

POUR L'ART



Lausanne-Paris - Juillet-Août 1955 - No **43** Huitième 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

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

Secrétaire de rédaction : Louis Bovey

Administration

Suisse : Imprimerie Pont frères, Marterey 28, Lausanne,
tél. 22 40 10, chèques postaux II. 111 46

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

Sommaire

A propos de l'exposition «Le mouvement dans l'Art contemporain», 30 pages de textes et documents choisis par René Berger. (Voir page 4).

Jacques Monnier : Rome en Lanterne magique

Paul Mathey

Pierre Clot : Feuilletts retranchés

Louis Bovey :

Estampes japonaises au Château de la Sarraz

L.-E. Juillerat : Un aspect du gothique italien :
San Francesco d'Arezzo

Georges Anex : René Char

Jacques Monnier : Audiberti ou la poésie de roman

Jeanlouis Cornuz : Allemagne d'aujourd'hui

Jean Acker : La scène et l'écran à Paris

Notes - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

Présentation typographique : Ernest Pont

Comité de patronage

Assurance
Mutuelle Vaudoise
contre les accidents
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

« 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*

Le mouvement dans l'Art contemporain

C'en est fait de notre rétine d'autrefois ! Le temps pour les bœufs de Virgile d'ouvrir leur sillon que l'avion supersonique a déjà labouré le ciel du levant au couchant... Adieu Virgile ! Aux yeux de nos petits enfants, nul doute que Jules César et Jean-Jacques Rousseau ne fassent figure de contemporains, confondus l'un et l'autre dans cette ère où les hommes se déplaçaient à pied... Vive le moteur ! En découvrant la vitesse, le monde est en train de se refaire un passé, de s'inventer un avenir, en un mot de changer de peau.

« Il faut maintenant nous rendre à l'évidence que l'humanité vient d'entrer dans ce qui est probablement la plus grande période de transformation qu'elle ait jamais connue... Quelque chose se passe dans la structure de la conscience humaine. C'est une autre espèce de vie qui commence. » écrit en toute lucidité Teilhard de Chardin¹⁾ qui se préoccupe avant tout que, dans cette aventure, l'homme ne perde pas son âme.

Il n'est pas le seul. Depuis un demi-siècle, c'est le mérite des artistes d'avoir compris qu'à la conception d'un monde statique se substitue peu à peu celle d'un monde dynamique. Mais si leur mérite est de l'avoir compris, leur gloire vient de ce qu'ils mettent tout en œuvre pour accorder notre conscience à la réalité qui lentement se forme, et dont nous ne pouvons plus ignorer qu'elle est nôtre. Car s'il n'est pas question de perdre ce que nous avons été, il est encore moins question de perdre ce que nous sommes, ou de nous méprendre... Aux artistes de nous ouvrir les yeux !

Ils ne s'en font pas faute, témoin les œuvres réunies, grâce à l'actif patronage de M. le Conseiller d'Etat Oguey, par nos amis Ernest Manganel, conservateur du musée, Guy Weelen, critique d'art, et Alberto Sartoris, architecte, qui participa lui-même au mouvement futuriste.

Déconcerté d'abord, le spectateur découvre bientôt que futuristes et abstraits lui proposent des voies qui rejoignent celles de son expérience intime. Et c'est à son tour de s'étonner qu'il ait pu attendre si longtemps pour se rendre à l'évidence... Aventure palpitante !

Désireux de s'y associer, Pour l'Art a pris à tâche de consacrer un numéro spécial à cette exposition. Mais plutôt que d'ajouter des études à des articles de critique, nous avons jugé préférable de republier certains textes-clés : extraits des manifestes futuristes, extraits des écrits de Kandinsky, de Delaunay, de Klee, etc. Nous espérons que ceux que nous avons pu retrouver permettront de mieux situer l'effort des artistes au cours de ce demi-siècle. Une orientation en tout cas s'en dégage : l'expression du mouvement répond à un autre homme, à celui que nous sommes en train de devenir.

R. B.

¹⁾ Dans *La Crise présente*.

textes et documents

choisis par René Berger

Marinetti : Premier Manifeste du futurisme, 20 février 1909 (extrait).

Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini :
Manifeste des peintres futuristes, 5 février 1910.

Paolo Buzzi : Boccioni (poème).

Marinetti, Luigi Russolo : Pensées détachées.

Umberto Boccioni : Manifeste technique de la sculpture futuriste, 11 avril 1912.

Cf. « Cahiers d'Art, 1-1950, Un demi-siècle d'art italien » dans lequel sont réunis les principaux documents concernant le futurisme.

Kandinsky : Fragments.

« Du spirituel dans l'Art », Editions de Beaune, Paris, 1954.

Kandinsky : Les Promenades (poème).

« L'Art abstrait », Editions Maeght, Paris, 1950.

Jean Lurçat : Hommage à Paul Klee (extrait).

Paul Klee : Confession créatrice (extrait).

« Paul Klee », Will Grohmann, Editions des Cahiers d'Art, 1950.

Robert Delaunay : Notes.

« Art d'aujourd'hui », No 6-1952, Paris.

Prassinis : Extrait d'une correspondance inédite avec Guy Weelen.

Jean-Paul Sartre : Les mobiles de Calder (extrait).

« Calder », Louis Carré, éditeur, Paris, 1946.

Jacques Villon : La création artistique (extrait).

« XXme Siècle », No 4-1954, Fernand Hazan, éditeur.

Aragon : Vers une mythologie moderne (extrait).

« Le Paysan de Paris », Editions Gallimard, Paris, 1926.

Jean Epstein : Le mouvement, condition de la réalité (extrait).

« L'intelligence d'une machine », Editions Jacques Melot, Paris, 1946.

Jean Bazaine : Fragments.

« Notes sur la peinture d'aujourd'hui », Editions du Seuil, Paris, 1953.

Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Jacques Maritain : Phrases.

Marinetti

Premier Manifeste du futurisme

... Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse...

Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux...

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente...

Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bords de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste...

... Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !...

« *Le Figaro* », 20 février 1909.

Manifeste des peintres futuristes

5 février 1910

Notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la Forme et de la Couleur comme elles furent comprises jusqu'ici.

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique* elle-même.

En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient sans cesse, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt, et leurs mouvements sont triangulaires.

Tout est conventionnel en Art. Rien n'est absolu en peinture. Ce qui était une vérité pour les peintres d'hier n'est plus qu'un mensonge aujourd'hui. Nous déclarons par exemple qu'un portrait ne doit pas ressembler à son modèle, et que le peintre porte en soi les paysages qu'il veut fixer sur la toile.

Pour peindre une figure humaine, il ne faut pas la peindre ; il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante.

L'Espace n'existe plus. En effet, le pavé de la rue, trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des milliers de kilomètres nous séparent du soleil ; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire.

Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité ? Pourquoi oublier dans nos réactions la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X ?

Il nous suffira de citer quelques exemples choisis parmi d'innombrables, pour prouver la vérité de ce que nous avançons.

Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois ; elles sont immobiles et se déplacent ; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous comme les symboles persistants de la vibration universelle.

Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causions n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.

La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.

Comme dans tous les domaines de l'esprit humain, une clairvoyante recherche individuelle a balayé les immobiles obscurités du dogme, de même faut-il que le courant vivificateur de la science délivre bientôt la peinture de la tradition académique.

Nous voulons à tout prix rentrer dans la vie. La science victorieuse de nos jours a renié son passé pour mieux répondre aux besoins matériels de notre temps ; nous voulons que l'art, en reniant son passé, puisse répondre enfin aux besoins intellectuels qui nous agitent.

Notre conscience rénovée nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. La douleur d'un homme est aussi intéressante à nos yeux que la douleur d'une lampe électrique qui souffre avec des sursauts spasmodiques et crie avec les plus déchirantes expressions de la couleur. L'harmonie des lignes et des plis d'un costume contemporain exerce sur notre sensibilité la même puissance émouvante et symbolique que le nu exerçait sur la sensibilité des anciens.

Pour concevoir et comprendre les beautés neuves d'un tableau futuriste, il faut que l'âme se purifie ; il faut que l'œil se délivre de son voile d'atavisme et de culture, pour considérer enfin comme unique contrôle la Nature et non pas le Musée.

Dès que ce résultat sera obtenu, on s'apercevra bien vite que des teintes brunes n'ont jamais circulé sous notre épiderme ; on s'apercevra que le jaune resplendit dans notre chair, que le rouge y flamboie et que le vert, le bleu et le violet y dansent avec mille grâces voluptueuses et caressantes.

Comment peut-on voir encore rose le visage humain, alors que notre vie, dédoublée par le noctambulisme, a multiplié notre perception de coloristes ? Le visage humain est jaune, rouge, vert, bleu, violet. La pâleur d'une femme qui contemple la devanture d'un bijoutier a une irisation plus intense que les feux prismatiques des bijoux dont elle est l'alouette fascinée.

Nos sensations en peinture ne peuvent plus être chuchotées. Nous voulons désormais qu'elles chantent et retentissent sur nos toiles comme des fanfares assourdissantes et triomphales.

Vos yeux habitués à la pénombre s'ouvriront bientôt à de plus radieuses visions de clarté. Les ombres que nous peindrons seront plus lumineuses que les pleines lumières de nos prédécesseurs, et nos tableaux, auprès de ceux des musées, resplendiront comme un jour aveuglant opposé à une nuit ténébreuse.

Nous en concluons qu'il ne peut aujourd'hui exister de peinture sans Divisionnisme. Il ne s'agit pas là d'un procédé que l'on peut apprendre et appliquer à volonté. Le Divisionnisme, pour le peintre moderne, doit être un complémentarisme inné, que nous déclarons essentiel et nécessaire.

On accusera probablement notre art de cérébralisme tourmenté et décadent. Mais nous répondrons simplement que nous sommes au contraire des primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée, et que notre art est ivre de spontanéité et de puissance.

Nous déclarons :

1. Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité ;
2. Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots « harmonie » et « bon goût », expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin ;
3. Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles ;
4. Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse ;

5. Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de « fous » avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs ;
6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique ;
7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique ;
8. Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité ;
9. Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.

Nous combattons :

1. Contre les teintes bitumineuses par lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur des tableaux modernes ;
2. Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates, et qui, en imitant la facture linéaire des Egyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque ;
3. Contre le faux avenirisme des sécessionnistes et des indépendants qui ont instauré de nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes ;
4. Contre le Nu en peinture, aussi nauséux et assommant que l'adultère en littérature.

Expliquons ce dernier point. Il n'y a rien d'immoral à nos yeux ; c'est la monotonie du Nu que nous combattons. On nous déclare que le sujet n'est rien et que tout est dans la façon de le traiter. D'accord. Nous l'admettons aussi. Mais cette vérité inattaquable et absolue il y a cinquante ans, ne l'est plus aujourd'hui, quant au nu, du moment que les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses, ont transformé les Salons en autant de foires aux jambons pourris !

Nous exigeons, pour dix ans, la suppression totale du Nu en peinture !

UMBERTO BOCCIONI
peintre (Milan)

CARLO D. CARRA
peintre (Milan)

LUIGI RUSSOLO
peintre (Milan)

GIACOMO BALLA
peintre (Rome)

GINO SEVERINI
peintre (Paris)

Boccioni

Erige les constructions massives pour la Ville future,
qu'elle s'élève dans le libre ciel des aviateurs
couleur du rouge de la guerre ! les aurores de sang
et les bleus chevaux de la gloire
aux pattes d'hélices tourbillonnantes,
nouveaux hippogriffes,
viendront, à ta renaissance ô Poète, qui reconstruis les mondes.
La paresseuse Volga où tu apparus aux moujiks
très beau, avec ta chevelure raphaélienne, fils de Rome,
lance ses poissons de flamme
comme des obus de foudre vers l'Occident.
Peins, ô toi, les nouveaux étendards de l'Histoire
et sculpte les Icones nouvelles pour les Victorieux !
La loi de l'avenir monte en spirale.
Mains de fer, l'acier de tes muscles
se quintuple dans tes doigts :
et sixième — souverain —
le pinceau et le ciseau qui les résume
et forge l'optique démoniaque dans la couleur et dans le moteur,
et brise l'état d'âme à l'instant universel.
Les formes
de ton atelier s'échappent
comme autant d'adolescentes jalouses de toi seul :
et elles vivent dans les vies quotidiennes :
et qui les poursuit les adore par delà la mort...

(Les Médaillons, 1909)

Paolo Buzzi.

Pensées détachées

A la poésie du souvenir nostalgique, nous opposons la poésie de l'attente fiévreuse.

Aux larmes de la beauté qui se penche tendrement sur les tombes, nous opposons le profil tranchant, aiguisé du pilote, du chauffeur et de l'aviateur. A la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire et de l'éphémère.

F. T. Marinetti.

Nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules poussant des cris qu'à écouter l'*Héroïque* ou la *Pastorale*... En traversant une grande capitale, avec les oreilles plus attentives que les yeux, nous éprouvons une grande joie à distinguer les glouglous d'eau, d'air ou de gaz dans les tuyaux, le bruit des moteurs qui respirent et palpitent avec une animalité indiscutable, la vibration des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques et les bonds des tramways sur les rails.

Luigi Russolo.

Voilà comment nous renions la splendeur obsédante des siècles abolis et nous collaborons avec la mécanique victorieuse qui tient la terre dans son réseau de vitesse. Nous collaborons avec la mécanique pour détruire la vieille poésie de la distance et des solitudes sauvages, l'exquise nostalgie du départ, que nous remplaçons par le tragique lyrisme de l'ubiquité et de l'omniprésente vélocité.

F. T. Marinetti.

Boccioni

Manifeste technique de la sculpture futuriste

... Pourquoi donc la sculpture devrait-elle rester entravée par des lois qui n'ont aucune raison d'être ? Brisons-les donc crânement et proclamons l'abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit. Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde spécial régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie.

Proclamons que tout le monde apparent doit se précipiter sur nous, s'amalgamant à nous, en créant une harmonie qui ne sera gouvernée que par l'intuition créatrice. Une jambe, un bras ou un objet quelconque n'ayant que l'importance d'un élément du rythme plastique, peuvent aisément être abolis dans la sculpture futuriste, non pour imiter un fragment grec ou romain, mais pour obéir à l'harmonie que le sculpteur veut créer. Un ensemble sculptural aussi bien qu'un tableau ne peut ressembler qu'à lui-même, parce que là figure humaine et les objets doivent vivre en art en dehors et en dépit de toute logique physiognomique.

Une figure peut avoir un bras habillé et tout le reste nu. Les différentes lignes d'un vase de fleurs peuvent se poursuivre avec agilité en se mêlant aux lignes du chapeau et à celles du cou.

Des plans transparents de verre ou de celluloïde, des lames de métal, des fils, des lumières électriques intérieures ou extérieures, pourront indiquer les plans, les tendances, les tons et les demi-tons d'une nouvelle réalité. De même, une nouvelle coloration intuitive de blanc, de gris et de noir, peut augmenter la force émotive des plans, tandis qu'un plan coloré peut accentuer violemment la signification abstraite d'une valeur plastique.

Ce que nous avons dit sur les lignes-forces en peinture (Préface-manifeste du Catalogue de la Première Exposition Futuriste de Paris : Octobre 1911) s'applique également à la sculpture. En effet nous donnerons

la vie à la ligne musculaire statique en la fondant avec la ligne-force dynamique. Ce sera presque toujours la ligne droite, qui est la seule ligne correspondante à la simplicité intérieure de la synthèse que nous opposons à l'extériorité baroque de l'analyse. La ligne droite pourtant ne nous entraînera pas à l'imitation des Egyptiens, des Primitifs ou des sauvages, en suivant l'exemple absurde de quelques sculpteurs modernes qui se sont efforcés ainsi de se délivrer de l'influence grecque. Notre ligne droite sera vive et palpitante; elle se prêtera aux exigences des innombrables expressions de la matière et sa sévérité fondamentale et nue exprimera la sévérité de l'acier qui caractérise les lignes du machinisme moderne. Nous pouvons enfin affirmer que le sculpteur ne doit reculer devant aucun moyen pour obtenir une réalité. Rien n'est plus sot que de craindre de sortir de l'art que nous exerçons. Il n'y a ni peinture, ni sculpture, ni musique, ni poésie. Il n'y a de vrai que la création. Par conséquent si une composition sculpturale a besoin d'un rythme spécial de mouvement pour augmenter ou contraster le rythme arrêté de l'ensemble sculptural (nécessité de l'œuvre d'art) on pourra lui appliquer un petit moteur qui donnera un mouvement rythmique adapté à tel plan et à telle ligne.

