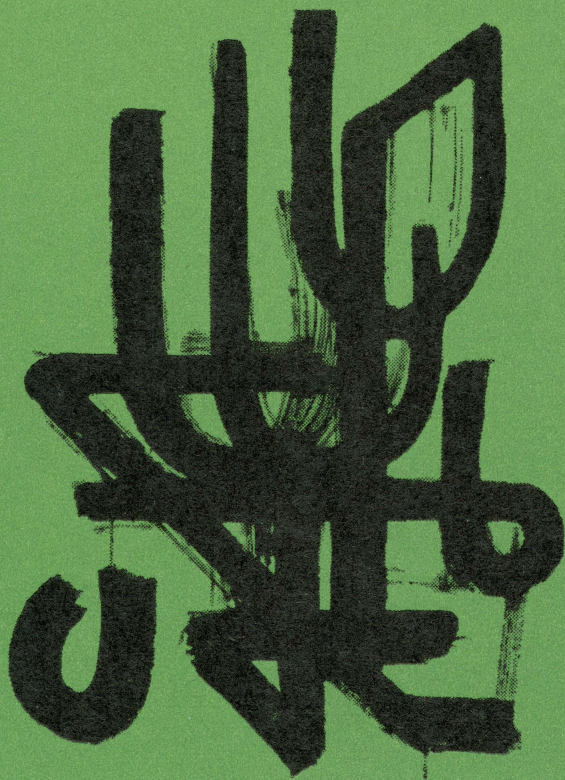


# POUR L'ART



Lausanne - Paris - Mai - Juin 1953 - No **30** Sixième 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

*Vio Martin* : Maison

*Joseph Zobel* : Prenez garde à la poésie

*René Berger* : René Auberjonois

*Suzanne Gervais* : Artistes vaudois du XVIIIe à  
aujourd'hui

*Philippe Jaccottet* : « Hyperion » de Hælderlin

*Vio Martin* : Le « Journal » d'Edmond Gilliard

*Paul Klee* : De l'art moderne

*René Berger* : En marge

*Jacques Chessex* : Danseuse

*J. Laude* : Le cubisme

*L.-E. Juillerat* : Introduction à l'art roman

Ecrits d'artistes

Notes de lecture - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

Couverture : Motif de Pierre Soulages

## Mouvement Pour l'Art

COMITE : René Berger, L.-E. Juillerat, JI. Cornuz

SECRETARIAT : Ile St-Pierre, Lausanne

Tél 23 45 26, chèques postaux II. 111 46

SUISSE : Carte de membre-adhérent : Fr. 10.—

Pour les étudiants et les apprentis : Fr. 7.—

(cahiers compris)

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 7.—

FRANCE : Adhésion (cahiers compris) : Fr. 500.—

## Comité de patronage

Assurance  
Mutuelle Vaudoise  
contre les accidents  
Lausanne

Berset, vêtements  
Lausanne

Brasserie et Tea-Room  
du Grand-Chêne  
Lausanne

Câbleries et Tréfileries  
de Cossonay

Maison  
Fetisch Frères S. A.  
Lausanne

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

Lait Guigoz S. A.  
Vuadens

H. Matthey, industriel  
La Neuveville

Société de Banque Suisse  
Lausanne

Charles Veillon  
Lausanne

Imprimerie Pont frères  
Lausanne

à qui Pour l'Art  
exprime sa gratitude

# maison

A CARLO CÒCCIOLI

**m**aison pareille à un calme insecte travailleur, au centre d'une grande rose de sentiers, de chemins inégaux, de routes. Habitante de ce vivant réseau.

Maison fileuse de routes, tisseuse de routes. Maison brodeuse qui festonne le verger de haies remuantes jamais silencieuses, maison qui ourle les prés de chemins amènes mystérieusement pacificateurs.

Fileuse, tous les chemins partent de toi, en une étoile simple et sûre : l'étroit, creusé d'ornières durcies, et celui qui descend vers le berceau des moissons, le serpent in herbu bientôt égaré sous les cerisiers, la route cantonale à l'écorce violette luisante, limée par trop de roues.

Chemins nés de toi, qui me ramènent à toi : les volets verts un peu décolorés mêlés à la verdure des pommiers, le banc gris, le désordre des plantes grimpantes, plus folles à mesure que la saison s'avance, le chat paresseux au faite du mur ; il faut remonter du val pour te regagner peu à peu, morceau par morceau, et toujours un arbre vient, coupe une fenêtre, cache un angle, s'appuie à la cheminée.

Nul chemin ne peut plus m'égarer puisque tu me regardes, et que je me hâte vers toi.

Pourtant sont-ils beaux tous ces chemins ruraux, et que tu les tends savamment, sachant bien les désirs secrets de ce cœur que je ne connaîtrai jamais tout à fait. Tu me donnes à la chair écorchée de la terre : qu'elle me conduise aux fermes éclaboussées de roses, aux murs des jardins où les iris font taches d'encre, les dauphinelles et les chrysanthèmes toile de

Jouy. Tu me pousses aux fins graviers du chemin droit contenu par des barrières rustiques : je ne me laisserai point d'un horizon de monts clairs, de la courbe magique d'une chaîne de collines paysannes. Un thème est ébauché, repris, développé amplement, soutenu enfin par une longue échine vêtue de jute à l'automne. La joie de ce haut pays est alors la mienne... Mais, ô maison, ce chemin est une impasse close par la haie miroitante des aulnes. Déjà, tu me sais te revenir. La grand-route alors m'accueille, fleurie par le couchant de flaqes dorées qui noient un instant ses veines d'ardoise...

Une toile si serrée autour de toi : fil que je parcours, le cœur battant. Vers quoi ? vers qui ? Mais n'est-ce pas à sa propre découverte que l'on va sur toutes les routes du monde ?

Tu m'appelles encore une fois : je me hâte entre les haies. Les yeux mats des clématites m'interrogent : oui ! je souris à une façade, au doux marbre vert et bleu de la treille, à la fontaine pyramidale des roses blanches.

J'ouvre la porte de chêne : la chatte grise entre avant moi.

O maison, ton vestibule, parfumé de graines jardinières, de miel, de poires tardives, est le plus vrai des poèmes : le poème de cette terre spirituelle, où nous passons, paupières baissées, sourds, las de l'inutile et du stérile, tâtonnants et enchaînés comme les aveugles de Breughel. Le rayon enlumineur de tes vitres n'a connu d'autre ciel que celui vers qui tendent les arbres plantés au chevet des maisons et qu'on laisse s'épanouir et mourir de vieillesse. Ta fumée d'hiver glisse doucement son arôme de bois sucré parmi l'odeur des plantes gelées du jardin. Tu bats des volets sans hâte, tu sonnes les cloches naïves des ustensiles, tu babilles dans l'eau de la fontaine, à mi-voix, à l'écoute toujours.

Par toi, maison, j'ai connu cette infime parcelle de l'être qu'il nous est permis de connaître. Rien n'est plus réel que toi ; tu ignores la vanité, les choses intouchables, les denrées frelatées qu'on nous offre là-bas, au-delà de la rose pure des chemins noués à tes murs, à ton toit de tuiles vieilles par les poussières aériennes et les pluies.

Rien n'est plus sain que toi...

Maison de jadis, aujourd'hui je parle de toi à ces quelques visages de cendre sérieux, pressés l'un contre l'autre dans le tain douloureux de la mémoire. Plus solide, plus distincte, moins mouvante qu'eux, je te retrouve peu à peu, comme lorsque je remontais du vallon vers tes chambres familiaires. Rien n'a changé, rien ne peut avoir changé : les pailles perdues devant la grange, le moineau glaneur, le bassin étroit où l'eau verte tremble et se plisse.

Je te vois, Sylvestre, mon frère, uni à la maison, époux des objets : de la corbeille d'osier si proprement tressée, de l'arrosoir poli par l'usage, de l'échelle, du bol de faïence décorée, mêlé aux feuilles, aux fleurs, aux ustensiles du vaisselier, aux outils du hangar, penché sur les boutons nouvellement apparus, sur les graines naissantes et sur les abeilles, interrogeant le nuage, le fruit hésitant, l'averse irritée sur les pavés ronds de la cour, le vent. Tu es debout sur le seuil. Tu es calme. Tu paraîs heureux. — L'es-tu vraiment, appelé toi aussi par cette étoile de routes adorable et menteuse ?

Debout devant la maison, et cependant là, parmi les autres, dans la buée brouilleuse de traits, à m'épier, à me regarder souffrir...

Un jour, je reprendrai la route des campagnes perdues — il n'y aura ni heure, ni saison. Sans hésitation, sans remords, j'entrerai dans la maison.

Vois, je monte l'escalier lentement, comme autrefois, ravie semblablement par les choses, les parfums, les souvenirs, l'ombre niche derrière les bahuts, le chapeau d'été laissé à la patère.

A travers les greniers, le vent chuchote d'une voix inchangée, lasse, comme exténuée. Déjà, hanté par trop de figures passagères et fragiles, il parlait de mort. Déjà il annonçait le règne de l'oubli : je n'en pouvais plus de l'entendre et j'essayais de ne pas le croire. Que peut-il dire aujourd'hui qui ne soit arrivé ?

J'appuie l'oreille à la porte — à notre porte. Es-tu là ? La chambre est-elle restée cette rose flétrie refermée sur son cœur discrètement odorant ? Es-tu là ? L'horloge bat. Je la vois, dans l'angle, et les grands rideaux de taffetas : rouille, argent ? Je ne sais plus : une couleur ancienne, changée par le temps, le soleil, la fumée du tabac. Je regarde le fauteuil brodé, la table où nous nous penchions sur l'anémone de soufre pâle, sur les livres des poètes...

J'écoute... La vaisselle tinte en bas dans la cuisine. Les habitants de la maison vont monter, me découvrir, appuyée à la porte obscure : « Non ! je ne suis pas une voleuse. Je viens seulement reprendre mon bien, ma part de joie terrestre, lier le présent aux jours d'autrefois.

» — Pas voleuse, mais folle ! folle !

» — Folle ? qui a dit cela ?

» — Le vent. — Qui te connaît encore ? Tout est cendre ! Va-t-en !

» — L'hirondelle ni la feuille ne mentent qui font leur ronde sur l'aile des saisons. Ni la pâquerette immortelle du verger.

» Ni le cœur... J'entrerai. »

*Vio Martin.*

# Prenez garde à la poésie



Qui dira pourquoi le poème qui, à l'origine, était essentiellement destiné à l'expression orale, est devenu un acte statique, figé, *écrit*, prisonnier du papier et de la typographie ?

Certes le poète ne s'en plaint pas pour autant. Ecrits, empaquetés en des brochures qui font sa fierté, bien que chacun s'en méfie et que les éditeurs les méprisent, ses poèmes n'en sont pas moins garantis inaltérables, imputrescibles, voire indestructibles. Le poète s'accommode fort bien de son inspiration momifiée.

Donc, c'est un fait : la poésie ne s'adresse guère plus qu'à des *lecteurs*. Sous certaines étiquettes, elle a même rompu complètement ses dernières attaches avec la tradition orale. A tel point qu'il en est devenu à exister une poésie recherchant le chemin de *l'esprit* uniquement par la perception visuelle ; ou plutôt, qui ne passerait pas au crible de la récitation verbale.

Et d'ailleurs qui dirait des poèmes ?

Des acteurs ont quand même le mérite de suppléer occasionnellement ceux dont le métier était jadis de véhiculer la poésie. On a même fini par leur en laisser tout le soin et par croire que c'était bien leur affaire. Tandis que, eux, sachant bien que ce n'est pas du tout leur rôle (à preuve : aucune école d'art dramatique en France, dût-elle comporter un cours de « déclamation », n'apprend à interpréter des poèmes), continuent de dire des vers, à l'occasion, et — fussent-ils de la Comédie Française — sans trop se compromettre avec la poésie, ni prendre la tâche à cœur.

Il va sans dire que le public dans tout ce malentendu se trouve alors atteint de certains complexes — comme on dit beaucoup à présent. Il voudrait bien, le bon public ; mais il a peur de s'embarquer dans quelque galère, car « la poésie, vous savez, c'est si délicat ; et puis, vous comprenez, ce n'est pas tout le monde qui... Et puis, et puis... »

D'où le décret que la poésie se meurt parce qu'elle ne se vend pas ; et que notre époque souffre d'une apoésie pernicieuse, et que si cela continue...

Pourtant il n'en est rien.

