

POUR L'ART



Lausanne - Sept.-Octobre 1951 - Cahier No **20** 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

René Berger : Benjamin Constant

Marcel Chappatte : Portail méridional de l'église col-
légiale de St-Ursanne

P. Rebetez : St-Ursanne

Madeleine Bariatinsky : Sur une exposition de R.-Th.
Bosshard

R.-Th. Bosshard : Sur la peinture

Pico della Mirandola : De hominis dignitate

Jacqueline Onde : Jean-Pierre Melville et Howard
Vernon

Jeanlouis Cornuz : Allemagne d'Aujourd'hui

Albert Buro : Poèmes

Anne Bettems : Raoul Dufy

Alberto Sartoris : Présence de l'architecture

Emile Delay : Comme un appel

Maurice Perrin : Histoire de quelques formes musicales

René Dassen : Les éléments fondamentaux du 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 des concerts, conférences et spectacles :
Herbert Droz, Caroline 5, 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 (XIII^e)

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

Photogravure Echenard
Lausanne

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

BENJAMIN CONSTANT

*V*ous souvient-il des questions qui occupaient notre adolescence : qu'est-ce que l'homme ? d'où vient-il ? et surtout de celle-ci, si souvent reprise à nos heures de solitude : qui suis-je ? Mais il y a beau temps que, reléguées dans la mémoire, elles ont pris place à côté de la panoplie d'Indiens, autre vestige de notre âge héroïque. Car la vie est ainsi faite que ce qui reste sans réponse est bientôt réputé hors de question. Ou alors c'est aux habiles que nous nous en remettons, en nous tenant toutefois quittes, envers eux, de notre responsabilité. La vie, les soucis, n'est-ce pas assez pour confectionner le tissu dans lequel, la mort tenant l'autre bout, nous nous enlaidissons aussi assidûment que nous comptons de jours ? Il y a bien parfois quelques sursauts, mais l'habitude a le pas sur tout. Et l'on se plaît à louer ces existences qui, sans écart d'aucune sorte, sont la « vivante » image d'une société qui s'inhume.

Foin des épitaphes bien pensantes ! S'il en est une que sollicite Constant, c'est à coup sûr l'inscription que, d'un doigt obstiné, Socrate ne cessait de désigner à ses disciples : « Connais-toi toi-même » ; et c'est la vertu de cet homme de n'avoir pas résigné le privilège de l'adolescence, qui est précisément de ne la jamais quitter des yeux : « Connais-toi toi-même ». Plus

qu'un impératif c'est, chez Constant, disposition naturelle de l'être, et la lucidité dont tantôt on le loue, dont tantôt on lui fait grief, en est l'exact exercice. Allons nous plaindre d'une pareille conséquence ! Je le précise, il ne s'agit pas ici d'une décision arrêtée en vue d'un meilleur accomplissement de soi, il s'agit, avant tout, de ne rien abandonner à une ombre complice, quelque tentante qu'elle puisse être, ni de ce que l'on pense, ni de ce que l'on fait, mais au contraire de tout placer au foyer lumineux de l'évidence, là où ne subsiste plus, dans l'instantanée combustion du geste, que le signe exact de ce qui fut. Se rendre compte, non pas comprendre, ni juger.

Les moralistes ont beau jeu de le reprendre sur sa conduite ; pourtant, songeons-y, c'est lui-même qui leur fournit la matière. Son inconsidération n'irait pas jusque-là. Si donc il se montre si peu avare de confidences, s'il avoue si promptement erreurs et fautes, c'est qu'il se sent justiciable non pas du moraliste, qui légifère et juge, mais de l'autorité qui le surpasse, l'esprit. Qu'on y prenne garde, Benjamin ne fait pas figure de psychologue pour autant. La recherche des causes l'intéresse moins que le champ étrangement éblouissant de la conscience où seule une âme bien trempée a le courage de s'aventurer. C'est ici le lieu même où Constant élit domicile. Que sa conduite soit flottante, que mille contradictions puissent lui être reprochées, que cent tergiversations et palinodies aient jeté le désarroi chez ses amis et ses biographes, quelle importance, puisque le point n'est pas là ! Consentons enfin à envisager l'homme par l'endroit qu'il propose à notre vue et osons décider si, par là, il est en reste ! Sans doute on peut ne pas l'aimer, mais les raisons qu'on allègue sont-elles exemptes d'équivoque ? Et sur quel point nous déconcerte-t-il le plus ? Précisément sur l'amour, car il n'est pas d'autre expérience qui engage l'homme si avant en lui-même. On peut disputer d'idées ; on supporte mal d'être en désaccord avec quelqu'un sur ce qui nous touche de plus près. Or Benjamin est incapable de nous conduire ailleurs qu'au cœur de nous-mêmes. Que ce soit *Adolphe*, ou *Cécile*, le *Cahier rouge* ou le *Journal intime*,

que l'aimée s'appelle Madame de Staël, Anna Lindsay, Charlotte de Hardenberg, Belle de Zuylen ou même Madame Trevor, une seule pensée l'obsède : en quoi l'homme, au contact de la femme, apprend-il à se connaître.

Là encore, gardons-nous de jugements hâtifs. Constant est résolument étranger à l'expérimentation. Chacune de ses tentatives est un tout pour le tout dont il sait par avance qu'il ne sortira pas indemne. C'est donc sans réserve qu'il s'affronte à la vie même si, de son propre aveu, certaines précautions ne sont pas inutiles : « Presque toujours, écrit-il dans *Adolphe*, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances et nos faiblesses ; cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre. » Mais s'il n'y échappe pas, la chose, elle, ne lui échappe pas davantage, et c'est par là qu'il dépasse ceux qui, tout avertis qu'ils sont, s'en laissent accroire. Dans la mascarade où chacun s'avise que son voisin est travesti, il ne craint pas de voir que c'est lui, d'abord, le déguisé.

D'où, chez lui, cette vision binoculaire qui, au lieu de confondre les images, ne cesse de les tenir juxtaposées, *comme elles sont dans la réalité*. Le regard qui se porte sur autrui n'affaiblit pas celui qui est braqué sur soi. L'effet, on le devine, c'est qu'il est impossible de nier *l'intervalle* qui sépare toute chose. Quelque épris qu'on soit, au sens le plus fort, quelque pris qu'on soit, il n'est rien qui ne se résolve, finalement, parce que le lien est de circonstance et qu'il suffit d'une circonstance nouvelle pour qu'il se brise tandis qu'« on ne saurait briser avec soi-même ». Et soi-même, quoi qu'on veuille, s'appelle *différenciation*. S'il est un fond du problème, le voilà. Quand tout en nous s'évertue à le dissimuler, on comprend que celui qui en fait profession ne se réserve qu'un accueil sans chaleur. S'agit-il de plaire ou de dire vrai ? Toute la question est là. Benjamin Constant dit vrai. On accepterait plus aisément qu'il s'exprime sous forme de maximes, pensées ou aphorismes. Mais sa nature y répugne. C'est dans l'instant, aux prises avec l'objet, qu'il prononce. Son verdict, la chair vive le recense (sa chair aussi). Etonnons-nous de nous

irriter. On endure mal la vérité incisive. Que l'amour n'est le plus souvent qu'une gageure impossible à tenir ou l'effet d'un malentendu, que l'être humain, à peine son indépendance aliénée, aspire à la retrouver, quitte, aussitôt la rupture accomplie, à ne savoir que faire d'une liberté dérisoire, qu'il n'est pas de sentiment qui ne s'accompagne d'un doute insidieux, qu'un mobile, sitôt parvenu à l'esprit, en suscite un autre, antagoniste celui-là, que l'homme, quelque patience qu'il mette à chercher l'union, ne cause, en fin de compte, que de la douleur, que cette douleur ne trouve, en dépit de la métaphysique la plus ingénieuse, pour celui qui la provoque, ni justification ni excuse, que l'ennui, si le désir d'amour faiblit, nous réduit bientôt au néant, est-ce donc cela que nous apprend Constant ? L'affirmation serait grossière. Non, encore une fois, ce n'est pas à des propositions générales qu'il nous invite à souscrire. C'est à nous sans doute qu'il les adresse mais pour demander à notre vigilance de les vérifier. Compagnon cruel, toute lucidité s'achète au prix d'une épreuve. Que vaut-il mieux choisir ? Ce soin regarde chacun. Lieu de vérité que chacun porte en soi, est-il en notre pouvoir de l'annuler ? « Il y a en moi un point mystérieux, écrivait-il un jour. Tant qu'il n'est pas atteint, mon âme est immobile. Si on le touche, tout est décidé. »

Ce point, nous nous attachons à l'obscurcir mais, chez lui, infrangible, il dispose en souverain. L'existence est-elle diminuée pour être sans issue ? (car il faut bien voir qu'on en arrive jusque-là). Espoir et désespoir ne sont plus que des mots vides de sens. Amputé, l'homme se récrie sous la douleur, mais si c'est pour *savoir* qu'il est né infirme ! La perfection n'est pas dans les moyens qu'on a, elle est dans la connaissance de ce qu'on est.

René Berger.

Est-il besoin de signaler que, grâce aux soins de M. Roulin, ancien directeur de la Bibliothèque cantonale, le récit de *Cécile* vient de paraître à la N. R. F. ? Et l'on nous promet d'autres inédits...

Portail méridional

de l'église collégiale de St-Ursanne

Depuis fort longtemps, la porte sud de l'église de St-Ursanne a frappé la curiosité des voyageurs attentifs, fort surpris de rencontrer sur les rives écartées du Doubs un portail digne des plus célèbres cathédrales et elle exerça la sagacité de nombreux archéologues, historiens et esthètes.

Quiquerez, Chèvre, Gautier, Stehlin, Rahn, Stückelberg, Reynold, Albert Naef surtout, qui reconstitua la polychromie du portail, ont fait connaître l'un des rares monuments de l'art roman primitif en Suisse.

Le premier regard saisit sur le mur latéral de la collégiale une pile rectangulaire de pierres calcaires (brèche dure), haute de cinq mètres environ sur un peu plus de quatre de large : c'est un encadrement de porte avec colonnes, archivoltas et tympan et au-dessus des pieds-droits extérieurs deux hauts-reliefs dans des niches, le tout surmonté d'une corniche saillante.

La multiplicité des lignes : verticales des colonnes, horizontales vigoureuses du tailloir qui partage en deux la hauteur, plein-cintre des archivoltas ; la diversité des plans : surfaces planes de chaque côté des voussures, ébrasement oblique des supports, profondeur des chapiteaux historiés et des niches et en conséquence le jeu des ombres et des lumières, donnent à l'ensemble une richesse d'éléments qui néanmoins se ramènent à l'unité par l'équilibre, la proportion et la symétrie des parties et confèrent à ce portail plus de huit fois centenaire et d'une étonnante conservation « une facture admirable » (Naef).

La joie du spectateur augmente s'il s'est donné la peine de se documenter et s'il veut bien analyser le portail. Avec un peu de recul, il pourra contempler le monument en son entier car ce dernier est à l'échelle humaine.

Entre les modillons de la corniche, il verra des traces de peinture : des rinceaux de feuillage qui partent de la gueule d'un lion ; à côté et au-dessus des voussures, deux dragons ailés, à la langue en fleur de lys, à la queue enroulée de serpent ; sur les pieds-droits intérieurs, des chevrons colorés. « Le portail a été entièrement peint de la base aux moulures supérieures de la corniche. » S'agissant d'une décoration extérieure, les couleurs employées sont très franches, très vigoureuses : rouge pourpre et de Saturne, bleu intense, vert véronèse ou émeraude, noir d'ivoire, jaune, ocre clair ou brillant-blanc ; puis brun sépia et terre de Sienna brûlée, rose, gris. La reconstitution polychromique de Naef donne à tout le portail un saisissant relief, détachant les moulures, les chapiteaux : les couleurs sont au service de la sculpture, de l'architecture et aussi de l'impression terminale : les motifs de la partie supérieure du portail, lion, dragons, étoiles ont la tonalité de la pierre naturelle, ils sont cernés de noir sur un fond gris sombre ; n'est-ce pas le monde de la nuit avec ses terreurs, le royaume des ténèbres opposé au royaume de la lumière, au monde des couleurs du tympan et des archivoltas ?

Les sculptures, chapiteaux, hauts-reliefs, tympan, sont plus remarquables encore que la peinture et entièrement conservés.

A hauteur d'homme, à main droite, le premier chapiteau représente un clerc enseignant l'écriture à un loup revêtu du froc ; sur la seconde face, la bête se se sauve emportant un mouton mais retourne la tête aux cris du moine qui le menace. Un compère loup juché au sommet d'une colonnette contemple cette scène où gens et bêtes s'affrontent et aiguise ses dents de désir.

Voici un tableautin aquatique : sur un fond d'algues marines, une femme nue allaite un enfant, mère et fils ont le corps terminé par une queue de poisson, double chez la femme ; de chaque côté d'elle se tient un homme, celui de gauche lui tend un poisson.

Après la terre, la mer, voici l'air avec trois aigles de superbe allure ; celui du milieu forme cariatide de sa tête et de ses ailes alors que ses pattes s'agrippent sur le tore supérieur de la colonne.

A main gauche, trois monstres, la tête violemment retournée sur deux demi-corps se mangent la queue et plantent cruellement leurs griffes dans la tête et sur les mains d'un homme et d'une femme dont on ne voit que le buste.

Au second chapiteau, trois personnages assis, tout de blanc vêtus, ailés ; la tête d'homme, d'aigle (à l'angle du chapiteau), d'ours (lion) est auréolée d'un nimbe.

Le dernier chapiteau, à main gauche, représente un même personnage à tête de bœuf et une feuille d'acanthé stylisée digne des sculpteurs grecs.

