

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Juillet - Août 1958 - No
Onzième année - Parution six fois l'an

61

Prix : Suisse, Fr. 1.50 France, Fr. 150.—
Belgique, Fr. 18.— Espagne, 15 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. 1000.—

Régie des annonces :

J.-P. Laubscher, Grand-Pont 10, Lausanne

Sommaire

René Berger : Propos sur l'Art.

Lucien Divois : Kurt Kusenbergr ou la lanterne magique.

Jacques Monnier : Pouvoir de la tache.

Rudolf Igel : Note sur la critique.

Jean-Claude Piguët : Le Camelot de la République.

Vio Martin : Le parfum des roses.

Raymonde Temkine : « L'Eve future ».

Louis Bovey : Cent cinquante ans de fonderie d'art.

L.-E. Juillerat : La figure symbolique du Christ.

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. 12.—

Pour les étudiants, les apprentis et les membres des
Quatre Z'Arts : Fr. 8.— (cahiers compris)

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 8.—

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

Voyages Pour l'Art

Direction : L.-E. Juillerat, 5b, 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

Propos sur l'Art ¹

Le fondement de la pensée réflexive est dans la distinction du sujet et de l'objet, mais on aurait tort d'y voir le fondement de la conscience. L'expérience artistique nous apprend que la démarche du spectateur est celle d'un sujet qui devient *presque* un objet, et d'un objet qui devient *presque* un sujet, et donc que cette distinction s'applique à des cas particuliers de la conscience, non pas à toute la conscience.

L'œuvre d'art invite par le silence. C'est donc en faisant d'abord silence en soi-même qu'on peut l'aborder.

La meilleure description d'une œuvre, le plus savant commentaire ne remplaceront jamais le contact avec l'œuvre. C'est par le contact que la présence s'amorce. Contact, toucher, présence du corps et présence au corps.

On passera toujours à côté de l'œuvre tant qu'on n'aura pas fait du contact avec elle une *activité*.

Quand l'œuvre se fait présence, elle est à la fois un être et un sens.

¹ Voir Pour l'Art, 56, 57, 58 et 59.

Présence, l'œuvre d'art ne se réduit ni à un fait, ni à une histoire, ni à l'histoire — combien moins encore à une biographie !

Est-il rien de plus émouvant que de s'accorder à l'esprit des cathédrales, sans rien connaître des bâtisseurs, ni des fidèles, comme si son être profond, échappé à la mort, nous était miraculeusement restitué dans la pierre vive !

De même qu'il y a un espace dans lequel se meut mon corps, il y a un espace propre à l'œuvre, dans lequel je me meus autrement que par mon corps, mais d'où mon corps n'est pourtant pas tout à fait absent.

A réfléchir sur les rapports du corps et de l'imagination tels que nous les propose l'œuvre d'art, tout se passe comme si le corps était l'agent grossier d'une connaissance que seule l'imagination peut achever. Achever, car sans le corps, elle serait exangue.

Il n'est de réalité que lorsqu'on fait corps avec elle. Le corps n'est pas une figure de rhétorique ; il est pour moitié dans notre réalité.

Toute perception est une genèse. Le péché commence à partir du moment où la pensée abandonne le corps pour se mettre à son compte, ce contre quoi nous prévient l'art en faisant de la connaissance l'œuvre de l'être tout entier.

La contemplation n'est pas affaire de l'esprit seulement, le corps y a sa place, son rôle et ses effets.

Celui qui dans un tableau va directement au sujet et s'y tient, se fruste de la part de présence que son corps a seul le pouvoir de susciter.

Par l'intervention du corps, l'œuvre est convoquée (non pas évoquée, ni invoquée) à la présence.

Branché sur l'œuvre d'art, le corps produit le courant que nos sensations ne cessent d'alimenter et dont l'âme capte l'énergie pour s'alimenter à son tour.

L'imagination que suscite l'œuvre d'art ne nie pas le corps ; tout au contraire, elle l'épanouit. Les frondaisons ne sont que fumées, si l'arbre est sans racine.

L'objet perçu, on est quitte de lui. L'œuvre d'art n'épuise jamais la perception ; elle la renouvelle.

L'attention est ce « meilleur regard » qui, si nous savions y veiller, nous conduirait vers ce qui nous manque, et que l'œuvre exprime. Mais trop souvent nous l'avalisons pour qu'il nous conduise vers ce qui nous séduit, et que l'œuvre, parfois, représente.

Aussi longtemps que le spectateur se ferme, l'œuvre d'art reste un objet. C'est que l'imagination est de moitié dans la réalité artistique. Tout au plus l'œuvre est-elle capable de la susciter.

L'imagination est une loi plus puissante que la loi de la pesanteur. Celle-ci ordonne l'univers ; celle-là ordonne l'homme et l'univers.

L'imagination est l'instrument du possible. Quand elle s'incarne dans l'œuvre d'art, elle métamorphose le possible en réalité.

L'imagination prend appui sur ce qui est montré, pour aller vers ce qui n'est pas montré, qu'elle révèle.

René Berger.

Kurt Kusenberg

ou la lanterne magique

Quelques dizaines de récits dont les plus longs n'excèdent pas trois cents lignes, tel est l'essentiel de la production littéraire de Kurt Kusenberg. Ce serait peu si ces contes n'étaient d'une qualité exceptionnelle.

Ils s'inscrivent dans la ligne du fantastique allemand. Hoffmann, Achim von Arnim figurent parmi leurs ancêtres. Kusenberg donne cependant à ce genre déjà magistralement illustré la marque d'une personnalité originale.

Ce sont de petits tableautins éclatants de lumière et de chaleur dont les sorciers, les écoliers, les inventeurs saugrenus occupent la scène. Une narration sans défaut y soutient le caprice d'une fantaisie tournée vers le cocasse. Certains de ces récits peuvent revêtir, si on veut, une signification symbolique. D'autres ne sont que des contes et repoussent jusqu'à la possibilité d'un sens caché. Agencés comme des pièges, ils happent le lecteur en lui donnant l'illusion d'entrevoir quelque fragment d'une autre réalité.

Leur humour, qui est sans fiel et tout plein d'indulgence, naît de la logique rigoureuse avec laquelle l'auteur décrit les situations les moins vraisemblables. Leur grâce impondérable est à l'image de leur absolue gratuité. « Pour un dieu, dit un poète, les hommes n'ont peut-être pas plus d'importance que les araignées. » Les contes de Kusenberg semblent une illustration de cette hypothèse.

Sur l'écran de toile, la lanterne magique projette un cercle entouré de nuit. Rien n'y bouge, mais la couleur éclate dans un dessin précis. Comme le cliché reste muet, on peut imaginer n'importe quoi. Tel est l'art de Kusenberg, sorcier mineur de miracles réussis.

Lucien Divois.

Nihilite

Un homme du nom de Rotnagel inventa une nouvelle colle qui paraissait présenter toutes les garanties d'un article sérieux et répandait une senteur de laurier-rose ; beaucoup de femmes s'en servirent pour se parfumer. Rotnagel s'éleva avec violence contre cette mauvaise habitude : il souhaitait que son invention ne fût pas appliquée à d'autres fins qu'à celle qu'il lui avait assignée. Mais là précisément résidait la difficulté, car la nouvelle colle ne collait rien, en tout cas rien de connu. Qu'il s'agît de papier ou de métal, de bois ou de porcelaine, elle ne fixait aucune de ces matières à une matière soit autre soit pareille. Si on enduisait un objet avec la colle, celle-ci luisait d'une façon prometteuse, mais ne collait pas ; or c'était cela, en somme, que l'on attendait d'elle. Malgré ce défaut on l'employait beaucoup, moins pour des raisons pratiques que pour sa suave senteur de laurier-rose.

Rotnagel n'était pas un imbécile. Il se dit : « Une colle qui ne colle pas n'atteint pas son but ; il faut par conséquent trouver quelque chose qui se laisse coller par elle. » Certes, il aurait été plus simple de suspendre la fabrication ou de prendre en patience l'abus que commettaient les femmes, mais les solutions de facilité ne méritent que le mépris. Donc Rotnagel consacra trois ans de sa vie à découvrir une substance qu'on pût coller avec sa colle — rien qu'avec sa colle.

Après de longues réflexions, Rotnagel nomma *nihilite* la nouvelle matière. Dans la nature, *nihilite* ne se rencontrait pas à l'état pur ; on n'avait jamais pu trouver non plus d'élément qui lui ressemblât même de loin ; on l'obtenait artificiellement au moyen d'un procédé extraordinairement complexe. *Nihilite* avait des propriétés peu communes. Il était impossible de le couper, de le forger, de le perforer, de le souder, de le comprimer et de le laminier. L'essayait-on, il s'émiettait, se liquéfiait ou tombait en poussière ; quelquefois, à vrai dire, il explosait. Bref, il ne se prêtait à aucune transformation industrielle.

On pouvait difficilement employer *nihilite* comme isolant, parce qu'il était trop peu sûr. Quelquefois il isolait le courant électrique ou la chaleur, quelquefois il ne le faisait pas. On ne pouvait se fier qu'à une chose : qu'il ne fallait pas se fier à lui. *Nihilite* était-il incombustible ? La question restait controversée. On constatait seulement qu'il grésillait au feu en répandant un odeur infecte. A l'égard de l'eau, *nihilite* se conduisait de

façon changeante. En général, il était imperméable ; il arrivait cependant qu'il absorbât de l'eau avec gourmandise, puis la rejetât. Au contact de l'humidité, il s'amollissait ou se durcissait, selon les cas. Les acides ne l'attaquaient pas ; c'est lui, tout au contraire, qui attaquait vigoureusement les acides.

Il ne fallait pas songer à utiliser *nihilite* dans la construction. Il repoussait le ciment avec une réelle mauvaise humeur et pourrissait aussitôt quand on le recouvrait d'un crépi de chaux ou de plâtre. Il avait des affinités avec la colle déjà nommée, mais à quoi bon, vu sa tendance à se désagréger subitement ? Certes, on pouvait si bien coller ensemble deux morceaux de *nihilite* qu'il devenait impossible de les séparer, mais l'opération n'avait pas de prolongement car, devenu plus grand, le morceau pouvait tomber en miettes d'un instant à l'autre, ou même exploser à grand bruit. C'est pourquoi on s'abstenait de *nihilite* dans la construction routière. D'autre part, on ne pouvait guère tirer parti de sa désagrégation, car elle ne libérait aucune énergie. A maintes reprises, on établit que la nouvelle matière ne se composait pas d'atomes : son poids spécifique oscillait sans cesse. N'oublions pas que *nihilite* avait une couleur rebu-tante, qui blessait la vue. Décrire cette couleur est impossible, car elle n'était comparable à nulle autre.

Comme on le voit, *nihilite* présentait au fond peu de propriétés utiles ; cependant, on pouvait le coller avec la colle de Rotnagel et c'est pour cet usage qu'il avait été inventé. Rotnagel fabriqua la nouvelle substance en grandes quantités, et qui achetait la colle recevait aussi du *nihilite*. Bien que le danger d'explosion ne fût pas négligeable, beaucoup de gens en stockèrent d'appréciables provisions chez eux, car ils aimaient user de la colle à cause de sa suave senteur de laurier-rose.

Kurt Kusenberg.

KURT KUSENBERG. — Né en 1904, fils d'un ingénieur allemand établi en Suède. Enfance à Lisbonne. Etudes à Munich, Fribourg et Berlin. Voyages en Italie, Angleterre, France, Espagne. En 1931, publie chez Albin Michel une étude sur le Rosso, peintre italien de la Renaissance. Activité d'historien de l'art et de critique. Prisonnier de guerre, libéré en 1947. Traduit Jacques Prévert ; introduit et présente en Allemagne les dessinateurs Peynet, Effel, Dubout, Addams.

