

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Mars - Avril 1957 - No **53** Dixième 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, Louis Bovey, Jacques Monnier.

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), tél. POR 52.06, chèques
postaux Paris 51-39-96

Sommaire

Pierre Courthion : De la critique d'art

François Mégroz : Des icônes

Vlaminck parle...

Mireille Kuttel : La voisine

J.-P. Maly : Les heures joyeuses

L. Bovey : Véronique Filozof

Gérard Bauër : Claude Lorrain

René Berger : La Traversée interrompue

Raymonde Temkine : Platonov - Ivanov ou la faveur
de Tchékov

Enfance et poésie

Maurice Perrenoud : L'Art à l'école

L.-E. Juillerat : San Zeno

L.-E. Juillerat : Iconographie de l'Art chrétien

Notes - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

Présentation typographique : Ernest Pont

Mouvement Pour l'Art

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

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

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

Pour les étudiants, les apprentis et les membres des
Quatre Z'Arts : Fr. 7.— (cahiers compris)

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 7.—

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

Adresse : voir ci-dessus sous « Cahiers Pour l'Art »

Voyages Pour l'Art

Direction : L.-E. Juillerat, 5 b, ch, des Aubépines,
Lausanne, tél. 24 23 37

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

M. Emile Ott
Ascona et Hong-Kong

M. H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

M. Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

DE LA CRITIQUE D'ART

Qu'il y ait un art vivant et qu'il soit déplorable de passer à côté sans même essayer de le comprendre, quel est, de nos jours, celui qui n'en conviendrait pas ? Pourtant, encore au début du siècle, il y avait divorce entre les esthéticiens (ceux qu'on appelait alors les « penseurs », lesquels, presque tous croyaient pouvoir réduire l'art à une seule définition conforme à je ne sais quel *idéal classique*, et les artistes qui, au même moment, recherchaient une expression nouvelle résultant de leur façon très particulière de sentir et d'imaginer. Depuis lors, la faiblesse de l'esprit « passéiste » a été dénoncée. Idolâtrer les œuvres d'autrefois au point d'en arriver à désespérer de celles de l'avenir, sous le prétexte fallacieux que l'art aurait atteint son apogée une fois pour toutes sous les Grecs ou les Renaissants, est le fait d'un manque impardonnable de confiance. Ce désenchantement ne peut rien inspirer de viril à celui qui en est la victime. Art ancien, art moderne, nous savons aujourd'hui que ce sont là les rameaux successifs d'un même arbre toujours vivace. Cette compréhension d'une poussée continue de formes sans cesse modifiées, elle s'est encore élargie devant la diversité des expressions que nous avons pu recenser dans le monde, et confronter au cours de ces dernières années.

Relater la genèse du phénomène artistique n'en est pas devenu pour cela plus facile. L'accumulation des découvertes, la facilité et la rapidité de l'information menacent la critique d'art d'éclectisme et de confusion. Pour y résister, il faut que l'auteur de cette sorte d'écrits montre un rare équilibre de sensations et de connaissances, qu'il ait à la fois le don de saisir subjectivement les qualités d'une œuvre et d'en relever objectivement les défauts. Entre le critique d'art de gazette, qui sème quelques notes hâtives, et l'esthéticien qui, dans la spéculation philosophique perd parfois le sens des valeurs tactiles dont la matière est porteuse, il arrive pourtant que se glisse un véritable connaisseur.

On se l'est souvent demandé : le genre même de la critique d'art peut-il prétendre à une existence singulière ? Cet art muet, rebelle à toute définition, à toute pédagogie, pourquoi chercherait-on à en provoquer la

compréhension par un autre moyen que lui-même ? A quoi bon alourdir de commentaires ce *déjà-fait* dont l'ensemble peut être vu et apprécié d'un coup d'œil ? L'excès de littérature qui le recouvre aide-t-il beaucoup à comprendre un Cézanne ? Ne le connaîtrait-on pas mieux en regardant ses œuvres ? D'autant plus qu'ici le mot ne répond pas au mot comme dans la critique littéraire, mais à la forme et à la couleur d'une réalité plastique que l'on voit sans rien d'interposé. Il y a donc transposition d'un langage dans un autre, menace, par conséquent d'un appauvrissement.

« Les artistes font des yeux neufs, les critiques d'art des lunettes » a dit spirituellement Paul Eluard. Mais, lâchée cette boutade, l'auteur de *A Pablo Picasso* ajoutait aussitôt que si les meilleurs critiques d'art se taisaient, l'histoire des aspirations humaines se tairait aussi tout entière¹. Il n'est pas jusqu'à Paul Valéry, adversaire pourtant déclaré de tout verbiage, qui ne justifiât, lui aussi, ces commentaires écrits du visuel : « Tous les arts, disait-il, vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde. » Or ces propos qui viennent à l'esprit devant les « phénomènes artistiques », la critique d'art a pour objet de les condenser ou de les amplifier, de les aiguïser, de les ordonner ; elle essaye de les harmoniser. « Son domaine va de la métaphysique aux invectives². » Sans compter que, d'une époque à une autre, d'un peintre à un autre, d'une œuvre à l'autre, le langage artistique ne cessant de modifier sa poétique et de transformer les caractères de son expression, le spectateur désarmé peut avoir besoin, en ces matières, de recourir à une sorte d'arbitre.

* * *

Cet homme étrange, ce factotum de haute lignée qui peut être à la fois l'éclaireur du public et l'animateur de l'artiste, il importe avant tout qu'il ait ce discernement instinctif qu'on appelle le *flair*, qu'il sente le plus ou moins d'intensité des substances et des couleurs, la vibration des lumières et de plans, bref : la qualité qui fait, pour qui le regarde, que l'ensemble ordonné d'une œuvre est porteur d'une augmentation de vie. « Pour apprécier une œuvre d'art, dit Lionello Venturi, il faut une sensibilité artistique naturelle » et une « culture artistique ». « Celui qui a regardé avec un affectueux intérêt un grand nombre de peintures, et con-

1. Paul Eluard, *Anthologie des Ecrits sur l'art*, in *Les Frères Voyants*, Tome I, Paris, Edition du Cercle d'art.

2. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard 1946.

tinue d'en voir... est capable de sentir la qualité de l'art plus que celui qui a autre chose en tête. Et s'il a eu la patience de confronter ses jugements avec les jugements des autres en s'efforçant de comprendre la raison de son accord ou de son désaccord avec autrui, il a enrichi sa sensibilité³. »

Le critique d'art est donc un homme tirant aussitôt de l'œuvre d'art la vision qui, dans ses grandes lignes, deviendra avec le temps la vision persistante de tous. Par la parole et par l'écrit, il clarifie ce que les autres ont déjà « perçu sans apercevoir »⁴. Il peut toutefois s'égarer quand, isolant de l'ensemble ce qui l'intéresse ou ce qu'il croit susceptible de nous intéresser, il le classe et l'étiquette systématiquement, jusqu'à nous faire oublier l'œuvre d'art elle-même. Il faut, par conséquent, que notre critique ait un don tout particulier de réceptivité et même de poésie, afin de pouvoir situer le talent ou le génie de l'artiste qu'il étudie, en ce qu'il a d'unique, d'essentiel, d'irremplaçable. Il arrive ainsi qu'il voie l'œuvre non plus étroitement pour lui-même, ni pour elle-même, mais pour tous, pour le gain qu'elle est en puissance de procurer à l'humanité. Le critique d'art est alors, lui aussi, dispensateur d'un enrichissement de l'esprit ; et moins il songe à *utiliser* l'émotion qu'il a reçue de l'œuvre d'art, plus il perçoit et nous fait percevoir de choses. Il pourra même, s'oubliant pour s'identifier avec lui, éclairer l'artiste sur ses propres intentions. Quand, en fin de journée, encore trop engagé dans son ouvrage pour en avoir une vision reposée, le peintre fatigué regarde ce qu'il a fait, passant d'une satisfaction exagérée à un excès de découragement, le critique peut être celui qui rétablit objectivement l'équilibre en soufflant à l'oreille du maître : « Voilà où tu en es arrivé par rapport à ce que tu te proposes de réaliser et aux moyens qui te sont donnés pour cela. »

On le voit : gardant son appréciation libre de toute influence extérieure à l'œuvre qu'il a sous les yeux, le vrai critique parvient, oubliant ce qu'il sait, à regarder chaque œuvre d'un œil frais, nettoyé de tout cliché. Il est à la fois un mémorialiste et un historien, un connaisseur des métiers d'arts plastiques et de la facture particulière à chaque artiste, cela, sans se fixer sur l'une ou l'autre avec maniaquerie. Aussi, loin de ramener son constat à l'idée préconçue d'une unique interprétation à laquelle il pousserait l'œuvre de tous ceux qu'il étudie, il s'efface au contraire devant

3. Lionello Venturi, *Pour comprendre la Peinture*, de Giotto à Chagall, traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Albin-Michel, p. 8 et 9.

4. Henri Bergson.

la peinture ou la sculpture à laquelle l'attache son amour. Il s'efface, mais sans perdre ce qu'il y a en lui d'exigences, de besoin d'élévation, de méfiance aussi par rapport à la vulgarité.

* * *

La critique d'art, il est vrai, a connu bien des modes d'expression. On la fait, de nos jours, assez scientifique et visant à informer le plus exactement possible, à l'américaine ; et, ma foi ! ce n'est ni la meilleure, ni la pire. Auparavant, elle a été tour à tour académique, historique, poétique, et même légendaire. On l'a connue aussi, outrageusement anecdotique. Tel morceau célèbre de Diderot sur *L'Accordée de Village* (Salon de 1761) est devenu pour nous carrément illisible : « Le père, nous dit-on, est ce vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour du cou », et ainsi de suite. C'est précisément quand elle se borne comme ici à la seule description du *représenté* d'un tableau que la critique d'art n'a pas de raison d'être. La peinture dans ses pures manifestations : dessin, couleurs, lumières, rythmes, expressions de l'ensemble, y est complètement oubliée. On se croirait au théâtre, et devant une scène qui se serait subitement immobilisée. Il est vrai que le tableau de Greuze n'est guère autre chose ; mais alors, il fallait le dire, et le prendre en défaut de n'être que cela. Les précurseurs du Diderot des *Salons* : Sandrart commentant l'œuvre de Claude Gellée, Félibien ou Bellori parlant de Nicolas Poussin avaient tout de même une autre connaissance de la peinture !