Et au sommet de toutes les colonnettes des chats, des souris, des renards, des loups, la faune familière des fables d'Esopé.

Le haut-relief, à main droite, représente un personnage assis sur un siège pliant dont les bras se terminent par une tête d'animal. Il est revêtu d'ornements sacerdotaux d'une scrupuleuse exactitude. C'est un abbé tonsuré au visage plein et viril, au nez long, au regard droit. Naturel dans ses gestes, il est simple, digne, le livre ouvert sur le genou gauche, tenant primitivement à la main droite un sceptre fleurdelysé. Deux êtres ailés, cachés par le dais, le protègent à gauche et à droite. Ce groupe, par l'élégance des colonnettes et du dais, la noblesse naturelle des attitudes, le réalisme de l'expression est fort remarquable.

Le haut-relief, à main gauche, par contre, représente la mère et l'enfant dans la pure tradition du hiératisme byzantin. La niche plus élevée et plus grande que la précédente est uniquement tapissée d'ailes symétriques. Les montants du siège et le marchepied sont constellés de têtes de diamant. Les bords des vêtements, les couronnes sont ornés de perles et de pierres précieuses. Le fils tient dans sa main gauche un livre alors que de la droite il bénit un orbe terrestre que lui présente la main maternelle.

Le tympan peut se diviser en trois groupes : central et deux latéraux. Les onze personnages ont la tête auréolée ; sept portent des ailes. A genoux, debout, assis, leurs attitudes et particulièrement leur stature sont en fonction non de leur être naturel (ange ou homme) mais en rapport avec le personnage central.

A gauche de celui-ci, un homme debout, habillé à l'antique, tunique et toge blanches, est typique avec sa longue barbe tombant en pointe sur la poitrine, son front fuyant et chauve, ses longs cheveux lisses ; il tient un livre de la main gauche et avance la droite étendue vers l'homme assis. Derrière lui, un compagnon ailé porte une banderole alors qu'un troisième dont on ne voit que le haut du corps touche d'une aile le tore et de l'autre le linteau.

Symétriquement le groupe latéral de droite renferme trois figures : l'une debout, du linteau au tore, est habillée d'une longue tunique blanche et d'un manteau rouge ; elle est caractérisée par ses cheveux courts et bouclés et par la grosse clef qu'elle tient en main gauche. Son suivant porte un rouleau et sur l'épaule le bâton de commandement alors que le troisième acolyte est assis sur son séant joignant les mains et levant les yeux.

C'est le groupe central qui est assurément le plus riche de vie et d'expressions. Deux êtres ailés, les pieds sur de blancs nuages, sont affrontés ; l'un appuie la main sur l'auréole crucifère — l'autre tient en main un suaire, plutôt un manuterge. Sur le linteau, à genoux, un être ailé, tenant une banderole, lève la tête dans un geste de supplication ardente, alors que de l'autre côté un homme vêtu d'une aube, serrée à la ceinture, lève de longues et larges mains dans l'attitude de Clorinde.

Le centre de tout le tympan, de tout le portail est le Sauveur Jésus-Christ, assis sur un trône, « le Dieu de majesté ».

Le tympan, le portail, du point de vue archéologique-historique-liturgique est d'une rare valeur. Flore, faune, vêtements, chaussures, livres, banderoles, sièges, ornements sacerdotaux fourniraient matière à de nombreuses études. En terminant ces pages trop brèves, jetons un coup d'œil architectural sur toutes ces pierres qui parlent un langage qui nous est encore familier.

Avant d'entrer, car c'est une porte, les chapiteaux nous racontent en scènes brèves notre grandeur et notre misère : l'ignorance instinctive et le combat pour le savoir, sur la mer mouvante des passions, le chant trompeur des sirènes, l'orgueil de nos réussites éphémères et les trois concupiscences qui pèsent sur notre intelligence et notre action. La solution salvatrice nous est offerte par la Bonne Nouvelle annoncée par les quatre évangélistes ; si nous l'acceptons et la réalisons, alors le « désert fleurira » et s'épanouira comme la feuille d'acanthé. Cependant tout à côté l'ennemi sous forme d'une tête de loup sourit et attend l'issue de l'aventure.

Q'on lève les yeux au-delà du tailloir, sous la corniche, l'on verra le masque du lion : le lion rugissant, figure du Malin qui cherche quelqu'un à dévorer ; son royaume ténébreux rempli de monstres et de chimères est en lutte sans merci contre le peuple des engagés. Dans ce combat parfois inégal, beaucoup ont vaincu tel Ursanne foulant aux pieds l'animal de perversion, protégé par les esprits bienheureux. Ce qu'il a fait ? il le montre : se vaincre soi-même ; réaliser le livre de l'Évangile qu'il tient sur son genou.

A l'autre extrémité du monde nocturne, la Vierge-Mère offre au monde non plus seulement le Livre de vie mais le Verbe de Dieu fait chair ce qui est tout un.

Rassuré, le regard revient naturellement vers le centre. Sur un fond d'or, entre l'apôtre Paul, le génie de pensée et d'action qui montre le Christ auquel il faut s'identifier par le Corps mystique et Pierre le porte-clef, parmi les anges, vieux moines aux joues osseuses, à la peau tannée, les yeux tournés vers le dedans, dans une atmosphère d'ordre, de beauté, de lumière où nulle trace de mal, de souffrance, de mort ne subsiste sinon par le souvenir, se détache le Christ auréolé de gloire, dans une main l'Évangile, dans l'autre la Croix.

Ainsi le fidèle peut entrer dans l'église. En raccourci, comme dans une synthétique et expressive image, tout lui est rappelé : ce qu'il est, ce qu'il doit combattre, les moyens pour atteindre le but suprême.

Marcel Chappatte.

S A I N T - U R S A N N E

Saint-Ursanne est un triptyque dont le panneau central contient le pays, celui de droite une ville menue, celui de gauche une collégiale de pierre grise. Les composants de cette triade sont intimement liés. On ne peut manquer de sentir cette unité, à moins de se ruer sur l'un ou l'autre attrait, tels ces touristes pour qui les arbres empêchent de voir la forêt.

Le pays, d'abord. La carte nous montre une grande pointe rhodanienne — le Clos du Doubs — pénétrant comme un fer de lance dans le flanc des pays germaniques. Ce fait géographique a conditionné toute l'histoire de cette terre qui, depuis 2000 ans, défend sa latinité. Le « Camp de César » y contrôle encore la proximité des provinces alémaniques. La vallée aux pentes abruptes, aux forêts denses, et d'accès difficile évoque plutôt la retraite, la vie cénobitique. Ursanne y vint, la vit et y vécut dans un temps propice aux succès religieux. A la même date, sous une autre latitude, Mahomet commençait ses pérégrinations. Ursanne se fixa au flanc d'une colline, la colline inspirée.

De l'établissement de l'ermite en terre jurassienne est née la cité tapie au bord du Doubs. Saint-Ursanne est en soi un élément de distraction. Non qu'il s'agisse de fêtes bruyantes, mais de vagabondage pour le cœur et l'esprit. La porte de Saint-Pierre franchie, vous rejoignez dans le temps quelque siècle bâtisseur, naïf ou pondéré, où les hommes allaient au pas et travaillaient au rythme des saisons. Enfilez la grand-rue, vous pénétrez plus avant dans le passé, oubliant les contingences contemporaines. Vous n'êtes plus vous-même, la cité vous a pris. L'individu s'efface, la communauté le happe. Cette paix urbaine qui vous enveloppe émane de la sensation de protection que dégagent les remparts, les arcades du cloître, les arbres du mail. Vous retrouvez une âme médiévale tirant de son appartenance à la corporation, à la cité, à la chrétienté, sa force et sa vitalité.

Avec les ans, Saint-Ursanne s'est épaissie. Son corset de remparts craque. Fait pour une autre époque, il ne peut s'adapter à la vitalité actuelle. Délibérément, les constructions nouvelles vont s'installer en dehors de l'enceinte. C'est bien ainsi. La vieille ville garde son intimité et le rythme de son âge. Contenue entre ses portes, épaulée par la montagne, bordée par la rivière, elle s'appuie au passé, en vit et s'y sent chez elle.

De même que la cité, la collégiale doit son essor à l'ambiance mystique qu'entretenait la colline inspirée. Alors, tout était manifeste, ici, à l'homme qui ployait le genou. Les touristes d'aujourd'hui poussent la porte et, sous les voûtes gothiques, vont le nez en l'air, épelant sans comprendre le langage sybillin des chapiteaux et des clefs de voûte. Un vrai nid de styles, cette collégiale ! A sa manière, elle rappelle l'apport des générations et prouve que Saint-Ursanne ne s'est pas bâtie en un jour. Son message n'en est que plus humain.

P. Rebetez.



St-Ursanne.



Bosshard.

R.-Th. Bosshard

Parmi les arts plastiques, le dessin a son domaine particulier, plus modeste en apparence et peut-être plus secret que celui de la peinture ou de la sculpture, mais tout aussi varié. Pourtant, certains dessins n'apparaissent que comme les serviteurs de ces deux arts majeurs, qu'ils soient esquisses ou études très poussées de sujets qui deviendront plus tard tableaux ou statues. Mais, ces tableaux ou ces statues une fois achevés, le dessin initial n'en conserve pas moins, aux côtés des œuvres dont il a été le générateur, tous ses pouvoirs de suggestion, de synthèse et d'ellipse, et la limitation, la pauvreté, la fragilité de ses moyens ne lui sont qu'une parure de plus et comme le signe de son aristocratie. D'autres catégories de dessins, par contre, ne songent pas à servir de tremplin à des œuvres plus ambitieuses. Ils cherchent et trouvent leur fin en eux-mêmes. Ils sont cri, élan irrépressible de l'artiste qui semble avoir élu leur technique parce qu'elle est plus rapide que celle de la glaise ou de l'huile, et aussi parce qu'elle ne saurait souffrir de ratures ou de repentirs. Ces dessins-là s'apparentent étroitement au poème, auquel il suffit parfois de quelques mots, de quelques lignes, pour nous combler d'un univers clos et parfait : tels sont les dessins qu'exposait récemment R.-Th. Bosshard à la Galerie de la Vieille-Fontaine, à Lausanne.

Il est bien entendu — et depuis longtemps — que R.-Th. Bosshard est un « cas ». Beaucoup de personnes (qui s'y connaissent) hochent souvent la tête à son propos en déclarant que sa peinture n'est pas de la « peinture-peinture ». Cela signifie que, non seulement il ne respecte pas toujours les règles — leurs règles — mais qu'encore il tente de faire exprimer à la peinture des choses pour lesquelles, paraît-il, elle n'est point faite. Nous, auxquels il importe seulement qu'une œuvre soit réussie, dans l'ordre

que l'artiste s'est choisi, nous ne chercherons pas à contester cette opinion, du reste très pertinente, vue d'un certain angle. Il est hors de doute que, chez Bosshard, la violence de l'imagination l'emporte sur l'observation de la vie quotidienne ; il est également hors de doute que la « cuisine » de la peinture a peu d'attraits pour lui. Il en est pourtant de délectables, et qui dépassent même de très loin le délectable pour atteindre à la plus étourdissante splendeur, comme par exemple la cuisine picturale de Rubens. Mais enfin, on ne peut faire moins que d'accorder à chaque artiste les privilèges d'une royauté absolue dans son propre domaine ; et, à notre époque, où l'on voit bien que les temps d'une conception collective de l'art sont révolus et ne mènent plus, hélas, qu'à des exercices de perroquets (que l'on songe à tous ceux qui suivent Picasso, ou Braque, ou Matisse !), nous exigeons au contraire d'un artiste qu'il émette une note unique, irremplaçable, la sienne et nulle autre ; oui, ce que nous réclamons impérieusement, d'une façon presque désespérée, car partout l'homme est menacé d'un mépris intolérable, c'est l'affirmation d'une personnalité. Ceux qui émergent ne sont plus uniquement pour nous des hérauts, ils sont aussi la sentinelle avancée, le guetteur au créneau, celui qui rassure tout un peuple affolé qui, depuis tant de siècles, s'est donné tant de mal pour édifier les lieux de sa foi, de son amour et de sa paix et qui les voit en mortel danger. « Je suis là, murmure l'artiste véritable. Les dieux ne nous ont pas quittés, puisque voici leur image, exacte, je le jure, reproduite avec la plus humble fidélité sur cette feuille de papier qu'une allumette peut anéantir en un clin d'œil, mais qui est néanmoins irréductible. L'horreur, l'incendie, les désastres et la mort existent, c'est certain, et je ne puis toujours m'empêcher de les évoquer, mais, voyez, au cœur de cette désolation s'obstine à pousser un arbuste, frêle, frêle, il est vrai, mais cependant vivant, comme il a été tout à l'heure vivant et réel au bout effilé de ma plume. Il reste aussi une maison, aveugle et désolée, mais où une famille pourra pourtant reprendre souffle. D'ailleurs la mère, la voilà. Voici ses flancs, ses seins généreux. Je ne lui ai point donné de visage, pour qu'elle soit plus aisément reconnue par chacun ; et, si ses bras ne sont que suggérés, c'est qu'ils sont immenses, et capables d'embrasser le monde. »

