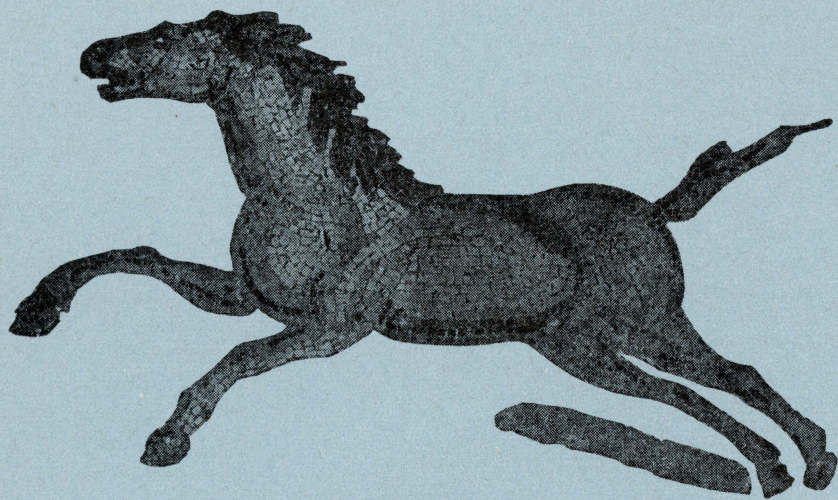


POUR L'ART



Lausanne - Paris - Nov.-Déc. 1954 - No **39** Septième année - Parution six fois l'an
Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.25 France, Fr. 100.— Belgique, Fr. 15.— Espagne, 10 Pesetas

Cahiers Pour l'Art

DIRECTION : René Berger

REDACTION : Jeanlouis Cornuz, Raymonde Temkine,
Noël Arnaud, Vio Martin

Secrétaire de rédaction : Louis Bovey

ADMINISTRATION

SUISSE : Secrétariat de Pour l'Art,
Librairie St-Pierre, 53, rue de Bourg, Lausanne,
tél. 23 52 31, chèques postaux II. 111 46

FRANCE : M. et Mme Valentin Temkine
32, rue des Peupliers, Paris (XIIIe)
chèques postaux Paris 51-39-96

Sommaire

Jacques Monnier : Russie

Jacques Chessex : L'attente

André Tanner : L'évolution de la peinture moderne
selon Kurt Leonhard

Jean Lurçat : Haute servitude

Us et coutumes des mangeurs de bonbons

Louis Bovey : Gravures et dessins de Félix Vallotton

Roger Frey : Examen de conscience

Dom Angelico Surchamp : Images de Notre-Dame

Jean Laude : Introduction à la connaissance de l'art
moderne

Jeanlouis Cornuz : Allemagne d'aujourd'hui

Eric de Montmollin : Sur l'art de Marcel Poncet

L.-E. Juillerat : Introduction à l'art gothique

Notes - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

Présentation typographique : Ernest Pont

Couverture : Mosaïque romaine (Boscéaz p. Orbe)

Photo Allegrini, Orbe

Mouvement Pour l'Art

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

SECRETARIAT : Librairie St-Pierre, Lausanne,
53, rue de Bourg, tél. 23 52 31, ch. post. 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

Librairie St-Pierre
Lausanne

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

RUSSIE

A Michèle

Léningrad est plat comme la mer et pâle comme la neige sous le grand ciel phosphorescent. De lourds nuages gris glissent sur la Neva laiteuse. Les barges de bois pansues, au corset de fer rouillé, pourrissent en grappes dans les eaux noires des canaux. Venise nordique... Palais baroques bleus, pistache ou ocre, statues et colonnes de pierre blanche. Ville de ciel et d'eau, Neva majestueuse et royale. Ville aux nuits lumineuses, mais d'une lumière froide, glaciale. A l'horizon se profilent les flèches acérées des casques d'or de l'Amirauté et de la forteresse. Détachant sa masse de bronze sur la coupole vert-de-gris de la cathédrale Saint-Isaac, Pierre le Grand quitte son socle de granit pour une chevauchée fantastique. Les grues aux mandibules d'insectes griffent l'horizon brumeux. Léningrad des rêves... la mer a rejoint le ciel...

Carélie. Forêt clairsemée de pins bleus, coupée de marais et de lacs sombres. La bruyère rose sourit au ciel délavé.

Kiev. Dominant la plaine incertaine, le mirage des bulbes d'or de ses nombreux monastères.

Pays fauve. Champs de blé, soleil frissonnant sous l'âpre vent du Nord. Haies rectilignes de bouleaux argentés. Terres noires d'Ukraine.

Le Kremlin. Imagerie d'Epinal. Conte merveilleux où les bulbes d'or fondu s'enflamment dans un rêve...

La banlieue de Moscou est londonienne, la Moskova Tamise. Avec ses troupes de chalands noirs, ses remorqueurs dont les cheminées bleues et rouges crachotent de petits nuages de fumée jaune. Odeur âcre du soufre. Poussière de charbon mate. Les usines ont des murs lépreux de brique ocre sale. Les rails aux reflets métalliques tissent leurs écheveaux le long des dépôts gris. De lourdes locomotives vertes, suant leur vapeur, traînent d'interminables trains de marchandises. Des grues dressent leur squelette décharné contre le ciel livide. Les dernières tentacules de la ville s'estompent dans la brume...

Minsk, grande ville laiteuse déchirée par le sifflet strident des locomotives.

Nous avons quitté Moscou à l'heure où les étoiles rouges s'allument sur les tours du Kremlin. La Moskowa roulait dans son encre les paillettes de lumière de ses gratte-ciel... Le train glisse mollement dans la steppe. L'employé préposé à notre wagon-lit nous sert du thé parfumé. Nous allons manger nos tartines de caviar... Le train s'arrête dans une petite gare de province. Des moujiks en blouse kaki et des femmes en fichu blanc nous proposent leurs produits. Potirons joufflus, vert-bouteille ou citron, courges à la pruline brillante, pastèques vert-de-gris et moirés, maïs rouillé et fumant.

La steppe est infinie, triste sous le grand ciel vide. Dans les villages, les isbas ont leurs fenêtres et leurs portes fraîchement peintes, vert-olive, bleu ciel ou mauve. Un oiseau jaune canari s'égosille dans une cage aux barreaux bleus, en forme de cloche. Sur la table, le samovar de cuivre rouge chantonne... Une église découpe son bulbe arrondi sur le ciel blafard, où les nuages dessinent une troïka fantastique. La steppe se peuple de rêves...

Majestueuse, orientale et barbare, la cathédrale de Saint-Basile-le-Bienheureux respire la nostalgie de l'Asie mystérieuse. Sa fantasmagorie surgit de la cité brumeuse, dragon de carnaval chinois, hérissé de nombreux bulbes recouverts d'écailles. Ses émaux bleu turquoise, vert olive, rouge lie s'insèrent dans un filigrane d'or et leurs chaînes ciselées tracent de fins paraphe sur la grisaille du ciel. Ses enluminures aux couleurs vives inscrivent de mystérieux hiéroglyphes. Dans la douceur du soir elle dresse le spectre de sa magie d'or et de sang, souvenir diaphane et mélancolique des hordes tartares et mongoles de Gengis Khan. Ensorcellement de l'Orient.

Saint Vladimir, saint Vassili et saint Serge transparaissent dans la pâle leur des longs cierges effilés, suintants et huileux. Icônes enchâssées dans de la dentelle d'argent finement ciselée à Kiev, incrustées de perles, de saphirs et d'émeraudes, elles mêlent l'or, le vermillon et le bleu-des-mers-du-Sud. De vieilles femmes cassées, en haillons noirs, la tête serrée dans un fichu blanc, se meuvent en cloportes, le long des murs humides, baisant les saintes faces et les reliques précieuses. Le lourd parfum de l'encens et de la myrrhe brûlant dans des lampes d'argent repoussé. Un pope en longue robe noire psalmodie les paroles magiques du vieux slavon. Dans le ciel livide, les bulbes d'or s'empourpent aux derniers rayons du soleil. L'église de chaux blanche n'est plus qu'une torche.

Le vagabond ensorcelé est pris au mirage du merveilleux barbare.

Jacques Monnier.

L'Attente

Je te pressens neige et silence
miroir limpide et saison grave.
Tu seras comme la pluie aux nervures des feuilles,
comme une gorge d'oiseau tiède.

Notre journée sera claire,
nos yeux dessineront les veilles
et les fruits mûrs de la joie.

Tu vois : en t'attendant
je tisse des chemins de jour
où nous irons, les mains unies.

Jacques Chessex.

Extrait de : *Le Jour Proche*, (Aux miroirs partagés), poèmes.
Maquette de Jean-Jacques Gut. Nous recommandons vivement cette
collection naissante à nos lecteurs. Ce premier recueil contient
quelques poèmes déjà parus dans la revue *Pays du Lac*, ainsi que
d'autres inédits, qui donnent la meilleure idée du talent de l'auteur.

L'évolution de la peinture moderne

selon Kurt Leonhard

L'ouvrage de Leonhard¹⁾ n'est pas sans rapports avec le livre de Gebser que nous avons analysé ici même, en ce sens qu'il admet aussi, dans son domaine plus limité de l'histoire de la peinture, des manifestations parallèles des arts, des sciences, etc. Sans renier les données traditionnelles : psychologie de l'époque, du peuple et de l'individu, il considère une *quatrième* coordonnée. Il existe, estime Leonhard, des *attitudes typiques* de l'homme en face du monde, que l'on peut retrouver à des époques, en des pays et chez des individus divers. L'histoire étudierait alors des problèmes toujours posés à nouveau, et leurs solutions caractéristiques. « Influences », « traditions », ces concepts seraient purifiés de tout malentendu quant à un prétendu rapport de causalité, et le classement procéderait par affinités électives, au lieu des « familles », des « écoles » traditionnelles.

Il y aurait ainsi, très sommairement indiquées, deux attitudes fondamentales de l'homme en face du monde, déterminant deux types de culture, alternant au cours de l'histoire universelle. Dans la première, l'homme aspire à l'unité et à la totalité : union de l'être et de l'univers, du sujet et de l'objet, aspiration à l'infini où convergent *toutes* les lignes — et c'est l'Égypte ancienne, l'art monumental de l'Empire romain, le Gothique, le Baroque et finalement le Romantisme.

Dans la seconde, l'homme a le sentiment d'irréparable séparation, limite infranchissable, et il aboutit, dans le meilleur cas, à la souveraine dignité de la forme accomplie et refermée sur elle-même : classicisme grec, art roman, Renaissance et classicisme moderne.

*

Ce n'est là qu'une sorte de perspective cavalière, à laquelle l'auteur ne s'attarde pas, pour passer à son sujet particulier : l'évolution de la peinture du 19^e au 20^e siècle et la naissance de la peinture qu'au lieu d'*abstraite*, il voudrait nommer *absolue*.

¹⁾ Kurt Leonhard, *Augenschein und Inbegriff*. - Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

L'emploi libre et sans pédanterie des *quatre* coordonnées dont nous avons parlé engendre une extrême richesse d'idées et de points de vue. Choisissons-en, presque au hasard, quelques-uns.

Il est évident que le renoncement à la perspective en trompe-l'œil est une des caractéristiques de la peinture contemporaine. A quoi cette tendance généralisée correspond-elle ? Le style, répond Leonhard, qui use de la toile comme d'une pure surface à deux dimensions, est le mieux approprié à rendre la *fusion du sujet et de l'objet*.

« La perspective au contraire — il vaut ici la peine de traduire in extenso — place l'objet dans l'espace. Or, l'espace est distance. Nous savons que deux objets ne peuvent occuper en même temps le même point de l'espace. La perspective naît de la distance qui sépare le sujet de l'objet, et vit du « pathétique » de cet éloignement. Mais il ne faut pas croire qu'il soit plus respectueux de l'objet qu'une quelconque abstraction, qui en inscrit le signe sur une surface. Bien au contraire : par la perspective, le peintre confère une valeur toute relative à l'objet ; il en montre l'aspect pour lui, et selon le point de fuite, contraignant le monde à entrer dans le cône visuel de son œil. *L'espace construit selon la perspective n'est donc pas objectif, mais subjectif*. Il est illusoire, puisqu'il semble percer, ou supprimer la paroi qui limite l'espace réel pour le prolonger dans le tableau. Tout y est déterminé, placé, mesuré par rapport au spectateur. Dans l'espace pictural conçu par la Renaissance, l'homme est littéralement la mesure de toutes choses — et le centre du monde.

