

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Mai - Juin 1958 - No
Onzième année - Parution six fois l'an

60

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, rue Pierre Nicole 37, Paris Ve,
tél. POR 52.06, chèques post. Paris 51-39-96

Adhésions (cahiers compris) : Fr. 500.—

Sommaire

Edmond Gilliard : Lettre à André Bonnard.

André Bonnard : Conclusion sur Démosthène.

Louis Bovey : Johnny Friedlaender.

Jacques Chessex : Jean-Jacques Gut.

Jean Boudry : L'actualité athénienne dans l'œuvre
d'Aristophane.

Louis Mauris : Reconnaissance.

Jean-Samuel Curtet : « ...Cette tendre et violente
affirmation de l'homme ».

Henriette Guex-Rolle : Girouette.

E. J. : Les artistes de chez nous devant le mystère
de la Vierge.

Ed. Juillerat : « Iconographie de l'Art chrétien ».

Raymonde Temkine : Spectacles en chaîne.

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

Cette année, André Bonnard fête son soixante-dixième anniversaire. Dire tout ce que notre Université lui doit, d'autres l'ont fait, qui étaient bien placés pour le faire. Pour l'Art a désiré rendre hommage à l'écrivain, qui en quelques années a enrichi les Lettres romandes d'une manière décisive. Voici quatorze ans que paraissent ces Dieux de la Grèce qui, après d'admirables traductions il est vrai, marquent le début d'une œuvre devant l'ampleur de laquelle on reste stupéfait, car dans ces quatorze ans, c'est une dizaine de volumes qui sont publiés.

Nous avons demandé à quelques amis d'André Bonnard de bien vouloir, pour nos lecteurs, situer l'homme et son œuvre. Louis Mauris, professeur de grec au gymnase et par là successeur d'André Bonnard, nous parle du maître. Jean-François Curtet présente les principaux livres. Jean Boudry nous a confié quelques notes sur Aristophane. Nonobstant sa santé précaire, Edmond Gilliard a consenti à collaborer à ce numéro, ce dont nous lui savons infiniment gré. Enfin nous avons la joie de publier quelques pages inédites qui figureront dans le troisième volume de cette Civilisation grecque que l'auteur de Promesse de l'Homme fait paraître à la Guilde du Livre.

A tous, nous disons merci au nom de nos lecteurs.

POUR L'ART.

Lettre à André Bonnard

Paris, le 28 avril 1958.

Mon Cher André,

J'ai eu ici la surprise de votre visite au moment où je venais de renoncer à poursuivre les pages d'écriture qui auraient dû, suivant une intention première, vous apporter, dans cette revue, le témoignage de l'attachement de ma pensée, le tribut de sa reconnaissance méritée, et le gage de son amitié sereinement mûrie.

Que s'était-il passé ? Ceci, d'abord qu'une langueur de l'âge, après presque trois mois de vie réduite par la maladie, se refusait à l'effort de l'écriture « engagée » — j'entends soumise à l'obligation de la livraison à terme : un état de sensibilité qui ne supportait pas la moindre apparence d'une pression à la tâche, d'un devoir de plume en tenue d'exposé éditable, d'un texte à date pour publication de circonstance.

Mon écriture, en sa lente et accidentée reprise, pouvait se prêter seulement aux sommations impromptues d'une inspiration dont je ne pouvais à l'avance prévoir l'injonction ni ordonner la raison. Cela venait, irrésistiblement, à la traverse.

Il y avait aussi la distance. J'avais à aller vous rechercher là-bas, à reprendre vue de tout un horizon de circonstances dont j'avais perdu la familiarité et dépouillé la contrainte. J'avais à rentrer dans les proportions d'un milieu dont les injustices à votre égard (me revenant, par la mémoire, présentes), ne pouvaient que tremper mon propos de quelque amertume — et, peut-être, y aurais-je joint quelque humeur de ma propre vindicte.

Or ce n'est plus un climat de mon âge ; ce n'est plus de mon naturel actuel, si je puis ainsi dire. J'ai passé, à l'égard de mon pays par l'état de souffrance ; j'ai donné de toute mon ardeur jeune dans l'état de militance ; j'ai atteint maintenant à l'état de patience, qui n'est nullement l'état de résignation, mais bien plutôt celui de l'espérance. Vous savez sur quoi se fonde mon assurance. Elle confirme ce qu'en disait (par militance encore) mon *Pouvoir des Vaudois*. Je n'ai jamais tenu, par ma langue, plus allègrement à notre terre. J'ai poussé dans cette terre jusqu'au moment où m'a été révélé le pouvoir de sa liberté foncière, je parle en paix...

Ainsi donc, au moment où j'étais retombé, par crainte d'un retour de malaise, dans le lâche refuge de l'impotence, votre visite m'a sauvé. Oui, nous nous sommes embrassés d'emblée, et ce toucher de lèvres à joue a réduit à néant toute la bourre — tout l'empâté — de l'entre-deux du pays que, dans ma solitude, j'avais laissé se tasser et fermenter.

J'ai senti que cela n'existait pas plus pour vous que pour moi. Nous étions frères de race en humanité vaudoise. C'est bien là la vraie vertu parisienne, qui n'est pas de faire de vous un petit trotteur à la suite, mais de vous offrir un lieu d'invention de vous-même à la mesure humaine de votre pouvoir natal.

D'où l'émotion de cette « conclusion de notre intimité », dont ce lieu seul, par cette rencontre, pouvait rendre si définitive l'évidence.

Il s'y est mêlé et s'y est confondu (en suivant le penchant de ma pensée après votre départ) tout un souvenir de bien autrefois, un rappel de sentiment auquel je ne puis manquer de répondre, car il crée, entre nous, à l'égard de votre père, quelque chose qui peut tenir de la solidarité presque filiale.

J'ai appelé votre père « mon oncle ». Je n'ai pas à expliquer ici comment cette familiarité s'était naturellement établie bien qu'en fait aucun acte d'état civil n'en ait fondé directement le droit. C'est revenir à tout un temps de l'Avenue Davel et des Belles Roches. Mon adolescence me

donnait quelque avantage d'âge sur vous. Nous n'étions pas d'un même front de jeunesse. Je vous vois garçon long et d'allure délicate, avec de grands yeux rêveurs, vous tenant à distance de tous les jeux bruyants : rien, en vous, qui fit présager la hautaine et réfléchie bagarre de votre maturité. Vous récitiez du Musset dans les réunions de famille. Vous en souvenez-vous ? Pour moi l'impression demeure vive. Ça faisait parisien pour le rustique que, malgré tout, je demeurais. (Notre Paris d'aujourd'hui est d'une autre intelligence...)

Mais c'est la figure de votre père que je tiens à évoquer ici... Je ne saurais trop dire tout ce dont, jeune homme, je lui ai été redevable. Je ne parle pas tant de ses cours que de ses gestes de bienveillance. Il enseignait le Vieux-Français et la littérature du Moyen-Age. Son exposé était d'un fait un peu sec. Il n'insistait plus sur la facture des œuvres qu'il n'en animait les lointaines grâces.

Mais ce qu'il importe ici, entre nous de vous dire, c'est à quel point en un certain temps de ma vie fut important pour moi le « savoir que votre père était là », et qu'à tout besoin de sage et de sensible avis m'était offert l'accès du petit escalier qui, de l'intérieur, menait à son cabinet de travail.

Je pouvais, candidat au prix Follope, lui soumettre mes vers ; mais je pouvais aussi, les circonstances ayant fait de moi l'aîné partageur de souci, me rendre compte de ce qu'a valu, pendant des années, pour ma mère en sa lourde charge, le conseil efficace d'une raison avertie et d'une bonté toujours attentive.

Je me suis laissé dire qu'on avait entendu certaines voix toutes proches de vous, vous accuser — au plus fort de votre lutte, de la souffrance de votre humaine passion — d'être une « honte pour la famille »...

Devant mes yeux se dresse aujourd'hui la figure de votre père. Il n'en est pas de plus sereine et de plus droite (en sa redingote même) ; de plus sensiblement sensée, de plus ouverte, je ne dirai pas à l'indulgence, mais à la libéralité généreuse, par penchant de nature et bienfait de culture... Car, lui aussi, avant de se « rencadrer » en Lausanne, il avait « été de Paris » pendant des années ; cela ne se peut sans que le sens des dimensions demeure. Sérénité ? Tout le possible de vous était dans le calme de la sienne ; toute la vertu de la vôtre, malgré la distance des apparences, l'écart des vicissitudes, confirme l'appartenance à la même race loyale — l'obligation honorable de la langue française dont il enseignait les débuts et dont vous avez revendiqué, par l'humanisme, le total dévouement au service de l'humanité.

Vôtre

Edmond Gilliard.

Conclusion sur Démosthène

... Tout hélas ! était joué, et par la faute des traîtres, quand éclata le désastre de Chéronée.

Philippe avait résolu de précipiter l'événement. Il saisit le premier prétexte venu pour franchir les Thermopyles. Une fois en Grèce, il laisse tomber le prétexte et marche brusquement en direction de l'Attique. A cette nouvelle, Athènes est d'abord saisie de stupeur. On allume de grands feux pour convoquer à l'Assemblée les campagnards de l'Attique. Au milieu du peuple silencieux, Démosthène monte à la tribune. Il relève les courages. Il propose de marcher contre Philippe et de chercher à obtenir, en ce suprême danger, l'alliance de Thèbes, vieille ennemie d'Athènes. On l'écoute. Les citoyens s'arment. Démosthène, délégué à Thèbes, y trouve des députés de Philippe en train d'offrir aux Thébains le partage du butin s'ils laissent l'armée macédonienne traverser leur territoire pour envahir l'Attique. Son éloquence entraîne les Thébains dans l'alliance athénienne. Les armées des deux cités réconciliées arrêtent un instant la marche de Philippe.

Le choc décisif eut lieu le 1er septembre 338, à Chéronée. L'élite des troupes alliées fut anéantie par la cavalerie macédonienne que commandait le fils de Philippe, Alexandre, âgé de dix-huit ans. Trois mille Athéniens furent tués ou faits prisonniers.

C'en était fait de l'indépendance des cités.

Démosthène, malgré ses quarante-huit ans, s'était engagé comme simple soldat.

L'éloquence de Démosthène, l'immense effort qu'il a soutenu, tant de courage et tant de génie — tout cela masque mal l'effondrement de la cité d'Athènes.

Dès le début du IV^e siècle, Athènes, sortie gravement meurtrie de la guerre du Péloponèse, décline. Les autres cités suivent cette pente descendante. Sparte cependant, puis Thèbes profitent de la décadence athénienne

pour se hisser un instant au premier rang, mais sans éclat. Des guerres continuelles et l'union de tous contre la cité qui prétend à tour de rôle à l'hégémonie n'ont d'autre résultat qu'une anarchie générale du monde grec, dans la misère de tous, Etats et bientôt particuliers. Des ligues se créent ici et là, des confédérations de cités. Mais aucune de ces formes politiques ne réussit à surclasser la vieille notion de la cité libre et longtemps gouvernée dans la prospérité par la majorité des citoyens.

Seule la monarchie autoritaire naissante paraît gagner de plus en plus de terrain. Des écrivains proposent en grand nombre l'image du « *bon monarque* » à leurs lecteurs et semblent, dans cette première moitié du IV^e siècle, préparer l'opinion publique aux bouleversements qui feront de la Grèce et des pays conquis par l'hellénisme une quantité d'Etats gouvernés par des princes. D'ailleurs en quoi ces monarques — les Ptolémées, les Séleucides du siècle suivant sont de « *bons* » monarques, c'est ce qu'on ne voit vraiment pas.

Faut-il reprocher à Démosthène de s'être trompé sur la « direction » qu'allait prendre l'histoire de son peuple ? Certains modernes l'ont fait. Mais non pas ses contemporains ni les Grecs de la fin des temps antiques. Démosthène selon les anciens a fait « la meilleure des politiques possibles ». Meilleure en tout cas que celle de son contemporain Eubule, cet habile administrateur des finances athéniennes, ce banquier dont toute la politique consistait à liquider une faillite admise. Meilleure que celle de l'orateur populaire Démade qui disait : « *Athènes n'est plus la cité qui, sous nos ancêtres, combattait sur mer, c'est une vieille en pantoufles qui sirote de la tisane* ». Meilleure que celle d'Eschine, traître avéré, « m'as-tu-vu » aveuglé de vanité et qui pratiquait la politique de la collaboration, celle « *du chien crevé au fil de l'eau* ». Meilleure que celle de Phocion, le général-honnête-homme-et-défaitiste qui, connaissant la faiblesse morale de ses concitoyens, ne fit rien pour la corriger et se contenta de protestations et de grognements qui soulageaient sa conscience. Si bien soulagée que ce maître Ronchonnot finit par accepter le pouvoir des mains de l'occupant.

