

POUR L'ART



Lausanne - Mai-Juin 1951 - Cahier No **18** 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

Philippe Jaccottet : Observations

Jean-Luc Seylaz : Saint-John Perse

Saint-John Perse : Neiges

Ernest Manganel : La Naissance de la Vierge

Philippe Secrétan : Gérard Musy

René Berger : La Rencontre

Jeanlouis Cornuz : L'âge ingrat

Prébandier : Matière et géométrie

Alfred Wild : Rousseau et Gilliard

Jean Bailleul : Emaux

Jacqueline Onde : La danse à Paris

Carl Stammelbach : Les Iles Canaries

Connaissance de l'art

Alberto Sartoris : Présence de l'architecture

Maurice Perrin : Histoire de quelques formes musicales

René Dasen : De l'adaptation du roman au cinéma

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

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

Maison
Fetisch Frères S.A.
Lausanne

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

Lait Guigoz S.A.
Vuadens

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

Ma curiosité pour la civilisation mésopotamienne, dont je n'avais jamais connu que la période tardive, réduite d'ailleurs à quelques souvenirs de collège : les Jardins suspendus, Sardanapale et Nabuchodonosor, s'est éveillée au Louvre, très exactement dans la salle V des Antiquités orientales. Il y avait là, dans la vitrine centrale, une feuille d'or, de la grandeur d'une page de carnet, couverte de signes cunéiformes commémorant la fondation, par Sargon II, du palais de Khorsabad ; objet qui, comme à l'improviste, me toucha. Aussitôt après, comme l'eau contenue par une digue se précipite dès la moindre brèche ouverte, d'autres objets, bien plus étonnants, affluèrent : les vases de Suse, du IV^e millénaire avant J.-C., vaisselle des souverains morts, les pierres de fondation avec leur dépôt de colliers, d'inscriptions, de feuilles de peuplier en or, les stèles de victoire, les statues de diorite noir de Gudea, les curieux sceaux qui servaient de signature aux marchands... Mais c'est bien cette petite page de carnet qui avait permis, en m'émouvant, leur afflux. Peut-être, d'ailleurs, ne devrait-on se pencher que sur ce qui vous a d'abord ému, même, ou surtout quand on ne peut pas se l'expliquer tout de suite.

J'aimais ces objets parce que je les sentais m'exalter. Et si j'essaie aujourd'hui de m'expliquer ce choc devant la page de carnet, je pense que j'avais peut-être alors dans la tête, dans un recoin de la tête, sans m'en douter, une phrase de la *Saison en Enfer* où Rimbaud fait allusion à des « feuilles d'or » (*une jeunesse à écrire sur des feuilles d'or*, je crois) ; ensuite, qu'elle me rappelait comment ces beaux travaux de l'homme, ces palais, ces temples, ces canaux, finalement s'effritent, s'enlisent et deviennent objets de voirie (et là où l'on nous montrait Babylone ruinée et livrée aux chacals, selon la parole de Jérémie, je voyais aussi bien le Louvre lui-même, et Paris à son tour fournissant des ruines aux archéologues futurs) ; enfin, je crois que ce qui me touchait par-dessus tout, c'est que je n'avais pas devant moi des œuvres d'art (au sens où la *Vénus de Milo*, au contraire, en est une), mais des objets *sacrés*.

* On sait par exemple que, si Gudea, gouverneur de Lagash, fit placer dans les temples de ces statues noires à son image, ce n'était pas du tout pour « embellir » le temple, fût-ce en l'honneur du dieu, mais pour y être toujours présent ; et, de peur que sa présence ne fût pas *réelle*, il faisait graver, entre autres choses, son

nom sur la statue, pensant, comme tous ses contemporains, qu'il suffisait de nommer un objet pour lui donner la vie. Il ne s'agissait pas pour le sculpteur que ces statues fussent belles ; et c'est peut-être pourquoi elles le sont.

* Le grand poème babylonien de la Création, *Enuma elish* (*Lorsqu'en haut le ciel n'était pas nommé, et que la terre n'avait pas de nom...*), fut, de tous temps, un des éléments essentiels de la liturgie du Nouvel-An. Les fêtes du Nouvel-An, si importantes dans la vie de l'Etat que leur célébration est consignée dans les annales les plus succinctes à côté des victoires et des constructions royales, duraient douze jours. Or, au soir du quatrième jour, le grand-prêtre récitait le poème de la Création en entier, main levée, devant la statue du dieu. (Thureau-Dangin, *Rituels accadiens*, 1905.)

* Fragment d'un rituel, mais sumérien, pour ces mêmes fêtes du Nouvel-An à Uruk (résumé, en réalité, renvoyant au rituel détaillé auquel il est fait allusion au dernier vers. Je préfère le donner sans aucun commentaire, malgré les mots non traduits. Thureau-Dangin, *ibidem*) :

7^{me} jour : réveil du temple par les *kalû* et les chantres ; les boulangers, pains et chants de joie ;

les viandes rôties, chair de bœuf et mouton *kalû* d'offrande régulière ; l'ensemble des bières de premières qualité,

avec le « vin pressé » et le lait ; les dattes, le mélange fermenté de bonne qualité et le mélange fermenté *labkû* ;

les *tirnât*, jarres et récipients ; l'entrée (?) de Pap-sukkal et Guskin-azag-banda

dans le sanctuaire ; les vêtements d'Anu et Antu et la vêtue d'Ishtar ;

la mise en place du bœuf entre les toiles ; les chants des chantres et des *kalû* ;

les *guqqanû* qui suivent la vêtue et l'offrande de fleurs de farine ; la purification du temple ;

la procession par les rues et en barques et le (temple d') *akitû* ; les apprêts et l'enlèvement

des repas du matin et du soir : comme au 7^{me} jour du mois de Nisan, *idem*. »

* Encore le rituel de l'*akitû*, ou fête du Nouvel-An, à Babylone de nouveau : le cinquième jour du mois, deux heures après l'aube, le grand-prêtre doit faire procéder à la *purification* du temple ; lui-même ne peut y assister, et en charge un « incantateur », qui asperge le temple des eaux du Tigre et de l'Euphrate, fait retentir le gong d'airain dans la cour, apporter brûle-parfums et torches. D'un mouton auquel un « porte-glaive » a tranché la tête, on frotte les murs du temple. Puis le cadavre est jeté dans le fleuve. *Incantateur et porte-glaive, leur rôle terminé, doivent se retirer dans la campagne du 5 au 12, date de la fin des fêtes.*

(A suivre.)

SAINT-JOHN PERSE

*J'*habiterai mon nom», fut ta réponse aux questionnaires du port. Ce nom somptueux et rare où se rejoignent, à travers l'espace et le temps, le prophète de Patmos, le styliste latin et l'empire des Mèdes, qui donc, avec cette autorité et ce tranquille orgueil, consent à ne s'en remettre qu'à lui pour franchir les frontières et gagner l'avenir ? Celui qui a peut-être renoncé à inscrire dans la mémoire des hommes le souvenir du diplomate Alexis Léger, ancien secrétaire général des Affaires étrangères, pour s'imposer comme l'un des plus grands poètes français. L'un des plus grands... Me voici déjà pris au piège : il est comme impossible de parler de cette poésie en d'autres termes que superlatifs. Je viens de relire d'une haleine, de *course d'un fil* comme disait Montaigne, cette œuvre parcimonieusement publiée, ces plaquettes choyées aux titres aussi peu révélateurs que le pseudonyme qui fut longtemps le masque de leur auteur : *Eloges, Anabase, Exil, Pluies, Poème à l'Étrangère, Neiges, Vents*. Et je me surprends à vouloir écrire : une des plus extraordinaires tentatives entreprises dans le domaine du langage... la plus ambitieuse... la plus réussie. Semblables superlatifs éveillent la méfiance ; il faut au moins tenter de les justifier.

... mais pour longtemps encore j'ai mémoire
des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui et, qui
s'arrêteraient derrière nos chaises comme des astres morts.

Voici *Eloges*.

Barbare mais plein de grâces alanguies, dans une « prose » musicale qui appelle irrésistiblement la récitation (quand le choix de chaque mot semble dicté par le plaisir de l'articuler et d'écouter s'éteindre son écho), avec une abondance d'images qui n'a d'égale que la réussite de leur intégration dans la ligne mélodique de la phrase, Perse loue une enfance de colon, un monde capiteux de parfums, d'odeurs, de chaleur et de lumière. Le kaléidoscope tourne et les visions se composent, fragmentaires et brillantes, soutenues par la ferveur jamais lasse du poète à dire combien toute chose était belle. Monde majestueux et charnel, non point offert aux plaisirs compliqués de l'esthète, mais senti à même l'épiderme comme l'eau fraîche ou la brise qui coule, par la chemise entr'ouverte, jusqu'au creux de l'aisselle. Paradis retrouvé, monde d'avant la chute, dont l'homme n'est pas encore « séparé ». Ce sont aussi, si l'on veut, les Antilles natales, mais *fabuleuses*. Ce premier recueil annonce en effet une rare capacité de transfiguration. Mais ces mots qui se fondent en sonorités presque trop tendres, la recherche apparente des cadences, laissent par instants un goût de fruit trop mûr.

Pourtant une prose comme *Amitié du Prince*, où la musique trouve une plus grande fermeté, une « ossature », dans l'autorité solennelle du discours et sa majesté oratoire, annonçait chez le poète, dès ce premier recueil, la possession d'un autre registre et le goût d'une vision plus vaste.

Ce sont ceux d'*Anabase*.

Puis ce fut une année de souffles en Ouest et, sur nos toits lestés de pierres noires, tout un propos de toiles vives adonnées au délice du large. Les cavaliers au fil des caps, assaillis d'aigles lumineuses et nourrissant à bout de lances les catastrophes pures du beau temps, publiaient sur les mers une ardente chronique :

Certes ! une histoire pour les hommes, un chant de force pour les hommes, comme un frémissement du large dans un arbre de fer !... lois données sur d'autres rives, et les alliances par les femmes au sein des peuples dissolus ; de grands pays vendus à la criée sous l'inflation solitaire, les hauts plateaux pacifiés et les provinces mises à prix dans l'odeur solennelle des roses...

Après le monde clos d'*Eloges*, monde invulnérable et où le temps semble arrêté, l'univers d'*Anabase* apparaît prodigieusement ouvert mais dépouillé, « en mouvement » et habité. Habité à la fois de hautes trombes en voyage et de civilisations disparues ; de fondateurs de villes et de nomades ; de cavaliers guerroyant aux confins de la légende, de la tentation des femmes et de celle de la violence ; de princes anonymes et d'aventuriers de l'esprit, gardiens de traditions et de cultes morts. Habité en définitive moins par des individus que par l'épopée même de l'humanité. Car si l'homme et son histoire font irruption dans ce poème, c'est sur un mode tout particulier. Jamais explicite, jamais narratif ou chronologique, mais tissé d'allusions volontairement obscures, le poème échappe à toute localisation dans l'espace ou le temps. Pas plus qu'*Eloges* n'est un poème exotique, *Anabase* n'appartient à la poésie archéologique ou historique. Toutes ces présences qui s'évanouissent — et un siècle dure l'espace d'une image — emportées dans un immense mouvement qu'il faut bien appeler épique, font qu'en définitive, abolie la personne même du poète, une seule présence habite le poème, un visage que le dessin ne peut cerner : *Anabase* elle-même, figure mythique de toutes les migrations. Peu importe, dès lors, que l'on sache deviner en filigrane l'aventure chinoise de l'auteur. Nous pénétrons avec lui dans un monde où l'homme est à la fois très grand et nul, sur une planète qui est la nôtre, mais transfigurée à l'égal d'un paysage mental (comme est transmuée l'immense culture que l'on devine aussi chez l'auteur), une planète très peuplée et déserte, soumise au temps mais immobilisée dans l'éternité, vivante mais où la mort est présente, et le désert, et l'oubli.

Pourtant *un chant de force pour les hommes*, et ce qu'on voudrait appeler une étonnante poésie de l'histoire, s'il ne fallait reconnaître aussitôt que ce n'est justement pas ou plus de l'histoire.

