

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Janvier - Février - No
Onzième année - Parution six fois l'an

58

Prix : 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. Temkine, 32, rue des Peupliers, Paris
(XIIIe), tél. POR 52.06, chèques post. Paris 51-39-96

Adhésion (cahiers compris) : Fr. 500.—

Sommaire

Luce Rigaux : La chatte Mélusine.

Jean-Claude Piguet : Poème.

René Berger : Propos sur l'art.

Louis Bovey : Jean Lecoultré.

Marc Eigeldinger : Poésie et langage sacré.

De l'Art.

J.-M. Pilet : L'Enlèvement d'Europe.

L.-E. Juillerat : Quelques grands thèmes
de l'iconographie chrétienne.

Raymonde Temkine : Henry James :
« L'image dans le tapis ».

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.—

Permanence : Librairie du Grand-Chêne,
8, rue du Grand-Chêne, Lausanne

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

Société de Banque Suisse
Lausanne

M. Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

La chatte Mélusine

Ce passage du roman *Jeux de Miroirs* (dont l'action se passe à Lausanne), de Luce Rigaux¹, est une évocation de l'enfance de l'héroïne, Catherine, ou ici « Nanou ». C'est le monde des enchantements qui prend fin avec la mort du grand-père : Nanou devient à ce moment-là consciente de la solitude des êtres, en même temps que de sa fragilité dans un monde qui lui apparaît tout à coup comme absurde.

Madame Rigaux est la femme du poète Jean Hugli. Elle habite à Lausanne. C'est une joie pour nous de saluer son premier roman.

Nanou se sentit brusquement privée de toute joie. Le jardin semblait déjà las du soleil et tout fané. Les jeux n'avaient plus de sens. Quelle heure pouvait-il être ? Nanou n'avait pas encore fait l'apprentissage de l'heure, si nécessaire à la vie des grandes personnes. Elle fixa le soleil haut pour savoir si c'était midi, mais d'immenses taches jaunes dansèrent devant ses yeux.

— Non, ce n'est pas midi... Mélusine ne l'avait pas quittée de la matinée, traçant autour d'elle des cercles protecteurs.

— Ne crains rien : je suis là... Viens : il t'appelle...

Le Grand-père était sur le pas de la porte de la cuisine. L'orange d'hier l'avait marqué : le dos rond, cassé en deux, il semblait vieilli de dix ans.

— Où as-tu mis *La Semaine de Suzette* ?

— Lui, si intelligent, disait Tante Lucienne, il ne lit plus que des journaux pour enfants.

Nanou s'était indignée : pour elle, qui n'en était qu'aux lettres, lire *La Semaine de Suzette*, c'était une marque de grande culture...

— Voilà, Grand-père. Toi, tu n'aurais pas un catalogue où les dames sont habillées ? (Comment faire des écoles dans le catalogue de Blanc que la Grand-mère lui a donné ?) Le Grand-père souriait. « Elle est maligne, la souris ! » Il ne trouvait plus ses mots. Ce mal de tête, cette histoire d'hier. « J'ai dû manger trop vite ma soupe au café. » Il eut comme une vision : le gars du cimetière à cette place — sa place ! — se taillant des tranches dans l'énorme pain de quatre livres, les beurrant et versant dessus le café noir dans le gros bol bleu — son bol. « Moi vivant... » Il se leva et rangea le pain dans le buffet avec une sorte de rage. Nanou surprise leva la tête de dessus son catalogue. Mon Dieu, que le crâne rose suait ! Le Grand-père avait l'air d'un vieux bébé bouffi. Il se mit à essayer les taches de café sur

¹ Paru aux éditions Julliard.

la toile cirée ; Mélusine sauta sur la table et le Grand-père voulut jurer, mais sa bouche resta ouverte drôlement. Mélusine, immobile, le fascinait de ses yeux de magicienne. On eût dit qu'elle prenait les commandes de ce cerveau noyé. Titubant, le Grand-père prit la grande cafetière et but le café froid, à même le goulot. « Jamais ma soif ne sera rassasiée », telle fut peut-être sa dernière pensée. Il sortit lentement de la cuisine, les bras en avant, comme on sort de la vie. On entendit son pas lourd dans l'escalier. Nanou et Mélusine retenaient leur souffle. La pendule sonna douze coups. Mélusine, tendue, semblait voir des choses à travers les parois. Un bruit de verre qui se brise là-haut — sûrement le globe sous lequel reposait la couronne de mariée de la Grand-mère — suivi d'un autre bruit lourd qui éveilla des résonances harmoniques jusque dans la cafetière et le bol bleu. Alors Mélusine se détendit, repliant ses pattes sous son ventre. « Tout est accompli », semblait-elle dire. Mais Nanou tremblait, ne pouvant pas comme elle se désintéresser de ce corps, allongé là-haut... Elle entendait les miaulements désespérés de Youyou. Il avait le chic pour se faire enfermer dans les endroits les plus invraisemblables. Nanou passa en revue les placards : non, les miaulements provenaient de l'escalier. Nanou ouvrit la porte, comme si c'était la porte de l'enfer : Youyou était là — on était tenté de dire « pâle et défait ». — Miaou, miaou ! le Grand-père est mort, clamait-il, extraordinairement agité. Une fois de plus, Mélusine songeait, les yeux clos, que son fils était un grand faiseur d'embarras. N'avait-il donc rien deviné jusque là ? Était-elle seule à porter ce poids des choses lourdes ? Cette idiote de Diane allait-elle hurler à la mort, maintenant qu'il n'y avait plus rien à faire ? Mélusine prit une position confortable, dodelina et s'endormit. « Désormais, je me lave les pattes de tout ce qui arrivera dans cette maison. »

Le cœur de Nanou battait très fort. Il y avait eu dans sa tête comme un déclic : un voile avait été soulevé. — Il n'est peut-être pas mort... Si : les chats l'ont dit. Maintenant, je comprends leur langue...

Youyou voulut l'entraîner en haut, mais, pour rien au monde...

Elle partit sous le soleil, tout pareil à celui d'hier. Elle ferma elle-même les portes du Paradis, courant sur la route, pleurant sans être vraiment malheureuse. Les pleurs sont peut-être aussi nécessaires aux morts que le rire aux vivants. Elle marcha longtemps. — J'irai jusqu'à la Folie. Elle s'assit près du pont du canal ; c'est là que la Grand-mère la trouva, à moitié endormie.

— Le Grand-père est mort ! les chats me l'ont dit ! Non, je ne l'ai pas vu, mais je *sais*. Tante Lucienne sanglotait déjà : — J'ai tué mon père ! — et la Grand-mère trouvait la force de lui répondre :

— Attends d'être sûre.

— Et d'abord, tu sais bien qu'il n'en avait plus pour longtemps.

Elle parlait de lui au passé : le doute, c'était pour la forme. « Ce qui doit arriver arrive. » Et la Grand-mère, pour la première fois de sa vie, fouetta résolument Coco qui prit son trot des grands jours.

Le mort, là-haut, pouvait enfin s'occuper de son âme. Tout l'après-midi, les voisins avaient défilé, gênés dans leurs habits endimanchés, gênés d'offrir de pauvres mots auxquels ils ne croyaient pas. Seule, Maman, arrivée en grand deuil, avait eu le courage de proclamer : « C'est une délivrance ! » et les voisins avaient paru choqués. — C'est une belle mort, madame ! Le médecin avait dit ça comme un compliment, en fin connaisseur.

— J'ai fait mourir mon père ! Tante Lucienne étouffait de larmes. De quelle source intarissable jaillissaient-elles ?

— Tu sais bien que non... Ce café froid sur de l'alcool. Le médecin dit : congestion pulmonaire.

Voilà : une fois de plus, le café et l'alcool étaient les responsables... Un prêtre vint et parla longtemps à Tante Lucienne dont on n'entendait plus que les hoquets plaintifs. Dans le chuchotement du prêtre, on distinguait le mot *grâce*, qui avait d'étranges résonances.

— Non, non, dit-il tout à coup d'une voix forte, c'est de l'orgueil, mon enfant... Nous ne sommes pas maîtres de nos destinées...

Que peut-il bien lui raconter ? Maman s'agitait. Le deuil des vêtements avait, lui aussi, son importance !

— Je teindrai la robe de Nanou en violet. Le noir la ferait trop mince. Et comme Nanou faisait la grimace : « Les rois de France portaient le deuil violet, ma fille ! » Le jeune homme fut présenté à Maman comme le fiancé de Tante Lucienne. « Moi vivant », avait dit le Grand-père. Les vivants ont le triomphe facile. Facile ? Il semblait agacé par ces larmes qui ne cessaient pas, ces yeux qui ne le voyaient plus tant ils étaient rouges et gonflés.

— Laissez-la donc pleurer ! Il faut user son chagrin. Moi, voyez-vous, je ne peux plus... La Grand-mère avait l'air de regretter la jeunesse des larmes. On pensait à la chanson :

*J'en ai tant dit des aurevoirs
que je devrais bien en avoir
pris l'habitude...*

Impersonnelle, absente, la Grand-mère s'affairait autour du fourneau, pensait même à la pâtée des chats. Grâce à elle, la vie semblait couler encore, mais si lentement — comme l'eau du canal.

— Tout ça, ça creuse, dit le jeune homme. Il semblait déjà chez soi, parlait beaucoup. « Moi, je... moi, à votre place, je balancerais l'âne et j'irais aux Halles... Moi, j'ai toujours été une bonne fourchette... » Et Nanou regardait ses dents pointues. « Pauvre Lucienne, prostrée sur son lit », songeait Maman. Mais elle seule semblait à la hauteur d'une conversation, se mettant aimablement en frais, avec une petite flamme d'ironie dans les yeux. Lui ne voyait rien : il mangeait à grand bruit.

« Mélusine et la Grand-mère ont exactement le même air quand elles le regardent, pensa Nanou avec satisfaction ; elles le détestent. Balancer l'âne ! » Il s'en alla repu. Alors Maman et la Grand-mère secouèrent la tête et se mirent à chuchoter.

* * *

Il fallait fuir à tout prix ce monde étouffant des grandes personnes. Nanou sortit pour entrer dans la nuit. La paix de l'aube, la paix du jardin : tout semblait perdu. Rien ne serait plus transparent — et la voix jeune de la Grand-mère comptant ses salades ne résonnerait plus comme un petit glaçon qui se fend. Le Grand-père ronchonneur était mort, c'était tout, peut-être même était-ce une délivrance ? Ça ne changeait rien dans le monde des étoiles.

Elles luisaient par centaines, autant de petits cierges veillant la maison endeuillée. C'était bien tentant de le croire. — « Non ! bien trop beau ». Nanou se sentit tout à coup comme étrangère à elle-même. Cette ombre immense sur le mur, c'était donc son ombre ? Mon Dieu, comme elle avait grandi ! Elle se sentit vraiment en deuil : en deuil de son royaume. Mise à la porte du Paradis. Mélusine deviendrait une chatte comme les autres. Jamais plus elle ne comprendrait son langage. — Plus jamais ! C'était comme un choc au cœur, que ce « plus jamais » qu'elle répétait comme une incantation, pour se faire mal. Cette certitude tout à coup de n'être qu'une petite chose condamnée d'avance dans un monde indifférent, où l'on se faisait mal, où l'on balançait les ânes. N'être plus, comme le Grand-père, qu'un souvenir... Peut-être là-haut dans une étoile, retrouverait-on le royaume perdu. Reine déchue, Nanou s'étendit sur la terre tiède : désir de ne faire qu'un avec elle.

