

POUR L'ART



Cahiers Pour l'Art

Direction : René Berger

Rédaction : Louis Bovey, Jeanlouis Cornuz, Vio Martin,
Jacques Monnier, Raymonde Temkine.

Sommaire

- Henri-L. Miéville :* De l'Art
et de sa fonction existentielle.
Edmond Gilliard : Carnet de la huitantaine.
Jacques Chessex : Jean Coulot.
C.-F. Landry : Prière.
Alice Rivaz : Le petit compagnon.
André Bonnard : L'anarchie des Ptolémées.
Michel Thévoz : Degas.
Louis Bovey : André Freymond, peintre.
Maurice Faure : Musique d'aujourd'hui.
Raymonde Temkine : « Le Planétarium ».

Mouvement Pour l'Art

Président : L.-E. Juillerat

Carte de membre-adhérent : Fr. 12.—
Pour les étudiants et les apprentis : Fr. 8.— (cahiers
compris)
Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 8.—

Permanence : Librairie du Grand-Chêne,
8, rue du Grand-Chêne, Lausanne
tél. 23 60 05

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. 1250.—
Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 900.—

Publicité

Régie des annonces :
Jean-P. Laubscher, Grand-Pont 10, Lausanne

Editeur responsable : Association Pour l'Art

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

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

De l'Art

et de sa fonction existentielle

L'art est une réalisation des pouvoirs conjugués de l'esprit et du corps, et il crée des possibilités de communion humaine par delà l'obstacle du discours.

Une œuvre d'art n'existe que par son ordonnance : elle réalise un équilibre contrasté, nuancé, de ses éléments constitutifs, inapparent peut-être et très subtil, réel cependant. C'est en cela qu'elle est une *création*. L'œuvre d'art exige un principe de choix, car il existe des normes du beau, encore que le secret de la beauté ne puisse pas être mis en formules. Les « normes » du beau — ce mot étant pris au sens le plus large (il y a une beauté du laid, lorsqu'il est expressif) ne varient pas au gré des complexions individuelles : ce sont des constantes supraindividuelles, supranationales aussi, supratemporelles, mais d'une nature telle qu'elles laissent aux tempéraments individuels et ethniques toute liberté pour se manifester. N'admirons-nous pas des peintures et des poteries préhistoriques ? Devant certaines d'entre elles, nous n'avons pas un instant d'hésitation : ce sont des chefs-d'œuvre.

Et voilà pourquoi l'art est une révélation du divin en même temps qu'il est humain. Il est de l'humain élevé à sa plus haute puissance par la soumission à des normes universelles. Le grand artiste est possédé par son art : il *doit* créer de la beauté, fût-ce au prix du repos de son âme, et dût-il en souffrir dans sa chair. C'est en cela que l'art touche au sacré et qu'il est religieux en un sens autre et plus profond, plus essentiel, que ne l'est l'art qu'on nomme communément religieux, parce qu'il traite de sujets que propose telle ou telle tradition religieuse. L'art est quête de perfection dans l'ordre qui est le sien — quête de Dieu : « incarnation ».

La fonction de l'art est de recréer le monde, non point de le reproduire par une exacte et littérale figuration, mais d'en refondre l'image dans le creuset d'une sensibilité, d'une intelligence, d'un vouloir humains en mystérieuse collaboration.

Parfois il opère en plongée ; il va à la recherche des principes et des causes et les produit au jour en de clairvoyantes fictions plus vraies que ne peuvent l'être de savantes analyses. Et nous voyons se déployer à nu devant notre regard une passion noble ou vile, ou s'exprimer le besoin d'adoration dans les architectures, dans les musiques qu'il inspire.

Le progrès humain consiste en un approfondissement, en une intensification de la conscience d'être. Il y a une satisfaction et une sécurité pour l'esprit à fixer en images saisissables, en figures sonores ce que nous percevons et vivons obscurément. L'art donne plénitude d'expression à nos amours, à nos haines, à nos tristesses, à nos espoirs. Il est un libérateur, parce qu'il est un révélateur, il exorcise. Et il est aussi, il peut n'être qu'un jeu. Le jeu est une des fonctions de la vie. Il est précieuse et nécessaire détente ; il nous réjouit et nous stimule, étant une maîtrise, un triomphe de l'habileté technique, de l'habileté virtuose. La théorie de l'art pour l'art n'est à rejeter que si elle se donne pour une définition exhaustive de l'art. Faire du jeu le tout de l'art, c'est l'appauvrir et finalement le stériliser — signe de décadence et d'épuisement.

L'art qui veut être autre chose qu'un jeu ne nous révèle pas seulement ce qui vit et agit derrière le réseau des apparences. Il a le pouvoir de prêter existence à ce qui n'est pas, à ce qui sera peut-être un jour — ou ne sera jamais. Il est libre création, musique de l'irréel qui berce ou qui fait frissonner d'horreur et de délices. Il offre un refuge à ceux que la dure réalité blesse et désespère et il console, ajoutant comme une seconde existence à l'existence. Il est le rêve prenant corps dans une sorte d'immatérielle matérialité et qui peut-être deviendra jusqu'à un certain point la réalité de demain. Songez à ce que l'imagination des artistes et des poètes a fait de certains instincts, de certains sentiments élémentaires : de l'amour, du patriotisme, du sentiment religieux. Analysez l'un de ces sentiments, tel que vous l'éprouvez, et dites si vous pouvez le séparer de tous les raffinements que l'art et la poésie y ont mêlés par leurs fictions émouvantes ou séduisantes.

Et c'est pourquoi la vie de l'esprit ne peut se concevoir sans l'art. Il est infiniment plus qu'un ornement de la vie, une de ces superfluités qui charment et qui distraient ou dont on tire vanité. Il utilise les forces disponibles qui se perdent et les discipline, il révèle l'homme à l'homme, il témoigne de la royauté de l'esprit en perpétuel effort d'incarnation — il peut être un *accomplissement*.

Henri-L.-Miéville.

Ce texte fait partie d'un ouvrage qui va paraître dans les publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (Editions E. Droz, Genève) sous le titre : *Condition de l'homme, Essai de synthèse philosophique et religieuse.*

Carnet de la huitantaine

J'ai perdu la notion du passé, la faculté de ranger les faits dans l'historique. Ma difficulté à ordonner le récit augmente de jour en jour. Je lâche toujours trop tôt le mot de la fin.

Je ne puis promener ma vieillesse dans les jardins du souvenir. J'ai perdu la mesure (le compte) des distances. Impossible de tenir ouvert l'éventail du temps. Il se referme dans la main du présent. Les deux lames de la monture se rapprochent l'une sur l'autre et se ressoudent en flèche du ponctuel, dans l'actuel. Certes j'ai des images. Mais elles ne font jamais hier ; je ne les tire pas du souvenir. Elles surgissent d'elles-mêmes du sein absolu de la présence, qui enfanta leur instant. En cette nature, nulle distinction d'espèce dans l'ordre du relatif n'est possible.

Je sens le temps me devenir unanime. Le temps m'accorde le consentement impromptu des siècles... Pourquoi ne pas dire : la *consensation* ?

Oh ! Souveraine grâce : se sentir un Elu de la Présence !

(Perte de la mémoire. Que d'angoisses j'ai pu m'en faire ! Mais quelle décharge de poids pour ma vieillesse ingénue !) Je retrouve en tout la fraîcheur de l'étonnement.

(Me relisant :)

Mais aussi, suivant l'humeur du jour, l'effroi du gouffre de l'étonnement au bord duquel je me trouve sans la barrière des ans. Ma vie ne m'offre plus aucune prise de pied contre le vertige. Echelle dont tous les barreaux ont cédé.

« Je suis » est le point toujours mobile et constamment instantané de l'équilibre, à la flèche du balancier des temps.

C'est justement parce que je suis né de la Balance que je suis lancé dans la course ballante, dans le frappement de la flèche, du « Je suis ». Je ne puis supporter que la ressucée du passé me prive de la gorgée du présent. Chaque heure d'aujourd'hui offre à mes lèvres le bouton du sein de l'avenir.

Je me pense, du bout de mes ongles, mains et pieds, jusqu'au bout de mes cheveux.

La paix est un état de constance qui ne se connaît que par le toucher instantané. Ma paix est constamment exposée à fleur de peau, à vif d'épiderme. Elle se repique à l'épine des minutes. Elle n'a rien de l'habitude. Elle a toute licence d'imprudence. Je suis libéré de tout souci d'assurer sa défense, de prendre des précautions contre les éventualités de l'attaque — non tant par le repos du « savoir qu'elle est » (qui ne serait que litière de confiance) que par l'expérience du « sentir qu'elle est », qui est, à toute urgency, l'effet du décochement d'une flèche de la foi.

Sans le corps, la foi serait sans preuve.

Quel merci de mon âme à mon corps ! La vieillesse est l'âge de la reconnaissance charnelle accomplie.

Oui, je le sens bien, ma vieillesse est sans cesse dépassante des limites assignées à la décence coutumière par le repli jugé naturel de l'âge. Mais je ne puis replier ma vie sans qu'elle fasse ressort.

Je dis que j'ai la liberté. Suis-je bien sûr de lui avoir en fait ménagé les distances de la « libération » ?

Jamais je n'ai senti, à ce point, l'intransigeante exigence des mots. Ma vieillesse comparait à leur Tribunal. Elle a à répondre de l'emploi que j'en ai fait tout au cours de ma vie. Si l'on accorde quelque indulgence à ma jeunesse, l'incorrection est impitoyablement interdite à ma vieillesse. Je dois, de fait, être devenu rigoureusement l'homme de mon mot. Je ne suis pas coupable de ce que l'imagination a prêté dans ma jeunesse d'outre-vaillance et d'outre-cuidance à mes termes, à condition que je n'en renie pas la ferveur ingénue et que je n'en admette pas finalement la déception, mais que je puisse me rendre le témoignage d'en avoir travaillé sans relâche la substance de façon à la rendre toute soumise, toute concourante à l'ins-truction de la réalité.

Je parle de ma foi... En qui, en quoi ? — Elle ne peut être en quelque autrui sans entreprendre sur la liberté de cet autrui, en disposant impertinemment de son agrément. C'est un accaparement de garantie. C'est un

abus de caution. C'est du parasitisme, c'est de la mendicité. C'est exploitation de la recommandation forgée.

Il n'y a de foi qui vaille, il n'y a de foi honnête, il n'y a de foi simplement propre — et j'emploie ce mot dans le sens qu'on donne, en affaires, à la propreté — que la foi en soi. Elle seule est purement artisanale. Elle seule est de propre métier. Elle seule est de digne labeur.

Elle seule est scrupuleusement religieuse. Elle seule assure la « relation » directe à l'exacte mesure « relative » du rapport qui lie l'unité individuelle au centre absolu du multiple. Elle seule a son chemin — a son rayon — à soi. Elle seule a son droit de visée indétournable. Elle seule est de vierge essence véhiculaire. Elle seule est viatiquement séculaire.

