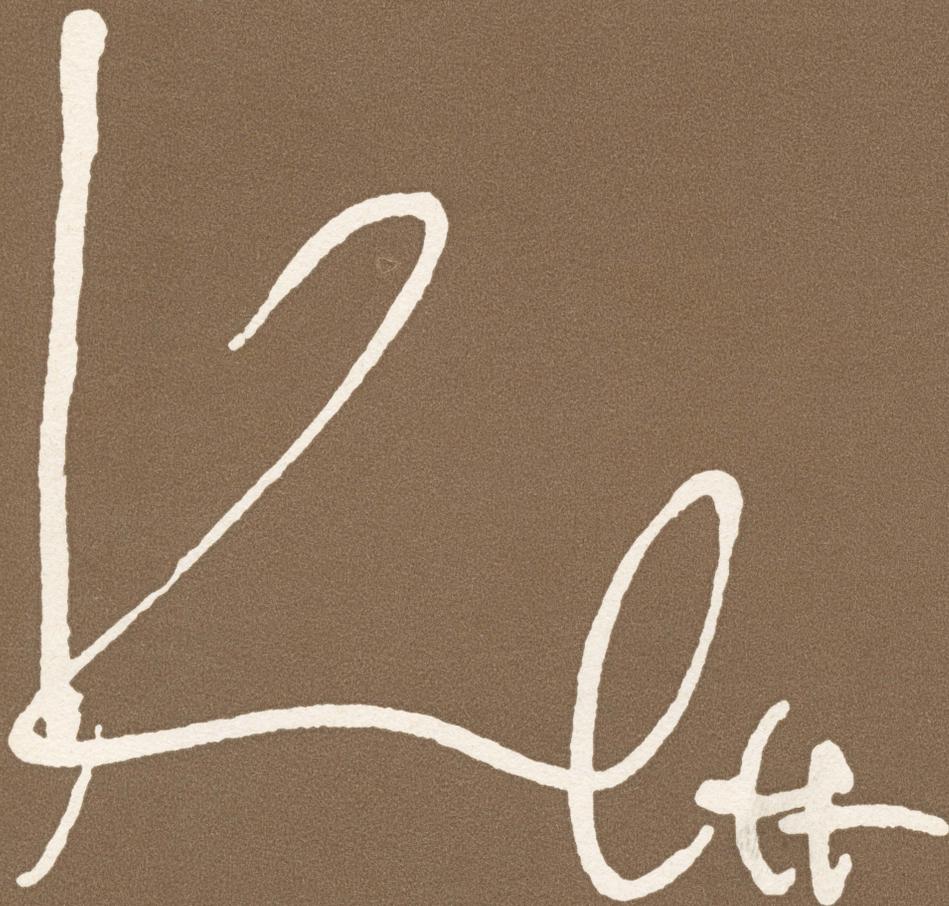


POUR L'ART



Lausanne - Paris - Juillet - Août 1954 - No **37** Septième année - Parution six fois l'an

Numéro spécial consacré à l'Exposition Paul Klee - Fr. 2.—

Cahiers Pour l'Art

DIRECTION : René Berger

REDACTION : Jeanlouis Cornuz, Raymonde Temkine,
Noël Arnaud, Vio Martin
Secrétaire de rédaction : Louis Bovey

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

Paul Eluard : Paul Klee.

Paul Klee : De l'Art moderne.

Marcel Arland : Paul Klee.

André Tanner : L'Art moderne selon Paul Klee.

André Tanner : Note sur le dessin schématique de Klee.

Paul Klee : Pages de journal et fragments de lettres.

Alexandre Zschokke : Rencontre avec Paul Klee.

Paul Klee : Fragment d'un cours au Bauhaus de Weimar.

Félix Klee : Mon père.

René Berger : Klee, ou le monde sans clé.
Biographie.

Catalogue de l'exposition.

Jean Laude : Introduction à la connaissance de l'Art moderne.

Notes de lecture - Echos - Projets.

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

Présentation typographique : Ernest Pont

Mouvement Pour l'Art

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

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

Maison
Fœtisch Frères S. A.
Lausanne

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

Lait Guigoz S. A.
Vuadens

H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude



1926. O'è

Michèle Asiat

Savant asiatique. Dessin, 1926.



Autoportrait.

PAUL KLEE

*Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.*

*Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes,
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.*

PAUL ELUARD.

De l'art moderne

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 l'achèvement des formes l'essence du processus naturel de la création. Car il tient plus aux forces « informantes » 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 d'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.

Traduction JI. C.

(Cette page, extraite de L'art moderne de Paul Klee, avait déjà paru dans nos cahiers. Nous n'hésitons pas à la reproduire ici, tant elle nous semble essentielle à l'intelligence du peintre et de l'art moderne en général.)

Paul Klee

Au Musée d'Art moderne¹, l'exposition rétrospective de Klee n'a duré qu'une vingtaine de jours. Il paraît que l'on manquait d'argent pour assurer plus longtemps les tableaux. Cela semblerait incroyable, si tant d'exemples ne s'accordaient à montrer les conditions dérisoires de nos arts et de nos lettres, c'est-à-dire de ce qui fait aujourd'hui la grandeur de la France. Dans l'établissement d'un budget, on compte par centaines de milliards ; mais permettre à Paris de fêter dignement une œuvre admirable, y songe-t-on ! De même, on voit croupir, faute de crédits, nos musées de province, et certains d'entre eux, trois ans après la guerre, restent à demi ou totalement fermés.

Revenons à Paul Klee : c'est le royaume de l'art pur, qui nous console du reste. Si peu de temps qu'ait duré cette rétrospective, elle nous apparaît comme l'exposition capitale des récentes années. Elle fut pour beaucoup une révélation. Klee, nous le connaissions assez mal, sinon quelques privilégiés ; nous le soupçonnions plutôt. On savait que ce peintre, né d'un musicien bavarois et d'une mère suisse, avait étudié aux Beaux-Arts de Munich, où il était revenu s'installer en 1906, près de Kandisky ; qu'après des voyages en Tunisie et en Egypte il avait été professeur du Bauhaus de Weimar, puis à l'Académie de Dusseldorf ; et que, retiré en Suisse dès 1933, il y était mort sept ans plus tard. Et l'on avait pu voir quelques-unes de ses œuvres : fort peu en France (il n'y en a pas dans nos musées), surtout en Suisse, par exemple au musée de Bâle. Mais précisément, parmi tous les maîtres contemporains, Klee est celui qui a le plus à pâtir d'une vision fragmentaire, si délectable qu'elle soit. On peut juger Braque, Rouault ou Matisse sur quelques toiles ; non pas Klee, qui ne prend son prix et son vrai sens que dans un large ensemble. Une œuvre de Klee, si vous la découvrez entre un Braque et un Rouault, un Picasso et un Matisse, peut vous décevoir, vous paraître moins significative, moins

¹ A Paris, en 1948.

importante que celles-ci — ce n'est pas elle que vous emporteriez. Tout change si l'on compare une exposition de Klee (même très incomplète, comme celle de Paris) à l'exposition d'un de ses rivaux. Cette fois, Klee ne s'incline devant personne. Même il me semble que plusieurs de nos grands peintres, sinon tous, auraient à souffrir du rapprochement.

*

C'est que l'œuvre de Klee est la plus diverse que depuis longtemps nous ait proposée la peinture. Elle ne se répète jamais ; elle est faite de mille recherches, de mille expériences, de mille bonheurs, qui tous concourent à lui donner sa figure personnelle. Telle découverte de Klee suffirait à faire la base d'un art et la fortune d'un nom. Il n'est pas d'exemple d'une si souple et d'une si riche invention. Toutes les sources de l'art, Klee les capte et les renouvelle ; il va du primitivisme le plus pur au plus complexe raffinement. Son œuvre tantôt précède les recherches de ses contemporains, tantôt leur est parallèle, parfois s'en écarte ; mais alors même qu'il nous fait songer à Braque ou à Picasso, à Kandinsky ou à Matisse, il nous frappe par son apport singulier, son accent, son caractère inimitable. Car l'on pourrait craindre que tant de souplesse et de variété ne donnât à ses traits certain éparpillement ; il n'en est rien : dans cette œuvre toujours changeante, on retrouve le même esprit. Et, de même, va-t-on craindre, d'un art si savant, quelque froideur ? quelque artifice d'une telle virtuosité ? Mais c'est aussi l'un des arts les plus sensibles. Parmi les deux ou trois cents œuvres qui nous étaient offertes, pas une, ou presque point, où ne fût mêlée l'émotion de l'homme à celle du peintre. Dans la retenue comme dans l'audace, l'art de Klee nous ravit à la fois par son élégance et par son frémissement. L'allégresse et le tourment s'y confondent dans une soif de tout aborder, de tout résoudre.

On peut sans doute reconnaître, au cours de son évolution, quelques phases assez précises, encore que chacune d'elles trouve dans les autres de profondes correspondances. Mettons à part ses débuts, que représentaient quatre ou cinq toiles ; l'une d'elles faisait songer à Courbet et légèrement à Soutine ; une autre (1906) à Vuillard — mais ici déjà, peignant des fleurs, il en isole les tons et fait de leur jeu un tableau quasi abstrait. Il se découvre assez vite ; voici, en 1909, une *Fillette assise*, frottis de couleurs délicates (vert, jaune et rouge) que répète de nos jours un Pougny ; en 1910, un *Nu* d'un rouge et d'un vert sourd, assez voisins de ceux que

Rouault employait à la même époque. En 1913, il a trouvé sa fragmentation, ces damiers de couleurs, ces combinaisons de longs rectangles dont les tons fragiles ou violents apportent dans la peinture une vision neuve. Dès lors, pendant toute la période qui s'étend jusqu'à 1930, son art ne cesse de gagner en raffinement. C'est là sa période la plus « musicale » ; réduit à des traits amenuisés, le dessin se fait sentir comme une ligne mélodique, et la couleur, subtilement dégradée, joue son rôle exact dans une sobre architecture. Il donne alors quelques-unes de ses gouaches et et aquarelles les plus délicates : par exemple, en 1925, la *Campagne de Taormine*. Parfois il nous fait évoquer Kandinsky, mais un Kandinsky plus sensible, à qui la grâce ne serait pas mesurée¹ (dans les *Marionnettes* de 1925 ou dans *Menaces et Fuite* de 1927) ; d'autres fois, par la finesse et l'acuité du trait, il nous rappelle certains dessins japonais ; par l'esprit aussi, comme dans la *Gouvernante* de 1924 ; et même il lui arrive d'ouvrir les voies où, vingt ans plus tard, s'engageront Wolls, son compatriote, et Jean Dubuffet.

*

Cependant, un nouveau souci commence à se faire jour dans ses toiles. Elles deviennent plus amples, plus riches de tons, de contrastes et de mouvement, sans rien perdre de leur parfait équilibre. Il abandonne le détail précis et fait de sa toile une harmonie de souples formes et de couleurs. Ainsi dans la *Dame-Démon* de 1935 ; ainsi surtout dans la *Nymphe au Potager*, avec ses circonvolutions de bleu, de vert et de gris — çà et là, des taches violettes ou rouges — qui me semble l'une des œuvres les plus pures et les plus séduisantes de la peinture contemporaine. D'où vient son charme, le charme propre de Klee ? On n'y sent nul orgueil, nulle complaisance ; et nulle froideur, répétons-le ; « dignité », le mot serait trop grave ; et « réserve », trop fort. Je dirais plutôt « aristocratie », celle du cœur et de l'art, mais la plus fine et la plus sobre. Et l'on pourrait aussi parler de pudeur, jusque dans la hardiesse ; cette pudeur qui est le visage sensible de la concision, qui fait qu'un peintre n'outrepasse jamais ses moyens et son but, n'en « rajoute » pas, n'insiste point, n'enchérit pas sur l'effet ; cette discrétion d'un art infaillible — qualité pré-classique,

¹ De Kandinsky, je connais pourtant quelques œuvres qui sont aussi frémissantes et parfaites que les meilleurs Klees.

me semble-t-il, plutôt que classique, et qui donne à l'œuvre d'un Piero della Francesca son éternelle et ferme jeunesse.

L'obsession de la couleur, que nos peintres français ont bien connue depuis quinze ou vingt ans, Klee lui-même ne fut pas sans l'éprouver. Mais, si elle l'inspire, il la contrôle et la domine, il l'utilise pour de nouvelles tentatives. On le voit déjà dans ses admirables gouaches de 1937-1940, qui, par l'intensité de la couleur et la fantaisie, rejoignent et très souvent dépassent les œuvres les plus exquises de Bonnard ou de Matisse. Ici, le dessin s'efface ; une ligne capricieuse est la seule allusion à l'objet. Souvent déjà, il avait joué du support de son tableau, du grain rude et gros de la toile, de son apparente vulgarité, dont il allait jusqu'à faire un des éléments de l'œuvre. Il va plus loin ; on dirait parfois qu'il déchire « maladroitement » une feuille, pour trouver dans cette forme imprévue une contrainte, un appel. Mais, sur cette page, deux taches suffisent, de couleur pure et violente, opposées, et deux lignes épaisses qui se heurtent : l'œuvre est là, et pleine.

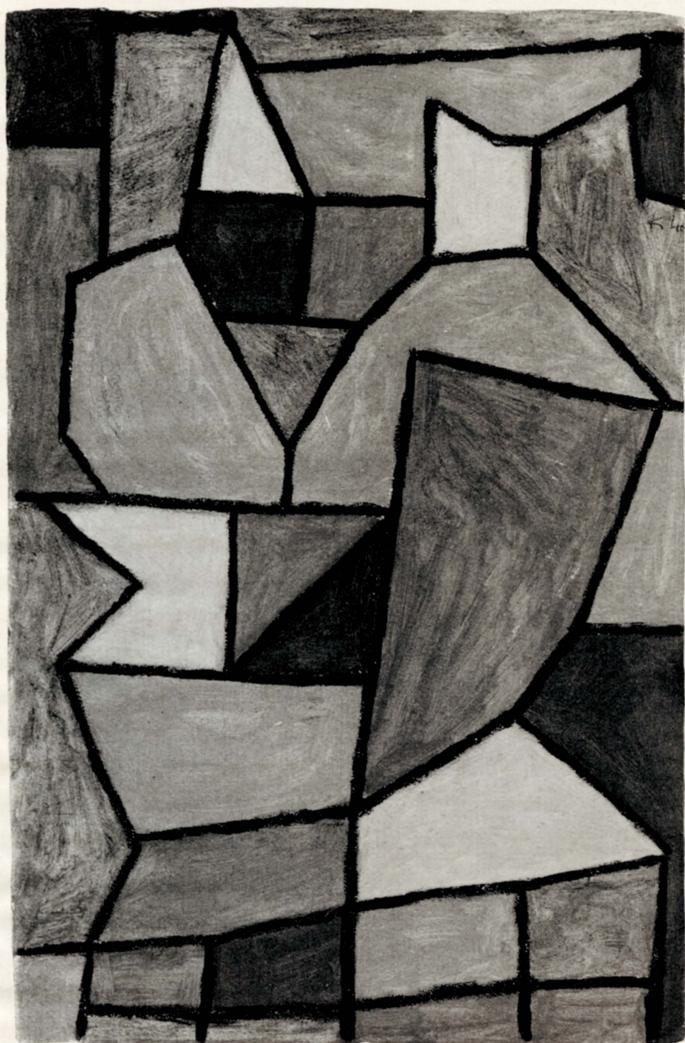
*

Est-ce parce que, de Klee, nous connaissons surtout les œuvres anciennes, que celles des deux ou trois dernières années de sa vie nous semblent les plus surprenantes ? Elles sont d'une singularité et d'une audace qui, je pense, n'ont pas fini d'émouvoir la peinture contemporaine. Voici de grandes toiles, comme *Pomone flétrie*, *Insula Dulcamare*, le *Labyrinthe détruit*, le *Chant d'amour à la nouvelle lune*, le *Timbalier*, le *Jardin public*, qui s'échelonnent de 1938 à 1940. Elles ne cherchent point à « ressembler » ; elles veulent exprimer idéalement ; elles sont des signes synthétiques de la création. Cet artiste, qui a su introduire dans son œuvre tant de nuances et de raffinement, tant de subtilité, parfois précieuse, et de grâce, parfois perverse, d'une couleur si rare, d'un dessin si savant, soudain renonce à tous ses prestiges pour se lancer dans une aventure extrême.