Mais la peur humaine fut la plus forte. Nanou se dressa d'un bond : deux petites étoiles étaient tombées dans le jardin et s'avançaient vers elle, comme deux phares d'auto.

Mélusine, ondulante et mystérieuse, faisait sa ronde nocturne, scrutant le secret des astres.

Luce Rigaux.

Poème

Un doigt coupé,
Deux doigts en moins,
Toute la main...
Et le grand chien mort à la guerre ?
Du pied, quelqu'un l'aura poussé
De côté, sous la table.

Le petit lapin muselé,
En gilet jaune, rayé vert,
Tire un chariot dételé.
Range tes nippes, vieil hiver.
Les pantins punis sont au lit
Et la poupée au cimetière,
Déprise, cassée, piétinée :
Elle avalait tout de travers.

Tout de travers, je te dis !
Lundi : puni, mardi : puni.
Une fois, deux, trois, quatre, cinq fois.
Cinq doigts.
Et puis... fini.
Toute la main,
Comme ça, pour rien.

Jean-Claude Piguet.

Propos sur l'art¹

La qualité n'est pas un attribut de l'œuvre d'art ; elle en est le principe. C'est donc aussi la qualité qui doit être au principe de la connaissance de l'art. On commence seulement à s'en aviser.

C'est par l'art que le corps, borné et solitaire, se transfigure en âme unanime et fraternelle.

Le document assigne le temps, en faisant comparaître le passé. L'œuvre nous relie au temps, en ouvrant le passé à l'humain.

La pensée ne reflète pas le monde, elle le construit. C'est pourquoi nous préférons l'erreur, pour peu qu'elle s'ajuste à nos vues. On savait bien avant l'impressionnisme que les objets ne sont pas immuables, qu'ils changent avec la lumière et l'heure. Mais combien de temps n'a-t-il pas fallu pour que nous nous rendions à une évidence qui dérangeait nos habitudes ? L'esprit conserve, l'art crée.

La structure de l'œuvre répond au besoin de l'esprit, qui ne peut se passer de point d'appui ; la forme au besoin qu'a l'âme de se vivifier dans le mouvant.

¹ Voir *Pour l'Art*, 56 et 57.

L'effort de la pensée vise à saisir le réel pour le comprendre. L'effort de l'art vise à « l'imiter » pour l'entendre. Le premier essaie de le prendre au piège ; c'est l'instinct du chasseur. Le second tend l'oreille ; c'est l'élan du chanteur.

Ce que nous sommes en droit d'attendre de l'histoire de l'art, c'est de nous ouvrir la mémoire, non de l'obstruer.

L'œuvre d'art dépasse toujours la simple communication. Dans celle-ci, les signes s'effacent ; dans celle-là, ils maintiennent leur présence.

Le jugement logique n'est pas sorti tout armé du front de Jupiter. Pendant des millénaires, l'homme était incapable de distinguer des idées, encore plus de les enchaîner. Seule une très longue pratique et des exercices répétés ont finalement pu créer ces exigences auxquelles on reconnaît un esprit « bien fait ». Encore fallait-il que le besoin se fasse sentir, que la vie en commun se développent, la conversation, l'écriture, l'imprimé.

Or c'est depuis peu que les voyages et les reproductions nous ouvrent le chemin de l'art. De nouvelles exigences commencent à naître, dont on a tout lieu de croire qu'elles constitueront bientôt une forme de pensée aussi cohérente et solide que la raison. Et l'on s'étonnera peut-être alors d'en avoir été si longtemps privé.

L'œuvre est à la fois structure et mouvement. Structure seule, elle se réduit au schéma. Mouvement seul, elle échappe à l'art. Seule la forme, qui participe de la structure et du mouvement, lui donne droit à l'existence.

La signification de l'œuvre d'art est indissociable de l'expérience, parce qu'elle s'accomplit dans le temps. Aucune connaissance théorique ne peut donc la remplacer.

Dans la vie ordinaire, chaque action nous sollicite dans des sens différents. L'œuvre d'art rassemble des actions différentes pour nous solliciter dans le même sens.

L'œuvre d'art n'est que pour moitié dans la représentation, c'est-à-dire dans l'espace. Pour l'autre moitié, elle est dans le temps. Sans le temps, on peut faire une image, non pas d'œuvre.

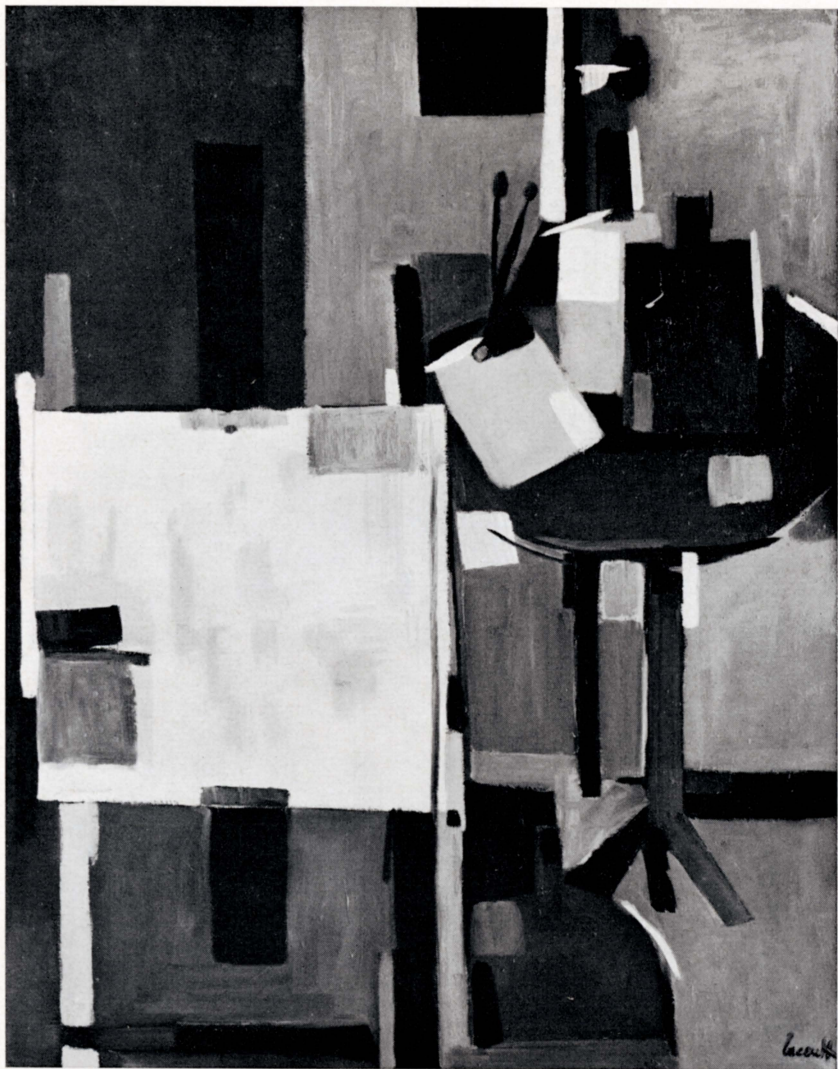
La ligne tracée est une image ; la ligne qui se trace, un parcours. C'est dans l'espace qui se fait temps que l'œuvre prend vie.

En tant qu'objets, ni le ciel, ni la forme n'ont d'essence. Mais que le pinceau de Ruisdaël ou de Chardin s'emparent d'eux, ciel et pomme ne se distinguent plus par des caractères, mais par leur façon d'être. Au niveau de l'homme, l'essence n'est ni un attribut, ni une formule scientifique ; elle relève de l'expression.

René Berger.



Dessin de Corot.



Jean Lecoultré.

Jean Lecoultre

Après un départ littéralement foudroyant, amorcé en 1951 par une première exposition à l'Entracte, à Lausanne, Jean Lecoultre n'a pas tardé à renforcer encore une position d'emblée solidement établie.

Il ne s'est en effet pas laissé abuser par son initial succès et, conscient du péril que pouvait constituer la tentation de reprendre indéfiniment les mêmes gestes, ne serait-ce que pour ne pas surprendre et décevoir ses amis et ses admirateurs de la première heure, il a résolument cherché ailleurs — sous d'autres climats matériels et spirituels — les raisons d'être et la syntaxe d'une œuvre axée dans une tout autre direction.

Alors que son œuvre initiale, malgré ses très évidentes qualités, rappelait nettement, trop nettement même ce qu'il devait à quelques prédécesseurs prestigieux, et notamment à Paul Klee, lors de sa seconde exposition déjà, en 1953, il est apparu en pleine possession de ses moyens, prêt à accomplir les actes déterminants qui allaient lui permettre de composer une œuvre à la fois solide, achevée et personnelle.

Cette mue un peu brutale ne fut toutefois admise qu'avec quelques réticences par ses premiers admirateurs. Et Lecoultre dut s'accrocher comme un désespéré à ce qu'il savait être sa propre et seule vérité, et surmonter les craintes que pouvaient faire naître les doutes de ses amis qui, au sortir d'un monde de jardins et de natures mortes orchestrées en teintes à la fois sourdes et sonores, étaient éblouis par les étendues ensoleillées et la lumineuse intimité des paysages et des scènes de genre ramenés de son premier séjour en Espagne.

Car c'est à l'Espagne, à ses paysages dévorés de soleil, à ses étendues calcinées, à ses paysans réglés sur des cycles immuables, que Lecoultre doit d'avoir découvert, avec un sens profond de la permanence de la vie, une langue à la fois souple et rude propre à les illustrer. Mais, et c'est bien

compréhensible, devant cette peinture qui abandonne définitivement ses préoccupations purement esthétiques pour ne plus s'arrêter que sur la nécessité de trouver une mesure plus ample, le public fit un certain temps la moue. Jusqu'au moment où Lecoultre, sachant mieux que nul autre ce qu'il avait à faire, eut pris le temps de l'apprivoiser.

Et dès lors, à chacune de ses expositions, en 1955, 1956 et 1957 notamment, il n'a cessé de compléter et parachever son ouvrage, de perfectionner sa syntaxe, d'apporter à son œuvre quelques-uns de ces éléments essentiels qui en assurent la diversité tout en lui permettant d'être peinture et, simultanément, beaucoup plus que cela simplement.

Son art peut apparaître descriptif, mais, au-delà de la description, il sait en vérité faire la part de toute chose et retenir, dans l'attitude d'une silhouette saisie sur le vif, tout ce qui rattache l'instant à la durée. Loin de n'être qu'une succession de fragments débités au détail, l'œuvre de Lecoultre dispense en effet, à chacune de ses manifestations, l'essence d'une aventure qui la dépasse, mais qui se retrouve toujours, résumée et ramassée, tout au long de son itinéraire.

Et le paysan de la Catalogne ou des Castilles esquissé par Lecoultre est avant tout un homme planté dans un univers à sa mesure, un homme à peine émergé et pourtant déjà absorbé par tout ce qui l'entoure et qui compose l'indifférent et néanmoins attentif décor de ses jours éphémères.

Une étrange complicité, un même sortilège les lient ainsi l'un à l'autre et marient l'attente de l'un aux gestes de l'autre.

Arrivé à ce point de sa quête, l'artiste semble devoir bientôt accéder au tête-à-tête essentiel poursuivi à travers les âges par le magicien-créateur avec les forces mystérieuses de la vie et de la destinée.