Il semble qu'avec *Anabase* Saint-John Perse ait trouvé sa forme d'expression définitive, cette note fondamentale qui lui est propre. Conservant d'*Eloges* le goût de la construction et de l'enchaînement musicaux des thèmes, des strophes et des images, d'*Anabase* le mouvement oratoire, l'élan qui tire la phrase, et l'apparition périodique des énumérations, de ces catalogues prodigieux qui sont comme la « spécialité » du poète, les œuvres postérieures ont un même caractère « panoramique » : chacune est une somme, une nouvelle relation, ou un nouvel inventaire, du monde, que composent les éléments naturels, les paysages, les villes et les hommes, avec leurs hauts-faits, leurs métiers, leurs croyances, leurs sciences et leurs langages. *Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux du regard sur tout l'avoir menée.* Aussi, lorsque le poète évoque les premières neiges, le monde presque entier est-il présent dans le poème. L'œuvre s'élargit même d'ouvrage en ouvrage, et cela est sensible dans les seuls titres des derniers poèmes : *Pluies, Neiges, Vents, Mers* (encore inédit). Les visions se font de plus en plus générales ; celle d'*Anabase* était encore vision humaine, aventure d'homme ; c'est désormais à la hauteur des éléments en marche sur la terre que le poète épelle le monde, à la balance cosmique des vents et des mers que l'homme et ses œuvres sont pesés. Précieux et vains.

Dès *Exil*, d'autre part, un accent particulier résonne dans ces poèmes, et certains thèmes reviennent avec insistance : celui de l'exil, de la solitude, de la *misintelligence* ; celui des aventures de l'âme. La guerre a laissé ici sa trace, une actualité qu'on ne peut plus répudier. Dans l'œuvre, désormais, ils sont deux, dont on surprend le dialogue ou la querelle : le poète de la grandeur, et celui qu'habite le goût du néant, des choses vaines, *d'un pur langage sans office* ; le narrateur épique et comme sans âge, et un homme du XXe siècle avec une race, une patrie, des liens de sang et une histoire personnelle. Ce qu'on devine d'une expérience spirituelle contemporaine, des aveux, des querelles publiques faites au « démon poétique »

*Que voulez-vous de moi, ô souffle originel ? Et vous,
que pensez-vous encore tirer de ma lèvres vivante,
O force errante sur mon seuil, ô Mendiante dans nos
voies et sur les traces du Prodiges ?*

réintroduisent en quelque sorte ces poèmes dans le temps, les font plus proches de nous, presque actuels. Mais ici encore l'on peut surprendre le miracle de la transfiguration que le poète opère sur tout ce qu'il choisit de faire figurer dans son œuvre. Si *Exil* est, entre autres,

l'exil personnel d'Alexis Léger (qui fuit la France en 1940 et vit depuis cette date à Washington, employé à la Library of Congress), si *Vents* est, en partie, un poème nourri de l'Amérique d'aujourd'hui, avec ses prospecteurs de radium et ses compagnies de chemin de fer, cette actualité, par le traitement savant du langage, — et il y aurait beaucoup à dire sur la vertu, l'efficacité singulière des métaphores de Perse, leur pouvoir « hiératisant » et « anachronisant » — la voici à son tour distante, fabuleuse, mythique. Ces aveux, ces confessions, comment les démêler de la légende ? Peu d'œuvres découragent à ce point l'indiscrétion du lecteur, lui interdisent aussi catégoriquement toute recherche d'une clé. Perse le bien masqué ! Ce lecteur n'a d'ailleurs jamais l'impression qu'on lui demande d'entrer dans le dialogue, que c'est à lui que ces confessions sont destinées. Il y a toujours un « troisième homme » dans l'œuvre de Perse.

L'on comprend peut-être maintenant pourquoi nous étions tenté, pour parler de cette œuvre et la définir, de convoquer tous les superlatifs. Son caractère unique est bien l'ambition de la tentative, et sa réussite presque totale. Ampleur, tout d'abord, de la vision : combien dérisoires les éventails mallarméens, auxquels se résume finalement son grand Livre, auquel tout, disait-il, devait aboutir, en face de ce Livre où, avec un art aussi concerté et aussi sûr, le plus précieux du monde entier est désormais sauvé de l'oubli et consacré par une voix d'une autorité surprenante ; ampleur du souffle qui soutient, presque sans défaut, cette ambition unique ; et rares sont les pages où l'élan vital du poème le cède à un élan purement verbal, et l'« inspiration » aux seules recherches formelles ; ampleur enfin et continuité dans la réussite de ce rajouissement, de cette transfiguration de l'univers en un monde poétique tel qu'il n'en est point d'aussi vaste. Et jamais le terme d'alchimie verbale ne fut mieux vérifié, ni plus justifié ; pourvu qu'on le débarrasse ici de toutes les prétentions métaphysiques dont il fut souvent chargé. Car l'ambition de Perse s'accorde à une rare modestie. Celle-ci transparait dans le sentiment parfois exprimé de la *vanité* de l'œuvre, de la création poétique (cependant, est-ce vraiment désespérer de cette création que de chercher sa délectation dans *un pur langage sans office* ?) mais est sensible surtout dans ce qu'on devine être son art poétique. Au milieu de tant de doctrines démesurément ambitieuses, où la poésie, successivement métaphysique, mystique, freudienne, s'éténue à saisir un autre objet que le sien, Perse construit une œuvre magistrale qui ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est : de la littérature. Aux manifestes agressifs, aux violences syntaxiques, aux cris trop souvent inarticulés, il oppose l'art en apparence le plus traditionnel et le plus sage, pourtant enrichi des plus récentes « acquisitions » poétiques, et source de la voix la plus neuve. Car si le poète ne songe pas à demander au langage plus (ou autre chose) que ce qu'il peut offrir, il exige de lui tout ce qu'il peut donner ; il en épuise les ressources, réhabilitant du même coup ce prétendu rétif auquel, depuis trois quarts de siècle, les poètes cherchent querelle.

Et voici le signe manifeste de son autorité et de sa maîtrise : il ne se refuse aucun procédé, ne sacrifie aucune technique connue. Cette prose réserve à l'oreille ravie mille rimes intérieures, mille assonances, tous les jeux de l'allitération et des métagrammes. Ce langage où se conjurent les clartés de l'analyse et la magie des mots, la narration, l'énumération même, et le chant, accepte, apprivoise et réunit tous les rythmes et tous les mots ; les alexandrins clandestins dans l'apparente prose, les grandes périodes oratoires, le langage le plus discursif, et l'éclatement des images surréalistes ; les mots oubliés et ceux que le dictionnaire ignore encore. Les allusions, les images les plus disparates voisinent ; mais l'abondance et la diversité ne sont jamais fouillis, le luxe, jamais étalage de parvenu. Nous sommes ici chez un grand seigneur.

Et cette « dissimulation » essentielle à Saint-John Perse, c'est bien au langage qu'il en demande le secret et les moyens. Recours à l'étymologie (n'est-ce pas une forme d'anachronisme ?), emprunts au vocabulaire de techniques périmées, de sciences dont nous ignorions jusqu'à l'existence, élisions et obscurités concertées qui rendent fabuleuses les choses les plus connues, art d'éclairer sans cesse l'autre côté des mots, le moins usé, le moins quotidien ; tout concourt à forger une langue qu'on croit n'avoir encore jamais entendue, et qui confirme les espoirs les plus vastes qu'on ait jamais mis dans l'art des mots.

*Honneur des hommes, Saint Langage
Discours prophétique et paré...*

Valéry et Saint-John Perse... Il n'est peut-être point déplacé d'unir ici, dans l'affirmation éclatante de ces vers, ces deux grands seigneurs du langage.

Jean-Luc Seylaz.

NEIGES

DE SAINT-JOHN PERSE

*E*t puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel ; et toute peine remise aux hommes de mémoire, il y eut une fraîcheur de linges à nos tempes. Et ce fut au matin, sous le sel gris de l'aube, un peu avant la sixième heure, comme en un havre de fortune, un lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence.

Et toute la nuit, à notre insu, sous ce haut fait de plume, portant très haut vestige et charge d'âmes, les hautes villes de pierre ponce forées d'insectes lumineux n'avaient cessé de croître et d'exceller, dans l'oubli de leur poids. Et ceux-là seuls en surent quelque chose, dont la mémoire est incertaine et le récit est aberrant. La part que prit l'esprit à ces choses insignes, nous l'ignorons.

Nul n'a surpris, nul n'a connu, au plus haut front de pierre, le premier effleurement de cette heure soyeuse, le premier attouchement de cette chose agile et très futile, comme un frôlement de cils. Sur les revêtements de bronze et sur les élancements d'acier chromé, sur les moellons de lourde porcelaine et sur les tuiles de gros verre, sur la fusée de marbre noir et sur l'éperon de métal blanc, nul n'a surpris, nul n'a terni

cette buée d'un souffle à sa naissance, comme la première transe d'une lame mise à nu... Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles : l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux

souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc. Et de tous les côtés il nous était prodige et fête. Et le salut soit sur la face des terrasses, où l'Architecte, l'autre été, nous a montré des œufs d'engoulevent !

Je sais que des vaisseaux en peine dans tout ce naissain pâle poussent leur meuglement de bêtes sourdes contre la cécité des hommes et des dieux ; et toute la misère du monde appelle le pilote au large des estuaires. Je sais qu'aux chutes des grands fleuves se nouent d'étranges alliances, entre le ciel et l'eau : de blanches noces de noctuelles, de blanches fêtes de phryganes. Et sur les vastes gares enfumées d'aube comme des palmeraies sous verre, la nuit laiteuse engendre une fête de gui.

Et il y a aussi cette sirène des usines, un peu avant la sixième heure et la relève du matin, dans ce pays, là-haut, de très grands lacs, où les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l'espallier du ciel une haute treille sidérale : mille lampes choyées des choses grèges de la neige... De grandes nacres en croissance, de grandes nacres sans défaut méditent-elles leur réponse au plus profond des eaux ? — ô toutes choses à renaître, ô vous toute réponse ! Et la vision enfin sans faille et sans défaut !...

Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies ; sur le mâchefer et sur l'ordure et sur l'herbage des remblais ; il neige sur la fièvre et sur l'outil des hommes — neige plus fine qu'au désert la graine de coriandre, neige, plus fraîche qu'en avril le premier lait des jeunes bêtes... Il neige par là-bas vers l'Ouest, sur les silos et sur les ranchs et sur les vastes plaines sans histoire enjambées de pylônes ; sur les tracés de villes à naître et sur la cendre morte des camps levés ;

sur les hautes terres non rompues, envenimées d'acides, et sur les hordes d'abiès noirs empêtrés d'aigles barbelés, comme des trophées de guerre... Que disiez-vous, trappeur, de vos deux mains congédiées ? Et sur la hache du pionnier quelle inquiétante douceur a cette nuit posé la joue ?... Il neige hors chrétienté sur les plus jeunes ronces et sur les bêtes les plus neuves. Epouse du monde ma présence !... Et quelque part au monde où le silence éclaire un songe de mélèze, la tristesse soulève son masque de servante.

(Extrait de *Neiges*, N. R. F., 1945.)

La Naissance de la Vierge (1330-1340)

de l'Amico di Giotto (Ecole de Rimini)

L'ayant à peine reçue, nous n'avons pu retarder le moment de la présenter au public. Alors il a fallu, avant l'épuration qui approche, nous contenter d'écartier l'encombrement de la première salle, afin que cette œuvre ait autour d'elle un peu d'espace.

La magie de ses couleurs s'en est aussitôt emparée, a irradié. Leur diversité est un ravissement ; éclatantes et douces à la fois, elles s'accordent, elles s'opposent ; un chant s'élève, où dominant, sur le fond or, les sonorités harmonieuses et pures des rouges et des verts.

Après ce plaisir des sens, l'esprit se délecte à découvrir les ressources de la composition, l'équilibre instinctif et génial de ses éléments architecturaux, d'où surgit comme par miracle la troisième dimension.

Et bientôt l'on sent que cet effort tend à attirer nos regards sur les personnages, à faire converger notre attention sur la figure centrale. Nous sommes alors saisis par leurs attitudes familières, par la tendresse de leurs gestes, qui les éloignent du « maniérisme fastueux et hiératique » de l'art byzantin. Un sentiment humain émane de cette scène, son apport peut-être le plus essentiel.

