

# POUR L'ART



Lausanne - Paris - Sept. - Oct. 1958 - No  
Onzième année - Parution six fois l'an

62

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.—

Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 800.—

## Publicité

*Régie des annonces :*

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

## Sommaire

*René Auberjonois :* La vie aux musées.

*Jacques Chessex :* Une note pour Auberjonois.  
Sur un tableau d'Auberjonois : l'Arène.

*Louis Bovey :* Signification d'une rétrospective.

Deux lettres de René Auberjonois.

*Jeanlouis Cornuz :* Roger Martin du Gard.

Gai, gai, marions-nous... !

*Marc Eigeldinger :* L'imagination mythique  
d'Odilon Redon.

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

Notes - Echos - Projets.

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

## 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, 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

Librairie du Grand-Chêne  
Lausanne

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

RENÉ AUBERJONIS :

## *La vie aux musées*

Le Louvre, parmi tant de musées, est un musée très bon enfant.

Je parle de l'intérieur. L'extérieur est d'un palais mort. Si je veux le revoir vivant, j'écoute cette dame russe qui garde certain souvenir de ses quais déserts, d'une façade nue avec de hautes fenêtres aux vitres crevées où flottaient deux rideaux bleus.

Il y a plusieurs façons de le visiter.

Gratuitement d'abord, qui est la seule bonne, avec la foule des dimanches, si respectueuse du passé dès qu'elle a quitté son arrondissement. Les jours sur semaine, grâce aux copistes, aux cours tactiques — aux troupes dirigés par des guides, le côté exhibition ressort péniblement.

Il faut alors s'en aller, ou engager la conversation avec les nouveaux gardiens (pas les anciens), grands blessés arrachés à leur vrai métier — ou jouer aux barres avec les écoliers de la cour d'honneur, ou attendre l'heure du repas qui vide les salles. Une heure de silence parfait. La toile que l'on cherche s'isole et devient sublime.

Pour un peintre aller au Louvre (ou au Prado ou à la National Gallery) c'est relire ses classiques.

Encore y a-t-il manière de le faire. Sans imagination, comme c'est le cas pour tout dans la vie (cet enfant a trop d'imagination !) on stérilise ce qui s'offre à votre vue — à votre sentiment — à votre jugement.

Car indépendamment de leur valeur propre, la première en jeu, ces œuvres avaient une destination plus vivante que d'échouer dans un musée. Elles ont été retirées de la circulation. Sans imagination, je doute que l'on rende la vie à toutes ces richesses dont la vraie richesse avait une autre signification.

Il y a déplacement des valeurs dans un musée. Telle petite lampe en terre tenue il y a 6000 ans par une main tremblante au chevet d'un enfant malade attend inemployée avec cent autres lampes dans une vitrine. Telle toile galante enlevée à l'alcôve, ces saints à leur autel, ces dieux à leur temple ! Et les cochers de cirque applaudis sous Néron, ce sont les mêmes qui tombent à la rivière des tribunes d'Auteuil le jour du Grand Steeple ; mêmes têtes dures, mêmes petits fronts aux oreilles décollées.

Mais la galerie des Antiques baigne toute cette vie d'une lumière glacée — cent statues de la décadence versent l'ennui de leurs gestes figés.

Je vous dis, c'est très écrasant ou très maussade. Il y a suralimentation dans cet immense garde-manger, où les chefs-d'œuvre s'entassent mêlés à beaucoup de mauvaises choses. Et il faut y apporter beaucoup de soi-même, y entraîner avec soi toute cette vie qui bat au dehors, mettre dans sa visite moins de ce respect scolaire qui vous faisait autrefois parler à voix basse devant les maîtres avec une sorte de superstition. Alors le Louvre devient très brave, peuplé de gentils gardiens, ou de policiers de la secrète en chapeaux melons que tout le monde connaît (bonjour Monsieur Ernest !), d'échoppes où pour deux sous vous avez la *Victoire de Samothrace* ou l'*Aurige vainqueur*. Sans doute est-ce un plaisir de vacances. Une fois repris par votre travail, vous laissez passer *des mois*, des années sans y retourner. C'est bien comme cela. Il faut que le présent l'emporte sur le passé.

\*

Une main s'agite dans la glace de l'armoire. Je marche, entre deux parois drapées de couleurs, sur l'eau des parquets, ces longues allées brillantes où se reflètent tous les morts.

Murillo devient tendre avec son *Repas des Anges* — la *Joconde* fade, presque mignarde — *Latour* insupportable dans ses ressemblances trop vraies (le vrai trop vrai devient faux) — *Lesueur* plein d'amour. On rétablit les valeurs, on se libère des habitudes prises pour revoir avec des yeux frais, avec un cœur frais, ou pour trouver raffermie l'image que le temps avait affaiblie.

Ces morceaux de miracle : le pied rose de la *Grande odalisque* couché sur la soie bleue, la bouche humide du jeune violoniste de Prudhon.

Puis ces brusques passages, ces sauts en arrière vers le siècle archaïque, vers la préhistoire : le buste rouge d'Apollon, son bras maigre et pur, ou les statuettes des Cyclades plantées comme des fourchettes dans une table et qui dressent leur tête de mante religieuse taillée dans le calcaire.

Suivant les époques, cette vie se jette à la surface, ou reste emprisonnée dans sa gangue, ou bien encore disciplinée offre une apparente froideur.

Certains temps troublés se vident de leurs artistes par le haut et frémissent par le bas où l'appel d'air se fait plus violent. Ainsi de celui de David, qui y règne seul. Ses élèves sont pliés à sa règle, les uns asservis, les autres prêts au suicide. Mais, en bas, fait d'une matière plus simple que dans les époques précédentes, sort tout un art usuel plein de santé : le plomb, le cuivre, des laines rouges, des cotonnades bleues, d'épaisses toiles blanches, de la terre peinte. Chaque objet marqué d'un ordre très sûr parti d'en haut.

Peut-être est-ce là qu'il faut chercher les vrais élèves de David, ses libertés, son réalisme fardé.

Et Fragonard qui berce encore au seuil de la Bastille la soie de ses escarpolettes !

Philippe, le gardien manchot, bûcheron avant la guerre, agite gaiement sur mon passage sa manche vide : « Demain lundi », qu'il crie, « on va lever des cerfs dans la forêt de Villers Cotteret avec mon beau-frère qui est valet de chiens de la meute à Ménier ! » Derrière lui s'allonge le marbre de Diane, le beau corps nu de la duchesse de Valentinois qui mêle ses bras aux ramures du grand cerf.

*René Auberjonois.*

Texte paru dans la revue *Aujourd'hui*.

## LES ÉDITIONS CONNAITRE 5, bd des Philosophes Genève

### LE CLUB DU LIVRE EN TIRAGE LIMITÉ

- en édition nominale aux souscripteurs
- au prix de volumes habituels

### Des ouvrages personnels qui se distinguent des tirages en série

Titres encore disponibles :

*Les aventures du roi Pausole*, P. Louys, illustré par Henri Monier (Fr. 7.50).

*Le vieux de la montagne*, Jarry, Edition du cinquantenaire, « Collège de Pataphysique »  
Préface de R. Queneau (Fr. 15.—).

*De la terre à la lune*, J. Verne, illustrations de l'époque sur papier couleur (Fr. 7.50).

*Macédoine de la Vie de Paris*, les derniers contes inédits d'Allais (Fr. 6.—).

A paraître en octobre :

Albert Paraz : LE MENUET DU HARICOT accompagné d'inédits de Céline.

puis : un pastiche de Paul Reboux sur Françoise Sagan, Marc Stéphane et lettres  
de Léon Daudet.

Désirez-vous être tenus au courant de nos éditions ?

Dites-le nous et vous recevrez régulièrement notre mensuel.

Voulez-vous recevoir un de nos volumes, adressez-vous directement aux  
Editions Connaître. (Cpte ch. post. I. 100 99 - Téléphone (022) 25 11 23)

# Une note pour Auberjonois

Je regarde un dessin d'Auberjonois. C'est une jeune femme, une danseuse de ballet en petite robe, elle s'appuie légèrement à une rampe d'escalier, le coude replié sur un feston de bois ; le haut du corps et la tête se détournent de nous comme pour répondre à quelque appel chuchoté, la jambe gauche, fine et forte, soutient le corps léger qui vire, la jambe droite se replie, elle épouse le mouvement du bras et de la nuque.

Derrière elle, l'escalier monte, bientôt caché par un rideau, la robe se gonfle, la paroi nue se casse dans un angle gris...

Un port de tête altier et gracieux, une distraction légère, certes, mais d'où vient que cette femme me donne cette impression de merveilleuse vigueur, de netteté, de santé paysanne ? Voici la joue, non point maigre comme les joues de toutes les danseuses mythologiques, mais ronde et pleine comme la joue d'un enfant fort, voici le nez retroussé et gamin, l'oreille espiègle, la natte des cheveux tordue et ferme, le cou large et robuste... Certes les épaules sont très fines, les bras minces, les doigts plus longs que des doigts campagnards. Mais la jambe est si vigoureuse, le petit pied si volontaire, si ferme dans sa manière légère et riante...

Maintenant, voici la Belle du Dézaley : un corps lourd et solidement assis, les épaules larges et rondes, les bras épais (au bras droit, dans le pli du coude, voici l'anse d'un panier rond), les doigts sont carrés et courts, c'est une belle paysanne à la tête tranquille, la bouche est petite, les yeux écartés, le nez épais dit la plénitude et la force mûre, les hanches larges parlent de maternité, de calme, de noble et sereine présence.

La danseuse de ballet, la belle vigneronne. Deux œuvres d'Auberjonois, et j'en suis persuadé, l'expression des deux tendances profondes qui l'ont animé toute sa vie. L'une le poussait à chérir les choses raffinées et élé-

gantes, les êtres aristocratiques, le détachement et l'ironie qui nous élèvent au-dessus du monde quotidien, de ce monde mesquin, *bourgeois*, dont il refusait les lois et la manière de vivre. L'autre voulait qu'il aimât les choses primitives et élémentaires, le bât d'un mulet, disait Ramuz, un gobelet de bois, une bouteille valaisanne, des choses *braves* et parfaitement pures, nées de la nature, comme elle évidentes et fortes.

Au prix d'un immense travail qui fut une conquête quotidienne de lui-même, il réussit à fondre ses deux natures en un profond, en un extraordinaire pouvoir de peintre.

Dans un pays qui supporte mal la grandeur (comme d'ailleurs toute forme individuelle de recherche, de lutte ou de haute vocation), il se trouva solitaire, combattu, moqué et jaloué par ses confrères eux-mêmes.

Il fermait sa porte, il travaillait. Il avait l'amitié de ses pairs, Ramuz et Strawinsky, Eluard, Valéry, et Cingria, et Gilliard... On va tenter aujourd'hui de le nationaliser, de l'appriivoiser, on va dire *notre* Auberjonois comme on a dit *notre* Ramuz. Contre cette forme de séduction particulièrement basse, il convient de réagir vivement. Vous ne vous êtes jamais laissé *réduire* à rien, Auberjonois ! Dans un pays qui souffre plus qu'un autre de la combine et d'une insupportable impuissance courtoise et désinvolte, vous resterez le signe vivant de la grandeur comme le seraient un beau chêne solitaire, un rocher, un haut trait de lumière pour notre regard émerveillé.

Jacques Chessex.