Ceux qui hésiteraient à l'avouer croient encore à la poésie, et le tourment même de notre époque ne nous incline que davantage à rechercher la poésie.

Mais il n'en demeure pas moins que le public n'aime pas lire des vers. Et c'est normal. Ce n'est pas son rôle. La plaquette de vers, en son essence, n'est pas plus faite pour être mise entre les mains du public que telle ou telle partition de Mozart ou de Brahms. Les poètes antiques le savaient à coup sûr qui, pour répandre leurs messages et conter leurs histoires en vers, recouraient à des diseurs, ou se faisaient carrément ménestrels.

D'aucuns vont rétorquer qu'il est logique, avec l'invention de l'imprimerie et la diffusion de l'imprimé, que le recueil de poèmes ait remplacé trouvères et troubadours. Il ne les a pas remplacés : il les a simplement évincés, supprimés. Mais on aura beau dire, le fossé entre le poète et le public n'a cessé de croître depuis. Et il demeure qu'un poème, pour charmer l'oreille, réjouir le cœur, exalter l'âme, a besoin d'un instrument qui en l'occurrence, ne pourrait être que le diseur. D'où le malaise du public lorsqu'on se contente de lui coller un livre de poèmes dans les mains.

Comme quoi, le diseur, en tant qu'instrument, doit savoir jouer non seulement de sa voix — en intelligence avec le texte, mais aussi de sa sensibilité — en accord avec le poète, et de son corps — au rythme de son âme.

Comme quoi, l'interprétation poétique, qui est et doit rester distincte de l'art dramatique, ne saurait être non plus une transposition de l'éloquence, ni du parler familier, ni du chant.

Le diseur parle. Mais on dirait qu'il *va* chanter ! Pourtant il ne chante pas. Sa voix, sur la corde raide tendue entre le parler et le chant, va et vient, dangereusement.

Il est debout. Il s'anime en parlant. Il *va* danser ! Non. Son élan se résorbe on ne sait comment. C'est à chaque instant « un loup arrêté à mi-bond » — « la chose la plus étonnante du monde » s'il faut en croire Kipling.

Les mots qu'il dit ne sont pas de lui. Il a pris soin d'en avertir. Ils forment le poème d'Un Tel. Cependant, ce dernier, écoutant le diseur, s'émerveillerait, n'en aimerait que davantage son œuvre qui lui apparaîtrait alors comme reflétée, fidèle, par un miroir magique, et incarnée, achevée.

Il est de plain-pied avec nous ; mais son cœur est monté dans cette zone d'où il répand un souffle identique à celui qui effleura le poète en lui donnant le poème.

... Chantant, sans musique, et dansant, immobile.

*Joseph Zobel.*

*Pour l'Art eut le plaisir, lors de sa dernière rencontre, d'entendre Joseph Zobel dans un récital composé de poèmes marins d'auteurs contemporains et d'œuvres de poètes nègres : « Chansons de mer et complaintes d'outre-mer ».*

*Rappelons que Zobel est l'écrivain noir qui obtint, en 1950, le Prix des Lecteurs pour son livre « La Rue Cases-Nègres ».*

# René Auberjonois

ou la rétine sans histoires

Avouons-le, nous en avons tous une, mais qui est terriblement à histoires. Qu'on nous montre une rue, aussitôt nous la peuplons d'êtres, de drames, d'ombres, d'intrigues, de souvenirs, — c'est ça les histoires — ou c'est à qui lui trouvera un visage, une attitude, une inflexion, — ce qui est manière, honnête, de faire du sentiment, (autre histoire) — ou quand le jeu des couleurs nous retient, les sensations se mettent de la partie, histoire de nous en conter, mais le fin du fin, c'est l'histoire en habit ou en robe qui parade sous le nom d'idées. On devine que le public, qui n'aime rien tant que les histoires, soit pris de court et, dépité qu'une œuvre cherche si peu à le flatter, prononce sans appel « qu'on n'y comprend rien ». Or, il faut bien voir que ce qui a réputation « d'être compris », c'est ce qui se lit selon des rapports attendus, prévisibles assez pour qu'on ne perde pas le fil (de l'histoire précisément), le tout mêlé à un petit jeu de surprise, pour que l'effet ne manque pas de sel. C'est ainsi que la curiosité est une sorte de divertissement qu'alimentent à foison contes et récits. *Ce dont Auberjonois a horreur* ; estimant qu'il n'est rien plus digne que les êtres et les choses, non le fatras dont on les enveloppe sous prétexte de les admirer.

Voilà ce qui marque, de manière décisive, que sa recherche procède du *singulier* et va au *singulier*, c'est-à-dire à ce qui fait que chaque objet a sa physionomie propre, étant, de nature, un être individuel. Parapluies, verres, pommes, danseuses, guitares, ou filles, hommes aussi, *existent* d'abord en tant que ce qu'ils sont (et non dans les histoires auxquelles on les mêle), personnages, vivants, autonomes, dont le peintre n'accepte jamais de faire des comparses ou des figurants. D'où chez lui le refus du décor (le paradoxe, c'est qu'on lui en a demandé pour le théâtre ou pour des livres, et qu'il a accepté ; mais on se méprendrait en imaginant qu'il consent à « illustrer » ; l'existence n'est pas susceptible d'autre chose que d'elle-même).

N'est-ce pas de ce besoin de singulier, de ce besoin d'essentiel pourrait-on dire, que naît sa passion du dessin ? A qui ne s'en doute pas encore, sou-



lignons qu'Auberjonois est l'un des plus grands dessinateurs de notre temps. Qu'il le regrette lui-même, jugeant, comme il dit, que chacun de ses dessins lui vole un tableau, il n'importe puisque, pour nous, c'est à vif que nous le surprenons sur ces feuillets à peine crayonnés d'où se dégage une présence si décisive qu'on ne laisse pas d'être, par chacun, *mis en défaut*, ce qui est proprement être touché. Et l'on s'étonne qu'un trait, si malingre en apparence, qui jamais n'enserme l'objet, qu'une disposition de plans aussi spé- cieuse, — sans espace perspectif où se raccrocher — qu'un gommage aussi arbitraire allant du frottis à la tache, que ces moyens en somme si rudi- mentaires puissent provoquer un tel effet. Sans doute est-ce le privilège de l'artiste de nous offrir une image vraie que les yeux sophistiqués ou aber- rants sont incapables de récuser.

Lui en voudra-t-on de nous présenter de l'homme une physionomie inso- lite, — si loin de notre dignité ! s'exclame-t-on — mais que, pour peu qu'on y prenne garde, on ne manque pas d'avouer en secret. Car l'homme n'est pas si étranger à la bête qu'il n'en reste quelque chose. L'ignorer n'est pas l'annuler. De ceux qui nous le révèlent, — ils sont rares, parce que la tâche est malcommode — on dit communément qu'ils ont le *sens du grotesque*. Acceptons qu'Auberjonois, tel Callot, tel Goya, ose nous placer en face de ce que nous sommes, originellement « monstrueux », puisque telle est notre condition, quelque ruse que nous mettions à le nier. Nulle intention satirique, il faut y insister, par quoi le rire se gausse de l'un de nos travers en faisant un clin d'œil au public. S'il prête aussi à rire, le grotesque est d'essence sérieuse, se proposant rien moins que la vérité, mais une vérité qui n'est pas exempte d'effroi (pour ceux qui la camouflent). Les animaux sont à leur tour transformés par ce processus révélateur. Non qu'Auberjonois leur voue une tendresse particulière, mais parce que ceux qu'on répute nos « frères inférieurs » sont, selon lui, d'abord des frères, ayant avec nous la vie en partage, la qualité d'« inférieurs » ne les concernant pas, simple décret d'une raison qui préjuge. On comprend que l'artiste ait fait du *cirque* un lieu de prédilection ; à la faveur du paillement des maillots et des travestis, dans la lumière grêle de la piste, les règnes enfin confondus opèrent leur naturelle réconciliation.

La peinture d'Auberjonois observe les mêmes cheminements, les mêmes exigences. Se défiant des séductions de la couleur, vrai miroir aux alou- ettes, il l'utilise avec une prudence d'avare. Non pour la thésauriser, ce qui serait absurde, mais pour lui imposer une discipline de laquelle, par excès de vitalité, elle est toujours prête à s'échapper. Aussi avec quelle satisfaction il l'ordonne aux seules nécessités plastiques, commençant par un souci qu'ignorent la plupart des peintres d'aujourd'hui, *la fonction architectonique du cadre*.

Qu'on songe à la maîtrise des sculpteurs romans ; nulle figure qui ne s'inscrive selon la loi impérieuse de la forme qui la reçoit ; les admirables chapiteaux qui nous restent montrent éloquemment que la représentation du corps humain ne réside pas dans quelque ressemblance physique ou anatomique, mais consiste tout entière dans son union rigoureuse avec les exigences secrètes du support, et personne ne s'indigne plus de ce que, par ignorance ou vanité, on a si souvent appelé « déformations ». Ce n'est pas autrement, je crois, que peuvent se comprendre les « déformations » d'Auberjonois. Pour lui, la toile n'est jamais un lieu indifférent, qu'on aménage à sa guise, ou sur laquelle, pour faire œuvre de peintre, « il faut mettre quelque chose dessus » ; ainsi la tiennent tant de faux artistes qui, bientôt l'estimant à trois dimensions, s'appliquent à la trouser consciencieusement pour y installer le trompe-l'œil de la perspective, tantôt la jugeant plate de nature, s'efforcent d'y faire adhérer des surfaces séduisantes qui dépassent difficilement le jeu de la décoration. C'est du format du cadre qu'Auberjonois tire la première indication de l'espace que sur la toile il s'agit de créer. Le *Portrait de Ramuz* y gagne à la fois sa robustesse et sa carrure. A son tour, la notion de fond se modifie. Loin d'être le revêtement dont le sujet a besoin pour s'habiller, il devient un *lieu de tension*, à la manière du chapiteau roman, à partir de quoi les objets se disposent selon des règles strictes qui se conditionnent les unes les autres. L'étirement de tel taureau, l'allongement de telle guitare, l'amincissement de tel gobelet, l'extension de telle figure féminine, n'ont pas d'autre raison que d'exister conformément à l'espace que la peinture leur assigne, espace différent de celui où d'ordinaire on les voit. L'usage de la couleur s'ordonne tout naturellement à la même fin, et si l'on résiste encore, c'est qu'on se refuse définitivement l'accès au seul monde qui soit vrai, celui que l'artiste recrée à partir des objets les plus familiers, et dans lequel, quand on pénètre, on découvre enfin, non plus les histoires dont nous faisons leur état-civil, mais très exactement ce qu'ils sont à l'œil non prévenu, c'est-à-dire capable de les aimer pour eux-mêmes, non plus pour quelque commodité.

Il est inutile, je pense, d'ajouter la somme d'exigences que représente une telle entreprise. Depuis plus d'un demi-siècle, c'est d'Auberjonois la tâche quotidienne. A cultiver chaque jour sa vigueur, on saute à pieds joints par-dessus la vieillesse, et qui ne l'a vu dans les rues de Lausanne ne soupçonne pas que l'immortalité n'est que jeunesse sans fin.

René Berger.



René Auberjonois



Jean Clerc : Edmond-Henri Crisinel  
(Musée cantonal des Beaux-Arts)

## Artistes vaudois du XVIII<sup>e</sup> à aujourd'hui

Dans six salles du Musée, on les a réunis, nombreux. Artistes de chez nous que beaucoup de choses séparent : le temps, les influences subies, les directions choisies, assemblés là parce qu'ils sont Vaudois, simplement, et parce que ce seul titre déjà valait, en cette année jubilaire plus qu'en aucune autre, qu'on leur rendit hommage.

Il y a d'abord cette confiance, que le visiteur — lorsqu'il est du pays — éprouve dès l'entrée ; un bonheur à reconnaître, à se reconnaître, et tout de suite le sentiment qu'entre ceux dont on révèle ici le message, et lui, une fraternité existe : celle des gens d'une même terre, qui ont en commun beaucoup de rêves, d'aspirations, d'hésitations, d'inquiétudes.

En cours de route, que de voies choisies pour s'exprimer, combien de moyens employés ! D'abord l'attirance de la France, de l'Italie, de la Hollande ; les conventions multiples, qui freinent parfois. Puis, introduits par Bocion, le paysage tout proche, la révélation de sa beauté. Et, peu à peu, avec des arrêts, des retours en arrière, la personnalité libérée, le rejet des entraves, l'exploration des possibilités nouvelles... un lent cheminement, pour aboutir, aujourd'hui, à la richesse, à la diversité que l'on sait.

