria Remarque. Hélas, car sans aller jusqu'à exalter la guerre, il s'abandonnait à son ivresse et prônait les vertus qu'elle est supposée développer : le courage, l'abnégation, un certain idéal chevaleresque. Aussi la montée du national-socialisme put-elle lui paraître quelque temps promesse de renouveau et signe de grandeur future pour le pays qu'il aimait. Parmi tous les disciples de Zarathustra, Jünger est l'un de ceux qui le plus sincèrement ont cru à l'avènement du surhomme. Or le nouveau régime ne prétendait-il pas être le règne des forts, le règne des maîtres qui, tels les chevaliers de la Table Ronde, se seraient rendus dignes à force d'ascétisme de gouverner la masse, cette masse anonyme d'hommes dépersonnalisés dont il avait horreur ? Au siècle du travail à la chaîne et des médiocres jouissances uniformisées, parmi les hommes-machines, il a pu croire un temps que le nazisme allait reconstituer une authentique aristocratie, prête à se sacrifier et plus exigeante pour elle-même que pour les autres.

Je crois que son erreur ne dura pas. Très vite, il sut voir qu'au lieu du surhomme espéré était surgi un type mortel de fonctionnaire-robot, plus inhumain que tous ceux que l'on avait vus jusque là. Non pas le triomphe d'une élite, mais l'horrible victoire des *lémuures*, ces créatures de la nuit qui n'ont plus de visage, tout occupées à détruire ; la victoire de leur chef, Kniébolo-Hitler, dont Jünger nous dit qu'il semblait avide de peupler les infernaux royaumes, comme s'il eût pressenti que là serait son véritable règne.

Un peu avant la guerre, l'écrivain fait paraître « Sur les Falaises de Marbre »<sup>1)</sup> l'histoire de la citadelle de lumière cernée par les habitants des ténèbres, les sujets d'un vieux magicien diabolique, caché dans la forêt et dans la brume<sup>2)</sup>, sans cesse battue par les flots montants de menaces imprécises, et finalement submergée, pas avant pourtant que les héros aient pu se réfugier ailleurs. Dès cette époque, la rupture était consommée et l'on s'étonne même qu'un tel livre ait pu paraître en 1940.

L'an passé, Jünger faisait paraître enfin sous le titre de « Strahlungen » (Rayons) ses journaux de guerre, qui ne laissent aucun doute sur ses vrais sentiments. Peut-être se demandera-t-on pourquoi il ne fit rien dès lors pour s'opposer à ceux qu'il méprisait. N'était-il pas l'ami du général Speidel, le chef d'Etat-major de Rommel ? C'est que la guerre avait achevé de lui ouvrir les yeux : D'une part sur l'abîme qui séparait cette tuerie mécanisée du combat chevaleresque pour lequel il s'était enthousiasmé ; mais d'autre part aussi sur la vanité de toute violence. Faire disparaître les maîtres de l'Allemagne ? Mais « les renards et les hyènes n'apparaissent que lorsque flotte dans l'air une odeur de cadavres. » Tuer Hitler ? A quoi bon ! Il serait tout aussitôt remplacé. Le mal de notre temps est spirituel et seule une guérison spirituelle serait efficace. Position discutable, que beaucoup trouveront facile. Mais pas un, je pense, des lecteurs de Jünger ne lui refusera la grandeur. Laissons-lui donc plaider sa cause.

Voir Pour l'Art, No 13, 14 et 15.

Jeanlouis Cornuz.

<sup>1)</sup> Rentsch-Verlag, Zurich.

<sup>2)</sup> « In Nacht und Nebel ». Allusion directe à Hitler et aux fameux camps d'extermination « Nacht und Nebel ».



Paris, le 7 août 1943.

De nouveau j'éprouvais un profond sentiment de joie et de reconnaissance, à l'idée que cette cité d'entre les cités avait été épargnée jusqu'ici par la catastrophe. Combien de trésors indicibles nous seraient conservés si, telle une arche chargée jusqu'au bord d'une précieuse cargaison, elle abordait après ce déluge au havre de la paix et nous était laissée pour de nouveaux siècles !

Kniébolo. Je vis qu'il gagnerait de toute façon parce qu'il avait atteint un degré de nihilisme tel qu'il était en dehors des partis. Pour lui, chaque mort était un gain de quelque côté qu'il tombât. Et je pensais encore : c'est pourquoi tu as fait exécuter tant d'otages. Tu vas en retirer un centuple intérêt, aux dépens d'innocents. Et bientôt tu auras ce que tu recherchais depuis le commencement.

(Sur la mort de son fils, tué le 29 novembre 1944.)

La souffrance est comme une pluie dont la masse d'abord s'écoule, puis lentement pénètre dans la terre. L'esprit ne la saisit pas tout d'un coup.

Nous sommes alors entrés dans la vraie communauté de cette guerre, la seule, dans sa fraternité secrète.

Dans la mort doit se dissimuler un acte significatif, peut-être même génial. J'ai toujours observé qu'à l'annonce d'une mort me saisissait une sorte d'émoi et d'incrédule stupéfaction, comme si celui qui s'en était allé avait réussi un examen difficile, accompli un haut-fait dont je ne l'aurais pas cru capable. Et tout aussitôt se transfigurait miraculeusement le sens de sa vie.

Kirchhorst, 1er janvier 1945 : Méditation pour la Saint-Sylvestre.

Nous nous approchons du centre du Maelstroem, de la mort presque certaine. Et c'est pourquoi il faut me tenir prêt, m'armer intérieurement pour passer sur l'autre rive, lumineuse, de la Vie, non pas contre ma volonté, non pas forcé, mais consentant intérieurement, attendant avec patience devant la Porte obscure. Mon bagage, mes trésors, il faut que je les laisse sans regret. Car ils n'ont de valeur qu'en fonction de cet autre côté. La masse de mes manuscrits, tout le travail de la maturité, il faut que je m'habitue à l'idée de les voir se défaire dans les flammes. Alors subsistera seul ce que je n'ai pas médité ni écrit pour des hommes : l'essentiel d'une œuvre d'écrivain. Cet essentiel me reste pour le grand voyage au-delà du temps. De même pour les êtres et les choses que je quitte — tout le réel, tout le divin de mes rapports avec eux ne peut pas être détruit — la hauteur de mon amour pour eux. Car la plus étroite étreinte n'est que le symbole, l'image de cette union indestructible. Là-bas, nous serons réunis dans le sein de l'éternité et nos yeux ne chercheront plus la lumière, ils seront dans la lumière.

Et puis : s'il me reste ici-bas quelque devoir à faire, je sais sans nul doute que le temps nécessaire me sera mesuré. Dès lors les dangers même me seront salutaires. C'est pourquoi je veux plier bagage et me tenir prêt à répondre à l'appel.

Que recommander aux hommes et surtout aux plus simples pour les préserver du nivellement que produit la technique ? Seulement la prière.

(Tiré de « Strahlungen », Heliopolis-Verlag, Tübingen.)

## L'école soviétique

L'histoire du cinéma soviétique se confond avec celle du régime. Les dirigeants de la Russie nouvelle ont toujours porté un très grand intérêt au cinéma dans lequel ils voient non seulement un instrument de propagande, mais aussi un moyen d'éducation des masses. Le film de pur divertissement, tel que nous le connaissons chez nous, n'existe pour ainsi dire pas de l'autre côté du rideau de fer. On peut distinguer quatre périodes dans l'évolution du cinéma soviétique depuis sa naissance jusqu'à nos jours.