C'est peut-être conduire le lecteur ou le visiteur de l'exposition sur un rythme un peu rapide ; mais, s'il doit être sensible au message de Bosshard, il est presque impossible de faire autrement. Il faut que tous ces torsos (d'une si grande unité, et pourtant si variés !) deviennent aussitôt pour lui, et véritablement, des torsos de déesses, ou bien encore celui de la première femme, Pyrrha, l'épouse de Deucalion, qui, après le Déluge, lançait derrière elle des pierres qui prenaient forme humaine et se multipliaient. On peut refuser en bloc l'univers de Bosshard, mais, si on

l'admet, il faut admettre aussi ce que beaucoup appellent ses expériences, c'est-à-dire les vertiges de l'ombre et de la lumière, le royaume de la nuit, celui, radieux, d'une aube méditerranéenne, les prestiges des transfigurations où soudain la chair *est* marbre, l'insecte cailloux et les fleurs de givre de mystérieuses et profondes forêts. Dieu sait si l'on a abusé du mot « cosmique », depuis quelques années. C'est néanmoins le seul qualificatif qui convienne à Bosshard. Comme un poisson dans l'eau, il se meut dans l'univers des correspondances, enregistre l'éclatement des astres et s'enchant silencieusement des volcans que lui révèlent les poussières magnifiées par le microscope, puis il les précipite, d'un jet brûlant, sur le papier. Ce n'est pas sans raison que l'on a parfois comparé ses dessins à ceux de Victor Hugo. Comme ce dernier, Bosshard est un visionnaire, ce qui n'est pas donné à tout le monde. On conçoit que, dans ces conditions, il lui arrive parfois de changer sa manière, au grand désarroi d'une partie du public ; c'est qu'il ne peut pas plus résister au torrent intérieur qui l'entraîne que nous ne songerions à détourner la marche d'un typhon. On conçoit également qu'il oublie par moments les règles établies : il n'a pas le temps. Ceci ne l'empêche d'ailleurs pas de posséder un métier magistral ; mais un morceau de chiffon, une vieille éponge, le bout de son doigt trempés dans l'encre de Chine lui suffisent pour faire surgir les cristaux de la magie : ses rêves sont pressés au-dedans de lui comme des soldats qui brûlent de monter à l'assaut. Il s'agit simplement de savoir si nous, nous acceptons d'être ainsi bousculés. Mais, si nous en aimons le risque, nous voici transportés de l'autre côté de la « porte d'ivoire et de corne » dont parle Nerval au début d'Aurélia, et nous pénétrons dans ces étonnants territoires du songe où l'homme retrouve encore, obscurément, la mémoire des premiers âges. Ajoutons qu'il y a, au milieu de ces vertiges de métamorphoses, quelques délicieux points de repos : quelques lignes au crayon délimitant un mur, perçant une porte, les couronnant d'un souffle léger d'un bouquet de pins, et c'est Ischia ; puis, plus loin, un autre groupe de pins, également à la mine de plomb, et qui suggère, malgré le tout petit format du dessin, une campagne immense. C'est un dessin proprement japonais par son équilibre exquis, et aussi par une sorte de détachement de l'objet pourtant si minutieusement établi sur le papier, avec ses lois rigoureuses. Détachement. C'est le mot, je crois, auquel devait aboutir cette petite étude sur Bosshard. Si passionné, si bouillonnant que soit son monde intérieur, il est cependant arrivé à ce moment de la vie où un artiste domine son œuvre et où elle tombe aussi naturellement de lui qu'un fruit à sa maturité d'un arbre vigoureux. A nous, si nous savons les reconnaître, de recueillir ces dons de l'amour, de la patience et de la solitude.

Madeleine Bariatinsky.

Sur la peinture

par

R.-Th. Bosshard

Le monde intime s'oppose au réel comme la démesure à la mesure, la folie à la raison, l'ivresse à la lucidité... intimement tous les hommes n'en sont qu'un.

Georges Bataille.

Il y a eu des époques d'unanimité où l'artiste jouait le jeu de la foule, où l'on s'appelait et se répondait. Alors se faisaient les temples et les cathédrales, les sphinx, les dragons et les pyramides. Nous en sommes si loin que nous contemplons ces bienheureuses aventures comme des miracles.

Nous, placés entre l'Amérique et l'U. R. S. S., notre esprit et notre liberté de pensée sont européens, uniquement européens et l'Europe ainsi se sent responsable, à peu près seule, de l'avenir spirituel du monde. L'ordre est formel et jamais le poète et l'artiste européens ne se sont trouvés devant une pareille responsabilité, celle d'assurer seuls la garde de la flamme de la liberté.

Mais, comme il n'y a pas de public défini, pas d'enthousiasme commun et qu'il n'y a que des paniques communes, force est de s'adresser aux particuliers, pour ainsi dire, l'un après l'autre, au hasard. C'est ce que nous faisons en exposant à gauche et à droite, au laisser faire des occasions, avec quelques réunions à Paris et à Venise, les Salons et la Biennale. Tout cela est bien loin du grand art rêvé, mais peut-être l'heure de l'unanimité est-elle plus proche que nous ne le pensons et que si nous avons pu préparer par notre fidélité et notre constance le réveil des générations suivantes, nous n'aurons pas démerité.

Car c'est bien de liberté qu'il s'agit, (Lecomte de Nouy : « Nous avons fait de la liberté le critérium de l'évolution »), mais aussi de libération, car il ne faut pas nous faire illusion, nous sommes enfoncés, englués, et salis. Peut-être que jamais l'homme n'a été plus éloigné de lui-même et du visage de son âme. L'homme souffre de ne pouvoir s'exprimer, tant les habitudes d'un autre temps le diminuent et l'étouffent et tant est pénible le détachement. Il s'agit bien de libération et je suis ici pour vous dire qu'il la faut à tout prix et que même si les moyens paraissent souvent étranges, le but reste le même. Il faut que l'homme retrouve le visage de son âme et que l'Europe retrouve le sien. Je vais donc aborder avec vous le problème de la libération de notre art, la peinture, et nous verrons que ses tournants et ses nouvelles prises de position proviennent uniquement de saturation et de sursaturation.

Le besoin de beauté est peut-être le plus puissant des instincts de l'homme et le plus permanent. L'art est l'un de ses moyens d'expression et l'artiste son serviteur ou son prêtre. Si hésitante et zigzagante que paraisse l'ascension, elle tend à un

but mystérieux que nous presentons de la plus haute importance, un point inconnu, un pôle d'attraction. Le sens artistique joue alors un rôle primordial infiniment plus persistant que l'éthique, celui-ci jouant le rôle de pondérateur, d'adaptateur et changeant selon les régimes politiques, les climats, l'état des sciences et des idées. Le beau commande, la morale arrange, harmonise, adapte. Souvent leur route est parallèle et leurs fluctuations semblables, du plus au moins, mais toujours la notion du Beau domine. La « belle action » n'est pas la « bonne action », même si souvent elles se confondent. Un « beau couple » peut suggérer l'idée d'une heureuse descendance, mais est d'abord beau en lui-même et fait l'orgueil de la race. Mais le Beau reste en somme le but suprême de l'homme et l'art prend place de guide et de boussole. Le Beau reste le flambeau même dans les temps les plus troublés. Je le répète, par moment il a haussé et enthousiasmé des peuples entiers, où il incendiait les consciences de plusieurs générations. Parfois sa flamme se réfugie comme maintenant dans la conscience des individus responsables de la garde du feu sacré. Souvent isolés, ces hommes se cherchent pour reprendre courage et se trouvent ou ne se trouvent pas. Ainsi naissent les chapelles et les coteries que vous connaissez et auxquelles on a donné actuellement des noms se terminant en « isme ». Mais quel est leur lien ? car il y a fatalement un lien qui unit ces inquiets de la vérité ?

En voyageant entre Rome, Venise et Paris (je cite Venise à cause de la Biennale), nous remarquons vite un sentiment de lassitude du passé, une saturation : on cherche autre chose. D'abord l'homme est changé, l'art suit. Il suit avant de reprendre sa place de guide. Le fait est là : l'art suit parce que le bouleversement des mœurs a été plus rapide que lui.

Depuis cent ans, l'homme a créé des objets étranges et affolants, menaçant sa solitude et sa contemplation : moyens de locomotion rapides, l'appareil photographique, l'ampoule électrique, les rayons X, la radio, etc. En somme tout ce qu'il fallait pour en faire un être à réactions nouvelles et inattendues et tout ce qu'il fallait pour dépouiller l'artiste qui nous occupe de bien des habitudes et créer des appels nouveaux à sa sensibilité. Imaginez un instant le peintre avant et après l'invention de la photographie... Le paysage vu du wagon de chemin de fer est bouleversant, et que dire de la superposition des images par les rayons X ? Que dire du pays passant sous l'avion ? N'est-ce pas déjà futuriste et cubiste que cela ? Bon, mais l'artiste restait insatisfait de ce nouveau réalisme, il tombait d'un réalisme dans un autre et sentait bien que la réponse était autre part. Il fallait faire halte et se résumer.

Pendant qu'on montre Phidias à un jeune peintre, il rêve Picasso, boit à la source trouble de ce génie étrange, confronte son inquiétude personnelle à la folle inquiétude du grand peintre, le suit, et comme résultat retrouve son âme en pièces détachées. Quand on lui donne Beethoven ou Bach, il suit d'une oreille *Le Sacre du Printemps*, *Pacific* ou le *Barrage du Dniepr*. Il se nourrit en même temps de l'Évangile, de Nietzsche ou de Marx. Il y a de quoi délirer, et, s'il n'a pas une foi profonde dans la Beauté, il ne lui reste que la folie ou le suicide. Ici je mets le mot de Beauté au sommet de ce que nous concevons. On pourrait souvent le remplacer par Dieu, mais le mot Dieu représente un total qui nous dépasse, tandis que Beauté fait plus humain et surtout plus peintre. Une chose simple le soutient et soutient sa foi. Il n'est pas seul à souffrir dans ce désarroi, il n'est pas seul à douter du

passé, il n'est pas seul à chercher les lois d'un équilibre devenu urgent. Il n'est pas seul sursaturé, il n'est pas seul à nourrir d'abord un espoir, puis la foi dans un renouvellement. Mais quelle alchimie mystérieuse aura raison de son doute ? Je pense que pour lui et chacun ce sera le *Gnôthi seauton* de Socrate que je traduis par : rentre en toi-même, tout en me rendant compte comme disait Eugène Carrière que « beaucoup de choses s'expliquent quand on a accepté de n'être qu'un grain de sable dans l'édifice », encore faut-il que ce grain soit dur, tienne et trouve sa place.

D'abord notre peintre étudie et développe son chant sur les paroles de la nature si j'ose dire. Il étudie les choses. Puis lassé de répéter ce qui toujours fut mieux fait avant lui, il cherche le moyen de s'exprimer nouvellement. Il se veut nu. Il faut trouver une sortie ! « La nature me trompe, l'étude me fourvoie et me disperse ; il faut libérer mon art de l'objet comme la musique l'a fait des paroles » (Lieder ohne Worte). « Elle aussi n'était qu'un accompagnement, elle est devenue un art aussi libre que l'architecture, il faut le faire de la peinture, un nouveau monde s'offre à découvrir. »

Ainsi songe-t-il, certain qu'on ne demande ni aux cathédrales, ni au Parthénon ce qu'ils représentent, pas plus qu'on ne le demande à une symphonie. Il cherche une libération du geste et de la couleur — le mot « geste » remplaçant le mot « dessin ». Je crois que c'est Pascal qui disait de la peinture : « A quoi sert de répéter une seconde fois en plus mal ce qui a été si parfaitement fait dans la nature. » Notre jeune peintre se dit : « Partout je trouve la même inquiétude, partout cette rupture avec le passé, cherchons les lois d'un art libéré de l'objet. — Cherche ton chant toi-même ! »

Il y a un terrain vierge à défricher et la curiosité est excitante. L'entreprise est audacieuse, dangereuse. Les forts passent, les autres carambolent. Mais le désir du Beau prend forme, se cristallise. Il rêve d'un art naturel sans la nature, un art du dedans si je puis dire ainsi, « renversé », où la beauté ne s'expliquera plus dans l'objet, mais où l'objet s'intégrera à volonté dans l'œuvre. Oui, un renversement, l'objet étant juste utile à lancer son rêve de couleurs et de formes, ou même encore plus libre, sans aucune ressemblance avec quoi que ce soit. Il cherche à sortir de ce qu'un critique français appelait « La prison des choses claires ». Ce que le cerveau de l'oreille a fait pour la musique, le cerveau de l'œil ne peut-il le faire pour la peinture ? L'ennemi s'est découvert, l'ennemi numéro un : l'habitude.

L'heure est belle, mais elle est grave parce que cet art nu est très intime, très confidentiel. Il s'adresse au fond de la conscience et prend un caractère solennel et religieux. Il ne peut se développer que dans une atmosphère d'intercession. Nu, il ne peut mentir. Les vêtements usés tombent en lambeaux d'eux-mêmes, pauvres loques d'anciennes splendeurs. Le peintre et nous, désirons que ce tableau soit une symphonie silencieuse, un chant muet, le drame ou cette orgie immobile, ce cri figé. Il veut ce qui est à lui et non aux autres arts, peint la surface et peu le volume, laissant ce soin à la sculpture et à la photographie. Conscience nue à conscience nue, la parole silencieuse du tableau prend mieux sa place et l'artiste ne sera que le prospecteur du grand désir commun de beauté, mais d'une beauté plus fraîche et plus pure. Nous approchons enfin de cette écriture « automatique » dont on parle tant et que je préférerais appeler « l'écriture guidée ».

Au début de son livre *L'homme et sa destinée*, Lecomte du Nouy écrivait : « Pour comprendre l'homme, on peut emprunter deux routes différentes : la première est celle de la révélation, route directe mais fermée au plus grand nombre, qui ne fait pas appel à la raison. La seconde, au contraire, est purement rationnelle et scientifique. » J'aime ce mot de révélation et le préfère à celui d'inspiration un peu vulgarisé et même traîné.