Tout au long de ces étapes, des noms s'imposent ; rien de tapageur, rien d'écrasant, mais des forces très sûres, très calmes, très probes. Près de nous Vallotton qui, maintes fois, par sa sincérité, sa rigueur, son dépouillement, approche de la perfection. Borgeaud, si limité en apparence, mais en vérité grand poète — peut-être le plus grand de tous ; avec une sobriété extrême, il nous découvre un monde simple et beau plus qu'aucun autre, et nous propose des évasions merveilleuses dont la fenêtre, pleine d'espace et de lumière, là, au milieu de la toile, est comme le symbole. Auberjonois enfin, qui domine l'apport actuel.

L'art échappe à toute contrainte ; il ne doit pas être limité, et ce serait folie que de vouloir dresser, autour de lui, des frontières. Mais il est bon de réaliser parfois la valeur que représente l'effort d'un pays dans ce domaine, en un lieu surtout où l'habitude est prise de comparer, de critiquer, de rabaisser. Le « Musée vaudois » permet cette prise de conscience.

*Suzanne Gervais.*

# HYPÉRION

*de Höelderlin*

*La lettre qui suit est extraite de la première version de l'Hypérion de Hölderlin, communément appelée Thaliafragment parce qu'elle parut dans la revue de Schiller, Die neue Thalia, en novembre 1794 ; cette version fut écrite dans l'été de la même année, à Waltershausen, le poète étant âgé de vingt-quatre ans. Il écrit le 10 octobre 1794 à son ami Neuffer : « Cet été, j'ai passé la plupart de mes matinées sur mon roman, dont tu trouveras les cinq premières lettres au cours de l'hiver dans la Thalia. J'ai presque achevé la première partie. Il n'est quasiment rien resté de mes anciens brouillons. L'importante transition qui nous conduit de la jeunesse à la nature de l'homme mûr, de l'affectivité à la raison, du royaume de la fantaisie à celui de la vérité et de la liberté continue à me paraître digne d'être aussi longuement traité. Cependant, je me réjouis du jour où j'aurais mis l'ensemble au net. »*

*Dans ce fragment, Hölderlin, sous les traits d'Hypérion, un jeune Grec moderne, raconte à son ami Bellarmin ce qu'il n'a pas osé lui narrer à Rome où il l'a vu, sa rencontre avec Mélite, qui deviendra Diotime dans la version définitive. Il vivait dans le désespoir, ayant perdu le sens des choses, lorsqu'un hasard apparent lui fit rencontrer cette femme idéale, en qui il retrouve ce sens qu'il cherchait. Il conte son exaltation, et son désespoir, quand il comprend qu'il n'est pas à la hauteur d'une telle rencontre. Il évoque les paroles inspirées de Mélite, la vibration du paysage autour d'elle, les fêtes spirituelles sur les rives de la Mer Ionienne. Mais Mélite s'en va ; Hypérion devra poursuivre seul sa recherche de l'absolu. « Nous ne sommes rien ; c'est ce que nous cherchons qui est tout. »*

*Le texte traduit est celui de l'édition Hellingrath, t. II, p. 54-59.*

Philippe Jaccottet.

Je reviendrai donc dans mon Ionie : c'est en vain que j'ai quitté ma terre natale et cherché la Vérité.

Et comment des mots auraient-ils contenté la soif de mon âme ?

Des mots, j'en trouvai partout ; partout des nuages, nulle part une Héra.

Je les hais comme la mort, ces tristes compromis de quelque chose et de rien. Devant l'irréel, mon âme se hérisse toute.

Ce qui ne peut m'être tout, éternellement tout, ne m'est rien.

O Bellarmin ! où trouverons-nous l'unique chose qui nous donnera la paix ? Et quand pourrons-nous entendre une autre fois chanter notre cœur comme aux jours bienheureux de l'enfance ?

Hélas ! Ce chant, je l'ai cherché jadis dans la fraternité des hommes. J'imaginai que la pauvreté de notre nature deviendrait richesse, pour peu que deux de ces miséreux ne fissent plus qu'un seul cœur, une seule et indissoluble vie, comme si tout le mal de l'existence venait de la seule rupture d'une unité primitive.

Avec une joie mélancolique, je me revois alors, ne me souciant plus que de mendier quelque sourire d'affection, de me donner, de me livrer au premier venu ! Ah ! que de fois j'ai cru trouver, posséder l'Indicible, alors que j'avais simplement osé m'abîmer dans mon amour ! Que de fois j'ai cru atteindre au saint échange ! J'appelais, j'appelais, et le pauvre être était là, embarrassé, confus, même un peu agressif souvent — il ne voulait qu'un peu de plaisir, certes rien de si grave !

L'aveugle enfant que j'étais, Bellarmin ! J'allais acheter des perles à des mendiants plus pauvres que moi, si pauvres, si bien enfouis dans leur misère qu'ils n'en mesuraient même pas l'étendue et se plaisaient dans les haillons dont ils s'étaient affublés.

Mais tant de formes de l'illusion incroyablement m'accablaient.

Je crus vraiment succomber. Quand la vie perd ainsi tout sens, c'est une souffrance sans égale, un sentiment continu d'anéantissement. Un découragement incompréhensible m'écrasait. Je n'osais plus lever les yeux sur les autres. Je redoutais jusqu'au rire d'un enfant. Avec ça, j'étais souvent bien tranquille et patient ; souvent aussi, j'avais la superstition de certains remèdes miraculeux, et d'un petit achat, d'une promenade en barque, d'une vallée cachée par la montagne, je me surprénais à attendre en secret la révélation poursuivie.

Avec le courage, mes forces diminuaient visiblement.

J'avais peine à relever les ruines de mes anciennes pensées ; l'esprit, naguère vif, vieillissait ; je sentais que sa céleste lumière, à peine levée pour mes yeux, déjà s'obscurcissait lentement.

Au vrai, il me semblait que le dernier reste de mon existence perdue était en jeu, quand ma fierté se ranimait, je n'étais plus qu'une activité débordante, et je découvrais en moi la toute-puissance d'un désespéré ; quand ma nature fanée, dépérie, avait repris une gorgée de bonheur, je me jetais impétueusement dans la foule, parlais en inspiré, et parfois même sentais perler à mes yeux une larme de félicité ; ou encore quand une pensée, ou l'image d'un héros, fusait dans la nuit de mon âme, surpris, je m'en réjouissais, comme si un dieu avait pénétré dans mon domaine appauvri ; il me semblait déjà qu'un monde allait se faire en moi ; mais,

plus le réveil de ces puissances assoupies avait été brusque, plus profonde était leur rechute, et la nature inassouvie connaissait un redoublement de ses maux.

Heureux donc, Bellarmin ! heureux celui dont le cœur a surmonté cette épreuve du feu et qui comprend enfin le soupir de la créature et le regret du Paradis perdu. Plus la nature s'élève au-dessus de l'animal, plus elle est menacée de languir dans la patrie du Temps.

Mais je ne t'ai pas tout dit, cœur fraternel !

Lorsque nous errions dans les ruines de la vieille Rome, je redoutais encore de certains souvenirs. Notre esprit est si vite hors de sa carrière ! Et plus d'une fois il nous a fallu fuir le chuchotement d'une feuille, de peur qu'il ne troublât son silencieux ouvrage.

Maintenant je puis bien jouer de loin en loin avec les esprits des heures perdues.

Le printemps, mon vieux compagnon, m'avait surpris en pleines ténèbres. D'ordinaire, je l'eusse pressenti d'encore loin au mouvement des branches engourdis, à ce souffle doux sur ma joue. D'ordinaire, j'en eusse attendu l'apaisement de tous mes maux. Mais l'espoir et les pressentiments s'étaient peu à peu retirés de mon âme.

Il fut là tout à coup, dans la gloire de la jeunesse.

Il me sembla que je pouvais retrouver le bonheur. J'ouvris mes fenêtres et m'habillai comme pour une fête. Je voulais que le céleste visiteur me saluât comme les autres.

Je vis que tout courait comme les eaux d'un fleuve vers l'air libre, vers les rivages aimables de la mer de Smyrne. Je devinai en moi de singulières appréhensions. Je sortis à mon tour.

La toute-puissance de la nature éclatait. Presque tous les visages étaient plus fraternels ; partout les rires sonnaient plus franc, et les cérémonieux saluts faisaient place aux mains tendues. La douceur merveilleuse du printemps rajeunissait, exaltait toutes choses.

Le port était encombré de vaisseaux jubilants où flottaient des guirlandes de fleurs, où le vin de Chios étincelait. Le feuillage des myrtes bourdonnait de joyeuses mélodies, et le murmure des danses et des jeux habitait les platanes et les ormes.

Mais je cherchais plus que cela. Cela ne tirait pas de la mort. Abîmé dans mon chagrin, j'entraî comme malgré moi dans le jardin de Gorgonda Notara, un de mes amis.



Un bruissement, venu d'une allée latérale, me saisit.

Alors — dans ce douloureux sentiment de ma solitude, avec ce cœur saignant, vidé de toute joie — Elle m'apparut ; gracieuse et sainte comme une prêtresse de l'amour ; tissée de lumière et de parfum, délicate, immatérielle ; au-dessus d'un sourire empreint de calme et de céleste bonté, de grands yeux inspirés trônant avec une majesté divine et, comme les nuages autour du soleil levant, des boucles dorées, soulevées par le vent printanier, auréolant son front.

O Bellarmin ! que ne puis-je te communiquer vivant, intact, cet événement inexprimable ! Où étaient désormais les douleurs de ma vie, la nuit et la pauvreté de ma vie ? son affreuse précarité ?

Sans doute le moment où s'accomplit une pareille délivrance est-il ce que la Nature inépuisable peut donner de plus sublime et de plus pur ! Il compense des éons de vie végétative ! Ma vie terrestre était morte, le temps n'était plus ; délivré de ses chaînes, proprement ressuscité, mon esprit pressentait sa race et son origine.

Des années ont passé ; autant de printemps en allés ; d'admirables paysages, mainte relique de ton Italie, fruit d'une inspiration céleste, enchantèrent mes yeux ; mais le temps en a effacé la plupart ; seule m'est restée Son image, et tout ce qui lui était lié. Elle est encore devant moi telle que je la trouvai dans cet instant d'ivresse sacrée ; contre mon cœur brûlant, j'étreins ce délicieux fantôme ; j'entends sa voix, le murmure de sa harpe ; et comme une Arcadie paisible où graines et fleurs se balanceraient dans le calme éternel de l'air, où la moisson mûrirait sans que midi brûle, où triompherait la douceur des grappes, où nulle angoisse n'étreindrait un pays sûr, où l'on ne connaîtrait que l'éternel printemps de la terre, son ciel sans nuages, son soleil et ses astres amicaux, je vois s'ouvrir devant moi le sanctuaire de son cœur et de son esprit.

Mélite ! ô Mélite ! créature céleste !

Je voudrais savoir si elle pense à moi, parfois. Elle me regrette, peut-être. Mais je la retrouverai en quelque période de l'existence éternelle. Nul doute ! ceux qu'une parenté lie ne peuvent pas à jamais se fuir.

Hélas ! le Dieu en nous est toujours pauvre et seul. Où trouvera-t-il ses pareils ? Ceux qui furent là, qui seront là un jour ? A quand le grand revoir des esprits ? Car, je le crois, nous fûmes tous réunis, autrefois.

Bonne nuit, Bellarmin.

Demain ma plume sera plus calme.