Un beau métier et la surprenante découverte d'un monde encore penché vers sa raison d'être profonde ont ainsi permis à Jean Lecoultre de composer des toiles qui ne se contentent pas d'être belles, mais qui retiennent en outre, dans la fluidité de leurs espaces éblouis, un peu et parfois même beaucoup de l'âme du monde.

C'est pour cela vraisemblablement que cette peinture, si elle émeut et séduit, appelle surtout la plus salutaire des réflexions.

Louis Bovey.

POÉSIE

ET LANGAGE SACRÉ

Poésie et langage sacré... Ce thème éternel de la méditation poétique m'inspire quelque inquiétude ou tout au moins quelque appréhension. J'éprouve le sentiment de m'avancer sur des sables mouvants, de pénétrer dans une forêt dense et mystérieuse dont les objets obscurcissent ma vision, ou plus exactement de partir en explorateur malhabile à la découverte d'une terre inconnue à travers la lourdeur indécise du brouillard. Je ressens une sorte d'insécurité intérieure, causée par la crainte de profaner le sacré, de trahir ou de gauchir une vérité centrale qui appartient à l'ordre du surnaturel. Aussi me servirai-je, pour remédier à mon incertitude, de certains passages bibliques et du témoignage de poètes qui ont expérimenté le pouvoir spirituel du langage.

Toute méditation chrétienne sur le langage poétique devrait à son origine se référer au prologue de l'Évangile selon saint Jean. L'incarnation du Verbe est l'acte fondamental dont dépend le langage poétique. Aussi les vers que Goethe a mis dans la bouche de Faust :

*L'Esprit me vient en aide ! Je vois soudain la solution
Et j'écris avec assurance : Au commencement était l'Action*

me paraissent-ils l'une des plus graves déviations que l'esprit humain ait imposées au texte de la Bible. Selon la perspective de Goethe le langage procède de l'action qui serait la réalité première et souveraine. En vérité l'action n'est ni plus féconde, ni plus universelle que le Verbe, c'est au contraire le Verbe qui contient l'action et exprime à lui seul la totalité du monde. La Parole de Dieu est immuable, éternelle et infaillible, infiniment limpide et lumineuse. Le Verbe est « érigé pour toujours », selon l'image du Psalmiste, il soutient les assises du monde, il est le Principe et la Fin de toute chose, l'unique réalité transcendante étreignant l'Alpha et l'Oméga de la création. Il se définit, au-delà de ses multiples manifestations, par deux actes essentiels qui se prolongent et s'achèvent réciproquement : la création et l'incarnation.

Le Verbe de Dieu est tout d'abord une puissance formatrice, il a créé le ciel et la terre, il les a conçus et ordonnés, il leur a conféré le prestige de l'existence. Il a modelé l'univers, il lui a donné une structure générale, une densité et une consistance, il en a garanti l'unité et la cohérence. Puis il a créé l'homme à son image et l'a doué de la parole, c'est-à-dire de la faculté de créer à la puissance seconde. Grâce à la vertu du langage, qui est une *action sacrée*, le sujet et l'objet communiquent, l'être et le monde se découvrent une zone d'harmonie, un réseau de correspondances. La Parole détermine l'essence de l'univers et de l'homme, elle établit entre eux un équilibre et une relation, elle tisse une trame de signes qui fortifie leur accord. Le langage, grâce que l'être reçoit de Dieu, implique une communication entre les choses du monde et la pensée humaine. Georges Gusdorf écrit dans son essai sur *La Parole* :

*Pour chacun de nous, le langage est contemporain de la création du monde — il est l'ouvrier de cette création. C'est par la parole que l'homme vient au monde, et que le monde vient à la pensée. La parole manifeste l'être du monde, l'être de l'homme et l'être de la pensée*¹.

Le Verbe est la révélation de la pensée de Dieu, l'ordonnateur du monde et des formes du langage, l'épée étincelante et acérée qui pénètre au cœur secret des êtres « jusqu'au point de division de l'âme et de l'esprit, des articulations et des moelles »². L'action du Verbe préserve la corrélation sacrée qui existe entre le langage du monde et le langage humain.

Mais cette unité a été troublée, obscurcie par l'irruption de la faute originelle. L'effet immédiat du péché a été que Dieu s'est caché, qu'il s'est dérobé à la vision humaine et masqué à tout effort de connaissance. Le langage, l'homme et l'univers ont connu désormais le tragique de la rupture et de la division. La faute a subtilement altéré la cohérence de l'univers en provoquant une lézarde, une fissure qui a introduit la séparation à l'intérieur du monde et de l'être. Toutefois le Verbe n'a pas voulu que ce divorce fût absolu et définitif, il intervint pour y remédier avec la plus généreuse efficacité. Il paracheva l'acte de la création par l'acte de l'incarnation. En s'incarnant dans l'histoire et le temps humain, le Verbe s'est fait le révélateur de Dieu, il a rétabli la communication avec l'Invisible et le Surnaturel, il a comblé le vide creusé par le péché d'Adam. Son action présente quelque analogie avec celle du Logos platonicien jouant le rôle de médiateur, d'*intermédiaire ontologique*³ entre le monde intelligible et

¹ *La Parole*, p. 37-38.

² *Épître aux Hébreux*, IV, 12.

³ Expression empruntée à Brice Parain, *Essai sur le logos platonicien*.

le monde sensible. Comme le Verbe, le Logos de Platon remédie à la séparation entre la transcendance et l'immanence, il est le lieu de tangence où s'établit leur suture. Mais tandis que la participation fondée par le Logos s'accomplit sur le plan des idées et du langage, l'incarnation du Verbe correspond à une réalité totale qui associe l'esprit à la chair et détermine une relation permanente entre le ciel et la terre, entre l'invisible et le visible. En réaffirmant l'origine sacrée de la parole, le Verbe a pénétré le langage humain de la présence du Divin et l'a empreint de cette inaltérable clarté, seule capable de dissiper les ténèbres de la division. Le prologue de l'Évangile selon saint Jean insiste précisément sur la continuité des deux actes majeurs du Verbe : la création et l'incarnation. Ces deux actes sont indissociables, ils se rejoignent et se complètent, ils font que le temps et l'éternité, la matière et l'esprit se réconcilient, ils font que la nature participe à la surnature par une attache indestructible. Ils attestent le caractère sacré du langage et constituent le dogme fondamental de toute religion de la Parole.

*Au commencement le Verbe était
et le Verbe était avec Dieu
et le Verbe était Dieu.
Il était au commencement avec Dieu.
Tout fut par lui,
et sans lui rien ne fut...
Et le Verbe s'est fait chair
et il a demeuré parmi nous,
et nous avons vu sa gloire,
gloire qu'il tient de son Père comme fils unique,
plein de grâce et de vérité¹.*

Le Verbe incarné est la projection de Dieu dans l'univers, mais aussi l'empreinte de l'Esprit dans l'épaisseur du langage humain. Toute parole, et singulièrement la parole poétique, lui est associée. Le langage, au-delà de ses imperfections et de ses insuffisances, procède du Verbe qui a dispensé à l'homme le pouvoir de s'exprimer à l'aide de mots afin de le distinguer des autres espèces de la création. On pourrait dire, en paraphrasant Pascal, que le langage fait la grandeur de l'homme, que toute la dignité de l'homme consiste en la parole. Le Verbe est le grand inspirateur, le souffle qui meut la chair des mots, le soleil qui illumine la page blanche, le courant qui porte les

¹ *Évangile selon saint Jean*, I, 1-3 et 14. Les citations tirées de la Bible sont faites d'après l'édition de l'École biblique de Jérusalem.

signes transparents de l'esprit. Il peuple l'espace de la méditation, il féconde l'inquiétude créatrice et apaise l'angoisse du silence.

*Si Yahvé ne me fût venu en aide,
Mon âme eût habité le silence,*

dit le Psaume 94. Le don du langage est un don sacré par lequel Dieu établit la communion entre l'homme et l'ordre cosmique. Grâce à la vertu du langage, les objets revêtent un sens, ils manifestent une harmonie et une structure, ils entretiennent des rapports, des analogies que la parole a pour fonction d'exprimer. L'incarnation du Verbe certifie que l'homme a reçu de Dieu la grâce de comprendre, d'interpréter et de nommer les choses de l'univers. C'est parce que le Verbe s'est fait chair que la parole humaine et poétique participe à l'ensemble de la création. Dans la cinquième des *Grandes Odes*, *La Maison fermée*, Claudel écrit :

*Le Verbe de Dieu est Celui en qui Dieu s'est fait
à l'homme donnable.*

*La parole créée est cela en qui toutes choses créées
sont faites à l'homme donnables.*

Les mots que nous utilisons, les mots dont dispose le poète, sont issus de l'action créatrice du Verbe, c'est pourquoi le langage usuel et plus encore le langage poétique conservent un caractère sacré. Selon la vision platonicienne et la perspective chrétienne l'humaine constellation du verbe demeure sacrée, elle est marquée du sceau du Logos ou de la Parole incarnée. Les mots sont des étincelles produites par le feu du Verbe ou plus exactement des corps lumineux émanés du Soleil de Dieu. Ils contiennent un sens religieux qu'il convient de leur restituer, ils composent une sainte architecture qu'il importe de préserver de toute altération. La sauvegarde de l'intégrité du langage, l'effort pour le nettoyer de ses impuretés et le dépouiller de ses scories constituent la tâche primordiale du poète. Nul n'en eut une conscience plus aiguë que Baudelaire lorsqu'il écrivit cette phrase admirable et péremptoire :

Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard¹.

Toute parole écrite implique un acte sacré et se trouve irrévocablement fixée sur le papier, aussi n'avons-nous pas le droit de jouer avec les mots,

¹ *L'Art romantique*, Théophile Gautier, III.

de les profaner ou de nous divertir à leurs dépens¹. Nous nous devons de respecter *l'honneur* du langage et nous sommes responsables de la destination que nous lui imposons. Celui qui abuse du sens des mots ou les utilise indignement trouble l'harmonie de la création en y introduisant l'incohérence et le désarroi. Les mots sont des clefs livrant l'accès à la valeur profonde des idées et des choses. C'est pourquoi le mépris et le mauvais usage de la parole atteignent l'homme dans son essence et provoquent la mort spirituelle ; le langage qui est communication avec le monde et avec la présence du Divin dans le monde peut engendrer le bien ou le mal, la vie ou la mort, selon qu'on lui voue ou lui refuse l'attention qu'il requiert. Aussi importe-t-il d'éprouver la parole, d'en acquérir la maîtrise, de considérer les moyens et les effets du langage avec la plus exigeante lucidité. Tel est le fondement premier de l'éthique du verbe.

Toutefois cette méditation et cette étude rigoureuse du langage incombent plus spécialement au poète. La poésie est par excellence l'art du verbe, l'art d'explorer les possibilités du langage et d'agencer les mots selon un mode personnel, une discipline intérieure. Dans les premières pages de *Tombeau de Baudelaire*, Pierre Jean Jouve définit en ces termes la fonction de l'acte poétique :

Le Poète est un diseur de mots, au sens le plus héroïque : spirituel et créateur. Dans ses mots il connaît la vertu, le courage, la religion, qui pour lui sont en la Parole et seulement en elle. Dans ses mots, le Poète se sauve, et point autrement. Dans l'acte des mots du Poète est sa mystique, et se révèle aussi sa magie².