Mais l'état de création est un état fragile et dangereux, plein d'embûches et d'exténuations. C'est la plus terrible des fatigues, l'usure la plus rapide qu'on puisse imaginer. On est là comme le nageur qui doit garder sa tête à l'air.

Il y a des disciplines et une hygiène de la liberté. Il faut la nourrir sinon elle se décompose et tourne à la fantaisie et à l'anarchie. Elle ne peut être que relative, il lui faut un guide qui ne soit pas un tyran. Notre choix est fait et nous donnons nos vies pour ce guide-là contre tout engagement humain, qu'il soit politique ou dogmatique. Si donc, notre ennemi numéro un est l'habitude, notre ennemi numéro deux sera le dogme académique, social, patriotard, éducatif, sentimental. La Beauté se suffit. Elle a un seul but : la splendeur.

Le grand désir se cristallise plus ou moins près de la géométrie et se nourrit de la vie sensorielle à volonté en y choisissant la plus pure substance.

Le dessin n'est plus le geste d'une éducation cérébrale, comme dans l'étude d'un objet, mais celui de la danse naturelle de la main, avec ses pulsations et ses ferveurs, ses arrêts, ses sauts et ses lenteurs, ses vivacités et ses douceurs : c'est le cœur qui commande. On reste étonné combien cela ressemble à la nature quand la danse de la main est dirigé par la pulsation du cœur. L'homme a créé un nouvel objet vivant de ses propres lois et ces lois sont plus près de la vie, plus près de l'âme, plus près de la vérité. Il n'est pas besoin d'être graphologue pour lire cette écriture-là. Nous la savons dictée, et la foi dans le vrai geste est une foi dans le vrai tout court.

Une dame me disait : « Je n'aime pas les tableaux où il faut penser, mais ceux qui font penser. »

J'ai dit que l'état de création est fragile. Il est autre chose aussi. C'est un état instantané à prolongation, dont la continuation et la culture fait l'œuvre. Si le phénomène de la perception de la révélation est subit et pour ainsi dire foudroyant, il faut aussi bien le traiter, le discipliner, le conduire et le maîtriser dans le temps. C'est à cette discipline que travaille l'artiste pour l'œuvre. Si l'artiste partait de la raison, il aurait le vertige devant l'infinie complication des sciences, la danse des atomes, puis des autres infinis et ne saurait créer que dans le désarroi. Il ne sait d'un fruit que son apparence habituelle, une poire, poire, une pomme, pomme, etc. Mais que soudain ce fruit devienne le symbole de l'univers, voici déjà un passage, puis, que l'une de ses courbes lui serve de guide vers une heureuse géométrie, voici un second pas. Qu'ensuite cette courbe procrée et forme le jeu d'une série de gestes semblables, variés, ou encore engendre des contraires, des arrêts, alors, me semble-t-il, commence la création d'un ordre nouveau, entièrement nouveau et dont l'origine n'a pas plus d'importance que la forme d'un oiseau n'en a vis-à-vis de l'œuf. On ne crée pas de rien mais ce rien disparaît, car il n'y a aucune raison de faire comme une poire, comme une pomme, alors qu'il importe beaucoup que nous fassions comme notre âme.

DE HOMINIS DIGNITATE

(Extraits)

J'ai lu dans les anciens livres des Arabes qu'Abdale le Sarrasin, à qui l'on demandait quel était, à ses yeux, sur la scène de ce monde, le spectacle le plus merveilleux, répondit qu'il ne voyait rien de plus merveilleux que l'homme. Opinion confirmée par l'exclamation de Mercure : « Grande merveille, ô Asclepius, que l'homme ! »

Or, méditant de la raison de pareils jugements, je ne pus me laisser convaincre par les nombreuses que beaucoup mettent en avant pour illustrer la supériorité de l'homme : disant que l'homme est messenger parmi les créatures, familier des êtres supérieurs, roi de ceux qui sont inférieurs, interprète de la nature au moyen de l'acuité de ses sens, de l'investigation de son esprit, des lumières de son intelligence ; agent de liaison entre l'éternité immobile et le temps qui marche ; ou, au dire des Persans, la force qui unifie le monde, dont il est pour ainsi dire l'hyménée.

Ce sont, certes, des raisons d'un grand poids, mais non essentielles, non de celles qui puissent lui conférer de bon droit le privilège d'être la merveille la plus miraculeuse. Pourquoi, en effet, ne pas admirer davantage les anges mêmes et les chœurs célestes ?

Finalement il m'a semblé avoir compris pourquoi l'homme est très heureux et partant digne de toute admiration, et quelle est, dans l'univers, la condition qui lui échoit : enviable non seulement aux yeux des brutes, mais encore des astres, voire même des esprits surnaturels. Chose incroyable et étonnante !... Et voici les raisons de cette condition : le Père et architecte suprême, Dieu, avait édifié d'après les lois de sa mystérieuse sagesse la maison terrestre de la divinité, cet auguste temple que nous voyons. Il avait embelli d'esprits les régions ultracélestes, animé les globes éthérés d'âmes immortelles, peuplé d'animaux de toute forme les parties putrescibles du monde inférieur. Son œuvre achevée, le Créateur désira qu'il y eût quelqu'un qui comprît la raison de tant de labeur, en aimât la beauté, en admirât l'aspect grandiose. C'est pourquoi, alors que tout

avait déjà été mené à chef (comme le témoignent Moïse et le Timée — dialogue de Platon, IV^e s. av. J.-C. —), en dernier, il pensa à créer l'homme... Tout espace était déjà plein, tout réparti déjà aux ordres suprêmes, moyens et infimes de la création...

L'auteur suprême décida alors qu'à celui à qui rien ne pouvait être donné en propre appartint en commun tout ce qui avait été donné en particulier aux diverses créatures. Il prit donc l'homme, cette créature de caractère non défini et, l'ayant placé au cœur de l'univers, il lui parla ainsi : « O Adam, nous ne t'avons donné ni place déterminée, ni aspect propre, ni aucun don particulier, afin que tu puisses, par ta volonté et ton sentiment, avoir et posséder cette place, cet aspect et ces dons mêmes que tu as consciemment désirés. Nous avons contraint le reste de la nature à obéir à des lois établies par nous. Toi, nullement prisonnier d'aucune contrainte, tu détermineras ta nature par ton libre arbitre dont je t'ai donné l'usage. Je t'ai colloqué au milieu du monde, afin que tu voies plus commodément ce qui existe autour de toi. Nous ne te fimes ni céleste, ni terrestre, ni mortel, ni immortel pour que, arbitre de toi-même et, pour ainsi dire, modeleur et sculpteur honoraire, tu te donnes la forme que tu auras préférée. Tu pourras dégénérer et choir vers les formes inférieures des brutes ; tu pourras, par la décision de ta volonté, te régénérer et monter jusqu'aux supérieures, qui sont divines. » O extrême libéralité de Dieu le Père ! Extrême et merveilleuse félicité de l'homme ! A qui il est donné d'avoir ce à quoi il aspire, d'être ce qu'il veut !... Mais à quoi bon tout cela ? A nous faire comprendre — puisque nous avons été créés de manière que nous pouvons être ce que nous voulons — que nous devons par-dessus tout prendre garde qu'on ne puisse nous reprocher ceci : d'être, bien que placés en un lieu élevé, devenus semblables aux brutes et aux bêtes inconscientes. Donnons raison au prophète Asaph qui dit : « Vous êtes des dieux et, tous, les fils du Très-Haut. » Gardons-nous donc d'abuser de la très indulgente libéralité du Père et de convertir en une cause de déchéance ce libre arbitre qu'il nous a donné pour notre salut. Que notre âme soit envahie d'une ambition sacrée grâce à laquelle, non contents de la médiocrité, nous aspirions aux régions sublimes et nous efforcions de tout notre être (l'on peut quand on veut) d'y atteindre. Méprisons les choses de ce monde, traitons avec indifférence celles des régions astrales ; tournant le dos à tout ce qui fait partie de cette terre, envolons-nous vers la cour ultraterrestre la plus proche de la plus sublime divinité. Là, comme l'enseignent les sacrés mystères, les Séraphins, les Chérubins et les Trônes occupent les premiers sièges. De ceux-là donc, puisqu'aussi bien nous ignorons désormais ce que reculer veut dire et méprisons les secondes places, de ceux-là donc aspirons à égaler la dignité et la gloire. Nous ne leur serons alors, pour peu que nous ayons voulu, inférieurs en rien...

Traduction Théo Gossen.

Jean-Pierre Melville et Howard Vernon¹⁾

Un récit a engendré un film... Naissance miraculeuse ! Les mots ont transmis leur rythme à des images, paysages de la vie intérieure. Exemple presque unique au cinéma, il y a eu coïncidence absolue entre le style de Jean-Pierre Melville, de Vercors et d'Howard Vernon, style tout de nuances et de précision.

Exact, l'acteur ne pouvait « bafouiller » un geste ; sensible, il devait répondre comme un piano de concert sous les doigts du virtuose. Héros pathétique, il monologue dans sa solitude peuplée de silences, de toutes sortes de silences. La chanson et la couleur de sa voix sourde, la voix des êtres qui ont une grande « pudeur auditive », donnent sa réalité au discours.

Mais au silence appartiennent les aveux involontaires arrachés aux profondeurs de l'âme, aux repaires des instincts. Les acteurs, ce sont alors les yeux et leurs regards, les veines qui saillent, les muscles qui se contractent, tous ces signes d'une agitation intérieure imperceptibles, sauf à l'âme qui fouille une âme.

« Il est impossible, a dit Jean Cocteau, qu'un artiste nous donne le change sous l'implacable douche de lumière qui ne se contente pas de statufier le mouvement, mais encore les forces secrètes qui se dégagent de l'être. » En enregistrant les « qualités secrètes » de l'interprète du Silence de la Mer, le cinéma a révélé un grand artiste, Howard Vernon.

Jacqueline Onde.

Il y a des êtres qui évoquent un air de musique. D'autres un parfum. Jean-Pierre Melville, tel qu'il m'apparaît depuis que j'ai tourné avec lui *Le Silence de la Mer*, évoque en moi des images ; des images diverses selon le plan sur lequel on se met :

Jean-Pierre Melville pour l'acteur. — C'est un poste émetteur de T. S. F., très puissant, à la modulation claire et nette, et qui n'émet que sur une longueur d'onde. Tant pis pour les récepteurs qui ne sont pas branchés sur lui. Mais quelle joie pour ceux qui le sont — une fois le contact établi, pas de parasites, pas de brouillage par des postes avoisinants. Pas de longues discussions stériles quant à la manière dont une scène doit être interprétée. Les ondes arrivent, on ne sait trop comment, et la musique qui sort du haut-parleur est bien celle qui se joue dans le cerveau-studio du poste émetteur. Un poste émetteur qui, de plus, tient du radar — il ne choisit pas ses interprètes dans l'almanach des vedettes. Comme le radar qui détecte l'avion longtemps avant qu'il ne soit visible, même de nuit, même si celui-ci est caché derrière d'épaisses couches de brouillard, il déniche

¹⁾ J.-P. Melville a réalisé *Le Silence de la Mer* et *Les Enfants terribles*. Depuis 1945, Howard Vernon, Suisse de mère américaine, a joué entre autres dans *Le Père Tranquille*, *Jéricho*, *Les Jeux sont faits*, *Fusillé à l'aube*, *Le Silence de la Mer*, ainsi que dans deux productions américaines, *L'Homme de la Tour Eiffel* et *La Taverne de la Nouvelle-Orléans*.

On peut parler à propos de ces deux artistes d'affinité élective. Aussi doit-on souhaiter la réalisation de leur prochain film : *La Mort en face*, adaptation d'une nouvelle d'Emmanuel Roblès, auteur de *Montserrat*.

ses acteurs. J.-P. Melville ne me connaissait pas avant *Le Silence de la Mer*. Il m'avait seulement vu à l'écran, dans les rôles dans lesquels on m'avait classé alors : officiers à cravache, sadiques, brutes (aucun producteur ou metteur en scène n'aurait songé à m'en confier d'autres).

« Mais comment — lui demandai-je un jour — l'idée vous est-elle venue alors de me confier ce personnage tout en sensibilité, ce rêveur, cet idéaliste qu'est Werner von Ebrennac du *Silence de la Mer* ? » « Parce que je sentais que ces brutes, ces sadiques n'étaient que des compositions, bien faites, certes (merci !), mais derrière lesquelles se cache un Howard Vernon tout différent. » — Un radar, quoi !

Jean-Pierre Melville et la technique de cinéma. — C'est un tzigane avec, à la place du violon, une caméra. La caméra, pour lui, n'est pas un quelconque appareil à enregistrer des images. Dès qu'il s'en sert, il fait corps avec elle. Le matin, en venant au studio, il a des yeux comme n'importe qui, des yeux avec lesquels il surveille la route de derrière son volant. Mais au studio il a, à la place des yeux, un objectif — celui de sa caméra. Et dans son cerveau un écran sur lequel il voit, en noir et blanc (un jour peut-être en technicolor), bien découpée et entourée d'obscurité, la scène qu'il est en train de tourner, telle qu'elle apparaîtra, le film terminé, au public. Grâce à ce corps-à-corps, grâce à ce raccourci qui ignore la transposition alourdissante mécanique-homme-homme-mécanique — raccourci qui exclut tout détour dans les régions du cérébral et de l'esthétique, sans que pour cela son œuvre manque d'intelligence ou de beauté — il sent et il sait immédiatement ce qu'il veut. Ce qu'il veut, il sait comment l'obtenir. Et ce qu'il obtient, c'est ce qu'il a voulu. Comme le tzigane, il n'a jamais, à proprement parler, appris à se servir de son instrument. Enfant, il a rêvé d'en posséder un, plus tard. En attendant, il a écouté jouer ses aînés, observé leurs doigts. Et le jour où, pour la première fois, il avait une caméra entre les mains, il s'est mis à en jouer comme eux, tout simplement. Car jamais Jean-Pierre Melville n'a été assistant ou stagiaire ou élève d'une école professionnelle. La première fois qu'il a abordé le cinéma, la première fois qu'il a eu une caméra entre les mains, c'était pour faire *Le Silence de la Mer*. Mais pour cela, il fallait qu'il ait l'instinct de la caméra et du cinéma, qu'il en joue comme le tzigane joue du violon, et non pas comme un quelconque élève de musique joue de l'orgue électrique.