Pour trouver son véritable langage, celui de la « modernité », la critique d'art n'en devra pas moins attendre le visionnaire qui a eu le don de nous faire entrer dans le secret de l'œuvre et de l'artiste qu'il a su évoquer d'un mot. Écoutons-le parler de « ce mérite très particulier et tout nouveau de M. Delacroix, qui lui a permis d'exprimer, simplement avec la couleur ce qu'on pourrait appeler l'atmosphère du drame humain, ou l'état de l'âme du créateur »⁵. Le ton, n'est-ce pas, a changé ? Que ce soit Delacroix, Guys ou Daumier, le peintre nous devient présent dans les écrits de Baudelaire ; nous avons l'impression d'être admis à travailler avec lui, nous nous croyons lui-même. La force de cette critique, d'où provient-elle ? Avant tout de la très rare sensibilité poétique de son auteur. Mais elle résulte aussi, je crois, en partie, de ce que le grand critique d'art a pu voir et connaître les artistes dont il a parlé : ils étaient ses contemporains. Et si Fromentin, peintre lui-même, mais peintre médiocre, est loin

5. Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Delacroix, Skira, Genève, p. 17.

de montrer une compréhension esthétique aussi exceptionnelle, n'est-ce pas en partie parce qu'il y a, chez lui, en dépit de sa connaissance de la technique picturale et de son talent littéraire à nous en entretenir, comme un arrêt de l'admiration à une époque révolue, celle des anciens maîtres flamands et hollandais (ce qui s'est reproduit, de nos jours, pour M. Berenson qui a pourtant si bien parlé des peintres italiens d'autrefois). Souvent, il est vrai, les maîtres du passé sont plus vivants que bien des contemporains. Mais pour une information complète de l'homme et surtout — ce qui est essentiel — une évocation vivante de l'œuvre, je me demande si le témoignage direct n'est pas ce qu'il y a de plus précieux.

Informé, éclairé, touché, transporté, rallié à l'œuvre d'art et à sa « lecture » un certain nombre d'hésitants qui, sans elle, auraient peine à se retrouver dans ses arcanes, deviner en quoi les qualités d'une peinture, d'une sculpture, d'une architecture sont susceptibles de répercussions sur l'œil et l'esprit du spectateur, démêler celles de ces résonances qui sont assez fortes pour émouvoir durablement la sensibilité des hommes, tel est donc, entre autres, et au mieux aller, le fait de la critique d'art. Seule la générosité du cœur et de l'esprit, un état d'enthousiasme persistant peuvent intéresser, retenir et captiver le lecteur de cette sorte d'écrits qui ne souffrent ni érudition étalée, ni bavardages. Pour ma part, j'aime la concision dans ces essais ; j'aime aussi que, ne reprenant pas le déjà dit, ils apportent, au contraire, des vues nouvelles et, sans trop de système, une contribution substantielle à l'histoire et à la compréhension de l'art. C'est ce qu'ont fait depuis un demi-siècle les Gustave Geffroy, les Oscar Wilde, les Apollinaire, les Elie Faure, les Meier-Graefe, les Venturi.

Ces hommes ont agi sur notre génération. Ils nous ont préparé à sentir par les voies de l'optique physique et spirituelle. Car une œuvre d'art plastique n'est pas seulement ce qu'elle paraît à notre vue. Chargée de signification, elle a sur nous une portée indéfinie à laquelle chacun ajoute sa part individuelle de sentiment. Telle baigneuse de Cézanne, pas plus que telle danseuse taillée dans le grès par le sculpteur de Paestum n'a fini de se raconter. Sans cesse, elle se propose à notre sensibilité, à notre imagination. Et c'est précisément de ce récit ininterrompu, de l'ensemble des perceptions et suggestions dont l'œuvre retrace la genèse et lance les projets que l'écrivain d'art cherche à saisir l'essentiel et à le faire saisir par d'autres.

Ce texte, que nous devons à Pierre Courthion, paraît dans les Mélanges offerts à Lionello Venturi.

Des icônes

Fabriquer une icône qui soit une icône.

Il y a des choses évidentes : un homme, par exemple, est toujours un homme. Il n'y a pas deux hommes semblables, et pourtant, malgré toutes les différences, il y a une loi qui fait que la nature de l'homme est toujours la même. Cette loi ne fait de doute pour personne. Il en est de même pour les icônes. Toutes les icônes sont différentes et pourtant, en un sens, elles sont toutes semblables. Il y a aussi une loi qui le veut.

Parlons d'abord de la matière de l'icône. C'est un petit panneau de sapin ou de tilleul, parfois de bouleau, d'un pouce d'épaisseur. On y creuse une surface plane rectangulaire légèrement en retrait, de manière que les quatre bords en relief forment le cadre naturel. Un enduit de colle y fixe une couche de plâtre mêlé de poudre d'albâtre : c'est sur ce fond que le peintre esquisse au pinceau, parfois au pochoir, les contours de l'image. Après quoi, il s'agit de colorier à la détrempe avec des couleurs broyées dans du jaune d'œuf. L'icône peinte est enduite d'un vernis à base d'huile qui donne aux couleurs de l'éclat et de la solidité, mais qui fonce assez vite, surtout lorsque la fumée des cierges s'y incorpore. Il faudrait nettoyer périodiquement les icônes et les rafraîchir en leur administrant une nouvelle couche de vernis. L'or des icônes est de l'or véritable qui est appliqué en minces pellicules.

A partir du XVII^e siècle, en Russie surtout, pour garantir l'icône des contacts et des baisers, on l'a recouverte d'une protection en métal, en argent souvent avec des pierres précieuses, de manière à ne laisser voir que les visages et les mains.

Toutes ces règles concernant la fabrication des icônes ont été codifiées dans des manuels au XVII^e ou au XVIII^e siècle : l'art des icônes accusait alors une nette décadence et on a cherché à l'enrayer de cette manière. Ces manuels donnent jusqu'aux moindres détails, par exemple la façon de représenter les poils.

La forme de l'icône obéit aussi à cette loi et à ces règles. Par forme, j'entends le dessin et la couleur.

Parlons d'abord du dessin.

Il peut être utile de connaître la disposition générale de ce que nous appelons la décoration d'une église byzantine. Prenons une de ces petites églises, comme il y en a beaucoup, au plan en croix grecque, comme celles de Kaisariani ou de Dhafni près d'Athènes.

1. Au sommet, dans la coupole centrale qui symbolise le ciel, le Christ Pantocrator, symbole du Tout-Puissant, Empereur du monde.

2. Dans l'abside, en haut dans la conque, la Vierge, symbole de l'Eglise, intercédant pour les hommes. En bas, au-dessous, la Communion des Apôtres.

3. Dans la nef, les murs latéraux représentent les douze grandes Fêtes de l'année liturgique : Annonciation, Nativité, Présentation au Temple, Baptême, Résurrection de Lazare, Transfiguration, Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Résurrection, Ascension, Pentecôte et Assomption.

4. Parfois, sur la paroi opposée à l'abside, comme à Torcello, le Jugement dernier. Ce jugement est parfois symbolisé par l'« Hélimasie », soit le trône qui est prêt pour la nouvelle venue du Christ le jour du Jugement.

Tous ces thèmes se trouvent aussi sur les icônes.

De cette façon, toute la liturgie orthodoxe se trouve dévoilée aux yeux des fidèles et le rappel des douze grandes Fêtes permet à l'homme de participer au rythme du temps.

En Russie, c'est l'iconostase qui remplit ce même rôle : c'est la paroi qui sépare le sanctuaire, où s'accomplit le mystère du culte, de la nef où se trouvent les fidèles. Le thème central de l'iconostase, c'est la prière qui fait les hommes à l'image de Dieu. C'est le thème de la « Déisis » : on voit toute la communauté des créatures qui vivent en Dieu : anges, saints, martyrs, apôtres et prophètes, qui adorent l'Empereur du monde. Et par leur intercession, les fidèles participent à cette prière. On a pu dire de l'iconostase que c'est le porche par où les créatures d'ici-bas sont transportées — et transformées — dans l'Au-delà.

Cela permet de préciser la fonction de l'icône : elle est une porte de l'Au-delà. Si l'on préfère, c'est le pont qui établit le rapport entre le monde mortel et le Monde de la Vérité immuable. Selon la formule de Plotin, l'icône doit « ouvrir les yeux de l'âme en fermant ceux du corps ».

Prenons une icône qui représente un saint : elle n'a pas à nous montrer que ce saint a été un homme, comme pourraient le faire une photographie ou un tableau de la Renaissance. Elle doit nous montrer que cet homme a été rempli de la présence de Dieu. Cette présence transcende toute expression humaine ; c'est pourquoi l'icône donnera une expression surhumaine au visage du saint : pour rendre visible l'invisible, elle donnera bien au visage du saint ce minimum de traits qui rappellent qu'il a été un homme — sinon nous ne le connaîtrions pas — mais elle insistera avant tout sur la majesté et la sérénité qui conviennent à un visage qui exprime Dieu. Tous les saints reflètent ainsi le Visage de Dieu, c'est pourquoi, pour les distinguer, on donnera à chacun un certain nombre d'attributs qui ne laisseront aucun doute sur sa personne.

C'est pour cette raison que tous les visages sont de face, en tout cas jamais de profil, et ceci est en rapport avec la « vision face à face » qui est réservée aux élus. Et les yeux sont le véritable centre de ce visage. La perspective, d'autre part, est systématiquement faussée, pour éviter de

donner l'impression du volume, et le personnage central de l'icône, le personnage actif pourrait-on dire, est beaucoup plus grand que les personnages secondaires, qui ne sont là que pour rappeler le contexte de la « légende ».

L'image du saint, autrement dit, n'a pas à exprimer la réalité historique de ce saint — puisque cette réalité est contingente — mais elle doit être un signe, le signe de la lumineuse plénitude de la Beauté et Bonté divines, dont il a été le réceptacle durant sa vie.

Vous voyez donc qu'il ne suffit pas de dire que la peinture d'icône est conventionnelle ; les conventions sont des rapports entre les hommes. Ici il s'agit de rapports avec Dieu, et le terme technique consiste à dire que cette peinture est symbolique. Le symbole est le signe qui rappelle une vérité, et en définitive la Vérité. C'est le support sensible d'une Idée ou mieux de l'Idée, telle que Platon l'a définie. Le symbole nous « charme » parce qu'il manifeste la parenté qui nous unit à l'Idée.

Parlons maintenant de la couleur.

L'icône ne doit pas représenter la chair corruptible du saint, ni à plus forte raison celle de la Vierge ou celle du Christ. C'est pour la même raison que les corps exprimés dans une icône ne doivent pas être des corps dans l'espace. Un corps dans l'espace serait un support d'idolâtrie. Remarquons en passant que c'est pour éviter ce danger d'idolâtrie, entre autres, que l'on ne trouve pas de statuaire dans l'Orthodoxie. Ce désir d'éviter l'illusion spatiale se traduit par l'absence d'ombre ou de clair-obscur : les couleurs sont toujours pures, et leur accord doit exprimer la joie des serviteurs de Dieu. Les saints, en effet, sont éclairés par la Lumière de Dieu, et l'on sait que cette lumière est incorruptible. Telle est l'évidence qui régit l'emploi des couleurs.

Le fond d'or des icônes représente la Lumière que Dieu a créée le premier jour ; cet or symbolise l'essence immuable de l'Être, sur lequel se découpent, si je puis dire, toutes les créatures.

Telles sont, dans les grandes lignes, les règles de la fabrication des icônes. Et l'artiste, ou l'artisan, je veux dire celui qui fabrique l'icône, cet homme se soumet toujours librement à ces lois. Ne pas s'y soumettre, c'est renoncer à faire des icônes. Et remarquez que cette soumission à des règles précises ne limite en rien sa liberté, au contraire. Qu'est-ce en effet que la liberté, si ce n'est le pouvoir de faire d'une manière parfaite ce que l'on veut faire ?

De même qu'il y a des règles qui président à l'expression d'un paysage ou à la description d'un état d'âme, de même il y a des règles précises qui peuvent nous conduire, à partir du monde sensible à la contemplation des splendeurs du monde de l'Esprit.

François Mégroz.

