

POUR L'ART



Lausanne-Paris · Novembre-Décembre 1952 **27** Cinquième 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 : Jeanlouis Cornuz, Raymonde Temkine,
Noël Arnaud

ADMINISTRATION

SUISSE : Ile St-Pierre, Lausanne

Tél. 23 45 26, chèques postaux II. 111 46

Changement d'adresse : prière d'ajouter 50 ct.

FRANCE : M. et Mme Valentin Temkine

32, rue des Peupliers, Paris (XIIIe)

chèques postaux Paris 51-39-96

Sommaire

Igor Markevitch : Nos mœurs adoucissent-elles la musique ?

Claude Azard : Vitre close

Anne Bettens : Pignon

Jeanlouis Cornuz : Le rêve sur la plage

Ph. Jaccottet : Deux poésies de Luciano Erba

Ambroise : Célestin

J. C. : Peintres d'Aujourd'hui

Ph. Jaccottet : Observations

Rose-Marie : Pour les soirs d'hiver

L.-E. Juillerat : Sources et ressources de l'art roman

Eric de Montmollin : Bourdelle

Albert Javet : Typographie

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, J.L. Cornuz

SECRETARIAT : Ile St-Pierre, Lausanne

Tél. 23 45 26, chèques postaux II. 111 46

Service des reproductions artistiques : même adresse

Service des voyages : Vennes, tél. 23 45 37

Service des concerts, conférences et spectacles :

Herbert Droz, Caroline 5, Lausanne

Comité de patronage

Assurance
Mutuelle Vaudoise
contre les accidents
Lausanne

L. Berset, vêtements
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

Maison
Fœtisch Frères S. A.
Lausanne

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

Lait Guigoz S. A.
Vuadens

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

Nos mœurs adoucissent-elles la musique ?

Igor Markevitch a bien voulu nous autoriser à publier quelques fragments de la conférence qu'il fit, l'an passé, pour nos membres. Qu'il en soit remercié ici.

Un artiste, par sa condition, est porté à s'engager tout entier dans chacune de ses démarches ; en outre, comme musicien, j'ai le privilège terrible d'avoir à remplir du temps de vie humaine qui est mis à ma disposition ; il s'en suit que, tant comme interprète que comme compositeur, je considère que mon devoir est de livrer à chaque rencontre avec le public ce que j'appellerais de l'« expérience vécue ». C'est donc beaucoup plus qu'une conférence, une confidence que je vais vous faire.

Je suis invité à vous parler à l'occasion de la prochaine exécution d'une œuvre que j'ai écrite il y a une quinzaine d'années, intitulée *Icare*. J'avais alors vingt ans, et cet ouvrage fut reçu dans le monde musical avec un intérêt marqué. Pourtant, après quelques auditions, je le retirais du public et renonçais à le faire paraître. J'avais compris que la réalisation en était inférieure à la pensée, et je dirais même à l'intuition assez frappante qui y avait donné naissance. Les années passèrent, beaucoup d'années, combien riches en événements de toutes sortes, et enfin je me suis senti en mesure de reprendre cette partition, armé d'une expérience suffisante pour la porter à terme. *Icare* a donc une valeur particulière dans mon destin ; comme deux bornes, il représente une sorte « d'avant et après » l'épreuve du feu. Entre ces deux bornes se situe une période de vie où un artiste s'est efforcé de comprendre son art et surtout la crise profonde de croissance que cet art traverse maintenant. Ce sont quelques-unes de mes réflexions que je vais vous livrer. Si celles-ci sont parfois graves, je ne voudrais pas qu'on les croie le fruit d'une nature pessimiste, car tel n'est pas le cas ; en outre, je ne veux me faire le juge ni l'accusateur de personne. Les problèmes artistiques se résolvent lentement, par le concours d'une foule d'énergies diverses, et je crois que notre premier soin est de nous appliquer tout d'abord à les poser le plus clairement possible.

On dit couramment que la musique adoucit les mœurs ; je vous confesse ne m'en être jamais aperçu. Par contre, je ne sache pas que l'on se soit demandé suf-

fisamment quelle était l'influence de nos mœurs sur la musique. Pourtant cette question est vraiment importante ; en effet, le développement des arts est intimement lié au développement historique de l'homme. Les moindres conditions de vie ont leur influence sur l'art, l'évolution religieuse, politique, économique, la santé physique et morale d'une époque, tout influe sur nos formes créatrices. Nous ne pouvons concevoir de produit plus significatif de la vie au XIII^{me} siècle que l'œuvre de Dante, et pour faire une histoire vraiment perspicace de la Symphonie jusqu'à ses exemples les plus récents (tels que la Symphonie des Psaumes de Strawinsky ou celle de Leningrad de Shostakovitch), c'est toute une période de l'histoire humaine qu'il faudrait faire. Or, aujourd'hui, la première constatation qui s'impose à qui observe le développement de la musique est son manque d'unité organique. Nous allons y voir un premier effet des conditions de notre vie moderne et surtout la manière dont nos publics, éternés par l'instabilité des choses, cherchent avec avidité des sensations neuves et distrayantes, ce qui modifie par contre-coup la mentalité des producteurs de l'Art.

La raison en est que nos mœurs actuelles nous emportent dans un tel tourbillon, qu'au lieu que nos productions soient le fruit d'une expérience, elles sont des expériences elles-mêmes, que nous faisons sous les yeux du public, souvent avec la terreur de nous rompre le cou. Ceci va me permettre de jeter une première lumière sur la crise du langage musical, mais tout d'abord, je voudrais vous faire remarquer en quoi ce langage se développe d'une façon particulière, et qui le distingue des autres arts.

La musique est un monde en soi dont la réalité abstraite peut se comparer à celle du monde de la mathématique. Le son, seul élément concret dont elle se serve, vient renseigner notre esprit sur cette réalité dont il émane selon un ordre qui émeut notre sensibilité. Il s'ensuit qu'en composant, c'est-à-dire en disposant les sons les uns avec les autres, nous révélons des lois inconnues, comme lorsqu'on fait une nouvelle découverte en mathématique. Les éléments de l'œuvre musicale sont donc beaucoup plus que des créations, des séries de découvertes ; c'est pourquoi, au cours de son histoire, le langage musical s'est développé avec une logique et une coordination surprenantes. En effet, chaque découverte appelant des conséquences, je dirais presque déterminées par la nature de la musique, on peut voir constamment, comme en mathématiques, des musiciens qui ne se connaissent pas, faire des recherches et, extrêmement souvent, des trouvailles analogues au même moment. Or, nous avons su ça pendant des siècles et chaque maître s'est appliqué à recueillir modestement le grand héritage de ses devanciers ; à se l'assimiler pour le transmettre à son tour, enrichi de son apport personnel. Tel a cessé de plus en plus d'être le cas depuis la fin du romantisme : nous nous intéressons tellement aux caractéristiques qui distinguent chaque individualité créatrice, que celle-ci est entraînée à ne plus rien vouloir devoir qu'à elle-même. De là à reprocher comme un défaut toute influence étrangère il n'y a qu'un pas. Notre époque n'aime pas les disciples et si la Passion du Christ avait lieu aujourd'hui, les critiques reprocheraient, n'en doutez pas, aux Evangélistes qui l'ont rapportée, d'être trop influencés par le Seigneur.

Pour mieux éclairer cette question de la rupture d'unité de langage musical, prenons l'exemple extraordinaire d'Igor Strawinsky. Jamais peut-être un musicien n'a révélé, dès l'aube de sa carrière, des traits personnels aussi saillants. Ses premières œuvres provoquent une ivresse de nouveauté ; de *Petrushka* au *Sacre*, à *Renard*, aux *Noces*, au *Soldat*, on le voit prendre des partis de plus en plus hardis et dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne les doit qu'à lui-même. Ce fut donc une surprise générale lorsqu'on vit cet homme prendre le parti, peut-être le plus hardi de tous, c'est-à-dire cesser cette exaltation de l'élément personnel pour s'appliquer de toutes ses forces à redonner un sens au développement du grand langage musical et renouer avec ses attaches.

Autrefois, un Bach était maître en la musique ; le Strawinsky du *Rossignol* comme le Schönberg de *Pierrot Lunaire*, est maître dans sa musique. Au contraire, le Strawinsky de la *Troisième Symphonie* est un grand maître de la musique entière. Il nous a rappelé que le langage d'un créateur est avant tout une synthèse des langages précédents. Il nous a rappelé que l'œuvre d'art doit commencer où finit l'expérience et que la connaissance du passé, l'approfondissement du métier des anciens sont sève nourrissante pour l'inspiration. L'attitude actuelle, comme je l'ai dit tout à l'heure, a trop tendance d'en faire fi. Il s'ensuit que de nombreuses possibilités du talent restent inemployées par méconnaissance, car il est au-dessus des forces humaines de recréer tout un art par soi-même. N'oublions pas que le mot créer, en art n'existe pas dans le sens : de rien, faire quelque chose. Tôt ou tard, en approfondissant ses connaissances, l'artiste éprouve le besoin de rechercher ses attaches avec l'essence de son art. Il risque alors de s'apercevoir qu'il y est étranger. La dramatique évolution de Strawinsky illustre ce que j'avance, mais qui a compris qu'elle était dramatique ? Qui voit que c'est un signe tragique des temps qu'un homme si remarquable prenne conscience, après des œuvres étonnantes, qu'il s'essouffle à ne s'appuyer que sur soi, et éprouve le besoin de s'appuyer sur la musique entière afin de trouver sa place dans l'histoire de son art ? Certain snobisme a crié au miracle ! On a annoncé un retour à Bach, mais quel miracle peu naturel ! Beethoven a commencé comme disciple de Mozart et Haydn, puis progressivement il découvre Beethoven. Strawinsky découvre Strawinsky. Quinze ans après *Petrushka*, il prend conscience de ses attaches avec un Bach...

Quand je dis qu'il faut qu'un langage parte d'une synthèse de ce qui précède, comme ce fut le cas pour un Mozart ou un Beethoven, j'entends que le langage antérieur doit être assimilé, comme de la nourriture qui fait de la chair et du sang. Or, à un certain âge, et après avoir produit des œuvres d'une originalité admirable, il est presque surhumain d'assimiler cette leçon du passé. Elle devient alors comme le calcium qu'absorbent les adultes comme remontant, et dont l'action n'est certes pas la même que celle de la chaux qu'un enfant tire naturellement de sa nourriture. C'est pourquoi nous voyons parfois dans le langage actuel de Strawinsky certains motifs d'autrefois, comme cités entre guillemets. Pour le langage musical, c'est comme si, dans notre sang, l'on trouvait des petits pois ou des morceaux de viande.

On ne rendra jamais assez grâce à Strawinsky du courage avec lequel il a forcé le redressement du courant musical. Certains ont parlé de trahison, de retour en arrière. Je ne sais ce qu'on entend par là : il n'y a pas en histoire de retours en arrière ; tout au plus peut-il y avoir des retours en avant. Je crois que c'est Valéry qui dit que le classicisme est le style de la civilisation, définition frappante qui donne au mot une vertu dynamique au lieu d'en faire l'apanage de certaines époques. On doit remercier Strawinsky d'avoir cherché pour nous ce « style »-là, en un temps qui porte dans notre art une telle confusion de valeurs.

Ceci représente un don de soi-même et des sacrifices inouïs que la postérité seule sera à même de juger objectivement. Or, je pense que nombreux sont les musiciens qui sentent la nécessité d'un sacrifice analogue pour sauver dans la tempête le frêle esquif du Beau. En ce qui me concerne, j'ai aussi senti cette nécessité du sacrifice commandée par une aussi singulière époque. Elle a consisté pour moi à quitter pour quelques années la création, c'est-à-dire les délices du Spirituel, pour pénétrer dans la violence de notre Temporel et tâcher de le comprendre. Il m'a semblé en effet que, du fait du divorce du langage musical à son point d'évolution actuel avec les aspirations qui se font jour, nos formes d'art s'anémiaient par suite de leur déshumanisation. Il s'agit donc d'étudier le problème de ses premiers fondements, c'est-à-dire dans la vie même, la vie morale, la vie sociale, économique, politique, religieuse, afin que la sève de l'humanité qui prend conscience d'elle-même trouve le chemin de nos formes et les revitalise. Toute esthétique est l'expression d'une éthique et il en sera ainsi dans l'avenir comme dans le passé. C'est pourquoi je me suis employé avant tout à comprendre le sens de la nôtre, afin d'en faire une synthèse et de pouvoir concourir à l'élaboration des nouvelles voies de la musique.

Or, j'ai pu constater combien cette façon de procéder pouvait être utile et instructive, ne serait-ce que par mon contact quotidien avec l'orchestre, depuis plus de dix ans que je me suis donné à l'art de diriger.

Je pense qu'il ressort déjà clairement de mon exposé que l'influence des mœurs actuelles sur la musique entraîne un processus de déshumanisation de son langage. Je vais maintenant vous en esquisser la cause principale. Elle réside dans le manque d'appel et l'isolement où se sentent aujourd'hui les artistes créateurs. Nous avons vu que cet isolement trouvait une première cause dans le manque de correspondance entre l'évolution actuelle du langage musical et les aspirations humaines auxquelles notre temps donne naissance. En effet, l'œuvre d'art est un acte d'amour. On écrit pour son prochain et je m'inscris en faux contre qui affirme le contraire. Notez que ce sont généralement ceux qui déclarent que l'artiste ne crée que pour soi qui sont le plus sensibles au succès ou à l'insuccès remporté par leurs ouvrages...

