

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Nov. - Déc. 1957 - No **57** 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

Edmond Gilliard : Louange d'Eve.

Jacques Chessex : Poème pour les feuilles.

Marc Eigeldinger : Le papillon paon-de-jour.

Henri Focillon : Daumier.

André Guex : Des pinceaux et des mots.

René Berger : Notes.

Us et coutumes des mangeurs de bonbons.

Jean-Daniel Bovey : Voyage.

Louis Bovey : Robert Héritier.

Jacques Monnier : Ta Matete.

Jean-Pierre Aguet : Escale à Rhodes.

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

Louange d'Eve

*(O prodigieuse paix de ma vieillesse ;
découverte de mon humanité sidérale...
Le chant de la Terre est devenu, pour ma vieillesse,
immensément,
la berceuse de Maman.)*

Oh, quelle reconnaissance à Eve d'avoir chahuté le Paradis !

D'avoir fait crouler le décor seigneurial monté par Adam, l'acteur à vide.

D'avoir, d'un coup de dent, cassé le divin miroir à mirages pour ouvrir à la nature le champ des miracles ;

— c'est-à-dire, à l'Homme, l'espace infini des étonnements.

Que louées soient les lèvres d'Eve pour avoir ressenti, les premières, une envie ; la soif d'un suc, d'une sucée de fruit vif, par delà le gavage divin du Paradis et le tout digéré d'avance que dispensait l'Eternité !

Mais y-a-t-il des lèvres ouvertes au désir par où ne passe un appel des entrailles ?

Et il faut encore savoir de quelles lèvres il peut s'agir quand on parle des entrailles d'Eve...

Eve n'a jamais été chassée du Paradis, c'est le Paradis qui a cédé. En lui faisant le coup de la pomme, Eve l'a rendu verger. Il est devenu poussée de terre. L'arbre est reparti des racines. Le fruit est devenu l'aboutissement aérien de leur fouille obscure. Il a cessé d'être un ornement insipide.

Il a suffi du toucher de la main d'Eve pour que s'y précipite et s'y conserve l'essence des saveurs de la sève nourricière.

C'est de peau à peau qu'Eve et l'arbre se touchèrent, de peau de fruit à peau de main. C'est dans la pomme qu'était la clé du contact entre le vivace du naturel et le vivant de l'humain.

Ainsi naquit l'émoi des conjonctures, ainsi se révéla la liaison des besoins. Ainsi cessa l'inhumaine et surnaturelle gratuité du Paradis. Ainsi le premier geste de cueillir entraîna celui de semer et de planter.

C'est par Eve que l'Homme fut abouché au sein de la Terre. C'est par Eve que la Terre fait passer le lait et le sang de la nourriture ; c'est en elle que réside le magique attrait aspirateur des semences de la géniture.

C'est avec Eve que commença la Vie ; c'est elle qui déclencha le jeu vital des organes. C'est elle qui, la première, humanisa la mythique effigie.

C'est elle qui se fit Galatée aux mains de Pygmalion. Elle fut Marie dès sa naissance, et c'est sous l'arbre du Paradis qu'elle épousa — qu'elle recréa — son Créateur en rendant originel en Lui le besoin d'avoir un fils.

Le Paradis perdu ? — C'est la Terre gagnée. Du reste comment perdre l'inconquis ? Pauvre Adam simulateur d'empire. Feignant divin tant que la bêche ne l'aura rendu propriétaire.

O, l'ennui d'Adam avant de se savoir, par Eve, muni d'un outil !

Terre livrée au labour, sans cesse renourrie de semence humaine ; affamée de chair-fumier, toute rendeuse de chair-amour ; récupéreuse de l'os, resourcière du sang

Paradis faussement dallé en cimetière, dont l'énergie du blé poussant ressoulève les pierres

Glèbe à saisons, glèbe à passions, limon qui perd et sans cesse ressucce le souffle

Paradis à remorsure de pomme, à recrachat de pépin reproducteur ; où d'un bout d'os d'Adam, Eve se fit ce souple corps que bande à jamais l'amour

Où remûrissent sans cesse les pathétiques expériences de la Parole, où revagit sans cesse le Verbe Nouveau-Né

Où, d'ère en ère, les équipes de l'âge en travail de langage, par plongées et montées alternantes, poursuivent, dans les veines souterraines de l'Astre-Mère, les conquêtes sibyllines de l'idiome

pour édifier ensuite, sur base avisée, les pyramidales constructions de l'écriture révélatrice

et lancer, de gradin en gradin, et de survol en survol, dans les trouées du ciel, les alléluiantes portées de la voix humaine...

Paradis qui ne se contente pas d'être survoûté — d'être envoûté — de ciel, mais fonde son assise maçonnique sur les arches osseuses de la crypte terrestre

Paradis las d'un ciel sans météores où demeurent sans frisson les
feuilles vernies d'éternité

Paradis où les feuilles font chute à temps compté pour retasser l'humus
dans les champs de l'humain

Paradis où le nu a pris sexe pour engendrer l'invention, où le nu s'est
couvert pour devenir mystère et exciter la quête du magique.

Il a suffi d'un nouveau geste d'Eve — qu'après avoir goûté du fruit
elle se vêtit d'une feuille — pour qu'elle devînt Isis l'éternelle voilée,
et que la hantise du Secret du Ventre travaillât à jamais le désir de
l'humain savoir

que de générations en générations ce désir soulève l'ourlet du cha-
toyant tissu des phénomènes, sans que, d'essai de retroussée en essai de
retroussée, puisse jamais, par la main de l'homme, être mis à nu le corps
intouchable de la Vierge Noire, l'éternelle inviolable Nature Première.

Isis garde son voile. Seule peut le déchirer la foudre de la consumma-
tion des temps puisque sa trame et sa chaîne sont faites par le croise-
ment des éclairs du commencement.

On ne peut tenter d'atteindre le bord du voile d'Isis que de chemise
d'Eve en chemise d'Eve.

Le chemin de la poursuite du Nu originel est jonché à l'infini de
feuilles de vigne tombées, sans que jamais puisse se tirer, par le baiser,
la dernière sucée du fruit.

Le désir, le désir !... La chasse de Pan... Perpétuelle évasion de la
Nymphe-Nature. C'est du fond sans fin du Cosmos qu'aujourd'hui Eve
tend la pomme aux enfants du Paradis.

Envoi.

Nul front ne pourrait porter le sceau du divin si le ventre ne portait
la cicatrice du nombril.

A-t-on jamais pu peindre Adam sans nombril ? Et quand on a peint
Dieu lui-même, pouvait-on lui prêter un ventre où ne soit pas niché le
nœud du cordon ?

Edmond Gilliard.

Ce chant est extrait d'un volume en cours de parution chez Seghers, intitulé
Hymne terrestre. Edmond Gilliard a bien voulu nous autoriser à en publier le frag-
ment qu'on vient de lire. Nous l'en remercions ici.

Poème pour les feuilles

O feuilles de l'autre année
Loin des arbres où l'hiver éclaire votre absence,
Vous entrez dans la terre sous la neige,
Le temps ne vous parle plus.

O feuilles souvenez-vous du vent
Dans vos milliers de bouches lorsqu'il courait
Léger, léger comme vos vies musicales...

L'été chantait. Vous vous sentiez complices des oiseaux,
Vous étiez la voix fraîche des forêts
Et la tendresse lumineuse de la pluie
Lorsqu'elle vous caressait, doucement monotone,
Dans les fanfares étouffées de l'automne...

O mortes sous la terre, flammes blanches
Qui descendez dans l'ombre et le silence...
O voix lointaines de l'été
Qu'un oiseau solitaire éclaire encore
Au fond des nuits de gel, dans les chambres...

Jacques Chessex.

(Ce poème est extrait d'*Une voix dans la nuit*, un recueil à paraître prochainement aux Editions H.-L. Mermod, à Lausanne.)

Le papillon paon-de-jour

Le songe tortueux proscrit
Les prémices du jour aride
Tandis que la chair s'assombrit
Dans son linceul de chrysalide.

O nuit des impurs désaccords,
Le ciseau de l'aube déchire
L'écorce obscure de ton corps
Disséminé dans son délire,

Le tissu fléchit et se rompt,
La cloison ténébreuse craque
Et découvre un élytre prompt
A diviser l'espace opaque.

Paon-de-jour flambé des tisons
Du soleil, ton aile dispense
Au cœur d'immuable saisons
Parmi les arbres de l'essence.

L'éventail de l'âme, évadé
Des décombres boueux, dessine
Un léger archipel brodé
Dans l'océan des origines,

A l'équinoxe rougeoyant
La voile franchit les persiennes
De la mort tout en déployant
Le feu de ses fines antennes.

Marc Eigeldinger.

Marc Eigeldinger, professeur au gymnase de Neuchâtel, a derrière lui une œuvre déjà considérable, tant poétique que critique : *Le Pèlerinage du Silence* (1941) ; *Le dynamisme de l'image dans la poésie française* (1943) ; *Poésie et Tendances* (1945) ; *Julien Green et la Tentation de l'irréel* (1947) ; *Le Tombeau d'Icare* (1948) ; *Le Platonisme de Baudelaire* (1951) ; *Prémices de la Parole* (1953) ; *La Philosophie de l'Art chez Balzac* (1957).

Le présent poème est extrait d'un recueil qui paraît ces jours-ci aux éditions de la Baconnière, *Terres vêtues de Soleil*.

Daumier *visionnaire*

Il existe à Washington, dans la collection Duncan Phillips, une peinture attribuée à Daumier et violemment daumièresque : c'est une scène de la rue, emplie de la mystique des révolutions, *l'Émeute*.