Le texte qu'on vient de lire est un fragment d'une conférence faite par l'auteur pour présenter l'exposition d'icônes qui eut lieu en février au Caveau des Quatre Z'Arts, à Lausanne. Le cliché est extrait du livre publié par Iris-Verlag, Berne, sur les icônes russes. L'éditeur a bien voulu nous le prêter.



Icône.



Vlamincq.

(Cliché obligeamment prêté par l'éditeur Pierre Cailler.)

Vlaminck parle...



Un après-midi, je me trouvais à Argenteuil. Je venais de peindre la Seine, les péniches, le coteau. Le soleil tapait dur. Mes couleurs et mes brosses rangées, j'emportai ma toile et entrai dans un bistro. Des mariniers, des débardeurs de charbon étaient au comptoir. Tout en me rafraîchissant d'un vin blanc à l'eau de Seltz, je remarquai, posées sur l'étagère, entre les bouteilles de pernod, d'anis et de curaçao, trois sculptures nègres. Deux statuettes du Dahomey, peinturlurées d'ocre rouge, d'ocre jaune et de blanc. Une autre de la Côte-d'Ivoire, toute noire.

Était-ce parce que je venais de travailler en plein soleil pendant deux ou trois heures ? Ou bien, était-ce l'esprit particulier dans lequel je me trouvais ce jour-là ? Ou bien cela cadrerait-il avec certaines recherches qui occupaient habituellement ma pensée ? Ces trois sculptures me frappèrent. J'eus l'intuition de ce qu'elles contenaient en puissance. Elles me révélèrent l'art nègre.

Nous avons bien, Derain et moi, exploré en tous sens, à plusieurs reprises, le Musée du Trocadéro... Mais ni Derain, ni moi, n'avions jamais vu, dans les objets exposés, autre chose que ce qu'il était convenu d'appeler des fétiches barbares, des curiosités ethnographiques. Cette expression d'un art instinctif nous avait toujours échappé.

Les trois statuettes nègres du bistro d'Argenteuil, elles étaient tout autre chose. J'étais remué au plus profond de moi-même.

Je demandai au patron de me les vendre. Il commença par refuser. J'insistai et, après toutes sortes d'hésitations, de refus et de prétextes, il me les donna à condition que je paierais une tournée générale de gros rouge.

A quelque temps de là, un ami de mon père, à qui j'avais montré mon acquisition me proposa de m'en donner d'autres qu'il possédait, car sa femme voulait jeter aux ordures ces horreurs. J'allai chez lui et j'emportai un grand masque blanc et deux superbes statues de la Côte-d'Ivoire.

J'accrochai le masque blanc au-dessus de mon lit. J'étais à la fois ravi et troublé : l'art nègre m'apparaissait dans tout son primitivisme et toute

sa grandeur. Quand Derain vint, à la vue du masque blanc il resta interdit. Il était suffoqué. Il me proposa vingt francs pour que je le lui cède. Je refusai. Huit jours après, il m'en offrit cinquante. Ce jour-là, j'étais sans le sou. J'acceptai. Il emporta l'objet et le suspendit au mur, dans son atelier de la rue Tourlaque...

* * *

Poésie de la route. Poésie des chemins. Le petit âne avec ses paniers, la femme avec son petit bonnet rouge. Vieux décor sentimental...

Poésie tous ces poteaux télégraphiques qui se chevauchent, montent les côtes, rayent le ciel ? Peut-être. Et ce bleu, ce jaune orange de la réclame pour l'huile, celle pour l'essence, rouge et blanche ? Poésie encore cet énorme bidon de ciment, ce palais du carburant, brillant, argenté, invitant à se rafraîchir les monstres qui, sur la route, se poursuivent et disparaissent ?

Cent kilomètres à l'heure, à quoi cela sert-il, je vous le demande ? On ne voit rien, on ne peut pas regarder le paysage. Vous qui êtes peintre, que pouvez-vous bien voir à cette allure-là ?

Celui qui me pose cette question est un homme qui ne voit jamais rien, même à pied et se promenant bien tranquillement. Il est myope et presbyte, tout à la fois.

A cette allure les choses se succèdent rapidement, mais en ordre. Et des sensations multiples naissent. Je vois tout : couleur, dessin, caractère, aussi à l'aise que dans un fauteuil à regarder des photographies.

Plus doucement ou plus vite encore, je n'enregistrerais pas différemment. M'arrêter pour fouiller les détails ? Contempler béatement ? Artistiquement ? J'ai l'habitude de manger très vite. Est-il nécessaire d'avoir le nez sur les choses pour les comprendre ? La mémoire de mon œil retient des rapprochements de tons, des accords, des dissonances, des similitudes.

Je ne suis ni photographe ni reporter. Je travaille très vite, comme je mange. Mais je digère lentement. Les paysages que je peins en quelques heures me pèsent longtemps sur l'estomac. J'emploie pour la peinture le procédé des araignées et des vers à soie : je tisse ma toile du fil que je fabrique en moi.

Ces deux fragments sont extraits du magnifique ouvrage de Marcel Sauvage : *Vlaminck, sa vie et son message*, paru chez Pierre Cailler, à Genève. A côté d'une introduction d'une centaine de pages, le livre comprend 206 reproductions grand format, dont 27 en couleurs, une biographie chronologique, une bibliographie des livres de Vlaminck et des études qui lui ont été consacrées ; enfin une table de ses principales expositions.

Le cliché de la page 12 nous a été prêté par l'éditeur, que nous remercions.

la voisine

Dehors, l'oiseau de pluie défie le soleil. Une odeur d'herbes mûres force la fenêtre entr'ouverte. Amédée se rase devant le morceau de miroir accroché à l'espagnolette, se taillant un invariable visage, à la pointe de cette lame bleue, au bout d'un manche de corne.

Puis il a mis une noix de beurre dans son bol de café qu'il a bu debout devant les vieilles cartes de géographie qui tapissent une paroi de sa chambre. Il n'a jamais voyagé autrement qu'en ce moment, son doigt franchissant des déserts pointillés pour s'immobiliser sur les rives d'une minuscule flaque de papier, appelée « Grand Lac Salé »...

Tiens, la voisine ouvre ses volets, des volets « bleu Utrillo » qui claquent sur un crépi blanc. Amédée tend l'oreille. A qui parle-t-elle, chaque matin, la voix engluée de tendresse, de petits mots qu'on invente pour ceux qu'on aime ? Pourtant, elle est toujours seule dans son jardin, personne jamais ne l'accompagne par les chemins du village !

La voisine ? Elle s'est installée il y a quelques semaines à peine dans la maison d'à côté, qui était à vendre depuis longtemps.

La voisine ? Il lui dit « bonjour », elle répond « bonjour », c'est tout.

Elle est blonde, blanche peut-être. Elle n'a pas d'âge, pas de passé, pas d'histoire. Elle a surgi tout à coup... Pas d'âge, mais il a vu ses jambes un jour que penchée en avant elle arrosait ses melons en pots : des jambes brunes, nettes, pleines, des jambes de jeune fille, des hanches rondes, comme les flancs d'une poterie longuement tournée à la main, la taille fine sous son sarreau.

Amédée n'a pas pris garde aux femmes, depuis... Depuis quand ?

La voisine doit posséder une barque peinte en jaune, amarrée à côté de la sienne dans le petit port.

Il est sorti, un sécateur à la main, le sécateur-emblème de sa paresse. Il descendra plus tard à la carpière.

Les corolles sèches des pivoinés et des iris tombent sur le gravier du sentier. La voisine secoue un drap, agite une couverture, tapote des oreillers. Elle passe et repasse dans les carrés de ses fenêtres ouvertes. A qui parle-t-elle, la voix engluée ? Amédée, lui, décapite, décapite, décapite... Puis elle vient sur son balcon, elle tient une cage à la main, qu'elle suspend contre un contrevent. Elle invente des mots pour l'oiseau, un perroquet pas plus gros qu'un merle.

Amédée se sent heureux tout à coup. Quel incomparable matin !

La voisine ? Il ira chez elle tantôt, elle lui rendra sa visite, ils iront ensemble à la pêche à l'omble, le dimanche, ils...

Il est descendu à la carpière. A midi il est remonté chez lui. Il a déjeûné sur le banc devant la maison, d'une tome de chèvre macérée dans du vinaigre et des herbes. L'ombre du figuier dessinait un Matisse sur la poussière de la cour. Après la sieste, il a mis une chemise propre, avec un col, dont il a retroussé les manches à la hauteur du coude. A travers les lattes du store, il a vu qu'elle a rentré la cage de l'oiseau et tiré les volets pour garder un peu de fraîcheur en la maison. Dans le jardin, il a cueilli pour elle une poignée de framboises qu'il lui offrira sur une feuille de rhubarbe. Il a enjambé la haie qui sépare son verger du sien, il a frappé à la porte entrebaillée. Elle n'a pas répondu. Il est entré dans le vestibule. Elle était dans la cuisine, debout devant l'évier. Un de ses doigts saignait. Elle tordait le cou de l'oiseau, avec ces grands mots qu'on invente pour ceux qu'on n'aime plus. Elle n'a pas regardé Amédée. Sur le carreau rouge, la cage d'osier gisait.

Il s'en est allé, par un après-midi pas tout à fait comme les autres. Sur le chemin de la carpière, un orvet s'est immobilisé devant son soulier, en un bel anneau de cuivre.

Mireille Kuttel.

Mireille Kuttel vient de publier aux éditions de la Tramontane, à Lausanne, un recueil de nouvelles, fines et cruelles, intitulé *Jeux d'Ombres*.

Les heures joyeuses

*Oh les heures joyeuses
Deux à deux écoulées
Dans les brises frileuses
Des premiers jours d'été.*

*Tu as pris ton ombrelle
A voiles de Damas
Aussi douce que belle,
Et moi, — j'ai pris ton bras...*

*Mais pourquoi le pastel
De ce manteau joli
Dérobe-t-il du ciel
Ses tons endoloris ?*

*Nous marcherons plus vite
Sur le lierre mouillé
Ecoutant les redites
Des hautains peupliers.*

*Approche de mon front
La voilette câline
Aux mauves de Bourbons
De tes lèvres sanguines,*

*Nous allons aux Etangs
Par les chemins pierreux
Sans pensées, tendrement
Nous enlaçant, heureux.*

*N'aimes-tu les roseaux
Accrochés à la barque
Balancer le berceau
De nos présences glauques ?*

*Nous irons aux rivages
Embaumés de Cythère
Comme des enfants sages,
Nous aimer, sans mystère.*

*Et j'ouvrirai, un peu,
Sans hâte ni reproche,
Ce coin de ciel tout bleu
Qui tendrement te cache.*

*Oh les heures joyeuses
Deux à deux écoulées
Dans les brises frileuses
Des premiers jours d'été !*

J. P. Maly.

Véronique Filozof

La vieille et touchante imagerie populaire, à la fois subtile et naïve, a délaissé ses couleurs pour devenir, à travers l'art de Véronique Filozof, une nouvelle réalité.

Je mesure bien toute l'apparente gratuité de ce rapprochement, tout ce qu'il peut avoir d'inconfortable pour quiconque a véritablement pris la peine de contempler, ne serait-ce qu'un instant, mais avec attention, l'un ou l'autre de ces dessins.