Le première période est certainement la plus féconde et la plus intéressante. On l'a appelée « le temps de la chronique ». Elle embrasse toute l'époque du muet. La Révolution d'Octobre avait créé un climat de liberté totale. Les cinéastes, tous des hommes nouveaux, purent s'exprimer sans aucune contrainte. La Révolution triomphante leur offrait un magnifique sujet d'inspiration. Ils le saisirent avec enthousiasme et chantèrent avec un élan et une foi admirables les principaux épisodes de la lutte des opprimés contre leurs maîtres. Deux hommes ont profondément marqué le jeune cinéma soviétique : Léon Koulechov et Dziga-Vertov. Le premier s'efforça de dégager le cinéma du théâtre en soumettant l'acteur au pouvoir absolu du metteur en scène et en établissant de nouveaux principes de montage. *Dura Lex* (1926), inspiré d'une nouvelle de Jack London est son œuvre maîtresse. Le second fut le chef de l'avant-garde russe. Sa grande idée était de libérer le cinéma non seulement de l'acteur professionnel, mais aussi du studio et du scénario. La tâche du réalisateur était de surprendre la vie sous ses différents aspects et d'ordonner ensuite les documents ainsi réunis selon son inspiration guidée par des lois de rythme et de style extrêmement précises. Dziga-Vertov réalisa selon ce système toute une série d'actualités, puis des documentaires lyriques d'une grande beauté comme *Le sixième du globe* et *Les trois chants*. Son meilleur disciple fut Eisenstein dont l'œuvre extraordinaire du *Cuirassé Potemkine* en passant par la *Ligne générale* à *Ivan le Terrible* a exercé et exerce encore une influence déterminante sur le cinéma international. Il a noussé très loin les recherches dans le domaine du montage. Vselovod Pudovkine se rattache à l'autre tendance du cinéma soviétique, représentée par Koulechov. Alors qu'Eisenstein essaye d'exprimer les événements sous l'angle collectif, sans protagoniste, sans intrigue individuelle, Pudovkine met l'accent sur l'homme, fait appel à des acteurs professionnels, travaille en studio et met soigneusement au point ses scénarios. Il accorde moins d'importance qu'Eisenstein à la qualité plastique des images et porte ses efforts sur le rythme de chaque scène et de l'ensemble du film, et sur l'interprétation. Avec *La Mère*, *Les derniers jours de St-Pétersbourg* et *Tempête sur l'Asie*, il a donné une œuvre aussi grande que celle d'Eisenstein. Alexandre Dovjenko est le troisième grand réalisateur de cette première période. Il a su faire une synthèse de l'art d'Eisenstein et de celui de Pudovkine, tout en gardant sa propre personnalité. On lui doit *La Terre*, l'un des meilleurs documentaires lyriques du cinéma russe.

La deuxième période commence autour des années 30 avec le début du parlant. Les cinéastes, comme les poètes et les musiciens, furent invités à renoncer à leurs recherches purement formelles pour s'engager sur la voie du réalisme socialiste. On exigea de chaque film qu'il eût un contenu social.

La troisième période englobe les années de guerre. Ce furent des documentaires remarquables sur les opérations militaires et des films réalistes exaltant l'héroïsme des combattants et des partisans, comme le *Tournant décisif* d'Ermiler et *Arc-en-ciel* de Donskoï.

Dans la période actuelle, l'effort du cinéma soviétique se porte sur les reconstitutions minutieuses et à grand spectacle d'événements historiques comme *La Chute de Berlin* et *La bataille de Stalingrad*.

Si les cinéastes soviétiques ont dû renoncer momentanément aux audaces formelles, surtout en ce qui concerne le montage et le rythme, ils ont gardé la perfection plastique et l'art de diriger les acteurs qui caractérisaient les films de la première période.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14 et 15.

## Dessins d'Auberjonois

Certaines voix nous touchent par un timbre particulier ; on pourrait dire de même des dessins d'Auberjonois, tant le trait en est émouvant. Ce trait paraît tour à tour d'une tension constante, puis d'une aisance pleine de successives détentes. Parfois lancé avec nonchalance, parfois retenu, souvent léger, interrompu puis repris, puis relancé : il est toujours original et imprévu. Mais à ressentir les formes qu'il suggère, nous sommes tentés à juste titre de remplacer le mot « trait » par le mot « valeur ». En effet, si paradoxal que cela puisse paraître, ces dessins clairs sont tout en valeurs. Discrètes, légères mais essentielles, elles sont surtout ramenées à la périphérie des objets et sont plus marquées encore aux passages (c'est-à-dire en ces lieux où les éléments du sujet se rencontrent, se croisent). Là où dans la réalité les valeurs changent ou du moins sont troublées, les hésitations du crayon créent le même trouble, d'où ces attentions persistantes correspondant à des nids de valeurs plus accentuées. Ainsi ces valeurs enferment des surfaces qui apparaissent souvent en clair sur un fond plus travaillé ; ces surfaces sont modelées avec la même retenue, le même choix que les limites du sujet... et l'on découvre peu à peu les touches légères, presque imperceptibles mais combien subtiles, qui indiquent le creux d'une aisselle, l'ombre d'un ventre.

Un tel graphisme témoigne d'une certaine méfiance, je dirais plutôt « prudence » de l'artiste vis-à-vis des choses et de lui-même. Pour Auberjonois, l'objet est trop complexe pour être enlacé d'une arabesque. Il l'aborde avec cette « prudence » dont je parlais, d'où cette retenue du crayon, ce trait sensible et choisi. C'est le même sentiment qui lui fait refuser les choses telles qu'on les lui a apprises, telles qu'il les sait. Ces femmes, ces cavaliers, ces gens de cirque, ces animaux, il veut les dessiner au fil de sa