Vient de paraître  
aux Editions Mermod :

## RENÉ AUBERJONIS

44 photographies et dessins. — Etude de Fernand Auberjonois :  
*Le peintre dans son atelier.* — Choses vues, critiques et textes  
de René Auberjonois. — Un beau volume au format 19 × 25,5,  
tirage limité à 550 exemplaires. **Le volume Fr. 30.—**

Diffusé en exclusivité par :

**ARTS ET LETTRES** - Chemin de Barberine 3 - Lausanne

# l'arène

Descendre dans l'arène, c'est se mesurer avec l'ennemi, mais c'est aussi affronter la foule et ses cris, l'astre dans son ciel, la ville derrière les gradins. Le toréador ne lutte pas seul : ses acolytes l'épaulent, dix mille spectateurs suivent et vivent le moindre de ses mouvements, une population entière retient son souffle.

Rien de tel dans l'arène d'Auberjonois. Elle est vide — infiniment, terriblement. Le soleil s'est éteint au cœur de la piste. Une sorte de deminuit, en laquelle toute présence humaine et toute solidarité se sont résorbées, pèse de ses verts maléfiques, de ses noirs roux, sur les hauteurs de la toile ; elle cerne et isole tragiquement le lieu du duel. Un mur hargneusement modelé, épais comme un rempart, emprisonne sans recours l'homme face à la bête. L'horizon, vague mais dur, dresse une seconde clôture, posée sur le plan vertical comme une précaution supplémentaire.

Car il faut que le drame se joue. Le peintre a bouché toutes les issues par lesquelles l'un des acteurs pourrait s'échapper. Impossible de tricher : le taureau attend, cornes baissées. Mais cette lourde masse de muscles bandés, cette force aveugle brutalement ramassée sur elle-même, prête à foncer, guette à bonne distance. Le peintre l'a placée à l'extrême bord de l'enceinte. Un immense espace mental la sépare du toréador — mince trait de vie intelligente. Dans ce vide jauni, éclairé, transfiguré par une lumière intérieure, nombre de prestes manœuvres sont possibles. Devant le taureau-destin, dans l'échine duquel un chevron rouge sang est déjà planté tel un signal, la liberté étale ses plans larges et purs d'embûches. Nulle ligne qui, pour l'homme, indiquerait une contrainte, une voie tracée. La bête, par contre, est étroitement prisonnière de sa nature. Le peintre l'a acculée au mur pour marquer qu'elle ne saurait échapper à la loi de l'espèce. Mieux : derrière elle, gravé dans la pâte chaude de la toile, un trait inexorablement transversal, d'une rigidité mécanique, indique avec force que la seule attaque possible se développera selon le schéma une fois pour toutes fixé par l'instinct. Dans les limites du champ clos, le toréador peut encore choisir, et même se choisir. Mais pour le taureau, il n'est point d'autre ressource que de se ruer en avant. Déjà, il courbe la tête dans un mouvement d'obéissance aveugle. Tout le déterminisme de la nature accable son cuir noir, écorché par les banderilles.

On s'attendrait à voir entre les mains du toréador le classique carré d'étoffe rouge qui déchaînera la fureur de la bête. Mais Auberjonois réserve au taureau cette couleur de provocation. Le seul accent écarlate que comporte la toile s'incruste en effet dans la pesante silhouette de l'animal. La situation traditionnelle se trouve ainsi paradoxalement renversée. Est-ce



hasard ou intention ? Le peintre a-t-il voulu, par ce transfert et cette inversion, souligner qu'il ne s'agit pas d'une bête quelconque, mais d'un taureau mythique, archétypique doté à la fois de tous les pouvoirs et de toutes les faiblesses de la fatalité ? Cette indication prodigieusement spectaculaire, ce signe géométrique rouge néon qui brille et brûle comme un phare dans la pénombre mate du tableau, dépouille la bête de ce qui pouvait lui rester d'anecdotique et lui confère une vertu magique. En outre, le chevron écarlate fait fonction de cible. Les éléments d'angoisse, épars sur la surface de la toile, convergent vers ce point excentriquement central et s'unissent pour tracer les lignes de force du drame.

Mais l'habileté suprême du peintre a été de ne rien résoudre. Si l'un des deux acteurs gisait mort sur le sable de l'arène, le vide se viderait de son sens et se transformerait en un espace stérile. Tout serait en effet décidé et l'on se sentirait las comme après avoir refermé un livre. La foule néantisée sur les gradins, à l'exception de trois silhouettes obscures dressées comme des Parques, le ciel hostile, le mur sans porte et sans faille, ne seraient plus que matière et mastic triturés par la brosse.

On songe à la corde raide. Sans l'acrobate qui, balancier en mains, y risque sa peau à petits pas, elle n'est qu'une tresse de chanvre tendue entre deux pylônes. Pour la transcender, la faire vivre et participer à la guerre d'adresse et de ruse que le saltimbanque mène contre la force de gravitation, il faut que le destin s'appuie sur elle d'une partie de son poids.

Dans « L'Arène », Auberjonois a réussi — tour de force rare — à faire concourir au drame chaque élément du tableau et jusqu'à la moindre virgule de couleur. On peut penser, me semble-t-il, que cette toile, malgré sa nudité et sa monochromie quasi puristes, est exactement le contraire d'une peinture pure. Songeons à une composition de Mondrian. On y trouve la même démarche que dans « L'Arène » : le peintre s'efforce, par une série de sacrifices, d'éliminer tout ce qui est accessoire et de parvenir à l'absolu du signe, à une sorte d'équilibre statique et définitif. Mais les points de départ et d'aboutissement sont différents. Mondrian est prisonnier de ses contraintes. Il part de la géométrie et aboutit à la géométrie, tandis qu'Auberjonois part du concret, passe à la géométrie et, grâce à un effort dernier, aboutit à l'universel. Sans doute s'insurgerait-il à l'idée que quelqu'un puisse prêter à « L'Arène » une signification autre que strictement picturale. « Parlons métier » dirait-il, c'est-à-dire formes, couleurs, valeurs, volumes, composition. Mais rend-on compte d'une œuvre littéraire en faisant simplement de l'analyse logique, en épluchant le style, en la situant dans l'évolution des genres ?

Auberjonois disait à Held (cf. « Formes et couleurs », No 4, octobre 1942) que la pensée la plus profonde de Pascal ou de Joubert, la phrase la plus elliptique de Retz, doivent leur richesse à leur forme. On ne peut s'empêcher de trouver l'affirmation quelque peu téméraire. La valeur d'une toile d'Auberjonois réside-t-elle exclusivement dans la parfaite maîtrise du métier ? Nous sommes certes sensibles au style, à la perfection for-

melle plus ou moins grande d'une énonciation, mais l'énoncé lui-même nous intéresse au plus haut point, il compte autant et peut-être plus que sa forme.

D'une toile d'Auberjonois à une composition de Mondrian, il y a toute la distance qui sépare trois lignes de Gide d'un vulgaire, mais parfait exercice de grammaire. Et c'est pourquoi je me hasarde à prétendre que « L'Arène » va très au delà de ce qu'il est convenu d'appeler de la peinture pure et absolue. Comme toutes les toiles d'Auberjonois, mais à un degré plus aigu, cette toile contient une dimension psychologique, un élément de mystère, une composante profondément humaine qui ne sauraient se ramener à des catégories technico-picturales, ni s'expliquer par les simples considérations de formes auxquelles se livrent les peintres dès qu'ils se mettent à parler métier.

Le taureau est, si l'on veut, le taureau-destin, mais c'est peut-être aussi le Minotaure qui hante l'imagination de tant d'artistes modernes, apparaît comme un signe magique dans nombre d'œuvres de Picasso, obsède Hans Erni, meuble certaines toiles de Max Ernst, se mêle aux compositions de Chagall, traverse le surréalisme à la manière d'un leit-

motiv. L'arène, en tant que théâtre d'un drame proprement archaïque dans la simplicité de ses lignes et l'inexorabilité de son déroulement, a également préoccupé Henri de Montherlant, et, sur un plan déjà plus anecdotique, Joseph Peyré et Blasco Ibanez, entre autres écrivains.

Pour appréhender tout ce que contient la toile d'Auberjonois, pour découvrir ce qui la hausse au rang de symbole, il suffit de la confronter en esprit avec les scènes de corrida peintes par tant d'artistes uniquement soucieux de pittoresque. On s'aperçoit alors qu'Auberjonois, par delà le jeu souverainement réussi des formes, délivre un authentique message sur la condition de l'homme.

*Ce texte nous a été envoyé sans signature. L'intérêt qu'il présente nous a paru mériter sa publication.*

## LIVRES D'OCCASION

C.-F. RAMUZ

*Oeuvres complètes, Ed. Mermod.*

a) 23 volumes brochés Fr. 450.—

b) 23 volumes reliés  
avec un album Fr. 750.—

BALZAC

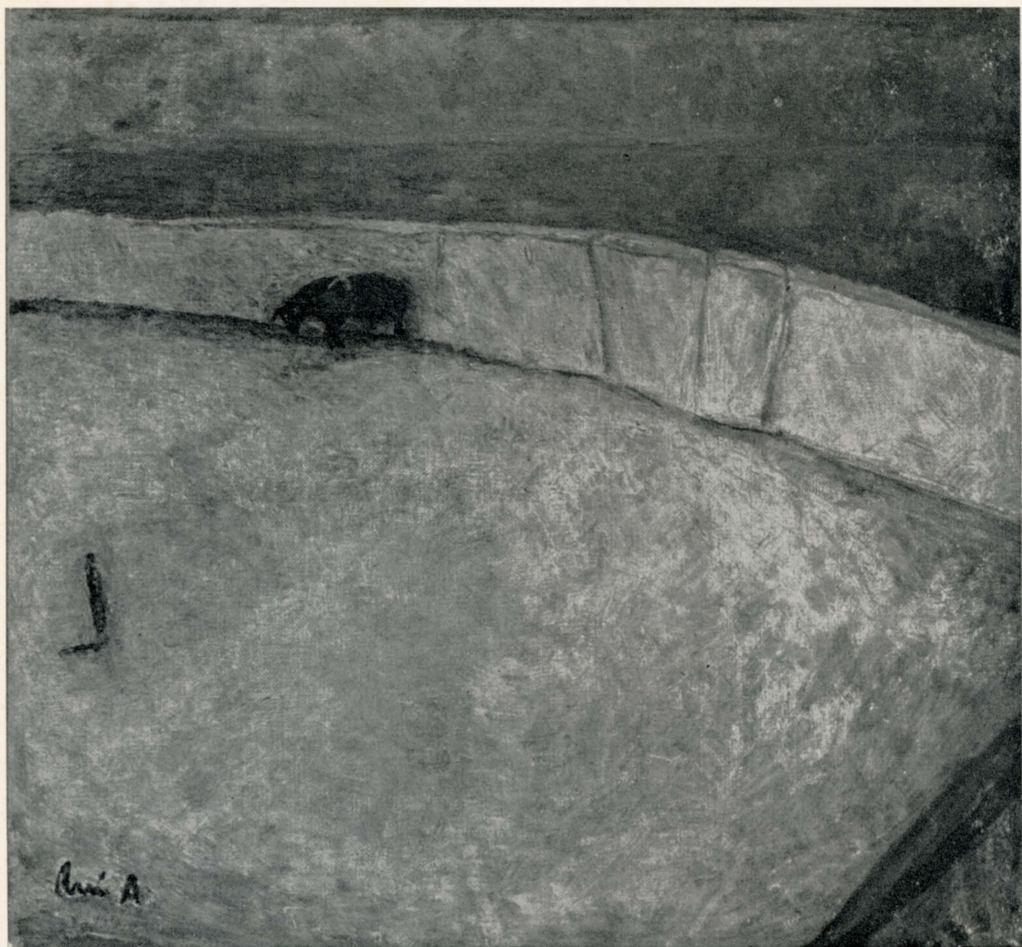
*Oeuvres complètes, Ed. Ollendorf.*

50 volumes in-8 illustrés,  
reliés demi-chagrin.