Ce ne sont à vrai dire ni un style, ni un genre qui m'ont permis d'évoquer le souvenir d'une imagerie oubliée, mais plus simplement le commun dessein de dire, de décrire, et le commun désir de le faire à l'aide d'une langue directe, à la fois élémentaire et nuancée, incisive et délicate.

Mais là s'arrête le rapprochement.

Car Véronique Filozof a la sagesse de ne pas reprendre de formules, même bien éprouvées, ni de succomber à l'attrait d'une sentimentalité pourtant bien séduisante. Elle a, au contraire, tenu à recréer de toutes pièces une grammaire adaptée aux nécessités de son œuvre, une grammaire destinée à un usage exclusivement personnel, soit, mais néanmoins aisément assimilable, apte à transcrire et restituer les moindres états d'âme, les plus fugitives impressions éprouvées à la découverte toujours renouvelée des mille et un spectacles de la vie.

Le repas de noce, la culture du tabac, le marché à Sarlat, le marché aux oies, la Toussaint — tous extraits du *Périgord noir* * — deviennent ainsi les successifs prétextes d'une œuvre, d'un récit plutôt, qui aime à s'attacher avec indulgence aux instants dont sont tissés les jours des hommes.

Mais derrière le geste d'un instant ou l'attitude d'un acte, Véronique Filozof tient à laisser apparaître le caractère immuable et la constante nécessité de ce geste ou de cet acte. Les hôtes du *repas de noce* ont ainsi les attitudes et le recueillement des participants à une véritable cène.

Et, lorsqu'elle quitte ses personnages, lorsqu'elle s'éloigne un moment de la vie familière qu'il lui plaît si fort d'illustrer, lorsqu'elle aborde le paysage, elle n'abandonne pas pour autant ses habitudes. Elle le traite encore comme un récit qu'il s'agirait d'illustrer. Elle y plante des arbres, des maisons qui sont plus que cela simplement : des témoins et des acteurs. Elle met au point, pour les encadrer et les soutenir, toute une typographie topographique, un jeu complet de signes et de sigles qui déroulent et peuplent les espaces un peu à la manière d'une carte géographique.

* Editions *Art d'Aujourd'hui*, 1954.

Mais elle ne laisse place qu'à la terre et à ce qui la peuple et la vêt, car c'est la terre qu'elle aime surtout, la terre nourricière, accueillante et fraternelle des hommes, qui appelle tous leurs soins et justifie tous leurs actes.

Repoussant alors, comme elle le fait d'ailleurs toujours, les limites de son œuvre jusqu'aux frontières du papier, elle accumule des multitudes de petits signes pressés, mieux que nuls autres aptes à restituer et le climat et les espaces des paysages, dont il lui a semblé utile et nécessaire de conserver le fugitif visage.

Mais cet art ne s'arrête pas à la seule description.

Il porte en soi et conserve toujours une blessure, l'empreinte tenace d'un regret : celui du temps qui passe, qui emporte et éloigne irrésistiblement les visages entrevus que l'on aimerait tant retenir, pour les presser à tout jamais sur son cœur.

L. Bovey.



Les visiteurs du Musée du Louvre

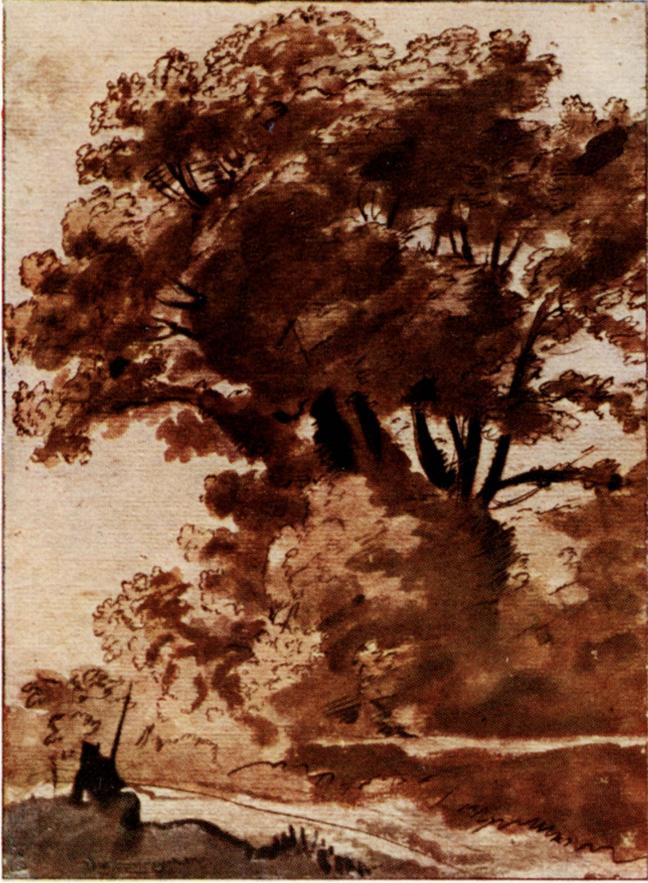
Claude Lorrain

Claude Lorrain, né avec le siècle, est mort la même année que Ruysdael, en 1682. Ruysdael achevait sa vie, méconnu, à l'hospice des pauvres d'Amsterdam. Claude Gelée, enfant de Lorraine, mourait à Rome, ayant, comme Poussin, demandé à l'Italie les œuvres dont il allait, ainsi que son aîné, combler l'art français. Est-ce bien à l'Italie qu'ils les demandaient ? Ce qu'ils en attendaient tous deux et qu'elle leur donna, c'est le pouvoir de soutenir leur inspiration, de créer un monde à l'image de leur rêve. Rome ne leur a pas apporté l'inspiration d'un siècle, mais celle des souvenirs — ces souvenirs dont l'air qu'ils respiraient était animé. Le poème de Claude Lorrain pour être moins féérique que celui de Poussin n'en contient pas moins un merveilleux mystère. De quoi est fait ce mystère ?

[...] Le dessin à la sépia qui appartient à l'*Albertina* (de Vienne) ne représente qu'un arbre, ombrageant un ruisseau au bord duquel est arrêté un pêcheur (voir reproduction ci-contre). Sujet prosaïque entre tous ; et pourtant Claude Lorrain y introduit une poésie superbe. La couleur ne joue plus (sauf dans la plus ou moins grande intensité des ombres) ; mais la composition supplée à tout. Cet arbre lance ses branches vers le ciel, s'épanouit avec majesté. Une force l'anime, celle de la nature, que l'artiste divinise... Le personnage immobile et solitaire fixe les proportions humaines dans ce paysage. Les rapports entre l'ombre de ce dos d'homme, de ce dos attentif, et l'ombre puissante de l'arbre confèrent au dessin sa mystérieuse harmonie.

Gérard Bauër.

Ce texte, et la reproduction en couleurs qui l'accompagne, sont extraits du livre *Dessins de Maîtres de l'Albertina de Vienne*, publié par les éditions Iris (Berne) et la librairie Plon. Le volume (35 × 25) comprend 19 reproductions en couleurs, pleine-page, et 9 planches dans le texte. La reproduction que nous publions ci-contre est le *Paysage à l'arbre avec personnage*, de Claude Gelée, dit le Lorrain (1600-1682). Elle nous a été offerte gracieusement par l'éditeur Iris, que nous remercions ici.



Claude Lorrain / Baumstudie. — Verkl. Wiedergabe nach dem Iris-Facsimiledruck

La Traversée interrompue

(*Fragments*)

6

Un soir, t'en souvient-il, nous descendîmes dans un port. Nous passâmes près des bouges. Les mâles s'y disputaient, à grands fracas d'injures et de cris moites. Une nuque ouverte fendit les perles du rideau. Piailllements de bouteilles, étoiles rouges. Les couples fuyaient dans les rues mal éclairées. Personne ne nous regardait.

Etrange envie, tu voulais toucher des âmes. Nous marchions. La sueur des hommes fit une large déchirure. Tous les corps nus furent comptés. A la hâte, nous reprîmes le chemin du port. En arrivant nous perçûmes une plainte. Un enfant peut-être. Ses sanglots furent comme une ondée fraîche sur la ville.

7

Nous aimions les grands arbres, ceux qui croissent dans les îles, ceux qui croissent au fond des mers, ceux qui fournissent ombrage aux rêves, ceux qui font aux pentes une haie plus verte. Surtout nous aimions les arbres qui poussaient dans nos sillages. Assis à la poupe, nous regardions la tige émerger de l'écume. Les racines s'étiraient jusqu'à des terres inconnues, ou plongeaient verticalement dans les eaux.

Quelle joie lorsque s'affirmait un renflement attendu. Les mains serrées, nous nous impatientons qu'il prît forme. Un matin, c'était la goutte de sève, en pleine mer, aussi pure qu'un cri. Nous ne nous quittions plus. Nous voulions ensemble atteindre l'extrême indice du premier pétale. Mais toujours il nous fut dérobé. La fleur incandescente allumait un soleil, insoutenable, à l'horizon.

8

Un désir tenace nous pressait. Nous étions las de nos fils et de leur âme de mie. Nous ne tolérions plus les brumes traînantes, ni la confiance fade des déshérités, ni la pâte monotone des forts, et des héros. Nous rêvions d'une case si étanche que nul doute n'y entrerait jamais. Le soir, étendus sur des nattes de cristal, nous contemplerions une lune définitive. Nos pensées dans le vide tinteraient comme un remous de verre. Tout serait net, même si, en nous levant, nous devions nous heurter à des corps de femmes, cloués aux plantes, pour qu'on les cueillît.

9

Quand nous y fûmes (nous n'y fûmes jamais), un ara vert s'était posé sur ta main. Sa prunelle tremblait comme une lentille. Je fis un geste. L'oiseau demeurait. Puis je t'imitai, je crois. L'œil de l'ara se dilatait. Le pont fut absorbé, le mât, les vergues, tout le grément, la mer. Je m'agrippai à tes mains, immergées déjà. Du fond de mes poumons sortit un hurlement. Je perçus un choc oblique aux tempes, nul bruit. L'œil s'évasait.

Nous tombions lentement. A chaque sursaut de paupière, c'était une nouvelle chute. La peur nous avait abandonnés. Tu flottais au-dessous de moi avec de lâches phosphorescences.

Nous primes goût à l'informe. Tu tournais lentement, comme une aube étonnée. Je vis tes lèvres closes, tout ton amour. Une grande bulle vint à moi. J'y entrai, sans la briser.

10

Où sont les vols droits des milans qui jadis abraisaient la cime de nos Cordillères, questionnai-je. Où sont-ils, les jurés des sommets pleins ? Ah ! quand leur vol roidissait au-dessus des crevasses bleues et des neiges, que leur ombre clivait les rocs, que les sources étaient privées de voix, que le soleil, percutant aux moraines, soulevait une tempête de séracs !

Rien ne modulait, sauf nos cœurs au rythme d'une eau rare tandis que les milans définissaient l'espace.

Alors, je craignais ta caresse.

11

A mi-voix, qui parlait ?

Je briserai tous les grès, les schistes, je les écraserai, les calcaires, tous les calcaires, et les quartz, les chrysolites. L'impatience, mon pilon, la mer, mon mortier. Broyer la planète. En faire un boulet. Si dur que le ciel sera faussé.

Je tire, oui, je tire.

Friable, le granit ; poreuse, la vie. Tout s'affaisse en miettes.