» Or, c'est précisément cette représentation dite « naturelle » qui éloigne l'objet de nous — le tire de cet espace intérieur (Weltinnenraum) de la peinture médiévale, qui, à peine consciente encore de la distance entre le sujet et l'objet, se souciait aussi peu de perspective que le dessin égyptien. Les époques pieuses qui ont le sens de l'irrationnel s'en tiennent au style de tendance abstraite. A la Renaissance, la figure ne se place plus sur un fond d'or symbolique, mais dans l'espace extérieur, elle devient pour la première fois un « objet » — objet apparent dans un espace apparent.

» Aussi, la tendance actuelle de ramener l'objet de l'espace à la surface même du tableau tend-elle à une intériorisation nouvelle. »

L'opposition du sujet et de l'objet suggère ainsi mille réflexions sur l'histoire de la peinture, et l'auteur n'a pas de peine à montrer, par exemple, que les périodes de perspective et de style imitatif ne représentent que de brèves interruptions dans le règne du style magique ou décoratif à deux dimensions. Les Grecs semblent avoir été le premier peuple à ressentir un besoin d'illusion spatiale — encore que la peinture de vases se fonde sur une division rythmique de la surface par le moyen de la

ligne... Puis vient un millénaire et demi de christianisme, qui récuse l'illusion de la perspective, pour n'utiliser que le dynamisme de la ligne, la statique de la couleur — jusqu'à la Renaissance.

Mais c'est sur l'époque contemporaine que porte surtout l'effort de Leonhard. Après avoir montré dans le romantisme une « tension de polarité » entre le sujet et l'objet, il en vient au réalisme, qui professe une véritable « mystique de l'objectivité ». Mais, chez un Courbet, par exemple, la « dépersonnalisation » reste encore chose incomplète, unilatérale, privée de la « désobjectivation » correspondante. Un équilibre ne se réalisera que chez H. von Marées et Cézanne, manifesté par un juste rapport de la surface et de la profondeur.

Et ici, je voudrais ouvrir une parenthèse d'abord, pour souligner l'expression « mystique de l'objectivité » singulièrement juste, et applicable à toute une tendance des arts et de la pensée, et surtout la critique rapide qui en est faite en postulant une « désobjectivation » correspondant à la « dépersonnalisation ». Comment ne pas voir combien cette mystique, on dirait : ce mythe, a la vie dure, comme il vient encore fausser le jugement aujourd'hui. N'est-il pas à la base de la « Poétique musicale » de Stravinsky, par exemple, dont il fait l'insuffisance ?

Ensuite, pour signaler le rôle joué dans l'évolution de la peinture par certains artistes germaniques, comme Hans von Marées, que les ouvrages de langue française ignorent généralement, Leonhard nous apporte ici un utile complément d'information.

Mais reprenons le fil à notre idée. L'impressionnisme, à son tour, s'en prend à l'objet, et le remplace par la perception subjective. L'espace de la perspective linéaire s'évanouit alors au profit d'un sens nouveau de la surface, que les expressionnistes vont utiliser dans un esprit quasi « gothique » : intériorisant le monde extérieur et rendant visible le monde intérieur. Le cubisme enfin, effaçant la séparation entre l'objet et le fond, entre le corps et l'espace, montre, de près, une image palpable des choses, réduites à des formes essentielles et à des axes de mouvement, sans craindre même de juxtaposer des éléments qui se succèdent dans le temps. Bref, qu'on parle de la *couleur* élémentaire des impressionnistes ou de la *forme* élémentaire des cubistes, de toutes part des voies s'ouvrent qui, passant de la reproduction des apparences à la production de l'archétype, aboutissent au domaine d'une peinture libérée de ses entraves et que l'auteur nomme « absolue ». « Ici, écrit-il, s'opère l'identification totale de l'expérience vécue et de son objet. » Il y aurait de la naïveté à y voir négation totale. « Les objets ne sont ni détruits, ni dévalorisés, si, au lieu de leur *apparence* illusoire, la peinture montre leur situation au sein du rapport universel de l'esprit et de la Création. Rien n'est renié : ni la matière, ni l'objet, ni

la « Nature », ni l'homme ; mais tout cela est élevé à une unité supérieure par le moyen de signes représentatifs. »

« Ni l'homme... » : C'est peut-être le point le plus frappant de la conclusion de Leonhard, surtout si l'on pense au fameux ouvrage de Sedlmayr, intitulé *Verlust der Mitte*. Sedlmayr, après avoir tenté aussi — et non sans perspicacité — une analyse de l'évolution des arts contemporains, finissait par y déchiffrer les symptômes d'une *déshumanisation* progressive. A force d'abstraction, l'œuvre perdait son centre : l'homme. Pour Leonhard, au contraire, l'art moderne a prouvé que, pour exprimer l'homme, plus n'est besoin de recourir à son apparence extérieure.

Hâtons-nous d'ajouter qu'il ne s'agit nullement du plaidoyer d'un fanatique de l'abstraction : toutes les possibilités demeurent ouvertes, et l'auteur n'a prétendu qu'apporter un peu de clarté dans la confusion actuelle et fournir les bases d'une discussion.

Il ne faut pas oublier non plus que cette conclusion positive, ce sens ici proposé aux recherches contemporaines, n'est pleinement valable que dans le cas idéal d'un créateur de génie. Seule la nécessité intérieure et la qualité d'intelligence empêchent le langage abstrait de se confondre avec la simple décoration et le jeu gratuit. Est-ce pour cela que l'œuvre de certains pionniers, qui ont dû créer un nouveau mode d'expression, nous paraît souvent plus valable que celle de la génération suivante qui use, avec trop de « facilité » parfois, d'une langue déjà existante ?

Il est d'autant plus curieux de suivre la genèse de la première œuvre « abstraite » chez l'un des créateurs de cet art : Kandinsky. Leonhard en emprunte les éléments à l'autobiographie russe du peintre. Nous la croyons assez peu connue du public français pour la citer ici. Voici quelques-unes des expériences qui l'ont mené, pas à pas, vers un but encore inconnu :

- 1) Le charme magique de certaines heures d'après-midi à Moscou, dont le peintre n'arrive pas à rendre la vibration intérieure dans un « paysage » traditionnel.
- 2) La vue d'une toile de Claude Monet : *Les meules de foin*, où l'objet se résout en une série de reflets, colorés jusqu'à en devenir méconnaissable. Un tel détachement est-il possible ? se demande Kandinsky.
- 3) La musique de Wagner (*Ouverture de Lohengrin*) lui suggère des impressions colorées : la « couleur sonore », et lui fait sentir combien une œuvre comme *Les meules de foin* de Monet est proche de la musique.
- 4) Inversément, Rembrandt lui révèle la « sonorité des couleurs », le contraste des tons, leur gamme chromatique au sein du clair-obscur, la révélation progressive (rôle du temps) à l'œil du spectateur.

- 5) L'art populaire russe, sculptures rustiques et icônes, qui contraignent le spectateur à « entrer dans le tableau » au lieu de rester « vis-à-vis », attitude qui lui paraîtra la bonne à l'égard de la peinture abstraite.
- 6) La désintégration de l'atome, qui prouve scientifiquement une vérité déjà intuitivement pressentie par le cubisme, à savoir que les objets de notre usage quotidien n'existent pas, *en réalité*, tels que nous nous les représentons à des fins pratiques. (Rappelons que Rutherford parvint à démontrer l'existence de la structure atomique en 1908, l'année de naissance du cubisme.)

Ces expériences, il fallut un choc pour les amener à cristallisation :

« Un jour qu'il avait travaillé en plein air, Kandinsky rentrait à son atelier de Schwabing. Fatigué d'une longue route et plongé dans ses pensées, il se sentait rongé d'insatisfaction et de doute : parviendrait-il jamais à faire percevoir le mystérieux langage de la nature ? Au seuil de son atelier, il fut obligé de s'arrêter, en proie, pensa-t-il, à une hallucination : il avait devant lui un tableau inconnu, le plus beau qu'il eût jamais vu. On n'y reconnaissait pas d'objet. Mais dans les accords, les mélodies de couleurs et de forme éclatait la féerie des soirs de Moscou et la magie de la musique, si longtemps recherchée en vain. Il n'y manquait ni le pouvoir de ravissement des icônes russes, ni le langage de la peinture pure, dont Monet lui avait fait pressentir la possibilité. Or, c'était un de ses propres tableaux, placé à l'envers sur le chevalet, de telle sorte qu'on n'en pouvait reconnaître le sujet.

» Le lendemain matin, remis dans le « bon sens », le tableau, du coup, perdait tout son charme, rompu par la représentation nette et sans mystère d'objets quotidiens.

» Alors se formula enfin dans l'esprit de Kandinsky la question précise, longtemps refoulée : les objets ne seraient-ils, dans ma peinture, qu'un obstacle à son effet ? Suivit bientôt cette seconde question : si j'ai le courage d'écarter cet obstacle, que faut-il mettre à la place des exigences de l'objet ? »

La réponse à la première question fut, en 1910, la première aquarelle (ci-contre), en 1911, la première toile non-figurative.

Les œuvres théoriques devaient répondre à la seconde question.

Le plus étrange est que Kandinsky se croyait seul sur cette voie. En réalité, et à la même époque, des peintres divers s'y engageaient dans tous les pays d'Europe : Picabia et Delaunay à Paris, Larionov en Russie, Giacometti en Suisse...

La chose était « dans l'air ». Il semble qu'elle y soit encore...

André Tanner.



Kandinski : Première aquarelle abstraite-concrète, 1910.

(Cliché obligeamment prêté par les Editions de Beaune, qui viennent de publier un livre sur Kandinski et un important écrit de l'artiste : Du spirituel dans l'Art).



Tapisserie de Lurçat : Le Vin et la Lumière. (Cliché obligeamment prêté par le comité de l'exposition Lurçat).

Haute servitude

... il me semble que si la rénovation de la tapisserie s'avère si difficile, c'est qu'on prétend partir des peintres.

Raoul Dufy.

A l'opposé d'un tableau de chevalet, migrateur, sans liaison pré-consentie avec l'édifice qui l'abritera, le climat idéal de la tenture murale sera d'obéir à un impératif venu de l'architecture.

Ce à quoi tend l'œuvre d'art, c'est à l'unité. Cette unité peut découler d'un équilibre que nous pourrions qualifier d'égoцентриque, c'est-à-dire n'empruntant rien aux voisinages immédiats. L'œuvre le transportera, cet équilibre, partout où le sort le fera échouer : musée, oratoire du cardinal, du financier ou de l'obsédé. C'est là le sort et la grandeur du tableau de chevalet, invention assez récente, déterminée par la conjonction d'une découverte technique et d'exigences sociales. Son propre est un ardent esprit libertaire.

L'œuvre murale, tissée ou à fresque, sollicite au contraire de l'édifice (public ou privé) certaines déterminations d'ordre spatial et lyrique (sujet). Il apparaîtra d'autre part, que les exigences de la technique de la lisse, les résistances de la laine, les gaucheries du point, les limites de la chimie des colorants, supposent de nouvelles aliénations de la « liberté » de l'artiste. Mais pour qui consent à aller au fond des choses, les libertés du chevalet, les libertés de l'artiste, les libertés de l'homme sont-elles aussi établies et réelles que d'aucuns le supposent encore ?

Il demeure que pour quiconque aborde les problèmes soulevés par un art lié à des architectures dédiées à des besoins collectifs, certaines licences apparaissent comme un obstacle ou une inutilité. Après ces cinq années que nous venons de passer¹⁾, serait-il encore nécessaire de s'échiner à prouver que l'insertion dans un ensemble, ou un groupe, ou une équipe (clandestine ou ouverte) est susceptible non d'entraver l'individu mais au contraire de l'exalter. Ce qu'une « discipline librement consentie » semble parfois vous retirer d'une main, maintes fois elle vous le restitue — au décuple — de l'autre. Le tout est dans le choix judicieux de cette discipline. Maints exemples, dans l'histoire de nos métiers d'art (sculpture ou peinture) sont là pour nous prouver que se fondre dans un monument c'est courir de grandes chances de se retrouver. Nos amis les sculpteurs en savent quelque chose, Moissac, Chartres, et cent autres lieux...

Jean Lurçat.

¹⁾ Ecrit juste après la guerre. Le texte que nous publions ici avait paru en 1946 dans la revue *Le Point*.

Us et coutumes des mangeurs de bonbons

Quand je serai grand

Quand je serai grand, j'aimerais être aux Pompes funèbres de S.

D'abord, je ferai un apprentissage. Je serai chauffeur ; je conduirai le fourgon noir et le nettoierai. Je porterai les cercueils et les couronnes ; je bricolerai pendant mes heures de congé ; je mettrai de la benzine dans les autos, je gonflerai les pneus et zinguerai les cercueils et les polirai. Enfin j'aiderai le chef de service à mettre les morts dans leurs cercueils.