Oeuvre de conteur : La Botella (Rowohlt, 1940). *Der blaue Traum* (Rowohlt, 1943). *Herr Crispin reitet aus* (Rowohlt, 1948). *Die Sonnenblumen* (Rowohlt, 1951). *Wein auf Lebenszeit* (Rowohlt, 1955). *Mal was anders*, choix de contes tirés des quatre premiers volumes (Rowohlt, 1954, coll. de poche *rororo*).

pouvoir de la tache¹

Préambule

Et mise en garde ! C'est à dessein que nous nous abstenons de parler de *tachisme*. Pour la bonne raison qu'il est impossible de parler peinture. Peinture et sculpture, comme le cinéma, échappent à tout langage. C'est dire qu'« art abstrait, art non-figuratif ou fauvisme » sont autant d'étiquettes impuissantes à cerner une réalité qui doit leur rester étrangère.

D'autre part, *tachisme* ferait croire à l'existence d'un mouvement porté par un manifeste, ou à une école qui suivrait les préceptes d'un maître incontesté. Rien de tout cela. Seules des préoccupations communes, des méthodes qui se ressemblent autorisent le rapprochement d'artistes comme Pollock, Wols, Benrath ou Duthoo.

Notre propos est de susciter des questions, de montrer quelques-uns des problèmes qui se posent aux artistes qui semblent les plus perméables au climat spirituel de notre temps et qui seront peut-être un jour appelés à témoigner de leur époque.

L'expressionnisme abstrait

L'expressionnisme traditionnel s'inspire de la réalité sensible et la déforme. Il accentue certains éléments plastiques du sujet choisis pour leurs qualités expressives. Toutefois, on peut dire cela de bien des écoles, pourtant différentes les unes des autres dans l'esprit qui les anime. Ce qui caractérise l'expressionnisme, c'est un ton que nous nommerons, faute de terme propre, *véhémence*. Par-delà les styles et les mouvements, il suscite des œuvres visionnaires dans lesquelles l'artiste se délivre de l'angoisse. Une angoisse fondamentale que l'homme conjure en faisant appel à un tumulte de forces. Son expression la plus achevée parce que la plus désespérée est le cri. C'est une même attitude à l'égard de la vie qui prête au Christ déchiré du retable d'Issenheim, aux monstres de Bosch, aux figures ricanantes d'Ensor, aux arbres-torches de van Gogh et aux paysages chaotiques de Soutine le même visage.

Le caractère impérieux, violent et confus à la fois de l'expressionnisme l'empêche de se plier à des canons esthétiques rigoureux comme à des

¹ Extraits d'une étude à paraître.

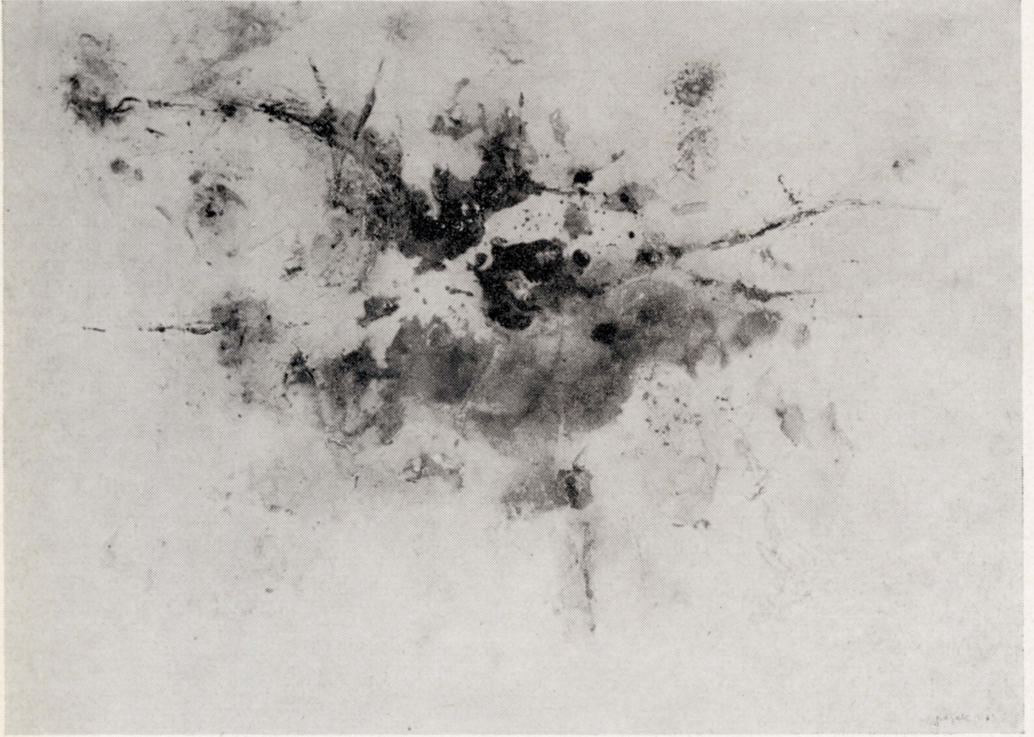
archétypes. Cependant l'artiste parviendra longtemps à situer son angoisse dans l'histoire, c'est-à-dire sans mettre en cause le cadre spirituel de son temps. Critique de l'humanité vue à travers une certaine société, Daumier n'en reste pas moins un Français du XIX^e siècle, fidèle aux principes moraux qui régissent l'univers dans lequel il vit. Même quand il tord un paysage comme un linge, Soutine respecte encore le sujet, allusion plus ou moins évidente à un ordre établi. On peut même dire de l'expressionnisme qu'il est dramatique dans la mesure où il met en évidence le décalage qui subsiste entre un certain idéal d'ordre et la réalité qui s'en éloigne jusqu'à l'absurde.

Mais l'avènement de l'art abstrait coïncide avec la dégradation d'une civilisation, et deux guerres précipitent cette évolution. Faute d'une foi, faute d'un ordre nouveau auquel adhérer, l'artiste mesure le tragique de sa situation, et par-là celui de la condition de l'homme laissé à lui-même. Réaction immédiate, instinctive : il ne peut que crier. Aucune forme ne résiste à cette véhémence : l'expression se libère de toute contrainte. C'est l'inconfort intellectuel !

Au-delà d'une forme, c'est-à-dire en dehors de tout système de pensée qui puisse donner à cette forme un sens, c'est un retour à l'élémentaire. Substance inorganisée, inerte, la tache est maintenant considérée pour elle-même, sans que l'on ne cherche en elle une ressemblance ou le rappel de quelque chose qui existerait sans elle. Elle instaure un nouveau langage. Ce langage dit la crise morale de notre époque, son extrême angoisse. Mais il pressent aussi un ordre possible : n'est-ce pas dans le désespoir que l'espoir renaît ? L'univers de demain n'a pas encore inventé le vocabulaire qui puisse l'exprimer, aussi emprunte-t-il ses mots au vocabulaire d'aujourd'hui. Que nos yeux se décillent et qu'ils regardent ce qui leur est donné à voir.

Que regarder ?

« Tandis que l'artiste est encore tout effort pour grouper les éléments plastiques d'une manière aussi pure et logique que possible et rendre chacun indispensable à sa place sans nuire à un autre élément, un quelconque profane prononce déjà par-dessus son épaule les paroles fatales : Mais l'oncle n'est pas du tout ressemblant ! » Une boutade de Klee, qui fait éclater l'équivoque : on ne saurait regarder un Christ pantocrator byzantin, un Montegna, un Juan Gris ou un Pollock de la même manière. Un style est un langage incompréhensible à qui n'en connaît pas le vocabulaire et la syntaxe. Il faut se placer dans le contexte esthétique d'une œuvre pour y accéder. C'est-à-dire qu'il est nécessaire d'accommoder son œil comme son intelligence critique. Le « Quelconque profane » l'ignore. Victime d'une habitude, il s'en réfère aux conventions renaissantes. Il ne peut donc être attentif qu'à la *ressemblance* et au rappel d'une réalité étrangère au tableau.



Jacques Pajak

(Cliché obligeamment prêté par « Carré Rouge »)



Gaul

(Cliché obligeamment prêté par « Art actuel international »)

Le comportement du spectateur devait se modifier comme se modifiait la fonction de l'œuvre plastique. Et d'abord la distance de la conscience à l'œuvre. Pour l'homme du moyen âge, une Pietà n'était qu'une représentation : une allusion plus ou moins suggestive (suivant l'habileté de l'artiste) à une réalité transcendante. On ne l'approchait pas plus que l'on ne la caressait du regard, elle commandait la génuflexion. Avec la Renaissance, l'homme se révélait à lui-même. A la suite des anciens, Rubens nous invite à la vie sensuelle de la Flandre. Renoir séduit d'un sourire, il fait une avance. Par l'horreur qu'il inspire, Bosch obsède et repousse. Buffet glace ou donne la nausée.

La peinture a longtemps vécu de l'interprétation d'un sujet. Mais les fauves nous ont appris à ouvrir les yeux sur une autre réalité de l'œuvre : ses éléments plastiques. Citons Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Peinture au niveau du jute, c'est-à-dire ignorant le sujet comme le symbole et ne renvoyant à d'autre réalité qu'à elle-même, l'expressionnisme abstrait va tirer de la substance colorée le plus grand parti expressif. Elle exige une entière participation. Point d'autre recours que de faire attention à la qualité physique de la matière utilisée, à sa couleur comme à sa consistance. Visqueuse, fluide, coulante, poreuse, rouge-sang, bleu-nuit, jaune-soufre, elle touche notre vue, notre épiderme et parle, par l'intermédiaire de nombreuses correspondances, à notre corps entier. Elle se fraye de force un passage dans notre conscience. Plus encore, elle appelle notre action.

En effet, dans la consistance de la matière, dans l'élongation de la tache comme dans le contraste des couleurs sourdes et sonores, le spectateur pressent la dépense d'énergie qui est à l'origine de la tache, et par-là la violence ou le calme du créateur. Chaque trajectoire colorée est l'empreinte d'un geste qui nous entraîne dans le mouvement. Autrement dit, créateur et spectateur sont appelés à coïncider puisque ce même spectateur accompli, en compagnie de l'artiste, la genèse de l'œuvre. Contemporain de l'impulsion créatrice, le spectateur devient, par un nouveau mode de participation, *protagoniste de l'œuvre plastique* qui naît dans l'instant.

Hasard et composition

Le geste est essentiel dans la création d'une œuvre abstraite expressionniste puisque la qualité de l'expression est liée à la qualité de la tache, et que cette dernière dépend de la manière dont le peintre a posé sa couleur sur le support. L'artiste se garde de briser ses impulsions comme de brusquer un cheminement hésitant. Il évite l'intrusion de la raison. Il conserve ainsi à son message son *urgence*. Écriture automatique devient synonyme de sincérité. Avec elle s'imposent des procédés d'exécution souvent étrangers au pinceau habituel.

Mais voilà des objections ! Le public se méfie d'œuvres nées de l'inspiration irraisonnée. Il lui est difficile d'admettre qu'un artiste peigne sans le secours du traditionnel pinceau. Poser la couleur par aspersion de la surface plane du support lui semble sacrifier au seul hasard.

Il est facile de réfuter une telle assertion. Une œuvre abstraite doit être jugée à sa composition, à l'équilibre de ses éléments constitutifs, et suivant une méthode analogue à celle que l'on utilise pour des œuvres figuratives. Or, il est impossible que naisse du seul hasard une composition cohérente, qui satisfasse l'esprit. Jamais le hasard n'a créé un poème. Il joue un rôle certain, mais n'est-ce pas le destin de toute œuvre d'échapper à son créateur, au cours même de son élaboration ?

Comment concilier nécessité plastique (c'est dans la mesure où l'œuvre est ordonnée qu'il est possible d'y accéder) et spontanéité ? Il faut admettre qu'une œuvre d'art ne naît pas instantanément. Elle est le fruit d'une longue maturation, mystérieuse pour le créateur lui-même en qui elle chemine plus ou moins régulièrement vers la lumière. Mûre, elle doit éclater au grand jour : « Un poète déränge son œuvre. Il l'accouche et il l'exécède. Il est par définition posthume. Il accepte d'employer ce vacarme qui l'enveloppe à la sauvegarde d'un silence qu'il est et que son œuvre exige. »¹ La rapidité de l'exécution picturale n'empêchera nullement l'artiste de guider l'impulsion créatrice sur sa trajectoire. Le peintre aura, mentalement présents en lui, le format, la qualité physique du support comme les possibilités expressives de la couleur utilisée, et c'est en fonction de cette nécessité intime devenue intérieure qu'il composera son œuvre, qu'il dirigera ses gestes dont il connaîtra, par expérience, les conséquences plastiques. Les taches s'organiseront suivant des lignes de force qui assureront à l'œuvre une structure, et par-là l'unité et la cohérence : le créateur aura trouvé le chemin qui mène aux consciences, il se gagnera des témoins.