René Berger.

Platonov - Ivanov

ou la faveur de

Tchékov

Tandis qu'au *Théâtre National Populaire* « Ce fou de Platonov » suspend, par suite d'engagements antérieurs, une carrière qui s'annonçait brillante, au *Théâtre d'aujourd'hui*, « Ivanov » voit aussi son essor brisé par la limitation à un mois du galop d'essai auquel sont conviés les meilleurs de nos jeunes metteurs en scène.

Consolons-nous, il est d'ores et déjà certain que Vilar reprendra « Platonov » en novembre, et il y a quelque espoir que Mauclair trouve une scène pour y représenter encore « Ivanov ».

Et maintenant, voilà : l'œuvre théâtrale de Tchékov a été toute entière exhumée ! Nous n'ignorons plus rien de ce grand homme de théâtre qui connut en Russie des fortunes diverses, et qu'introduisirent en France jadis les Pitoëff (Ludmilla et Georges), avec « La Mouette ». Si nous laissons de côté les pièces en un acte, la faveur de Tchékov se marqua depuis la guerre par les représentations de « La Cerisaie » (Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault), des « Trois Sœurs » (Sacha Pitoëff) et la reprise de « La Mouette » (André Barsaëq). Toutes connurent le succès, et c'est le succès encore que recueillirent les dernières créations.

Il s'agit avec « Ivanov » de la première pièce représentée de Tchékov, elle fut alors sifflée. Oeuvre de jeunesse, elle entremêle déjà avec maîtrise les poignants thèmes tchékoviens : héros médiocre mais conscient de sa médiocrité, accablé, non sans sursauts, par la retombée des rêves dont le poids était trop lourd pour sa faiblesse et qui, frappé de cet ennui slave que nous finissons par bien connaître, lâche pied ; comparses attendris-

sants (l'épouse qui se meurt, la jeune fille qui confond l'amour et la pitié) ou ridicules (pantins aux illusions factices entretenues à coups de vodka, redresseurs de torts pharisiens), ignobles aussi (usuriers et autres canailles). Jacques Mauclair à qui l'on doit la mise en scène, incarne avec un grand talent l'homme peu à peu acculé au coup de revolver qui peut seul, croit-il, lui restituer sa dignité.

« Ce fou de Platonov », qui fut écrit avant « Ivanov », n'avait jamais été représenté, et pour cause. Il s'agit là d'une de ces œuvres monstrueuses qui, ne tenant aucun compte de la capacité d'attention des spectateurs, exigerait d'eux une immobilité de quatre à cinq heures dans leur fauteuil. Dans ce drap, Pol Quentin et Vilar ont taillé l'habit à nos mesures, c'est-à-dire un spectacle conforme à la tradition, quant à la durée tout au moins. Platonov, le beau parleur, a-t-il cru, lui aussi, à quelque chose ? Oui, sans doute, autrefois. Mais à la différence d'Ivanov, le souvenir de ses illusions s'est si bien estompé qu'on lui prête difficilement un passé meilleur. Séducteur négligé et porté sur l'alcool, imagine-t-on même qu'il fut jamais séduisant ? Et pourtant ce « Don Juan de village » (ainsi Tchekov pensa baptiser sa pièce) non seulement ne trouve pas de cruelles, mais il se voit sollicité par les grandes dames du lieu à goûter d'une autre vie, dans le plaisir ou dans la fuite. Trop veule pour céder à l'attrait réel qu'exerce sur lui la veuve Anna Petrovna, ou au mirage d'une vie « ailleurs », que lui offre la fière Sofia, il ne faudra rien moins que le coup de revolver dont l'abat cette dernière pour l'arracher aux mots dont le mensonge le berce. Encore proteste-t-il qu'il y a maldonne. Tué ! « Attendez... attendez... Pourquoi ? » Quelqu'un a donc pu le prendre au sérieux ?

Jean Vilar et Maria Casarès interprètent en grands artistes les rôles de Platonov et d'Anna Petrovna : ridicules et désespérés, ils allient sans dissonance dans leur jeu le pathétique et le comique, comique du dérisoire qui serre le cœur plus qu'il ne provoque le rire. A leurs côtés, Georges Wilson (le docteur Triletzki), et Philippe Noiret (le moujik Ossip) remportent un succès mérité dans des rôles de composition. Ajoutons qu'avec « Ce fou de Platonov », Vilar lève l'exclusive qu'il lança jadis contre le décor. Cela nous vaut au second acte, une ouverture prodigieuse sur la steppe russe. Félicitons le peintre Pignon d'avoir atteint ce pouvoir de suggestion dans l'économie des moyens. Il lui a suffi de quelques poteaux télégraphiques. Ils nous ouvrent le cœur nostalgique de Tchekov.

Raymonde Temkine.

Enfance et poésie

Images de la promenade !

Le lac nous faisait mal aux yeux avec ses étoiles d'argent qui couraient.

Les montagnes que j'aime étaient brillantes.

Dans le canal, l'eau chuchotait : ch... ch... un bruit... mystérieux, elle passait comme un nuage, comme une fée...

Le lac était tout tricoté. Les mouettes dansaient sur les petites vagues. Elles criaient ; leur voix est vilaine.

Une poule d'eau ondulait, tantôt sur l'eau, tantôt dessous. Le cygne faisait le beau avec ses grandes ailes écartées. Danielle aimerait bien être un cygne-petit-bateau blanc...

Tout au fond vers la France, le lac était plus bleu. Eric a aperçu un chaland qui se reflétait, tout cassé.

Les branches du saule nu pendaient sur l'eau et dessinaient de belles dentelles jaunes. Jacky disait : « Non, il ne pleure pas ! »

Tout à coup, un avion cousait le ciel avec du fil blanc. On aurait dit qu'il allait manger le pâle croissant de lune. Mais il ne l'a pas mangé, il l'a laissé sur un plat ! C'était vendredi par un beau grand soleil.

Tous.

La Mère.

Mère toute triste tes mains tremblent, pauvre mère, quand tu enfiles l'aiguille dans une maille tes yeux malades ne voient plus. Tu tricotes pour tes enfants. Mère, tu pleures, tu as perdu ton mari. Pauvre, pauvre mère, tes jambes fatiguées fléchissent.

Pierrot B.

Punition.

Est-ce sa faute, à l'écolier, s'il ne peut rester sans bouger. Qu'en peuvent-ils, filles et garçons, sur qui s'abattent les punitions.

Dites-nous donc, Régent, comment empêcher nos langues de vibrer.

Vous vous dites mécontent de la tenue des classes, si vous saviez, Régent, comme le silence nous lasse. Rester toujours tranquille, écouter sans comprendre, tandis que l'on jubile en attrapant la crampe... Mais mettez-vous, Régent, mettez-vous à notre place. Par un soleil riant sur le banc qui nous glace. Enfin l'heure attendue, l'heure de récréation, c'est le moment prévu pour prendre une punition.

Mais les petits polissons tout en prenant de l'âge, diront à leurs enfants : « A l'école, soyez sages. »

Marianne B.

Le feu (lors d'un pique-nique dans les bois).

Joli feu de bois, brûle ! brûle !

Ne va pas si vite, tu as le temps.

Tu as le temps de brûler toutes les feuilles.

Brûle ! brûle lentement !

Tu as le temps, joli feu pétillant.

François, 5 ans.

L'Art à l'école

Peinture libre

Yves écrivait spontanément :

« Mon crayon est à moi. Viens ! Je veux que tu écrives ! Il me répond : non ! Je lui redis : viens ! Et toujours non, non et non ! Puisque tu ne veux pas venir, reste où tu es ! Alors il se met à pleurer. Hou, hou, hou ! »

Il disait non à tout ce que lui imposait une tête trop bien faite d'adulte.

Il disait non aux exigences d'une école qui mesure et qui apprend.

Fermée, la porte du mystère ; tari, le flot de sensibilité ; étouffée, l'imagination riche des enfants.

Il disait non, le non de la prison. Drame de l'enfant malade, drame de l'enfant qui « tourne mal », drame de beaucoup d'enfants !

Mais bientôt, il dit oui ! Oui avec ses yeux, oui avec ses mains, oui avec tout son être. Il ose... Il peint, il chante, il écrit, il pense, il rêve, il s'exprime librement... On l'écoute, on le comprend, on l'encourage. Il ose exprimer ses maladresses même. C'est l'art brut qui naît, l'art authentique, l'art vrai des enfants.

« Je vois la nature belle, vivante, voilà ma belle peinture. »

« Quand je peins, je vois toutes sortes de choses. Je vois un beau paysage, des animaux sauvages, des montagnes blanches. »

« Mon pinceau marche sur le chemin du dimanche. »

« Mon crayon me donne des idées qui dansent sur une feuille blanche. »

« Mon poème chante comme un oiseau, et c'est doux. »

« Je prends de la terre, je travaille avec mes mains et je trouve mes idées. »

Laisser à l'enfant son expression, sa sensibilité, son imagination. Laisser à l'enfant sa propre vie ! Briser les barreaux de la prison !

Et alors, ça chante ! Les mots chantent, les couleurs chantent, le cœur chante.

La vie est belle !

Maurice Perrenoud.

Du 30 mars au 5 mai 1957, l'exposition *L'Art à l'École* présente dans les salles du Musée des Beaux-Arts, au Palais de Rumine, une centaine de peintures d'enfants, appartenant à une dizaine de pays. (voir aussi l'écho de la page 39).





San Zeno de Vérone
(Porte sculptée en bronze)

La danse de Salomé.

San Zeno

La porte de bronze de San Zeno, à Vérone, n'a pas fini de nous étonner. Ces rudes figures provoquaient les railleries apitoyées des dogmatiques du Beau, à l'époque où l'on croyait que la valeur d'une œuvre d'art était fonction de ses rapports plus ou moins étroits avec les canons grecs ou renaissants. A cette jauge-là, Taine avait beau jeu de se gausser de ces « grosses caricatures ».

Il faut bien avouer que nous avons souvent tendance à retourner les poncifs, et que moins une œuvre est achevée, plus elle a chance de nous émouvoir.

Mais ici, ce n'est pas d'achèvement qu'il s'agit, c'est d'intensité.

On sent très bien d'ailleurs, que l'art roman tout entier ne tend nullement, comme l'art de Phidias ou de Raphaël à conforter l'heureux équilibre de l'homme dans un monde à sa mesure, ni, comme l'art byzantin, à lui préparer les voies d'un retour à l'immobile éternité, mais bien à l'arracher à sa gangue boueuse, à la forcer dans ses retraites de facilité.

A vrai dire, ce caractère est moins sensible dans les panneaux du vantail de droite, d'un siècle à peu près postérieur au premier, et dont le style, plus évolué, plus anecdotique aussi, trahit une convergence d'influences diverses. C'est le battant de gauche, celui « du premier style », et qu'on peut dater du milieu ou de la fin du XI^e siècle, qui l'emporte et qui fait de la porte de Vérone une œuvre sans répondant dans toute la sculpture médiévale.

Les figures, jetées dans un espace dur, composent, à distance, des tableaux où s'équilibrent les valeurs et s'ordonnent les contrastes. Vus de près, les personnages s'emparent de nous sans livrer leur secret. Car comment accorder tant de barbarie à un pouvoir si évident ? Il semble qu'un art plus évolué, une technique mieux en possession de ses moyens, ne pourraient que les affaiblir, leur enlever ce qui justement leur donne tout leur sens, ce climat d'originelle tragédie dans lequel ils sont saisis.