Ensuite, j'aimerais être chef de service. Je commanderai le chauffeur. Il m'aidera à mettre les cercueils dans le fourgon et les morts en bière.

Enfin directeur, où je commanderai le chef de service et le chauffeur. Je réglerai les comptes et je ne ferai pas grand-chose.

(M. B., 12 ans)

Quand je monte à l'école

« Dédé, c'est l'heure ! » me crie ma mère. « Oh ! déjà ? encore un moment ». Cinq minutes passent et ma mère me rappelle. Cette fois, je dois me lever, car c'est déjà sept heures et quart. Ce matin, je suis « rognon », la nuit a été trop courte, du moins je le trouve. Je dois encore prendre ma température, car c'est un ordre que le maître nous a donné. Voilà déjà sept heures et demie. Je ne me lave pas, je mange une tartine, bois mon café, quand tout à coup deux bons coups de sonnette retentissent : ça, c'est mon copain. Ce coup-là, tout le monde est réveillé. Je me dépêche, prends mon manteau, l'enfile. Huit heures moins vingt, nous partons.

Dehors, mon copain me dit : « y fait frisquaud », ce qui signifie : il fait froid. J'ai comme une grande fatigue et les premiers pas sont lents. Maintenant je suis tout à fait réveillé. Nous passons à Saint-François où il y a toujours le même trafic bruyant des trams et des autos. Nous passons à côté de chez Bonnard, traversons la rue de Bourg. Nous arrivons à la rue Saint-François, où l'on se fait cogner et trimballer. Devant l'Innovation, on ne marche plus, on va comme des limaces, car c'est jour de marché. Enfin, devant la fontaine de la Palud, nous nous quittons et fixons le rendez-vous de l'après-midi, car mon copain va en primaire-supérieure, à Saint-Roch. Alors, je monte la Mercerie, où des hommes chargent leurs camions.

J'arrive au Collège, dans notre couloir. Le professeur apparaît, qui va nous donner la première leçon de la journée.

(A. M., 12 ans)

Les désirs d'un chien

Diana bien tranquille, couchée dans sa caisse, pense et réfléchit. Diana aimerait faire un rêve, mais un rêve passionnant : « Si je pouvais rêver d'un chat, je lui sauterais dessus, je lui ferais toutes les misères possibles ; si je pouvais vraiment m'endormir... » Mais quand Diana s'endort, elle est toujours déçue, elle ne rêve jamais.

(D. O., 10 ans)

Gravures et dessins de

FÉLIX VALLOTTON

Vraiment exceptionnelle, tant par le nombre et la diversité des œuvres présentées que par leur qualité, apparaît dès l'emblée l'importante exposition consacrée par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne aux gravures et dessins de Félix Vallotton.

Rarement, en effet, un artiste eut la constance et le mérite d'épuiser si parfaitement toutes les ressources d'une technique particulièrement riche et variée, sans jamais outrepasser les limites imposées par un métier qui en connaît de très rigoureuses.

Les bois de Vallotton, s'ils procèdent toujours plus ou moins directement de l'illustration, ainsi que l'exige d'ailleurs leur nature même de bois gravés, s'ils ne se départissent jamais totalement d'une certaine ligne générale, de certains procédés de composition qui les rattachent étroitement à une époque, savent néanmoins proclamer, avec une rare violence et une force de persuasion singulièrement détachée des contingences du moment, ce qu'ils veulent affirmer.

Vallotton, comme d'ailleurs ses grands contemporains, Lautrec et Vuillard notamment, ne cesse en effet de rappeler cette délicieusement désuète époque 1900 qui lui a fourni la meilleure part de son inspiration. Mais, au lieu de se complaire dans les restaurants à la mode ou sur les champs de courses, il s'est plus longuement attardé à l'office et dans la triste chambre où peinent et végètent de pauvres bougres dont la société ne se soucie guère, tout attachée qu'elle est à ses passagères folies.

C'est, à côté d'un métier remarquable, un sens profond du drame permanent de la vie, qui a permis à l'œuvre de Félix Vallotton de ne pas vieillir et de nous toucher encore, après plus d'un demi-siècle. D'autant plus vivement que, dans les scènes les plus noires comme dans les plus banales, il a toujours su glisser une note mélancolique ou légèrement ironique qui les élève au-dessus du slogan pour en faire un véritable témoignage d'un moment de la grande aventure humaine.

Plutôt que de l'art de Vallotton, je crois qu'il faudrait parler de la passion de Vallotton, tant est passionnée, et souvent frénétique, la générosité ou la pitié avec laquelle il aborde les êtres qui ont su retenir son attention.



Félix Vallotton : L'Averse
Zincographie de la série « Paris intense »
(Cliché F. A. L.)

L'ironie à peine dissimulée, souvent même délibérément étalée dans la plupart des œuvres présentées au Palais de Rumine, et jusque dans des nus qui peuvent forcer la pitié la plus récalcitrante, la sympathie qui poussa l'artiste à rechercher la compagnie des déshérités de la vie, poivrots impénitents, filles définitivement perdues, hommes d'affaires à la chair aussi véreuse que l'âme, tout cela crée un climat de haute sensibilité, un peu triste, certes, mais combien éloquent.

De grandes taches sombres, compactes, brusquement interrompues par les limites imposées à la composition, les quelques rares et parcimonieuses lueurs d'un papier vierge, la magie d'une construction de virtuose qui sait ne pas être que cela, et Félix Vallotton crée des perspectives plus imaginaires que réelles, mais en même temps plus réelles que celles de la réalité quotidienne, des atmosphères implacables, ou délicatement détendues, ou féroce-ment chargées, dans lesquelles planent les vapeurs et les relents de l'éternelle tragédie de l'homme, de sa comédie aussi.

Les Musiciens : Lentes compositions, animées par des surfaces opaques savamment rassemblées et qui excellent à dire toute la nostalgie d'un violoncelle, d'un piano, ou l'effroi irrésistiblement éveillé par la subite explosion de la trompette...

Les Intimités : Le mouvement se précipite pour se ralentir aussitôt, conduit avec fantaisie par les nécessités de la conquête et les réticences de l'assiégée. Mais il sait aussi se faire plus pressant, plus déconcertant parfois, lorsque l'amour s'avance suivi à quelques pas de son ombre, ou plus exactement de ce qui est devenu son ombre, ombre hideuse et malodorante : l'argent.

C'est là surtout, je crois, plus encore que dans les scènes de la vie populaire et de la rue qu'il a exécutées pour son plaisir et pour gagner sa vie, que Vallotton s'affirme, et avec une éloquence particulière, profondément social.

Et, lorsque l'on songe que la critique et le public ont généralement voulu en faire une sorte de froid despote de la peinture, force est bien de demeurer rêveur. L'erreur des amis de Vallotton est peut-être d'avoir été aveuglé par le peintre, moins accessible, alors que c'est le dessinateur et le graveur qui pouvaient donner la clef d'un art pourtant bien clair.

Et je crois que l'exposition préparée avec un soin tout particulier par le Musée cantonal des Beaux-Arts doit avant tout permettre à Vallotton de cesser d'être un simple artiste, prestigieux peut-être, mais néanmoins lointain, enfermé dans son inviolable atelier, pour devenir ce qu'il n'a vraisemblablement jamais cessé d'être, un homme, dans le sens le plus complet du terme, plongé au cœur même de la vie.

Louis Bovey.

Examen de conscience

Je suis lunaire
Je sais que je suis lunaire
J'ai des doigts d'or pâle

Sale prétentieux. Tu es un arriviste
Sans scrupules. Tu es un mensonge de couleurs
Un petit dévoré d'orgueil

Je suis. Ah tu m'énerves
Je suis ce que je suis
Je me suis tu entends possédé jusqu'au sang
Je suis Narcisse d'acier
Mes yeux sont des fleurs vives

Je suis. Tu es. Tu as
Mon grand phraseur
Tu as les ongles sales
Tu es un rongé
Tu es la bonne opinion de toi
Et moi quant à moi
Croix de fer. Croix de bois
Je suis ton grand doute
Ton auto-critique
A l'envers à l'endroit
Je suis le doigt tendu
Qui te fait la nique.

Roger Frey.

IMAGES DE NOTRE-DAME

Rien n'est plus redoutable qu'un thème en apparence facile. Cette pensée, je puis le dire, a été comme le refrain dont nous avons accompagné notre travail, au cours de la mise en chantier et de la réalisation d'*Images de Notre-Dame*, le second album de notre collection «Les travaux des mois».

Voici un an et demi, je présentais *Autun* dans cette même revue, et j'expliquais, il m'en souvient, avec quelle sorte de religieuse attention nous avions cherché à révéler à maints lecteurs l'admirable et prodigieux visage du monde sculpté de l'une des plus belles cathédrales de France.

A cette époque, il fallait parler un peu en l'air. Je veux dire qu'il était encore impossible de donner des gages au lecteur. Des références : des sécurités. Aussi les lettres affluèrent-elles lors de la parution de l'ouvrage. L'attente n'avait guère été déçue ; on devine notre joie.

Il en va donc maintenant différemment. D'une part *Autun* nous est une référence, et ceci vaut pour le lecteur, d'autre part *Autun* nous est une exigence, et ceci vaut pour nous.

Nous espérons vraiment avoir, sur le thème de Notre-Dame, réalisé un ouvrage de la qualité d'*Autun*, et meilleur encore.

D'abord, matériellement, ou plus exactement, quantitativement, par une amplification importante de l'album : soixante reproductions prennent place dans les quarante-huit planches hélios. Dix planches en couleurs s'y ajoutent. Quant au texte, il est notablement accru et d'une typographie particulièrement soignée.

Ensuite, et surtout, par l'enrichissement même du thème soulevé. Thème apparemment facile, mais, à la vérité, terriblement difficile. Nous voulions éviter l'image conventionnelle de la Femme : celle qui forme le fond le plus certain de la majorité des ouvrages consacrés à la Vierge dans l'art. Notre but était de revenir aux sources et d'éliminer toutes les ajoutées tardives, plus ou moins falsifiées, à tout le moins édulcorées. Et alors il fallait pénétrer dans un domaine neuf, pour ainsi dire, en tout cas à grand peine défriché.

On ne peut soupçonner quel labeur représente le choix définitif et dernier de ces soixante-dix images de Notre-Dame. Soixante-dix retenues parmi combien de centaines, peut-être même de milliers ?



Et ces soixante-dix, encore fallait-il les photographier, la plupart du temps, soit parce qu'elles étaient encore totalement inconnues (ainsi l'*Annonciation* de Brinay, un des sommets de l'ouvrage), soit encore parce que les documents étaient trop défectueux, soit enfin parce que ces derniers ne révélaient pas l'œuvre sous son jour le meilleur (et les lecteurs d'*Autun* savent que nous sommes fort exigeants sur ce point).

Il fallut donc organiser certaines expéditions. Les circuits étaient calculés minutieusement d'avance, afin de passer aux meilleures heures dans les lieux situés sur notre itinéraire. Que de lettres écrites, que de routes suivies en Berry, Touraine, Poitou, Bourbonnais, Auvergne, Ile-de-France, Champagne... Que de révélations lorsqu'enfin les clichés tirés permettaient de faire sortir une fresque à peine visible à l'œil, ou encore, par la magie de l'agrandissement, conféraient à l'œuvre une ampleur, une majesté insoupçonnables. Il y avait aussi la recherche du cadrage (celui, par exemple, de la fameuse *Pieta* de Villeneuve-les-Avignon) et les tentatives, longues et laborieuses, de la mise en page. Sans oublier les photos arrivées à la dernière minute, sur lesquelles on ne comptait plus, et qui nécessitaient la reprise, de fond en comble, de toute l'ordonnance de l'ouvrage...

Tout cela est fini, désormais. Voici l'âge des « bons à tirer », celui des factures aussi. Un volume comme celui-ci, s'il fallait le vendre au prix du labeur qu'il a suscité, devrait être cher. Il ne l'est point.

C'est que nous avons fait là une besogne d'un genre anticommercial : une œuvre d'amour, pour tout dire. Et l'amour n'attend point de se voir payé à juste prix. Et ce prix n'est point matériel...

Nous savons que certains lecteurs « réaliseront » cette effort, à notre suite. Et cela suffit. Oserai-je raconter ceci ? L'automne dernier, rencontrant Estève, ce peintre que je tiens pour l'un de nos meilleurs, aujourd'hui, je reçus de lui cet aveu que, durant ses vacances, dans son Berry natal, il avait laissé l'album *Autun* ouvert en permanence sur la cheminée. C'étaient les planches 18 et 19 qui avaient ainsi illuminé ses regards et nourri sa méditation. Il m'assurait n'avoir pu s'en rassasier.