Or, qui est notre prochain ? C'est ce que nous ne savons plus. Et comment pourrait-il en être autrement ? Jamais époque ne fut aussi composite, multiforme, et pour tout dire indéfinie que la nôtre ! Le moyen âge s'y mêle au futur ; une sourde guerre civile oppose des tendances inconciliables, et seule l'instabilité semble stablement figée au cœur de nos existences.

Les frontières départagent des conceptions de vie tout à fait distinctes. Je m'en rends compte jusque dans mes programmes. Quelques heures d'avion suffisent pour m'emporter d'un pays où survit une vieille bourgeoisie libérale, à tel autre où une majorité socialiste amène au concert un public populaire. Ici, l'on est averti des derniers ouvrages de Bartok, mais peut-être d'autant plus blasé qu'on est plus averti ; là, on découvre Brahms. Ce désordre suffirait déjà à justifier le manque d'unité de la production contemporaine ! Il est donc évident que notre devoir est avant tout de préparer les voies à l'art qui apparaîtra en même temps que le monde que nous portons en gestation. Il me semble exclu que le renouvellement futur du langage musical puisse venir de quelque surenchère de style, ou de trouvailles provoquant de nouveaux élans esthétiques. Ce que je crois par contre est qu'il sera provoqué par l'apparition de formes aussi importantes que le furent l'opéra ou la symphonie et qui naîtront de conditions de vie complètement nouvelles.

Dans ce sens, la crise de notre langage musical peut être comparée à celle de la littérature au XIII^{me} siècle. A cette époque, les hommes de lettres écrivaient et parlaient latin. La littérature était alors l'apanage d'une élite. Il allait appartenir à Dante de se saisir du « vulgaire » et de l'élever à la dignité de langage poétique. Or, notre langage musical est aujourd'hui aussi une sorte de latin : il faut être de vrais spécialistes pour comprendre une partition de Schönberg ou de Milhaud. Et l'on peut dire que la conscience du monde musical est de plus en plus saisie de la nécessité de retrouver une langue universellement compréhensible qui correspondrait à ce que fut le « vulgaire » pour Dante. Quelle peut être cette langue ? Il est trop tôt pour en juger. Elle peut naître du théâtre de variété dont les moyens et la discipline seraient élevés à la dignité d'art par un créateur de génie, comme elle peut naître de l'influence d'un nouveau folklore.

Est-ce à dire que l'on doit sousestimer nos productions actuelles ? Certainement pas, car nombre d'entre elles sont marquées du sceau de la durée au même titre que *Boris Godounow*, ou une symphonie de Schumann. Mais au point de vue historique, les grands ouvrages contemporains sont davantage des pages que l'on ferme sur le passé que des livres qui s'ouvrent sur l'avenir, ce qui n'empêche qu'on pourra trouver plus tard en eux des signes avant-coureurs que nous ne dégageons pas encore, et qui donneront à leurs auteurs une démarche de précurseur.

Le plus important est de ne pas perdre de vue cette nécessité très simple, mais dont j'ai mis des années à trouver pour moi l'application quotidienne : Que pour durer il faut savoir bouger, mais que pour bouger avec profit, il faut le faire sans perdre de vue les grands principes qui donnent à notre art son ton le plus élevé. Oui, je résume peut-être ici le plus profonde difficulté de notre tâche, étant donné la confusion des circonstances présentes : révolutionner en conservant intacte l'essence de la musique. Pourtant comme j'ai trouvé chez nombre de mes confrères la conscience de la mission qui nous incombe, je crois pouvoir affirmer que nous saurons faire en sorte que les âmes élevées puissent vivre encore dans notre art ces moments, ces merveilleux moments, qui ont fait dire à Rimbaud : « Elle est retrouvée, quoi ? L'Eternité. »

VITRE CLOSE

Il fait froid, j'ai froid partout et pourtant on me dit qu'il fait chaud. « Mets une jaquette » disait-il tout à l'heure, et ceci, suivi de « Je vais travailler, je suis fatigué, j'en ai assez, tout cela doit changer, j'ai mal. Je ne rentrerai pas pour le dîner » disait-il encore.

J'ai froid aujourd'hui, hier aussi, il y a longtemps que j'ai froid, très longtemps. J'attends un enfant. Comment cela se fait-il ? Je n'en ai peut-être qu'envie, ou ai-je peur d'en avoir un ? Toujours entre deux, toujours ambivalente, jamais tout à fait noire, ni blanche. Toujours au niveau de l'étouffement ou saturée d'air.

Dans le rêve de cette nuit, pourquoi fallait-il que cette montre coûtât soixante-cinq francs ? Pourquoi soixante-cinq ? Je cherche, six, cinq, je ne trouve pas et pourtant j'y pense tout le temps. C'est comme tout à l'heure, je cherchais au fond de moi l'enfant de la solitude. Je cherchais la ressemblance avec ce père inconnu. Oh ! ma solitude, sois la plus forte, drague enfin le désir qui se fige au fond de moi !

Mon plaisir est loin ; si constante la morose lucidité ! Il me disait tout à l'heure : « Je t'estime ». Je sais.

Non, je ne sais rien, je ne comprends rien d'autre que l'heure et la poussée de fièvre journalière. J'invente mon bonheur avec de vieilles poupées fanées. Je crois mon bonheur à force de robes de rechange, à force de cheveux fatigués, peignés et repeignés, à force d'ennui et de mouchoirs froissés.

Je le vois au coin de la rue ; il monte, torse nu, le regard à hauteur de nuages. Il a pour compagnes toutes les filles de la ville. Mais les voit-il ?

J'ai beaucoup de doutes quand je pense à lui ; mais je crois que c'est moi le doute. Je le porte en ma vie comme une triste religion. Je l'exalte au passage de l'amour comme unique support. Un doute-amant, un amant transi qui gagne mon cœur à force de grignoter. L'usure devient sa maison.

J'ai froid. Il me donne le glacé des mains mortes. Mes mains se referment sur elles-mêmes. Le soir, elles soutiennent un poignet douloureux. Ce sont les menottes qui me font ce mal étrange. Ce sont elles la cause de tout ce qui se passe aujourd'hui.

Je n'aime pas l'avenir. Je n'aime pas ce qui m'échappe. Je tiens mes mains à plat pour ne pas retrouver le contact de mes doigts sur mes paumes.

Si je pouvais m'en aller, je passerais cette nuit sous ta fenêtre, mon jeune ami. Dormir me serait doux, sans lendemain.

Cette nuit, un bateau a remplacé la montre. Il est fixé sur une haute table comme un buste d'homme. J'en fais le tour ; bateau de bois peint !

Dans tes yeux, je compte cinq chapelles rayonnantes. Je n'y entre pas. Les colonnes d'ombre se croisent et en défendent l'entrée. Au fond, des pas résonnent. Dans ma maison, je compte les chambres, un grenier et une cave. Il pleut sur ma maison. Je ne sortirai plus.

Montpellier, octobre 1952.

Claude Azard.

D*es plans, découpés en paraphe, sont reliés, ou plutôt étayés par des mâts répartis à gauche et à droite du tableau. Jaillis d'un côté, du groupe morcelé des travailleurs, de l'autre, de la masse plus compacte du bateau, ils s'élancent, brochettes ou dards autour desquels se déploient ou s'organisent les grands plans des voiles. Parfois doublés de leur ombre, parfois prolongés de blanc, ils arment, ils soutiennent la composition comme les mâts du cirque soutiennent la grande tente.*

Autres éléments de stabilité, ces champs horizontaux qui traversent le tableau : première base, de valeur neutre, précise mais souple ; et « seconde base », si l'on peut dire, formée du groupe des hommes baissés que prolonge le corps de la barque. Si l'on cligne un peu des yeux, on voit que les lumières qui s'y accrochent forment une ligne blanche sur fond noir, tandis que plus haut, la guirlande noire se détache sur un fond blanc.

Ces barres horizontales : dos des travailleurs, bord du bateau, guirlande et grande vergue, qui, constatons-le en passant, montent toutes légèrement vers la droite, relient entre elles deux régions différentes. A droite, des masses simples, assez « géométriques », aux valeurs précises, aux grands plans blancs et noirs. A gauche, des masses plus complexes, plus morcelées, aux taches de valeurs plus petites et plus découpées.

On se rend compte alors que dans ce tableau, il y a un rythme de droite, large et calme, équilibré par un rythme de gauche, de moindre ampleur, mais plus saccadé, plus rapide, ce qui lui confère une certaine équivalence.

Or, rythme égale mouvement ; et c'est une chose troublante que de constater chez le peintre, cette recherche simultanée de mouvement et de stabilité, au moyen d'arabesques alliées à des lignes de construction très strictes. Il en résulte même parfois un certain malaise...

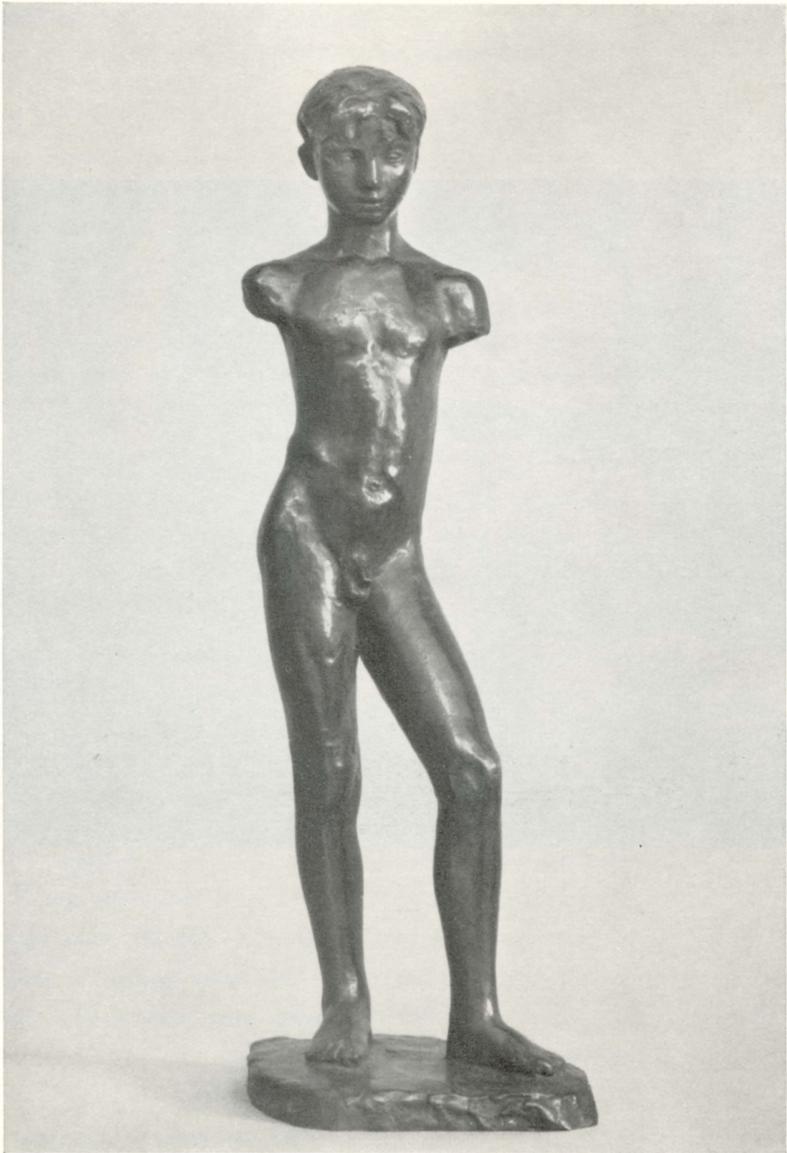
On ne peut pourtant, s'empêcher de trouver du lyrisme à ce ballets de pêcheurs, à ces grandes voiles éblouissantes de blancheur, claquantes, désinvoltes et audacieuses, paraphe accrochés au ciel et à cette barque, nœud de ces ailes, aussi noire qu'elles sont blanches, et dont le poids mystérieux lui permet de les soutenir. La voile du milieu, finissant en pointe, s'appuie sur elle qui se termine aussi en s'amenuisant. Et l'on devine alors combien le peintre a voulu que soient agencées ces formes selon un ordre, chacune n'étant là que par rapport à sa voisine, et les rythmes s'amorçant dans les unes, se continuant dans les autres. Cela donne à toutes choses une amplitude enivrante ; et l'on se surprend à penser mise en scène autant que mise en page, décor de théâtre autant que peinture. Le malaise dont nous parlions n'est-il pas alors plutôt un plaisir : le plaisir atteint, la danseuse immobile sur la pointe, la note haut tenue par le musicien, le plaisir total, fait d'une stabilité particulière, éphémère il est vrai, mais pourtant réelle.

Anne Bettems.

La reproduction ci-contre est tirée du livre de Pierre Courthion « Peintres d'Aujourd'hui » dont un des chapitres est consacré à Pignon (Editions Pierre Cailler, Genève).



Pignon.



Karl Geiser : Knabenfigürchen.

(Cliché obligeamment prêté par le musée de Winterthour.)

Le rêve

sur la plage

Pour Darzec

Le bateau dansait sur les vagues Il avait l'air de se débattre. Mais il était attaché par la poupe au débarcadère, et à l'arrière, une chaîne le reliait à une grosse ancre, pour éviter qu'il ne vînt donner contre la digue.