L'Émeute est une des œuvres qui nous donnent à respirer le XIX^e siècle avec le plus de violence, mais aussi (une sorte) de poésie permanente qui jaillit ici de l'étrange galvanisme des révolutions. C'est un visionnaire peint par un visionnaire. Dans une rue de Paris dont se dessinent à l'arrière-plan les hautes maisons, tristes et blafardes, un homme en bras de chemise se lance en avant, accompagné d'un groupe d'insurgés. Il profère un cri ou un chant, répété par la foule. Son bras levé en accentue le rythme et l'élan. Sa tête longue, ses traits fins et empreints d'une noblesse populaire, ses cheveux souples, dessinent le type de ces artisans aristocratiques qui, dans les ateliers de faubourg, avec de petits outils, travaillent soigneusement des matières rares. Ses yeux sont ouverts et ne voient pas. Le regard est « en dedans ». L'émeutier est possédé par un songe auquel il agglomère la foule. Une attraction magnétique entraîne ses comparses ; à gauche, l'homme au visage taillé à coups de serpe, le nez long et sec, la tête baissée, paysan de Paris aux lèvres minces, à l'œil têtù ; à droite un citadin aux joues creuses, coiffé d'un gibus arrondi par l'érosion, et, près de lui, deux profils qui convergent en quelque sorte vers l'homme en bras de chemise, le chef, le centre magnétique. Quel roman d'une vie dans ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas ! La lecture nocturne des philosophes dépareillés, la chandelle fichée dans un goulot de bouteille, les séances de club, exaltations funèbres, et ces cabarets magnanimes où les buveurs chantent l'amour, la gloire, les vertus des prolétaires — « A genoux devant la casquette, chapeau bas devant l'ouvrier » — avant d'entonner sur les boulevards, ou dans les petites rues qui s'enlacent autour des Halles, une *Marseillaise* qui défie les fusils de l'infanterie de ligne et de la garde nationale. C'est l'affaire de la rue des Prouvaires, c'est Juin Quarante-Huit, c'est l'épopée rue Saint-Denis, dont Hugo, dans les *Misérables*, a été l'incomparable historiographe. Où sont Jean Valjean, Enjolras et ses amis, Grantaire, le buveur héroïque, Gavroche, dont les douze ans sont sans âge, toutes ces figures de songe, enfantées par les visions du poète dans un clair-obscur d'antithèse qui les enfonce de force au cœur de la réalité ? Invisibles et présents dans cette foule qui ondule et qui se masse derrière le bras tendu de son chef. Toutes les passions généreuses d'un temps — et l'insurgé éternel, nomade de l'esprit hanté par le futur, combattant anonyme de batailles sans nom. Ses compagnons et lui, ils sont eux aussi des travailleurs de la mer, perdus dans un formidable remous, au pied de ces bâtisses rupestres, comme Giliatt entre ses deux rochers. La touche a le caractère emporté de l'esquisse. On ne peint pas une émeute comme le portrait d'un souverain ou comme une nature morte d'objets en porphyre, de fleurs intimes ou triomphales. Le dessous

graphique, parfois visible, comme l'armature à la plume d'une aquarelle largement lavée, maintient partout la forme, coulée dans une pâte homogène, mais non compacte. La lumière tombe d'aplomb sur les épaules en chemise blanche, mais elle semble en émaner, laissant dans une pénombre fuyante, où quelques lueurs, quelques accents, installent çà et là des fermetés, les personnages secondaires qui escortent le chef et se mêlent, de toute leur âme, à son chant. Cette langue de peintre, laconique et terrible, n'est pas celle des orateurs de la Révolution, toute linéaire. Ses abréviations chaleureuses sont plus humaines. Elles sont emplies de la familiarité des foules.

Ainsi se présente à nous cette étonnante vision de Daumier, peintre de l'émeute. Est-elle exceptionnelle dans son œuvre ? Et son art est-il l'art d'un visionnaire ? Enfin lui trouve-t-on des antécédents, parmi les maîtres de la même lignée ? Rien ne semble indiquer, à première vue, chez ce Marseillais robuste, devenu le poète comique des mœurs parisiennes, une vocation de cette nature, que contredisent apparemment sa cordiale gaîté, l'énormité de son optimisme. On est tenté de le classer plutôt, sans rien ôter à ses vastes proportions, dans cette grande famille des observateurs doués d'un vigoureux bon sens qui nous ont laissé de l'homme une image simplifiée et puissante et dont Molière est l'immortel exemple. Et il est bien vrai qu'il y a dans son génie quelque chose de salubre et de direct et qu'il ne se perd jamais dans les nuages. C'est une nature équilibrée qui, dans le silence d'une vie domestique toute bourgeoise, tout unie, accomplit sa tâche de chroniqueur graphique, collaborateur hebdomadaire de la *Caricature* et du *Charivari*. Comment transposer dans l'ordre du sublime et mettre au nombre des voyants le maître qui nous fait rire sans amertume, et de si bon cœur ? Et pourtant la verve comique rejoint souvent en lui la mélancolie : ses Don Quichotte en sont la preuve, et qui oserait dire que le chef-d'œuvre de Cervantes est un roman gai ? C'est l'histoire d'un chimérique, d'un visionnaire, côtoyé et moqué par une sagesse vulgaire, le dernier songe de la grande nostalgie chevaleresque qui agite la fin du moyen âge et qui retentit encore, sous une forme à la fois bouffonne et triste, dans l'Espagne du XVII^e siècle. « Cet homme est fou, ou bien il lit *Don Quichotte* », disait le roi, voyant du balcon de son palais, passer un quidam riant à gorge déployée. Il eût pu dire : « Cet homme est fou, et il lit *Don Quichotte* », car la tristesse de la déraison, dans cette Espagne de chevalerie et de croisade, rongée de misère et d'ennui sur un tas d'or qui lui vient des Amériques, porte à un rire qui n'a rien des épanchements de la gaîté. C'est bien ainsi que Daumier a compris son héros, fanatique d'aventures, séché au feu de sa passion, profilant sur un soleil du soir, dans des paysages de solitude, son long corps exténué de jeûnes et pareil à une panoplie montée sur un squelette. Mais nous avons d'autres pages, tout exemptes de satire, pleines à la fois de poétique étrangeté et de compassion humaine, où la violence de l'événement est saisie avec une sorte de passion désespérée, comme les *Fugitifs* — de l'ancienne collection Auguste Boulard — une des œuvres de Daumier qui se rapprochent peut-être le plus de Goya : dans un repli de Sierra, un troupeau humain balayé par l'adversité fuit précipitamment à travers les ombres du soir. Les rosses efflanquées, le chemin hostile, les manteaux bousculés par le vent, la nuit qui monte, promesse de mauvais coups, ce ne sont pas

les éléments d'une anecdote, mais les divers mouvements d'une même vision, d'un songe sur le malheur de l'homme.

Le principe même de l'art de Daumier comme caricaturiste relève de l'esthétique des visionnaires. Selon d'autres voies et sur un autre mode que le sculpteur roman, il est un déformateur. Son crayon de lithographe enfante des monstres humains nourris d'une substance athlétique. Les portraits des politiques sous la Monarchie de Juillet, isolés ou en groupe, dans le fameux *Ventre législatif*, montrent une humanité déjetée, alourdie de bedaines, engoncée dans des lainages, une bourgeoisie de tyrans podagres, jalonnée de débris des batailles impériales, surveillée par Guizot, froid et mince comme un couteau. Louis-Philippe en croque-mort, se frottant cyniquement les mains aux funérailles d'un illustre libéral, est une sorte de montage de chair et de drap, croulante de caducité : « Enfoncé Lafayette ! Attrape, mon vieux. » On sait que les premiers portraits des pairs de France ont été lithographiés par Daumier, non d'après des dessins, mais d'après des maquettes en terre, modelées à la Chambre. Rentré chez lui, le soir venu, il les éclairait à la lampe, et l'arbitraire des volumes, les mentons en galoche, les nez en surplomb, l'exagération des mandibules, prenaient sous cette lumière artificielle un aspect effrayant. Les orbites se creusaient, pleines d'obscurité, les ombres portées devenaient plus catégoriques, la grimace du clair-obscur s'ajoutait à la grimace du modelé sur ces masques doublement monstrueux. Ainsi Daumier se rattache à la lignée des peintres à la lampe qui, comme Tintoret et Rembrandt, avaient besoin des riches équivoques de l'ombre nocturne pour plonger leurs personnages dans l'au-delà d'une vie magique, suggérée par de puissantes alternatives de ténèbres et de clartés. La pratique du blanc et noir, ici l'eau-forte et là la lithographie, donnait à cette poétique une force concentrée : même dans sa peinture, Daumier en conserve le privilège, l'autorité plastique, la concision, le mystère. Le goût du théâtre, chez Daumier, correspond en partie à cette hantise du jour artificiel. Le rayon qui dore les hautes maisons des quais de Paris, derrière la *Laveuse* qui remonte le petit escalier du quai d'Anjou, est le rayon d'une lampe, car le soleil n'a pas cette onction dorée. Et c'est à la lampe que semble avoir été, sinon exécuté, du moins conçu, le masque de l'émeutier...

Ce faisceau intrépide qui perce la nuit ou le crépuscule et qui se pose avec décision sur les reliefs de l'être et de l'objet, en laissant baignées dans une pénombre presque liquide les formes secondaires, c'est moins un instrument d'analyse qu'une technique de la transfiguration. On dirait que Daumier porte en lui son monde et son humanité, qu'il les évoque plus qu'il ne les étudie et que sa lampe d'Aladin, à laquelle est attaché à jamais un génie obéissant, en fait paraître les éléments et les acteurs, à son gré, quand il le veut, inépuisablement. Eux aussi, ils appartiennent à une sorte de nature surnaturelle, ils sont vrais et plus que vrais, parce qu'ils sont *intenses*. A cet égard, le cas de Daumier est analogue à celui de Balzac.

Henri Focillon.

Le fragment qu'on vient de lire est extrait du beau livre de Henri Focillon, De Callot à Lautrec, publié par la « Bibliothèque des Arts » dans sa collection « Souvenirs et Documents ». L'ouvrage, qui est composé d'une série d'études (entre autres sur Delacroix, Constantin Guys, Gauguin et Toulouse-Lautrec) est orné de vingt-huit reproductions en noir et blanc. Couverture polychrome, représentant La Mère et l'Enfant, de Renoir. Le cliché ci-contre, qui illustre le chapitre concernant Deux visionnaires : Balzac et Daumier, a été mis à notre disposition par l'éditeur. Nous en remercions ici.



Daumier : L'Émeute.

(Cliché gracieusement prêté par la Bibliothèque des Arts.)



Hodler : Paysage alpin, 1916.

*(Extrait du livre de Walter Hugelshofer, paru aux Editions Rascher,
qui ont bien voulu le mettre à notre disposition.)*

DES PINCEAUX

et

DES MOTS

Définir l'altitude est facile mais l'exprimer, la rendre sensible par l'image ou par les mots, est une gageure que bien peu ont réussi à tenir. Cette dimension réfractaire ne se laisse apprivoiser volontiers ni par les peintres, ni par les écrivains. Elle enferme en elle-même son secret. Si le souvenir de son pouvoir s'inscrit dans notre cœur comme une nostalgie, l'art, mots et couleurs, reste incapable de la figurer dans sa présente réalité. Trop d'images du Cervin livrent tous les détails de sa structure et de sa forme, aucune d'entre elles ne contient et n'implique sa hauteur. Vous le connaissez assez bien peut-être pour le reproduire, sans modèle, et avec justesse, sur une feuille blanche ! mais à la seconde précise où, montant de Taesch, le dernier tournant du chemin vous livre sa forme réelle, vous découvrez chaque fois que vous saviez tout de lui, sauf sa hauteur. Aussi conserve-t-il entier son pouvoir de surprise. On peut reconnaître l'altitude, comme la beauté, mais l'une et l'autre échappent à notre prise, il faut les réapprendre toujours ; tout effort pour se les approprier définitivement est voué à l'échec.