De telles confidences suffisent à redonner courage, à susciter l'effort, lorsque, en dépit des difficultés matérielles, l'on se prépare à présenter au public, à ce public inconnu que l'on aime de grand cœur, un album du poids et de l'importance spirituelle d'*Images de Notre-Dame*.

Dom Angelico Surchamp, o. s. b.

Ce magnifique livre, édité par l'Abbaye de la Pierre-qui-Vire, est en souscription au Secrétariat. Il vaut la peine de le regarder, et de l'acquérir.

INTRODUCTION A LA CONNAISSANCE DE L'ART MODERNE

5. Origines¹

Cette idée du « vécu », à laquelle aujourd'hui est presque conférée l'importance d'un critère et que nous avons héritée du Romantisme, nous l'opposons volontiers à celle de fabrication. Nous dissociions l'art de ce qui nous en paraît convenu et que nous prétendons artificiel. Plus précisément, nous demandons à une œuvre quelconque qu'elle soit authentique plutôt que faite, sincère plutôt que réussie. Il faut ici s'entendre cependant. Rien n'est moins absolu, rien n'est aussi peu fondé dans les faits, rien n'est donc moins authentique, rien n'est si peu sincère que cette « authenticité », que cette « sincérité »-là : ce sont des idées informes et assez peu caractérisables, dont la définition, quand on la donne, est toujours vraie, c'est-à-dire immédiatement fautive une fois donnée. Racine ou Boileau, quand ils parlent de vérité dans l'art, ne parlent pas de leur vérité mais d'une vérité humaine. Poussin compose ses paysages dans un esprit analogue à celui de Racine composant *Phèdre* ou *Bérénice*, où Madame de Sévigné était sensible à l'harmonie des rapports. Ni Boileau, ni Racine, ni Poussin ne trichaient pour autant : ils étaient assurément sincères et authentiques, à leur manière, qui étaient différente de la nôtre. Pour se distinguer de leur vérité — dont ils pensaient qu'elle était la vérité humaine — notre vérité n'est pas davantage Vérité. Elle ne l'est pas moins non plus.

Lorsque précédemment les peintres se rendaient sur le terrain afin de prendre un morceau de paysage, ils agissaient en vue de préparer des esquisses qu'ils transformaient, en réalisant leurs ouvrages. Courbet procède encore de la sorte et Corot lui-même compose, sur le motif²). A se détourner cependant des grandes compositions conçues dans un esprit lyrique ou poétique, à se détourner d'œuvres imaginées dans le pur mental, à se défier des monuments, comme symphoniques, où excellèrent les peintres de la Renaissance italienne et leur dernier héritier Delacroix, il semble que la peinture s'appauvrit. Ses audaces se font plus rares, ses thèmes se limitent. Elle ne vise plus à la noblesse, elle s'inquiète du banal, et parfois du sordide. « Qui se lancerait aujourd'hui dans l'entreprise d'un Michel-Ange ou d'un Tintoret — c'est-à-dire dans une invention qui se joue des problèmes d'exécution, qui affronte les groupes, les raccourcis, les mouvements, les architectures, les attributs et natures mortes, l'action, l'expression et le décor, avec une témérité et un bonheur extraordinaires ?

¹) Voir Pour l'Art, 35, 36, 37 et 38.

²) Un jour, dans la forêt, quelqu'un, planté à le regarder peindre, lui demande anxieusement : « Mais où donc, Monsieur, voyez-vous ce bel arbre que vous placez ici ? » Corot tire sa pipe de ses dents, et, sans se retourner, désigne du tuyau un chêne derrière eux. (P. Valéry : *Autour de Corot.*)

Deux pommes sur un compotier, une académie à triangle noir nous épuisent.»³⁾ Mais ces audaces auxquelles la peinture paraît se dérober, elle les transpose ailleurs ; ces thèmes qu'elle accepte ou recherche s'avèrent aussi riches que ceux qu'elle refuse ou qu'elle fuit. Le banal lui-même, le prosaïque se parent de poésie, collaborent à la création d'une nouvelle poétique. A ce moment où travaillent Courbet, Manet, Corot, nous assistons à un renversement caractéristique dans la hiérarchie des genres picturaux. On tend à ne plus considérer la nature morte et le paysage comme des modes « mineurs ». Ce renversement dans la hiérarchie des genres n'a pas été accompli sans une grande résistance de la part du public. Les peintres qui suivent la voie de l'académisme s'inquiètent aussi. En février 1829, Lawrence reçoit Constable à la *Royal Academy*, en termes assez distants. Il lui fait remarquer « qu'il avait quelque droit d'être fier d'avoir été nommé alors que tant de peintres d'histoire éminents figuraient comme lui sur la liste des candidats ».

Dès le début du XIXe siècle, Delacroix médite un problème qui ne cessera d'être posé après lui par les peintres impressionnistes. En 1824, alors qu'il achevait la *Scène du Massacre de Scio*, destinée par lui au Salon, il a l'occasion de voir quelques toiles de Constable, acquises par un amateur français. Ces trois toiles (*Chariot de foire traversant un gué, Canal, Vue de Londres*) l'impressionnèrent vivement. Son journal en témoigne, où il note : « Ai vu les Constable. Ce Constable me fait grand bien. » « Revu une esquisse de Constable : admirable chose et incroyable. » Il repeint alors totalement la *Scène de Massacre à Scio*, martelant la couleur qu'il avait étalée à plat jusqu'alors, de touches non fondues et la faisant vibrer à l'aide de glacis transparents. En 1825, il part à Londres, où il s'émerveille de la splendeur de Turner et de Constable. En 1847, il retouche pour la troisième fois son *Massacre de Scio* et il note dans son journal : « Constable dit que la supériorité des verts de ses prairies tient à ce qu'ils étaient composés d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons. » Ayant entendu parler des travaux de Chevreul, il écrit au célèbre physicien. Un rendez-vous est pris auquel Delacroix ne peut se rendre et l'entrevue, dont on peut imaginer qu'elle aurait été féconde, ne put jamais avoir lieu. Les Impressionnistes, qui auront à la fois écouté la leçon de Delacroix et des paysagistes anglais et médité les enseignements de Chevreul (qu'ils ont peut-être connu par Bazille), poseront à leur tour le problème de la couleur. Mais alors que pour Delacroix, il s'agissait principalement de faire chanter une couleur par son entourage⁴⁾, les Impressionnistes essayeront d'éliminer de leurs palettes toutes les terres et les gris. Ils donneront l'impression de gris, par exemple, en juxtaposant des touches vertes et violettes.

Les peintres qui, en 1860, se réunissent entre eux sont liés par un certain nombre d'affinités personnelles. Ils ne se sont pas groupés autour d'une doctrine constituée. Vers 1863, toutefois, lorsqu'un lien plus ferme se nouera autour de Manet au Café Guerbois, quelques tendances positives peuvent se dégager : elles définissent d'ailleurs beaucoup plus un esprit commun de recherche qu'un ensemble de dogmes parfaitement caractérisés. Ce qu'on nomme Impressionnisme répondait à une nouvelle conception du monde qui n'était déjà plus celle du Romantisme. Bien avant les Impressionnistes, les peintres travaillaient devant la nature même, mais c'est un

³⁾ P. Valéry : *Degas, Danse, Dessin*.

⁴⁾ Il aurait déclaré : « Donnez-moi de la boue des rues et j'en ferai de la chair de femme d'une teinte délicieuse. »

sentiment littéraire qu'expriment J. Dupré et Th. Rousseau. Millet ne laisse pas d'être sensible à un certain pathos mystique. Corot évoque telles notations lamartiniennes. Courbet trouve dans la nature l'occasion d'exprimer avec autorité le problème du renouvellement du sujet. Tous, sauf peut-être Daubigny, voient dans la nature un prétexte à des rêveries ou à une pensée qui lui sont finalement étrangères. Les Impressionnistes, au contraire, cherchent beaucoup moins à constituer un certain ordre de réflexions intellectuelles qu'à exprimer un ensemble de sensations pures. Ce fut, semble-t-il, pour cette raison que l'accent fut immédiatement porté sur le problème de la couleur. En ce sens, Delacroix et Turner, Courbet et Constable apparaissent bien comme des initiateurs. L'importance de Courbet, notamment, est assez considérable. Elle est double. L'effort de Courbet s'inscrit dans le sens du renouvellement du sujet mais, de ce fait même, le peintre est amené à prendre conscience peu à peu de la nécessité de transformer sa technique. Les tableaux de Courbet sont infiniment plus clairs que ceux des académistes et que ceux de Manet avant 1870. Ils furent cependant exécutés à l'atelier, à partir d'esquisses préparées sur le motif. Dès le début de sa carrière, en 1854, Manet avait également réalisé des études en plein air. En 1859, il avait peint un paysage à Saint-Ouen : *La Pêche*. Le *Déjeuner sur l'herbe* (1863) fut réalisé à partir d'études prises à l'Île Saint-Ouen. Cependant, jusqu'en 1870, nous fait remarquer M. P. Francastel, « qu'il s'agisse du portrait de ses parents (1861) ou du *Guitarero* (1861), de la *Lola* (1862), du *Christ aux Anges* (1864) ou du *Balcon* (1869) ce sont au contraire des gammes soutenues ou sombres qui donnent la dominante. »⁵⁾ Or nous voyons que Manet est avant tout soucieux du détail observé, du fait vécu. On a sans doute beaucoup exagéré son naturalisme. Que cette peinture fut goûtée et célébrée par des esprits aussi divers que Zola ou Mallarmé devrait nous montrer qu'elle n'est pas tout à fait réductible aux conceptions littéraires qui lui sont contemporaines. Manet représente les hommes et les femmes de son temps, dans les lieux qu'ils fréquentent, dans leurs postures familières par lesquelles il les définit. En ce sens, il paraît suivre une direction parallèle à celle de Maupassant ou de Zola. Nous pouvons le considérer comme un peintre de mœurs, mais c'est plutôt un moraliste dans la tradition française : il sait choisir et abstraire, il domine constamment son anecdote dont il n'est jamais dupe. Les théories et les doctrines ne sont pas son fort. S'il nous fallait absolument le rapprocher d'un poète, ce serait à Baudelaire qu'il faudrait songer. « Manet, encore séduit par le pittoresque étranger, sacrifiant encore au toréador, à la guitare et à la mantille, mais déjà à demi-conquis par les objets les plus prochains, et les modèles de la rue, représentait assez exactement à Baudelaire le problème de Baudelaire même : c'est-à-dire l'état critique d'un artiste en proie à plusieurs tentations rivales, et d'ailleurs capable de plusieurs manières admirables d'être soi.

... Quelques remarques permettent de fortifier cette relation. L'un et l'autre, issus du même milieu de vieille bourgeoisie parisienne, ils montrent tous les deux la même alliance très rare d'élégance raffinée dans les goûts et d'une singulière volonté de vigueur dans l'exécution. Davantage : ils repoussent à l'égal des effets qui ne se déduisent pas de la conscience nette et de la possession des moyens de leurs métiers ; c'est en ceci que réside et consiste la *pureté* en matière de peinture comme de poésie. Ils n'entendent pas spéculer sur le *sentiment*, ni introduire les *idées* sans avoir savamment et subtilement organisé la *sensation*. »⁶⁾

(A suivre)

J. Laude.

⁵⁾ P. Francastel : *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture*, Paris 1945.

⁶⁾ P. Valéry : *Triomphe de Manet*, Paris 1932.

Ernst von Salomon

Salomon a été prédestiné au scandale comme d'autres à la gloire. Tout jeune, il est impliqué dans le meurtre du premier ministre Rathenau. Lorsqu'il ressort de prison, chacun de ses livres fait sensation, qu'il décrive la vie dans une école de cadets ou la crise allemande des années 20. Sa dernière œuvre, Le Questionnaire, où il entreprend de dresser une fresque de son époque tout en répondant aux cent trente questions des services de dénazification américains, soulève des tempêtes, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Le livre se vend par dizaines de milliers. Des critiques entreprennent de dénoncer dans l'auteur un nazi ou tout au contraire de le blanchir d'une telle accusation, s'appuyant pour cela sur une activité incohérente, sur une œuvre étincelante certes, mais où la confusion de pensée règne à tel point qu'il est difficile de classer un écrivain qui ne sait pas lui-même où il en est. Disons que Salomon est un bon exemple de la déroute des esprits après deux guerres mondiales et après un crépuscule des valeurs sans exemple dans l'histoire européenne de ces derniers siècles. Le passage que nous traduisons ci-après donnera peut-être une idée de ce livre vivant, passionnant à coup sûr, mais vide en fin de compte.

Jeanlouis Cornuz.