En guise de conclusion

Cet art fondé sur le pouvoir expressif de la tache prise pour elle-même ne fait plus appel, nous l'avons montré précédemment, à aucun système de références, ni à aucune échelle de valeur préétablie (puisqu'il fonde sa propre esthétique en exigeant une nouvelle manière de regarder les œuvres qu'il propose à notre conscience). C'est dire qu'il est direct, d'autant plus direct qu'il s'adresse impérieusement à notre être total, l'acculant souvent dans ses derniers retranchements. Art de notre époque qui appelle notre adhésion. Art de notre époque, frère d'une certaine littérature contemporaine.

Déçu amèrement, abusé, désespéré, il se consume en pointes aiguës, en cris :

¹ Cocteau, le dernier quart d'heure.

*« Les poings serrés
Les dents brisées
Les larmes aux yeux
La vie
M'apostrophant, me bousculant et ricanant. »*¹

Char, Wols, Michaux, Pollock, Vercors, il n'y a plus de place pour le discours, pour la logique. Finie la rhétorique. Le déchirement éclate en interjections, d'autant plus frappantes, et par-là efficaces, qu'elles sont brèves. Brèves mais violentes comme les interjections de néon qui ponctuent les façades de nos rues, qui, comme elles, doivent choquer nos sens engourdis par l'excès même de cette publicité. A celui qui sera le plus concis. N'est-ce pas là aussi le propre de la poésie depuis Baudelaire ?

Plainte, désespoir, absurdité, autant de raisons de recourir au « poème éclaté ». Poème éclaté, langage de notre temps.

Mais c'est ce même langage, retroussé cette fois (pardonnez-moi cette image !), qui instaurera l'espoir pour ceux qui veulent encore y croire, ou qui tentent d'y croire à tout prix.

Le trait va s'adoucir, des signes apparaître, transparaître plutôt (ils sont encore à peine lisibles), des taches s'exhaler de l'abîme diffus, présageant des formes futures, annonçant peut-être une géométrie et une logique nouvelles. Tal Coat, Laubiès, Pajak, autant de poètes de la genèse, dont les œuvres sont moins des accomplissements que la peinture de ces accomplissements saisis dans le mouvement qui les fait naître et les révèle. Tal Coat retrouve le regard de l'innocence blanche où s'organisent les preuves de demain :

*« A chaque effondrement des preuves le poète répond
par une salve d'avenir. »*²

Jacques Monnier.

¹ René Char.

² René Char.

TABLEAUX DE MAITRES

*

PAUL VALLOTTON S.A.

6, Grand-Chêne, 2^e étage, Lausanne

NOTE SUR LA

CRITIQUE

La critique, a-t-on-dit, est facile, mais l'art est difficile ! Facile, la critique ? Je n'en suis pas si sûr. Dangereuse, en tout cas, vous exposant à des contre-critiques, lesquelles risquent de vous entraîner à leur tour à préciser votre point de vue, d'où d'interminables polémiques, qui vous vaudront plus d'ennuis que de gloire. C'est pourquoi j'ai cru bien faire d'exposer succinctement les principes fondamentaux de toute critique, les principes essentiels, ceux dont on ne parle pas, bien sûr, mais qu'on suit très scrupuleusement.

I. — Au seuil de l'entreprise, j'avoue avoir hésité. Entre tant de principes universellement admis, universellement valables, lequel choisir pour commencer ? Lequel exposer en premier lieu ? Tous étaient respectables. Il m'a semblé pourtant qu'avant tout, il importait de proclamer bien haut cette vérité inébranlable : En matière de critique, il est essentiel de *ne pas parler du sujet*. De parler de tout au monde, de n'importe quoi, mais en sachant demeurer résolument en dehors de la question. Voulez-vous des exemples ? Ils abondent, Dieu merci. Supposez que vous vouliez faire un livre *contre l'art abstrait*. Si vous dites tout de go que vous n'aimez pas l'art abstrait, on va vous demander pourquoi, on va vous sommer de vous expliquer, vous opposer telle ou telle œuvre de valeur, citer les Egyptiens, les Arabes, les Byzantins, peut-être même vous prier d'expliquer ce que vous entendez par « art abstrait »... Autant dire que vous n'en sortirez pas. Mais si vous êtes professeur à la Sorbonne (c'est-à-dire, chargé d'enseigner une *méthode*, dans une Université), et que vous vous appelez de surcroît Robert Rey, vous profiterez pour exposer ce que vous pensez de la pourriture contemporaine, des Lévantins, de la politique américaine, de l'attitude à prendre vis-à-vis des apatrides et des Juifs. Et ceci n'est qu'un exemple ! Vous écrirez par exemple : « *Comment expliquer la vogue de l'art abstrait auprès d'un certain public*¹ ? *De plusieurs façons. Dans le brassage ethnique résultant des guerres, le goût du monde occidental fut altéré par un afflux d'apatrides venus d'Europe centrale et orientale.* » Voilà qui n'est pas mauvais pour un début. Sans doute faut-il le dire carrément : Monsieur Rey aurait dû être plus clair, dénoncer la collusion des francs-maçons et des communistes (lesquels n'aiment pas l'art abstrait, mais ça ne fait rien), l'infarnal guet-apens tendu à la santé occidentale par les macaques, avec l'aide, d'ailleurs stipendiée, des sous-marins et du snobisme judéo-capitaliste. A la santé occidentale et à l'art classique. Vous me direz que vous allez être entraîné dans les

¹ « Un certain public » est une bonne locution, qui peut resservir à l'occasion.

mêmes interminables polémiques dont je parlais plus haut. Peut-être, mais avec cette différence capitale, que si l'on vous répond par exemple que vous vous trompez, que tout au contraire la plupart des grands peintres contemporains ne sont pas des apatrides, cela ne vous touchera pas. Votre position restera d'autant plus inébranlable qu'elle n'aura pas été ébranlée et que toute la question n'aura même pas été abordée. Si vous avez du style, vous pouvez au reste obtenir de beaux résultats au moyen d'images judicieusement choisies. Vous direz par exemple que les peintres contemporains « *cherchaient des plafonds à crever, alors que depuis longtemps, il n'y avait plus de plafond* » (Robert Rey in : *Contre l'Art abstrait*), ce qui est une bien jolie manière de laisser entendre que l'art d'aujourd'hui vit à ciel ouvert, et qu'il est lui aussi un apatride, en somme.

De toute façon, si vous parlez de peinture, il est essentiel de ne jamais vous référer à une œuvre précise, d'écarter entre autres toute illustration (songez combien le critique musical est avantagé, à cet égard). Imitant en ceci un certain Fosco, ou Fosca, ou Fotraz, ou Détraz¹, je ne me rappelle plus exactement, vous écrirez à propos de Gleizes, par exemple, que ses dessins sont d'une mollesse navrante et que lui-même est dépourvu de tout talent. Neuf de vos lecteurs sur dix se souviendront mal des dessins en question, et pour le dixième, vous pouvez ajouter que le peintre était « l'être le plus médiocre ». Si vous avez eu soin d'intituler votre texte *Bilan du Cubisme*, si vous avez eu soin d'utiliser le système des amalgames, réglant plusieurs artistes en quelques lignes et leur joignant pour compléter votre « charrette » un poète comme Appolinaire, vous n'avez pas trop à craindre d'être réfuté. Il suffit pour cela de savoir être tranchant.

Ou bien, consacrant une étude à l'œuvre de l'un de vos amis, Gabriel Fournier par exemple, vous imitez Monsieur Balthazar Ferrotin². Vous écrirez : « *C'est à ces foules béélantes de modernisme que des spécialistes professeurs-tâtillonneurs, fouleurs, statisticiens-philosophes inculquent le Folklore.* » Ou bien : « *Mes amis et moi, nous ne sommes ni rétrogrades, ni sclérosés, bien au contraire.* » Ou bien : « *Il déteste instinctivement tout ce que la routine béatifie, et Wagner lui fut toujours indigeste.* » Si vous parlez d'un musicien, vous citerez Picasso, et si c'est d'un romancier qu'il est question, c'est l'occasion rêvée pour parler d'architecture.

A présent, vous me direz que vous n'entendez rien à Wagner et que l'architecture vous a toujours ennuyé. Monsieur Eric Porter et ses pareils sont là, qui ne demandent qu'à vous donner des conseils et vous proposer des modèles. Traitant de Goya, vous suivrez leur exemple, vous parlerez de ses aventures sentimentales, vous écrirez : « *Elle était parfaite, elle connaissait tout, il se sentait comme un enfant entre ses mains. Elle était fascinante, belle, déconcertante, affollante.* »³ Ou encore : « *Josepha remua avec de petits cris plaintifs. Il l'entoura de ses bras et la serra contre lui jusqu'à ce qu'elle ouvrît les yeux.* » Voilà qui éclaire décisivement, n'est-il pas vrai, les *Désastres de la Guerre* ? « *Quelle heure est-il ? demanda-t-elle prosaïquement.* » Prosaïquement, vous avez bien lu. Un autre que Monsieur Porter se serait trompé ; il aurait écrit peut-être : *poétiquement*. Mais non : *prosaïquement*. Un tel sens de la propriété des

¹ On voit avec quel profit j'applique moi-même la « méthode ».

² Pour ceux qui croiraient à une mauvaise plaisanterie, je précise que je n'ai pas inventé ce nom.

³ Et pour le lecteur inattentif, disons que ces lignes ne sont pas extraites de *Chaste et Flétrie*, mais d'une *Vie de Goya*, parue à Paris.

mots n'est évidemment pas donné à tout le monde ; du moins tout le monde peut-il tendre vers d'aussi lumineux sommets. « *Quelle heure est-il ? demandait-elle prosaïquement. Il faut que je te prépare tes petits pains et ton chocolat. — Rien ne presse, lui dit-il.* » Rien ne presse : C'est également l'avis d'Eric Porter, qui poursuit encore pendant deux cents pages. A quand la Vie passionnée d'Isidore Durant, et celle, non moins orageuse, d'Onésime Dupont ? « *De toute façon, mon chéri, il faut que je mette un peu d'ordre dans la chambre.* »

2. — Mais passons. Le lecteur aura sans doute compris tous les effets qu'il peut tirer de la « méthode », bien employée. Si toutefois vous en veniez, dans un moment de dépression, dans un instant d'aberration (chacun d'entre-nous en a, conçus que nous sommes dans le péché), si toutefois vous vous mettiez à douter de la légitimité du procédé, si vous en veniez à vous dire (ce qu'à Dieu ne plaise !) qu'une telle manière de faire n'est pas très honnête, si vous en veniez, en un mot, à vouloir parler du sujet, c'est-à-dire de peinture quand il est question de peinture, d'architecture quand il est question d'architecture, et ainsi de suite (vous voyez d'ici jusqu'où vous risquez d'être entraîné, mais vous l'aurez bien voulu), vous avez le choix entre ce que j'appellerais volontiers le *Système des révélations ineffables* et celui que je baptiserais peut-être de *l'impénétrabilité délibérée*.

a) Prenons tout d'abord le premier : Là encore, les guides ne manquent pas. Vous prenez modèle, par exemple, sur le poète Philippe Soupault. Parlant de la peinture d'Hélène de Beauvoir, vous écrivez : « *On ne saurait sans injustice (lui) reprocher sa lucidité.* » Phrase très astucieuse, qui laisse entendre qu'il est coutume de reprocher à un peintre sa lucidité, et en même temps que c'est avec justice qu'on fait de tels reproches à un artiste. Ensuite de quoi, il ne reste plus qu'à continuer : « *Il est nécessaire qu'un peintre ait les yeux grands ouverts.* » Là, évidemment, vous allez vous mettre à dos tous ceux qui pensent que le peintre doit garder les yeux résolument fermés. Mais qu'y faire ? Comme on dit, on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs. Et puis, si vous n'êtes pas content, vous n'avez qu'à vous en tenir à la méthode numéro 1. Donc, je poursuis : « *Celle qui refuse de se faire des illusions a montré un courage et une persévérance qui forcent l'admiration. Son amour de la peinture, sa passion pour son métier ne l'ont pas empêchée de vouloir voir clair à tout prix...* » etc., etc. Ajoutez quelques clichés : « *au prix des plus grands sacrifices...* » ; ou bien : « *ne reculant devant aucun risque...* » Remuez le tout et servez chaud. Vous aurez contre vous ceux qui estiment que la passion du métier empêche, très généralement, de vouloir voir clair. Mais enfin, il y a chance qu'ils se taisent et n'aillent pas crier leur opinion sur les toits.