En fait, c'est le vertige que devraient faire naître la toile du peintre, les mots de l'écrivain. Et la page de Pascal sur l'infini de grandeur reste peut-être la seule qui les suscite dans notre chair. Plus que toute autre beauté du monde créé, celle-là légitime et justifie le désespoir de Baudelaire : « La profondeur du ciel me consterne, sa limpidité m'exaspère. Nature, enchantez sans pitié, rivale toujours victorieuse, laissez-moi ! Cessez de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. » L'impuissance à exprimer la hauteur est telle, que le seul mot par lequel les hommes aient tenté de suggérer celle du ciel, la plus haute et la plus lumineuse, est celui de profondeur, emprunté au monde obscur et souterrain.

Il n'est pas au pouvoir du peintre de suggérer la puissance de la projection verticale, de la ligne ascendante. Alors que la dégradation des teintes lui permet de faire sentir sur une toile la distance horizontale, la transparence grandissante de l'air dessine et cisèle avec la même dureté la paroi proche et celle qui le domine de mille mètres ou davantage.

Peint d'un sommet, un fond de vallée peut paraître profond, peint d'un fond de vallée, le Cervin semble une taupinière.

Aux peintres autant qu'aux alpinistes, les rochers et la glace aiment poser d'insolubles questions. Devant ce monde qui n'est pas à sa mesure, l'homme s'est dès longtemps indigné, ou dérobé car ce qu'il cherche partout, et même dans l'œuvre d'art, c'est à se trouver, ou à se retrouver lui-même. Diderot juge les Alpes « informes, sans détails distincts, verdâtres et nébuleuses » ; Chateaubriand les baptise des « paravents à l'encre » ; Goethe note, en marge d'un croquis tenté au Gothard : « Il n'y a point de langage pour rendre de pareils objets. » Jugements d'écrivains, dira-t-on, jugements d'un temps où les liens sensibles, ces passages des choses à l'homme, manquaient ! Je sais bien, le ton a changé, tellement changé, les monts affreux sont devenus les monts sublimes, trop sublimes. Aussi se prend-on parfois à regretter le temps où un Anglais, après avoir suivi consciencieusement les phases d'un coucher de soleil de son balcon, à Chamonix, se prit à dire : « Fort beau, fort beau ! Mais c'est dommage que le Mont-Blanc cache la vue ! » exprimant sans équivoque la répulsion que lui inspirait, comme à presque tous les contemporains, un paysage ne comportant aucun des caractères d'une longue fréquentation des plaines, de la mer, des douces collines, nous ont habitués à découvrir dans un paysage. Ce monde abstrait, réduit à quatre éléments plastiques, ciel, nuages, roc, neige, ce monde dépouillé, sans échelle, repoussant implacablement toute vie, comment aurait-il pu les séduire ? Mais aujourd'hui encore, si je fais parler les peintres, les vrais, ils disent tous à peu près ceci : « La haute montagne ? Atroce ! Impossible à peindre, chaos de formes, pas d'atmosphère, couleurs jaillies de tubes pressés par une main de fou, paysage de trous ! » Et tout cela est vrai. Il est vrai qu'entre 3000 m. et 4000 m., le paysage fut ordonné à coup de grenades ; il est vrai que les bleus et les jaunes y sont des coulées de pâte pure ; il est vrai que dans l'air trop rare, la toile elle-même souvent semble crevée.

Tous les caractères permanents de la peinture de France, équilibre, symétrie, contrastes bus dans l'épaisseur de l'air, on les cherchera en vain sur les moraines, dans les parois ou aux prismes des lèvres de glace. Alors ? Les vrais peintres ont raison ? — Non ! Ils se trompent. Ils se trompent parce que Hodler a su faire surgir du chaos l'« ordre » qu'aucun peintre avant lui n'avait pressenti. Semblable en cela à celui de Cézanne, l'œil aigu de Hodler, refusant de s'arrêter à la surface chatoiyante du monde, la pénètre en quelque sorte pour en extraire et en restituer la structure, le poids, la masse. Tel un géologue, il devine les mouvements profonds, les couches superposées, les équilibres internes, l'immémoriale raison d'être de ces formes qui ont l'étrange pouvoir de proposer à nos sens une

image aride de l'absolu, hors de l'espace et du temps. Longtemps avant lui, au temps où les sciences de la nature étaient encore dans l'enfance, Léonard de Vinci a eu l'intuition de la formation des montagnes sous l'action des eaux et reconnut l'un des éléments d'harmonie et d'équilibre du paysage alpin, le parallélisme des couches géologiques sur les deux versants d'une vallée. Au désordre apparent, il oppose déjà une loi scientifique encore mal connue, mais devinée, et ses dessins suggèrent avec force cet équilibre sous-jacent du paysage.

Cet ordre nouveau imposé à notre vision n'emprunte rien aux accords fondamentaux et traditionnels de la peinture de France. Toute la recherche de Hodler est une quête tenace tendant à mettre en lumière ce que la nature visible enferme de régularité symétrique, d'harmonie intérieure. Epris du Nombre, il lisait dans les éléments de la géométrie d'Euclide tous les fondements de son art. Otez-lui le parallélisme des lignes, la répétition des formes semblables, vous lui enlevez du même coup l'une de ses raisons de peindre. On le comprend mieux dès lors, répétant toujours ceci : « La forme avant la couleur. » Car c'est dans les formes que s'inscrit la géométrie architecturale, tandis que les couleurs, dissonantes, y verseront la vie. Dissonance et symétrie, contraste dans la répétition, Hodler applique la vieille loi qui commande toutes les plus belles œuvres des hommes au monde de l'altitude qui lui était resté jusque là irréductible.

Sur sa *Jungfrau* (1911) où deux triangles s'inscrivent et se résolvent l'un dans l'autre, sur le *Moench* (1911) au collier de brumes rondes, sur le *Lac d'Engadine* (1907) où les lignes se donnent quatre fois la réplique, partout on lit la volonté d'ajuster le paysage aux caractères géométriques qu'il implique, d'emprisonner le réel dans des figurations abstraites, de résoudre la vie particulière dans le rythme du monde. Si le mot de Joseph de Maistre est vrai, si « le nombre est la barrière évidente entre la brute et nous », s'il est un des rares accès de l'homme au Spirituel, on voit comment Hodler s'approche du Divin et on l'entend quand il dit : « Je n'ai jamais peint que des sujets religieux. »

Dès lors, l'œuvre était prête. Aux grands murs de rocher et de glace, sur lesquels le danger se lit en signes évidents, Hodler pouvait verser l'indigo, la rouille et le vert de mer annonciateur d'orage. Les cicatrices profondes où luit la marque du ciseau, les gorges violacées, délitées par le temps, se renvoient la couleur en échos dans l'air rare, et tranchent dans la chair des monstres verticaux, sculptés à la spatule, formes pesantes surgies du tumulte pour s'inscrire sur le ciel.

André Guex.

Extrait de *Altitudes*, qui paraît ces jours aux éditions Marguerat, à Lausanne. André Guex est l'auteur, entre autres, de *Barrages* (dont nous avons eu le plaisir de publier un fragment) Rencontre 1956.

Notes¹

Le symbole ne se manifeste ni dans l'idée, ni dans l'objet. C'est pourquoi il n'est ni rationnel, ni objectif. Se manifestant dans la forme, et par elle, il ne peut être qu'esthétique.

Toute grande œuvre se reconnaît à son pouvoir d'actualité. Par quoi il faut entendre, non pas le pouvoir de faire allusion à des circonstances, mais celui de les dépasser.

Voici peut-être venir le temps d'un langage universel, celui de l'art, qui remédiera à l'insuffisance des langues. Plus besoin de traduction !

Si nous étions réduits aux sens du toucher, du goût, de l'odorat (dans une certaine mesure celui-ci), nous collerions aux choses, comme elles colleraient à nous. En inventant l'ouïe et la vue, l'homme s'est défait de son limon et, en le mettant à distance, l'a organisé en *nature*. La conscience a consommé la séparation, mais aussi l'avènement de notre autonomie. Encore fallait-il que l'homme ne se perdît pas dans le vide

¹ Voir *Pour l'Art* No 56.

qu'il creusait. Aussi a-t-il inventé de le rendre habitable en en faisant le lieu même du langage. Tous les arts sont conquis sur le vide. Il dépend de nous de les conserver, ou de retourner au limon.

Le « creux » de la conscience est le creuset de l'humanité.

C'est dans ce « creux » qu'apparaissent l'espace et le temps. L'expression, fondement du langage, ne peut donc s'en passer. Tout art est élaboration de l'un et de l'autre.

Car l'art a besoin de l'espace pour que la forme naisse, et du temps pour qu'elle s'anime.

C'est par la distance que l'art conquiert le pouvoir d'établir une plus grande proximité. Tel est le paradoxe du langage.

Il est significatif que, de Cézanne à nos jours, l'horizon se rapproche toujours davantage, comme si notre vue, usée par le télescope et le microscope, cherchait un appui ailleurs que dans le visible. La peinture devient de moins en moins un spectacle, pour revendiquer un espace non suspect.

Toute œuvre d'art crée son espace, mais quel qu'il soit, son caractère nécessaire est d'être poétique, c'est-à-dire propre à manifester une expression dont l'espace « naturel » est naturellement incapable.

Que les mythes aient orienté l'humanité depuis des millénaires montre assez que nous ne nous contentons pas de la « réalité » telle que la définit notre simple volonté de vivre ; car les hommes ont besoin d'une raison d'être. Le drame de notre temps, dont les artistes témoignent avec ferveur, fébrilité, avec rage aussi, c'est de lutter pour une raison d'être qui n'a pas encore trouvé son mythe.

L'art moderne a essayé d'élever au rang de mythe pêle-mêle le rêve, l'inconscient, l'automatisme, l'instinct — autant de matériaux d'essai. Le mythe exige plus et mieux que l'exaltation partielle de l'homme ; il revendique l'être tout entier, jusqu'à l'âme.

La tâche de l'artiste moderne est sans doute plus redoutable que celle de ses prédécesseurs. Elle exige de lui d'exprimer une réalité qu'il forge, et dont il a encore à propager la foi.

L'œuvre d'art authentique désigne toujours le plus haut point de réalité exprimé par l'artiste et qu'atteint le public à un moment donné de l'histoire.