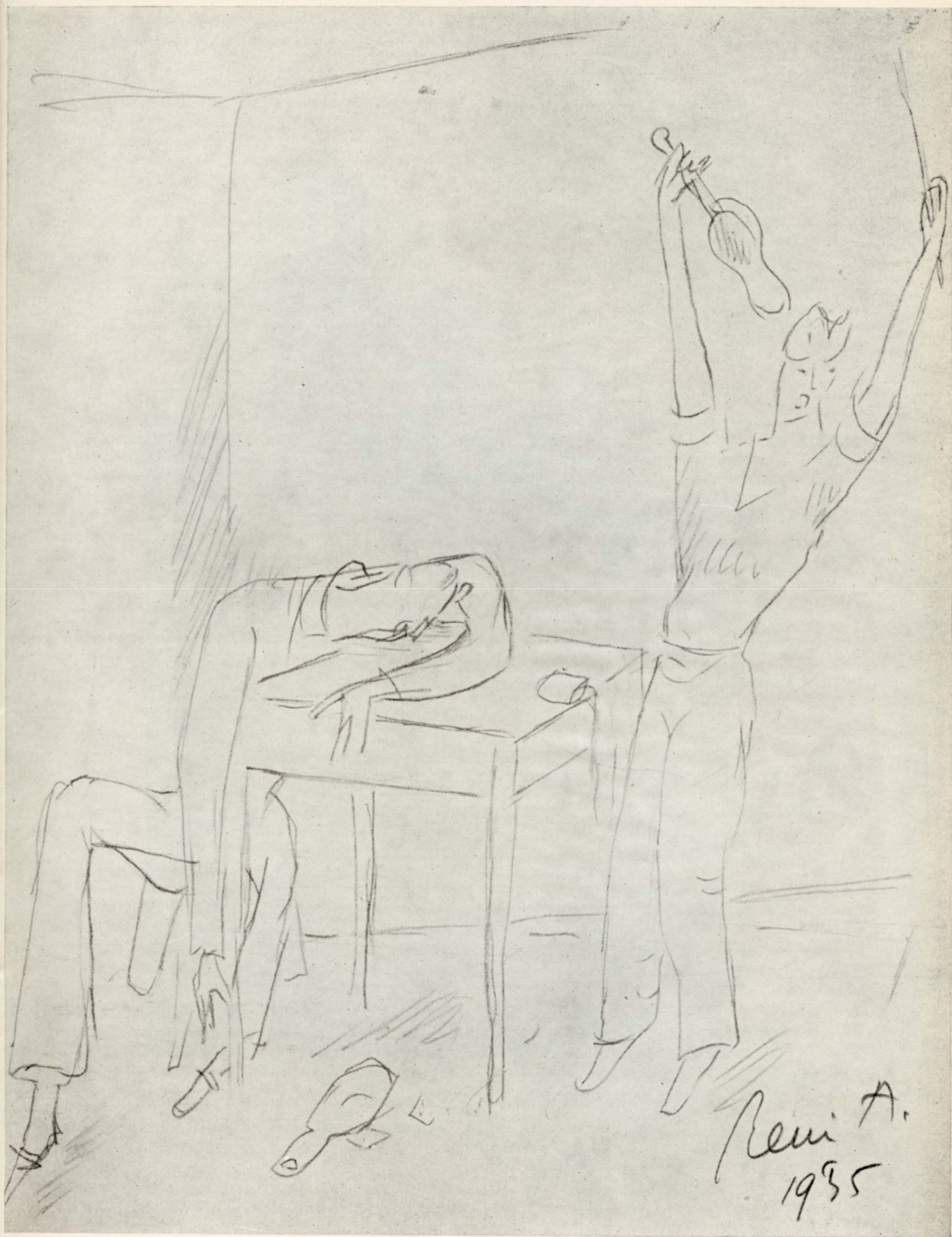
propre vision, transmettre son émotion à lui, selon son idée, selon sa conception de la beauté, d'où certaines transformations (plutôt que déformations) que certains lui reprochent. Ce n'est pas sans raison qu'il accentue le caractère de son modèle, et si telle courtisane a les pieds trop petits et tel paysan les épaules trop larges lorsqu'on les compare à la réalité, ils n'en transmettent pas moins « l'idée » de la courtisane ou du paysan plus sûrement encore.

D'autre part, certaines transformations sont aussi amenées pour répondre à un certain ordre de beauté, pour que des masses s'équilibrent les unes les autres, pour que des rythmes soient établis. Si certain cheval n'avait pas la tête si petite, il ressemblerait peut-être plus à un vrai cheval, mais serait alors détruite cette impression de masse rectangulaire et solide qui donne tant de grandeur à l'ensemble de la composition.

Le dessin que nous reproduisons ici est intéressant en ce sens qu'il est plus « lancé » que ceux de l'artiste qu'on a coutume de voir. Peut-être est-ce un croquis, car on y sent moins le travail des valeurs, les recherches, les « sur place », cette impression que donnent ces dessins d'être lentement et précieusement sortis de la feuille.

Mais quelle liberté dans l'ensemble du tracé ! Quel élan dans le personnage de droite et quel affaissement dans celui de gauche ! Voyez ce groupe de l'homme et de la table ; toutes lignes descendantes et verticales : jambes de la table, jambes de l'homme, bras et liquide renversé. Là-dessus, les épaules exactement horizontales encadrent la tête étroite dans leur mince rectangle. A la droite de ce groupe, l'homme au violon, les bras levés, s'étire et jaillit de toute sa hauteur. Pour équilibrer sa masse, l'angle de la pièce donne l'espace et fait vivre le haut de la partie gauche. Suivez le trait, par exemple celui qui a vêtu les jambes du personnage affaissé, comparez-le à la signature, machinale et habile, et concluez vous-même.

Anne Bettems.



Auberjonois : Dessin



Façade et escalier monumental de la cathédrale de Gérone (Catalogne)  
Puig, Ferencz et Costa, architectes, 1607 - 1690 - 1793

# PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE • 10

*Alberto Sartoris*

## L'architecture Régence

Brève conquête du baroque français, elle se manifeste de 1715 à 1723, par des œuvres qui dénotent une plus grande liberté de composition que l'architecture Louis XIV. Elle s'établit positivement dans l'histoire de la création constructive avec les écuries de Chantilly, l'hôtel des Rohan à Strasbourg et la place Bellecour à Lyon (arch. Robert de Cotte).

## L'architecture Louis XV

Appelée également *rocaille*<sup>1)</sup> ou *rococo*<sup>2)</sup>, et bien qu'influencée par le baroque italien et les arts turc et chinois, elle constitue néanmoins une démonstration typique de l'esprit français. Un effort méritoire de recherche lui fait abandonner les formes de l'antiquité classique, mais dans les édifices religieux elle reste encore sous l'emprise de la formule jésuitique. De 1725 à 1750, d'imposants bâtiments et de majestueux ensembles annonçant un nouvel *urbanisme*<sup>3)</sup> l'élevèrent au rang d'un baroque renouvelé et nationalisé. Elle parvient à concevoir ses meilleures attributions avec l'hôtel de ville de Rennes, l'hôtel Peyrenc de Moras à Paris (arch. Jacques Aubert), la place Stanislas à Nancy (arch. Héré de Corny), la cathédrale de Saint-Louis à Versailles, l'abbaye de Prémontré et l'église de Saint-Roch à Paris.

L'architecture Louis XV commence à introduire un premier principe d'économie dans la construction et à rechercher le bien-être et le confort de l'habitation. Les services sont groupés sous le même toit et forment bloc ; les pièces sont doublées dans la largeur et tendent à devenir indépendante les unes des autres, tandis que les locaux d'intimité apparaissent (salons de musique, salles de conversation et de lecture, boudoirs).

## Le baroque espagnol

D'abord entièrement tributaire de l'Italie, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle le baroque espagnol atteint rapidement le sommet de son particularisme innovateur. En 1617, l'architecte Giovanni Battista Crescenzi, marquis de la Torre, venu de Rome, construit le Panthéon de l'Escorial, puis une partie du Buen Retiro et la prison de la Cour à Madrid (1629-1634). C'est ainsi qu'il introduit en Espagne le baroque italien et les architectures *borrominesque*<sup>4)</sup> et *guarinesque*<sup>5)</sup>, qu'il impose jusqu'à sa mort (1660). A son tour, Cosimo Fontanelli dessine à Rome le palais de Díaz de Arce, appelé de Soñanes, qui sera construit à Villacarriedo (Santander), de 1719 à 1722, par Juan de Miera ; mais peu après 1700, José de Churriguera (1665-1725) élève le porche de Saint-Thomas, à Madrid, et ouvre l'ère de la libération esthétique. Par antonomase, Churriguera compose, avec ses émules Narciso Tomé et Pedro de Ribera (1683-1742), le trio des « grands hérésiarques » (Marcelino Menéndez y Peláyo) de l'art espagnol. L'architecture churrigueresque ou néo-platéresque singularise le baroque hispanique ; elle forme plastiquement le génie national de toute la péninsule ; elle conduit l'art de bâtir à son degré extrême de fantaisie et d'invention.