Cette idée que la poésie est affaire essentiellement verbale, qu'elle se fonde sur l'autonomie des mots, leur pouvoir d'association et leur tension réciproque n'a cessé de croître depuis Baudelaire. Elle est acceptée aussi bien par Mallarmé et Valéry qui invitent le poète à *céder l'initiative aux mots* que par André Breton soucieux « de considérer le mot en soi » et « d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres »³. Le poète moderne expérimente la puissance d'irradiation des mots, il observe les reflets et les lueurs qu'ils projettent, il établit entre eux des identités, des relations qui font la nouveauté de leur éclat, la surprise

¹ Comme c'est un peu trop la mode aujourd'hui où, sous prétexte de poésie, certains écrivains cultivent de manière déconcertante le quiproquo, le coq-à-l'âne et le facile jeu de mots.

² *Tombeau de Baudelaire* dans *Défense et Illustration*.

³ *Les Pas perdus*, p. 167.

et la durée de leur scintillement. Il s'exprime par l'intermédiaire du verbe qu'il insère dans une forme, il dispose des combinaisons de mots à l'intérieur d'une structure, d'un moule qu'il conçoit volontairement ou inconsciemment. Toute une poésie (non pas nécessairement toute poésie) naît de la force prestigieuse du mot, de la charge magnétique et de la vertu explosive qu'il contient. Elle le traite comme un noyau d'énergie, comme un météore qui produirait des signes lumineux, durables et persistants. Tel mot soudainement surgi engendre un vers, entraîne dans son sillage une strophe ou suscite même par rayonnement l'ensemble du poème. Proféré, il traduit un son et crée un certain rythme, il appelle d'autres mots, conclut avec eux de nouvelles alliances, engendre des associations merveilleuses et des accouplements insolites, détermine une métaphore ou un faisceau d'images. Le mot originel est un centre autour duquel gravitent les éléments du poème : les images et les idées, les nombres et les sons, porteurs du poids de l'émotion. Aussi est-on peut-être en droit de prétendre que l'inspiration est ce flamboiement intérieur que produit le heurt des mots. La vraie poésie est architecture verbale, une architecture érigée avec la chair et l'âme des mots.

La poésie, par le canal du langage, rejoint le verbe de Dieu et communique avec lui, elle recommence, de façon très imparfaite, l'acte de la Création et de l'Incarnation. Cette répétition, ce recommencement correspond, malgré ses insuffisances et ses manquements, à un acte religieux, puisqu'il s'accomplit à l'aide des mots, des signes sacrés du langage et qu'il établit une relation entre le matériel et le spirituel, une participation du terrestre au divin. Ramuz affirme avec raison que la poésie est associée à la religion parce qu'elle introduit dans la nature la mesure incommensurable du sacré. La poésie réside « essentiellement dans le sentiment du sacré », elle consiste à rendre sacré ce qui ne l'est pas, à pénétrer toute chose du sens du sacré, à incorporer au monde la présence du sacré. « Rien n'est sacré naturellement : mais tout le devient, ou peut le devenir, grâce au poète... Le propre du poète est de pouvoir étendre à toute chose le sens qu'il a du sacré »¹. La parole poétique participe au sentiment du Divin, elle restitue aux mots et au verbe humain leur sens religieux, elle cherche à déceler dans l'univers les vestiges du sacré qui tend à se dissimuler sous la poussée des forces mécaniques et la pression des exigences matérielles. Le langage de la poésie exprime le contenu spirituel des êtres et des choses, il ne procède ni de la pensée, ni du jugement, mais bien de l'âme. Il traduit cette ressemblance et cette énergie spirituelles comprises au creux de la chair et dans l'épaisseur du monde. La poésie peut métamorphoser les

¹ Voir *Choses écrites pendant la guerre* dans le *Journal* et la préface à son anthologie de la poésie française.

corps, parce que les mots comportent une part de sacré, qu'ils émanent du Verbe créateur et qu'ils habitent les espaces intérieurs de l'âme.

Les mots sont les passants mystérieux de l'âme,

écrit Victor Hugo dans *Suite à Réponse à un acte d'accusation*. Ainsi la poésie se rapproche de la religion (sans s'identifier avec elle) dans la mesure où elle est un acte spirituel ; elle en est un par l'origine de l'instrument verbal qu'elle utilise et par l'effort de transfiguration qu'elle accomplit. La poésie adopte une perspective religieuse en ce sens qu'elle traduit le langage de l'âme, qu'elle signifie « les choses spirituelles dans un langage spirituel ».

La poésie est un langage sacré, puisque, soumise à l'incarnation du Verbe, elle exprime la dimension spirituelle du monde, l'altitude des êtres et des choses. La nature suggère la vision ou l'intuition du surnaturel. Il n'y a pas de rupture totale, de coupure absolue entre le visible et l'invisible, il existe entre eux une continuité garantie par un réseau subtil d'analogies. Saint Paul énonce clairement dans son *Epître aux Romains* le principe de la correspondance du naturel et du surnaturel.

Ce que l'on peut connaître de Dieu est devenu évident pour les hommes, Dieu lui-même l'a rendu tel, puisque ses perfections invisibles, sa puissance éternelle et sa divinité, se voient comme à l'œil depuis la création du monde, quand on les considère dans ses ouvrages. (II, 19-20).

Pascal exprime à son tour dans les *Pensées* cette loi majeure de la création, mais en insistant sur le décalage et la différence de degré qui séparent la nature de la surnature.

La nature a des perfections pour montrer qu'elle est l'image de Dieu, et des défauts pour montrer qu'elle n'en est que l'image.

Conscient de cette miraculeuse analogie, le poète se consacre à dégager le sens spirituel des objets et à saisir les traces du surnaturel dans le monde ; il y parvient par l'intermédiaire de la parole, capable de transfigurer toute chair. C'est là une certitude centrale pour la poésie chrétienne. Puisque le langage poétique est d'essence religieuse, il opère une transmutation des objets, semblable à la transmutation alchimique, il convertit les choses naturelles en les pénétrant d'impalpable et de surnaturel, il spiritualise la matière et anime les corps. La trajectoire décrite par la poésie va de l'éphémère au permanent, du transitoire à l'éternel. Elle éternise le temps ou plutôt elle l'oriente vers l'éternité, elle le transforme de façon qu'il devienne

attente et appétit de l'immortalité. La poésie obéit à une double impulsion : d'une part elle s'insère dans l'univers et en épouse les formes, d'autre part elle le dépasse, s'arrache à l'emprise du réel et cède à l'appel de la transcendance. Elle est enracinée dans la chair du monde, mais n'en demeure pas prisonnière, elle est commandée par une volonté d'ascension, par une force interne d'élévation. Elle prolonge toutes choses, ces corps que nous percevons et pensons, vers Dieu, vers un au-delà intemporel. Ce double mouvement d'incarnation et de transcendance correspond à l'action du Verbe divin, il s'accomplit par le truchement du langage qui s'empare des objets afin de les vêtir d'une chair spirituelle. Si le Verbe de Dieu s'incarne pour préserver l'unité et le contenu surnaturel du monde, le langage poétique, à l'échelle humaine, étreint les objets et les nomme dans l'intention de remédier à leur éparpillement et de les situer dans la perspective de l'éternité. La poésie s'appuie sur la verticalité du langage, verticalité garantie par le geste sacré de l'incarnation de Dieu.

A toute poétique matérialiste s'opposent la certitude et l'expérience de Baudelaire, l'un des poètes qui a le plus clairement saisi la ligne ascendante du langage poétique. La poésie a pour fin la quête spirituelle de la Beauté, elle traduit, à l'aide du pouvoir des mots, le sentiment de beauté intérieure, ce transport et cet arrachement que l'on éprouve dans la profondeur de l'âme. En traduisant librement la pensée d'Edgar Poe, Baudelaire définit ainsi l'essence de la poésie :

*Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme*¹.

La possession d'une *Beauté supérieure* de nature spirituelle et mystique est l'enjeu de la poésie. Mais comment naît ce sentiment de la Beauté, quelle énergie l'aiguillonne et en déclenche l'essor ? Il n'est ni une conception abstraite, ni une notion engendrée par l'intelligence, il procède d'un ébranlement de l'âme, d'une secousse intérieure suscitée par la rencontre avec les corps. Le sentiment du Beau spirituel est produit par l'étonnement, la surprise et l'émerveillement que le poète éprouve en face des choses de la création. Cet éblouissement de l'âme restitue aux objets leur fraîcheur originelle, il les renouvelle et les illumine, il rend aux mots une part de leur transparence primitive et perdue. Il permet de déchiffrer l'écriture mystérieuse de la nature et de découvrir le sens de la parole par le contact avec les choses de ce monde. Les objets élus se détachent de leur matérialité

¹ *L'Art romantique*, Théophile Gautier, III.

afin de mieux traduire le langage de l'âme, le poète les métamorphose en images ou en symboles qui témoignent de la participation de la chair à l'esprit. L'inaltérable splendeur du ciel étoilé nous est une promesse d'éternité, la course des nuages déchiquetés figure notre inquiétude terrestre, le vol de l'oiseau entretient notre regret du Paradis perdu, le surgissement du soleil affermit et prolonge chaque matin la durée de l'amour. Le balancement du feuillage dans le vent évoque la fragilité du corps, la métamorphose de la larve en papillon appelle la libération de l'âme, les formes mouvantes du paysage expriment notre incertitude, la limpidité de l'eau ranime notre appétit de sérénité. Le battement du cœur nous parle du prix de l'existence, la ligne et les ondulations du corps féminin révèlent la présence d'une âme, la fluidité des mots nous persuade que le verbe humain triomphe de la défaite de la mort et accède à la survie. Au-delà de la mort la poésie acquiert, par la puissance de la parole, sa réalité absolue et sa solidité diamantaire.

La Poésie, écrit Baudelaire, est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde.

Pour le poète tout est jardin, mémoire du Jardin d'Eden à travers le monde rafraîchi et purifié par l'action sacrée du langage. Les mots sont les fruits et les fleurs du jardin, et le poète qui les apprête peut dire avec Elihou :

*Je suis plein de mots,
Oppressé par un souffle intérieur¹.*

Un souffle intérieur émane des mots. Le souffle de la Parole les pénètre, leur communique leur pouvoir spirituel et leur force ascendante. Les mots du poète, disposés sur la page dans un ordre souverain, comme le sont les constellations dans le ciel, comme le sont les fleurs du jardin, répondent à une volonté de conscience et à une exigence d'éternité. Ils comprennent virtuellement la durée, puisque le Verbe, en s'incarnant, a consacré le sens religieux du langage. Aussi importe-t-il que la parole poétique ne trahisse pas son origine, et qu'elle prenne le parti du Verbe, réconciliateur de la terre et du ciel, du temps et de l'éternité. Le poète qui s'impose avec une exemplaire fidélité de respecter l'essence sacrée du langage sait que le Soleil du Verbe illumine la terre et qu'il couvre la page blanche de signes comparables à une constellation, brèche de lumière ouverte dans le ciel nocturne.

Marc Eigeldinger.

¹ *Job*, XXXII, 18.

De l'Art

Une œuvre d'art, un sacrifice, participent, si l'on m'entend, d'un esprit de fête débordant le monde du travail et, sinon la lettre, l'esprit des interdits nécessaires à la protection de ce monde. Chaque œuvre d'art isolément a un sens indépendant du désir de prodige qui lui est commun avec toutes les autres. Mais nous pouvons dire, à l'avance, qu'une œuvre d'art où ce désir n'est pas sensible, où il est faible et joue à peine, est une œuvre médiocre. De même, tout sacrifice a un sens précis, comme l'abondance des récoltes, l'expiation ou tout autre but logique : il a répondu néanmoins de quelque manière à la recherche d'un instant sacré, dépassant le temps profane, où les interdits assurent la possibilité de la vie.