# Le « Journal » d'Edmond Gilliard

(Editions Mermod)

Terminant, il y a quelques années, le premier tome de son *Journal*, Edmond Gilliard s'écriait : « Maintenant que la Mort et moi avons „fait amour”, „j'aime” et „je suis” sont devenus des termes absolument identiques. » — « Mon amour n'a plus besoin d'objet, mieux il contient tout objet dans son pouvoir attributif : il est devenu le sujet absolu du verbe „être”. »

Cette dernière page nous semblait une conclusion, un sûr point d'arrivée : la vérité enfin trouvée récompensait en quelque sorte une quête patiente et passionnée poursuivie tout au long d'une vie. Mais voici qu'à soixante-dix ans passés, Gilliard continue à s'interroger. Plus lucidement encore peut-être, il poursuit l'étude de son Moi en rapport avec ses semblables, avec la Terre, l'Univers et les Puissances cosmiques auxquels il se sent intimement et indissolublement lié, avec cet « Autre », lui préexistant et postexistant, compagnon discret du passage terrestre, à « la prodigieuse faculté d'obligance » qui s'est « oublié » au point de laisser l'homme libre dans sa recherche : « tout ce que j'avais à confirmer m'a été laissé à deviner ». Plus il s'abandonnera à cette « Présence d'Amour » qui veille sur lui et lui dispense la joie, moins l'auteur lui donnera le nom de Dieu — nom qu'il voudrait pouvoir remplacer par « un trou de silence » dans ses œuvres antérieures — mais « plus la Nature ouvre à mon âme, dit-il, l'immensité du contentement, de la perpétuité de la suffisance ». Gilliard évoque la figure d'une sorte de voyant : S. U. Zanne, ami et initiateur dont la doctrine mystique eut sur lui une grande influence, à qui il doit « la révélation de son pouvoir de saisie exploratrice ». Mystique qui apparaît fort mystérieuse au lecteur non-initié que je suis et ne laisse pas que d'inquiéter le chrétien, avouons-le. Sujet à des ravissements, l'auteur déclare : « La matière sur laquelle opèrent les mystiques, c'est la chair. Ils ne désagrègent pas. Ils magnétisent. Ils exaltent la chair jusqu'au point où se produit en sa substance la plus subtile la ravissante reconnaissance de l'identité atomique. »

Nul objet de la nature ne nous étant plus proche que notre corps, « part d'univers la plus immédiate », c'est sur lui, en lui, que l'auteur étudie le secret de l'être. « Missionné, ouvrier de terre », il doit aimer son outil. « Tout mépris de mon corps portait atteinte à mon pouvoir, faisait de moi un infidèle. » Souvent il s'étonne de « toutes les formes du terrestre » (feu, arbres, eau, organes), formes qu'on ne saisit que par le « contact », contact

sublimé par l'opération du « Grand Oeuvre » : « Mon œuvre de terre doit aboutir à transformer l'adhésion en assomption. » Ce contact le conduit à la joie de vivre, à l'amour des hommes, ses semblables. A la forêt qui suce sa chair et son âme, Gilliard oppose la forêt humaine : « Elle me multiplie généreusement ; et même si elle me déchirait, elle m'exalterait. » Au sein de la foule du 1er mai, à Paris : « Oui, c'est là qu'est la forêt nécessaire à ma solitude. C'est en pleine masse de „végétation" humaine que je sens mon énergie accomplir son œuvre secrète. » — « Participer de toute sa conscience conjugulée, au courant magnétique de la coulée des accomplissements, selon les inclinaisons du temps ! De toutes parts insinué dans l'épanchable. Imbu parce que sourcier. » Sourcier et explorateur, Gilliard cherche en son intime terrain : « Je sais ce *que* je suis, mais sais-je *qui* je suis ? Je ne pourrai savoir *qui* je suis que lorsque j'aurai achevé de faire ce *que* je suis... *Etre* c'est *devenir*, à chaque instant, par un nouveau *fait du faire*. Et le faire est éternel, puisque l'être est absolu. »

Pour se connaître, il faut que l'homme soit libre, non lié, qu'il ait accepté de payer le prix de sa solitude. « Ma liberté n'a jamais reculé devant la difficulté, la menace d'y sombrer. Je ne lui ai jamais laissé de repos. » Lorsqu'un directeur de collège dit : « Nous avons *eu* M. Gilliard », un cri lui répond : « Qui est-ce qui m'a *eu* ? » Non. Personne n'a eu M. Gilliard, pas même le Christ. Dans le Christianisme, dans la doctrine du Salut chrétien, il voit un abaissement de l'homme. C'est par lui seul, par ses propres efforts que cet audacieux entend, non faire son Salut — n'est-il point sauvé par le seul fait d'être ? — mais lutter pour préserver sa liberté, son âme « ayant reçu un ordre de lutte souveraine ». L'énergie de son âme est indomptable. Il sait utiliser maladies, difficultés. « Tout me fut toujours utile. Père, mère, femme, tout autrui, nul ne compte, semble-t-il, que dans la mesure où il sert, par l'engloutissement, à l'assouvissement de mon destin. » Cette phrase pourrait paraître dure à qui n'a pas lu la très belle « reconnaissance » des parents et de l'épouse de l'auteur. En définitive « reconnaissance » de lui-même, être vivant dont la présence éternelle est passagère sur la terre : « Toute l'opération de ma vie : découvrir en moi le germe de l'invincible... Quand je me suis cherché moi-même dans cette vie, je me suis toujours trouvé présent d'avant... Je veux savoir, je veux savoir qui je suis ! jusqu'à l'extrême limite de mon pouvoir actuel de me connaître moi-même. » (Tome I.)

Si parfois j'ai de la peine à suivre Gilliard dans un comportement découlant d'une doctrine personnelle et secrète, si je ne puis faire miennes ses réflexions sur le christianisme ou la poésie, je ne puis qu'admirer le courage, la lucidité, la franchise avec lesquels il se livre « en pleine écorchure » et « dans un état de sensibilité presque intolérable », pour notre plus grand profit, pour aider peut-être à notre « reconnaissance » personnelle. Et même si, finalement, — tandis que nous prononçons un « Amen », l'auteur du *Journal*, jusqu'au bout fidèle à lui-même, dit fermement et fièrement : « Ainsi est-il ! »

Vio Martin.



*Klee : Ville pavoisée*

# Paul Klee DE L'ART MODERNE

Tandis que l'artiste est encore tout effort pour grouper les éléments plastiques d'une manière aussi pure et logique que possible et rendre chacun indispensable à sa place sans nuire à un autre élément, un quelconque profane prononce déjà par-dessus son épaule les paroles fatales : « Mais l'oncle n'est pas du tout ressemblant ! »

Permettez-moi de faire une comparaison : une comparaison avec un arbre. L'artiste s'est préoccupé de ce monde complexe, et supposons-le ainsi, s'y est acclimaté à peu près, très simplement. Assez bien pour ordonner la suite des phénomènes et des expériences. Cet ordre divers et ramifié, cette connaissance du monde et de la vie, je voudrais la comparer aux racines de l'arbre.

C'est de là qu'afflue vers l'artiste la sève, pour le traverser, lui et son œil. Le voilà donc dans la situation d'un tronc.

Assailli, ému par la puissance de ce courant de sève, il élabore en une œuvre ce qu'il a vu.

Comme la ramure des arbres s'épanouit de tous les côtés, dans le temps et dans l'espace, de même en est-il pour l'œuvre.

Personne ne songera à exiger de l'arbre qu'il forme ses branches sur l'exact modèle de ses racines. Chacun comprend qu'il ne saurait y avoir d'exacte correspondance entre le bas et le haut. Il est clair que des fonctions différentes s'exerçant dans des domaines élémentaires distincts doivent provoquer des écarts très sensibles.

Mais on prétend justement dénier à l'artiste ce droit, pourtant indispensable à la création picturale, de s'écarter de son modèle. On va même jusqu'à l'accuser d'impuissance et de falsification consciente.

Or, dans cette situation de tronc, il n'est là que pour rassembler ce qui vient des profondeurs et pour le transmettre plus loin. Non pour servir, ni pour régner, mais pour s'entremettre.

Il revendique donc une place extrêmement modeste. Et la beauté de la ramure n'est pas son œuvre propre, elle n'a fait que passer à travers lui.

J'aimerais maintenant montrer comment l'artiste arrive souvent à une « déformation », à première vue arbitraire, des formes naturelles des apparences.

Tout d'abord, l'artiste n'accorde pas à ces formes naturelles des apparences l'importance décisive que leur attribuent les critiques réalistes. Il ne se

sent pas tellement lié à ces réalités, parce qu'il ne voit pas dans les formes finalement créées l'essence du processus naturel de la création. Car il tient plus aux forces créatrices qu'aux formes créées.

Il est peut-être philosophe sans le savoir. Et s'il ne tient pas ce monde pour le meilleur des mondes possibles, à la manière des optimistes, ni ne prétend affirmer que le monde qui nous entoure est trop mauvais pour qu'on puisse le prendre comme modèle, il se dit toutefois : Sous son aspect actuel, ce n'est pas le seul monde possible !

Il considère par conséquent d'un regard pénétrant les choses que la nature lui met formées sous les yeux.

Plus il approfondit, plus il relie facilement les points de vue d'aujourd'hui à ceux de hier. Et plus s'imprime en lui, à la place d'une image de la nature achevée, l'image, seule essentielle, d'une création ou d'une genèse.

Il se permet aussi de penser que la création ne peut guère être terminée aujourd'hui, et il étend du passé vers l'avenir cette action qui crée le monde. Par là, il confère à la genèse une durée.

Il va plus loin encore.

Il se dit, restant sur terre : l'aspect de ce monde a été différent, et il sera différent.

Puis il se dit, pensant à l'au-delà : Sur d'autres étoiles, il se peut qu'il y ait des formes toutes différentes.

A ce point de vue, il faut lui savoir gré de déclarer que le stade actuel du monde des apparences est limité par le hasard, par le temps et par l'espace. Par trop limité en face des visions plus profondes de l'artiste et de ses sensations plus aiguës.

Et n'est-il pas vrai qu'un seul coup d'œil à travers un microscope suffit pour nous faire voir des images que tous nous déclarerions bizarres et fantastiques, si nous les voyions par hasard et sans être avertis ?

Et monsieur X, tombant sur une telle image dans quelque revue à sensation s'écrierait indigné : Ça, des formes naturelles ? ce n'est que du mauvais art décoratif !

Notre cœur battant nous pousse vers les profondeurs, toujours plus avant vers les fonds originels.

Ce qui naît alors de cette poussée, que cela s'appelle rêve, idée, fantaisie, n'aura de valeur qu'en se combinant parfaitement avec les moyens plastiques appropriés pour former une œuvre.

Alors ces étrangetés deviendront des réalités, réalités de l'art, qui rendent la vie un peu plus vaste qu'elle n'apparaît généralement.

Parce qu'elles ne traduisent pas avec plus ou moins de talent ce qui est visible, mais révèlent des visions secrètes.

*(Fragment d'une conférence.)*

# EN MARGE

\* *Au Rio.* Comme souvent, j'écris dans ce café, à la même petite table, le dos tourné à la rue. Peu de monde. Devant moi, l'oblique verte de l'escalier, qui mène à une sorte de galerie basse où vont, j'imagine, ceux qui ont des secrets à se dire. La rampe est formée de bambous juxtaposés. Sous l'escalier, un curieux bassin en forme de baignoire où stagne une demi-douzaine de poissons rouges, un ou deux gris, que j'aperçois moins bien. Un dépôt de mousse verte, gluante, cerne le pourtour à la surface de l'eau. Les poissons ont l'air de s'en nourrir, y mordillent par à coups, puis descendent ou remontent, en poussant une bulle d'air devant eux. Le cailloutis du fond a l'aspect fruste des vieilles médailles. Deux plantes vertes, étiques, étendent leurs branches grêles au-dessus du bassin. La radio file sa musique de danse ; d'où vient-elle ? du plafond apparemment. C'est bien de là qu'elle coule, et d'abord tombe sur le nickel chromé du comptoir, puis se répand jusqu'à moi. Une fille dont je ne vois que le buste mobile prépare les boissons. Blouse blanche, épaule de profil, bras nus ; quand elle se tourne, la double rangée d'un collier et, si je ne me trompe, un regard bleu, très doux. Les poissons circulent à mi-profondeur, fuseaux pourpres, rigides ; d'intermittents coups de queue brisent leur allure d'astres. Parfois une volte-face et l'éclat vieil or du ventre transparait, si fugitif.

Des jambes montent l'escalier, en descendent. Le martèlement sourd des pieds sur le tapis. Je lève les yeux. Puis de nouveau la double rampe des bambous, ceux-ci bizarrement mêlés par la vue, couloir ou cage. Des paroles qu'on entend ; le bruit de la monnaie ; penchée en avant, la serveuse compte. Au mur, des chapeaux de paille, sans doute pour donner de l'atmosphère. Brésil, pampa, Far-West. A gauche, un tomahawk, à quoi s'accroche une corde tressée qui tombe en spirales. A droite, au-dessus du portemanteau, une lance au fer mat. Les murs sont recouverts d'un crépi rose.

Je ne veux pas savoir si cela est beau ou laid. Je m'efforce de décrire. Car chacun de ces objets, en cet instant, c'est un peu de ma vie. Mais cela n'a pas de sens. Après tout, est-ce nécessaire d'en chercher ; est-ce même possible ? Pourquoi vouloir tout ramener à sa ressemblance ? C'est peut-

être que nous sommes toujours en mal d'humain. Alors l'objet, la chose inanimée ? Il faut que nous inventions des rapports pour nous les concilier, et d'abord que nous les nommions. Peut-être.