Quand je saurai nager, on me permettra de m'en servir, et alors, je m'en irai très loin tout seul, jusque de l'autre côté de la Venoge, là où je ne connais plus rien, jusqu'à Morges, jusqu'à Genève.

Le bateau descendait le Rhône. Il fallait faire attention aux rapides, mais à part cela, on pouvait dormir toute la journée, étendu sur le pont brûlant, avec le goudron jointoyant les planches qui vous collait à la peau, parce que le soleil le faisait fondre. Les rives défilaient des deux côtés, des champs de blé tout jaunes, avec des reflets noirs, tellement les épis étaient mûrs, et les taches rouges et bleues des coquelicots et des bluets, des champs de luzerne et de trèfle d'un vert fatigué.

Parfois la rive était bordée de saules, et le fleuve courait dans l'ombre. Parfois surgissait une île couverte d'ajoncs aux fleurs d'or, fendant le fleuve en deux. Vers le soir, ils en choisirent une, plus spacieuse que les autres, plus sûre contre les eaux ; y débarquèrent, mettant en fuite des foulques et des palombes qui s'envolèrent en criant ; et plantèrent leur tente, cachée parmi les roseaux. Il fallait faire attention de n'y pas mettre le feu ; et puis de la rive, on pouvait apercevoir la fumée... Mais ils voulaient souper. Quand ils eurent mangé (des cailles, pimentées d'oseille et de baies de micocoulier — Frédéric ne savait pas si le micocoulier avait des baies, mais cela ne fait rien, c'est un mot si bizarre !), ils s'étendirent sur leur couche de goémons et d'herbes sèches. On entendait le bruit de l'eau, monotone, apaisant ; et Ladislas se mit à parler, des fjords de Norvège...

Le lendemain, la course continuait. Le ciel devenait toujours plus bleu, toujours plus bleu. Et les rives prenaient une couleur ocre, de terre brûlée. Maintenant, il faisait si chaud qu'on ne pouvait plus se tenir sur le pont. Frédéric restait à l'arrière, à regarder l'eau, les bulles qui sortaient de dessous le bateau en gros bouillons verdâtres, la berge, où, parmi les galets couverts de varech croissaient des jonquilles d'or et des marrubes. On tra-

versait la Camargue, des garrigues entrecoupées d'étangs où somnolaient de grands flamants roses et des outardes. Des nénuphars que survolaient des libellules. Plaines marécageuses où il aurait fallu galoper, tout nu sur un cheval sauvage, parmi les troupeaux de buffles.

Mais ils n'avaient pas le temps. A mesure que s'approchait la mer, leur impatience grandissait. Bientôt le ressac les couvrirait d'embrun. « Il me semble que je sens déjà du sel sur mes lèvres », dit Stanislas. Le fleuve coulait de plus en plus lentement. Il y avait à tout instant des bras d'eau dormante qui filaient à droite et à gauche, de petites vasques sans rides où venaient s'abriter des sarcelles. Nul bruit que celui de la loutre plongeant après sa proie.

Et puis, c'était la mer. Le soleil se couchait, non plus derrière une colline, mais tout là-bas, à l'horizon vers lequel ils allaient s'enfoncer, porté par le jusant. Les dunes. Les récifs. Les poissons aux formes étranges dont ils ne savaient pas le nom. Les oiseaux de mer dont on parle dans les livres : les grands goélands blancs, les goélettes noires et blanches, les frégates et les cormorans. Derrière, le mascaret, comme une frontière franchie à jamais.

Pierre voulait devenir mousse sur un bateau de pêche. Il grimperait tout en haut des vergues, seul avec un singe, un macaque, son unique compagnon. Et le soir, au moment où le ciel et la mer commencent à se confondre, il redescendrait sur le pont poisseux, et souperait de baudroies.

Mais moi, j'irai à Monte-Carlo gagner un tas d'argent, pour acheter une frégate, ou bien une jonque aux voiles oranges. Et quand j'aurais fait le tour du monde, je reviendrai chez moi, avec beaucoup d'objets rares, des kriss en ivoire sculpté, des boucliers en peau d'hippopotame. Et je passerai le reste de ma vie avec mes parents.

C'était ennuyeux, maintenant que l'on était arrivé à la mer : on ne pouvait se décider à aller au nord plutôt qu'au sud, à droite plutôt qu'à gauche.

« Allons en Grèce, dit Stanislas, nous naviguerons d'une île à l'autre, jusqu'à ce que nous en trouvions une pour nous tout seuls. Et si nous n'en trouvons point, nous traverserons le Canal de Suez, et nous irons vers les îles de Corail. » Ils se nourriraient d'œufs de tortue, de pastèques et de noix de coco. Ou bien encore d'huîtres saupoudrées de grains de sénévé. Et toute la journée, sous le ciel toujours bleu, ils collectionneraient des conques et des madrépores, pêcheraient les barbues au gros ventre rond, et les longues raies pâles. Ou bien, ils regarderaient au loin l'écume blanche de la houle, se brisant sur la ceinture des récifs de corail.

Mais Ladislas préférait la Corse, pour devenir roi du maquis, ou bien l'Amérique. Nous suivrons en cajak le Colorado, jusqu'à ce que nous trouvions des Indiens...

Le bateau était un gros canot à moteur, en bois de santal rouge, avec de petites couchettes à l'intérieur. Non, c'était un grand voilier blanc, comme celui d'Alain Gerbault. Et les mats étaient de teck.

(Fragment)

Jeanlouis Cornuz.

DEUX POÉSIES DE LUCIANO ERBA

extraites de *Linea K* (éd. Guanda, Milan, 1951)

Küssnacht

L'agave coupé au rasoir
et le trou du tapis
je ne sais d'autre dédicace
(trains où l'on montait ensemble la nuit
nœud de cravate au miroir gris
d'une auberge perdue
l'hier qui se saigne
l'homme que je fus)
et puis après
je ferai le soldat
avec du tabac noir
et autour de la taille
une ceinture de cuir
après tout
je ne suis plus rien
ou le mal
dernier bien qui reste.

Coucher de soleil à Montluçon

S'attendre au seul pont de la ville
au-dessus de l'eau malade. Se chercher
parmi les longues pédalées des fondeurs
laisser le jour nous éblouir
derrière les arsenaux ardents
et se heurter aux piles le sommeil
des molles flottilles d'ordures.

A demain le branle des pensers ! Ici
c'est le sourire de la renonciation
et ce n'est pas nos propres mots
que nous disons.

(Traduction Ph. Jaccottet.)

Célestin

Epopée

familière

IX

LE livre ouvert, il songe. Ah ! que d'émois aux creux du papier ! les marges vont par paires comme des pigeons. Au frémissement des ailes, on devine des choses si neuves, si inouïes que Célestin, quittant le livre, poursuit au travers des vitres éclatées l'immaculée vision de neige. Eh ! quoi, tout cela si proche ! Et rêve d'y mettre la main. Mais n'ose tout de suite, par pudeur, craignant aussi d'être déçu. Oh ! la trace ici-bas des doigts, rails trop connus... ah ! non, fi de l'omnibus ! Ce qu'on veut, c'est l'idéal à explosion, quelque chose d'instantané, qui vous fait vlan, là, au milieu...

« Toc ».

A quoi la porte, avant qu'on l'en prie, bat soudain. Dans l'embrasure, un brouillard unanime, avec des

fluorescences bleues, qui galopent, le tout bientôt précipité en athlète — au-dessus du pectus en encorbellement, le chef, épanoui comme un lotus (sacré, va de soi).

Célestin, ravi, bredouille : « Mon-... », reprend : « ...sieur » renonce : « zut... », s'excuse, puis s'interrompt, flairant un piège : « mais... » ; — enfin brusquement résolu se lève. On l'a prévenu :

« Célestin »

d'une voix si suave que lui, stupéfait, se retourne et, ne trouvant que le mur, accepte par ricochet (et modestie aussi) ; alors, soucieux d'accorder la sienne, l'élaborant avec soin, module :

« Présent! »

L'ange, car c'en est un, à juger par les plumes, étend les bras, qu'il a fort noueux et poilus un brin (mais d'or), — au bout une lance oblique, en bois des îles, de celui dont on fait les arcs et les pieds de lampe (les plus beaux) : « Nombreux hélas ceux qui sur nous jettent l'oubli, pauvres d'eux, mais ô toi... »

Le vocatif en forme d'index comme, aux carrefours, les flèches de la circulation (en fait, c'est un peu cela) « mais ô toi, prends garde, Célestin !... » Détaillé, le prénom, avec un tel soin de l'étymologie que le détenteur, tremblant, s'affaisse sous le poids du sublime.

Et ce fut tout. Au point que, s'il avait retrouvé un

débris de duvet sur le seuil, Célestin eût été en peine d'en croire (comme on dit) ses yeux ou ses oreilles. Mais s'avisant que le « prends garde » était riche de plus d'un sens, tomba dans une rêverie non exempte de tracas : « si c'était *aussi* une menace » s'effarouchait-il. Voilà donc la rançon des élus ! Une menace les escorte... « Bah ! à quoi bon se troubler ; ce que je fais est bien — mais, que fais-je au juste ? (la réflexion marqua une pause, pour mieux poursuivre, une seconde pause, une troisième...) c'est vrai, jusqu'à présent, qu'ai-je fait ? » et devant l'espace vierge, se prend à désespérer : « le courage, je l'ai ; le zèle, encore plus ; l'énergie, oh !... l'énergie, ah !... alors qu'est-ce qui me manque ? » et se désole de n'ouïr que l'écho. A-t-il jamais boudé au travail ? Bien fin qui le dirait ! Il reste que, l'ange aidant, c'est un peu comme s'il lui fallait, en plus, trouver à lui seul tout l'ouvrage, et le faire.

Sur le guéridon, dans leur bocal, deux poissons rouges tournent en rond. Célestin, du regard, les suit et s'intéresse. Le bocal est sphérique — le monde aussi ; par conséquent la vie ; quant au salut, (la suite est nécessaire) en forme de boule, il doit bien finir par *s'accomplir*. Périphe, à moi la boucle ! la métaphore est hardie ; nonobstant s'impose. D'un doigt protecteur, ployé jusqu'à mi-phalange, Célestin agite doucement l'onde au grand effroi de ses hôtes qui,

oubliant leur circuit, font des bonds verticaux s'achevant en « ploc ». « Ploc, ploc, ploc » dont le silence se ponctue sans que la suave expression de béatitude, aux lèvres de Célestin, s'altère. Et tourne l'index, tourne, tourne jusqu'au matin.

X

LES jets d'eau jacassaient deux par deux. Intrigué, Célestin s'approcha. Ce n'était pas tous les jours qu'il allait au Jardin des Plantes. Aussi, tout à coup, ce dialogue escaladant les oreilles, de rond-point en rond-point reprenant et s'élargissant en éventail ou, réduit aux menues confidences, se plissant à double filet auprès des mancenilliers ! Que de voix soucieuses de s'unir ! Célestin ne douta plus que les jets d'eau se distinguassent par leur sexe, ainsi que cela s'aperçoit à chaque cage, sur l'étiquette en émail blanc, pour ce qui touche aux animaux : « Jaguars, mâle et femelle ». Il eut beau scruter un à un les barreaux et l'espace derrière : à part la sciure et la forte exhalaison des fauves absents, il n'y avait rien ; d'où l'on pouvait conclure qu'ensemble envolés, ils respectaient la loi des couples, qui est celle de la jungle, « et de la société » poussa un esprit facétieux, avec délice, à son oreille. Mais qu'est-ce ? à droite,

tout au fond, ce mufle armé de dents comme une herse ? Mâle, ou femelle ? Célestin ne sait à quoi se résoudre et, s'éloignant de trois pas, finit par avoir la vue trouble à force de vouloir se l'éclaircir ; ce n'était plus un jaguar, ou deux, mais dix, onze, vingt, trente : « Pair ! ». Avant qu'il ait eu le temps de compter jaillissait une nouvelle portée : « Pair ? impair ? pair ? imp... ». Telle la gueule d'une génération entière de félins, la cage élargissait toujours plus ses mâchoires où les barreaux, atteignant les dimensions de tout le parc, faisaient une denture épouvantable.

« Eh ! bien quoi, s'écria le gardien en lui donnant une bourrade, les veuves, ça a du charme, pas vrai ? il est mort la semaine passée, je vous dis. Les lions en étaient jaloux. Fluxion de poitrine ! Mon jaguar est parti avec la première feuille morte. Mais regardez-moi comme elle se porte, la délaissée ! une *reine* ! » Célestin poussa un cri, un gémissement plutôt. Le gardien pirouetta,

« pour qui me prenez-vous ? »

Alors, saisi d'une tentation formidable, Célestin, debout sur la pointe de ses bottines, le veston tendu comme un muscle qu'on bande, le col trop étroit pour la soudaine dilatation de ses poumons, aux mains comme une démangeaison poilue, et quel souffle de forêt vierge par les narines !... : « Le roi, je suis le roi ! », rejetant, sur l'épaule, l'ample crinière indiquée par un friselis au ras du col ; l'air

alentour dépecé en lanières molles où, parfois, entre la feuille d'un arbuste et la fleur du même apparaissait, à distance respectueuse la casquette bardée de fer du gardien.