Un grand éditeur

Mon livre avait enfin paru ¹⁾ et le comptable me déclara, fermant à demi ses paupières lasses, que les rentrées étaient loin d'avoir atteint le montant de l'avance que Rowohlt m'avait faite. Rowohlt lui-même eut une façon charmante de me consoler. C'était à cause du prix trop élevé, dit-il. Les gens ne pouvaient plus dépenser autant d'argent pour un livre. Un pauvre éditeur comme lui n'avait pas la vie facile. C'était la crise (il employa même le mot de « crise économique mondiale », et en disant cela, il montrait un visage très digne, comme si vraiment il y entendait quelque chose!). Il ne fallait pas que je perde courage, il ne me laisserait pas tomber — et quel était le titre de mon nouveau livre ? C'était donc là qu'il en voulait

¹⁾ Son livre *Die Geächteten*.

venir ! Je répondis que je n'étais pas un coolie sous contrat, et comme Rowohlt ne paraissait pas comprendre, je lui expliquai ce que je voulais dire. Je n'oubliais pas de lui parler des Nègres du Congo, et des Indiens de la forêt vierge brésilienne, et des usages commerciaux qui règnent là-bas dans les plantations de caoutchouc. Rowohlt écouta attentivement, en balançant le buste, et sembla très intéressé par des méthodes d'exploitation aussi rationnelles.

« Vous êtes un sacré flemmard », dit-il enfin, puis il émit l'avis qu'apparemment je ne pouvais travailler qu'en prison. Il n'allait pas jusqu'à me conseiller de m'y retirer, mais peut-être un autre endroit tranquille, peut-être une belle contrée solitaire à l'étranger... Il me consentirait volontiers une nouvelle avance, naturellement moins excessive que celle qu'il m'avait accordée pour mon premier bouquin, car il fallait, disait-il, que « l'église reste dans le village » — et à propos, quel était donc le titre de mon prochain livre ?

Je lui dis que je n'avais pas l'intention de pondre sans arrêt des manuscrits, et que d'ailleurs, il savait bien que je n'avais pas d'imagination, que je ne pouvais raconter que ce que j'avais vécu, et qu'avais-je vécu depuis mon dernier livre ? J'avais perdu mon temps à Berlin, pris ma part de toute cette agitation de fous, de toute cette progressive décomposition politique et littéraire d'une ville, de ce pourrissement sans exemple dans l'intervalle de deux époques, de cette cacophonie de l'esprit, de ce tohu-bohu de valeurs qui s'effondrent. Et que pouvait-on bien écrire sur la ville...

« La Ville », dit Rowohlt, ce n'est pas un mauvais titre. Et il ajouta qu'il avait déjà une idée pour la couverture : on pourrait photographier les toits du haut de sa maison dans la Passauer-Strasse — « les toits, voyez-vous, avec toutes les cheminées et les tours et les réclames au néon et par dessus tout cela un ciel crépusculaire, avec des tons très doux... » Et que je veuille bien passer le lendemain vers dix heures du matin pour signer le contrat.

Ernst von Salomon : né à Kiel en 1902. Arrêté en 1922 pour complicité dans le meurtre de Rathenau. Membre du corps franc du capitaine Ehrhardt. Prend part au putsch Kapp tenté par des extrémistes de droite, mais se tient à l'écart du nazisme.

Oeuvres : *Die Geächteten* (1930) - Les Réprouvés. *Die Stadt* (1932) - La Ville. *Die Kadetten* (1933) - Les Cadets. *Nahe Geschichte* (1936) - Histoire contemporaine. *Der Fragebogen* (1951) - Le Questionnaire. Tous ces livres sont parus chez l'éditeur Rowohlt, dont il est question dans le passage traduit plus haut. La plupart ont été traduits en français.

Sur l'art de Marcel Poncet

L'exposition rétrospective du Palais de Rumine entend rassembler pour la première fois tout l'essentiel de l'œuvre peint, gravé ou dessiné de Marcel Poncet. Bien entendu il y manque, pour être complet, la panoplie considérable de ses vitraux qu'il ne peut être question de descendre en bloc des fenêtres de Bassin, de Gstaad, de St-Maurice ou de Neuchâtel, pas davantage d'ailleurs que ses mosaïques, dont trois grandes pièces comme celles de Genève représentent des tonnes de matière pesante scellée aux murs. Mais même si l'on tient compte de cette part capitale de son œuvre absente de cette exposition, et qu'on réalise d'autre part que la peinture fut le commencement et la fin de son art, sa hantise constante et peut-être sa suprême ambition, on peut être étonné en voyant réuni l'ensemble de ses créations picturales, qu'il ait si peu produit. Car c'est tout une vie adonnée à un labeur acharné qui se résume en si peu de chose, en un sens, une centaine de toiles peut-être tenant sur quelques parois de ces grandes salles, et qu'on peut envisager pour ainsi dire d'un seul coup d'œil. Est-ce donc là tout ce que produisent les années d'une vie d'homme ? Et notre siècle qui prise le rendement et évalue les êtres à la somme de ce qu'ils ont fait peut se demander si, dans ces conditions, il est possible de parler de Poncet comme d'un « grand » artiste.

Mais c'est que Poncet était probablement plus difficile avec lui-même qu'aucun artiste que nous ayons connu, et il a détruit ou réemployé une quantité de toiles qui ne répondaient plus à son inquiète recherche. C'est aussi (et on l'a déjà dit souvent) qu'il travaillait dans la peine et le tremblement, continuellement tendu à arracher du néant la vision toujours obscure et imparfaite de la pleine beauté des choses qu'il poursuivait... Jamais, je pense, il ne lui fut donné de trouver facilement, dans une heure d'inspiration heureuse, cette rencontre subite avec la réalité dernière qui a permis à d'autres de concrétiser rapidement le résultat d'une longue attente. Lui, qui était doué d'un coup d'œil infallible et fulgurant, et d'une extrême habileté manuelle, ne s'est pour ainsi dire jamais aperçu de ses dons. Il ne se comparait jamais à autrui et ne se satisfaisait d'aucune relative réussite. Il a été seul toute sa vie en face de ce *démon* qui le persécutait, et toutes les notes qu'il a laissées reflètent cette bataille incessante avec la matière pour lui extorquer péniblement son secret.

Ce qui a été sa croix fait aussi sa grandeur. C'est à cause de cela qu'il n'y a pas un centimètre carré de ce qu'il a façonné qui ne soit chargé d'une intensité d'expérience presque effrayante. C'est à cause de cela que le grand Bourdelle, lorsqu'il vit pour la

première fois deux petites toiles de cet inconnu, exposées à Paris, s'écria qu'il avait trouvé un homme, et ne cessa plus désormais d'attendre et comme d'espérer tout ce que ferait le jeune artiste, et de l'entourer de son amitié éclairée.

C'est pour cela encore que la grande question du figuratif ou du non-figuratif n'a pas de sens pour Poncet. Il « figure » toujours, et il aurait avoué qu'il ne pouvait s'attacher à des formes qui seraient purement abstraites. Mais en même temps il est continuellement au delà du figuratif, et l'apparence de ressemblance qu'il donne aux êtres — prophètes, poissons ou bouteilles — n'est jamais une quelconque expression de la réalité telle qu'elle peut apparaître aux autres hommes. Derrière une main ou une tête d'homme, derrière une coquille ou un col de vase, il discerne inmanquablement quelque chose d'autre, l'essence de la matière, l'essence de la couleur, l'être intérieur qui n'est ni dans le sujet ni dans l'objet, mais qui est la réalité en elle-même. Cette réalité qu'il exprime toujours difficilement, il la voit cependant si claire, si présente, que l'idée vraiment ne lui est jamais venue de l'atteindre par le chemin du dépouillement de toute forme connue, et de représenter ce qui n'a jamais existé. Et il faut avouer que la transfiguration des formes qu'il entreprend n'est pas plus aisée à ressentir, pour le spectateur profane, que celle des plus obscurs parmi les non-figuratifs. On pourrait même avouer qu'il cache mieux encore que dans l'abstrait le secret de sa communion avec la matière.

Qu'on considère par exemple le portrait dont il a voulu se charger à plusieurs reprises. Il a fait des portraits et dont quelques-uns, par hasard peut-être, ressemblent à leur modèle. En réalité, et sans se l'avouer complètement peut-être, il n'a jamais pensé à faire vraiment le portrait de tel ou tel individu. Il était seulement saisi par l'expression d'un visage, et au travers de ce visage de chair il cherchait la ressemblance avec un écho intérieur, quelqu'un de déjà vu, un être d'enfance peut-être, une réalité de lecture peut-être aussi, et le visage qu'il avait devant lui était pour lui le chemin d'un monde perdu et retrouvé.

« A cause de cette clef du festin ancien qu'il a perdue, à cause de ce bonheur perdu jadis qui l'avertissait au chant du coq ! » comme Claudel le dit de Rimbaud.

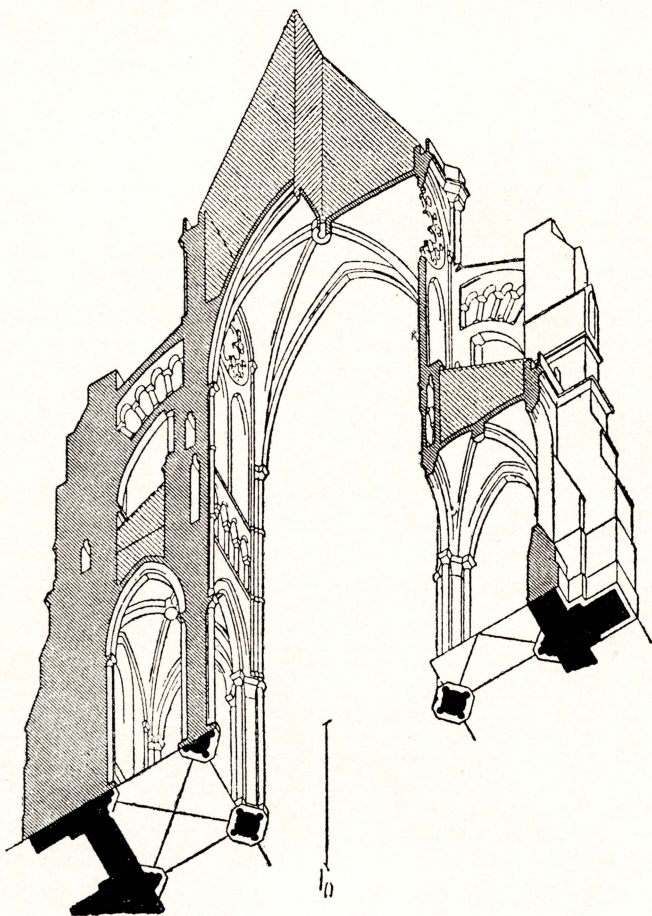
Lorsqu'il a voulu illustrer un roman, de Dostoïevski par exemple, sa pente a toujours été de laisser de côté les « scènes » ou les anecdotes, et de chercher à voir comme au travers du lointain, la figure des personnages, et il a fait leur portrait d'une réalité saisissante en partant d'un visage connu ou rencontré au hasard de la vie et grâce auquel il rappelait à l'existence l'âme inconnue des êtres qui avaient été appelés une première fois à la vie par le romancier. Les prophètes ou les saints qu'il n'a pu s'empêcher de dresser en pied dans chacune des fenêtres où il voulait construire un vitrail, sont tous des portraits, des portraits fidèles d'inconnus qu'il portait en lui. C'est pour cela qu'aucun ne donne l'impression d'être une création gratuite, mais pour cela aussi qu'il était si laborieux de les assembler. La vie cependant, une fois qu'elle est évoquée en eux, ne les quitte plus.

Je pense à ce jour récent de cet automne où nous étions assis dans la Collégiale de Neuchâtel, à une heure inaccoutumée de l'après-midi, à cause d'un mariage. Le soleil déclinant à l'occident faisait étinceler d'un éclat insoutenable les deux fenêtres qui encadrent le portail, mais à mesure qu'il baissait et que ses rayons montaient à l'intérieur, la figure de Moïse apparaissait de plus en plus glorieuse dans son encadrement de colonnes comme sur la montagne de la Transfiguration, et il nous semblait de plus en plus évident que Poncet, à cette heure même, contemplant face à face la splendeur éternelle qu'il n'avait pu entrevoir que confusément, comme dans un miroir, sur cette terre, et que le verre où il avait tenté de la figurer en recevait présentement le reflet inoubliable.



Poncet.

(Cliché obligeamment prêté par la revue Vie).



Cathédrale de Chartres.

(Projection axonométrique de Choisy : Histoire de l'architecture.)

Les piliers sont formés d'un noyau cantonné de quatre colonnes. Trois d'entre elles correspondent aux grandes arcades et aux arcs des bas-côtés ; la quatrième — qu'on distingue nettement du côté gauche — donne naissance à un faisceau de cinq colonnettes qui reçoivent, pour chaque voûte de travée, un doubleau, deux ogives et deux formerets.