\* *Une chambre.* Elles sont foule comme la mienne, ou peu s'en faut. J'ai mis des livres aux parois. Dos bariolés, inégaux, tant de rencontres dues au hasard, à la merci d'un portemonnaie épuisé. Des voix qui sortent du mur. Non, c'est une image, et je veux me défier des images. Ou les assagir. On dirait donc plutôt des provisions entassées là, un peu au petit bonheur. Et je sais pourtant qu'il n'est que de se servir pour... pour quoi ? N'est-ce pas qu'on se dérobe encore, à les vouloir tirer de leurs rayons ? Après tout, quelle faim me pousse ? Et quel appétit en sommeil m'oblige à les conserver ? Je vois bien que je serais démuné de ne pas les trouver sous ma main. Leur ordre même, — que maintenant je distingue — me prête je ne sais quel obscur secours. Faut-il donc à chaque fois que je me sente « entouré » comme si, de ne plus l'être, me trouvait en défaut ? Peur du vide ! Avec ses quatre murs, son plafond, son plancher, la chambre n'est peut-être pas autre chose qu'un vêtement de sécurité, plus ample mais non pas différent de l'habit. Ainsi l'on va, d'enveloppe en enveloppe, pour se garder du *dehors*. Est-il meilleur souvenir de l'enfance que celui d'une mère qui, d'une main preste, vient nous border ? Et que cherchons-nous, adultes, dans nos chambres familières, sinon le rappel de son geste ? La table est un regard ; le fauteuil, la chaise, tout prend figure maternelle, jusqu'aux objets insolites, bouts de cigarettes froissés dans la cendre. Peut-on s'affranchir d'une présence de soutien ? Seul, je me déconcerte. Ce n'est pas tant d'un visage que j'ai besoin que de l'assurance de ne pas perdre le mien. Ce soir, mes répondants sont ici, inertes dans le silence. Mais qu'au moins ils y soient. Les mythes suppléent aussi longtemps qu'on les révère et, ce soir, comment ferais-je pour me passer d'eux ?

\* A la radio, le battement doucereux des mélopées, hors du temps, hors d'atteinte où s'animent peut-être des couples qui ne se délaçant plus. Embaumés de violons ils coulent à travers l'espace mou comme un décor de feuilles. « A moi, tout à moi » chante la nuit suave. Et maintenant le piano qui fond comme une petite pluie. Au bord du silence où je n'entre pas, il y a cette mousse de bruits que je prends dans les mains. Festons de papier usé, qu'importe après tout puisqu'il en vient de partout, sans qu'on se lasse. Nulle voix qui ne soit attendue. Enfin le ciel devenu disque, les étoiles



effilées en sillons circulaires, et, par-dessus, la tête opiniâtre de l'ennui qui gratte, l'aiguille à pointe d'acier ou de diamant sur la cire. Car tout est cire maintenant ? Les sons prennent la forme de mon attente, ou est-ce moi qui reçois forme d'eux ? A quoi bon interroger ?

\* Rentrée de Montreux. L'« International », avec son retard habituel. Il vient de l'Italie, dit-on, mais, dans cette nuit d'hiver, je ne puis guère y croire. N'est-ce pas qu'il se forme quelque part, dans ces montagnes proches et que, bordé de neige et de glaçons, il dévale comme une avalanche ? Il n'y a qu'à le voir arriver, masse hirsute à bout de course. Deux ou trois êtres grêles s'en détachent, un peu comme roulent les dernières pierres.

Aux fenêtres, ces étranges visages qu'on aperçoit par pans, sortis de quelque musée fantastique. Point d'yeux. Des lames de chair tuméfiées d'ombre à quoi la vitre qui brille donne un éclat précieux. Je pense à ces bibelots qu'un zèle dérisoire aime à mettre sous verre. Sauf que ceux-ci sont aplatis, moins vivants s'il se peut.

J'ouvre la portière. A chaque fois c'est la même odeur métallique. On dirait que les wagons internationaux tiennent à leur suint, râpeux et fade, entre la limaille et la laine de mouton frais tondu. Je pince les narines pour ne pas être pris à l'improviste. Des journaux à terre, froissés, dont on se demande l'usage. Dans le couloir, quelques silhouettes penchées, immobiles. Il faut se frayer passage à travers ces épaisseurs de corps dont la tête manque ; du moins on la voit rarement, ou mal. Généralement les compartiments sont fermés, obscurs. Quand on essaie d'ouvrir, on recule devant ces formes affaissées d'où s'exhale un relent de bête. Parfois c'est un buste droit, figé dans le sommeil. J'ai peine à supporter ce spectacle. D'où viennent ces créatures qu'accable le poids de tant de peines ? Et ce train qui roule sur un rythme de dément ! A brassées hagardes, il happe le paysage ; prunelles lacérées, façades entrouvertes ou déchirées en charpie, soudain d'étranges profondeurs avec des clignotements sournois, parfois aussi des carrefours entiers emportés d'un seul coup avec leur asphalte d'étain, leurs lampes circulaires, leurs arbres sans feuilles. Mais rien ne reste quand la gare, enfin atteinte, substitue au délire la fixité des bâtiments ouverts.

Je me hâte de descendre. Pourquoi ces gens pressés de monter ? Et pourquoi cette petite vieille, un oreiller blanc entre les bras, enfant inerte, qui rôde innocemment autour de ces wagons ?

*René Berger.*

## *Danseuse*

Le coquillage blanc qui perce ton oreille  
entonne à tes cheveux un refrain de lueurs  
L'éclat de ces douceurs s'écrase  
en molles pentes sur ta nuque ocellée  
Ton front liquide baigne aux lacs pâles du songe  
Tes paupières comme des papillons de nacre  
au rythme des visions s'écartent  
et se rapprochent en une danse  
où le soleil s'attarde

Fontaines vivantes mains  
où les ongles coulent  
O fuites de feuilles et d'herbes dans le vent...  
Ton corps lucide valse au seuil des nuits de fièvre  
La pointe de ta mule s'enfonce dans mon cœur  
comme une plume dans la glace  
Tes bras levés dans le vol des heures  
tes bras soutiennent des mondes  
Et toi légère  
tu heurtes à chaque pas la vitre de mon rêve

Jacques Chessex.

# LE CUBISME

Le cubisme n'est peut-être qu'un mot dont on ne sait exactement ce qu'il recouvre. On connaît les difficultés d'Apollinaire à le définir et le besoin que le poète éprouva de distinguer entre le cubisme scientifique, le cubisme physique, le cubisme orphique, le cubisme instinctif, distinction d'ailleurs reprise et simplifiée par M. Hauteœur. Sur ce mot, inventé par l'un d'eux en veine de dérision (Ch. Vauxcelles), les critiques butèrent et butent encore, au point de faire de la réalité vivante qu'il recouvre aujourd'hui une chose fermée et disparue, historique depuis 1919 (B. Dorival). Après la belle exposition d'ensemble qui eut lieu en 1945 à la Galerie de France et qui recouvrait la période 1911-1919, il manquait un tableau plus complet qui prît le mouvement à sa racine et en suivit les étapes. De ce point de vue, la première partie de la grande rétrospective qui eut lieu récemment au Musée d'Art Moderne est d'une importance capitale. Elle s'ouvre en 1907 par la période dite nègre de Picasso, et pour la seconde fois, cette année, nous pouvons admirer cette œuvre de grande classe : « Les Demoiselles d'Avignon », malheureusement en possession de l'Amérique. Elle s'achève en 1914. Plus de deux cents œuvres sont exposées : peintures, sculptures, projets d'architecture et dessins. Trente noms sont inscrits au catalogue. Il s'agit donc de l'exposition d'un véritable univers extrêmement complexe, où toutes les directions sont indiquées et dont il est difficile de trouver la clé de voûte. Tout l'art d'aujourd'hui se trouve là, en puissance, mais l'art du passé proche ne se laisse pas encore oublier. Le cubisme n'apparaît pas comme un météore, on ne sait d'où venu. La révolution qui se fit avec la génération de Braque et de Picasso s'effectua dans le sens d'une évolution profonde, non seulement de l'art mais aussi de la situation de l'homme dans le monde. Dans une certaine mesure, il fut un renouvellement de la tradition. Gleizes et Apollinaire s'accordent à lui reconnaître Courbet comme ancêtre. De ce point de vue, et non seulement pour des fins didactiques, peut-être aurait-il été souhaitable de consacrer une petite salle à l'exposition d'œuvres d'initiateurs ou, plus qu'il ne l'a été fait, d'œuvres précédant immédiatement la transformation sensible de l'espace plastique. La direction du cubisme aurait été ainsi davantage mise en relief. Braque, découvrant les leçons de Cézanne, a été préparé à sa compréhension par le fauvisme. Picasso, travaillant les « Demoiselles d'Avignon » poursuit une enquête amorcée déjà avec sa période rose et même avec sa période bleue. Je sais bien que le cubisme fut l'œuvre d'une génération, à laquelle Matisse n'appartenait pas. Mais Matisse fréquentait le groupe et c'est aussi de Cézanne qu'il sortit. Analysant « Le rêve » (1917), M. P. Francastel a pu y caractériser l'influence cubiste : *...schéma géométrique de la forme et, dans le domaine des couleurs, jeu intransigeant sur les*

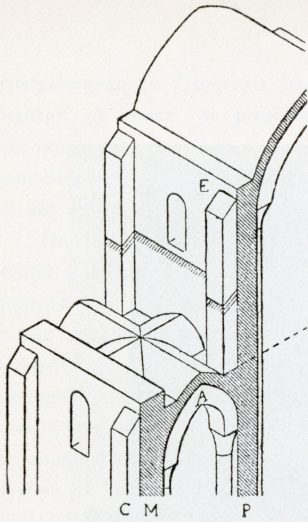
*complémentaires*. (Nouveau Dessin. Nouvelle Peinture. Paris 1947) Il aurait été intéressant, en outre, de présenter quelques œuvres du Douanier Rousseau dont les découpages instinctifs sont proches des découpages rationnels des cubistes. On s'attache peut-être trop aux caractères anecdotiques de la découverte du Douanier par Apollinaire et ses amis.

On fausse la signification d'une tentative en morcelant son évolution en différentes catégories qui, de ce fait, apparaissent autonomes et sujettes à la seule personnalité des artistes, alors qu'elles se régissent entre elles et participent d'une même inquiétude dont elles sont les expressions particulières. Ce que nous appelons cubisme se développe encore aujourd'hui dans l'œuvre de ses principaux créateurs et aussi dans celles des jeunes générations (avec Pignon, Estève, etc.) Il nous le faut considérer, quarante ans plus tard, débarrassé des états théoriques et polémiques qui le soutenaient pour qu'il nous apparaisse, comme aujourd'hui, « en gloire ». Ce qui frappe en lui est actuellement sa jeunesse, sa vigueur à la fois instinctive et rationnelle. Combien d'expositions de « jeunes » apparaissent tristes et ternes à côté de celle-ci. On serait tenté de le caractériser comme un romantisme intelligent : que l'on regarde, par exemple « Homme lisant un journal » de J. Villon, ou « Hommage à J.-S. Bach » de Braque, ou « Les trois cartes » de J. Gris, ou même « Les joueurs d'échecs » du socratique M. Duchamp (1911). Que l'on regarde évidemment les Picasso et les grandes compositions de Delaunay, que l'on regarde encore « La rencontre » du sculpteur J. Lipchitz et « Le torse de jeune homme » de R. Duchamp-Villon. Certes, il s'agit ici d'une transformation totale de nos modes de visualisation, mais cette transformation n'est pas le résultat d'une réflexion abstraite et intemporelle, elle se poursuit en rapport avec la transformation de notre sensibilité et de nos modes de vie. On a pu dire que le peintre cubiste peignait ce qu'il croyait savoir et non ce qu'il voyait (R. Schilchter : *Das Abenteuer der Kunst*), mais il en a toujours été ainsi. La connaissance des apports techniques et des spéculations auxquelles un nouveau mode d'expression donne lieu chez les critiques et les créateurs est d'une extrême importance, mais il ne faut pas oublier qu'une dialectique extrêmement subtile unit dans un tableau le savoir technique du peintre et son imagination, sa sensibilité, son intelligence et même ses connaissances. *La peinture est chose mentale*, disait déjà Léonard. Il nous faut savoir lire dans ces toiles exaltantes ou dans ces sculptures la naissance d'un homme nouveau, dans l'enthousiasme mais aussi dans l'inquiétude. Par delà la science et la maîtrise qui très tôt se manifestent, il faut savoir découvrir la profonde poésie, la poésie « humaine » qui se dégage de ces toiles. C'est, en ces deux cents œuvres, un espoir qui se lève, la quête passionnée d'un style à notre mesure qui nous saisit, mais aussi une leçon de franchise et d'authenticité : les pires difficultés ont été abordées de front, et avec sang-froid. Ce que voulait dire sans doute Degas, lorsqu'il abandonnait pour un temps sa causticité habituelle : *Ces jeunes gens veulent faire quelque chose de plus difficile que la peinture.*

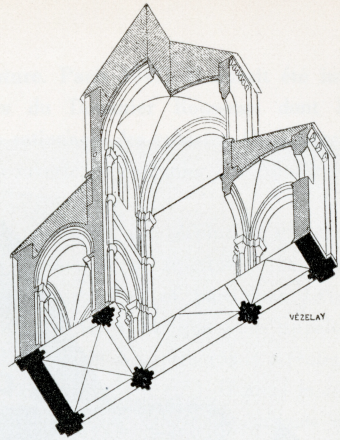
J. Laude.