Quelle bonne fortune pour nous d'avoir désormais à notre portée ce témoignage du « Trecento » !

E. Manganel.

La Naissance de la Vierge fait partie d'un groupe comprenant trois œuvres encore, de même inspiration : une Annonciation, une Présentation au temple, une Mort de la Vierge. Jusqu'en 1892, ces panneaux appartiennent au Sénateur Toscanelli, qui les cède alors à M. Joseph Spiridon. En 1929, la collection Spiridon est vendue aux enchères à Berlin, où S. E. Francisco de Asis Cambo les acquiert. Il les fait venir à Montreux où se trouve déjà une partie de sa fameuse collection. Pendant la guerre, par mesure de précaution, cet ensemble est déposé au Musée cantonal des Beaux-Arts, à Lausanne. Au mois de décembre dernier, en reconnaissance de cette hospitalité, les exécuteurs testamentaires de M. Cambo, décédé en 1947, donnent à l'Etat de Vaud La Naissance de la Vierge, puis ils emportent aux Musées d'Art de Barcelone le précieux héritage : vingt-huit œuvres, dues surtout à des maîtres de la peinture italienne.



Amico di Giotto : La Naissance de la Vierge.



Gérard Musy : Oedipe.

Gérard

Musy

Lorsqu'il me fut donné de faire la connaissance de Gérard Musy et de sa femme, l'étonnement que représente pour moi chaque rencontre avec des artistes se transforma spontanément en cette communion de pensée qui seule peut surprendre des visages tournés vers une même réalité : source d'inquiétude ou objet d'admiration.

J'ai mieux compris alors l'étrange complicité qui lie l'artiste et celui qui embrasse du regard et pénètre l'univers très particulier d'une statue ou d'une toile, d'une gravure travaillée avec patience et art. L'éblouissement se fait chaleur et l'homme se sent plus proche de l'homme. « Une rencontre d'idées, comme l'écrivait un jour René Berger, n'est jamais qu'une rencontre d'hommes. »

Jussy et sa plaine bordée par la chaîne du Jura, une ferme transformée en atelier, l'aboïement d'un chien, le rire d'un enfant, l'épanouissement de deux êtres voués à l'art, c'est-à-dire au travail et à l'abnégation, voilà qui forme le cadre d'une vie et d'une vérité.

Gérard Musy travaille en plein air et c'est à l'œuvre qu'il m'accueillit. Jeune encore, il témoigne d'une étonnante maturité artistique. Parti d'un académisme sévère qui annonçait de solides qualités plastiques, il se dégagea peu à peu de l'influence de ses maîtres pour suivre la voie que lui imposait la richesse de sa personne. Ce cheminement difficile, il l'accomplit conscient de la lourdeur originale de la matière, victorieux d'une pesanteur que seule la grâce peut assumer sans la détruire.

*« Une pierre, un mur, aimés parce qu'ils sont pierre ou mur que j'essaye d'organiser avec amour sans tuer par une forme intempes-
tive cette qualité de pierre ou de mur qui me semble essentielle.*

G. Musy.

La grandeur d'une œuvre et en particulier d'une sculpture se mesure au fait qu'elle est restée pierre, marbre ou bois, à l'espace propre laissé à la matière dans sa justification par l'artiste. Car la forme est essentiellement espace ; limitation ; celle du geste de l'homme trop prompt à s'arroger ce qui ne lui revient pas, impatient de son empire sur la matière, oublieux de sa propre impuissance en face de certaines réalités inaccessibles à son avidité et à sa domination.

Cela Gérard Musy l'a compris. La leçon d'un François Baud, qui l'encouragea dans ses débuts, n'est pas restée vaine. Il n'y a que l'amour qui signifie irruption ou possession — désintéressée. Et ce jeune sculpteur connaît l'intime aptitude d'un caillou à revêtir telle ou telle forme, parce qu'il l'aime.

Le toucher n'est pas réduit à une palpation ou à quelque indiscretion. Il écoute cette matière en la caressant et la prend comme elle s'offre à lui. Ainsi le petit poisson que j'ai sur ma table, vert comme le fond de l'eau, est-il taillé dans une pierre lisse, roulé par les vagues. Gérard Musy le fit nager dans sa main et d'un coup d'œil en saisit la forme, la seule, parfaite, qu'il sut tailler avec une prodigieuse économie de moyens.

Qu'est-ce que la sculpture, sinon l'équilibre des masses, le surgissement de lignes infiniment variables selon leurs faces et l'orientation de notre regard ; la suggestion d'un visage qui n'a de sens que par rapport à une densité, à une « vocation » (religieuse ou mythique) non point arrachée à la pierre ou surajoutée, mais donnée, échangée contre le sourire d'une main éblouie — violente ou triste.

« Oedipe », cette sorte de faune prophétique, silencieux dans l'amertume de son destin, est la chose préférée de Gérard Musy : l'alternance de parties rugueuses, laissées à l'inimitable fantaisie de la pierre, et de surfaces polies, la morsure de la dent sur la chair lépreuse et fascinante, le regard éteint, la bouche prête à réveiller l'écho d'une émotion enfouie ou d'une parole scellée dans les tréfonds de la conscience humaine.

En elle il s'est dit lui-même. Le critique alors n'a plus qu'à se taire et à se réjouir d'une œuvre belle qui est avant tout une œuvre d'homme.

Philippe Secretan.

LA RENCONTRE

(*Fragment*)

L'automobile fit une embardée. Deux mains le serrèrent violemment : « Je t'aime » entendit-il dans un fracas assourdissant. Les freins écorchèrent la route. La voiture avait escaladé le talus. Ils se regardèrent avec stupéfaction. Jacques reçut Eva dans ses bras ; elle sanglotait. « Mon petit, mon tout petit » balbutiait-il en la serrant sur lui.

Le soleil était tombé très bas. Sur la campagne déserte, il luisait sans vigueur. Au pied des oliviers égaillés en grêles boqueteaux, la terre paraissait grise, presque noire. Des cyprès découpaient le paysage comme des barreaux de prison. Au ras de la solitude, la voix glissa, immense :

— Eva, il n'y a plus que notre amour pour nous sauver.

— Oui, fit-elle craintivement.

Jacques essaya de remettre l'auto en marche. Le moteur tournait, puis s'arrêtait court. Il fallut se résoudre à chercher de l'aide. Mais où étaient-ils ? Pas une maison dans le voisinage. La route était déserte et le temps fraîchissait. Ensemble ils se mirent à grimper le talus, mais Eva dut bientôt renoncer ; les épines déchiraient ses jambes nues. Jacques poursuivit seul. Qu'allait-il découvrir de l'autre côté ? D'abord il ne vit rien que la suite du plateau baignant dans une lumière violette quand, tout à coup, il se trouva face à face avec un crucifix de bois auquel pendait (plus qu'il n'y était fixé) un misérable Christ dont le corps, autrefois peint, ne montrait plus que des écailles décolorées. Il eut un haut-le-cœur et voulut se détourner. Pourtant, il ne put s'empêcher de lever les yeux. Une colère

brusque le fit éclater : qu'avait-il besoin de cette défroque lamentable pour le confondre ! est-ce donc que les hommes ne vivent pas assez dans la crainte pour que s'y ajoute l'épouvante ? A quel désespoir sans remède nous assigne cette morne silhouette mille fois reprise de village en village, de maison en maison, et jusqu'en rase campagne ? Dans quelle intention sordide es-Tu descendu sur cette terre qui se passait aussi bien de Toi ? qui se passe de Toi. Vois Tes bras fissurés par les intempéries, Ta barbe souillée par les oiseaux, Tes orteils brisés, Ta poitrine creusée de pourriture ! Nous ne voulons plus de Ta face qui dénonce notre éternel malheur ! Nous sommes d'une race sans remords, sans passé. Nous refusons l'héritage sanglant de Ta Croix ; entends-Tu, nous récusons le sacrifice dont Tu nous accables ? Sans Toi, qui saurait que nous sommes coupables ? Moi, je ne veux pas être coupable ; je veux être heureux. J'aime. J'aime avec assez de force pour tout oublier, même la détresse de Ta bouche. J'aspire au bonheur ; je hais ceux qui le méprisent. Je veux mettre des guirlandes de fleurs sur le front de l'aimée ; que ses yeux rayonnent en me voyant ! Quoi, cela encore Tu me l'envies ?... Ah ! que nous as-Tu inventé une âme ? C'est par elle que Tu nous tiens. Que ne l'as-Tu emportée avec Toi en expirant ! cette âme dont Tu n'as plus que faire, puisque Toi, Tu es mort ! De ce royaume d'ombre, s'il le faut, je saurai faire une patrie.

Jacques s'était effondré. Des larmes coulaient sur ses joues. Il ne se sentait plus qu'une tristesse infinie. Pauvre Eva, il n'avait plus la force de la rejoindre. Un mince talus la séparait de lui mieux que ne l'auraient fait des siècles, ou la mort. Il était seul. Les paupières de Christ achevaient de flétrir dans le pâle soleil couchant.

René Berger.

L'âge ingrat

(*crayon*)

à Claude Jaccard

« Commençons par l'anglais. » Il avait des mots à apprendre, un exercice à faire. « C'est ce que j'aime le mieux. On peut voir ses progrès presque d'une leçon à l'autre... Et puis tout est neuf, le livre, le travail. La prononciation est amusante, qui force à tordre la bouche... Quand je saurai l'anglais, il faudra que j'apprenne encore l'espagnol. C'est important, parce qu'on le parle en Amérique du Sud. Alors, je serai prêt. » Il partirait pour le Brésil, comme l'oncle Jean, le frère de papa, et s'installerait à Rio-de-Janeiro, dont il avait une vue sur carte postale épinglée au mur. On voyait la rade, immense, en bleu sombre, avec un paquebot qui sortait du port, quelques toits de maisons parmi les arbres verts, et par-dessus, le ciel, à peine moins bleu que la mer. Là-bas, le soleil doit briller tous les jours. Ici, le ciel est terne, blanc sale. Et la vie se déroule sans qu'on y prenne garde.

Il ouvrit son cahier, dont les deux premières pages étaient couvertes de son écriture encore informe de garçon de treize ans, hésitant entre l'enfance et l'âge d'homme, par endroits tout appliquée, et puis essayant de s'affirmer tout à coup en jambages aigus.

Les mots viendront plus tard, une fois l'élan acquis. Ensuite, il avait encore de l'algèbre (mais je n'y comprends rien). Et puis l'allemand, mais là, il faudrait avoir travaillé dès le début, avoir appris tous les mots depuis la première leçon du premier livre. Maintenant, c'est trop tard. Mainte-

nant, tout manque à la fois, et c'est pourquoi je préfère l'anglais, où je vais m'appliquer pour apprendre à mesure... C'était la même chose avec Jacques, dit maman. Il préférait l'anglais. Aujourd'hui, il est là-bas, à cause de sa maladie, mais cela ne sert de rien, les crises sont toujours plus rapprochées. Lui aussi, il ne récoltait que des mauvaises notes d'allemand, encore plus mauvaises que les miennes. Mais ce n'est pas étonnant : c'est parce qu'il était déjà malade. De temps en temps, il avait sa crise, et je le savais bien, même quand je n'étais pas là, parce que, quand je rentrais, maman faisait semblant de rien. Mais moi, je ne suis pas malade. Au fond, si je voulais, j'arriverais même pour l'allemand. Moi, je deviendrai... Il ne savait pas quoi.

Il se mit à écrire, d'abord en s'arrêtant à chaque mot, pour réfléchir, puis laissant courir sa plume, car l'exercice était facile : il suffisait d'appliquer toujours la même règle. L'exercice terminé, il sécha, jeta le cahier dans la serviette et prit son livre. Les mots étaient imprimés sur trois colonnes : à gauche, l'anglais ; à droite, le français ; et au milieu, quelques signes indiquaient la manière de prononcer. Vingt-trois mots. Il les lut, deux fois, trois fois. Puis, cachant l'anglais, il essaya de *se réciter*. A chaque mot qu'il ne savait pas, il inscrivait dans la marge une petite croix au crayon. Comme cela, je pourrai les effacer, à mesure qu'ils *entreront* et la page redeviendra blanche.