La vérité n'est pas l'apanage de la logique, encore moins du bon sens ; elle appartient aussi à l'art.

Le mouvement est le véhicule de l'expression. Sans lui, elle n'est plus que mimique, ou signe de convention, également inerte.

C'est le temps qui anime l'œuvre en faisant d'une portion d'espace un moment de notre conscience.

La sincérité est un mythe moderne, un tout petit mythe. Mais ce ne sont pas les insectes les plus petits qui sont les moins prolifiques, ni les moins nuisibles. La vogue des « Vies passionnées » est la sincérité de la perversion.

Le monde de chaque artiste a ses lois, dont chaque œuvre exerce et confirme le centre de gravité.

Le possible est le seul lieu vraiment humain. Aussi l'art fait-il de nous, plus et mieux que des créatures ou des « existants », des « possibilités d'être ».

L'existence est notre provision de possible. L'artiste, le poète, sont nos véritables géniteurs.

En pastichant Cézanne, on pourrait dire : Quand le possible est à sa forme, l'existence est à son être.

C'est par une vue abusive qu'on fait de la conscience le lieu du moi et du non-moi. Rendue à sa plénitude, la conscience est aussi le lieu des formes, qui est entre le moi et le non-moi.

René Berger.

Us et coutumes des mangeurs de bonbons

Mon journal

Vendredi 18 janvier 1957. — Le matin, rien ne sort de l'ordinaire. Soldes, soldes, soldes, toujours soldes. Toutes les vitrines portent cette inscription. Cela me donne une idée, et, à 6 heures, après l'école, je pars faire « ma » tournée des soldes de la Placette. Vous me direz : « Tout le monde fait cela ! » Oui, mais seulement moi, je la fais à ma manière. Tandis que les autres gens partent toujours avec l'intention de ne rien acheter et rentrent chargés comme des bourriques, moi, je me dirige vers les magasins avec l'idée de les dévaliser et je rentre avec un taille-crayon à dix. Donc, visite de la Placette. Premier objectif, le rayon de papeterie. « Je veux voir les occasions qu'il y a dans les stylos, le papier à lettres, les agendas, etc... » Après avoir dérangé deux ou trois vendeuses, je rentre tout content de ne pas m'être laissé « avoir ».

Samedi 19 janvier 1957. — Le matin, rien à signaler. Puis, j'ai les « éclais ». Nous passons l'après-midi en partie à patiner sur l'étang des coucous et d'autre part, nous discutons de différents points pour organiser la patrouille.

Dimanche 20 janvier 1957. — Le matin, je reste au lit et je me lève à midi et demi. L'après-midi, nous décidons d'aller patiner. Ma sœur emmène une amie. Arrivés à Sauvabelin, nous jouons à Winkelried pour pénétrer dans la foule qui entoure le comptoir du vestiaire. Sur la glace, nous trouvons Veillard. Alors nous le forçons à faire « rondin picotin » avec nous au milieu de la patinoire. Le pauvre se sent ridicule. Plus tard, nous ne sommes plus que trois, Veillard étant parti, et nous nous asseyons dans un coin, sur la glace, et nous nous racontons mutuellement l'histoire de « Jean de la Calabre ». Un jeune homme nous regarde et nous demande si ça ne va pas mieux et nous lui répondons « ta gueule ! » (échange de propos charmants). Sur quoi, il me traite de poussière de ses bottes, et moi de pourriture. Alors il vient vers moi et me demande de répéter, ce que je fais complaisamment. Il me saisit les épaules et me secoue, je le traite de lâche, je lui demande s'il n'a pas honte d'attaquer quelqu'un de plus petit que lui, qui, par surcroit, est par terre. Alors, il part d'un air piteux.

Philippe S., 13 ans.

Voyage

On pense aux mers de Chine, au goût
Amer et doux d'un départ dans l'aube
Alors qu'à peine s'éveille l'âme
Et que la lèvre a le pli du sommeil.
On pense aux Iles des Antilles alors
Qu'un colvert plonge au bord du lac
Et que la première glace s'étale
Sur l'eau morte des ornières.

Passé la frontière d'un souvenir,
Qui retient encore parmi l'espoir
D'un début de gloire ou d'amour
Un geste, une courbe du corps,
S'ouvre la carte maritime, bleue
Et blanche des îles et des courants
Et de la direction des vents
Qu'emprunteront les oies sauvages.

Et le voyage amorcé prend
Tout à coup cette route sans nom,
Que ne commande aucune borne peinte
De couleurs et de distances précises.
On suit le temps, on invente à mesure
Le dessin de sa géographie qui n'aboutit
Jamais au point de vue connu d'où
La mer semble être une carte postale.

Jean-Daniel Bovey.

Robert Héritier

La feuille blanche et le mur, comme la toile vierge, exercent une indiscutable fascination sur l'esprit de l'artiste qui les aborde. Il s'agit en effet pour lui de prendre possession d'un espace, de l'organiser, de l'humaniser par le rappel d'un souvenir ou par l'énoncé d'un signe, et cet espace le sollicite impérieusement, s'impose à lui, appelle de ses voix silencieuses un ouvrage à sa mesure.

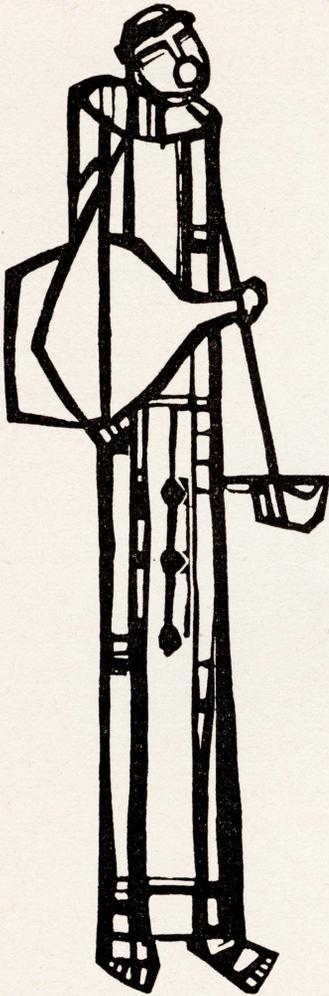
Car c'est ici que commence l'essentiel problème. L'artiste peut accumuler, jusqu'aux extrêmes limites de la surface qui lui est attribuée, des multitudes d'images ou de signes qui peuvent atteindre une tension telle que les frontières de l'œuvre peuvent à peine les contenir. Il peut aussi étendre son argument, le développer sur l'espace de telle manière qu'il perde en concentration ce qu'il gagne en superficie.

Robert Héritier, pour sa part, n'a choisi ni l'une ni l'autre solution, mais s'est arrêté sur un compromis dont il a su tirer tout le parti possible. Après avoir pris l'exacte mesure de l'espace disponible, il a dressé le reflet d'un souvenir tout aussitôt devenu signe.

Son *Saint-François d'Assise* n'est pas un saint de pacotille ; encore moins une image arbitrairement et superficiellement tourmentée ou édulcorée, mais un solide symbole dressé et isolé, abandonné même sur la blancheur hostile d'un papier somptueux.

Cette somptuosité et cette hostilité du papier ont même pu faire naître certaines protestations. Mais elles sont à mon gré là pour souligner et isoler plus complètement le personnage exemplaire, dressé dans un monde qui l'ignore et appelé par une contemplation qui semble ne plus jamais devoir connaître de terme. Parce qu'il est dans la nature de la sainteté d'échapper au temps pour accéder sans transition à l'éternité.

Et Robert Héritier, par la magie de son métier et par l'intelligence de sa sensibilité, est parvenu, outre le plaisir qu'il dispense par la qualité de son œuvre, à mettre au point une grammaire efficacement dévouée à une éthique. Si cette éthique appartient à la plus vieille des traditions,



ALLA FRESCA ! QUI
VEUT DE L'EAU FRAICHE
POUR LAVER SON AME
DE L'EAU FRAICHE
POUR CALMER SA SOIF
IE LA DONNE

son langage est conçu pour émouvoir ou enthousiasmer les hommes de ce temps.

Son œuvre redonne ainsi vie à une bien vieille et merveilleuse histoire, que l'habitude et la redite avaient peu à peu vidée de toute sa signification.

Il est certes difficile de rassembler la chair et l'esprit d'un symbole élaboré de toutes pièces, tiré de sa seule imagination, mais il est combien plus délicat de vouloir, pour un symbole donné, définitif, tailler de nouveaux atours. Et Robert Héritier y est pleinement parvenu lorsqu'il a composé les planches de son *Pèlerin d'Assise*.

Non content de camper de manière exemplaire les personnages d'une histoire imposée, il les a de surcroît accompagnés de phrases essentielles sans que se marque, entre la sobriété de la citation et l'éloquence de l'illustration, un fossé qui n'aurait pu que nuire à l'une et à l'autre.

Et c'est là qu'interviennent la qualité et la sûreté du talent de Héritier, qui a su fondre le texte et l'image en une seule œuvre homogène, rigoureusement adaptée à la dimension de la feuille.

Il est donc aisé de comprendre que, parvenu au point où il en était arrivé, il se soit senti appelé par les plus vastes desseins et n'ait pas craint d'aborder le mur lui-même, au pied duquel l'artiste le plus habile se trouve souvent privé de la plupart de ses moyens. Et là encore, la perfection d'un métier alliée à la profonde connaissance du matériau lui a permis de tailler un ouvrage à la taille et selon la configuration de l'espace qui lui était attribué.

C'est à la mosaïque qu'il a demandé de servir son intention, mais à une mosaïque rude et rocailleuse, aussi éloignée des vaines gesticulations de St-Sulpice que ses planches le sont de la monotonie d'une imagerie religieuse dénuée de toute éloquence.

Le bon Berger de l'église de Prilly, les *Scènes de cirque* de l'école de Pully, comme aussi cette étonnante mosaïque apparue, l'an dernier, au III^e Salon des Jeunes, et récemment retrouvée à Berne, donnent ainsi la juste mesure d'un talent qui n'a certes pas fini de séduire et de surprendre.

Louis Bovey.

TA MATETE¹

de Gauguin

Ta Matete signifie en tahitien : le marché. Ce titre au parfum exotique ne reflète-t-il pas déjà tout le mystère envoûtant et toute la douce sensualité qui se dégage de l'œuvre ?

Gauguin a peint là un tableau de genre ; il s'est inspiré d'une scène de marché. J'allais dire que le « sujet » était cette scène de marché. Mais ce terme perd ici bien de son sens, tellement le peintre dépasse un exemple pris dans la réalité la plus immédiate pour nous faire participer de tout notre être à l'expérience qu'il a vécue et que nous nous efforcerons de dégager des seules données picturales.