Tous ces hommes d'ailleurs, responsables au même titre que Démosthène de la « direction » qu'a prise l'avenir, se sont placés comme lui sur le terrain étroit et exclusif de la cité.

Un seul peut-être, le professeur Isocrate, dont toute une partie de la brillante activité littéraire consista à chercher dans le voisinage du monde grec un prince qui fit l'unité de la Grèce en usant des armes grecques pour conquérir l'empire des Perses — Isocrate a fini par le trouver, cet

homme, et ce fut Philippe de Macédoine. Isocrate lui adresse, à l'époque même où Démosthène entamait la campagne des *Philippiques*, une lettre ouverte, sa *Lettre à Philippe* dans laquelle il prie le roi de Macédoine de réconcilier les Grecs sans désirer d'autre récompense que la gloire d'avoir avec leur aide vaincu les Barbares. Isocrate écrit : « *Il te faut être le bienfaiteur des Grecs, le roi des Macédoniens, le maître des Barbares* ». Hélas ! la phrase sonne bien, mais ce n'est qu'une phrase. Isocrate d'ailleurs n'a jamais fait de politique active. Il ménageait trop sa santé et réussit, ce faisant, à vivre quatre-vingt-dix-huit ans. Il se laissa mourir de faim, dit-on, au lendemain de Chéronée. Vaine réparation, si c'en est une.

Démosthène survécut à la ruine de ses espérances. Exilé, il continua à lutter, à se battre contre Philippe, contre Alexandre, contre Antipater. A Athènes, il suscita de nouvelles révoltes. Sa politique, en fait, n'a jamais varié. De profondes valeurs morales en dessinent la figure. En face de toutes les formes de domination étrangère, Athènes doit dresser la forme démocratique de la cité qui, selon lui, caractérise la civilisation grecque dans son humanisme fondamental. L'honneur commande aux Athéniens et aux Grecs dont ils sont les guides de lutter pour la liberté et la démocratie. Et d'ailleurs, pense Démosthène, leur intérêt coïncide avec leur honneur et avec l'intérêt commun de la Grèce.

C'est à cela que Démosthène a appelé Athènes. Athènes ne l'a pas entendu.

Plutarque, fidèle sujet de Rome, mal préparé à comprendre la démocratie du Ve siècle que Démosthène cherche à réveiller, porte sur lui ce jugement : « *Il est évident que Démosthène s'est tenu jusqu'au bout au poste et au parti politique où il s'était placé lui-même à ses débuts, et que, non seulement il n'a pas changé pendant sa vie, mais qu'il a même sacrifié sa vie pour n'en pas changer.* »

C'est pour cela, pour la démocratie athénienne déjà morte, que Démosthène a choisi de mourir. Il a préféré le suicide à la vie dans la servitude. Si du moins un génie de cette taille, un homme de cette stature peut jamais mourir. Démosthène continue à être pour nos contemporains un objet de passion, un signe de division. Non pas seulement un maître de l'éloquence. Mais un maître de liberté. Les savants le traitent tour à tour de héros, d'agent de la Perse, de simple avocat, parfois même de saint... Exalté et outragé, il reste vivant.

Mai 1958.

André Bonnard.

Johnny Friedlaender

Dans la gravure contemporaine, Johnny Friedlaender occupe une place particulièrement évidente et avantageuse. Par ses recherches, par la lente et sûre élaboration de procédés dont les ressources sont de plus en plus étendues et variées, il a entrepris et accompli en silence l'utile restauration d'un art et d'un métier qui ne pouvaient plus attendre de trouver une nouvelle raison d'être.

La gravure purement descriptive, d'ailleurs illustrée naguère avec éclat, avait abouti au fond d'une impasse, et ce n'est pas la multiplication frénétique des « livres d'art » et des livres à prétentions artistiques qui allaient assurer son salut. Elle semblait donc condamnée à l'interminable et lassante répétition d'images peut-être séduisantes ou suggestives, mais régulièrement superficielles et inefficaces.

Picasso et quelques autres s'en étaient d'ailleurs dès longtemps rendus compte et avaient courageusement entrepris de la régénérer. Mais ils sont toujours, à quelques rares exceptions près, demeurés peintres avant tout, même lorsqu'ils se sont appliqués avec succès à dégager et expérimenter d'intéressantes nouveautés techniques.

Alors que Friedlaender — à vrai dire à la suite de cet étonnant graphiste que fut Paul Klee — parti de l'intérieur de son métier avec le seul dessein de faire œuvre de graveur, a d'emblée su et pu aller plus loin, et, après avoir retrouvé la définition purement graphique d'une forme d'expression bien déterminée, parvenir à la compléter et la préciser pour la rendre résolument actuelle.

Pour y parvenir, il lui a fallu non seulement apprendre et assimiler un métier souvent complexe, mais aussi réinventer, compléter et perfectionner les procédés qu'il met à la disposition de ses praticiens.

Son œuvre ne s'est toutefois jamais résignée à n'être qu'un simple jeu de virtuose.

Lorsque Friedlaender aborde un procédé inédit, ou lorsqu'il rapproche et conjugue sur une seule et même planche deux techniques complémentaires ou contradictoires, c'est avant tout dans le but d'étendre et de multiplier sa prise de possession du monde qui l'environne et alimente sa frémissante sensibilité.

La place qu'il occupe dans l'esprit et surtout dans le cœur de ceux qui ont, ne fût-ce qu'une fois, pris la peine et le temps d'interroger avec attention son œuvre, est justement due à cette exceptionnelle faculté de cheminer et se maintenir sur une imperceptible frontière sans céder aux appels de l'un ou l'autre mirage qui le sollicite.

La mesure et l'équilibre ne sont, dit-on trop volontiers, pas accessibles au caractère et à l'esprit germanique. Dans l'œuvre de Friedlaender toutefois, encore empreinte de réminiscences expressionnistes et d'arguments poétiques nordiques qui ne songent pas à se déguiser, elles occupent une place de choix, puisque ce sont elles qui lui permettent d'exprimer avec d'autant plus de vigueur et d'effet qu'elle observe mieux les règles et les limites d'une langue et d'une syntaxe.

Une logique irréductible à celle de tous les jours, mais néanmoins implacable et rigoureuse, se dégage ainsi irrésistiblement d'une œuvre attachante et belle, voire même volontaire, qui reprend un vieil itinéraire par des chemins détournés et personnels.

Le monde de fleurs et d'animaux sorti de l'imagination de Friedlaender, prélevé d'une mythologie qui lui est propre, prend ainsi un relief particulier et rassemble peu à peu les éléments d'un univers cohérent, animé par des forces et habité par des voix mystérieuses qui sont celles de la vie elle-même. Mais d'une vie pleinement appréhendée, à laquelle ont été ravis les rythmes souverains et les cadences harmonieuses qui lui permettent d'être à la fois un reflet, une démonstration et beaucoup plus que cela simplement : la manifestation d'une intense et parfois paradoxale spiritualité qui la parcourt de part en part, la supporte et la justifie.

Comme elle parcourt, supporte et justifie, à ses propres yeux et aux yeux des autres, l'œuvre étonnante et achevée, quoique toujours appelée par de nouvelles saisons et de nouvelles maturations, de Johnny Friedlaender.

Louis Bovey.



Johnny Friedlaender : Paysage flamand.

(Cliché : L'Œuvre gravée, Zurich-Paris.)



Jean-Jacques Gut.

Jean-Jacques Gut

Ce qui m'attire et me fascine dans la peinture de Jean-Jacques Gut, c'est sa pureté, sa légèreté, l'impression qu'elle me donne de me *montrer* l'air, et la lumière.

Etrange pouvoir ! Gut crée presque toujours le sentiment de la transparence fragile et de la clarté. Voyez ses arbres : quelle lumière fine les habite, et comme ils tremblent dans son passage ! Je me souviens d'une toile récente, un hiver au Mont, où l'air et tout un paysage d'arbustes et de maisons sont vus comme à travers la lumière de la neige ; et ses filets qui sèchent sur les côtes du Portugal, et ses toits bleus et gris, c'est toujours à travers une lumineuse buée qu'ils se lèvent et qu'ils chantent.

Gut est un peintre humble et grave. Il n'a jamais cessé d'approcher la nature avec émerveillement, dans une sorte de simplicité franciscaine qui est à la fois sa sagesse et toute son éthique. J'aime sa façon respectueuse de traiter la nature, j'aime ce grand courant de fraternité végétale qui parcourt toute son œuvre.

Et puis je suis stupéfait par la puissance presque religieuse qu'il confère aux présences : cet arbre, cette haie, ce bouquet de prêles qui sèche dans un long verre bleu, et ces maisons fermées sur leur secret, ces femmes souples et douces comme des bêtes, les avez-vous vu vivre dans leur claire obscurité, mondes proches, mondes ouverts, objets opaques et lointains pour notre solitude ?

« On doit toujours s'excuser de parler peinture, disait Paul Valéry, et il ajoutait : mais il y a de grandes raisons pour ne pas s'en taire. Tous les arts vivent de paroles... » Essayant de trouver les paroles de l'univers de Jean-Jacques Gut, je m'aperçois qu'un seul langage s'accorde parfaitement à son langage privilégié : *la poésie*. Et peut-être parfois, à la nuit tombante, quand la neige éclaire les parois des chambres, la voix de la mémoire qui murmure les paroles brûlantes de l'espoir : ne tentez pas de vivre *ailleurs*, créez vos vies ! Votre victoire sera votre effort à aimer les choses de la terre, et votre joie vivra comme un haut vol d'alouettes !...

Jacques Chessex.

L'actualité athénienne dans l'œuvre

d'Aristophane

Que la comédie aristophanesque soit essentiellement une œuvre d'inspiration politique — le mot étant pris dans le sens grec, c'est-à-dire le plus large — voilà qui est si manifeste qu'il est à peine besoin de le rappeler.

Lorsque Aristophane dénonce, comme il le fait dans les *Acharniens*, dans la *Paix*, dans *Lysistrata*, la sottise et la cruauté de la guerre, contrastant avec les félicités de la paix retrouvée, lorsqu'il s'élève, dans les *Nuées*, contre l'influence grandissante — et néfaste à ses yeux — des sophistes, ou qu'il ridiculise, dans les *Guêpes*, la manie procédurière de ses concitoyens, c'est chaque fois l'intérêt de sa patrie qu'il s'efforce de défendre, c'est chaque fois son bonheur qu'il essaye d'assurer. Dans les *Grenouilles* encore, où sont plaisamment pesés sur les plateaux d'une balance les mérites littéraires d'Eschyle et d'Euripide, qu'est-ce, en fin de compte, qui assure la victoire du vieux poète, sinon la certitude que, ramené des Enfers à Athènes, c'est lui qui sera le plus utile à sa patrie ? L'amour qu'Aristophane porte à sa cité d'Athènes est, on l'a dit souvent, le ressort dramatique le plus puissant de son œuvre tout entière.

Cette passion violente, exclusive, jamais guérie, malgré toutes les déceptions que la réalité lui a infligées, marque profondément chacune des comédies du poète. Le cadre de ces brèves remarques ne permet pas d'en montrer tous les effets. Contentons-nous de quelques exemples.

Toute dominée par le souci du bien de la patrie, l'œuvre d'Aristophane est nécessairement tributaire, et cela de la manière la plus étroite, de l'actualité. C'est l'actualité, tout d'abord, qui va suggérer au poète, qui va lui imposer parfois, le choix de ses sujets.