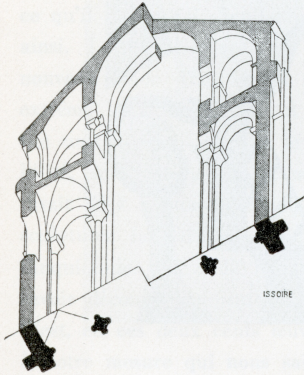
Picasso : L'homme à la guitare  
(Propriété de M. le Dr G.-F. Reber, Lausanne)



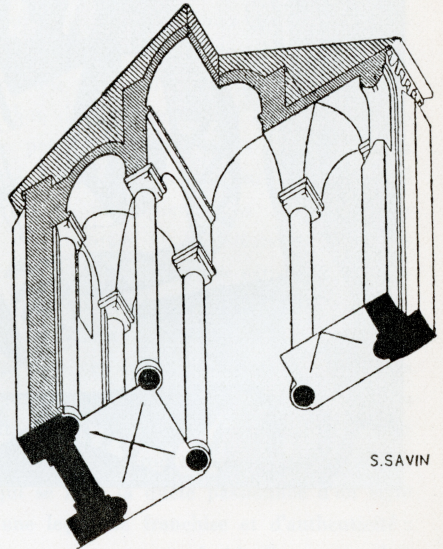
**Fig. 1.** — Organes de butée dans un édifice clunisien : *P*, partie inf. : pilier ; partie sup. : mur de la nef - *E*, éperon de butée - *A*, arc doubleau du collatéral - *M*, mur goutterot du bas-côté - *C*, contrefort.



**Fig. 2.** — *La Madeleine de Vézelay*. La nef, voûtée d'arêtes, est directement et abondamment éclairée. En revanche le problème de l'épaulement de la voûte centrale n'a pu être résolu qu'au moyen de tirants (trait noir à travers la nef), et, plus tard, par des arcs-boutants gothiques.



**Fig. 3.** — *Issoire* : Exemple type de la solution auvergnate. Collatéraux à double étage. Les demi-berceaux de la galerie supérieure s'appuient aux reins de la maîtresse-voûte.



**Fig. 4.** — *Saint-Savin* : La nef très haute, sans triforium, est enserrée entre les collatéraux, dont les voûtes étayent le berceau principal. L'épaulement est renforcé par des murs d'appui construits sur les piedsroits. Eclairage dispensé par les hautes fenêtres des bas-côtés.

## 4. La construction romane *(suite)*

En remplaçant la couverture en charpente par la voûte de pierre, le constructeur roman allait au-devant d'un double problème : celui du support de la voûte et de ses doubleaux ; celui, beaucoup plus redoutable de l'épaulement, et du contrebutement latéral du berceau ou des compartiments d'arêtes qui par l'effet de leur profil cintré, exerce sur leurs piédroits des poussées obliques qui tendent à les renverser vers l'extérieur.

Considérons le cas le plus simple, celui d'une église à nef unique, sans collatéraux. Toute la voûte repose sur les *murs gouttereaux* (ou *goutterots*), qui sont les murs extérieurs de l'édifice. Ces murs seront massifs, percés de baies étroites. De plus, on renforcera au moyen de *contreforts* extérieurs les points où s'exerce la pression la plus forte. Dans les constructions du premier art roman, pour la plupart dépourvues de contreforts, des *arcatures et bandes dites lombardes*, de faible saillie, constituent à la fois un renforcement et l'unique ornement du mur extérieur.

Mais comment épauler la maîtresse-voûte dans les édifices à trois nefs ? Un procédé qu'appliqueront par exemple les architectes clunisiens consiste à renforcer dans sa partie supérieure le mur de la nef centrale par des *éperons de butée* analogues aux contreforts, et qui prennent appui sur les doubleaux du collatéral. La poussée de la voûte centrale se transmet ainsi par un enchaînement continu jusqu'aux contreforts extérieurs (*fig. 1*).

Encore cette solution se révèle-t-elle insuffisante dans les grands édifices. A peine achevée, la voûte qui couvrirait à trente mètres du sol le grandiose vaisseau de l'abbatiale de Cluny, s'effondra. Devenus prudents, les maîtres d'œuvre ne la reconstruisirent qu'en l'épaulant, par-dessus les bas-côtés, d'énormes murs évidés, dont la forme, sinon la fonction, annonce les arcs-boutants. Et c'est aux arcs-boutants qu'il fallut recourir, à Saint-Lazare d'Autun comme à Vézelay, pour conjurer l'écartement des piliers. Solution quelque peu boîteuse, comme on voit, qui forçait le roman à s'accoter de béquilles gothiques.

Les architectes clunisiens, on le sait, couvraient leurs hautes nefs en berceau brisé, dont les poussées latérales sont moindres que celles des voûtes en plein-cintre. Mais les églises que M. Charles Oursel groupe autour du prototype disparu de Saint-Martin d'Autun — La Madeleine de Vézelay, Saint-Lazare d'Avallon, Anzy-le-Duc, etc. — voûtèrent leurs nefs de compartiments d'arêtes séparés par des doubleaux en plein-cintre. Le problème du contrebutement y était donc plus impérieux. A Vézelay, on eut même recours, à l'origine, à des tirants de fer, reliant la base des doubleaux à travers la nef (*fig. 2*).

En dépit de ces mécomptes, inhérents aux grandes audaces du début, la formule bourguignonne reste l'une des plus parfaites du roman français. Des centaines

d'édifices encore debout en témoignent avec éclat. Ce parti offre d'ailleurs l'avantage d'avoir su lier deux problèmes qu'il résout du même coup : celui de la stabilité de la voûte et celui des jours directs de la nef.

Nous allons voir que les architectes d'Auvergne sacrifient résolument les exigences de l'éclairage direct à une parfaite solution du problème architectural. Ils ne se contentent pas, en effet, d'épauler la voûte, ils la contrebutent. C'est-à-dire qu'ils opposent à ses poussées des poussées en sens inverse. Non pas en recourant à des adjouvants extérieurs, mais — et ceci est capital — grâce au seul dynamisme des organes internes de la construction. Nous n'avons plus affaire ici à la seule résistance pour ainsi dire passive des appuis, mais à un système d'actions et de réactions coordonné animant tout le corps de l'édifice (*fig. 3*).

Or, la voûte ne sera efficacement contrebutée que si la force opposée s'exerce sur les points de moindre résistance, c'est-à-dire sur ce qu'on nomme si justement les *reins* de la voûte. Tel est le principe. Voyons-en l'application pratique.

Dans les églises d'Auvergne, les bas-côtés sont à deux étages. Le *demi-berceau* de la galerie supérieure vient buter de la tête dans les reins de la maîtresse-voûte, dont elle annule la poussée latérale. C'est, si l'on veut, le principe de l'arc-boutant, mais d'un arc-boutant interne, inhérent à la structure de l'édifice.

Nef et collatéraux, abrités sous un même toit, forment ainsi un bloc homogène, ou mieux, un corps d'organes cohérents et solidaires. De là un style admirable. Ceux qui lui reprochent sa lourdeur n'en ont pas senti le poids.

Le parti architectural auvergnat se retrouve, mais singulièrement élargi, dans les grandes églises de pèlerinage, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle, dont la nef est flanquée de doubles collatéraux. Leur construction présente donc, en coupe transversale, un étagement de demi-berceaux en escalier, qui, du bas-côté extérieur, monte jusqu'à la voûte de la nef.

Solution pleinement satisfaisante, solution heureuse. Mais qui sacrifie, nous l'avons dit, l'éclairage direct du vaisseau central où la lumière ne pénètre du dehors qu'à travers les galeries des bas-côtés. Encore pourrait-on dire que la nef « aveugle » gagne en mystère ce qu'elle perd en clarté, en vertu de recueillement ce qu'elle perd en commodité.

Le Poitou adopte une solution toute pareille dans le principe à celle de l'Auvergne, bien que différente dans l'application. Ici, plus de galeries superposées. Le collatéral monte, d'un seul élan, jusqu'aux naissances de la grand-voûte qu'il contrebut par un demi-berceau, comme à Sainte-Eutrope de Saintes, ou épaula, comme à Saint-Savin ou à Poitiers, par une voûte d'arêtes accotée d'un massif de maçonnerie (*fig. 4*).

Nous voyons maintenant à quels développements aboutit le principe roman de la subordination des membres inférieurs aux organes supérieurs. La voûte commande et ordonne tout l'édifice. Mais il n'y a pas là que « solution » de problèmes architectoniques, que « résolution » d'une équation de forces. Ces réponses à des exigences immédiates emportent la création d'un style. Et, comme il arrive dans les cas les plus heureux, c'est de la lutte entre la forme et la matière que naît la beauté. Ce n'est pas l'esprit, l'imagination créatrice, comme on se plaît à dire, qui façonne le matériau à son caprice. Le maître d'œuvre roman respecte la pierre et les lois de la pierre. Il ne lui impose pas les voies préconçues de ses concepts. C'est pourquoi l'église romane ne s'accommode ni des revêtements romains ou orientaux, ni de la dentelle flamboyante, ni de la parure baroque. Elle reste pierre dans la forme comme dans la construction.

(Voir Pour l'Art, No 26, 27 et 29.)

(A suivre.)



## ÉCRITS D'ARTISTES

L'accueil réservé à la récente publication d'une page de Bourdelle incite Pour l'Art à poursuivre dans cette voie, et à présenter à ses lecteurs d'autres textes également prélevés dans la correspondance, le journal personnel, d'artistes marquants d'hier et d'aujourd'hui, voire des extraits d'essais destinés à être publiés.

Nous sommes donc heureux d'ouvrir cette nouvelle rubrique par une page d'Eugène Delacroix, tirée d'une étude, *Réalisme et Idéalisme*, dans laquelle le maître français aborde avec son génie particulier le problème essentiel du réalisme pictural. L. B.

*Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu, par hasard, me produire une illusion, telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je suis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art. Que m'importent tes personnages vrais, que je retrouve dans la rue sans me donner la peine de feuilleter ton livre ? Je suis du moins le maître d'en détourner la vue, quand je les trouve sur mes pas, tandis que toi, tu m'en fais voir toute la crasse et toute la misère.*

\*

*L'histoire même est infestée de cette passion moderne de raffiner sur tout ; l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes en chair et en os. Il connaît leur pensée comme leur tournure, il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. Il est plus romanesque en cela que les anciens, qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat.*

\*

*Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets : il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir ? L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. Le souvenir rattache le plaisir que je ressens devant un spectacle naturel à des sentiments analogues que j'ai éprouvés ailleurs ; quelquefois, il n'acquiert toute sa valeur que par le contraste que forme son charme particulier avec une situation désagréable dans laquelle je me trouvais auparavant. Celui qui veut donner à un tableau cet intérêt sans lequel il n'est rien qui puisse plaire, quand même il se bornerait à reproduire les objets tels qu'ils semblent être, est obligé d'y mettre, volontairement ou à son insu, une sorte d'accompagnement de l'idée principale, et cet accompagnement seul est, à l'égard de l'âme, comme un introducteur du plaisir que les objets sont censés devoir faire.*

## NOTES DE LECTURE

Cahiers P. Seghers :

Jean Rickli : « *Je sais si peu* ».