*

Un sentiment de danse de l'esprit nous soulève devant ces œuvres¹ où, sans routine, la beauté émane de mouvements fiévreux : ce qui s'impose à nous devant elles est la libre communication de l'être et du monde dont il découvre la richesse. Ce mouvement de danse enivrée eut toujours la force d'élever l'art au-dessus des tâches subordonnées qu'il acceptait, que la religion ou la magie lui dictaient. Réciproquement, l'accord de l'être avec le monde qui l'entoure appelle les transfigurations de l'art qui sont les transfigurations du génie.

George Bataille.

L'art est fait pour troubler. La science rassure.

Il n'est en art qu'une chose qui vaille : celle que l'on ne peut expliquer.

Il faut se contenter de découvrir, mais se garder d'expliquer. Chaque preuve diminue la vérité.

George Braque.

La reproduction en couleur ci-contre nous a été gracieusement offerte par les Editions de la Baconnière, que nous remercions ici. Nos lecteurs trouveront en page 38 une présentation des livres dont elle est extraite.

¹ les œuvres de l'art pariétal.



L'Enlèvement d'Europe

Métope archaïque de Sélinonte

Seul, un colossal amas de ruines signale aujourd'hui l'emplacement de Sélinonte la Magnifique, qui fut, aux VIe et Ve siècles, la plus somptueuse des colonies grecques de Sicile. Mais, outre les éloges des auteurs anciens, un autre témoignage, irrécusable, nous autorise à évoquer sa splendeur passée : l'étonnant ensemble des métopes recueillies dans l'écroulement de ses temples et groupées dans une salle du Musée national de Palerme, documents uniques dans toute la Sicile hellénique, et qui présentent en raccourci les étapes essentielles du développement de la sculpture, de l'archaïsme au classicisme. Nous nous proposons d'examiner l'une des plus anciennes de ces métopes, celle où est figuré l'enlèvement d'Europe¹.

On se rappelle le mythe : Europe est la fille d'un roi de Phénicie ; sa beauté a attiré l'attention du monarque des dieux, qui, pour la séduire, revêt les innocentes apparences d'un taureau ; la pure enfant s'y laisse prendre, se hasarde à flatter le peu timide animal, puis, mise en confiance, se prête au jeu qu'il semble lui proposer : elle s'assied sur son dos. Droit à la mer fond Zeus, avec sa proie qu'il emporte à Delphes — en Crète disent d'autres ; de leur union naît Minos (« C'est ce qui fait que les taureaux ont toujours été tenus en grand honneur dans sa famille » dit narquoisement la Pasiphaë de Gide).

Très ancien mythe, dont la signification nous échappe : symbole de l'influence de l'Asie Mineure sur la Grèce — ou transcription poétique de l'émerveillement du Grec devant le jaillissement de l'aurore (Europe serait l'aurore, née dans le rougeoiement de l'Est ; Phénicie, étymologiquement, c'est « couleur de pourpre » ; et le père d'Europe se nomme Phénix...), emportée à l'Ouest par Zeus, dieu du ciel et Soleil — ou encore, reflet d'une conception crétoise qui associe, au principe mâle essentiel, figuré par le taureau, l'antique Déesse-Mère, à laquelle, entre autres, on consacrait coquillages, poissons et dauphins pour s'assurer une bonne traversée... Mais ne nous laissons pas séduire par la ressemblance des dauphins de notre métope avec certaines figures crétoises, ni par l'ostentation du taureau tournant vers nous sa tête stupide pour mieux nous présenter le significatif croissant de ses cornes. Et bornons-nous à examiner le parti que l'artiste a tiré de son sujet.

Le cadre imposé n'a pas laissé toute liberté au sculpteur ; le vaste et puissant taureau y est mal à l'aise ; son arrière-train est comprimé ; ses cuisses curieusement repliées

¹ Découverte, de même que la métope du Sphinx, dans les fondations des murailles élevées après la première ruine de la ville, en 409, on l'attribue à un énigmatique « temple Y », dont l'emplacement est inconnu. Date difficile à préciser : peut-être, entre 560 et 530.

et ramassées contrastent avec ses pattes antérieures, en plein galop, et qui s'affaissent sous le poids de son lourd poitrail bizarrement redressé ; la manière dont il ramène vers l'avant sa longue queue trahit quelque embarras ; enfin, l'échine ploie profondément sous le corps frêle d'Europe ; l'animal n'a rien gardé de la majesté du dieu qui l'habite : il n'est que rude, brutal, malgré les bouclettes stylisées qui ceignent la naissance de ses cornes, malgré les griffures décoratives de son encolure, et les deux gros yeux ronds qui surmontent son mufle carré nous regardent stupidement.

Mais, qu'Europe est gracieuse et légère ! Assise en amazone, sans crainte, elle fixe le lointain, tout en semblant nous épier du coin de l'œil ; d'une main confiante, elle se retient à la corne de l'animal ; la course épand en deux bandeaux, sur son épaule, sa longue chevelure « queue de cheval », qui dégage une délicate oreille ; la main droite, sans crispation, plus qu'elle ne sert d'appui, flatte le flanc de la monture. Mais surtout, quelle souple noblesse dans son maintien : le buste juvénile bien droit sous l'ample collerette arrondie en un demi-cercle parfait, qui le moule à peine et souligne discrètement la finesse de la taille, Europe laisse indolemment pendre ses jambes aux pieds élancés, qui ont l'air de baller au gré de la course, et dépassent du chiton dont les plis, sommairement indiqués, suffisent à rendre visible le mouvement et à souligner la correction du raccourci et la parfaite mise en place des articulations.

Contraste marqué, donc, entre l'élégante silhouette féminine et sa disgracieuse monture, opposition qui n'est pas la moindre source du charme que dégage cette métope.

On peut être tenté d'expliquer certaines « imperfections » en alléguant des « maldresses propres à l'archaïsme » ou en parlant d'« œuvre provinciale » qui a mal assimilé d'indéniables influences étrangères — ioniennes notamment. Mais à y regarder de plus près, ces prétendues faiblesses sont précisément ce qui en fait le prix et l'originalité ; et si le taureau nous étonne d'abord par sa raideur massive, c'est que, justement, la confrontation doit nous rendre plus sensibles à la fraîcheur de la jeune fille. Et puis, la composition est solide, la mise en place, habile et impérieuse ; tout est destiné à mettre en valeur cette Europe qui, bien « centrée », occupe une place toute privilégiée ; vers elle convergent les lignes principales d'une construction essentiellement assise sur les diagonales ; bon gré mal gré, le taureau doit se plier aux exigences supérieures de l'ordonnance ; ainsi, par exemple, l'étrange recul de la patte antérieure droite amorce une ligne qui se prolonge dans le haut de la patte gauche, parallèlement à la diagonale qui, issue des sabots postérieurs, dessine la limite des cuisses de l'animal, détermine l'emplacement d'un genou de la cavalière, et se poursuit dans l'échine brusquement redressée du taureau ; admirons aussi ce savant jeu de lignes, qui fait d'une des jambes et d'un des bras d'Europe deux fragments d'une même oblique, tandis que l'autre bras et l'autre jambe sont résolument verticaux, enchaînement qui paraîtrait sec s'il n'était amorti par la molle courbe du châte et la souplesse des articulations. Cette économie, ce constant appel à des schémas simples, conduit à une composition serrée qui, tout à la fois souligne le double mouvement de l'amazone — torse droit et immobile, jambes dont l'écartement traduit le balancement — et confère à la figure une étonnante unité. Et cette prétendue « gaucherie naïve » pourrait fort bien, en définitive, se révéler plutôt comme une disposition longuement réfléchie.

Il n'est pourtant pas question de nier l'aspect archaïque de certains traits : minutie décorative qui transforme en signes abstraits le détail concret (la couronne sur le front de l'animal, le fouet de sa queue) ; graphisme des détails, dans les têtes de dauphins, dans le mufle ; vision simultanée du torse d'Europe, de face, et du visage,

de profil, dans lequel s'ouvre un grand œil en amande, de face à nouveau, etc. Mais ce qui frappe le plus, c'est la très faible saillie de la métope, la planitude d'un bas-relief dont les volumes ne « tournent jamais » ; le contour seul est souligné, et suffit à suggérer cette troisième dimension que d'autres demanderont à la ronde-bosse ; on pense au burin plus qu'au ciseau ! Cette technique nous surprend, et, à elle seule, témoignerait de l'ancienneté de la métope. Non pas qu'il faille s'attendre à ce que les artistes, logiquement, d'abord se soient exprimés par le bas-relief, puis, au cours des âges aient dégagé le volume d'une surface plane sur laquelle ils auraient commencé par dessiner. Mais c'est l'emploi du bas-relief dans une métope qui est exceptionnel et révèle que l'artiste n'a pas encore pleine conscience du caractère propre des métopes.

Le bas-relief, en effet, convient admirablement à la frise ionique, qui se déroule tout au long d'un cadreau, parce que, comme l'a finement remarqué M. Charbonneau « il n'enlève pas à la matière son aspect de solidité »¹ et que, en outre, il incite à représenter les personnages de profil, ce qui permet de les unir facilement en un cortège, en une succession, de caractère narratif. Mais les exigences de la frise dorique sont tout autres et s'opposent au déroulement d'une anecdote : morcelée par les coupures verticales des triglyphes, elle se découpe en scènes distinctes, nettement séparées, dont chacune doit, par conséquent, se suffire à elle-même, à l'intérieur d'un cadre carré ou presque ; pas d'appel à une suite qui figurerait sur la métope d'à côté ; le sujet doit accrocher le regard, et non le solliciter de dévier à droite ou à gauche, il doit lui offrir une action, un drame, qui porte en soi sa résolution.

Et c'est précisément ce qui surprend dans l'Enlèvement d'Europe : aucune tension dramatique, pas trace de lutte, d'effort, pas davantage d'impression d'achèvement, de conclusion : il semble qu'on n'ait là qu'un épisode qui, après avoir éveillé votre curiosité, vous incline à chercher plus loin un dénouement. Le galop du taureau, le regard d'Europe, la nage même des dauphins, tout concourt à vous faire croire que c'est vers la droite qu'il faut porter votre regard pour savoir ce qui résultera de cette étrange chevauchée ; jusqu'à la bande d'oves ioniques qui, au lieu de se fermer sur elle-même et d'encadrer la scène, se poursuit dans les autres métopes (celle du Sphinx, qui provient du même édifice, en témoigne), et établit entre elles un lien de continuité.

Il semble donc que l'artiste, lorsqu'il créa cette œuvre, n'ait pas pleinement réalisé l'accord qui devait exister entre elle et l'édifice auquel elle allait s'intégrer ; signe d'archaïsme, certes, et qui disparaîtra des métopes postérieures, mais qui n'enlève rien à la valeur de cette métope si nous la considérons simplement en soi, et non dans son rapport avec un temple — au sujet duquel, par ailleurs, nous ne savons rien ! Bien plus, même ; dans la mesure où ce trait permet d'assigner à l'Enlèvement d'Europe une date plus reculée dans l'histoire de la sculpture grecque, nous ne pouvons qu'admirer davantage cet étonnant équilibre de la composition, cet harmonieux mélange de grâce et de puissance, ce savoureux réalisme qui n'a pas renoncé à l'emploi du symbole, et reconnaître en cette métope une des plus précoces et des plus saisissantes réussites plastiques de l'art archaïque.