En 425, par exemple, nulle préoccupation n'était plus obsédante, nul péril plus redoutable aux yeux d'Aristophane, que la guerre. A la lassitude

de six années d'un conflit apparemment sans issue, s'ajoutait la crainte de voir la politique intransigeante de Cléon l'emporter sur des tendances plus modérées : c'est alors qu'Aristophane compose les *Acharniens*. L'année suivante, l'ascension du même Cléon, le surcroît de prestige que lui vaut la capture des hoplites spartiates de Pylos font soudain de ce personnage l'obstacle irréductible à toute tentative de paix ; il devient brusquement « l'homme à abattre » : Aristophane écrit les *Cavaliers*. En 421, en revanche, la situation est plus favorable : la mort de Cléon, la fatigue qui se marque dans les deux camps, laissent entrevoir un espoir de paix. Cet espoir remplit de joie le cœur d'Aristophane, qui n'a pas alors de souci plus pressant que d'essayer, à sa manière, de le fortifier dans l'esprit de ses compatriotes, dans celui de tous les Grecs, enfin revenus à plus de raison : l'espérance du poète prend forme et vie, cette année même, dans la comédie de la *Paix*.

On pourrait multiplier les exemples de cette dépendance. Mais il faut dire aussi que certaines comédies n'y sont pas aussi rigoureusement soumises. Les *Nuées*, par exemple, sont écrites en 423 ; il y avait bien des années déjà que l'influence de Socrate, que celle des sophistes s'exerçaient à Athènes, et la date de 423 ne semble pas marquer un brusque accroissement de leur popularité. Mais c'était là, tout de même, un thème d'une actualité permanente, pour ainsi dire, et, en fait, l'un des phénomènes les plus importants de l'époque. Aristophane, dont la carrière avait commencé en 427, n'a guère tardé à le traiter. On serait même tenté de dire qu'il l'a fait dès que des nécessités plus urgentes lui en ont laissé le temps. D'ailleurs, la remarque ne s'applique-t-elle pas aussi aux *Guêpes*, qui, elles, datent de 422 ?

Mais ce n'est pas seulement dans le choix de ses thèmes que l'actualité conditionne l'œuvre d'Aristophane. C'est aussi, et tout autant, dans la façon de les traiter.

On sait que la comédie aristophanesque, partant d'un état de faits décevant, mais exactement observé et entièrement assumé, transforme cette réalité par le moyen d'une action dramatique, qui crée un état imaginaire exactement opposé à la situation initiale.

Ainsi dans les *Oiseaux*, les deux Athéniens, Pisthétère et EVELPIDE, profondément déçus de leur ville, qui jamais, pensent-ils, ne se corrigera de ses défauts, s'en vont fonder en plein ciel, avec le concours des oiseaux, la cité modèle de Néphélococcygie, qui, elle, répondra à leurs vœux et, faut-il le dire, à ceux d'Aristophane. Ainsi dans les *Cavaliers*, l'esclave

paphlagonien (Cléon), qui exerce sur son maître Démos (le peuple athénien) la plus déplorable des influences et qui le trompe ignominieusement, se verra-t-il détrôné par un marchand de saucisses qui le surpasse en canaillerie. Athènes, il est vrai, n'est pas sauvée par cette substitution, mais au moins échappe-t-elle ainsi à l'emprise mortelle du démagogue.

Or, si le schéma que nous venons de rappeler est un élément constant dans le théâtre d'Aristophane, l'action fictive, elle, diffère dans chaque comédie. Elle diffère suivant le sujet, cela est évident, mais nous allons voir, par un triple exemple, qu'elle tient un compte précis des conditions particulières que la réalité lui impose.

Prenons pour cela les trois comédies sur la paix : les *Acharniens* (425), la *Paix* (421), *Lysistrata* (411).

En 425, nous l'avons dit, l'avenir est sombre pour les rares amis de la paix. L'opinion publique n'est nullement préparée à l'idée d'une trêve ; les souffrances subies n'ont fait qu'exacerber la volonté de résistance des Athéniens ; c'est la tendance extrémiste de Cléon qui l'emporte. A cette farouche volonté s'oppose la volonté non moins farouche d'Aristophane. Mais comment faire pour rétablir une paix dont personne ne veut, sauf lui ? Qu'importe ! Le poète est seul, ou presque seul. Son personnage, qui est son porte-parole, Dicéopolis, après une vaine tentative de ramener l'assemblée du peuple à la raison, fera la paix tout seul, et pour lui seul ! Un messager, envoyé à Sparte en toute hâte, ramène des propositions de paix sous la forme de breuvages. A peine Dicéopolis y a-t-il goûté que le voilà jouissant d'une paix miraculeuse, au milieu d'une Athènes qui reste, elle, en proie aux affres de la guerre. Mais il a fallu, pour atteindre ce résultat, recourir à la vertu d'un philtre magique !

En 421, le climat politique a changé, nous l'avons vu ; l'idée d'une trêve a fait son chemin dans les esprits. Aussi n'est-ce plus à l'opposition des hommes que se heurte le vigneron de l'Attique, Trygée, frère de Dicéopolis, tout aussi décidé que lui à conquérir la paix par tous les moyens ; son seul adversaire est Polémos, le dieu de la guerre, lequel détient contre le gré des hommes, la déesse Paix prisonnière au fond d'un puits. Il faut la délivrer. Mais ce puits est au ciel ! Qu'importe, encore une fois ; rien n'arrête Trygée, et nous le voyons s'élever dans les airs sur son escarbot qui le mènera au séjour du redoutable dieu. L'ayant écarté sous un prétexte, Trygée se met sans retard à l'ouvrage. Par la grâce de la fiction théâtrale, il trouve sur place des ressortissants des principales cités grecques, et tous, tirant sur les cordes, entreprennent

de délivrer leur chère déesse. L'affaire ne va pas sans peine, car il y en a qui tirent à contre-temps, ou ne tirent pas du tout. Mais le succès finit par couronner l'effort des meilleurs, et Trygée ramène triomphalement la Paix dans sa ferme et, en même temps, dans la Grèce entière.

Lysistrata a dix ans de moins que la *Paix*, quatorze de moins que les *Acharniens*. Le temps a passé, mais la situation d'Athènes ne s'est pas améliorée ; elle a empiré au contraire. La trêve de 421, plusieurs fois rompue, a cédé le pas à la guerre. Athènes, en 411, est encore sous le coup du désastre de Sicile, où a sombré la plus belle des flottes qu'elle eut jamais, où ses meilleurs hoplites ont perdu la liberté et la vie ; elle est affaiblie, aigrie, découragée ; la révolution gronde ; les Quatre-Cents se sont même emparés du pouvoir... Pourtant la lutte contre Sparte continue. La lutte d'Aristophane pour la paix continue elle aussi. Une fois encore, le poète va se donner à lui-même et aux gens de sa ville l'illusion de la paix retrouvée. Mais comment faire pour montrer à ces aveugles Athéniens le chemin de leur bonheur ? Quelle intrigue inventer à laquelle lui-même puisse croire encore ? Celle qu'il imagine porte la marque de son irritation, peut-être même de son découragement. Oh ! *Lysistrata* est une comédie gaie ; c'est même, selon certains, la plus gaie d'Aristophane. On en connaît le thème : les femmes d'Athènes, dégoûtées de leurs maris incapables de mettre fin à la guerre, se refuseront à eux tant que la paix ne sera pas conclue ; le complot réussit, la paix revient. Mais jusqu'où n'a-t-il pas fallu aller pour obtenir ce résultat ? Où est la vigueur intraitable qui inspirait Dicéopolis et qui donnait à sa réussite la force contagieuse de l'exemple ? Où est l'espoir qui animait la *Paix*, quand le but était là tout proche, à portée de la main ? Il serait faux de dire qu'Aristophane est résigné ; il ne le sera sans doute jamais. Mais il ne croit plus qu'Athènes s'arrêtera sur la pente de sa ruine. Il y a de la dérision à l'égard des Athéniens dans l'intrigue de *Lysistrata*, et le poète se réfugie dans le rire pour masquer sa désillusion.

L'image d'Aristophane que nous avons esquissée est-elle trop sévère ? Sans doute n'y avons-nous pas fait la juste part du rire. Mais Aristophane n'est pas, ainsi qu'on l'a voulu quelquefois, un simple amuseur, une sorte de vaudevilliste. Son œuvre, comme celle de tous les grands poètes, est animée par une passion profonde. C'est cet aspect de son génie, trop négligé parfois, que nous avons voulu relever.

Jean Boudry.

reconnaissance

Au Dr Paul Nicole

La tentation est grande pour moi de parler d'André Bonnard en homme du métier et de dire ses mérites d'helléniste, de traducteur, d'écrivain. Mais le genre n'est-il pas trop solennel dans un recueil d'hommages ? Il sera plus chaleureux et plus direct d'évoquer ici nos relations de maître à élèves, d'autant mieux que, par fortune, elles se prolongèrent de façon inhabituelle, car André Bonnard fut notre maître au Collège classique, puis « monta » au Gymnase avec nous, pour entrer plus tard à l'Université où il nous retrouva encore.

Qui est-ce : nous ? D'abord une bande de garçons à culottes courtes, dont les parents avaient opté pour le grec en connaissance de cause, on veut l'espérer. Ayant appris à réciter l'alphabet, ces débutants virent avec surprise Bonnard interrompre la leçon pour leur demander pourquoi ils avaient choisi le grec et ce qu'ils s'attendaient à y trouver. La confusion des réponses révélait celle des esprits, doublement frappés ; il y avait, bien sûr, la difficulté d'exprimer une prédilection raisonnée pour la langue d'Homère ; mais, surtout, l'attitude du maître nous troublait : il nous posait des questions, comme à de grandes personnes. Notre opinion pouvait donc compter. Quelle révélation ! Ainsi, dans cette institution où tout marchait par discipline, l'interrogation et le doute avaient leur place ; le système n'était plus réglé par la volonté infailible du directeur Payot ? Souriant avec bienveillance devant notre embarras, André Bonnard nous faisait faire l'apprentissage de la liberté, et avec elle de la responsabilité. Nous étions à la fois fiers et anxieux : un choix avait été fait, il fallait l'assumer. Il est juste d'ajouter qu'il sut nous aider. Je ne crois pas à la Pédagogie, mais je sais qu'il existe, parfois, des éducateurs. André Bonnard était de ceux-là. Il n'imposait pas, il s'imposait. Sa présence faisait de chaque leçon une aventure, car, au-delà des verbes irréguliers et des optatifs obliques, par quoi on passait avec rigueur, à chaque page, grâce à lui, l'Anabase risquait de mal finir ou Ulysse de rester enfermé dans l'ancre du Cyclope. Mais, courageux et intelligent, le Grec se tirait d'affaire. Ainsi se précisaient les éléments d'un monde où l'homme, par sa vertu, se fait sa place, la première.

La vision s'élargit au Gymnase ; notre maître nous présentait, en littérature et en histoire, non seulement des dates et des faits, mais des êtres ; à l'aise avec tous les auteurs, sa préférence allait, pour autant que nous en puissions juger, aux œuvres dramatiques ; j'ai souvenir d'un Euripide sombre et violent, d'un Aristophane éblouissant. Ici surgissait en André Bonnard le poète, c'est-à-dire le créateur, capable d'entraîner des jeunes gens portés à la réticence (on cultivait systématiquement en eux l'esprit critique et ils craignaient d'être dupes) à la connaissance des œuvres les plus achevées, mieux encore à leur intuition : réussite rare, dont les moins doués ou les moins attentifs sentaient la valeur. Il y avait là quelque magie, dans l'attitude noble et naturelle, le charme de la voix, la vivacité du regard, mais surtout dans la justesse du ton et un art incomparable de la lecture, de l'interprétation, de la traduction, ni pédant, ni schématique, avant tout exigeant et sincère ; plus que sincère, personnel : cette image de l'homme qui se dressait devant nous, surgie d'Hécube ou des Perses, c'était celle d'André Bonnard autant que d'Euripide ou d'Eschyle. Le maître ne se contentait pas de présenter les auteurs et les personnages, il s'engageait avec eux, il luttait, il souffrait, il riait avec eux, et nous entraînait dans leur monde, qui était aussi le sien, qui devenait le nôtre. Une pareille communion est rare, même dans le pays de Pestalozzi...

D'autres diront ce que fut le professeur d'université. Ses premiers étudiants, dont je fus, le retrouvèrent tel qu'il l'avait connu, précis sans succomber sous l'érudition, pénétrant, rigoureux et généreux à la fois. Certaine philologie fit la grimace ; les poètes grecs allaient être présentés à la Faculté par un homme non pas seulement savant, mais sensible : étrange et dangereuse nouveauté !