Pierrette Micheloud : « *Points suspendus* ».

Jean-G. Lossier : « *Chansons de misère* ».

En lui, autour de lui, dans les êtres, **Jean Rickli** cherche un *visage* éternel : celui de cette âme dont il *sait si peu*. Une telle quête, si elle est la raison d'être du poète lausannois, ne va point sans la solitude humaine :

*Quel dangereux espoir des choses  
T'exile... [invisibles]*

Cependant, silencieusement,

*Instant si fait pour se taire  
Quel sommet pour ta prière*

et humblement il vit son *grand rêve*... et il écrit. Si le sens de certains vers nous reste celé, nous avons retenu cette strophe presque rilkéenne :

*O tout ce corps de personne  
Qui te hante ailleurs qu'en toi  
O cet objet qui t'étonne  
D'être rien qui vaille en soi...*

Nostalgie déchirante de l'enfance à jamais perdue, horreur de cette *pluie* du temps qui souille toute chose fraîche,

*Plus de soleil  
Qui ne soit piqué de points noirs...  
Il a plu  
Sur les robes à volants.*

hantise de son origine et de l'identité des êtres, attirance de l'ombre et du silence définitifs dans lesquels la poétesse **Pierrette Micheloud** parlera enfin la langue de la terre et de ses créatures élémentaires,

*C'est moi.  
Je ne suis plus personne.  
Ma voix  
S'est prise aux nœuds des algues  
Aux fleurs  
A la mousse des pierres.*

tels sont les thèmes des *Points suspendus*.

A côté de cris, de vers-fusées, si elliptiques parfois qu'ils en deviennent sybillins, nous aimons la tranquille assurance de cette *perspective* qui nous convie, notre vrai moi étant ailleurs, à

*Abolir entre nous  
le grand mensonge que nous sommes.*

Avec **Jean-G. Lossier**, nous sommes ramenés dans une atmosphère plus simplement humaine. Les « *Chansons de misère* », ce sont les pauvres romances d'une guitare pendant *l'adieu des amants*, la tristesse des faubourgs sous les vents et les pluies d'automne, les *mille et mille visages* le long des boulevards des grandes cités, les rêves des prisonniers, des filles et des matelots s'en allant

*Vers les îles de la brune enfance  
Où l'hiver n'assassine pas les malheureux  
les paysages envahis de planches et de fumée, purifiés par les aubes neuves,*

*Les hommes qu'on rencontre  
Avec leur caisse à outils...*

Ce sont les souvenirs d'un temps meilleur, d'une vie calme et douce :

*En ce temps-là, l'histoire était faite  
D'un bonheur indicible et sans fin,  
Les jours tombaient comme des oiseaux  
Dans les clairières d'ancolies [blessés  
Que discernent seuls les yeux des  
[enfants].*

Quelle tendresse émue et quelle communion fraternelle dans les beaux vers de celui qui dit devenir

*un autre  
plus vivant et plus pur  
au feu doux de l'amour*  
de sa mère .

V. M.

**Pierre Seghers, l'éditeur des poètes.**

Nous nous sentons pressés de dire ici combien ce beau titre « *éditeur des poètes* » — titre mérité — nous remplit de joie. Qu'un homme de ce temps ait eu le courage de tenter cette périlleuse aventure — périlleuse en une époque comme celle que nous vivons — de la poursuivre sans défaillance, qu'il ait eu assez de foi pour éditer, non seulement les poètes connus, mais pour laisser les jeunes, les inconnus, les étrangers (Suisse romands entre autres) « tenter leur chance », en voilà assez pour que nous lisions et recommandions aux amis de Pour l'Art les collections P. S. et que nous disions à M. Pierre Seghers combien nous lui sommes reconnaissants de son effort. V. M.

## Chansons

de Richard Bernard.

Editions Les Amis du Livre.

Le poète enfant seul est aussi :

*L'enfant joueur de tout  
de rien  
sur l'eau dessine de ses doigts  
un cheval  
une fleur  
un roi...*

Dessin, chants éphémères. Qu'importe...  
Il est celui qui, pauvre et dépourvu, n'a  
que son cœur qu'il doit donner :

*Mais si l'on m'ôte tout  
mon cœur reste le même  
Toujours le cœur en haut  
et le reste, je sème.*

Cœur d'enfant rêveur. Cela suffit pour  
nous donner des « Chansons » dont le rire  
léger, la fantaisie ne parviennent point à  
voiler une tendresse blessée faite ensemble  
de révolte, d'indulgence et de pitié pour  
les hommes et les choses :

*Il était grand dans ce lit-là  
Celui que nous portions en terre.  
Il était grand mais ne pesait  
pas lourd.  
Un idéal  
C'est très léger  
Comme le vent sale  
Sous les portes.*

## Métal pour musique

d'Henri Novraz. Edition du Verbe.

Avec 9 photographies d'Henriette Grindat.

« J'ai donné carte blanche à tout ce que  
je vois ». C'est donc libéralement qu'ils  
en usent, les êtres et les choses, comme  
pour mieux faire écho à l'invite du poète.  
Qu'on ne s'étonne pas des surprenantes  
géographies qui se découvrent à chaque  
page. Le monde n'est pas toujours à  
pareille fête. Finie la pesanteur. Au gré  
de leur caprice, les saisons projettent  
d'insoupçonnés pollens. Liesses sans tu-  
multe, non pas silencieuses, retenues plu-  
tôt à la façon des fleurs de givre que l'hiver  
suspend aux fenêtres : « La neige  
croïse dans l'air fébrile... Elle s'accorde  
à la chair nocturne des passantes ».

Ainsi la poésie s'accorde aux voix du  
silence où s'ébauchent de nouvelles affi-  
nités. Qu'elles n'y parviennent pas tou-  
jours, ni du premier coup, il faut bien s'y  
résigner, surtout quand on s'avise que le  
langage est seul à soutenir pareille ga-  
geure. Quoi d'autre que les mots après  
tout pour transformer le monde ? Mais  
quelle vigilance afin que, ne se prenant  
pas à leur propre jeu, ils évitent les ren-  
contres de fortune et que la fête avec ses  
chevaux de bois, ses musiques, ses éclats,  
ses cris, ne se réduise pas à une place  
désertée. Car la poésie vit de l'absence  
même. Montreur de mots, comme d'autres  
sont montreurs de bêtes, tel est Novraz.  
Observera-t-on qu'il y a parfois excès d'im-  
provisation ? C'est peut-être qu'il nour-  
rit une trop grande tendresse pour ses  
créatures. Vienne le jour où il donnera à  
la rigueur ce qu'il abandonne encore par-  
fois au charme. La muse a sa part d'aus-  
térité. Nul doute qu'il ne le sache de  
longtemps et qu'il ne s'applique, de plus  
en plus, à la lui rendre.

R. B.

## Les Mystiques espagnols

de Jean Cluzeville. Ed. Grasset.

« Aussi distant de la voie spéculative  
du mysticisme allemand que de la voie  
contemplative du mysticisme italien » aux-  
quels l'auteur a consacré deux précédents  
ouvrages, le mysticisme espagnol puise sa  
force dans une vivante synthèse de ses  
éléments. Le principe de lutte qui anime  
tout mysticisme fait le fond même du  
mysticisme espagnol. Sainte Thérèse, Louis  
de Grenade eurent à répondre devant le  
Saint-Office, Fray Louis de Léon passa  
quatre ans dans les geôles de l'Inquisition,  
Michel de Molinos mourut en prison... La  
vie même de ces grands religieux, que  
d'aucuns imaginent en perpétuelles oraï-  
sons, est faite pour une grande part de  
rudes labeurs, d'échecs et de recommen-  
cements. Tant il est constant que pour  
l'Espagnol « l'idéal chemine pas à pas avec  
le réel ». On s'en rend bientôt compte en  
suivant sur leur dur et haut chemin ces  
vingt âmes d'exception que l'auteur nous  
invite à approcher.

Mais pourquoi ces mystiques nous ar-  
rivent-ils sous une si rude enveloppe ?  
Rarement présentation fut plus défec-  
tueuse.

Ed. J.

## Das Jahr des Photographen

52 photographies de Heiniger.

Texte (allemand) de Ehrismann.

« L'année du photographe est un espace de temps entre la naissance et la mort, et un voyage à travers pays et saisons... Et c'est tout un monde : ombres et lumières, guerre et paix ; l'homme enfin, dans sa gloire et sa misère. » C'est en ces termes qu'Ehrismann présente les photographies de Heiniger ; 52 images choisies sur 40 000, et qui représentent le meilleur butin d'un œil vingt ans ouvert sur le monde. Et l'on prend plaisir derrière l'œil du photographe, à guetter l'émotion de l'homme, à deviner l'esprit qui a dicté la composition, ou, d'une page à l'autre, le rapprochement des images, selon les lois de l'analogie ou de l'opposition : appel des lointains signifié par les méandres d'une route ou la fumée d'une locomotive, féerie diurne ou nocturne des capitales, et, pareil au moucheron dans la toile d'araignée, cet avion captif d'un ciel immense où agonise un pâle soleil. Et je n'ai rien dit des objets familiers, des jeux du microscope, ni de la beauté des corps.

Peut-être, feuilletant cet album tout au long de « l'année du lecteur », risquera-t-on d'oublier que la photographie, disent les esthètes, n'est pas un art... P. S.

## Les cathédrales d'Espagne

de Georges Pillement.

Ed. Bellenand, Paris.

C'est le troisième et dernier tome qui paraît. Il présente les œuvres architecturales essentielles des provinces du Nord et de l'Ouest, et quelques autres du Levant. Il semble surtout, en fait, compléter la série, et de forts beaux édifices romans et gothiques — St Jacques de Compostelle, Ciudad Rodrigo — y sont étudiés.

N'oubliez pas de mettre dans votre valise cette série de petits livres intelligents, quand vous partirez pour l'Espagne. Ils vous garderont de passer à côté des plaisirs d'art que vous allez chercher.

R. T.

## Regards neufs sur Paris

Editions du Seuil, Paris.

Après tant de livres sur Paris, peut-on encore faire du « neuf » ? Mon Dieu, oui. Ce petit livre, après un ensemble de photos dont quelques « astuces » renouvellent l'intérêt, choisit de nous offrir une série de monographies : Promenade en bateau-mouche, le Faubourg Saint-Antoine, une nuit aux Halles, la haute couture, la Régie Renault... » Le choix est intéressant. Cela s'achève sur un répertoire poétique et cinématographique où Paris se révèle bien « une vedette ».

R. T.

## Celle qui est née un dimanche

de Pierre-Henri Simon.

Ed. A la Baconnière.

Que ce récit soit admirablement mené, qui rappelle à la fois la *Symphonie Pastorale* et la *Pygmalion* de Shaw, il n'y a pas de doute, je crois. Mais on éprouve en le lisant comme une hésitation : Jusqu'à quel point l'auteur est-il dupe de son héros ? S'il en est le maître, il en donne un portrait cruel, et à travers lui celui d'une certaine grande bourgeoisie, dont la foi n'est que *dévotion*, ponctualité aux offices, zèle à donner l'exemple. Mais que d'angélisme hypocrite chez cet homme, échangeant avec sa femme « des réflexions qui nous soulevaient au-dessus de la terre, sur les problèmes dignes d'occuper des intelligences nobles » !

Il adopte une petite bohémienne, l'élève... et finit par en tomber amoureux. Elle le repousse et s'en va, « petite âme un instant brillante et dansante entre deux berges d'ombre », et rentre « dans sa nuit ». Sa nuit ? Le mot est dur ! Lui rentre dans sa *lumièrè*, je pense, libéré des démons. Il se retrouve avec sa *contrition chrétienne*... et sa femme « vieillissante et malade », dont il nous dit qu'elle avait « une certaine façon de se barricader dans le sentiment de sa vertu, une absence d'effusion, une sévérité d'allure qui donnait à sa charité même un dur profil. »

La tentative pour sauver Dominique, la sauvageonne, a échoué, malgré la *générosité* (?) du héros, qui, la voyant « toute dépaylée et intimidée à l'office » l'invite à prendre ses repas dans la salle à manger ! Dominique restera fermée aux

*grandes vérités* de la religion, aux vertus chrétiennes aussi : la charité, l'humilité...

Livre admirablement écrit, mais équivoque, dont on voudrait savoir s'il est une satire (et dans ce cas, l'auteur, parfait maître de son art, me semble cruel pour son héros) ou s'il est ingénu. J'avoue alors le trouver haïssable. Quoi qu'il en soit, Pierre-Henri Simon ne laisse pas indifférent. Nous le savions depuis *L'Homme en Procès*.