Il s'agit de bien lire l'œuvre, de discerner non seulement les formes ou les objets les plus évidents, mais de saisir tout le détail des attitudes, des parures et du paysage.

Si l'on se réfère à la scène qui a séduit le peintre, nous distinguerons cinq plans différents (nous introduisons cette notion de plan à titre purement provisoire, comme une hypothèse de travail) : le premier plan figure une longue pelouse où contrastent un vert et un roux, herbe et terre ; à l'extrême droite se dresse une femme en sarong rouge et jaune, à la longue chevelure noire, qui semble s'éloigner sur la pointe des pieds tout en jetant un dernier coup d'œil vers ses compagnes. Le second plan est de loin le plus important. Il meuble le centre du tableau qui s'organise en fonction de lui. Cinq femmes sont assises sur un banc vert. Leurs corps sont figurés de face, mais leurs jambes et leurs pieds sont tournés vers la gauche et vus de profil. Elles se trouvent dans des positions différentes mais que je qualifierais d'*équivalentes*. Toutes ont de longs cheveux noirs et la face olive. L'attitude de ces cinq femmes et la qualité de leurs couleurs nous obligent à distinguer deux groupes : les deux femmes de droite, puis les trois femmes de gauche. Il faudrait encore parler plus

1. *Ta Matete* a été exécuté en 1892, et figure aujourd'hui dans la section Art moderne du Kunstmuseum de Bâle (Salle des Impressionnistes). Ses dimensions en font une petite toile : 73 × 91,5 cm.

longuement de leurs gestes, chacune tenant élevé un objet, mouchoir, éventail ou cigarette. Les chevelures sont différemment disposées et s'ornent parfois d'une ou de quelques fleurs. Un pied se soulève, l'extrémité des orteils restant seule en contact avec le sol. Nous insisterons seulement sur les sarongs voyants des deux femmes de droite, orange et jaune. Le troisième plan voit s'aligner quatre troncs d'arbre, trois bleus et un mauve. A l'extrémité droite du tableau, deux indigènes en pagne bleu fléchissent sous le poids de deux gros poissons. Ils passent... Le quatrième plan, muraille de buissons verts et roux, s'ouvre, par une échappée, sur le cinquième plan de la mer et du ciel soufre.

Parler de plan, c'est toucher à la notion d'espace. Avec Gauguin, nous avons affaire à un espace plastique impressionniste : sa parenté avec celui d'un Renoir ou d'un Van Gogh est évidente. Mais si les moyens présentent des similitudes, leur signification plastique est différente.

Rappelons brièvement les caractéristiques de cet espace. L'artiste reste fidèle à l'espace linéaire et à sa perspective. En d'autres termes, la dimension des objets figurés diminue en fonction de leur éloignement dans le paysage qui a inspiré le peintre. En revanche, cet espace ignore la perspective aérienne. L'éclairage impressionniste ne doit plus rien à la Renaissance. Dans l'œuvre étudiée, il serait vain de vouloir assigner à la lumière une source fixe. Si l'on considère les personnages, le soleil semble être au zénith. Mais la tache mauve qui s'étend sous leurs pieds ne se comporte pas en ombre portée ; pas plus que la bande de même couleur qui s'allonge sous le banc. Les arbres sont éclairés de plein fouet. Nous nous apercevons bien vite qu'une source de lumière fixe serait incompatible avec la répartition des plages claires ou sombres. Non, chez Gauguin comme chez les autres impressionnistes, c'est la couleur elle-même qui est porteuse de lumière et qui la diffuse. Gauguin marque d'ailleurs une prédilection pour les tons chauds, ocres, roux, oranges et rouges. Il tempère néanmoins le climat torride qui pourrait s'en dégager par l'emploi modéré de tons froids : des bleus, des verts et des mauves. Dans ce nouvel espace plastique, la valeur et l'intensité des couleurs est donc absolument indépendante de la situation des objets.

Par la *suppression de la perspective aérienne* et par l'emploi systématique de *couleurs plates*, Gauguin ramène les cinq plans de la réalité quotidienne (que nous avons distingués plus haut) à un seul plan plastique. Il place en quelque sorte tous les personnages et les objets au premier plan : ces derniers viennent à notre rencontre.

D'où une absence totale de relief au sens originel du terme. Le tronc des arbres comme le corps des femmes perd de son poids. On ne croit plus à l'épaisseur du banc. A l'image de *La France de Profil*, ouvrage du photographe américain Strand, Gauguin a peint *Tahiti de profil*.

Ce qui frappe dès l'abord dans la composition de la toile, ce sont des directions fondamentales, privilégiées, qui ordonnent et situent les formes-objets : l'horizontale et la verticale. La pelouse, le banc, les cuisses des femmes assises, leurs avant-bras, les buissons, la mer, le ciel lui-même dessinent autant d'amples et massives horizontales. Il s'en dégage une impression de stabilité et de confort. Les verticales, plus grêles, sont figurées par le buste des femmes, le corps tout entier du personnage debout (à l'extrémité droite du tableau), ainsi que par les pieds du banc. Ces verticales semblent se prolonger dans le tronc des arbres et le corps des porteurs de poisson.

Cette structure toute en horizontales et en verticales donne au tableau son caractère d'immobilisme prononcé.

Cet immobilisme est encore renforcé par le rythme lent et ample à la fois du tableau. En musique, le rythme se définit par la distribution symétrique des temps forts et des temps faibles revenant périodiquement. Si nous considérons *Ta Matete*, nous serons frappés par l'apparente symétrie des cinq femmes assises sur le banc. Apparente symétrie (nous justifierons plus loin ce « apparente ») par répétition, à intervalle régulier, du corps d'une femme, le temps fort de notre rythme. Mais ce rythme est plus subtil encore, puisqu'il se complète d'un véritable contrepoint. En effet, le rythme est identique si l'on considère les jambes et les bustes, mais avec le retard d'un temps. Autrement dit, suivant un rythme commun, les mélodies des têtes, des bustes et des jambes viennent se superposer.

L'alternance régulière des buissons et des arbres répond en écho affaibli à la musique du corps des femmes. Gauguin souligne d'ailleurs et met en valeur ce rythme par la succession périodique des couleurs sourdes et des couleurs claires.

Mais tout rythme finit par lasser. Gauguin fuit la monotonie en le syncopant. Il le rompt par une échappée sur la mer, absolument inattendue, par la disymétrie des têtes comme par la modification de détails dans les attitudes des personnages. Ces ruptures se retrouvent encore dans l'alternance irrégulière des couleurs des arbres : bleu, bleu, mauve, bleu. La vie

commence là où réside la disymétrie. Voilà justifié cet adjectif « apparent » que nous avons accolé au mot « symétrie ».

Les Egyptiens ont suggéré l'éternité dans leurs « Poèmes de l'angle droit ». C'est autre chose que Gauguin avait à exprimer. Certes, les lignes privilégiées de cette œuvre (lignes qui sont tantôt la rencontre idéale de deux plages de couleurs, tantôt un léger cerne en liane) sont, nous l'avons vu, l'horizontale et la verticale, qui engendrent l'immobilisme. Mais le peintre adoucit leurs rencontres, il arrondit les angles : loin de se briser, les lignes glissent, ondoient comme des algues alanguies. D'où cet état-limite d'une vie ralentie jusqu'à l'immobilisme, et d'un immobilisme qui s'efface et s'assouplit en vie, état de grâce « où le dormeur, à demi-éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement. » (*La Belle Dorothee, Petits Poèmes en prose*, Baudelaire). *Ta Matete est un ballet mollement figé.*

Chez Gauguin, le sujet n'est donc qu'un simple prétexte. Quand la réalité la plus immédiate est transposée par le génie du peintre, le lyrisme s'enrichit. Le peintre stylise ; il déforme pour trouver une forme et un équilibre nouveau, plastiquement satisfaisant. Les personnages du marché ne sont déjà plus des femmes ; ce sont d'abord des corps allongés, étirés. Leurs gestes ne sont plus ceux de la vie quotidienne ; ils mettent en valeur la courbe gracieuse des bras. Un arbre n'est plus arbre, la courbe de son feuillage appelle une autre courbe. L'ondoiement d'une noire chevelure lui répond en écho. L'étoffe jaune d'un sarong appelle la complémentaire bleue d'un autre tissu. Le sarong rouge se sent des affinités avec la pelouse verte. Ce jeu de lignes et de couleurs obéit aux règles d'un jeu de lignes et de couleurs, mais ne doit plus rien aux lois de la ressemblance. Gauguin obéit à d'obscurées données physiologiques, il peint d'instinct. Et c'est à notre corps qu'il s'adresse, à nos sens qu'il veut faire connaître l'expérience émouvante d'une harmonie profonde des êtres et des objets, de l'homme et de l'univers : âme primitive, Gauguin a su participer de la nature tout entière, à l'image des créatures qui l'ont inspiré. Et c'est par nos sens, par le chatolement des couleurs et l'arabesque des lignes qu'il nous communique sa plénitude de vivre. Ce ballet mollement figé ? Un hymne à la vie.

Jacques Monnier.

Rappelons brièvement que Gauguin a terminé son existence à Tahiti. Las de l'Europe, il a fui naïvement notre civilisation à la recherche d'un paradis perdu où il tenta d'oublier sa culture.



Gauguin : Ta Matete.



Rhodes. Le palais des Grands-Maîtres.



Vers les Iles grecques.
(Cliché *Guilde du Livre.*)

Escale à Rhodes

Qui ne serait porté à croire l'ode pindarique, qui dit que la plus belle des îles du Dodécanèse est née des amours de la nymphe Rhoda et d'Hélios, le Soleil, en voyant se dessiner, du large, son relief verdoyant aux contours peu accusés, en naviguant, dans la merveilleuse lumière des matins grecs, le long des plages, barres fines et légèrement ocrées au niveau de la mer, vers le nord, vers les atterrages de la ville de Rhodes. Qui ne prendrait conscience, en pénétrant dans le vieux port Mandraki qu'il va connaître un lieu privilégié, un lieu qui ne va cesser d'exciter sa faculté d'observation et sa sensibilité, son imagination, mais aussi sa mémoire : d'un côté, au bout d'une jetée, se profile la silhouette massive du Fort Saint-Nicolas, construit dans le plus pur style des redoutes occidentales du XIVE siècle ; au fond du paysage, derrière des touffes d'arbres, apparaissent, raides, nets, les contours des énormes remparts médiévaux ceinturant l'ancienne cité ; au-dessus de ces murailles, surgissent aussi bien des donjons crénelés que la tourelle élégante et effilée d'un minaret, signe évident d'une présence musulmane ; sur le port, se dresse une église chrétienne de style vénitien. En dehors des remparts enfin s'étend la ville moderne, œuvre des Italiens, maîtres, quelques décennies durant, de l'archipel oriental.