Elle est, de vie en vie, progressive, moralement et scientifiquement exploratrice ; elle se fonde sur le capable et le comptable, elle est tout engagée dans le responsable par l'honorable estime de l'initiale franchise d'être et de devenir *selon soi* que la Nature confère à tout ce qui a pris vie en son sein.

La foi en soi est un fait de nature. Le seul fait que je sois *né* articule ma foi en moi dans l'absolu du naturel. Je ne puis naître dans le moment sans participer à l'énergie du temps constant.

Je ne puis naître sans qu'il soit dans la nécessité de la Nature que je naisse et que je naisse tel que moi. Je suis donc un témoin de la Loi de Nature. Cette Loi n'admet pas de faux témoin. Il ne peut y avoir de faux moi, pas plus qu'il ne peut y avoir de faux phénomène. Tout phénomène, en soi — en son « espèce » — est révélateur de l'universalité de l'Absolu générateur.

Paris, février... 58.

Ici l'arrêt. Crise du cœur. Reprendrai-je ce point d'écriture ? Attendre. D'où cela repartira-t-il, si ça revient ?

Je me bats avec Uranus.

Mars.

Foi en moi ? Foi *de moi* ?

Aucun objet de nature ne peut m'être plus proche que moi-même. Je suis un laboratoire portatif permanent. J'ai toute la substance de nature en ma chair. J'ai toutes capacités du concret en mon corps. J'ai toutes les facultés de l'abstraction en mon âme. J'ai le moi-chose, et le moi-mot.

Le moi-chose est moyen. Le moi-mot est cause. Le moi-chose est appareil de sensible fortune, le moi-mot est « épeleur » de la suite des sens du sort.

Il y a, en tout, la chose du mot, et le mot de la chose. La chose est la forme du devenir, le mot est l'« agent de l'état de l'être » dans la succession progressive des apparences de l'identité.

Il n'y a pas de chose qui ne soit l'effet du mot ; il n'y a pas de mot qui n'emprunte à la chose l'organe de son efficace.

C'est dans le « mot » qu'est l'essence du Verbe ; le « nom », de langue en langue, est soumis à toutes les vicissitudes de la nomenclature, obligé de se prêter aux façons diversement scripturales des idiomatiques, et aux registres régionaux des phonétiques.

Ainsi le *mot* que je nomme arbre en ma langue concentre en lui toute l'énergie — l'algébrique initiale — de l'anonymat ; en lui réside la vertu alchimique de la formule génératrice des modes divers de la nomination qualificative des espèces.

Tout homme a son mot-moi originellement inclus dans la puissance émissive et perpétuellement modificatrice de la Nature humanisante.

Dans le « mot » réside l'essence « motrice » de l'Être, l'énergie — inconnaissable en elle-même — de la Création figurative. L'ordre de la Création a divisé les corps de la nature et les a obligés à se vêtir de noms.

L'Être entra dans le Dire. *Il* dit. Plus rien dans la Nature ne put être sans nom. Il y eut la distinction des règnes, des genres, des espèces et des personnes. Mais l'être-mot en son essence est demeuré unique bien qu'en se faisant Verbe, il se soit précipité dans la multiplication du vocabulaire. Ainsi la vertu du Mot-essentiel s'est faite propriété individuelle en chaque nom du particulier. Le Mot-Être a pris un nom d'air, un nom d'eau, un nom de feu en chaque élément ; un nom de métal, un nom de pierre, un nom de terre, un nom de plante, un nom d'herbe, un nom d'arbre en chaque forme des états sensibles du Naturel.

Il a pris un nom d'animal — un nom d'« animation » — dans les corps qui, du protozoaire à l'homme, ont passé par tous les degrés de l'instrumentation charnelle.

Il a pris un nom d'humaine personne en chacune des figures passagères de son éternelle présence qu'il a douées d'individuelle conscience et admises par l'articulation du langage, au partage du souverain exercice de la parole créatrice. Il s'est donné mon nom dans un instant de son éternel besoin, dans l'infini de l'innombrable diversité des modes de sa puissance. Si infirme que soit mon moyen, je suis dans sa nécessité — puisque je vis — puisque je suis une forme de l'acte d'être. Je suis de son essence, je suis de sa cons-

cience, puisque, d'instinct, en l'abstrait de moi-même, je me désigne par le « Je », qui est, dans la communauté du naturel, de l'individuel, le droit absolu.

On ne peut dire « je » une fois sans en tirer le droit du toujours de soi.

Tel que je suis ici, en cet office de parole, en cette signature d'écriture, de cette main, selon mon nom et mon prénom, j'affirme en toute soumission aux vicissitudes conditionnelles du relatif, ma *foi en moi* sous la caution originelle de l'Absolu.

On me dira que c'est prendre bien de la peine pour tourner autour du nom de Dieu sans se décider à le prononcer.

En effet, je refuse de le prononcer. Mais ce n'est pas par fuite, par trucage d'esquive, c'est par horreur de l'irrévérence, de l'odieuse impertinence usuelle. Il est Celui qui — ou, plutôt, *Cela* est ce qui — n'a pas de nom pour soi-même étant l'anonymat de Tout dans le nom de chaque « un des tous » au sein de l'infini de l'universel.

« Cela » est sans nom Nom de Soi, puisque son être s'exprime et s'accomplit totalement dans le significatif de tous les noms que le verbe vital décline et conjugue. (Il me semble me redire sans cesse. Je ne puis démordre d'ici tant qu'il restera un lambeau du nom de Dieu-l'Autrui sur le nu du mot que j'en porte en moi.) « Cela » est à la fois, identiquement, « uniquement », le Neutre absolu de l'Abstrait — le sein essentiel du Naissant et l'abîme permanent du Néant. J'aboutis ainsi au Silence de l'Antre de l'Avant de Tout, et du Trou de l'enfer de l'Après de Rien.

Je n'ai rien cherché que la paix de m'en taire. J'aboutis à la solitude de moi dans le silence de l'initiale universelle. Ne reste que ceci à dire pour moi, à nu du pur saisissement : « Je vis ». Reste le *point* que je suis, la pointe de mon sentir être à l'aigu de sa toute extrémité.

C'est ce qui libère l'absolue certitude de mon initiative propre. Mon droit au Je m'appartient dans l'infini de la vastitude. Je donne au *Mot* éperdu d'immensité l'abri salutaire de mon nom. En disant : « Je », j'empêche le mot de se reprécipiter dans la monstruosité de sa duplicité absolue. J'arrête son vertige dans l'emportement exténuant ou dévorant du double sens sans fin. Je fais la croix et y plante mon clou. Il suffit du clou de mon Je pour que le Oui et le non s'entrepiequent. Mon « atome-je » ne peut plus être distrait du centre (?) mot de la roue des choses. Il est dans l'axe de la Rose-Croix. Il faut à la paix de mon dire le silence de « Dieu ».

Edmond Gilliard.

Jean Coulot

L'agitation des eaux l'inquiète, sur les étangs de Camargue où court un vent doré comme un ventre de poisson, et sans cesse il observe le passage des troupeaux, la forme des cailloux, les pâturages de courte herbe rase et les bois où il se promène, scrutant les écorces grises et roses, les mousses, attentif aux îlots de fraîcheur humide et de verdure, aux fenêtres de lumière entre les fûts qui se déplacent comme des stries de peinture sombre à la surface frémissante d'une toile.

Le voici donc, marchant dans la garrigue (son pinceau saura retrouver l'allure rocailleuse des chênes verts et des broussailles qui s'unissent dans l'odeur forte, râpeuse, du thym et des oignons sauvages et nous donner, mêlé au brouillard des rameaux porteurs de lichens et aux parfums ardents, le concert triomphant des élytres qui est le fond même d'un certain univers méditerranéen), il gagne les hauteurs, les rocs, les terres rouges, les parois de molasse imprégnées de lumière comme un miel épais pour le regard qui se met à *toucher* la peinture mouvante, il traverse le pays des étangs ensoleillés, des taureaux, des langues de sel et de sable sous l'herbe poussiéreuse, puis curieusement ce regard voué au midi remonte les pentes du Nord, cherchant la nuit des lacs, le repos des clairières, les haies de noisetiers et de sorbiers, les labours, les ruisseaux, le Jura grave où règnent les sapins noirs, les prêles et les fougères aiguës comme des lances.

Coulot a beaucoup lu Bachelard et sa peinture y a gagné une singulière richesse. Il faudra qu'un jour je dise toutes les étapes de cette enquête, les toiles inspirées par un certain réalisme qui



Jean Coulot : gouache, 1959.



Jean Coulot : huile, 1959.

préoccupa tant de peintres de l'après-guerre, puis son aventure dans l'abstraction pure, la période influencée par Singier, la rencontre de Gastaud et enfin, avec Bachelard, la longue méditation sur les substances, le feu, le bois, la neige, les pierres, les pulpes, les feuillages.

Aujourd'hui, après plusieurs mois de recherches sur la terre et les rochers de Provence, l'eau l'obsède, l'anime, guide sa pensée et sa passion de peindre. Voici les eaux tranquilles (le port), l'eau du sommeil (tous les étangs), l'eau qui lave, qui purifie (les rivières rapides), l'eau bienfaisante, l'eau qui repose (la pluie, les sources), l'eau femelle et caressante (les arbres noyés qui bougent dans l'ombre).

L'œil à la surface des choses, attentif à cette apparence qui témoigne de leur être profond, Coulot saisit leurs innombrables *reflets*, tout pareils aux fugitives images croisées que l'on obtient d'un objet lorsqu'on le place — au risque de le perdre — entre deux miroirs qui se renvoient sa forme à l'infini. Monde actif des substances qui se révèlent en se mêlant, cette peinture est mieux qu'un moment de connaissance : elle est une sorte d'action de grâce, un chant offert à la nature, au jour tranquille, à l'humide nuit multipliée.

Jacques Chessex.