J.-M. Pilet.

¹ *La sculpture grecque archaïque*, p. 17.



Métope de Sélinonte - L'Enlèvement d'Europe.



*Cathédrale de Bourges
Vitrail typologique
de la Nouvelle-Alliance
(XIII^e s.)*



*Ancienne abbatale
de Souillac (Lot)*

Pilier sculpté.

Quelques grands thèmes de l'iconographie chrétienne¹

Le Sacrifice d'Abraham

Le premier patriarche s'appelait d'abord Abram, qui veut dire Père Noble. Le nom d'Abraham (Père d'une multitude), lui fut donné par l'Éternel, qui lui promit une descendance aussi nombreuse que les étoiles du firmament et le sable des mers.

Le premier-né de cette descendance fut Isaac, fils de Sara. On imagine la joie que causa cette naissance inattendue à des parents quasi centenaires. Joie qu'allait bientôt mettre à dure épreuve un ordre terrible de Jahvé : « Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac ; va-t'en au pays de Morija et offre-le en holocauste sur une montagne que je te désignerai ».

Abraham n'hésite pas. Il selle son âne et se met en route avec Isaac et deux serviteurs. Trois jours de marche, et voici la montagne. Abraham y monte avec son fils. Isaac est lié sur le bois du sacrifice. Déjà Abraham lève sur lui son couteau... L'ange de l'Éternel arrête son bras. Il suffit : Abraham a consommé dans son cœur le sacrifice de son fils...

Si, pour l'Ancienne Loi, le sacrifice d'Abraham est comme la pierre de touche de la Crainte de l'Éternel et de l'absolue soumission à ses commandements, il revêt aux yeux des chrétiens du moyen âge une signification plus précise et plus profonde : il est la préfiguration du sacrifice que Dieu a lui-même consenti en la personne de son Fils.

Ce symbolisme « typologique » qui a nourri la pensée théologique et inspiré l'art sacré, des siècles durant, a trouvé dans le « Sacrifice d'Abraham » l'une de ses illustrations les plus constantes.

On serait tenté d'en voir les premiers exemples dans les fresques des Catacombes romaines. Mais il faut remarquer que dans la plupart des cas, le thème qui nous occupe y prend une signification purement liturgique, inspirée par la Prière des agonisants.²

En va-t-il de même de l'iconographie monumentale des IV^e et V^e siècles ?

Les sarcophages de Rome, de Provence ou de Sicile associent notre thème à des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament sans qu'il soit possible de préciser le sens exact que les contemporains attribuaient à ces rapprochements.

C'est l'occasion de rappeler que, dans la grandiose perspective symboliste à laquelle s'ordonne, pendant dix siècles, non pas seulement l'iconographie, mais la

¹ Voir *Pour l'Art* N° 54, 55 et 56.

² Voir l'article « Le Déluge », *Pour l'Art* N° 56.

plastique de l'art chrétien, ce n'est pas l'événement qui importe, c'est sa signification. Dans cette conception, la recherche du savant, qui veut s'assurer de la réalité « historique » de la scène du mont Morija, est puérole. Combien importe davantage à la destinée spirituelle de l'homme, qui finalement est seule en cause, le sens de l'événement, même si cet événement, comme le voulaient Philon et Origène, ne devait être que pure allégorie !

Car, si, pour la science moderne, l'univers est régi par des lois que la raison humaine doit découvrir et utiliser, pour la pensée médiévale, le monde réalise un plan divin auquel il n'est pas un être, pas un fait qui ne réponde parfaitement : c'est au penseur chrétien à s'en aviser.

Et c'est au commentateur à scruter les événements rapportés par les textes sacrés, événements dont, en bonne logique, aucun aspect ne saurait être indifférent.

« Voyons d'abord, dit saint Augustin dans la *Cité de Dieu*, qu'Isaac porte lui-même le bois de son sacrifice, comme le Christ portera sa croix ». Fidèles à cet esprit « d'observation », les commentateurs du moyen âge s'ingénient à faire parler non seulement les faits, mais les nombres, les formes, les circonstances apparemment insignifiantes.

Dès le VII^e siècle, Isidore de Séville compilera un répertoire typologique qu'enrichira encore le célèbre abbé de Reichenau, Walafrid Strabon, et qui acquerra, avec la *Bible des Pauvres*, une immense popularité.

Chacun des éléments de notre thème assume alors valeur de symbole : la montagne qu'Abraham gravit avec son fils préfigure le Golgotha, le bélier retenu par les cornes dans le buisson est une image frappante du Christ couronné d'épines. Le bois du sacrifice lui-même se disposera en croix pour mieux annoncer le bois du calvaire.

Suger fait revivre dans l'orfèvrerie et les vitraux de St-Denis ces images révélatrices. Au XIII^e siècle, toute une pléiade de maîtres verriers relaie les ateliers de St-Denis et de Chartres. On suit, aujourd'hui encore, leur sillage lumineux au Mans, à Tours, à Rouen, à Lyon, à Bourges surtout. Comment ne pas être frappé de la fidélité que garde le moyen âge à ce qu'il a saisi comme une révélation ? Car, en plein XIII^e siècle, c'est encore de la glose carolingienne que s'inspirent les verriers français.

La cathédrale de Bourges a, comme celle de Chartres, le bonheur insigne d'avoir conservé un ensemble incomparable de vitraux anciens. Dans le second déambulatoire du chœur et ses chapelles rayonnantes, vingt-deux verrières sont consacrées aux paraboles et à l'interprétation des Ecritures.

L'une des plus remarquables, tant par le contenu religieux que par la composition picturale, est celle de la Nouvelle-Alliance. Centré sur le drame de la Passion, ce vitrail du XIII^e siècle présente trois médaillons, autour desquels sont groupées les scènes correspondantes de l'ancienne Loi.

Dans le médaillon central, le Christ portant sa croix. Dans chacun des quatre champs qui l'entourent, une préfigure de l'Ancien Testament.

En bas, la scène de gauche représente Abraham accompagné d'Isaac qui porte le bois destiné au bûcher du sacrifice ; à droite, l'ange de l'Eternel retient le bras du patriarche prêt à frapper son fils.

Les deux compartiments supérieurs contiennent deux autres scènes typologiques accordées au Portement de Croix : la Veuve de Sarepta, accueillant le prophète

Elie, ramasse deux morceaux de bois préfigurant la croix ; les Israélites tracent sur la porte de leur maison, avec le sang de l'agneau, le *tau* qui les protégera du fléau destructeur.

Ces « accordances », comme on disait alors, frappaient les chrétiens du moyen âge, pour qui l'histoire tout entière était en marche vers les réalisations suprêmes de la destinée surnaturelle de l'homme. Et, pour ceux qui ne savaient pas lire les textes, des images comme celles de Bourges éclairaient d'une belle lumière les enseignements de la foi.

* * *

Les trois coupes de l'ancienne abbatale de Souillac, dégagées de la toiture voici un quart de siècle, ont rendu à ce monument cet air d'Orient qu'on voit à bien des églises du Périgord et de l'Aquitaine. Mais l'Orient n'est pas que là. On a remonté, contre la façade ouest de la nef, les fragments subsistants de l'ancien portail sculpté. Il y a là un pilier extraordinaire, composé — et avec quel art ! — d'un chapelet de corps enlacés, qui s'entre-dévoient avec une tranquille cruauté. Dans une église chrétienne du douzième ! De quoi faire bondir saint Bernard. Mais, au milieu de cette faune torturée on découvre tout à coup une scène à deux personnages. Cruelle aussi, d'ailleurs : l'homme, le bras levé, va égorger un enfant prostré au-dessous de lui.

On reconnaît là, non sans surprise, le Sacrifice d'Abraham.

Mais n'est-ce pas ici l'occasion de nous rendre compte à quel point un même thème peut varier dans son esprit, non pas toujours par la signification que lui confère la théologie, la liturgie ou la symbolique, mais par l'exigence de la forme.

Car, si le contenu iconographique commande l'ordonnance de la composition, la plastique¹ ne manque pas de réagir à son tour jusqu'à modifier le sens profond du thème². Le « Sacrifice » de Souillac est ressenti tout autrement que celui de Bourges. Non seulement toute typologie en est absente, mais la scène s'inscrit dans un contexte *barbare* absolument étranger à son sens religieux.

Encore l'essentiel n'est-il pas dans cet isolement. Car la construction plastique rétablit, par le sortilège des formes, une unité interne d'une indéniable puissance.

Comme les bêtes qui les entourent, les protagonistes du « Sacrifice » construisent, dans la verticale du pilier, par le prodigieux enchaînement des masses et des mouvements, un « sens » nouveau que ne contenait pas leur sens original.

Ainsi naît une synthèse que chaque style valable repense pour son compte, et qui, chaque fois, fait d'un thème consacré une figure nouvelle.

Bornons-nous, pour ce thème-ci, à l'interrogation attentive de ces deux figures que, parmi tant d'autres, il a inspirées : celle de Bourges, qui résume avec une clarté un peu sèche l'une des conceptions maîtresses de la pensée médiévale ; et celle de Souillac, où le jeu des formes, loin de n'être que le somptueux vêtement du « sujet », l'anime d'un pouvoir imprévu.

L.-E. Juillerat.

¹ Nous donnons ici à ce terme son acception la plus étendue : matière, technique et style.

² La sculpture romane nous en fournit maint exemple.

HENRY JAMES :

L'image dans le tapis

(Edition Pierre Horay)

Longtemps nous ne connûmes que William. Puis nous apprîmes, à titre posthume, qu'il avait eu un frère, Henry, qui était écrivain.

On traduisait alors en français ses derniers romans : *Les Ambassadeurs*, *La Coupe d'Or*.¹ Il n'y a pas de cela dix ans. Mais nous dûmes dès lors que Henry James, le grand romancier américain qui mourut anglais, avait eu un frère, William, vous savez bien, le philosophe. Le temps se mêle — on le dit souvent, il le prouve parfois — d'assigner aux morts leurs vraies coordonnées dans le ciel des grands hommes.

La révélation en France fut telle qu'en ces dernières années les traductions se multiplièrent. On pouvait croire qu'il ne nous restait plus rien à découvrir. Quelle erreur ! Mais c'est que — l'*Histoire littéraire des Etats-Unis*² de C. Arnavon me l'apprend — Henry James écrivit dix-sept romans, nonante-six nouvelles, sans compter le reste...

Nous ne sommes pas au bout du compte. Tant mieux !

Tant mieux surtout si ce qui nous reste à lire est de la qualité de ces quatre nouvelles qu'a traduites Marie Canavaggia. Elles s'échelonnent sur vingt années. Elles ont en commun (sauf une) de nous présenter des héros qui jouissent d'une situation mondaine, appartiennent à des milieux littéraires (deux d'entre elles) où ils sont éminents et suscitent curiosité, admiration. Mais aux yeux de ses admirateurs, fussent-ils critiques de profession, le grand écrivain est énigme, et qui découvrira jamais « l'image dans le tapis » ?

Toutes quatre relèvent enfin d'un genre illustré par un autre grand Américain, le fantastique. Clare Wawdrey est un écrivain renommé, mais « il est double », l'un de ses moi écrit ses œuvres, tandis que l'autre mène la banale vie d'hôtel ou dîne en ville (*La vie privée*). Dans une maison hantée, un fantôme paie trimestriellement son loyer en bons dollars-or (*La redevance du fantôme*). Mais ce n'est là que supercherie, comme *L'image dans le tapis* est mystification.