2. Architecture¹

(Suite)

Qu'est-ce que l'ogive ? Et comment agit-elle ?

Imaginons une voûte d'arêtes. Les architectes romans l'appareillent sur cintre de bois, enlevé après la construction. Supposons maintenant que, au lieu d'un cintrage amovible, on bande, par-dessus le carré à couvrir, deux arcs de pierre en diagonale. C'est la croisée d'ogives, cintre permanent sur lequel on montera les quatre pans concaves de la voûte.

Les robustes nervures des porches de Moissac et de St-Victor de Marseille, celles de la crypte de St-Gilles-du-Gard ont permis de charger impunément les voûtes. Et l'on voit distinctement, dans le chœur gothique de Vézelay, comment les voûtains sont appareillés en fonction des ogives.

Aussi, dès et même avant le milieu du XIIe siècle construit-on des nefs de plus en plus vastes sur croisées d'ogives. Les déambulatoires eux-mêmes, dont les galeries tournantes étaient si malaisément, et parfois si gauchement voûtées, se couvriront, dès la reconstruction de St-Denis (vers 1132) d'un réseau d'ogives ingénieusement articulé.

Les voûtes, plus légères et mieux soutenues, vont désormais gagner en portée, en hauteur, en audace, avec une surprenante rapidité.

Certains auteurs ont contesté le rôle structural et « portant » de l'ogive, qui serait à leurs yeux simple couvre-joint, pur élément plastique.

Il est certain que, à mesure que la technique du voûtement se perfectionne, l'armature des croisées devient moins nécessaire. Il est visible aussi que les « baguettes toriques » des voûtes angevines, ou les réseaux compliqués du gothique flamboyant visent à un effet purement plastique. On peut croire encore que l'ogive, nécessaire à l'appareillement et au maintien des voûtes fraîchement construites ne porte plus ces mêmes voûtes une fois durcies, et qui font bloc. L'argument tiré des effets des bombardements et autres accidents qui, en brisant l'armature nervée laissent subsister tout ou partie des voûtains, ne paraît pas convaincant. Le « problème de l'ogive » intéresse le fait de la construction, non son état après sept siècles.

Cependant, quels que soient le rôle et l'importance des procédés de construction, ils ne constituent jamais, à eux seuls, les principes d'un style. Trouvailles ingénieuses, moyens souvent puissants, l'artiste en use en respectant leurs ressources, en découvrant peu à peu leurs pouvoirs secrets. Mais ses démarches ne vont pas que dans le sens des techniques. Les cathédrales ne s'expliquent pas uniquement par la logique des agencements.

1) Voir Pour l'Art, No 35.

Fortes de leur inflexible raison de pierre, elles parlent un langage d'homme.

Ces vaisseaux de haut bord, ancrés sur la houle des villes, émergent seuls aujourd'hui d'un monde disparu. Nous éprouvons, à les contempler, une sorte de vertige. Cette architecture de maçons attentifs à des allures de rêve impossible. Les hommes qui l'ont faite ont passé, et avec eux les « réalités » de leurs vies, leurs quotidiennes attaches. Seule est restée debout la forme de leurs croyances. La cathédrale est peut-être un paradoxe : ce n'en est pas moins « un fait ».

Dans notre optique logicienne, tout fait doit s'expliquer. De là, dès le milieu du siècle passé, cette fourmilière au travail : archéologues, historiens, esthètes, critiques, architectes, psychologues, professeurs, photographes. Et d'expliquer, et de contester, et de repartir à zéro ! Tant et si bien qu'aujourd'hui, il n'est personne d'un peu informé qui sache au juste ce que c'est qu'une cathédrale.

Si nous commençons par la regarder ! Nous voici devant Chartres. D'abord, c'est très haut. Non pas à la façon des gratte-ciel, boîtes d'étages superposées indéfiniment ; mais avec des accroupissements, des détente, des bondissements, de soubassements en contreforts et de culées en arcs, avec des repos et des élans qui donnent l'impression que la chose se construit sous vos yeux. Et c'est d'autant plus sensible qu'il n'y a pas de murs. Une armature qui soutient de l'espace. Et qui, dès que vous vous mettez à marcher, s'anime de partout, brisant à tout coup, et reconstruisant une concrète géométrie. Des piliers se pressent, s'écartent ; des arcs-boutants se chevauchent ; de hautes fenêtres déploient leur remplage de pierre grise, s'étirent, disparaissent. Les transepts s'avancent, ouvrant l'ébrasement de leurs portails chargés de statues ; le chevet tourne sa demi-roue dentée de chapelles. Mais au-dessus, on voit distinctement converger les rampants des arcs vers le haut de l'abside : des bras tendus, appuyant tous tant qu'ils peuvent le fragile hémicycle.

Pénétrons à l'intérieur. A peine le seuil franchi, les faisceaux pressés des piliers et des colonnes s'emparent du regard et le mènent d'un élan irrésistible jusqu'aux voûtes. Là-haut, à près de quarante mètres du pavement, s'arquent les croisées d'ogives, tendues entre les hautes fenêtres, sur des diagonales de près de seize mètres. Ces formes-ci sont plus lisibles que l'enchevêtrement de l'extérieur. On voit bien comment les quatre voûtains s'appuient mutuellement par leurs arêtes communes, et s'articulent sur l'armature des arcs, ogives, doubleaux et formerets ; comment chacune de ces nervures retombe sur un élément portant.

A Chartres, les voûtes sont construites sur plan barlong, chacune d'elles couvrant l'espace rectangulaire d'une demi-travée. Aux points de retombée, le même nombre d'arcs rencontre le même nombre de colonnettes portantes ; et les faisceaux de piliers, d'un rythme égal, scandent le gigantesque vaisseau. C'est la solution simple et logique, celle qui, une fois trouvée, s'impose avec la force de l'évidence, mais à laquelle on n'est parvenu que par des chemins de biais.

Reconstruite d'un seul élan après l'incendie de 1194, la cathédrale de Chartres inaugurerait une architecture nouvelle. Le génial architecte — d'ailleurs inconnu — qui en dressa les plans, les maîtres d'œuvre qui surent le mener à chef avaient derrière eux l'expérience des chantiers où s'étaient construits Sens, Noyon, Senlis, Laon, où se construisait encore Notre-Dame de Paris. Ces édifices du gothique primitif, dont plusieurs tenaient encore du roman par leur plan, leur robuste charpente, les tribunes de la nef et du chœur, possédaient des voûtes sexpartites dont les nervures portaient sur des piles alternativement fortes et faibles²⁾.

Il est intéressant de rappeler que la nef de la cathédrale de Lausanne marque le passage entre les deux formules : la première travée (à partir du chœur) est encore sexpartite, tandis que les suivantes, qui appartiennent à une campagne de construction ultérieure, sont barlongues.

(A suivre.)

²⁾ Ce parti paraît clairement dans la coupe axonométrique de la cathédrale de Noyon publiée dans le No 35 de notre revue.

NOTES DE LECTURE

Traité du Burin

par *Albert Flocon. Editions Pierre Cailler.*

Voici un livre bien particulier, pensera peut-être le lecteur. Mais quelle erreur ! Car lorsqu'on estime, comme Flocon, que l'art n'est qu'un aspect de la connaissance, un tel traité devient tout naturellement discours de la méthode. Pareil à Dieu lui-même, le graveur connaît non pour avoir compris, mais pour avoir su faire. Comme le dit encore Flocon, l'art est « un apprentissage à jamais inachevé d'écriture et de lecture, dont l'objet est la nature humaine, et à travers elle, la nature tout court. » Disons que son livre est alors le plus enthousiasmant des guides dans cette connaissance de nous-mêmes, tout en nous donnant les notions les plus précises et les plus précieuses sur un art qui est aussi vieux que l'humanité.

Jl. C.

Musée imaginaire de la sculpture mondiale

par *André Malraux. N. R. F.*

« L'art est un anti-destin », affirme Malraux dans les *Voix du Silence*. Affirmation dynamique qui n'a pas trop de toute la Galerie de la Pléiade pour se déployer ! Après l'*Oeuvre* de Léonard de Vinci, celui de Vermeer, Malraux publie son *Musée imaginaire de la sculpture*, suivi déjà « *Des grottes sacrées aux bas-reliefs* », et c'est près de 40 nouveaux volumes dont on nous promet la parution !...

Depuis quelque vingt ans au moins, toute la pensée de Malraux est gouvernée par cette intuition (cette foi ?) que notre époque est la première à atteindre, par l'art, cet « humanisme universel » auquel aspire le monde. Aussi ne manque-t-il aucune occasion de rassembler, grâce à sa mémoire prestigieuse, les traits épars des civilisations disparues, pour porter à notre œil confondu l'immense visage de ce que nous sommes à travers les différences de races, de styles. Dans les quelque 700 reproductions réunies dans cet album se manifeste cette autre con-

viction qu'il n'est d'art que par la création. Tout ce qui n'est que « produit de l'esprit » est systématiquement rejeté. Il en résulte une image inattendue, mais combien attachante ! Hors des académismes qui ont souillé notre rétine au temps de notre enfance (copies grecques, industrie romaine) se dégage un être dont on ne tarde pas à sentir au fond de soi qu'on est son prochain. C'est donc en nous-mêmes que nous sommes conviés à regarder, car ce n'est jamais que dans notre intérieur que se produisent les révélations les plus hautes, celles dont les œuvres sont la figure rayonnante.

R. B.

Le solitaire enchanté

par *Marie Mauron.*

Editions du Mercure de France.

Le « solitaire », c'est Charlou Rieu, du Paradou, le félibre paysan, conteur, chansonnier dont toute la Provence chante encore les refrains. L'auteur de « La transhumance » l'a connu, a vécu à ses côtés, l'a aimé d'une affection presque filiale. Un beau et émouvant livre, plus passionnant que bien des romans.

Vers le cœur d'un frère inconnu

par *Camille Biver. Ed. Pierre Seghers.*

Des alexandrins qui ne sentent pas la poussière : on n'en trouve pas tous les jours ! De la vie, un cœur déchiré qui vibre et craint, un cœur ensanglanté qui crie vers Dieu et vers le simple amour humain.

« Viens : marchons côte à côte
et la main dans la main... »

Mais ce pont de verglas,
de neige et de grésil

Sous le poids du péché
va-t-il craquer demain ?

Mon amour, mon amour,
j'ai peur du mois d'avril.

V. M.

Les Nabis et leur époque

par Agnès Humbert. Ed. Pierre Cailler.

Voici un petit livre qui aidera utilement à la connaissance d'un mouvement important de la peinture moderne, mais qui est resté relativement dans l'ombre, comparé aux Fauves ou aux Impressionnistes, par exemple. L'étude est sérieuse ; l'illustration a l'avantage de nous révéler des œuvres peu connues, et l'inconvénient de ne pas nous donner les plus belles : il était facile de trouver des Bonnard, des Vuillard, des Vallotton ou des Denis plus admirables et plus significatifs que ceux qui nous sont offerts ici. Il est vrai qu'alors, nous les aurions déjà vus ailleurs et puis il s'agissait non d'expliquer une peinture, mais d'évoquer l'époque dans laquelle cette peinture est née, nous dit le préfacier Jean Cassou. Ce livre y réussit très bien.

Jl. C.

André Planson

par Pierre Mac Orlan. Ed. Pierre Cailler.

Planson est un peintre figuratif, fort amateur de paysages, de belles filles nues aussi. Mais j'avoue que rien ne me convainc ici : ni la couleur, trop crue et brutale, ni la composition (à vrai dire, souvent, je n'en vois point !). Cette peinture n'est pas assez dépouillée (un ou deux paysages mis à part, pourtant) ; trop souvent, le tableau est encombré de détails dont on ne voit pas bien la justification plastique. Cependant, pour être juste, il faudrait avoir sous les yeux les originaux.

Jl. C.

Naples et la Campanie

Coll. « Les beaux pays ». Editions Arthaud.

Ils s'estompent déjà, les souvenirs ensoleillés d'un mois de juillet napolitain — il fit beau à Naples. Vous ne savez plus en rappeler le charme pour vos amis ou pour vous-même. Vos photos sont réussies plus ou moins, ou vous ne savez plus ce qu'elles sont devenues. Ouvrez le 118e volume de la collection des « beaux pays ». Il est consacré à Naples et à la Campanie. Il ressuscite par ses héliogravures tout ce que vous avez vu, le commentaire en est un rappel exact et vivant.