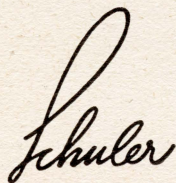
Désire-t-on un autre exemple ? Ouvrons *La peinture moderne en délire* d'un certain Watelin (qui, entre parenthèses, se réserve les droits de son ouvrage pour tous les pays, y compris l'URSS, on se demande bien pourquoi) et lisons : « *En pratique, il y a les bons et les mauvais tableaux...* » Si vous vous attirez la contradiction avec de telles phrases, c'est qu'alors vraiment, vous êtes né sous une mauvaise étoile. Mais peut-être pouvez-vous tenter un dernier effort, écrire par exemple ceci : « *Je sais qu'il y a tableaux et tableaux...* » Ou encore : « *Il faut donc en revenir à la seule peinture valable, celle des grands maîtres, dont les chefs-d'œuvre jalonnent la voie permanente de l'art. La difficulté est de rénover la peinture...* » Et si ce dernier effort devait échouer encore, n'hésitez plus : choisissez le *Système de l'impénétrabilité délibérée*, que je vais exposer maintenant.

b) Plusieurs bons maîtres vous attendent et ne demandent qu'à vous aider. Voici Monsieur Verdet, qui écrit à propos du peintre Atlan : « *Chaque pastel est comme un cadran où l'alphabet des gammes y¹ trouve ses couches magnétiques, d'où surgit un climat germinateur de vie lancinante.* » Vous me direz que ces lignes sont plus incohérentes qu'obscurès. Je vous l'accorde et vous propose d'écouter Monsieur Gert Karlow (qui habite, paraît-il, Heidelberg), parler de H. O. Müller-Erbach, lequel naquit à Brême en 1921 et peut aujourd'hui se targuer d'être diplômé de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts du Nord de Brême (pas du Sud, ni du Sud-Ouest : du Nord) : « *Müller-Erbach a déjà trouvé son style à lui : il a su ouvrir la surface plane de la peinture abstraite vers une vision spacieuse en entreprenant un vrai soulèvement (pas un faux : un vrai), un vrai soulèvement contre l'abstraitisme (je laisse au lecteur le soin de chercher ce mot dans le dictionnaire) dont l'effet n'est que décoratif. (...) Il n'adore point la pure inspiration, considérée intéressante par la mode surréaliste, mais qui porte en soi une restriction de la spiritualisation. (...) Loin de toute faiblesse décadente, un reflet neuf, spiritualisé et prévoyant de l'avenir, y prend naissance.* » Je précise, à l'intention des lecteurs qui me soupçonneraient de ne citer à dessein que quelques phrases hermétiques choisies dans un océan de clarté, que le texte de Gert Karlow compte dix-huit lignes et que j'en ai recopié huit. Il est vrai que les mots « *Loin de toute faiblesse décadente...* » appartiennent au moins autant au système des *révélation ineffables* qu'à celui de *l'impénétrabilité délibérée*. Mais c'est là, justement, ce qui fait leur incomparable valeur. Et l'on comprend que la Galerie Numero (qui publie le texte en question) ait cru bien faire en faisant composer par des typographes italiens un texte allemand, préalablement traduit en français. J'oubliais de vous dire que H. O. Müller-Erbach a été soldat pendant cinq ans. Le détail a son importance et permettrait de répondre victorieusement à ceux qui prétendraient qu'il n'a pas été soldat et à ceux qui voudraient contester la valeur de sa peinture.

En voilà assez, je pense. Disons pour conclure que la critique est difficile, plus difficile que l'art, cela paraît incontestable, mais qu'au prix de quelques petites précautions, vous pouvez espérer conquérir grâce à elle une place en vue parmi l'élite de ceux qui pensent.

Rudolf Igel.

¹ La faute de français n'est pas de moi.



La maison des beaux papiers peints
et des tissus décoratifs de bons goûts

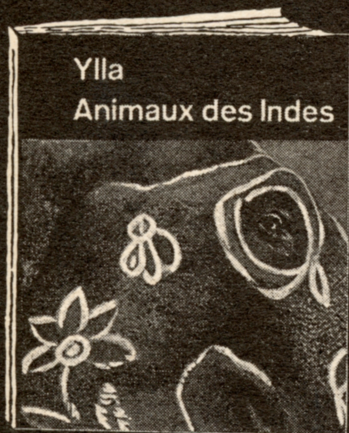
FABRIQUE DE PAPIERS DE GENÈVE

Lausanne : Grand-Chêne 8

Genève : Rue de l'Hôtel-de-Ville 10

Nos livres d'été à prix-miracle

Plus de la moitié du tirage épuisé en un mois



N° 307 Animaux des Indes Texte et photographies d'Ylla. Couverture 4 couleurs. Format 22x28 cm.

Sculpteur animalier, Ylla s'était faite photographe animalier par amour des bêtes. Sa patience, sa tendresse, son talent réunis ont donné des chefs-d'œuvre. Voici le dernier, fruit de son travail de six mois en Inde, à la veille de sa mort, accompagné d'un émouvant témoignage: son journal.

12.-

Dès le 1^{er} oct. Fr. 15.-



N° 308 Espagne Textes de Marc Bernard. Photographies de Bernard Rouget. Couverture et grand titre 3 couleurs. Format 22x28 cm.

Espagne... terre en noir sous le soleil blanc, pays où la religion est un deuil et la «fiesta» un sacrifice. Monde des toros et des conquistadores, patrie de Don Quichotte, saint de la Justice... Ce peuple, dit Marc Bernard, «qui me redonne confiance dans l'Homme», cette passion du sud que montre Bernard Rouget.

9.-

Dès le 1^{er} oct. Fr. 13.-

LA GUILDE

4, avenue de la Gare, Lausanne

N° 309
graphi
4500 ki
silence
de l'A
aux ho
Dalaiv
de l'a

9.-

SAHARA

SAHARA

à l'heure de la découverte

Charles-Henri Favrod
Yvan Dalain

Sahara Textes de Charles-Henri Favrod. Photos de Yvan Dalain. Couverture 2 couleurs. Format 22x28 cm. Les plus beaux paysages du monde et une malédiction apocalyptique, l'empire des nomades, nouveau trésor offert aux hommes, les derricks des pétroliers en pleine Atlantide, et Favrod présentent « Le Sahara » en véritables historiens de qualité.

Dès le 1^{er} oct. Fr. 13.—

N° 310 Amère Victoire
Roman de René Hardy. Grand titre 2 couleurs. Maquette de P.-M. Comte. Reliure pleine toile ocre. Format 15x21 cm.

5.— Dès le 1^{er} oct. Fr. 6.60

N° 311 Qui j'ose aimer?
Roman d'Hervé-Bazin. Grand titre 2 couleurs. Maquette de P.-M. Comte. Reliure pleine toile cyclamen. Format 15x21 cm.

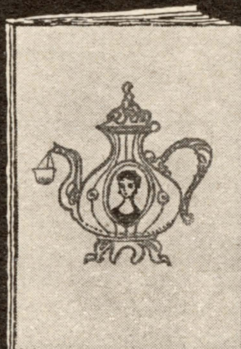
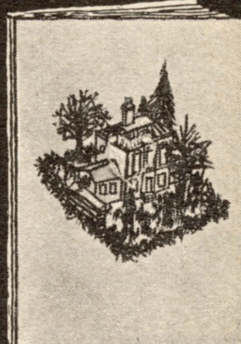
5.— Dès le 1^{er} oct. Fr. 6.60

N° 312 L'Amour dans un Climat froid
Roman de Nancy Mitford. Grand titre 2 couleurs. Maquette de P.-M. Comte. Reliure pleine toile citron. Format 15x21 cm.

5.— Dès le 1^{er} oct. Fr. 6.60

N° E 17 Robin des Bois
par Alexandre Dumas. Grand titre 2 couleurs. Maquette de Beni Schalcher. Reliure fibre de jute jaune. Edition intégrale.

4.50 Dès le 1^{er} oct. Fr. 5.—



DU LIVRE

ne Téléphone (021) 23 79 73

Le Camelot de la République

Il leur disait : « Vous trouverez le même article dans tous les grands magasins. Exactement le même, messieurs-dames, et qui vous coûtera bien moins cher. Avec le boniment d'emballage en plus qui ne coûte rien, absolument rien.

*Ceinture, ceinture,
Depuis trop longtemps j'endure
Ton étreinte sempiternelle.
D'un cran chaque jour,
Comprimant le tour
De mes intérêts personnels,
Tu m'as ôté
Toute gaieté.
Ceinture, ceinture,
Laisse ma bedaine
Etaler sa peine
Et ma liberté.
Voici revenu le temps des bretelles.*

Eh bien, cela n'est pas vrai ! Le temps des bretelles n'est pas revenu, messieurs-dames, et la ceinture est toujours de rigueur. Cet article ? Moi, je vous le propose comme lance-pierre. » Il l'avait enroulé plusieurs fois autour de son poignet droit et de temps en temps, il le tirait par une patte pour que chacun pût constater de visu l'élasticité de la chose.

Son étalage lui servant d'estrade ou de marchepied, on ne savait trop, il émergeait du flot continu des passants, porte-parole improvisé de l'ironie populaire, d'une épaisse purée humaine de novembre, bouée vivante en forme de tête de Méduse dansant sur son ancre. « Car enfin, je vous le demande, pourquoi des bretelles ? Pourquoi faire ? Moi, je vous parle à cœur ouvert : je sais trop ce qu'il vous en coûte aujourd'hui de ne pouvoir vous déculotter assez vite et je suis marchand d'abord. C'est pourquoi je me permets d'insister. Encore une fois, vous les trouverez au prix que je les ai payées moi-même dans tous les grands magasins, mais sous

l'espèce de bretelles, uniquement. Moi, je ne tiens pas cet article. Je ne vends que des lance-pierres. Je vous offre la chose pour ce qu'elle vaut, je vous la donne par amour du bien public. »

Agglomérés en demi-cercle autour de lui, noirs et glacés, cinquante badauds l'écoutaient, cinquante personnes tenues en laisse chacune par le tout petit chien de la curiosité qui n'en finissait plus de faire son pipi. Et selon que le vent d'hiver soufflait sur eux du faubourg ou de l'avenue, on les voyait tantôt claquer des dents et tantôt frissonner, comme s'ils eussent entendu le chœur des flagellants alternant avec le rire du roi.

« Et quoi de plus utile, par les temps qui courent, qu'un bon lance-pierre ? Le lance-pierre, messieurs-dames, c'est David dans toute sa gloire. Avec un peu d'adresse, vous pouvez toujours espérer crever l'œil de votre voisin ou descendre quelques-unes de ces vitrines qui offensent la pauvreté. Quand viendra le jour du grand jour. Car il viendra, n'en doutez pas, et ce jour-là, messieurs-dames, je vous garantis que vous voterez pour moi, pour le camelot de la République. Nous partirons ensemble à la chasse aux vilains moineaux et quand nous aurons tout cassé, nous boirons des grogs au rhum pour dégeler nos frimas. Pas d'amateurs ? »

On l'écoutait, mais on ne lui répondait pas et nulle main preste ou prudente ne s'avancait pour palper l'étalage. Il leur disait : « Des artistes me comprendraient, mais vous, vous êtes le peuple ! » Et de temps en temps, un badaud — le petit chien de la curiosité ayant terminé son pipi — s'en allait d'un pas mécanique, tandis que le vieil homme-trompette, obligé de s'interrompre un instant, le regardait s'éloigner. « Encore un traître », remarquait le vieil homme-trompette.