Il ne faut pas oublier que le tic-tac et le mouvement des aiguilles d'une horloge, l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre, l'engrenage tour à tour ouvert et fermé de deux roues dentées, avec l'apparition et la disparition continuelles de leurs petits rectangles d'acier, la rage folle d'une volant, le tourbillon d'une hélice, sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpturale futuriste doit se servir.

Par exemple : une soupape qui s'ouvre et se referme crée un rythme aussi beau mais infiniment plus nouveau que celui d'une paupière animale !

Conclusions.

1. — La sculpture se propose la reconstruction abstraite et non la valeur figurative des plans et des volumes qui déterminent les formes.

2. — Il faut abolir en sculpture, comme dans tout autre art, le sublime traditionnel des sujets.

3. — La sculpture ne peut pas avoir pour but une reconstruction réaliste épisodique. Elle doit se servir absolument de toutes les réalités pour reconquérir les éléments essentiels de la sensibilité plastique. Par conséquent le sculpteur futuriste percevant les corps et leurs parties comme des zones plastiques, introduira dans la composition sculpturale des plans de bois ou de métal, immobiles ou mis en mouvement, pour donner un

objet ; des formes sphériques poilues pour donner des cheveux ; des demi-cercles de verre, s'il s'agit par exemple d'un vase ; des fils de fer ou des treillis pour indiquer un plan atmosphérique, etc., etc.

4. — Il faut détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule œuvre, pourvu que l'émotion plastique l'exige. Voici une petite partie de ce choix de matières : verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroirs, lumière électrique, etc.

5. — Il faut proclamer à haute voix que dans l'intersection des plans d'un livre et les angles d'une table, dans les lignes droites d'une allumette, dans le chassis d'une fenêtre, il y a bien plus de vérité que dans tous les enchevêtrements de muscles, dans tous les seins et dans toutes les cuisses de héros et de Vénus qui enthousiasment l'incurable sottise des sculpteurs contemporains.

6. — C'est uniquement par un choix de sujets très modernes que l'on parviendra à la découverte de nouvelles idées plastiques.

7. — La ligne droite est le seul moyen qui puisse nous conduire à la virginité primitive d'une nouvelle construction architectonique de masses et de zones sculpturales.

8. — Il ne peut y avoir de renouvellement qu'en faisant la sculpture de milieu ou d'ambiance, car c'est ainsi seulement que la plastique se développera en se prolongeant dans l'espace pour le modeler. C'est pourquoi le sculpteur futuriste peut enfin aujourd'hui modeler l'atmosphère qui environne les choses, au moyen de la glaise.

9. — Ce que le sculpteur futuriste crée est en quelque sorte le pont idéal qui unit l'infini plastique extérieur à l'infini plastique intérieur. C'est pourquoi les objets ne finissent jamais ; ils s'intersectent avec d'innombrables combinaisons de sympathie et d'innombrables chocs d'aversion. L'émotion du spectateur occupera le centre de l'œuvre sculpturale.

10. — Il faut détruire le nu systématique et la conception traditionnelle de la statue et du monument.

11. — Il faut enfin refuser à tout prix les commandes à sujet fixe, et qui par conséquent ne peuvent contenir une pure construction d'éléments plastiques complètement rénovés.

Milan, le 11 avril 1912.

UMBERTO BOCCIONI
Peintre et sculpteur.

Kandinsky

Du spirituel dans l'art

... Le mot est un son intérieur. Ce son correspond, en partie du moins (et peut-être principalement), à l'objet que le mot sert à désigner. Si l'on ne voit pas l'objet lui-même, si le nom seul est entendu, il s'en forme dans le cerveau de l'auditeur une représentation abstraite, l'objet dématérialisé, qui provoque aussitôt, dans le « cœur », une vibration. C'est ainsi que l'arbre de la prairie, vert, jaune, rouge, n'est qu'un « cas » matériel, une forme fortuite, matérialisée, de l'arbre que nous ressentons en nous lorsque nous entendons prononcer le mot arbre. L'emploi judicieux d'un mot (suivant le sens poétique), la répétition intérieurement nécessaire de ce mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois de suite, n'amplifient pas seulement sa résonance intérieure : ils peuvent encore faire apparaître d'autres pouvoirs de ce mot. Un mot qu'on répète, jeu auquel la jeunesse aime à se livrer et qu'elle oublie ensuite, finit par perdre toute référence à son sens extérieur. La valeur devenue abstraite de l'objet désigné disparaît ; seul, le « son » du mot demeure. Ce « son pur », nous le percevons peut-être inconsciemment en même temps que l'objet — réel ou qui finit par devenir abstrait. Mais alors ce son apparaît au premier plan pour exercer une impression directe sur l'âme. L'âme subit une vibration pure encore plus complexe, je dirais presque plus « surnaturelle » que l'émotion que peut lui donner le bruit d'une cloche, le son d'une corde tendue, la chute d'une planche, etc. Le mot a par conséquent deux sens, un sens immédiat et un sens intérieur. Il est la pure matière de la poésie et de l'art, la seule matière dont cet art peut se servir et grâce à laquelle il parvient à toucher l'âme.

... Que les traits d'un visage, certaines parties du corps soient, pour une raison d'art, déplacés ou « mal dessinés », c'est une question purement picturale et c'est aussi une question anatomique qui contrecarre l'intention du peintre et le contraint à se livrer à d'inutiles calculs. Dans le cas qui nous occupe, tout ce qui est accessoire tombe de soi-même ; il reste l'essentiel — le but d'art. Et c'est précisément dans cette liberté de déplacer les formes, liberté en apparence arbitraire, mais, en réalité, rigoureusement déterminable, qu'il faut voir le germe d'une série infinie de créations artistiques.

Ainsi donc la malléabilité de la forme isolée, et, pour ainsi dire, son aptitude aux transformations organiques internes, son orientation sur la toile (mouvement), la prédominance de l'élément objectif ou de l'élément abstrait d'une part, de l'autre, la composition des formes qui constituent les groupes de formes subordonnées, la combinaison des formes isolées avec les groupes de formes qui créent la grande forme du tableau tout entier, les principes de résonance ou de dissonance de toutes ces parties, la rencontre des formes isolées, l'obstacle que, dans une forme, rencontre une autre forme, les poussées réciproques, l'aimantation, la dislocation d'une forme par une autre, la manière de traiter les groupes de formes, de voiler ceci, de mettre à nu cela, d'appliquer à la fois les deux procédés, de réunir sur une même surface ce qui est rythmique et ce qui est arythmique, de combiner les formes abstraites purement géométriques (simples ou complexes) et celles qui n'ont même pas de nom en géométrie, de combiner les différentes manières de limiter les formes entre elles (en les accentuant ou en les atténuant) — tels sont les éléments sur lesquels peut se fonder un contrepoint : le dessin. Ce sera — tant que la couleur en sera exclue — le contrepoint de l'art du Blanc et du Noir.

Mais la couleur, elle aussi, offre matière à contrepoint, et, elle aussi, des possibilités illimitées. Associée au dessin, elle s'achèvera dans le grand contrepoint pictural que lui permettra d'atteindre à la composition et, en tant qu'art vraiment pur, servira le divin. Le même guide infaillible la conduira dans cette ascension : *Le Principe de la Nécessité Intérieure*.

Kandinsky.

Poème

Les Promenades

Connaissez-vous ce grand immeuble à l'extrême périphérie de ce grand champ jaune d'or ?

Vous avez alors vu la nounou qui se promène chaque jour de quatre à cinq autour de cet immeuble, son bonnet blanc sur la tête et le bébé sur les bras.

Cette nounou elle est grande aussi. Et le bonnet est grand. C'est l'enfant qui est petit.

Voilà les contrastes !

Ce serait impossible de ne pas remarquer la grande cheminée juste de l'autre côté du grand champ jaune d'or.

Vous comprenez : cette cheminée se trouve à l'extrême périphérie du grand champ jaune d'or — du côté opposé au grand immeuble.

C'est un fait naturel, sans énigme. Le grand immeuble d'un côté du grand champ jaune d'or, et la grande cheminée de l'autre.

C'est même plus que naturel.

Ce qui est un tout petit peu inquiétant, c'est que chaque jour, entre quatre et cinq heures précises, un grand cheval blanc se promène autour de la grande cheminée.

Mais enfin c'est naturel aussi. Le grand cheval se promène autour de la grande cheminée.

Eh bien ! qu'il se promène.

Et que la nounou se promène ! Avec son grand bonnet blanc sur la tête et le petit bébé sur les bras.

Mon Dieu, il n'y a rien de plus naturel !!!

Un peu énigmatique — du moins pour moi — est que la nounou se promène chaque jour autour du grand immeuble en faisant ses tours non seulement de quatre à cinq heures précises, mais en les faisant de droite à gauche.

Mais... ça pourrait aller encore.

Pourquoi non ?

Purement énigmatique — du moins pour moi — c'est qu'en même temps — chaque jour de quatre à cinq heures — le grand cheval blanc fait ses tours de gauche à droite.

Allez et vous le verrez.

J'ai presque oublié d'ajouter que ladite nounou est belle. Elle est très belle. Très, très très belle.

Et le cheval n'est pas mal aussi.

*Kandinsky.
(Ecrit en français.)*

Hommage à Paul Klee

JEAN LURÇAT

Couche-toi sur le dos. Enfonce ton ventre en terre. Mouille tes yeux dans les herbes, sous les herbes. Enfonce les bien ! Regarde l'ortie à l'envers : le ventre de la chenille. Coule-toi entre les grains si le sable s'éboule. Sont-ce des abîmes, des plans d'huile, des gargouillements de fuite, des plaines de Mongolie où la boue respire comme une poitrine, des lunes encore, des cratères pâles ?

Il n'y a que deux choses que l'on regarde face à face. Mais face à face ! Le ciel et tout son mobilier, et cette espèce d'infini tarabiscoté d'un pré.

Le reste, les autos, Wall Street, les livres, les bateaux et les tableaux, et les poules qui font gros dos pour un sourire, pour un carat, les as-tu jamais touchés autrement qu'avec des pinces à sucre, des trucs, des vacheries, des blagues, qui ne trompent personne (pas même toi-même).

Klee s'est couché sur le dos, sur le ventre, l'œil collé sur les choses. Ça lui piquait les yeux. Il a songé alors à fermer ses persiennes. Bonne façon de se mettre à travailler.

Je me rappelle Bruyères où je suis né. Bruyères-en-Vosges. Assis sur la cassette de ma mère. L'eau de pluie sur les vitres, glissait au ralenti, le soir. J'attendais. Devant la lumière d'en face, chez Simer — le marchand de fer — la goutte éclatait. Sombrait dans une étoile, l'avalait, recrachait un soleil. Tout mon œil étouffait de lumière. Des éclats, des stries, des lances, une comète. Puis la vie reprenait. La bulle descendait au noir. A une autre !

Les gosses, ça c'est un peuple qui a de l'œil !

Il y a de l'œil de gosse en Klee. Du dessin de gosse. Une divination, une absurdité, et ce génie du puzzle que n'ont que les gosses. Ses dessins ravaudés, reprisés, au point d'Irlande, un peu Paradis, si vous voulez ; ou mitoyen du ciel, c'est-à-dire infernaux ; tout ce stoppage du Vide vide entre les objets ; les feuilles, les yeux, toute cette furonculose de la couleur, c'est enfantin et divin un peu comme François d'Assise ; ça sent les musiques des bois, la brouillasse, la fumée de tabac miellé, un spleen pas anglais parce que pas guindé : une « lontanezza » de Norvégien qui connaît son Bach et son Swedenborg comme pas un !

Je connais les œuvres de Klee depuis quinze ans. C'est un collage qui n'a guère de chances de se casser.

Texte choisi par notre collaborateur Louis Bovey.

Paul Klee

Confession créatrice

... L'art digne de ce nom ne rend pas le visible : il dessille les yeux. Dans son essence, le dessin induit facilement et légitimement à l'abstrait. Le caractère fantastique, mythique, celui que discernent les yeux de l'imagination, alors se révèle ; et il se manifeste avec une grande précision. Plus on affine son travail, c'est-à-dire, plus on appuie sur les éléments de la forme qui soutiennent l'entreprise graphique, et plus on s'aperçoit que diminuent les matériaux propres à la représentation naturaliste des choses apparentes.

Pour le dessin, les éléments de la forme restent limités aux points et aux énergies respectives de la ligne, de la surface et de l'espace. Une portion de surface qui ne se composera pas de sous-unités, ce sera, par exemple, l'énergie privée de modulation qu'épousera une pointe mousse ; une portion d'espace, la tache nébuleuse et dégradée qu'engendrera un plein coup de pinceau.

J'ai nommé les éléments que le moyen graphique réclame de toute évidence. Ce serait une erreur d'en inférer que l'œuvre veut une structure d'éléments seuls. Les éléments doivent produire des formes ; on ne leur demande que de ne pas se sacrifier à leur office. Que de se conserver eux-mêmes.

Dans la constitution des formes et des objets — sans parler des accessoires — il faudra d'ordinaire que ces éléments interviennent à plusieurs. Ainsi de surfaces établies par des lignes en rapport les unes avec les autres (course de flots impétueux), ou d'espaces agencés par des énergies en rapport avec des profondeurs (poissons s'entremêlant).

Un pareil enrichissement de la symphonie des formes multiplie à l'extrême les variations possibles, et, cela va de soi, les possibilités d'expression imaginable.

Au commencement est l'acte, certes, mais l'idée y préside ; et puisque l'infini n'offre pas de commencement précis, qu'à l'instar du cercle il exclut un commencement quelconque, l'idée doit, on l'admettra, prévaloir. Au commencement était le verbe, traduit Luther.

Tout devenir se fonde sur le mouvement. Dans son *Laocoon*, qui nous fit gaspiller autrefois quelques jeunes essais de pensée, Lessing s'évertue à distinguer un art que régirait le temps d'un art que gouvernerait l'espace. A y regarder de plus près, il ne s'agirait là que de pédantes divagations ; car l'espace aussi est un concept temporel.

Il faut du temps pour qu'un point devienne mouvement et ligne. Ou qu'une ligne émette une surface. Ou, enfin, que des surfaces produisent des espaces.

Une œuvre d'art se crée-t-elle tout d'un coup ? Non, elle se construit partie après partie, absolument comme une maison.

Et le spectateur, en finit-il avec elle du premier coup ? (Hélas, souvent!)

Feuerbach ne déclare-t-il pas qu'une chaise favorise la compréhension d'un tableau ? Une chaise — à quoi sert-elle ?

Eh bien, elle empêche que les jambes, se fatiguant, ne détournent l'esprit de sa curiosité. Une station trop prolongée épuise. Champ stratégique, donc : le temps.

Caractère : le mouvement. Le point mort demeure seul hors du temps.

Au sein de l'univers règne d'ailleurs le même état de choses. Toute inactivité sur la terre y signifie un enrayement accidentel de la matière. On s'illusionnerait en le croyant « primaire ».

La genèse de l'écriture fournit une très bonne illustration du mouvement. L'œuvre d'art, elle aussi, est par excellence genèse ; elle ne se présente jamais comme un produit fini. Certain feu prétend vivre, il s'éveille ; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au delà.

Paul Klee.