Jean-Pierre Melville pour le public. — C'est une vigne en automne. Une vigne de France chargée de beau raisin doré auquel le sol riche et le soleil ont donné sa saveur. Son raisin n'est pas du raisin de serre appétissant à regarder mais sans goût, comme on en cultive en n'importe quelle saison et à n'importe quel endroit, et le vin qu'il en récolte est pur, non trituré ; Jean-Pierre Melville n'est pas homme à faire des concessions, ni à travailler sur commande ; il ne traite que les sujets qu'il sent, qu'il porte en lui, qui mûrissent en lui et dont il doit se délivrer tout comme le raisin doit être cueilli lorsqu'il est mûr. D'où ce côté honnête, authentique et attachant qui, entre autres, donne son caractère au *Silence de la Mer* et dont seront imprégnés, j'en suis persuadé, ses prochains films. Puis-je encore contribuer à ses prochaines récoltes — je le souhaite autant que de garder l'amitié qu'il me témoigne depuis *Le Silence de la Mer*, cette amitié qui me fait penser à l'image de... mais ceci sera pour une autre fois !

Howard Vernon.

Anna Seghers

Anna Seghers est, paraît-il, un écrivain « politique ». C'est-à-dire que ses romans traitent de sujets contemporains et que l'auteur ne cache pas ses sympathies, qui sont « à gauche ». Si tel est bien le cas, il faut avouer qu'elle a réussi à concilier parfaitement une forme littéraire que l'on considère généralement comme inférieure avec l'art le plus achevé.

Mais quelle est la source de cet art ? Avant tout, je crois, une force de sympathie humaine, qui lui fait briser les cadres préconçus pour ne plus nous peindre que des hommes, et les peindre avec la puissance que seul donne l'amour.

Voici par exemple son roman *La Septième Croix*. Je sais ce qu'on peut reprocher à une telle œuvre : il s'agit de la fuite d'un prisonnier politique hors d'un camp de concentration. Nous assistons aux différents épisodes de cette fuite, nous pénétrons dans les milieux les plus divers : la famille du héros, les familles de ses anciens amis, ceux qui vont tout risquer pour le tirer d'affaire, ceux qui l'ont oublié. On nous présente enfin quelques-uns de ses adversaires, chef de camp ou membre de la Gestapo. Et certes beaucoup de belles figures de ce roman sont d'anciens membres du parti communiste ou des sympathisants cependant que les autres, les canailles, sont généralement des petits bourgeois aigris ou des paysans ruinés par l'inflation. Il n'en reste pas moins vrai qu'Anna Seghers n'est pas si partielle qu'elle ne peigne avec le même amour « l'a-politique » Röder, qui ne s'est jamais intéressé qu'au football et n'en risque pas moins sa vie pour sauver le fugitif ; le jeune « Hitlerjunge » Hellwig, qui tout à coup renonce à porter plainte pour un vol dont il a été la victime, parce qu'il se rend compte qu'il livrerait par là un malheureux ; l'intellectuel de gauche, un peu pusillanime, Kress, qui a renoncé à lutter, « sauf pourtant s'il avait quelque chose à faire, qui en vaille la peine » ; ou la vieille maman de Georges Heisler, le fugitif, dont il est question dans le passage traduit plus loin. Et si le commissaire Overkamp est peint sans indulgence, on ne peut dire qu'il soit défiguré.

Pour parler comme Vittorini, il y a « les hommes » et « les autres », ceux qui ne sont pas des hommes. Notre romancière voit « les hommes » plutôt « à gauche ». Mais l'amour est plus fort que le dogme. Je pense qu'Anna Seghers est un grand écrivain.

Jeanlouis Cornuz.

La mère

Depuis trois jours, tout le monde lui répétait que la famille était grande, sans compter Georges : trois fils et six petits-enfants — et qu'elle pouvait tous les compromettre par le moindre geste irréfléchi. Elle ne répondait rien. Autrefois, Georges n'était que l'un de ses quatre fils. Il lui avait donné bien du souci. Sans cesse des maîtres ou des voisins venaient se plaindre de lui. Sans cesse il se querellait avec son père et avec ses deux frères aînés : avec le second, parce qu'il restait indifférent à tout ce qui le passionnait, lui Georges ; et avec l'aîné, parce qu'il se passionnait bien pour les mêmes choses, mais n'était pas du même avis que lui.

Autrefois, la mère avait préféré son aîné ; de temps en temps, son cadet. Elle était aussi très attachée au second, parce qu'il était gentil avec elle, peut-être plus que les autres, à sa manière lourde et maladroïte.

Maintenant, tout cela ne comptait plus. Car au contraire de ce qui se passe habituellement dans la vie : plus l'absence de Georges se prolongeait — et c'est à peine si l'on entendait parler de lui et si l'on demandait encore de ses nouvelles — et mieux elle revoyait chaque trait de son visage, et plus ses souvenirs se précisaient. Son cœur ne prenait plus part à tous les plans et à tous les espoirs de ses trois autres fils, qui étaient vivants autour d'elle, mais il se remplissait peu à peu des plans et des espoirs de l'absent, du presque disparu. La nuit, elle s'asseyait sur le bord de son lit, et tous les détails lui revenaient, certains qu'elle avait oubliés depuis longtemps : la naissance de Georges, les petits accidents de ses premières années, sa longue maladie, quand elle avait cru le perdre, les années de guerre, quand elle avait fabriqué des grenades et s'était tirée d'affaire seule, avec tous ses enfants ; et le jour où Georges avait été dénoncé à la police à cause d'un maraudage ; les petits triomphes qu'il lui avait tout de même valus : un maître qui avait fait son éloge, un patron qui l'avait trouvé débrouillard, une victoire lors d'une fête sportive. Elle se rappelait, moitié avec orgueil, moitié avec colère, la première fille qu'il lui avait amenée, et toutes celles qu'il avait eues après, jusqu'à cette Elli, qui était toujours restée une étrangère (elle ne lui avait même pas amené l'enfant !). Et puis, tout à coup, ce changement dans la vie. Non que ce fût quelque chose de nouveau dans la famille. Mais ce qui n'était chez son père ou ses frères que secondaire — de temps en temps un mot, une fois peut-être une grève, une autre fois un tract politique — était devenu pour lui l'important, l'essentiel même.

Comme si quelqu'un avait voulu lui prouver : Tu n'as jamais eu que trois fils, ce quatrième n'est pas vraiment né, il n'a jamais vécu, elle inventait mille réfutations. Combien d'heures Henri, son cadet, n'avait-il pas passé à lui expliquer que la rue était cernée, la maison surveillée, avec la Gestapo postée partout ; qu'il fallait qu'elle pense à ses trois autres fils.

En ce moment, elle renonçait à ces trois fils. Qu'ils se tirent d'affaire eux-mêmes. Le seul auquel elle ne renonçait pas, c'était Georges. Elle pensait : Mon Dieu, il faut que tu lui aides. Si tu existes, aide-le. Et si tu n'existes pas... Elle se détournait de cette aide incertaine. Elle adressait sa prière à tous les hommes, au monde entier, pour autant qu'elle le connaissait, et même à ces régions indécises et obscures, dont elle ne savait rien, mais où, peut-être, il y avait quand même des êtres humains, qui pouvaient aider son fils. Peut-être, ici ou là, y en avait-il encore un que sa prière pouvait attendrir.

(Fragment de *Das Siebte Kreuz*, chez Rowohlt-Verlag.)

Anna Seghers : née en 1900 près de Mayence. En 1933, elle s'exile, d'abord à Paris, puis à Mexico. Rentre à Berlin en 1947.

Œuvres : Nombreux volumes de nouvelles (quelques-unes dans les *Frankfurter Hefte*). *La Révolte des Pêcheurs* (prix Kleist). Romans sur la crise allemande (*Die Rettung*) et sur la crise autrichienne de 1934 (*Der Weg durch Februar*). 1946 : *Das Siebte Kreuz* (chez Rowohlt-Verlag). 1949 : *Die Toten bleiben jung* (Les morts restent jeunes).

Traductions françaises : *Légende d'Artémis* (chez Pierre Seghers, Paris), *La Septième Croix* (Gallimard), *Transit* (Coll. Europe, Bibl. française).

Quand l'heure sera venue du retour
des sèves à la racine,
il ne restera plus sur l'arbre
que la feuille la plus haute.
Parmi les branches redressées, j'écouterai le vent.
A sa voix, j'unirai celle de la flûte creuse.
Avant la chute du grésil,
ensemble, nous chanterons les panaches
trop mûrs des roseaux,
les nids calcinés d'abandon,
les toiles que tissent sur les pins les chenilles velues,
les vieux saules
sous lesquels nous brisons nos images.
Le chant fini, les voix éteintes,
je m'en irai, le long des vignes,
presser, jusqu'à la nuit,
le dernier grain d'un raisin noir.

Il faut que je m'en aille
Vers ce pays de ronces et de bruyères,
Vers ces veines de quartz
Coulées entre deux roches.
Il faut que je promène
Mes pieds sur les cristaux,
Mes mains sur les écorces,
Mon ombre sur les gouffres.
Je me dois de répondre
Aux appels des tanières et des antres.
Voici déjà que les serpents se lovent.
Tendez-moi — serait-ce trop —
Les aiguères les plus fines
Et les carafes d'alcool brun.

Albert Buro

RAOUL DUFY

Sous un ciel de drapeaux qui a l'air de tourner autour d'un axe, des gens dansent, silhouettes tout juste esquissées et que caractérisent la ligne d'un col ou le ruban d'un chapeau. Combien de personnages ? Vous ne voudriez pas qu'on puisse les compter ! Ils viennent, ils passent, ils s'en vont, point n'est besoin de précisions ; l'imprécision de quelques hâchures est plutôt de mise. Ainsi sont repris par l'ombre les couples qui l'instant d'avant étaient dans la lumière ; ainsi est suggéré pour nous le mouvement bienheureux de la fête qui tourne.

Il y a plusieurs années, je vis dans une exposition une peinture de Dufy qui « m'absorba » littéralement, comme nous absorberait le ciel si tout à coup le lest qui nous retient à la terre était jeté. Depuis lors j'ai ressenti la même impression devant la plupart de ses œuvres. A première vue, il semble que cela vient des sujets qu'affectionne le peintre, des rues pavoisées et des fêtes où l'on danse, des plages et des ports, des pêcheurs à la ligne et des dames à parasol. Il y a ces jockeys, ces violoneux, ces mannequins, ces gens heureux qui s'amuse, qui regardent venir des bateaux joujoux et qui se promènent sur les quais garnis de kiosques à musique... Mais cela ne suffit pas pour nous absorber. Il y a aussi ce graphisme que nous aimons, ces stries rudes et vives et ces éléments que l'on pourrait appeler « en clé de sol ». Le peintre les emploie souvent ; il aime les volutes, les corniches, les moulures peintes au fil du pinceau, friselis sur la toile, et les éléments liants, festons et dentelles, tuiles d'un toit, vaguelettes dans un port et feuillages en régimes de bananes. En d'autres lieux, il emploie un graphisme plus viril, il « strie » sa toile ; parfois, c'est le sujet qui le veut : mâts de navires serrés ou épis sous la batteuse mécanique ; parfois aussi ces hâchures ne sont là que pour faire vivre des surfaces que le peintre ne veut pas nettes ; alors le mouvement du pinceau est apparent et des jeux de valeurs, des accords de couleurs naissent de ces zébrures fulgurantes.

Couleurs et valeurs, très librement adaptées aux signes graphiques, semblent placées en toute fantaisie : elles sont donc fausses ! Voire ! Chaque détail d'un ensemble qui vit s'en vient ou s'en va vers l'ombre ou la lumière. Comment exprimer ce perpétuel va-et-vient si ce n'est en distribuant ces éclats de lumière et d'ombre presque au hasard et sur des détails inattendus. « Dufy ramassa par terre un peu de brique rouge et dessina sur le mur une orange. Il voulait me montrer pourquoi — la lumière solaire ayant une façon tout éphémère et accidentelle de toucher les choses et la couleur des choses — le peintre doit, selon sa propre vision, organiser et distribuer sa lumière de tableau » rapporte Pierre Courthion. De là ces régions colorées, ces surfaces striées voisinant avec des surfaces sans rides, (oh ! ces bleus enivrants, ces verts pailleurs...) ces tranches, ces rayons, ces esquilles de couleur, qui donnent une telle impression d'interpénétration des choses. Cette impression est encore augmentée par la façon dont les signes graphiques, les cernes, sont tracés. Souvent ils sont incomplets, ils cessent tout à coup, laissant une partie de l'objet se confondre avec le reste du paysage ; et nous sommes alors, à cette vision, comme l'être en joie qui, retenu par certaines frontières, sent par ailleurs qu'il est en contact avec une sorte d'infini. Les choses ne sont pas enfermées en elles-mêmes, elles peuvent sortir de leurs cadres et leurs cadres peuvent très bien ne pas s'adapter exactement à elles. Un grand souffle, une grande liberté dilatent toutes choses. Le paysage semble envahi de feuillages ou de maisons, de ciel ou d'eau. Les maisons se mêlent aux bateaux et les bateaux aux maisons. On ne sait plus où commence la mer, où commence la terre, où commence le ciel. Ces trois éléments, les trois éléments de toujours, se marient ici pour notre joie... et l'on ne sait plus si les bateaux flottent ou s'ils volent, s'ils ont des voiles ou s'ils ont des ailes...