Je sais bien qu'en 1930, dans son *Animal flairant*, il faisait une œuvre avec une ligne sinueuse : le dos, deux angles : les pattes, deux petits traits verticaux : les oreilles, et un point : l'œil. Mais ce n'était qu'un jeu, ou un début d'expérience. Jamais, au contraire, il n'a mis plus de foi et d'appels dans son art que dans les œuvres qui précèdent immédiatement sa mort. On le voit surtout dans les dessins. Ce sont exactement des caractères hiéroglyphiques : trait « sacrés », qui ne retiennent que l'indispensable, qui pourtant nous émeuvent, et doublement ; car ils ne sont pas gratuits, mais

traduisent un objet, un paysage, un homme (*Le Blessé*), et ils nous apportent en même temps un plaisir esthétique. Dans les toiles de la même époque, la couleur, d'une souveraine intensité, n'est plus que le fond, le support de cette écriture fulgurante. Klee devient le peintre du signe ; il crée un langage plastique, une poésie, tout ensemble visionnaire et précise, de la peinture.

Il est possible que les prochaines recherches de notre jeune peinture soient incluses dans ce testament d'un grand artiste, et qu'il ouvre à l'art non figuratif une issue nécessaire. Je ne crois pas, à vrai dire, qu'il se soit jamais soucié d'être abstrait ou figuratif, obsédé comme il l'était par le seul besoin d'exprimer la figure profonde, le pur esprit de la peinture. Amoureux passionné de son art, curieux de toutes les formes et surtout des possibilités de cet art, servi par les dons les plus divers, de la rigueur à la grâce : s'il s'est pleinement manifesté non pas dans telle œuvre, mais à travers des œuvres si dissemblables en apparence, c'est qu'enfin il était essentiellement un inventeur, un créateur. Je ne songe pas à nier tout ce qu'il entre d'intellectualité dans cette œuvre ; mais il n'y entre aucune littérature ; et cet élément intellectuel est exactement balancé par les qualités picturales. Jugeons à cet équilibre la rareté de ce cas et l'importance de Klee dans la peinture.



Double, 1940.
Fondation Klee, Berne.



La Mort et le Feu, 1940.

L'art moderne selon Paul Klee

... Le peintre qui a trouvé sa technique ne m'intéresse pas... Il n'a pas le tourment sacré dont la source est dans l'inconscient et dans l'inconnu ; il n'attend rien de ce qui sera. J'aime ce qui ne fut jamais.

Odilon Redon.

Esprit aigu et doué, comme Redon, quoiqu'il s'en défende, d'un singulier pouvoir d'expression littéraire, Klee s'est exprimé sur « L'art moderne »¹ en un bref essai destiné à ouvrir l'accès de son œuvre personnelle, mais qui constitue, par la qualité d'intelligence et l'admirable densité du style, une sorte de bréviaire d'esthétique moderne.

A l'heure où le malentendu s'accroît entre le créateur et son public, il est passionnant de voir un peintre s'efforcer de le dissiper avec une telle volonté de conciliation. Il doit encore exister un terrain de rencontre, selon lui, où l'artiste ne figure point un phénomène hors cadre.

Mais quelle est au juste sa position, sa fonction dans ce monde ? Ici Klee recourt à l'image de l'arbre : l'artiste a, de la vie et du monde, une expérience diverse et ramifiée comme les racines de l'arbre. De là monte la sève qui le traverse. Comparable lui-même au tronc, pressé par la montée du flux, il canalise vers l'œuvre future la substance de la vision. Cette œuvre est la frondaison. Mais on ne saurait demander à l'arbre de former son feuillage à l'image exacte des racines. Des fonctions différentes au sein d'éléments divers (la terre, l'air) conditionnent des divergences marquées. Ce n'est ni impuissance de l'artiste, ni volonté de falsification. Car, « à la place qui lui est assignée, il ne fait autre chose qu'assembler les éléments venus des profondeurs pour les transmettre à son tour. Ni maître, ni sujet, intermédiaire seulement. Et la beauté de la frondaison n'est pas lui-même, elle n'a fait que passer à travers lui »².

¹ *Über die moderne Kunst*, Benteli-Verlag, Berne. Traduction française : Editions de la Connaissance, Bruxelles.

² Voir à ce propos le texte complet page 2.

Après avoir examiné les principaux éléments formels de son art, la ligne, les « tonalités » (clair-obscur) et la couleur, Klee aborde le problème de leur combinaison, de la première construction. C'est là, pour lui, le centre de gravité de la *création consciente*, le point critique par excellence.

Klee postule ainsi un équilibre, un périlleux et difficile *équilibre du conscient et de l'inconscient*. Armé de la connaissance analytique de ses moyens, l'artiste guette le jaillissement de l'inconscient pour lui donner, consciemment, l'expression qui lui conserve sa portée authentique.

Une disposition momentanée lui dictera le choix des éléments qu'il va extraire de leur ordonnance générale pour les combiner en une harmonie nouvelle. Ce travail de construction prête déjà, pour le spectateur naïf, à un malentendu que Klee évoque non sans humour. Tandis que l'artiste est encore tout préoccupé de grouper les éléments formels d'une manière aussi pure et logique que possible, le « connaisseur » — c'est manifestement celui du dessin de Breughel — le « connaisseur » se penche sur son épaule et s'écrie : « Mais l'oncle n'est pas du tout ressemblant ! »

Il n'est pas exclu pourtant qu'au cours du travail, tel ou tel élément évoque, par *association*, un objet de la nature, et que la construction abstraite, selon le sens où elle s'oriente, s'intitule alors étoile, vase, plante, animal ou tête. Car toute composition supérieure admet une relation de comparaison avec les formes connues.

Ici reparaît le problème de la « déformation ». Le peintre selon Klee, à l'opposé des réalistes, « n'accorde nulle signification impérative aux formes naturelles parce qu'il n'y voit pas l'essentiel de la création. Il s'attache plus aux forces informantes qu'à la forme achevée. Il devient peut-être philosophe sans le vouloir. Et s'il ne déclare point, à l'instar des optimistes, que ce monde est le meilleur des mondes, s'il ne le trouve pas non plus trop mauvais pour servir d'exemple, il se dit néanmoins :

« Sous cette forme achevée, il n'est pas le seul des mondes possibles ! »

La Création n'est peut-être pas achevée aujourd'hui, la Genèse se poursuit. Il n'est donc pas interdit de penser que telle forme de la nature actuelle est le résultat d'un obstacle fortuit, temporel ou local. Dès lors, pourquoi l'art, épousant l'élan d'une énergie naturelle, n'en prolongerait-il pas le mouvement au delà de cet obstacle fortuit, jusqu'à une forme plus adéquate à son essence, plus expressive donc et plus vraie ? Il ne postule,

ce faisant, d'autre liberté, d'autre droit que « d'être mouvant comme la grande nature est mouvante » que de passer *du modèle à l'archétype*. C'est-à-dire : non de copier une forme naturelle, mais de remonter à l'archétype dont cette forme est elle-même une réalisation, peut-être imparfaite, puis d'en tirer, parallèlement à la nature, et en rivalité avec elle, une forme différente, mais aussi légitime que la sienne.

Parvenu à ce point, l'on s'aperçoit que Klee, par l'expérience personnelle de son art, s'est installé au cœur même de l'esthétique gœthéenne. Pour Goethe aussi, les formes du monde extérieur sont manifestations fortuites des « idées » de la nature. Loin de copier ces formes, l'artiste réalise les « idées » de la nature sur un plan nouveau. Les chefs-d'œuvre de l'art obéissant à des « lois vraies et naturelles » ; tout l'arbitraire, tout l'imaginaire, s'effondre ; là est la Nécessité, là est Dieu.

Le beau est ainsi, pour Goethe, « une manifestation de lois naturelles secrètes qui, sans lui, nous seraient demeurées cachées à jamais ».

Une telle esthétique fait nécessairement partie intégrante d'une conception du monde. Elle explique, chez Goethe, l'union de l'art et de la connaissance. En effet, les « idées » de la nature, l'artiste cherche à les exprimer en une forme sensible, le savant veut leur donner forme abstraite.

De même Klee, après avoir déclaré qu'il ne veut pas peindre « l'homme tel qu'il est, mais seulement tel qu'il pourrait être aussi » ajoute : « Ainsi m'est-il possible, par fortune, d'unir une conception du monde au pur exercice de mon art ».

« Le pur exercice de mon art », c'est un point sur lequel Klee revient souvent, car si l'art consiste pour lui, « non à restituer avec plus ou moins de tempérament les choses vues, mais à *rendre sensible l'objet d'une vision cachée* », seule la qualité plastique des moyens employés décidera si l'objet de cette vision demeure une simple curiosité, ou devient une réalité de l'art, capable d'élargir le champ de la vie.

Vision profonde de la réalité cachée, pureté des moyens techniques d'expression, voilà les données du problème qui se pose à tout l'art contemporain. Problème qui peut devenir tragédie, car la réalité profonde est aujourd'hui chaotique, et il a fallu décomposer la synthèse du passé, dissocier les éléments de l'art (ligne, couleur, etc.) pour leur restituer l'indispensable pureté. Aussi, seules des opérations partielles sont-elles encore

possibles. Néanmoins Klee rêve d'une œuvre de grande envergure, « embrasant tout le domaine des éléments, des objets, du contenu et du style ». Rêve, peut-être, dont la réalisation appartient à l'avenir : « Nous devons encore la chercher (cette œuvre complète). Nous en tenons les parties, mais non encore le tout. » Et cette phrase où s'exprime, avec une concision émouvante, l'isolement de l'artiste moderne : « Nous n'en avons pas encore la force ultime, car : nul peuple ne nous porte. »

Pourtant, le tragique de Klee s'oriente vers une espérance, vers une lumière entrevue. Au bas d'une de ses gravures les plus significatives, représentant un Persée vigoureux, à l'œil singulièrement conscient devant une tête de Méduse, incarnation de toute souffrance, il note ces simples mots : « Persée. L'esprit a vaincu la souffrance. » Et dans son journal de 1914 à 1916, on lit : « Guerre et Mort, j'ai pensé mourir. Mais puis-je donc mourir, moi cristal ? *moi cristal.* »

Pèlerin tragique en marche vers la lumière de l'homme, tel Klee a été reconnu et salué par un autre grand pèlerin, un autre grand témoin de ce temps : Hermann Hesse. Quel plus juste hommage, en sa discrétion même, le poète pouvait-il rendre au peintre, que de le faire apparaître, dans sa « Morgenlandfahrt », parmi les pèlerins de l'Orient, mais d'un Orient tout intérieur, source éternelle de lumière ? L'on y rencontre Klee dans un groupe d'élite qui se propose de délivrer les frères encore captifs, ainsi que la princesse Isabelle, figure, peut-être, de l'âme humaine. Le livre des exploits de Don Quichotte est leur bible : l'esprit n'y triomphe-t-il pas aussi de la souffrance ? Enfin, quand le héros du conte, le frère H. H. (Hermann Hesse) consulte les archives omniscientes de l'Ordre, il s'arrête au nom de Klee, et y trouve un simple médaillon. Hesse réalise alors en mots un dessin dans le style de Klee, où la fantaisie du poète rejoint l'esprit du peintre. Sur le médaillon s'inscrit un trèfle (en allemand : Klee) à trois feuilles : l'une porte une nacelle bleue, la seconde un poisson aux écailles multicolores, et la troisième a l'air d'une formule de télégramme, avec ces deux vers, dont l'humour défie toute traduction :

So blau wie Schnee

So Paul wie Klee.

André Tanner.

Note sur le dessin schématique

de Klee

Ce dessin accompagnait un texte de Klee, intitulé : « L'étude de la nature et ses méthodes ». Avec sa rigueur coutumière, le peintre y définit sa position.

Pour prévenir tout malentendu, disons tout de suite qu'il ne s'agit pas, chez Klee, d'un métaphysicien qui manie occasionnellement le pinceau. Klee est peintre, essentiellement, absolument peintre. Mais, l'évolution même de son œuvre l'amène à prendre conscience de sa situation d'homme, car c'est elle qui détermine, en dernière analyse, sa manière de *voir*.

Le problème posé est au centre de la culture occidentale : celui du sujet et de l'objet, du *moi* et du *monde*. Si le primitif, avant l'éveil du moi, se distingue mal du monde où il « participe », l'homme moderne, formé par la philosophie grecque et la pensée scientifique, se trouve coupé de l'univers par une fissure quasi complète, qui menace de rendre insolubles les problèmes jumeaux de la connaissance et de l'art. L'un des premiers à l'avoir senti fut évidemment Gœthe. Mais la solution qu'il proposait demeura incomprise, et la fissure, plus béante que jamais, détermine cette « névrose fatale de l'Occident » dont parle Gottfried Benn.

C'est ici qu'intervient Klee.

Placé en face de l'objet, le peintre peut se contenter de son apparence, perçue au travers de la couche atmosphérique. Attitude valable, puisqu'elle a produit les chefs-d'œuvre du naturalisme et de l'impressionnisme, mais insuffisante aujourd'hui. Car, dit Klee, « *l'objet dépasse l'apparence, parce que nous savons de sa réalité intérieure.* » Instruits par l'investigation scientifique ou par l'intuition directe, qui va de l'extérieur à l'intérieur de l'objet, nous voyons parfois s'inverser ce rapport : c'est l'objet, alors, dont l'impression vient éveiller en nous toute une résonance (voir les clochers de Martinville chez Proust). La flèche, ici, va de l'objet, par intériorisation du visible, vers l'œil du sujet. Assimilation, humanisation de l'objet par voie optique. Assimilation, humanisation toute partielle. Or, dit encore Klee, « *dans la conception de l'objet naturel, il se produit une*

totalisation. » C'est dire que, loin de se croire isolé en face de l'objet, l'homme se sent partie intégrante d'un même tout ; non pas séparé par les sens et l'intellect, mais lié en une « communauté » profonde, perceptible par deux voies opposées :

D'abord, l'homme et les choses ont des racines communes au sein de la terre. Faut-il rappeler Rilke : « Toute communauté entre les choses et l'homme s'est retirée dans la profondeur commune, où boivent les racines de tout ce qui croît. » La flèche monte de la Terre pour atteindre le *moi* avant de toucher l'œil : il s'agit d'une voie non optique, et d'éléments statiques.

D'autre part, l'homme est porté par les mêmes rythmes cosmiques que les choses : la flèche descend de l'Univers en direction de l'homme. La voie n'est pas optique non plus, les éléments sont dynamiques.

L'on voit maintenant le sens de cette « totalité » où Klee aspire. La scission fatale entre le moi et la réalité disparaît ; notre graphique devient le signe parlant de son humanité et de sa relation avec l'univers.