Robert Delaunay

Notes

... A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleurs, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul : les contrastes simultanés. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique, par la fugue — des phrases colorées fuguées. Certains formats de toiles étaient très larges par rapport à la hauteur. Je les appelais « les fenêtres ». On ne peut nier l'évidence de ces phrases colorées vivifiant la surface de la toile de sorte de mesures cadencées se succédant, se dépassant en des mouvements de masses colorées.

La couleur agissait cette fois presque en fonction d'elle-même par contrastes. Je vais plus tard vous définir en tant que métier, professionnellement, en quoi consistent ces fonctions, ces lois des couleurs, à cette époque des premières fenêtres ; toiles qui cependant portent encore un titre — des éléments abstraits du concret comme morceaux de rideaux, de Tour Eiffel, de rue, de ville, etc. apparaissent encore dans une grammaire, si j'ose dire, classique — avec des mots, puisque images.

Ces images quoique traitées abstraitement étaient des réminiscences de vieilles habitudes, plus basées sur un état d'esprit ancien que vivifiées par un métier nouveau, un esprit de notre temps — clair et créateur — incontestable par son métier même, le mode expressif, qui est son moyen — mais j'arrive bientôt au but, je suis obligé de faire voir la faiblesse et la force, la vérité et le conformisme en lutte. Cette lutte épique pleine de retours, de contradictions dans ses faiblesses, les repentirs, la sensation que l'on est seul. (Je l'étais presque.)

Epoque inquiète entre toutes, nous n'étions pas loin de la guerre, on pressentait quelque chose. Ceci se passait en 1912. Le Cubisme était en pleine force — je construisais des tableaux qui paraissaient des prismes en comparaison avec le Cubisme admis par mes camarades — j'étais *l'Hérétique* du Cubisme.

Grandes discussions avec mes camarades qui avaient banni la couleur de leur palette, donc l'avaient privée de tout élément mobile. On m'accusait de revenir à l'impressionnisme, de faire une peinture décorative, etc., etc.

Et cependant, je me sentais presque touchant le but. Apollinaire qui faisait son livre sur le Cubisme et voulait par ce fait rassembler tous les éléments pour justifier son but et faire bloc devant l'ennemi No 1, le public,

un beau jour inventa au sujet de mon Art le mot Orphique. Le tour était joué : le Cubisme écartelé est le rassemblement de tous les éléments qui combattaient en peinture.

Le mot « écartelé » veut bien dire que le Cubisme est traversé par des forces écartelantes différentes.

Et, cependant, ces réminiscences d'objets, ces déchets d'objets dans mes tableaux m'apparaisaient comme des éléments nuisibles. J'avais bien l'intention de fondre ces images objectives dans les rythmes colorés, mais ces images étaient d'une autre nature ; l'intégrité de ces formes concrètes ne sont pas de même nature, donc il y a dissociation. Dans le Cubisme ces réminiscences d'objets ne gênaient pas, parce que le Cubisme est graphique, les arrangements de composition y sont linéaires — mais, sans la couleur, qui est dynamique et d'une autre nature que linéaire, il y avait conflit.

Alors, m'est venue l'idée de supprimer les images vues dans la réalité, les objets qui venaient interrompre et corrompre l'ordre coloré, je m'attaquai au problème de la couleur formelle.

Mes premières formes colorées circulaires sont à cheval entre 1912 et 1913 — et toute cette époque est une recherche technique de la peinture. Sans m'en douter, comme Gleizes l'a dit et écrit maintes fois, je posais les bases d'une nouvelle peinture — sans m'en douter est exagéré, puisque tout ce que je viens de dire explique clairement, je l'espère, le passage du figuratif (traditionnel) à l'inobjectif (peinture Pure Réalité) avec toutes les incertitudes, à l'époque, dans son développement, tous les doutes devant un problème complètement nouveau, une technique à trouver, à découvrir pour faire sortir la vraie forme.

Et c'est depuis ces dates que s'élaborent chez moi les moyens plastiques pour arriver à ce que dans mon esprit j'entrevois de réellement vivant en art pictural.

Il y a (j'ai conservé des écrits de l'époque, j'en ai d'Apollinaire) des manuscrits qui témoignent des préoccupations du moment — d'opposer une nouvelle réalité active, vivante par le métier expressif même à une fin brisée, qui était le Cubisme, la fin de la Renaissance.

Ces écrits parlent déjà à l'esprit, car leur titre en dit long : Peinture Pure Réalité.

Leur titre augure un changement radical dans l'art de la peinture.

Y aura-t-il des insensés qui nieront que pour faire un Art vivant, actuel, intuitif, construit, on ne puisse se passer de technique.

Chaque grande époque a eu ses moyens expressifs adéquats à son but, ce qui a fait son style — et le style est toujours synthétique.

Robert Delaunay.

Prassinos

Extrait d'une correspondance inédite avec Guy Weelen (1955)

... Je ne crois pas que la peinture soit essentiellement chose de lumière et d'espace. Sinon par accident, parce qu'elle figure quoi qu'on veuille et parce qu'un simple trait tiré sur une feuille blanche signifie toujours (et souvent malgré nous) un espace quelconque et peut-être même déjà une lumière. Pourtant il y a pour moi d'abord tout autre chose à dire : quelque chose comme les inflexions du cœur. Si je mets quelque passion à décrire les mille lignes des collines et les taches des broussailles c'est que j'y ai reconnu les lignes et les broussailles que je porte en moi, c'est que la colline : c'est moi. L'espace, la lumière sont involontaires, en tout cas inconscients.

Ceci explique peut-être la grande importance que je donne au graphisme de mes peintures. La période ascétique d'il y a deux ans s'explique par le fait que jusque-là j'avais mis de la couleur dans mes toiles parce que la peinture se faisait avec de la couleur. Ayant découvert cela, je n'avais plus qu'à la supprimer jusqu'à ce qu'elle s'impose à moi comme une nécessité et non comme un ornement.

Je n'ai donc recommencé à m'en servir que lorsque j'ai senti que la couleur était devenue enfin pour moi une gamme de sentiments. Etant définitivement, j'espère, débarrassé de la « Leçon de Cézanne » (tons chauds, tons froids, passages, etc... un jeu d'adresse et d'astuce) et que je pouvais faire une toile toute jaune et une toute verte où le rouge et le bleu pouvaient être des cris et non plus des accords délicats. Ceci est encore à parfaire d'ailleurs. Mais rappelle-toi la phrase de Van Gogh : « Je veux peindre avec le rouge et le

vert les terribles passions humaines ! » C'est, pour le moment, mon bréviaire.

Je ne conteste pas que je pourrais d'une façon ou d'une autre intégrer mon graphisme à l'élément couleur, ne serait-ce qu'en le faisant coloré et non plus noir. Mais ce serait pour moi une espèce de trahison, un maquillage, un enjolivement. Il se peut que je trouve un jour une solution satisfaisante, je ne la cherche pas pour l'instant. Le graphisme a pour moi une telle importance (comme une fascination) que j'entends la lui donner au détriment du reste s'il le faut.

Sans doute je n'ai qu'une préoccupation en peignant aujourd'hui : Libérer les démons.

J'ai eu autrefois des tas de problèmes techniques à résoudre. Tous les jeunes croient à la technique parce qu'ils pensent qu'elle suppléera à leurs difficultés d'expression. Pourtant c'est la force même de ce qu'on a à dire qui supplée au défaut de technique.

Je crois que l'art est un problème moral. Le mot est mauvais mais je n'en ai pas d'autre. Nous flottons tous longtemps dans les déchirements, les expériences, puis il y a un moment où la vie rejoint l'art — où l'on peut considérer le tableau comme une femme, ou le contraire — où les sentiments sont des lignes, les couleurs des souffrances. Ça ne fait pas forcément de la bonne peinture, ni des tableaux parfaits. Mais le problème de la qualité non plus n'est pas le mien.

*« Si j'ai du goût ce n'est guère
que pour la terre et les pierres ».*

Je crois que les tableaux acquièrent de la qualité à la longue. Voir Van Gogh, une fois de plus. Ces tableaux (à l'état de neuf) devaient paraître bien frustes en face de Renoir ou Cézanne. Mais aujourd'hui qui nous touche le plus des trois ?

Prassinos.

Les mobiles de Calder

SARTRE

... La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes : ils sont, voilà tout ; ce sont des absolus. En eux, la « part du Diable » est plus forte peut-être qu'en toute autre création de l'homme. Ils ont trop de ressorts, et trop compliqués, pour qu'une tête humaine puisse prévoir toutes leurs combinaisons, même celle de leur créateur. Pour chacun d'eux, Calder établit un destin général de mouvement et puis il l'y abandonne ; c'est l'heure, le soleil, la chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière. Ainsi, l'objet demeure toujours à mi-chemin entre la servilité de la statue et l'indépendance des événements naturels ; chacune de ses évolutions est une inspiration du moment ; on y discerne le thème composé par son auteur, mais il brode dessus mille variations personnelles ; c'est un petit air de jazz-hot, unique et éphémère, comme le ciel, comme le matin ; si vous l'avez manqué, vous l'avez perdu pour toujours. De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle : toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'œil en passant ; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées.

Jacques Villon

La création artistique

... La peinture d'histoire étant morte, le cinéma s'étant annexé, après la photo, le côté document des spectacles et des choses : objets, portraits, ressemblance et exactitude, le peintre se trouve fort désemparé et pourtant il éprouve le besoin de s'exprimer.

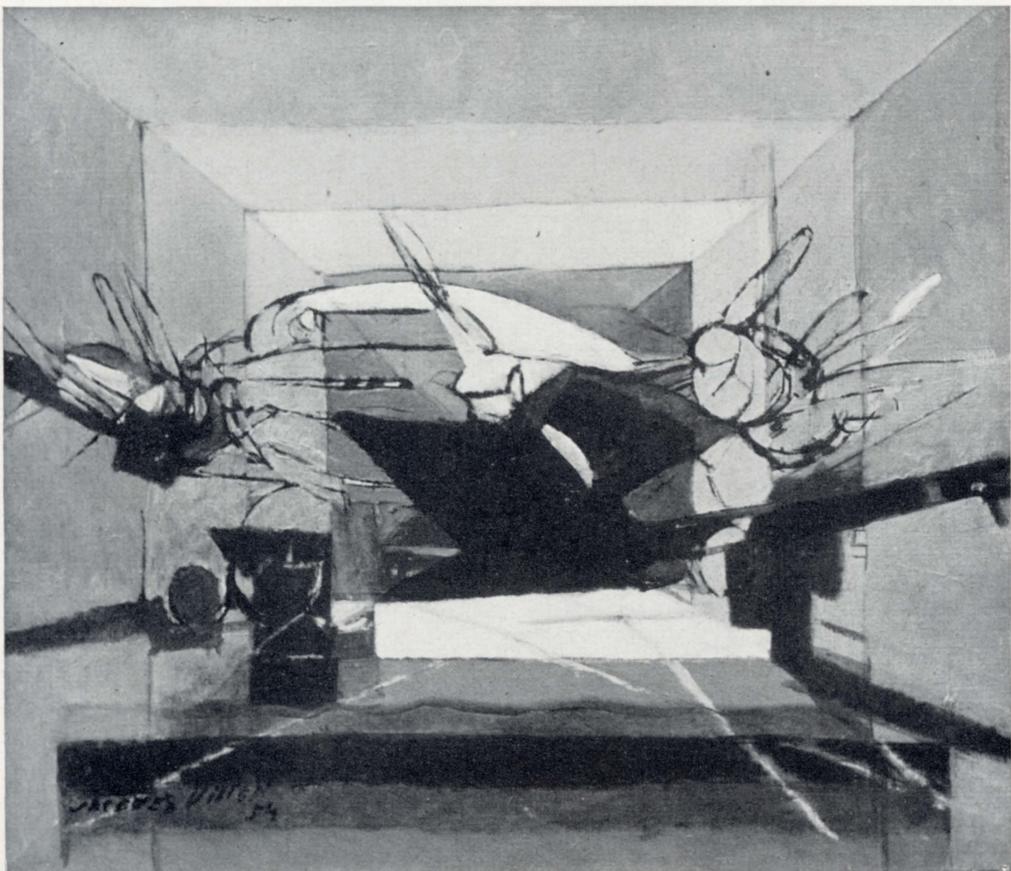
Il est porté à se concentrer, à analyser, à rendre la réaction du dedans de lui-même en face du dehors des choses.

Cette confrontation semble une danse où le sujet épouse en arabesques les arabesques qui expriment l'objet et qui sont senties par l'intuition. L'artiste alors rêve et c'est tentant de s'abandonner à ce rêve ; il tendra à divaguer dans ce rôle d'artiste pur.

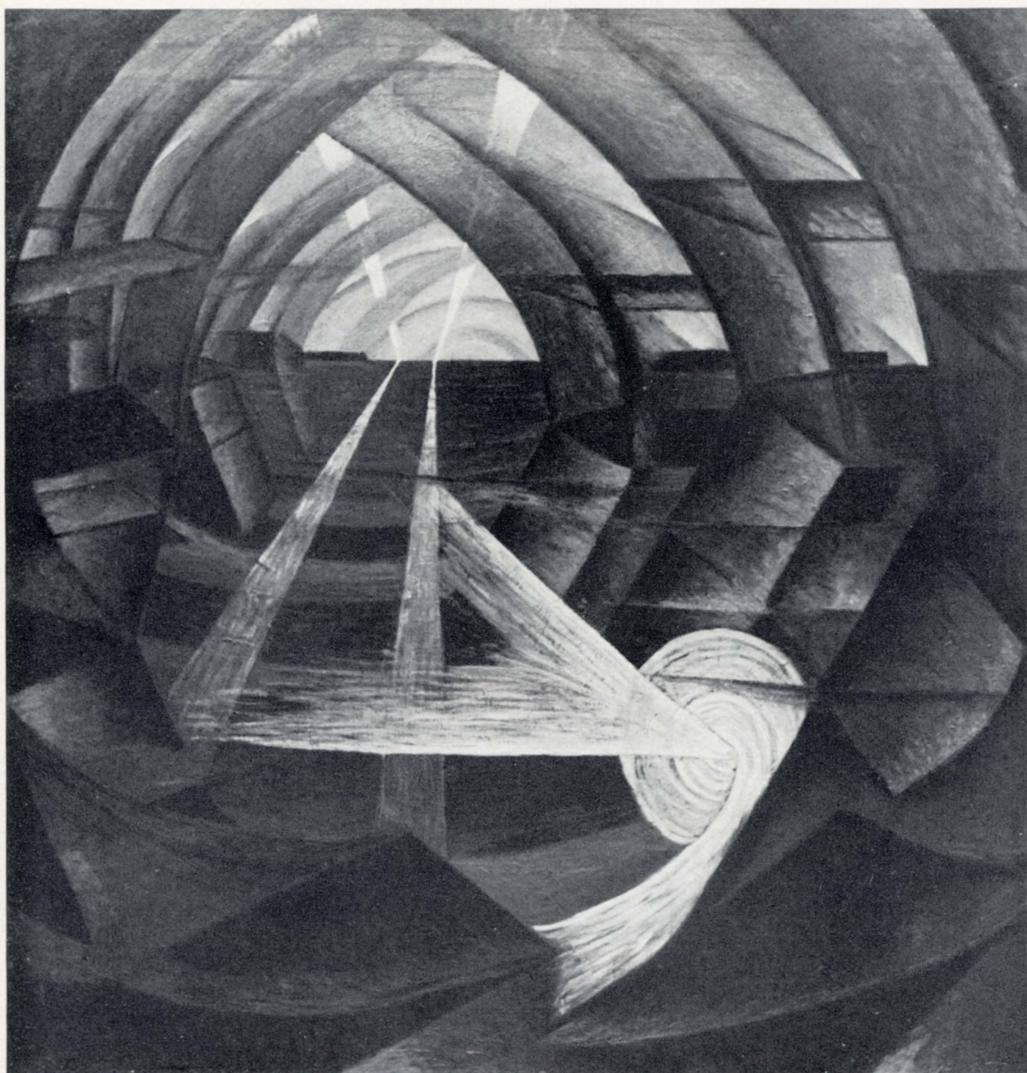
Or nous sommes avant tout des hommes. Il ne nous plaira pas de rester en position d'attente ; nous éprouverons le désir de traduire en langage d'homme ce rêve balancé et de ne plus être seulement artiste mais aussi peintre, artiste peintre. Alors, devant ouvrier, cette partie « faber » nous impose des devoirs qui furent longtemps simples, tant que ne fut pas contestée la valeur de l'imitation en peinture.