En rentrant au pas de course, Célestin fut pris de fortes nausées, se mit vivement au lit, miaulant et maugréant, geignant et vociférant, ce qui eut pour effet d'alarmer la compassion éprouvée de la concierge :

« un peu de camomille ? »

« de la chair fraîche ! » fut la réponse lancée du haut d'un rictus carnassier « ou plutôt une infusion de verveine » reprit, en sourdine, comme un remords, la même voix. La concierge galopa à perdre haleine. Les voisins accoururent. On entendit des chuchotements. Célestin crut y entendre les prémices de la gloire, mais trop inquiet lui-même de ce qui en était le motif (il n'osait plus consulter un miroir), s'endormit du plus profond sommeil. A quoi les meubles, un instant réveillés, et comme mis en liesse par l'impétueux locataire, répondirent, puis s'affalèrent qui dans sa quiétude, qui dans sa paresse, qui dans son sérieux, tous dans leur parfaite physionomie de meuble — façon de dire qu'on est un peu là, et aussi d'insinuer qu'on y serait pour tout autre chose. Mais Célestin ronflant, était inaccessible aux insinuations. Et les meubles de psalmodier, dans leur âme de bois : souriceau, souriceau, sour...

A suivre (voir Pour l'Art 24, 25 et 26).

Ambroise.

Peintres d'Aujourd'hui

Rythmes et Couleurs vient de fermer ses portes, après nous avoir offert pendant quelques semaines ses îles féeriques, terres civilisées ou «incroyables Florides». Ouvrons donc *Peintres d'Aujourd'hui*¹⁾ pour retrouver, fût-ce en reproductions, fût-ce en noir et blanc, ceux que nous avons aimés.

Lapicque, Bazaine, Estève, Pignon, Tall Coat, de Staël, Garbell, Marie Raymond, Hillaireau : ces noms de grands seigneurs, désormais familiers, auxquels viennent se joindre ceux de deux peintres qui n'étaient pas représentés à l'exposition de Lausanne : Rollier et Bolin, et d'un sculpteur : Hajdu. Le petit livre de Pierre Courthion vient à son heure : pour chacun des peintres, une courte biographie, une étude, une planche en couleurs, dix reproductions en noir et blanc..., de quoi préciser nos idées, évoquer un tableau miroitant trop brièvement entrevu.

Oui, de Staël est un grand « bonhomme »²⁾. Son seul tableau déconcertant de l'exposition de Lausanne exigeait une longue « fréquentation » pour consentir à donner de soi quelque chose. Mais devant la *Composition* reproduite en couleurs, devant *Lumière*, devant l'austère portrait de *Jeannine* (la seule peinture figurative reproduite ici), on se sent pris par cette sorte de lyrisme que dégage la matière la moins élaborée, terre inculte ou boue originelle.

On dit qu'au sein des géosynclinaux, sous des pressions énormes, la pierre se reforme. Eh bien, s'il s'en forme une, de nature particulière, à partir de la terre proprement dite, improprement appelée végétale, à partir de ces restes sacrés, qu'on me la montre ! Quel diamant serait plus précieux ? s'écrie Francis Ponge. C'est ce diamant que nous restitue le peintre.

Si les compositions de de Staël évoquent la substance la plus matérielle, celles de Rollier, un peintre suisse établi à Genève, font penser à des givres, à des cristaux peut-être, au bord de la fonte. Plus froides, plus transparentes, plus délicates aussi, avec des recherches subtiles de tons, dans les bleus, dans les blancs à peine gris ou verts.

C'est le mot de *rutilance* qui vient à l'esprit devant un tableau de Bazaine, et devant ces déferlements de taches colorées. Encore la planche en couleurs que reproduit le livre rappelle-t-elle l'*Hiver* et ses valeurs plus sourdes. Le miracle est que, dans ces compositions les plus apparemment échevelées, comme ce *Vent de l'Aube* qui vous coupe le souffle, naisse un rythme et un ordre finalement apaisant.

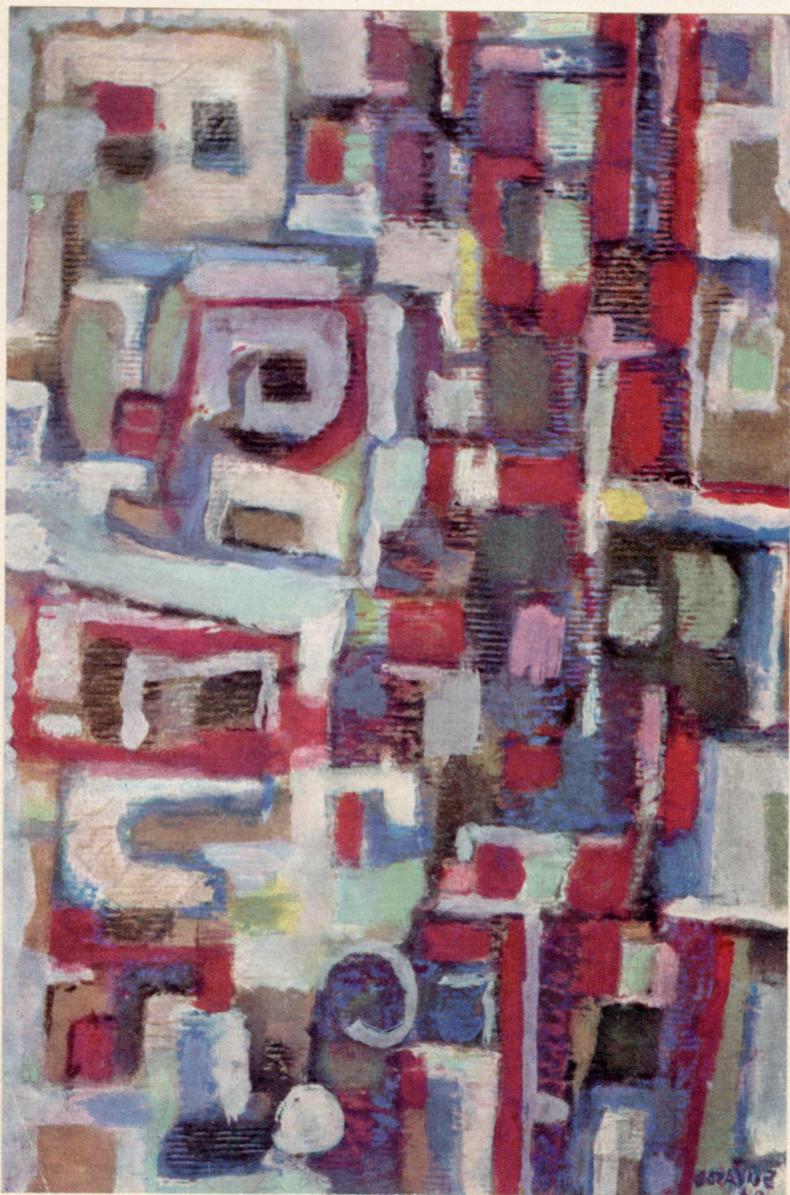
Après cela, dirais-je que j'ai horreur des *pâtisseries* de Hadju ? Mais il faut bien pouvoir se reposer de tant de plaisir et de trop d'admiration. Tel qu'il est, ce petit livre est le très bien venu.

J. C.

¹⁾ *Peintres d'Aujourd'hui* par Pierre Courthion, aux éditions Pierre Cailler, Genève.

²⁾ On s'excuse de ne parler ni de Lapicque, ni d'Estève, ni de tant d'autres. Le lecteur trouvera une étude compensatrice de Pignon, par Anne Bettems.

Cliché et reproduction en couleur sont dus à la générosité de Pierre Cailler et tirés de son livre. Qu'il en soit remercié ici.



A propos d'un symbole poétique. — Les poèmes de jeunesse de Hölderlin, j'entends ceux qu'il composa, dès l'âge de quatorze ans, aux séminaires de Denkendorff et de Maulbronn, et même les hymnes écrits à Tübingen entre 1789 et 1793 sous l'influence prédominante de Schiller, frappent par l'absence presque complète de détails vécus ; ils vibrent de l'ivresse des grands mots et des grands sentiments. Qu'un souvenir y paraisse, il n'en frappe que davantage. Ainsi dans ce poème écrit à seize ans, *Les Miens*, où Hölderlin, après s'être adressé à sa mère et à sa sœur avec une éloquence pathétique, touchante, mais conventionnelle, interpelle son demi-frère Carl en ces termes :

*Mon bon Charles ! — en l'un de ces beaux jours
Nous nous trouvions ensemble sur les grèves du Neckar,
Regardant avec joie les vagues battre la rive,
Et nous creusant des ruisseaux dans le sable.
Enfin je relevai les yeux : dans le scintillement du soir
Le fleuve se dressait. Mon cœur vibra
D'un sentiment sacré ; et soudain je cessai de rire,
Soudain je me levai, plus grave, quittant nos jeux.
Et frémissant je murmurai : Prions!...*

(Ed. Hellingrath, t. I, p. 14)

* Le ton de la correspondance, en ces années, ne diffère pas de celui des poèmes. Hölderlin adolescent paraît n'être tout entier qu'une vibration, une ferveur sans objet défini. Ses lettres, hors quelques indispensables détails pratiques, enregistrent, non sans monotonie, l'alternance d'exaltations et de dépressions, les unes et les autres hyperboliques, qui fait toute sa vie d'alors. Jamais une chose vue, jamais un détail. En juin 1788 cependant (Hölderlin a donc dix-huit ans), le jeune séminariste quitte Maulbronn et fait une excursion de cinq jours dans la vallée du Rhin, en passant par Speyer, Heidelberg et Mannheim. Bien qu'il n'aime pas les récits de voyage (il le dira plus tard expressément), il se sent le devoir d'en faire un à sa mère. Ce récit est banal si on le considère en soi ; mais un passage en est si révélateur qu'il mérite d'être cité en entier. Après une description de la cathédrale de Speyer, Hölderlin écrit :

... De là j'allai voir le Conseiller Bossler — et visitai son magasin de musique. J'y pris également le plus vif plaisir. Mais j'ai hâte d'en arriver à un objet plus digne d'intérêt. Le matin, j'avais à peu de chose près fait le tour de Speyer. Aussi pensais-je en sortir l'après-midi pour réjouir mes yeux du spectacle des environs. Je passai l'après-midi entière à courir à peu près toute la région sans rien trouver qui attirât particulièrement mon attention. Le soir tombait déjà quand j'arrivai en un lieu appelé Gran (où l'on décharge les bateaux). Au spectacle qui s'offrait à moi, je crus que je ressuscitais. La dimension de mes sentiments s'accrut, mon cœur battit plus fort, mon esprit prit son essor à perte de vue — mes yeux restèrent stupéfaits — je ne savais plus ce que je voyais et m'immobilisai — comme une statue.

Qu'on s'imagine le Rhin dans son majestueux repos, si loin en aval qu'on y perdait de vue les bateaux, si loin en amont qu'on aurait presque été tenté de le prendre

pour une paroi bleue, et sur la rive opposée d'épaisses et sauvages forêts — et au-dessus des forêts les montagnes faiblement lumineuses de Heidelberg — et de l'autre côté une plaine sans limites — et tout cela comblé par la bénédiction du Seigneur — et autour de moi toute cette activité — les bateaux qu'on déchargeait — d'autres qui cinglaient vers la mer, et le vent du soir soufflait dans les voiles gonflées — je rentraï bouleversé chez moi et remerciai Dieu de pouvoir sentir ces choses, là où des milliers auraient passé sans rien voir, soit qu'ils fussent habitués à de tels spectacles, soit qu'ils n'eussent que de la graisse en place de cœur...

(Ed. Hellingrath, t. I, p. 225)

Tout serait à souligner dans ce passage. On voit ainsi que les deux seuls moments vécus que Hölderlin jeune ait relatés par écrit, en les rattachant à une émotion qui confine à l'ivresse, sont deux moments (le premier remontant à l'enfance) où un fleuve lui apparaît, debout. On ne peut s'empêcher d'en être frappé lorsqu'on songe aux odes et aux hymnes futurs, qui auront nom *Le Main, Le Neckar, Le Rhin, A la Source du Danube, L'Ister*, et à la place que les fleuves prendront en général dans le monde poétique hölderlinien. Mais avant de commenter ce fait, il sera bon de rappeler un poème déjà plus tardif, puisque écrit à vingt-huit ans, *Heidelberg*.

* Après une strophe de dédicace, Hölderlin évoque d'abord le pont, tendu comme le vol d'un oiseau, qui mène à la ville au-dessus du Neckar. Puis la troisième strophe s'ébauche ainsi :

*Comme par les dieux jeté, un charme me figea
Quand oisif et silencieux je traversai ce pont
Voyageur traqué
Fuyant les hommes et les livres.
Ah ! là grondait ton fleuve, dans sa hâte hésitante...*

(Ed. de Stuttgart, II, p. 410)

Dans la version définitive, Hölderlin supprimera l'allusion trop intime des vers 4 et 5 ; mais ce qui nous importe est de noter qu'une fois encore, alors même qu'il se trouve dans l'état d'un homme traqué, la vision du fleuve le fascine comme un signe divin.