Du 3 au 24 octobre 1959 :

EXPOSITION JEAN COULOT

GOUACHES ET DESSINS

(L'exposition reste ouverte entre midi et deux heures)

LIBRAIRIE DU GRAND-CHÊNE 8, rue du Grand-Chêne, Lausanne

Prière

Notre Père qui êtes aux cieux,

*Que votre nom apparaisse dans le calice des primevères
quand elles nous regardent avec bonheur, sous les noisetiers encore nus*

*Que votre nom se crie de lui-même quand fleurit la pervenche
et que les anémones baissent la tête*

*Que votre nom soit la branche de poirier fleuri
Poirier, immense pyramide, bouquet de corsages délicieusement fous
Dentelle et douce peau, tout étroite vallée
Ombre d'une ombre et Voie lactée de la tendresse*

*Que votre nom soit dans les vergers de Pâques et les arbres neigeux
— Arbres de lingerie et de rires mêlés, beaux arbres féminins
Mais d'écorce sévère, que les cloches d'avril font rire
Ainsi que des enfants se battent en se baignant...*

II

Que votre règne vienne

*Dieu de rochers, Dieu dur enfin ! quand il le faut vraiment
Que votre règne écrase les stupides
Qui battent les enfants, parce qu'ils sont tout petits
Dieu de fer : étranglez les mauvais, et qu'ils se sentent
étouffer lentement... eux qui méprisaient la faiblesse
Dieu de lente justice, rétablissez enfin tardivement votre ordre
mais aussi :*

*que votre règne arrive jusqu'aux bêtes que j'aime
Le lézard est tout près de m'avoir reconnu
Faites que votre règne nous soit comme un langage
Car j'ai pour ce petit pharaon solaire*

*Une amitié nouée dans ma plus vieille enfance
Et sa tête qui se dresse fine, et ses yeux de sagesse
Me sont signes d'été et signes de mystère
Quand de sa main diaphane il fait le geste qui réfute.*

III

Que votre volonté enfin se réalise

*Moi, depuis bien longtemps je vous vois derrière les buissons
Pareil au jardinier qu'un grand chapeau de paille
déguise en ruche d'autrefois où se mûrit le miel de chaque jour
Je sais qu'il n'y a pas — pour V o u s — de mauvaise herbe
Et que dans nos jardins vous aimeriez moins d'ordre
Dieu du chou vigoureux et du chiendent tenace
Dieu du pou de rosier et Dieu de la limace
Dieu des salades plus douces aux lèvres que des lèvres*

IV

Comme au ciel

*Dans le ciel vous lancez des poignées d'hirondelles
Mon Dieu — que j'aimerais placer leurs cris de jeunes filles
Ailleurs encore, pour faire mentir novembre
Ou rendre plus réelle la folie de février !
Mon Dieu que l'épervier sorti de votre main
Sait bien pêcher, tournant son aile en éventail
Vissant son vol comme un toréador étend sa cape
Et le poisson passe d'un bleu d'eau frais au transparent bleu ciel
Et meurt dans un envol qui ressemble à la gloire*

V

Donnez-nous aujourd'hui...

*— Non, Seigneur... ne nous donnez rien, laissez nous prendre !
Laissez-nous deviner le goût sacré du pain
— aujourd'hui — c'est trop peu. Je voudrais : pour toujours*

*Donnez-nous « pour toujours » le bon pain pour la sauce
le pain bon pour la viande et bon pour notre soupe
Donnez-nous ce blé qui se berce avec des reflets de soie
Et qui souligne le clocher d'un village
Donnez-nous notre pain de coquelicots et de bleuets
Notre pain de petites routes blanches allant vers des vallons pleins d'ombre*

VI

Pardonnez-nous

*Ça c'est vrai : nous sommes maladroits — c'est pis que des offenses
Car c'est d'une bêtise inexplicable à force d'être bête
Pardonnez-nous, Seigneur, moi je me pardonne mal
D'être ce maladroit qui passe à côté de votre bonheur*

*Pardonnez-nous, mieux que nous ne pardonnons à ceux qui nous ont offensés
Mais ce qui serait bien — Notre Père — ce serait
de nous apprendre à pardonner
A ne pas s'alourdir de rancune
A jeter par-dessus l'épaule et sans se retourner
Tout ce que les idiots avaient pensé nous faire
Et qui nous deviendraient autant d'occasions d'être léger...
Apprenez-nous, mon Dieu, à devenir rieurs
A devenir paisibles
Apprenez-nous l'amusement si sérieux de vivre.*

VII

Ne nous laissez pas tomber dans la tentation

*Car c'est de trop, la tentation — quel que soit son visage
Ça ne vaudra jamais notre tranquillité
Mon Dieu, empêchez Satan de nous jarder les choses
Mais si jamais... mais si jamais, vous nous voyez trompés*

*Délivrez-nous mon Dieu, rendez-nous le jardin,
le vieux jardin plein d'abeilles, plein d'ombres
Le jardin où rien ne se passe que la douceur d'être en vie.*

C.-F. Landry.

Le petit compagnon

Un de ces prochains jours je vais reprendre mon travail, et pourtant, s'il y a quelqu'un qui croyait ne jamais plus remettre les pieds au magasin, c'était bien moi ! Car malade, je l'ai été, et je reviens de loin, comme on dit. J'ai manqué presque huit mois. Je me demande si beaucoup de clientes s'en sont aperçues. Les mois passent vite pour les bien portants. Mais pour les autres... Je me souviens qu'elles me disaient que j'étais anémique : « Pas étonnant, mademoiselle Adèle, avec ce métier, ces longues journées dans ce local sans air, ça boit le sang ! » J'ai consulté un médecin. Lui aussi m'a dit la même chose : « C'est sûr, vous êtes anémique, prenez des fortifiants, du phosphate, du fer... » J'ai obéi, j'ai pris des fortifiants, du phosphate, du fer. Mais ma fatigue ne s'en allait pas, bien au contraire. C'était comme si quelque chose me mangeait le sang, les muscles, et même la chair, car j'avais beau manger, avoir faim ; plus je mangeais, plus je maigrissais, et bientôt je ne pus qu'à peine me tenir debout. J'avais même de la peine à peser la marchandise... Mais ce qu'il y avait de pire, c'était ce qui se passait dans mon cœur et dans ma tête. Comme si je n'avais pas eu seulement un seul cœur en train de battre, mais plusieurs, comme si j'avais été pleine de cœurs différents, placés partout. Ou bien, des pendules toutes remontées. Un magasin d'horlogerie, voilà ce que j'étais devenue. Et chauffé à blanc, car j'avais de plus en plus chaud, si chaud, même en plein hiver, que j'aurais bien voulu faire comme ces hommes qui travaillent aux machines dans les bateaux à vapeur : j'aurais voulu me mettre presque nue pour servir la clientèle. Et ce qu'il y avait d'extraordinaire, c'était que plus j'avais chaud, et plus j'entendais ce bruit de battement dans mon cœur et cet autre bruit dans ma tête. De sorte que j'étais comme une chaudière prête à éclater. Je ne pouvais plus penser à autre chose, car si on s'habitue au bruit du dehors, on ne s'habitue pas au bruit du dedans. « Tu n'es plus une femme, pensais-je, tu es un immense moteur... » Il me semblait que ça aurait dû se voir. Et bien, non, ça ne se voyait pas du tout. Je devenais de plus en plus maigre, et au lieu d'être toute rouge, mon visage était de plus en plus

pâle. Il paraît que j'avais l'air « d'une fillette qui va expirer... ». Qui se douterait qu'elle porte ainsi en elle toute une usine en mouvement, une forge chauffée au rouge...

J'ai consulté un autre médecin. Celui-ci m'a dit : « Quittez le magasin trois semaines, reposez-vous complètement. C'est du surmenage... » J'ai quitté le magasin. Mais l'orage qui était en moi ne m'a pas quittée, il s'est déplacé avec moi, s'est installé dans ma chambre, dans mon lit, partout. Il était là du matin au soir, à gronder, à taper, à bourdonner. Et j'étais de plus en plus fatiguée et j'avais de plus en plus chaud, et j'ai fini pas peser trente-sept kilos. Pas question de reprendre mon travail. J'ai été voir encore trois autres médecins, et c'est le quatrième qui a découvert le pot-aux-roses...

Il m'a dit : « Vous avez le goître-exophtalmique, mais vous n'avez pas les yeux exorbités et c'est ce qui a trompé mes confrères... »

Ce médecin me paraissait fou. « Le goître ? Mais, docteur, regardez mon cou, il est plus mince, plus frêle que celui d'une gamine de six ans. »

— Oh ! ce goître-là ne se voit guère. Il n'est pas plus gros qu'un petit pois, mais alors même qu'il est si petit, il vous pompe comme le ferait une très grosse pompe. Un petit pois de rien du tout, mais qui a besoin de tout votre corps pour vivre. Il le suce, il s'en nourrit. Il absorbe tout. Le plus extraordinaire, c'est qu'il ne grossit pas. Simplement il est là à s'acharner, à absorber, à tirer de vous comme une sangsue tout ce dont il a besoin pour se maintenir. Il vous a déjà presque complètement sucée, ma pauvre petite dame, et il continuera ainsi à vous sucer jusqu'à la fin... Vous en avez encore pour deux mois. Il n'y a qu'un moyen de l'arrêter... Il faut l'extirper. Réfléchissez ! La mort ou ça...

Ah ! je n'en menais pas large. La mort, ou bien une vilaine opération qui se fait sans narcose, avec simplement une anesthésie locale... et qu'on a l'impression d'être égorgé vif disent ceux qui y ont passé ! Sans compter qu'on risquait de mourir pendant... A choisir entre cette opération et deux mois de vie, c'est-à-dire huit dimanches. Et quand mes huit dimanches seraient passés le bruit de chaudière cesserait enfin. Et ma vie aussi aurait cessé... Je me souviens que j'ai bien, bien hésité. Mais j'ai choisi l'opération. C'est ce que tout le monde fait en pareil cas. Pourquoi ? C'est si bizarre, si on veut bien y réfléchir, de choisir l'opération. Car si elle vous sauvait vraiment pour de bon, pour toujours, on comprendrait. Mais non, en admettant qu'elle réussisse, elle vous sauve seulement pendant quelque temps de ce qui arrivera de toute façon, peut-être en beaucoup plus horrible. Quel-

ques dimanches de gagnés, en somme, et pour finir arrive quand même ce qu'on voulait éviter. Pourtant, on choisit l'opération. Moi, je sais pourquoi on fait ce drôle de choix, car j'ai beaucoup réfléchi pendant ma maladie. C'est parce qu'on croit qu'il y a quelque chose dans la vie qui ne se trouve pas dans la mort. C'est du moins ce que je croyais. Et il me semblait que si je pouvais vivre encore, je finirais bien par trouver cette chose, mais que si je mourrais dans huit dimanches, je n'aurais plus le temps de trouver cette chose.

C'est pourquoi j'ai choisi l'opération.

De celle-là je préfère ne pas trop me souvenir. J'étais comme un sac éventré, toute la poitrine et la gorge ouverte, assise, les yeux grands ouverts. Et même on me faisait parler afin que je ne passe pas...

Après, il a fallu longtemps pour me remettre. Ils ont tous dit, à l'hôpital, que c'était un vrai miracle. Mais ce qui m'a semblé le plus extraordinaire, une fois guérie, c'était de ne plus entendre ce bruit dans mon corps. A se demander où il avait bien pu partir. Et c'est ce que je me demande encore. Maintenant c'est en moi comme après un orage, quand tout à coup le vent a cessé, qu'il n'y a plus un souffle. Cela devrait être un grand apaisement. Non, c'est plutôt, comment dire... c'est plutôt le vide. Et pas seulement en moi, mais aussi hors de moi. Comme si tout avait été percé à jour, et que moi aussi j'aie été percée à jour. Le bruit qui m'avait tant fatiguée est loin, mais à la place de ce bruit il n'y a plus rien. Oui, le monde est devenu vide. Mais est-ce qu'il ne l'a pas toujours été ? Probablement que cette rumeur qui me remplissait les artères et m'habitait jour et nuit était devenue pour moi une présence... oui, une sorte de petit compagnon. Et ce petit compagnon, voilà que je l'ai perdu. C'est drôle... très drôle... Maintenant je n'ai plus rien. Et moi qui croyais qu'il y avait quelque chose à atteindre, à trouver dans la vie...