Le dessin n'est plus une science, il suit le mouvement de la « vie à travers les choses », plus que les profils. Il abandonne les leçons d'anatomie et de perspective. Pour exprimer ce mouvement il faut l'avoir observé. Je suis donc partisan de partir de la nature, de l'interroger, de l'analyser, de la pressurer, afin, non seulement d'en connaître le sens littéral et le sens caché, mais aussi d'entretenir l'instrument délicat que sera le cerveau conduisant la main dans son travail de prospection. Créer n'est pas un plaisir. J'ai besoin au départ, d'une excitation.

... Création artistique : Joie ? Non. Nécessité, oui. Joie, après.



Jacques Villon :
Air France, 1954



Luigi Russolo :
Maison + Lumière + Ciel, 1913

Aragon

Vers une mythologie moderne

Peu d'auteurs, autant qu'Aragon, ont su évoquer les prestiges d'une mythologie moderne. Nous tirons ce fragment du « Paysan de Paris » où les machines prennent figure de nouveaux fétiches.

... La légende moderne a ses enivrements, et sans doute qu'il se trouve toujours quelqu'un qui croit en montrer l'enfantillage, comme de l'Olympe ou de l'Eucharistie. Je n'écouterai ni le scepticisme, ni la peur de la vulgarité. Les signes extérieurs d'un culte, la représentation figurée de ses divinités avant tout m'importent, et je laisse aux habiles leurs interprétations de finesse des plus belles histoires auxquelles l'homme ait su mêler le ciel. Je traverserai ces champs énormes semés d'astres.

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces Vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage. Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de sa fatalité ? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. Une étrange statuaire préside à la naissance de ces simulacres. Presque jamais les hommes ne s'étaient complu à un aspect aussi barbare de la destinée et de la force. Les sculpteurs sans nom qui ont élevé ces fantômes métalliques ignoraient se plier à une tradition aussi vive que celle qui traçait les églises en croix. Ces idoles ont entre elles une parenté qui les rend redoutables. Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et

souple, une tête lumineuse sans visage, le pied unique et le ventre à la roue chiffrée, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O Texaco motor oil, Eco Shell, grandes inscriptions du potentiel humain ! bientôt nous nous signerons devant vos fontaines, et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphte.

Maintenant que nous avons couché à nos pieds l'éclair comme un petit chat, et que sans plus frémir que l'aigle nous avons compté sur sa face les taches de rousseur du soleil, à qui porterons-nous le culte de lâtre ? D'autres forces aveugles nous sont nées, d'autres craintes majeures, et c'est ainsi que nous nous prosternons devant nos filles, les machines, devant plusieurs idées que nous avons rêvées sans méfiance, un matin. Quelques-uns d'entre nous qui prévoyaient cette domination magique, qui sentaient qu'elle ne tirait pas son principe du principe d'utilité, crurent reconnaître ici les bases d'un sentiment esthétique nouveau. Ils confondaient naïvement le beau avec le divin. Mais voici que les raisons profondes de ce sentiment plastique qui s'est élevé en Europe au début du XXe siècle commencent à apparaître, à se démêler. L'homme a délégué son activité aux machines.

Il s'est départi pour elles de la faculté de penser. Et elles pensent, les machines. Dans l'évolution de cette pensée, elles dépassent l'usage prévu. Elles ont par exemple inventé les effets inconcevables de la vitesse qui modifient à tel point celui qui les éprouve, qu'on peut à peine dire, qu'on ne peut qu'arbitrairement dire qu'il est le même qui vivait dans la lenteur. Ce qui s'empare alors de l'homme, devant cette pensée de sa pensée, qui lui échappe et qui grandit, que rien n'arrêtera plus, pas même sa volonté qu'il croyait créatrice, c'est bien la terreur panique, de laquelle il imaginait les pièges déjoués, présomptueux enfant qui se flattait de se promener sans elle dans le noir. Une fois de plus, à l'origine de cette terreur, vous trouverez l'antagonisme de l'homme qui se considère, et se considère étant, et de sa pensée qui devient. Caractère tragique de toute mythologie. Il y a un tragique moderne : c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main.

Aragon.

Le mouvement, condition de la réalité

JEAN EPSTEIN

Le mouvement est l'expression même du cinéma. Dans un livre¹⁾ d'une intelligence rare, Jean Epstein montre en quoi la machine a transformé pour notre conscience le sentiment du réel.

Le peu qu'on sait de l'extrême réalité, des ultimes objets, c'est, d'abord, qu'ils sont partout égaux à eux-mêmes, identiques par nature ; ensuite, qu'ils se situent dans un continu à quatre dimensions d'espace-temps et à polarisation causale ou logique ; enfin, que le déplacement de ces éléments réels, de nature inqualifiable mais unique, dans le système orienté à quatre coordonnées, suffit à créer toute l'innombrable variété des phénomènes. Tel est, réduit à sa plus simple expression, le schéma de la représentation cinématographique de l'univers.

Mais, le temps — avons-nous vu — n'existe pas en soi ; il n'est qu'une perspective, créée par la succession des événements, c'est-à-dire par le rapport de leurs positions relativement au quatrième axe vectoriel du système référence. Le temps est l'effet d'une mobilité particulière des éléments du réel, qui se déplacent

¹⁾ *L'Intelligence d'une Machine.*

entre le passé et l'avenir. Sans cette mobilité, il n'y aurait pas de temps, et les objets ne pourraient prétendre à aucune réalité temporelle.

L'espace ne possède pas, non plus, d'existence propre ; il n'est, lui aussi, qu'un rapport, mais de coexistence, des phénomènes ; qu'une perspective, mais de simultanéité ; que la conséquence d'extensions ou de déplacements mesurés relativement aux trois autres axes du système. Estimés à la vue, à l'ouïe, au tact, voire à l'odorat, ce sont ces déplacements qui dessinent l'espace imaginaire, dont, sans eux, nous serions incapables d'avoir la moindre idée. Immobiles, les objets ne pourraient posséder pas plus de réalité spatiale que temporelle.

Tout comme l'espace et le temps, la causalité de l'espace-temps est un pur fantôme, une interprétation tendancieuse des rapports spatio-temporels de succession et de coexistence. Sans le mouvement des objets, qui produit ces rapports, aucune apparence de détermination ne serait donc possible.

Ainsi, l'atome indivisible de réalité garde une certaine complexité : il contient, d'abord, l'être que, de quelque façon qu'on l'ait nommé, on n'a guère réussi à concevoir insubstantiel ; puis, la localisation de l'être dans l'espace et le temps ; enfin, comme on vient de le dire, le mouvement de l'être. Sans mouvement, rien ne peut être réel. La réalité se présente comme une synthèse de substances et de mouvement, d'où résulte sa nécessaire localisation spatio-temporelle et, facultativement, son apparent déterminisme.

Jean Epstein.

Jean Bazaine

Notes sur la peinture d'aujourd'hui

Si l'art des primitifs est, à bon droit, un modèle et un stimulant pour nous, comment pouvons-nous espérer, sinon par des artifices, voir renaître en nous l'état de grâce ? Ces œuvres à destination précise, elles ne sont rien moins, nous l'avons dit, que gratuites, elles ne sont pas une simple fabrication de l'esprit ; elles réalisent l'unité du dieu, d'une nature active et qui colle à l'homme comme sa peau, et de l'homme : c'est cette trinité qui définit à nos yeux ce qu'entrevoit la peinture contemporaine à travers tant d'inquiétudes, d'essais maladroits et de fausses routes glorieuses, et ce qu'elle tend confusément à reconquérir : une nouvelle forme de *Sacré*.

Le sacré, c'est le sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien. C'est l'investissement d'une réalité par un double qui la transfigure : pour une forme c'est la substitution de signes universels à chacun des signes particuliers qui la composent.

De là le sentiment d'insolite, d'inquiétant (cette angoisse dont les surréalistes font une vertu positive), cet air d'être « d'ailleurs », hors du temps, au delà, que prend toute œuvre d'art dès qu'elle atteint un certain niveau. C'est au-delà de « la prison des choses claires », mais pas une évasion, puisque c'est la présence foisonnante du monde sous chacun de ses aspects particuliers.

Phrases

L'homme ne se connaît pas par son essence. Sa substance lui est cachée, il ne s'aperçoit que réfracté par le monde de ses actes qui réfracte lui-même le monde des choses : s'il ne s'emplit pas de l'univers, il reste vide à lui-même ; ce n'est donc pas dans la lumière d'abord possédée d'une intuition de soi par soi qu'il a, comme les purs esprits, ses intuitions créatrices, il ne peut s'exprimer dans une œuvre qu'à condition que les choses résonnent en lui, et qu'en lui, d'un même éveil, elles et lui sortent ensemble du sommeil.

Jacques Maritain.

Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle.

Autrement, elle n'est qu'un système plus misérable que la nature.

Guillaume Apollinaire.

Etre libre en plein dans la vérité, voilà le drame du personnage épique que l'on désigne généralement sous le nom d'inventeur, d'artiste, de poète. Des jours, des nuits noires ou lumineuses, accoudé au Bar éclatant, visions renouvelées des formes et des objets baignés de lumière artificielle. L'arbre n'est plus l'arbre, une ombre coupe la main posée sur le comptoir, un œil déformé par la lumière, la silhouette mobile des passants. La vie des fragments ; un ongle rouge, un œil, une bouche. Le jeu élastique des couleurs complémentaires qui transforme l'objet en une autre réalité. Il se gonfle, se saoule de toute cette vie instantanée, qui le traverse en tous sens. Il est une éponge, sentiment d'éponge de transparence, d'acuité, nouveau réalisme.

Fernand Léger.

ROME EN LANTERNE MAGIQUE

Cliché No 1. — Le Vatican. Monastère thibétain surgissant d'une mer houleuse de toits roux. Il résulte de la superposition de cubes oranges et de fenêtres noires couronnées de frontons alternativement triangulaires ou en plein-cintre. L'agencement de ces bâtiments semble un défi constant aux lois de la perspective.

Cliché No 2. — Rome tient suspendu, dans le cadre bleu de son ciel, une vieille gravure romantique tachetée de points de rousseur. Les jardins du Pincio. Les fins cordages olive de leurs troncs amarrent au sol les ballons verts des pins parasols.

Cliché No 3. — Maisons roses, maisons rousses, maisons oranges, maisons ocre. La lèpre ronge les façades. Les crépis se couvrent de pustules, de plaies et de tuméfactions mauves ou noires.

Cliché No 4. — Les fontaines de Rome, la nuit. Pétrifiés dans leur puissant élan mythologique, dieux et déesses blanc de céruse déversent dans des bassins d'albâtre, des jets de lumière.

Cliché No 5. — Au printemps, la Place d'Espagne est un jardin. Des vagues d'azalées roses et blancs déferlent sur les escaliers de marbre de la Trinita dei Monti. Mans la transparence turquoise de l'eau, les vasques sont d'un blanc laiteux.

Cliché No 6. — Coucher de soleil. A l'horizon, l'orange du soleil baigne dans son sang. Les pins parasols découpent leurs champignons sombres, en ombres chinoises, sur le ciel blafard. Dans la blondeur de l'air, les cyprès fuselés brûlent comme des cierges. Ruines et verdure sont figées dans leur silence de bronze.

Cliché No 7. — Du Vittorio Emmanuele, Rome étend un champ fraîchement labouré de toits bruns, dominé par les dômes et les coupoles vert-de-gris des églises Renaissance. Dans les sillons obscurs grésillent les essaims nerveux des topolinos.

Jacques Monnier.

Paul Mathey

Alors que beaucoup de nos jeunes peintres tournent le dos à notre pays, fuient une tradition locale, alpestre et romanesque, pour rechercher un monde élémentaire, un ordre rigoureux, Mathey regarde tranquillement par sa fenêtre. C'est qu'il continue l'esprit de finesse en un temps où triomphe l'esprit de géométrie. S'attachant à un paysage familier, aux objets les plus simples, il en dégage les traits essentiels, les qualités fondamentales, accédant ainsi, par le détour de notre monde quotidien, aux lois qui gouvernent la création tout entière.

Le mouvement imperceptible qui anime la plante, qui fait s'épanouir la fleur comme un soleil précieux, qui berce la cime de l'arbre, c'est le même qui, dans les natures mortes de Mathey, noue l'osier souple des paniers, froisse et déroule les étoffes chatoyantes, fait palpiter des verrières éphémères, chanter l'arabesque d'un chandelier. L'eau ne s'étale pas, image immobile de l'infinie réflexion, dans ses tableaux : Mathey n'a jamais peint le lac. Le déferlement tumultueux des vagues ne l'a pas tenté davantage, mais il a su dire, mieux que nul autre, la poésie des « nants » sous les taillis, l'étang prisonnier des ronces et des futaies, livré à l'envahissement d'une végétation capricieuse.

De la couleur, Mathey connaît les ressources, les tentations, les séductions. Il use du blanc et du gris avec une science merveilleuse ; blancheur de la neige, blancheur de la nappe, blancheur d'une corolle, de fraîcheur égale, rivalisent de finesse avec les reflets gris de l'aube ou du crépuscule. Un très grand nombre de ses toiles sont composées sur un accord simple de deux ou trois tons : un bleu opalin règne sur l'accord gris-vert-noir d'une étoffe ; un rouge chaud et sourd éclaire un bouquet dramatique ; le violet sucré des prunes harmonise un ensemble de verts et de bruns. Même chatoyante, la palette de Paul Mathey redoute toujours le contraste facile, elle se limite volontairement aux timbres nets qui sonnent juste sans assourdir. Elle peut chanter haut et clair, ou parler à voix basse ; en aucun cas, elle ne cède à l'emphase.

Paul Mathey : Né à Auvernier, dans le canton de Neuchâtel, en 1891. Quelques années à New-York. Retour à Genève en 1910. Vit dans la campagne genevoise. Grand nombre de dessins et d'aquarelles. Huiles plus rares. Toiles dans les musées de Genève, Lausanne, Aarau et Winterthur.

Le texte qu'on a lu est tiré du livre de Pierre-F. Schneeberger : *Paul Mathey*, Cailler édit. La gravure ci-contre provient du même ouvrage. Elle nous a été offerte par l'éditeur, Pierre Cailler, que nous remercions ici de sa générosité.



feuilletés retranchés

Suite

Les *choses* paraissent plus propices, depuis le temps qu'on les répute telles. Mais c'est justement cette assurance qui m'inquiète et me trouble la vue.

*

Qui trouvera le courage de se poster en face d'un arbre et de le regarder si vivement qu'il sente à ses pieds remuer les racines ? Sur quoi règne l'homme ? s'il approche d'un tronc, c'est pour l'étreindre, ou quand il s'y attarde, c'est pour inscrire dans l'écorce la dérision de ses titres majuscules. Où est l'arbre ? où est l'arbre ?

*

Je n'aime pas mes idées ; elles me gouvernent en tyran ; je suis en état de rébellion contre elles ; mais il n'est pas de jour qu'elles n'obtiennent soumission de moi. Esclave, je murmure ; mais qu'il est bon d'éprouver, à défaut de caresse, la main rude qui fait échec au doute !

*

Oui, c'est la faiblesse de l'homme qui invente ses maîtres. Que ferait-il, livré à soi seul ? En instituant l'autorité, il établit son droit à la révolte. Que de rebelles mourraient de se savoir libres ! Notre salut est dans l'insurrection.