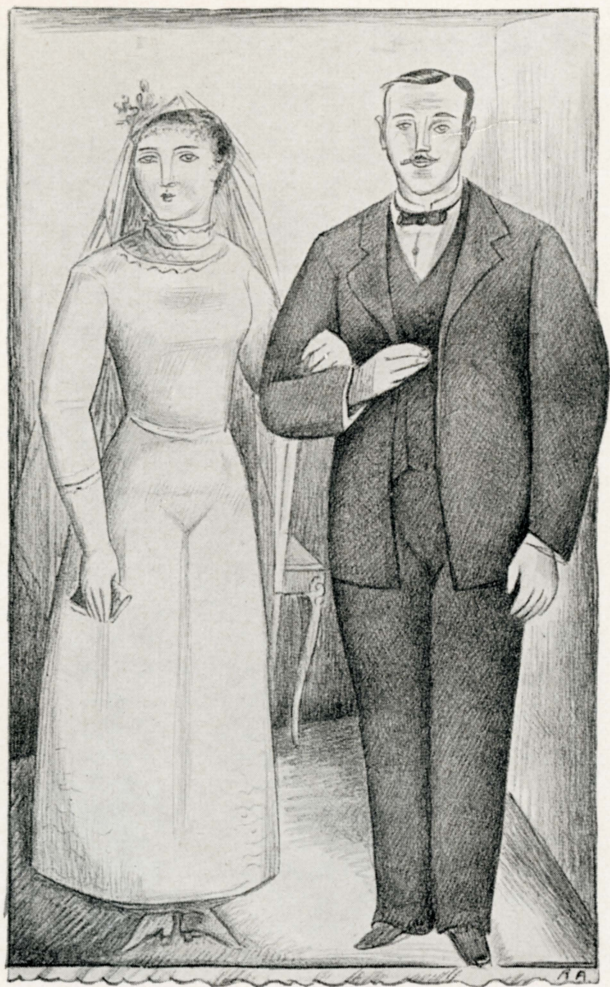
Bel exemplaire Fr. 750.—

## LIBRAIRIE DU GRAND-CHÊNE

Ernest Abravanel - Grand-Chêne 8 - Lausanne



René Auberjonois: L'Arène.  
(Collection du Dr Rigenbach.)



René Auberjonois.

*(Cliché obligeamment prêté par les éditions Mermod.)*

## Signification d'une rétrospective

Il est des rétrospectives qui ne se justifient guère. Plutôt que de servir une œuvre, elles la desservent au contraire, et la déprécient définitivement en attirant l'attention sur telle défaillance ou sur tel aveu d'impuissance.

L'artiste peut avoir largement joui, sa vie durant, d'une réputation surfaite par une publicité habilement orchestrée et bénéficié d'appuis efficaces plus ou moins désintéressés. Le grand rassemblement de son œuvre, loin d'apparaître comme la juste et définitive consécration d'un talent, pose alors le point final d'une aventure en fin de compte déconcertante et permet d'établir un bilan dont les actifs éprouvent quelque peine à compenser les passifs.

Et chacun s'en retourne chez soi avec ses déceptions et ses regrets.

\*

Il n'en va, heureusement, pas de même avec René Auberjonois. Loin de là.

Le peintre jouissait certes d'une large audience, en Suisse alémanique notamment. Il souffrit néanmoins, à la fin de sa vie surtout, des malentendus soulevés par certaines initiatives et des préjugés attachés à sa personne — qu'il avait, à vrai dire, fréquemment entretenus avec un soin jaloux.

Ses compatriotes, dans leur grande majorité, admettaient qu'il fût un grand artiste, même s'ils avaient mis du temps à le reconnaître. Complexe du provincial ou timidité congénitale, ils évoquaient toutefois volontiers les limites de son art — comme si le propre d'une œuvre équilibrée n'était justement pas de savoir fixer ses limites pour les atteindre et parfois les dépasser — ou les singularités de son caractère, afin de justifier leur attitude à l'égard d'une œuvre et d'un homme qui ne cessaient de les surprendre.

Avec cette importante rétrospective — importante non seulement par le nombre et la qualité des œuvres qu'elle rassemble, mais surtout par l'à-propos qui a présidé à leur choix — le peintre et son œuvre retrouvent leur vrai visage.

Et ce pays découvre enfin, après trop d'hésitations et de retours sur soi-même, les vraies dimensions d'une très grande œuvre, la plus authentique peut-être qui soit toujours parvenue à le servir sans jamais le trahir.

Cette vaste rétrospective vient donc à son heure couronner une carrière exemplaire, à laquelle ne manquait plus, depuis longtemps déjà, que cette ultime et officielle consécration.

Les malentendus et les préjugés les plus tenaces ne sauraient résister longtemps à cette épreuve.

\*

Mais cette rétrospective revêt encore une autre signification :

— Dans ces salles pleines d'images familières bien que parfois inconnues, le peintre reprend irrésistiblement la place que lui avait parfois disputée le dessinateur.

— L'attentive sensibilité de l'artiste se superpose à son ironie acérée et parfois cruelle, et se conjugue avec elle pour étendre la portée de son œuvre.

— La diversité et l'audace de ses recherches — il a tout abordé, et rapidement tout épuisé sans jamais se compromettre — souligne la constance de son inquiétude, de son désir et de son besoin de faire et refaire le tour des êtres et des choses pour les dépouiller de leurs apparences, leur ravir leurs secrets et les posséder pleinement.

\*

Un long commerce de collaboration et d'amitié avait certes déjà permis à C.-F. Ramuz de dresser le portrait de son ami et de situer son œuvre en termes définitifs<sup>1</sup>.

Mais il nous manquait encore ce choc global, qui, mieux que les mots, surprend le spectateur et impose sans discussion une personnalité solidement enracinée dans la vie et néanmoins toujours avide de poésie véritable, cette ample vision d'ensemble qui embrasse les premiers pas et les derniers accords d'une œuvre sans cesse harcelée par le désir d'aller plus avant, qui hésite, se reprend et triomphe tout en demeurant toujours fidèle à soi-même.

\*

Cette rétrospective s'avère ainsi particulièrement opportune — indispensable même à quiconque veut pénétrer l'œuvre d'Auberjonois jusque dans ses derniers retranchements.

Il faut donc savoir gré aux organisateurs d'avoir osé l'envisager, et surtout de l'avoir organisée de manière à résumer et illustrer avec efficacité une œuvre qui dépasse, et largement, les étroites frontières d'une telle manifestation, ainsi que celles du petit pays, qui peut se flatter d'avoir donné le jour à un artiste de la taille de René Auberjonois, et regretter parfois de l'avoir mésestimé.

L. Bovey.

<sup>1</sup> C.-F. Ramuz : *Auberjonois* (H.-L. Mermod, éditeur, Lausanne, 1943).

# Deux lettres de René Auberjonois

*Le Grand-Chêne - 18 janvier 1940.*

*Non ! cher ami — je ne connaissais pas cette poésie de Verlaine<sup>1</sup> et je vous remercie de l'avoir relevée pour mon plus grand plaisir. Elle est bien belle. Voilà évidemment ce qui manque aux autres pays (je pense à l'Allemagne) dotés de grands poètes, cette forme à la fois familière et touchée d'une grâce divine. J'ai entrepris depuis des semaines le seul Goethe que je connaissais imparfaitement, et sa correspondance me touche infiniment. Il y est tout autre qu'on ne l'a dépeint, pas solennel du tout, et si visuel dans le point de départ de ses pensées, que mon œil de peintre le suit avec bonheur. Cerné par les femmes — incapable de leur résister, il a toujours su rompre le cercle qui risquait de l'enfermer — et cela sans lâcheté. Quelle vie pleine et réalisée !*

*Le 31 décembre au matin j'ai fui Lausanne [...] Là-haut, à X., l'ancienne cuisinière d'Albert Muret m'avait logé à la Consommation dans une chambre au-dessus du café. Bien sûr que la St-Sylvestre y a été bruyante, un mélange de carillons et de gros cris, d'Eglise et de blasphèmes, de prières et de jurons, comme il se doit chez des croyants pris de vin. Mais aussi du soleil et la paix. Trente ans que je n'y étais monté dans ce village noir ! Les hommes demeurés étonnamment jeunes, les femmes mortes ou cassées en deux. Morte Fridoline qui allaitait son petit pendant son sommeil — folle Ludivine qui me posait l'Angelus, toute noire Euphrosine mère de 17 enfants, dont 7 de morts. Restait Sabeth que j'ai connue rouge et pleine d'éclats de rire — j'ai retrouvé une vieille sans dents, traversée de profondes rides. Deux fois je lui ai rendu visite ; près du poêle en pierre nous avons parlé, et la nuit descendait sur toutes les pauvres choses dont je me souvenais : son lit où ils couchent cinq — la table polie par la graisse, et Ste-Agathe dans son cadre, offrant à Dieu son sein coupé par le bourreau — un sein blanc, fade comme un blanc-manger. « Il faut accepter la vie, m'a dit Sabeth, Dieu fait le reste. » ! Faire le reste... Est-ce la mort dont elle voulait parler ? Et aussi : « Mon homme on s'est entendus, et il buvait et parfois il frappait, un vrai « troubadour ».*

*Je ne travaille pas mal, c'est-à-dire peu, mais avec une certaine lucidité qui, ces dernières années [...] me manquait. Aujourd'hui M. le*

<sup>1</sup> « L'agneau cherche l'amère bruyère  
C'est le sel et non le sucre qu'il préfère  
Son pas fait le bruit d'une averse dans la poussière... »

Conseiller d'Etat Y., flanqué de Z., sont venus voir où j'en suis avec ma peinture. Plus de deux heures d'horloge à présenter mes toiles, comme un employé de la Belle Jardinière. Ces déballages sont pour moi un martyr, je n'y vois que des œuvres incomplètes, semées de trous, si peu en rapport avec l'effort absurde que me donne. [...]

Cher ami, je vous serre affectueusement les mains et vous remercie de votre bonne lettre.

votre R. Auberjonois.

Cher ami

(S. d.) Jeudi soir.

Je ne sais pourquoi je me suis imaginé hier au soir en vous serrant la main que je vous reverrais à l'après-conférence des étudiants de Belles-Lettres — dans leur local ! Réunion tout intime, où Valéry n'allait qu'à contre-cœur et où il n'est du reste demeuré qu'un instant. J'ai été déçu de ne pouvoir échanger quelques paroles avec vous ! Cette conférence était du reste parfaitement nulle ; je m'en doutais à l'avoir entendu — lui Valéry — manifester son horreur de ce « genre » rémunérateur cher aux belles madames.

J'avais passé la journée avec lui ; autant ses remarques concernant son métier sont vivantes et solides, autant celles qu'il fait — de préférence sur la peinture — sont parfaitement quelconques, voire fausses. Cet homme n'a pas dépassé Wagner (son Dieu) en musique — et Degas en peinture. M. m'a tellement pressé de lui faire un dessin de Valéry (qui était consentant) que ce matin nous nous sommes enfermés dans le studio de la villa où tout en parlant, fumant et marchant, j'ai tiré finalement quelque chose de cette figure. Les yeux sont beaux, très doux, la bouche par contre assez déplaisante, molle quand elle est ouverte, plutôt méchante (ce qu'il n'est pas, je crois) quand elle se ferme. Mais on ne la voit pas cachée qu'elle est par cette épaisse moustache à la Ramuz ! C'est égal, les artistes que l'on aime dans ce qu'ils ont créé gagnent à ne pas se dévoiler. Pourquoi vouloir à tout prix les connaître ! Ma déception cette fois-ci a été vive. J'ai quitté Valéry à 3 heures, et rentrant à pied dans ce décor de banlieue qui entoure la villa de M., j'ai retrouvé avec bonheur toutes les choses simples qui font mon plaisir de chaque jour : des maisons bien éclairées — le ciel et ces beaux arbres dépouillés qui prennent tant de force dans cette lumière d'automne. Un homme a passé près de moi, il marchait très vite et s'épongeait le front tout en parlant pour lui. J'aurais aimé lui témoigner une sympathie qu'il ne cherchait pas.