Aussi, après avoir cru qu'il y avait dans la vie quelque chose, maintenant je crois que c'est plutôt dans la mort, car il faut bien qu'il y ait quelque chose quelque part, n'est-ce pas ? Et si cette chose qu'on cherche et qu'on attend n'est pas dans l'une, c'est qu'elle est dans l'autre. Du moins c'est ainsi que je raisonne maintenant, depuis que ce bruit a cessé dans ma tête... depuis que j'ai perdu mon petit compagnon...

Mais allez expliquer cela aux autres... Ils ne me comprendraient pas...

Alice Rivaz.

Nos publications d'octo

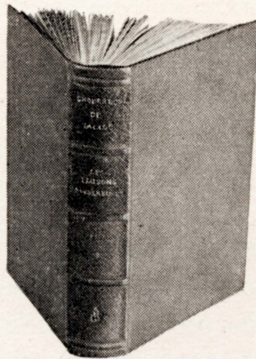


N° 335

**Charles Dickens
Œuvres**

La « Petite Dorrit »,
« Olivier Twist ».
8^e volume de la collection
« Arbre-Lyre ».
Format 15 × 21 cm.
Reliure souple marocco
rouge, impression or fin,
signet. 1050 pages sur
papier bible.

Fr. 17.—

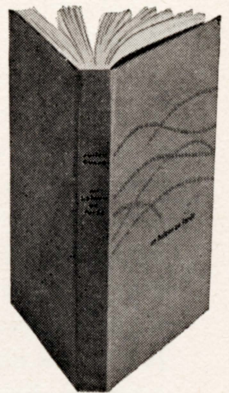


N° 336

**Les Liaisons
dangereuses**

Roman de Choderlos de
Laclos. Introduction de
Dominique Aury.
Collection « Festival ».
Format 15 × 21 cm.
Reliure pleine peau tilleul.
Impression deux couleurs.
12 illustrations en
héliogravure. Gardes
couleurs. 580 pages.

Fr. 18.—



N° 338

Un Balcon en Forêt

Roman de Julien Gracq.
Maquette de P.-M. Comte.
Reliure pleine toile
fine beige.

Fr. 6.60

re



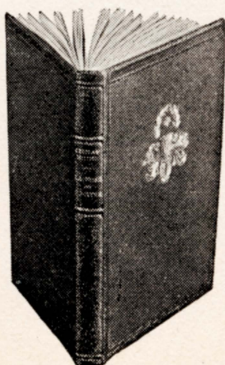
N° 342

Un Journal de Russie

Roman de Arthur Nisin.

**Prix littéraire de la
Guilde du Livre 1959.**

Fr. 6.60



La Guilde du Livre

Lausanne

4, av. de la Gare (021) 23 79 73

Genève

15, rue de la Cité (022) 24 69 48

Neuchâtel

15, ruelle Vaucher (038) 5 25 27

Fribourg

18, av. Gambach (037) 2 27 17



N° 337

Civilisation grecque

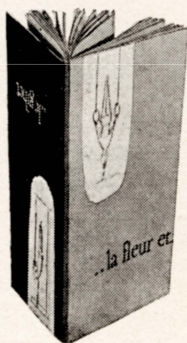
d'Euripide à Alexandrie,
par André Bonnard.

36 illustrations en
héliogravure, frontispice
de Hans Erni. Carte.
400 pages.

Format 18 × 24 cm.

Volume broché sous
papier cristal.

Fr. 12.—



R.N. 1

La Fleur et le Gibet

Dessins sans paroles
d'Urs. Premier volume
de notre collection

« Le Rose et le Noir ».

Couverture et
impression en 2 couleurs.

Fr. 3.50

L'anarchie des Ptolémées

Le texte qu'on va lire est extrait du troisième volume de *Civilisation grecque*, qu'André Bonnard fait paraître ces jours à la Guilde du Livre. Nul doute qu'on n'en apprécie l'inattendu...

Avant de mourir, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, Ptolémée Sôter régla la difficile question de sa succession. Il faut entrer dans ces histoires de famille des Lagides, très instructives à qui veut saisir la profonde anarchie de ceux qui prétendent faire régner l'ordre dans un monde nouveau.

Ptolémée avait eu deux femmes légitimes, sans tenir compte de la princesse asiatique épousée à Suse et qui fut vite oubliée. Son premier mariage avec la princesse Eurydice, la fille d'un des régents, fut un mariage politique, propre à consolider une alliance provisoire. Son second mariage avec Bérénice — probablement une femme du peuple — était un mariage d'amour. Cette union ne rompit d'ailleurs pas le mariage avec Eurydice, qui ne fut répudiée que beaucoup plus tard. Cette Bérénice joue un rôle important dans la poésie alexandrine, qui la célèbre avec éclat, vantant sa beauté, exaltant la fidèle union des deux époux, sans épargner les allusions fâcheuses à Eurydice. Ainsi une idylle de Théocrite insinue qu'Eurydice a donné à Ptolémée « *des enfants qui ne ressemblent jamais à leur père* ». L'histoire officielle fera de Bérénice une sœur consanguine de Ptolémée — une fille de Lagôs. Rien n'est moins probable. Cette généalogie fut fabriquée pour justifier par l'exemple de Ptolémée Ier les mariages entre frère et sœur que pratiquèrent les Lagides à partir de Ptolémée II Philadelphe (ainsi nommé pour cette raison). Quoi qu'il en soit, Ptolémée aimait Bérénice et les enfants qu'elle lui donna, aux dépens des enfants d'Eurydice...

De sa première femme en effet Ptolémée avait eu plusieurs enfants, dont un fils surnommé Ptolémée Kéraunos (ce qui veut dire Foudre et Tonnerre), soit à cause de son caractère farouche, soit à cause des crimes où se manifesta la violence de ce caractère. Les courtisans qui savaient où allait la préférence du vieux roi opposaient les grâces du fils de Bérénice, le futur Philadelphe — l'Apollon aux boucles blondes dont parle Théocrite — à l'humeur farouche de Kéraunos. Les poètes rappelaient encore que Zeus qui avait obtenu le trône du ciel était pourtant des trois fils de Kronos le dernier-né. Ptolémée Sôter se laissa pour finir persuader qu'il avait à choisir entre le vice et la

vertu — comme Héraclès au carrefour — qu'il devait donner à ses peuples un maître clément, aux lettrés un protecteur éclairé. Il déshérita Kéraunos.

Les conséquences de cette décision furent une suite de crimes effrayants qui illustrent les mœurs des nouveaux maîtres du monde. Je raconte cette histoire qui d'ailleurs introduit le principal personnage du règne de Ptolémée Philadelphie, celle que les historiens appellent la « démoniaque Arsinoé ».

Kéraunos expulsé d'Égypte s'était réfugié à la cour de Lysimaque, roi de Thrace et de Macédoine. Il y retrouvait deux de ses sœurs. L'une, sa demi-sœur Arsinoé, fille de Ptolémée et de Bérénice, était mariée au roi Lysimaque lui-même. L'autre, qui était comme lui du premier lit et s'appelait Lysandra, avait épousé le prince héritier Agathocle. Or Arsinoé la démoniaque s'étant follement amourachée d'Agathocle son beau-fils s'offrit à lui, puis, se voyant repoussée, l'accusa par vengeance d'avoir voulu assassiner le roi son père. Lysimaque, violent et aveuglé par sa passion sénile pour la jeune femme, jette son fils en prison et le livre au bon plaisir d'Arsinoé. Celle-ci s'entend avec Kéraunos qui se charge de massacrer Agathocle dans son cachot.

Le meurtre du jeune prince soulève l'opinion publique contre Lysimaque. La veuve d'Agathocle, Lysandra, demande vengeance au roi Séleucus, à Antioche, elle demande aussi vengeance à Kéraunos, dont on ignorait la part qu'il avait prise au crime. Kéraunos qui voyait au terme de cette aventure la chute de Lysimaque et un trône vacant à occuper, jouant l'indignation à l'égard de ce crime dont il était l'auteur, excite Séleucus à partir en guerre contre Lysimaque. Le royaume de Lysimaque s'effondre. Mais au moment où Séleucus se prépare à entrer dans la capitale en vainqueur, il est poignardé par Kéraunos, qui se fait acclamer par les soldats et saisit la couronne.

Voilà Kéraunos sur le trône de Macédoine. Mais il avait encore à s'entendre avec sa sœur Arsinoé, la veuve de Lysimaque, qui réclamait le trône pour ses fils. Kéraunos avait affaire ici à forte partie. Arsinoé n'était pas facile à duper, surtout par ce frère dont elle connaissait les ressources en fourberies et en crimes. Kéraunos proposa alors à Arsinoé de l'épouser et d'adopter ses enfants, solution élégante d'un problème dynastique délicat. Arsinoé restait défiante, retirée avec ses fils dans une autre ville. Kéraunos joue alors la comédie de l'amour, présentant ce mariage non pas seulement comme une combinaison politique, mais comme le comble de ses vœux. Arsinoé, pour qui l'amour de son frère n'était peut-être pas chose tout à fait nouvelle, se laisse enfin gagner. Les noces sont célébrées avec éclat. Le tendre époux demande alors à embrasser ses neveux devenus ses enfants. Arsinoé

conduit Kéraunos dans la résidence de ses fils. Kéraunos découvre son jeu : pendant que ses soldats occupent la citadelle, il poignarde les enfants dans les bras de leur mère. Arsinoé s'enfuit en Egypte. Quelque temps après les Gaulois envahissent la Macédoine. Kéraunos est tué en défendant son royaume. Les moralistes triomphent : la vengeance divine atteint tôt ou tard le scélérat.

Veuve de deux rois, Arsinoé rentrée en Egypte entreprend de conquérir un nouveau trône. Ptolémée II, son propre frère de père et de mère, régnait sur l'Egypte. Cette femme, que les historiens anciens appellent « émétique » parce qu'elle « vomissait tout le temps », ne vomissait pas que des aliments et de la bile, elle vomissait aussi des calomnies. Ptolémée II était déjà marié à une autre Arsinoé, fille de Lysimaque. Contre cette Arsinoé Ire, Arsinoé II, la démoniaque et l'émétique, entame une campagne de diffamation qui lui avait si bien réussi contre son beau-fils Agathocle, le frère précisément d'Arsinoé Ire. La reine, dit-elle, a noué un complot. Quel complot ? La calomnie se garde de le préciser. Elle insinue : contre le roi son époux. Ptolémée II subit l'ascendant de sa terrible sœur, qui est son aînée de huit ans. Elle use d'ailleurs à son égard de séductions diverses. Il était très sensuel. A point nommé, cette campagne de calomnie et de séduction combinées aboutit à la découverte d'un complot imaginaire où la culpabilité de la reine ne fut démontrée que par son châtement. Arsinoé Ire fut reléguée en Thébaïde tandis qu'Arsinoé II montait sur le trône et prenait le titre de Philadelphie puisque seul l'amour fraternel l'avait inspirée. Ce titre fut ensuite transféré au roi qui devint Ptolémée Philadelphie.