Mais, dira-t-on, c'est là philosophie pure, et qu'importent, au peintre, des voies non optiques ? C'est que, répond Klee, chez le peintre, elles aboutissent toutes à l'œil. *« A partir de ce point de rencontre, la transposition formelle de leurs éléments engendre la synthèse de la vue extérieure et de la vision intérieure. Il naît alors, de la main du peintre, des formes absolument différentes de la figure optique des choses, et qui pourtant n'y contredisent pas, du point de vue totalitaire... Mieux il conçoit et observe la nature, plus il s'efforce vers une conception du monde, et plus l'artiste peut imaginer librement des formes abstraites, qui, dépassant l'arbitraire et le schématique, atteignent un naturel nouveau, le naturel de l'œuvre. Il crée à l'image de la Création divine. »*

« ... *Dépassant l'arbitraire et le schématique* », qu'on nous permette de relever ces mots, qui définissent le plus grave danger de toute peinture abstraite, en expliquant comment Klee, dans ses œuvres les plus risquées, y échappe presque toujours. Le mystère de sa réussite n'est pas d'ordre purement technique, il tient à l'homme même.

C'est à partir de ce schéma aussi qu'on définira le mieux les rapports de Klee et du surréalisme. On sait qu'il s'y intéressa, sans jamais s'y rattacher. Ce sont les surréalistes qui le revendiquèrent. André Breton le cite dans son *Manifeste*, et, lors de la première exposition surréaliste, en

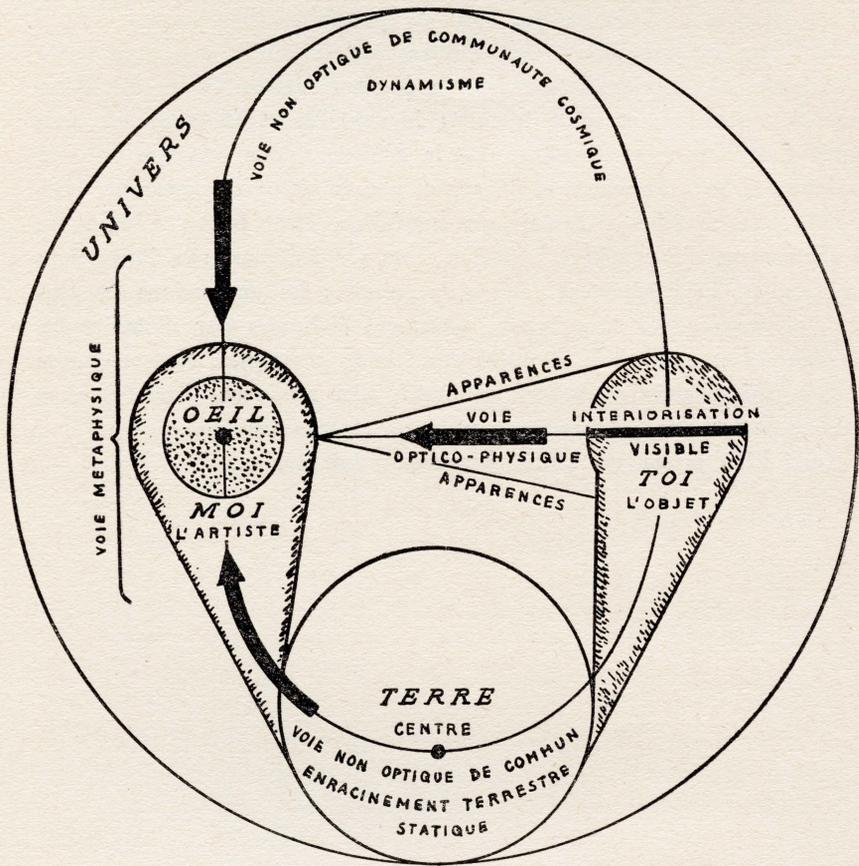
novembre 1925 à Paris, ses toiles avoisinent celles de Picasso, Arp, Masson, Max Ernst, Miro, Chirico, Man Ray.

Le point commun est évident : ces peintres tentent de renouveler leur art aux sources de l'inconscient. Mais de quel inconscient s'agit-il ? Tout est là. Pour les surréalistes, c'est l'inconscient freudien, zone strictement individuelle, où, derrière le « barrage » des conventions, fermentent l'érotisme, le grotesque et mille instincts inavouables. Cette zone est sans intérêt pour Klee : la connaître, c'est la dépasser, pour atteindre celle où l'homme touche à l'univers, et où règne, non le chaos *subconscient*, mais la Loi *supra-consciente*. Jamais un surréaliste n'eût écrit : « Ma main est l'instrument d'une sphère lointaine... etc. ».¹ De plus, son inconscient personnel est spécifiquement celui d'un peintre : les impressions les plus rares, conservées par le souvenir, lentement élaborées par l'intelligence, y parviendront enfin à la maturité des formes plastiques, toute chargées de sens. Inépuisables au regard méditatif, elles s'avèrent, dans l'extrême raffinement sensoriel, étrangement pures de toute sensualité...

Aussi Klee, si souvent imité, demeure-t-il inimitable...

A. T.

¹ Cf. plus bas, page 18.



Dessin schématique d'après Paul Klee.

(Nous empruntons ce graphique ainsi que plusieurs éléments du commentaire, à l'excellente monographie de Werner Haftmann : *Paul Klee*, Prestel Verlag, Munich.)

Pages de journal

et

fragments de lettres

Mai 1909.

La Nature peut se permettre le gaspillage en toutes choses, l'artiste doit être économe au dernier point. La Nature est éloquente jusqu'à la confusion, l'artiste doit savoir se taire.

En outre, il importe essentiellement de ne jamais travailler en vue d'une impression définitive du tableau, mais de se concentrer sur l'évolution du détail. Volonté et discipline sont tout. Discipline quant à l'ensemble, volonté quant aux parties.

Si mes ouvrages donnent parfois l'impression du primitif, cela tient à ma discipline de réduction à l'essentiel. Il s'agit simplement d'économie, c'est-à-dire de savoir professionnel au dernier degré. Le contraire, par conséquent, du primitif véritable.

16 avril 1914 : Kairouan.

J'abandonne maintenant le travail. Tout cela me pénètre si profondément et avec tant de douceur ; je le sens, et la certitude vient sans effort. La couleur me possède. Je n'ai plus à la saisir, elle me tient pour toujours, je le sais. Voilà le sens de cette heure fortunée : la couleur et moi, nous ne faisons plus qu'un. Je suis peintre.

Juin 1914.

Je porte une armure, je ne suis pas ici, j'habite l'abîme, le lointain... Le feu de mon ardeur brûle chez les morts.

Août 1914.

Du clocher déjà, la foire sur la place semble comique. Et combien plus encore, de là où je suis !

Septembre 1914.

Ingres passe pour avoir ordonné l'immobilité. Je voudrais, par-delà le pathétique, ordonner le mouvement (nouveau romantisme).

1915.

Ce cœur, en moi, qui battait pour le monde terrestre, est touché à mort. Comme si le seul souvenir me rattachait aux choses d'ici. On quitte l'en-deça pour bâtir vers un au-delà, qui peut être tout affirmation. Le romantisme à froid de ce style est inouï.

Cette guerre, il y a longtemps que je l'ai vécue en moi. Aussi ne me concerne-t-elle intérieurement en rien.

Pour me dégager de mes décombres, il fallut m'envoler. Et je pris mon vol. Je ne demeure plus dans ce monde en ruines que par le souvenir, comme il arrive que la pensée revienne en arrière. Il y a donc chez moi « abstraction plus souvenir ».

10 juillet 1917 : Lettre à L.

Du nouveau se prépare : il faut réaliser une fusion du démoniaque et du céleste en une simultanéité parfaite. Le dualisme ne doit pas être traité comme tel, mais sous forme d'unité complémentaire. Plus de doute : le démoniaque surgit çà et là, sans qu'on puisse le refouler, car la vérité doit compter avec tous les éléments, et l'œuvre d'art les rassembler tous.

Février 1918 : Gersthojen.

... Tout sombre à l'entour, et des œuvres bonnes naissent spontanément de moi. Ma main est l'instrument d'une sphère lointaine. Ce n'est pas mon cerveau non plus qui fonctionne, mais quelque chose d'autre, plus haut, plus loin, on ne sait où. Je dois avoir là-bas de grands amis, de lumière, mais d'ombre aussi, qu'importe ! je les trouve tous d'une grande bonté.

21 avril 1918 : Gersthojen, à L.

Condition humaine, notre lot ! Sort tragique, mais riche de sens et de profondeur. Puissé-je en voir un jour toute la substance, identifiée et « informée » devant moi ! Je pourrai alors envisager calmement le vide et le noir de la fin.

30 juillet 1927 : Porquerolles, à L.

Il fera bientôt nuit, mais la lune est pleine, et, dans un souffle, ma tension cède enfin. Là-bas alors commence le règne du neuf, qui n'est sans doute pas neuf du tout, mais un peu autrement coloré. Cela tient au coloris, voilà ce que je ne me lasse pas de chercher : libérer les sonorités endormies en moi — aventure petite ou grande, aventure en couleur.

Klee définit sa position.

Comparaison avec l'œuvre de Franz Marc. Été 1916.

Il manque à mon art une sorte d'humanité passionnée. Les animaux et les êtres en général, je les aime sans cordialité terrestre. Je ne me penche pas sur eux et ne les élève pas non plus vers moi. Je commence par me dissoudre dans l'univers pour me trouver ensuite sur un plan de fraternité avec mon prochain, être ou chose. Je cherche un point éloigné de création originelle où je pressens une formule pour l'Homme, la Bête, la Plante, la Terre, le Feu, l'Eau, l'Air, et toutes les Forces tourbillonnantes. La pensée de la Terre cède le pas à celle de l'Univers. L'amour est lointain et religieux.

Tout élément faustien me demeure étranger, mille problèmes retombent dans le silence comme s'ils étaient résolus. Pas de théorie, juste ni fausse : les possibilités sont trop illimitées. La foi que je leur garde est la seule force créatrice qui survive en moi.

Emane-t-il de moi chaleur ou froid ? Là-bas, au-delà du point d'incandescence, il n'en est plus question. Et, comme le grand nombre n'y saurait parvenir, cela ne touche que peu de gens. Nulle sensualité, si épurée soit-elle, ne jette un pont vers la foule. L'Homme de mon œuvre n'est pas l'Espèce humaine, c'est un point cosmique. Mon œil terrestre voit de trop loin et traverse généralement du regard les plus belles choses. (« Il ne voit pas les plus belles choses » dit-on alors de moi).

Traduction A. T.

Rencontre avec Paul Klee

par Alexandre Zschokke, sculpteur.

Les idées fatales, qui devaient servir de fondement au troisième Reich, se manifestaient avec une netteté croissante. Plusieurs établissements fermaient leurs portes ; entre autres, l'École d'Art appliqué de Dessau, l'un des centres d'art moderne les plus actifs et les plus intéressants de la république allemande. Pour éviter à Paul Klee les grossièretés de la populace et les attaques du régime, Kaesbach le fit nommer à l'Académie de Dusseldorf, qu'il dirigeait alors. Comme il n'y avait pas de poste vacant à la tête d'une classe de peinture, on lui confia un enseignement purement technique. C'est ainsi que Klee entra à l'Académie de Dusseldorf, maison conservatrice, et, par rapport à Dessau, franchement réactionnaire. Le directeur, qui était un esprit ouvert, et quelque quatre professeurs mis à part, c'était, en peinture, le règne de la médiocrité. La nomination de Klee était une audace qui ne manquerait pas de produire des incidents : on s'y attendait, dans l'opposition comme chez les amis du peintre.

Quand on a l'occasion de voir des gens enveloppés de quelque mystère, leur rencontre, presque toujours, réserve une surprise. L'auteur des tableaux singuliers, qu'on admire aujourd'hui dans beaucoup de collections privées ou publiques d'Europe et du monde entier, était, dans l'imagination de ceux qui ne le connaissaient pas, un tout autre homme que celui que je vis apparaître, à l'automne de 1931, dans le vestibule de l'Académie, à Dusseldorf. Le personnage ne m'eût pas frappé — il y avait, parmi les industriels du Rheinland, plus d'un monsieur soigné, à col de fourrure et à gros cigare — n'était, sous le chapeau à la mode, l'éclat tout à fait singulier des yeux. Ces yeux, tels de gros boutons de souliers brun rouge, dans un visage immobile à la bouche aiguë et mince, révélaient seuls un caractère insolite. Mais on hésitait entre le magicien de cabaret et l'équi-

libriste. L'usage du monde et l'expérience se lisaient dans son maintien, ainsi qu'une certaine habitude du spectateur. D'autant plus surprenant semblait alors, au moment de saluer, son vigoureux dialecte bernois, et quand il se découvrait, la forme surélevée et particulière du front. — Dans les lignes qui suivent, je m'en vais tenter de dégager la figure de Klee en relatant, au plus près de la réalité, quelques faits simples qui, ajoutés à ce qu'il sait déjà, permettront au lecteur attentif de se faire une opinion.

Dans les hautes écoles, comme en d'autres organisations, on aime à multiplier les « conférences », afin d'assurer, prétendûment, la souplesse de l'institution. Pendant celles de l'Académie, qui réunissaient les professeurs dans la bibliothèque éclairée par deux grands globes, Paul Klee jouait de prédilection avec ses doigts, projetant sur la table des ombres chinoises. Il en étudiait les recouvrements et les raccourcis, les ombres et les incurvations, ravi des formes ainsi produites et qui, plus tard, reparaissaient, de manière ou d'autre, dans ses toiles. Klee prenait un plaisir tout particulier aux gribouillages d'autres professeurs, excédés comme lui par la stérilité des débats. Pour peu qu'on les lui montrât, ou les lui laissât même après la séance, il les considérait avec un sérieux quasi solennel ; son collègue et ami Campendonck prétendait méchamment qu'un trait sur trois, de ces feuillets, lui inspirait un nouveau tableau.

Un jour, je demandai à Klee la permission de faire son buste. J'avais auparavant sollicité l'appui du directeur de l'Académie, admirateur et ami personnel de Klee. Il ne me donnait aucune chance, persuadé que Klee, dédaigneux de cet art-là, écarterait une demande aussi plate. Mais, comme il arrive souvent — et pas en art seulement — l'admiration et l'amour rendent aveugle. En m'adressant directement à Klee, je le trouvai prêt à poser aussitôt pour moi, mais à une condition, singulière il est vrai : le portrait devrait être aussi ressemblant que possible. Il ne voulait pas de fantaisie sur un thème donné. Aussi fut-il d'abord surpris de me voir renoncer au compas pour prendre les mesures exactes. Le travail fut passionnant. Klee, qui disait n'avoir jamais servi de modèle à un sculpteur, était excité comme un écolier avant l'examen. Ses yeux lançaient des étincelles, son regard hésitait à se fixer sur les mains du sculpteur, sur la terre grasse, ou sur les formes qui en naissaient. Le mouvement des mains, qui se portaient simultanément en tous sens, étonnait le peintre, et suscitait en lui un malaise visible. Au cours du travail, la conversation allait son train, et je compris bientôt que Klee découvrait quelque chose d'apparemment inconnu pour lui : l'espace plastique. Comme je l'ai dit plus haut,

il était intrigué de me voir travailler des deux mains sur des points différents de la tête, et au bout d'une heure, il en vint à la fâcheuse résolution de ne plus reparaitre le lendemain, l'expérience étant trop excitante pour lui. Quelques jours plus tard, l'état de ses nerfs permit heureusement, la curiosité aidant, la reprise du travail. En quelques séances, la tête en terre était prête, et le plâtre, d'un blanc lumineux, posé sur un socle mobile, en face de son modèle. Klee avait eu de la peine, auparavant, à s'habituer au gris de la terre ; or, voici que le plâtre blanc le déconcertait comme un objet nouveau. Il protesta : ce n'était plus lui, mais un philosophe grec. Ces gens-là étaient tous blancs comme ça. Quant à lui, il était peintre et non philosophe. Cette conception primitive eût été comique, si elle venait de l'intellect, et non de l'œil, exclusivement. Klee, hypersensible aux moindres nuances de la couleur et de la matière, avait peine à comprendre ce passage du gris au blanc, qui est tout à fait secondaire pour le sculpteur. Le charme de la glaise humide, la clarté, la sécheresse du plâtre blanc, étaient pour lui deux matières, deux modes d'expression tout différents, qu'on ne pouvait ramener à un dénominateur commun. J'eusse pu en être surpris, sans le souvenir de réactions analogues chez d'autres peintres. Je résolus donc d'attendre quelques jours, puis je proposai à Klee de repeindre le plâtre avec son aide. Cette tentative, d'une réalisation assez compliquée, eut l'heur de lui plaire, d'abord, parce qu'elle créait un objet nouveau, compréhensible pour lui, mais surtout parce qu'elle détruisait définitivement tout risque de ressemblance à un philosophe grec.