Ile la plus importante de la mer du roi Egée, située dans la partie sud-orientale de celle-ci, à quelques kilomètres des côtes de l'Asie Mineure, sur la voie de passage traditionnelle entre l'Ouest et l'Est de la Méditerranée, Rhodes vit défiler sur son sol depuis la plus haute antiquité un nombre impressionnant de peuples ou de groupes humains, qui, chacun à leur tour, laissèrent des traces évidentes de leur culture. La vision rapide de la ville depuis le port en donnait une première idée que la visite même de la ville permet de préciser, en saisissant ce qui fait le charme de cette petite cité composite dû au mélange de populations grecque, turque et italienne, à la juxtaposition étroite de quartiers dont on reconnaît sans peine par qui ils sont habités. Ici, dans des rues étroites où toutes les boutiques sont largement ouvertes, où les artisans travaillent sous les yeux des badauds, on respire déjà une atmosphère qui se rapproche de celle des souks orientaux ; là, c'est le traditionnel marché grec circulaire, animé et typique avec ses marchands de fruits et d'amulettes ; ailleurs, on retrouve les silhouettes plus familières des magasins et des rues à « l'occidentale ».

L'un des quartiers les plus frappants est sans doute celui de la vieille ville où se fixèrent dès le début du XIVE siècle des combattants de la foi chrétienne, derniers croisés restés fidèles à une cause abandonnée en Occident, les chevaliers, frères et prêtres de l'ordre militaire de Saint-Jean-de-Jérusalem, expulsés de Terre Sainte et venus défendre, sous le commandement de leurs grands maîtres, un des derniers bastions de la Méditerranée orientale. Pendant plus de deux siècles, ils tinrent tête aux Ottomans, installés qu'ils étaient sur l'ensemble du Dodécanèse et s'appuyant sur quelques gigantesques forteresses dont Rhodes, avec Kos, est un exemple ; vaste camp retranché d'une architecture lourde, mais qui fut efficace. Il n'est pour s'en convaincre que de parcourir les quatre kilomètres de l'enceinte percée de rares portes, massivement encadrées de tours pesantes et précédées de bastions et con-

trescarpes : on songe alors aux villes-citadelles d'Aigues-Mortes ou de Carcassonne, aux architectures parentes, points de départ de cette gigantesque aventure spirituelle et guerrière dont Rhodes fut l'un des jalons.

Vestige plus typique encore de cette fin de moyen âge, une longue rue, celle des Chevaliers, concrétise la robuste austérité du style militaire des chevaliers de Saint-Jean. Tout au long de cette artère étroite sont groupées les « auberges » où prenaient logement les chevaliers des diverses « langues » de l'ordre. Sur chacune d'elles, figurent d'élégants écus sculptés dans la pierre et ornés des armes des lieutenances ou des maîtrises : on y retrouve la harpe britannique, le lys français... Dans le haut de la rue, comme la couronnant, s'élève le Palais des Grands Maîtres, d'une très majestueuse élégance avec ses arcades et ses symétries d'escaliers. Dans la partie basse de la même rue, l'édifice carré et trapu d'une très belle simplicité attire l'œil : l'hôpital général des chevaliers où vous accueille sous les voûtes un lumineux lion de Saint Marc de pierre blanche qui rappelle, comme souvent en Méditerranée orientale, que les Vénitiens furent aussi maîtres de Rhodes avant leurs rivaux génois et les grands maîtres de Saint-Jean. Ailleurs, dans la ville, on retrouve des petits palais ornés sur leurs façades d'escaliers qui les longent, celui de l'Amirauté, celui de la Chatellenie, qui fut tribunal de l'ordre de chevalerie. A travers les portes des remparts, comme celle de Sainte-Catherine, le regard s'échappe vers une mer verte ou bleue, vers un profil aigu de palmier qui rappelle que nous sommes aux portes de l'Orient... et l'on se prend à imaginer la dernière confrontation, en 1522, des chevaliers, pour la défense de la ville-citadelle, au grand Soliman, jusqu'à la capitulation, avec les honneurs de la guerre, du grand maître Villiers de l'Isle Adam.

Les petites mosquées sont là pour prouver l'emprise islamique qui s'exerça sur Rhodes pendant plus de quatre siècles, escales de silence et de recueillement au milieu d'une vie humaine fébrile, bruyante, qui anime, sous un soleil éclatant, les quartiers populaires, lacis d'étroites ruelles où quelque carriole, une automobile, suffit à bloquer la circulation.

En dehors de la ville, un quartier résidentiel banal, entrecoupé de quelques promenades peuplées d'arbres méridionaux, montre que Rhodes, à l'inverse de certains hauts lieux de l'histoire devenus des champs de ruines déserts, comme Délos, est restée dans l'histoire des hommes une escale importante.

Le voyageur, qui sera resté quelques minutes devant les « auberges » de la rue des Chevaliers, retiendra le profil d'une Vierge enchâssée dans un mur, l'esquisse d'un blason, le contre-jour contrasté du soleil et de l'ombre sous une arcade ; dans les petites rues, sur les places, il retiendra l'insolite ou la beauté d'un visage, d'un geste, l'odeur de café mêlée à celle d'une poussière comme odorante ; il retiendra peut-être aussi la découverte, au coin d'une rue, d'une coupole, soutenue par de frères colonnettes, et d'un petit minaret. Il sera frappé par les contrastes de couleur, de formes, de vies... et il sera ainsi devenu un témoin de plus de la richesse de souvenirs humains à la recherche desquels on peut se passionner dans un lieu aussi attirant et merveilleux que la verdoyante, l'attachante Rhodes.

Sans doute Venise, digne étape première de tout périple vers l'Orient, est un de ces endroits curieusement privilégiés ; Rhodes, escale nécessaire de toute connaissance de la Grèce, en est un autre qui mérite d'être passionnément reconnu.

Jean-Pierre Aguet.

NOTES DE LECTURE

La Longue Marche

de Simone de Beauvoir. Gallimard.

Simone de Beauvoir précise bien qu'il ne s'agit pas ici d'un reportage et qu'elle se propose d'expliquer plutôt que de décrire. C'est en quoi d'abord son témoignage sur la Chine de Mao Tse Toung diffère des livres fort nombreux qu'elle inspira ces dernières années, surtout à des journalistes. Plus nouveau encore est l'esprit de sympathie dans lequel elle aborde les problèmes très particuliers d'un pays qui secoue tardivement le joug d'un passé d'oppression et de misère. Elle n'a pas de peine à nous persuader qu'un peuple s'est mis en marche vers une existence plus heureuse et plus digne. Ses invitations réitérées à ne considérer le présent que comme une étape, justifient le découpage de son étude, plus sociologique que pittoresque.

Ceci dit, on se demande si ce qu'elle a vu tient une place suffisante dans son témoignage, et si elle n'eût pas écrit tant soit peu le même livre, de son cabinet, appuyée sur ses sources livresques.

R. T.

Déception et autres nouvelles,

suiivi de

Fiorenza

de Thomas Mann. Ed. Albin Michel.

Un grand écrivain fait ses gammes, un romancier essaie ses thèmes dans de courts écrits. Il s'agit de Thomas Mann, et c'est pourquoi l'intérêt qu'on porte à ces nouvelles qui parurent aux environs de 1900 s'accroît de la résonance des œuvres justement célèbres qui leur furent postérieures. Non qu'elles manquent en elles-mêmes d'intérêt. On peut admirer au contraire la maîtrise sitôt acquise et la précision de l'artiste assuré dès l'adolescence du domaine qu'il défrichera, un des vastes pourtant, des plus variés.

Ensemble sombre, d'un pessimisme désolé et cruel, et par là peut-être, avoué de jeunesse. L'inconnu de la place Saint-Marc, comme *Le Paillasse*, ne peuvent se

prendre à l'existence, ni à eux-mêmes : déception, spleen, connus de ceux qui « attendaient de la vie l'infini ».

Particulièrement poignants dans la cruauté, *Tobias Mindernickel* qui n'a au monde qu'un chien, et qui tue ce qu'il aime ; *Luischen*, où l'amour d'un pauvre gros homme ridicule est publiquement bafoué.

Les trois actes de *Fiorenza*, pour intéresser le lecteur, lui donnent cependant le sentiment que ce drame intelligent mais froid, doit décevoir quelque peu le spectateur.

R. T.

Lettres impressionnistes

au Docteur Gachet et à Murer

Ed. Grasset.

C'est Paul Gachet, le fils du Docteur, qui a rassemblé ces lettres d'intérêt inégal, mais jamais sans intérêt pourtant, car elles nous permettent de juger des rapports des peintres avec ceux qu'on peut bien appeler leurs protecteurs, le nom convient surtout au Docteur Gachet.

Qu'il ait mis sa science au service de ses amis, on n'en peut douter en lisant les lettres de Pissarro (les plus nombreuses) ou celles de Théo Van Gogh et de sa femme. Il avait aussi à leur disposition les 50 ou les 100 francs qui leur manquaient si souvent. Guillaumin, Monet surtout, ne se sont pas fait faute de le « taper ». Qu'ensuite les peintres impécunieux aient jugé que Gachet ou Murer avaient fait de trop bonnes affaires, il ne faut pas s'en étonner. Les meilleurs rapports s'aigrissent quand l'intérêt s'en mêle.

J'ai plaisir à voir que Renoir répugnait aux indiscretions journalistiques : « J'ai horreur de penser que le public sache comment je mange ma côtelette, et si je suis né de parents pauvres mais honnêtes. » Plaisir aussi à retrouver Vincent obsédé de couleurs, dans ses quelques lettres.

Une idée heureuse : en regard d'une photographie d'un peintre ou de Murer, Gachet, son autportrait, ou celui que brossa un ami.

R. T.

Comédie italienne

*Pièces traduites par Xavier de Courville
(Club des Libraires de France)*

Le beau livre ! et qui a le mérite de réunir trois des chefs-d'œuvre les moins contestables de la Comédie italienne... qu'elle soit ou non *dell'arte*.

Plaisir de relire *La Mandragore* de Machiavel (et comment regretter que la Seigneurie se fût privée de ses services, puisqu'il occupa si bien ses loisirs forcés ?) ; *Arlequin serviteur de deux maîtres*, de Goldoni (qu'il eut raison de faire cette infidélité à la comédie de caractère où il rêvait de continuer Molière !) *L'oiseau vert* de Gozzi sera peut-être une révélation : la truculence, l'esprit, la poésie y accommodent au mieux un plat d'agréable saveur. Je veux bien que Maeterlinck s'en soit inspiré. Je ne pense pas que l'oiseau ait gagné à changer avec lui de couleur. Je rapprocherais volontiers de cet aimable Gozzi, Supervielle ou Alexandre Arnoux. C'est dire que tout cela sonne juste à nos oreilles.