Cependant pour les flatteurs en prose et en vers, le mariage du frère et de la sœur — tenu pour un inceste par les mœurs grecques devint aussitôt la grande pensée du règne. On le justifiait par le *Hiéros Gamos* (mariage sacré) de Zeus et de Héra, et même il conférait désormais aux époux adelphe la qualité de dieux adelphe. Les théologiens invoquaient aussi l'exemple d'Isis et d'Osiris. Les politiques et les juristes rappelaient que le mariage entre frère et sœur était une exigence du droit monarchique égyptien. Les historographes démontraient que Ptolémée Sôter avait épousé en Bérénice une fille de son père. Désormais les Lagides, comme les Pharaons, se marieront, réellement ou par fiction légale, à la mode divine, préservant ainsi leur sang de tout mélange avec celui des simples mortels.

Je n'entre pas dans le détail des guerres du règne, qui furent longtemps victorieuses, surtout du vivant d'Arsinoé II qui semble avoir inspiré la politique de Philadelphie, plus impérialiste que celle de son père.

Tout au long du règne, ces victoires furent célébrées par des fêtes pompeuses et un déluge de littérature panégyrique inconnue jusqu'à ce jour. Ptolémée II aimait les cérémonies et goûtait l'encens. Les poètes ne lui ménageaient pas les flatteries. Son amour pour les lettres, qui était sincère et intelligent, n'était pas entièrement désintéressé. Il n'était pas aussi neuf à la culture que son père. Son enfance avait eu d'illustres maîtres, disons du moins de savants professeurs, le philologue Zénodote et le poète Philétas de Cos, auteur du premier dictionnaire de la langue grecque. Par vanité et par goût sincère, Philadelphie fit beaucoup pour les lettres. Sous son règne la littérature grecque devint la littérature alexandrine, comme sa cour devint le Versailles de l'antiquité. Si les poètes lui remboursèrent en éloges généreux les pensions qu'il leur accordait, il y avait mis le juste prix.

Je ne veux citer ici qu'un seul témoignage de cette courtoisie de la poésie alexandrine, qui contraste si fort avec le ton amical et sévère à la fois dont un Pindare, aux temps classiques, parlait au prince dont il attend son gagne-pain. Le poème de Théocrite intitulé *Eloge de Ptolémée* ne rachète pas la platitude de la louange par l'éclat de la poésie. C'est un tableau amphigourique et ampoulé de la puissance illimitée de Ptolémée. Il règne sur mille pays, qu'habitent mille nations, il est roi de trente trois mille trois cent trente-trois villes (pour obtenir ce chiffre mirifique, le poète demande aux lecteurs une addition compliquée : Ptolémée est roi « *de trois centaines de cités, et trois milliers s'ajoutent à trois myriades et encore deux fois trois et trois fois neuf* ». Total : 33 333 ! Ptolémée est fils d'un dieu et d'une déesse — première mention faite par le poète, plus pressé que les juristes et les prêtres, de la double divinisation de Ptolémée Sôter et de Bérénice. Il est l'époux (qu'on reconnaisse Arsinoé l'émétique !) « *de la meilleure des femmes qui dans la chambre conjugale ait enlacé un jeune époux — un frère-mari chéri du fond du cœur* ». Mais l'éloge le plus développé du poème est celui de cet or abondant, « *cet or qui, dans l'opulente demeure, ne reste pas entassé sans que l'on s'en serve* ». Et quel usage est plus glorieux que de récompenser les poètes ! « *Il n'est pas, aux concours sacrés de Dionyos, de poète capable d'entonner un chant harmonieux, sans que le prince lui fasse tenir un présent digne de son talent. Aussi les interprètes des Muses célèbrent Ptolémée en reconnaissance de ses bienfaits.* » Poésie courtoise, littérature de placet ! Si les poètes n'étaient capables d'autre chose, nous laisserions cette veine-là de côté. Et remarquons que cette veine sans grandeur n'empêche pas Théocrite, brouillé plus tard avec la cour d'Alexandrie, de décocher dans un autre poème une pointe « *à la femme aux trois maris* » !

La fin du règne de Ptolémée II — à partir de 270, date de la mort d'Arsinoé — fut moins brillante. Le roi dut céder une partie de ses conquêtes. Il semble aussi s'être beaucoup assombri pendant les vingt-quatre ans de son veuvage. Il pleura beaucoup sa sœur-épouse, ou du moins se plut à l'étalage de sa douleur. Ces larmes n'empêchaient pas le roi d'entretenir de nombreuses maîtresses dont il laissait quelques-unes prendre des allures de reines ; beaucoup se pavanaient dans leur palais particulier.

Cependant Ptolémée faisait décerner à la reine défunte des honneurs divins, lui érigeant des statues dans la plupart des temples égyptiens, en attendant de lui bâtir des Arsinoéïa particuliers. Même, avec une habileté que certains ont admirée, mêlant le sentiment et le sens des affaires, il prenait prétexte de l'institution du nouveau culte pour détourner au profit de la couronne une partie des revenus des temples égyptiens. Lui-même accomplissait dans ces sanctuaires de pieux pèlerinages : par des rites magiques il prétendait insuffler l'immortalité aux statues qu'il élevait, ou plutôt à celle qu'elles représentaient. De mois en mois et d'année en année les inscriptions nous permettent de le suivre dans ces voyages où il préside à des apothéoses de la déesse Philadelphie. Il fonde même, par anticipation, un temple aux dieux adelphe !

Tout ce culte mystico-politico-sentimental, si étranger à la tradition hellénique, si pétri d'idées orientales, et que les Romains capteront adroitement au service de l'idée impériale, ce culte se déploie avec éclat pour la première fois dans le monde hellénique.

Ptolémée avait grand-peur de la mort. Il vieillissait avec chagrin, il versait dans l'hypocondrie. Malgré sa culture, qui était réelle, malgré le goût pour les sciences naturelles qu'on lui attribue, son égocentrisme et son incroyable vanité le rendaient crédule quand il s'agissait de sa santé. Il demandait aux magiciens ce que ses médecins n'osaient lui promettre. Un historien de ce temps écrit à son sujet : *« Il était tellement gâté qu'il comptait vivre toujours et il disait que seul il avait trouvé le secret de l'immortalité. »* Mais justement son tempérament, qui n'avait jamais été robuste, s'altérait avec le cours des années où il n'avait pratiqué ni la continence ni la sobriété. La mort qu'il redoutait en faisant des rêves de vie indéfinie le prit à l'âge de soixante-deux ans, dans la trente-neuvième année de son règne, en 246.

Tels sont les deux princes qui ont créé le Musée, la Bibliothèque — la première université du monde.

André Bonnard.

Degas

... Tantôt Degas choisit un point de vue qui juxtapose sur la toile des éléments distants l'un de l'autre, en amplifiant démesurément les premiers plans ; tantôt il détache une figure sur un fond indéterminé, sur un parquet, s'il adopte une vue plongeante, ou sur le décor bariolé d'une scène de théâtre, créant un trompe-l'œil au deuxième degré. Quelquefois l'écran d'une porte entr'ouverte détermine un plan quasi abstrait.

Il opère la même révolution dans le traitement de la lumière : il renonce à la faire venir d'une source unique et irréelle arbitrairement disposée de façon à faire ressortir les volumes et à unifier l'espace. Il s'ingénie au contraire à multiplier ses sources, à contrarier ses rayons par les reflets des miroirs, à créer des contre-jours qui aplatissent les formes. Il écrit dans ses carnets : « Le piquant n'est pas de montrer toujours la source de lumière, mais l'effet de la lumière. Cette partie de l'art peut aujourd'hui devenir immense — ne pas le voir, est-ce possible ! » Dans ses toiles sur l'Opéra, la lumière blanche de la salle est celle, féérique, de la rampe, déterminent la différenciation de deux espaces hétérogènes, celui de l'orchestre et celui de la scène. Les silhouettes des chevaux sur les champs de course finissent par ne plus former qu'une imbrication de plans colorés, par la vertu d'une lumière qui fait disparaître relief et profondeur. Dans la toile intitulée *Femmes devant un café, le soir* (1877 - Musée du Louvre), Degas ne se contente pas de supprimer les points de repère spatiaux habituels — les arêtes des parois, par exemple — il s'ingénie à multiplier les sources de lumière et à les brouiller par le jeu de la glace, qui mêle indistinctement l'éclat des réverbères de la rue et les reflets des globes éclairant l'intérieur en une véritable féerie lumineuse.

Ces exemples montrent à quel point Degas bouleverse les principes traditionnels du traitement de l'espace : il cesse de considérer la perspective et la lumière comme des moyens de créer une profondeur mesurable et géomé-

triquement encadrée. L'espace pictural n'est plus chez lui une reconstitution illusionniste du monde réel : Degas fuit précisément les points de vue bien axés qui font coïncider arbitrairement les données de la vision avec les schémas classiques de la mise en perspective. Il renonce à localiser les silhouettes les unes par rapport aux autres comme de simples jalons déterminant l'échelonnement de la profondeur. Il va même, comme l'a montré Francastel dans *Peinture et Société*, jusqu'à désarticuler l'espace unitaire mis au point depuis la Renaissance, en combinant dans la même composition deux systèmes de perspectives différenciées. A l'espace traditionnel mesurable et géométriquement ordonné, il substitue un espace vécu réellement par une expérience sensible de la profondeur, avec toute l'imprécision — mais aussi toute la puissance suggestive — de la sensation réelle.

Les principes de l'organisation de l'écran plastique sont également mis en question. Dans la peinture-fiction, les personnages et les objets représentés étaient ingénieusement mis en scène de façon à se loger harmonieusement dans le rectangle de l'écran plastique. Ils s'ordonnaient selon un mouvement centripète de façon que la concentration et l'importance des éléments allassent en croissant vers le centre de la toile. Chez Degas au contraire, le cadre tranche brutalement les objets, ampute les corps, laisse apparaître des fragments d'objets dissimulés mais présents ; il découpe à vif une tranche de vie qui garde son autonomie par rapport à lui, qui se prolonge imaginativement au-delà de ses limites et, par récurrence, le fait éclater. Comme animés d'une force centrifuge, les objets semblent fuir le champ du tableau. Mais ils ont beau devenir partiellement ou même totalement invisibles, par cela même ils nient le cadre qui les cache, ils acquièrent une présence d'autant plus impérieuse.

Il est superflu de marquer ici l'analogie avec la vision photographique : c'est peut-être à ce point de vue que la peinture de Degas s'en rapproche le plus : l'une et l'autre, en se donnant immédiatement comme vue partielle et impartiale du monde, peuvent se permettre de le découper de la façon la plus inattendue sans attenter à son intégrité. Notons cependant que, dans ce domaine, les recherches de Degas sont plus poussées que celles des photographes de son temps (un gros-plan avec profondeur de champ leur eût été techniquement impossible), et surtout d'une qualité plastique incomparable. Germain Bazin montre dans « Degas et l'objectif » (*Amour de l'Art*, juillet 1931) tout ce que le cinéma, aujourd'hui encore, doit aux innovations de Degas dans ce domaine.