Supérieure aux trois autres, tout à fait admirable et digne du psychologue proustien que les grands romans de James nous ont révélé, me paraît la dernière de ces nouvelles : *Les amis des amis*. Comment deux êtres qui ont été favorisés des mêmes révélations (leur est apparu, à elle son père, à lui sa mère, au moment de leur mort) voient le hasard (ou le destin) déjouer toutes leurs tentatives et celles de leurs amis, pour se connaître, comment enfin la connaissance, intime et délicieuse, se fait après la mort de l'un deux, et comment une rupture de fiançailles s'ensuit : tout cela est excellent. L'indécision plane, le mystère persiste, le cœur prend parti.

Autre mérite de Henry James : il ne manque pas d'humour. *Les Bostonniennes*³ en faisaient une fort belle démonstration, ces nouvelles le confirment.

R. T.

¹ Ed. Laffont.

² Ed. Hachette.

³ Ed. Denoël.

NOTES DE LECTURE

Le Danemark

par Jean Bailhache.

Edition du Seuil. Coll. « Petite Planète ».

Particulièrement réussie, me semble-t-il, cette « Petite Planète ». Jean Bailhache qui avoue aux dernières lignes aimer le Danemark (on s'en doutait, tout en étant sensible à l'attitude « objective et détachée » revendiquée par l'auteur à juste titre), Jean Bailhache donc a su décrire et expliquer un petit pays, de plus de personnalité qu'il ne semblerait à première vue.

Après avoir opposé le Danemark à ses voisins scandinaves avec lesquels on le confond souvent à tort, l'auteur entreprend de mettre en valeur les bons côtés, et les moins bons, d'une civilisation résolument matérialiste et conformiste. Grands enfants, amis du confort et de la facilité, à l'aise — les femmes tout comme les hommes — dans l'existence, les Danois connaissent cependant ce que Jean Bailhache appelle « les maladies du bonheur », qui placent ce pays heureux au premier pour le pourcentage des suicides. Ce pays qui se méfie du génie, et même du talent, a produit Andersen, Kierkegaard, Dreyer... Il a ses « vilains petits canards », et n'en est pas plus fier. Quitte à leur pardonner, après leur mort.

Un pays, somme toute, qui n'est pas si différent des autres.

R. T.

Cuir de Russie

de Jacques Lanzmann. Ed. Julliard.

Voulez-vous voyager avec moi ?

de Jean Fougère. Ed. Arthaud.

Le rapprochement est assez fortuit, je lis l'un, je viens de finir la lecture de l'autre. C'est sans doute le titre du livre de Fougère qui m'incite à parler en même temps de celui de Lanzmann.

Est-ce que je veux voyager avec Jean Fougère ? Je ne crois pas. Il me propose la visite de quinze pays. Je les connais tous, à l'exception de deux. Je sais donc qu'il en parle pertinemment, qu'il sait voir et observer, juger aussi. Il est de

bonne compagnie, rencontre des gens de qualité et est admis dans des milieux réputés intéressants. Il écrit de façon agréable ; je le croyais un humoriste ; il lui arrive de l'être, pas très souvent : sans doute cela nuirait-il au sérieux de l'invitation au voyage. Bref, tout cela m'ennuie plutôt, en dépit (ou à cause, qui sait !) des qualités de l'auteur.

Et voyager avec Lanzmann ? Ses compagnons de croisière en Méditerranée et en mer Noire témoignent, eux, qu'il était plutôt de mauvaise compagnie, et que les gens qu'il recherchait n'avaient pas caution bourgeoise. Indiscipliné, curieux — ce sont ses moindres défauts — il a le mérite et l'attrait du non-conformisme. Son style qui pourrait se surveiller un peu, mais qui n'est pas si incorrect, a cet accent, ce mordant qui accrochent l'intérêt, et il y a dans son témoignage un ton d'honnêteté qui retient la sympathie.

J'attends sans doute du voyage autre chose que le pittoresque et l'anecdote.

R. T.

Molière par lui-même

Coll. « Les écrivains de toujours ».

Edition du Seuil.

Je ne peux que dire l'intérêt et le plaisir que j'ai pris à lire l'étude de M. Alfred Simon. Parce que c'est Molière, parce qu'aussi son commentateur est pertinent. Ses chapitres sur Tartuffe, Don Juan sont d'excellentes mises au point.

L'illustration nous restitue les différentes incarnations des grands rôles : ceux qui furent Tartuffe, ceux qui furent Alceste, etc... Pourquoi Dullin manque-t-il, qui fut Harpagon en personne ?

Hostile par principe à ce petit assemblage de textes que Simon nous donne pour finir sous le titre : « l'improptu de Molière », je reconnais pourtant qu'il ne manque pas d'adresse. Mais je reprocherais à l'auteur de n'avoir pas veillé à la disposition correcte des vers dans la page. C'est particulièrement gênant dans la scène des « Femmes Savantes » citée p. 68. On y assiste, horrifié, au massacre de l'alexandrin. De quel droit ?

R. T.

Clavier noir et blanc

Poèmes par Anne-Marie Poncet.

Editions de la Prévôté. Moutier.

Gouaches d'Hesselbarth.

Alors que l'amour humain ne nous paraît guère qu'une étape — étape bouleversante, j'en conviens — sur le chemin que chaque être a à parcourir jusqu'à sa preuve suprême, pour la plupart des femmes, l'amour est le but. Disparu l'objet de leur ferveur, qu'est la vie ? Souvenirs, regrets, une souffrance qu'on éprouvera peut-être en tentant de s'en libérer. Dans les poèmes d'amour d'Anne-Marie Poncet je retrouve les défauts et les qualités de Louise Meyer. Le lecteur, certes, saura s'émouvoir d'un grand sentiment et d'une peine trop lourde. Si le vers est beau, le plaisir s'ajoutera à l'émotion :

*Descendant vers la mort,
nouvelle adolescence,
tous mes passés m'amèneront à Toi,
mon Dieu...*

*Matin pascal, légèreté de l'air bleuté
sonorisé par les deux cloches de l'église.
Dans ce sombre et nouveau pays,
j'attends les soirs des solitaires aubes.*

V. M.

Sardaigne

par Antonio Borio. Edition Arthaud.

J'ai fait dans le pays même l'épreuve de ce livre consacré à la Sardaigne. Je pense donc pouvoir en dire très exactement les mérites : une connaissance sûre de l'île, de son histoire, ses habitants, leurs ressources et leur vie ; une mise en valeur de l'essentiel ; une conscience exacte de son originalité. De très belles images illustrent ce qu'on a plaisir à découvrir, agrément à se rappeler.

Je dois dire aussi que ce beau volume, souvent montré à des Sardes et feuilleté par eux avec l'émerveillement (pour certains) de gens simples qui découvrent leur village, leur nouraghe « dans un livre », fut un lien de sympathie entre les indigènes et les passants. On ne saurait trop recommander à ceux qu'attire cette terre d'ombre et de lumière, de se munir au départ de ce guide, de cet intercesseur.

R. T.

Panorama des Idées Contemporaines

Sous la direction de Gaëtan Picon.

Ed. Gallimard.

Un gros livre de près de 800 pages. Ce n'est certes pas trop pour un panorama qui nous mène des idées philosophiques à la biologie, en passant par la psychologie, les sciences, les problèmes politiques et ceux de l'art contemporain.

Gaëtan Picon, qui a ordonné l'ouvrage, se défend de nous offrir un bilan. Il ne veut pas présenter les faits, mais « évoquer l'esprit même dans lequel ces faits furent recherchés et établis ». Et pour cela, c'est aux philosophes, aux savants, aux artistes, qu'il fait appel, nous procurant quelques textes capitaux enroulés dans des livres et des revues aujourd'hui introuvables.

Un sobre commentaire, dû à Picon et à ses collaborateurs, relie ces témoignages. On ne peut qu'admirer la richesse et l'objectivité d'un tel travail. V. T.

Le Portugal

par Franz Villier.

Coll. « Petite Planète ». Edition du Seuil.

Un pays mal connu, vague prolongement de l'Espagne, dont on connaît, avec une ou deux chansons, une reine, Inès de Castro, qui n'était pas Portugaise, une religieuse, qui n'a peut-être pas existé... quoi encore ? Fatima, Salazar ?...

Grâce à Franz Villier, nous connaissons maintenant, par les 192 pages, toujours abondamment illustrées, de cette nouvelle « Petite Planète », l'art, l'histoire, l'économie, la géographie du Portugal.

Sans pédantisme, avec humour — un humour parfois gratuit, il faut le dire — Franz Villier nous rend l'original visage de ce petit pays.

V. T.

Eau douce

par Pernelle Chaponnière. Julliard, éd.

Dans une maison de campagne au bord du Léman, une jeune femme « mal mariée et mal aimée », mère d'une fillette de quinze ans, retrouve l'amour en la personne d'un romancier parisien en séjour, amour deviné par Marion, l'enfant, qui

cherche à en mourir. Jacques Roussy, l'écrivain, meurt en sauvant du lac la fille de son amie.

Si on retrouve dans « Eau douce » la grâce et la simplicité de « Toi que nous aimions », le charme aussi de paysages décrits d'une manière très personnelle et avec beaucoup d'amour, il y a ici une fermeté nouvelle et une très fine observation dans les caractères : Pernelle Chaponnière a tous les dons qui font une bonne romancière et c'est avec un plaisir extrême qu'on lit son nouveau roman.

V. M.

L'art et l'homme tome I.

de René Huyghe. Ed. Larousse.

Sous ce titre, les éditions Larousse publient un vaste ouvrage dont la direction a été confiée à René Huyghe, aidé d'une cinquantaine de collaborateurs. Dès la première ligne, le parti apparaît avec netteté :

« Ce livre ne se propose pas seulement de grouper et de résumer les connaissances qui constituent ce qu'on appelle d'ordinaire l'histoire de l'art. Il voudrait aussi aider à la connaissance de l'art lui-même, de sa nature et de sa fonction, du rôle qu'il joue et qu'il a joué dans la vie de l'homme. »

Voilà une déclaration à laquelle on est heureux d'applaudir. Il est en effet temps de montrer que l'art ne s'explique pas par l'histoire seulement, mais qu'il est en lui-même une connaissance, et que cette connaissance est liée à l'homme. C'est ce que souligne avec bonheur René Huyghe dans chacun des articles qui ouvrent les cinq grands chapitres constituant ce premier livre. La matière des chapitres est confiée à des spécialistes dont l'érudition est hors de doute, mais qui — le défaut semble inévitable — ne partagent pas toujours également les vues de leur directeur — du moins dans la même mesure. Imperfection mineure, qui fait paradoxalement mieux ressortir l'intention initiale ! Chaque chapitre se termine par un précis d'histoire de l'art, qui rassemble les renseignements essentiels. L'illustration, particulièrement abondante, vise avant tout un but documentaire. Elle est cependant fort belle en général, et l'on ne songe pas sans frémir aux soucis du metteur en pages

pour distribuer quelque mille photos dans le texte. Ici et là une défaillance : l'œuvre considérée comme importante et décrite en détail par l'auteur, n'est pas reproduite ! (Ex. page 104) ; mais le cas est rare. Les cartes sont bien faites et toutes utiles. Seuls les schémas explicatifs laissent à désirer.