Tout au long de ce travail, Klee se demandait si la sculpture ne pouvait s'engager en des voies analogues à celles de sa peinture. Aussi, ses élèves durent-ils se livrer à des expériences de cet ordre, découper des plaques de plâtre et modeler. Mais Paul Klee avait beaucoup trop d'intelligence et de conscience pour ne pas comprendre bientôt que la sculpture obéissait à d'autres lois, et que les possibilités de sa peinture, à la fois primitive et raffinée, n'étaient pas sur le même plan. Aussi résolut-il d'aider à colorier son buste, choisissant pour sa part les endroits où le bleu de la barbe teintait le jaune de la peau.

Tout cela se passait un an avant l'arrivée au pouvoir des tyrans. La prétendue révolution, soutenue par la folie d'une classe moyenne sans formation politique, devait naturellement écarter de l'Académie, à Dusseldorf, le peintre Paul Klee, « bolchéviste culturel » comme on disait alors, ainsi que son directeur Kaesbach, H. Campendonck et quelques autres. Ils furent tous congédiés sans délai, et remplacés par des imitateurs médiocres,

mais très adroits, de tous les styles qui, même en dehors des dictatures, caractérisent l'art officiel et centralisé. Klee se retira dans sa maisonnette des abords de la ville, où il dut subir des perquisitions et mille autres tracasseries. Il souffrit indiciblement des machinations brutales, et particulièrement rebutantes pour lui, de ce monde nouveau qui naissait à l'entour.

Un soir, Klee nous avait invités, son ancien directeur Kaesbach et moi, à un excellent souper. On servit des olives et du thon, des spaghetti et du vin, et Klee révéla plus que jamais sa gourmandise, son sens exquis de la matière, en veillant avec soin à la présentation la plus savoureuse des mets, aussi bien que du vin. On commenta les événements des dernières semaines, qui avaient été accablantes et cruelles pour Klee. Tout cela était passé maintenant, et, du ton d'un homme qui domine la situation, mais reste fort soucieux, il nous dit : « Le pire est encore à venir. »

Son chat blanc, qu'il adorait, avatar à ses yeux d'un prince oriental, interrompt ce sombre entretien, et la parade de cet animal superbe nous ramena, au gré de sa démarche quasi rituelle, vers le monde imaginaire et féérique de son maître. Après le repas, le visage de Klee changea à vue d'œil. Le chat avait donné le signal : Klee prenait des aspects de lutin accablé, et s'il ne nous eût soudain invités à attendre un instant, nous étions résolus à partir, bien que ce n'en fût pas l'heure. Klee reparut avec un grand portefeuille, et nous déclara qu'il avait dessiné la révolution nationale socialiste. Si je ne me trompe, cela fait environ 200 feuillets. C'est là une des choses les plus singulières et les plus énigmatiques de notre époque, pourtant si fertile en surprises et en énigmes. Le cycle commence par un feuillet semé de quelques traits droits, au crayon, qui donnaient, comme un dessin d'enfant, une impression de gaucherie. Je dois avouer que ce début — après ce que nous avons subi en réalité de la révolution allemande — dégageait un comique, apparemment sans rapport avec la gravité de la situation du peintre lui-même. Après la vingtième page — les dessins devenaient de plus en plus intenses — Klee s'interrompt pour remplir les verres, puis il recommença à nous passer les feuillets. Nous n'en pûmes contempler plus de cent. Mais l'effet produit, entre temps, par tous ces dessins, me restait incompréhensible. Ces formes entièrement abstraites engendraient, malgré le dessin lapidaire au crayon, une sorte de bruit, de fracas apocalyptique, et la violence du trait nous causait un malaise presque physique : brutalité et sentiment des masses populaires, les événements récents ressuscitaient à nos yeux. Quand Klee remarqua l'impression que nous faisaient les dessins, il s'interrompt à nouveau et nous montra un

feuillelet noir, où une forme singulière était tracée en blanc. Cela tenait du ballon captif, et nous sentîmes aussitôt, mon compagnon et moi, que ce dessin n'appartenait pas à la série de la Révolution. Il m'intéressait particulièrement, et je déclarai au directeur, encore sous le coup des précédents, que ce dessin-là n'était pas du tout de Klee, mais bien de moi. Klee eut un rire amusé, tandis que le directeur semblait un peu horrifié de ma présomption. L'énigme fut bientôt résolue. Après quelques questions malicieuses : « Oui, fit Klee, ce feuillelet est bien de Zschokke ; c'est l'élément plastique, tel que je l'ai ressenti dans son atelier pendant qu'il travaillait à mon buste. » Je ne pus m'empêcher de songer au mot de Campendonck.

Après cet intermède, ce fut la suite des feuillelets de la Révolution. Toujours plus sauvages, ils faisaient l'effet des partitions beethovéniennes de la fin, où, même sans connaître ni entendre la musique, on déchiffre avec autant de netteté le drame.

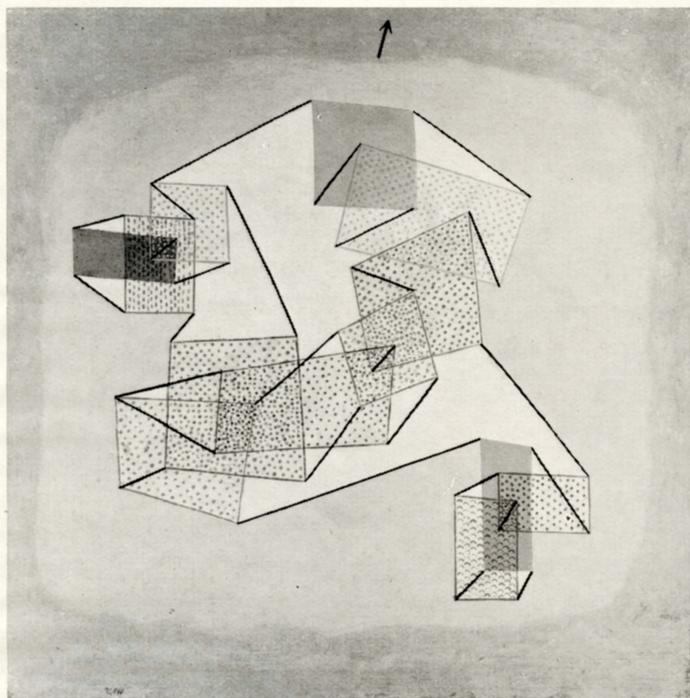
C'était passionnant. Klee, qui nous présentait feuillelet sur feuillelet, disparaissait, pour ainsi dire, tandis que traits et points, signes et surfaces semblaient exécuter une danse effrénée.

Lorsque mon compagnon, épuisé par tout ce qu'il avait vu, cessa de regarder et que Klee referma son portefeuille, le peintre avait l'air d'un magicien qui, avant d'annuler sa formule, retient encore, d'un sourire, ses victimes sous le charme. Ces dessins lui avaient coûté beaucoup de peine, et c'était la première fois qu'il les montrait. Le seul fait de les laisser voir, sous ce régime policier, était dangereux, et l'effet, si contraire à tout national-socialisme, que les maîtres de l'heure, s'ils avaient su les déchiffrer, auraient ordonné bien plus que des perquisitions chez Paul Klee. Mais il savait que ses deux hôtes garderaient le silence. Notre admiration et cette confiance lui firent du bien.

Quelques mois plus tard, je rencontrai Klee dans le train, entre Bâle et Berne. Il avait quitté l'Allemagne pour regagner sa vieille patrie. Comme nous évoquions l'époque de Dusseldorf, il eut ces mots amers : « Et dire que mon meilleur élève m'a trahi, qu'il a passé à l'ennemi, pour recommencer à peindre des petites fleurs et des moutons ! Quel abîme de misère ! »

Une ombre passa, légère et funèbre, sur l'œil à l'éclat rougeâtre, qui semblait chercher un monde au déclin, un monde perdu, son monde à lui...

Traduction A. T.



Qui plane, 1930.
Fondation Klee, Berne.

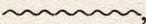
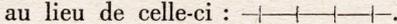


Paul Klee, par Alexandre Zschokke.

Un cours de Klee au Bauhaus de Weimar

(27 novembre 1923. Fragment.)

Ce que j'ai vu de vos travaux, au cours d'exercices théoriques dans le domaine des structures, m'a paru manquer de vie. Il y régnait une tendance à la raideur, qui aboutissait souvent aux froides proportions de l'ornement. Or, c'est là chose précaire, dont je voudrais vous détourner pour l'instant. Car il est encore trop difficile de conserver la vie à de telles abstractions et de ne pas oublier tout à fait la transition qui mène du rythme naturel à sa figuration exacte. Fleur ultime, l'ornementation est une fin, l'aboutissement d'un processus antérieur. On ne saurait donc, à mon sens, l'aborder directement : comme dans la nature, on y parvient au terme du travail formel (donc, ici aussi, non pas la forme, mais la formation ; non pas la forme achevée, mais en évolution, en genèse). Vous connaissez sans doute la jolie expérience des figures acoustiques. L'on prend une mince plaque de bois ou de métal, semée de sable fin, et on la fait vibrer au moyen d'un archet. C'est là le point essentiel : on communique ainsi à la matière un certain rythme vibratoire, qui, transmis au sable, finit par le disposer dans un ordre correspondant.

Donc, en premier lieu, choc vibratoire, ou volonté, besoin de vie ; puis transposition en phénomène matériel, et enfin, expression visible dans l'ordonnance d'une matière nouvelle. Nous sommes l'archet, nous sommes la volonté d'expression ; les figures de sable sont l'ultime aboutissement formel. Les termes du rapport essentiel sont : *l'archet* (vibration) et la *matière*. On dirait la matière fécondée et recevant, de cette impulsion, sa vie propre. Le sable est chose accessoire et tout extérieure. Pour revenir encore sur la composition, je voudrais, afin d'éviter d'emblée le manque de vie, proposer, comme contre-pôle à la structure, cette ligne ondulée : , au lieu de celle-ci : .

Comment faut-il maintenant que cette première manifestation de vie s'empare de la matière ?

Avec une substance meuble et poreuse, comme le sable marin, il est aisé d'observer ce processus. Le souffle d'air qui l'effleure forme, en s'y communiquant, des ondulations plus ou moins grandes. Au reflux, les flots y inscrivent les signes de leur écoulement avec une finesse, une netteté stupéfiantes. On y voit, en figures linéaires et plastiques, l'essence même du mouvement des eaux. Voilà un cas où se lit sans peine le tracé de l'action exercée sur la matière. Dès sa formation, cette dernière peut s'adapter, particule à particule, à une idée vivante, et l'épouser, à condition d'être encore souple et malléable. Sa qualité propre consiste en une mobilité des moindres particules, qui, dociles au sens de l'action qu'elles subissent, forment des sortes de canaux ou de veinules.

La vie d'abord, ensuite la coquille, voilà comment les choses se passent, du plus petit au plus grand.

L'idée et la matière s'unissent d'emblée, par adaptation réciproque, pour engendrer la matière animée. L'impulsion vivante, qui agissait d'abord en ligne droite, se transforme alors en une légère ondulation vibratoire. Toute matière souffre une pénétration de ce genre, souvent imperceptible d'ailleurs. Il faut donc modeler la partie en vue du mouvement et de sa transmission. Voilà le second point. Car, loin d'être une chose en soi, la partie sert de support à une fonction plus importante d'intermédiaire : elle reçoit et transmet l'énergie nécessaire au développement de l'ensemble, et, moëllon d'une structure supérieure, elle en communique l'ordonnance de tous côtés dans l'espace.

Ne pas aligner des coquilles mortes, mais commencer par donner forme et volume aux menues fonctions de la vie, puis bâtir tout autour loge ou coquille, comme pour la pomme ou l'escargot. En voilà assez pour inciter le peintre à une composition vivante. Quant à l'énergie créatrice, elle demeure innomée, et en définitive, mystérieuse. Mais il n'y a pas de mystère sans ébranlement foncier. Nous sommes chargés nous-mêmes de cette énergie jusqu'à la fibre la plus ténue de notre être. Incapables d'en exprimer l'essence, nous pouvons, jusqu'à un certain point, remonter à sa source. Il faut, en tous cas, la révéler dans ses fonctions, telle qu'elle se manifeste en nous. L'énergie créatrice est probablement un aspect de la matière, imperceptible aux mêmes sens que ses modalités habituelles. Mais c'est dans ces modalités connues de la matière que l'énergie doit s'affirmer. Il lui faut s'y unir pour remplir sa fonction, et s'en imprégner pour revêtir une forme vivante et réelle. Ainsi, la matière s'anime et s'ordonne, en ses moindres parties, à des rythmes secondaires,

et jusqu'aux articulations supérieures. Les particules dont elle se compose vibrent d'une résonance originelle : leur oscillation va du plus simple au plus complexe. Il faut que la Nécessité perce et s'extériorise ; que l'arc ignore la pitié ; que, pour manifester sa fonction, l'énergie dispose toujours d'un motif convaincant. Alors, initiaux, médiaux et finals, les éléments seront étroitement liés. Rien de problématique ne pourra s'infiltrer nulle part, parce que tout s'emboîte nécessairement.

C'est la seule voie qui mène au but. Ne pas s'y jeter n'importe où, surtout pas au terme, mais partir de la base. On évite alors la raideur, et tout le développement se fait sans interruption. Mais, à toute lacune, à toute faille grossière, le non-sens surgit, différent d'aspect sinon d'essence. Formes sans vie. Grincements. Gémissements. Ruptures. Avortements. Ou, dans des cas plus bénins : stérilité, surdité, vaines apparences, objets privés de croissance et disposés au hasard ; beauté contre-nature, esthétisme, œil sans fonction, formalisme.

Donc ne pas penser à la forme, mais à la formation. S'en tenir à la voie choisie, sans jamais perdre de vue l'idée originelle. De là, propager, selon la loi de Nécessité, la volonté de création formelle jusqu'à pénétration des parties. Reporter progressivement cette volonté sur des grandeurs croissantes, passer à la réalisation de l'ensemble, garder bien en mains la conduite des opérations formelles, ne pas lâcher l'élan créateur.

Traduction A. T.