Il y a longtemps de cela. André Bonnard a fait la carrière que l'on sait ; il a formé beaucoup d'étudiants ; sans parler des spectateurs, il a des milliers de lecteurs. Parmi ceux-ci, quelques-uns ont un privilège : c'est, en lisant telle phrase de *Civilisation grecque* ou telle réplique d'*Antigone*, d'évoquer, avec la complicité des souvenirs d'adolescence, l'auteur la leur disant, l'accompagnant de telle inflexion, de tel geste, de tel coup d'œil qui leur sont familiers. Le texte n'est plus écrit, il est comme réinventé, et dans le style apparaît, toujours présent, le maître qui leur a appris avec Sophocle que

*La nature est pleine de merveilles,
Mais l'homme est le chef-d'œuvre de la nature.*

Je parle pour ces privilégiés. Ils auraient de la peine à lire du grec, mais ils n'ont pas oublié leur guide ; car plus heureux que les touristes qui se pressent à Délos ou à Santorin séduits par la pureté du ciel, ils savent que la Grèce dispense d'autres clartés. Ils savent encore à qui ils les doivent.

Louis Mauris.

”...*Cette tendre*
et violente affirmation
de l’homme”

Il serait ridicule de vouloir définir la personnalité d’André Bonnard en ne parlant que de son œuvre d’écrivain. Cet article n’y prétend pas, et ne veut être (mais c’est déjà bien de la présomption) qu’une simple étude de quelques-uns des articles ou des ouvrages qu’a écrits André Bonnard.

On attend peut-être de moi qu’à un certain moment, je prenne parti à l’égard de cette œuvre, que je me déclare, que je jette le masque. Je me refuserai pourtant à le faire, non par crainte de l’opinion, mais parce que je crois qu’un ton de polémique nuirait à l’objet de ma recherche, qui est la connaissance d’une pensée.

L’œuvre d’André Bonnard s’est construite sans hâte et sans fièvre. Si l’on excepte les trois « livres traductions » de « Prométhée » (1928) d’« Antigone » (1938) et d’« Iphigénie à Aulis » (1942), André Bonnard n’avait écrit pour ainsi dire que des articles de revue, en général assez brefs, avant que paraisse en 1944 le premier de ses grands ouvrages, « Les Dieux de la Grèce ».

Il semble donc que sa pensée ait voulu s’éprouver longuement au contact de la culture antique, qu’elle ait attendu le moment de sa pleine maturité avant de livrer au public les fruits de sa patiente recherche.

« J’ai commencé à écrire à 40 ans », me disait récemment André Bonnard, et c’était presque vrai. Je dis presque, parce qu’il existe deux brèves nouvelles : « Un lâche ?... Un héros ? » et « Fritz l’ennemi » qu’il écrivit en 1917-1918, et qui ne méritent pas d’être séparées du reste de son œuvre.

1916-1917 : c’est la guerre, le temps des passions déchaînées, du chauvinisme triomphant ; André Bonnard cependant s’associe aux efforts de

la minorité lucide qui essaye de se maintenir « au-dessus de la mêlée ». Et l'on découvre déjà dans ses deux nouvelles le souci de débarrasser le vrai visage de l'homme de tout ce qui alors l'offusquait : la guerre et les mensonges qu'elle forge, ces termes d'« allié » ou « d'ennemi », qui, par un monstrueux artifice, permettent le sanglant affrontement, et cet attirail de fausses valeurs et de fausses vertus que crée une pensée militarisée.

Lettre à Edmond Gilliard (1935)

Parmi tous les articles écrits durant cette première période de l'œuvre d'André Bonnard dont je parlais plus haut, la lettre publiée dans l'« Hommage à Edmond Gilliard », frappe par son ton d'extrême véhémence. Le salut adressé au « salutaire hérétique » est en même temps une violente ruade décochée à l'orthodoxie, à notre conformisme, à notre dogmatisme. Mais derrière cette horreur de la médiocrité officielle acceptée par tous, de la « vérité mise en leçons » qui nous joue et nous fait jouer « une basse comédie de liberté », s'exprime, comme vingt ans plus tôt, ce pressant besoin de combattre ce qui travestit aux yeux de l'homme sa propre nature et l'empêche de vivre, courageux et fidèle à lui-même, en accord avec la multiple et changeante beauté du monde.

« Vous étiez l'hérétique... vous étiez le scandale », disait alors André Bonnard à Edmond Gilliard. Hérétique scandaleux : ainsi plus tard apparaîtra dans son œuvre le héros tragique.

Je ne connais pas d'autres pages de cette œuvre où la haine d'un certain ordre, d'un certain mode de vie et de pensée s'exprime avec une plus nette franchise, ni avec plus de colère. Je ne sache pas pourtant que cette lettre ait fait scandale quand elle fut publiée. Serait-ce qu'on ait senti ce qu'il restait de « littéraire » dans cette révolte qui se pique encore de mots ? Cependant, en saluant le « scandale Gilliard », il est certain qu'André Bonnard préparait, sans le savoir certainement, (et d'ailleurs quel est le véritable auteur du scandale, celui qui scandalise ou celui qui se scandalise ?) le « scandale Bonnard ». Mais il faudra, pour qu'éclate ce scandale, que soient dépassées la colère et la violence verbale, et que les remplace la sereine affirmation d'une découverte.

Les Dieux de la Grèce (1944)

Cet ouvrage n'est pas d'un savant ; il n'est pas non plus un simple recueil d'histoires merveilleuses à raconter aux enfants, petits et grands. Les légendes de la mythologie grecque ne commencent pas par ce « il était une fois... » qui est comme le coup de la baguette magique des fées, et qui nous transporte immédiatement dans un monde enchanté, mais irréel. Le monde mythologique n'est pas un monde irréel. Il suffit à André Bonnard qu'un peuple l'ait créé, qu'il ait cru à ces dieux et que

ces dieux se soient trouvés si intimément unis à son histoire, si solidement installés dans son âme, pour que nous soit bien prouvée leur réalité.

On croit sentir, dans « Les Dieux de la Grèce », la phrase vibrer encore de tous les sentiments qui ont composé la foi du peuple antique : admiration et respect, joie ou crainte à la pensée du monde divin. Il semble qu'André Bonnard n'ait pas raconté ces légendes au passé, mais au présent ; qu'il ait voulu nous faire sentir ce que signifie encore pour nous cette « présence des dieux », hostiles ou favorables, justes ou injustes (mais ce sont là termes du langage humain). Car en écoutant la Fable ainsi racontée, voici que nous reconnaissons, hommes du XX^e siècle, cette divinité : elle est tout ce qui, en nous et hors de nous, est inconnaissable, inexplicable, imprévisible, indomptable. Elle est ce monde obscur que nous sentons exister au-delà des limites où s'arrête notre raison ; plus haute que chaque mort individuelle, elle est l'éternité de la vie, la sereine beauté de l'univers que n'altèrent pas les misères de notre condition.

Mais cette « mortelle présence divine », existerait-elle sans l'homme ? Car la souffrante vie humaine n'est-elle pas la condition première de la naissance du dieu tout puissant ? Durant presque tout l'ouvrage, il a pu nous sembler que l'homme n'était présent que pour permettre au dieu d'éprouver sur lui sa force. Pourtant dans le dernier chapitre, il retrouve la place qu'il a toujours occupée dans les préoccupations d'André Bonnard : la première. A cette question pressante : quelle attitude doit-il prendre, lui mortel, face à ce monde immortel sur lequel il n'a aucune prise et qui l'écrase ? une première réponse est donnée : « ... l'homme se fabriquera désormais sa justice humaine, sa sagesse humaine, une espèce de bonheur humain de ce lot dédaigné des dieux que lui a concédé le Destin, pour la brève durée du souffle qui passe entre les dents... » Mais à cette première réponse on ne peut s'arrêter, car elle ne ferait que constater un irrémédiable divorce entre les deux mondes, divin et humain, et limiterait trop étroitement la pensée et le pouvoir de l'homme.

Certes, il faut bien que l'homme accepte face à sa condition misérable et mortelle, l'existence de ce monde des dieux et de cette « beauté inaltérable de l'univers ». Mais dans cette acceptation, au lieu d'un divorce, il y a une réconciliation. « L'affirmation d'une durée à laquelle il (l'homme) ne peut prétendre fait plus que le consoler, elle le ravit d'une grâce pure, elle l'emplit de la joie sans tache de la possession en autrui d'un bien refusé ». Joie, dernier mot des « Dieux de la Grèce » ; ainsi ce livre qui nous a dit la toute-puissance des dieux, nous apparaît finalement comme une quête de la joie humaine. Mais cette joie, autant que chez l'homme grec, c'est en lui-même aussi, et pour nous, qu'André Bonnard l'a trouvée, joie d'avoir découvert chez des hommes une attitude qui convenait à ce qu'il attendait d'eux, joie que l'on sent palpiter dans ses paroles quand il nous rend compte de cette attitude.

La Tragédie et l'Homme (1950)

Une réconciliation, un accord est donc possible entre l'homme et les dieux. Mais la Tragédie grecque nous enseigne que cette réconciliation ne se fait pas sans lutte et que l'homme n'a pas voulu capituler sans conditions devant le dieu. Définir le sens de cette lutte, dire l'espoir qu'elle peut faire naître, tel est, je crois, l'objet de « *La Tragédie et l'Homme.* »

Cet ouvrage sera tout d'abord pour moi l'occasion de faire quelques réflexions sur la méthode critique d'André Bonnard. Certes, cette dernière expression convient fort mal quand on parle d'André Bonnard, mais je crois justement que la recherche d'une définition plus précise peut nous conduire à mieux comprendre la signification de l'ouvrage. Si l'on essaye de saisir un des traits essentiels de cette « méthode », je pense qu'il ne faut pas craindre de répéter un mot déjà prononcé : la joie. C'est dans la joie, dans le plaisir qu'André Bonnard a voulu parler de la Tragédie grecque.

Il est significatif que le premier chapitre de « *La Tragédie et l'Homme* » porte ce titre : « *Antigone et le plaisir tragique* ». Car c'est ce plaisir immédiat, premier choc ressenti devant l'œuvre d'art, qui, dans une sorte de mouvement passionné antérieur au travail de la raison, attache André Bonnard à cette œuvre au moment même qu'elle lui est révélée. Il y a, dans l'ouvrage, plusieurs passages qui expriment cette adhésion instantanée à la lutte du héros tragique, adhésion du cœur et de la chair, adhésion physiologique. Cette phrase, par exemple, à propos de la révolte d'Antigone : « *Antigone rencontre en nous cette anarchie du muscle cardiaque qui se rebelle dans la poitrine contre la menace d'injustice, ce choc violent contre les côtes du cœur dans l'amour offensé.* »

Ainsi uni à elle par une profonde affection, André Bonnard n'a donc pas l'intention de porter sur la tragédie un simple jugement de goût répondant aux critères d'une froide objectivité. Toute réflexion faite sur le drame antique n'a pour lui qu'un but : prolonger le plaisir que lui a procuré l'œuvre quand elle lui fut révélée, et fonder en raison ce premier mouvement presque instinctif qui l'a attaché à la cause du héros tragique.

Dans l'avant-propos à « *La Tragédie et l'Homme* », l'auteur lui-même revendique très clairement le droit d'interpréter subjectivement l'œuvre dont il parle : « *Les œuvres d'art ne sont point éternelles : elles sont actuelles, ou plutôt elles exigent de nous que nous les actualisions... Aucune n'existe « en elle-même » — expression qui ne paraît offrir aucun sens — en dehors de qui en a besoin pour alimenter sa vie.* » Ces mots expliquent clairement ce que nous ressentons à lire les ouvrages critiques d'André Bonnard. Il me semble en effet que ces ouvrages sont le lieu d'une rencontre entre le poète de l'antiquité et l'écrivain d'aujourd'hui ; matière ductile et fluante, la pensée née il y a vingt-cinq siècles se fixe un instant

dans le moule où la reçoit cette autre pensée qui interroge le destin de l'homme actuel.