Michel Thévoz.



Degas.

(Cliché obligeamment prêté par les Editions Mermod.)



André Freymond.

André Freymond

Peintre

Nombreuses sont les carrières artistiques qui débutent sans parvenir à se déterminer d'emblée à prendre parti, qui oscillent plus ou moins longtemps entre deux ou plusieurs formes d'expression avant d'opter pour l'une d'entre elles. Les exemples ne manquent pas, qui affirment même souvent que cette incertitude initiale était nécessaire, puisqu'elle a utilement élargi le champ d'activité et de perception de l'artiste, et qu'une fois surmontée elle n'en a pas moins continué à habiter son œuvre.

La pauvreté, en matière de création artistique, vient souvent de l'insuffisance du départ et de l'indigence des moyens d'approche et d'expression, dont dispose celui qui s'applique à poser quelques touches significatives sur la toile ou à donner quelques coups de ciseau déterminants dans la pierre.

Ici comme ailleurs, dans la mesure où ils complètent le vocabulaire de l'homme, les tentatives avortées, les essais abandonnés, les exercices rabâchés avec plus ou moins de bonheur et d'adresse peuvent, une fois décantés et élagués, contribuer à l'épanouissement d'un talent à la fois original et vigoureux. Et, loin d'être perdus, les travaux esquissés et les rêves à peine caressés ne tardent souvent pas à apparaître comme autant d'atouts majeurs patiemment rassemblés et glissés dans son jeu par celui qui n'a pourtant jamais cessé de s'apprêter à accomplir des gestes définitifs.

Et je pense pouvoir ranger André Freymond dans cette catégorie d'artistes qui, peut-être plus lucides que d'autres, hésitent longuement, s'interrogent et se mesurent avant de s'engager et prendre leur élan.

La céramique, jusqu'à ces dernières années, a requis tous ses soins, et il a souvent su l'illustrer avec un rare bonheur. Puis il a peu à peu senti monter en lui le désir de peindre, d'abandonner lorsqu'il en avait envie le volume qu'il ne s'agissait que de façonner et de décorer, pour aborder la surface blanche qu'il s'agit d'animer et d'humaniser.

A l'origine de cette nouvelle orientation, il y a peut-être l'émotion ressentie à la vue de certains paysages et de certaines cités du Midi, déployés sous le ciel ou pressés sur une colline selon les règles rigoureuses élaborées par la grande architecture du hasard.

Et ce furent ces oblongs paysages d'Italie, entre autres, qui s'organisèrent peu à peu, en teintes tour à tour sourdes et éclatantes, sur une toile qui semblait fasciner leur auteur, vraisemblablement parce qu'il s'agissait pour lui de passer du geste à accomplir au mot à proférer.

Il a d'ailleurs d'emblée obtenu, dans cette perspective, des résultats surprenants, et su imposer une personnalité à la fois attachante et nuancée, éprise d'une poésie personnelle et souvent expressive.

Mais c'est néanmoins là qu'intervient, de manière flagrante, la nécessité d'opérer un choix, de prendre en fin de compte parti, ne serait-ce que momentanément ou successivement, pour ou contre la céramique ou la peinture.

De son initial métier, Freymond a conservé une réserve, une habitude de composer avec le hasard, une mesure qui ramènent sa peinture à de délicates proportions. Du plus vaste paysage, il fait ainsi une œuvre intime et précieuse comme un joyau.

Les matières les plus surprenantes retiennent son attention, et il retrouve souvent, devant la toile, l'instinctive curiosité qui pousse le céramiste à opérer de singuliers mélanges, à s'attacher avec passion à telle ou telle expérience plutôt qu'à un ensemble d'éléments qui demandent à être dominés et organisés.

Son travail s'apparente ainsi plus à celui de l'alchimiste qu'à celui de l'architecte...

Certains ont cru pouvoir le lui reprocher.

Pour ma part, je pense que ces calculs, ces tentatives accumulées, ce désir d'innover sans cesse en partant de ce qui est acquis ou donné ne seront pas perdus.

Il faudra simplement laisser au fruit le temps de mûrir, de se gonfler de sève, et au peintre celui de parfaire son information, d'étendre et d'approfondir ses contacts et son dialogue avec ce qui l'entoure, pour les voir l'un et l'autre s'épanouir et, rassemblant les apports les plus divers, donner enfin la mesure d'un talent qui ne cesse de progresser et de s'affirmer.

Le jour où Freymond aura remplacé la spatule et le grattoir par la truelle et le fil à plomb, lorsqu'il aura pris le parti de s'exprimer plutôt que de séduire, et avec vigueur plutôt qu'avec élégance, il ne saura manquer de nous réserver les plus grandes surprises et les plus belles émotions.

Et tout cela, qui est immense, ne sera pas le fait du hasard, mais celui d'une volonté déterminée d'aboutir là plutôt qu'ailleurs, et d'une victoire sur soi-même.

Peut-on rêver plus beau programme et plus belle récompense ?

Louis Bovey.

musique d'aujourd'hui

Plus que tout autre art peut-être, et parce que par ses pouvoirs mystérieux elle est un jaillissement du plus secret, même quand elle prétend ne pas l'être, la musique exprime l'âme d'une époque, et ses formes sont étroitement liées aux mouvements de la sensibilité, aux représentations que l'homme et la société, à un moment donné, se font d'eux-mêmes et de leur devenir.

La musique actuelle projette l'auditeur dans un univers sonore qui le déconcerte violemment. Le langage et l'organisation en ont été bouleversés au point qu'on éprouve à l'ordinaire un sentiment de rupture totale avec la musique du passé, même avec des musiques qui au cours de ce siècle ont paru fort audacieuses et d'abord inintelligibles.

La musique actuelle, ce n'est plus celle de Debussy, de Hindemith, de Milhaud, de Bartok, ou de l'avant-dernier Strawinsky. C'est celle de Schonberg, de Berg et de Webern surtout, et de leurs disciples libres, comme Dallapiccola, Frank Martin, Henze, ou de leurs disciples rigoureux, les plus jeunes, Pierre Boulez, Karlhein Stockhausen. C'est la musique sérielle.

En fait, il n'y a pas de rupture, comme l'a si clairement montré R. Leibowitz dans *Schonberg et son école*. La tonalité classique étant constituée dès le XVII^e siècle, affirmée au XVIII^e, le chromatisme qui s'y introduit n'a cessé de tendre, à travers le romantisme, jusqu'à Wagner, à un éclatement des règles qu'on s'était accoutumé à croire intangibles parce que naturelles. Mais on s'aperçoit que le système tonal est conventionnel comme tout système d'art.

On sait comment Schonberg rompt les rapports des fonctions des notes de la gamme. En 1908, il use déjà d'une langue que nous appelons atonale parce que aucune note n'y a d'importance privilégiée. Il organise le chaos en 1924 par l'emploi de la série, succession choisie des douze demi-tons chromatiques qui fournit le matériau de base, ordonné pour le morceau entier : c'est la technique dodécaphonique sérielle. Berg, Webern poussent leurs recherches dans le même sens. Les œuvres nouvelles suscitent les protestations et le refus. Le nazisme les proscriit. Après 1945, grâce à l'enseignement de René Leibowitz, à la curiosité des jeunes musiciens, aux cours de Darmstadt, aux réunions de Donaueschingen, puis aux concerts du *Domaine musical* à Paris, la musique sérielle éclate, se diffuse, s'impose.

La musique dodécaphonique donne l'impression initiale d'une confusion. C'est que le mouvement des sons n'obéit plus aux attractions tonales, que notre culture a installées dans notre conscience perceptive. Elle est pourtant le contraire du désordre : la structure de la série initiale régit minutieusement le détail, au point que les adversaires accusent un abus mécanique. Principe de discipline totale, la série commande, dans l'école actuelle, orientée par les recherches d'Olivier Messiaen, à tous les éléments

sonores : non seulement hauteurs (mélodie et harmonie), mais durées (rythme), intensités, timbres. Jamais la dépendance mutuelle et l'importance absolue de ces divers éléments n'avaient été poussées si loin. En ce sens l'on peut dire que la musique sérielle est une exploration totale du monde sonore.

Il ne faut plus chercher une mélodie accompagnée, mais un contrepoint, dont les lignes simultanées requièrent une égale attention, et qui s'écoutent plus dans leur déroulement successif que dans l'agrégation verticale de l'accord.

Le sentiment de tension et de repos, essentiel dans la perception musicale, ne vient plus du mouvement harmonique. Tout y concourt, dans cette élaboration totale. C'est contre quoi l'oreille regimbe, qui ne s'y est pas encore habituée. Mais elle s'habitue, si on l'y invite.

L'architecture musicale classique est fondée sur le retour des thèmes et le rapport des tonalités. Les répétitions et ces symétries disparaissent aujourd'hui. Les thèmes disparaissent. La série n'est pas un thème. Mais elle seule informe la structure générale, accordant une liberté au compositeur infiniment plus large, et périlleuse (s'il n'a pas de talent) qu'on ne le croit. Le compositeur revendique cette liberté, et sa création qui se soumet à la loi d'une variation perpétuelle veut être une invention constamment renouvelée, qui germe avec le foisonnement d'une improvisation sur les structures qui l'articulent, « en circuit ouvert » comme dit Pierre Boulez, avec la même spontanéité que certaines musiques asiatiques.

A cette musique instrumentale s'ajoute la musique concrète, obtenue par élaboration de bruits naturels et de sons enregistrés, et la musique électronique, issue de sons engendrés par les phonogènes électroniques. On y travaille dans plusieurs studios de la radiodiffusion internationale, et on y peut voir déjà bien plus que des expériences. A coup sûr l'électronique jouera un rôle important, et sans doute décisif, dans la musique future.

Ces techniques neuves, sont à la source d'œuvres dont on ne saurait nier la difficulté d'accès. Mais les condamner, les railler, est bien puéril et bien vain. Pour comprendre, il suffit d'écouter, de réécouter, avec patience et par une démarche active, attentive. Les disques de plus en plus nombreux y aident. Il faut admettre que la musique n'est pas faite pour flatter l'oreille, sans qu'un effort préalable, où l'intelligence a sa part et non la seule intuition sensible, mérite le plaisir qu'on en tire.

On s'aperçoit vite que le plaisir était plus proche qu'on ne l'eût pensé, et que cette musique, incontestablement appuyée sur un jeu de notions abstraites, est pourtant ancrée aux profondeurs humaines, qu'elle saisit et bouleverse, qu'elle exalte et apaise.

On ne peut guère caractériser avec assurance la musique moderne du point de vue de sa signification, de son expression — de cette expression dont beaucoup se moquent : mais ils ont tort. Un certain recul sera nécessaire pour juger une esthétique qui naît tout juste. Il semble possible toutefois de reconnaître qu'elle ouvre des horizons insoupçonnés, qu'elle s'accorde avec les mystères de l'inconscient, avec les dislocations du temps et de l'espace de l'univers de la relativité, avec l'immensité sidérale et les prodiges révélés de l'atome. Peut-être contient-elle cette angoisse où quelques-uns, un peu superficiellement, croient voir une marque de notre temps. Plus sûrement encore, la musique actuelle, qui n'exclut pas le rêve ni la méditation, excelle à chanter la volonté conquérante, l'orgueil, l'énergie, la joie, une intense force de vie et de passion.