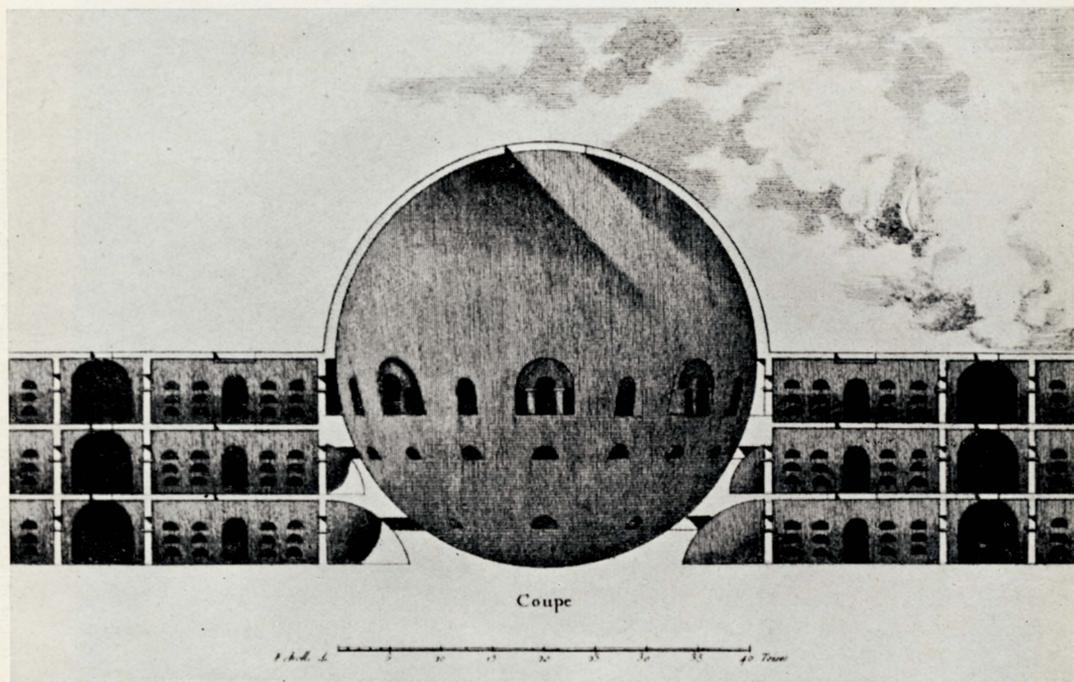
Je viens de feuilleter longuement le Raoul Dufy que Pierre Courthion publie chez Cailler à Genève. Oh ! qu'ici je remercie auteur et éditeur pour le plaisir que nous donnent un texte si bien fait et tant de reproductions réunies du peintre « qui me fait perdre la tête ».

Anne Bettems.



Dufy : Bal à Antibes.

(Cliché obligeamment prêté par Pierre Cailler, éditeur, Genève.)



Claude-Nicolas Ledoux : Cimetière de la ville de Chaux, France.
Coupe du Temple des Scrupules. 1773.

PRÉSENCE DE L'ARCHITECTURE • 12

Alberto Sartoris

Le néo-classicisme britannique

Le néo-classicisme constitue la plus importante période de l'art de bâtir britannique. Si l'architecture monumentale demeure entièrement tributaire de l'Italie, notamment de Palladio, les édifices utilitaires — où prédomine la brique — reflètent par contre l'authentique personnalité des constructeurs anglais et la limpidité linéaire de l'architecture *georgienne*¹⁾.

Le courant d'études archéologiques, qui a conduit l'Europe au néo-classicisme, se manifeste également en Grande-Bretagne. En 1715, l'architecte vénitien Giacomo Leoni (auteur d'un palais à Lincoln's Inn Fields, 1730) publie l'*Architecture* de Palladio. Ensuite paraissent les dessins des thermes romains (1732), les travaux de l'Irlandais Robert Wood sur les ruines de Palmyre (1753) et de Baalbeck (1757), l'analyse des antiquités d'Athènes de James Stuart et Revett (1762), la description du palais de Dioclétien à Spalato par Robert Adam (1764).

Alors que William Kent (1685-1768) invente les jardins anglais en s'inspirant des paysages dramatiques de Salvator Rosa et trace les premiers jardins anglo-chinois, Batty Langley expose en 1728 les nouvelles méthodes créatrices du jardin pittoresque dans ses *New Principles of Gardening*. En transposant hardiment les éléments primordiaux de la Renaissance italienne, les frères Robert et James Adam créent en 1758 une véritable architecture nationale, et John Wood père et fils l'urbanisme unitaire de la cité thermale de Bath (1767-1775). D'imposants ensembles architecturaux s'élèvent à Londres : palais de Portland Place (James Adam) et Somerset House (William Chambers) en 1775, Montagu House (Giuseppe Bonomi, 1777-1782), Fitzroy Square (Robert Adam, 1790-1795), Mecklenburg Square (Joseph Kay, 1812), Park Crescent (1812-1822) et York Gate (1822) par John Nash.

Le néo-classicisme russe

Sous l'impulsion donnée par une cohorte de maîtres comasques, l'architecture néo-classique italienne s'implante en Russie et détermine les règles d'un nouvel art slave. A Saint-Pétersbourg, Antonio Rinaldi construit le Palais de Marbre (1768-1785), Vincenzo Brenna le château Saint-Michel (1797-1800), Giovanni Quarenghi l'Institut Smolny (1806-1808), Carlo di Giovanni Rossi le pavillon du palais Anitchkov (1818), le palais Michel (1819-1825), le théâtre Alexandra (1827-1832) et l'arc de triomphe reliant les palais du Synode et du Sénat (1827-1835).

Le néo-classicisme espagnol

L'animateur par excellence du néo-classicisme espagnol fut l'architecte Juan de Villanueva (1739-1811), qui fit son éducation artistique à Rome, de 1758 à 1765, et dont le Musée du Prado à Madrid (1785-1806) est l'œuvre capitale. En Espagne, durant l'époque néo-classique, un clairvoyant urbanisme rénovateur réalisa les majestueuses places royales de Barcelone, Vitoria et Bilbao, où la noblesse des proportions rivalise avec la sobriété des formes.

Le néo-classicisme allemand et autrichien

Après avoir emprunté à l'Italie la coupole, les proportions *vignolesques*²⁾ et les formes jésuitiques, les architectes germaniques s'attachèrent au *palladianisme*³⁾. Karl Friedrich Schinkel établit le néo-classicisme en Allemagne en construisant le Théâtre de l'Opéra (1819-1821) et le Musée d'Art ancien (1823-1830) à Berlin et l'église Saint-Nicolas de Potsdam (1830-1835).

En Autriche, le néo-classicisme fut introduit par Gottfried Semper. De 1831 à 1879, l'architecte hambourgeois visita l'Italie, la Sicile et la Grèce, réunissant partout les éléments de sa fameuse théorie sur la polychromie des anciens, laquelle, à son avis, se serait étendue à toute la surface murale des édifices. En 1869, il rebâtit avec son fils Manfred le Grand-Théâtre de Dresde et, en 1871, il érigea le nouveau musée impérial de Vienne. Semper fut professeur à l'École polytechnique de Zurich ; Richard Wagner lui demanda les plans du théâtre de Bayreuth.

L'architecture Louis XVI

Plus qu'à la tendance baroque, l'architecture Louis XVI appartient à l'époque néo-classique. La première période, phase de transition qui va de 1750 à 1774 et se développe encore sous le règne de Louis XV, s'ouvre après les découvertes d'Herculanum (1719) et de Pompéi (1748), qui révélèrent un aspect inconnu de l'architecture romaine.

Jacques-François Blondel (1705-1774), surtout théoricien, compose trois ouvrages essentiels : la *Distribution des Maisons de plaisance*, l'*Architecture française* et le *Cours d'Architecture civile*. Les constructeurs reviennent à l'antiquité archaïsante, à l'esprit de la Renaissance palladienne, aux schèmes purs de la plastique, l'ornement gréco-romain succède à l'arabesque, l'architecture religieuse rappelle celle des temples, le porche devient un *naos*⁴), les édifices privés se manifestent avec une simplicité élégante et un raffinement extrême rarement égalés.

Giuseppe Nicola Servandoni construit l'église Saint-Sulpice à Paris (1745), Jacques-Ange Gabriel l'Ecole Militaire (1751) et la Place de la Concorde (1761). Jacques-Germain Soufflot visite l'Asie Mineure et l'Italie, étudie à Rome les œuvres de Bramante, mesure les temples de Paestum (Naples). Peu après son retour, il dresse en 1757 le projet de la colossale église Sainte-Geneviève, l'actuel Panthéon de Paris dont le sommet du dôme atteint 80 mètres. Son plan est celui de la basilique romaine de Saint-Pierre de Donato Bramante.

La seconde période de l'architecture Louis XVI, qui s'étend de 1774 à 1790, marque le triomphe de la ligne droite, des formes géométriques et de la symétrie. C'est l'époque des théâtres. Jean-Louis Victor bâtit celui de Bordeaux (1773-1780), Jacques Rousseau celui d'Amiens (1778) et Charles de Wailly celui de l'Odéon à Paris (1782).

L'architecture Directoire ou Messidor

Elle se développe de 1777 à 1804, à la fin du règne de Louis XVI, durant la Convention (1792-1795), le Directoire (1795-1799) et une partie du Consulat. Tirant son origine des temples doriques de la Lucanie⁵) et de la Renaissance italienne, l'architecture Directoire ou Messidor est caractérisée par des rythmes sereins et puissants engendrant la grandeur. Les premières tentatives d'urbanisme social font leur apparition ; la composition des façades devient la conséquence rationnelle de l'organisation du plan.

Deux éminents architectes illustrèrent cette époque : François Bélanger (1744-1818), auteur du château de Bagatelle, près de Paris, et de l'hôtel particulier Saint-James à Neuilly-sur-Seine ; et Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), créateur des barrières de la douane et de l'octroi de Paris (où il employa le dorique de Paestum) et de la cité des salines de Chaux, dans le Doubs. Ledoux fit à Besançon un théâtre dont la salle a la forme d'une lyre. Il supprima les loges à l'italienne, les remplaçant par des balcons. Il se montra surtout novateur en garnissant de sièges le parterre où, jusqu'alors, les spectateurs se tenaient debout.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 3 à 6, 10 à 12, 14, et 16 à 18.

¹) *Architecture géorgienne* : Architecture de la période embrassant les règnes de Georges Ier, Georges II, Georges III et Georges IV. Elle commença exactement en 1713, à l'époque du Traité d'Utrecht, sous Anne, reine d'Angleterre, fille de Jacques II et d'Anne Hyde, et prend fin en 1815, au moment tragique de Waterloo.

²) *Vignolesque* : De Jacques Barozzio, dit Vignole, architecte italien, né à Vignola (Modène), 1507-1573. Il étudia longtemps à Rome, passa deux ans en France, puis revint en Italie, où il éleva plusieurs édifices remarquables, à Bologne, à Parme, à Pérouse, à Rome. C'est lui qui fournit au roi d'Espagne les plans pour modifier l'Escorial. On le regarde comme le premier qui ait fixé les règles, les proportions et les modules de l'architecture. On lui doit un excellent *Traité de la perspective* et un *Traité des cinq ordres*, qui fait encore autorité.

³) *Palladianisme* : Courant dérivé des conceptions constructives d'Andrea Palladio.

⁴) *Naos* : Mot grec adopté par la science archéologique. Partie centrale des temples grecs, entre le pronaos et l'opisthodomos (partie postérieure des temples), sanctuaire ou cella, où s'élevaient les statues des dieux. Se dit aujourd'hui de la nef réservée aux fidèles.

⁵) *Lucanie* : Contrée de l'ancienne Italie méridionale, au sud de la Campanie.

comme un appel...

« Tu m'as ravi le cœur par un seul de tes regards. »

Cantique des Cantiques 4, 9 b

fanny de mon adolescence, je te revois, ce soir, comme au temps de notre jeune âge, telle que tu m'apparus, un matin, au débouché du sentier des roseaux. Tu portais, tout comme moi, le panier des « neuf heures » pour les hommes en train de faucher les foins mûrs. Il faisait beau. L'air sentait bon. Tu avais jeté, sur tes beaux cheveux en couronne, un fichu rouge comme les coquelicots en fleurs. A ton bras pesait le lourd panier. Mais tu le portais avec une grâce exquise car ton corps était souple comme l'osier des marais voisins. Je te sentais si près de moi sur le chemin étroit. Nous marchions, côte à côte, en direction du soleil, comme des pèlerins ardents et convaincus, au début de leur longue course.

Tu m'avais accueilli par un : « Bonjour Antoine ! ». A quoi j'avais répondu : « Bonjour Fanny ! ». Et puis plus rien. Plus rien que nos présences dans le soleil levant, au seuil de l'été naissant. Plus rien que cette marche silencieuse dans le chemin creux que j'appelai depuis lors « le chemin de l'alouette », tellement, ce matin-là, m'avait saisi son chant. Plus rien que les blés verts, piqués de rouge, et les herbes coupées dans les champs dont l'odeur me pénètre encore, chaque fois que j'y pense. Plus rien que le bruissement de toute la légion des insectes invisibles. Plus rien...

Et pourtant quelque chose encore.