Ce jeune séminariste qu'on voit, dans ce récit de voyage de 1788, incapable de noter avec quelque fraîcheur ce que d'ailleurs il ne remarque pas, ce jeune homme dont les lettres et les poésies ne sont encore qu'un émouvant verbiage, ne correspond-il pas un peu trop parfaitement à l'idée que « les gens » se font du poète, enfant distrait, un peu ridicule dans sa grandiloquence, et sans aucun contact avec la réalité ? Or, il y a ces fragments cités. Ce rêveur, tout à coup quelque chose l'arrache de son rêve, et ce qu'il voit alors, il le voit avec une sorte d'intensité inouïe, il le traverse du regard, ou plutôt il se l'incorpore. Il n'y a pas observation, mais vision, en ce sens précis que le paysage lui apparaît, comme apparaissent les dieux ou les saints.

Ce qui apparaît au poète, on peut constater ici avec une netteté peu commune que ce n'est pas n'importe quoi. De même qu'un enfant ne répond qu'à telle ou telle inflexion maternelle, il semble que l'œil du poète ne s'ouvre que si d'abord le monde le regarde, et d'une certaine façon. Ou, si j'emploie une autre image, le poète ne parle que si d'abord le monde lui souffle une parole, mais pour qu'il l'entende, il faut qu'il la porte en lui sans le savoir. Entre l'âme de Hölderlin et les fleuves, il y a quelque secret contact ; c'est de lui que naît le poème. Ici, la Nature n'est pas un dictionnaire dans lequel le poète cherche le symbole qui lui conviendra ; mais ce sont plutôt certaines choses de la Nature qui cherchent le poète, et le symbole qui naît alors n'est que l'émanation d'une rencontre non voulue, c'est-à-dire tout autre chose qu'un ornement littéraire. On voit où peuvent mener ces quelques remarques.

(A suivre.)

Pour les soirs d'hiver

La lumière, rarement tamisée, éclate crue sur nos tête-à-tête comme les rayons d'une loupe, si blancs, si détaillants !

C'est alors qu'intervient le rôle du détail, du petit rien, de la chose insignifiante qui, dans un ensemble, prend la taille d'une parole maladroite dans la plus importante des conversations.

D'une épaule à la taille, moulant de biais la poitrine, les plis descendent réguliers, légèrement flottants, un peu irrésolus à la naissance du décolleté. Des points invisibles retiennent chaque pli. Une fine toile, exactement adaptée à la forme du corps soutient en corselet le délicat plissé.

Il faut alors prendre garde à la souplesse des tissus. Certains, très lourds s'y prêteront aussi bien que d'autres, très fins. Mais, tous, pour cette robe-là seront aussi mouvants que l'eau !

La jupe reprend le même mouvement en plis plus larges. Il lui faut beaucoup d'étoffe, beaucoup ! Jusqu'à vos chevilles, elle glissera, souple. Vous ouvrirez le bal chaussées d'un soulier très ouvert de cuir mat.

Grise ou noire, ou ivoire, ou bleu d'aube, elle sera parfaite si vous ne négligez pas de choisir un ton qui ne brave pas votre teint.

Dehors, il fait froid. Un large manteau en tissu neigeux, léger et chaud tout à la fois, vous couvrira jusqu'au lieu de fête. Celui-ci, aux grandes emmanchures basses, poignets serrés, vous ira à ravir, à vous surtout, dont les gestes très féminins, souples, un peu imprécis, font de vous un être impondérable. Si votre robe est claire, choisissez une teinte plus sombre pour votre beau manteau.

Et pour vous, qui êtes plus grande, plus « taillée », plus sévère et plus mystérieuse, le manteau sec avec le plastron de velours, manteau-tunique, peut-être même avec un grand col à la forme de vos épaules, fera de vous ce que les étoiles et la lune représentent pour un soir de bal.

Ainsi vêtues, gantées de blanc. Au cou l'écharpe de soie noire, un sobre bracelet au-dessus du coude, peut-être sur votre bras le carré de laine douce, frangé ou bordé de satin pour l'heure frileuse du petit matin ou pour la sortie du théâtre, vous serez belle.

L'ami qui vous accompagne posera sur vos épaules le manteau qui protège la fragilité de votre robe et qui vous entoure comme un nuage tiède.

N'oubliez pas que votre manteau d'hiver est pour ceux qui vous regardent ce que vos fraîches et charmantes robes d'été évoquent pour ceux qui s'arrêtent pour vous voir passer.

Rose-Marie.

2. Sources et ressources de l'art roman

Regardez une église romane que le temps ni les restaurateurs n'ont trop abîmée. Dès l'abord, vous éprouvez ce sentiment de pleine joie que donne une parfaite et vivante unité de style. L'architecture est un tout non seulement ordonné, mais organique. L'ornementation sculpturale, la fresque peut-être, s'y incorpore avec bonheur, soulignant les plans, animant les masses. Jamais pierre ne fut plus vivante.

Et pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette harmonie, qui s'accorde si bien à celle de paysages familiers, est faite d'éléments très divers, et dont la plupart ont de lointaines origines.

Si le génie roman a créé un style, c'est qu'il a su lier, ordonner, rythmer un ensemble de données dispersées dans l'espace et dans le temps.

C'est une œuvre de magistrale synthèse, dont il est bon, au seuil d'une étude plus attentive, de faire paraître quelques-unes des lignes directrices.

La Basilique chrétienne de Rome fournit, comme chacun sait, le plan le plus répandu de l'église romane : nef centrale flanquée de collatéraux, précédée d'un narthex et sommée d'une abside en hémicycle.

D'autre part, à l'époque romane, les architectes et les sculpteurs de Bourgogne et de Provence empruntent certains thèmes classiques aux monuments de la Gaule romaine. C'est ainsi que les portes d'Autun fourniront aux édifices du groupe clunisien le pilastre cannelé de leurs piliers. Les voussures du portail de Charlieu, le grand appareil et la sculpture monumentale de Saint-Gilles du Gard et de Saint-Trophime témoignent avec éclat de l'attrait toujours vivace des formes classiques.

Mais l'influence de la Rome antique, loin qu'elle se manifeste toujours directement et de façon continue, le cède à l'action immédiate des maîtres lombards, vrais initiateurs de l'architecture pré-romane. La Chronique de Saint-Bénigne nous montre l'abbé Guillaume de Volpiano, reconstruteur de la basilique dijonnaise, en constante relation avec ses compatriotes d'au delà des Alpes, dont beaucoup se répandent non seulement en Bourgogne, mais dans les provinces voisines et jusqu'en Normandie. Envoyé lui-même dans cette province pour soumettre plusieurs monastères à la réforme clunisienne, Guillaume inaugure l'ère des grandes constructions normandes. Un autre abbé italien, Lanfranc, appelé à Caen par Guillaume le Conquérant, organise l'abbaye de Saint-Etienne. Devenu archevêque de Cantorbéry, il sera, avec le roi, le grand promoteur de l'architecture romane d'Angleterre.

Toutes les églises de l'école normande conservent le plafond de charpente des anciennes basiliques. Celles de l'Est, fidèles à la tradition carolingienne, font de même. En revanche, les architectes bourguignons, poitevins, auvergnats, périgourdiens et provençaux adoptent la construction voûtée. Voûte en berceau ou voûtes d'arêtes, la pesante chape de pierre posera aux constructeurs le redoutable problème du contrebutement, et les contraindra à modifier du tout au tout le principe même de l'architecture. Des diverses solutions apportées à ce seul et même problème sortiront les ensembles organiques propres à chaque groupe provincial ou interprovincial. De là naîtront l'unité et la diversité du style roman.

Quant aux architectes du Périgord, ils se rallient à une solution tout orientale : ils voûtent leurs églises d'une file de coupes sur pendentifs. C'est la solution byzantine,

réalisée de façon grandiose à Sainte-Sophie de Constantinople. Or, n'est-il pas curieux que les églises à coupoles (il en existe une soixantaine) se soient élevées précisément à l'ouest de la France, et là seulement ? Quelles sont les voies de pénétration ou les circonstances particulières qui expliquent une influence si nettement marquée ?

Il est constant que l'expansion des formes d'art emprunte les routes du commerce. Or, pour ce qui concerne la France, on sait que les comptoirs vénitiens s'échelonnaient sur une diagonale qui, d'Arles à La Rochelle, passait par Cahors, Souillac, Périgueux et Angoulême, toute la région des églises à coupoles. Mais Venise, c'est au moyen âge la porte de l'Orient. Et Venise, c'est Saint-Marc, église byzantine dont le plan va être celui, presque identique, de Saint-Front de Périgueux.

Il convient cependant de préciser que cette transposition de la coupole de Byzance pose aux constructeurs français des problèmes nouveaux. Les coupoles orientales sont en briques ou en poterie, celles de Périgord sont en pierres appareillées, mais en pierre d'une qualité exceptionnelle. Cette circonstance explique que ce mode de construction se soit aisément répandu sur le crétacé périgourdin à l'exclusion de toute autre région de la France¹⁾.

On expliquerait de manière analogue l'influence exercée par l'art musulman sur l'architecture romane du Velay, et comment le style particulièrement brillant des églises du Puy a su assimiler cet autre apport oriental.

Les recherches archéologiques et historiques de ce dernier lustre, dont les conclusions divergent sur tant de points, s'accordent pour assigner aux formes de la sculpture romane comme à ses thèmes iconographiques une nette prédominance de l'influence orientale. Parti de la Perse sassanide, ce courant fécond s'achemine par des voies diverses vers cette partie de l'Europe où s'élabore dès avant le XI^{me} siècle, sous l'égide monastique, le premier grand art chrétien d'Occident.

Ces ferments d'Orient, si propices au renouveau de l'architecture médiévale, le sont plus encore à la véritable résurrection de la sculpture qui illustre si magnifiquement les débuts de l'art roman.

Mais les sculpteurs, comme les architectes, ont « repensé » les thèmes que leur offrait le monde fabuleux de l'Orient. Et non seulement ils en ont tiré des thèmes chrétiens, mais ils en ont recréé les formes.

Remarquons tout d'abord — et c'est là une des constantes de l'art roman — que la décoration n'est jamais, comme dans l'édifice oriental, revêtement d'apparat. La sculpture romane est essentiellement organique. Toujours étroitement liée à l'architecture, elle en est la traduction plastique. Dans l'archivolte, le linteau et les piédroits du portail, l'élément fonctionnel est inséparable de l'élément ornemental. Le galbe du chapiteau, le cintre du tympan imposent à l'artiste la « loi du cadre » et conditionnent par là le comportement des figures. C'est de la triple exigence d'une iconographie d'enseignement, de la primauté de l'architecture et des lois propres à son art que le sculpteur roman créera son style.

Aussi voyons-nous que l'art roman, constructeur ou imagier, dont les racines profondes se nourrissent aux fonds les plus divers, a su en assimiler la riche substance selon la loi de son propre génie.

C'est pourquoi, quelque intérêt que puisse offrir la complexe question des origines de l'art roman, quelque nécessaire même que puisse être la connaissance des sources pour apprécier cet art dans sa pleine signification, il importe beaucoup plus d'en saisir le principe ordonnateur. Telle est la loi interne de tout organisme vivant. Tel est aussi le pouvoir secret de tout art créateur.

A suivre (Voir Pour l'Art, 26).

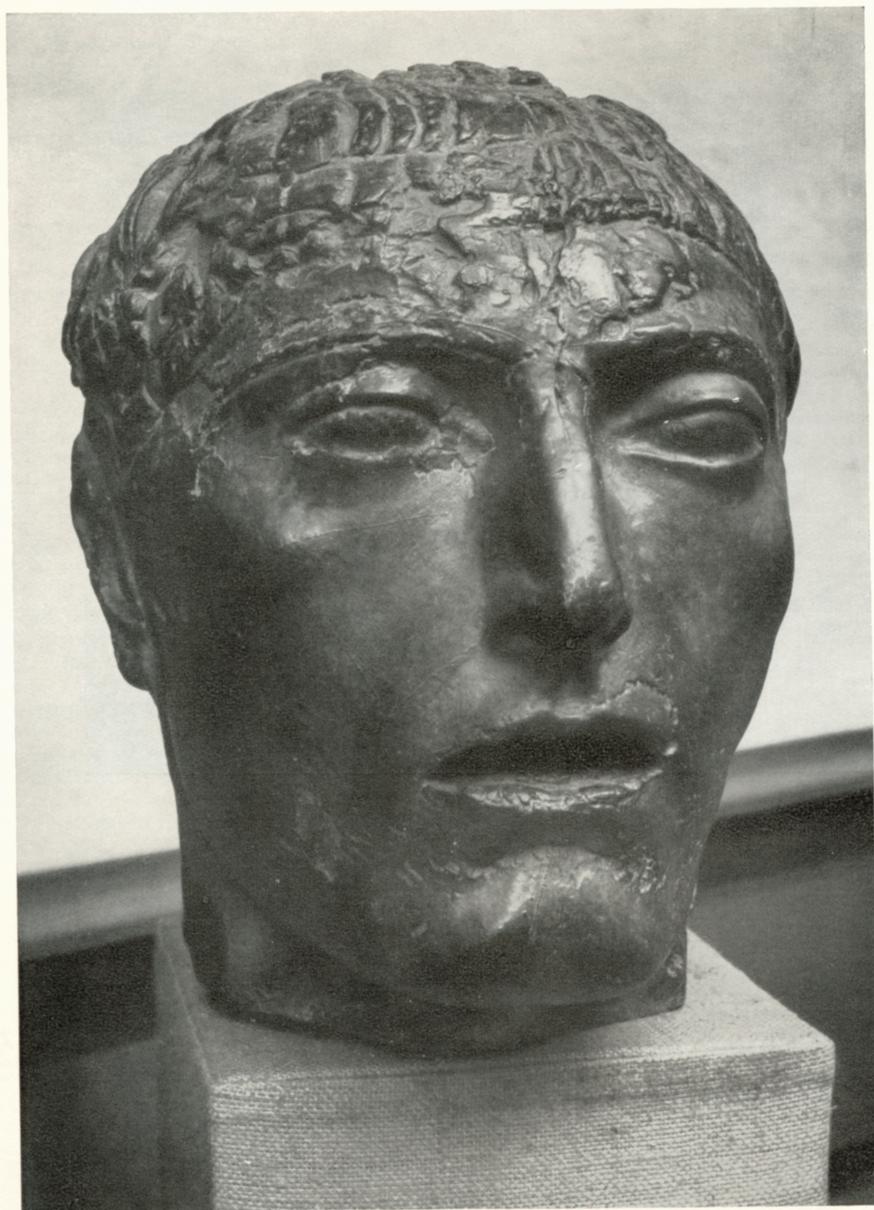
¹⁾ Si ce n'est à Montmajour et aux Aliscans, précisément sur la voie de pénétration vénitienne. Toutes les autres coupoles romanes sont des coupoles sur trompes.