Mon père

Souvenirs de Félix Klee

Fils unique, je pense souvent à ma merveilleuse jeunesse. Quel n'était pas le prestige de mon père, chef de la petite famille ! De quels soins il entoura ma petite enfance, de quel amour, de quels conseils il soutint mon adolescence ! Dans notre pavillon de Munich, ma mère exerçait sa profession, donnant du matin au soir des leçons de musique. C'était donc à son mari, artiste encore inconnu, de s'occuper du ménage et de mon éducation. Avec quelle maîtrise il résolvait ce délicat problème ! La petite cuisine était son domaine ; elle servait à tout : peindre, dessiner, graver à l'eau-forte, développer les photographies, laver les langes, raccommoder les bas, préparer de savoureux repas dans le goût méridional, et garder l'enfant. Avec une grande adresse manuelle, mon père me fabriquait des jouets — un bateau à voile, une gare tout en carton, un théâtre de marionnettes : têtes de plâtre, costumes cousus à la main, décors collés et peints. Dépenses et recettes étaient inscrites avec la dernière exactitude, les tableaux catalogués, et il y avait un journal de famille, où l'on peut lire, aujourd'hui encore, mes courbes de température, les progrès de mon langage et les réflexions de mon père. L'après-midi, munis, lui d'un pliant, d'un chevalet, d'une boîte à couleurs et d'une bouteille, et moi, de jouets, nous partions pour les environs de Munich. Aux grandes vacances, toute la famille se rendait chez mes grands-parents à Berne, ou à l'hôtel de ma grand-tante à St-Beatenberg.

La première guerre mondiale n'interrompit nullement ces voyages. Mon père ne devint soldat qu'en 1916. Période mortelle pour l'esprit, dont il sut triompher, sans renoncer à son art.

Jusqu'en 1921, nous demeurâmes à Munich, puis ce fut le départ pour Weimar, où mon père allait professer cinq ans au « Bauhaus ». L'ensei-

gnement, les collègues, l'atmosphère vivante de la ville exercèrent la plus heureuse influence sur son évolution.

Je fréquentai moi-même, pendant quatre ans, les cours du « Bauhaus », et mes nombreuses visites à ses deux ateliers sous le toit, d'où l'on plongeait, comme en rêve, sur le parc de Goethe, jouèrent un rôle décisif pour la suite de ma vie.

Pas un tableau, pas un sujet qui ne fût analysé à fond. Les opéras, les concerts, qu'il fréquentait assidûment, servaient de prétexte à de longues discussions. Il allait souvent à l'Opéra National, prenant plaisir à revoir des œuvres connues et à en découvrir de nouvelles. Il ne manquait pas une représentation de *Boris Godounow* et de la *Fiancée vendue*, deux œuvres pour lesquelles son enthousiasme ne faisait que croître. Souvent, il se disputait avec le chef d'orchestre L. qui supprimait le second final de *Don Juan*, terminant ainsi l'opéra en ré mineur au lieu de ré majeur.

Il allait rarement au théâtre. « Je préfère lire les pièces », disait-il, ou bien : « Si seulement il existait une partition du spectacle ! » Quant au cinéma, il ne s'y rendit, à ma connaissance, qu'une seule fois : pour voir Chaplin.

Bien émouvante aussi, l'heure où il mettait sur son chevalet un cahier de Bach, accordait son précieux violon italien, et jouait quelque chaconne... Le singulier accord qui s'établissait alors entre ses tableaux et cette musique archaïque, intemporelle !

Une fois par semaine, mes parents allaient faire de la musique de chambre chez des amis à Iéna. Ils jouaient toute la journée comme des possédés ! Souvent aussi c'était dans une salle du « Bauhaus », ou dans un salon familial qu'ils exécutaient d'admirables sonates de Bach, Händel, Mozart ou Beethoven. Au concert, il aimait à discuter les ouvrages d'avant-garde les plus hardis.

La correspondance lui coûtait un effort auquel il se décidait très rarement, surtout pour les lettres d'affaires.

En ville, il se promenait souvent à pied. « On voit davantage ainsi », disait-il ; car son œil mobile ne cessait jamais d'observer. L'humour philosophique qu'il mettait aux titres de ses tableaux n'avait d'égal que la justesse, la concision de ses remarques. Il est malheureusement impossible d'en reproduire ici la richesse.

Les manifestations de sa personnalité suivirent, au cours des années, l'évolution de son art. Dans ma première jeunesse — il avait tout juste trente ans — l'ardeur méridionale de son tempérament éclatait souvent

dans le cercle de la famille. Plus tard, il canalisa de plus en plus cette énergie dans son œuvre, devenant lui-même plus calme, plus sage et plus sociable à mesure qu'il s'élevait.

Ses vastes connaissances scientifiques reparaissaient dans les sujets de ses tableaux. Il étudiait la botanique en séchant des plantes, et la zoologie en observant les animaux. Il renonça bientôt à sa passion de la pêche, pour ne pas tuer de bêtes. Mais, ce qui le distinguait surtout, ainsi que toute la famille, c'était sa prédilection pour les chats. Les anecdotes à ce sujet ne se comptent plus.

Je pourrais parler encore de merveilleux voyages en commun. Il éprouvait, pour le Midi, un attrait magique. L'Italie, la France, l'Afrique du Nord furent les pays qu'il parcourut le plus.

A la maison, il parlait toujours le patois bernois, entremêlé de quelques mots d'un langage secret, accessible aux seuls initiés. Même en allemand, son accent alémanique demeurait perceptible. Sa vie, son activité ne se conçoivent pas sans Berne.

Vers la fin de sa vie, sa situation matérielle s'étant améliorée, il demeura comme par le passé, simple, modeste et sans prétention ; économe pour lui-même, tout en appréciant la qualité.

Extérieurement, il restait le magicien réservé et quelque peu inaccessible, mais au sein de sa famille, il était d'une bonne humeur constante, toujours plein d'humour, assez sarcastique et enjoué, d'une vitalité légère. Quelle franche gaieté dans son rire ! Et que d'idées n'avait-il pas agitées au cours de sa vie ! Chaque jour, il se couchait à dix heures et lisait encore longtemps, au lit, des classiques grecs et français dans l'original (c'était sa lecture favorite). On ne dira jamais assez la clarté de son style dans les lettres, les conférences, les pages de journal ou les textes pédagogiques.

De 1926 à 1931, mon père enseigna au « Bauhaus », et de 1931 à 1933 à l'Académie de Dusseldorf. Années de vie intense, où son art ne cesse de s'élever, et c'est au faite de la gloire qu'il dut quitter l'Allemagne. Il revint dans sa ville natale de Berne, où il acheva son existence dans le calme apparent, tandis qu'en proie aux démons, il pénétrait en des régions inconnues.

Le monde irréel, dans l'œuvre de Paul Klee, exigeait un contrepôle dans la réalité de sa vie. Comme une musique souvent réentendue, un tableau de Klee ne livre qu'à une contemplation assidue et ses harmoniques et son contenu véritable.

Traduction A. T.

Klee, ou le monde sans clé

(Notes)

1. Car il y en a un, le nôtre, qui s'en passe difficilement. Pourquoi ? Parce que nous adorons les serrures. Voyez nos appartements : serrure à l'entrée, au salon et jusqu'à la salle de bain ! Pourquoi tant de serrures ? Parce que nous adorons les portes. Rien, en effet, n'est plus sérieux qu'une porte. C'est même en quoi consiste l'esprit de sérieux. Deux et deux font quatre. Les affaires sont les affaires. Il y a des limites à tout.

Des limites à tout, et les portes sont faites pour que ça se voie, et que ça se respecte (même quand on ne les voit pas, les portes) : Défense de marcher sur les pelouses... Les hommes sont les hommes...

2. Mais voici que de ce monde si bien réglé, si bien construit, si bien policé, Entrée, Sortie (comme au cinéma), Sortie de secours, bref si bien clôturé, un homme, oh ! tout doucement, s'empare, tout doucement, sans qu'il y paraisse... C'est faux, car il y paraît vite quelque chose quand les arbres se mettent à s'ébrouer comme des chiens qui sortent de l'eau, pattes raides, poil couché, un foisonnement de goutelettes autour d'eux en guise de feuillage, ou que les maisons commencent à danser, la neige à rougir... Gare au crocheteur ! On n'aime pas ça dans ce monde où, comme chacun sait, les maisons sont bâties sur le roc (du moins sur la mollasse, mais en béton, même en béton armé...).

3. Et pourtant vous dites que les fleurs *poussent* ; or voit-on, je vous prie, qu'elles poussent ailleurs que dans le terreau de Klee ? Là vraiment, elles y mettent du leur, pétales dehors, tous leurs pétales en mât de cognac pour faire la nique au temps. Ce temps, mais oui, qui *saute* ici aux yeux, gambade, au lieu de prendre le pas du maître d'école : germe, radicelle,

tigelle, pétiolle, calice et, quand il fait beau, corolle enfin. La croissance, personne n'en doute, mais qui l'a vue ? Les savants. Ta... ta... c'est l'artiste qui la fait voir. Et avec lui, pas besoin de microscope.

4. Vous dites du voisin qu'il a le regard en dedans, de cet autre qu'il a une tête à coucher dehors, de la vie (pas toujours) que c'est une chienne de vie (allons bon, encore des chiens !), de vos chagrins qu'il faut les noyer, et même parfois, tout bas, que les hommes, c'est pas des hommes... et cette malice du langage, vous acceptez d'en user tous les jours, d'en profiter, d'en jouir, et vous la refuseriez au peintre, sous prétexte que la parole est d'argent et que le pinceau est d'or ?

5. Pas celui de Klee, plutôt de vif argent le sien.

Quoi, c'en est fait de nos serrures, de nos réduits, de nos cachettes, de nos catégories, de nos portes et de notre quant à soi ? Et il va falloir se mettre à prendre ses jambes à son cou, à monter sur ses grands chevaux, à battre la campagne, à perdre la tête, à jeter son argent par les fenêtres (oh ! surtout pas ça ! ...). Des mots inoffensifs qui, sans avertir, prendraient la clé des champs ! Et que devient le grand principe, non pas celui de la gravitation universelle, le Vrai : Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée ?

6. Ouverte ou fermée ? Mais ça ne veut plus rien dire quand lâchent les gonds et que la porte, dolente et ballante, s'envole au premier courant d'air.

Horreur, c'est livrer passage aux monstres ! Rassurez-vous, il y a belle lurette que ceux de Bosch et de Breughel ont cessé de nous faire peur, Auprès de la psychanalyse, Hercule et Thésée font figure de mauviettes. D'ailleurs, à quoi bon insister puisque nous voilà devant le fait qu'il n'y a plus de portes.

7. Et pas davantage de monstres non plus. Seulement des *échanges*, oui, une certaine façon qu'ont les choses de se mettre ensemble au gré des jours, de leur humeur, des saisons, de leurs espoirs aussi et que l'artiste, avec cette tendresse attentive (un peu insolite), qui a nom *humour*, s'applique à respecter afin que soit rendu à la Genèse (qu'il n'a pas quitté, mais il ne le savait plus), un monde sans porte ni serrure. Prendre ses jambes à son cou, ce n'est donc plus fuir mais, répondant à l'invite de l'image, se retrouver disponible.

René Berger.



Jardin zoologique, 1918.

Fondation Klee, Berne.



Vent de feu, 1923.

Fondation Klee, Berne.

Paul Klee

Note biographique

18 décembre 1879. — Naissance à Münchenbuchsee, près de Berne. Son père, professeur de musique, est originaire de Thuringe, sa mère, de Bâle.

S'essaie de bonne heure au dessin sous la direction de sa grand-mère maternelle, une Française du Midi.

Dès l'âge de 10 ans, membre extraordinaire de l'orchestre de Berne (violoniste).

1898 Maturité au gymnase littéraire de Berne.

Goût des classiques grecs et français.

Etudes de peinture à Munich.

1901 Voyage en Italie avec Hermann Haller (Gênes, Naples, Florence). — L'aquarium de Naples, Michel-Ange, les mosaïques.

1903 / 06 Berne. Premières gravures (satiriques).

1906 Munich. Epouse la pianiste Lili Stumpf.

Voyages à Paris et à Berlin.

Découvre l'œuvre d'Ensor, Cézanne, Van Gogh, Hans von Marées, Matisse.

1911 / 12 Rencontre W. Kandinsky, A. Macke, Franz Marc.

1912 Co-fondateur du « Cavalier bleu ».

Paris : contact avec l'œuvre de Delaunay, de Picasso, du Douanier Rousseau.

Relations personnelles avec Delaunay, le Fauconnier.

- 1914 Voyage en Tunisie (Kairouan) en compagnie d'Auguste Macke et de Louis Moilliet.
- 1916 / 18 Trois ans de garnison.
- 1920 Appelé par Gropius au « Bauhaus » de Weimar.
- 1924 Conférence « Sur l'Art moderne ».
- 1926 Fondation du groupe « Les quatre bleus » avec Kandinsky, Feininger, Jawlensky.
- 1926 / 31 Professeur au « Bauhaus » à Dessau.
Voyages en France, en Italie, en Egypte.
- 1931 Professeur à l'Académie de Dusseldorf.
- 1933 Retour à Berne.
- 1935 Début de la maladie qui devait l'emporter.
- 1940 Mort le 29 juin à Muralto, près de Locarno (avant d'avoir obtenu la nationalité suisse, qu'il avait demandée).

Note : Le poème d'Eluard, qui ouvre ce cahier, fut écrit en 1927 pour le catalogue de la première exposition Klee de Paris. On le trouve également dans le volume intitulé *Voir* (Editions des Trois Collines).

Les textes de Paul Klee ont paru, en allemand, dans *Ueber die moderne Kunst* et dans l'album de reproductions, tous deux aux éditions Benteli, Bümpliz-Berne. Ils ont été traduits ou retraduits spécialement pour ce cahier.

L'essai de Marcel Arland est un chapitre de son livre *Chronique de la Peinture moderne* (Corréa). Il paraît ici avec l'autorisation de l'auteur, que nous remercions.

Quant aux souvenirs de Félix Klee et d'Alexandre Zschokke, on en trouve le texte original allemand dans la revue *Du* (octobre 1948).



Génie de la Tempête, 1925

Exposition

PAUL KLEE

Château de La Sarraz

du 26 juin au 5 septembre 1954

Comité d'honneur

- M. Pierre Oguey, Conseiller d'Etat, Lausanne.
- M. Max Huggler, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Berne.
- M. Ernest Manganel, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Lausanne.

Comité d'organisation

- M. André Tanner, professeur, Lausanne.
- M. Georges Duplain, président de la Maison des Artistes, Yverdon.
- M. Charles Knébel, conservateur du Musée Romand, La Sarraz.
- M. René Berger, directeur de Pour l'Art, Lausanne.

et le comité de la Maison des Artistes : M^{lles} Danielle Cuénod, Suzanne Bonard, Elisa Reymond ; MM. E. Gagnebin, A. Pidoux, A. Roth.

AVANT-PROPOS

Il y a longtemps que nous caressions le projet de réunir ici quelques œuvres de Paul Klee. L'occasion s'en présente aujourd'hui, l'année même où le peintre, s'il eût vécu, célébrerait ses 75 ans. C'est aussi, croyons-nous, la première exposition importante de Klee en Suisse romande. Puisse notre hommage, pour tardif qu'il soit, ne manquer de ferveur ni de pertinence !

L'œuvre de Klee semble croître au-delà de sa mort. Lentement, les richesses qu'elle cachait encore se révèlent à un public toujours plus vaste, répandu dans le monde entier. On reconnaît avec stupeur qu'il n'est presque pas, dans l'art moderne, de tentative nouvelle dont on ne découvre, chez Klee, au moins l'amorce, et souvent, d'inégalables réalisations. Des surréalistes aux abstraits, combien qui le nommeraient leur maître, s'il était possible d'engager, dans les limites d'une école, l'absolue indépendance de son génie !