Les meilleurs élèves de Churriguera furent ses deux fils, Jerónimo et Nicolás, puis Andrés et Jerónimo García de Quiñones. L'œuvre maîtresse des fils de Churriguera est la coupole de Saint-Thomas de Madrid (1724), et celle des frères Quiñones la grande place de Salamanque (1720-1733), qui, par ses dimensions (74 mètres sur 78), la régularité et la richesse de son architecture, est la plus belle de l'Espagne.

Le baroque ibérique compte d'immortels chefs-d'œuvre tels que la formidable façade de la cathédrale de Gérone (Francisco Puig et Pedro Costa, architectes, 1607-1793) — l'édifice religieux le plus hardi de la Catalogne — et son escalier monumental de 3 paliers et 90 marches, construit en 1690 par Schulz Ferencz et qui servira de modèle à Specchi et De-Santis, lorsqu'ils édifieront, de 1721 à 1724, le grandiose escalier de 125 gradins de la Trinité

dei Monti à Rome ; l'église de Belén, à Barcelone (José Juli et Tort, architectes, 1680-1730), dont les magnifiques façades à bossage à pointes de diamant rappellent encore la Renaissance italienne, mais dont l'architecture intérieure est churrigueresque ; le célèbre *transparent*<sup>9)</sup> de la cathédrale de Tolède (arch. Narciso Tomé, 1732) ; la somptueuse amplification de la façade du séminaire diocésain de Salamanque et la spectaculaire basilique de Saint-Jacques-de-Compostelle (arch. Fernando de Casas y Novoa, 1738-1747) le portail de l'hospice de San Fernando à Madrid (arch. Pedro de Ribera, 1722-1799) ; la sacristie de la chartreuse de Grenade (arch. Luis de Arévalo, 1727-1764).

Les monuments baroques d'Espagne sont caractérisés par des façades hérissées, des entablements ondulés, des frontons brisés, d'abondantes volutes, des ornements touffus ; par les marbres blancs, rouges, jaunes, verts et d'onyx, qui y sont répandus ; par une profusion d'agathes, de jaspe, de lapis et de bronze ; par des bois précieux (caoba, gaïac, ébène) incrustés de nacre, d'écaïlle, d'ivoire, d'argent et d'or.

Après que l'architecte turinois Giovanni Battista Sacchetti (élève du Sicilien Filippo Juvara) eût édifié le château royal de Madrid, dont la construction eut une influence décisive sur les arts ibériques, l'Espagne s'éloigna de certains excès et abus d'une architecture tourmentée qu'elle rendit par la suite élégante et châtiée.

### L'architecture baroque dans le Nord

Pendant le XVII<sup>me</sup> et le XVIII<sup>me</sup> siècles, le baroque plante son architecture fastueuse dans le nord de l'Europe. En Suisse surgissent les grandes collégiales de St-Gall et Einsiedeln (arch. Gaspard Moosbrugger, tandis qu'en Autriche le baroque s'affirme surtout sous l'aspect de l'architecture Louis XV (château de Schoenbrunn, arch. Fischer von Erlach ; palais du Belvédère à Vienne, arch. Lucas von Hildebrand ; palais de l'académie des sciences, dans la même ville, dont le projet est dû à l'architecte français J.-N. Jadot.)

En Belgique, le baroque installe des éléments et des détails plastiques qui ont un caractère local (hôtel de ville de Lierre, arch. J.-P. van Bourscheit, le Jeune ; campanile de Mons, arch. Louis Ledoux ; Saint-Michel de Louvain, arch. Guillaume Hesius ; Saint-Charles d'Anvers, Pierre Huyssens et Fr. Aguillon, architectes).

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 14 et 16.

---

<sup>1)</sup> *Rocaille* : Synonyme de style Louis XV. Ce terme est inconnu au XVIII<sup>me</sup> siècle ; il ne date que du début du XIX<sup>me</sup>. Il est caractérisé par la fantaisie des lignes contournées, dont les enroulements rappellent les volutes des coquillages. Ses principaux représentants sont deux décorateurs d'origine étrangère : le Hollandais Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) et le Piémontais J.-A. Meissonnier (1695-1750).

<sup>2)</sup> *Rococo* : Mot formé de rocaille. Style qui succède dans le second tiers du XVIII<sup>me</sup> siècle au baroque pur. Il a le goût des ornements chantournés, des formes tourmentées. Sa beauté, souvent mièvre, est en contraste avec la géniale puissance du baroque italien ou espagnol.

<sup>3)</sup> *Urbanisme* : Branche de l'architecture qui a pour objet de tracer des plans de quartiers ou de villes.

<sup>4)</sup> *Borrominesque* : De Francesco Castelli dit le Borromino, illustre architecte né à Bissone en 1599, décédé à Rome en 1667.

<sup>5)</sup> *Guarinesque* : De Guarino Guarini (1624-1683), religieux de l'ordre des théatins, littérateur, philosophe, astronome, mathématicien, architecte civil et militaire du duc de Savoie, célèbre constructeur modénais qui déploya une activité considérable et éleva un grand nombre de monuments en Espagne, au Portugal (église Sainte-Marie de la Providence à Lisbonne), en Italie et en France (église Sainte-Anne et maison des théatins à Paris). Avec Francesco Borromini, le plus grand maître de l'architecture baroque.

<sup>6)</sup> *Transparent* : Dans la construction religieuse de style baroque ou jésuite, ensemble architectural en marbre qu'on éclaire par derrière à l'aide d'un foyer de lumière.



La Suite ou Partita

Le groupement de plusieurs danses, de rythme, de mouvement et de caractère différents, mais dans la même tonalité (principe d'unité naturellement, mais aussi nécessité pour les instruments à clavier, dont l'accordage ne connaissait pas encore les douze demi-tons chromatiques *tempérés*, c'est-à-dire à peu près égaux, qui permettent depuis l'époque de Bach de jouer dans tous les tons), remonte au moyen-âge. Au XVI<sup>me</sup> siècle, l'association *Pavane - Gaillarde* est la plus fréquente. Ces danses se trouvent d'abord dans les musiques des ballets, pour petits orchestres, avant de passer dans la musique de chambre, et finalement à tel instrument solo. Au début du XVII<sup>me</sup> on trouve des *Suites* comportant *Pavane - Gaillarde - Allemande - Courante*, ces deux dernières aussi traditionnellement liées. Dans la *Sonate de Chambre* nous avons déjà eu l'occasion de signaler des groupements variés de danses. Au milieu du XVII<sup>me</sup> enfin, la succession la plus fréquente est : *Allemande - Courante - Sarabande - Gigue*, (notamment chez Jacques Champion de Chambonnières, 1602-1672, créateur de la Suite pour clavecin solo) et cette succession restera la base de la Suite classique de Bach et de Haendel (première moitié du XVIII<sup>me</sup>), qui ajouteront souvent à ce noyau une pièce d'introduction, et une ou plusieurs danses très variées entre la sarabande et la gigue. En général, le mouvement est de plus en plus lent jusqu'à la sarabande, puis de plus en plus rapide jusqu'à la gigue. Disons tout de suite que ces danses, dans les Suites de Bach et de Haendel, ont déjà complètement perdu leur destination première. Il n'est plus question de les danser. Elles sont destinées au concert, elles sont ce qu'il est convenu d'appeler des danses *stylisées*.