Une erreur s'est glissée dans la légende qui accompagnait, dans notre dernier numéro, la photo de l'Abbatiale de Payerne. Il faut lire : Payerne passa au milieu, et non au commencement du X^{me} siècle...



L'antique église monastique de Saint-Philibert de Tournus est un monument d'intérêt exceptionnel. Sa massive et grandiose architecture réalise une vivante synthèse de la construction lombarde et de l'art roman antérieur aux créations clunisiennes. Le narthex, qui remonte au X^{me} siècle (peut-être même au IX^{me}), allie la force nue du bastion à la mystérieuse noblesse du sanctuaire. La maîtresse voûte de la nef, à berceaux transversaux portés par d'énormes piliers cylindriques, est d'un type qu'on ne retrouve dans aucun autre édifice important de l'époque romane.

Saint-Philibert de Tournus s'offre à nous, à travers l'épreuve des siècles, comme le premier grand exemple de la puissance d'assimilation et de synthèse de l'art roman.



Bourdelle.

BOURDELLE

Tout était réussi à l'exposition d'Yverdon : le cadre admirable que faisait ce rez-de-chaussée voûté de l'hôtel de ville où les arcs de pierre vive dessinent de si nettes nervures sur les murs passés à la chaux simple ; l'éclairage très simple aussi, fait de petits projecteurs de fortune, parfaits et parfaitement placés ; et les statues naturellement.

L'art de Bourdelle, qui est d'une violence extraordinaire, comporte avant tout un élément de choc que sans doute tous les visiteurs ont ressenti, un peu comme celui que ressentent ceux qui font connaissance pour la première fois avec un ensemble marquant de tableaux de Van Gogh. Il n'y a pourtant pas grand rapport entre ces deux artistes, à part cette espèce de débordement naturel de puissance qu'ils ont en commun, naturel chez tous deux au point qu'on ne perçoit au travers de cette force déployée pas le moindre élément de pose ou de recherche volontaire d'un effet qui ne serait pas celui de l'être lui-même. Ces grandes figures de Bourdelle clament et proclament tout ce qu'elles ont au-dedans d'elles, mais nullement par littérature ou éloquence détournée. Elles ne proclament aucune vérité qui serait sociale, ou didactique, ou morale, mais seulement qu'elles sont le produit irrépressible d'un génie de premier plan. Et c'est là la première impression de base qu'on en reçoit : le sentiment d'une œuvre aussi authentique qu'il est possible à une œuvre humaine.

Ce qu'on découvre ensuite avec étonnement (car rien dans toutes ces pièces ne révèle une verve qui serait satirique) c'est un indéniable sens de l'humour. Bourdelle ne se moque aucunement, mais il rit sans aucun doute, de lui et de toutes les créatures. Il y a une sorte de drôlerie dans ces masques graves qui figurent un Apollon, un homme vivant ou une abstraction comme l'éloquence ; un petit front de brute pour celui qui doit représenter la beauté parfaite, les arts supérieurs ou la puissance de la persuasion ; une tête de punaise sur des épaules en pain de sucre pour exprimer une

femme de tête et d'esprit ; un ébouriffement tapageur et glorieux comme le serait la face d'un général de l'Empire pour faire le portrait définitif en bronze de cet Ingres qu'on imaginait aussi léché, poli et solennellement correct que ses œuvres. Contrastes plaisants sans doute pour le sculpteur, ni tout à fait voulus, ni tout à fait évités, mais qui font partie des bizarreries de la vie. Peut-être que nulle part cet humour caché ne se laisse aussi bien apercevoir que dans cette grande statue de femme qui se nomme la Pomme, et qui en effet en tient trois dans une main et une, plus belle, dans l'autre ; une femme étonnante et mystérieuse qui superpose, au-dessus de belles jambes pleines un torse d'enfant étriqué et une tête artificieusement coiffée comme sortie d'une gravure de modes, et le mystère profond c'est que tout cela tienne si bien ensemble et soit vraiment comme le portrait fidèle du même être changeant et indéfinissable.

Mais ce qui est peut-être le plus admirable dans l'art de Bourdelle, ou pour mieux dire ce qui montre le mieux ce qu'il y a de supérieur dans cet art, c'est ce caractère définitif qu'il donne à des formes qui ont l'aspect extérieur d'une ébauche. A cet égard-là il semble qu'on pourrait dire qu'il était encore davantage un sculpteur né que Rodin. Car beaucoup de pièces nées du ciseau de Rodin se sont arrêtées à mi-chemin dans leur sortie de la matière non formée, comme par une sorte de souci littéraire, ou par une préoccupation d'ordre presque philosophique, et elles auraient pu aussi bien aller plus loin. Chez Bourdelle non. Une main toute seule est ce qu'elle est, et n'a jamais eu l'intention d'appartenir à un ensemble plus complet. Les trois têtes hurlantes sont traitées comme une esquisse ou une étude, mais telles qu'elles sont, elles sont probablement le chef-d'œuvre le plus accompli et le plus volontaire de toute la sculpture moderne. Elles ne se peuvent oublier. Et la tête d'Apollon, elle aussi, présente ce caractère titanesque de l'œuvre voulue et créée. Elle ne ressemble pourtant à aucune tête achevée. L'un de ses profils donne la surface lisse, finie, d'une des plus belles figures d'homme jeune qu'on ait souvenir d'avoir vue, et l'autre, tout aussi belle, tout aussi vivante, est un modelage puissamment expressif où tout est en ombres et rien en surfaces. Et pourtant sans une seconde d'hésitation, le spectateur sait que toutes ces parties tiennent ensemble aussi étroitement que les divers aspects moraux et physiques d'une personne réelle connue. Il n'a ni l'impression d'une chose voulue d'avance et exécutée selon un plan préétabli, ni du tout celle d'une réussite due au hasard. L'œuvre est ce qu'elle est parce qu'elle est telle qu'elle a été *vue* peu à peu par celui qui la cherchait, et qu'elle ne pouvait être autrement.

typographie ★ 2

La lettre d'imprimerie

Les supports et les instruments

Dans la préhistoire, les instruments utiles à l'homme étaient des plus rudimentaires. On se servait alors d'espèces de burins de pierre pour graver les parois des cavernes. A part le granit et le calcaire, les autres matières utilisées pour recevoir l'écriture furent le marbre, le bois, les métaux, les briques, la cire. Dans la plus haute antiquité, les Egyptiens couvraient leurs temples et monuments d'inscriptions hiéroglyphiques. En Mésopotamie, on enfonçait des coins de bois ou de métal dans l'argile fraîche et on la faisait cuire au feu (écriture cunéiforme). L'écriture sur lamelles de plomb et surtout sur des tablettes recouvertes de cire était d'un usage courant chez les anciens Grecs et Romains. Le tracé se faisait avec un style pointu à l'une des extrémités, en forme de spatule à l'autre pour planer la cire et la rendre à nouveau utilisable. L'écriture sur une matière malléable date de l'ancienne Egypte. Dans les chambres mortuaires des pyramides et mastabas, on trouva des momies enveloppées de bandelettes portant des inscriptions. Le tissu semble avoir été la première matière souple employée pour écrire. Les instruments furent tour à tour des roseaux, des pinceaux, pour l'encre liquide ; des burins pointus ou plats, en métal, pour la gravure.

Le papyrus

Les Egyptiens encore furent les premiers à utiliser les végétaux comme supports. Un roseau des marais du Nil, appelé papyrus, haut de deux à quatre mètres, était récolté après la crue du fleuve. La partie la plus blanche, celle immergée dans l'eau, était décortiquée, puis coupée en lamelles. Les rubans ainsi obtenus, mis côte à côte, puis croisés, mouillés, encollés et poncés formaient des sortes de pages de 15 à 17 cm. de hauteur sur 17 à 18 de largeur. Ces feuilles « normales » étaient collées les unes aux autres et formaient des rouleaux pouvant atteindre jusqu'à vingt mètres.

Le parchemin

Le papyrus pénétra en Occident, mais lentement, et ne fut d'un usage courant qu'en Italie. Bientôt une matière nouvelle s'y substitua, le parchemin. C'est une peau d'animal : chèvre, veau, mouton, amincie et polie sur laquelle on écrivait. Des livres entiers furent écrits sur parchemin, surtout au moyen âge.

L'origine du parchemin est assez lointaine, elle remonte au début de notre ère, selon certains historiens. Le mot parchemin dérive du grec *pergaméné* de Pergame (Asie Mineure) ville fondée en 282 avant l'ère chrétienne. C'est là, dit-on, que fut établie la première manufacture de peaux préparées. La plume d'oie remplaça le roseau et le pinceau vers le VI^e siècle. Le pinceau ne fut plus alors employé que pour remplir les parties larges que la plume n'avait que contournées.

Durant le moyen âge encore, on employa pour les manuscrits de luxe un parchemin nommé *vélin* ou peau de veau mort-né, d'une extrême douceur. Ce terme est encore employé de nos jours pour désigner un papier uni très soigné.

Le papier

Le remplacement du parchemin par le papier se fit peu à peu en Europe, depuis le XI^e siècle. On attribue aux Chinois l'invention du papier (an 100 de notre ère). Les Tartares apprirent aux Arabes la fabrication du papier, ceux-ci l'introduisirent en Espagne et en Italie, d'où elle se répandit dans le reste de l'Europe.

Le papier tire son nom du papyrus. Il est composé de pâtes de fibres végétales ou textiles, d'une charge et de colle. La pâte est transformée en feuilles planes et unies par l'évaporation de l'humidité de cette pâte. On fabrique des papiers avec toutes sortes de matières fibreuses : chiffons (chanvre, lin, coton), roseau (alfa), paille, sapin et surtout cellulose.

La forme des lettres

Le trait simple du plus antique dessin de lettre connu se retrouve sur les pierres, les monnaies et les manuscrits de l'antiquité grecque. Très rapidement, les Grecs pensèrent à varier l'aspect des lettres. Ils ornèrent le bâton originel d'un trait horizontal de terminaison à l'extrémité des jambages. Ce trait eut la même force que celui du corps de la lettre. La carrure de celle-ci devint massive, rappelant ainsi l'architecture égyptienne, basse, anguleuse, formée de blocs superposés. C'est cette ressemblance architectonique qui fit qu'on nomma, en imprimerie, cette lettre « Egyptienne ». La réalisation du dessin du bâton lapidaire et de l'égyptienne en caractères typographiques date de la première moitié du XIX^e siècle (style Empire : répétition des styles gréco-latins et découvertes archéologiques durant la Campagne d'Égypte). Les Romains adoptèrent la plupart des lettres grecques et modifièrent leur dessin. Ils créèrent une nouvelle forme d'empattement, en forme triangulaire celle-là, et donnèrent à leurs lettres des pleins et des déliés. Le prototype du caractère romain se retrouve dans la fameuse « capitale carrée ». On la voit ciselée dans le marbre de la Rome antique, par exemple sur la Colonne de Trajan, érigée en 114 de notre ère. Ce tracé est d'une pureté de lignes et de proportions incomparable. On retrouve aussi cette lettre dans les manuscrits de l'époque. Cette capitale écrite a été employée exclusivement jusqu'au V^e siècle. Elle subit diverses modifications, par exemple elle se transforma en « capitale rustique », lettre écrite à la plume large, moins monumentale, mais plus facile et rapide à écrire. La capitale romaine constitue la base de toutes les écritures qui suivirent dans l'histoire du monde occidental.

Les lettres du moyen âge et l'écriture humanistique

La lettre capitale romaine dérivait vers le Ve siècle en onciale, plus ronde, plus courante, également capitale. De l'onziale est née la demi-onziale, encore plus courante ; ce fut un premier pas vers la minuscule. Le siècle de Charlemagne nous donna la minuscule dite « carolingienne », appelée parfois minuscule romaine. Au XII^e siècle, sous l'influence de l'art ogival, la minuscule s'allonge, prend des formes anguleuses, son aspect est sévère, c'est l'écriture dite « gothique ». Cette nouvelle forme ne constitue pas un genre inédit, ce n'est pas l'écriture des Goths, peuples du Nord, mais le résultat d'une tendance inspirée de l'architecture des grandes cathédrales du nord de la France. L'écriture gothique n'a donc rien de germanique. Le qualificatif de gothique lui fut donné par les humanistes, à cause de son aspect dur et sévère, voire brutal comme un Goth. Les conceptions esthétiques et littéraires des humanistes ne pouvaient se concilier avec celles de l'art et de l'écriture dits gothiques. Les humanistes du début de la Renaissance adoptèrent une forme d'écriture dérivée de la minuscule caroline — dans laquelle ils croyaient retrouver une ancienne écriture romaine — plus fine, plus élégante. C'est cette écriture qui servit de prototype aux minuscules des premiers caractères typographiques, dits « romains ».