*

Faut-il qu'un seul regard suffise à figer le monde ? c'est contre lui qu'il faut lutter. Au fort du combat, il y a toujours l'obscur espoir d'un monde meilleur, le sien, qu'on se hâterait de ruiner, s'il menaçait de paraître.

Pourquoi, en apercevant tant de créatures diverses, ne puis-je une bonne fois me contenter de leur monotonie ? mais non, je les scrute une à une, épiant à chacune quelque chose qui les distinguerait ; de quoi ? ... *Survivants !* d'où me vient ce nom ? pourquoi ne s'en trouve-t-il pas d'autre ? à quel cataclysme ancien suis-je immanquablement lié ? quel trait brûlé, quelle cicatrice, quel pli hagard de l'œil me jettent dans une conviction que rien ne peut me faire quitter ? Est-ce pressentiment ? ce monde d'effigies, qui surnage au déluge à venir ?

*

L'ombre des maisons le soir, il n'en faut pas plus pour me faire douter de mon pas ; et quand il résonne entre les murs, les murs sont bien près de s'ouvrir. Dans ces moments, les rencontres sont mauvaises ; je les évite, afin que la peur n'ait pas à marquer les visages.

*

Il faut tant de patience pour construire, tant d'espoir aussi. Car tandis qu'on travaille, le ciel change. Oui, il faut beaucoup de zèle pour voir que le blanc qu'on a mis est encore blanc, que le bitume du soir est blanc comme à l'aube, que la nuit est blanche, que les femmes sont blanches parce qu'on avait le cœur blanc au départ.

*

Jamais l'on a été aussi peu reclus ; jamais l'on n'a été aussi seul. Les cellules effarouchent, aujourd'hui que notre misère est publique.

*

Cette âme qui se perd, qui me dit que ce n'est pas *d'elle-même* ? Lui porter secours ? démarche aventureuse, elle m'en voudrait d'oser ; et moi, comment saurais-je que ce n'est pas à l'envie que je cède ?

Dire, c'est toujours, un peu, stigmatiser. Mais c'est par ses blessures que Christ (s') atteste.

*

J'aime le soir. Les ronces ne forment plus qu'une haie d'ombre où la lune jette sa graine. Floraison merveilleuse, qui dure jusqu'au matin.

Pourquoi le soleil souffre-t-il de retrouver des ronces ? Par ses mille feux réunis, ne pourrait-il les consumer toutes ? que la mousse s'épanouisse en buisson de feu !

*

L'âme qu'a frôlé l'ange du soir ne doit plus se ternir. Ou alors, qu'elle se disloque, et tombe toute au néant ; qu'il n'en reste plus trace, qu'il n'en reste plus trace, mon Dieu ! Les fantômes nostalgiques me font horreur : je les hais. Connais ton office, Satan : les transfuges, au brasier !

*

On aimerait pouvoir donner visage aux choses. Le temps n'est plus où la porte était accueil. J'ai peur des murs qui béent.

*

Vivre au fond de soi, terré, par haine du vide. Les poumons qui battraient emportent la chair avec leur souffle.

*

Nulle part mieux qu'en soi la sombre impression de la solitude prise en faute. Après la souffrance, qu'y a-t-il ? On gratte pour savoir. Plus rien. Les simulacres qu'on s'invente ne durent pas. Quelques résidus dans la brume, par pitié !

*

Pâlir, on voudrait pâlir jusqu'à n'être plus qu'une chose insignifiante que leur bouche soufflerait. S'il faut à tout prix essayer leur haleine, n'être plus que poussière, perdue.

Ces grands arbres secs à l'horizon, comme ils sont beaux ! Ils dépérissent en silence, à deux doigts du soleil.

*

Il y a des mots, qui résonnent sans qu'on puisse les entendre. On dirait de ces airs que l'enfance habite. Habitait.

*

La promesse d'un sentier qu'on découvre. Un monde prochain. Voici le tronc, les feuilles, la fleur, le pied qui grince sur les cailloux, la racine qui dépasse, où l'on trébuche, en la reconnaissant.

*

La tentation d'une eau claire. On court après elle, jusqu'à la source, sans s'étonner du piège. C'est si bon de se croire limpide, limpide jusqu'à la première goutte qui perle, et qu'une herbe, au passage, anime.

*

Briser quoi ? Le soleil. L'amiante de la nuit est un bien plus brûlant phosphore.

*

A perdre souffle, on s'accroche aux branches. Si encore on savait qu'on peut tomber ! mais non, c'est le chemin qui mène, en dépit de tout.

*

Ces mots qu'on enferme d'une main lâche, pour les abandonner aussitôt, avec la mauvaise conscience d'un amour hâtif. Les fontaines sont vides, où l'on se rend par force.

*

Un sourire a marqué les écorces ce matin. Qu'un point vert encore échappe au silence...

On espère avec ferveur, puis on se prend à douter.
Il y a bien la ferveur du doute, la plus chaleureuse,
la plus généreuse peut-être, la plus durable assu-
rément.

*

Le chant se cramponne à lui-même, le chanteur au
chant, au chanteur ceux qui vocifèrent, pour nier
le chant.

*

Il en vient de toute part, de ces échos, perfides
fanfares.

*

Car mes gestes seront vains, si personne ne les
attend, si au fond de soi, personne ne les suscite.
Le discours est fait pour persuader quiconque, pré-
cisément, de cela.

*

Au plus tenu d'une minute, il y a l'indécence de
l'instant, puis de l'autre, sans que jamais se fasse le
trou qui engloutirait toute honte.

*

Les chemins qu'on froisse, et qu'on jette. De quoi
ai-je usage, qui ne soit bientôt déchet ?

*

J'écris, pour calmer les gestes dont les autres n'ont
pas voulu.

*

Fatigue du discours. On sait trop qu'il est vain.
Quant à ceux qui le suivent, on sait aussi bien ce
qu'ils cherchent. Caduc, le règne du censeur. Il s'agit
de bien autre chose.

Pierre Clot.

Voir Pour l'Art, No 42.

Estampes japonaises

au château de La Sarraz

Judicieuse idée en vérité, de prélever quatre-vingts planches sur le choix qu'offrait l'une des plus importantes collections — celle de M. Willy Boller — pour les présenter dans un cadre particulièrement digne d'elles.

D'inspiration la plupart du temps chevaleresque, héroïque ou galante, elles ne pouvaient trouver décor mieux approprié que celui d'un château féodal pour affronter un public peut-être peu ou mal informé des intentions de leurs créateurs.

Il faut en effet se garder de juger l'art extrême-oriental en général, et particulièrement l'estampe japonaise, avec l'esprit auquel nous sommes accoutumés.

Pour le Japonais de la grande époque graphique il ne s'agissait pas de retranscrire une histoire ou de présenter l'acteur d'un drame en respectant obligatoirement son déroulement et son identité. En d'autres termes, le peintre n'avait pas, lorsqu'il abordait son œuvre, à se préoccuper, au même point que l'artiste occidental des derniers siècles, de serrer de près la vérité. Il l'inscrivait dans son travail, et non seulement de manière symbolique, mais en clair, en imposant à sa composition des lignes directrices qui la rapprochaient plus de l'idéographie que de l'imagerie. C'est ce qui a permis au graveur japonais de ne pas succomber à l'attrait du détail anecdotique et, bien que parti d'un sujet défini, de pouvoir l'élever au général.

A cet égard, l'art nippon apparaît comme l'une des plus pures et authentiques manifestations du génie de l'homme, tant par son universalité que par l'homogénéité qui s'en dégage.

A chaque pas, dans chaque œuvre, il est flagrant que c'est avant tout un style qui se développe et s'affirme, un style remarquablement vigoureux, plein de surprises qui écartent définitivement la monotonie. Et qu'on ne se méprenne pas : il ne s'est pas fait tout seul, avec l'aisance que l'on pourrait supposer, mais s'est au contraire conquis de haute lutte, pas à pas, à travers plusieurs siècles de recherches et de découvertes.

Des primitifs du XVI^e, qui réalisèrent en noir et blanc des œuvres d'une grâce et d'une fraîcheur d'emblée insurpassables, aux prestigieux artistes, graveurs et imprimeurs du XVIII^e, qui surent mettre à contribution toutes les ressources esthétiques et techniques propres à élever leur art à un degré de perfection rarement, sinon jamais atteint ailleurs, les travaux de Mishikawa Moronobu, Okumura Masanobu, Torii Kyohiro, Suzuki Arunobu, Kitagawa Outamaro, pour n'en citer que quelques-uns, se succèdent et s'enchaînent, véritable chronique racontant une histoire ou des légendes, des hauts-faits ou de menus événements de la vie quotidienne.

A travers ces œuvres et par elles, ce n'est ainsi pas seulement une forme d'expression particulière, un art parfaitement achevé, mais toute une civilisation qui sollicite l'attention.

Tour à tour rude et délicate, badine et cruelle, précise et pleine de fantaisie, toujours solidement et rigoureusement réalisée, reflet de la puissance d'un Empire, de la grâce, de la culture et du goût raffiné d'un peuple — évoqués par les fastes de la guerre, les jeux d'eau des cascades, les cerisiers en fleurs, la silhouette lointaine du Fusi-Yama, l'élégante attitude des courtisanes, la farouche détermination du Samourai ou les portraits idéalisés d'acteurs qui animent des drames inexorables — l'estampe japonaise apparaît plus comme un message, comme un témoignage même que comme le vain badinage d'esthètes en quête de sensations rares.

Le ton esthétique très délicat des œuvres japonaises, aussi bien graphiques que plastiques ou architecturales — l'architecture moderne a certainement une dette à reconnaître à l'égard de celle que cultivent, autant par goût que par nécessité, les Japonais — n'est pas le fait d'une volonté déterminée, le fruit d'un effort, mais le reflet de la manière dont le Nippon, particulièrement sobre, ordonné et parcimonieux, aime à entretenir ses relations aussi bien avec la vie matérielle qu'avec celle de l'esprit. Il est précis et mesuré, comme d'autres sont naturellement fantasques et excessifs. Et l'œuvre échappée de ses mains est semblablement précise et mesurée, équilibrée en un mot.

C'est ce qui lui donne cet air que certains trouvent guindé ou précieux, ou encore, par un singulier paradoxe, spontané.

Spontanée, elle l'est effectivement dans son esprit, dans la démarche avec laquelle elle aborde son sujet, le problème qu'elle s'est proposé de résoudre, le fait qu'elle se charge de rapporter. Mais elle demeure méticuleuse dans son exécution, n'abandonnant rien au hasard, même le plus heureux.

Plus précise que précieuse, elle entend avant tout conserver ses caractères propres. Graphique si elle doit être graphique, plastique si elle doit être plastique, toujours fonctionnelle, elle fait corps avec son sujet. Ce profond respect de sa condition, allié aux besoins d'un peuple naturellement raffiné, lui ont permis d'élaborer et d'affirmer son style, de se développer dans le temps et dans l'espace selon une ligne ininterrompue qui ne peut que nous frapper, nous qui sommes habitués à plus de discontinuité.

Sur le ton de la confiance, le Nippon se confie ainsi à travers une œuvre exemplaire, soucieux de ne rien omettre, mais aussi de ne pas alourdir son récit par d'inutiles surcharges et de vains commentaires.

Et c'est à prendre connaissance de quelques-unes des grandes étapes de cette confiance que les animateurs de la Maison des Artistes convient tous ceux que l'homme et l'art ne sauraient laisser indifférents.

Louis Bovey.



Toyonobu :
Garçon jouant à la balle



Harunobu :
Jeune fille à la cascade

San Francesco d'Arezzo¹

On sait assez que l'architecture gothique est restée, en Italie, un art d'importation, et qui plus est, un art dont les formes, si étrangères à celles que Rome et Byzance avaient lentement fait mûrir sur le sol de la Péninsule, répugnaient au goût italien. Le dôme de Milan, bloc erratique échoué au pied des Alpes, est resté isolé.

Cependant, les cisterciens, grands propagateurs en Europe d'un gothique épuré, réduit à ses seules lignes de force et à ses rapports de masses, ont trouvé au delà des monts, un terrain favorable. En font foi les abbayes de Chiaravalle et Morimondo en Lombardie, de Fossanova surtout, au sud de Rome, où fleurit une école d'architecture qui répandit le gothique cistercien dans toute l'Italie centrale.

Dès le XIII^e siècle, concurremment avec les cisterciens, les ordres mineurs, franciscains et dominicains, se firent les propagateurs de l'art nouveau. D'innombrables couvents s'élevèrent d'un bout à l'autre de la péninsule.

Mais les nouveaux ordres exerçaient leur ministère par des moyens bien différents de ceux des bénédictins. Il ne s'agissait plus pour eux de s'isoler au sommet d'un mont ou au fond d'une vallée solitaire. Désireux d'agir au sein du peuple, ils installèrent leurs maisons à proximité immédiate, sinon en plein centre des agglomérations.

De plus, le contact direct et constant avec les foules exigeait non plus un vaste sanctuaire réservé aux offices des moines, mais une nef unique, spacieuse, dans laquelle la foule des ouailles fût à l'aise pour écouter un prédicateur, vu et entendu d'un chacun.

Or, les architectes des ordres mendiants surent remarquablement adapter à leur dessein les données de l'architecture gothique, soit qu'ils aient utilisé la voûte d'ogives, contreboutée d'ailleurs par de simples contreforts, soit qu'ils aient fait reposer sur les hauts murs de la nef le plafond en charpente des anciennes basiliques.

Arezzo possède, outre la romane *Pieve* et le dôme, deux édifices caractéristiques de l'esprit et du style monastiques des frères prêcheurs : San Domenico et San Francesco.

Dès la première moitié du XIII^e siècle, les franciscains s'installent à Arezzo, tout d'abord à quelque distance de la ville, puis dans les murs mêmes où la municipalité qui était alors la libre commune gibeline d'Arezzo, leur concède l'emplacement nécessaire à la construction d'un monastère et d'une église, qui est celle d'aujourd'hui. Les travaux, commencés vers 1320, interrompus pendant plusieurs années, ne furent achevés qu'à la fin du siècle.

Extérieurement, San Francesco s'impose par une austère monumentalité, que résume la façade, restée vierge de tout revêtement, et dont l'appareil en petits moellons ne s'anime que de saillantes assises de grès qui lui font une parure rudimentaire.

Le chevet, de plan rectiligne, fut flanqué au XIV^e siècle, d'un campanile ajouré de fenêtres en arc surbaissé et coiffé d'un toit en pyramide.

Comme à Assise, San Francesco comprend deux églises superposées, l'église inférieure, dont la noble ordonnance, malheureusement mutilée par des usages avilissants,

¹) Cf. San Domenico et San Francesco d'Arezzo, par M. Salmi, version française de L.-E. Juillerat. Ed. Del Turco, Rome.

est en voie de restauration ; l'église supérieure qui réalise rigoureusement le parti « fonctionnel » de l'architecture franciscaine : une vaste nef, libérée de tout support intérieur et couverte d'une charpente à fermes visibles, dont le riche coloris a été restauré sur les vestiges subsistants.

Contrairement au gothique français contemporain, les murs sont pleins, percés de rares fenêtres, offrant par conséquent de vastes surfaces à la décoration à fresques.

La peinture murale, si florissante dans le roman français, mais que la prédominance des vides sur les pleins a remplacée, à l'époque gothique, par les verrières, poursuit en Italie — et singulièrement dans les églises franciscaines et dominicaines — son évolution normale. C'est là une des causes, non pas la seule, de la prodigieuse floraison picturale du Quattrocento.

A San Francesco d'Arezzo, les murs de la nef, ceux des trois absides qui la couvrent à l'est, ainsi que les chapelles latérales édifiées plus tard, se couvrent de fresques. Ce sont des œuvres d'artistes arétins de la fin du XIV^e siècle au début du XVI^e, productions estimables, parfois attachantes, mais que domine de très haut, le prodigieux ensemble dont Piero della Francesca a orné l'abside centrale.