Au point de vue de la forme, deux types principaux se présentent :

I. *La forme en deux parties.* (Type de l'Allemande.)

Première reprise : exposition d'un thème, qui se développe sur lui-même en allant de la tonique à la dominante (ou quelquefois au relatif majeur dans une suite mineure), et coda dans ce nouveau ton.

Deuxième reprise, de même longueur que la première, ou un peu plus longue, où les mêmes éléments reparaissent dans un développement organisé de manière à revenir du nouveau ton au ton principal, avec coda dans le ton principal, semblable à la coda de la première reprise. (Quelquefois, chez Bach, dans des allemandes ou des giges, la deuxième reprise expose et développe le thème par mouvement contraire, c'est-à-dire que tous les intervalles sont orientés dans le sens opposé.)

II. *La forme en trois parties.* (Type du Menuet.)

Première partie : composée d'une première reprise, exposition en général de huit mesures, et d'une deuxième reprise avec petit développement de huit ou seize mesures le plus souvent, et réexposition de huit mesures.

Deuxième partie : second Menuet (ou Passepied, Bourrée, Gavotte) de coupe semblable au précédent, faisant fonction de ce qu'on appellera plus tard le *trio* du Menuet, — ou un peu plus court, et de caractère plus léger, souvent en majeur quand le premier est en mineur.

Troisième partie : répétition textuelle de la première, sans faire les reprises.

Remarquons que chacune de ces parties est, en soi, une forme parfaite en deux parties, avec le même mouvement tonal.

A la forme en deux parties se rattachent :

L'*Allemande*, de mouvement modéré, à 4 temps, avec une succession de doubles croches réparties dans la polyphonie de manière à obtenir un mouvement très continu, amorcé par une anacrouse. C'est l'Allemande qui, par l'adjonction d'un second thème et d'un développement central, deviendra le premier mouvement de la sonate classique<sup>1)</sup>.

*La Courante*, d'origine italienne ou française, n'est pas nécessairement une danse vive, en dépit de son nom. Il en est de deux espèces. La plus ancienne, de tempo très modéré, à 3/2 (trois temps binaires), use de figures rythmiques variées, où se retrouve fréquemment la noire pointée sur le premier temps. La nouvelle courante, dont Riemann situe l'apparition vers 1725, peut au contraire être aussi vive qu'une gigue, — et contredire alors ce que nous avons affirmé plus haut quant au ralentissement progressif du tempo depuis l'allemande jusqu'à la sarabande, mais les premières sont de beaucoup les plus nombreuses. Dans la courante rapide les trois temps sont aussi presque toujours binaires, mais avec un mouvement continu de croches ou doubles croches (partant sur une levée).

*La Sarabande*, d'origine espagnole, danse à trois temps dont le deuxième est en général le plus appuyé (par une noire pointée ou une blanche) ; danse noble, souvent très ornée, parfois pathétique. Ici, la deuxième reprise est presque toujours notablement plus longue que la première. Elle est parfois suivie d'un *Double*, variation encore plus ornée de la précédente.

*La Loure*, à 6/4, de mesure ternaire, (deux fois trois temps par mesure) mais à temps binaires, de tempo modéré, avec une noire pointée marquant le premier des trois temps (et non pas le deuxième comme dans la sarabande), de caractère expressif, et dont la place se situe quelque part entre la sarabande et la gigue. Elle se rencontre rarement ; elle n'est pas sans rappeler le caractère de l'ancienne courante (mais les six temps de celle-ci se divisaient en trois fois deux).

*La Gigue*, à 6/8, 12/8, 12/16 (9/16 ou 9/8 exceptionnel), très animée, d'un mouvement de croches ou de doubles croches ternaires continu, le thème étant le plus souvent fugué.

A la forme en trois parties se rattachent (pour autant que ces danses soient au nombre de deux chacune, sinon elles sont simplement à deux parties comme les précédentes) :

*Le Menuet*, à 3/4, de mouvement très modéré à l'origine, noble et compassé, et souvent, plus tard, simplement gracieux et aimable en perdant un peu de son appareil.

*La Gavotte*, à 4/4 ou 2/2, danse aux temps forts bien marqués, soulignés par le rythme et l'harmonie, de caractère parfois assez noble, cependant.

*Le Passepied*, à 3/4 ou 3/8, enjoué, moins digne que la gavotte.

*La Bourrée*, à 4/4 ou 2/2, animée, d'allure champêtre souvent.

Ces quatre danses sont d'origine française, et l'on attribue à Lulli l'honneur de les avoir introduites dans la «grande» musique.

Nous n'avons indiqué ci-dessus que les plus fréquentes. Il en existe beaucoup d'autres, Rigaudon, Pavane, Sicilienne, Gaillarde, etc., mais dont les exemples sont rares chez Bach et Haendel. Par contre, on trouve plus d'une fois chez ces auteurs une pièce simplement intitulée *Air*, qui n'offre pas de caractéristiques rythmiques permanentes.

Mentionnons enfin la pièce d'introduction, très fréquente chez Bach, beaucoup moins chez Haendel : Overture, Prélude, Toccata (et fugue), Prélude, Sinfonie, dont on remarquera qu'aucune n'est une danse. Indiquons aussi qu'Haendel introduit souvent une *fugue* dans le corps de la Suite ou à la fin, survivance évidente de la Sonate d'Eglise.

La Suite a fleuri magnifiquement en Allemagne, en France<sup>2)</sup>, en Italie et en Angleterre. Mais ceci est une autre histoire...

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 5, 6, 10, 11, 12, 13, 15 et 16.

<sup>1)</sup> Une Allemande comme celle de la première Partita de Bach pour clavecin (la plus souvent jouée, et c'est pourquoi nous nous y arrêtons) n'est pas du tout caractéristique de l'Allemande en général est modérée et de caractère *appuyé*. Au surplus, la plupart de ces danses ont subi des transformations d'un pays à l'autre ou d'une époque à l'autre, au sujet desquelles nous renvoyons le lecteur aux ouvrages spécialisés ou aux dictionnaires.

<sup>2)</sup> François Couperin, lui, a groupé ses pièces de clavecins en 27 *ordres*, (terme qu'il est seul à avoir employé), de longueur très variable, allant de 4 à 23 pièces. On y trouve de nombreuses allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, rondeaux, etc. — mais aussi beaucoup de pièces de musique « pure » (en tant qu'elles ne se réclament pas de la danse), ou de caractère descriptif. Ces *ordres* n'ont de commun avec la Suite que le fait de grouper les pièces par tonalités. Ils ne semblent pas constituer chaque fois un tout destiné au concert comme la Suite ; ce n'est qu'un ensemble de pièces proposées, parmi lesquelles l'exécutant fera un choix à son gré.