Maurice Faure.

Le Planétarium

par Nathalie Sarraute - Ed. Gallimard

Je suppose Nathalie Sarraute lassée de s'entendre dire qu'elle est intelligente, non seulement par ses admirateurs, mais par ceux-là mêmes qu'elle laisse dubitatifs ou réticents. Mais l'intelligence de cette romancière par ailleurs essayiste est si évidente, son œuvre si manifestement volontaire et concertée, qu'il faut bien, à notre tour, partir de là pour juger *Le Planétarium*. Troisième roman publié par Nathalie Sarraute, il prend place, après *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, exactement sur la ligne idéale que *L'Ere du soupçon* et les *Tropismes* ont définie, illustration nouvelle d'une théorie du roman qui vise au renouvellement du genre. D'un roman à l'autre, elle a délimité son domaine, approfondi ses investigations, rendu son propos plus convaincant : exprimer « tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste ».

Mais elle sait, mieux que quiconque, la difficulté de l'entreprise, l'obstacle auquel le romancier affronte son talent pour une victoire qui ne peut être complète. « On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit d'un clin d'œil. » Il faut donc se résigner à dire longuement ce qui se perçoit dans l'instant, ne pas craindre de consacrer un chapitre, plus d'un chapitre, aux antagonismes larvés, que déclenche, par exemple, entre Alain et sa belle-mère une divergence de goûts, une bergère Louis XV préférée à des fauteuils de cuir. Comment en être quitte à moins ? Nathalie Sarraute a choisi d'approfondir, en limitant son champ.

Alain — tout comme les autres, dans *Le Planétarium* — guette, aigu, féroce, à la fois mouche et araignée : « Et aussitôt, ce qu'il avait prévu, ce petit sourire en coin, cette lueur féroce dans les yeux étroits, entre les lourdes paupières, ce mouvement qu'il perçoit chez son père, un déplacement rapide et silencieux, comme si quelque chose se défaisait, puis se recomposait autrement, prenait une autre forme. » Voilà qui rend fort bien compte du roman, tel que le conçoit Nathalie Sarraute. En réaction contre le trait qui définit et fige, l'analyse qui démonte pour cataloguer — et puis ensuite, on a l'esprit tranquille : on sait à quoi s'en tenir — elle est à l'affût de ce *quelque chose* dont aucun mot ne rend compte une fois pour toutes ; et qui *se défait* parce qu'un être n'est pas « un insecte épinglé sur la plaque de liège » ; puis *se recompose autrement* car le monde planétaire lui-même est clos. Rien ne s'y perd, rien ne s'y crée au moins durablement, tout y est attraction, répulsion, mouvement à l'infini.

Beaucoup plus qu'à des astres pourtant, les personnages de Nathalie Sarraute (qu'il ne convient plus d'appeler des héros), font penser à ces animaux dits inférieurs, nommés invertébrés par les naturalistes. Nathalie Sarraute est une sorte d'entomologiste qui aurait, de ses premiers romans au dernier, transféré sa curiosité des polypes et des méduses aux chenilles et aux sauterelles. Beaucoup moins de *visqueux*, de *gluant*, mais encore du *mou* et, en opposition, le *noyau* contre lequel on bute (ce sont mots qui sans cesse reviennent sous la plume de la romancière). L'impression reste que l'être humain est quelque chose de louche, de pas net, à pratiquer avec suspicion ; volume sans arêtes se mouvant dans un univers de médiocrité tantôt satisfaite tantôt désespérée ; apeuré, rétractile, emporté pour un mot, un geste, dans des tourbillons de rage impuissante.

Soit, s'il s'agit des Guimiez, de Germaine Lemaire, des comparses, tous médiocres, bouffis de vanité, suffisants. Mais peut-il apparaître dans l'univers de Nathalie Sarraute quelque chose comme un homme de caractère ? (Je ne dis pas « un caractère », comme on l'entendait en littérature, et qu'elle refuse évidemment). On aimerait, par curiosité, la voir s'intéresser à d'autres que des ratés, des anxieux — ou plutôt à ce qui, en chacun de nous, reste infra-humain, quelque peu amibal — car on en est à se demander si, aux limites de la conscience où elle pousse ses investigations, elle croit pouvoir déceler autre chose que cette dérisoire agitation. Que deviendrait, par exemple, exploré par Nathalie Sarraute, un personnage de Malraux ?

On comprend aussi qu'elle refuse « l'histoire » susceptible d'attacher le lecteur et, pour éviter toute équivoque, qu'elle s'en tienne à une anecdote à peu près dépourvue d'intérêt. Non que les intrigues d'un jeune couple pour obliger une vieille tante bien logée à « un échange », ou la cour qu'un jeune homme qui écrit fait à une romancière célèbre ne soient susceptibles d'intéresser. Mais Nathalie Sarraute ne fait rien pour que prennent corps ces données, elle s'arrange au contraire pour que ça n'accroche pas. De même que les êtres se défont, l'événement se dissout. Au total cela manque de matière.

Il ne me semble pas que l'expérience de Nathalie Sarraute, dont il faut redire l'importance, exige tous les sacrifices qu'elle impose à l'amateur de romans, ni que les « révélations » certaines que nous lui devons ne puissent se dégager que d'un à priori d'insignifiance. La même méthode, les mêmes procédés d'investigation, la même technique : monologue intérieur, clichés et lieux communs des conversations ordinaires doublés de féroces sous-conversations, tout ce qui vise à faire apparaître et disparaître derrière « les effigies », les êtres « vrais » (provisoirement) ne pourrait-il s'appliquer à quelques soucis moins mineurs de l'homme, mettre en cause de façon plus fondamentale sa condition ?

Raymonde Temkine.

NOTES DE LECTURE

Anthologie des poètes français contemporains

Tome IV et V.

Ed. Delagrave, Paris.

Suite directe des trois volumes qui, avant la première guerre mondiale, avaient constitué l'Anthologie colligée par G. Walch et dont Sully Prudhomme avait préfacé la première édition en 1906. Plus tard avaient paru : *Poètes d'hier et d'aujourd'hui* et, ensuite : *Poètes nouveaux*. Toutes ces éditions étant épuisées depuis longtemps, les Editions Delagrave se sont décidées à rééditer ces précieux petits volumes.

Sous le titre général de *Poètes français contemporains*, P. Bonetti chargé de ce travail a repris, remanié, complété. Cinq tomes sont nés, dont les deux derniers viennent de voir le jour. Ils groupent les poètes les plus représentatifs de 1865 à nos jours (France et pays de langue française). Dire que le tableau est complet ne serait pas tout à fait exact. Y manquent certains

poètes belges et suisses romands que l'on espère trouver dans un 6e tome que nous souhaitons vivement voir paraître une fois. Et où sont Michaux, Char, R.-G. Cadou, d'autres poètes dont la valeur n'est plus discutée ? Puisque toutes les tendances sont représentées, dans un souci d'impartialité dont il faut rendre justice à M. Bonetti, pourquoi a-t-on oublié Pierre Grosclaude, Madeleine Ley, par exemple ?

Les Belges : Goffin, Fr. Hellens, Liliane Wouters, Noël Ruet, P.-L. Flouquet, M. Carême, etc. Les Canadiens : Anne Hébert, Alain Grandbois... C.-F. Ramuz a pour compagnons suisses Anne Fontaine, Piachaud et G. Troillet : ce n'est pas suffisant... On y trouve aussi l'Algérois Moussat, le Sénégalais Léopold Sedar Senghor.

Ces quelques réserves faites, disons le plaisir et l'intérêt que le lecteur sensible prend à la lente découverte — ou redécouverte — des poètes présentés, même si cette découverte n'est pas toujours celle

d'un trésor. En effet certains poètes nous sont inconnus, d'autres descendaient le chemin de l'oubli. Hélène Piccard, l'Auvergnate Amélie Murat, la Rémoise Cécile Périn, et que savions-nous encore de Cécile Sauvage, sinon qu'elle est la mère d'Olivier Messiaen ? de Brauquier, de Guy Lavaud, de Jalabert, d'André Mary, d'André Payer, d'André Dumas — 1er grand prix de littérature de la ville de Paris — de Sabine Sicaud, morte à 15 ans et autour de qui on fit moins de tapage que pour telle autre fillette-poète ? du Bénédictin Louis Le Cardonnell, de Ségalen, le voyageur épris d'exotisme, des morts de la guerre de 14 : Deubel, Despax, etc. ?

Bien sûr, on y trouve Saint-John-Perse, Eluard, Larbaud, Max Jacob, Appolinaire, Desnos, Cendras, La Tour-du-Pin, Rousselet, Claude Roy, et tant d'autres, plus ceux qui, venus d'une langue étrangère, ont donné à la France des poèmes parmi les plus beaux : Rilke, Milosz, Robert Ganzo, Lanza del Vasto... (Pourquoi pas aussi notre Tessinois P. Patocchi ?)

Chaque choix de poèmes est précédé d'une bio-bibliographie et suivi de la reproduction en fac-similé d'un fragment de manuscrit et de la signature de l'auteur : documents utiles et fort intéressants. Le format de ces petits livres est pratique : on peut les glisser dans sa musette et aller se nourrir de poésie à la lisière d'une forêt ou au creux tiède d'une falaise...

V. M.

Le monologue du peintre

de Georges Charbonnier. Ed. Julliard.
(Collection « Lettres nouvelles »)

Curieuse entreprise que celle de l'auteur qui, après avoir interviewé seize artistes au micro, nous restitue dans ce livre la substance de ses entretiens et, semble-t-il, en bonne partie leur ton. La fidélité de la restitution ne va pas sans mécomptes. Les propos manquent de continuité et le rôle de l'interviewer apparaît quelquefois excessif. Il reste que l'ouvrage mérite considération. Car il s'agit de rien moins, pour chaque artiste, que de s'expliquer sur ce qu'il entend par *réalité*. Or de Braque à Prassinos, de Villon à Miró, ou encore de Bazaine à Giacometti, on se doute que les définitions divergent. Ou plutôt — et

c'est un réconfort — qu'il s'agit moins pour eux de définir une idée que d'éclairer une attitude dont leur œuvre sert à la fois d'illustration et de gage. Et si l'on apprend peu de choses sur la peinture, on en apprend beaucoup sur les peintres. Figuratifs ou non-figuratifs, tous se livrent avec abandon ; certaines révélations même (est-ce la presse du micro ?) ne sont pas exemptes de naïveté. Plus exactement, elles rompent avec ce que disent trop souvent de trop savants critiques ou historiens. Ce qui laisserait entendre que la naïveté est une forme de raison qui, négligée des professionnels de la pensée, n'en a pas moins son prix. *Le monologue du peintre* est une surprenante leçon de réflexion.