R. T.

James Joyce par lui-même

« Les écrivains de toujours ». Ed. du Seuil.

James Joyce dont l'œuvre ésotérique est plus célèbre peut-être que comprise a trouvé en Jean Paris un introducteur perspicace et adroit. Son étude est le fil d'Ariane qui permettra à plus d'un lecteur de se retrouver au labyrinthe de *Dedalus* et plus encore d'*Ulysse*. Bien des intentions de Joyce s'éclairent, des lignes de force s'affirment, la figure même de l'auteur y révèle son humanité. Jean Paris a fait du bon travail.

R. T.

Tempo di Roma

par Alexis Curvers. Ed. Robert Laffont.

Un livre auquel on se prend et qu'on aime, et qui fait aimer la ville pour qui le héros — l'auteur aussi — élève un chant d'amour. Un étranger bohème devient Romain de cœur en promenant de Colisée en Forum, et de places en fontaines, les touristes tels qu'on les voit déambuler dans la Ville Éternelle : « Roma in un giorno ! » Il a des amitiés

et un amour, des plaisirs et des peines. Rome en est la source, et qui coule aussi pour ces autres originaux, fort humains, que sont les comparses du guide improvisé.

Tous vivent accordés au « tempo di Roma », et leurs aventures ont de la noblesse jusque dans l'extravagance. Vous pouvez vous fier à ce guide, visiteurs de loisir et d'imagination qui cherchez « Rome en Rome ». Il vous révélera comme à moi la place San Ignazio, d'autres encore...

R. T.

A pied, du Rhône à la Maggia

par S. Corinna Bille. Ed. des Terreaux.

Randonnée pleine d'imprévus que l'auteur a accomplie en compagnie de son époux, le poète Maurice Chappaz et de son fils aîné. Géographie, botanique, minéralogie, histoire s'enlacent dans une prose pleine de charme. Certaines descriptions sont d'une grande beauté. Des photos de l'auteur illustrent le texte.

V. M.

Le filet de l'oiseleur

par Yvette Z'Graggen.

Prix de la Ville de Genève. Ed. Jeheber.

Anne Guillard, fille d'écrivain, élevée dans un milieu aisé, se sent dès la plus tendre enfance, incomprise de ses parents... Des revers de fortune la jette, démunie et égarée, dans un monde où elle ne saura jamais se faire une place. Son manque de confiance en soi-même, son ignorance de ses propres possibilités en font un être incapable de lutter, incapable de vaincre. A la limite du désespoir, elle comprendra que la « vie n'a d'issue qu'en elle-même » et elle tentera enfin de se trouver. Ce récit dépouillé, qui prend au cœur, est le troisième roman de la jeune romancière genevoise.

V. M.

Tourne, petit Moulin

Le ravissant livre pour enfants de notre collaboratrice Vio Martin peut être obtenu par tous les amis de Pour l'Art au prix de faveur de Fr. 4.60 (port compris). Il suffit de verser cette somme au compte de chèques postaux de l'auteur, II. 107 94, Bussigny près Lausanne.

Laurent-le-Mirifique

par *Maria Poliakova*. Ed. Cherix, Nyon.

L'enfant naïf au regard trop pur pour un monde soumis au mensonge, et voué aux compromis, retournera vers le Paradis qui l'avait envoyé... Que deviendrait-il plus tard ? Son père, notaire, rêvait pour son fils d'une étude d'avocat, rêve autorisé, consistant. L'enfant répondait : « Non, je serai oiseau, dès que mes ailes pousseront... » Livre de tendresse et de rêveuse poésie.

V. M.

Les faubourgs de la ville

de *Jacques Robichon*. Ed. Julliard.

Un faubourg de Paris sert de cadre au drame que Jacques Robichon met en scène. Lucienne Langlois vit solitaire à côté de son mari et de son fils, en épouse acariâtre, en mère de famille abusive. Foncièrement mauvaise, sans cesse attirée par les gouffres qui se trouvent en elle, elle s'y complait mais reste toujours lucide, lucidité touchant au cynisme. Lucienne Langlois est victime d'elle-même, de son destin qui la mène au crime.

Un bon roman psychologique qui reste dans la tradition française, un style direct et expressif.

J. M.

Aberrations

de *Jurgis Baltrusaitis*. Ed. Olivier Perrin.

« Les illusions et les fictions qui naissent autour des formes répondent à une réalité et elles engendrent à leur tour des formes où les images et les légendes sont projetées dans la nature et se matérialisent. » Telle est la constatation, aventureuse à première vue, qui ouvre l'avant-propos de cet ouvrage singulier. Mais l'auteur, dont l'érudition alerte n'est jamais en défaut, nous persuade sans peine qu'elle se fonde sur des faits. Ainsi les hommes, découvre-t-on non sans stupeur, aiment à se reconnaître dans les traits des bêtes ; des pierres naturelles se muent en batailles navales ou en Jugement dernier, des cathédrales en forêts, des jardins en palais d'illusions.

Que conclure de cette enquête si originale menée avec brio par l'auteur ? Que

l'homme est né masqué, et que rien ne résiste à son pouvoir fabulateur.

Il faut ajouter que l'ouvrage est admirablement présenté par l'éditeur Olivier Perrin : papier, reproductions, mise en pages en font un « livre de plaisance », sans tomber dans la séduction ordinaire de trop de livres d'art.

M. B.

Die Mosaiken von Ravenna

par *Ernst Uehli* (4e éd.)

Ed. Benno Schwabe, Bâle.

Voici, n'en doutons pas, un livre de bonne foi, un hommage fervent au plus merveilleux ensemble de mosaïques que nous ait laissé l'art chrétien en cette émouvante synthèse de l'Orient et de l'Occident que fut Ravenne aux Ve et VIe siècles. Mais l'ouvrage de M. Uehli n'est pas que cela. L'auteur nourrit une ambition plus précise : il propose une explication « en profondeur » des cycles ravennates, dont il veut pénétrer la signification « jusqu'aux racines ». L'art de Ravenne pose en effet des problèmes complexes que les archéologues, italiens et allemands surtout, ont tenté, tentent encore d'élucider.

L'explication de M. Uehli est un acte de foi. Elle repose essentiellement sur un système préconçu : l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Nous en sommes honnêtement avertis dès l'introduction : « Il est possible et nécessaire, y lisons-nous, d'utiliser la Christologie de Rudolf Steiner comme méthode de recherche historique ».

La note d'éditeur qui présente l'ouvrage affirme péremptoirement que l'auteur a été « le premier à découvrir la véritable signification de la double série de mosaïques qui forme la zone supérieure de St-Apollinaire-le-Neuf ».

C'est en effet sur les 26 scènes de ce cycle fameux que porte surtout l'analyse de M. Uehli. Or, la clé de son interprétation est un postulat inacceptable pour tout autre que pour un disciple de Steiner, à savoir que Lazare, le ressuscité, est saint Jean lui-même, « suscité » à la vocation apostolique¹.

¹) Der erweckte, d. h. eingeweihte Lazarus ist der Jünger Johannes (Christologie Rudolf Steiners).

Le lecteur impartial, qui ne demande qu'à être éclairé par des faits constatables, des textes contemporains, un ensemble cohérent d'observations, se heurte d'emblée à une « Weltanschauung » qu'il n'est pas obligé de faire sienne.

Il faut bien constater aussi que les vues parfois séduisantes de M. Uehli se fondent trop souvent sur des considérations hasardeuses. Un exemple. L'opposition qu'il établit entre le Christ « cosmique » et le Christ « terrestre » est tirée du fait, que, selon lui, les deux figures du Sauveur — l'apollinien imberbe et le syrien barbu — ne se rencontrent sur aucun autre monument. Or, ce n'est précisément pas le cas. Rappelons le sarcophage d'Arles, où le Christ de la Remise de la Loi — qui, selon la conception de notre auteur, serait le Christ apollinien², est précisément figuré sous les traits du Christ « terrestre » de la Passion, tandis que Jésus devant Pilate est jeune et imberbe.

Voilà les contradictions auxquelles on s'expose lorsqu'on fait porter l'analyse critique sur un monument isolé, au lieu d'envisager le problème sur un ensemble iconographique d'une même époque. Ne serait-il pas d'une critique plus avisée de rechercher les sources liturgiques ou manuscrites, comme l'a proposé Baumstark pour les mosaïques de St-Apollinaire ?

L'analyse du paysage du Bon Pasteur qui surmonte la porte du Mausolée de Galla Placidia n'est pas plus convaincante. La théorie « orientaliste » de l'archéologue autrichien Strzygowski, selon laquelle le paysage des mosaïques paléochrétiennes tirerait son origine des représentations cosmiques de la divinité persane Hvarenah, est tout d'abord présentée par M. Uehli comme une hypothèse, ce qui est de judicieuse critique. Mais cette hypothèse³ le séduit. Le prudent subjonctif dont usait son texte devient sans transition un indicatif de certitude. Les subtiles considérations qu'il en déduit ont pour lui force de démonstration. Il conclut triomphalement : le Christ, déité solaire, prend place dans un paysage de déité solaire⁴.

Il était plus difficile de faire entrer dans la Weltanschauung anthroposophique les deux cortèges impériaux de St-Vital. Aussi M. Uehli se borne-t-il à une simple description, d'ailleurs en partie inexacte.

Abstraction faite de ce qu'il faut bien appeler le parti pris du critique, et qui

place son objet dans une perspective arbitraire, il faut reconnaître à son ouvrage d'éminentes qualités : un effort constant pour atteindre la signification réelle des œuvres, une sensibilité avertie des pouvoirs du langage pictural, des couleurs, de la construction, du style, la ferveur recueillie et communicative avec laquelle il prépare son lecteur à entrer dans un sanctuaire de beauté comme le mausolée de Galla Placidia.

C'est par là, plus que par les effets d'une doctrine préconçue, qu'il convaincra le lecteur non prévenu.

Ed. J.

²) Das sonnenhafte, das spendende Wesen des Christus.

³) Hypothèse combattue avec pertinence par Künstle (Ikongr. der Christl. Kunst).

⁴) Der Sonnengöttliche Christus sitzt in einer sonnengöttlichen Landschaft.