Et parfois, un coup de vent plus fort que les autres faisait jaillir autour de sa tête une multitude de flammes blanches.

Jean-Claude Piguët.

LIVRES D'OCCASION

*Editions Conard in-8, brochés
(pour la plupart neufs, non coupés) :*

BALZAC	complet en 40 vol.	Fr. 320.—
FLAUBERT	17 vol.	Fr. 175.—
BAUDELAIRE	11 vol.	Fr. 100.—
Alex. DUMAS	30 vol.	Fr. 100.—
G. de MAUPASSANT	29 vol.	Fr. 120.—

ainsi que de nombreux volumes isolés

LIBRAIRIE DU GRAND-CHÊNE

Ernest Abravanel - Grand-Chêne 8 - Lausanne

Le parfum des roses

*Avec le parfum des anciennes roses
Se réveille la mémoire des Morts...
Si je vous disais ces choses, ces choses
Douces, pourtant plus amères encor
Que le givre brûlant des eaux marines :
Le soleil éternel de la maison
D'enfance et des vignes sur les collines,
La prière sur un bleu sans saison
Des pins au bord de la forêt de chênes,
Si je vous disais l'immobilité
De la vieille qui lavait aux fontaines,
Plus blanche et froide que l'aube de lait,
Le repos parfait, comme dans le square
Tranquille et très frais d'un quartier perdu
De celle qui menaçait après boire,
Du charretier qu'on a trouvé pendu,
Notre père arrêté qui nous regarde
Ayant laissé sa peine on ne sait quand.
Si je vous disais... Mais qui se hasarde
A des paroles de brume et de vent ?*

Vio Martin.

« L'Eve future »

Club du meilleur livre, Paris

Le livre date de 1880, et il parut en feuilleton dans « Le Gaulois ». « Nous n'avons qu'une chose à dire de cette œuvre : elle est étrange », annonçait, deux jours avant sa publication, ce journal qui donnait habituellement en pâture à ses lecteurs du Georges Ohnet, du Xavier de Montépin, et autres Jacques Rozier, dont le nom n'est même pas venu jusqu'à nous. Quatorze feuilletons ; et sans éclaircissements, « l'Eve », qui n'en était qu'à sa genèse, cédait la place dans les colonnes du « Gaulois » à une certaine « Femme d'Or », davantage au goût du jour. « Les bourgeois, paraît-il, se désabonnaient en masse. » Et peut-être leurs petits-fils en feraient-ils autant aujourd'hui si le « Parisien-Dimanche » ou le « Petit Lausannois » leur présentait une œuvre qui peut passer encore, j'en suis certaine, pour incongrue.

Car l'étrangeté demeure, bien que l'électronique ait passé par-là. Qu'on en juge par le sujet qui, pour une fois, importe, importe grandement. Un jeune Anglais, lord Ewald, heureusement doué par la nature (beauté, distinction, noblesse d'âme, générosité de cœur justifient titres et richesses), se trouve acculé au suicide par le désespoir de ne trouver en celle qu'il aime (et il est l'homme de l'unique amour) que vulgarité, utilitarisme, esprit « terre à terre », jurant insupportablement avec l'éclatante beauté de la Vénus Victrix dont elle est la vivante réplique. « De quel droit n'a-t-elle pas de génie, ayant une telle beauté ? » Miss Alicia Clary ne méprise-t-elle pas l'art au point de ne souhaiter user de sa voix merveilleuse que pour faire « carrière de comédienne », et parce qu'il faut être de son siècle. Elle eût d'ailleurs préféré « une existence plus honorable ». Sa sottise, sa prétention, son maniérisme éclatent dès qu'elle ouvre la bouche. Et l'on comprend que son amant s'écrie : « Ah ! Qui m'ôtera cette âme de ce corps ! »

Qui ? Mais Thomas Edison lui-même qui paye au jeune lord une dette de reconnaissance en substituant à la femme une andréïde à son image, et croyez que lord Ewald s'y trompe. Il a pourtant entendu le savant (« l'électricien », comme dit Villiers de l'Isle-Adam) lui expliquer le subtil mécanisme de sa créature, il a cependant vu de ses yeux l'armure s'ouvrir et lui révéler son contenu électro-magnétique. Le secret de la démarche, celui de l'équilibre, la texture d'une chair, d'une peau que rien ne distingue des nôtres, il en connaît la formule... mais il cède au mirage. Et c'est Hadaly, non Alicia, qui arrache à lord Ewald un cri d'amour : « O bien-aimée ! Je te reconnais ! Tu existes, toi ! Tu es de chair et d'os, comme moi ! Je sens ton cœur battre ! Tes yeux ont pleuré ! Tes lèvres se sont émues sous l'étreinte des miennes ! Tu es une femme que l'amour peut rendre idéale comme ta beauté ! O chère Alicia ! Je t'aime ! » Mais ce n'était pas Alicia. L'amant a pris la chimère pour la réalité.

Qu'il se révolte, qu'à ces mots : « Je suis Hadaly », il se sente « comme insulté par l'enfer », le lecteur, certes, le comprendra. « Ainsi sa première palpitation de tendresse, d'espérance et d'ineffable amour, on la lui avait ravie, extorquée : il la devait à ce vain chef-d'œuvre inanimé, de l'effrayante ressemblance duquel il avait été dupe. Son cœur était confondu, humilié, foudroyé. »

Savoir si le plaidoyer pathétique de l'Andréïde en faveur du Rêve amènera d'autres que lord Ewald à donner leur « démission de vivants », à préférer à une femme décevante une « déesse-féminisée, une illusion charnelle » ? Sur le plan romanesque, l'adhésion ne fait pas de doute. Et quand l'incendie à bord d'un steamer entraîne la mort d'Alicia et celle — ou faut-il dire la destruction ? — d'Hadaly, aucune

hésitation ; comme lord Ewald, comme Edison, nous nous consolerons mal de la perte d'une telle merveille, et ne prenons « le deuil que de cette ombre ».

On s'étonnera sans doute de voir figurer dans une œuvre de fiction le nom d'un savant bien vivant alors et dont les célèbres découvertes ne dataient que d'une quinzaine d'années. Villiers de l'Isle-Adam s'en explique dans son « Avis au lecteur ». C'est un Edison entré vivant dans la légende qu'il met en scène ; non point le grand citoyen des Etats-Unis, mais « le Sorcier de Menlo Park », comme déjà le surnomme une foule émerveillée.

Pourquoi pas ? Le mythe est un hommage au savant qui sans doute ignora que l'immortalité du héros de roman lui était aussi conférée. Et ce répondant moderne à tant de merveilles donne autrement de poids aux imaginations anticipatrices de l'auteur que le recours à un Nostradamus poussiéreux.

Stupeur de la critique en cette fin du XIXe siècle. On le comprend, et que certains aient parlé de « fumisme ». C'est que le genre « science fiction » n'était pas encore créé, et peut-être faut-il considérer Villiers de l'Isle-Adam comme son inventeur. Nous ne saurions, nous, lire de la même façon que nos grands-pères une œuvre dont le temps a confirmé que rien n'est impossible de ce qu'elle imagine, et qui témoigne des vues pénétrantes et des fortes pensées de celui qui l'a conçue.

Autre exemple des intuitions de Villiers de l'Isle-Adam : le génial électricien ramène à cinq ou six les « sourires fondamentaux de miss Alicia Clary », commentant : « l'expression de ces jeux de physionomie se nuance toute seule de la valeur des paroles ». Et je pense à l'expérience de ce metteur en scène russe qui fit exprimer successivement la faim, la tristesse, l'attendrissement paternel au même gros plan de l'acteur Mosjoukine, grâce au contexte : assiette à soupe, cercueil, visage d'enfant.

Je signalerai aussi que ce sorcier qui est un savant et qui n'a rien d'un apprenti, semble pourtant dépassé pour finir par sa création. Il lui arrive au finale de tressaillir à un mot d'une déroutante spontanéité, « une âme qui m'est inconnue s'est superposée à mon œuvre ». C'est qu'il ne s'agit pas surtout pour Villiers de l'Isle-Adam d'aller de l'avant avec un plaisir naïf et émerveillé, par les perspectives qu'ouvrent des découvertes « aussi étranges qu'ingénieuses ». Plus qu'un hommage à la science et au savant son contemporain, ce livre est l'affirmation de l'Idéalisme intransigeant de l'auteur qui préfère « à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion », rêve de femmes géniales et belles, d'amours uniques, et confère aux êtres d'exception le pouvoir de tirer de leur pensée et de leur cœur la vérité qu'ils « acceptent de croire entre toutes les autres ». Le conseil d'Hadaly à lord Ewald exprime les aspirations du poète : « choisis donc celle qui te rend un dieu ».

J'aimerais que devant une œuvre si pleine d'intérêt, si riche en thèmes de réflexion — je n'en ai fait que le tour, pas l'inventaire — il importât peu au lecteur de savoir qu'une recherche matrimoniale qui tourna à l'échec explique sans doute cette mysogyne revanche d'un homme sur la Femme qui ne le contente pas... et il lui préfère l'Andréïde née de son cerveau, et sans mère. Ce n'est que de l'anecdote.

Par contre, les harmoniques de l'œuvre, après le son fondamental, je me sens tenue d'y attacher plus d'importance. Mais ceux qui prirent plaisir — ou agacement — aux « Contes cruels » connaissent déjà le goût de Villiers pour les néologismes, comme pour les raffinements désuets du vocabulaire, bref ses outrances langagières. Qu'on sourie des « yeux emparadisés et mouillés d'exquises larmes » de lord Ewald, qu'on sourcille aux « trognes hirsutes, hispides et hyrcaniennes » d'espions dans la tradition des burlesques, il n'importe, c'est le panache du Comte et il ne manque pas d'une certaine allure.

Il constitue même le contrepoint heureux à tant de mécanismes, de ressorts, de bobines aimantées. Comme la somptueuse reliure de velours d'un rouge assourdi de Péghaire avec son allure de livre d'heures ou de keepsake. Comme les illustrations de Jacques Noël où l'Andréïde, dans un décor de palais des mirages extrêmement Musée Grévin, perd successivement voiles, armure, chair, pour se réduire au squelette... devrais-je dire au mécanisme ? Dieu soit loué, chacun s'est souvenu dans cette remarquable édition qu'il s'agissait d'une œuvre « étrange ».

Raymonde Temkine.

Cent cinquante ans de fonderie d'art

Suivant les intentions secrètes ou avouées de son auteur, la plupart du temps, une œuvre plastique s'élabore de l'intérieur ou de l'extérieur, par suppressions ou par apports successifs : Le sculpteur proprement dit dégage la sienne de la matière qui l'enferme et la contient déjà en puissance, alors que le modelleur ajoute et superpose les unes aux autres les touches successives qui la composent peu à peu.

L'un exhume une forme qui préexistait au sein de la matière rebelle. Et l'autre élabore jusqu'en ses moindres détails une forme absolument neuve.

Le sculpteur travaille habituellement la pierre ou le bois. Et, même dans cette dernière éventualité, son œuvre possède, dès qu'elle est sortie de ses mains, de solides gages de durée. Mais le modelleur, limité à des matériaux aisément façonnables, s'appuie toujours sur l'éphémère. Et, qu'elle soit façonnée dans la glaise, la cire ou le plâtre, outre l'ingratitude plastique de son support, son œuvre doit encore en accepter la fragilité.

C'est la raison pour laquelle, vraisemblablement, certains artisans se sont très tôt spécialisés dans la fonte de telles œuvres.

Le bronze et d'autres métaux nobles, vivants même et de surcroît aisément fusibles, leur confèrent alors la durée et la vie que le plâtre et la cire étaient bien incapables de leur dispenser.

La fonderie d'art est donc un très ancien artisanat. Et c'est un insigne privilège de pouvoir retrouver à Yverdon, à côté de quelques-unes des œuvres anciennes qui ont fait la réputation de la famille Susse — de *Carpeaux* et de *Houdon* entre autres — une centaine de pièces modernes qui peuvent suffire à résumer une époque.