On reproche parfois à René Huyghe de trop céder à la psychologie ; peut-être avec raison ; mais le grief me paraît bénin à côté de l'incontestable nouveauté de l'entreprise. C'est de cet apport, me semble-t-il, qu'il faut d'abord tenir compte. Il marque une orientation de l'histoire de l'art qu'on aurait tort de méconnaître, parce qu'elle est celle de l'avenir.

E. B.

Dessins de Cézanne

Textes de C.-F. Ramuz.

Préface d'Adrien Chappuis.

Aux éditions Mermod.

Disons pour commencer que le texte de Ramuz n'est pas le célèbre *Exemple de Cézanne* qui parut jadis aux *Cahiers Vaudois*, mais un fragment des *Grands moments du XIXe siècle français*. D'ailleurs, peu importe. Comme le dit très bien Adrien Chappuis, « nul n'a mieux compris le climat spirituel de Paul Cézanne [...] que C.-F. Ramuz, créateur solitaire lui aussi... » Ces quelques pages en sont une autre preuve.

Quant aux dessins eux-mêmes (il y en a un peu plus de cinquante), ils intéresseront tous ceux qui aiment Cézanne, ne serait-ce qu'en leur montrant les ébauches de certaines toiles célèbres, mais aussi en proposant quelquefois à l'amateur une œuvre achevée. C'est ainsi que le *Fumeur* est une étude pour les *Joueurs de cartes*, et que la *Tête de Paul Cézanne* annonce ou rappelle l'un des plus remarquables autoportraits, celui du Musée de Munich. Ailleurs, le dessin ne propose rien que lui-même : un arbre, un objet familier.

Dans sa préface, Adrien Chappuis retrace l'évolution du peintre, sa progressive conquête d'une technique qui ne lui avait pas été donnée, mais dont il s'empara, méthodiquement. Un catalogue fort savant complète ce beau livre.

J. C.

Sahara

de Suzanne Normand et Jean Acker.
Horizons de France, Paris.

La collection « Visages du Monde », qui a déjà publié de Suzanne Normand et Jean Acker *La Route du pétrole au Moyen-Orient* et donne aujourd'hui, des mêmes auteurs, un livre d'une tout aussi... brûlante actualité, *Sahara*, se réclame des principes suivants : « Des textes de qualité — et non de courtes introductions à des albums. Des photographies choisies appelées par les textes — et non un simple assemblage de documents. » C'est là une initiative heureuse qui rend au texte des ouvrages illustrés sa réelle valeur, sa valeur primordiale. Contrairement à ce que paraissent croire bien des éditeurs, un livre, même magnifiquement illustré, pâtit toujours de l'indigence de son texte. Fâcheuse influence de la presse illustrée, que celle qui fait négliger la substance au profit de la seule présentation ! Et comme on est heureux, en lisant *Sahara*, d'y retrouver la présence de Suzanne Normand, romancière avant de devenir journaliste, et qui connaît à fond l'art de cerner les réalités à l'aide de mots choisis, pesés et denses.

Suzanne Normand et Jean Acker (c'est à ce dernier que l'on doit la plupart des photographies du livre) ont parcouru le Sahara pendant plusieurs mois, au printemps de 1957, visitant tous les centres de forage et les camps de recherches géologiques, non sans se laisser charmer au passage par la poésie des oasis ou prendre par la grandeur de ces paysages de commencement du monde qui sont les éléments déjà connus du Sahara traditionnel. Avec beaucoup de perspicacité, ils ont analysé les impressions reçues, afin de donner une image exacte de ce Sahara d'aujourd'hui, terre d'espoir qui se réveille et s'anime, où tant d'hommes peinent, cherchent et suent, dans des conditions souvent difficiles mais que rendent supportables les moyens dont dispose la technique moderne (avions, réfrigérateurs, air conditionné, etc). Il fallait être assez précis pour être actuel, et répondre aux questions de ceux qui veulent savoir exactement à quoi en est la recherche du pétrole, celle du cuivre ou du plomb, et aussi celle des minerais radioactifs ; et cependant il fallait éviter la sécheresse

d'un rapport documenté, mais impersonnel. Les auteurs ont su trouver cet heureux équilibre auquel aucun lecteur de goût ne pourra rester insensible.

J. H.

Dessins de Constantin Guys

Pages de Beaudelaire. Editions Mermod.

Ce livre, le premier d'une nouvelle collection qui s'annonce magnifique, propose une cinquantaine de reproductions, dont quelques-unes admirables, d'œuvres de ce dessinateur légendaire et trop peu connu que fut Constantin Guys (1802-1892). L'éloge des pages de Baudelaire, tirées de cet *Art Romantique* dont on a relevé quel son moderne il rendait (au contraire des *Salons* de Diderot), n'est plus à faire. Elles suffiraient, accompagnant les reproductions, à faire saisir tout ce que l'art de Guys a d'original, quel document il nous propose sur la société du Second Empire ; prenant place à ce point de vue entre Daumier et Toulouse-Lautrec. Ce magnifique album est hélas affligé d'un catalogue, établi par un certain Bruno Streiff, spécialiste, à ce qu'il paraît, de Constantin Guys, où beaucoup de lignes sont employées à nous dire que telle aquarelle est *splendide*, telle parure *charmante*, tel groupe *harmonieux*, d'un équilibre *classique*, etc. etc. Concédon's toutefois qu'à ces platitudes s'ajoutent quelques renseignements précis sur l'origine, la technique employée ou les dimensions.

Biographie due à la plume de l'un des honorables rédacteurs de *Pour l'Art*.

Igel.

A la Baconnière :

Haïti, la terre, les hommes et les dieux

par Alfred Métraux.

On aura remarqué la reproduction en couleurs que nous avons encartée dans le présent numéro. Elle provient d'une nouvelle collection d'albums que la Baconnière lance cette année. Des albums, certes, on n'en manque pas ! Qu'est-ce qui fait donc le mérite particulier d'un livre comme celui d'Alfred Métraux ? Je pourrais relever la richesse de l'illustration (une centaine de photos et de reproductions

dont quelques-unes en couleurs), mais c'est là monnaie courante avec les moyens techniques dont dispose aujourd'hui l'édition. Et puis, des photos, on s'en lasse ! Ce qui n'est pas monnaie courante, c'est le choix de ces illustrations, l'intérêt qu'elles présentent non seulement pour l'amateur, qui veut rêver à des pays lointains, mais pour le géographe, mais pour l'ethnologue. C'est aussi le texte : non pas une préface, quelques pages de présentation, dont on sait bien qu'elles ne seront pas lues, bâclées d'une manière toute impressionniste, mais une étude sérieuse, une monographie envisageant sans pédanterie les différents aspects d'une terre et d'un peuple : un chapitre est consacré à la famille paysanne, un autre à la religion, un autre à la magie, un autre encore aux rites funéraires. Des formules sont données, mélange étrange de français et de haïtien : *Atibô Legba, l'ouvri bayé pou mwé* (c'est-à-dire : Atibon Legba, ouvre-moi la barrière...) Des talismans sont reproduits. Le résultat, disons-le, est un grand livre dont on ne sait s'il faut plus admirer la science ou la séduction qu'il exerce.

Chine, cette Eternité

par *Fernand Gigon*.

Ces mêmes qualités se retrouvent dans le volume de Gigon sur la Chine. Et peut-être y avait-il encore plus de mérite, car le sujet est difficile. Cette « Chine éternelle » est si loin de nous ! Elle est si vaste ! Et puis elle est communiste... ce qui veut dire qu'il est difficile de parler sans passion, de ne pas exalter sans mesure un régime, qui certes semble avoir beaucoup réalisé, et de ne pas le maudire sans mesure, parce qu'il a détruit un passé. Placé devant cette alternative, Fernand Gigon a su y échapper. Il a choisi, je dirais, le parti de la sympathie : ne pas juger, mais plutôt dire les choses comme elles sont, parler au cœur, nous montrer dans cette race si différente un visage fraternel. Pour cela, un chapitre est consacré aux enfants, un autre à la femme et à l'amour maternel. Image édulcorée ? Non pas ! D'autres chapitres parlent du paysan, de l'artisan et de l'ouvrier, de l'homme nouveau que s'efforce de créer le régime... Une merveilleuse humanité se dégage de ces pho-

tographies. Je sais ! : rien de plus trompeur que de telles photos. Il suffit de choisir. Et pourtant, à regarder cette mère chinoise serrant dans ses bras son enfant, par delà toutes les graves différences qui nous séparent et parfois nous opposent, nous avons tout de même quelque chose en commun. Et que, donc, il est possible de s'entendre...

* * *

Un troisième livre est consacré au Vietnam, non moins élégant d'allures. Ne l'ayant pas dans les mains, je me contenterai de le signaler.

J. C.

NOTRE NOUVELLE PERMANENCE

Dès maintenant, une permanence a été installée à la **Librairie du Grand-Chêne**, 8, rue du Grand-Chêne, à Lausanne, en face du **Palace**. Nos adhérents et leurs amis pourront y recevoir des renseignements en tout temps sur les activités de **Pour l'Art**, sur nos voyages, sur nos projets.

Répondant à un désir souvent exprimé, nous avons décidé de nous réunir le premier jeudi de chaque mois à la permanence et nous espérons que nombreux seront nos amis à venir nous y retrouver pour de libres entretiens.

Sous les auspices de Pour l'Art :

Expositions « Petits formats » à la librairie du Grand-Chêne.

Du 27 février au 19 mars, Roger Dérioux (Huiles, gouaches, dessins).

Du 27 mars au 16 avril, Jacques Pajak : Lithographies.

Dans le même temps, exposition du livre de René Berger, *La Traversée interrompue*, illustré de lithos de Pajak. Edition de luxe tirée à 60 exemplaires.

VOYAGES ET WEEK-ENDS Printemps-été 1958

Pâques - Du vendredi 4 au lundi 7 avril :

Excursion en Provence. Fr. 230.—.

3-4 mai : **Week-end en Lombardie.**

17-18 mai : **Week-end dans le Mâconnais.**

31 mai-1^{er} juin : **Eglises d'aujourd'hui.**

14-15 juin : **Week-end rhénan.**

De mai **Exposition Universelle de Bruxelles.**

à septembre : (Voyages individuels organisés)

4 jours : Bâle-Bruxelles et retour par avion **Fr. 219.—**

6 jours : Aller en avion. Retour par rail et
bateau de Cologne à Rüdeshheim **Fr. 298.—**

Les prix s'entendent au départ de Bâle.

En juillet **Belgique et Hollande.** (Voyages accompagnés)

et août :

En raison de l'affluence à l'Exposition Universelle, le **délai d'inscription** pour les **voyages en Belgique** (individuels ou accompagnés) est fixé à **2 mois avant le départ.**

Programmes détaillés et tous renseignements aux

Voyages Pour l'Art, Aubépines 5 bis, Lausanne, tél. (021) 24 23 37

Chacun de nous rêve de faire

une fois au moins dans sa vie

le voyage de Grèce

En voici l'occasion. Ne la manquons pas.

CROISIÈRE EN GRÈCE

organisée par les Voyages Pour l'Art-Guilde du Livre

pendant les vacances de Pâques 1958

31 mars au 12 avril (de Venise à Venise.)

Retenez votre cabine à temps **Prix : à partir de Fr. 650.—.**

Prospectus détaillés et tous renseignements aux

VOYAGES POUR L'ART

Aubépines 5 bis, Lausanne, téléphone (021) 24 23 37