Autrefois, Jacques faisait aussi comme cela. Mais les derniers temps, il ne voulait plus, parce que les croix restaient, sans vouloir s'en aller. Et puis, un soir, il avait laissé tomber son livre et avait pressé ses mains contre ses yeux. Et comme maman lui demandait : « Qu'as-tu ? », il avait dit, d'abord doucement, et puis presque en criant : « Je peux plus, *je peux plus*. » Quelques jours plus tard, il était parti. Là-bas. C'est une grande maison, au fond d'un parc, mais je n'aime pas y aller, parce qu'il y en a qui crient.

Moi, je ne suis pas malade. Le paquebot cinglait vers le large, vers la haute mer. Bientôt les passagers ne verraient plus la côte, plus rien que l'eau à perte de vue. Bientôt, le passé disparaîtrait et il n'y aurait plus que le temps à venir, où rien n'est encore écrit, comme le ciel et l'eau, et même on les confond au crépuscule, parce qu'ils deviennent alors un seul écran gris où va surgir... Epilepsie ! Quel drôle de mot !

Il faut que je travaille, si je veux avoir fini avant souper. Dire que j'ai commencé à quatre heures et demie et qu'il est bientôt six heures ! Il relut encore une fois les vingt-trois mots, en s'appliquant, en les prononçant à mi-voix, aussi bien qu'il pouvait. Et maintenant, je ne regarde plus que le français, et voici le premier que je puis effacer. Quand je saurai l'anglais, je pourrai voyager, aller en Amérique... Mais les autres ne veulent pas entrer. Et puis il confondait la phonétique avec l'orthographe ordinaire. Jamais il ne saurait les écrire.

Sur la table, sa mère avait étendu la grande nappe blanche. Puis elle dispose les assiettes et les tasses, les couteaux et les cuillers, avec les deux plateaux d'étain. La porte s'ouvre et papa entre dans la chambre. « Alors, tu travailles, mon grand ? » Il se penche sur le livre. Ses yeux sont un peu tristes, mais c'est parce qu'il est toujours fatigué en rentrant du bureau. Et puis le dimanche, au lieu de se reposer, il va voir Jacques. « Veux-tu que je t'interroge ? » Moi, je ne veux pas, parce que la marge est encore pleine de croix. Heureusement, maman dit : « Vous ferez ça plus tard ; nous allons nous mettre à table. »

Dehors, la nuit est tombée. Et nous voilà tous les trois, pelant nos pommes de terre et les mangeant avec du beurre et du sel. Les derniers temps, Jacques ne les prenait qu'avec du beurre, parce que le médecin avait dit qu'il valait mieux qu'il ne mange pas de sel. Lui non plus ne savait pas ses mots. Mais moi, c'est autre chose, c'est parce qu'au fond je ne me donne pas assez de peine. Je ne suis pas malade.

Le repas fini, papa a débarrassé la table. Puis il a pris son journal, comme tous les soirs. On entend maman qui relave. Il effaça encore deux croix, mais en s'interrogeant de nouveau, il dut en remettre une, parce que l'un des mots s'en était allé. Et j'ai encore l'allemand et l'algèbre, se dit-il. Au-dessus du canapé, la pendule avançait sans s'occuper de rien. Je n'ai pas de mémoire et cela sera comme pour l'allemand. Les glandes du cou lui faisaient un peu mal. Et dans sa tête, les petits signes de la phonétique s'étaient mis à danser.

« Ne vas-tu pas pouvoir aller te coucher ? » dit la mère en entrant. Il compta les croix. Il y en avait encore huit.

Jeanlouis Cornuz

Matière et géométrie

Ces notes devraient résumer une conférence faite par nous récemment. Nous tentions d'analyser sommairement l'expression du peintre, du graveur, du sculpteur, de l'homme aux prises avec l'espace, qui recherche l'émotion et qui voudrait la susciter par l'intermédiaire d'un objet.

C'est de contacts qu'il s'agissait, contacts entre l'homme et l'homme, contacts entre l'homme et les choses. L'art est un moment à peine privilégié de l'expression humaine dans laquelle les formes archaïques : le cri, ou même anormales : le tic, ne sont pas les moins significatives.

Les contacts directs entre humains se révèlent toujours ambigus, empreints de défense ou épris de domination. Il convient ici de les écarter. C'est l'œuvre que nous cherchons, tentative d'extraction de l'incommunicable et, comme telle, issue de la vie libre.

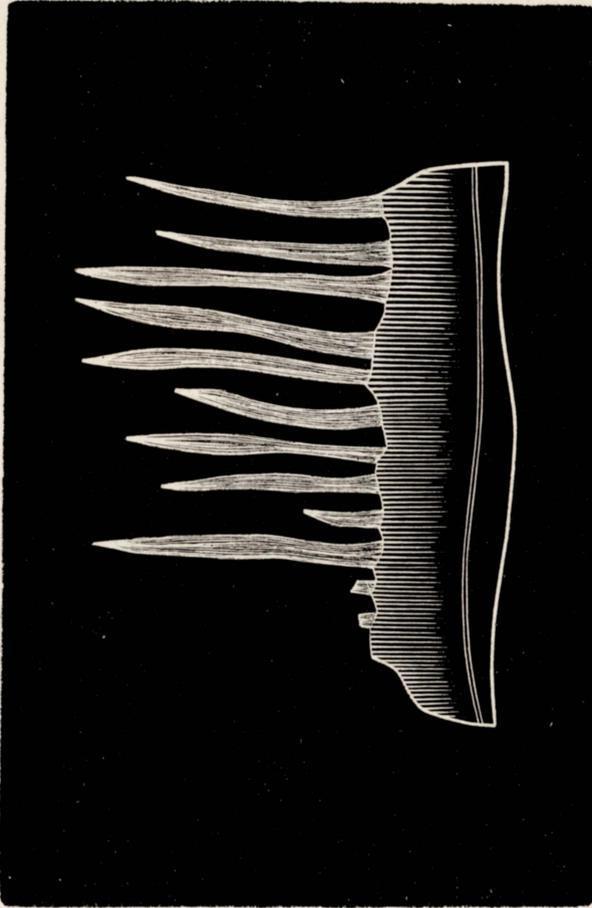
Le contact avec les choses apparaît en effet différent et la vie qui passe ne le favorise en rien. La pluie tombe, s'écoule, forme des bulles qui crèvent. La pluie tape, elle se boit à même le visage. L'enfant rêvera sur la pluie. L'homme, avec l'âge, assiste plus ou moins consciemment à la disparition du monde extérieur et la pluie l'ennuie. Il se sauvera d'ailleurs par des souvenirs de pluie. L'artiste veut sortir de lui-même, c'est la raison de l'œuvre et sa fragilité ; car est-il nécessaire de sortir de soi ; La révolte l'est-elle ? A creuser.

Jusque là le problème reste un problème de vie, et toutes les vies sont belles, et l'art est ailleurs. Il s'agit d'élaborer une matière dans l'espace jusqu'à un certain point d'achèvement, d'ailleurs indéterminable, de se laisser guider par la matière autant qu'on la domine.

La volupté de marcher dans la boue (vieuse volupté), dirais-je de marcher au gras de la terre et de sentir cette ancestrale pâte couler sous soi ; Et plus avant. L'homme blessé, abandonné, vautré dans la boue cette fois de sang mêlée, chaude ; Et encore l'homme obligé d'enfouir en elle sa tête pour échapper à la mort qui traîne au-dessus de soi sous forme de claquements. Ah ! le souvenir de la boue jusqu'à l'absurde et l'inutilité. L'homme contraint à l'enfouissement humide. Devenir boue pour survivre.

Une telle connaissance de la boue ne souffre aucun compromis. C'est tenir l'absolu et toute matière exige cette appréhension sans détours. L'œuvre (nous la cherchons ici) résulte d'une domination de cette masse affective. L'œuvre naîtra de la géométrie, antique ennemie de la matière puisqu'elle impose l'idée. Hors d'elle point de salut, c'est l'outil suprême dépourvu de sentiment.

Prébandier.



Prébandier : Peigne.

Rousseau

et

Gilliard¹

Gilliard décrit en cet ouvrage l'évolution d'un être tel que fut Jean-Jacques Rousseau comme un passage de l'état brut où il est à sa naissance à l'état sublime de solitude exaltée. Entre ces deux états de pureté vient se placer un troisième état, celui-là d'impureté ou de pureté mélangée et qui n'est autre que la vie sociale, la vie des relations civiles, civiques et amoureuses. Eduquer, ce serait, d'après Gilliard, tirer l'individu de l'état de naissance ou état d'instinct pour le porter, à travers le creuset de la vie des relations sociales, jusqu'à l'état de l'âme autonome où l'être peut de nouveau s'abandonner à lui-même, à sa véritable nature. Dans l'« Emile », Rousseau n'évoque l'individu que pour le faire passer de l'état de naissance à l'état commerciable de citoyen. Aussi Gilliard fait-il bon marché de l'« Emile » et n'accepte pas que l'on enferme l'efficacité éducative de Rousseau dans ce traité, pas plus qu'il n'accepte que l'on tienne pour essentielles ces grandes machines littéraires qui s'intitulent « La Lettre à d'Alembert », « Le Contrat social » et « La Nouvelle Héloïse ». Tout cela ne serait que « du Rousseau », un vêtement d'apparat qu'il lâche aux mains du public. Mais il y a mieux que Rousseau. Il y a Jean-Jacques, que l'on rencontre dans les « Confessions », dans les « Rêveries » et les « Dialogues ». Là seulement, l'homme est à l'état purifié, sinon constamment, du

¹) « De Rousseau à Jean-Jacques », aux Editions Mermod.

moins par instants que Gilliard nomme : « des illuminations de la solitude consommée, des moments de pure émancipation de la sensibilité ravie, des moments de concentration magistrale de la raison libre ».

Gilliard soutient donc ce paradoxe que Rousseau n'atteint sa plus haute valeur qu'à l'état de naissance et qu'à l'état terminal de sa carrière, époque où il se retire en lui-même. Le reste de sa vie sont des égarements qui d'ailleurs lui furent utiles et le furent pour autrui. Je dis paradoxe, parce que l'opinion courante de la critique est plutôt que Rousseau naquit avec les charges d'une mauvaise hérédité, qu'il a tenté durant sa jeunesse et sa maturité de s'adapter à la saine normalité sans y réussir jamais pleinement, et que dans sa vieillesse il a succombé aux forces morbides qui le harcelèrent continuellement. Donc Gilliard pose trois états de Rousseau, pureté-erreur-pureté, auxquels le jugement de la psychologie courante opposerait ces trois-ci : maladie - tentative de guérison - victoire de la maladie. Edmond Gilliard ne cherche pas à expliquer rationnellement en quoi la naissance d'un être pourrait être qualifiée de pure. Il ne nie pas que la naissance ne soit pas déjà un rendez-vous d'éventualités, un état parasitaire, donc, semble-t-il, déjà entaché d'impureté. D'après Gilliard, la pureté de naissance serait un instant mystique, une idée, une abstraction. J'emploie ses propres termes. Gilliard rattache (bizarrement) la pureté de l'état de naissance à un miracle de la grâce. Il ne s'agit pas de la grâce au sens chrétien, mais de la grâce tout court. Si l'on veut taxer ici de subterfuge le procédé de l'auteur, je pense que le même reproche devrait alors être fait à Rousseau : d'où, en effet, celui-ci a-t-il tiré son affirmation de l'excellence de la nature ? C'est une affirmation mystique. Gilliard, comme Rousseau, nie le péché originel. Gilliard fait plus : il le sanctifie. On n'y échappe pas. Si la nature est bonne de part en part, la conception et la procréation participent hautement de cette excellence.

Gilliard aborde ensuite la vie amoureuse de Rousseau. On nous montre ses échecs ; Madame de Warens, Madame D'Houdetot, d'autres et enfin Thérèse. On nous fait clairement entendre que ces femmes ne s'élevèrent pas à l'altitude de Rousseau, en particulier Thérèse, présentée comme une nature sordidement vulgaire, capable tout au plus d'avoir rendu au génie quelque service de cuisine. Ces descriptions assez dédaigneuses et, à mon avis, un peu dures, des femmes plus ou moins manquées par Rousseau, sont coupées d'une énergique apologie de la femme et de la mère en général.