Mais vous découvrez aussi, avec étonnement d'abord, puis avec un regret qui se mue en déception, que vous n'avez pas vu le quart de ce qui s'offre dans le volume à votre admiration : quoi, ces œuvres d'art, ces paysages, vous avez omis de les voir parce qu'alors vous les ignoriez ! Et vous prenez une résolution : pour les vacances prochaines dont vous rêvez déjà aux clartés grises de novembre, vous préparerez mieux votre voyage. Comment ? Mais en choisissant dans les 118 beaux pays de chez Arthaud le volume qui correspond à votre itinéraire, en l'étudiant, en l'emportant dans votre valise. Et vous l'ouvrirez encore avec un grand plaisir au retour.

La collection est excellente.

R. T.

Shakespeare par lui-même

par Jean Paris. Editions du Seuil.

Shakespeare fut-il Shakespeare, et qui se cachait sous ce masque ? *That is the question*, depuis paraît-il, 1856. Jean Paris, pas plus que les autres biographes de ce génie énigmatique, ne pouvait l'éluider. Il lui accorde, en fait, peu de place, faisant rapidement justice d'hypothèses variées et, pour lui, romanesques et peu fondées. Shakespeare est donc Shakespeare et le père de ses œuvres.

L'intérêt de cette étude réside dans une référence constante à l'actualité historique et à l'état des mœurs. Sans faire du poète un écrivain engagé, Jean Paris le montre fort informé de son siècle. Il tente par ailleurs une explication ésotérique de l'œuvre, et nous révèle un Shakespeare initié à la philosophie des Rose-Croix et à la Kabbale. Soit, ces explications sont fort à la mode. Disons seulement qu'elles peuvent rendre compte de bien des choses peut-être, mais certainement pas du génie.

Le choix de textes prétend dégager les idées de Shakespeare sur les grands lieux communs : la nature, l'amour, la mort, etc. Là encore, c'est traiter un poète et auteur dramatique en philosophe. L'auteur s'en justifie : « Shakespeare ne nous dit rien sur lui-même, mais il nous dit tout sur l'homme, et c'est donc lui rester fidèle que de s'attacher moins à sa personne qu'à sa pensée. »

R. T.

Hans Berger

Texte de Gottfried Wülchi.

Editions Mermod.

Voici enfin paru un livre qu'on nous annonce depuis longtemps. Monsieur Mermod est peut-être lent à tenir ses promesses ; reconnaissons qu'il les tient bien. Les 19 hors-texte en couleur font mieux que donner une idée du peintre soleurois. Quant aux reproductions en noir et blanc, elles ne trahissent pas trop l'artiste : Berger est un peintre chez qui, certes, la couleur importe, mais également le dessin, les valeurs, une certaine façon de poser sa matière en la triturant, en la modelant presque, un peu comme une terre glaise. Toutes qualités qui apparaissent fort bien dans de simples photographies. Voyez cette tête de jeune garçon ou ce portrait de paysan : Il se dégage de ces toiles admirablement construites une impression de solidité terrienne, qui est due pour une part à des coups de pinceaux qui posent la couleur comme un maçon pose ses briques. Et les paysages ! Champ d'oliviers où la retranscription de la réalité conduit au seuil de l'abstraction ; bord de lac, rythmé par les troncs d'arbres — à la manière de Cézanne, dira-t-on peut-être. Mais fort judicieusement, le préfacier rappelle qu'à vouloir rechercher des influences, on risque fort de faire fausse route, et que lorsque Blanchet dira par exemple à Berger à propos de l'une de ses toiles : « On voit que tu as vu Gauguin », Berger ne pourra que rougir de confusion, car il ne sait pas qui est Gauguin ! Disons du texte qu'il est consciencieux et pénétrant, sans être jamais lourd, qu'il est chaleureux, ce qui vaut mieux encore, sans tomber dans le dithyrambe. Il s'attache à la vie de l'artiste, juste ce qu'il faut pour nous le rendre sympathique. Il étudie l'œuvre assez pour qu'elle cesse de nous être étrangère.

Jl. C.

Libre histoire de la Langue française

par André Thérive. Editions Stock.

Thérive n'aborde cette histoire ni en linguiste ni en philologue, ni en historien des mœurs et des institutions, ni en philosophe ; mais les problèmes variés et complexes que pose l'évolution d'une langue

qui, dans sa décadence même — c'est la thèse — passe plus qu'aucune autre encore pour culturelle, l'invitent à adopter tantôt un point de vue, tantôt un autre. Et c'est en ce sens qu'elle se peut dire « libre ». Libre encore parce qu'André Thérive, à qui ne manquent ni l'esprit ni le savoir ne rapporte pas ce qu'il sait et constate avec cette belle indifférence dont on fait une qualité scientifique : il approuve, il condamne. On pourrait dire qu'il approuve en gros pendant des siècles en dépit d'erreurs sans doute inévitables et à la longue bénéfiques ; mais la langue, depuis un siècle, a mal tourné et pas elle seule. Sur son évolution récente, Thérive n'est que regrets. Non qu'on puisse après ce livre le classer parmi les puristes, il leur réserve sa plus grande sévérité. On lira ce « procès » avec beaucoup d'intérêt, en regrettant seulement quelques négligences qui semblent dues à une rédaction un peu hâtive.

R. T.

L'Amérique, cette inconnue

par Guido Piovene. Editions Flammarion.

Inconnue, l'Amérique ? Après tant de reportages, de romans, de films ? Oui, malgré cette abondance, ou plutôt à cause d'elle, il ne nous est pas facile de nous faire une image cohérente d'un monde riche en contrastes. Suivons donc Piovene. Il nous mènera d'un bout à l'autre du continent, nous fera partager sa curiosité, ses réserves et ses sympathies (celles-ci plus nombreuses que celles-là). C'est qu'il s'est efforcé de saisir le monde américain « en profondeur ». A chaque étape, il fait honnêtement le point, soulignant le rôle libérateur du gouvernement fédéral contre les tyrannies locales ; montrant l'influence des églises, des minorités nationales, des intellectuels ; analysant les rapports de l'argent et du pouvoir ; insistant sur le caractère socialisant d'un régime hostile au socialisme. Peut-être trouvera-t-on qu'il passe rapidement sur certaines questions : problème noir, relations avec l'Europe ; et qu'est-ce qu'une liberté compatible avec les exigences de l'action effective ? Cela peut mener loin. N'importe : c'est un livre de bonne foi, et riche de substance.

V. T.

Nouvelles lettres de France

par Marcel Arland. Editions A. Michel.

Les chroniques réunies dans ce volume ont paru auparavant dans des journaux, on se souvient d'avoir lu certaines. Mais réunies, rapprochées, leur intérêt dépasse celui de l'actualité littéraire, elles composent une sorte de visage des Lettres dont les traits permanents se dessinent par la plume d'un Gide, d'un Jouhandeau, et dont les fugitifs jeux de physionomie sont l'œuvre des prix et autres éphémères. Le don de sympathie de Marcel Arland à l'égard des œuvres qu'il examine est tel qu'il n'en est pas une dont il ne nous donne le sentiment que nous perdriions quelque chose en l'ignorant. Ce qui ne veut pas dire que le critique se refuse certains coups de patte ni les traits pittoresques (Léautaud : Gavroche conservé dans du vinaigre), ou qu'il ne sache dénoncer le bluff de certaines mœurs littéraires.

R. T.

La vision du peintre chez Ramuz

par Edmond Beaujon.

Editions de la Baconnière.

Le vrai, le beau ne le sont qu'en vertu d'un ordre établi, de lois « classiques », quasi-éternelles, — autant que peut être éternelle une loi ici-bas. Ce ordre « part de l'homme et s'achève en Dieu ». Qui le méconnaît commet des fautes de jugement.

« Une valeur est une chose dont on éprouve l'importance relativement à un bien jugé supérieur ou inférieur à elle. » Ramuz, comme Breughel à qui l'auteur le compare, a le sens des « valeurs ». Celui qui ne possède pas ce sens ignore à la fois son moi profond et ses semblables. Il les laisse dans l'ignorance, c'est-à-dire dans l'indigence et le royaume des ténébres. « Si elle ne nous sert pas à naviguer à travers la condition humaine, comme son radeau permettait à Ulysse de franchir l'étendue marine et l'acheminait au but, l'œuvre d'art, écrite ou peinte, n'intéresse plus que les esthètes, les marchands et les conservateurs de musée. » Ramuz a demandé à être traité en peintre, car « le peintre, comme on l'entend ici, est l'homme qui s'engage dans la contem-

plation, et qui la mène à chef ; il y fait alors participer d'autres témoins. » La contemplation du poète — ici d'un pays qui nous est connu — conduit à une réalité plus haute, au paysage intérieur de l'être, si je puis dire ; il devient double et symbole. La contemplation est donc moyen de connaissance, connaissance de l'homme, de ses origines, de ses fins, connaissance de Dieu que le poète saisit « sans intermédiaire », et qu'est-ce que Dieu, sinon la Beauté totale et ultime ? Beauté dont des bris nous sont offerts à chaque instant en toutes choses. Ramuz dit : « être en Dieu, vérité esthétique, si on peut dire, des Evangiles. » C'est là l'art suprême, l'harmonie même, seule condition du bonheur. La mission du poète est de révéler aux hommes la beauté des choses terrestres obéissantes à un ordre supérieur auquel, eux aussi, sont soumis. On revient à la chose essentielle : liaison avec Dieu = vie ; rupture = mort de l'être.

Le livre de M. Beaujon apportera un enrichissement certain à ceux qui ne cessent d'approfondir l'œuvre de notre grand poète vaudois.

V. M.

« Connaissance de lettres »

George Sand

par Pierre Salomon. Editions Hatier-Boivin

Salomon constate que les études biographiques sur George Sand ne manquent pas, sans cependant éclairer d'une façon satisfaisante une personnalité beaucoup plus complexe qu'on ne le croit généralement ; que les idées toutes faites abondent sur une œuvre connue de moins en moins, et qu'aucune réponse fondée et objective n'est le plus souvent donnée aux questions que pose une vie fort peu commune. « Pour bien comprendre George Sand, essayons de la regarder vivre ». C'est ce que fait l'auteur au cours d'une étude sérieuse et attrayante qui se plie au déroulement de la chronologie. Une sympathie évidente pour la femme, la romancière, la militante, ne trouble en rien un jugement éclairé. Il s'agit d'une mise au point : notre siècle méconnaît peut-être trop en effet celle que le siècle précédent avait sans doute porté trop haut.

R. T.

L'Image et les Saisons

par Carlo Coccioli. Editions Plon.

C'est un romancier riche d'invention romanesque, habile à tendre le ressort dramatique et à s'assurer la curiosité attentive du lecteur que Carlo Coccioli. Nous avions aimé infiniment *Le Jeu* qui montrait ces qualités et créait une atmosphère poétique des plus pénétrantes. C'est ce que nous espérons retrouver ici et qui manque, sans doute à cause de l'ambition du sujet et de la disparate des épisodes. Car il ne suffit pas de cette « image » qui depuis son enfance visite Tim et lui impose une sorte de quête mystique, pour que s'harmonisent ces saisons. Lien trop faible, en dépit de l'auteur, et figures secondaires balayées sans qu'on sache assez d'elles. Bref, le livre manque d'unité. Ces incarnations successives du Démon et de l'Ange nous laissent peu convaincu. C'est que nous sommes Français, dirait l'auteur — il le dit — Italiens et Allemands comprendront. Ce qui nous semble donner à l'œuvre son épaisseur romanesque, c'est que la conduite de Tim suppose d'autres explications que celle qu'il se donne : beau sujet à psychanalyse que cet impuissant ! L'auteur a l'habileté de ne pas s'y livrer. Nous croyons savoir que l'œuvre écrite d'abord en italien a été traduite par l'auteur lui-même. Sans doute Carlo Coccioli possède-t-il admirablement notre langue, — plus peut-être que certains écrivains dits de langue française. Cependant certaines lourdeurs ou cacophonies, certaines impropriétés nous laissent douter, comme André Thérive, de l'avenir d'un bilinguisme littéraire.

R. T.

Ciel de Nuit

par Chandler Brossard. N. R. F.

Assez paradoxalement, j'aurais envie de dire de ce roman américain que sa qualité maîtresse est la discrétion. Pourtant c'est le milieu des sophistiqués de l'intellect qu'il peint ; pourtant il évoque le mépris yankee du nègre et du « rital » (l'émigré italien) ; pourtant la marijuana, le whisky en alourdissent l'atmosphère, on y pratique l'avortement, on y joue du couteau. Mais l'auteur, s'il condamne cette société fre-

latée, ne se pose jamais en accusateur ; il ne sermonne pas, à peine s'il juge. Le narrateur supposé, bon type au fond, est d'une pénible veulerie. D'un ton assez gris, presque monocorde, il dépeint le milieu du Sporting-Club ; il s'y enlise, comme les autres, peut-être la peur — ou l'amour — l'en arracheront-ils. Aucun réalisme outrancier : d'où vient sans doute qu'on ressent la vérité de ce récit.