[...]

affectueusement à vous :

René Auberjonois.

Ces deux lettres ont été mises à notre disposition par Gustave Roud, que nous remercions ici.



# Roger Martin du Gard

Longtemps, il fut « mon écrivain », celui que je ne comparais à nul autre, parce qu'il était pour moi incomparable, son œuvre n'appartenant pas à mes yeux au domaine littéraire, mais à ces textes sacrés qu'on consultait jadis dans les grandes circonstances pour leur demander un dernier conseil ou mieux un dernier réconfort. Longtemps je n'ai rien eu d'autre en tête que de rejoindre l'un de ses héros, ce Jacques Thibault qui meurt en révolté, quelque part, un peu au nord de Bâle, après avoir un temps, par un miracle que je ne me lassais pas d'admirer, fait des Escaliers-du-Marché, à Lausanne, sa résidence terrestre ; je n'ai rien eu d'autre en tête que de l'imiter, passant dans la vie comme en rêve et n'ayant d'autre espoir que d'être admis un jour dans cette patrie idéale qui était la sienne ; me désolant parce que ne ne voyais pas comment je m'y prendrais et que tout au contraire, je voyais bien que j'en étais indigne...

Depuis, les années ont passé, l'âge « de raison » est venu (du moins, je m'en persuade) avec ce qu'il exige de capitulations. Mais autant qu'au premier jour, les héros de Martin du Gard vivent en moi et jamais je ne me suis trouvé devant l'un de ces garçons rétifs, que par une étrange méprise je me vois confié pour les discipliner, sans qu'aussitôt je pense à Jacques, le Jacques de douze ans, en fuite vers Marseille, celui de dix-sept ans préparant son entrée à Normale, celui de dix-neuf ans s'enfuyant de nouveau ; celui d'un peu plus tard, se réfugiant dans la mort, parce que ce monde est parfois inacceptable et que pour rester fidèle à soi-même, on ne peut plus que s'en aller.

Le premier article que j'ai écrit dans ces Cahiers de *Pour l'Art*, c'est à Martin du Gard que je le consacrais... Pourrais-je me forcer à le relire jusqu'au bout ? Je ne crois pas, d'autant que j'eus l'audace de le lui envoyer, avec une lettre, une de ces lettres folles comme on n'en écrit qu'une fois, où je lui disais... *tout* ! Et c'est là que je mesure la bonté de ce grand écrivain : lui qui détestait qu'on parlât de son œuvre, qui se terrait dans la solitude et dans le silence, à moi qui n'était rien ni personne, il prit la peine de répondre :

*... Je ne crois pas que vous ayez beaucoup de « Jacques » parmi vos élèves... Le fossé entre la jeune génération et la mienne me semble insondable ! C'est Gaétan Picon qui a raison dans son « Panorama de la Littérature » : un autre monde est né, avec lequel ceux de mon âge ne peuvent plus espérer le contact... Cela me rend votre sympathie d'autant plus précieuse... (26 avril 1950.)*

Relisant aujourd'hui ces lignes, je me défends mal du désespoir à l'idée que, très probablement, je ne sus pas trouver les mots nécessaires pour lui assurer que ce fossé n'existait pas, que si j'avais fini (et bien d'autres avec moi) par ne pas trouver ce monde complètement monstrueux, c'était à lui que je le devais...

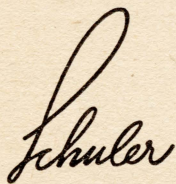
Il me reste un dernier témoignage : en 1956, quand parurent à la NRF les deux volumes de ses Oeuvres complètes, j'écrivis pour la *Feuille d'Avis* un assez long article dans lequel je disais qu'à mes yeux, *Les Thibault* étaient « le plus beau roman de notre vingtième siècle ». A quelques jours de là, je reçus une lettre du rédacteur en chef de cet honorable journal<sup>1</sup>, dont on me permettra de transcrire ici quelques lignes :

*J'ai lu et relis encore les Thibault avec toujours le sentiment d'un enrichissement. (...) Pour moi qui ai eu vingt ans en 1910, le volume de « La Belle Saison » me restitue avec une netteté extraordinaire, une justesse de touche parfaite, l'atmosphère d'avant la première guerre mondiale. Tenez, l'année dernière, j'ai été de ces lecteurs dont vous parlez qui se sont rendus à Maison-Lafitte pour tâcher de retrouver les chemins où Jacques et Jenny se promenaient, le banc près duquel ils s'étaient étendus. Et dans « Été 1914 », cette scène qui est à ma connaissance un des plus beaux dialogues d'amour que je connaisse, où Jacques avoue à Jenny ses sentiments. (...) Croyez que pour un sexagénaire comme moi, il est bien agréable de constater que l'œuvre qu'il considère comme maîtresse — qui est son livre de chevet — est aussi appréciée par la jeune génération. (Janvier 1956.)*

Hommage d'un vieux lecteur à un vieil écrivain, qui les honore autant l'un que l'autre.

Jeanlouis Cornuz.

<sup>1</sup> Otto Treyvaud.



LA MAISON DES BEAUX PAPIERS PEINTS ET  
DES TISSUS DÉCORATIFS DE BONS GOUTS

FABRIQUE DE PAPIERS DE GENÈVE

Lausanne : Grand-Chêne 8

Genève : Rue de l'Hôtel-de-Ville 10

# Gai, gai, marions-nous...!

Les deux lettres que nous publions ici ont été écrites par un écrivain public, à la demande des intéressés, sans doute. A Haïti, nous dit Alfred Metraux dans son beau livre<sup>1</sup>, la demande en mariage est faite par les parents du jeune homme. « La lettre est déposée dans un coffret d'acajou qui est enveloppé dans un foulard de soie. On y glisse parfois quelques gourdes destinées à payer le lettré qui en fera la lecture. Le paquet est porté par un membre de la famille choisi en raison de son âge ou de son importance. Les parents de la jeune fille accueillent les visiteurs avec courtoisie, leur offrent des rafraîchissements, mais se gardent bien de parler de l'affaire qui amène leurs hôtes ; cette indifférence est feinte, car tout le monde est d'accord à l'avance. Le refus d'une demande présentée avec autant de solennité serait interprétée comme une sanglante injure qui brouillerait à jamais les deux familles. Quelques jours plus tard, c'est au tour des parents de la jeune fille d'apporter la lettre de réponse également enveloppé dans une écharpe de soie ».

L'amour ne rend pas grammairien, peut-être, mais on s'assure qu'il rend poète !

*à Monsieur et Madame Edwin Léonce.*

*Avec mes respects et mes vœux les plus sincères, si je suis arrivé aujourd'hui de demander la main de votre fille Mademoiselle Tifille. Je crois que vous n'oserez me refusé et puis que nous sommes printemps de la vie nous ne pouvons laisser passer ce temps précieux. Car voici le grade de la vie, vivre et aimé car l'amour est la fleur de prairie qui traîne dans les tuileries des flots et velours épinglés. Excusez-moi, Monsieur et Madame si j'ose vous déclarer que depuis le si peu de temps que je vis votre fille (Mademoiselle Tifille) je me suis épris d'elle. C'est à cause de ça que je suis arrivé de demander votre autorisation, car avec mes disgraces et les sentiments les plus rapprochés de tout, car la certitude de son édifice me ferait gémir auprès d'elle. Avec mon propre grès je ne peu pas attendre plus longtemps que ça pour vous savoir mon intention et aussi avec mes disgraces et ma résolution qui m'a fait célébrer l'âge de mon autorisation et même encore avec l'union de mes parents qui m'a donné le pouvoir, alors je profite de la circonstance de vous faire savoir. Je demeure celui qui a l'honneur de la bienfaisance pour agrandir votre éloquence. J'attends votre réponse avec beaucoup de considération et avec mes sentiments honnêtes et respectueux.*

*Sincèrement merci et avec mes salutations pour ranimer l'âme et pour l'ardeur de ma flamme.*

*Votre très dévoué :*

*P. E. Verrières.*

<sup>1</sup> Haïti, à la Baconnière.

à Monsieur P. E. Verrières.

*Cher Monsieur,*

*Mon mari et moi venons accuser réception de votre délicate et somptueuse missive témoignant vos sentiments réciproqués et falcifiés à l'égard de notre fille (Mademoiselle Tifille). Nous profitons de l'occasion pour vous laisser savoir combien nous avons apprécié les félicités équivoques, la mansuétude dilettante et la vivacité grandiose que vous déposez à la base du cœur brûlant d'amour de notre fille.*

*Le bonheur entre à grands flots dans notre maison grâce à votre demande qui nous sommes certains apportera à notre fille les jouissances indélébiles de la maternité prématurée. Grâce à Dieu notre fille vous portera avec fierté sa fleur d'oranger qu'elle déposera entre vos mains gracieuses et élégantes. Nous acceptons avec fierté votre demande et nous attendons avec joie le moment où vous déposerez votre salsifi sincère dans le saladier de bonheur de Tifille.*

*Les élévations de vos cœurs partant d'un sommet florifère et dynamique ne peuvent que porter des fruits lapidaires et nonobstants.*

*Nous terminons en vous disant un « oui » d'allégresse du latin « novissima verba ».*

*Recevez, cher Monsieur, nos salutations mystiques et poliflores.*

*Vos très dévoués*

Monsieur et Madame Léonce.

KUNSTHALLE BERNE

**Odilon Redon** (1840-1916)

**Jusqu'au**

**12 octobre 1958**

Ouvert tous les jours

de 10 à 12 h. et de 14 à 17 h.

jeudi soir de 20 à 22 h.

# L'imagination mythique d'Odilon Redon

Odilon Redon s'est voué à l'approfondissement de la solitude, il a vécu dans l'*isolement sacré* tant par inclination naturelle que par le refus de faire des concessions aux goûts et aux tendances de son époque. Il a été contraint à la solitude par la nature singulière de son art, par la fatalité de sa vocation, mais il appréciait cette solitude comme la source de toute méditation plastique, comme l'agent le plus sûr de la concentration et de l'enthousiasme créateur. « C'est dans la solitude que l'artiste se sent vivre énergiquement, en profondeur secrète, et que rien du dehors mondain ne le sollicite et ne l'oblige au déguisement. »<sup>1</sup> Personne en effet, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ne s'est élevé avec plus de violente autorité que Redon contre « la reproduction textuelle de la réalité », pratiquée par le naturalisme, contre la sensualité de Renoir ou « l'idéal externe de la peinture concrète », cultivé par les impressionnistes. Redon s'est appliqué, à l'encontre de la plupart de ses contemporains, à préserver en art le *prestige de la pensée*. Cette résistance explique pour une part son austère solitude, la longue incompréhension dont son œuvre a été l'objet et le prolongement de cet *isolement sacré* au-delà de sa mort.