En me saluant si rapidement, en me saluant la première, tu t'étais trahie. Je sentis dans ta voix, je vis sur ton visage, je lus dans tes grands yeux noirs quelque chose de nouveau pour moi qui t'observais déjà sans que tu t'en rendisses compte.

Ou bien tu n'avais pas dormi. Ou bien tu avais pleuré.

Ou tous les deux à la fois. Ton visage, celui qui demeura toujours pour moi ton vrai visage, m'apparut dès l'instant que je te regardai dans ce clair et radieux matin : c'était déjà un visage de souffrance.

Révélation soudaine.

Comme un appel au secours.

Nous cheminions en silence.

Et voilà que j'entendais des voix.

Pèlerin attentif, incliné dans sa quête, penché puis relevé par la force inconnue comme les blés par le vent, j'entendais ta voix.

J'en fus bouleversé.

Emile Delay.

PETITE HISTOIRE DE QUELQUES FORMES MUSICALES

12

Le concerto grosso. — Le concerto.

Nous avons vu (cahier 15) que les instruments à archet ont atteint leur point de perfection et leur style autonome dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Nous avons vu (cahier 16) qu'un abondant répertoire leur fut dévolu, *sonates d'église*, *sonates de chambre*, en général sonates à trois. Un autre chapitre s'ouvre avec le *concerto*¹⁾ où les instruments à archet sont groupés en plus grand nombre, sous la forme qu'on appelle aujourd'hui l'orchestre de chambre. C'est ainsi que, parallèlement aux sonates d'église et de chambre, nous trouverons des *concerti da chiesa*, des *concerti da camera*, pour des ensembles d'archets, avec clavecin au *continuo*, et ce parallélisme nous dispense d'en parler plus longuement.

Quant au *concerto grosso*, qui fait appel à la même catégorie d'instruments, et qui a sensiblement le même caractère, il présente une particularité sans équivalence dans les sonates à trois d'église ou de chambre — par la force des choses, puisque cette particularité consiste précisément en l'opposition d'un groupe de deux ou trois solistes, *concerto piccolo*, et de la masse orchestrale, *concerto grosso*. (On dit aussi *concertino* pour le premier, *concerto* pour le second, ou encore *solo* d'une part, *ripieno* ou *tutti* d'autre part.) Cette forme de musique marque un goût prononcé pour le contraste, pour les oppositions *forte-piano*, les *échos*, et nous avons déjà indiqué (cahier 12) que l'on peut voir l'origine de cette conception dans les œuvres de l'école vénitienne du XVI^e, qui utilisent les deux tribunes qui se font face à St-Marc pour faire dialoguer deux chœurs, deux orgues, deux orchestres, etc., et que l'on se plaît à voir dans ce goût une manifestation des tendances baroques (au sens large de ce mot) de l'époque.

La forme du *concerto grosso* est proche parente de celle de la *sonate d'église*. Le plus souvent il est en quatre parties, *lent-vif-lent-vif*²⁾. La seule nouveauté, par rapport à la sonate d'église, réside dans ces alternances contrastées du *tutti* et du *solo*, auxquelles nous avons déjà fait allusion. D'autre part, la masse orchestrale invite tout naturellement à un style particulièrement noble. Il va sans dire qu'un orchestre, à cette époque, ne peut appartenir qu'au Prince ou à l'Eglise, et que son rôle consiste à rehausser la pompe des cérémonies. D'où la gravité, la solennité du style du concerto grosso de la grande époque, (Corelli, Haendel, etc.) — qui s'allégera plus tard, avec l'apport du style viennois et avec le soliste unique. Dans le concerto grosso, il n'est absolument pas question encore d'étalage de virtuosité instrumentale.

Quant à la forme de chaque partie, il s'agit toujours de morceaux bâtis sur un seul thème principal, qui se développe sur lui-même par répétition, amplification, etc., comme toute musique instrumentale de l'époque, sonate ou suite. Cela n'exclut pas un foisonnement plus ou moins grand d'idées accessoires, mais celles-ci n'ont jamais l'importance d'un véritable second thème. Rappelons que celui-ci n'apparaîtra pas avant la *Sonate ternaire* de Ph.-Em. Bach (1714-1788), prototype de toutes les sonates ultérieures.³⁾

On cite parmi les plus anciens *concerti grossi* ceux de Giuseppe Torelli (mort en 1708) avec deux violons solistes et un orchestre de premiers et seconds violons, altos, basses et continuo, et ceux de Corelli (1653-1713) qui porte à trois les instruments du concertino, combinaison la plus fréquemment suivie par la suite.

Une autre forme de *concerto d'orchestre* se rencontre chez les Italiens du XVIIIe, qu'on appelle parfois *sonates d'orchestre*, où les solistes ont disparu avec les oppositions de groupes auxquelles ils donnaient lieu, et où il ne reste plus que la masse orchestrale en grand appareil, traitée dans une polyphonie plus ou moins sévère, en empruntant au *concerto grosso* tout ce qu'il y a de plénitude et de richesse sonore. Le troisième *Concerto brandebourgeois* de Bach, sans solistes, pourrait entrer dans cette catégorie.

Quant aux autres *Concertos brandebourgeois*, ils occupent une situation un peu à part. Certes, on y retrouve souvent l'opposition caractéristique du *tutti* et des solistes, et le ton, le style, sont bien ceux du *concerto grosso*. Mais d'une part, certains solistes se voient chargés d'un rôle si important qu'il s'apparente déjà au *concerto* plus brillant pour un seul soliste, et d'autre part l'utilisation d'instruments à vent (dans une formation différente pour chaque *concerto*), instruments qui ne s'opposent pas toujours au *tutti* des cordes, mais s'y mêlent aussi souvent, fait des *Concertos brandebourgeois* une étape importante vers la grande Symphonie. Leur forme généralement en trois mouvements, *vif-lent-vif*, les éloigne aussi du *concerto grosso* et marque un acheminement vers la nouvelle forme sonate.

C'est à Corelli qu'on attribue généralement l'invention du *concerto grosso*, tandis qu'il appartient à Vivaldi (1680-1743) d'avoir fixé la forme du *concerto*, esquissée un peu avant lui, tout au début du XVIIIe, par des maîtres secondaires dont le nom n'est guère connu que des spécialistes, Torelli, Albinoni, Jacchini. Il s'agit maintenant du *concerto* tel que Bach l'a pratiqué maintes fois (*concerti* pour 1, 2, 3, 4 clavecins, 1, 2 violons et orchestre à cordes), où les parties de solistes sont traitées d'une manière qui se rapproche déjà davantage du *concerto* classique de Haydn et Mozart, mais dont la forme, encore une fois, reste à un seul thème principal pour chaque mouvement, tandis que le *concerto* de Haydn ou de Mozart est basé sur la forme de la *sonate ternaire*¹⁾ comme tous les *concertos* ultérieurs. Ainsi, par la forme, le *concerto* du XIXe diffère du *concerto* de Bach autant qu'une symphonie de Mozart diffère d'un *concerto brandebourgeois*. Cependant, le schéma *lent-vif-lent-vif* du *concerto grosso* est abandonné pour le schéma *vif-lent-vif* du *concerto brandebourgeois*.

Dans le *concerto* de Vivaldi ou de Bach, le *tutti* expose en général le thème principal, tandis que le solo se répand en épisodes variés dans les tons voisins, en une alternance qui n'est en somme pas très éloignée de la forme du *rondo*. L'orchestre est en activité quasi constante, mais si son écriture est très pleine dans les *tutti*, elle s'allège et s'aère dans les *sol* autant qu'il est nécessaire pour ne pas couvrir le soliste. Il se signale encore rarement par un étalage de virtuosité, contrairement à la pente qu'il a suivie, à partir de Mozart jusqu'à nos jours.

Quant au *concerto* classique, romantique ou moderne, basé dès Haydn sur la nouvelle forme sonate, nous le retrouverons plus tard.

(A suivre.)

(Voir cahiers 5, 6, 10 à 13, 15 à 19.)

¹⁾ Il va sans dire que le mot *concerto* désigne avant tout l'œuvre destinée au concert. Il s'y ajoute l'idée de concourir, de concerner, etc., qui implique un ensemble. Chose peu connue, le *concerto* a été d'abord une œuvre vocale avec accompagnement instrumental (par exemple chez les Gabrieli, fin du XVIe) qu'on appellera plus tard *cantate*. Bach lui-même intitulait encore ses cantates « *concerti* ». Nous ne parlerons ici que du *concerto* instrumental.

²⁾ Mais chez Haendel on trouve quatre à six mouvements, de sorte que certains de ses douze *concerti grossi* se rapprochent de la *suite*, et l'on voit ici combien il est difficile de présenter le sujet de cet article d'une manière claire, toutes nos catégories souffrant de nombreuses exceptions...

³⁾ Sonate dite *ternaire* parce qu'elle comporte une exposition, un développement central et une réexposition, tandis que la sonate ancienne, dite *binnaire*, ne comporte que deux parties, deux reprises, comme l'Allemande de la Suite, sans développement central.

⁴⁾ Le mot *ternaire* n'ayant donc rien à voir avec le nombre des mouvements, puisque, répétons-le, il marque la caractéristique de la structure du seul premier mouvement.

Le Cinéma des petites nations

Le cinéma est une industrie trop onéreuse pour qu'elle puisse se développer d'une manière rentable dans les petits pays. Cependant il ne faut pas négliger les travaux des artisans qui partout où l'on peut se procurer de la pellicule et une caméra ont essayé d'exprimer par le moyen du film quelques aspects de la nation à laquelle ils appartiennent. Leurs œuvres n'ont sans doute pas influencé l'évolution générale du cinéma, mais elles gardent une valeur de témoignage et rappellent fort heureusement que la qualité d'un film ne dépend pas seulement des capitaux engagés mais davantage de la matière grise de ses auteurs.

En Tchécoslovaquie, deux cinéastes ont atteint la classe internationale. Gustave Machaty dans *Erotikon* (1929) et *Extase* (1933) a traité avec hardiesse et sans hypocrisie le sujet de la soumission de la femme à la sexualité. Une photographie d'une grande beauté, un sens très sûr du montage, l'art de la suggestion et surtout la faculté de créer une atmosphère obsédante et lourde caractérisent le style de Machaty. Carl Junghans s'est fait connaître par un seul et unique film, *Telle est la vie*, que les critiques s'accordent à considérer comme l'œuvre la plus accomplie du cinéma muet.

Aujourd'hui, les cinéastes tchèques travaillent pour le compte de l'Etat et se cantonnent par ordre dans des sujets patriotiques exaltant la résistance du peuple contre le nazisme et les avantages du régime au pouvoir. Leurs œuvres ne sont pas dépourvues de qualités plastiques, mais pèchent par leur scénario simpliste. C'est dans le domaine du film d'animation que les Tchèques ont apporté quelque chose de neuf. Leurs dessins animés, pleins d'humour, renouvellent un genre que Walt Disney paraissait avoir épuisé. L'équipe de Jiri Trnka a mis au point une série de films de poupées absolument étonnants d'une grande fraîcheur d'inspiration. *Spalicek* ou *L'année tchèque*, *Bayaya*, *Le Rossignol* et *L'Empereur de Chine* ouvrent la porte sur le monde merveilleux de la légende et des contes de fées.

Trois noms dominent le cinéma autrichien qui connut son heure de gloire au début du sonore. Max Ophüls, qui aujourd'hui travaille dans les studios français, évoqua avec beaucoup de charme l'atmosphère de la Vienne d'avant-guerre dans *Liebelei*. Willy Forst réalisa la *Symphonie inachevée* où pour une fois la musique se mêlait intimement à l'action et à l'image. Dans *Mascarade*, il présentait un tableau de la vie de la haute société à l'époque de la Vienne impériale où l'on retrouve l'aisance dans le récit et la mesure dans la progression dramatique qui caractérise l'école viennoise. Walter Reich avec *Episode* clôt la série trop courte de ces œuvres typiquement autrichiennes. Les équipes viennoises, détruites par l'Anschluss, ne se sont jamais reconstituées.

On trouvera beaucoup de parenté entre l'école hongroise et celle de Vienne. Les sources d'inspiration sont communes. Les cadres techniques sont les mêmes. Geza von Bolvary s'est fait un nom aussi bien dans son pays d'origine qu'en Allemagne. *Julika* est son meilleur film hongrois. Paul Fejos a tourné dans tous les pays. *Solitude* et *Big House* en Amérique, *Fantomas* en France, *Pour une poignée de riz* au Siam, *Gardez le sourire* en Autriche, *Marie, légende hongroise* dans son pays. Le cinéma hongrois a donné depuis la fin de la guerre une œuvre remarquable, *Quelque part en Europe*, due à la collaboration du scénariste Bela Balazs et du metteur en scène Geza Radvany.

(A suivre.)

Voir Pour l'Art, No 3 à 6, 10 à 15 et 17.

NOTES DE LECTURE

La Mort en Face

d'Emmanuel Robles. Editions du Seuil.

Trois récits qui ont ce trait commun d'être tragiques et de se vouloir tels, de présenter aux héros « la mort en face ». Le premier est un épisode de la guerre civile en Espagne ; bien mené, il a le tort de suggérer, sans le vouloir peut-être, un rapprochement avec *Le Mur* de J.-P. Sartre, et c'est là sa faiblesse.

L'attentat de la banque Levasseur rend un son plus personnel et place avec habileté le lecteur dans le camp des révoltés où la grandeur est contagieuse.

L'hiver est doux à Barcelone ne manque ni de sensibilité, ni d'un romantisme poignant.

A l'actif encore de E. Roblès, de belles qualités de conteur, une langue ferme.