Les peuples germaniques et anglo-saxons l'ont compris avant nous, mais nous pensons qu'il n'y a rien là qui doive rebuter notre goût, puisque l'élément musical et métaphysique n'a jamais uni, chez ce coloriste raffiné et puissant, à la pure délectation, qui demeure, aux yeux des Latins, la fin majeure de l'Art.

La difficulté, pour nous, était d'opérer un choix dans cette œuvre considérable, et d'une variété qui défie tout esprit de classification. Reconnaissons d'emblée que, toute idée de rétrospective exclue par l'exiguïté de notre salle, ce choix était encore restreint par notre volonté de ne recourir qu'à des collectionneurs suisses, et par la nécessité, hélas ! absolue, de renoncer à telle ou telle collection privée. Nous espérons cependant être parvenus à donner une idée point trop fausse de l'ensemble, en retenant des exemples typiques, et des principales périodes, et des diverses techniques (dessin, aquarelle, gouache, huile) du peintre.

Cette tâche eût été impossible sans les nombreux appuis et l'extrême bienveillance que nous avons partout rencontrés. La « Maison des Artistes » tient à exprimer tout particulièrement sa reconnaissance à Monsieur le Conseiller d'Etat Pierre Oguey, qui a bien voulu présider notre comité d'honneur ; à Monsieur le professeur Ernest Manganel, conservateur au Musée des Beaux-Arts de Lausanne, qui fut notre conseiller de la première heure, et le resta jusqu'à la dernière ; à Monsieur le professeur Max Huggler, conservateur au « Kunstmuseum » de Berne, dont l'obligeance nous ouvrit le trésor, si bien gardé, de la Fondation Klee ; à tous les collectionneurs, de Berne, Bümpliz, Schaffhouse, Zurich, Glaris, Vevey et Genève, qui ont montré assez d'amour envers l'œuvre de Klee pour consentir au sacrifice de leurs toiles ; enfin à tous ceux dont l'effort, de près ou de loin, a contribué à la réussite de cette exposition.

*La Maison des Artistes,
La Sarraz.*

LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

COULEUR

1. Le Niesen 1915
Aquarelle. Coll. part. Berne.
2. Astres sur de méchantes maisons 1916
Détrempe. Coll. part. Zurich.
3. Le ruisseau aux truites 1917
Aquarelle. Coll. Mlle Feigel, Galerie d'Art moderne, Bâle.
4. Jardin zoologique 1918
Aquarelle. Fondation Klee, Berne.
5. Coq et Grenadier 1919
Huile. Coll. part. Berne.
6. Aquarelle (sans titre) 1919
Coll. part. Montreux.
7. Choral et paysage 1921
Huile. Coll. part. Berne.
8. La cathédrale 1923
Gouache. Coll. part. Vevey.
9. Achitecture 1923
Huile. Coll. part. Berne.
10. Vent de feu 1923
Huile et aquarelle. Fondation Klee, Berne.
- 10^{bis} L'oracle 1923
Huile. Coll. part. Glaris.
11. Montagnes en hiver 1925
Aquarelle. Coll. part. Berne.

- | | | |
|-----|---|------|
| 12. | Croix avec fleurs en spirale | 1926 |
| | <i>Huile. Coll. part. Zurich.</i> | |
| 13. | Roche artificielle | 1927 |
| | <i>Huile. Coll. part. Berne.</i> | |
| 14. | Départ des bateaux | 1927 |
| | <i>Huile sur papier. Coll. part. Berne.</i> | |
| 15. | Tension statico-dynamique | 1927 |
| | <i>Aquarelle. Coll. part. Berne.</i> | |
| 16. | Plante et nature morte à la fenêtre | 1927 |
| | <i>Huile. Coll. part. Berne.</i> | |
| 17. | Elle beugle, nous jouons | 1928 |
| | <i>Huile. Fondation Klee, Berne.</i> | |
| 18. | Soleil au jardin | 1928 |
| | <i>Détrempe. Coll. part. Schaffhouse.</i> | |
| 19. | Ile montagnaise, vue aérienne | 1929 |
| | <i>Aquarelle sur gaze. Fondation Klee, Berne.</i> | |
| 20. | Avant la neige | 1929 |
| | <i>Aquarelle. Coll. part. Berne.</i> | |
| 21. | Tête avant le réveil | 1929 |
| | <i>Aquarelle. Coll. part. Berne.</i> | |
| 22. | L'escargot | 1929 |
| | <i>Détrempe. Coll. part. Schaffhouse.</i> | |
| 23. | Polyphonique et abstrait | 1930 |
| | <i>Aquarelle. Coll. part. Berne.</i> | |
| 24. | Bateaux en Sicile | 1930 |
| | <i>Détrempe. Coll. part. Schaffhouse.</i> | |
| 25. | Qui plane (avant de s'élever) | 1930 |
| | <i>Huile. Fondation Klee, Berne.</i> | |
| 26. | Paysage d'Uol | 1932 |
| | <i>Aquarelle. Coll. part. Berne</i> | |
| 27. | Aube | 1932 |
| | <i>Détrempe. Coll. part. Schaffhouse.</i> | |
| 28. | Buste d'enfant | 1933 |
| | <i>Aquarelle. Fondation Klee, Berne.</i> | |

29. Le pénitent 1935
Aquarelle sur jute.
30. A planter selon les règles 1935
Aquarelle. Coll. part. Berne.
31. Pleine lune au jardin 1935
Huile. Coll. part. Berne.
32. Vue en rouge 1937
Détrempe. Coll. part. Berne.
33. Une sorte de chat 1937
Crayon de couleur et encre. Coll. part. Genève.
34. Un hibou 1937
Encre de Chine. Coll. part. Genève.
35. Pierrette 1937
*Technique mixte. Coll. Mlle Feigel, Galerie d'Art moderne, Bâle.
A vendre Fr. 5 500.—.*
36. Parc près de Lu 1938
Huile.
37. Nymphes au jardin potager 1939
Aquarelle sur jute. Fondation Klee, Berne.
38. Avant l'hiver 1938
Gouache. Coll. part. Berne.
39. Soleil d'hiver 1938
Huile. Coll. part. Berne.
40. Légende du Nil 1938
Pastel. Coll. part. Berne.
41. Fleur dans la vallée 1938
Huile. Coll. part. Berne.
42. Chant d'amour par nouvelle lune 1939
Aquarelle sur toile.
43. Après l'incendie 1939
Détrempe. Coll. part. Berne.
44. Double 1940
Couleur à la colle. Fondation Klee, Berne.
45. Boue - Poisson - Clo - porte - malheur 1940
Pastel. Coll. part. Berne.

GRAVURES

46. Rencontre de deux hommes, chacun croyant que
l'autre occupe une position élevée 1903
Eau-forte. Fondation Klee, Berne.
47. Persée. L'esprit a triomphé de la douleur 1904
Eau-forte. Fondation Klee, Berne.
48. Projet de création (insectes) 1919
Lithographie. Fondation Klee, Berne.

DESSINS

49. Le Marin et les Monstres - Scène de combat 1923
Fondation Klee, Berne.
50. Enchaîné 1925
Fondation Klee, Berne.
51. Graine volante 1925
Fondation Klee, Berne.
52. Savant asiatique 1926
Coll. part. Genève.
53. Scène à cinq personnages 1926
Fondation Klee, Berne.
54. Avant la naissance 1926
Fondation Klee, Berne.
55. Activité d'un port de mer 1927
Fondation Klee, Berne.
56. Tempéraments (Fleurs et fruits) 1927
Fondation Klee, Berne.
57. Un ensemble et des fruits 1927
Fondation Klee, Berne.
58. Ville des lagunes 1927
Fondation Klee, Berne.
59. Attention en attachant 1932
Coll. Mlle Feigel, Galerie d'Art moderne, Bâle.
A vendre Fr. 1200.—.
60. Trop de fantômes 1932
Coll. Mlle Feigel, Galerie d'Art moderne, Bâle.
A vendre Fr. 1000.—.

3. *Eléments d'une méthode*¹

(Suite)

Dès le Romantisme, une nouvelle image du monde se forme qui, avec un peu de retard, exprime les nouvelles conditions de vie qui se sont créées : l'angoisse et la jeunesse, le regret et l'espoir cohabitent souvent dans les mêmes têtes. Ce mouvement n'a fait que s'accroître jusqu'aujourd'hui. Au siècle précédent, *l'Encyclopédie* de Diderot avait dressé un bilan des connaissances et inventorié les possibilités humaines. Cette entreprise devait rester unique. Elle n'est plus concevable. Du moins, elle ne l'est pas encore. Pour aboutir, elle devait être sûre d'elle, quoiqu'elle se fondât sur un série d'hypothèses ; elle devait exprimer une nécessité plus ou moins clairement ressentie qui faisait son unité. Au reste, le plus souvent elle utilisait des résultats qu'elle pouvait croire invariables. A la lumière de ces résultats, elle pouvait interpréter certaines données encore obscures ou trop sacrées pour qu'on osât les analyser. De telles conditions, on l'imagine, ne peuvent être rassemblées de nos jours où le sentiment d'une unité n'est guère observable, où la science, entre deux de ses étapes, voit sa marche hésiter au milieu des problèmes qu'elle ne cesse de soulever. Nous ne pouvons encore tabler sur rien qui soit sûr et nous permette d'évoquer en une formule claire des mécanismes dont nous ne faisons qu'entrevoir les connexions, sans les définir nettement d'ailleurs. *L'Encyclopédie* marqua, en fait, une étape dans l'évolution de l'humanité : elle parut à un moment de crise et, sans doute, fut-elle rendue nécessaire. D'un certain point de vue, elle est donc un inventaire mais en même temps elle pose, et innocemment semble-t-il, de nouveaux problèmes et permet à de nouveaux problèmes de se poser. Elle fournit enfin les cadres théoriques dont avait besoin le machinisme naissant, en ce qu'avec elle aboutit toute une série d'efforts entrepris dès la Renaissance, et peut-être dès Abélard et Bacon, visant à concilier Science et Pratique, connaissance spéculative et savoir technique. Aussi son importance est-elle considérable : elle est l'aboutissement d'un monde et l'introductrice au nouveau. Après elle, non seulement on ne se pose pas les mêmes problèmes, mais, il semble bien, que les modes de pensée, que les tables de références, que les critères de vérification ne sont plus ce qu'ils étaient encore pour le rationalisme voltairien.

Assez tôt s'étaient manifestées certaines distinctions dont les conséquences ne furent pas négligeables. On opposa peu à peu la sensibilité et l'intelligence, le donné

¹ Voir *Pour l'Art*, 35 et 36.

et le créé, la sincérité et le charme, la nature et l'artifice. Le paysage de la vie quotidienne se transformait : les villes commençaient à prendre l'aspect fiévreux qu'on leur connaît aujourd'hui ; les premières machines relayaient la main de l'homme, mais on ne les considérait guère sans méfiance : lorsqu'elles ne réduisaient pas la main d'œuvre et ne conduisaient pas au chômage, elles soumettaient l'homme à des rythmes et à des conditions de vie généralement intolérables. Rousseau présentait qu'un secret allait se perdre et les premiers romantiques le suivirent dans cette angoisse. Que l'on songe à l'effroi de Vigny devant la première locomotive. Les mots lui manquent pour définir le monstre et il recourt à la comparaison mythologique. Sans doute le « mal du siècle » est d'une énergie qui ne trouve pas à s'employer, c'est aussi le sentiment d'un exil parmi un monde occupé à construire ou à accumuler et qui délaisse provisoirement les valeurs intellectuelles ou sensibles, ayant fait sien ce message postulé également dans *L'Encyclopédie* : « Je suis ce que j'ai ». En vain, les Romantiques cherchent à renouer le contact avec les autres hommes et avec la nature : la conscience qu'ils ont de leur solitude oriente leurs pensées. Ils ont soudain l'idée que la Nature à laquelle ils demandent secours est indifférente et parle pour elle seule un langage qu'elle seule entend. Ils voient aussi dans l'évolution de leur époque un lent mais très sûr processus de déshumanisation. Ils colorent bientôt de leur singularité un oriflamme dont certains se drapent. A ce moment les peintres et les poètes font de la peinture et de la poésie l'objet d'une exigence infinie. On pourrait dater de Chateaubriand le moment où la littérature et l'art à sa suite tendent à se considérer comme solution radicale et autarcique, comme moyen d'abord, puis comme fin. Il serait intéressant d'étudier de ce point de vue la succession des idées que l'on se fait à partir de cette époque de l'artiste ou du poète et de leur fonction. Il est probable que ces idées, dans leur diversité et dans les contradictions que l'on observe entre elles, suivent une ligne assez continue et qu'elles visent à résoudre un certain nombre de problèmes qui leur seraient communs mais qui seraient étrangers à ceux de l'art classique.

La plupart des mythes et des œuvres qu'ils animent marquent dans l'homme comme la trace d'une blessure ancienne, d'une déchirure qui se produit à l'éveil de la conscience. Lorsque l'humanité poursuit plus activement son travail de compréhension des lois qui régissent la vie et le monde, cette blessure, jusqu'alors sourde se fait plus vive et douloureuse. C'est à ce moment que la nostalgie est la plus profonde. Elle est aussi ambiguë et c'est à la faveur de cette ambiguïté que pourront être envisagées des solutions provisoires. Très vaguement, elle recrée d'abord le passé idéal d'un âge d'or dont elle projette l'image dans l'avenir : elle ne vise alors qu'à la conciliation (la rédemption des êtres et des choses) dont elle se forme une idée d'ailleurs peu précise et fortement teintée de religiosité. Avec plus de conséquences, elle crée un climat de recherches particulières, souvent désordonnées, qui orientent la science et qui, tout en ne cessant de l'animer d'une vocation en quelque sorte mythique, tend à la dégager du mythe. Ce double processus accentue

un moment l'angoisse qui fut à son origine mais peu à peu se constitue un langage apaisant, de quelques certitudes ou de réponses aux nouveaux problèmes posés par l'histoire. Sans doute, ces certitudes sont fragiles ; ceux-là même qui les ont proposées sont conscients de leur relativité. De leur côté, les solutions sont, somme toute, moyennes ; elles déçoivent le plus souvent par rapport à l'espoir qu'elles avaient suscité. Tout se passe comme si, dans l'histoire des civilisations, nous n'avions que les états successifs d'une équation dont le résultat n'est faux que parce qu'au moment où il fut obtenu les inconnues avaient varié !