## Imagination

Lorsque l'artiste domine le réel par sa maîtrise technique et qu'il acquiert un langage personnel, il est en droit de céder à l'appel de l'imagination, il s'approprie les formes du monde matériel dans le dessein de les transformer, de les adapter à « la représentation de l'imaginaire ». Il se consacre à inventer un monde fabuleux, au gré des obsessions de son esprit et des monstres de sa fantaisie. « Et c'était vraiment un effort de raison, de devoir, presque de vertu, quand il fallait me mettre à l'étude objectivement ; je préférais tenter la représentation des choses

<sup>1</sup> Sauf indication spéciale, toutes les citations sont extraites du Journal de Redon, *A Soi-même*, Paris, 1922.

imaginaires qui me hantaient et où j'échouai infructueusement au début. » La création se produit chez Redon sous l'influence d'une *ébullition mentale*, d'une sorte de fièvre, d'exaltation intérieure. Elle ne procède jamais d'un effort purement cérébral, ni de la seule observation du réel. L'étude de l'univers physique et de la configuration des objets excite, ébranle l'imagination. L'œuvre naît de l'intensité de la vision intérieure, du rayonnement concentrique de l'image qui emporte les facultés créatrices à la façon d'une impérieuse illumination. Le transport suscité par l'observation de la vie organique anime la « puissance imaginative infusée » qui détermine les objets, les ordonne à l'intérieur de la toile ou de la gravure. Cette libération de la nature extérieure, obtenue par l'effervescence de l'imagination, incite le peintre à reproduire les visions fulgurantes de son esprit. « Il y a un mode de dessin que l'imagination a libéré du souci embarrassant des particularités réelles, pour ne servir, avec liberté, qu'à la représentation des choses conçues. » L'imagination ne persuade pas seulement l'artiste de l'insuffisance du réel, elle lui communique le sentiment de l'infini, de la mystérieuse et despotique présence de l'invisible. Elle s'aventure dans l'inconnu, dans les zones de l'inconscient qui enveloppent l'âme de l'artiste. « Il nous faut compter avec le monde invisible, mouvant et palpant qui nous entoure, et nous ploie au dedans sous les pressions encore obscures et inexplicées du dehors. » La pression de l'invisible que subit le peintre engendre « le tourment sacré dont la source est dans l'inconscient », elle déclenche le pouvoir d'invention, émeut l'imagination qui, à travers les objets transformés en symboles, saisit « comme un absolu réel, le contact même de l'au-delà ».

Toutefois Redon soumet les découvertes de l'imagination au contrôle de la raison, aux lois de l'organisation logique. La création résulte chez lui d'un phénomène de *logique imaginative*, selon l'expression de Remy de Gourmont, la soudaineté de la vision est assujettie à la censure de la conscience et l'imagination accepte l'ordre de la vraisemblance, de la plausibilité. L'art naît au confluent de deux fleuves : celui de l'imagination et celui de la volonté lucide. Le premier, surprenant et tumultueux, charrie des matériaux hétéroclites, étranges, miraculeux, le second, plus lent et continu, emporte les éléments régulateurs de l'analyse et du jugement. Le peintre apprivoise les merveilles de son imagination par une opération logique, tout en s'appliquant à réduire le moins possible la part de l'imprévu et de l'indétermination suggestive. « J'ai subi les tourments de l'imagination et les surprises qu'elle me donnait sous le crayon ; mais

je le ai conduites et menées, ces surprises, selon des lois d'organisme d'art que je sais, que je sens, à seule fin d'obtenir chez le spectateur, par un attrait subit, toute l'évocation, tout l'attirant de l'incertain, sur les confins de la pensée. » Cet effort pour imposer une structure rationnelle aux créations soudaines de l'esprit, pour « donner de la logique visuelle aux éléments imaginaires », ne correspond nullement chez Redon à une représentation naturaliste du monde, mais au besoin d'empreindre l'imaginaire dans une forme, d'exprimer les mystères de l'invisible dans une substance saisissable humainement. La réduction de l'imaginaire aux proportions et à la cohérence du visible témoigne de l'irradiation de la pensée, inquiète de forcer les arcanes du surréal. « On ne peut m'enlever le mérite de donner l'illusion de la vie à mes créations les plus irréelles. Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible. » Chez Redon, le souci de l'ordonnance logique ne contredit pas l'imagination, il lui propose une structure dans laquelle elle inscrit ses arabesques sans leur enlever leur vertu de soudaineté.

La primauté de l'imagination implique que la peinture ne soit ni réaliste, ni descriptive, mais suggestive. L'art de la suggestion suppose d'ordonner des formes inventées, de rassembler des objets et des êtres selon une cohérence interne. La dissociation des formes et l'amalgame des éléments hétéroclites engendrent la surprise, produisent une fascination qui agit sur l'esprit et meut les ondes de la rêverie. « L'art suggestif est l'irradiation de divins éléments plastiques, rapprochés, combinés en vue de provoquer des rêveries qu'il illumine, qu'il exalte, en incitant à la pensée. » Les principales ressources de la suggestion sont, dans la lithographie du moins, le clair-obscur et la ligne abstraite. Le jeu des noirs et des blancs, la distribution de l'ombre et de la lumière, le rehaussement de leurs contrastes enveloppent les objets d'une lumière surnaturelle et les transportent dans l'espace énigmatique du rêve. Quant à la ligne abstraite, elle sert à traduire le « rythme des lignes mentalement conçues », à cerner le contour des formes créées par l'imagination. Le clair-obscur et la ligne abstraite permettent d'écarter toute détermination réaliste, le dessin et la couleur ne doivent pas définir, préciser les choses, mais les exprimer, les illuminer des clartés de l'esprit ; ils sont les instruments de la suggestion, ils accusent l'imprévu des formes inventées sans les dépouiller de leur native équivoque. « Mes dessins inspirent et ne se définissent pas.

Ils ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé. » Redon évoque les formes au moment de leur obscur surgissement, il peint ce qu'elles ont d'inattendu, d'insolite, de secrètement virtuel. Il recherche l'énigme et l'imprécision, il se complaît dans les méandres de l'ambiguïté, dans le réseau des images qui se dérobent à toute fixité. Il n'impose pas un sens rigoureux, unique, à ses toiles et à ses gravures, elles comprennent de multiples possibilités métaphoriques et suggèrent diverses interprétations. « Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspects, formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état du regardeur. » L'œuvre d'art, de même que le poème, compose un univers ambigu qui réserve une place à la conjecture et ménage une ouverture à l'infini de la rêverie.

Dans une conférence prononcée en Hollande, au début de 1913, Redon reproche à ses contemporains de n'être pas doués du sens du mystère, de n'avoir accordé aucune part à l'imprévu, à l'indéterminé, dans leur peinture. Ils ont travaillé au niveau de l'objet, dans l'unique perspective de leur champ visuel, sans recourir aux pouvoirs de l'imagination. Ils n'ont pas compris que l'art est une opération spirituelle qui dépasse la substance brute de l'objet. Certes l'objet est nécessaire pour éviter le péril de l'abstraction, mais il n'est qu'un moyen d'expression, un corps destiné à revêtir un sens symbolique.

« Les artistes de ma génération, pour la plupart, ont assurément regardé le tuyau de cheminée. Et ils n'ont vu que lui. Tout ce qui peut s'ajouter au pan de mur par le mirage de notre propre essence, ils ne l'ont pas donné. Tout ce qui dépasse, illumine ou amplifie l'objet, et surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et de sa délicieuse inquiétude, leur a été totalement fermé. Tout ce qui prête au symbole, tout ce que comporte notre art d'inattendu, d'imprécis, d'indéfinissable et lui donne un aspect qui confine à l'énigme, ils s'en sont garés, ils en ont eu peur. Vrais parasites de l'objet, ils ont cultivé l'art sur le champ uniquement visuel, et l'ont fermé en quelque sorte à ce qui le dépasse et qui serait capable de mettre dans les plus humbles essais, même en des noirs, la lumière de la spiritualité. J'entends une irradiation qui s'empare de notre esprit — et qui échappe à toute analyse. »

Page sévère, dictée par l'épreuve d'une aventure solitaire, mais révélatrice des intentions de Redon et de la modernité de son art. Il s'agit de substituer « la lumière de la spiritualité » à la lumière naturelle et de



remplacer l'objet par la métaphore plastique qu'il inspire à l'imagination. L'esthétique de Redon ne condamne toutefois pas l'objet, puisque l'invention oscille entre deux pôles qu'elle s'efforce de concilier : le réel, le sensible, l'observable qui sert d'appui, de fondement, et l'imaginaire qui communique à l'œuvre son envergure profonde et sa signification. La création artistique résulte de la conjonction de ces deux éléments dont le dosage varie selon le tempérament du peintre. Si la rencontre du réel et de l'imaginaire ne se produit pas, l'œuvre se perd dans la nue de l'abstraction ou demeure une plate imitation de l'objet, dépourvue de sens symbolique. « Deux faces de la vérité qui seront toujours opposées et complémentaires : ici les substances, la réalité vue, sensible, concrète, sans laquelle toute conception reste à l'état d'abstraction et en quelque sorte de palpitation créatrice ; là l'imagination même, les vastes perspectives ouvertes à l'imprévu de nos songes, sans lesquelles l'œuvre d'art n'a plus de but, ni de portée. » Redon se refuse à pénétrer plus avant dans l'analyse du phénomène de la création qui doit comporter un aspect d'énigme irréductible. L'artiste n'acquiert jamais une conscience absolue de son œuvre, il est dépassé par le sentiment du sacré, il se heurte à quelque cloison opaque et infranchissable. « Toute genèse garde un peu d'ombre et de mystère. » Il ne peut en être autrement, car les facultés d'invention obéissent à la voix souterraine de l'inconscient et en reçoivent l'impulsion décisive. « Petit aphorisme banal : rien ne se fait en art par la volonté seule. Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient. »<sup>1</sup> L'invention se définit pour Odilon Redon comme l'empreinte de la mémoire involontaire dans le champ de la représentation. L'inconscient touche l'imagination en lui imposant sa mythologie secrète et obsédante, il projette des images despotiques dont s'empare l'artiste afin de les combiner et de les soumettre à son jugement critique. « Il est nécessaire au peintre d'avoir toujours présent le sens, et la clairvoyance de ses dons, même quand il se livre à la venue de l'Inconscient », note Redon dans ses remarques manuscrites ajoutées en marge d'un article d'Emile Bernard. Il accueille les signes et les métaphores que lui dicte son inconscient, puis les harmonise en cherchant à réduire les puissances

<sup>1</sup> Lettre adressée à A. Mellerio en 1898, cit. par R. Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956. En 1903, Redon écrivait à A. Bonger : « C'est que je connus l'inconscient assez tard... et quand j'ai vu ce mystérieux agent de l'art, je l'ai traité avec beaucoup d'égards, mais avec une imperturbable clairvoyance toujours présente. »

du hasard, à composer une mythologie plastique où se rejoignent le réel et l'imaginaire.

## Mythologie

Peintre visionnaire, Odilon Redon prêle une attention constante aux phénomènes de la vie, s'attache à découvrir une symbolique et une mythologie alimentés par l'inquiétude du sacré. Il s'est d'abord interrogé sur la genèse du monde et les principes biologiques de la vie. Il avoue dans *A Soi-même* qu'il éprouvait « la nostalgie de la vie pure et simple des commencements ». Initié par le botaniste Armand Clavaud, il a peut-être étudié la doctrine évolutionniste et s'est livré à des travaux de sciences naturelles qui lui ont révélé « l'idée de la contexture relative de tous les êtres ». Plusieurs lithographies de Redon (celles de la suite des *Origines*) trahissent la volonté de représenter une pensée cosmogonique, une conception animiste, selon laquelle le souffle spirituel habite les formes de la matière et régit le mouvement des sphères. Fusains ou lithographies portent les titres d'*Eclosion*, de *Germination* ou des légendes telles que : « Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphères », « Il y eut aussi des êtres embryonnaires », « Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure », « Il y eut peut-être une vision essayée dans la fleur », « Le Polype difforme flottait sur les rivages »...