R. T.

Bernanos par lui-même

par Albert Béguin. Editions du Seuil.

« Je n'écris pas ici la vie de Bernanos » déclare dans l'essai précédant un choix de textes presque uniquement biographiques (journal, lettres, préfaces) Albert Béguin... A éclairer cette vie suffisent l'iconographie, les « points de repère » (5 pages). « Je cherche à cerner le mystère de cette fidélité à l'enfance qu'il a si souvent réaffirmée et dont il a donné tant de preuves ». Et aussi « l'affrontement toujours recommencé de la mort ». Un troisième thème encore est mis en valeur, celui de la vocation sacerdotale qui lui fait le premier — Bernanos ici a fait école — placer un prêtre au centre de ses romans.

La grandeur d'une œuvre, son authenticité sont remarquablement dégagées. Les textes apportés à l'appui de cette étude convainquent que le révolté, le polémiste, fut avant tout un homme déchiré et « appelé ». Jusque dans ces textes hors de toute littérature, le grand écrivain est présent et touche par la vigueur et la fraîcheur du ton.

R. T.

Figures de danse

par Paul Mari. Ed. Paragraphes. Paris.

« Peur de vivre à côté de la vie, de mourir à côté de la mort », — « Il s'est joué de lui-même, il s'est nié » — Il ne sait ni aimer, ni être simple » — Quelques citations tirées de poèmes en prose à l'atmosphère étouffante dans lesquels le poète se « délivre du mal de solitude », comme le dit son préfacer, Jean Rouselot.

V. M.

L'Esthétique des Fleurs du Mal

par J.-D. Hubert. Editions Pierre Cailler.

L'auteur de cet *essai sur l'ambiguïté poétique* commence par récuser les différentes méthodes dont on a usé et abusé pour expliquer la poésie baudelairienne : la critique biographique qui cherche dans la vie du poète le secret de son œuvre ; la critique des sources, qui prétend décèler les emprunts faits par l'artiste ; la critique esthétique qui réduit la poésie à un jeu de rimes, de rythmes ou d'allitérations. Ceci fait, il propose sa propre méthode, *poétique*, qui pose que la poésie n'a pas de causes extérieures à elle-même. Puis, par l'analyse des *ambiguïtés*, c'est-à-dire de la multiplicité simultanée de significations que présente chaque vers et chaque poème, il cherche à établir, en face du mystère de la création poétique, « une cohérence intellectuelle différente de celle des biographes, des historiens, des sourciers ou des esthéticiens de la forme ». La poésie baudelairienne nous apparaîtra alors comme un « dépassement conscient et constant de l'immédiat, dont la condition préalable serait une affirmation loyale de la vie réelle », un triomphe de l'ordre poétique sur l'immédiat.

Disons que ce livre ne cesse pas un instant d'être intéressant, mais qu'il souligne en fin de compte, nous semble-t-il, l'impuissance de la critique devant la poésie.

Livre édité avec goût, ce qui change agréablement des monstres décourageants que sont généralement de tels ouvrages !

Jl. C.

L'Egypte face à face

La très belle collection où la Guilde du Livre a déjà publié *La Grèce à ciel ouvert*, *Tunisie*, *Paris des Rêves*, vient de s'enrichir d'un nouvel album *L'Egypte face à face*.

« Perpétuant un chant qui vient du fond de l'âge », cet ouvrage a pour propos de faire jaillir un pont entre deux civilisations que séparent trois millénaires.

La juxtaposition des photos établit des correspondances insoupçonnées, tisse des liens imprévus, souligne d'admirables correspondances entre deux mondes qui se rejoignent par-dessus l'abîme du temps. C'est le mérite de l'ouvrage de faire ressortir de manière parfois hallucinante la pérennité des gestes, des attitudes des fils du Nil. A chaque page nous pénétrons sans encombre dans les mystères de l'Egypte antique ou, — si vous préférez — l'Egypte des pharaons prend soudain une stupéfiante actualité. Regards de grand-prêtre ou de fellah, visages et profils « dont les siècles n'arrivent pas à détériorer la fraîcheur », tout est miraculeusement renouvelé par le procédé de la photographie qui anime d'un merveilleux souffle de vie les reliefs de pierre.

Réussite incontestable, il convient d'en remercier la Guilde ; c'est un plaisir de feuilleter ces pages qu'agréablement encore un beau choix de textes anciens dont certains sont restés jusqu'à maintenant peu accessibles au public.

G. D.

ÉCHOS * PROJETS

Vignette en couleurs

Elle est tirée du volume *Images de Notre-Dame*, texte de Dom Angelico Surchamp, « Zodiacque », éditions de la Pierre-Qui-Vire, et a été mise gracieusement à notre disposition. Nous remercions ici les généreux donateurs et prenons cette occasion de signaler à nos lecteurs le volume

qui va paraître. Second album d'une collection intitulée *Les travaux des mois*, qui nous avait déjà proposé un splendide livre consacré à *Autun*, dont nos lecteurs se souviennent certainement, il comprendra 48 planches en hélió et 10 quadrichromies hors-texte. Nos membres pourront se procurer *Images de Notre-Dame* à notre secrétariat, à la librairie de St-Pierre, rue de Bourg, Lausanne.

Calendrier des rencontres :

Le 14 octobre, nos membres ont pu visiter l'exposition des tapisseries de Lurçat sous la conduite aimable autant qu'experte de M. Pauly que nous remercions ici. Disons-le : les absents ont été particulièrement mal inspirés.

Le jeudi 11 novembre, dès 20 h. 30, au Musée Cantonal des Beaux-Arts, visite commentée de l'exposition de gravures Félix Vallotton. Nous espérons que nos membres répondront nombreux à cette invitation.

Le jeudi 18 novembre (exceptionnellement !), visite commentée dès 20 h. 30 au Comptoir suisse de l'exposition **L'Art dans l'Eglise**. Prix d'entrée sur présentation de la carte : Fr. 1.20. Il s'agit d'une exposition unique en son genre, qui réunit 170 artistes et artisans romands, peintres, sculpteurs, graveurs, ferronniers, lissiers, céramistes, verriers, orfèvres et relieurs. A cet ensemble d'œuvres contemporaines, on a joint un choix d'œuvres du passé, entre autres une partie du trésor de la cathédrale de Lausanne, qui est aujourd'hui au Musée de Berne.

Jeudi 23 décembre, dès 20 h. 30, au Musée cantonal des Beaux-Arts, visite commentée de l'exposition **Marcel Poncet**.

Calendrier des concerts :

Le 3 décembre, à la Salle d'Orient-Ville, le **Kœckert-Quartett**, avec au programme Haydn, Beethoven et Schubert.

Concert de l'Atelier

Le 12 novembre au Musée des Beaux-Arts, Aurèle Nicolet, flûtiste, Jean Micault et Alice Demierre, pianistes, dans des œuvres de Bach, Brahms, Strawinski, etc.

Florence

Le jury du Prix Italia vient d'attribuer le prix de la radio italienne à *Messire François*, cantate de l'abbé Kaelin, poème de Chancerel, réalisée à Radio-Lausanne. Nos félicitations.

Calendrier des expositions :

Au Musée des Arts décoratifs, **Jean Lurçat**, du 7 octobre au 7 novembre.

Au Musée cantonal des Beaux-Arts, **Félix Vallotton**, du 1er octobre au 28 novembre.

Durant le mois de décembre, exposition **Marcel Poncet**.

Sur présentation de leurs cartes, nos membres bénéficieront d'une entrée à prix réduit à ces trois expositions.

Au Comptoir suisse, **L'Art dans l'Eglise**, du 1er au 30 novembre.

Galerie du Capitole : jusqu'au 11 novembre, sculptures de **Pierre Blanc**.

A la Vieille Fontaine : du 6 novembre au 2 décembre, **Robert Hainard**.

A l'Entracte : jusqu'au 19 novembre, peintures de **Brazzola**.

Du 20 novembre au 17 décembre : Céramiques de **Gigon**.

Du 18 décembre au 6 janvier : **Walter Bodmer**.

Prix Veillon

Il sera attribué une fois de plus en 1954. Les romans en langue française doivent être envoyés au *Prix Veillon*, avenue d'Ouchy 29 c, Lausanne.

Université Populaire

Elle a rouvert ses portes le 18 octobre. Signalons des cours d'initiation à l'Art, à la musique, à la littérature française, allemande et anglaise. Renseignements au Secrétariat, 12, rue Pichard, de 15 à 19 h.

Aux Faux-Nez

Le samedi 6 novembre, à 17 heures, conférence de **Eugène Ionesco**.

Prix des places : Fr. 1.20.

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.
2. De participer, à des conditions particulièrement avantageuses, aux voyages culturels organisés en collaboration avec des institutions étrangères.
3. De recevoir à domicile les expositions itinérantes de reproductions.
4. D'entrer, à des prix réduits, à toutes les conférences organisées par Pour l'Art ou sous ses auspices. (Conditions par le Secrétariat.)
5. D'entrer, à des prix réduits, dans certains grands musées de Suisse, (Kunstmuseum de Berne, Musées de Genève et Lausanne, etc.).
6. D'accéder gratuitement aux Rencontres de Pour l'Art, ainsi qu'aux séances cinématographiques.
7. De bénéficier de tous les avantages consentis à Pour l'Art par les Centres culturels étrangers ;

à Paris : billets à prix réduits pour les théâtres ;

les *timbres* nécessaires (à joindre à la carte de membre, munie d'une photo) peuvent être obtenus à notre Secrétariat de Paris. Ils permettent d'acquérir les billets à prix réduit à la caisse des théâtres. Pour tous renseignements sur les différents théâtres et sur leurs programmes, s'adresser à la permanence de la librairie *Sous la Lampe*, 84, rue Vaugirard, Paris VI.

8. Par le Cercle Paul Valéry, à Paris : conférences, causeries, auditions de jeunes musiciens, poètes 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) ;

Grâce à l'obligeance d'un ami, le secrétariat de Pour l'Art est désormais installé à la librairie de Saint-Pierre, à Lausanne.

Nouvelle adresse : **SECRÉTARIAT POUR L'ART**
Librairie de Saint-Pierre
53, rue de Bourg, Lausanne

**On s'y renseigne, on y prend sa carte, on la renouvelle,
on y inscrit ses amis.**

Correspondance : Case Saint-François, Lausanne

COMPTOIR SUISSE - PAVILLON DES EXPOSITIONS

Du 1^{er} novembre au 30 novembre 1954

*

L'ART DANS L'ÉGLISE

EXPOSITION

ORGANISÉE PAR LE CENTRE PROTESTANT D'ÉTUDES

sous le haut patronage

DU CONSEIL SYNODAL DE L'ÉGLISE NATIONALE VAUDOISE, DE LA COMMISSION SYNODALE DE L'ÉGLISE LIBRE DU CANTON DE VAUD, DU CONSEIL SYNODAL DE L'ÉGLISE RÉFORMÉE ÉVANGÉLIQUE DU CANTON DE NEUCHÂTEL

L'exposition est ouverte tous les jours de 10 heures à midi et de 14 à 18 heures, ainsi que les mardis, jeudis, samedis et dimanches, de 20 à 22 heures.

*Visites commentées tous les jeudis soir, et sur demande.
S'adresser à Monsieur Jules Hertig, 26, Avenue Montgibert.
Tél. 23 69 21*

L'ART DANS L'ÉGLISE

Sous le titre général « L'Art dans l'Eglise », l'exposition organisée par le Centre Protestant d'Etudes de Lausanne présente les œuvres de plus de 150 artistes vaudois et neuchâtelais. Largement ouverte aux peintres, aux graveurs, aux sculpteurs, aux architectes, aux céramistes, aux lissiers, aux verriers, aux relieurs, aux feronniers et aux orfèvres, cette exposition est réservée aux artistes et aux artisans professionnels.

En groupant des œuvres diverses qui, d'une manière générale, prennent pour thème un sujet chrétien ou qui, d'une façon plus particulière, sont destinées à décorer des sanctuaires, cette exposition voudrait *susciter un renouveau de l'art religieux* dans notre pays.

Outre les œuvres d'artistes contemporains, l'exposition comprendra une *importante rétrospective de l'art d'église au Pays de Vaud*. On pourra voir réunis pour la première fois des chefs-d'œuvre provenant de la cathédrale de Lausanne et des plus anciennes églises du canton.

CONDITIONS

Prix d'entrée :

Adultes	Fr. 1.60
Enfants	Fr. 1.—
Groupes (à partir de 12 personnes)	Fr. 1.20
Ecoles publiques et Ecoles du dimanche	Fr. 0.60