Cette étude serait donc bien vaine si elle se contentait de ne voir qu'une « méthode critique » dans l'adhésion passionnée d'André Bonnard à la lutte du héros tragique et dans ce courant de fraternelle compréhension qui l'unit au poète grec. Il est bien évident, en effet, que l'auteur de « La Tragédie et l'Homme » n'aurait pas parlé du drame antique comme il l'a fait s'il n'avait été avant tout préoccupé par l'avenir de l'homme. « Toute tragédie est faite pour être lue et entendue dans ce présent de nous-mêmes qui reste ouvert au devenir. » Je crois que cette phrase nous permet de trouver le point exact de cette « rencontre » dont je parlais plus haut : dans la lutte du héros tragique contre les forces qui l'écrasent, André Bonnard découvre une image de l'homme très justement accordée à son propre besoin de croire qu'il existe un devenir, au terme duquel l'homme s'installera dans un monde qu'il aura lui-même créé, où il ne se sentira pas étranger. Le refus du héros de céder au tragique, sa liberté affirmée, assumée jusque dans la mort font de lui l'exemple qui autorise aujourd'hui un autre homme à proclamer que « notre » tragique un jour peut-être sera vaincu.

L'homme créateur d'un monde nouveau, « un monde de justice, de courage... un monde de fraternité » : il est certain que le poète grec n'a pas formulé avec autant de netteté cette pensée. André Bonnard d'ailleurs ne le prétend pas ; il lui suffit de pouvoir lui-même l'exprimer, tirant leçon de l'exemple de courage, de vertus humaines que lui offre la tragédie antique.

C'est ainsi qu'une profonde connaissance de la littérature grecque, refusant de rester stérile, aboutit finalement à une profession de foi.

Six ans séparent « Les Dieux de la Grèce » de « La Tragédie et l'Homme ». Mais six ans auraient-ils suffi à mettre tant de différence entre ces deux ouvrages si, dans l'intervalle, n'était venu se placer un événement important de la vie d'André Bonnard : sa découverte de la littérature et de la société soviétiques ?

Ce qui frappe, quand on relit le texte de la conférence prononcée en 1948 sous le titre : « Vers un Humanisme nouveau, réflexions sur la littérature soviétique », c'est la volonté nettement affirmée de rapprocher, par-dessus tout ce qui les sépare, la littérature grecque et la littérature soviétique. André Bonnard a posé à l'une et à l'autre les mêmes questions, elles lui ont donné les mêmes réponses, il les a trouvées riches des mêmes promesses, elles nourrissent en lui le même tenace espoir de voir un jour l'homme se rendre maître de tout ce qui asservit encore sa condition. Il serait donc vain de vouloir distinguer ce qui désormais l'attache à l'une et à l'autre. Il m'apparaît même que la découverte de la littérature soviétique a conduit André Bonnard à de nouvelles réflexions sur la littérature grecque. Aurait-il pu en effet, dans « La Tragédie et l'Homme »

prévoir si nettement et avec autant de confiance vers quelle victoire marche l'homme, s'il n'avait estimé qu'aujourd'hui, en un certain endroit de la terre, les conditions de cette victoire étaient en train de se réaliser ?

Certes, en acceptant de porter un jugement sur la littérature soviétique, André Bonnard ne pouvait éviter d'accomplir un acte de politique. J'ai dit plus haut pourquoi il me semblait inutile de prendre à mon tour parti à ce sujet. Car même si l'on peut dire un jour avec assurance qu'André Bonnard s'est trompé à l'égard de l'Union Soviétique, ce qui nous importe ici, c'est qu'à la source de cette erreur il nous sera permis de découvrir une pensée fidèle à elle-même et à sa féconde et généreuse préoccupation, à cet exigeant besoin de s'assurer que viendra le temps sur terre où dans la vie de l'homme toute dissonance sera abolie.

Au moment d'achever cette étude, comment ne pas m'apercevoir de tout ce qu'elle n'a pas dit, ni regretter d'avoir laissé de côté tant d'ouvrages qui auraient dû retenir mon attention ? On s'étonnera sans doute que je n'aie pas parlé de « Civilisation Grecque », dernière œuvre qu'ait fait paraître André Bonnard et qui probablement nous apparaîtra un jour comme la plus importante qu'il ait écrite. Trop importante justement, m'a-t-il semblé, pour trouver dans cet article la place qu'elle méritait. Je crois d'autre part qu'il faut attendre, avant de vouloir en comprendre toute la valeur, qu'en ait paru le troisième volume et que soit ainsi achevé ce voyage d'exploration qui aura suivi tout au long de son cours l'histoire de la civilisation grecque. Pourtant on peut dès maintenant saisir la signification que l'auteur a voulu donner à cet ouvrage. Car même si l'on doit espérer que d'autres le suivront, il est possible de le considérer comme le faite de l'œuvre entière d'André Bonnard. Ce qu'il faut admirer particulièrement chez l'écrivain, c'est qu'après tant d'années passées dans un contact quotidien avec la civilisation grecque, il n'ait pas voulu que son ouvrage ne soit qu'un inventaire, une somme des connaissances qu'il avait acquises jusqu'alors, et que sa curiosité encore insatisfaite l'ait conduit à étudier certains aspects de cette civilisation qui, moins que d'autres auparavant, avaient sollicité son attention. C'est en critique et en artiste, mais aussi en savant, en historien et en sociologue qu'André Bonnard a entrepris de parler de la civilisation grecque, interrogeant à chaque étape de son histoire la littérature et les beaux arts, la philosophie, la science, la médecine, la politique, et leur demandant de nous dire comment elle est née, ce qu'elle fut. Mais s'il nous invite à découvrir et à admirer la grandeur de cette civilisation, l'auteur cherche aussi à nous rendre attentifs à ce qui, dans le temps même de son plus grand éclat, lui a manqué, nous dévoilant les tares qui bientôt inclineront le monde grec vers sa fin.

Ne devons-nous pas être reconnaissants à André Bonnard d'avoir voulu que son plus bel ouvrage mette sous nos yeux à la fois un exemple et un avertissement ?

Jean-Samuel Curtet.

girouette

*Grince vie rouillée
aux tuiles mouillées
il est des choses que j'aime encor
la fleur d'or du tournesol
la plainte du rossignol
et les yeux de mon enfant*

*Grince
il n'est plus de prince
plus d'amour plus de danse
plus d'azur ni de garance
pourtant
il est des choses que j'aime encor*

*les ciels d'été les rues sans nombre
la forge de midi l'échoppe de l'ombre
le pur sourire de mon enfant*

*Grince vie
la paix s'est enfuie
voix qu'ont embrumée les pleurs
fleur des toits fleur de rouille fleur
grince d'ouest en est du sud au nord
il est des choses que j'aime encor*

*l'abeille rousse le ruisseau vermeil
l'aube l'heure douce du sommeil
les mains pensives de mon enfant*

*Grince vie rouillée
sur les tuiles mouillées
il n'est plus de chanson
que ta rauque berceuse
Il n'est plus de saison
que la saison pluvieuse
pourtant
il est des choses que j'aime encor*

*la nuit l'arbre la mer la plaine
et doucement à travers ma peine
les pas les pas de mon enfant*

Henriette Guex-Rolle

Les artistes de chez-nous devant le mystère de la Vierge

Les hommes ont toujours éprouvé la nécessité de dire, d'extérioriser leur vision intérieure du monde et le rapport de l'homme avec cet univers mystérieux. Dans la mesure où ils étaient simples et spontanés, ils ont été de vrais artistes qui faisaient passer dans une ligne, une attitude, la puissance spirituelle à laquelle ils correspondaient.

Peu importait leur technique « maladroite ». Maritain dans *Art et scolastique*, précise cette notion de la vertu d'art qui peut être servie par une technique habile, mais dont elle ne dépend pas. Cette puissance spirituelle à laquelle les premiers hommes ont été perméables parce que faisant partie de l'univers, était précisément une puissance cosmique.

Pour eux, la représentation exacte de l'univers ne représentait rien, elle n'était qu'un point de départ, une occasion de transmettre le rythme même de cette vie. Ce lieu de départ était un lieu commun très important, qu'un certain art contemporain semble avoir oublié.

Avec la révélation chrétienne, la démarche spirituelle des hommes fut éclairée. Désormais, l'humanité et par elle toute la création, allait être fécondée par une puissance spirituelle rédemptrice extraordinaire et le lieu de ce mystère fut Bethléem. Après Jésus, Marie, sur un plan plus directement sensible, fut pour jamais l'humanité à son sommet, le point de rencontre le plus parfait. A cause de cela, elle ne pouvait être que très belle, belle de cette beauté de l'âme qui irradie les traits les plus quelconques.

Les artistes qui portaient en eux cette vision — l'Église était bien « enseignante », mais cela ne suffisait pas, il fallait encore que l'artiste soit présent intérieurement à ce mystère — ont mis leur génie à le dire en des poèmes plastiques. Et ils l'ont dit d'une manière bouleversante chaque fois qu'ils laissaient à Marie le voile du mystère. Dès qu'ils ont voulu en faire une femme du siècle, ils ont glissé à côté de la vérité, ils l'ont trahie.

Et pour ne pas tout perdre, ils ont mis leur technique au service de leur indigence, ce qui nous a donné ces vierges qui nous font sourire ou devant lesquelles on s'ennuie. Leurs drapés résonnent comme des tuyaux d'orgue sans soufflerie, leur enfant n'est qu'un bébé potelé, leur couronne ne les fait que dame du grand Siècle.

Les vierges de chez nous sont restées longtemps ignorées dans leur niche, au fond d'un musée ou chez un collectionneur solitaire. En les regardant un peu, on songe aux vierges de France. Avec un peu de retard, l'expression artistique a suivi l'évolution générale, depuis la vierge romane qui est l'expression de l'idée à la vierge gothique qui s'humanise.

Certes, elles sont plus modestes, mais les artistes inconnus qui les ont aimées en nous les donnant ont su rester eux-mêmes. Ils étaient allés ailleurs

voir ce qui se faisait, mais ils étaient restés suffisamment attachés à leur sol pour que leurs solides vertus humaines soient comme une terre fécondée par le surnaturel.

Il y a des poèmes qui, sans user des expressions raffinées, avec les mots de tous les jours, émeuvent profondément par la simplicité authentique qui traduit une sensibilité vibrante. Les vierges valaisannes, c'est un peu cela. On y sent ce sol dur qui fait la fidélité de ceux qui peignent sur lui.

Leur état parfois vétuste les rend plus émouvantes encore et l'on se surprend à être plus près de tout ce qui n'est pas trop dit.

La vierge à l'enfant, assise, de Rarogne (XII^{me} siècle, musée de Zurich) avec sa couronne comme un cercle, enfoncée sur sa tête voilée, aussi droite que son regard, fait penser à une lettre faite de quelques mots qui disent *tout*. Plus tard, les « lettres » ne seront qu'une abondance de mots qui essayeront de traduire un peu de cette richesse.

Une autre vierge, d'Albinen, du XV^{me} siècle (cliché), debout, est l'image de la contemplation avec une couronne comme un soleil. Cette tête n'a pas de voile, mais la chevelure en tient lieu. Les deux mains jointes parlent d'une cathédrale et, à partir du bras, le manteau coule comme une source d'eau vive.

Combien elles sont émouvantes ces sculptures où le geste de la mère enveloppant l'enfant dans son propre manteau révèle des lignes très belles : l'arondi très pur d'un menton, la courbe du tissu ramené sur l'enfant dont le visage imprécis forme une ligne circulaire. Disons, en passant, qu'il faut être reconnaissant chaque fois qu'un curé de bonne volonté n'a pas rafraîchi un visage !

Ailleurs, une main de profil, le pouce et l'index, font oublier tout le reste. Elle est unique.

Souvent le caractère régional, les bonnes vertus fidèles du pays se mêlent d'une manière émouvante à la plastique. Certaines sculptures nous montrent des vierges bien fortes et solidement présentes, pareilles à des paysannes valaisannes. Elles montrent leur enfant et ont l'air de nous dire : « Avec lui vous ne risquez rien. »

Il est bien difficile de livrer à une analyse rigoureuse toutes ces représentations de la Vierge qui sont sorties avec tant de spontanéité de la foi des artistes et des artisans de chez nous. L'analyse tue bien souvent le mystère. Il nous est arrivé plus d'une fois de ne pas pouvoir supporter une explication savante devant une œuvre qui parlait tellement d'elle-même, avec un langage autrement plus intime que nos réflexions laborieuses. Ici, devant ces vestiges d'un autre âge, cette remarque prend tout son sens.

Nous devons être reconnaissants à quelques collectionneurs fervents, à quelques artistes et sympathisants, de nous donner à Lausanne une exposition de vierges anciennes qui, pour une fois, ne seront pas tirées d'un musée ou d'une église, mais de collections privées, encore inconnues jusqu'ici. (Galerie du Capitole, jusqu'au 11 juin.)