R. T.

Voyage sans cartes

de Graham Greene. Editions du Seuil.

Ce n'est pas un des moindres charmes de Graham Greene que de mener parallèlement à son œuvre de romancier son enquête religieuse autour du monde et d'être un voyageur curieux et un attachant « reporter ».

Sans doute la Sierra Leone où commence le voyage sert de cadre au *Fond du Problème* : il n'y a pas pourtant entre les deux œuvres ce lien étroit qui rendait passionnante la lecture parallèle de *Routes sans loi* et *La Puissance et la Gloire*. Mais le récit se suffit à lui-même.

Voyage sans cartes, qui nous mène au Libéria, séduit par la sobre sincérité du ton, qui tend à nous faire trouver naturel un véritable exploit : quelque six cents kilomètres à pied dans une forêt infestée de serpents, léopards et autres hôtes redoutables, à la discrétion d'une trentaine de porteurs indigènes et dans des régions dont les géographes ne connaissaient, ne signalaient que le cannibalisme.

Graham Greene, qui n'est ni un ethnographe ni un « aventurier » à la façon d'un Lawrence ou d'un Malraux, est allé chercher en Afrique noire le premier « état » de la Création et il y a goûté, quand elle n'était pas dégradée, comme dans la région côtière, par une « civilisation corruptrice », une originelle pureté qui la sauve.

Voyage sans cartes, en dépit de la fièvre et des cafards, respire la sympathie et rayonne l'optimisme.

R. T.

Le Sagouin

de François Mauriac. Editions Plon.

Le Sagouin, ou... *Nœud de vipères au Poing!* car il semble bien que F. Mauriac ait voulu reprendre à Hervé Bazin une faune qu'il considérait comme sienne, non sans quelque raison. Mais la nouvelle œuvre de Mauriac reste en deçà de ses réussites anciennes, peut-être parce qu'il traite cette nouvelle en romancier et que le temps lui manque pour la nourrir de substance ; cela reste sec, schématique, primaire, surtout en ce qui concerne son instituteur, un « rouge » on ne peut plus conventionnel. La mégère — Paule, comme celle de Bazin — a des faux-airs de Thérèse Desqueyroux, mais est loin d'être aussi inquiétante, pour être trop expliquée ; son refoulement est évident, défini. Quelques hardiesses de langage et quelques équivoques achèvent de faire du *Sagouin* une œuvre manquée pour s'être voulu mettre au goût du jour. Pas assez Mauriac pour être du meilleur Mauriac.

R. T.

Les hôtels de l'île Saint-Louis

de G. Pillement. Editions Bellesand, Paris.

C'est des beautés cachées de l'île Saint-Louis, de la Cité, de l'Université et du Luxembourg que nous entretenit dans ce nouvel ouvrage G. Pillement, dans une collection abondamment illustrée où il a déjà évoqué les hôtels du Marais et ceux du Faubourg Saint-Germain. Mêmes massacres inutiles, même cri d'alarme.

Le touriste qui ne se contente pas des itinéraires trop classiques et des monuments trop classés, celui qui aime à se promener au hasard des vieilles rues, trouvera à chaque pas des restes du Paris d'autrefois. Qui connaît l'hôtel de Miramion, le château de la Reine-Blanche, l'hôtel de Marcellin et cent autres qui ont conservé les vestiges du passé ? En fin de volume, un itinéraire facilitera les promenades.

R. T.

La cité du Vatican

de Ph. Lefrançois. Editions Bellesand, Paris.

Ph. Lefrançois évoque dans cet ouvrage les fastes de la Rome pontificale. L'histoire, l'art, la vie religieuse, les découvertes récentes (tombeau de Saint-Pierre) s'animent au cours de ces pages abondamment illustrées de clichés et de planches en héliogravure.

R. T.

Beautés cachées de la France

de Georges Pillement. Ed. des Deux Mondes.

Chacun des livres de G. Pillement me fait saigner le cœur en même temps qu'il avive mon amour des beautés architecturales de la France. *Beautés cachées de la France* n'est, hélas, trop souvent qu'une suite à *Saccage de la France* (Grasset). Ce n'est pas à Pillement qu'il faut en vouloir ; s'il ne tenait qu'à lui, une administration des Beaux-arts plus vigilante mettrait fin au pillage des trésors du passé et imposerait respect aux architectes affairistes, aux nouveaux riches sans goût et aux édiles à l'ignorance dévastatrice.

Heureusement, il reste encore bien des beautés cachées à découvrir au long des routes de France. Voici un livre qui vous y aidera. Plus vivant, mieux documenté qu'un guide, il est le compagnon idéal d'une quête curieuse, d'une course au trésor dans les régions du Centre et du Sud. D'excellentes reproductions en héliogravure.

R. T.

Raoul Dufy

de Pierre Courthion. 75 pages plus 182 reproductions dont 24 en couleurs, chez Pierre Cailler, Genève 1951.

Dans ce même cahier, Anne Bettems parle pertinemment de l'art de Dufy et du livre publié par Pierre Cailler. Je me contenterai de dire quelques mots du texte de Courthion qui accompagne les reproductions. Deux parties : une étude où le critique essaie d'analyser l'art du peintre, si léger, si facile, semble-t-il, et puis si mystérieux, quand on veut le pénétrer. « Ce négligé-là, rien n'est plus difficile », écrit-il. Et de comparer Dufy à Mozart, le fluide, le transparent, l'impénétrable.

Suivent des conversations à bâtons rompus entre le peintre et le critique. A bâtons rompus ? Non pourtant. Elles tournent autour de quelques problèmes techniques, ceux-là même qui ne cessent de hanter les peintres depuis Cézanne (et avant lui, tous les grands peintres, au fond) : construction du tableau par la couleur, problème de l'ombre et de la lumière et jusqu'aux plus matériels : broyage des couleurs, recherche d'une matière qui soit autant que possible à l'abri du temps, pour que ne se dégrade pas le paradis retrouvé. Il se dégage de ce livre une impression de joie extraordinaire.

Je le feuilletais en écoutant les nouvelles des dernières crises politiques : D'un côté, un *homme* qui crée un univers valable, d'harmonie et de bonheur. De l'autre, des *ombres* qui achèvent de saper un monde déjà bien

chancelant. On me dira que l'artiste a la part la plus facile. Est-ce certain ?

« Peindre, dit Dufy, c'est voir pour les autres. » Editer aussi, parfois.

Jl. C.

Lettres de France

de Marcel Arland. Editions Albin Michel.

S'il est un don, à coup sûr de plus en plus rare, c'est celui de la sympathie. La critique se veut aujourd'hui péremptoire et définitive, à l'image de notre pauvre monde. Marcel Arland n'est pas prêt d'emboîter le pas. Tout au long de ces pages, qui reprennent en partie les chroniques parues dans la *Gazette de Lausanne*, ne cherchez ni violence, ni ostracisme, ni flatterie. Tout y est mesuré, parce qu'exact. S'il ne ménage pas son admiration à Bernanos, il sait relever que, plus d'une fois, l'œuvre pêche par la composition. Est-ce grief ? Non pas. Nuance plutôt. Mais il faut lire le portrait de Julien Benda. Car Marcel Arland, s'il ignore la méchanceté, se régale de malice et d'humour, dont notre philosophe est si démuné ; il lui en prête avec magnanimité.

Enfin les jeunes auteurs ont en lui un juge averti et bienveillant, témoin Paul Colin, dont les *Jeux sauvages* reçoivent ici un accueil qui dut surprendre la critique.

On ne lit pas Marcel Arland ; on l'écoute, et l'on s'étonne toujours de trouver à sa voix l'accent d'un ami.

R. B.

Art d'aujourd'hui

Toujours intelligemment conçue, cette revue consacre son dernier numéro à la présentation de la peinture aux Etats-Unis. Tentative généreuse. On voit cependant mal ce que les Américains ne doivent pas à l'Europe.

Cahiers du Sud, No 305

Une étude substantielle de Bernard Groethuysen sur la *Lutte suprême des Jansénistes*. Quelques délicats poèmes japonais.

Pensée pour l'enfant mort :

Dans un monde de rosée,

Une goutte de rosée

Peut bien disparaître, cependant...

La Bouteille à la mer

Cahiers trimestriels de poésie : peu ou pas d'hermétisme (c'est un éloge), de la fantaisie (c'en est un autre) et, dans les notes critiques, la dent acérée de Hugues Fouras.

La Découverte du Monde

d'Hérodote, version André Bonnard.

Continuant son effort, les éditions *Rencontre* publient un choix judicieux de celui qu'on a appelé le Père de l'Histoire. Reporter de grande classe, notre Grec s'en va aux confins du globe, perpétuellement curieux de tout, pour notre émerveillement. C'est dire qu'on le suit avec plaisir et qu'on goûte chez lui, ainsi que le remarque André Bonnard, avant tout un esprit friand de vérité. Ce

qui doit laisser rêveurs nos as du magazine ! Qu'ils s'offrent donc ce volume. Les scrupules viendront de surcroît.

R. B.

Rencontre

Le numéro huit réunit des voix de chez nous. De beaux chants en montent où domine l'air de la solitude. La deuxième partie poursuit l'enquête sur le christianisme commencée dans le numéro précédent.

ÉCHOS * PROJETS

Nouvelles de Paris

Indécence de la mode

Oui, indécence, non qu'un peu plus ou un peu moins de peau exposée au soleil et aux regards fasse une différence, non qu'il s'agisse de prêcher ou de souhaiter un retour à l'engoncement et à la dissimulation des formes : une cheville coquinement révélée sous la balayeuse retroussée de nos grands-mères était autrement indécence que le galbe avoué des jambes et la taille libre ; mais indécence d'une mode qui s'empare des plus actuelle préoccupations, des plus tragiques réalités de l'heure pour en auréoler ses colifichets, et fait de chiffons d'insolents drapoux, promène sur les plages des « Bikini » dont seul me choque le nom, vêtaït de kaki et coiffait de calots nos snobinettes, femmes et sœurs de « héros », et court les vernissages en chapeaux tonkinois avec les contemporaines de la guerre du Viet-Nam.

Au fait, qu'a donc dédié la guerre de Corée à nos couturiers, nos modistes ? Ne voilà-t-il pas qu'elle touche à sa fin, avant d'avoir inspiré la haute mode ! Le génie de nos croqueurs d'actualité qui ont trop souvent génie de croque-morts, serait-il donc tari ? Une guerre pour rien, en somme !

Raymonde Temkine.

Nouvelles de Rio de Janeiro

Notre membre, Mademoiselle Schuler, nous envoie quelques nouvelles :

Sous le titre « Festival Beethoven », Eric Kleiber dirigeait une série des symphonies beethovéniennes.

Le pianiste Alexandre Borowski, dans un programme consacré uniquement à Bach pour commémorer le bicentenaire de la mort de ce dernier, s'imposa par l'exécution de la Toccata et Fugue en ré mineur pour orgue et la Sixième suite anglaise.

Le chœur mixte de l'Association de chant choral nous faisait entendre le motet No 3 de Bach, « Jesu, meine Freude », ainsi que diverses pièces brésiliennes d'inspiration mystique, écrites spécialement pour cet ensemble (en première audition un très beau poème choral de B. Itibere « Estancias »).

La présentation du « Magnificat » avec l'orchestre symphonique brésilien constituait également une première audition au Brésil.

Nous recommandons

A la Galerie de la Paix, du 1er au 14 septembre 1951, les gravures de Silvio Loffredo, Prix San Miniato de Gravure 1950.

VII^{ème} rencontre

Elle aura lieu le 27 septembre, dès 19 heures, au Grand-Chêne.

Monsieur

Marcel Chappatte

nous présentera la collégiale de St-Ursanne.

Une visite de la collégiale sera organisée au cours de l'automne.

Manifestations de Pour l'Art

Un grand programme d'hiver sera publié par les journaux.

En réservant bon accueil aux renouvellements des abonnements, vous nous faciliteriez la tâche et vous assurerez un service régulier. Par avance, merci.

PARTICIPEZ AU MOUVEMENT POUR L'ART

qui se propose :

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

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

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

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet en effet :

1. De recevoir *gratuitement* les Cahiers illustrés Pour l'Art qui, tout en vous renseignant sur l'activité du mouvement, s'efforcent de donner de l'art et de la littérature une image choisie, au moyen d'études, d'essais, de textes poétiques, de pages d'initiation consacrées à la peinture, à l'architecture, à la musique, au cinéma, etc.
2. De participer aux *voyages culturels* organisés en collaboration avec les centres culturels étrangers dont le but est de voir les principaux monuments de notre civilisation en France, en Italie, en Espagne, etc.
3. De recevoir chez vous les *expositions itinérantes de reproductions* (le Musée d'art) dont l'ensemble, qui compte déjà plus de 2000 planches, vous permet de suivre l'histoire de l'art de l'antiquité à nos jours. (Conditions au secrétariat.)
4. D'entrer à *prix réduit* à toutes les *conférences, entretiens, concerts* et autres manifestations organisées par Pour l'Art ou sous ses auspices (voir l'activité de cette saison).
— De bénéficier de tous les avantages consentis à Pour l'Art par les *Centres culturels étrangers*.
5. à Paris : par l'organisation *Travail et Culture* : a) billets à prix réduit pour les théâtres ; b) billets à prix réduit pour les Cinés-Clubs du TEC ; c) participation aux visites-conférences, visites d'ateliers, rencontres avec les artistes, etc. ; d) admission aux conférences, cours, stages, débats, etc.
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.

Adhèresz et faites adhèresz vos amis.

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

Adhèresz : faites bénéficier les vôtres de notre *barème familial* : carte d'adhèresz 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'adhèresz et Revue ; b) Fr. 300.— seulement carte d'adhèresz. 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.