Mais arrêtons-nous un instant devant la délicieuse Annonciation de Spinello qui anime le mur droit de la nef et les fresques de l'abside méridionale, où l'artiste conte, dans son style fluide et disert, la légende de saint Gilles.

Il n'est pas sans intérêt non plus, avant d'aborder le grand œuvre de Piero, de déceler quelques accents de son noble langage dans les fresques d'un de ses émules, Lorentino d'Arezzo. Voici une Visitation, flanquée des saints Sébastien et Bernardin, dont la monumentalité, le sens de l'espace et la qualité de la lumière évoquent immédiatement le style du maître.

Au début de la Renaissance, les chapelles des églises arétines étaient souvent patronnées par de riches familles d'artisans. L'une d'elles, les Bacci, disposa, par testament d'un des siens, que la chapelle absidale de San Francesco serait « convenablement décorée de peintures ». Les héritiers firent appel à un médiocre peintre florentin, Bicci di Lorenzo, qui se mit laborieusement à l'œuvre, mais n'eut pas le temps d'aboutir. Après la mort de Bicci, Piero della Francesca, né à San Sepolcro, dans le pays arétin, fut appelé à le remplacer. Vers 1454, Piero, qui avait travaillé à Ferrare, à Urbino et à Rimini, était en pleine possession de son langage plastique. Formé au contact de maîtres toscans comme Masaccio, Paolo Uccello et l'Angelico, puis disciple de Domenico Veneziano, il avait bientôt conquis, en partie contre le courant florentin à la recherche du mouvement, cette maîtrise de la forme dont la force réside dans son immobilité même. Astreint à une discipline plastique concertée, il dispose dans un espace où la lumière même se construit et se modèle, un poème de formes arrêtées en un rythme rigoureusement mural.

Les fresques d'Arezzo retracent les péripéties de la Légende de la Croix, dont le cycle se développe en trois registres superposés. Adam mort et enseveli, Seth place dans la bouche du patriarche le rejeton qui deviendra un arbre vigoureux, celui-là même dont on fera la Croix du Christ.

Plus loin, on en fait un pont, devant lequel s'arrête la reine de Saba et sa suite : tableau parfait, où l'art de Piero della Francesca s'accomplit dans sa plénitude. La légende se poursuit en scènes grandioses, où se déploient les fastes du coloris et les puissances de la construction.

Tout ce cycle prodigieux est empreint d'une grandeur épique qui saisit le spectateur, mais dont on ne prend pleinement conscience que par l'étude attentive du langage plastique dont use cet art incomparable.

Pareille analyse ne pourrait être abordée ici que sur une précise documentation photographique. Mais les participants à notre voyage d'octobre la feront, eux, à San Francesco d'Arezzo, en présence de l'œuvre elle-même.

RENÉ CHAR

Le sentiment est difficile sur l'expression ; il la cherche, et cependant ou il balbutie ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent ; mais on l'aperçoit à sa lueur.

Diderot.

René Char vient de réunir en un livre¹⁾ des textes assez divers de nature et d'intention, qui sont dans une certaine mesure des textes de circonstance : textes d'intention politique dans *Recherche de la base et du sommet*, textes critiques dans *Pauvreté et privilège*. Ces textes sont datés : 1941-1948, pour les premiers ; 1948-1954, pour les seconds, comme si l'auteur tenait à marquer le passage, à un moment précis, d'un ordre ouvert de préoccupations à un autre. Les textes de la *Recherche* sont dans la ligne et l'esprit des *Feuillets d'Hypnos*, écrits de 1943 à 1944, pendant l'année la plus difficile de la guerre et des combats du maquis auxquels Char participait. Dans ce que Char appelle ici *Recherche de la base et du sommet*, deux billets et un récit appartiennent au temps de guerre ; le reste aux mois, aux années qui ont suivi la Libération, dédié « à tous les désenchantés silencieux ». Dans la pensée de Char, dans son cœur, sous sa plume, ce silence n'est pas celui du renoncement ni celui du mépris. Il est celui d'un refus et d'une méditation également actifs, d'une attention plus profonde à ce qui se passe. Il est aussi celui d'une déception, mais animée d'un haut et permanent espoir. Au terme des *Feuillets d'Hypnos*, Char parlait de « l'homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable : l'espérance ».

¹⁾ René Char : *Recherche de la base et du sommet*, suivi de *Pauvreté et privilège* (collection « Espoir », Gallimard).

A la première page de la *Recherche*, il écrit : « Quelque chose qui régna, fléchit, disparut, réapparaissant devrait servir la vie : notre vie des moissons et des déserts, et ce qui la montre le mieux en son avoir illimité ». Le ton de ces citations nous montre que les textes dits de circonstance appartiennent, dans l'œuvre de Char, au même langage et à la même vision du monde que sa poésie. Je ne dis pas que ce qui est commentaire, préface, lettre ou discours soit poème. Le poème est distinct, dégagé et solitaire. Mais ces textes se distinguent mal du poème qu'ils pourraient devenir. Ils sont orientés vers le poème, ils semblent toujours en marche vers lui ou en revenant, ils sont tous en quelque sorte des arrières ou des avant-poèmes. (Il y a peu de temps, René Char a publié ou laissé publier une *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, qui devenait à son tour poème). Je ne vois pas que la différence puisse être marquée de façon rigoureuse entre le poème que Char a dédié à Antonin Artaud dans les *Matinaux* et les pages qu'il écrit ici sur René Crevel, sur Eluard, ou sur tel peintre, tel artiste, Giacometti, par exemple. Je ne vois pas non plus qu'une frontière doive séparer les notes de *Feuillets d'Hypnos* et celles d'*A une sérénité crispée* ; elles ont la même résonance. Char est poète en toutes circonstances : il n'y a pas non plus de différence essentielle, dans son dernier livre, entre les pages qu'il consacre à la politique, à la guerre et à ses suites, et celles qu'il consacre à la littérature et à l'art. Sans doute sommes-nous dans des plans différents, mais la perspective ne change pas. Une même exigence morale imprègne le style et la pensée de Char, qu'il appelle lui-même une exigence de conscience — « l'exigence majeure, la permanence souveraine » — et donne à tout ce qu'il écrit cet accent d'inquiétude et de fermeté qui lui est propre, jamais apaisé, jamais satisfait ou reposé, et pourtant heureux.

Cet accent, nous l'avons entendu dès la fin de la guerre dans *Seuls demeurent* comme dans les *Feuillets d'Hypnos*, dans l'ampleur ou la con-

centration du poème comme dans les brèves notes d'un carnet de combat. Celles-ci, rapides et fulgurantes, fusées qui montent et illuminent ou simplement font une trace, ne constituent ni un mémorial ni un document au sens habituel de ces mots. Elles forment une étrange constellation de paroles et d'images qui signalent les moments d'une expérience, ses points les plus vifs, comme on le dit d'une douleur physique. Brûlures des mots dans le corps du poète ; clair cheminement du langage dans nos cœurs aveugles ou déchirés. Elles flambent sous nos yeux à chaque fois que nous les lisons. Elles composent la figure morale d'un temps et d'une activité, en ce sens qu'elles visent à les définir et à les apprécier plutôt qu'à les décrire ou à les vanter. L'auteur disait lui-même de ces notes qu'elles étaient « affectées par l'événement ». Je ne me lasse pas, depuis que je l'ai lue, d'admirer la justesse de cette formulation, en raison même de ce qu'elle paraît offrir d'abord d'approximatif. Elle permet de reconnaître à la fois la valeur morale et l'unité poétique de l'œuvre de Char et elle éclaire en particulier son dernier livre. Le poète ne quitte pas son œuvre — *Seuls demeurent* — pour entrer dans un combat, puis des débats qui seraient sans rapport avec elle. « Certes, écrivait-il en décembre 1941, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant ». Ce texte est bien clair : la poésie et cet autre chose qui doit la compléter ont la même origine et la même intention. Loin de naître des événements, la poésie de Char au contraire l'empêche à la fois de s'y soustraire et de s'y perdre. Poésie de l'homme, et du monde de l'homme, elle est naturellement affectée par tout ce qui menace, détruit, avilit l'homme, jamais désespérée, jamais glorieuse, attentive, dans la plus profonde nuit, à tout ce qui permet de le reconquérir. « Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants. ».

Cette dernière phrase est encore de 1941, mais elle pourrait porter une autre date. Le langage de Char, c'est-à-dire son comportement et sa

vision du monde, ne varient pas à travers les années, au gré des événements et des questions. Char veut s'en tenir à ce qui est essentiel et au plus difficile dans ce qu'il dit et dans ce qu'il fait. D'où la brièveté et la sobriété de son témoignage, sa discrétion passionnée, d'où les larges zones de silence que l'on sent derrière tous ces textes, participant à leur naissance. Ce n'est pas le silence d'après la parole, le silence de celui qui, de toute façon, n'a plus rien à dire, parce qu'il ne sait plus rien ou parce qu'il prétend avoir tout dit. C'est le silence d'avant la parole, qui précède la décision ou le poème, c'est une nuit que le jour couronne avec soudaineté. D'où la netteté, la fermeté des affirmations de Char, leur vigueur sourde et impérieuse. D'où le caractère oraculaire de sa poésie, et ses énigmes. René Char a fait partie du mouvement surréaliste et si, dans sa recherche présente, il est plus près des préoccupations morales d'un Camus que celles d'un Breton, il n'en garde pas moins dans le style et la démarche, sinon dans l'esprit, la marque. Char garde du surréalisme la passion de la liberté et le besoin de la merveille, de la révélation : l'admirable récit d'une rencontre qu'il intitule *Madeleine qui veillait* et qui achève mystérieusement et amoureuxment son livre nous rend le ton et la présence de *Nadja*. Mais nous ne trouvons jamais sous sa plume le ton intimidant ni les décrets de Breton. Char écrit ici-même — et c'est dans une lettre à Breton — que « notre liberté se passe à l'intérieur de quelque chose dont la surface n'est pas libre » ; il écrit aussi que certains prodiges ont cessé de compter pour lui. Ce ne sont pas les plus humbles ni les plus fragiles. « Ce n'est pas moi qui ai simplifié les choses, mais les choses horribles m'ont rendu simple... ». *Pauvreté et privilège* : ce sont la pauvreté et le privilège du poète, infiniment vulnérable et sujet à toutes les blessures, même si son langage est le plus fièrement armé. Cette pauvreté, ce privilège sont la vertu et la chance du poème, et de toute communication, de cette parole active et mémorable dont René Char nous offre ici, à nouveau, le secours.

Georges Anex.

AUDIBERTI

ou

la poésie de roman

... tout s'imprime en moi et c'est peut-être la pure poésie que de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi-même la signature des choses.

Blaise Cendrars : « Bourlinguer ».

Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice.

Arthur Rimbaud : « Les Illuminations, Jeunesse IV ».

Froid, nu et dépouillé, nerveux, étroitement limité à l'essentiel (drame ou intrigue), tel apparaît le roman classique de tradition française. Cristal aux lignes pures, refermé sur lui-même, il vit de sa propre substance et se passe de tout contexte ou de tout cadre. *Adolphe*, par exemple, est la peinture précise, l'analyse psychologique aiguë d'un conflit moral. Benjamin Constant a isolé de sa gangue de circonstances un bijou qui se suffit à lui-même.

Le roman d'Audiberti est à l'opposé. Il a la générosité et la richesse, l'exubérance même d'une architecture baroque. Il plonge profondément ses racines dans les trois dimensions de la réalité. Les personnages sont enrobés dans la pâte épaisse du « monde fabuleusement habituel ». Ils y adhèrent de toutes leurs fibres. Audiberti ne réduit pas son œuvre au mince squelette d'un récit. Son roman est de chair, d'os et de sang.

Audiberti est semblable au poulpe. Ce céphalopode est dévoré « d'un seul désir... celui de posséder l'ensemble, et d'être l'ensemble ». De ses bras qu'il veut tentaculaires, l'écrivain s'empare du monde, l'« embrasse », le « renferme », le « comprend ». Il engage, dans cette aventure, son intelligence, sa lucidité, son âme et ses sens. « Je mange, je recense à loisir, par la peau des flancs du nez, par le sommet de la poitrine, le rocher du monde... ». Oeuvre de conquête et de découverte.

Conquête du monde, certes. Mais conquête de soi-même aussi. Car « on ne raconte jamais que sa vie... J'écrirai mon roman ». A travers les choses, au-delà de son œuvre, l'auteur va à la recherche de son moi. Son livre lui est, en quelque sorte, consubstantiel. « ... L'homme appartient à son cœur. Il est là pour le nourrir de ses douleurs ». Jeandé Lazerm (*Les Jardins et les Fleuves*), Zouizoui (*Septième*) et le narrateur de *La Nâ* sont des êtres qui souffrent. De même l'essaim d'hommes et de femmes qui gravitent autour d'eux. Ils sont tous à la recherche perpétuelle d'un bonheur illusoire. Ces personnages, ces héros si divers assument, en définitive, les passions, les sentiments, les désirs, les espoirs comme les désespoirs du romancier.

Metteur en scène du vaste *Opéra du Monde*, Audiberti est tout à la fois reporter, homme de théâtre, penseur et poète, dans le cadre (qui lui est trop étroit) du roman. Création ou recreation d'un magma complexe équivalant à l'univers, le roman est une jungle aux arborescences entremêlées de lianes. Grossi de dialogues, de considérations esthétiques, d'évocations, de descriptions et de philosophie, l'œuvre tumultueuse prolifère et devient fleuve. Le « Fleuve de la vie » traverse alors des jardins, dévore ses digues et ses rives.

Tout œuvre poétique est métamorphose. « Ecrire, ça ne consiste pas seulement à tracer des signes... qui reproduiront, non seulement le bourdonnement mental de l'écrivain, mais encore des silhouettes vivantes, des couleurs, même des odeurs, mais à cueillir et à moudre sans trêve, dans les intervalles de l'écriture proprement dite, le monde, ses hommes, ses bêtes, ses fleurs, afin d'obtenir cette farine, cette base où l'écrivain élira les filaments, les points et les boucles de ses proclamations ». S'incorporer le monde, alourdir ou enrichir son blé de sa propre substance humaine, voilà l'ouvrage du poète. Cette farine épaisse est une glaise. La glaise dans laquelle Audiberti va pouvoir façonner son monde.

Jongleur du langage, alchimiste du verbe, le poète appelle à la vie un univers nouveau, unique, inédit. Humaniser (passez-moi l'expression) les choses, leur donner une réalité sensible, tactile, des perspectives plus nombreuses, des dimensions multiples, tel est le rôle de l'image et de la métaphore¹⁾. La farine doit devenir rhétorique.

La phrase d'Audiberti est la souplesse même. Tantôt alanguie pour exprimer la nonchalance ou la grâce, tantôt nerveuse, sèche, brève dans le récit proprement dit. Elle reflète les humeurs, les états d'âme du poète. Elle souligne le tragique, le comique, la verve, la truculence, le cynisme, l'ironie, la gaieté, les cent visages de cette force de la nature qu'est Audiberti.

Jacques Monnier.

Audiberti. — Précurseur d'une restauration rhétorique, Audiberti s'est fait romancier : *Abraxas, Septième, La Nâ, Le Maître de Milan, Les Jardins et les Fleuves, etc.*, poète : *Race des Hommes, Des Tonnes de Semences, Toujours, etc.*, dramaturge : *Quoat-Quoat, L'Ampélour, Le Mal Court, etc.*

Cet auteur fécond est né en 1899. C'est pour nous une joie de rappeler que le Prix Veillon lui a été attribué cette année (*Les Jardins et les Fleuves*).

¹⁾ Voici quelques exemples tirés des romans *La Nâ* et *Les Jardins et les Fleuves*.