Mais l'essentiel est que Redon se soit transporté par l'imagination aux origines et à la fin de la création, qu'il en ait exprimé les mystères par une vision personnelle. Il s'est plu à peindre les éclosions secrètes de la vie, les sourds remuements de la matière, les germinations et les croissances les plus étranges : éclatement de l'œil dans la fleur, surgissement d'un visage dans un arbre, envol de têtes à travers l'espace. Il a inventé une faune de monstres marins, hippocampes et méduses gigantesques, de créatures terrestres, araignées grimaçantes, serpents sexualisés, chrysalides sanglantes, et d'êtres célestes, chevaux ailés, papillons de l'âme, scorpions d'Apocalypse. Il a imaginé une humanité primitive et fabuleuse, faite de centaures et de sphinx, de sirènes et de chimères, d'elfes et de gnomes, de géants et de cyclopes. La Mort est un torse de femme prolongé par un corps de python, un visage humain domine une queue de poisson ou jaillit de la masse d'un rocher, un œil trouant la surface d'un ballon s'élève vers l'infini en emportant sa nacelle. Les grèves arides sont bordées de roches calcinées par le soleil ou d'une flore surnaturelle, les fleurs

épanouissent des corolles semblables à des ailes de papillons, le flamboiement des comètes et la chute ardente des étoiles sillonnent l'espace astral. Que Redon peigne des fleurs ou un paysage, des êtres primitifs ou des visions prophétiques, il rejoint les temps de la Genèse et de l'Apocalypse, l'univers du Principe et de la Fin. La mythologie qu'il propose est cosmogonique, elle concerne les origines de la vie et suggère des visions eschatologiques.

L'inspiration de Redon est aussi orientée vers la recherche du sacré et « la représentation plastique de la fable ». Il a puisé sa mythologie dans plusieurs religions de l'Orient et de l'Occident : le bouddhisme, les dieux de l'Égypte et de la Chaldée, la fable grecque, la religion chrétienne, les légendes de la Gaule et de la Germanie. Ce sont Bouddha, symbole de l'intelligence ascétique ou de la contemplation intérieure, l'éternelle Isis, Oannès, « la première conscience du Chaos » qui façonne la matière, Apollon précipité dans l'abîme par la rupture du char solaire, les têtes décapitées, spiritualisées, d'Orphée et de Jean Baptiste, le profil de silence du Christ, Parsifal, le héros de la chevalerie mystique. La plupart incarnent les accidents de la quête du sacré aux confins de l'invisible, d'un sacré indépendant de toute religion et de l'adhésion à un dogme rigoureux. Redon saisit la présence du sacré, non dans la surnature, mais à travers les formes vivantes de la nature et les impulsions mystérieuses de l'esprit. « Le surnaturel ne m'inspire pas. Je ne fais que contempler le monde extérieur, et la vie », observe-t-il à propos d'un article d'Émile Bernard. Dans cette aventure spirituelle, menée au gré de l'intuition, il accorde un rôle privilégié à la femme, « notre annonciateur suprême ». Elle représente mieux que l'homme le tourment de l'absolu, la fidélité au monde astral, le souci d'idéaliser la vie, d'accroître la puissance irradiante de l'amour. Elle est tour à tour la Reine de Saba, la Druidesse, Brünnhilde ou Ophélie, l'« Idole astrale » ou la « Femme revêtue de soleil » de l'*Apocalypse*. Elle est Isis à jamais voilée et allaitant son enfant, Vénus surgie de son coquillage symbolique. Telle jeune fille protège sa tête dans une sphère en présentant son « profil de lumière » ou associe son rêve à la contemplation des fleurs. Les héros mythiques et les divinités de Redon expriment le ravissement contenu que leur inspire le sentiment du sacré, d'un sacré présent et insaisissable.

Un autre mythe important, illustré par l'œuvre de Redon, est celui de l'impossibilité d'atteindre à la transcendance. Le héros et le cheval — l'animal élu de Redon comme de saint Jean — aspirent à rejoindre l'infini,

ils éprouvent la même hantise du ciel, le même appétit tourmenté de la lumière absolue du soleil. Mais ce désir, invincible dans le cœur de l'homme, ne peut être apaisé parce que la créature est coupée du monde invisible qui demeure farouchement inaccessible et se défend de toute communication sacrilège. L'infini s'insurge contre les entreprises humaines et les voue à la ruine ou à la stérilité. Les quadriges, partis à la conquête du ciel, sont rompus dans le vide, après que les chevaux se sont cabrés devant la peur de l'infini. Icare et Phaéton sont foudroyés par la brûlure du soleil. Les anges et les démons, Pégase et Phaéton, ont des ailes trop faibles pour s'élever ou bien l'envergure de leurs ailes les retient prisonniers. Les uns se perdent dans l'espace céleste, tandis que les autres sont captifs de l'espace terrestre. Le sacré de l'azur demeure intact, inviolé, car il dispose des armes impalpables de la Mort. L'image de l'œil, si obsédante dans la peinture et la gravure de Redon, est liée à cette impossibilité d'accéder à la transcendance. Tantôt il figure la contemplation fixe du ciel, l'aspiration de l'âme à se fondre dans l'infini, tantôt il représente l'interdit, le regard aigu de l'invisible qui veille à l'intégrité de son royaume. L'œil, la métaphore la plus ambiguë utilisée par Redon, symbolise aussi l'intervention de l'inconscient et l'intensité du désir sexuel. Quoi qu'il en soit, il peuple l'espace et témoigne de la présence occulte du sacré.

Visionnaire épris de structures logiques, Redon a su mieux que quiconque à son époque matérialiser ses rêves et les images hallucinantes de son cerveau, douer l'imaginaire de poids et de consistance. Le goût de la rigueur et de l'ordonnance n'a jamais entravé chez lui ni « la libre divination », ni les transports de l'imagination. L'invention est la faculté d'établir des similitudes soudaines et inédites entre les objets, (« voir, c'est saisir spontanément les rapports des choses »), d'associer le concret et l'abstrait, de saisir les correspondances entre le réel et l'imaginaire, d'exprimer les prolongements du visible dans l'invisible, la pénétration du sacré dans le monde. Créatrice de mythes et de métaphores, l'œuvre de Redon est représentation mentale, chargée de lyrisme et de rythmes élémentaires. Elle tend, selon le vœu cher à André Breton, à « opérer la fusion de la poésie et des arts plastiques ».

En Argonaute solitaire, Odilon Redon est parti à « la poursuite de la Toison d'or », à la découverte de ce trésor de genèses et de légendes enseveli dans les mines de l'inconscient et que l'imagination explore inlassablement afin d'en extraire la substance lumineuse.

*Marc Eigeldinger.*



Une femme revêtue de soleil,  
lithographie de la suite *Apocalypse de Saint Jean*, 1899.

*(Cliché obligeamment prêté par les Editions Pierre Cailler.)*



Fig. 1. — Rome.  
Catacombe des Jordani.  
La Multiplication  
des pains (IIIe s.)



Fig. 2. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Miracle du Christ aux Noces de Cana. (VIe s.)

# Quelques grands thèmes de l'iconographie chrétienne<sup>1</sup>

## Visages du Christ

Nous avons vu comment, au cours des premiers siècles, la figure du Christ revêtit un caractère essentiellement symbolique, dont les formes les plus fréquentes étaient celles du Poisson, de l'Agneau et du Bon Pasteur. Langage allusif — il en est bien d'autres exemples — que rendait nécessaire une vie religieuse sinon constamment persécutée, du moins en butte à l'intolérance des pouvoirs publics et de la population païenne.

Cependant, même avant l'Edit de Constantin, on voit figurer sur les murs des Catacombes et sur les sarcophages, parallèlement à ses signes symboliques, la personne même du Christ. Non pas une personne nommément désignée. Ni même un portrait reconnaissable des seuls initiés. D'ailleurs les artistes des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, qui n'avaient pas connu le Christ, eussent-ils pu en faire un portrait tant soit peu ressemblant ? Ou, à défaut de témoignages directs, s'autoriser du moins d'une tradition ? Rien ne nous permet de le supposer. Remarquons tout d'abord que les évangélistes ne parlent jamais, fût-ce par allusion, de l'aspect physique de Jésus. Et pourtant, cette forme humaine, cette présence tangible, pouvait-elle laisser indifférents ceux qui reconnaissaient en elle l'incarnation du Verbe divin ? La littérature patristique ne nous renseigne pas mieux que les évangiles. Saint Irénée et saint Augustin avouent que « l'image charnelle de Jésus nous est inconnue » et que « nous ignorons complètement ce qu'était son visage ». <sup>2</sup> A vrai dire, c'est l'image créée par le pinceau ou le ciseau des artistes qui fixa peu à peu une tradition iconographique. Et ce n'est que plus tard qu'on éprouva le besoin d'authentifier le « portrait » du Sauveur, dont les traits avaient fini par s'imposer.

Un fait insigne, qui marque l'originalité de la tradition iconographique du Christ, c'est que, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, nous sommes en présence de deux visages, qui diffèrent autant par le type ethnographique que par l'inspiration psychologique et religieuse. Le

<sup>1</sup> Voir *Pour l'Art*, Nos 54, 55, 56, 58, 59, 61.

<sup>2</sup> Cité par Louis Réau : *Iconographie de l'Art chrétien*.

premier en date, c'est le Christ dit « apollinien » : éphèbe imberbe, à l'attitude dégagée, aux traits fins et avenants. Il apparaît dans les catacombes et sur les sarcophages paléochrétiens, les mosaïques et les ivoires byzantins. Il persistera dans l'art d'Occident jusqu'après l'époque carolingienne. Mais, dès le IV<sup>e</sup> siècle, paraît un type iconographique fort différent, celui qui finira par l'emporter dans tout le monde chrétien, et que nous connaissons aujourd'hui encore : le Christ adulte, viril, au visage barbu, encadré d'une abondante chevelure séparée au milieu du front et tombant en longues boucles sur les épaules. On l'appelle souvent le Christ syrien, ou palestinien, ou encore oriental. C'est probablement cette noble image qui régnait dans les basiliques constantiniennes de Jérusalem, et que nous ont conservée les ampoules de Monza.

Les pèlerins qui revenaient de Terre-Sainte emportaient de petites fioles d'argent ou de cuivre contenant un peu de l'huile des lampes des sanctuaires, et sur lesquelles étaient reproduites les scènes mêmes qui ornaient les basiliques. Or un prêtre rapporta un jour à la reine des Lombards, Théodelinde, qui résidait à Monza, quelques-unes de ces ampoules. On les a conservées dans le Trésor de la Cathédrale.

« Constantin, précise Jean Damascène, le fougueux défenseur des images contre les iconoclastes, représenta le Christ avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, le corps voûté, une figure jeune, une barbe noire, un teint de la couleur du blé, de longs doigts... » L'émouvante et grave figure du Christ qu'on voit dans la catacombe romaine *Ad duas lauros* et qu'on attribue au début du IV<sup>e</sup> siècle, répond trait pour trait à cette description.

Cependant, quelque intérêt que puisse présenter cette dualité de traits et d'expression, il en est une autre, beaucoup plus significative.

Un des plus redoutables problèmes qui se soient posés — et même imposés, puisque de sa solution dépendait l'unité même de l'Eglise — aux théologiens des premiers siècles, c'est le problème christologique : le Christ, incarnation du Verbe, est-il uniquement Dieu (monophysisme), ou seulement Homme en qui réside le Verbe (nestorianisme), ou bien assume-t-il une double nature, à la fois divine et humaine (orthodoxie) ?

Lorsque le Concile de Chalcédoine définit, en 451, contre l'hérésie monophysite, les deux natures du Christ « sans confusion ni changement, sans division ni séparation », il met l'accent aussi bien sur la permanence immuable du Logos dans le Jésus des Evangiles, que sur la fusion intime de deux natures en une seule et même Personne.

Voilà pour les théologiens.

Mais les artistes, comment vont-ils s'y prendre pour suggérer par la représentation d'un homme, la présence d'un dieu ? Problème complexe,



à la fois psychologique et plastique, que l'art sacré n'a su résoudre qu'à certains moments privilégiés de sa longue évolution. Ne nous étonnons pas qu'il n'y soit pas parvenu d'emblée.