Dès le début du XIX^e siècle, nous marquons une sensible transformation de notre vision du monde, qui n'est déjà plus celle qui avait cours vingt ans auparavant. Le savant, l'artiste, le philosophe voient s'ouvrir devant eux un champ presque illimité de possibilités nouvelles. Ils débouchent directement dans l'inconnu. C'est cet inconnu qu'ils vont tâcher de réduire et d'acclimater. Non seulement la situation de l'homme dans le monde a changé, mais aussi la perspective dans laquelle vont se poser, en rapport avec cette nouvelle situation, des problèmes de grande extension et immédiatement capitaux. Les siècles précédents n'avaient pu prêter attention à ces problèmes, qui ne se posaient pas encore dans toute leur amplitude. A nouveau, la Physique interroge la Matière, et le Temps, et l'Espace, dont elle ne sait plus rien. La psychologie se dégage de la morale et découvre que des ressorts plus secrets que nous les imaginions nous animent. La sociologie, bientôt rendue nécessaire par la complexité de plus en plus grande des rapports sociaux, nous propose de notre liberté et de notre comportement une autre figure que nous ne soupçonnions pas. Notre champ d'action dans le monde s'est, par ailleurs singulièrement élargi : de nouvelles contrées ont été découvertes, qui permirent l'analyse de mœurs différentes des nôtres. L'idée se fait jour que notre civilisation, occidentale et chrétienne, n'est pas la seule dans le temps, ni éternelle : elle apparaît comme une des solutions possibles, adaptée aux exigences de certaines conditions, et pas toujours la meilleure. Peu à peu, l'homme prend conscience de la précarité de sa situation et de son message dans le monde. S'il éprouve le devoir nécessaire de choisir et d'agir, la responsabilité de son choix et de son action ne le concerne qu'à travers les autres. Il sait aussi que faute de considérer ce qui le délimite et les frontières de son pouvoir, son choix et son action cessent d'être efficaces. Tel, à gros traits esquissé, peut apparaître le visage d'une culture qui cherche à se définir depuis un siècle et commence à se préciser : il semble que dans tous les domaines, nous ayons pris conscience de l'extrême relativité de nos actes et pensées, relativité qui nous a conduit d'une part à considérer comme important le « moment présent » et d'autre part à inscrire ce « moment présent », cette immédiateté dans la courbe d'une évolution de nos mœurs, de nos modes de sentir et de penser, de nos rapports. L'injonction de Groethuysen « Connais-toi toi-même, par l'histoire » répond au delà d'un siècle, à l'exclamation de Goethe : « Instant qui passe, arrête-toi, tu es si beau ! »

(A suivre.)

Jean Laude.

NOTES DE LECTURE

*Molière, homme de théâtre (?)*¹

Qu'il le fût, certes, on s'en doutait. Dès lors à quoi bon consacrer près de quatre cents pages pour le démontrer ? Pourtant, à lire les historiens de la littérature, les critiques et les critiques des critiques, ce n'est pas quatre cents pages qu'il faudrait, mais huit cents, mille, deux mille. Car rien n'est plus difficile à nettoyer, en littérature, que les préjugés, véritables écuries d'Augias qui attendent encore leur Hercule. Pour sa part, René Bray ne craint pas d'y mettre la main. Qu'est-ce à dire ? En fait, deux choses : d'abord que les « spécialistes » continuent à voir dans l'œuvre de Molière ce qu'elle n'est pas (l'homme de la rue, lui, est moins têtue) et que notre auteur entreprend de montrer ce qu'elle est, ou, plus exactement, la façon dont il convient de l'aborder pour qu'elle se livre *telle* qu'elle est.

Le point de départ de cette recherche, le voici : « Le théâtre n'est pas un moyen, c'est un but. La comédie n'a pas de fin hors d'elle-même... elle est une création autonome qui se justifie par sa seule existence, par la force avec laquelle elle s'impose au spectateur. »

Postulat ? Evidence plutôt. Mais comme il n'y a que les évidences qui soient sujettes à dispute, il faut bien que celle-ci marque aussi les coups. Aux metteurs-de-vie-en-fiches, aux friands de malheurs

conjugaux (Armande, Armande, que n'a-t-on pas dit en ton nom !) elle déclare tout net que « la vie privée a peu à faire avec la création poétique », que « l'œuvre d'art comporte une indétermination qui rend vaine la recherche des causes ». Et d'un.

Aux abstracteurs de quintessence, aux philosophes à la petite semaine, aux explorateurs des abîmes de pensée, elle déclare non moins nettement qu'« il n'y a pas de *raisonneurs* dans le théâtre de Molière » parce que « chaque personnage est exigé par sa fonction dramatique, non par une prétendue fonction morale inventée par la critique ». Et de deux.

Quant aux esprits délicats, aux gourmets du style, un mot les remet en place : « à vrai dire, tout doit concourir à la satisfaction des spectateurs assemblés devant le décor ; ils sont tout yeux et tout oreilles. » Ne leur en déplaise, à ces Esprits, il s'agit bien d'yeux et d'oreilles. Et de trois.

Ce qui fait que, les trois coups frappés, on peut enfin parler théâtre, en se plaçant dans la perspective qui s'impose, celle du spectateur. Il n'en faut pas davantage pour commencer à voir juste. Mais il n'en faut pas moins.

Voilà donc établi un principe de méthode dont on souhaiterait qu'il fût un peu plus suivi par la critique, par l'histoire littéraire et même (pourquoi pas ?) par l'enseignement, fût-il universitaire, pour une raison bien simple, *c'est qu'il n'y en a pas d'autre*. Comprenons-nous bien : quand on se propose de rendre justice à une œuvre *en tant qu'œuvre*, c'est-à-dire conformément à l'ordre auquel

¹ Dans l'ouvrage qui porte ce titre (et qui vient de paraître aux Editions du Mercure de France) l'auteur, René Bray, supprime tout à fait le point d'interrogation.

elle appartient, *l'ordre esthétique*. Il est vrai que la tentative ne va pas sans difficultés : il faut réfléchir d'abord (ce dont personne ne se fait faute), mais surtout discipliner sa réflexion pour que, le principe énoncé et reconnu, on ne lui tourne pas aussitôt le dos. La vraie critique n'a que faire de politesses ; elle se contente d'exactitude.

Avant de montrer les applications de ce principe, René Bray, sans doute pour se garder des séductions, même les plus légitimes, tient à établir un *fait*, celui-ci : que Molière fut, dans toute l'acception du terme, un comédien. Envisageant tour à tour sa vocation, ses qualités de chef de troupe, ses rapports avec le public, les acteurs et les auteurs, il n'a pas de peine à le prouver. L'érudition a la partie belle dans cette seconde étape du livre, un peu trop belle à mon goût. Eh quoi ! je m'y essouffle pour arriver plus vite à la troisième où se trouve (avec la première), l'apport le plus substantiel du livre. Les découvertes y abondent, non pas de détail, mais ordonnées, et comme l'auteur a pris la précaution de nous préciser dans quel sens, écoutons-le : « La comédie moliéresque n'est pas une comédie *régulière*, c'est une comédie *disciplinée*. L'astreinte à laquelle elle se soumet n'est pas moins précise ; elle ne jouit pas de plus de liberté ; mais la discipline qui lui donne sa forme naît sur la scène ; ce n'est pas une loi préalable à la composition ; ce n'est point une abstraction ; elle vise à lier des comédiens dans un espace déterminé, entre des toiles peintes, sous des lumières médiocres, devant un public agité. Elle est tout le contraire d'une *harmonie préétablie* : le jeu l'impose. C'était le cas de la *commedia dell'arte* : c'est celui du théâtre de Molière. »

Il s'ensuit que, conformément au principe de méthode établi au départ et aux conditions d'application qui viennent d'être précisées, l'œuvre de Molière ne se définit pas par une référence à on ne sait quelle « essence de la comédie » dont les règles donneraient le type, pas plus

qu'elle ne se définit par une référence située dans une fin extérieure : littérature, philosophie, société, vie. Mais n'est-ce pas mettre un terme à tout essai d'explication ? Non, seulement mettre un terme aux erreurs, aux préjugés, et plus encore ouvrir à la critique une voie féconde. Etant admis que Molière a écrit pour le théâtre, que ses comédies ont connu la faveur du public, que cette faveur, loin de diminuer, subsiste intacte, qu'il y a donc, d'une part une certaine chose qui s'appelle une *pièce*, de l'autre une seconde chose, l'*effet* que la pièce produit sur le public, la question revient à montrer comment l'une et l'autre choses se conditionnent dans la réalité de la représentation dramatique. Et René Bray d'étudier successivement dans cette perspective la structure des comédies, les personnages, les symétries, les lazzi, le jeu du masque, les expositions, les dénouements pour aboutir à la conclusion qu'il y a un style propre au théâtre, distinct de tous les autres, et auquel Molière, avec une divination qu'il tenait sans doute autant de son génie que de son métier, n'a cessé de souscrire. Il existe donc des pièces comiques, qui doivent leur existence à l'emploi de certains moyens ; ceux-ci ne sont pas des accessoires, des à-côtés ou des suppléments, *mais la substance même de l'œuvre, et toute la substance*. Ces moyens, l'auteur les invente, non pas arbitrairement, mais en liaison avec une certaine part de notre conscience, celle que nous ouvrons quand nous allons à la comédie. Il y a donc, correspondant aux pièces comiques, une conscience comique, par conséquent un monde comique dans lequel les personnages se comportent tout autrement que dans la vie courante et dans lequel nous nous comportons, en qualité de spectateurs, d'une tout autre façon qu'à l'ordinaire. C'est ce que l'auteur développe particulièrement à la fin de son livre. En passant du monde « sérieux » au monde comique, les invariants de notre conscience changent de signe, non pas de

valeur : la réalité n'est pas moins réalité, la vérité n'est pas moins vérité, la vie n'est pas moins vie, *mais autrement*.

Au terme de son enquête, René Bray aboutit donc à ceci : que l'œuvre de Molière ne peut être légitimement étudiée que dans la perspective du théâtre, c'est-à-dire *dans le rapport de l'œuvre au spectateur*. L'existence du théâtre de Molière ne doit donc rien à une cause extérieure, mais tout à sa valeur, et cette valeur ne doit pas davantage à quelque pensée sublime ou à un style d'écrivain (qui ne serait pas moins sublime) mais seulement au pouvoir de participation qu'elle est capable de susciter. *C'est dire que dans l'ordre esthétique, existence et valeur ne font qu'un*. Il faut savoir gré à l'auteur de l'avoir si bien proclamé, et si heureusement démontré. Voilà qui sent sa louange, murmurerait-on. Et comme ces lignes sont signées par un ancien étudiant de René Bray et, qui plus est, est un ami, d'aucuns ne manqueront pas d'y voir une marque de complaisance. Mais où va-t-on prendre que je loue ? L'amitié ne consiste ni à enfler, ni à diminuer, mais à *reconnaître*. Cet article veut être une « reconnaissance », rien de plus, rien de moins. S'il s'y mêle de la gratitude, c'est sans doute que l'une ne va pas sans l'autre.

René Berger.

Histoire d'Amour de la Rose de Sable par Henri de Montherlant. Ed. Plon.

D'un très long ouvrage, dont la publication ne lui a pas paru et ne lui paraît pas encore opportune, Montherlant se décide, plus de vingt années après l'avoir achevé, à extraire quelques chapitres centrés autour de l'aventure amoureuse de son héros, le lieutenant Auligny. Nous ne saurons donc que par la préface et de rares et discrètes allusions que cet ex-Saint-Cyrien de Neuilly, par l'amour et la volupté, fait la découverte de la fraternité des hommes. De ce que sont les jeux et les émois de Lucien et de Ram (quatorze ans), rien ne nous reste ignoré, mais ce que Montherlant nous enseigne là, c'est qu'un écrivain, racé et qui hait

la vulgarité, peut tout dire, et l'idée d'en être choqué ne vient pas. Non, même quand il s'agit de ce Guiscart très « alluré » — cela se dit dans la couture, la mode — et de sa « chasse aux dames ». Celui-là, c'est un picador de l'amour, Montherlant préférerait sans doute qu'on lui donnât du matador, on ne le prend pas assez au sérieux pour cela. Caricature il est, et c'est ainsi qu'il passe. Il s'humanisera et deviendra plausible en devenant le Costals des « Jeunes Filles ».

« L'histoire d'amour de la Rose de Sable » précède les grands romans de Montherlant sans avoir rien des faiblesses de l'œuvre de jeunesse. Il me semble sentir dans les premiers chapitres la désinvolture et le mépris (non sans tendresse) pour ses héros qui mèneront aux « Célibataires ». Puis la volupté tendre ouvre l'esprit au médiocre Auligny, et Montherlant se prend pour lui de sympathie, presque d'amour — cela nous vaut un accent très original chez un écrivain qui semblait nous avoir livré tous ses thèmes.

R. T.

Numéro Un

de John Dos Passos. Editions Gallimard.

Il n'y a aucun paradoxe, je crois, à déclarer que les grands romanciers américains, nos contemporains, sont des moralistes, de terribles moralistes, condamnant sans appel une société bientôt submergée par une écœurante vulgarité aux relents de whisky. C'est la parade électorale, son mépris de l'homme et de ce qu'il a longtemps considéré comme des « valeurs », que John Dos Passos orchestre dans son *Numéro Un* : déferlement de sottise démagogique, de trafics malpropres, de combinaisons louches ! On se demande ce qu'il entre de parti-pris caricatural dans la peinture de cette foire. On frémît à l'idée qu'elle pourrait être objective. Une leur d'amour et de fidélité subsistant, malgré la déchéance, dans l'âme d'un « numéro deux », une lassitude douloureuse dans celle de la femme du grand homme : chez les comparses tremble et souffre encore quelque chose de notre « humanité menacée ». Mais bientôt, nous n'en doutons plus guère, éliminée d'un monde enfin « réaliste ».

R. T.

Apprentis et garçons

de Marcel Jouhandeau — *Mémorial IV*.
Editions Gallimard, Paris.

Curiosité ou hasard, « Chaminadour » me tombe sous les yeux quand je viens de lire ce nouveau chapitre du « Mémorial » consacré aux « Apprentis et garçons ». Marcel Jouhandeau décidément n'invente rien, si inventer c'est tirer quelque chose du néant et présenter du nouveau toujours. Il l'a connu, cet « Antoine cœur intraitable » qui hantait déjà (« Le Bandit ») le souvenir de Jouhandeau il y a vingt ans. Mais si c'est inventer que transmuter un personnage pittoresque en personnage fabuleux et organiser autour de quelques traits pieusement conservés une puissante figure, pour lui assigner sa place, canonique, dans la Légende dorée de Chaminadour, on ne saurait dénier à Jouhandeau un singulier pouvoir de création. Consciencieux, tenace, prodigieusement averti de ce qu'il peut, capable de nous refaire pendant vingt ans le même coup sans nous lasser, ni lui, cet écrivain nous donne l'exemple d'un enrichissement, d'une maîtrise qui ont une valeur exemplaire.

R. T.

Anthropologie philosophique

par Bernard Græthuisen.

Editions Gallimard,

Bibliothèque des Idées, Paris.

L'œuvre de Græthuisen est d'une importance singulière. Aujourd'hui que les dogmes s'affermissent, elle propose une méthode d'investigation assez analogue à celle de Socrate. « Connais-toi toi-même : par l'histoire ! » est-il écrit dans la préface du premier volume des *Origines de l'esprit bourgeois*. A cette postulation, Græthuisen, marxiste et élève de Dilthey, obéit tout au long de ses essais. Mais il ne s'agit pas tant pour lui de juger que de chercher à comprendre. Græthuisen s'en tient le plus souvent à la maïentique. Son œuvre fut autant dans ses conversations que dans ses écrits.

Depuis longtemps déjà, l'*Anthropologie philosophique* était annoncée et attendue. La voici parue : elle constitue une somme de très grand intérêt par les auteurs

qu'elle analyse et par les perspectives qu'elle ouvre. L'accent est délibérément porté sur ce qu'on pourrait appeler une critique positive. Chaque œuvre est étudiée dans le déroulement d'un effort de l'homme pour poser à nouveau deux ou trois questions essentielles et les résoudre dans un contexte historique défini. De Platon à Montaigne, les solutions peuvent varier, elles sont fidèles toujours à une interrogation de base : comment se définir dans la vie, par rapport à la vie ? Finalement chaque système élaboré par les philosophes vise à mettre en relief une permanence de motifs identiques dans une conception du monde variable. Græthuisen avait constitué un énorme dossier sur le Temps. La publication de ce dossier serait souhaitable, ainsi que la réédition d'écrits anciens, devenus introuvables. L'une et l'autre montreraient Græthuisen fidèle à la mission qu'il assignait à l'Anthropologie : retrouver l'homme à travers les formes différentes de son activité et le saisir dans son unité.