E. Jn.

*Qui est celle-ci
qui surgit
comme l'aurore,
belle comme la lune,
resplendissante
comme le soleil ?*

(Cantique des Cantiques.)



Vierge valaisanne, fin du XVe siècle.



La Transfiguration. Mosaique de la fin du XIIIe s. (Louvre).

Iconographie de l'Art chrétien

Nouveau Testament

La matière la plus riche de l'iconographie chrétienne est, cela se conçoit, celle qu'ont inspirée les sources chrétiennes proprement dites : textes canoniques du Nouveau Testament et, d'autre part, évangiles apocryphes laissés à la porte du Temple, où les ont accueillis fidèles et artistes avides de détails sur la vie de la Vierge, du Christ et des saints.

Cette illustration de l'ère de la Grâce s'est développée depuis les origines jusqu'à nous, et ses productions sont répandues dans les églises, les musées, les bibliothèques, les collections privées des deux hémisphères. Ce trésor est notre bien commun. Il s'offre aux quêtes de notre esprit comme aux affinités de notre cœur et de notre sensibilité.

De cette richesse éparse, une étude iconographique bien conduite nous convie à prendre une vue d'ensemble, à coordonner les moments et les aspects, à découvrir les articulations et les prolongements.

Telle est la tâche que s'est assignée M. Louis Réau, dont l'ouvrage monumental se poursuit à un rythme soutenu. Nous voici en effet au troisième volume (seconde partie du tome II) de l'Iconographie de l'Art chrétien¹. Ce gros livre de 750 pages et 48 hors-textes pleine page, est entièrement consacré à l'étude de l'art chrétien par excellence : l'illustration du Nouveau-Testament.

Comme on le sait, en effet, les images de l'Ancien Testament sont surtout, pour la théologie chrétienne et pour l'art qui l'exprime, des préfigures de la Révélation.

Celles du Nouveau Testament illustrent la Révélation elle-même. Elles sont donc non seulement plus nombreuses, plus émouvantes, mais elles revêtent pour le chrétien, un sens incomparablement plus riche et plus précis, une plus haute expression de sa destinée surnaturelle et des mystères qui la conditionnent.

Dans ce monde d'images, dont le sens évolue constamment, influencé par les climats psychologiques et sociaux, dont la forme reflète la sensibilité des milieux et des époques, l'Iconographie de Louis Réau guide son lecteur avec une rigueur et une abondance d'information surprenantes. On est saisi d'étonnement en présence de l'inépuisable documentation littéraire et iconographique dont dispose notre auteur, et qui nourrit le texte sans l'alourdir, tant il en use pertinemment. Aussi voit-on s'éclaircir d'un jour nouveau tel problème d'origine ou de signification qu'on avait cru définitivement résolu.

Une des raisons de cette efficace, c'est que M. Réau ne limite pas son enquête à l'art français, mais qu'il l'étend au monde chrétien tout entier, et notamment aux pays germaniques et slaves dont les idiomes lui sont familiers.

Une autre qualité éminente de cet ouvrage savant, c'est sa clarté. Clarté de structure et clarté de forme. Ainsi le lecteur n'a-t-il nul besoin d'être au fait des subtilités théologiques ou des clés érudites pour déambuler à l'aise dans les allées de ce vaste jardin à la française.

Voici, dès l'abord, le Christ et la Vierge, émergés de la légende, puis reflétant et exprimant les croyances explicitées par les Pères et les Conciles.

Puis le déroulement des scènes narratives, avec les reposoirs lumineux de l'Annonciation et de la Nativité, qui sont les signes de l'Incarnation, et auxquels se plaît l'art chrétien. Toutes les époques et tous les styles, depuis les fresques des catacombes jusqu'aux vitraux de Fernand Léger, ont illustré ces scènes à la limite de l'humain et du divin, où se résume l'essence même de la foi chrétienne.

¹ Ed. Presses Universitaires de France. Pour les volumes précédents, voir Pour l'Art, No 46 et 53.

La vie publique du Christ, sa prédication, ses paraboles, voire ses miracles, ont beaucoup moins inspiré les artistes. Il faut arriver au cycle de la Passion, de l'Entrée à Jérusalem à la Mise au tombeau, puis à la glorification du Christ et de la Vierge pour retrouver les sources fécondes de l'art sacré.

C'est que la liturgie a fixé très tôt les grandes solennités : les douze grandes fêtes du rite byzantin, et, dans l'Eglise latine, les cycles de Noël et de Pâques.

Ces mystères essentiels de l'Incarnation et de la Rédemption, auxquels l'Eglise attache une signification d'éternité et qu'elle célèbre aux grands jours de l'année liturgique, les enluminures, les mosaïques, les fresques, les vitraux, les retables les exaltent dans les œuvres dont beaucoup comptent au nombre des plus valables de l'art universel.

Enfin, parmi ces grandes images chrétiennes, il faut compter pour beaucoup celles qu'inspirent les deux thèmes de l'Apocalypse et du Jugement dernier.

La Révélation de Patmos, qu'on a cru pouvoir attribuer à saint Jean l'évangéliste — et où beaucoup de critiques rationalistes, protestants, et même catholiques, ne voient plus aujourd'hui qu'incohérentes réminiscences des théophanies prophétiques mêlées d'influences mythologiques — a fait naître au moyen âge des œuvres dignes du plus grand intérêt, comme l'Apocalypse de Beatus et la fameuse Tapisserie d'Angers.

Quant au thème du Jugement dernier, il puise à plusieurs sources, bibliques et extra-bibliques. Aux tympans sculptés des églises romanes et des cathédrales gothiques de France, il exprime avec force les terreurs et les espoirs de l'âme médiévale. La fresque de la Sixtine est à coup sûr plus vaste et plus dynamique. Mais est-elle encore chrétienne?

Sans doute, l'imagerie chrétienne est-elle largement tributaire de la légende. Et la critique moderne ne s'est pas fait faute de porter la sape aux fondements mêmes de l'édifice.

Cependant, qu'on fasse siennes ou non les conclusions des exégètes rationalistes, il n'importe, puisque les artistes chrétiens, aussi bien que les clercs qui les inspiraient, les ont ignorées.

Aussi est-il judicieux, si l'on veut comprendre la formation et la transformation des images chrétiennes, de suivre la vie des croyances et de leur expression plastique.

Il en faut parfois chercher l'origine dans le fonds millénaire des mythologies orientales.

De ces clés-là, Louis Réau se sert avec une adroite pertinence, parfois même il invite son lecteur à jeter un regard indiscret par l'entre-baillement d'une porte jalousement gardée. C'est un des aspects de son franc parler et de l'allure dégagée qu'il garde tout au long de son enquête. Quant à se laisser gagner par l'effet d'un bon mot, c'est un plaisir qu'il ne se refuse pas toujours...

L'Iconographie de l'art chrétien s'achèvera par un dernier volume consacré à l'Iconographie des saints. Mais, sans attendre cette ultime publication, il est permis de juger de l'édifice par les parties essentielles qui nous ont été présentées jusqu'ici.

M. Louis Réau a doté la vaste bibliothèque de l'Art chrétien de l'étude d'ensemble la plus extensive et la plus méthodique que nous connaissions.

Extensive, parce qu'elle traite de tous les thèmes iconographiques aussi bien dans leurs sources d'inspiration que dans les œuvres essentielles qui les illustrent à toutes les époques et dans tout le domaine chrétien. Méthodique, parce que ce gros ouvrage est d'une consultation on ne peut plus aisée, ouverte au spécialiste qui veut préciser une référence, mais aussi à l'esprit curieux, qui voit s'ouvrir et s'éclairer des perspectives nouvelles.

Des milliers de « pèlerins d'art » s'assemblent aujourd'hui autour des sanctuaires de l'art médiéval.

Faisons la part du snobisme, de l'entraînement, de la commodité des routes...

Il reste bon nombre de gens pour qui Chartres ou Ravenne habite précieusement leur vie intérieure...

C'est à ceux-là aussi qui ont besoin de mieux comprendre pour mieux aimer, que s'adresse le beau livre de Louis Réau.

L.-E. Juillerat.

SPECTACLES EN CHAÎNE

Ce soir on improvise

Henri IV

Phèdre

Britannicus

Peer Gynt

Nous n'avons pas à nous plaindre de la saison théâtrale qui s'achève. Elle nous a présenté des spectacles de qualité, elle nous a permis d'applaudir des acteurs maîtres de leur talent. Et même, elle a poussé le raffinement jusqu'à nous offrir des œuvres jumelles qui nous incitaient au jeu des comparaisons, un des plus excitants pour l'esprit : deux pièces de Pirandello, deux de Racine, et, du côté des acteurs, deux remarquables interprétations de Vilar ; en ce qui concerne Daniel Ivernel, je dirai même : une double « révélation ».

Cinq pièces à notre programme ! Nous ne saurions qu'effleurer la matière.

Saisissons un bout de la chaîne : au *Théâtre d'aujourd'hui* d'abord, au Théâtre de l'*Athénée* ensuite, au *Vieux-Colombier* maintenant, Sacha Pitoëff et sa troupe « improvisent » vaillamment pour le compte du grand dramaturge italien. On put croire un moment que, le mois statutaire écoulé dans la vaillante petite salle de l'*Alliance française*, cet excellent spectacle se dissoudrait dans l'air froid de janvier. Mais un dieu veille parfois sur le bon théâtre, les personnages mi-réels, mi-fictifs, mais toujours si vrais, si proches de nous de *Ce soir on improvise*, ont retrouvé un plateau, puis un autre. Souhaitons qu'ils vivent, se déchirent et meurent longtemps encore aux feux de la rampe, pour notre émotion et notre plaisir. Qu'après l'ombre de Jovet, celle de Copeau leur soit propice. Carmen Pitoëff, entre autres, est bouleversante.

Henri IV, pour se nourrir des mêmes ambiguïtés, présente un côté drame historique très spectaculaire qui le désignait tout particulièrement pour la scène de Chaillot, où se fut trouvée perdue l'humble chaise de Mimi. Le drame de la folie à la fois réelle et feinte y prend ampleur et majesté. Vilar soutient magnifiquement la bouffonnerie sinistre d'un simulateur prisonnier de son jeu et qui prend parti pour sa folie : c'est en elle que se satisfait amèrement ce qu'il y avait en l'homme sain d'un historien latent et d'un roi sans le savoir. Ce personnage est si bien « Henri IV » que Pirandello omet de lui donner un état-civil. Il ne saurait porter d'autre nom. Comme il ne saurait maintenant avoir pour nous un autre visage que celui de Vilar, qui avait joué la pièce déjà en 1950 à l'*Atelier*, avec succès.

Dans *Phèdre*, tant attendue et tant controversée depuis sa création, Vilar s'est réservé le rôle secondaire de Thérémène. Et l'unanimité au moins s'est faite sur le tact, la fine modestie de sa création et de son art de dire. Le fameux récit en retrouve

une sorte de virginité ; et la presse de s'écrier qu'après tout ce n'est pas si mal de raconter et de filer le vers... pour accabler d'autant mieux la principale interprète, Maria Casarès, qui joue. Qui joue trop, si je comprends bien l'essentiel des griefs formulés contre son personnage : cette fébrilité, cet état second, ces cris d'agonie !... Elle a pourtant d'admirables moments, et si le jeu de cette remarquable incarnation de Lady Macbeth est peut-être, dans Racine même, un peu shakespearien parfois, elle sait révéler de la passion la profondeur viscérale, et la révolte vaine et horrifiée de l'âme qui se voudrait libre. Ce qui a desservi la pièce, me semble-t-il, c'est ce plateau immense et vide, ce mur funèbre qui en marque les limites désertiques, cette banquette ridicule qui occupe mal la scène, accessoire nécessaire mais qui pouvait être moins incongru. Il manque à cette tragédie le huis-clos. Les mêmes acteurs, le même jeu, circonscrits, et les spectateurs conviés à une participation plus intime : la partie sans doute était gagnée. On pouvait regretter que Vilar s'entêtât à boudier Racine, mais il savait qu'on ne le jouerait pas au mieux chez lui. S'il a cédé, était-ce qu'il se satisfaisait d'une démonstration qui lui donnerait raison ?