Gilliard explique la défaite sexuelle et passionnelle de Rousseau ainsi qu'il suit : « c'est que les revendications de son instinct de possession étaient

telles qu'elles dépassaient la mesure de ce qu'aucune femme vivante, en sa seule personne, pouvait totaliser de récompense à l'effort de conquête... A ce degré d'exigence il ne peut y avoir de sûre consommation que dans l'imaginaire... Damnation de l'aimer, impropre à l'usage, sans ajustement possible à la taille des mœurs, désespérément déraisonnable et insociable dans les conditions normales des échanges du sensé et du sensible. » Je crois qu'ici Gilliard a profondément raison. Le vrai génie est fatalement contraint à quelque ascèse en vertu d'un excès de puissance. Qu'Eros n'ait jamais été favorable à Rousseau, sinon dans l'imaginaire et dans la sublimation, n'empêche pas cet homme d'avoir accédé à des états qui en font, au dire d'Edmond Gilliard, un élu. Il a rejoint par eux l'état pur du ravissement de l'enfance, suffisamment pour que ces moments fissent de lui un témoin du Grand-Etre, de l'Univers-Amour, de l'Unique Mère-Nature. Il est intéressant d'observer que Gilliard semble placer la guérison et le salut dans l'état de naissance, immédiat ou retrouvé, alors que Freud, à un point de vue surtout médical, il est vrai, voit la guérison dans un détachement de cet état de première enfance. La maladie mentale, au regard de la psychanalyse, se définit par l'incapacité pour l'enfant de se dégager des entraves maternelles. Gilliard tend à proposer exactement le contraire. Il a répété que l'on ne peut réaliser la communion avec l'univers que par l'amour de soi. Il dirait, contrairement à Pascal : « Le moi est adorable ». Craignant à juste titre que l'on assimile ses idées à une philosophie de la contemplation de soi par soi, à un pur narcissisme, Gilliard établit une distinction entre l'amour-propre, le simple égoïsme, et ce qu'il appelle l'amour de soi, en lequel il affirme que viendrait se résoudre toute rivalité, toute contradiction. Je ne sais si cette distinction est légitime, je veux dire existante dans le réel. Quoi qu'il en soit, dans son livre « De Rousseau à Jean-Jacques », Gilliard donne sans balancer à Rousseau le droit de se complaire sublimement en lui-même. D'ailleurs, tout l'enseignement de Gilliard prend parti pour l'individu. Je ne m'effraie pas de cette incitation à situer le Moi au-dessus de la Loi, du moins lorsqu'elle est le fait d'une nature généreuse, telle qu'on la rencontre en Gilliard, telle qu'elle fut en Rousseau, lorsqu'elle est en somme une protestation contre le désordre social, lorsque la loi est devenue la protectrice de ce désordre. J'appliquerais volontiers à Edmond Gilliard ce qu'il dit de Rousseau : « Il n'a jamais eu besoin, pour lui-même de ses systèmes. Il est de droit, un émancipé radical. Il suffirait que tout le monde fût né comme lui pour qu'il n'y eût plus aucune nécessité de système. L'ordre serait alors inné en chacun, toute justice irait de soi ».

Alfred Wild.

Peintre, fuis l'aquarelle,

Et fixe la couleur

Trop frêle

Au four de l'émailleur.

(Th. Gautier)

« L'art robuste » de l'émaillerie n'a pas que l'ambition de faire des œuvres plus durables, comme paraissait le dire Théophile Gautier. Mais comme l'art du vitrail, avec lui il possède plus d'un trait de ressemblance, l'émail appartient à une technique majeure, aînée, souveraine, dont les moyens surclassent vigoureusement ceux de la peinture aux pigments éteints et ternes, quelle que soit la somptuosité de la palette de l'artiste de la fresque ou du tableau. Pour lui, l'épreuve du feu n'est pas inutile. Le creuset lui confère avec l'immortalité, une vie transfigurée. L'émail reçoit de la fournaise une ardeur secrète qu'il conserve dans tous les plis de sa chair rigide. Il a retenu quelque chose des éclairs violents de la flamme qui l'a fait naître, ses clartés fugitives et sa chaude atmosphère.

Les arts du feu ont fait une belle trouvaille, le jour où l'on s'avisa que les produits de vitrification pouvaient se colorer d'innombrables teintes par l'adjonction d'oxydes métalliques. Au fondant constitué par la silice, le borate de soude, l'oxyde de plomb, le minium, l'azotate de soude ou de potasse, qui réduits en poudre et fondus au feu donnent un cristal transparent, l'émailleur ajoute les oxydes de fer, de manganèse, de cuivre, de cobalt ou d'étain, qui confèrent à la pâte vitreuse ses couleurs éclatantes.

Fort de ces vertus précieuses, les émailleurs eurent premièrement l'idée de créer, comme dans le vitrail, une symphonie de couleurs vives. Ce fut l'époque des *émaux cloisonnés*, où Byzance excella. Son art hiératique devait s'y complaire. Le moyen âge utilisa le procédé dans ses ateliers de Limoges, de Cologne ou de Liège, pour décorer les châsses des saints, les reliquaires, les pyxides¹⁾ ou les crosses d'évêque. Le procédé de fabrication des émaux cloisonnés est le suivant : sur une plaque de fond, généralement d'or ou d'électron (moins fusible), on soude de minces cloisons de ce métal, qui forment autant d'alvéoles que l'on remplit ensuite des diverses poudres d'émail. La cuisson les fait fondre et produit en chacun de ces godets une sorte de verre diversement coloré, adhérent à son support métallique. Après polissage à l'émeri, l'émail présente une surface lisse. Cette méthode offrait l'avantage d'empêcher que les coloris ne se mêlent : un étroit filet d'or leur servait de frontière. Les couleurs étaient donc

¹⁾ Pyxide : Boîte ou coffret précieux où l'on conservait l'hostie consacrée.

vives et franches. On perçoit l'harmonie de cette technique vigoureuse et primitive, toute proche de celle des ors martelés, surchargés de cabochons de verre multicolore, qui scintillaient parmi les flammes des cires, dans l'ombre enfumée des sanctuaires de Byzance, comme aussi la correspondance de ces émaux du moyen âge occidental, avec les vitraux de la même époque, admirables mosaïques de lumière, aux contours nets et purs dans leurs cernes de plomb.

Par la pratique du métier, on s'aperçut bientôt qu'il était possible de supprimer le délicat travail d'orfèvre qu'était la soudure sur la plaque du fond, des petites cloisons de métal. On la remplaça par un procédé emprunté aux moyens de la gravure, en creusant au burin, dans l'épaisseur du métal, les compartiments destinés à recevoir la poudre d'émail : on eut ainsi les *émaux champlevés* ou en taille d'épargne, le burin du graveur épargnant dans son travail de fouille, les filets de métal qui devaient séparer les divers coloris ou dessiner les contours des figures. Le tracé y gagna en précision et en souplesse, et les traits, de se rapprocher des apparences de la vie²).

Poussant plus avant les procédés de la taille et de la gravure, on fit alors les *émaux de plite ou d'applique*, dans lesquels on commence par sculpter en profond relief le métal précieux du fond, pour le revêtir ensuite de divers émaux translucides. Les nuances du coloris proviennent alors de la profondeur plus ou moins grande de la taille en bas-relief, et donc de l'épaisseur plus ou moins grande de la pâte vitrifiée³).

Enfin, l'on eut les *émaux peints*, pratique la plus courante depuis la fin du XVe siècle, dans laquelle excellèrent, surtout au siècle suivant, au XVIe, les émailleurs limousins. En même temps donc que le vitrail évoluait de la mosaïque de couleurs vers l'imitation du tableau peint, l'émail subissait une transformation parallèle. Des arts à l'origine très distincts tendaient à confondre leurs procédés. La fabrication de l'émail peint s'opérait de cette manière : sur une plaque de cuivre légèrement bombée, on étendait d'abord au verso un contre-émail, destiné à préserver la plaque de gauchir à la cuisson, puis au recto (côté à peindre) une première couche d'émail blanc. Après un premier passage au four, l'artiste dessinait son sujet, en noir ou en bistre, sur le fond blanc. La pièce était de nouveau envoyée au feu, et les couleurs étaient ensuite apposées une à une, avec autant de cuissons qu'il était nécessaire pour chacune d'elles. Les différentes teintes de l'émail ayant une fusibilité variable, on commençait par celles dont le degré de fusion était le plus élevé, et l'on diminuait progressivement pour les autres la température du four. La qualité des tons dépendait aussi de la durée de la cuite.

(A suivre.)

²) Le très bel ouvrage de M. M. S. Gauthier : « Emaux limousins champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles » qui vient de paraître chez l'éditeur d'art Gérard Le Prat, à Paris, contient de magnifiques reproductions des chefs-d'œuvre dus à cette technique. La plupart des émaux de Limoges, datant de l'époque médiévale, sont des émaux champlevés nous fait savoir M. M. S. Gauthier.

³) M. M. S. Gauthier, avec une inlassable obligeance, nous apprend qu'il existe un autre procédé, rarement observé, mais utilisé par le maître émailleur limousin du XVIe siècle, Couly Nouailher. Celui-ci obtient un effet de coloris surprenant, en enduisant directement le cuivre rouge de soutien, d'un fondant transparent. Le musée de Limoges possède une ravissante petite pièce due à ce procédé.

LA DANSE A PARIS

Carmen Amaya et sa troupe gitane

« A l'origine était la Danse, et la Danse était dans le Rythme et le Rythme était Danse. Au commencement était le Rythme, tout s'est fait par lui, sans lui rien ne s'est fait. »

Serge Lifar.

C'est l'Espagne ardente et triste, c'est leur âme secrète aux mille facettes qui va jusqu'à l'extrême pointe de la frénésie délirante et de l'angoisse que disent danseurs et danseuses. Il y a du farouche et du voluptueux, de l'exubérance et de la nostalgie dans ces danses battues du talon au rythme des castagnettes qui crépissent et qui claquent, boléro, zorrongo, et dans les scènes de style flamenco. Tout cela compose une atmosphère d'étrangeté envoûtante comme en dispensent autour d'eux les tziganes qui jouent entre les tables.

Mais il y a surtout la troublante et fascinante Carmen Amaya. Son long corps frémissant, une allure de tigre, sa souplesse et ses muscles d'acier, un noir regard dans une petite figure tourmentée, une « exquise tête de mort » à la Catherine Hepburn, comme dirait Jean Cocteau, que nul sourire n'éclaire jamais. Les traits crispés jusqu'au rictus, ce n'est presque plus une femme, et elle ne danse pas, la gipsy en transe, tragique, animale, forcenée, elle accomplit la sauvage libération de tout son être. A la contempler, on songe aux transports religieux des rites antiques, aux fureurs orgiaques ; on se figure quelque sorcière de conte récitant une formule magique. Et la gitane impénétrable jette ses charmes. Mais c'est peut-être à la fin, lorsque, tout de blanc vêtue, la taille bien prise dans une sorte de boléro cintré, et les jambes serrées dans de longs pantalons étroits, elle exécute la danse de l'homme, que Carmen Amaya livre le meilleur d'elle-même, et l'on garde le souvenir d'une longue silhouette de flamme, bouleversante.

Jacqueline Onde.

Les Iles Canaries

Une brume basse, qu'un rayon de soleil traverse parfois pour vous frapper de sa brûlure et jeter un éclat métallique sur les flots gris de l'Atlantique. De grands oiseaux blancs comme la coque du navire, annoncent la terre prochaine. De cet océan creusé par les vagues profondes de l'alizé, quels vestiges vont surgir du continent mythique de l'Atlantide ? Soudain une masse sombre à l'horizon. Le regard croit découvrir « ce pays de nuées et de brumes » où Ulysse vint aborder, pour demander conseil à l'ombre du devin Tirésias... Quelques instants plus tard, le bateau pénètre dans le port de la Luz. Ce qui semblait l'île entière aux sommets tronqués par la nue, n'était qu'un minuscule promontoire ! Le jeu des illusions est commencé.