Considérons par exemple cette fresque (fig. 1) de la catacombe romaine des Jordani. Elle date de la fin du III<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire d'une époque où l'art chrétien, non encore « dirigé », est laissé, sinon quant au sujet, tout au moins quant à sa transposition plastique, à la libre interprétation de l'artiste. Notre peintre, représentant le Christ de la Multiplication des pains, campe une silhouette alerte, juvénile, dont l'attitude et le geste suggèrent beaucoup plus le côté thaumaturge, « magique » du pouvoir surnaturel, que la présence du Verbe éternel.

La mosaïque de St-Apollinaire-Neuf, à Ravenne (fig. 2), nous met au contraire en face d'une conception infiniment concertée de la « vision » sacrée. Le Christ magicien est transformé, dans la perspective byzantine, en l'incarnation même du divin. Des mains du Christ, imposées aux vases de Cana, émane une puissance « intérieure » qu'il reçoit lui-même d'un autre monde. Des deux témoins du miracle, l'un, le disciple, exprime la confirmation de la foi, l'autre, le serviteur, est tendu de tout son être vers la puissance capable de rétablir le lien entre la Réalité intelligible, dont tout procède, et le monde des apparences sensorielles. La ligne en ressauts qui monte du pied gauche du serviteur jusqu'à la tête du disciple, s'interrompt ensuite dans la faille plongeante qui *sépare* le Christ des deux hommes, pour se résoudre en un retour apaisé vers les mains étendues au-dessus des vaisseaux, qui déjà symbolisent l'Eucharistie.

La mince vibration qui fuse au bout de la baguette magique, dans la fresque romaine, est devenue, dans la mosaïque de Ravenne, un lieu de convergence efficace. Mais un autre espace, bien autrement « signifiant » au sens où l'entendait la doctrine iconique, s'ouvre devant le visage même du Christ. Remarquons en effet que, si le regard du « magicien » est tout occupé de l'objet, celui du Christ de St-Apollinaire n'est dirigé ni vers l'objet, ni vers le spectateur. Il s'ouvre sur un lieu, mieux, il ouvre un lieu, intermédiaire entre le monde « réel » qu'habite le spectateur et le monde figuré de l'image. Lieu de rencontre et de *participation* entre le contemplateur iconodule<sup>3</sup> et le monde invisible où l'image l'invite à rejoindre sa destination spirituelle.

Nous verrons comment, selon les *climats* sociaux et religieux, le visage du Christ se divinise et s'humanise différemment, jusqu'à devenir, aux cas-limites, soit un Dieu abstrait, projeté hors du temps, soit un être pitoyable, assumant toutes les servitudes de notre humaine condition.

L.-E. Juillerat.

<sup>1</sup> Iconodule. Partisan du culte de « dulia », c'est-à-dire de vénération dû aux images sacrées.

## NOTES DE LECTURE

### L'ignorant

par Philippe Jaccottet. *Poèmes*. Gallimard.

Comment, sans la détruire pour le lecteur, trouver les mots justes pour parler de la poésie de Philippe Jaccottet ? On tremble d'autant plus que le poète tente lentement l'approche de la Lumière (à dessein, je mets la majuscule), c'est-à-dire de la Vérité. Si la lumière est celle du jour naissant, de ses figures, c'est aussi celle de l'ombre, car :

« La nuit n'est pas ce que l'on croit,  
revers du feu,  
chute du jour et négation de la lumière,  
mais subterfuge fait pour nous ouvrir  
les yeux  
sur ce qui reste irrévélé tant qu'on  
l'éclaire. »

Mais si le poète s'applique à « épier les figures de la Lumière », car il n'a « plus désir que d'une chose insaisissable », si le peu qu'il a découvert :

« Même sous les rochers de l'air sont  
des passages,  
entre lavande et vigne filent aussi des  
messages »...

s'il sait désormais que :

« Nous habitons une maison légère haut  
dans les airs,  
le vent et la lumière la cloisonnent en se  
croisant,  
parfois tout est si clair que nous en  
oublions les ans,  
nous volons dans un ciel à chaque porte  
plus ouvert. »

et que la ville :

« n'est qu'un des noms pour ces grands  
empires de sable »

où l'homme ne fait que passer, le poète n'affirme qu'à mi-voix, comme pour lui-même. Nul poète n'est plus humble que Philippe Jaccottet, « l'ignorant » qui murmure :

« Plus je vieillis et plus je crois en  
ignorance,  
plus j'ai vécu, moins je possède et moins  
je règne. »

Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à  
tour  
enneigé ou brillant, mais jamais habité.  
Où est le donateur, le guide, le gardien ?  
Je me tiens dans ma chambre et d'abord  
je me tais  
(le silence entre en serviteur mettre un  
peu d'ordre)  
et j'attends qu'un à un les mensonges  
s'écartent... »

Il faudrait dire merci à Philippe Jaccottet pour tout ce dont il tente de nous débarrasser.

V. M.

### Actualité de Stendhal

*Une nouvelle revue : Stendhal-Club.*

Si d'éminents stendhaliens, tels Henri Martineau et François Michel nous ont quittés, il s'en faut que les études stendhaliennes marquent un temps d'arrêt. Il n'est que de citer les thèses récentes de Francine Marill Albarès, Judith Robinson, Georges Blin, les recherches érudites d'un Liprandi ou d'un del Litto, les trouvailles et les déchiffrages d'un Yves du Parc, d'un Imbert, d'un Pincherlé, les études de source, les interprétations de notes inédites, de lettres, les rapprochement ingénieux de tant d'écrivains de France ou d'Italie, d'Amérique ou d'Angleterre, de Russie ou du Japon, car Stendhal est plus actuel que jamais. Nous le lisons aujourd'hui autrement que n'ont fait nos grand-pères, nous y voyons une autre sensibilité, nous lui donnons une autre importance. On peut sourire de cette abondance, on peut parler de manie, on ne peut plus parler de chapelle. On se demandera s'il y a vraiment intérêt à savoir où se trouvait Henri Beyle le 14 janvier 1838, à connaître le vrai nom d'Earline, à déchiffrer tel rébus placé au bas d'un manuscrit. Et pourtant, qui oserait nier l'importance de ces apports pour la compréhension de l'œuvre de Stendhal et, d'abord, pour la restitution d'un texte authentique ? Il suffit de comparer par exemple le *Lamiel* publié pour la première fois par Striyenski en 1889 avec celui procuré par Martineau 40 ans

plus tard. Que d'erreurs rectifiées, que de lacunes comblées ! On sait moins qu'un nouveau *Lamiel* est en préparation, qui apportera à celui de Martineau autant de corrections, autant d'additions que celui-ci en a apporté à Striyenski. On sera surpris de voir comment la recherche patiente dans les manuscrits de Grenoble a permis de renouveler presque un texte, du reste encore trop peu connu.

Pendant près d'un demi-siècle, Henri Martineau avait fait de la Revue « *Le Divan* » le centre des études stendhaliennes. De toutes les parties du monde, les érudits, les chercheurs lui envoyaient leur copie, il ne paraissait pas un ouvrage sur Stendhal que *Le Divan* n'en rendit compte.

Henri Martineau a disparu récemment et la revue ne lui surviva pas. Telle était sa volonté bien souvent exprimée. Les études vont-elles s'éparpiller dans de nombreux périodiques où les lecteurs auraient grand-peine à les trouver ? On pouvait se le demander.

Des stendhaliens fervents ont jugé que cela ne se pouvait pas. Sans prétendre remplacer l'irremplaçable Henri Martineau, ils ont pensé qu'il fallait donner à nouveau aux stendhaliens de partout un centre de ralliement, un lieu d'échange, une revue qui, sans se limiter au seul auteur de la *Chartreuse* s'emploierait à recueillir tout ce qui paraît de lui ou à son sujet. On peut tenir pour assuré qu'une nouvelle Revue stendhalienne garde sa raison d'être. Pour le public suisse, il y a intérêt à savoir que ce périodique — trimestriel comme l'était *Le Divan* — sera édité à Lausanne. Les Éditions du Grand-Chêne qui ont déjà publié le dernier fascicule de la Bibliographie stendhalienne, se sont assurés de précieuses collaborations : la Revue *Stendhal-Club* sera dirigée par Vittorio del Litto, dont la compétence est indiscutable. De nombreux stendhaliens ont promis leur collaboration, mieux, ils ont déjà fourni des articles. Un des cahiers contiendra, chaque année la Bibliographie de l'année précédente.

Nous avons sous les yeux le sommaire du premier numéro qui paraîtra le 15 octobre prochain : des pages inédites de *Lamiel*, des travaux sur Victorine Bigillion, sur Fabrice del Dongo, sur le modèle de la Maréchale de Fervaques (dans *Le Rouge et le Noir*), alternent avec des

poèmes, des chroniques et des notes de lecture. Les manifestations stendhaliennes y seront annoncées. Bref, nous sommes devant un programme peut-être ambitieux, mais qui ne laisse pas indifférent. Souhaitons à *Stendhal-Club* le succès qu'il mérite.

Pour l'Art.

## Aventures d'un jeune homme Numéro UN

par John Dos Passos. Ed. Gallimard.

De ce second triptyque de Dos Passos (le premier est l'admirable USA) paraît aujourd'hui en français le premier volet : « *Aventures d'un jeune homme* » (1939). Nous avons pu lire beaucoup plus tôt, le second : « *Numéro Un* » (1943). Je ne crois pas que le troisième : « *The Grand Design* » (1948) ait été traduit. Les trois volumes sont consacrés aux membres de la famille Spotswood : le père, Herbert, professeur à l'Université de Columbia a été révoqué pour ses opinions pacifistes. Quand Glenn, son fils cadet, le retrouve après de pénibles années d'études (à Columbia aussi), il lui apprend « qu'il pourrait se faire qu'il ait l'occasion d'être envoyé à Genève pour y représenter un certain nombre d'associations pacifistes américaines ». Ils ne se reverront plus. Les tribulations de cet idéaliste, vaincu par le « cancer bureaucratique » fait l'objet de ce troisième volume que nous ne connaissons pas.

« *Les aventures d'un jeune homme* » sont celles de Glenn. Tandis que son frère aîné, Tyler, qui a fait la grande guerre et se réadapte mal à la vie civile, sombre dans l'alcoolisme et la politicaillerie (*Numéro Un*), Glenn, qui tient de son père son amour de la justice sociale et des dons d'orateur, connaît les difficultés d'un garçon sans le sou, gagné aux idées progressistes. Il milite bientôt pour elles, quitte à y perdre une situation et à risquer sa vie. Il s'en faut de peu qu'il ne succombe à un passage à tabac : il a soutenu des mineurs grévistes. Alors que le Parti se désintéresse du sort des ouvriers emprisonnés auquel il se contente de ceindre la palme du martyr, Glenn, pour qui comptent les hommes, se rebelle contre « la ligue » ; et son exclusion est suivie de l'abandon de ses amis.

*Musée cantonal  
des Beaux-Arts*

*Palais de Rumine  
Lausanne*

RÉTROSPECTIVE

# René Auberjonois

5 septembre - 19 octobre 1958

**414 œuvres**

*Peintures, dessins*

*Sous-verres*

*Aquarelles, lithographies*

*Ouvert tous les jours  
de 10 à 12 h. et de 14 à 17 h.  
Jeudi soir : 20 à 22 h.*

Volontaire pour la guerre d'Espagne, mais suspect là-bas de sympathies anarchisantes, il n'est tiré de prison, par un ancien camarade du Parti, que pour être envoyé par lui au-devant d'une mort certaine. Ainsi disparaît un individualiste, un homme épris de justice : il n'y a pas place pour lui dans ce monde.