La rencontre avec ce monde-là est l'une de celles qu'on n'oublie pas. Mais, avant de passer les Alpes, de courir à Vérone, ou de vous y arrêter entre deux cars sur la route de Venise, ouvrez le bel ouvrage, que les Editions Mermod viennent de « sortir » sur San Zeno.

Vous y verrez d'abord les photos de Walter Drayer ; les plus belles, les plus sensibles qu'on ait jamais tirées, à ma connaissance, des panneaux de bronze de Vérone. On y retrouve l'éclat sourd du métal, l'usure et la patine des siècles, les scènes s'y meuvent dans leur espace plastique, sous un éclairage qui en fait savamment ressortir les valeurs. Plus de soixante-dix pleines pages font passer sous vos yeux les ensembles et les détails de cette œuvre exceptionnelle.

Et puis vous lirez les textes : l'émouvante préface de Philippe Jaccottet, laquelle est, plus et mieux qu'une préface, une prise de conscience ; puis l'étude documentaire et précise de Piero Gazzola, qui nous repose des bavardages vaguement inspirés qui font trop souvent mouche de coche entre les feuillets des livres d'art.

Pour tout dire, voici un ouvrage en tout point digne de mener son lecteur à l'œuvre vraie. L'un de ceux aussi qui, loin de tout dire, savent suggérer assez puissamment pour que, ramené à l'image par le texte, au texte par l'image, on se dise enfin : N'en doutons plus, cette porte vaut le voyage !

L.-E. J.

Iconographie de l'Art chrétien

par Louis Réau - Tome II - Ancien Testament.

Faire rentrer l'illustration de l'Ancien Testament dans l'iconographie de l'Art chrétien peut sembler à première vue hors de propos. Mais la concordance des deux Testaments, qui a son origine dans les paroles mêmes du Christ et des Apôtres, et dont les Pères firent un système complet d'interprétation¹, fournit aux artistes chrétiens des thèmes qui n'ont cessé de se développer jusqu'au Concile de Trente.

Saint Augustin distinguait dans l'histoire du monde trois périodes : Ante Legem (avant la loi mosaïque), Sub Lege (sous le règne de la Loi) et Sub Gracia (sous le règne de la Grâce). Ces grandes divisions historiques fournissent à Louis Réau, le plan de son ouvrage ; l'iconographie de l'Ancien Testament, qui fait le sujet du volume qui nous occupe, est donc développée en deux parties : Avant la loi et Sous la loi.

Chacun des chapitres consacrés aux grandes époques de l'épopée biblique (Moïse et l'Exode, les Juges et les Rois, les Prophètes) s'ouvre par un examen historique, critique et typologique. Puis vient l'analyse des thèmes iconographiques, l'histoire de leurs origines, de leurs variations, leur interprétation. Un aperçu des monuments les plus représentatifs des différents siècles illustre chaque exposé.

Vue dans la perspective augustiniennne, la première époque de l'histoire universelle va de la Création à l'Exode d'Egypte et à la Révélation du Sinaï. Mais l'iconographie, à dire le vrai, précède la création, puisqu'elle illustre ce que Didron appelait « l'histoire de Dieu ». Or, comment traduire en images sensibles ce qui ne peut qu'être conçu par l'esprit ? Comment représenter « Celui qui est » de toute éternité ?

La présence de Dieu le Père n'est tout d'abord que suggérée par l'apparition de la Main divine « issant » des nues pour manifester la puissance du Très-Haut. Plus tard, s'inspirant de la vision de Daniel, l'art byzantin représentera l'Ancien des jours, dont le Moyen-âge occidental tirera l'image plus réaliste du Pape ou de l'Empereur céleste.

La grandiose et austère figure du Pantocrator byzantin, telle qu'on la voit dans les conques absidales de Cefalù et de Monreale, confond en une seule et même personne le Tout-Puissant et le Christ, seconde personne de la Trinité, logos ou verbe éternel, consubstantiel au Père. C'est une conception analogue qui se manifeste dans les tympans romans, où le Christ de Majesté, trônant dans sa mandorle, peut être aussi bien le Père que le Fils.

Quant au Saint Esprit, l'iconographie le figure tantôt sous la forme de langues de feu, d'une nuée ou d'un trait lumineux, enfin sous l'aspect tranquille d'une colombe.

La traduction symbolique et plastique du mystère de la Trinité considérée en elle-même posait aux artistes des problèmes encore plus redoutables. Elle se ramène à deux modes d'expression : les symboles géométriques ou hiéroglyphiques (triangle, cercles, delta, vaisseau à 3 voiles, chandelier à trois branches, etc.) et les représentations anthropomorphiques (les trois anges reçus par Abraham, les personnages bicéphales, le Trône de Grâce, où Dieu le Père présente, comme signe de la grâce rédemptrice, le

¹ C'est ce qu'on appelle la doctrine typologique.

corps de son Fils attaché à la croix, tandis qu'entre eux plane la colombe du Saint Esprit).

Il est curieux de suivre, depuis leurs origines grecques, orientales ou celtiques, les avatars de ce langage imagé, la forme en travail, l'esprit à la torture s'exténuant à exprimer un en trois et trois en un !

Quoi d'étonnant que les bons moines du Muottatal, au bout de leur latin, s'en soient finalement remis au rébus du trio de lièvres dont les oreilles, réduites à trois dessinent le triangle trinitaire !

Mais le Concile de Trente, piqué au vif par les railleries des Réformateurs, allait mettre bon ordre à ces facétieuses énigmes.

L'iconographie des anges et des démons, complète la représentation du monde supra-terrestre.

Etres incorporels et invisibles, les anges s'incarnent parfois sous l'enveloppe humaine. La Bible les appelle simplement des hommes. Mais sous l'influence des Victoires et des Génies de la mythologie grecque, les anges seront bientôt pourvus d'ailes, attributs nécessaires à leur rôle de messagers célestes. Tout le monde connaît les perplexités « byzantines » quant au sexe des anges. Les artistes, eux, s'inspirent plus simplement de la conception biblique, et jusqu'à la fin du moyen âge, l'ange-phébe est seul admis à figurer dans les cohortes célestes.

Mais dès la Renaissance, la femme conquiert à la fois les faveurs du Ciel et celles des artistes. Le baroque renchérit encore. Et le firmament chrétien se peuple de créatures bien propres à faire regretter les paradis terrestres.

Les moines du moyen âge l'avaient fort bien compris. Pour eux, la femme — j'en demande pardon à mes lectrices — était non pas angélique, mais diablement séduisante. Le serpent d'Eden n'avait-il pas, comme le montrent les sculpteurs d'Amiens et les fresques de Romainmôtier, un buste de femme ? C'était là son aspect le plus engageant. Dans ses mauvais jours, le Démon apparaît sous la forme du monstre horrifique qu'on voit aux chapiteaux de Vézelay.

La Renaissance qui « angélise » la femme, réhabilite le démon. L'iconographie est riche en enseignements.

Dès que l'Eternel se manifeste dans le Temps et l'Espace, le monde sensible apparaît, le Créateur lance dans la circulation des sphères mille merveilles. Pour nous, qui avons eu le temps de nous y habituer, nous ne les voyons plus guère. Mais levez les yeux vers les mosaïques de San Marco ou de Monreale, regardez à Chartres les voussures du portail Nord, vous y retrouverez la fraîcheur d'âme des vieux imagiers qui découvrent le monde.

Aussi bien ne s'agit-il plus de symboles. Les images se pressent en foule. Voici les plantes, les poissons dans le creux des vagues, les oiseaux du ciel. Et voici Adam et Eve, et toute leur histoire, et celle de leur descendance... Voici le Déluge.

Noé et son arche, quel beau sujet ! Vous pensez bien que les metteurs en scène du moyen âge ne l'ont pas manqué. Sur les murs des Catacombes, on ne voyait encore que Noé, tout seul, émergeant à mi-corps d'un coffre carré. Mais les mosaïques de la Chapelle Palatine à Palerme, les fresques de Saint-Savin, les bas-reliefs de Bourges et de Saint-Jean de Lyon, les vitraux d'Auxerre et de Chartres, offrent des histoires complètes du Déluge. Tous les siècles, d'ailleurs, ont inscrit dans d'insignes monuments, de la Genèse de Vienne (Ve s.) à Marc Chagall en passant par les portes sculptées de Vérone et de Florence, les fresques de la Sixtine et des loges du Vatican, des épisodes de cette aventure mémorable. Il convient, dit plaisamment notre auteur, d'y voir « deux cycles distincts où le Patriarche se montre sous des jours inégalement avantageux : le cycle de l'Eau et le cycle du Vin ».

L'histoire des Patriarches et celle de Joseph complètent la première partie, Ante Legem, de l'épopée biblique. L'apparition de Moïse et la Révélation du Sinaï, ouvrent la seconde époque, Sub Lege (Sous le règne de la Loi).

Moïse est l'une des figures les plus chargées de sens de l'interprétation typologique, et, par conséquent, l'une des plus fréquemment représentées de l'art chrétien : peintures des Catacombes, Bibles historiées, fresques, mosaïques, sculptures, vitraux, tableaux, tapisseries, il n'est pas d'époque, pas de forme d'art qui n'ait illustré l'un ou l'autre épisode de la vie et de la vocation du Législateur et Libérateur d'Israël, précurseur du Messie.

Un autre grand favori de l'iconographie chrétienne, c'est le roi David, qui est non seulement l'une des « préfigures » du Christ, mais son ancêtre direct. Dans les Arbres de Jessé, il figure immédiatement au-dessus de son père, « racine vivante de l'arbre généalogique, dont la plus haute branche porte comme fleuron la Vierge et le Christ ». Le jeune David, vainqueur du géant Goliath, est un des sujets de prédilection des artistes de la Renaissance florentine. Le jeune héros y est représenté pour lui-même. Mais l'art médiéval s'est largement inspiré des récits bibliques relatifs à la jeunesse de David, aux triomphes de son âge mûr, enfin aux misères de sa vieillesse.

Qui pourrait oublier les figures monumentales des Prophètes et des Sybilles de la chapelle Sixtine ? Mais comment Michel-Ange a-t-il pu mettre de pair avec les Prophètes de l'Ancien Testament des pythonisses dont les livres saints ne font même pas mention ? C'est que, pour l'Église, les Sibylles sont des prophétesses des Gentils, qu'elles ont avertis de la venue du Sauveur. Leur iconographie ne remonte guère au-delà du XIV^e siècle. Celle des Prophètes est naturellement beaucoup plus ancienne et beaucoup plus riche. Annonceurs du Messie, ils sont aussi, pour la théologie chrétienne, les préfigures des apôtres. Les quatre grands Prophètes correspondent aux quatre Évangélistes, les douze petits Prophètes aux douze Apôtres. Le nombre seize et la division entre Grands et Petits sont tout arbitraires : ils répondent au besoin de symétrie et au symbolisme des nombres, si impérieux au moyen âge ; de plus, ils créent entre les deux Testaments une correspondance rigoureuse qui n'était peut-être pas dans les faits.

Mais qu'importe ! Ne devons-nous pas à ces grandioses, encore qu'illusoire perspectives les nobles portails de Chartres et la splendeur des vitraux de Bourges ?