# CINQ JOURS A MAJORQUE

ERNEST BOSSHARD

**L**a « Ciudad de Palma » — huit mille tonnes environ — a vogué toute la nuit sur une mer aussi calme que notre Léman un soir de léger « morget ». Maintenant, elle approche de Majorque. Il est six heures du matin. Le soleil s'est levé dans une brume rose, sans doute pour affirmer une fois de plus la vérité du vers d'Homère :

*Quand dans son berceau de brume...*

Voici Palma, qui dort, nonchalante, sur les rives de son golfe. Au premier plan, imposante dans sa masse, la cathédrale. C'est elle que nous irons voir tout d'abord. Peu de statues, peu de sculptures, peu d'ornements, mais une grandeur austère proprement espagnole. A côté de l'exubérance du baroque, qui caractérise tant d'édifices ibériques, l'austérité est bien un trait de ce pays. Entrons. Au pied des colonnes qui s'élançant à trente mètres, on devine une foule recueillie qui écoute et prie. Dans l'obscurité, trouée seulement par l'éclat violent des reflets des vitraux, nos yeux encore remplis du soleil de la place distinguent peu à peu les fidèles agenouillés sur les dalles. Jusqu'au fond de la nef, on entend chaque mot du prêtre qui officie. C'est bien l'Espagne, c'est bien la piété espagnole, grave, ardente, qui inspire ces ombres silencieuses dans le clair-obscur du haut vaisseau.

Cette piété, nous la retrouverons quelques jours plus tard, la veille de notre départ, animant les participants à la procession du Jeudi-Saint. Dans la ville où, trois jours durant, ne circuleront ni trams ni taxis, elle s'avancera, cette armée de formes bizarres revêtues de la cagoule : masque étrange, deux trous pour les yeux, et le bonnet pointu qui évoque les docteurs de Molière. Mascarade ? Oui, mais de pénitents. On étouffe dans la cagoule, à en croire ceux qui en ont fait l'expérience. On y étouffe pendant toute la durée de la procession, soit pendant quatre ou cinq heures. Ils passent en deux colonnes par un, des deux côtés de la rue, tenant un cierge incliné, lentement, sans un mot, indéfiniment. En tête, quelques prêtres, et cette apparition étrange : deux hommes traînent une longue chaîne qu'ils ont rivée à leur pied droit. Chaque année, ils ajoutent un anneau à leur instrument de torture. Voici ceux qui ont fait vœu de marcher les bras étendus de côté, en forme de croix. Voici des fidèles qui plient sous le poids d'un énorme plateau supportant la statue de la Vierge. Et toujours, sans arrêt, ces deux files de pénitents, jusqu'au milieu de la nuit.

Il n'y a pas, à Palma, que des églises et des pénitents. Il y a aussi, comme une réplique à l'austérité des cérémonies sacrées, la gaieté de la rue. Du café où, installés sur le trottoir, nous dégustons un petit verre agrémenté d'une portion de « variados » — olives, bouchées de homard, de coquillages marins —, nous regardons la foule qui déambule sur le boulevard. Des jeunes gens, des jeunes filles, des hommes, des femmes, des enfants. On dirait que la ville entière s'est déversée sur la promenade. On cause, on rit. Car on rit beaucoup à Palma. La gaieté majorcaine fuse à tout propos. De la gaieté et de la gentillesse.

Enfin, ce sont les danses populaires à la chartreuse de Valdemosa. Au son d'un petit orchestre, composé de quelques guitares et d'un violon, un groupe de danseurs et de danseuses en costume du pays ressuscite les danses des ancêtres. La légèreté, la grâce, la vivacité et la simplicité des gestes font de ce spectacle un enchantement des yeux. Et la qualité de la musique, dont le rythme s'accompagne parfois du cliquetis des castagnettes, y ajoute celui des oreilles, disons mieux, de l'esprit.

## Cahiers du Sud, No 302

A noter un article de Jean Tardieu, « A l'aube du romantisme » signalant chez les poètes mineurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, les éléments d'un premier romantisme, qui prendra forme dès le règne de Louis XVI, et dont nos grands romantiques seront « les magnifiques profiteurs ». Suivent quelques poèmes de ces précurseurs, qui se nomment : J.-B. Rousseau, Ducis, Gilbert, Parny, Fontanes, Millevoye, etc.

## No 303

Il est consacré à Joé Bousquet, le délicat poète, qui fut l'une des forces vives des *Cahiers du Sud*. J. B.

## Les Masques de Gonzato

G. Contini.

*Editions Nosedà, Côme.*

L'Association des amis de l'art du peintre *Guido Gonzato* vient de faire paraître une intelligente, bien que minuscule publication, dans laquelle le professeur *G. Contini*, de l'Université de Fribourg, présente avec à propos quelques-uns de ces « Masques » qui occupent une place importante dans l'œuvre si riche et diverse du grand artiste.

L. B.

## La pensée de Gonzague de Reynold

Textes choisis par François Jost.

*Editions du Chandelier, Bienne.*

En dépit de son allure fragmentaire, le recueil offre à qui ne la connaît pas encore, une idée engageante de la pensée très réfléchie, très mesurée et très nette en même temps de G. de Reynold s'exerçant dans le domaine préféré de l'écrivain : celui des sciences politiques.

Car, pour cet historien averti, « le passé n'est qu'une partie de l'histoire ». Toutes ses préoccupations vont à chercher à discerner parmi les brumes du présent, les formes de notre avenir. Il s'inquiète autant du destin de sa petite patrie, la Suisse, que de celui de l'Europe, et il voudrait leur donner à toutes deux conscience des forces qui les ont créées et qui peuvent protéger leur existence, de nos jours remise en question. Reynold avait-il tort de voir dans le fédéralisme la condition de survie de la Suisse, vingt ans avant que l'Europe ne s'assemble à Strasbourg pour s'unir selon de semblables

principes ? Mais, plus que de recettes politiques, ce chrétien croit que la civilisation occidentale se régénérera par le christianisme ou est destinée à périr.

Je pose la question aux connaisseurs : depuis Alexandre Vinet, La Suisse a-t-elle produit un maître de cette classe ? J. B.

## La Fontaine, Vingt Fables

illustrées de lithographies originales et d'ornements par Jean Lurçat.

*Edition André Gonin, Lausanne.*

Les amateurs de beaux livres, familiarisés avec le talent de Lurçat, l'y retrouveront tout entier. Ses compositions mêlent la vie animale et végétale en une symbiose étroite et dense, fondent le rêve et la réalité qui se prêtent mutuellement leurs ressources décoratives.

L'ouvrage, tiré à 250 exemplaires signés de l'éditeur et de l'artiste, imprimé en grands caractères Garamond, sur papier de Rives, de format 35 x 27, en feuilles réunies sous encartage, représente un très bel effort de l'édition lausannoise. J. B.

## L'humour de Victor Hugo

Henri Guillemin.

*Editions de la Baconnière.*

A côté des grandes artères où déambule le mage, il y avait (on s'en doutait un peu, mais pas assez) les mille venelles de tous les jours. Hugo en veine d'école buissonnière, gambadant, s'ébaudissant, distribuant les nasardes. La promenade est une partie de plaisir. Et d'abord pour l'auteur, qu'on remercie de nous y convier d'un ton si alerte.

R. B.

## Les belles pages de C.-F. Ramuz

choisies et introduites

par Emmanuel Buenzod.