« Des nuages lentement constitués empanachent de citadelles de marbre et de lait le ciel des montagnes. Une lourde lèpre de roses charge le tronc d'un pommier dont le branchage en zig-zag rue comme le pur sang des jardins ».

« Les feux des navires entrecroisent une joaillerie palpitante et rutilante d'émeraudes et de rubis, surexcités par l'incandescence électrique... »

« Le lait de la lumière niche au coin rose des lèvres. La chevelure foisonne de l'huile de pin des grands soleils créateurs ».

Hans Habe

Lorsque prit fin la première guerre mondiale, il fallut attendre 1929 pour que paraisse le plus célèbre des romans de guerre allemands : *A l'Ouest rien de nouveau*. Et quelques années se passèrent encore pour que la crise de l'après-guerre devienne matière à fiction. Il en va de même aujourd'hui et *Off Limits*¹⁾, roman de l'occupation, est l'un des premiers témoignages élaborés qui nous viennent d'Allemagne nous montrer les réactions des Allemands devant la défaite, depuis l'abattement morne de 1945 jusqu'à la fiévreuse activité de 1955.

Hans Habe a derrière lui une œuvre assez considérable — une douzaine de livres (qui ne semblent pas avoir atteint le grand public), dont une autobiographie²⁾ qui a soulevé quelque émotion par l'indépendance avec laquelle l'écrivain s'exprimait sur des problèmes d'actualité, sans respecter aucun tabou. Il a été officier de l'armée d'occupation. Il a été journaliste. Il sait donc de quoi il parle. Mais peut-être est-il encore trop tôt pour tirer autre chose de l'après-guerre qu'une fresque très proche encore de la chronique journalistique. En fait, c'est bien le reproche que l'on pourrait faire à l'auteur d'avoir réuni par un fil assez ténu une série d'enquêtes fort bien menées dans les différents milieux de l'Allemagne occidentale, depuis l'ancien SS jusqu'à l'ancien résistant, en passant par le colonel qui a fait son « devoir » jusqu'au bout et celui qui a « trahi » en juillet 44, en négligeant toutefois l'Allemagne orientale.

Mais plus que ces légers défauts, ce sont d'éminentes qualités qui retiennent. Il y a dans *Off Limits* un effort très remarquable d'objectivité et d'honnêteté, qui se marque non pas tant par la peinture de l'iniquité allemande et de l'iniquité américaine (à la Ernst von Salomon), qu'en nous faisant partager les difficultés allemandes et les difficultés américaines, l'espoir des vainqueurs et celui des vaincus ; qu'en nous rendant sympathiques des Allemands et des Américains. Pour cela, il était nécessaire de créer des types et non de camper de simples marionnettes. Habe y est parvenu. Voici le docteur Adam, qui professe avec Whitmann qu'il faut résister beaucoup et n'obéir que peu ; l'émigré juif Franz Grün devenu le major Frank Green, employant tout son pouvoir à défendre les faibles ; le colonel américain Hunter dont l'unique désir est de devenir général, mais qui y renoncera quand il aura l'impression que pour y parvenir, il faudrait accepter l'injustice.

Le roman de Habe est pessimiste quant au destin des hommes, mais optimiste quant à l'homme lui-même. Peut-être traitera-t-on l'écrivain d'idéaliste... En quoi il rejoindra un groupe dans lequel on a déjà rangé quelques-uns des hommes les meilleurs de ce temps.

Jeanlouis Cornuz.

¹⁾ *Off Limits* (c'est-à-dire : accès interdit), *Roman der Besetzung Deutschlands*, Verlag Kurt Desch, Munich 1954.

²⁾ *Ich stelle mich*, également chez Kurt Desch.

Les Barbelés

Tout avait changé en Allemagne, mais les barbelés étaient restés. Ils avaient leur propre existence tenace. Les maîtres de la veille n'avaient rien respecté et les occupants ne respectaient rien non plus. Mais à tous les barbelés avaient paru intangibles. On avait commencé par échanger de l'or contre du fer, puis du fer contre de la tôle, enfin de la tôle contre du pain. Mais personne n'échangeait de barbelés. Des réserves de benzine et de produits alimentaires étaient anéanties ; on faisait sauter les ponts et les routes, la terre elle-même semblait vaciller. Mais les barbelés, eux, ne bougeaient pas. Les portes des camps de concentration s'ouvraient ; on mettait le feu aux baraquements ; les prisonniers de guerre étaient libérés ; les prisons étaient démolies. Mais les barbelés demeuraient. On pouvait ouvrir et fermer les portes ; les prisonniers libérés les franchissaient et l'instant d'après, d'autres prisonniers entraient par ces mêmes portes et tout était très simple et tellement pratique : on avait sauvé du déluge universel ce qui seul importait : les fils de fer barbelés !

Le Docteur Adam médite

Je ne lui répondrai pas, pensa Adam. Tout est clair pour lui. Mais pour les autres aussi tout était clair. Pour le fou furieux¹⁾, il avait été clair que le monde entier n'attendait que d'être guéri au contact de la vertu allemande. Et aux yeux de ceux qui le suivaient, il était clair qu'il était un nouveau messie, cependant que pour le peuple allemand, il était clair que les choses n'étaient pas si graves que ça. Plus tard, il avait été clair pour le plus grand nombre qu'il ne servait à rien de résister. Puis il avait été clair que le cauchemar cesserait dès que les Américains auraient libéré l'Allemagne. Pour les Américains, il était clair que tous les Allemands étaient des nazis qui ne méritaient pas d'être libérés. Il était clair aussi qu'il n'y avait pas eu de résistance et que seul le hasard avait fait périr des milliers d'Allemands dans les camps de concentration. Pour nous, Allemands, il est parfaitement clair que nous n'avons rien su des camps et pour eux il est clair que chacun d'entre-nous est allé allumer personnellement les fours crématoires. Pour nous, il est clair que nous avons perdu la guerre parce que nous n'avons que des poitrines d'hommes à opposer à l'acier. Pour eux, il est clair qu'ils ont gagné parce qu'ils représentent la Justice divine... Et comment parvenir à s'entendre, si le monde est plein de gens pour qui tout est clair ?

¹⁾ Hitler.

LA SCÈNE ET L'ÉCRAN A PARIS

La Scène :

Le Concours des Jeunes Compagnies au Théâtre Rochefort.

Voici que se termine une saison théâtrale qui dans son ensemble — si l'on excepte quelques reprises de haute qualité, et quelques créations heureuses — n'a tout de même pas spécialement enrichi le théâtre. Dans ce climat d'indécision, le Concours des Jeunes Compagnies apporte un souffle vivifiant, un air renouvelé.

Toute une pléiade de troupes, ardentes, remuantes, graves pourtant, a envahi pour quelques jours le plateau du petit théâtre du Rochefort. Il s'agissait de soumettre aux critiques chevronnés, le résultat de leurs efforts et de leurs recherches — autant dire leurs anxiétés et leurs espoirs. On imagine si les grincheux, blasés surmenés, s'en sont donné à cœur joie de dénoncer les imperfections, les outrances, les longueurs et les maladresses ! En fermant, dirait-on, délibérément les yeux sur ce qui fait le prix de ce genre de compétition : son côté humain.

Vissés dans leur fauteuil, aux lèvres une moue de dédain, la méchanceté au bout du stylo, ont-ils réalisé ce que représentait pour ces jeunes acteurs, ces metteurs en scène débutants, ces décorateurs néophytes, le fait de monter un spectacle et de l'interpréter avec des moyens matériels souvent limités ? Cependant, il est à parier qu'aucun de ces exigeants n'a encore oublié qu'un Georges Vitaly, par exemple, est issu d'une de ces compagnies. Oui, certes, les moyens étaient limités. Mais en revanche, que d'enthousiasme, que d'ardeur. Et cet amour du théâtre, cette jeunesse de cœur, ce désintéressement enfin que les planches usent si vite, hélas.

En le voyant, il nous souvenait d'une troupe d'amateurs qui se forma, dans l'entre-deux-guerres. Cela se passait en Belgique. La troupe avait pour nom *Les Comédiens routiers*. Rien ne la rebutait. Elle osait tout. C'est-à-dire présenter au public les spectacles les plus difficiles, et son choix allait de Sophocle à Gorki, en passant par Molière et Goldoni.

Aujourd'hui ces mêmes jeunes sont devenus, si l'on peut ainsi dire : *Le Théâtre National Belge*. On sait la réputation qu'il a acquise, non seulement dans son propre pays, mais aussi à l'étranger.

Pour en revenir au concours qui nous intéresse, notons que sept troupes avaient pris « le départ » après une sélection sévère. Si sévère qu'elle ait été, le jury n'a pas estimé devoir décerner de Grand Prix. Il se contenta d'attribuer deux mentions aux finalistes : *La Comédie de Paris* et *La Compagnie René Laforgue*.

La première, suivant une mode en honneur, avait présenté une pièce tirée d'un roman : « La Servante du Passeur » de Ernest Wiechert. Texte comprenant des

lenteurs, certes, parfois un peu lourd, mais dont Michel Gudin, le metteur en scène a tiré un intelligent parti. La seconde, celle de René Lafforgue, soumettait au jury « Les Fiancés de la Seine », de Morvan Lebesque, sorte de tranche de vie non dépourvue de poésie et « La Venise sauvée » de Thomas Olway. Dans l'ensemble deux excellents spectacles, joués avec cœur, avec flamme. Et grâce auxquels il semble que l'avenir des acteurs et des réalisateurs soit plein de promesses.

Il serait injuste de passer sous silence quelques-uns des autres spectacles. Tels par exemple ce « Don Juan » de Milozs, présenté par la *Troupe Guy Suares*. Et aussi « La Locondiera » de Goldoni, choisie par la *Compagnie Bernard Jenny*. Nous nous souvenons de cette même Locondiera personnifiée par Ludmilla Pitoëff, dans une mise en scène de son mari. Et ma foi l'interprétation d'aujourd'hui quoique très différente, supportait la comparaison si tant est que notre mémoire nous soit restée fidèle.

L'Écran :

« French Cancan » de Jean Renoir.

Par quel miracle Jean Renoir a-t-il pu réaliser une manière de chef-d'œuvre avec des éléments dont aucun n'est neuf ? Soit : une époque dont on s'est beaucoup servi ces dernières années. Des types humains dont chacun implique un poncif : la très belle fille (Maria Félix), en équilibre sur cette frontière qui sépare la demi-mondaine, comme on disait alors de l'artiste. La petite blanchisseuse (Françoise Arnoul) du Montmartre de 1900. Le beau prince richissime et malchanceux en amour, et qui n'oubliera jamais la petite Parisienne qui l'a envoyé promener. Le directeur de Music-Hall (Jean Gabin) en proie à des difficultés financières et à des caprices sentimentaux. A cela, ajoutez que l'intrigue — la jalousie de femme à femme, de femme à homme et vice-versa est mince. Et que le film tient debout un peu à la manière d'un décor de théâtre, dont les montants risquent de vaciller au moindre courant d'air.

Et pourtant depuis longtemps le cinéma français n'avait pu, dans le genre sentimental et souriant, s'enorgueillir d'une aussi délicieuse réussite.

C'est que dans tous ces éléments intervient le génie de Renoir cinéaste. D'abord, il y a la façon de faire vivre ses personnages. Et dans les rapports humains, de faire jaillir d'une main impérieuse et légère l'étincelle qui fixe la valeur éternelle des sentiments les moins exceptionnels.

Certes, dans ce film l'anecdote fragile est là, pour le public. A la façon de ces histoires dont malgré soi et en dépit de leur peu d'importance, on attend comment elles finiront. Mais la valeur de « French Cancan », c'est son mouvement prodigieux, la virtuosité de son montage. Et aussi la couleur, pour laquelle au prix de quelles recherches, de quelle obstination, Renoir a retrouvé à la fois, les effets de volume et les subtilités lumineuses des peintres impressionnistes.

Grâce à des paysages montmartrois, au temps où la vigne ombrageait encore les rues, et où, en haut des escaliers provinciaux, existaient d'étroites places somnolentes. Gentillesse du petit peuple des commerçants... Tout est réalisé sans fadeur et sans immobilisme, c'est-à-dire que cela ne ressemble jamais à un tableau, à un chromo. Cela vit.

Le morceau de bravoure cependant est constitué par le tourbillonnement des danseuses menant le French-Cancan. Ce rythme ensorcelant, cette folle envolée de jupons, toute cette frénésie, ce vertige joyeux, combien de fois devant la caméra, dut-on recommencer la séquence pour arriver à cette perfection ?

Jean Acker.

NOTES DE LECTURE

La Coupe d'Or

par Henry James. Editions Laffont, Paris.

J. Brown place H. James (avec Melville, Hawthorne, Mark Twain) parmi les grands ancêtres du roman américain contemporain. Ancêtre, le mot étonnerait ailleurs. Mais dans ce Nouveau Monde où l'on vieillit vite, faute d'un passé lointain ! ...Henry James (frère du célèbre philosophe, William James) naquit en 1843 et mourut en 1916. C'est dire !...

La Coupe d'Or, parue en 1904, appartient à la dernière manière de romancier, la plus typique, celle par laquelle il est grand. Il y applique la méthode dramatique au roman, et son style scrupuleux, contourné, sensible aux éveils de conscience et aux intuitions ténues, n'y entrave pas, en dépit de sa lenteur, le développement d'une action qu'il n'entend pas sacrifier à l'analyse. Si bien que l'on peut parler, à propos de ce gros livre, de concentration. L'Américain James, qui vécut surtout à Paris et en Angleterre, est à même d'étudier la délicate adaptation des Américains riches, à la vieille civilisation de l'Europe. Le milliardaire Adam Verver est un collectionneur d'œuvres d'art, un connaisseur. Sa simplicité, son innocence ainsi que celles de sa fille Maggie, sont presque d'un enfant. Pour que ces deux êtres s'éveillent, sortent d'enfance, s'enrichissent de pensées, d'émois, de souffrances aussi, il leur faut vivre et souffrir par ces êtres plus subtils, plus compliqués que sont le prince romain Amerigo et Charlotte, la fille sans fortune. *La Coupe d'Or*, ou comment l'esprit vient aux milliardaires. On n'aurait pas cru, mais c'est plein d'intérêt.

R. T.

Panorama de la littérature contemporaine aux Etats-Unis.

par John Brown. Editions Gallimard.

Il ne faut jamais se fier aux dimensions d'un livre. Celui-ci, épais et large, ne paraît guère engageant. Il se donne aussi pour un panorama. On a l'impression qu'on n'en sortira jamais, ou qu'on s'égarera, si l'on s'y aventure. Et il n'y

a pas de guide mieux renseigné et plus attachant que J. Brown, de plus clair, de plus précis, doué d'un sens critique plus sûr. Les vraies gloires sont mises en lumière, aux fausses il assigne leur juste place. Les tendances générales d'un ensemble complexe sont dégagées. L'étude s'accompagne d'« illustrations », c'est-à-dire d'extraits des œuvres maîtresses : ils sont suffisamment longs pour être intéressants et significatifs. Une initiative heureuse : les poètes sont offerts dans le texte accompagné d'une traduction. Enfin les « documents » (extraits d'écrivains ou de journalistes) sont choisis en fonction de leur valeur, disons sociologique. Cette étude a reçu le Prix de la Critique ; elle le méritait.

R. T.

Maîtres du XIXe siècle et du XXe.

par Claude Roger-Marx.

Pierre Cailler, éditeur.

« Cet ouvrage... n'a pas la prétention de broser un tableau complet de la peinture moderne ». Pourtant, à feuilleter la table des matières ou l'index, on s'aperçoit vite qu'il n'est guère de grand nom, de Delacroix à Brianchon, qui ait été laissé de côté. C'est une première qualité. En voici une autre : Claude Roger-Marx a ses préférés, mais il n'est pas partisan. Il n'est pas dogmatique, il n'est pas théoricien. En revanche, à chaque fois il essaye de faire ressortir les traits caractéristiques de ce qu'il appelle *l'écriture* de chaque peintre (et ici, on regrette qu'il n'y ait pas plus d'illustrations — Pierre Cailler, l'éditeur de tant de livres débordants à ce point de vue de richesses, se contentant de nous mettre en appétit par une admirable reproduction de Dauterive, une autre fort belle d'Odilon Redon et quelques dessins en noir).