L'Art vit et nous fait vivre de ce que les hommes ont cru et aimé, non de ce qu'ils ont prouvé.

Le dernier des Prophètes, le Précurseur du Christ, qui appartient à la fois au règne de la loi et au règne de la Grâce, c'est Jean-Baptiste. Il tient une place à part dans le cœur des fidèles et dans l'iconographie chrétienne. Une foule d'édifices lui ont été consacrés : Saint-Jean-de-Latran, « la mère et la tête de toutes les églises », des cathédrales et, bien entendu, tous les baptistères. La vénération des croyants s'y exprime sur les modes les plus divers : patron, guérisseur, protecteur des sources, compagnon d'un chacun dans les épreuves d'ici-bas, saint Jean-Baptiste sera aussi, au Jugement dernier un intercesseur auprès du Souverain Juge. C'est dans cette ultime fonction que la Déisis (prière) byzantine l'associe à la Vierge.

L'iconographie du Baptiste est particulièrement riche en Occident, les artistes du moyen âge et de la Renaissance ont rivalisé de talent soit dans la représentation du saint isolé, soit dans celle des cycles de son Enfance, de sa Prédication et de sa Passion.

Ces quelques notes, qui ne prétendent nullement résumer la riche matière du magistral ouvrage de Louis Réau, donneront peut-être une idée de l'intérêt qu'il présente, aussi bien du point de vue de l'iconographie que de celui de l'histoire de l'art.

Il est écrit dans une langue souple, alerte, et parfois empreinte d'une souriante bonhomie, car si l'iconographie chrétienne touche aux sommets de la pensée religieuse, elle en révèle aussi les aspects les plus humains.

L.-E. Juillerat.

NOTES DE LECTURE

Trompe-l'Oeil

par Michel Ragon. Ed. Albin Michel.

Singulier roman que « Trompe-l'Oeil ». Au fait, plus compte-rendu romancé que roman à proprement parler, il permet à Michel Ragon, qui use ici fréquemment de clefs plus ou moins faciles à utiliser, de parler clairement de la vie de l'art dans une grande métropole culturelle, Paris en l'occurrence.

Et il est intéressant de voir comment peuvent se faire et se défaire des réputations de peintres, qui ne reposent d'ailleurs pas toujours sur un fond bien solide et profond ; comment certains directeurs de galeries s'entendent à mettre une œuvre en évidence, puis à la discréditer systématiquement, pour la faire ensuite ressortir de l'ombre lorsqu'ils sont assurés de ne plus avoir à partager leurs substantiels bénéfices avec quiconque ; comment il est possible au plus inculte et au plus incompetent de se faire passer pour un fin connaisseur, simplement parce que le hasard, un hasard qu'il n'a souvent rien fait pour solliciter, lui a permis d'entrer accidentellement en possession d'œuvres de quelque grand maître ; comment une critique asservie par les galeries peut brusquement décréter qu'il n'existe d'art valable qu'abstrait, pour se renier ensuite avec la plus grande désinvolture et s'attacher servilement à la seule louange du paysage ou de la scène de genre.

Une chose est certaine : Il est en fin de compte, dans cette singulière et néanmoins passionnante aventure, beaucoup plus question d'argent ou de quoi que ce soit que d'art. Et ce livre peut être qualifié d'amer.

Heureusement que se rencontrent encore, ici et là, quelques solitaires irréductibles qui acceptent d'accomplir n'importe quelle besogne pour vivre et pour le plaisir ou la satisfaction de pouvoir, loin de toute contrainte, composer le message qu'ils éprouvent le besoin d'exprimer.

Et qu'on ne se méprenne pas. Les existences et les situations évoquées par ce roman ne se situent certainement pas à Paris seulement, mais aussi dans telle ou

telle province plus ou moins lointaine — et pourquoi pas la nôtre ? — lorsqu'elle se pique ou s'efforce de participer plus ou moins directement et activement à la vie artistique du vaste monde.

L. B.

Fourbis

(Tome II de « La Règle du Jeu »)
par Michel Leiris. NRF, Gallimard.

Avec *Fourbis*, Michel Leiris poursuit l'inventaire de souvenirs qu'il avait commencé dans *Biffures*, tome I d'un ensemble intitulé *La Règle du Jeu*.

« Apprivoiser la mort, agir authentiquement, rompre le cercle du moi, tels sont des thèmes majeurs de *Fourbis* » dit la prière d'insérer, qui déclare encore : Leiris est « avide de formuler (au terme d'une recherche basée sur l'expérience vécue) un « savoir-vivre » où poétique et éthique se trouveraient fondues ».

A l'image de Proust, Leiris part à la recherche du temps perdu. Mais il tente de le faire en vivant consciemment le moment présent. Il s'agit donc d'un essai autobiographique et, simultanément, de l'historique de cet essai.

Cette gageure d'actualiser trois temps (le passé, le présent du monde extérieur, la conscience des feuillets qui s'accumulent) était vouée à un échec certain : on ne peut impunément se détripler.

Mais *Fourbis* est une tentative de forcer le cadre étroit de notre prison. Son style varié à l'infini, ses analyses fouillées en font un ouvrage littéraire de valeur, malgré le lourd handicap signalé plus haut, qui donne à l'œuvre un aspect chaotique.

J. M.

Le lis de mer

par A. Pieyre de Mandiargues.
Ed. Robert Laffont.

Aventure sentimentale banale, érotisme exacerbé, et tout cela dans un style précieux plein de grâce. Certaines descriptions sont de véritables pages d'anthologie.

J. M.

Les tortues

par Loys Masson. Ed. Robert Laffont.

Roman de mer et de piraterie, mais qui s'élève bien au-dessus du genre. L'auteur parvient à lui conférer une valeur mythique.

D'un bout à l'autre de cet ouvrage, nous sommes tenus en haleine, nous sommes envoûtés par le mystère qui entoure la « Rose de Mahé », son équipage, et sa cargaison de tortues. L'auteur excelle dans le clair-obscur qui nous ravit toute chose et qui rend plus lourde la malédiction qui pèse sur ce bateau maudit. En poète qu'il est, Loys Masson transfigure son œuvre en faisant nôtre le sort des marins de la « Rose ».

J. M.

La nuit de Londres

par Henri Thomas. Ed. Gallimard NRF.

Rêveries d'un promeneur solitaire (d'un noctambule plus précisément), qui tient du récit, des méditations, du poème en prose tout à la fois. D'où leur grande richesse. La solitude de l'homme perdu dans le désert d'une grande ville, son effort pour se tisser un réseau de sympathies avec les êtres et les objets anonymes qui l'entourent, sa réflexion sur son propre destin font le charme de cette œuvre qui résonne profondément en nous et qui nous émeut parce qu'elle se fait le reflet de notre vie intérieure.

J. M.

Moudon

par L. Junod. Photos de Robert Wahli. Ed. du Griffon.

Parmi les « Trésors » ignorés ou méconnus de ce pays, Moudon est certainement un des plus curieux et des plus remarquables. Qui s'en aviserait ? Ni l'automobiliste qui traverse le bourg par les rues tortueuses et malaisées de Mauborget et de Grenade, ni l'habitué de la « longitudinale » ne voient Moudon. Il faut, comme le dit l'auteur, quitter la voiture et suivre l'itinéraire que tout véritable amant de Moudon vous indiquera. C'est à dessein que je dis « amant », car on aime Moudon d'une ferveur indéfectible une fois qu'on l'a découvert. La poétesse mou-

donnoise Marie Dutoit le disait déjà : « Rien ne nous y frappe et tout nous y attache. » Un autre poète, Gustave Roud, m'écrivait récemment, parlant de certaines antiques demeures du Bourg : « Grâce à je ne sais quelle magie locale, ce Moudon devient de plus en plus intemporel, je ne sais quel havre, non pas hors de la vie, mais où l'on vit mieux... »

Les pages de M. Junod sont comme un écho de tous ces hommages à ce « Moudon qui réserve de délicates surprises au promeneur curieux ». Un résumé de l'histoire de Moudon, cette capitale savoyarde aux restes prestigieux et charmeurs, des photos de toute première classe font de « Moudon » un des fascicules les meilleurs des « Trésors de mon pays ».

V. M.

Prières pour la pluie

par Henri Gaberel. Editions Mermod.

Henri Gaberel dont on n'a pas oublié le « Tombeau pour un amour médiéval » nous donne aujourd'hui un charmant recueil de vers dans la collection du « Bouquet ».

Sans cesse déchiré par la soif à la fois de l'amour et de la sérénité, désirant tout, désirant trop, sachant que l'une le plus souvent est exclue par l'autre, le poète trouve un climat à l'image de son cœur dans une Italie brûlée par la sécheresse, haute en couleurs, violente et douce, misérable et chantante qui, si elle lui dicte des vers scintillants, ravive aussi sa blessure et l'apaise tour à tour. Elans et retours, hésitations entre deux havres, cœur parfois pusillanime et qui le sait, cœur tendre, pitoyable à la tristesse du monde, si proche — quoique différente — de la sienne propre.

*Le calme des bœufs blancs,
les vagues de leurs croupes,
La flûte des cyprès
dans le bleu des mûriers,
les roses plaies au flanc de la colline...
Et toujours ces râles,
ces froissements d'oiseaux,
la soie contre des murs
avec un toit dessus
et pas de porte à la maison muette.
Seigneur, délivrez-moi
de ces momies aux bandelettes de terre!*

*Mais il y a
celui qui ne veut plus singer
les gestes de l'amour,
— imaginant une musique
pareille à celle qui monte de la terre
quand flotte un air d'avril.*

*Mais le jour
est trop éclatant — sans ton regard —
et s'il éclate, c'est qu'il me fera mal
parce qu'en moi il y a trop de filets
dont je ne puis repriser les mailles.*

*— Tu as toutes les clés
et tu n'ouvres aucune porte !
— Tu souhaites l'enchantement
des lendemains et tu trembles
pour l'heure présente !*

Toute heure de déchirement est heure
perdue et pour la joie et pour l'amour.
Le temps fuit. Est-il l'heure suprême ?

*Voici tous ces pas,
ces claques de soccolis sur les pavés,
pour ceux que tu perdis
pour avoir attendu.
J'ai mal et vous n'avez pas eu pitié,
mon Dieu, de votre prisonnier.*

Arriver à la conciliation tant cherchée,
fruit moins peut-être de l'âge que d'une
expérience lente et profonde, d'une sorte
de non-résistance, d'oubli de ce qu'on
nomme paix, bonheur, pour se laisser em-
mener par les choses au delà de leur
réalité, comme en dehors du temps. Ja-
mais Henri Gaberel ne fut plus poète
que lorsqu'il évoque une nuit de lune au
bord de la mer :

*Je vois les morts tranquilles
soulever leurs tombeaux
et leurs âmes suspendues
au-dessus des sépulcres,
chantant un chant muet,
tels des grillons sans voix.
Voici la baie et ce n'est plus la baie.
Je vois des flammes,
je ne suis pas brûlé
et je vois au travers
des flammes étrangères.*

V. M.

Iran, Turquie, Chine

Collection « Petite Planète ». Ed. du Seuil.