Mais *Phèdre*, après tout, dans quelques conditions que ce soit, est-elle jouable ? La plupart des critiques, mêmes ceux qui avouèrent leur plaisir, conclurent généralement par la négative. La question ne se posa pas pour *Britannicus* mis en scène au *Vieux Colombier* par Raymond Gêrôme. *Britannicus* en effet a pour lui une structure beaucoup plus dramatique, et ne concentre pas toute sa richesse en une prodigieuse mais unique héroïne. Agrippine s'y oppose à Néron, Narcisse y combat sous le masque Burrhus. Jusqu'au couple d'amoureux qui prend du malheur qui plane sur lui intérêt et personnalité. Près de Junie et de Britannicus on s'émeut, ce que n'obtiennent pas de nous le fade Hippolyte et la sottie Aricie. La grande chance de ce *Britannicus* fut surtout de trouver en Daniel Ivernel un Néron prodigieux. Il ne joue pas Néron, il est Néron, tous les Nérons qui luttent encore entre eux à qui l'emportera en ce gros garçon aux traits indécis, au regard à la fois naïf et fuyant. Ivernel, ô miracle, a une encolure d'empereur romain, et on croit voir parfois, quand il présente de dos son grand manteau blanc brodé d'or, sa statue de marbre ; tandis qu'à ses côtés Marguerite Jamois en sa somptueuse robe verte chamarrée d'or aussi, semble une Théodora redoutable au masque ravagé par sa future défaite. Un beau couple de tragédie ; où l'homme pourtant l'emporte sur la femme en naturel et en justesse. Marguerite Jamois n'oublie pas assez qu'elle joue la tragédie, ce dont Ivernel semble ne jamais s'aviser. Louons aussi Raymond Gêrôme dans le rôle de Narcisse, il y est parfait au point de susciter une antipathie que ne dissimulent pas les plus neufs des spectateurs, le jeudi après-midi.

Portons encore au compte d'Ivernel que, deux mois après avoir abandonné la toge de Néron, il ait su passer avec une parfaite aisance et un enjouement des plus contagieux le pantalon troué de *Peer Gynt*. Cette fois encore, pas de doute : il est le fils même de Aase, le rêveur éveillé, l'aventurier au cœur éternellement jeune, bon et roué, inconstant et fidèle, qui finit par traîner sa bosse de par le monde : il a tant chevauché les bouquetins dans les airs et mené ses chevaux-fantômes. *Peer Gynt*, débarrassé de l'encombrante musique de Grieg — celle de Séménoff est discrète et juste — nous plonge dans un bain de Jouvence. Le sombre Ibsen s'y est rafraîchi. Nous nous y rafraîchissons à notre tour. Nos auteurs dramatiques, volontiers pessimistes et mordants, ne nous donnent pas si souvent l'occasion de nous sentir innocents de vivre.

Raymonde Temkine.

NOTES DE LECTURE

Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos

par Jean-Luc Seylaz.

Thèse de l'Université de Lausanne.

Librairie E. Droz, Genève.

On se méfie des thèses ; non sans raison. Pour la plupart, elles relèvent abusivement du genre policier. Déguisé en détective, le candidat multiplie les fiches (ah ! la passion des notes) pour prouver un point qu'il s'empresse aussitôt de quitter, de crainte de paraître « subjectif ». Bref, c'est moins l'intérêt de la thèse qui semble l'occuper que l'administration de la preuve. On comprend que le sort de ces ouvrages, la soutenance passée, soit l'oubli.

La thèse de J.-L. Seylaz fait heureusement exception, en renouvelant les lois du genre. Renseignements biographiques et historiques sont écartés ; seule compte l'œuvre et c'est d'elle qu'il s'agit tout au long de ces quelque cent cinquante pages. Au lieu donc de feindre l'objectivité prétendue scientifique en accumulant les références, J.-L. Seylaz fait avant tout appel à sa sensibilité et à sa réflexion. Que l'une et l'autre se montrent fécondes témoins de la richesse de l'auteur et de l'excellence de sa méthode.

Le première partie étudie la structure du roman. Ce qui importe à l'auteur — et qu'il établit avec toute la netteté désirable — c'est en effet que « la forme épistolaire « signifie » admirablement l'érotisme en même temps qu'elle lui obéit. » Pour lui, la forme est donc une condition essentielle de l'expression, ce dont la plupart des critiques ne s'avisent que pour passer outre.

Fort de ce travail d'approche, J.-L. Seylaz s'applique dans la deuxième partie de son travail à dégager progressivement la signification des *Liaisons dangereuses*. Rappelant les vues fulgurantes de Malraux, il n'a pas de peine à nous convaincre que l'œuvre de Laclos fonde une mythologie de l'intelligence qu'on ne peut récuser sans se rendre coupable de mauvaise foi. Certes il est gênant de céder au mal, plus gênant d'avouer sa complicité, mais n'est-il pas souhaitable de se

rendre à l'évidence plutôt qu'au mensonge entretenu ? « Si la méchanceté est particulièrement séduisante chez Laclos, c'est dans la mesure où les motifs et les fins qu'on y discerne, les moyens utilisés, constituent l'affirmation d'une valeur incontestable, l'exercice incomparable d'un pouvoir humain ; dans la mesure donc où ils dessinent une image glorieuse de l'homme. »

Je passe sur le détail du travail pour m'en tenir à cette affirmation-clé. L'œuvre d'art exprime donc une valeur. Que celle-ci appartienne à Dieu ou à l'Enfer, elle exprime l'homme. Vue partielle sans doute, mais, fût-elle l'effet d'une illusion romanesque, elle n'est pas moins réelle. L'intelligence en passe de supplanter l'âme, n'est-ce pas le secret de la fascination qu'exerce et que continue d'exercer sur nous ce roman ?

Certains esprits chagrins souhaiteraient peut-être que J.-L. Seylaz employât son talent, qui est grand, à un meilleur objet. Pourquoi lui refuser le choix qu'il a fait ? Il était sans doute tentant de montrer à l'occasion des *Liaisons dangereuses* que l'homme se révèle dangereusement complexe... Mais plus qu'une enquête sur Laclos, c'est la mise au point d'une méthode critique qui me paraît constituer le vrai prix de cet ouvrage. Que l'œuvre doive être étudiée « intérieurement », non pas comme un objet, mais en liaison avec la conscience du spectateur, tel est le principe qu'on n'a désormais plus le droit de négliger. Félicitons J.-L. Seylaz de l'avoir si clairement montré et le jury, malgré la paralysie des traditions universitaires, de l'avoir accepté.

R. B.

Art de Provence

par André Villars. Ed. Arthaud.

Collection « Arts et Paysages ».

Une collection qui fait honneur à son éditeur, et dont le présent volume, le dix-huitième, est l'un des mieux venus.

Pays du Rhône, comme le nôtre, la Provence est l'un de nos « climats » d'élection. Le printemps à peine entrevu nous invite à l'aller chercher, au-delà de Valence, plus fleuri et plus riant. Une autre floraison

nous y séduit : celle qu'une longue civilisation a fait sortir du sol et dont tous les siècles ont laissé de nobles vestiges.

Mais l'art de Provence, qui donne au voyageur une trompeuse impression d'unité, où le paysage lui-même crée un style, est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît et même à certains égards fort contrasté. Et puis, « le goût des ruines entourées d'arbres » l'emporte parfois en nous sur le sens de la beauté ordonnée, telle que l'ont voulue ses créateurs.

« En Provence plus qu'ailleurs, dit notre auteur, aimer, c'est chercher à comprendre... » Et c'est à nous faire mieux aimer la Provence que tend son propos.

Les monuments y sont étudiés dans leur cadre historique, depuis les hypogées préhistoriques jusqu'à la mort de Cézanne (1905). Mais l'art commence vraiment avec Rome, et les monuments romains, plus nombreux ici que partout ailleurs en France, fourniront longtemps des modèles aux constructeurs. Le roman provençal, par exemple, est tout imprégné de la sévère grandeur dont les arcs de triomphe d'Orange ou de Cavaillon, le Pont Florian de St-Chamas, les Thermes d'Arles leur offriraient les modèles.

Toute cette forte période romane, la plus significative de l'art provençal, fait l'objet d'une excellente étude fondée sur les données les plus récentes de l'histoire et de l'archéologie.

Il faut savoir gré à l'auteur de ne jamais forcer la note, de s'attacher à donner une image aussi construite que possible de chacune des époques étudiées.

Il excelle à en dégager les lignes maîtresses, à faire saisir d'emblée la dominante des monuments représentatifs. Ainsi pour la peinture du XVe siècle, les châteaux Renaissance, les hôtels classiques des XVIIe et XVIIIe siècles.

Le souci de clarté dont M. André Villars fait preuve se montre aussi bien dans le soin apporté aux appendices : plans d'édifices, tableaux synoptiques, cartes de la Provence aux différentes époques de son histoire.

Enfin une illustration de haute qualité (plus de 250 photographies, la plupart dues à M. Antoine Trincano, de Lyon) achève de donner à cet ouvrage une valeur documentaire et artistique de premier ordre.

L.-E. J.

Contes et portraits

par André Chédel.

Ed. Messeillier, Neuchâtel.

On se dit parfois : « Après avoir lu les œuvres de X, Y et Z, après *Du Sang sur le Soleil*, *Chairs Vives*, je n'ai plus rien à craindre, impossible de trouver pire. » Et puis, il faut se rendre à l'évidence...

Si au moins M. Chédel, qui est l'auteur d'un livre intéressant sur *Le Soufisme*, écrivait en français ! Mais que penser de phrases telles que : « C'était très rare que le jeune homme *écornait* son modeste pécule... » ? Ou que : « Biserka avait d'ailleurs réussi *d'obtenir* une chambre... » ? Ou que : « Des liens se créent aussitôt entre eux, *bien que de tempérament dissemblable dans le détail.* » ? etc., etc.

Le plus indulgent des maîtres d'école ne tolérerait jamais un tel charabia chez le dernier de ses collégiens ! Si au moins M. Chédel respectait la logique ! Mais il écrira sans sourciller : « Il se sentait à l'étroit dans la boutique de son père, *malgré* l'aspect hétéroclite qui la caractérisait. » Je demande quant à moi qu'on m'explique ce *malgré* et qu'on me dise quel rapport il y a entre le fait de se sentir à l'étroit et l'aspect hétéroclite d'un lieu.

Si au moins..., on pourrait passer pardessus la parfaite médiocrité, la parfaite insipidité de ces petits récits. Ce n'est hélas pas le cas. La loi prévoit un examen pour les futurs cafetiers ; il est grand temps d'en instituer un pour les futurs écrivains !

R. Igel.

Contes du pays des rêves

de Charles Nodier.

Club des Libraires de France.

Il ne faudrait pas s'attendre, sur la foi du titre et du bleu céleste de la reliure, à des contes de fées, des rêveries éthérées. Ces récits, ces romans courts ont une toute autre couleur, celle de la nuit, des abîmes de l'âme, des errances de la folie, et le fantastique en est souvent horrible. Le pacte infernal, en dépit des exorcismes, y affirme la puissance du diable ; les démons, les vampires y sont plus nombreux que les anges.

Les dons de conteur de Nodier sont certains, et il sait créer une atmosphère de cauchemar ou de fraîche et mystérieuse poésie. Il n'en reste pas moins que le grand intérêt de ces textes est historique. Nodier s'y révèle (parallèlement à Lamartine) le premier des romantiques. Il acclimata dans la littérature française les brumes de l'Ecosse ou les chimères de l'Allemagne. Le Gœthe de *Werther* et de *Faust*, Novalis, Hoffmann trouvent en lui une âme accordée à la leur, et le roman noir anglais pousse à travers son œuvre ses prolongements. Mais, plus encore, Nodier annonce, à près d'un siècle de distance, l'irruption de l'onirisme dans la littérature. Baudelaire, Freud, Lautréamont, les surréalistes ne feront que pousser plus avant dans la voie où le premier il s'engagea. Et il y aurait quelque injustice à lui reprocher, parce qu'il fut dépassé, de n'être pas allé plus loin.

J'ajoute que Camus, dans sa campagne contre la peine de mort, peut se recommander aussi du bibliothécaire de l'Arsenal, et qu'il n'en éprouve pas plus que lui l'horreur. Il n'est que de lire *l'Histoire d'Hélène Gillet* pour s'en convaincre.