Il est en effet loisible de dégager, de cet ensemble, les grandes lignes de l'itinéraire emprunté par la sculpture moderne, qui apparaît d'emblée

sollicitée par le besoin de donner une solution satisfaisante à deux problèmes bien distincts :

Occuper et animer l'espace, lui conférer une certaine chaleur, rompre la monotonie de plans architecturaux fréquemment démesurés, introduire dans un monde rationnel et souvent glacial un élément imprévisible qui le prolonge et l'humanise. A cela se résument quelques-unes des démarches, multiples on le voit, et parfois contradictoires, de la sculpture moderne.

Les admirables architectures de *Max Bill*, d'*Henri Ham* ou d'*André Bloc* illustrent particulièrement bien cette tendance.

Mais il en est une autre, plus importante ou tout au moins plus fructueuse à mon gré, qui permet parfois à l'œuvre de dépasser ses étroites frontières matérielles et de s'élever irrésistiblement au-dessus de son immédiate condition.

Vraisemblablement lassés par ses propos trop exclusivement matériels et forcément limités, quant à leur résonance tout au moins, certains sculpteurs — *Julio Gonzalès*, *Jean Arp*, *James Brown*, *Vincent de Crozals*, *Henri Delcambre*, *Max Ernst* et, plus près de nous, *J.-G. Gisiger* ou *Antoine Poncet* par exemple — ont tenté de retrouver, au delà des apparences et des gestes familiers, la réalité profonde et l'immuable attitude de l'homme en face de son destin. Et peu importe qu'ils n'y soient peut-être pas toujours parfaitement parvenus.

Leur art, tour à tour ascétique ou sensuel, à plus d'un égard totémique et inspiré, même lorsqu'il s'en défend, se projette ainsi dans la longue perspective d'une antiquité toujours actuelle, animée par le besoin de dire plutôt que par celui de séduire, agitée par les incessantes démarches revendicatives ou reconnaissantes par lesquelles l'homme a successivement, et aujourd'hui peut-être avec une véhémence accrue, tenté d'appréhender ce qui le dépasse et le manœuvre.

L'objet en soi, dans sa farouche pureté, et l'objet-prétexte, secoué par des forces qu'il contient avec peine, voisinent ainsi à Yverdon pour constituer un ensemble qui mérite, et largement, la plus grande attention.

Louis Bovey.

P. S. — Cette exposition est ouverte jusqu'au 23 septembre 1958.



Julio González : Femme assise (1935)

Le Bon Pasteur
Sculpture du IV^e siècle
Musée National, Rome



Le Bon Pasteur. Mosaïque du V^e siècle
Mausolée de Galla Placidia, Ravenne

LA FIGURE SYMBOLIQUE DU CHRIST

Quels étaient les traits du Christ ? Sous quelle forme humaine le Verbe éternel s'est-il incarné ?

Questions que se posaient, outre la petite troupe de disciples et de femmes qui l'avaient suivi sur les routes de Galilée, tous ceux, toujours plus nombreux, qui sans l'avoir connu se réclamaient de lui. Pour ceux-là, le Christ, remonté dans sa gloire, était surtout Celui qu'il fallait invoquer en esprit. Aussi ne sommes-nous pas si étonnés de ne trouver dans les plus anciennes catacombes que des représentations symboliques du Sauveur.

Symbolisme graphique tout d'abord, dont le monogramme du Christ est l'exemple le plus répandu. Formé des deux initiales grecques X (CH) et P (R) entrelacées, ce « chrisme » deviendra au IV^e siècle l'insigne sacré du labarum constantinien. Souvent accosté de l'alpha et de l'oméga, il est resté jusqu'aujourd'hui le sceau chrétien par excellence.

Mais comment se satisfaire de la seule abstraction ? Sans doute dans le climat de clandestinité parfois tragique où vivaient les premiers chrétiens, s'imposaient les détours d'un langage accessible aux seuls initiés. Mais la vie elle aussi a ses ressources.

Le poisson, qui anime la symbolique millénaire de l'Orient, nous le trouvons non seulement dans le répertoire zoomorphique des catacombes, mais jusque sur les objets les plus usuels, à Rome comme dans l'Orient chrétien.

Symbole polyvalent d'ailleurs, puisque, outre le Christ, il désigne les fidèles (« Je vous ferai pêcheurs d'hommes »), et qu'il se perpétuera jusqu'à nos jours comme emblème eucharistique.

A ce symbole « parlant » se rattache un de ces rébus chers à l'esprit alexandrin, et dont le langage secret des premiers chrétiens et l'ingéniosité des commentateurs médiévaux offrent bien d'autres exemples. Qui donc découvrit que le mot grec *Ichtus*, poisson, renferme les initiales de *Iesous CHristos Theou Uios Soter*, Jésus-Christ fils de Dieu Sauveur ? On a même prétendu — fragile hypothèse — qu'il fallait voir dans cet acrostiche l'origine du poisson-symbole. Celui-ci d'ailleurs, en tant que figure du Christ, ne tardera guère à disparaître.

Déjà sur les murs des catacombes comme sur les plus anciens sarcophages, on voit un autre signe zoomorphique, celui de l'Agneau. Symbole, à vrai dire, plus « biblique » que l'Ichtus. Non seulement par ses nombreuses références scripturaires, mais surtout parce que, dès Moïse et les prophètes, l'Agneau symbolise le sacrifice et la rédemption : Agneau sans tache de la Pâque, agneau de rachat des premiers-nés, agneau qu'on mène à la boucherie. Aussi le Baptiste pouvait-il s'écrier : Voici l'Agneau de Dieu... et le voyant de Patmos « Au milieu du trône et des quatre animaux... un Agneau était là comme immolé ».

Tous ces passages, d'autres encore, sont marqués d'un tragique sacré. Mais ceux du Nouveau Testament l'emportent par une puissance qui nie tout appareil de force, puisque précisément elle est symbolisée par la pure solitude sans défense. Notons

aussi que les attaches liturgiques qui, sous l'ancienne Loi, associait l'agneau-symbole à l'agneau réel, l'Évangile les délie. Il ne s'agit plus d'égorger les prémices du troupeau. Il n'y a plus qu'un sacrifice, celui de l'Agneau Dei.

Mais la communication du sacré ne se passe guère des pouvoirs de l'image, que cette image se manifeste par les gestes rituels ou par la représentation plastique. L'agneau pascal, dont le sang marquait, pour l'ange exterminateur, les demeures des Israélites¹, parlera aux chrétiens, et pour des siècles, le langage des formes et des couleurs.

Dès la fin du Ier siècle, il apparaît dans la catacombe de Domitille. L'art paléochrétien représente l'Agneau debout sur une éminence d'où s'échappent les quatre fleuves du Paradis figurant les quatre sources des Évangiles. Une autre image, que l'on trouve jusque dans l'art médiéval d'Occident, le montre, une patte repliée tenant tantôt la croix, tantôt l'étendard de la Résurrection.

Jusque vers la fin du VIIe siècle, l'agneau attaché à la croix, parfois même entre les deux brigands, comme on le voit sur l'une des colonnes du ciborium de S. Marco, à Venise, symbolise le Crucifié, que l'art chrétien n'avait jusque là que très rarement osé représenter. En 692, le Concile de Quinisexte enjoint aux artistes de montrer désormais le Christ lui-même cloué au bois d'infamie. La profession de foi paulinienne triomphe enfin de répugnances séculaires. Et à tel point que l'Agneau disparaît presque totalement de l'iconographie orientale.

Il est cependant intéressant de constater que les mosaïques de Rome, à Ste-Praxède, à Ste-Cécile en Trastévère, que le Pape Pascal Ier fit orner par des artistes grecs, perpétuent en pleine période iconoclaste les traditions de l'époque justinienne : L'Agneau Dei vers qui montent en double procession les douze brebis apostoliques.

L'Occident, d'ailleurs, reste fidèle au thème de l'Agneau ; il en offre jusque dans les temps modernes, de nombreux exemples, dont le plus fameux est l'Agneau mystique des van Eyck².

Mais voici une figure symbolique du Christ qui se distingue des précédentes par la forme humaine qu'y revêt le Sauveur : c'est celle du Bon Berger. Image naturelle chez les tribus pastorales et qu'on trouve dans les livres poétiques et prophétiques de l'Ancien Testament.

Le Christ lui-même aura recours à cette image familière, et c'est précisément de la parabole de la Brebis perdue et des paroles rapportées par saint Jean : « Je suis le bon berger... », que s'inspirera le thème iconographique qui nous occupe.

Mais — et ceci vaut pour toute œuvre d'art figurative, religieuse ou non — les sources documentaires n'expliquent que le contenu idéologique de l'œuvre, non son contenu plastique. Nous savons pourquoi les artistes chrétiens représentent le Christ sous la forme du bon berger, soit ; mais sous quelle forme vont-ils le faire, pourquoi s'orientent-ils vers telle représentation plutôt que vers telle autre ? enfin, comment cette forme une fois admise va-t-elle vivre dans les différents climats sociaux et religieux où elle évoluera ?

Nous ne pouvons évidemment, dans le cadre d'un bref article, que situer ces problèmes essentiels.

Sans doute le tableau bucolique du berger, debout ou assis au milieu de son troupeau se présente tout naturellement et l'artiste n'a qu'à le « composer » selon les exigences du cadre. Les catacombes nous offrent souvent cette image naïve et gracieuse. Voici, au cimetière « Majeur », à Rome, en une harmonieuse composition

¹ Ex. XII.

² Polyptique de la cathédrale St-Bavon, à Gand (XVe s.).

en hémicycle, le groupe du jeune berger entouré de sept brebis. Debout, vêtu de l'exomide (courte tunique qui laisse l'épaule droite découverte) il caresse une brebis, tandis que les autres lèvent vers lui un regard confiant. Seul, à l'écart, un bélier, l'air un peu buté, n'en fait qu'à sa tête...

Une remarque : le berger n'est pas nimbé ; aucune particularité n'indique qu'il s'agisse du Christ. Mais nul n'en doute parmi les initiés...

Comparons cette interprétation naïve du III^e siècle à la merveilleuse mosaïque dont un artiste ravennate (ou romain ?) orna deux siècles plus tard le « mausolée » de Galla Placidia. Apparemment, rien de changé. Le Bon Pasteur occupe, au milieu de son petit troupeau, le centre de la composition semi-circulaire ; les brebis le regardent ; seul le bélier récalcitrant a disparu... Mais le Bon Pasteur n'est plus un berger ; c'est le Christ, et le Christ triomphant, nimbé d'or, revêtu d'or et de pourpre, et sa houlette est la croix latine. La noblesse un peu hautaine de son attitude se communique aux brebis, saisies dans une attente immobile, au paysage vert et or, où les palmes ondulent parmi les rocs.

L'art chrétien, d'allusif et populaire, est devenu, comme le christianisme lui-même, impérial et théologien.

Le Bon Pasteur revêt, dans l'art paléochrétien, une autre forme, celle du berger portant sur ses épaules la brebis égarée. Forme synthétique, celle-ci : une attitude, un geste, suffisent à rendre fortement le sentiment de joie triomphante exprimé dans la parabole.

Mais c'est aussi l'histoire d'une forme : celle des criphores ou des moscophores par quoi l'art hellénistique célébrait les performances des porteurs de brebis et de veaux.

Comme c'est le cas pour l'Orphée, ce thème, emprunté au répertoire mythologique le plus courant, se prêtait non seulement à revêtir une signification nouvelle, mais à la faire « passer » dans une communauté religieuse, tolérée à peine et souvent suspecte. A telles enseignes que sur certains sarcophages le Bon Pasteur se répète plusieurs fois, comme un simple motif ornemental.

Du reste, rien, ici non plus, ne nous avertit que nous avons affaire au Christ. Le fidèle y met du sien, et l'autorité n'a pas sujet de se sentir bravée.

Même après l'édit de tolérance (313), l'art funéraire continuera à sculpter ces personnages « incognito ». La précaution, devenue inutile, laisse faire l'habitude et les pratiques d'atelier.