Parallèlement à cette tendance latine, dans les pays du Nord, on conserva la gothique en la perfectionnant. C'est cette écriture que Gutenberg imita pour ses fameuses Bibles de 42 et 36 lignes. Plusieurs artistes, comme les Italiens De Fanti, Tagliente, le Français Tory, l'Allemand Dürer s'attachèrent à donner une forme parfaite à la lettre gothique. Celle-ci s'arrondit vers 1470 : en Allemagne, ce fut la Schwabacher, puis la Fraktur (1515) que l'on voit encore dans les livres et journaux de langue allemande et qu'on appelle improprement gothique. En France et en Italie, la gothique est moins anguleuse, elle s'arrondit rapidement, puis devint cursive sous le nom de bâtarde.

A suivre (voir Pour l'Art, 26).

Albert Javet.

NOTES DE LECTURE

Cyrano de Bergerac : Lettres d'amour.

Un érudit, Frédéric Lachèvre, détestait tant les libertins qu'il consacra sa vie à découvrir et à publier leurs écrits. Nous lui devons la plus récente (1921), la meilleure, la plus savante édition des œuvres de Savinien de Cyrano de Bergerac. (*Frédéric Lachèvre : Les œuvres libertines de Cyrano de Bergerac, Librairie ancienne Honoré Champion.*)

Il est fort remarquable, toutefois — fût-ce au hasard que nous dussions cette lacune (le hasard est toujours un trou) — que les caprices de Lachèvre l'aient conduit à exclure de son recueil la majeure partie des lettres qui avaient eu pour étoile ou pour sanction l'amour.

Plus significatif encore, que se soit encore dans des eaux que nous voudrions primordiales, mais qu'il faut craindre de s'avouer souterraines, cette correspondance de Cyrano. La Bibliothèque Nationale ne laisse plus figurer à son catalogue les manuscrits des lettres d'amour du grand solaire que fut ce terrien visiteur de lune.

On ne joue pas impunément avec les astres, on nous le fait bien voir. Vénus calcine, morts ou vivants, ses réverbères.

Deux ou trois imprudents tout au plus, chaque siècle, c'est un fait, descendent de cette abysse de *vulgarité* que suppose la reconnaissance, la similitude, en Cyrano, je veux dire : en son œuvre, en sa pensée, tandis qu'on parle de lui, toujours, depuis Paris jusqu'en Chine, un peu comme on fait de Charlie Chaplin. Nul auteur sans doute n'est plus connu qui soit moins lu.

Pour sa gloire, il ne me déplait pas de m'accompagner aussi bas, ces jours-ci, de Marcel Arland — qui le place au premier rang des maîtres de la prose française — et de Paul Eluard — qui désigne en lui l'esprit le plus libre et le plus subversif de son siècle. Pour cette gloire qu'il aimait, allons, mais à laquelle il ne concevait pas que l'on osât prétendre sans avoir au visage ce sang qui monte du feu des combats, la couleur de la vérité. Il est sûr qu'il croyait — comme le dit et en mourut Chamfort — qu'il y a une prudence supérieure à celle qu'on qualifie ordinairement de ce nom, que l'une est la prudence de l'aigle, l'autre celle des taupes, et que la première consiste à suivre hardiment son caractère en acceptant avec courage les désavantages et les inconvénients qu'il peut produire. On lui avait changé sa

déesse, ou fallait-il qu'elle fût déjà bien malade pour préférer que les hommages lui parvinssent par ces couloirs feutrés des apparences, tout tendus des guirlandes de la mondanité et du mensonge, plutôt que par les chemins de pierres que le soleil enflamme et trace.

Noël Arnaud.

(Extrait de la préface au recueil complet des lettres d'amour de Cyrano de Bergerac, à paraître aux Editions du Messenger boiteux de Paris.)

Madame,

Le mal que je souffre pour vous n'est point la mort assurément, et toutefois je me meurs depuis que je vous ay veuë, je brusle, je tremble, mon poux est dereglé ; c'est donc la fièvre. Helas ! ce ne l'est point, car on la définit une disproportion querelleuse des qualitez de l'animal, et c'est la parfaite harmonie de nos tempèramens qui m'a rendu malade. Quand je vous aperceus, il me sembla trouver ce beau, à la recherche de qui la Nature pousse tous les Hommes : Quand vous parlâtes, je m'ecriay, voilà ce que j'ay voulu dire tant de fois, mon cœur souffloit dans mes entrailles, frapoit contre les murs de sa prison, et maudissoit le Ciel, qui lui donnant l'envie et les moyens de reconnoistre sa moitié, lui refusoit le pouvoir de la joindre après l'avoir trouvée : Cependant il s'est dépité de telle sorte, ce petit Souverain, de n'estre pas absolu dans son Empire, qu'il me refuse ses fonctions ; il ne prend rien de mon foye qui ne soit combustible ; il arreste le mouvement de mes poumons, de peur d'en estre rafraichy ; Par tout il envoye du fiel, et si je dure encore trois jours en cet estat, on verra peut-estre mon corps s'alumer au milieu des ruës ; je suis déjà si sec, que la moindre étincelle qui me touchera, c'est fait de moy. Prévenez cét accident, Madame ; Venez à luy, puis qu'il ne peut aller à vous. Helas ! c'est un téméraire, c'est un Samson, qui ne se soucira pas de mourir étouffé sous les ruines de son Palais, pourveu qu'il accable en tombant ceux qui l'empeschent de vous embrasser. Songez que la Nature vous ayant faite capable de me blesser, vous a lié une jambe de peur que vous ne puissiez emporter en fuyant le remède que vous me devez ; et ces blessures ne sont point imaginaires ; car enseignez moy un endroit de vostre corps où je puisse attacher ma veuë, dont il ne soit sorty une flèche invisible qui m'a frappé ?

Y a-t'il sur vous un atôme de chair, qui ne soit coupable de ma mort ? Autant de fois que je le trouve beau, vous me semblez un agréable Hérisson, qui ne souffrez jamais qu'on se détache d'une épine que pour faire tomber sur d'autres. Votre front me flatte, vos yeux me promettent, votre bouche me rit ; mais il survient à la traverse ma mauvaise fortune qui me défend d'espérer. Opprimez pour l'amour de moy, cette barbare ; ne souffrez pas qu'une aveugle malicieuse triomphe de votre bonté : Votre visage me dit, Oüy ; cette cruelle me dit, Non ; Vous ferait-elle mentir, la maraude ? Elle ne scauroit, ou bien vous le voudrez : Ha ! qu'elle seroit bravée, et que je serois heureux, si ce bien, qu'une personne disgraciée de la Nature, ne scauroit espérer que du caprice de cette fole, je le reçois de votre propre main ; car j'aurois bien mieux vous estre obligé, qu'à mon ennemie. Je suis cependant entre les deux occuper à regarder, tantost vous, tantost elle, et je me demande en pleurant, qui me fera meilleur visage : je l'espère de vous ; et qui m'en demanderoit la raison, je ne sçay, sinon que vous estes belle : je l'attens d'elle à cause qu'elle ne se peut reconcilier avec moy, sinon par un plaisir dont la grandeur soit proportionnée à la grandeur des déplaisirs qu'elle m'a faits. O Dieux ! que nostre bien est mal assure, lors qu'il est entre les mains d'une jeune Fille et de la Fortune ! mais si l'un et l'autre négligent de me guérir, j'auray recours au Médecin de tous les grands maux : c'est la Mort ; Oüy je mourray, possible qu'alors mon desastre vous attendrira, que vous résisterez plus douloureusement aux traits de la mort que de l'amour, et qu'un jour quand on demandera qui j'estois, vous adjousterez aux larmes que l'humanité forcera vos yeux de donner, un petit soulèvement d'estomach aux manes d'une personne qui vous a tant aimé. Ha ! si ce bonheur accompagne mes cendres, que les pierres de mon tombeau seront légères dessus elles ! Qu'elles attendront bien paisiblement le dernier jour du monde ! qu'elles se lèveront de bonne heure pour aller au Tribunal rendre compte de ma vie ! J'iray toutefois, je me plaindray de votre barbarie, je demanderay à Dieu qu'il m'en fasse justice, il vous condamnera de brusler sous la terre, car j'y ai bruslé dessus. Prevenez par là cependant, Madame, un si rigoureux Arrest ; Bruslons d'amour, cette flâme est si douce, personne n'en est jamais mort ; l'aimez vous mieux par la main d'un autre que moy qui n'ay garde de vous faire du mal puis que je suis

*Votre serviteur, D. C.
Cyrano de Bergerac.*

Guillaume Apollinaire :

Il est encore malaisé de dire tout ce que nous lui devons. Le monde où nous vivons, avec ses miasmes et ses joies douloureuses, qui d'autre que lui l'a rendu, sinon acceptable, du moins reconnaissable ? Or qu'une chose ait visage, déjà nous sommes prêts à l'aimer. Il a donc fallu que cet homme vint pour que nous comprenions qu'en dépit de tout la terre est notre séjour puisque, jusque dans ses pires errements, elle peut être fondée en poésie.

Et d'abord ces vers liminaires qui sont comme le tremblement caché de son âme

Et toi mon cœur pourquoi bas-tu

*Comme un guetteur mélancolique
J'observe la nuit et la mort.*

Le **Guetteur mélancolique** (N. R. F.) tel est le titre du recueil qu'André Salmon a choisi pour publier les inédits du Mal Aimé. Disons-le d'emblée, on a peine à retenir son admiration. Telle chanson qu'on vient de lire envahit la mémoire tout entière pour l'animer d'un vaste chant dont on ne se sépare plus. Mais que j'aime ces poèmes somptueux et vastes où la voix d'Apollinaire s'accorde si bien aux lieux d'enchantement trouble que sont nos villes modernes !

*... La ville aux feux de nuit semblait
un archipel...*

*... Et les villes le jour ce sont de
soleils froids.*

Tendre comme le Souvenir (N. R. F.) c'est le recueil des lettres que le brigadier Gui de Koskrowitzky, puis Guillaume Apollinaire, puis Gui tout court, adresse au cours de l'année 1915 à cette mystérieuse Madeleine entrevue dans un wagon entre Nîmes et Marseille. Qu'on y découvre de quelle étoffe est l'amour d'un poète ! L'absence réussit ici ce miracle de l'emporter sur le pouvoir de la présence. Et le cœur du Bien Aimé chante si haut que les obus eux-mêmes se muent en roses éclatantes. Hélas, celui qui devait planter sa rude épine dans le casque du guerrier émerveillé mit un terme brutal à ce cantique d'amour. Encore quelques billets, de plus en plus brefs, puis Madeleine, la presque fiancée, s'ensevelira aussi dans l'oubli. C'est l'âme serrée qu'on parcourt les dernières lignes. En vain on tourne la page. Il n'y a plus rien et l'on s'insurge contre ce qui vous frustre sans merci.

Destin étrange, tout prend figure de fête avec Guillaume Apollinaire, mais d'une fête

que traversent de sombres alcools. Que nous serions désemparés si sa poésie ne nous élevait en cette région qu'il hante encore, j'imagine, où la souffrance se résout en beauté.

Ombre de mon amour (Pierre Cailler.)

*Et souviens-toi parfois
du temps où tu m'aimais.*

Car elle avait cessé de l'aimer, cette Lou altièrre et fantasque et c'est même pour cette raison (en grande partie) qu'Apollinaire signe un engagement volontaire qui le conduira de la caserne au front. Mais lui ne peut se résigner. Jusqu'à la guerre qui s'illumine au souvenir de l'infidèle. Ah ! si les vers, tels des charmes, pouvaient reprendre possession de son cœur ! Mais les pages brûlantes d'amour deviennent feuilles mortes entre ses mains. Voix brisée, de plus en plus, c'est sa propre voix qu'entend le poète ; l'ombre s'épaissit ; bientôt ne restera qu'un chant solitaire, plaintif. Qui ne sentira son âme se serrer à l'ouïe de paroles aussi profondément fraternelles ?

R. B.

La Table Ronde, septembre 1952

A la suite de la publication de ses importants inédits, cette excellente revue a eu l'heureuse idée de consacrer un numéro spécial à Apollinaire. Marcel Atimer, l'un des meilleurs spécialistes, y présente des textes inédits, eux aussi (écrits, poèmes, écrits d'art, critiques, lettres) suivis de témoignages et de chroniques. Plusieurs illustrations complètent ce numéro qui vous persuade toujours mieux que l'homme et l'œuvre sont aussi attachants.

Les Cahiers du Collège de Pataphysique, Paris. Numéro 7.