*Librairie Rouge, Lausanne.*

Volonté de cohérence, totale soumission à l'élémentaire, intégration de l'objet au monde par le canal des sens, mais selon l'ordre de l'esprit, importance décisive de l'expression, d'où la vertu de l'accent, présence du scrupule qui inquiète et stimule, tels sont quelques-uns des points que l'auteur traite avec une pénétration rare dans une introduction sans cesse respectueuse et juste. Le choix qu'il a joint, digne du poète, rend hommage à son goût. Exercée avec talent, la critique a droit à notre gratitude. R. B.

## La Tragédie et l'Homme

André Bonnard.

*Editions de la Baconnière.*

« La tragédie grecque nous concerne. » Tel est, dans son impérieux laconisme, l'affirmation qui gouverne tout l'ouvrage, l'orientée et le soutient. Ainsi se trouvent écartées, pour notre agrément, érudition, critique historique, philologie, sœurs converses de l'enseignement qu'il est bon, faut-il l'avouer, ne pas voir sortir trop souvent des communs.

Étudiant, avec la pénétrante intelligence qu'on lui sait, successivement *Antigone*, *Prométhée*, *Hippolyte*, l'auteur établit ce point, capital, que le dramaturges grecs, loin de se complaire au tragique, encore moins de le glorifier, s'efforcent tout au contraire de le sans cesse dépasser afin que l'homme, affranchi des chaînes du destin, connaisse entièrement son état, qui est d'être libre. Mais responsable aussi, car il n'est de vraie liberté que dans l'exercice d'une valeur fidèlement consentie. Et voici la conséquence décisive : l'homme est naturellement réfractaire aux valeurs qu'on lui impose ; il ne peut recevoir que celles dont il est lui-même l'auteur. Les *Réflexions* qui terminent l'ouvrage nous convient à voir dans la tragédie antique la leçon d'humanisme que les Grecs y ont mise et que, par-dessus les siècles, ils proposent à notre désarroi moderne. La ferveur du ton, son urgence, indiquent assez que, pour André Bonnard, le salut n'a pas d'autre forme. Certes, on peut prendre à partie une telle profession de foi. En est-elle diminuée ? Avant d'attaquer autrui, il est bon de prendre sa mesure, c'est-à-dire de le respecter.

R. B.

## La Terre promise

*Edition Mermod, Lausanne.*

Je pense qu'il existe une famille des lecteurs anonymes de la collection du *Bouquet*, que Mermod fait participer à ses plaisirs d'esthète et à ses préoccupations essentielles : chaque envol de ces oiseaux blancs prend la valeur d'un témoignage pour l'éditeur ; ils viennent nicher dans ces mille mains qui aiment à recueillir les signes précieux des recherches si diverses que cet homme de cœur sait provoquer chez d'autres ou entreprendre lui-même. Aussi la responsabilité de Mermod me semble-t-elle grave et magnifique lorsqu'il publie, cette année, dans cette série, *La Terre Promise*, un choix qu'il a fait en grande partie, de versets de saint Pierre, de saint Jean et de saint Paul, de pages de saint Augustin, de saint François, de *l'Imitation*, de Pascal et de Péguy, de paroles de sainte Jeanne et de Davel ;

quelques reproductions de bois, de fresques, de mosaïques et autres images du Ier au XV<sup>me</sup> siècles apportent à la présentation du livre la marque du goût très sûr que nous connaissons à cet éditeur.

*La Terre Promise* n'est pas un journal intime ou des méditations sur quelque crise de conscience. Des textes de saints\*, que l'on nous propose de relire simplement, pittoresques parfois, graves parfois, mais ayant tous cette étrange puissance poétique de faire résonner en nous l'écho de leur cri.

*La Terre Promise* a une valeur d'actualité. (Il semble vraiment que certains livres soient destinés à sortir à certaines dates.) Pressés de grandes craintes, avons-nous oublié, chrétiens, l'espérance de la Résurrection ? Le recueil s'ouvre par l'affirmation de saint Pierre : « Nous attendons, selon sa promesse, de nouveaux cieux et une nouvelle terre où la justice habite. »

Que peut la peur d'être engloutis demain par la vague barbare contre cette certitude ?

Bernard Bellwald.

\* On pourrait regretter la présentation de Jeanne d'Arc, étrangère à la ligne générale du recueil. La division arbitraire et les trop nombreuses notes du chapitre n'ajoutent rien aux paroles si émouvantes de la sainte.

## Après la Nuit

J.-J. Rochat.

*Editions du Chandelier, Bienne.*

Pour rompre la monotonie du service militaire, les soldats de notre armée se racontent des histoires.

Dans ce recueil, où nous apprécions surtout la sensibilité de l'écrivain, se meuvent des âmes parfois faibles, mais toujours généreuses et éprises de justice.

A. B.

## Mattinata

Charlotte Delauzun, roman.

*Editions du Chandelier, Bienne.*

Où le sentiment inanalysable, étrange, de l'amour-maître rencontre le sentiment étranger du devoir. Où une femme, Marie-Lou, une jeune mère, s'ingénie à mener de front une vie où elle semble rencontrer la plus belle raison de vivre, et une vie de famille toute faite de tendres joies maternelles.

Une solution ? non. Un compromis ? non. Un sacrifice ? peut-être, et pourtant non.

C'est une correspondance entre les amants où l'un et l'autre, poussés par une belle nature, essayent de se justifier en se dépassant sans cesse. Toujours au delà d'eux-mêmes, à la recherche d'un paradis nécessairement perdu.

R.-M. B.

# ÉCHOS \* PROJETS

## Le nouveau conservateur du Musée de Lausanne

On l'a pris dans l'enseignement. Pourquoi pas ? C'est que l'école n'est pas aussi réfractaire aux beaux-arts qu'on le dit. Du moins pour ceux qui, tel Ernest Manganel, tiennent la jeunesse naturellement ouverte aux choses de l'art. Ce qu'il fera du Musée de Lausanne, on le devine : un lieu où pierres et toiles s'animeront à son gré, et au nôtre. Qu'on ne mette pas d'entrave à son travail, les projets se succéderont sans qu'il soit besoin de les stimuler. Mais à quoi bon les découvrir ! C'est lui-même qui nous en fera part ici, quand le temps sera venu et qu'il n'y aura plus qu'à se joindre à lui pour que la vie du Musée soit notre œuvre à tous.

## Conférences

*Vercors*, l'auteur de *Silence de la Mer*, nous a mis en face de la division du monde actuel et, dans un exposé très clair, il essaye de trouver un point de contact entre les hommes opposés.

*Anne Bettems*, avec une ferveur émouvante, a présenté une causerie sur Aubersonnois. Des dessins originaux, prêtés par l'artiste, ont permis au public de suivre les explications délicates de la jeune conférencière.

## Concert

*Vlado Perlemuter* trouva comble la Salle de la Maison du Peuple lorsqu'il interpréta des œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann et Ravel. De longs applaudissements et de nombreux rappels exprimèrent l'enthousiasme des auditeurs.

### IVme RENCONTRE

En raison des Fêtes de Pâques,  
elle aura lieu

Judi 26 avril 1951, dès 19 heures  
au Grand-Chêne

*Dorothée Golay et André Tanner*  
présenteront

SCHUBERT

## IIme et IIIme rencontres

En janvier, devant plus de 100 personnes, *Marcel Poncet* a exposé l'art du vitrail. Après avoir examiné le côté technique, l'artiste nous parla de la création, combien dramatique de l'œuvre d'art.