Une excellente étude de P. A. Castex guide le lecteur moderne dans sa découverte d'une œuvre un peu injustement oubliée.

Quant à l'illustration, du meilleur romantisme, elle est d'un charme inexprimable. Les vignettes de Tony Johannot sont les plus nombreuses. Cet artiste avait bien du talent.

R. T.

Absente, tu m'habites

par Pierre Jaquillard,
Debresse-Poésie, 1957.

Les plaquettes éditées par Debresse se suivent, mais ne se ressemblent pas toujours.

Plus ou moins heureuses et bien venues, elles apportent régulièrement le salut d'une âme et d'une sensibilité, même — et peut-être surtout, serais-je tenté de dire — lorsque le métier vient à faire défaut.

Mais les meilleures intentions ne sauraient suppléer à son absence.

Aussi vaut-il la peine de s'arrêter un instant, lorsqu'aux plus sincères confi-

dences se superpose un métier sans défaillance.

L'inaccessible absente évoquée par Pierre Jaquillard, tour à tour femme aimée, souvenir envolé, accueillante cité entrevue dans un rêve éveillé, se meut et se déplace, au gré d'une inspiration fertile et attentive, s'efface parfois pour renaître ailleurs, au moment où l'on s'y attendait le moins.

Successivement théologien puis diplomate, Pierre Jaquillard, en entrant en poésie, a conservé de ces deux états un goût prononcé pour l'évasion hors de soi ou l'invasion en soi, dont, dans cette trop mince plaquette, il s'applique avec succès à consigner les étapes et les détours en une langue à la fois souple, lyrique et rigoureuse.

Le fait est, de nos jours, assez rare pour qu'il soit opportun de le signaler.

L. B.

Beatrice Cenci

de Frédéric Prokosch. Ed. Gallimard.

Un drame de famille, une affaire judiciaire, et qui ont pour eux le répondant de l'Histoire. L'Italie de la Renaissance, et le préjugé romanesque favorable dont elle jouit depuis le Romantisme. Une héroïne belle et persécutée qui se venge avec une force de caractère peu commune, et qui a déjà séduit Shelley, Stendhal. On comprend que le sujet ait tenté un romancier de notre temps, que la curiosité du lecteur soit acquise dès l'abord à son œuvre.

Le roman de Prokosch se lit avec intérêt. Toute la famille Cenci : le père ignoble, sa molle et pitoyable seconde femme, ses fils qui abhorrent le tyran familial, et Beatrice surtout chez qui la haine ne reste pas impuissante, tous sont dotés d'un caractère qui nous fait admettre leurs actes. L'auteur s'est plu à enraciner le drame dans son époque : peste et inondation géante tentent de donner aux événements privés une dimension épique. Des tableaux de rue, des détails de mœurs veulent authentifier le récit.

L'enquête judiciaire, semble-t-il, nous donne une idée juste d'une affaire de justice sous le pontificat de Clément VIII.

R. T.

Ramuz, notre parrain

par Hélène Cingria.

« Livre charmant, émouvant, délicat, estime le critique, et riche de notations précises et de détails émouvants, assure l'éditeur. »

Notations précises... S'il en avait vanté la fantaisie et l'imagination romanesque (j'allais dire : rocambolesque), on se serait étonné, mais un peu moins tout de même.

En fait, il faut bien le dire, *Ramuz notre parrain* est un long tissu d'inexactitudes et d'erreurs. L'auteur, qui revoit Ramuz « un jour d'automne 1947 » (alors qu'il est mort en mai 1947 !), s' imagine que *Les Pénates d'Argile*, « Essai de littérature romande » paru à Genève en 1904, est une revue, qu'elle fait durer généreusement deux ans ; fait naître la *Voile latine* en 1903 (le premier numéro est d'octobre 1904) ; nous assure qu'on y trouve dès le premier numéro des vers (?) de Prosper Mérimée (mort en 1870 et connu pour ses nouvelles et son théâtre) ; enrôle C.-F. Ramuz sous les drapeaux pendant deux mois (août et septembre 1914), ce qui ne laisse pas de surprendre, quand on voit que les 23, 27 et 29 août, le romancier est à Lausanne, les 15 et 19 septembre à Treytorrens... (pendant ce temps, Hélène Cingria qui l'a élevé au grade de sergent, le promène à St-Maurice, à Berne et dans l'Ajoie !) ; date la première de *l'Histoire du Soldat* du 28 novembre (au lieu du 28 septembre) ; cite deux vers de ce drame (« Entre Denges et Denezy — Un soldat rentre chez lui »), que je n'ai pu retrouver, quant à moi... De façon générale, cette pieuse filleule semble avoir quelque peine à citer un texte correctement (à moins qu'il n'existe plusieurs éditions différentes de *La Voile latine*, par exemple). C'est ainsi qu'elle écrit (p. 144) : « un versificateur attendri » pour « un versificateur attardé » ; « une architecture un peu trop abondante » pour « une architecture un peu débordante » ; et qu'elle ne craint pas de faire dire à Ramuz que « La France considère M. Burnand un peintre comme elle en a beaucoup » (pour « ... considère que M. Burnand est un peintre comme elle en a beaucoup »), ce qui est une faute de français manifeste, etc., etc.

Qui donc parlait de veuves abusives ? « Ce beau garçon eut-il des aventures ? Nous Pignorérons toujours », écrit encore Hélène Cingria. Au point où elle en était, le plus simple aurait été de lui en inventer !

Ramuz notre parrain est un livre contre lequel on ne saurait trop mettre en garde les lecteurs. *Igel.*

A pied du Rhône à la Maggia

par Corinna Bille.

Aux éditions des Terrasses, Lausanne.

Rien de charmant comme ce récit d'une course par monts et par vaux, à trois, le père, la mère et Blaise qui doit bien avoir neuf ans, si j'en juge par ses jambes, avec les repas en plein air, les nuits passées avec les bergers, sur l'alpage, tous ces mille riens qui font la trame de la vie quotidienne et primitive, tous ces mille biens plutôt, « des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches », et puis le soleil et l'eau, la montagne et la forêt ; tous ces biens que Corinna Bille connaît mieux que quiconque !

Mais dans ce petit livre, il n'y a pas que la nature ; il y a aussi les êtres, un vieux berger, un maître de pension avec ses élèves, tous présentés avec cette chaleur humaine qui les rend vivants et sympathiques. Et puis nos trois voyageurs : lui, « notre guide », un peu impatient et incompréhensif ; elle, une mère, c'est-à-dire tendre et sentimentale, trop sentimentale au goût de son fils, bien sûr ! : « Des petites filles passent. L'une de dix ans, aux grands yeux gris-vert, me frappe. C'est Blaise en fille, le même air, le même teint d'œillet, les mêmes cheveux blonds ! Elle le regarde, il la regarde [...]. Je plaisante Blaise. Mais lui n'apprécie pas du tout ces ressemblances. » Oh mères incorrigibles ! Comparer vos jeunes chevaliers à des filles, « voit-on cela ? On ne le voit que trop ! » *J. C.*

Chez Pierre Cailler :

Janssem

par Jean-Albert Cartier.

Troisième volume d'une collection nouvelle, qu'on ne saurait trop louer, consacrée à la nouvelle école de Paris, ce petit livre, avec ses deux reproductions

en couleurs, ses dix reproductions en noir et blanc et ses multiples dessins au trait, m'a ravi, je l'avoue. Proche de Buffet par son écriture, Jansem a une matière plus savoureuse, plus d'humanité aussi, une humanité qui rappelle à son tour Breughel-le-Vieux et Bosch, une humanité qui est celle de *La Strada* et d'un certain néo-réalisme italien (Jansem nous donne d'ailleurs un bon portrait d'Antony Quinn, l'interprète du film).

Voilà donc un artiste qui ose être délibérément figuratif, peintre de la vie quotidienne, peintre de la misère quotidienne, des joies de tous les jours, et qui parvient à en renouveler les thèmes. Avouons que cela nous repose de trop d'« abstraction ». Sans vouloir dire par là que nous préférerions le figuratif au non-figuratif.

J. C.

Enfance

de Leon Tolstoï. Ed. Pierre Horay.

C'est une excellente idée que d'avoir fait suivre le roman de jeunesse du grand écrivain (1852) de ses *Souvenirs d'enfance* qui, cinquante ans plus tard (1903-1906), désavouant la fiction, prétendent fonder une biographie sans mensonge. « J'ai relu ce que j'ai écrit naguère... Je me prends à regretter de l'avoir écrit, car je trouve tout cela mal écrit, littéraire et dépourvu de franchise. Il ne pouvait en être autrement, d'abord parce que je voulais écrire une histoire qui n'était pas la mienne mais celle de mes amis d'enfance, d'où une étrange confusion entre les épisodes de leur enfance et de la mienne ; ensuite, parce qu'à l'époque où je l'ai écrit, j'étais loin d'avoir atteint à une indépendance de forme et d'expression. » Jugement sévère. Nikolenko, le héros d'*Enfance*, est une heureuse création, et la fraîcheur, la qualité d'émotion qui imprègnent les différents chapitres de sa jeune existence témoignent déjà qu'un grand écrivain s'exprime là.

Quant à ceux que passionnent le problème des rapports ambigus entre la réalité et la fiction, ils trouveront ici matière à réflexion et se plairont, à l'aide de la biographie, à relever dans le roman quelques pistes. Les deux parties de ce volume se font valoir, tout en gardant chacune leur intérêt propre.

R. T.

Les Grèves

de Jean Grenier. Ed. Gallimard.

L'attrait le plus certain de ce gros volume, c'est d'échapper à toute classification. S'agit-il d'un roman ? Non, et il se lit parfois comme tel. Un personnage apparaît : son portrait se précise, on s'attend à quelque aventure, on voit l'auteur en rassembler les éléments... et elle se perd dans les sables. D'ailleurs, si le personnage en question, — Michel, ou Jacques, ou Alphonse — est admirablement pénétré, défini, il n'acquiert jamais l'autonomie d'un héros de roman ; si achevé qu'il soit, son existence lui vient du regard posé sur lui, et quand ce regard se détourne, il n'est plus qu'un contour rejeté dans un monde à deux dimensions.

Un récit alors ? C'est sous cette dénomination qu'il s'offre au lecteur. Sans doute il l'est. Mais lent, presque distrait, se préoccupant peu, semble-t-il, d'arriver quelque part. Aucun souci (apparent) de composition. Les chapitres mêmes dérivent loin du centre d'intérêt qu'ils proposent, pour y revenir, s'en détourner, le reprendre ; et en fait, il se profilait toujours derrière les digressions et n'était jamais négligé.

C'est qu'il s'agit bien plutôt d'un essai, et d'un jugement porté par le philosophe Jean Grenier sur le monde qui fut celui de l'enfant Jean Grenier. Le mérite de l'homme, c'est d'avoir trouvé le moyen d'user d'une pensée pénétrante et dont la subtilité se tempère de bon sens, sans attenter à la fraîcheur d'un jeune esprit incliné à l'observation attentive comme au rêve. Si bien que nous tenons pour vraies cette maturité intellectuelle, cette connaissance des autres ; tandis que le sentiment d'une charmante modestie pousse le lecteur à méditation plus sérieuse peut-être qu'il ne croit.

Livre ambigu sans doute, c'est son charme ; mais je ne crois pas tellement aux fictions, quoi qu'il prétende ; bien plutôt aux souvenirs. Est-ce m'aventurer que de penser trouver en Georges Sallan une nouvelle épreuve d'un authentique professeur de philosophie qui fournit à un autre écrivain (nommé ici Michel) le personnage de Cripure ? Belle destinée posthume d'un curieux homme.

R. T.

LE VRAI VOYAGE D'ÉTÉ

Circuit des grand monuments de l'art médiéval de

Normandie

des plages, des ports de pêche, des Enclos paroissiaux de

Bretagne

Retour par Angers et Chartres.

Vous pouvez prendre part à ce voyage :

de Paris à Paris

- a) en autocar privé **Fr. 465.—**
b) dans votre propre voiture ou celle de vos amis **Fr. 350.—**

Le trajet au départ de Lausanne pourra être organisé sur demande
(billet collectif à partir de 10 personnes)

Départ de Paris : lundi 21 juillet

Retour à Paris : vendredi 1er août

Délai d'inscription : 20 juin

Le programme détaillé est envoyé sur simple demande aux

VOYAGES POUR L'ART

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