Mieux, sans doute, pour le profane (comme disent ses professeurs) que les précédentes, la dernière publication du Collège de Pataphysique — qui prend la forme d'un hommage à Julien Torma — permet de s'introduire au cœur d'une institution, pour beaucoup encore mystérieuse. Certes, Alfred Jarry, créateur et maître de la pataphysique, tient encore sa place dans ce septième cahier — et sa présence, comme celle d'un dieu, pour être invisible n'en est pas moins divine — mais la pataphysique se trouve aujourd'hui, révérence parlée, mise au pied du mur ou, si l'on préfère, au travail. On sait que cette science — puisque c'en est une (ce que l'on conçoit bien en notre temps où tout est

science) s'affirme comme celle du particulier quand les autres ont une propension avouée au général : elle étudie les lois qui régissent les exceptions. Elle est, dit encore Jarry, la science des solutions imaginaires. Comme toute science, elle exige des connaissances et une pratique, que cette note — si pertinente qu'elle se veuille — ne saurait remplacer. Je veux croire toutefois, qu'on accèdera, au moins, sans crainte, à son seuil — ce dernier cahier du Collège — quand j'aurai dit qu'elle permet encore de rire pour le plaisir de rire. A 17 ans, quand nous montions, quelques amis et moi, avant qu'elles atteignent l'Opéra, « Les Mamelles de Tirésias » d'Apollinaire, j'ai vu des gens qui écoutaient cette pièce, faite pour rire, pour rire enfin de rire, avec une gravité déconcertante, avec un respect d'une parfaite grossièreté puisqu'il était déplacé. Je connais aujourd'hui des « intellectuels » qui se croiraient sacrilèges s'ils riaient en lisant « Ubu roi » ou en assistant à une conférence du Collège de Pataphysique. Cet exemple personnel ne vient ici que pour souligner l'un des dangers les plus graves que puisse courir l'intelligence à notre époque où l'on peut jouer, de toute part, fort légèrement avec les choses sérieuses parce qu'on ne sait plus à quel moment et pourquoi il faut rire. Ce que Montaigne, déjà, dénonçait dans cette question en forme de réponse : « Est-il rien certain, résolu, contemplatif, grave, sérieux comme l'âne ? » Il se trouve qu'à son corps défendant, le Collège de Pataphysique — encore qu'il se refuse à fonder une éthique — est peut-être en passe de créer une aristocratie nouvelle que la faculté, le *privilège*, de rire pour rire de rire désignerait. Il va de soi que nul « régent » du Collège, pas même le dernier de ses « optimates » n'accepterait d'adouber ces premiers chevaliers (à compter sous le pied d'un cheval) et que mon idée est la moins pataphysicienne qui soit, c'est-à-dire qu'elle relève d'une analyse pataphysique au même titre que le déconcert des respectueux. Cette façon de parler est pour indiquer au lecteur que le Collège a le mérite — que ne lui envient pas hélas, d'autres disciplines — de s'interdire de mettre le sérieux là où un chien éviterait de poser ses pattes. Quant à Julien Torma — né en 1902, mort en 1933 — on le remerciera de son offrande de noble indifférence en lisant le cahier numéro 7 du Collège de Pataphysique, lui Torma qui écrivait : « Nous en sommes aux connivences devinées et au secret de Polichinelle, au rire refusé quoiqu'affecté et au sérieux traitreusement encouragé, à la dégustation du pur spectacle de l'imbécilité dans sa nécessité triomphale. »

Noël Arnaud.

Bacchus

de Jean Cocteau. Editions Gallimard.

« Bacchus est une pièce sur la bonté dure que j'oppose à la bonté molle ». Et Cocteau d'ajouter « la pièce ne plaide aucune cause ». C'est bien ce dont on s'avise à la lecture, mais d'où vient qu'on reste si peu satisfait ? On dirait plutôt un devoir d'écolier. L'invention paraît chiche et — est-ce pour nous étonner ? — le style abandonne presque toute vigueur. On a peine à reconnaître la main qui nous est chère. Est-ce que Cocteau se laisserait aller à craindre de ne pas faire assez philosophique ? de cette mode, il pourrait plutôt faire fi, lui.

Les Presses littéraires de France

Que de fois on est à court de renseignements sur les artistes contemporains ! Et les expositions se multiplient qui toutes nous montrent à quel point l'art moderne obéit à nos préoccupations les plus profondes. Les Presses littéraires de France viennent heureusement à notre secours en publiant deux collections, l'une, *Artistes de ce temps*, qui compte plus de 20 livraisons : Vieira da Silva, Bernard Buffet, André Minaux, Carzou, etc., l'autre, *l'Art abstrait*, avec Vasarely, Dewasne, Herbin.

Ces petits volumes, agréablement présentés, comportent une étude sérieuse et des illustrations de choix.

ÉCHOS * PROJETS

Club des Arts, Genève

6, Boulevard Helvétique

Amitié - Collaboration - Avantages

Rappelons que les membres de Pour l'Art bénéficient de tous les avantages accordés aux membres du Club des Arts, et réciproquement.

Annonçons d'ores et déjà :

L'édition d'une série d'estampes originales, réservées *exclusivement* aux membres des deux sociétés.

Deux premières estampes, l'une de Bodjol, l'autre de Liegme, vont sortir de presse.

Format : 38 × 48 cm., magnifique papier, spécialement réservé. Tirage limité à 200 ex., tous signés à la main et numérotés.

Prix exceptionnel pour ces deux premiers tirages : Fr. 4,75 jusqu'au 30 novembre, plus frais de port et d'emballages éventuels.

Les estampes peuvent être obtenues directement au Secrétariat de Pour l'Art.

Vient de paraître

Nous avons le très grand plaisir de vous annoncer la publication, aux Presses Littéraires de France, d'un roman de notre ami René Berger, *L'homme-annexe*.

Au Musée cantonal des Beaux-Arts

Le 14 septembre dernier, « Rythmes et Couleurs » fermait ses portes, après 86 jours d'existence. Elle avait été visitée par 12 000 personnes. L'intérêt que suscita cette exposition fut donc très grand, et c'est là pour les organisateurs un précieux encouragement.

Bien que les comptes ne soient pas encore bouclés, il est possible de dire déjà qu'un bénéfice de quelque 3 000 fr. est assuré. De quoi faciliter le départ de nouvelles manifestations que la Direction du Musée annoncera incessamment.

Des six salles qui accueillirent « Rythmes et Couleurs », quatre sont de nouveau ouvertes au public : la collection Widmer a repris sa place, et dans l'une des salles rénovées, on peut admirer, grâce à la compréhension et à la générosité de M. le Dr G.-F. Reber qui a bien voulu accepter de les laisser momentanément en dépôt au Musée, le chef-d'œuvre de Picasso, *L'homme à la guitare*, et un ensemble de peintures de Léger.

Signalons encore la très intéressante exposition rétrospective du sculpteur Simecek, qui vient de se terminer.

Le voyage en Bourgogne romane

a été organisé. Une relation en paraîtra dans notre prochain numéro.

CINQ CONCERTS DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Grâce au concours de nombreux souscripteurs ayant répondu avec empressement à l'appel de Pour l'Art pour sauver la musique de chambre à Lausanne, les cinq concerts prévus pour la saison 1952 à 1953 ont pu être organisés à la Maison du Peuple, avec le concours d'ensembles suisses et étrangers de tout premier ordre.

Il reste encore quelques abonnements à 20 fr. pour ces cinq concerts, mais il faut se hâter de retenir sa place chez Fætisch Frères S. A., Caroline 5.

Voici les dates et programmes de ces quatre concerts (le premier ayant déjà été donné) :

Mercredi 26 novembre, à 20 h. 30 :

**Société de musique de chambre
de Lausanne**

(Andrée Wachsmuth et André Lœw, violons; Simone Beck, alto; Paul Burger, violoncelle; Maggy Gayhros-Defrancesco, piano; Edmond Defrancesco, flûte; Edgar Shann, hautbois)

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Quatuor
(flûte, hautbois, violon, basse) | <i>J.-F. Fasch</i> |
| 2. Sonate (hautbois, violon, basse) | <i>Haendel</i> |
| 3. Sonate en trio (2 violons, basse) | <i>J. S. Bach</i> |
| 4. Sérénade op. 25
(flûte, violon et alto) | <i>Beethoven</i> |
| 5. Quintette
(flûte, hautbois, violon, alto et basse) | <i>J. Chr. Bach</i> |

Lundi 2 février, à 20 h. 30 :

Nuovo Quartetto Italiano

- | | |
|------------------------------|---------------|
| 1. Adagio e fuga | <i>Mozart</i> |
| 2. Quatuor en fa maj. KV 590 | <i>Mozart</i> |
| 3. Quatuor en do maj. KV 465 | <i>Mozart</i> |

Lundi 23 mars, à 20 h. 30 :

Quatuor Koeckert de Munich

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. Quatuor op. 125, No 1 | <i>Schubert</i> |
| 2. Divertimento KV 563 | <i>Mozart</i> |
| 3. Quatuor op. 127 | <i>Beethoven</i> |

Quintette Instrumental de Paris

(Date encore à fixer)

- | | |
|--|----------------|
| 1. Quatuor
(flûte, violon, alto et violoncelle) | <i>Mozart</i> |
| 2. Sonate (flûte, alto et harpe) | <i>Debussy</i> |
| 3. Sonate (violon et violoncelle) | <i>Ravel</i> |
| 4. Sérénade
(flûte, violon, alto, violoncelle et harpe) | <i>Roussel</i> |

Location chez
Fætisch Frères S. A., Caroline 5, Lausanne.

Conférence des Etudes de Lettres et de l'ADIL

Pour la première des conférences qu'elles organisent cette saison, les Etudes de Lettres et l'ADIL avaient fait appel au critique et romancier Julien Gracq, qui vint parler du *roman poétique*. Une analyse très claire des causes qui ont amené, depuis le 19^{me} siècle, la poésie et le roman à converger de plus en plus, rendit compréhensible la fusion, que l'on note aujourd'hui, de ces deux genres littéraires.

Prochaines conférences :

Le 5 novembre 1952 : *Le drame de la civilisation occidentale*, par M. le pasteur Marc Bægner, l'éminent chef des Eglises réformées de France.

Le 19 novembre 1952 : *Louis Jouvet*, par M. André Morize. Cette conférence sera organisée par la Société académique vaudoise.

Janvier 1953 : *Le théâtre contemporain*, par M. Gabriel Marcel.

En outre, les Etudes de Lettres ont prévu des conférences de M. Norbert Casteret, l'explorateur et spéléologue bien connu, de M. Albert Béguin, directeur de la revue « Esprit », ainsi qu'un cours de trois leçons de M. P.-H. Simon, professeur à l'Université de Fribourg.

Rappelons que les membres de Pour l'Art, sur présentation de leur carte, ont droit aux mêmes prix de faveur que les membres des Etudes de Lettres.

Récital Denise Bidal

Mademoiselle Denise Bidal donnera le 3 décembre, à 20 h. 30, à la Maison du Peuple, un récital Beethoven-Schumann (33 variations), Diabelli.

Les membres de Pour l'Art bénéficieront d'une réduction.

Dix-septième rencontre

Le jeudi 4 décembre, dès 19 heures
au Grand-Chêne

aura lieu un débat sur

« **La Joie d'Amour** »

de Jacques Mercanton.

Le romancier a bien voulu accepter
d'être notre hôte et de répondre aux
questions qu'on pourra lui poser.

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet :

1. **De recevoir gratuitement les Cahiers illustrés Pour l'Art.**
2. **De participer aux voyages culturels** organisés par le Mouvement.
3. **De recevoir chez vous les expositions itinérantes de reproductions.**
4. **D'entrer à prix réduit à toutes les conférences, entretiens, concerts et autres manifestations** organisés par Pour l'Art ou sous ses auspices.
5. **De bénéficier de tous les avantages consentis à Pour l'Art :**
 - a) à *Paris* : billets à prix réduit pour certains théâtres et cinés-clubs ; participation à des visites-conférences, visites d'ateliers, rencontres, cours, stages, débats, etc. ; facilités de logement, pension, achat de livres, par le Centre international d'échanges culturels ; admissions gratuites aux « lundis dramatiques » de l'Alliance française ;
 - b) à *Royaumont* : par le Centre culturel international.
6. **De bénéficier d'entrées à prix réduit aux expositions** organisées par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, par le Musée d'Art et d'Histoire de Genève et par le Kunstmuseum de Berne.
7. **De bénéficier de tous les avantages accordés aux membres du Club des Arts de Genève.**
8. **D'obtenir une réduction de cinquante pour cent pour certains spectacles du Théâtre municipal.** Cet avantage fera chaque fois l'objet d'un rappel spécial dans la presse, rubrique des spectacles.

Notre comité fait tous ses efforts pour étendre toujours plus les avantages dont bénéficient nos membres. C'est ainsi qu'au cours de l'été la carte de Pour l'Art a donné droit à l'entrée à prix réduit aux grandes expositions « Rythmes et Couleurs », à Lausanne, et Dufy, à Genève, ainsi qu'au spectacle exceptionnel donné sur la scène de notre Théâtre municipal par le Théâtre National Populaire. La liste, comme vous le voyez, ne cesse de s'allonger. Elle s'enrichira, nous en sommes certains, d'avantages nouveaux que nous nous ferons un plaisir de vous signaler.

Participez donc au mouvement Pour l'Art

Secrétariat Pour l'Art, Ile St-Pierre, 5^{me} étage, tél. 23 45 26

Ouvert l'après-midi : de 14 à 18 heures, le samedi : de 14 à 17 heures

On s'y renseigne - On y renouvelle sa cotisation - On y adhère à Pour l'Art