En février, il nous fut agréable d'entendre *Prébandier* présenter la gravure, alors que, sous nos yeux, son ami *Yersin* incisait le cuivre au burin. Cette rencontre nous permit d'apprécier un quatuor à cordes, dirigé par M. G.-A. Cherix, qui, avec le concours de solistes, exécuta des œuvres de Lalande, Pergolèse et Mozart.

Que tous ces artistes soient remerciés.

## Le Grenier

Grâce au dévouement de nombreux collaborateurs, notre activité se poursuit à la Salle Jean Muret. Des auditions de musique ancienne et moderne, des projections de films d'art (Delacroix, Millet, Corot, Chartres), des lectures (*Vercors*, R. Maran, Anna Seghers) ont contribué à notre œuvre de formation.

## Appel

Une équipe très active assure la continuité du Mouvement et son développement. Elle forme des projets qui, pour être réalisés, demandent de nouveaux collaborateurs. Ceux qui désirent contribuer à l'extension de nos activités seront chaleureusement accueillis. Qu'ils s'adressent au *Service extérieur*, Pour l'Art, av. du Léman 79, Lausanne.

### Vme RENCONTRE

Judi 24 mai 1951, dès 19 heures  
au Grand-Chêne

pour l'anniversaire  
de la mort de C.-F. Ramuz

DANIEL SIMOND

développera le sujet suivant :

*La condition humaine selon Ramuz.*

Entrée libre.

# N'hésitez plus, soyez des nôtres, **PARTEZ**

## Pour l'Espagne

a) Castille, 10 jours, départs avril, mai, juin . . .	<b>Fr. 410.-</b>
b) Andalousie, 17 jours, départ 29 mars . . . . .	<b>590.-</b>
c) Majorque, 8 jours, départs avril, mai, juin . . .	<b>335.-</b>
d) Majorque - Ibiza, 12 jours, départs avril, mai, juin	<b>410.-</b>

## Pour l'Italie

a) Florence, 8 jours, départ 8 avril . . . . .	<b>290.-</b>
b) Rome, 8 jours, départ 8 avril . . . . .	<b>370.-</b>

## Pour Paris

8 jours, départ 5 avril . . . . .	<b>230.-</b>
-----------------------------------	--------------

## Visitez l'Espagne

à votre gré, grâce à nos *voyages privés organisés*.  
Départ à volonté. Itinéraires variés. Nombreuses références.

---

*Tous renseignements au secrétariat, téléphone 23 45 26.*

## LE MUSÉE D'ART

**Ce qu'il est :** Un excellent moyen de culture. Plus de 2000 reproductions de chefs-d'œuvre circulent, par séries de 2, 3, ou 5 planches. Une notice explicative accompagne chaque série. Les reproductions restent 15 jours exposées chez vous. Deux fois par mois, vos tableaux sont régulièrement renouvelés.

**Ce qu'on en pense :** M. C. Brandt, conseiller d'Etat, chef du Département de l'instruction publique du canton de Neuchâtel, nous répond en date du 2 février 1951 :

« Pour l'Art me fait l'honneur de me demander mon opinion sur son service circulant de reproductions artistiques.

» Chaud partisan de cette partie de votre activité dès qu'elle fut mise sur pied, je continue à en apprécier tous les bienfaits. Vous avez été réellement les initiateurs d'un mode nouveau d'éducation de notre jeunesse scolaire aux chefs-d'œuvre de tous les temps, en faisant défiler sous les yeux des reproductions de haute qualité, par le moyen de vos portefeuilles circulants..

» Les directeurs des écoles neuchâteloises qui ont été les bénéficiaires de votre action s'en félicitent et souhaitent que votre œuvre continue et s'étende. Ce sont aussi mes vœux personnels. »

D'une lettre et d'un résultat d'enquête qui nous parviennent de M. Lucien Chauvet, instituteur à Renens, nous relevons que tous ses élèves désirent continuer à recevoir les reproductions artistiques. « C'est toujours un petit événement à l'étage que l'arrivée de nouvelles reproductions. Elèves, collègues et même le concierge attendent le changement... Quelques brèves notes sont rédigées dans un cahier dit de „culture générale”... Nous devons une grosse somme de reconnaissance à ceux qui mettent à notre disposition une collection aussi intéressante »

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

# PARTICIPEZ AU MOUVEMENT POUR L'ART

qui se propose :

*d'éveiller et de développer le goût du beau et le sens de l'art ;  
de rendre les œuvres de valeur accessibles au plus grand nombre ;  
de s'associer à tout effort visant aux mêmes buts.*

Tout en soutenant une cause qui est celle même de l'esprit, vous bénéficierez de l'ensemble des moyens qui découlent de l'activité du mouvement.

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

## AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet en effet :

1. De recevoir *gratuitement* les Cahiers illustrés Pour l'Art qui, tout en vous renseignant sur l'activité du mouvement, s'efforcent de donner de l'art et de la littérature une image choisie, au moyen d'études, d'essais, de textes poétiques, de pages d'initiation consacrées à la peinture, à l'architecture, à la musique, au cinéma, etc.
2. De participer aux *voyages culturels* organisés en collaboration avec les centres culturels étrangers dont le but est de voir les principaux monuments de notre civilisation en France, en Italie, en Espagne, etc.
3. De recevoir chez vous les *expositions itinérantes de reproductions* (le Musée d'art) dont l'ensemble, qui compte déjà plus de 2000 planches, vous permet de suivre l'histoire de l'art de l'antiquité à nos jours. (Conditions au secrétariat.)
4. D'entrer à *prix réduit* à toutes les *conférences, entretiens, concerts* et autres manifestations organisées par Pour l'Art ou sous ses auspices (voir l'activité de cette saison).  
— De bénéficier de tous les avantages consentis à Pour l'Art par les *Centres culturels étrangers*.
5. à Paris : par l'organisation *Travail et Culture* : a) billets à prix réduit pour les théâtres ; b) billets à prix réduit pour les Cinés-Clubs du TEC ; c) participation aux visites-conférences, visites d'ateliers, rencontres avec les artistes, etc. ; d) admission aux conférences, cours, stages, débats, etc. ; e) admission aux séances d'*Objectif 51*.
6. à Paris : par le Centre international d'échanges culturels : facilités de logement, pension, etc. ;
7. Admission gratuite aux « lundis dramatiques » de l'Alliance française : des metteurs en scène, des acteurs de théâtre y exposent leur théories dramatiques, à 18 h., 101, bd Raspail.
8. à Royaumont : par le Centre culturel international de Royaumont : admission aux conférences, cours, stages, rencontres (entretiens de Pontigny), etc.
9. Pour les groupes affiliés à Pour l'Art, conditions spéciales pour la visite des musées nationaux et autres, en France, en Italie, en Espagne.

## Adhérez et faites adhérer vos amis.

*Suisse* : la carte d'adhésion de Fr. 10.— (Fr. 7.— pour les étudiants, écoliers et apprentis) est valable *une année*.

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

*France* : a) Fr. 500.— avec carte d'adhérent et Revue ; b) Fr. 300.— seulement carte d'adhérent. Renseignements et inscriptions : Valentin Temkine, 32, rue des Peupliers, Paris (13e), c. c. p. Paris 51-39-96.

Renseignements et inscriptions : Secrétariat Pour l'Art, Vennes / Lausanne, tél. 23 45 26, c. c. p. II. 111 46.

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