Cette fois, c'est du dépaysement. Après la Suisse et l'Espagne, la « Petite Planète » nous invite à faire connaissance avec la Turquie (André Falk), l'Iran (Vincent Monteil) et la Chine (Armand Gatti). C'est dire que si les touristes auront moins souvent l'occasion de compulser ces petits volumes, ils plairont à ceux qui cherchent à interroger d'autres peuples, à pénétrer d'autres façons de penser. Le temps n'est plus des naïfs émerveillements à la Loti, de la couleur locale, du pittoresque folklorique. Nous sommes plus exigeants. Il nous faut scruter le passé, interroger les coutumes, compulser les statistiques. La « Petite Planète » nous aide à faire le point, à joindre le passé plus ancien au présent le plus brûlant. Livres bien écrits, abondante illustration : la collection a trouvé son style, allègre et suggestif.

V. T.

Qui perd gagne

de Graham Greene. Ed. Robert Laffont.

Un aimable divertissement, qui a inspiré un film, paraît-il, et qu'on lit avec plaisir, sans crop y croire. Mais si vous voulez y voir quelque haut enseignement spirituel, libre à vous. Pourquoi pas le drame de l'homme ballotté entre le Dieu bienveillant et abstrait des philosophes qui le réduit au désespoir, et un Dieu sensible au cœur — qui aime la créature dans sa misère et la sauve par l'amour ? Ou bien vous y cherchez quelque leçon morale ? Alors, méfiez-vous de la roulette et du baccara !

V. T.

Jules Renard par lui-même

présenté par Pierre Schneider.

Collection « Écrivains de toujours ».

Editions du Seuil.

Pierre Schneider était très conscient de la gageure qu'il avait à soutenir en consacrant une étude à Jules Renard « écrivain de toujours ». Jules Renard, quand Mallarmé, Rimbaud, Huysmans, pour ne citer que des contemporains de

« Poil de Carotte », attendent encore qu'on leur fasse l'honneur, beaucoup plus mérité, de les admettre dans la confrérie. De tous ceux qui figurent au palmarès, voilà bien en effet la gloire littéraire la plus contestable, et Renard lui-même était sans doute sans beaucoup d'illusions puisqu'il se voulait, nous rappelle son biographe, « le premier des petits écrivains ».

Pierre Schneider s'en est tiré par l'analyse originale et pénétrante de l'époque vespasienne. Cette dénomination choquera d'aucuns qui auront peine à admettre qu'après « le coucher de soleil romantique », « l'odieux bourgeois éternel » ait triomphé et n'ait su édifier, dans son ennui que le ridicule édicule, pour ses commodités. Baudelaire, Mallarmé, vomissent leur siècle et s'en exilent, Renard, s'acharne à lui faire rendre quelques sons authentiques, dans un véritable corps à corps avec la médiocrité ! Victoire modeste !

Comment se fait-il que Pierre Schneider, si perspicace et si désabusé sur notre proche passé, ne se soit pas mêlé de nous dire qu'en dépit d'une offensive contre elle qui marque des points, l'ère vespasienne continuait ; et que Sartre, Camus, par exemple, conjugaient contre elle encore leurs révoltes et leurs espoirs.

R. T.

Virginia Woolf par elle-même

présentée par Monique Nathan.

Descartes par lui-même

présenté par Samuel S. de Sacy.

Editions du Seuil.

Collection « Ecrivains de toujours ».

Ce serait un jeu, mais sans portée, que d'opposer la contemporaine et le classique, la manière fuyante et l'impressionnisme psychologique de la romancière à la démarche ferme et assurée du philosophe. Il n'est que de voir le visage ravagé, infiniment sensible de l'une, lunaire sous le bleu de nuit glacé de la couverture, et les traits affermis, le regard droit de l'autre, doré heureusement, comme par la patine d'une vie consacrée aux aventures — du réel et de l'esprit.

Mais si je les rapproche, c'est pour constater que ceux qui se sont mêlés de parler d'eux, l'ont fait à coup sûr par

élection, élan de sympathie, portés vers eux par ces affinités qui donnent accès au meilleur de l'homme et de l'œuvre.

Cela produit, dans le cas de Samuel de Sacy, parlant de Descartes, une étude solide, ferme et pénétrante qui a trouvé une récompense méritée dans le « Prix de la Critique » qui vient de lui être décerné. Samuel de Sacy, élève d'Alain (il ne s'en cache pas, et d'ailleurs, on le devinerait), nous apparaît comme un cartésien de bonne souche, non de ceux qu'il dénonce au début de son étude et qui ont contribué aux équivoques sur Descartes. Il contribuera, lui, à un salutaire retour aux sources. Mais pour intéressante, pour riche que soit l'étude de Monique Nathan, je me demande si un peu plus de fermeté, de systématisation n'aurait pas mieux servi une Virginia Woolf qui s'échappe sans cesse à soi-même, telle l'eau qui la fascine et où elle trouvera sa mort. Cette pulvérisation du réel, ces jeux de miroirs brisés, ces procédés cinématographiques introduits dans le roman demandaient à être étudiés (tant pis si le mot est pédant) avec plus de rigueur que de subtilité, parce qu'ils sont subtils justement ; et je ne crois pas, moi, que ce soit là « une œuvre qui parle toute seule ». Il convient d'y initier les lecteurs français pour qui Virginia Woolf est, je crois, en dépit de sa célébrité, un nom et non point un auteur familier.

A cette réserve près — non, j'aurais encore voulu une chronologie après l'étude, comme dans le « Descartes », parfaitement — l'étude de Monique Nathan intéresse, elle donne envie de lire Virginia Woolf dont elle parle justement. C'est l'essentiel.

Les deux volumes sont remarquablement illustrés.

R. T.

L'emploi du temps

de Michel Butor. Ed. de Minuit, Paris.

Michel Butor nous conte le duel d'un homme et d'une ville. L'homme : un jeune Français, Jacques Revel, qu'un stage dans une maison de commerce emprisonne pendant un an dans la ville : Bleston, en qui beaucoup reconnaîtront ou devineront une grande cité manufacturière du nord de l'Angleterre. Mais j'ai eu tort de dire conter, car l'art de l'auteur, qui est grand,

ECHOS

est tout de suggestion, d'analyse minutieuse, de tâtonnements angoissés dans la pluie, la brume, la haine obscure d'un monde pesant.

Pour lui assurer le minimum de respiration nécessaire à la vie, des jeunes filles, pôles d'attraction, d'autres en captureront l'attrait ; un ami ombrageux, injustement et justement suspect ; d'autres amis, accordés à son ressentiment contre la cité. Parmi ceux-ci, un spécialiste du roman policier dont la théorie du temps éclaire et justifie celle de l'auteur.

Tout au long de cette année de purgatoire, les incendies s'allument çà et là, minant Bleston qui n'en a cure, car elle édifie sans en être troublée d'insolents buildings qui témoignent de sa secrète vitalité ; et les baraques foraines poursuivent de champs en terrains vagues la ronde traditionnelle de leurs joies mouillées. Il y a aussi les gares, les cinémas, les bus, la Morris noire, il y a surtout les cathédrales ; dans la Vieille, le Vitrail du Meurtrier concentre tout le maléfice de Bleston.

Le héros de Butor nous y plonge, il s'en sauve — et nous à la dernière page — par les exorcismes de l'écriture. Ce remarquable roman d'atmosphère nous a causé un grand plaisir.

R. T.

Une Exposition d'œuvres d'art d'enfants.

Aucun rapport avec des expositions régionales semblables puisque cette exposition groupe les meilleures peintures, dessins, pièces de céramique, tentures d'élèves de 6 à 16 ans habitant les pays les plus divers. Ce sera donc une manifestation artistique internationale.

Partant de Lausanne où elle s'arrêtera du 30 mars au 5 mai 1957, elle tournera en Suisse et en Europe. Elle sera donc itinérante. Plusieurs motifs donc nous pousseront à l'aller visiter au Palais de Rumine.

Prix Veillon

Le 25 mai, au Théâtre de Lausanne, sera attribué pour la dixième fois le Prix Veillon de littérature française. En même temps seront proclamés les lauréats des prix de langue allemande et italienne. Marquons ce jour d'une pierre blanche.

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

Lausanne, Palais de Rumine : L'Art à l'école, du 30 mars au 6 mai.

Galerie Vallotton : Dunoyer de Segonzac, du 13 avril au 4 mai.

Robert Montané, du 9 mai au 1er juin.

A la Vieille Fontaine : Palézieux, du 4 avril au 4 mai.

Galerie Mélisa : Lithographies de Chagall.

Aux Quatre Z'Arts : Pierre Bordeaux, du 13 avril au 10 mai. Favre, peintre et René et Henri Testuz, céramistes, du 11 mai au 7 juin.

Vendredi 26 avril, à 20 h. 30 : Récital de poèmes et de musique par Sarah Pochulski, diseuse, avec Simone Gerber, soprano et Renée Lasserre, pianiste.

Vendredi 3 mai, à 20 h. 30 : Conférence de M. Jeanlouis Cornuz, intitulée « Textes de gosses ».

Mardi 28 mai, à 20 h. 30 : Concert par Jeanne Benz-Tissot, claveciniste, Marianne d'Andiran-Reymond, violoniste, et Lucienne Devallier, cantatrice.

Vendredi 7 juin, à 20 h. 30 : Conférence de M. Julien-François Zbinden, sur « Le Jazz ».

A l'Entracte : Cumella, du 13 avril au 3 mai.

Berne, Galerie Spitteler : M. Osswald-Toppi, du 6 au 27 avril. B. Borsinger et Jean Verdier, du 4 au 26 mai.

Week-ends de printemps

1. **MILAN** - 4 et 5 mai.
St-Ambroise. — Ste-Marie-des-Grâces (La Cène de Léonard de Vinci).
— La peinture au Brera ou au musée Poldi Pezzoli. — Quelques aspects du Dôme.
Délai d'inscription : 25 avril. **Fr. 72.—**
2. **LE JURA** - 18 et 19 mai.
Delémont. — Porrentruy. — St-Ursanne. — Les Franches-Montagnes.
(Circuit en autocar.)
Délai d'inscription : 9 mai. **Fr. 65.—**
3. **DIJON** - 1er et 2 juin.
Le palais des ducs de Bourgogne. — Le musée (le plus beau des musées provinciaux). — Notre-Dame. — St-Bénigne. — Le Puits de Moïse. —
(En car de Lausanne à Lausanne.)
Délai d'inscription : 22 mai. **Fr. 70.—**
4. **SION** - 15 et 16 juin.
Valère. — Le Vieux Sion. — St-Pierre-de-Clages. — Soirée valaisanne.
Délai d'inscription : 4 juin. **Fr. 55.—**
5. **EGLISES D'AUJOURD'HUI** - 29 et 30 juin.
Courfaivre (vitraux de Fernand Léger). — Audincourt (mosaïque de Bazaine, vitraux de Léger). — Ronchamp (création de Le Corbusier). —
Circuit en car : aller par le Jura suisse, retour par le Jura français.
Délai d'inscription : 18 juin. **Fr. 60.—**

Programmes détaillés sur demande

VOYAGES POUR L'ART

Aubépines 5 bis - Lausanne - Tél. 24 23 37

Pour vos voyages : La collection « Invitation au Voyage » (Bonnard éd.) vous propose ses volumes de poche, commodes et utiles : La Sicile, La Sardaigne, Rome, Venise, Florence.