Est-ce le séjour des ombres, par-delà les brumes océanes, monde de grisaille et de douloureuse nostalgie ? Sont-ce ces îles Fortunées, paradis des Bienheureux, où tout est profusion : fleurs, fruits et lumière éclatante ?

Le grand port est triste, avec ses énormes paquebots qui relâchent pour quelques heures ; et les yeux qui viennent se repaître de tout ce faux luxe, de cet opulent mauvais goût, sont dilatés par l'ennui et brillent d'un grand désir d'évasion. L'étranger, lui, saute à terre avec toute sa joie naïve de découverte. Il échappe à la houle ! Dans ce petit monde nettement limité, son cœur de Robinson se remet à battre. Du silence du large il glisse soudain dans l'aventure incertaine de la ville bruyante où les enfants mendient, graves ou pathétiques, tout au long du jour, tandis qu'à la nuit tombée, les cirEURs de souliers se font marchands de montres.

Comment ces hommes pourraient-ils se comprendre — celui qui débarque et ceux qui le regardent — quand se bousculent et s'affrontent sur le même quai l'impatient désir du nouveau et le regret d'un continent ? A chaque pas le malentendu grandira. Sans doute est-ce pourquoi, à leur retour, les voyageurs éprouvent le besoin de se justifier, de dire ce qu'ils ont vu...

Troublantes îles où saisons et altitudes vous confondent à plaisir. A 1400 m., à côté de pins géants poussent des palmiers dattiers, des orangers, et se dorent des raisins. Dans les jardins les fleurs du printemps et de l'automne s'épanouissent à la fois en grandes gerbes d'une perpétuelle fraîcheur. Où se trouve chez nous la limite des arbres, du maïs vertid et mûrit dans des champs voisins. Aux verdureS abondantes que favorise l'humide chaleur des côtes exposées à l'alizé du nord, à un ciel souvent maussade, s'oppose une côte méridionale, à la terre et aux rochers rougeâtres hérissés de cactus et d'eunhorbes géants, et brûlés du soleil.

Dans le vent du Pic de Teyde, plus haut que la nappe infinie de brouillards éclatants qui couvrent l'océan, parmi les laves brunes et quelques fumerolles souffrées, qui se croirait à l'altitude de nos Alpes ? Tandis qu'au bord de l'Atlantique, arrosés chaque jour grâce aux réservoirs immenses où s'accumule l'eau des montagnes, les plantations de bananiers agitent leurs larges feuilles comme de grandes oreilles d'éléphants aux bords fripés et déchirés. Dans la pénombre tiède où pendent les lourds régimes, c'est comme une vision de forêt vierge pour conte de fée.

Et les villages accrochés aux pentes du volcan silencieux, avec leurs pauvres maisons safran ou framboise écrasée et un petit Neptune de plâtre qui couronne une fontaine tarie !

Tant de paradoxes accumulés là par la nature, tant de juxtapositions inattendues pour que l'esprit peine à donner un air de cohérence à ce qui en a si peu...

Carl Stammelbach.



Paysage de la Grande Canarie.



Vue perspective du palais épiscopal de La Laguna (Ténérife, Canaries), XVIIe siècle.
(Photo A. Benitez, Santa-Cruz.)

Alberto Sartoris

Le baroque germanique

En Allemagne, particulièrement en Franconie et en Rhénanie, un groupe d'architectes français impose le style Louis XV. Germain Boffrand édifie le palais épiscopal de Wurtzburg et le château des électeurs à Mayence ; Robert de Cotte, le palais Tour-et-Taxis à Francfort et le château de Brühl ; d'Ixnard, l'électorat de Trèves ; Mangin, le palais de la grande prévôté à Mayence et le château Mon-Aise à Trèves ; Nicolas de Pigage, le château de Bonrath à Düsseldorf et le palais électoral de Mannheim ; La Guépière, le château de Stuttgart ; François Cuvilliers, le théâtre de la résidence à Munich et le pavillon d'Amalienburg, près de Nymphenburg.

Par contre, seuls ou en collaboration avec des artistes français, d'éminents architectes allemands construisent le pavillon Zwinger à Dresde (Daniel Pöpelmann), la résidence de Wurtzburg (Balthasar Neumann et Germain Boffrand), l'arsenal de Berlin (J. de Bodt et François Blondel), le château et le pavillon de Sans-Souci à Potsdam (von Knobelsdorff), l'église de Weingarten (F. Beer et von Wiblingen), le château royal de Berlin (Schlüter).

L'architecture canarienne

Encore qu'aucun traité n'en parle, elle occupe cependant une place importante dans l'histoire de la construction civile, religieuse, rurale et militaire. L'architecture qui s'est développée dans les Canaries (groupe d'îles de l'océan Atlantique, au N.-O. du Sahara) appartient sans nul doute au courant espagnol, mais elle est d'une incontestable originalité. Jusqu'à l'époque baroque elle produit un effort d'invention considérable.

Il est certes difficile d'en retrouver les lointaines origines, qui pourraient servir à expliquer les éléments indigènes qu'elle a conservés, car de la préhistoire *guanche*¹⁾ il ne reste malheureusement que de rares traces de monuments, tels que le tumulus de la Guancha de Galdár, à plan circulaire et à murs concentriques, et le grand Cenobio de Valerón (Grande Canarie), ensemble groupant trois cent soixante-cinq grottes néolithiques communicantes, disposées sur sept étages et creusées dans le tuf volcanique sous un arc naturel de balsate²⁾.

Du XVe au XVIIIe siècle, l'architecture canarienne a simplifié et souvent ennobli tous les styles espagnols, aussi bien le gothique, le mudéjar, le renaissant que le baroque. Elle a constamment affirmé son autonomie et elle est parvenue à composer des édifices d'une remarquable personnalité, d'une richesse plastique extrêmement mesurée, dont les principaux (pour ne citer que ces quelques exemples parmi une quantité d'œuvres puissantes) sont Notre-Dame de la Conception (église à cinq nefs, 1500) à Santaz-Cruz, le palais Nava, l'évêché et l'église de la Conception (1497) de la Laguna (Ténérife), qui révèlent un grand sens de l'imagination, la splendide basilique de la Virgen del Pino à Teror (XVIe-XVIIe siècles) et la maison patricienne de la Calle de Torres à Las Palmas (Grande Canarie), érigée à la fin du XVIIe siècle ou vers le milieu du XVIIIe, dont les proportions parfaites et l'admirable pureté annoncent déjà le néo-classicisme.

Dans l'antiquité, les bâtiments canariens (peu élevés) furent parfois construits sur plan cruciforme, à redents, comme nos grands immeubles rationnels, mais toujours en pierre et en bois. Cette tradition s'est heureusement maintenue à travers les siècles. Aujourd'hui, dans l'île de Grande Canarie, les maisons typiques sont également bâties en briques blanches du pays. Leurs façades sont fréquemment rehaussées de tons rouges et noirs, alors que leurs toitures, à pans légèrement inclinés et recouverts de tuiles romaines, se relèvent élégamment dans leurs bords à la mode chinoise. D'autres sont à toits plats et munies de portiques frontaux à colonnes en bois, très minces, de nombre pair (deux ou quatre). Par contre, dans l'île de Ténérife les formes autochtones sont sensiblement différentes. La composition de l'édifice se réduit en général à deux corps encadrant un grand *patio*³⁾ central et à deux amples galeries couvertes mais ouvertes sur toute la longueur (l'une donnant à l'intérieur et l'autre à l'extérieur, sur les quatre façades). Pour résoudre certains cas particuliers, le plan est alors établi en forme de U.

Les maisons sont souvent peintes en couleurs vives (rouge, bleu, vert, jaune) et, sous leurs corniches supérieures, des fenêtres rectangulaires de ventilation, situées dans la partie la plus haute des pièces, laissent filtrer une lumière douce et tamisée. Depuis le XVe siècle, l'architecture canarienne fait un large emploi de *moucharabiehs*⁴⁾, dont le principe lui est venu d'Espagne.

En application de la célèbre formule de la convergence, de Léonard de Vinci, les églises canariennes s'inscrivent souvent dans un plan carré ou presque carré. C'est pourquoi la visibilité y est extraordinaire et l'on peut en embrasser tout l'espace des quatre côtés.

L'architecture néo-classique

Surgie en Italie, durant les XVIIIe et XIXe siècles elle se développe particulièrement à Turin, à Parme, à Milan et à Rome, ainsi qu'en Espagne, en Angleterre, en France et en Russie. Ses origines remontent à Andrea Palladio et à Filippo Juvara, chez lesquels on trouve déjà résolus les premiers schémas du néo-classicisme, le renouvellement de systèmes structuraux exprimant des formes sobres, rigoureusement proportionnées, et la fusion des valeurs constructives et plastiques.

À Venise, le moine franciscain Carlo Lodoli (1712-1764) invente l'*architecture organique* ou *instrumentale*⁵⁾ et préconise la suppression totale de l'ornementation. À Rome, sous le pontificat de Benoît XIV, Giambattista Piranesi instaure un style qui influencera fortement la formation du néo-classicisme ; Jean-Joaquim Winckelmann, Raphaël Mengs et Francesco Milizia écrivent et publient les premiers traités de la nouvelle tendance.

Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'idée impériale à travers la domination, surtout dans la région lombarde, des Habsbourg et plus tard de Napoléon, détermine historiquement les formes de l'architecture néo-classique. En 1750, Benedetto Alfieri achève le palais d'Agliano à Turin ; de 1776 à 1778, Giuseppe Piermarini (l'auteur de la Scala) construit le palais Belgiojoso d'Este à Milan.

Au XIXe siècle, à Milan, Giovanni Antonio Antolini (1754-1842) donne une impulsion décisive aux théories néo-classiques. Luigi Cagnola élève à Milan l'arc de la Paix (1804-1806), Giuseppe Valadier d'Utrecht imagine la grandiose ellipse de la place du Peuple à Rome (1809-1814), Pietro Bianchi érige à Naples l'imposante église de Saint-François-de-Paule (1817-1831), à Parme (où en 1618-1619 Giovan Battista Aleotti d'Argenta avait édifié le théâtre Farnèse, le plus grand du monde, en n'utilisant que du bois) Nicola Bettoli crée le théâtre royal (1821-1829).

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 16 et 17.

¹⁾ *Guanche* : Peuple indigène qui descendrait de l'homme quaternaire et qui avait atteint un degré assez élevé de civilisation. Les Phéniciens et les Carthaginois ont eu jadis des comptoirs aux îles Canaries ; mais après la ruine de Carthage elles furent perdues de vue, et le nom seul d'*îles Fortunées* resta dans le souvenir des navigateurs. Des explorateurs génois les retrouvèrent en 1330.

²⁾ *Valerón* : Les cavernes de Valerón étaient autrefois destinées à recevoir, pendant la période précédant leur mariage, les jeunes filles canariennes de condition supérieure. Les *harimaguadas* ou vestales y étaient alimentées de lait, de beurre et d'autres produits du même genre, afin de les engraisser.

³⁾ *Patio* : Mot espagnol désignant une cour intérieure dallée, généralement entourée d'arcades, servant de promenoir et de dégagement.

⁴⁾ *Moucharabieh* : Galerie ou balcon en encorbellement entouré de treillage et de fenêtres en bois d'où l'on peut voir sans être vu.

⁵⁾ *Organique* : Tendance déterminant l'architecture en fonction et non en représentation. Ce courant a été adopté de nos jours par Frank Lloyd Wright, animateur de la nouvelle école américaine.

10

La Fugue

Il est permis de voir l'embryon de la Fugue dans le premier *canon*, et de supposer que celui-ci fut inventé au XIIe siècle, si ce n'est avant. De là jusqu'à une fugue de Bach, il y a un monde immense de recherches multiformes et d'œuvres accomplies, dont l'histoire, considérée spécialement en rapport avec la Fugue, n'a pas encore été écrite, à notre connaissance, du moins en langue française. Cette histoire, qu'il n'est pas question d'entreprendre ici, passerait par le *Rondel* ou *Rondeau* du XIIe siècle¹⁾, par la *Caccia* du XIVe¹⁾, par le *Motet*²⁾ qui explore toutes les possibilités contrapuntiques et canoniques imaginables, principalement au XVe et au XVIe, (et surtout chez les maîtres flamands), par le *Ricercare*³⁾, s'attarderait à Okeghem, aux Gabrieli, à Sweelinck, à Frescobaldi, à Scheidt, à Froberger, à Buxtehude, à Pachelbel, pour ne citer que les plus grands noms, avant d'arriver à J.-S. Bach et Haendel.