Préparatifs de noce à la campagne *de Franz Kafka. Gallimard.*

Ceux qui tiennent Kafka pour un des grands écrivains de notre temps ne sauraient rester indifférents à l'ouvrage qui nous est procuré par Max Brod. La plus grande partie en est constituée par les cahiers où Kafka consignait ses réflexions ; on y trouvera des récits qui pour être inachevés (certains assez poussés, d'autres esquissés, réduits à quelques lignes) n'en sont pas moins « Kafkaïens ». On y trouvera également la *Lettre au père*, longue confession où Kafka analyse ses complexes et ses relations ambiguës avec son père, et qui semble écrite pour le bonheur du psychanalyste. Quelques écrits de circonstance complètent le volume.

V. T.

Huguenau ou le réalisme

(Les Somnambules III)

d'Hermann Broch. Editions Gallimard.

L'œuvre, ambitieuse plus que convaincante, d'Hermann Broch, se termine avec ce volume, les deux premières parties de sa trilogie, Pasenow ou le romantisme, Esch ou l'anarchie, ont été publiés il y a un an. Pour peindre un monde qui se décompose, Broch renonce au récit qui suit

pas à pas le personnage aux prises avec son destin. Sur la toile de fond — la débâcle allemande de 1918 — les misérables aventures de Huguenau, déserteur, maître-chanteur et assassin qui finit par obtenir la fortune et la considération de ses concitoyens (c'est le réalisme...) forment un récit discontinu, coupé par les fragments d'un essai sur la dégradation des valeurs, par un récit lyrique, par des dialogues... Ce livre, écrit il y a un quart de siècle, reste une des tentatives les plus audacieuses d'éclatement du roman.

V. T.

A la Guilde du Livre :

Deux albums.

Périodiquement, la Guilde du Livre offre à ses abonnés, lassés sans doute par la lecture de trop de romans, des albums de photos dont il faut relever la haute qualité : mise en page, perfection de la photo, abondance de l'illustration, certains de ces livres ont obtenu des prix mérités. En voici deux nouveaux, sortis au début de l'été :

Méditerranée, par Henriette Grindat et Mimica Cranaki, vient s'ajouter à une série qui nous a déjà valu un *Paris des Rêves*, une *France de profil* et plus récemment un *Israël* qu'on n'est pas près d'oublier. Il n'est pas nécessaire de présenter Henriette Grindat. Pas une de ses photos qui ne soit belle, qui ne révèle un aspect inattendu des choses (le plus souvent inquiétant) et par là ne nous enrichisse. La photographe excelle à déceler dans la réalité la plus quotidienne, la plus prosaïque, la plus rassurante, les forces *démoniaques*, mais aussi la poésie. Un seul reproche : beaucoup de ces photos ne sont pas typiquement « méditerranéennes ». Tel port pourrait fort bien s'ouvrir sur la mer du Nord ; tel ouvrier sicilien pourrait être autrichien. Le texte de Mimica Cranaki est historique, pour une part, géographique (de géographie humaine), pour une autre. Chemin faisant, elle nous rappelle les mythes et les légendes. Beaucoup de photos sont accompagnées de proverbes, de poèmes folkloriques ou encore d'un court passage d'un grand écrivain.

J'ai moins aimé **L'Art amoureux des Indes**, de Max-Pol Fouchet, qui me sem-

ble souffrir d'ambiguïté. Ou bien l'on estimait, avec les auteurs des *Mille Nuits et Une Nuit*, qu'Allah n'a rien créé de plus beau que deux jeunes gens en train de s'aimer, et alors, au risque de choquer la pudeur, on publiait des planches grand-format. Ou bien l'on se bornait à mettre en valeur des ensembles architecturaux (d'une rare magnificence) et l'on renonçait aux détails. La solution choisie (reproduction miniature de détails) donne parfois l'impression pénible d'un grouillement de vermisseaux. La beauté en est exclue, sinon l'indécence. Relevons toutefois plusieurs planches magnifiques, qui vont à l'encontre de ce que je viens de dire, une tête d'Apsara, par exemple, ou une statue du dieu Surya. Le texte de Max-Pol Fouchet est fort savant. Il paraîtra sans doute plus ingénieux que convaincant, car on peut se demander s'il est possible de faire comprendre à des Européens occidentaux un esprit qui nous est, semble-t-il, totalement étranger. Il y faudrait une longue initiation. Je crains que ce livre ne soit mal compris.

Jl. C.

Nouvelles Editions Debresse :

Présences contemporaines 3

par Pierre Brodin.

Nous avons déjà eu l'occasion de présenter au lecteur les deux premiers volumes de cette remarquable étude. Pierre Brodin y traçait la biographie d'une cinquantaine d'écrivains du XXe siècle français, depuis Claudel et Gide jusqu'à Pierre Gascar ou Roger Nimier. En même temps, il caractérisait leur œuvre, leurs œuvres avec autant de chaleur que de lucidité. Ce troisième volume n'est pas inférieur aux précédents. « Cette étude, nous dit l'auteur, historique et analytique plutôt que critique à proprement parler, a pour but d'ouvrir quelques avenues dans la littérature française contemporaine. » Disons qu'il y réussit parfaitement. Cette fois, c'est aux courants et aux thèmes plus qu'aux œuvres isolées qu'il s'est attaqué. Et, sans doute, pourra-t-on ne pas être toujours d'accord avec les points de vue proposés. Je continue à m'étonner, pour ma part, que Brodin se contente de citer Henri Bosco, et expédie André Dhôtel en quelques lignes, alors qu'il revient

Notes - Echos

sans cesse sur des écrivains comme Drieu la Rochelle, Paul Nizan ou Raymond Queneau, dont il faut bien dire qu'ils sont de second plan. Dans l'ensemble, il n'en rend pas moins justice au plus grand nombre avec une perspicacité rare. Ce n'est pas la seule qualité de son livre. On trouvera, je pense, d'autres critiques plus profonds ou plus originaux. On n'en trouvera pas qui possède mieux l'art d'éveiller l'intérêt. Pierre Brodin donne envie de lire tous les livres dont il parle. Sans céder à un désir de systématisation trop grand, il les rattache pourtant, autant que faire se peut, à des groupes, à des tendances générales. Il permet d'y voir clair, qu'il nous parle (chap. 6) d'un *Romantisme juvéniste* ou plus loin (chap. 13) du *Besoin de fraternité* et de *Communisme humaine* ou encore (chap. 6, IV) d'une *Littérature de l'Objet*, où sont abordés Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet. Aussi son livre a-t-il sa place à côté des ouvrages de Gaetan Picon et de Pierre-Henri Simon, à la suite de ceux d'Albert Thibaudet.

J. C.

Dr Michel Folman :

Les Impuissants de Génie (Debresse)
(Hume - d'Alembert - Amiel - Rousseau - Voltaire, etc.)

Voici un chef-d'œuvre en son genre : un livre *totalemment* dénué de *toute* espèce d'intérêt !

Igel.

Le Chasseur captif

roman de Gabriel Veraldi. Ed. Gallimard.

Vivre semble absurde car la réalité n'est jamais celle dont nous rêvons. Et voici le héros du roman qui tente de sortir de l'ornière de la vie quotidienne ; sa lucidité ne l'empêche pas d'y retomber constamment. Ces contradictions, le style de Veraldi est assez souple pour passer de la mélancolie à la joie d'un instant, du rythme théâtral à la notation ironique. Mais toujours le moraliste montre le bout de l'oreille.

Vient de paraître :

Terres vêtues de Soleil, aux Cahiers du Rhône, éditions de la Baconnière. Poèmes de Marc Eigeldinger. « Le Verbe de Dieu illumine le monde comme un soleil spirituel à la fois présent et insaisissable. Face de soleil, il éclaire le cœur de l'homme et dissipe les ombres de la terre. »

Guilde internationale de la Gravure

(Cailler, éditeur.) Parmi les derniers tirages, on relève les noms de Marie Raymond, Ciry, Garbell, Severini, Poliakov, etc.

Prix littéraire Charles Veillon :

Les manuscrits et ouvrages édités en 1957 seront acceptés jusqu'au 31 décembre. Demandes d'inscription et envois au *Secrétariat du Prix Charles Veillon, avenue d'Ouchy 29 c, Lausanne.*

CALENDRIER :

Galerie de l'Entracte :

Du 18 janvier au 1er février, Peintures de Pajak. Rappelons que c'est notre ami Pajak qui a composé la couverture de *Pour l'Art* 1957.

Caveau des Quatre-Z'Arts :

Du 30 nov. au 20 déc., Bellegarde, Bruning et Halpern, peintres.

Le 8 déc., à 20 h. 30 : Récital de chant de Mario Haniotis, basse (du quatuor Kedroff).

Le 18 déc., à 20 h. 30 : Conférence de Paul-André Gaillard : Actualité de Wagner.

Avant-programme pour 1958

Pâques. — Du 31 mars au 12 avril, au départ de Venise :

Grande Croisière dans les Iles grecques

en collaboration avec la Guilde du Livre.

Toute la croisière se fera à bord du « Partizanka », affrété à l'usage exclusif de nos participants.

Itinéraire : Venise - Dubrovnik - Corfou - Olympie - Sparte - Mistra - La Crète - Rhodes - Santorin - Delos - Myconos - Nauplie - Tirynthe - Mycènes - Athènes - Daphni - Delphes - Venise.

Demandez le *programme détaillé*, avec l'échelle des prix selon la cabine choisie, aux **Voyages Pour l'Art**, Aubépines 5 bis, Lausanne, Tél. (021) 24 23 37.

Pâques. — Du vendredi 4 au lundi 7 avril :

Excursion en Provence

Avignon - Arles - St-Gilles-du-Gard - Les Stes-Maries-de-la-Mer - Les Baux.

Mai - Juin :

Week-ends

Côte et la région des lacs. — Eglises d'aujourd'hui : Courfaivre, Audincourt, Ronchamp. — Constance, Reichenau, Stein-am-Rhein. — La Bourgogne romane.

De mai à septembre :

Voyages individuels organisés à

l'Exposition universelle de Bruxelles

4 jours : Bâle - Bruxelles et retour par avion ;

ou 6 jours : Aller en avion — Retour par chemin de fer
et bateau de Cologne à Rüdeshcim.

En juillet et août : Voyages accompagnés en

Belgique et Hollande

Avion Bâle - Bruxelles et retour - Visite de l'Exposition
universelle - Circuit Gand - Bruges - Anvers - Rotterdam -
La Haye - Haarlem - Amsterdam - Utrecht - Bruxelles.
Possibilité de séjour dans une station balnéaire.

Septembre : Week-ends en Bourgogne. - Venise - L'Andalousie.

19-25 octobre : Rome.

Les programmes détaillés de ces voyages sont en préparation. Ils
seront envoyés, dès janvier à toute personne qui les demandera.

VOYAGES POUR L'ART

Aubépines 5 bis - Lausanne - Tél. (021) 24 23 37