Est-ce à ce manque de renouvellement qu'est due la disparition du thème dès le début du moyen âge ? C'est plus encore, croyons-nous, à son défaut de contenu liturgique. Pas plus qu'aux grands cycles de Noël et de Pâques, le Bon Pasteur ne pouvait s'agréger aux ensembles historiques.

Alors l'iconographie du Christ revêt un accent de triomphe et de rigueur théologique, auprès duquel se taisent ou du moins s'affaiblissent les voix de la mansuétude.

Ces voix-là, cette tonalité mineure du message chrétien, il faudra attendre le XIII^e siècle, celui du « Christ enseignant » de Chartres et du « Beau Dieu » d'Amiens pour les percevoir à nouveau.

Ce n'est même qu'à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance qu'on verra réapparaître à Rouen notre thème sous sa forme bucolique. N'est-il pas émouvant de voir le Bon Berger rassembler son humble troupeau au milieu du faste flamboyant de Saint-Maclou et des ornements néo-paiens du Gros Horloge ?

Mais ces tardives reviviscences ne nous font pas oublier que depuis longtemps cette figuration symbolique était effacée devant le visage même du Christ.

L.-E. Juillerat.

NOTES DE LECTURE

Deux doigts de terre

par Annie Guilbert. Editions Juilliard.

A notre époque d'enfants prodiges, l'originalité d'Annie Guilbert tient à ce qu'elle est venue relativement tard à la littérature, c'est-à-dire après avoir vécu une vie difficile et élevé ses enfants. Lourde d'une expérience parfois amère, elle vit son premier roman s'imposer : *Vincente Vernon* obtint une voix au Goncourt, (l'année où les *Mandarins* l'emportèrent). Dès lors, ayant conquis « le droit d'écrire », Annie Guilbert mène de front deux carrières, celles de romancière et de journaliste. Ses enquêtes dans les taudis l'ont amenée à réfléchir sur la condition de la femme et de la jeune fille pauvres. Et cela nous vaut aujourd'hui son second roman : *Deux doigts de terre*. J'aime ce titre, emprunté à un vers de Jules Supervielle :

« Les morts comme fardeau n'ont que deux doigts de terre. »

C'est ainsi que l'héroïne, Violette, devenue riche, exhume son passé lamentable, et qu'en surgit la figure de sa mère, qui a conditionné toute sa vie. Pauvre fantôme veule, usé, aigri par la misère, et qui tout au long du livre égrène ses lieux communs aux oreilles de Violette, dont le seul but aura été d'échapper à la médiocrité sordide de son enfance. A n'importe quel prix. Comme elle est jolie, l'amour s'avère le plus facile et le plus séduisant des moyens.

« Qu'était l'amour ? J'avais peu rêvé. Le froid aux pieds console de tout, on ne pense qu'à lui. La faim a des pouvoirs voisins, elle limite les rêves, le contraint à tourner court, vite butés contre un mur d'angoisse où la peur d'avoir faim est plus inexorable que la faim elle-même. » Violette n'aura plus faim : elle se vend à un homme âgé, mais riche, qui l'épouse. Elle compense son manque d'amour par sa passion de posséder des objets. Cependant Violette n'est pas cynique : elle finit par éprouver une affectueuse reconnaissance pour son bienfaiteur ; et, mettant deux enfants au monde, elle n'aura plus qu'un désir, faire leur bonheur. La fin a un côté « conte de fée », peut-être ?

Je ne le pense pas. « J'ai voulu, m'a dit Annie Guilbert, cette fin, cette « chance ». J'ai voulu que les lecteurs pudibonds eux-mêmes participent à cette aventure, s'en fassent complices, y « sentent », du moins j'ai essayé, que certaines filles n'ont pas le choix. »

Annie Guilbert y a pleinement réussi. Et c'est pourquoi ce petit livre, écrit dans un style précis et dépouillé, mérite l'attention. Il nous laisse un malaise et nous amène à la conclusion qu'un minimum de confort social et de sécurité affective est nécessaire à tout être humain avant qu'il puisse accéder aux préoccupations du cœur et de l'esprit. « Ne jetons pas la première pierre » : telle est la morale de *Deux doigts de terre*.

L. R.

Oeuvres de Teilhard de Chardin :

II L'apparition de l'homme

Aux Editions du Seuil.

Ce second volume des œuvres du Père Teilhard de Chardin n'est pas moins prodigieux (le mot n'est pas trop fort) que le premier. Ici, on a rassemblé un certain nombre d'articles, écrits de 1913 à 1954, et consacrés au problème de l'origine de l'homme. Articles *scientifiques*, les explications *religieuses*, nous dit l'éditeur, ayant été réservées pour un autre volume.

Prodigieux, disions-nous ? En effet, ce que le Père croit pouvoir avancer dépasse largement le domaine du spécialiste, anthropologue ou préhistorien. Car, à partir de vues qui sont, paraît-il, celles de la plupart des savants (à savoir, que la vie est une évolution et que les différentes espèces dérivent les unes des autres, selon des modes qui nous échappent encore), il en arrive à des conclusions bien personnelles, mais solidement fondées (pour autant qu'un profane puisse en juger !) : Que l'évolution de l'univers révèle une orientation se manifestant dans les événements eux-mêmes ; que cette évolution se fait dans le sens d'un développement croissant du système nerveux et une progression constante du psychisme. « Il ne

paraît pas niable, écrit le Père Teilhard dès 1923, que les marches de la Vie (qu'il s'agisse d'insectes ou de vertébrés) se soient toujours dirigées, en fait, vers la réalisation du système nerveux le plus riche et le plus différencié. » Dès lors, la conclusion est que « l'Homme, en qui l'organisation des nerfs, et donc les puissances psychologiques, ont atteint un maximum incontesté, peut être considéré, en bonne science, comme un centre naturel de l'évolution des Primates. » (p. 72). La conclusion est aussi que l'évolution se faisant vers une conscience toujours plus riche en qualité et en quantité, et cette conscience tendant à devenir conscience universelle, et non plus conscience individuelle, à force de « co-réflexion », de conscience partagée, de compassion, si l'on veut, dont le visage actif s'appelle charité, l'évolution doit aboutir à « un je ne sais quoi » où toute différence disparaît à la limite entre Univers et Personne » (p. 369).

L'Univers serait donc, pense Teilhard de Chardin, « ultimement aimable et aimant »... Et les prétentions du Christianisme « de relier objectivement [...] les nappes rapidement convergentes de l'onde humaine avec un Centre réel », justifiées. Du moins, conclut-il, « Si je n'en étais pas déjà convaincu de naissance, je crois que je me le demanderais ! »

Teilhard de Chardin est-il, comme on l'a écrit, un nouveau Pascal ? Je ne puis en juger, bien sûr, mais rarement livre m'a donné autant de joie tonique que celui-là.

J. C.

Chez Mermod :

Poésies de Charles d'Orléans

Dessins de Raoul Dufy.

Poète du XVe siècle (1391 à 1465), Charles d'Orléans a porté à son point d'achèvement et de perfection une certaine poésie de cour dont Christine de Pisan est l'autre représentant illustre. On pourrait penser que son art n'a plus rien à nous dire. Il n'en est rien : édité dans la ravissante collection du Bouquet, de Mermod ; illustré de cinq dessins de Dufy, dont l'élégance est très proche de la sienne, le voici plus frais que jamais, nous séduisant à la fois par la sincérité

du ton et par la diversité de ses thèmes : l'amour, bien sûr (« Dieu qu'il la fait bon regarder — La gracieuse, bonne et belle... »), le mal du pays (blessé à Azincourt, le poète fut des années captif en Angleterre), le poids de la vieillesse et le regret du temps passé, la nature aussi (« Hiver, vous n'êtes qu'un vilain — Été est plaisant et gentil... »), l'amitié, l'horreur de la guerre et l'amour de la paix : « Priez pour paix, douce Vierge Marie... » Une réussite de plus à l'actif de l'éditeur.

J. C.

La Belgique

Collection « Petite Planète ». Ed. du Seuil.

La Belgique est d'actualité. Elle l'est depuis 2000 ans, de la conquête romaine à l'Expo 58, comme le rappellent les pages consacrées à cette terre riche d'histoire et de traditions.

Thérèse Henrot vous conduira des dunes de la mer du Nord à la forêt d'Ardenne, mais surtout elle vous fera faire connaissance avec Monsieur Belgemoyen : vous connaîtrez ses opinions politiques, sa situation sociale, ses distractions, les fêtes où il se complait, la richesse de ses musées, les efforts de ses écrivains écartelés entre deux langues, deux civilisations. Vous voilà armés pour visiter ce petit pays de notre « Petite Planète ».

V. T.

Seize nouvelles

de Graham Greene. Ed. Laffont.

Elles portent leur date et s'offrent au lecteur dans l'ordre où elles furent composées, de 1929 à 1956 : une sorte de rétrospective, où plutôt, un survol.

Mais je m'avoue dans l'embarras pour déceler grâce à elles une évolution dans la pensée ou l'art de leur auteur. Dieu partout présent, plus ou moins.

Plus dans « Monsieur Lever court sa chance » (1936). Lever, parti honnête dans la brousse, en reviendrait escroc... s'il en revenait. Un moustique réduit à trois jours le temps de répit pendant lequel il va « transporter à travers la forêt ses essais de faussaire amateur dans sa poche et les germes de la fièvre jaune

dans son sang ». Il n'en faut pas croire le sarcasme final : « L'histoire aurait pu encourager ma foi en cet omniscient amour si cette foi n'était ébranlée par ma connaissance personnelle de la forêt morte et vide où Monsieur Lever cheminait si allègrement, où il est impossible de croire en une vie spirituelle, en quoi que ce soit en dehors de la nature environnante qui meurt, des plantes qui dépérissent. » Outre qu'elle est fort bien menée, cette histoire est significative de l'art et de la foi d'un écrivain catholique qui se plaît à l'ambiguïté. Voyez « L'église militante » (1953) « Le petit cinéma » (1939), et l'aimable coup double des escrocs d'« Armes égales » (1941). Le coup simple de « Fonctions spéciales » (1954), pour être un coup bas, en est bien plus méchant.

Il est à remarquer que le narrateur, le plus souvent, est l'incrédule dans le dialogue où lui répond, volontiers paradoxal, le croyant : « Une ébauche d'explication » (1948), « Visite à Morin » (1956).

Tout me semble bon, et de nature à nourrir les pensées après la lecture. A l'exception pourtant du dernier récit : « L'homme qui vola la Tour Eiffel », dont la fantaisie est un peu appliquée.

Ajoutons que Graham Greene a la chance d'avoir trouvé en Marcelle Sibon une traductrice qui nous fait parfaitement oublier que nous lisons une traduction. Réussite assez rare.

R. T.

La cathédrale de Lausanne

par E.-S. Dupraz.

Editions Notre-Dame. Lausanne.

En 1906 paraissait le premier ouvrage important et complet consacré au beau sanctuaire gothique de Lausanne. Il était dû à Mgr E.-E. Dupraz... Reprenant une partie de cet ouvrage, épuisé depuis longtemps, y ajoutant des notes prises pendant plusieurs années, au cours de recherches d'archives, se basant aussi sur les dernières découvertes archéologiques, complétant l'histoire de la cathédrale au moyen âge et de l'Evêché par des chapitres consacrés à la deuxième période et à la période protestante et contemporaine, à la paroisse réformée, à la vie intellectuelle, sociale et charitable découlant de l'établissement religieux, ajoutant de nom-

breux appendices explicatifs : bibliographie de la cathédrale, citations historiques, musique et chant, cloches, coutumes religieuses, réfections, etc., le neveu de Mgr Dupraz, Emmanuel Stanislas Dupraz, abbé de Poliez-Pittet, nous donne aujourd'hui un livre magnifique et passionnant sur la cathédrale de Lausanne. Les photographies de M. G. de Jongh, la reproduction d'une gravure sur bois de 1500 extraite du *Manual de Lausanne*, la couverture de René Creux représentant la grande Rose sont particulièrement soignées.

Si chacun sait que Notre-Dame de Lausanne fut édiflée sur les substructures d'édifices plus anciens, que sa dédicace eut lieu le 19 octobre 1275, en présence du Pape Grégoire X et de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, sous l'épiscopat de Guillaume II de Champvent, que son style est pour la plus grande partie de la meilleure époque du gothique, que de choses à apprendre encore qui nous la feront mieux comprendre et mieux aimer !