De toutes les formes musicales, la Fugue est celle qui est soumise au plus grand nombre de prescriptions, celle où la liberté semble la moins grande, et pourtant elle ne s'est jamais figée en une forme absolument fixe dans le cours de son évolution, pas plus qu'à son point d'aboutissement le plus parfait, dans l'œuvre de J.-S. Bach, où l'on rencontre peu d'exemples tout à fait jumeaux. Aussi nous serait-il extrêmement difficile d'indiquer un schéma omnivalent, s'il n'existait ce qu'on appelle la *Fugue d'école*, qui rassemble toutes les possibilités rencontrées chez les maîtres, à l'usage des élèves. C'est cette forme scolaire que nous allons résumer maintenant, étant entendu qu'on trouvera très rarement chez les plus grands compositeurs des œuvres qui s'y conforment intégralement. L'analyse de quelques fugues du *Clavecin bien Tempéré* démontrerait aussitôt au lecteur que Bach a manié cette forme avec la plus grande liberté, — ce qui suffirait à prouver, s'il le fallait, qu'il n'était pas le rigide « maître d'école » que quelques-uns imaginent encore !

Dans le cas le plus ordinaire, une fugue est bâtie sur deux thèmes, le sujet et le contre-sujet, (nous verrons plus loin que ces deux éléments peuvent se multiplier dans une fugue de grande dimension) ; l'aspect tonal est prépondérant, avec le jeu constant de la tonique et de la dominante, et une limitation stricte aux tons voisins. L'autre grande forme classique, le premier mouvement de la sonate, avec son deuxième thème à la dominante du premier, jouera un jeu différent avec des éléments à peu près semblables, en s'accordant toutefois une plus grande liberté tonale dans le développement central. Dans les deux cas, les deux thèmes devront être très différents l'un de l'autre. Ainsi, les deux formes résolvent, chacune à sa manière, un problème semblable : construire avec deux thèmes une architecture sonore qui soit l'affirmation d'une tonalité principale.

Le sujet. — C'est ainsi que se nomme le thème principal, exposé d'abord par une voix seule. Il doit remplir certaines conditions : il faut qu'il puisse être traité dans toutes les voix, et pour cela, être valable autant comme base d'une harmonie que comme mélodie supérieure. Il doit se prêter au traitement en canon, si possible sous différentes formes plus ou moins

¹⁾ Voir cahier No 10.

²⁾ Voir cahier No 11.

³⁾ Voir cahier No 13.

rapprochées. Il doit enfin être réellement un *thème*, c'est-à-dire offrir une physionomie suffisamment caractérisée pour déterminer par lui-même le caractère mélodique, rythmique et expressif de la composition qui s'échafaudera sur lui.

La réponse. — C'est le nom de la deuxième apparition du sujet, à la quinte de la première. Dans certains cas, la réponse est la réplique exacte du sujet à la quinte de celui-ci, et la fugue est alors dite *réelle*. Mais il arrive aussi fréquemment que la réponse déforme le sujet. C'est quand celui-ci présente dans sa contexture un mouvement caractérisé de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique. Dans ce cas, pour des raisons d'équilibre tonal, la réponse réplique à un mouvement de tonique-dominante par un mouvement de dominante-tonique, et vice-versa. En d'autres termes, un saut de quarte répond à un saut de quinte, ou vice-versa, (après quoi l'on reprend la distance de quinte) et la physionomie mélodique du thème en est parfois fortement modifiée, ce qui ne manque pas d'étonner le profane. On appelle cette modification la *mutation*. Dans ce second cas, la fugue est dite *tonale*.

Le contre-sujet. — C'est le second thème de la fugue, qui doit être conçu en contrepoint renversable par rapport au sujet, c'est-à-dire qu'il doit « jouer » aussi bien au-dessous qu'au dessus de celui-ci. Sa physionomie doit être également très caractérisée si l'on veut qu'il reste facilement identifiable dans la complexité des voix superposées, et si l'on veut qu'il offre matière à développement dans les *divertissements* ultérieurs. Un bon contre-sujet est également conçu de manière à pouvoir se prêter à des canons. Enfin, le contre-sujet ne mérite ce nom que s'il accompagne *toutes* les apparitions du sujet et de la réponse. Quelques fugues en sont dépourvues. Dans une fugue tonale, il est naturellement soumis aussi, le cas échéant, à la mutation.

Nous sommes maintenant en possession de tous les matériaux dont nous aurons besoin pour édifier une fugue entière. Il reste à indiquer le plan général. Il commence par :

L'exposition. — Chaque voix entre successivement, en faisant alterner le sujet et la réponse. C'est dans des œuvres vocales que des expositions fuguées ont d'abord été pratiquées ; or, l'étagement des sujets et réponses sur les toniques et les dominantes dans le champ de deux octaves correspond précisément à la tessiture des voix humaines utilisées dans un chœur à quatre voix. Ceci implique que le couple basse-alto sera chargé du sujet, et le couple ténor-soprano de la réponse, ou vice-versa. N'importe quelle voix peut entrer la première ; elle détermine par elle-même la répartition dont nous venons de parler. Une fugue n'est pas nécessairement à quatre voix, mais pour autant qu'il s'agisse d'une fugue vocale, c'est la forme à quatre voix qui est la plus équilibrée. Une fugue est déjà possible à deux voix, mais ce cas est extrêmement rare. Par contre les fugues à trois voix sont très nombreuses, particulièrement pour les instruments à clavier. D'autres fugues mettent en œuvre cinq voix ; ce chiffre est rarement dépassé.

Le contre-sujet est toujours confié à la voix qui vient d'entrer avec le sujet ou la réponse. S'il y a un deuxième contre-sujet, celui-ci succèdera au premier dans la même voix. Au moment de sa première apparition, il y aura donc, nécessairement, dans d'autres voix, simultanément le sujet et le premier contre-sujet.

Une exposition comporte autant d'entrées qu'il y a de voix. Elle est achevée avec la dernière de ces entrées. Il arrive, mais rarement, qu'elle soit suivie d'une *contre-exposition*, ne comportant généralement que deux entrées, et ici le sujet sera confié à une voix qui avait d'abord exposé la réponse, et vice-versa.

Ajoutons qu'un contre-sujet ne commence qu'après le début de la réponse ; aussi, quelques notes le plus souvent séparent la fin du sujet du commencement du contre-sujet. Ces quelques notes reçoivent le nom de *conduit*. De même, il arrive que la troisième voix ne fasse son entrée qu'une mesure ou deux après la fin de la réponse (tandis que la réponse ne doit jamais être séparée du sujet qui la précède) ; ces courts épisodes sont également nommés *conduits*.

Nous indiquerons la prochaine fois les péripéties qui suivent cette exposition de la fugue.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 5, 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16 et 17.

Afin d'éviter une certaine monotonie, j'ai pensé qu'il était bon d'intercaler de temps en temps dans la série d'articles consacrés aux éléments fondamentaux du cinéma quelques études se rapportant aux principaux problèmes du cinéma. Voyons tout d'abord quels rapports unissent le cinéma au roman et quelles différences l'en écartent.

Comme nous l'avons déjà vu, le cinéma est un langage qui a sa syntaxe, et un art proche parent de la musique et de la poésie. Il n'est pas littéraire. Il a cependant le même but que le roman : raconter une histoire. Mais la technique, ou si l'on préfère la construction de ces récits, différera selon qu'ils sont destinés à être lus ou à être vus.

Un roman peut se lire à petite dose. On est obligé de voir un film d'une traite. Si l'action du roman ne paraît pas claire, on peut revenir en arrière. On ne peut pas arrêter un film et demander à revoir un passage antérieur. Si une description vous ennue, vous pouvez la sauter. Au cinéma, on donne un film dans sa totalité.

Un romancier n'est pas limité par le temps. Il peut écrire un roman fleuve au nombre de pages illimité. On mettra le temps qu'il faudra pour le lire. Au cinéma, le cinéaste ne dispose que d'environ deux heures pour raconter son histoire.

Comme le poète qui entend respecter les règles de la poésie, le cinéaste doit se plier à une discipline sinon son film sera raté.

S'il veut emprunter le sujet de son film à un roman, il doit le dépouiller de tout élément littéraire et le revêtir d'éléments purement cinématographiques. Malheureusement la plupart des cinéastes, surtout les Américains, s'en moquent complètement. C'est devenu maintenant une habitude d'acheter les droits de reproduction d'un best-seller, de le découper en tranches à la manière d'un jeu radiophonique et de photographier les scènes sans aucune recherche cinématographique. Le film que l'on obtient ainsi n'a qu'un lointain rapport avec le cinéma. C'est un roman filmé aussi insipide que du théâtre filmé. Le chef-d'œuvre du genre est *Autant en emporte le vent* qui dure trois heures cinquante-cinq minutes, ce qui représente cinq pages et demie de texte par minute de projection. L'adaptation est très fidèle, mais le résultat n'a pas plus de valeur cinématographique que le roman n'a d'intérêt littéraire.

Il faut bien se garder de tomber dans l'erreur qui veut que seuls les scénarios conçus directement pour l'écran donnent de bons films et qu'un roman, par définition, ne peut donner qu'une œuvre hybride si elle est portée à l'écran. Ceci dépend uniquement du talent de l'adaptateur et du metteur en scène. Ainsi Zavattini, le scénariste attiré de Vittorio de Sica, écrit toujours ses scénarios sous forme de nouvelles. Je dirai même qu'un bon scénariste doit être un bon romancier. Ainsi Graham Greene a d'abord écrit le scénario du *Troisième Homme*, qui est un excellent film, puis il a écrit le roman qui est assez différent, mais excellent également. C'est une question de technique.

Il ne faut pas trop reprocher au scénariste les fameuses trahisons qu'il commet car il est pris dans le dilemme suivant : ou il reste fidèle à l'œuvre originale et à ce moment il ne pourra que l'illustrer, ou il s'inspire de l'œuvre originale pour en faire quelque chose d'équivalent sur le plan cinématographique, mais de très différent dans la conception.

Comme le dit très bien René Clair, le récit cinématographique s'apparente au théâtre par sa structure et au roman par sa forme. La meilleure adaptation de roman que je connaisse est celle du *Diable au corps* où Aurenche et Bost n'ont pris de l'œuvre de Radiguet que l'anecdote et lui ont donné un esprit différent.

En conclusion on peut affirmer que le cinéma et le roman n'ont rien de commun, leurs moyens d'expression étant totalement différents. Il est absolument inutile de vouloir adapter un roman, car il n'y a pas identité de nature entre film et roman. On peut refaire le *Cid* au théâtre, on peut peindre un sujet de tableau qui a déjà été peint, mais on ne peut pas tirer une symphonie d'une sculpture ou une pièce de théâtre d'un tableau.

Comme le disait fort bien Gabriel Audisio dans une remarquable étude parue dans les *Cahiers du Sud* : « Plus un film est fidèle à un roman, moins il l'est à lui-même et à la vocation du cinéma. Pour faire un film valable, le cinéaste doit d'abord renier le roman qui lui sert de modèle, car le roman et le cinéma ne parlent pas la même langue. » R. Dasen.

NOTES DE LECTURE

Le Banquet

de Platon, version Philippe Jaccottet.
Edition Rencontre, Lausanne.

Au moment où les mots abandonnés à trop de mauvais pilotes, menacent de faire eau de toute part, comme il est réconfortant de se confier à la main de Socrate qui, depuis des millénaires, gouverne sa barque sans faillir ! Ne manquons pas si belle occasion de conjurer le naufrage, surtout en compagnie de Philippe Jaccottet. R. B.

La passion de Saint-Exupéry

de Jules Roy.
N. R. F., Gallimard.

Saint-Exupéry, selon l'auteur, nous transmet un double message : écrivain, par son génie et sa pureté, il nous découvre le ciel ; aviateur, il nous donne une leçon d'héroïsme. Le titre de chevalier lui convient. A. B.

Lettres françaises à Merline

de Rainer Maria Rilke.
Editions du Seuil, Paris.