R. B.

Cahiers du Musée de poche

Revue trimestrielle.

La collection du *Musée de poche* s'est assignée pour tâche de faire connaître les meilleurs artistes contemporains. Elargissant son champ d'action, l'éditeur Georges Fall s'avise aujourd'hui de publier des *Cahiers* remarquablement documentés et non moins remarquablement illustrés. « L'expérience de l'homme dans le monde, les infinies variations du dialogue entre l'homme et le monde, déclare Jean-Clarence Lambert dans son avis au lecteur, sont reflétées de façon privilégiée par les arts plastiques. » Cette constatation est à l'origine de la publication des *Cahiers*, dont elle gouverne aussi bien la perspective. Deux textes de Wilhelm Worringer, traduits pour la première fois en français, analysent lumineusement le processus de l'art moderne qui fait de l'abstraction, non pas seulement un avatar esthétique, mais une nouvelle connaissance. Ou plutôt une connaissance que nous redécouvrons. L'art dolménique et l'art gaulois en fournissent la preuve. Ce qui tendrait à montrer que l'art contemporain se fonde sur une attitude sans doute très ancienne, mais qui s'éloigne résolument de celle qui conférait au naturalisme un rôle privilégié. On le voit, le propos des *Cahiers* n'est pas d'exalter une forme d'art au détriment de l'autre, mais de mener une enquête approfondie sur ce qui constitue l'humain dans sa totalité.

R. B.

Notre Agent à La Havane

de Graham Greene. Editions Laffont.

Un Graham Greene bien décevant. Il se lit, bien sûr, d'autant que la traduction de Marcelle Sibon, d'un style juste et ferme, nous fait parfaitement oublier qu'il ne s'agit pas d'un roman du « domaine français ».

Mais les aventures de M. Wormold, marchand d'aspirateurs, devenu agent secret sans que rien l'y prédispose, si ce n'est sa qualité de citoyen anglais, ses aventures qui comportent leurs dangers et la dose raisonnable de mystère attendue d'un roman d'espionnage, ces aventures donc, n'arrivent pas à nous attacher.

Une idée ingénieuse cependant : l'agent, malgré lui de l'Intelligence Service, qui apprécie au moins les subsides qu'on lui alloue à ce titre, se fabrique une activité supposée, s'invente des sous-agents... et ces fantômes engendrent une redoutable réalité. Mais *Notre Agent à La Havane* prouverait, s'il en était besoin, qu'une idée ne fait pas un roman — alors qu'elle peut faire une nouvelle — et que, si heureuse soit-elle, elle fait long feu, quand on l'exploite au long de trois cents pages, sans la nourrir de quelque sang.

Son Cuba est de pacotille, son terrible Capitaine Segura doit quelque chose aux Frères Jacques, et je trouve plutôt choquant, à la lumière des événements dramatiques dont l'île fut récemment le théâtre, que Graham Greene nous suggère que ce tortionnaire n'est pas si mauvais diable !

Non, rien de comparable, décidément, à *Un Américain bien tranquille*, ce très beau roman.

R. T.

Usé par la mer

de Jean-Louis Bory. Editions Julliard.

Deux remarquables récits, le second surtout, menés fermement, mais avec toute la liberté qu'exige l'œuvre de fiction pour nous donner l'idée de la vie, et l'emporter en vérité sur la réalité même. S'il est un romancier respectueux de l'autonomie de ses héros, c'est bien Jean-Louis Bory. Il a le courage, qui nous manque presque à tous, de ne pas percer leur énigme, autour de laquelle il a tourné, tourné encore, avec la passion d'un amateur d'âmes qui se refuse à finir en collectionneur de papil-

lons. « Il ne faut pas chercher à savoir. La vie n'aime pas les solutions nettes, les histoires sans bavures. » Des bavures, ses histoires à lui n'en ont pas : il conte trop justement. Mais elles émergent d'un passé mal défini aux pistes brouillées, elles s'ensablent dans le caprice des jours contradictoires et ne débouchent sur rien. C'est vrai surtout pour la première, où Jean-Louis Bory apprend de la bouche de Félicien (héros de *La sourde oreille*) sa rencontre et son aventure avec une autre héroïne de Bory : Georgette Le Gars, qui paraît dans *Fragile*, je crois.

Plus inquiétante est l'histoire de Monsieur Suzanne, le coiffeur marseillais aux mains trop blanches, qui, de barbe en coupe de cheveux, se raconte à son client. Tremblant bonheur et effrayante misère, passion torturée et dévouement malheureux de se sentir inutile, tout cela affleure dans les demi-confidences, les récits interrompus et repris d'un homme qui se livre sans se démasquer, et suggère infiniment plus qu'il ne dit. L'étonnant ménage Bonaventure projette les lueurs vives de son baroquisme pitoyable et poignant sur la silhouette menue, furtive mais indestructible de l'homme en marge.

Quant à l'auteur, « il y a des soirs où il se demande quelle haine, ou quelle souffrance, le transforme en froid témoin ». C'est lui qui est « usé par la mer », qui sent son cœur « pareil à un galet poli par la patience des vagues ». Quelques pages en préface, en postface ou bien servant de lien entre les deux récits, nous le montrent plus brûlé qu'il ne l'avoue des histoires qui adviennent aux autres. N'est-ce pas en effet une passion aussi, une des plus dévorantes, que celle qui fait du romancier celui qui se tait, écoute...

R. T.

Bijoux de famille

de Petru Dumitriu. Ed. du Seuil.

Un roman attachant, solide, un bon roman dans la tradition, la française et la tolstoïenne, celle qui convient après tout pour l'évocation d'un monde. Le « nouveau roman », comme on l'appelle, n'en est pas là, attaché encore, pour ses gammes, aux sujets menus.

Petru Dumitriu a autrement d'ambition, puisqu'il entreprend une large fresque so-

ciale, l'évocation de son pays, la Roumanie, du printemps de 1862 jusqu'en 1955. *Bijoux de famille* ne nous mène que jusqu'à la grande révolte paysanne de 1907. C'est le premier des trois tomes de *Cronica de familie*, (titre roumain). L'auteur l'appelle aussi *Les Boyards*.

L'originalité de cette histoire d'une famille à travers un siècle d'histoire, c'est qu'elle se compose d'épisodes en quelque sorte indépendants dont les uns, par leur développement, leur structure sont de vrais romans : *David*, *Bijoux de famille*, et les autres d'excellentes nouvelles : *Enfantillages*, *Un voyage d'agrément* (il y a du Maupassant dans ce dernier, alors que le précédent fait penser à Henry James). C'est montrer la variété des dons d'un écrivain ferme, lucide, sans complaisance pour ses héros. D'un épisode à l'autre nous retrouvons la famille Coziano alliée aux familles princières et dont les membres, que multiplient les générations, sont tous — presque tous — de grands propriétaires terriens. Ce qui ne les empêche pas de se ronger d'ambition, de convoiter le bien d'autrui, et de se l'approprier au besoin par le crime. Ainsi, de la mère aux enfants, du frère à la sœur, aux neveux, se recompose toute une histoire. La lumière se déplace, l'éclairage change, le flambeau — de haine, de sang — se transmet sans s'éteindre. Et l'auteur a évité le remplissage et la grisaille des périodes creuses, des années sans incidents.

Je ne puis m'empêcher de comparer l'œuvre de Petru Dumitriu, beaucoup moins ambitieuse mais sans bavures, à ce *Docteur Jivago* qui fit tant parler de lui et qui est surtout un roman bavard. Qu'il témoigne de l'indépendance, de la liberté d'esprit de Pasternak, certes, mais c'est une œuvre à la fois boursoufflée et plate, au total ennuyeuse.

Peut-être est-il plus aisé, pour un écrivain tenu de sacrifier au « réalisme socialiste », de peindre le vieux monde effondré et de passer condamnation, que de se poser en panégyriste du nouveau. Aussi attendons-nous Dumitriu à l'évocation des événements récents. Il a, dans le premier volet du triptyque, réalisé son propos « recréer l'atmosphère d'une époque, c'est-à-dire faire un livre vrai et sérieux mais qui puisse se lire comme un roman d'aventures. »

R. T.

STENDHAL-CLUB

REVUE TRIMESTRIELLE

sous la direction de

V. DEL LITTO

Grenoble

★

**Le numéro 5 (2e année)
paraît le 15 octobre 1959**

Au sommaire :

Des textes inédits de Stendhal

Marginalia

et lettres découvertes en U.R.S.S.

et présentées par

Tatiana Kotchetkova (Riga)

Des études de Richard N. Coe
Jacques-Félix Faure, J.D. Hubert,
V. del Litto, Yves du Parc,
Jean Théodoridès

Bibliographie stendhalienne
année 1958

par V. del Litto

Carnet critique - Chronique

Carnet des lecteurs

★

Editions du Grand-Chêne

8, Grand-Chêne

LAUSANNE

MEMENTO

- **Le vendredi 13 novembre 1959, à 20 h. 30, au Cercle démocratique** (entrée Valentin 3), débat sous les auspices de Pour l'Art sur le roman d'Yves Velan, « **JE** ». De 16 à 19 heures, l'auteur signera son livre à la librairie du Grand-Chêne, 8, Grand-Chêne, à Lausanne.
- **Les 17 et 18 octobre 1959, dès 15 h. 30, à l'Hôtel Victoria de Chexbres**, week-end du Centre coopératif romand, dirigé par René Berger :
Peut-on « comprendre » la peinture ?
Finance : Fr. 25.— (tout compris).
- **Prix Charles Veillon** : Ce concours, doté d'un prix de Fr. 5000.—, est ouvert jusqu'au 31 décembre 1959. Le prix sera décerné à trois romans, édités ou non, français, allemand et italien. Conditions à l'adresse suivante : Prix Charles Veillon, avenue d'Ouchy 29 c, Lausanne.
- **Galerie des Nouveaux Grands Magasins**, 4, av. du Théâtre, Lausanne : Du 10 au 28 octobre, exposition Charles Clément, à l'occasion de ses septante ans.
- **Galerie Vallotton** :
Du 1er au 17 octobre, Charles Meystre.
Du 22 octobre au 7 novembre, Frey Surbek.
- **Galerie de l'Ancien Montreux** :
Exposition du Collège vaudois des artistes concrets, du 10 au 29 octobre, avec Chollet, Gigon, Hesselbarth, Jobin, Poncet et Denise Voita.
- **Galerie Spitteler, à Berne** :
Du 15 octobre au 5 novembre, Paul Rickenbacher.
- **Au Théâtre des Faux-Nez** :
Tous les vendredi, samedi et dimanche soir, la pièce de Max Frisch :
Monsieur Bonhomme et les Incendiaires.
- Notre prochain cahier (numéro 69) sera consacré au sujet suivant :
La conscience contemporaine et son expression dans les arts.
Il fera suite au numéro 67. Nous invitons très instamment ceux de nos lecteurs que la chose intéresse à nous écrire pour nous faire part de leurs réflexions, nous réservant de publier tout ou partie de leurs réponses.