Le livre de l'abbé E.-S. Dupraz, œuvre d'un érudit, aurait pu être rebutante pour le profane. Il n'en est rien. Cet ouvrage est « pour le lecteur moyen », sans pour autant perdre de sa belle tenue. Livre indispensable à chaque ami de la cathédrale.

V. M.

Trésors des églises vaudoises. Anciennes peintures

par Adolphe Decollogny.

Imprimé sur les presses de MM. Pont, maîtres imprimeurs et préfacé par notre éminent collaborateur et ami L.-E. Juillerat, cet ouvrage est le guide indispensable de tout ami des monuments vaudois... Plus de trente temples et chapelles de notre canton ont conservé des fresques et des peintures de diverses époques. Si on connaît généralement celles du narthex de la cathédrale, celles de Payerne et de Romainmôtier, connaît-on les deux fresques représentant des martyres à Curtilles, la Pentecôte de Nyon, le pèsement des âmes de Pampigny, la mise au Tombeau de Grandson, la fresque de Saint-Sulpice qui passe pour être la plus ancienne fresque gothique de Suisse romande, la vision smaragdine de Saint-Jean dans l'exquise église romane de Montcherand, image des XI^e et XII^e

siècles, proche parente de celle de l'église copte de Baouit, en Haute-Egypte, tous ces Christ de Majesté entouré des animaux du tétramorphe ?

Si le christianisme n'a pas créé l'art sacré qui lui est antérieur, il a su utiliser pour son propre profit une iconographie d'origine populaire. Dans les pays d'occident, l'image est considérée comme « commémoration », moyen d'enseignement, louange au Seigneur. Les premiers thèmes comme ceux de l'immortalité de l'âme, de la colombe et du poisson symboliques, les épisodes de l'Ancien et du Nouveau testament, la vie de la Vierge, du Christ et des saints, les visions diverses, thèmes traités dès la période romane, ceux du XIV^e où la mort est souvent représentée de manière réaliste, où les décors et les costumes subissent l'influence du théâtre se retrouvent en nos églises comme dans toute la chrétienté.

Le livre de M. Decollogny est un émouvant et passionnant pèlerinage dans un pays proche et inconnu.

Disons encore que les 77 excellentes photographies sont dues à M. Maurice Vulliemin.

V. M.

Le blé de la mer

par Jean-Michel Junod.

Ed. de la Baconnière.

Voici le premier roman d'un jeune médecin biennois : trois rescapés d'un camp de concentration rentrent dans leur pays. Qu'en retrouveront-ils ? Le drame du meunier amoureux de la terre, des blés, de la farine pure, de la première nourriture de l'homme, obligé de livrer son moulin aux chimistes alimentaires, s'il touche le lecteur et le remplit d'un intérêt qui ne faiblit guère que dans une fin peut-être hâtive, tout au moins étonnante, presque burlesque, c'est grâce à une qualité d'écriture rare, à une propreté, une netteté de style, à un montage parfaitement réussi. Cependant, la poésie n'est pas absente du roman de M. Junod. Du pays décrit, pays du nord aux plaines balayées par les vents de la mer, des hommes en proie à la peur, au doute, à la honte, le lecteur garde comme un souvenir personnel, la sympathie aussi que l'auteur a su lui communiquer.

V. M.

L'Ornière

par Hermann Hesse. Ed. Calmann-Lévy.

Il s'agit d'une œuvre de jeunesse, et il ne faut pas en attendre la profonde et riche originalité, la forte pensée du *Jeu des perles de verre*. Mais *L'Ornière* a ses beautés et témoigne d'une maîtrise tôt acquise.

Elle intéresse par son sujet : une douloureuse crise d'adolescence, la mort précoce d'un enfant remarquablement doué que ses dons mêmes acculent, de par les exigences et les courtes vues de son père, de ses maîtres, à une dépression nerveuse et au suicide. La hantise de l'examen, une discipline inhumaine, un amour malheureux : Hermann Hesse sait créer l'atmosphère propice au drame et nous mener au dénouement avec beaucoup de sensibilité et de secrète poésie.

Mais pour qui connaît le grand romancier, le plus vif intérêt réside dans le dédoublement de lui-même qu'il opère. S'il est le malheureux Hans, brillant et accablé, il est aussi le génial révolté Hermann, son ami, qui trouve le courage de s'évader à temps, et conquiert sur l'incompréhension mesquine une liberté dont il saura user.

R. T.

La France inconnue

par Georges Pillement. Ed. Grasset.

Georges Pillement poursuit son tour de France. Ce quatrième volume explore le Nord-Ouest : Bretagne, Maine, Anjou, Touraine. La Normandie n'est qu'effleurée.

Que de monuments justement célèbres dans cette région, celle de France peut-être qui en possède le plus, puisqu'elle compte les fameux châteaux de la Loire ! Mais que ces joyaux de la Couronne n'éclipsent pas à jamais des gemmes qui, pour être de moindre taille, sont parfois d'aussi belle eau.

Châteaux forts, manoirs accueillants, églises romanes et gothiques, Georges Pillement les signale à votre attention distraite, touristes de bonne volonté.

Il n'a pas d'ailleurs en vue votre seul émerveillement, il entend aussi attirer l'attention de l'administration des Beaux-Arts sur notre richesse architecturale menacée par la négligence et le vandalisme. Du bon travail.

R. T.

EXPOSITION
D'ARTS ET LETTRES

VEVEY

De
Monet
à
Chagall

100 TOILES
DE LA COLLECTION
ROSENSAFT

Au Musée Jenisch, à Vevey,
du 28 juin
au 14 septembre 1958

Tous les jours de 10 à 12 h.
et de 14 à 18 h. 30
Jeudi de 20 à 22 h. 30

L'altérature contemporaine

par Claude Mauriac. Ed. Albin Michel.

Glanant parmi les quelques définitions que Claude Mauriac propose ou suggère de « l'altérature » (il a créé le terme), retenons celle-ci : « la littérature acharnée à ne rien dire que d'exact ». Elle met en valeur, me semble-t-il, les deux dénominateurs communs aux écrivains « alittérateurs ». « Ne rien dire que d'exact », c'est condamner sans recours ce qu'on appelait autrefois rhétorique et qui a nom aussi lyrisme, envolée, éloquence ; bref tout ce qui est inflation dans les sentiments tout comme dans les vocables.

Quant à l'acharnement ! Artaud, Leiris, Beckett, Nathalie Sarraute sont de terribles nihilistes déchaînés contre une tradition qui se plaisait à l'ordre, l'harmonie et à ce qui n'ose plus avouer son nom : le confort intellectuel. Il n'est que de voir comme Nathalie Sarraute exécute Valéry ou Barthes, Breton et Gide.

Le choix de Claude Mauriac est bon car il va à ceux qui comptent et dont les œuvres sont la caution non bourgeoise des théories. Dirai-je que je m'étonne pourtant de trouver ici Camus ? Sa présence me semble de la part de Claude Mauriac un hommage non dépourvu d'intention polémique et je ne souscris aucunement à son interprétation de « La Chute ». Mais c'est que Mauriac, il nous fait cet aveu, est de ces lecteurs « préférant les écrivains à ce qu'ils écrivent ». De là à vouloir trouver à toute force l'auteur dans son œuvre !...

Fort bien quand il s'agit d'Henri Miller, Georges Bataille, mais un écrivain peut parler d'autres de lui, me semble-t-il. Et c'est à la critique selon Caillois que je souscris : « Après tout, la critique consiste à étudier la technique et la signification d'une œuvre, beaucoup moins la biographie ou la psychologie d'un homme. » (R. Caillois cité par Claude Mauriac).

Mais, ne vous y méprenez pas, Caillois est aussi un « alittérateur ». Et pour finir, qui ne l'est pas ? « Ne parvenant jamais à être pure, l'altérature en ses pointes de réussite avec la presque pure littérature se confond. » C. Q. F. D.

R. T.

ECHOS

Prix littéraire Charles Veillon.

Le concours littéraire aux Prix internationaux Charles Veillon 1958 (décernés en 1959), d'un montant de 5 000 francs suisses chacun, est ouvert. Les auteurs de n'importe quelle nationalité peuvent présenter un ou deux romans de langue française et réclamer les conditions du concours au Prix Charles Veillon, avenue d'Ouchy 29 c, Lausanne (Suisse).

Lauréats du Prix Charles Veillon de langue française (dès 1951) :

- 1951 *Armes et Bagages*
de Pierre Moinot (France)
- 1952 *Le Royaume errant*
de Marie Mauron (France)
- 1953 *L'Enfant noir*
de Camara Laye (Kouroussa AOF)
- 1954 *Les Jardins et les Fleuves*
de Jacques Audibert (France)
- 1955 *Toi que nous aimions*
de Pernette Chaponnière (Suisse)
- 1956 *La Clarté de la Nuit*
de Jean-Pierre Monnier (Suisse)
- 1957 *Le Clown*
d'Alfred Kern.

Bienne, deuxième exposition de sculpture en plein air.

Sur l'initiative de M. Marcel Joray, président de l'Institut Jurassien des sciences, des lettres et des arts, les dispositions utiles viennent d'être prises pour l'organisation d'une deuxième exposition suisse de sculpture en plein air. Cette

manifestation aura lieu en août et septembre 1958, à Bienne, dans les vastes jardins et pelouses qui abritèrent la première exposition de 1954, dont le succès fut considérable. L'exposition sera placée sous le haut patronnage de la Confédération, du canton de Berne et de la ville de Bienne et des achats officiels y seront faits.

Château de Nyon : Vingt siècles de céramique en Suisse.

Du 21 juin au 31 août, cette exposition — organisée par la ville de Nyon à l'occasion des 2000 ans de sa fondation — montrera non seulement des poteries de l'antiquité jusqu'au moyen âge, mais encore des porcelaines de Nyon, de Zurich du XVIIIe siècle, des porcelaines décorées à Genève au début du XIXe siècle, les splendides faïences du XVIIIe siècle faites à Berne, Zurich, Lenzbourg ; on y verra aussi les meilleurs produits rustiques de Langnau, Winterthur, Heimberg, les délicieuses terres de pipe de Suisse romande et de Matzendorf.

Notre siècle sera représenté par des poteries faites et décorées par Erni.

Yverdon :

Exposition : Cent-cinquante ans de fonderie d'art.

La Sarraz : L'Atelier de Gleyre.

Berne, Galerie Spitteler :

Septembre : Patocchi ; Octobre : Landolt ; Novembre : Janebé ; Décembre : Andenmatten.

Genève : Exposition Vlaminck.

galerie kasper

4, rue de la paix

lausanne

ouverture : 10 septembre

prix suisse de la peinture abstraite 1958
(participation internationale)

VOYAGES POUR L'ART

Vérone Week-end du Jeûne

(du samedi 20 au lundi 22 septembre)

Des monuments romains. - L'imposant château des Scaliger. - L'église romane de s. Zeno et ses fameuses portes de bronze. - De précieux édifices gothiques et Renaissance. - Un paysage urbain de grand caractère inscrit dans l'S majuscule de l'Adige. Départ de Lausanne, samedi 20, à 14 h. 14. Retour à Lausanne, lundi 22, à 22 h. 48.

Prix : Fr. 97.— *Délaï d'inscription : 6 septembre.*

Naples du 18 au 26 octobre

Naples - Ischia - Capri - Pompéi - Sorrente - Amalfi - Salerne - Paestum.
Rail - Route - Mer.

Programme détaillé sur demande.

Vacances de Pâques 1959

L'Andalousie

Lausanne - Barcelone par train ou avion.
Barcelone - Cadix par mer.
Circuit en car : Cadix - Xérès - Ronda - Malaga - Grenade - Cordoue - Séville.

La Sicile

Lausanne - Messine. Circuit en car privé : Taormina - Catane et l'Etna - Syracuse - Gela - Piazza Armerina - Enna - Agrigente - Selinonte - Ségeste - Palerme - Monreale - Cefalù. Palerme - Naples par mer.

Programmes détaillés en préparation.

VOYAGES POUR L'ART

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