42 lettres inédites, écrites de 1919 à 1922 rendent Rilke présent. Un Rilke intime. Faut-il voir dans cette correspondance ce que plusieurs de ses biographes ont relevé : « Rilke n'aime vraiment que les relations féminines, mais ensuite vient toujours le moment de la fuite, l'instant où il se soustrait à toute liaison. » (Marie de la Tour et Taxis-Hohenlohe) — « Il en avait souvent fait l'expérience et cela l'avait torturé d'être celui qui est aimé et non celui qui aime. » (Christiane Ossian.)

De Merline, la femme artiste, il exigera le sacrifice de l'amour ou plutôt son dépassement. Sentant « l'inconcevable polarité de la vie et du travail », la nécessité de se tenir en état de « disponibilité », le poète cherche un état d'âme favorable à la venue du dieu. Il bannira de sa vie tous les « hasards » qui ne sont qu'obstacles. On sait la lutte engagée.

Bien que certaines lettres soient d'une cruauté déchirante, nous ne pouvons nous empêcher d'admirer une véritable grandeur dans cette poursuite, presque constante, de la solitude. A. B.

Le Livre de la Pauvreté et de la Mort

de Rainer Maria Rilke.
Première traduction originale française par A. Adamov et M. Geringer. Illustré de trois pointes sèches par A. de Spengler.
Editions Bonnard, Lausanne.

Un livre à lire et à relire, tant sa substance est abondante :

« Je suis peut-être enfoui au sein des mon
[tagues,
solitaire comme une veine de métal pur...
Ma bouche, comme une blessure,
ne demande qu'à se fermer. »

Le poète soulève en nous de puissantes résonances, par l'évocation des grands thèmes : l'inévitable solitude, la douleur, la mort, la vraie misère causée par la richesse et la civilisation des grandes villes, la vraie richesse provenant de la pauvreté. Les dernières pages de cet ouvrage si attachant s'éclairaient sous le rayonnement fraternel de Saint François d'Assise, « l'étoile du soir de la grande pauvreté ».

Poème généreux, fouillant l'humain, jetant l'homme au dessus de lui-même. Par lui, nous connaissons des instants de plénitude. A. B.

L'Art vivant

de 1900 à nos jours, de Florent Fels.
Edition Pierre Cailler, Genève.

Substantiel ce beau livre dédié à « Jacques Guenne et André Salmon, combattants de l'art vivant » ! Tout un passé que l'auteur anime de sa verve et de sa sympathie. Pas d'exégèse laborieuse, mais une histoire gorgée de vie. Mis en appétit, l'éditeur a fait provision de près de 600 illustrations dont 16 en couleurs. Il faut rendre grâce aux amphitryons d'un tel festin. R. B.

Art d'aujourd'hui

Je ne referai pas l'éloge de cette revue qui allie l'ouverture d'esprit à celle du cœur. Rien de ce qui présente une valeur authentique ne lui est étranger. On aime à reprendre ces Cahiers dont l'illustration est toujours remarquable. Les deux derniers numéros sont consacrés l'un aux dessins des enfants, l'autre à une rétrospective de la sculpture au cours de ce demi-siècle. R. B.

André Breton
et les données fondamentales
du surréalisme

de M. Carrouges.
N. R. F., Gallimard.

Celui qui parcourt les documents surréalistes ne peut s'empêcher, souvent, de sourire. Décrets, excommunications, anathèmes y foisonnent. Toutefois, nous pressentons les valeurs de ce mouvement littéraire. M. Carrouges s'est chargé — et son essai est réussi — de séparer l'or de la gangue. Il nous présente un travail sérieux, agréable à lire, pittoresque, remarquable de bon sens, offrant de larges horizons. Nous le suivons volontiers dans l'exploration d'une profonde expérience humaine. « Comprendre le surréalisme, ce n'est peut-être pas autre chose que se comprendre soi-même. »

A. B.

La laideur dans l'art à travers les âges

de Lydie Krestovsky.
Editions du Seuil.

Il ne s'agit ni d'une thèse, ni d'une étude historique. En présence de l'art moderne, en présence des nombreuses œuvres informes ou monstrueuses qui le peuplent, l'auteur se demande non sans angoisse si « notre époque tend à marquer la fin de l'Humanisme ». Tristesse, inquiétude, défiance, autant d'impressions qui trahissent un monde « sans visage ». « Que faut-il à l'œuvre d'art pour transformer la notion de laideur en Beauté ? s'interroge finalement Lydie Krestovski. La réponse est nette. Seule une mystique religieuse hostile à toute forme de cérébralisme à outrance » en est capable. Qui nous dira s'il est encore temps de souscrire à pareille réponse ?

R. B.

Neues Saitenspiel

Paul Hedinger-Henrici :
Pflugverlag, St-Gall, 1950.

Un élégant petit volume de poèmes où Paul Hedinger chante très simplement les joies et les tristesses de cette terre : la nature, l'amitié, la séparation d'avec l'être aimé. Monde ténu, où la souffrance naît d'un départ, mais s'apaise aussi sous le regard d'un enfant.

«Vor deinen blauen Augensternen
und deinem Lockenhaar, mein Kind,
versinkt des Lebens Leid im Fernen... »
Jl. C.

Lettres à son fils Lucien

Camille Pissarro.
Editions Albin Michel.

Grâce à cette correspondance échangée de 1883 à 1903, il nous est possible de connaître l'artiste hors de la pose que nous lui donnerions si nous ne le connaissions que par ses toiles et ses dessins. Ces lettres nous sont d'autant plus précieuses qu'elles ont été écrites sans aucune prétention : elles sont commerce d'âme. Nous y admirons les qualités de cœur, le savoir et la sagesse du grand peintre impressionniste. Nous pouvons suivre l'homme dans son développement artistique, dans ses difficultés, dans le rôle qu'il joue auprès des gens de son époque.

Des reproductions d'œuvres, de photographies, de documents, illustrent le texte et rendent plus intime encore la bienfaisante présence de Pissarro.

A. B.

Les Perses d'Eschyle

Version Lucien Dallinges.
Editions Rencontre, Lausanne.

Nous sommes plongés, dès le premier dialogue du Chœur, dans l'angoissante appréhension du malheur.

Mon cœur au fond de moi se ronge et se lamente.

Pourtant l'homme voudrait refuser la catastrophe ; il se nourrit de ses vains espoirs jusqu'à ce que la terrible certitude que tout est perdu s'abatte lourdement sur lui et le terrasse. La vague de la détresse déferle alors

*O douleur, horrible douleur,
inattendue et déchirante !*

Les lugubres gémissements, les cris de l'orgueil blessé, les plaies de la honte irritante, tout ne fait que trouver le destin impassible. Que faire, hélas ! contre la fatalité ? L'expiation est terrible. La vérité, maintenant, apparaît, impitoyable :

*La démesure en mûrissant produit l'épi
de l'erreur, et l'homme ne récolte alors
qu'une moisson de larmes.*

Le regret se fait cuisant :

*Ah ! malheureux, qu'ai-je fait ? Quel destin
d'épouvante ai-je attiré sur la race des
Perses ? Que devenir, hélas ?*

Mais y a-t-il vraiment un coupable ? Il semble bien que l'homme n'ait été, dans la main des dieux, que l'instrument de son propre malheur. Tous les pleurs se perdent

dans le mystère insondable. Le pardon, dans la tragédie grecque, est impossible.

Comment empêcher une telle œuvre de nous atteindre profondément ? Les modernes ne tournent-ils pas, avec le génie d'Eschyle en moins, des films comme « Allemagne, année zéro » ? Cette nouvelle version des *Perses* obéit à une nécessité pour nous. Dallings a mis beaucoup d'amour dans sa traduction. Son chant pur se fait l'écho des accents du poète grec.

Bernard Bellwald.

Les Christian Art Editions A. G.,

à Zurich et Lucerne, éditent des reproductions d'œuvres d'art en couleur, dont la destination première est d'illustrer l'année liturgique dans les foyers chrétiens, mais qui sont susceptibles d'intéresser tous les amateurs. Un cadre a été prévu, dans lequel les

reproductions peuvent être placées à tour de rôle. Une première série, composée de maîtres de la peinture italienne, vient de paraître ; et la seconde est annoncée, qui sera consacrée à des peintres hollandais. Pour éclairer le public sur le genre et la qualité de ces reproductions grand format (60 x 48 cm.), précisons qu'elles sont en quelque sorte le pendant religieux de celles que publie le *Cercle d'art*, et qu'elles se présentent de la même façon. A cette série « italienne » est joint un fascicule renfermant des textes commentant les œuvres et rédigés par le P. Maurice Moullet et M. Marcel Strub, à Fribourg.

On envoie son adhésion ou toute demande de renseignements à *Christian Art Editions S. A., Clausiusstrasse 50, Zurich 6*. Prix de la série de six reproductions 60 x 48 cm. : Fr. 23.— ; du portefeuille cartonné : Fr. 3.— ; du cadre bois naturel : Fr. 18.— ; et du cadre de luxe : Fr. 31.—.

ÉCHOS * PROJETS

Concert

L'Odéon romand, dirigé par Hermann Hertel donnait mardi soir 24 avril un concert à la Maison du Peuple. Deuxième Symphonie de Beethoven, Symphonie concertante de Mozart, Petite Suite de Debussy : il faut beaucoup de courage et de générosité à un orchestre d'amateurs pour présenter un tel programme. Et si l'interprétation de la Deuxième Symphonie manquait parfois de puissance, en revanche la Symphonie concertante était parfaite, le jeu de l'orchestre très homogène, mettant en relief les deux excellentes solistes que sont Mlles Anne-Marie Grunder et Simone Beck.

Grenier

Nos séances reprendront en automne avec un programme tout renouvelé et des enregistrements inédits.

Voyages

Ce printemps, Pour l'Art a organisé cinq voyages en Espagne, soit un en Andalousie, deux en Castille, deux aux Baléares. Tous ont remporté un plein succès.

Nous tenons à signaler l'exposition du peintre R.-Th. Bosshard. Lavis et dessins. Du 14 avril au 10 mai à la « Vieille Fontaine ».

Vme RENCONTRE

Notre rencontre de mai, consacrée à la commémoration de la mort de C.-F. Ramuz survenue le 23 mai 1947, aura lieu le jeudi 24 mai, dès 19 heures, au Grand-Chêne.

DANIEL SIMOND parlera de

*C.-F. Ramuz
et la condition humaine.*

Une audition d'un fragment de

L'Histoire du Soldat

de Strawinski, ainsi que deux courts métrages présentés par M. Paul Bonard, montrant l'un la remise du Prix Schiller à Ramuz, l'autre les obsèques du grand écrivain, suivront cet exposé.

POUR VOS VACANCES

nous vous proposons

Un voyage aux Iles Canaries

Trois semaines dont huit jours de croisière

un séjour, que vous prolongerez à votre gré, aux Iles Fortunées, où, en face de la brûlante Afrique, règne un éternel printemps.

(Température de juillet-août à Las Palmas : 18-26°.)

De magnifiques excursions, en car, en bateau, en avion, dans les différentes îles de l'archipel.

Prochains départs : les mercredis 11, 18 et 25 juillet, 1er août, etc.

Prix : Voyage, séjour, excursions, tout compris, environ Fr. 750.—.

Délai d'inscription : 3 semaines avant le départ.

(Programme détaillé envoyé sur demande dès le 15 mai.)

Notre programme de voyages pour 1951 prévoit en outre :

1. **L'Espagne méridionale** : départs en mai, septembre et octobre.
2. **L'Espagne du nord** : (Catalogne, Castille) plusieurs itinéraires.
Départs de mai à octobre.
3. **Les Baléares** : (Majorque et Ibiza) : départs de mai à octobre.
4. **Les Baléares et la Côte du Levant** : (Tarragone, Valence, Alicante, Ibiza, Majorque). Départs de mai à octobre.
5. **Florence** : départs de mai à octobre.
6. **Rome** : départs de mai à octobre.

Tous ces itinéraires se font, soit en **voyage accompagné**, soit en **voyage libre organisé**. Autres projets en préparation. Programmes détaillés et tous renseignements au *Secrétariat Pour l'Art, Vennes-Lausanne, téléphone 23 45 26.*

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.