Pour Glenn, la mort, la prison pour Tyler qui apprend le sort de son frère au moment où les tripotages du démagogue dont il était le secrétaire à tout faire obligent ce numéro deux à couvrir le numéro un. Cette famille Spotswood manque de chance. Mais qui conserve la sienne dans une société sur laquelle l'auteur ne garde plus la moindre illusion ? Faillite partout, et la leçon de cette œuvre est la lassitude et le désespoir.

Dans les ouvertures lyriques des chapitres (deux pages, pas plus) se retrouve un écho de l'orchestration si magistrale d'« U. S. A. », mais si affaibli, et qui tourne court. Les recherches techniques mêmes semblent avoir lassé Dos Passos.

Un regret : la traduction est parfois d'un français contestable.

R. T.

## L'Amérique

*par Kafka. Club des Librairies de France.*

Découvrons l'Amérique. Avec Kafka qui n'y a jamais mis les pieds. Et c'est pourquoi sans doute il l'a choisie pour lieu de sa première plongée. Il tourne là déjà autour de son gouffre, il n'a pas renoncé encore à s'encorder.

Un héros moins désincarné que ses calques du « Procès » et du « Château ». Il porte un nom normalement constitué : Karl Rossmann, avant de devenir Joseph K..., puis K..., tout simplement (si l'on peut dire, car cette schématisation n'est pas une simplification). On trouverait un caractère à ce jeune émigrant, pour peu qu'on en soit tenté ; et la logique n'échouerait pas lamentablement, si elle se piquait de justifier certains enchaînements de faits : la présence, par exemple, de l'oncle Jacob à l'arrivée du bateau. On ne sait pas encore bien quelle est la puissance mystérieuse qui traque cette existence de fils renié (ça au moins, c'est clair), renié pour une faute aussi définie que la séduction d'une servante ; mais Kafka

découvre déjà que le fils de son terrible père est condamné à errer, sans espoir d'en trouver l'issue, dans le labyrinthe des îles-fortereses (qu'elles soient gratte-ciel ou village, hôtel ou palais de justice).

Les aides de l'arpenteur Kafka commencent, dans la banlieue de New-York, leurs espiègleries ambiguës aux dépens du bon Karl. Disons pourtant que Robinson et Delamarche, pour être inséparables, ne sont pas, eux, frères siamois. « L'Amérique », dernier refuge de la psychologie, un comble ! Un salut à Madame la cuisinière en chef, prototype de l'aubergiste ; à Thérèse, en passe de devenir Frieda. Des pistes, des pistes encore, c'est passionnant ! Quant au portier, il commence une belle carrière kafkaïenne.

Pas d'issue ? Qui sait ? On embauche au Grand Théâtre d'Oklahoma. Il faut présenter ses papiers, cela va de soi. « Je ne les ai malheureusement pas sur moi. » Mais Karl est embauché quand même, et il prend place dans le train, il y retrouve même un ancien camarade. « Ils n'avaient encore jamais voyagé aussi insouciamment en Amérique. » Nous n'en saurons pas davantage. Ce roman aussi reste inachevé. Au moins la dernière note y est-elle d'optimisme. Tous, on les a tous embauchés, ceux qui ont répondu à l'appel.

Le plat de cette belle édition reproduit l'annonce alléchante : « Le Grand Théâtre d'Oklahoma vous appelle... Chacun est le bienvenu chez nous. » Le reste est formalités.

R. T.

### Chasse à l'homme

par Alejo Carpentier. Ed. Gallimard.

Ce récit qui s'inscrit dans les quarante-six minutes que demande l'exécution de la « Troisième Symphonie », et qui se lit en à peine plus de temps, est en fait composé lui-même comme une symphonie.

Tandis que « l'homme traqué » (il ne porte pas d'autre nom) reprend haleine dans la salle de concert où il s'est précipité pour échapper aux tueurs, « l'Héroïque », à l'orchestre, développe ses thèmes. L'homme n'est pas musicien et il ne connaît pas l'œuvre, et d'ailleurs la peur qui l'habite ne lui permettrait pas d'écouter. Il n'empêche que la Symphonie dédiée « au souvenir d'un grand homme » porte ses pensées, et soutient

l'évocation fiévreuse de ses années d'activité politique.

Au temps du Tribunal où tout « avait été juste, héroïque, sublime » et qui lui inspire la nostalgie des paradis perdus, a succédé ce qu'il appelle « les temps du butin », où l'agitation révolutionnaire dégénéra en règlements de comptes, et en recherches du profit. D'horreur en horreur, de justicier devenu meurtrier puis tueur à gages, il sort de prison : la peur des tortures a fait de lui un délateur. Mais les vengeurs sont sur ses traces et l'abatront à l'issue du concert.

Haletant, hanté par les grandes nostalgies de la Pureté, de la Foi, construit avec une maîtrise sensible plus encore à la relecture, ce troisième roman d'Alejo Carpentier (traduit fort bien par L. F. Durand) confirme ce que nous avaient appris déjà « Le royaume de ce monde » et « Le partage des eaux » : ce Cubain d'ascendance française est un grand romancier.

R. T.

### Histoire de l'infamie

### Histoire de l'éternité

par J. L. Borgès. Ed. du Rocher.

J'aurais dit volontiers que la lecture d'un livre de Borgès requérait un certain état de grâce, et qu'à son univers d'« alitérateur », comme dirait Claude Mauriac, on adhérait ou non... et la cause était entendue.

Je n'en suis plus si sûre. Pour relever des mêmes procédés, voici deux Histoires d'un intérêt fort inégal. Pédante (elle veut l'être), ennuyeuse (elle souhaiterait ne s'en donner que l'apparence), telle m'apparaît une « Histoire de l'éternité », qui fera peut-être les délices d'intellectuels impénitents dont la sagacité démêlera la part des sources (citées scrupuleusement) et celle de l'apport personnel.

Par contre la sécheresse, le schématisme de « l'Histoire de l'infamie » qui procède par biographies décharnées me paraissent un effet de l'art. Rien ne vaut les petits faits rapportés et le refus de tout jugement en matière de morale.

Et Borgès, humoriste à froid, est ici moraliste en dédaignant même de s'en défendre. Reporter, si le mot a le sens de rapporteur, il passe une revue glaciale d'abjects et d'infâmes, et n'en est pas plus

dégoûté. C'est le charme de ces « exercices ambigus », comme il a bien raison de nommer ses proses.

« L'homme au coin de la maison rose », plus détendu, plus étoffé aussi m'a semblé excellent. Par exception, Borgès a laissé voir ici qu'il se divertissait à écrire.

R. T.

### Jeux de miroirs

par Luce Rigaux. Ed. Julliard.

A Lausanne, dans les milieux bourgeois et étudiants, des jeunes gens cherchent la raison et le but de leur vie. Le plus attachant de ces êtres complexes est Catherine, jeune Française, victime à la fois de la guerre et de circonstances familiales... Si les personnages de ce roman gagneraient à être dessinés d'une main plus ferme, on les suit cependant avec intérêt. On sent un auteur plein de sollicitude et de tendresse pour l'adolescence, un auteur ironique aussi. La peinture de certains milieux « pieux » frise la roserie... Un bon début dans le roman.

V. M.

### Les Blasons

par Jean Crocq.

Nouvelles Editions Debresse.

Une certaine difficulté à accorder les participes (« il nous a *foutu* dehors » ; il leur a *échappés*), une certaine peine à ponctuer correctement, ne suffisent pas à sauver ce roman de l'insignifiance. Faire raconter le débarquement allié de 1944 en Normandie par un enfant (mais un faux enfant, faussement ingénu, s'exprimant dans un faux argot de salon), qui appelle les Allemands les *Martiens*, et les Alliés les *Uraniens*, les *Plutoniens* et les *Vénusiens*, c'est recourir à un pittoresque de pacotille, en un sujet où il n'a rien à faire. Et que dire du procédé qui consiste à répéter deux fois les choses (« c'est gratuit, c'est gratuit ! » ; « Mais je suis trop bête, mon pauvre Jojo. Mais je suis ... » etc. etc.) ? A tout le moins, qu'il ne rime pas à grand-chose.

Igel.

Aux éditions Pierre Cailler :

### Terechkovitch

par J.-P. Crespelle.

Voici un beau livre. J'entends par là un livre qui fait aimer celui dont il est question. Pourtant, je ne puis pas dire que Terechkovitch fût un de mes préférés, mais à feuilleter ces 61 planches grand format (dont plusieurs en couleurs) et ces 43 reproductions « dans le texte », on se laisse insensiblement gagner par un charme proche de celui de Bonnard. Voilà une peinture heureuse, quoique le peintre s'en défende, paraît-il, et qui a bien son prix. « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches », voici des filles en fleurs, voici des enfants... Terechkovitch a du moins une qualité majeure : jamais il ne manque de bon goût. « Ce ne sont pas des révolutionnaires, mais des héritiers », note Crespelle à propos des peintres de la réalité poétique. Sans doute ; aussi bien ne demandons-nous pas sans cesse des révolutions ! Peut-être, ici ou là, un peu plus de force ; peut-être aussi une peinture qui serait parfois ouverte à l'angoisse de notre temps. On ne peut pas tout avoir. Allons-nous reprocher au peintre son goût pour les chevaux, pour le sport, pour le bonheur ?

La préface de J.-P. Crespelle est par endroits passionnante (par exemple, quand il retrace la vie de son héros, sa « marche à l'étoile » de 1917-1918, qui de Moscou l'amène enfin à Paris), parfois un peu maladroite (je relève des répétitions, un peu de polémique contre l'art abstrait, dont on n'a que faire ici, une tendance à souligner le côté « peinture de riche pour des gens riches »), toujours sympathique.

L'édition est parfaite, selon la tradition, offrant au lecteur tous les renseignements qu'il peut désirer, à côté de reproductions qui touchent à la perfection.

Les peintres de la réalité poétique ne forment pas, peut-être, la voie royale de la peinture d'aujourd'hui, et pour ma part, je préfère un Manessier, mais ils ne proposent pas moins *valablement* l'un des visages de notre temps.

J. C.

**RAPPEL :** Les membres de *Pour l'Art*, sur présentation de leur carte, jouissent d'une entrée réduite à l'exposition Auberjonois.

# LES RENCONTRES DE POUR L'ART

Nous avons le plaisir de reprendre nos réunions mensuelles et convions tous nos amis le **5 novembre, à 20 h. 30, au Salon du Grand-Chêne**, pour prendre part à un débat pour ou contre Ramuz :

## **Situation de Ramuz**

Le débat sera introduit par Gaston Cherpillod, auteur de *Ramuz ou l'Alchimiste*, Jeanlouis Cornuz et Yves Velan.

En décembre :

## **Débat sur l'Art sacré**

D'autre part, le **18 novembre, à 20 h. 30, au Café Vaudois**, Pour l'Art propose à ses membres des

## **Films d'Art**

Une circulaire, faisant office de carte d'entrée, donnera, le moment venu, tous renseignements et détails supplémentaires.

**RÉSERVEZ VOS SOIRÉES !**

# NAPLES

Pompéi - Ischia - Capri - Sorrente  
Amalfi - Salerne - Paestum

**du 18 au 26 octobre**

Une semaine enchantée - Inscrivez-vous sans plus attendre.

*Programme détaillé sur demande*

## **VOYAGES POUR L'ART**

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

EXPOSITION  
DE  
FOURRURES  
LAUSANNE

Albert BORDOGAN

au renard  
argenté

6, rue de Bourg



*présente sa collection*

VISON  
BREITSCHWANZ  
OCELOT  
CASTOR  
CHINCHILLA  
ZIBELINE

La fourrure de classe  
souligne la personnalité