Jl. C.

### **Le bourreau suivi de Contes cruels**

par Pär Lagerkvist. Ed. Stock, Paris.

S'il est dans l'œuvre de cet auteur « des œuvres plus cohérentes et peut-être plus parfaites » pourquoi nous proposer la lecture de ce « bourreau » ? Parce qu'il est « un carrefour d'où l'on découvre tous les horizons d'un paysage intellectuel » ? Trop intellectuel en ce cas pour beaucoup émouvoir. Je dirai surtout trop déclamatoire dans sa conclusion, trop décousu dans son réalisme... de taverne, de boîte de nuit ? On ne sait plus, c'est l'auteur qui brouille les cartes, s'il s'agit de l'éternel bourreau et d'un récit symbolique.

Je préfère quelques contes en deux ou trois pages, dont la « cruauté » va loin pour n'être que suggérée.

R. T.

### **Le moulin de Pologne**

de Jean Giono. Ed. Gallimard.

Le domaine s'appelle « le moulin de Pologne » et rien ne saurait justifier ce nom, qu'un on-dit « les uns prétendent qu'un pèlerin polonais allant à Rome... » Il en va un peu de même avec le « destin des Coste ». C'est la tragique histoire d'une famille, où une mort violente est de rigueur, qui nous est contée. Oui, bien plus que celle du mystérieux M. Joseph. Mais le « destin des Coste » ne serait guère qu'un acharnement du sort, on meurt après tout comme on peut, et à des âges variés, s'il ne devenait, dès la seconde génération, l'épouvantail à moineaux d'une petite ville où l'inquiétude se fait haine aisément. Ricanements, dénonciations anonymes, persécutions sournoises ; transposés à l'écran, voilà qui recréerait l'atmosphère du « Corbeau ». Sur ce fond de croassements et de trem-

blements, se silhouettent les âmes fortes, Mlle Hortense est le prototype de M. Joseph. Mais si la vieille fille est une figure assez puissante et d'un pittoresque sans facilité, M. Joseph échappe, la curiosité qu'il éveille reste insatisfaite, pourtant le narrateur prétend être arrivé à une « vue générale de son caractère ». Il nous en a mal fait profiter.

Les ellipses dans le récit, Giono les a voulues. A-t-il eu raison de les vouloir ? On peut ne pas aimer sans réserves ce continuel porte-à-faux. Au moins a-t-il les mérites du parti pris.

R. T.

### **Je passais au bord de la Seine**

par Friedrich Sieburg.

Ed. La Table ronde, Paris.

L'auteur de « Dieu est-il Français ? » évoque avec discrétion et mélancolie ce que furent « ses plus belles années », celles qu'il vécut à Paris, dans l'intimité des grands de ce monde, aristocrates, hommes politiques, écrivains. Rêveries, confidences voilées, promenades dans la ville qu'il aime, font revivre une civilisation raffinée qui sut apprécier la douceur de la vie. L'âge d'or est toujours derrière nous.

V. T.

### **Le Tourbillon**

de James Hanley. Ed. Corrêa, Paris.

On nous dit qu'il s'agit là du premier ouvrage d'Hanley qui écrivit une vingtaine de romans. Et l'on nous promet la traduction d'autres œuvres. Certes « Le Tourbillon » nous met en appétit. Mais que c'est mal bâti : on se croit longtemps en Irlande, on apprend à la conclusion, et sans qu'il s'agisse là d'un effet ménagé, que cette ville de misère est Liverpool ; ou encore « ce vieux qui suce son pouce », le grand-père, l'auteur oublie tout à fait qu'il avait le dessein de le mêler au drame familial. Plus question de lui, évaporé ! Il reste les trois Rourke qui suffisent bien à cette tragédie : l'émancipation d'un adolescent. Faible encore le personnage de la prostituée au grand cœur.

Mais Hanley a su donner vie à ce Jo qui souffre et se désole, et qui gémit et se révolte, dans l'atmosphère irrespirable de foi et de misère oppressives où se

débattent eux-mêmes « ses vieux ». On ne peut manquer de penser que l'auteur a mis là quelque chose de ses propres souffrances, et qu'il a su par la suite en ressusciter mieux le pathétique. R. T.

### Architecture religieuse

par D. Duret. Ed. Letouzey.

Ce livre se présente modestement comme un recueil de « notions élémentaires », un « livre de l'élève ». En fait, il rendra d'inappréciables services au touriste, à l'amateur d'art, à l'étudiant. Il s'ouvre par un chapitre de définitions et de principes, puis retrace en des pages substantielles l'évolution de l'architecture religieuse des catacombes à nos jours. D'abondantes illustrations rehaussent l'intérêt de cet ouvrage que l'on aura souvent l'occasion de consulter.

V. T.

### Les Compagnons de la Marjolaine

de Marcel Achard.

Ed. La Table ronde, Paris.

C'est drôle. Bien sûr ! une histoire de gendarmes : « Brigadier, vous avez raison ! » Car il y a aussi le brigadier. Et un crime sur lequel ledit brigadier se féliciterait d'avoir à mener l'enquête s'il ne craignait un moment... mais on ne va pas vous raconter l'histoire. C'est du travail bien fait, on vous laisse le plaisir des péripéties et d'un heureux dénouement. Un dialogue à la Marcel Achard. Ça passe la rampe, il n'y a pas à en douter.

R. T.

### Roland Oudot

par Claude-Roger Marx.

Ed. Pierre Cailler, Genève.

Sans jamais se départir d'une tradition purement française, lourde du souvenir de grands aînés, Corot et Chardin notamment, Roland Oudot est parvenu à redonner vie à des paysages depuis longtemps épuisés, à conférer une nouvelle actualité à des motifs et des procédés dont beaucoup ont usé et abusé.

Et je m'imagine qu'il lui a fallu plus de patience et d'application que de hâte

et de gesticulation pour atteindre ce solide résultat.

Dans l'ouvrage que vient de lui consacrer l'éditeur Pierre Cailler, Claude-Roger Marx lui attribue une *robustesse, une sévérité presque paysannes, hostiles à toute affectation*. Je pense que c'est avant tout à cette robustesse, à cette sévérité qui ne se laissent pas égarer loin du sillon à tracer, que Roland Oudot doit sa lente, mais certaine conquête d'un métier à la fois classique et personnel.

Jamais il n'a fait et ne semble vouloir faire grand tapage. Il se contente de peindre, avec toutes les ressources de son talent et de la science à la fois rude et subtile qu'il a assimilée. Et n'est-ce pas à cela que devraient plus souvent se limiter les désirs du peintre ?

L. B.

### Le théâtre et l'existence

d'Henri Gouhier.

Ed. Aubier, rue Montaigne.

Excellente « mise en place » de la chose dramatique. La meilleure partie est celle consacrée à la tragédie, dont l'auteur dit qu'elle se caractérise toujours par la présence d'une transcendance. La pensée de l'auteur bénéficie d'un double avantage : vigoureuse dans l'analyse, elle suit pas à pas l'expérience. L'esprit éclaire, mais ne fabule pas ; les exemples se proposent sans s'assujettir. La pénétration est-elle autre chose ?

R. B.

### La Parole

de G. Gusdorf.

Ed. Presses Universitaires de France.

Petit livre, mais combien dense ! Qui-conque s'intéresse au langage, donc à soi-même, se doit de le lire. Il faut louer la sagacité d'un philosophe aussi averti des problèmes humains. En nous distinguant de l'animal, la parole nous élève, par son double pouvoir de communication et d'expression, à un monde de valeurs qui est une éthique, non pas figée en préceptes, mais toujours vivante. Caution du mot, l'homme se lie par et dans le langage. De Babel à la Pentecôte, tel est l'itinéraire que nous propose Gusdorf en un ouvrage qu'on aimerait pouvoir aider à répandre.

R. B.

## ÉCHOS \* PROJETS

### Lausanne

#### Musée cantonal des Beaux-Arts

On peut donc y voir l'exposition « Artistes vaudois du XVIIIe à aujourd'hui », qui donne de l'art au Pays de Vaud une image fort attachante. En outre, le Musée prépare, pour la mi-juin, une importante manifestation consacrée à *Félix Vallotton* ; les œuvres qui seront réunies à cette occasion, parmi les plus belles qui se puissent trouver, permettront de mesurer la valeur de ce grand peintre, et de le situer enfin à la place de premier plan qu'il mérite.

Grâce à l'amabilité de M. Manganel, conservateur du Musée des Beaux-Arts, nos membres bénéficieront de l'entrée réduite de Fr. 0.30, sur présentation de leur carte.

#### Cahier du Sud, No 315

Un fervent hommage à Paul Eluard auquel on est heureux de s'associer.

#### La Table Ronde, No 62 et 63

Polémique, non sans humour ; en plus l'ironie en diable (si l'on peut dire) de certain « bloc-notes » signé Mauriac...

R. B

### Le mercredi 25 mars

L'estrade du Grand-Chêne était animée par le diseur martiniquais Zobel. Oeuvres de poètes noirs, évoquant la nostalgie et la présence africaines au cœur du peuple exilé.

#### RENCONTRES MENSUELLES

Le 12 mars, M. Virieux, architecte de l'État, a conduit ses auditeurs de la restauration des monuments de Rome à celle de notre cathédrale, en passant par les étonnantes réalisations architecturales portugaises. Exposé riche en aperçus nouveaux, illustré de projections fort suggestives, et qui sera suivi

*le mardi 5 mai, à 17 h. 30  
d'une*

#### VISITE DE LA CATHEDRALE

guidée par M. Edmond Virieux, à qui nous exprimons notre plus vive gratitude.

*Rendez-vous à l'heure indiquée  
devant le portail ouest  
de la cathédrale.*

## Les cahiers d'étude et de documentation « Forces Vives »

C'est pour nous un plaisir de signaler une revue aussi sympathique et bien faite. Comme nos cahiers, *Forces Vives* n'est pas seulement une revue, mais l'organe et le lien de tout un mouvement qui organise des concerts (Musica Viva), des conférences et des rencontres.

Rassembler sous le signe de l'amitié et de la compréhension internationale tous ceux qui croient nécessaires de véritables relations humaines nées d'échanges, tel est le but de *Forces Vives*, qui prend pour seul engagement cette belle résolution de Saint-Exupéry : Je combattrai pour l'homme, contre ses ennemis. Mais aussi contre moi-même.

Signalons encore le dernier cahier paru, consacré au *Langage de la peinture moderne*, très abondamment et intelligemment illustré, avec des articles de Huyghe, Cassou, Dorival, Dom Angelico Surchamp, d'autres encore. Le prochain numéro sera consacré à l'art dramatique.

Pour tous renseignements, prière de s'adresser au Secrétariat de Pour l'Art.

# La Bourgogne romane

du lundi 13 au jeudi 16 juillet

En autocar de Lausanne à Lausanne

*Itinéraire* : Lausanne - Lons-le-Saunier - Tournus - Cluny - Berzé-la-Ville - Paray-le-Monial - Autun - Saulieu - Vézelay - Abbaye de Fontenay - Dijon - Beaune - Lausanne

**Prix : Fr. 163.— tout compris**

**Délai d'inscription : 20 juin**

*Ce voyage a été fait deux fois, la première en octobre 1952 (10 participants), la seconde en avril dernier (21 participants).*

# L'Auvergne romane

du lundi 13 au samedi 20 juillet

En autocar de Lausanne à Lausanne

*Itinéraire* : Lausanne - Lyon - Thiers - Clermont-Ferrand - Royat - Mozac - Orcival - St-Nectaire - Issoire - Le Puy - Chamalières - Vienne - Belley - Genève - Lausanne

**Prix : Fr. 245.— tout compris**

**Délai d'inscription : 20 juin**

Programmes détaillés au Secrétariat. Pour obtenir tous renseignements complémentaires, prière de s'adresser au Service des Voyages Pour l'Art,  
**5 bis, chemin des Aubépines, Lausanne, téléphone 24 23 37**

## ET VOICI CE QUI EST IMPORTANT :

Nos voyages ne sont pas improvisés. Leur préparation matérielle et artistique demande du temps et des démarches nombreuses. Il importe donc que nous connaissions assez tôt le nombre exact des participants. Que les intéressés veuillent bien observer le délai d'inscription. Plusieurs personnes ont dû renoncer au dernier voyage en Bourgogne pour s'être annoncées trop tard.

**Secrétariat Pour l'Art, Ile St-Pierre, 5<sup>me</sup> 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**