En guise de conclusion, l'auteur reprend quelques articles où, après beaucoup d'autres, il met en garde les jeunes peintres contre les critiques (ce qui est bien un peu contradictoire), trop « littérateurs » et abstraits.

Un guide et un compagnon utile et intelligent.

Jl. C.

L'ART SUR LE VIF

La connaissance des formes d'art qui ont fleuri sur notre sol s'est considérablement répandue ce dernier quart de siècle. Cette science, si intimement liée à l'histoire de notre civilisation, fut longtemps déposée dans des ouvrages indigestes ou peu maniables. Ce fut un événement et un succès que la parution, en 1934, d'un guide artistique de la Suisse, le *Kunstführer der Schweiz*, de H. Jenny, dont les éditions se sont depuis lors succédé rapidement et dont on attend toujours une traduction française. Mis à la portée du touriste, nos monuments d'art jalonnaient désormais les itinéraires, comme jadis les beautés naturelles. Cette innovation a fait souche. Depuis lors on a vu paraître nombre de publications d'un format de poche consacrées aux témoignages de notre civilisation. Ainsi, le petit ouvrage, si clair et si bien présenté, de Peter Meyer : *l'Art en Suisse*, où l'excellent *Guide artistique du Valais*, d'André Donnet. L'Office central suisse du Tourisme s'est intelligemment annexé ce sujet et y consacre nombre de ses opuscules de propagande, inspirés par le guide de Jenny. Les uns sont régionaux, d'autres embrassent l'ensemble de la Suisse. Parmi ces dernières, on peut citer, comme particulière réussite, les quelque soixante pages résumant trente *Itinéraires d'art en Suisse*. Ce sont des croquis de ce qu'on voit à droite et à gauche de la route, accompagnés en regard d'une description succincte des monuments.

L'art et la culture ne s'apprennent point dans les archives, y dit-on justement, ni dans les livres d'art, si bien illustrés soient-ils : ils s'apprennent sur le vif. C'est un des buts que se propose depuis quelques dizaines d'années la

Société d'histoire de l'art en Suisse

(secrétariat : Schwanengasse 4, Berne).

Le nombre de ses adhérents s'est fortement développé et ne cesse d'augmenter. Son activité est diverse. Elle organise chaque printemps et chaque automne une excursion d'un à trois jours, consacrée à l'exploration artistique d'une partie du pays. Les participants sont conduits par des guides particulièrement qualifiés à travers les monuments d'une région et ap-

prennent ainsi à connaître une foule de trésors d'art que la plupart ignorent, parce qu'ils sont situés à l'écart des chemins battus, au propre et au figuré. Ainsi mieux connue, la patrie est mieux aimée. Un bulletin mensuel illustré, renseigne les adhérents sur les excursions, l'activité de la société, les monuments restaurés ou menacés de démolitions évitables. La connaissance de nos villes d'art, de nos monuments religieux et profanes, est diffusée par une foule de petites monographies, succinctes et précises, rédigées par des membres de la société et mises à la disposition des visiteurs à un prix des plus modiques.

Enfin, la Société d'histoire de l'Art en Suisse consacre une partie importante de son effort à la publication successive des volumes qui, sous le titre général : *Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse*, contiennent l'inventaire commenté et richement illustré de tous les trésors architecturaux du pays. Une trentaine de ces ouvrages monumentaux ont paru jusqu'ici et formeront une collection complète de plus de soixante-dix volumes. Il en est publié un ou deux par an, remis gratuitement ou à prix réduit aux membres de la société.

Pierre Grellet.

Deux fois Lautrec :

Autour de Toulouse-Lautrec

de Paul Leclercq.

Editions Pierre Cailler.

L'auteur a « connu » Toulouse-Lautrec, je veux dire : il a rencontré ce petit homme maniaque et malheureux qu'on pouvait apercevoir dans certaines maisons spéciales de Montmartre aux environs de 1900. Il nous conte des anecdotes, crayonne quelques tics et quelques bizarreries.. Sans doute, tout nous intéresse d'un « cas » tel que Lautrec, mais l'on déplore pourtant de voir certains génies à tel point mangés par le détail pittoresque et l'historiette. Ce qui me semble donc le meilleur ici, ce sont les excellentes reproductions en couleurs dont Pierre Cailler a orné ce petit livre.

Jl. C.

Lautrec et son temps

de François Gauzi.

Editions David Perret.

La Bibliothèque des Arts.

Gauzi à lui aussi connu le peintre. Et lui aussi nous raconte ses souvenirs. « Nous aimons, écrivait Delacroix, trouver l'homme à côté ou à la place du héros. » L'éditeur s'autorise de ce propos pour dire sa conviction que « ce petit livre, si modéré de forme, mais si hardi de fond » est assuré de survivre. Pourtant là encore, le mérite de l'éditeur me semble supérieur à celui de l'auteur. Ce qui nous retient dans *Lautrec et son temps*, ce sont assurément les nombreux dessins, les reproductions de tableaux et d'affiches, depuis la ravissante couverture sur laquelle se pavant la Goulue et Valentin le Désossé, jusqu'à ce *Rappel*, qui ne laisse pas d'être émouvant, en dépit de son côté caricatural. Et l'on admire une fois de plus que de ce monde veule et sans nerf qui était le sien, Lautrec ait su tirer une œuvre où le moindre « croqueton » a sa vigueur et son style.

Jl. C.

Le Taureau par les Cornes

Roman par Aimé Blanc. Debresse, éditeur.

Aimé Blanc est un écrivain provençal qui a déjà une œuvre longue derrière lui, de contes et de romans « paysans ». *Le Taureau par les Cornes* lui aussi est un roman de la terre, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait d'intérêt que pour les habitants du terroir.

De cette histoire très simple et commune — une fille prise entre deux garçons — l'auteur a su tirer un drame sobre et puissant.

A mon gré, l'écrivain pourrait toucher plus directement encore en dépouillant son style d'un goût exagéré pour l'épithète (à qui Flaubert voulait, si je ne me trompe pas, tordre le cou !) l'adjectif censé renforcer et qui ne fait qu'affaiblir — formidable torsion, l'énorme garçon, l'immense garçon, le solide garçon, effroyable torsion, insupportable douleur, une âme engraisillée, l'herculéen garçon, etc.

Mais son livre se lit avec plaisir. N'est-ce pas l'essentiel ?

Lettres de Paul Claudel sur la Bible

Nouvelles éditions Debresse.

Quelque respect que l'on doive à un glorieux vieillard écrivant sur un sujet aussi grand à un prêtre de l'Eglise, il faut bien avouer que la lecture de ces pages laisse une pénible impression d'« autogobisme », d'intransigeance et d'orgueil, en bref de tous les défauts qu'André Gide croyait pouvoir dénoncer chez son « ami ». A côté de quelques lettres belles, mais contestables, trop d'autres où Claudel remercie pour un article, annonce qu'il fera une conférence, ou qu'il a reçu une réponse, ou qu'il va répondre, etc., etc., et qui ne nous intéressent que bien peu.

De la Connaissance historique

Par H.-I. Marrou. Aux éditions du Seuil.

Dans ce petit livre bien fait, l'auteur poursuit un difficile et méritoire combat d'une part contre le positivisme, c'est-à-dire la tendance à vouloir faire de l'histoire une science *exacte*, à vouloir découvrir des lois historiques, à penser qu'il est possible d'atteindre en histoire à la *certitude* ; et d'autre part contre le scepticisme historique, qui voudrait que nous soyons à jamais condamnés en histoire à l'ignorance absolue. Mène-t-il ce combat à la victoire ? Dans la mesure du possible, dans la mesure où le lecteur est disposé à cet acte de foi que Marrou proclame nécessaire pour qui veut être historien. Car tout dépend en fin de compte d'une prise de position première : « l'histoire ne se soutient pas à elle seule, comme le révaient les positivistes ; elle fait partie d'un tout (...) dont la philosophie de l'homme est comme l'axe ». Mais si je professe un agnosticisme absolu en philosophie, il est peu probable que je consente à croire en histoire.

On regrette que dans un livre aussi grave, l'auteur prenne parfois le ton de la polémique, jusqu'à parler du « vieux Seignobos », de Croce, « vieux sophiste napolitain » à la « personnalité encombrante », de Spengler « pseudo-prophète, maître d'erreurs sombres ». Ce qui pourrait renforcer chez le profane l'impression que l'histoire n'est que le lieu de réglemens de comptes entre des historiens également incapables d'arriver au *Vrai*.

Jl. C.

Jeune poésie

Pour songer à demain,

poèmes de J.-P. Schluneger.

Les éditions de Jeune Poésie, à Genève, poursuivent leur effort. Voici leur huitième plaquette, et la deuxième que publie Schluneger. après *De l'Ortie à l'Etoile* parue voici deux ans. « *L'Expression de la solitude cède à un besoin d'échange* » dit la prière d'insérer. Autrement dit, le poète cherche à s'engager. Pourtant, ce qui continue à me plaire dans la poésie de Schluneger, c'est l'expression heureuse de la vie de tous les jours, le pain et le vin sur la table, une lampe qui s'allume pour la veillée à deux, des fruits sur une assiette, un tramway que « *jore dans la nuit sa grinçante percée* ». Je suis moins sensible aux poèmes qui se réfèrent à une actualité politique, quoique, certainement, ils valent mieux que ce qu'on lit d'ordinaire sur de tels sujets. Enfin, lorsqu'il s'essaye à critiquer un certain climat de chez nous, (« *Voici le pays froid, les longs murs sans lumière* »), Schluneger me semble tomber dans la convention. Mais c'est un aspect secondaire de sa poésie. L'essentiel me plaît et me paraît valable.

Jl. C.

An Atlas of Anatomy for Artists

De Fritz Schider. Dover Publications, Inc.

Juxtaposant un précis d'anatomie, une étude du mouvement et de nombreuses reproductions de maîtres (Léonard de Vinci, Goya, Degas, etc.), abondamment illustré de planches et de documents photographiques, cet ouvrage est le guide indispensable d'un artiste soucieux de retrouver dans son œuvre l'harmonie du corps humain.

J. M.

Picasso

Documents iconographiques. Préface et

Notes de Jaime Sabartes.

Pierre Cailler, éditeur.

Quoique ce qui importe chez un créateur, ce soit son œuvre avant tout et son œuvre seule, il n'est pas inutile d'en éclairer les circonstances, de montrer les lieux où cette œuvre est née, de nous permettre de suivre, à travers les photos, les portraits, et les auto-portraits de l'artiste, la courbe de son visage jusqu'à ce qu'enfin nous fixent, nous fouillent et

nous déchiffrent les yeux inquiétants du vieux magicien, qui en d'autres temps eût été prophète, ou brûlé dans quelque autodafé ! *Inquiétants...* et rassurants tout à la fois, parce qu'ils brûlent de la tranquille assurance d'un homme qui a parfaitement réussi sa vie, fait ce qu'il a voulu, tout ce qu'il a voulu et rien d'autre, lutté à sa manière pour *l'homme...* Voici un auto-portrait de l'époque bleue, en voici un autre de l'époque nègre. Voici le peintre vu par Cocteau (pas d'auto-portrait de l'époque cubiste, ni plus récent, comme si Picasso s'était désépris de lui-même ou peut-être parce qu'il avait conscience de ne pouvoir être atteint par cette espèce de désintégration qu'est le cubisme analytique). On tourne les pages : toute une époque, assumée, angoisée et espoir, par un homme.

Jl. C.

ÉCHOS

L'Association des Ecrivains vaudois, présidée par M. Henri Perrochon, a décerné le « Prix du Livre vaudois » 1955 au poète Gustave Roud.

Nos très vives félicitations.

Signalons les admirables gravures éditées par la Guilde internationale de la gravure. On y trouvera des œuvres originales de plusieurs des maîtres qui exposent en ce moment au Palais de Rumine : Singier, Estève, Lapique et d'autres (Librairie Bridel).

Les publications de Pour l'Art :

Collection « Un Texte-Une Gravure » ;

Etoile, de Gustave Roud, gravure de Palézieux.

La Rencontre, de René Berger, gravure de Prébandier.

Reconnaissance, de Jeanlouis Cornuz, gravure de Kaiser.

Reflets de Claude Aubert, gravure de Yersin.

La Chambre que je n'ai pas, gravure de Meystre.

(*l'exemplaire Fr. 5.—*)

Editions du Viaduc :

Ambroise : *Célestin* (Avis de R. Berger).

Jeanlouis Cornuz : *La Vieille Femme*.

(*l'exemplaire Fr. 3.30.*)

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

Au Palais de Rumine : Du 24 juin au 26 septembre, Le Mouvement dans l'Art contemporain.*

Château de La Sarraz : Du 19 juin au 20 août, Maîtres de l'Estampe japonaise.*

Au Musée Jenisch, Vevey : Du 2 juillet à la fin août, Utrillo - Suzanne Valadon - Modigliani - Utter.*

Galerie du Capitole : Du 25 juin au 31 août, Jeune Peinture romande.

Galerie Vallotton : Au cours de l'été, Maîtres français du XIXe et du XXe siècle.

Galerie Bridel et Nane Cailler : Du 4 au 30 juillet, André Minaux.

Du 2 au 31 août, La Vie - La Vendange - Le Vin dans la gravure contemporaine.

A l'Entracte : Jusqu'au 15 juillet, Wendt

Du 20 juillet au 20 août : Duthoo.

* Les membres de Pour l'Art obtiendront une réduction sur présentation de leur carte de membre.

NOS VOYAGES D'AUTOMNE

L'Andalousie (7e reprise)

Du 15 septembre au 1er octobre 1955.

Lausanne - Barcelone et retour par chemin de fer (couchettes) -
Barcelone - Cadix (par mer) - Algésiras - Ronda - Grenade - Cordoue
Séville (par car et rail) - Séville - Madrid - Barcelone (par avion).

Florence et l'Ombrie

Du 23 au 30 octobre 1955.

Lausanne - Florence et retour par chemin de fer IIe classe, puis en
deux groupes séparés :

Groupe A : Séjour à Florence. Visite des œuvres d'art et des
monuments les plus marquants, sous la conduite de René Berger.

Groupe B : Un jour à Florence, puis circuit en autocar privé par
Arezzo - Pérouse - Assise - Chiusi - Sienne - San Geminiano - Une
seconde journée à Florence. Accompagnant : L.E. Juillerat.

Le programme détaillé de ce voyage sera publié dans notre numéro
de septembre.

Programmes détaillés, renseignements et inscriptions au

SERVICE DES VOYAGES POUR L'ART

Aubépines 5 bis, Lausanne, téléphone 24 23 37

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. D'entrer à des prix réduits, à toutes les conférences organisées par Pour l'Art ou sous ses auspices. (Conditions par le Secrétariat.)
4. D'entrer, à des prix réduits, dans certains grands musées de Suisse, (Kunstmuseum de Berne, Musées de Genève et Lausanne, etc.).
5. D'accéder gratuitement aux Rencontres de Pour l'Art, ainsi qu'aux séances cinématographiques.
6. 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.

MOUVEMENT POUR L'ART

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

Secrétariat : Imprimerie Pont frères, Marterey 28, Lausanne, tél. 22 40 10.
Chèques postaux II. 111 46.

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

Carte de membre-adhérent : Fr. 10.—.

Pour les étudiants et apprentis : Fr. 7.— (cahiers compris).

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 7.—.

France : adhésion (cahiers compris) : Fr. 500.—.

Correspondance : Case postale Saint-François 1981, Lausanne.

Service des voyages : L.-E. Juillerat, ch. des Aubépines 5 bis, Lausanne,
téléphone 24 23 37.