J. Laude.

Aretusa e la muraglia

par Gino Rovida. Ed. La Prora, Milan.

Cœur ouvert, débordant d'amour, le poète va à la découverte de la nature et de l'homme, c'est-à-dire de lui-même. Gino Rovida fait part de ses « expériences » en des vers équilibrés, fluides et musicaux ; j'aime ces vers tirés du poème : Je voudrais être cette fumée :

*solo — per la voluttà
di sentirmi ardere et spegnere
poi dissolvere
nell'incantamento
di questa lucida
serata di vento.*

V. M.

Guide artistique du Valais

par André Donnet.

Préface de Louis Blondel. Ed. Fipel, Sion.

Il est temps que l'on se rende compte que le Valais — s'il fait partie de ce « terrain de jeu » où les grimpeurs aiment à exercer leurs muscles — est aussi une terre comblée de trésors artistiques. Le petit livre de M. Donnet sera un guide

merveilleux pour qui désire aller à la recherche du vrai Valais. De nombreux itinéraires, des plans de localités et de monuments, l'index complet des lieux à voir, des artistes et des maîtres d'œuvres cités font de ce petit ouvrage une base solide pour une étude du Valais.

V. M.

Victor Hugo, sa vie, son œuvre
de Fernand Gregh. Editions Flammarion.

C'est un gros livre. Mais on ne voit pas bien qu'une étude sur Victor Hugo — la vie et l'œuvre — puisse tenir à l'aise dans un modeste in-16. Ça ne ferait pas sérieux ; et sérieux, c'est-à-dire documenté, médité, dominé, l'ouvrage que réédite Fernand Gregh l'est, pour notre intérêt. Mais point pesant, malgré ses 500 grandes pages, et cela, pour notre agrément.

Ce qui touche le plus peut-être dans cette étude d'un vieux poète sur un poète qui ne fut jamais aussi lui-même que dans sa verte vieillesse, c'est la jeunesse, l'allégresse heureuse, la conscience pure de cet hommage qui est amour. Les poètes ne vieillissent pas. En soit louée la poésie !

R. T.

Carte blanche
par Jean Cocteau. Ed. Mermod, Lausanne.

Tout ensemble habile prestidigitateur et subtil artificier, Jean Cocteau s'est, une fois de plus, appliqué à faire feu de son imagination, au dépens ou au profit de ses rencontres et de ses découvertes.

Carte blanche, c'est le délicieux visage d'une époque défunte, tout auréolé encore des derniers reflets des feux d'artifice de Picasso, de Strawinsky et de Diaghilew. Mais ce sont aussi des jugements portés sur cette époque, sur les espoirs et les faiblesses qui la justifient ou l'accablent, des réflexions sur l'immuable condition de l'artiste.

... *Un artiste doit être « empêché », dans le sens racinien du mot...*

Et ce sont ces jugements et ces définitions, nés du hasard des rencontres, de la plume et de l'esprit, toujours singulièrement valables, qui confèrent une durable valeur à ces pages d'un jour.

L. B.

Passage de Milan

de Michel Butor. Editions de Minuit.

Que le locataire du quatrième s'avise de donner une party à laquelle se trouve invitée toute la jeunesse de l'immeuble, c'en est assez pour que de la cave au palier supérieur, et par les deux escaliers, le noble et l'autre, tout frémit, tout s'anime, s'excite et se surexcite jusqu'à tenter le destin d'apporter lui aussi son cadeau d'anniversaire. Attentif à ce que sont les êtres, sensible au pathétique autant qu'au ridicule, l'auteur file avec aisance, tordant et retordant les fils de ces existences de voisins qui plus ou moins s'ignoraient, un tissu solide et aérien. Michel Butor l'a fait de pièces et de morceaux, juxtaposant le vécu au monologue intérieur, avec des changements brusques d'éclairage et quelques pistes brouillées. Pour finir, il se peut qu'on sache tout : et Dieu sait s'il s'en soupire de rêves, s'il s'en ressasse de souvenirs dans une maison, c'était bien l'avis du génie Asmodée ! L'unité de ce roman attachant vient sans doute d'abord du style, incisif et désinvolte.

R. T.

Mémoires improvisés

de Paul Claudel. Editions Gallimard.

Si Claudel avait eu dessein de nous laisser des « Mémoires » médités, et que ceux-ci, improvisés, fussent le détournement de l'entreprise, certes, mon regret serait grand. Au moins les improvisés, à défaut des autres, nous permettent-ils de recueillir de notre grand poète et dramaturge, non point des confidences — quelle discrétion sur sa vie privée ! quelle parade vigilante aux bottes vigoureusement poussées pourtant par J. Amrouche ! — mais des précisions sur la genèse des œuvres et leur signification profonde. Le refus même de considérer dans ces entretiens ce qui n'aurait d'intérêt qu'anecdotique, ou de discuter ce qui est pour le chrétien convaincu la Vérité une et entière, ce refus est significatif et montre le parti-pris de Claudel d'être ici un artiste, rien d'autre, on dirait presque un technicien des lettres. Amrouche mène l'enquête avec intelligence et modestie.

R. T.

Michelet par lui-même

présenté par Roland Barthes.

Aux Editions du Seuil.

Pas une page de ce remarquable essai qui ne soit intéressante. Pas une, non plus, je crois, qui ne soit discutable. Roland Barthes voit dans Michelet un obsédé, dont il tente en quelque sorte la psychanalyse. Ce qui est peut-être juste, et lui permet en tout cas beaucoup de découvertes dans l'âme de l'un des êtres les plus extraordinaires qui aient jamais vécu. Mais en même temps, il passe tout de même à côté de ce qui fait le génie de l'historien, car les obsédés sont nombreux, mais n'écrivent que rarement *L'Histoire de France*. En même temps aussi, il fausse bien un peu les perspectives en renonçant trop souvent à peindre un être *en marche*, qui n'est pas en 1852 ce qu'il était en 1848 ou ce qu'il sera en 1860. Par exemple, Michelet verrait dans la femme avant tout une femme mûre, femme-fleur et femme-fruit. Oui sans doute, en 1860. Mais vingt ans plus tôt, son idéal féminin est *Jeanne d'Arc*, qui est tout au contraire symbole de pureté et de virginité.

Disons cependant que le choix des textes est bon et l'iconographie de tout

premier ordre, qui présente non seulement à peu près tous les visages de Michelet que nous connaissons, mais encore beaucoup de portraits de ceux dont l'historien parle, depuis François Ier, l'homme-vent, jusqu'à Robespierre-le-chat.

Jl. C.

Prix Charles Veillon

Pour la huitième fois, le Prix Charles Veillon, Prix international du roman de langue française, d'un montant de cinq mille francs suisses sera décerné à Lausanne, au début de 1955.

Le concours est ouvert aux écrivains de toute nationalité, à la seule condition que le roman soit écrit en langue française. Le jury est présidé par M. André Chamson et composé de MM. Louis Guiloux, Louis Martin-Chauffier, Vercors, Franz Hellens, Robert Vivier, Léon Bopp, Gilbert Guisan, Charly Guyot et Maurice Zermatten.

Les candidats sont invités à réclamer les conditions du concours à l'adresse du *Prix Charles Veillon, avenue d'Ouchy 29 c, Lausanne (Suisse)*. Les envois seront reçus à la même adresse, jusqu'au 31 octobre 1954.

La prochaine rencontre, qui aura lieu le samedi 3 juillet 1954, sera consacrée à la

VISITE DE L'EXPOSITION PAUL KLEE,

au Château de La Sarraz.

Présentation par un ami de Klee, le peintre Arnold Neuweiler.

Sur présentation de leur carte, les membres de Pour l'Art bénéficieront de l'entrée à Fr. 1.— au lieu de Fr. 2.— (cette faculté n'est d'ailleurs pas limitée à la seule rencontre du 3 juillet, mais s'étend à toute la durée de l'exposition).

Un souper est prévu à Pompaples, auquel pourront prendre part ceux qui le désireront. — Rendez-vous à 17 heures, à l'entrée de l'exposition.

Ne pas oublier la carte de membre !)

HORAIRE DES TRAINS :

La Sarraz	↓	14.19	16.23		↑	21.57
Lausanne	↓	14.48	16.49		↓	21.29

PARTICIPEZ AU MOUVEMENT

Pour l'Art *qui se propose :*

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

La qualité d'adhérent vous vaudra de nombreux avantages qui vous auront bientôt dédommagé du montant de votre cotisation, et même au delà.

Avantages **La qualité de membre adhérent de Pour l'Art vous permet, pour 10 francs par an :**

1 de recevoir **gratuitement** les cahiers illustrés **Pour l'Art** qui, tout en renseignant sur l'activité du mouvement, s'appliquent à donner de l'art et de la littérature une image choisie, au moyen d'études, d'essais, de textes poétiques, de pages d'initiation consacrées à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, à la musique, au cinéma, etc. ;

(La publication de numéros plus importants, par exemple lors de la présente exposition PAUL KLEE, impose un prix de vente plus élevé. Les membres de Pour l'Art reçoivent néanmoins sans supplément celui auquel ils ont droit.)

2 de participer, à des conditions particulièrement avantageuses, aux **voyages culturels** organisés en collaboration avec des institutions étrangères, et dont le but est la découverte des principales œuvres de notre civilisation, en France, en Italie, en Espagne, en Allemagne, etc. (40 voyages organisés à ce jour) ;

3 de recevoir à domicile les **expositions itinérantes de reproductions** (le Musée d'Art), dont l'ensemble, qui compte déjà plus de 2000 planches, permet de suivre l'histoire de l'art de l'antiquité à nos jours (conditions au secrétariat) ;

4 d'entrer, à des prix réduits, à toutes les conférences, concerts et autres manifestations organisées par Pour l'Art ou sous ses auspices ;

- 5** d'entrer, à des prix réduits, dans certains grands **musées de Suisse**, notamment lors d'expositions occasionnelles (Kunstmuseum de Berne, Musées de Genève et Lausanne, etc.) ;
- 6** d'accéder gratuitement aux **Rencontres** de Pour l'Art, ainsi qu'aux **séances cinématographiques** consacrées chaque hiver par ce mouvement aux beaux-arts ;
- 7** de bénéficier de tous les avantages consentis à Pour l'Art par les **Centres culturels étrangers** ;
- 8** à **Paris** :
- a) billets à prix réduits pour les **théâtres** ;
 - b) billets à prix réduits pour les **Ciné-Clubs** ;
 - c) participation aux visites-conférences, visites d'ateliers, rencontres avec des artistes, etc. ;
 - d) admission aux conférences, cours, stages, débats, etc. ; (S'adresser au secrétariat, auprès duquel les « timbres » nécessaires peuvent être obtenus gratuitement.)
- 9** admission gratuite aux « lundis dramatiques » de l'**Alliance française** : des metteurs en scène, des acteurs de théâtre y exposent leurs théories dramatiques, à 18 heures, boulevard Raspail 101 ;
- 10** à **Royaumont** : par le **Centre culturel international de Royaumont** : admission aux conférences, cours, stages, rencontres (entretiens de Pontigny), etc. ;
- 11** pour les groupes affiliés à Pour l'Art, conditions spéciales pour la visite des **musées nationaux** et autres, en France, en Italie, en Espagne ;
- 12** **documentation artistique** : une importante collection de photographies remarquables consacrées aux principaux monuments de France (50 × 60) peuvent être obtenues au Secrétariat de Pour l'Art, au prix de Fr. 3.50 la pièce ;
- 13** par le **Cercle Paul Valéry**, à Paris : conférences, causeries, auditions de jeunes musiciens, poètes, musiciens et comédiens ; expositions de peinture et de sculpture, etc. :
et, pour les jeunes artistes désireux d'affronter le public parisien : présentation de travaux de jeunes, qu'il s'agisse de peintres, de sculpteurs, de musiciens, de poètes, d'auteurs dramatiques ou de comédiens (s'adresser par écrit au Secrétariat de Pour l'Art) ;

Adhérez et faites adhérer vos amis

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

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

Renseignements et inscriptions : Secrétariat Pour l'Art, Ile St-Pierre, Lausanne, tél. 23 45 26, c. c. p. II. 111 46.

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

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

ÉDITIONS DIVERSES

Les ouvrages suivants peuvent être obtenus au Secrétariat :

Ambroise : *Célestin*, à Fr. 3.— ;
Jeanlouis Cornuz : *La Vieille Femme*, à Fr. 3.30 ;
Les travaux des mois : *Autun*, à Fr. 7.50.

Collection « Un texte - Une gravure » :

Guy Weelen : *La Chambre que je n'ai pas* (ill. de Meystre) ;
Jeanlouis Cornuz : *Reconnaissance* (ill. de J.-P. Kaiser) ;
Claude Aubert : *Reflet* (ill. de Yersin) ;
René Berger : *La Rencontre* (ill. de Prébandier) ;
Gustave Roud : *Etoile* (ill. de Palézieux) ;

la plaquette, tirage limité, Fr. 5.50 ; la série complète, Fr. 20.—.

Estampes, lithographies, eaux-fortes, etc., du Club des Arts (il s'agit entre autres d'œuvres de Bodjol, Guillermet, Holy, Hennard, Meylan, à Fr. 5.50, 8.— et 10.—, suivant le chiffre du tirage et la technique utilisée). Des pourparlers sont en cours, qui doivent permettre d'étendre et de diversifier ce choix.

VOYAGES D'AUTOMNE

Espagne du 16 septembre au 2 octobre - Fr. 820.—

Lausanne (train) - Barcelone (bateau) - Cadix (car) - Algésiras (train) - Ronda - Grenade (car) - Cordoue (train) - Séville (avion) - Madrid (car) - Tolède - Madrid (avion) - Barcelone (train) - Lausanne.

Italie du Nord du 17 au 23 octobre - Fr. 315.—

Voyage centré sur l'étude de l'art chrétien

Lausanne (train) - Milan. Circuit en autocar : Milan - Bergame - Brescia - Vérone - Padoue - Venise - Ravenne - Bologne - Modène - Parme - Milan.

Ces prix sont donnés à titre d'indication. Ils peuvent être modifiés selon les circonstances du moment (tarif des hôtels, des transports, cours du change, etc.). - Programmes et renseignements détaillés, s'adresser au

SERVICE DES VOYAGES POUR L'ART

Chemin des Aubépines 5 bis - Lausanne - Téléphone (021) 24 23 37

Bulletin d'adhésion

Je soussigné, déclare m'associer au mouvement POUR L'ART en qualité de
m e m b r e a d h é r e n t .

Je verse la somme de Fr. 10.— (Fr. 7.— pour les étudiants, élèves des écoles publiques et privées, apprentis) au C. C. P. II. 111 46, *Secrétariat de Pour l'Art, Ile St-Pierre, Lausanne*, qui me fera parvenir ma carte, valable un an dès réception, à l'adresse ci-dessous :

M., Mme, Mlle

.....

(Pour les étudiants, élèves ou apprentis, mentionnez le nom de l'école ou de l'employeur)

.....

Cinq adhésions donnent droit à une carte gratuite.

Lieu et date :

Pour la France : Cotisation, Fr. f. 500.— par an, donnant droit au service des cahiers.

S'adresser à M. Valentin Temkine, 32, rue des Peupliers, Paris 13e
C. C. P. Paris 51-39-96.

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 ! »

PAUL KLEE.