

POUR L'ART



Au sommaire de ce cahier :

René Berger : D'une conscience « moderne »

Jean Petit :

Le Poème électronique de Le Corbusier

Alberto Boatto :

Deux graphistes florentins

Dusan Vasic et Angelo Colangelo

Jean Xenakis : Notes sur un geste électronique

J.-Claude Piguet :

Heidegger et le dépassement du romantisme

Max Frisch :

Monsieur Bonhomme et les Incendiaires

Michel Butor : Jacques Herold

Jeanlouis Cornuz : La Nouvelle Ecole de Paris

Raymonde Temkine : « Le Don paisible »

Notes - Echos - Projets

Comité de patronage

Assurance Mutuelle
Vaudoise
contre les accidents
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

« La Suisse »
Société 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*

★ **CAHIERS POUR L'ART** - *Direction* : René Berger - *Rédaction* : Louis Bovey, Jeanlouis Cornuz, Vio Martin, Jacques Monnier, Raymonde Temkine

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

Editeur resp. : Association Pour l'Art - Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

★ **MOUVEMENT POUR L'ART** - *Président* : L.-E. Juillerat

Carte de membre-adhérent : Fr. 12.—. Pour étudiants et 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. MED 09.85, chèq. post. Paris 51-39-96

Adhésions (cahiers compris) : Fr. 1250.—. Abonnement aux cahiers seulement : Fr. 900.—

D'une conscience « moderne »

Qu'elle se borne à prolonger la conscience des époques antérieures, nombre de bons esprits le soutiennent, avec arguments et preuves à l'appui. Qu'elle rompe au contraire avec le passé, d'autres le proclament, sans compter les arguments et les preuves. Hors des controverses, on reconnaît que « quelque chose » a changé. Est-il possible de dégager le *principe* de ce changement ?

Comme chacun sait, et comme nous l'ont de mieux en mieux appris les ethnologues, les sociétés primitives (celles qui ont précédé les civilisations historiques et celles qui subsistent encore éparses en Afrique, en Australie ou en Amérique) se distinguent par une conscience fort éloignée de la nôtre. Les êtres qui les composent s'accordent en ceci que leur existence n'est pas ressentie comme un bien individuel, mais qu'elle leur paraît tout entière issue du groupe, seul réservoir et dispensateur de vie. La « force vitale » qui anime le clan ou la tribu se distribue aux membres sans jamais s'y morceler, de sorte que, augmentant ou diminuant, variant d'intensité ou de qualité, elle reste essentiellement la même, *nyama* chez les Dogon, *mana* chez les Polynésiens. Le primitif fait corps avec ses croyances que fixent les rites et que perpétuent les cérémonies.

Au sens où nous l'entendons, la conscience apparaît au moment où l'homme s'affranchit du milieu qui enveloppe le primitif et le pénètre de toutes parts. L'homme antique, puisque c'est à lui qu'appartient cette conquête, semble bien avoir été le premier à distinguer des objets qui ne fussent plus des forces et sur lesquels, s'en étant en quelque sorte séparé

par la réflexion, il se mit à exercer sa prise. Quelle n'a pas dû être l'audace, ou plutôt le courage des premiers Grecs qui, levant un regard neuf sur ce qui les entourait, osèrent s'étonner et, s'étonnant, osèrent douter et, doutant, se demander si la terre est plate, si elle a la forme d'une lentille, ou même poussèrent la témérité jusqu'à en expliquer la formation et les avatars. Peu importent les réponses, ce qui compte, c'est que l'esprit humain se soit mis à interroger le monde ou lieu de le subir. L'homogénéité du sacré commençait à se rompre. Mais les revendications de la conscience n'empêchèrent pas l'Antiquité de rester liée aux dieux. On se souvient de Socrate qui périt par la main d'hommes plus soucieux de superstitions que de vérité.

Au moyen âge se constitue une image très différente de la conscience humaine. Redevable de tout à un seul Dieu, qui est à la fois le Créateur et le Père, le chrétien aspire à la béatitude dont l'a frustré son péché mais que, par l'amour de Jésus, il peut retrouver. Grâce au Fils, qui est le Médiateur, les créatures se rejoignent dans une même humanité qui fait de l'autre un prochain et de l'histoire l'accomplissement de la volonté divine. Ainsi la Providence enveloppe tous les hommes mais, à la différence de la « force vitale » des primitifs, elle n'opère pas par contrainte, ni ne se concilie par des pratiques magiques, étant essentiellement Amour. Que la conscience s'aiguise à cette liberté, on le voit sans peine mais, à la différence de celle de l'homme antique, l'aliénation dont son propre progrès la menace se mue en effusions et en actions de grâce. Des siècles durant, la foi chrétienne a tenu la gageure, non pas de contenir la conscience avide d'autonomie, mais de la convertir.

C'est à la Renaissance que cet état s'altère. L'homme découvre des pouvoirs qu'il ne soupçonnait pas, et d'abord celui de les soupçonner. A côté de l'assemblée des fidèles qui constitue l'Eglise apparaît l'individu, sous son double aspect de savant et de condottiere. Le royaume des cieux qui, tel un horizon mystique, bornait la conscience des fidèles, cède aux horizons d'une terre qu'on commence à observer, qu'on explore, qu'on conquiert. A la poupe d'une caravelle, à la pointe d'un bistouri, le même appétit se fait jour, la même volonté de comprendre (et donc de prendre). Se libérant de la foi, la raison invente la science ; la technique domestique bientôt la nature. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle se poursuit le mouvement glorieux dont nos pères nous ont transmis l'élan ainsi que la bannière sur laquelle se détachait en lettres d'or le mot de *Progrès*.

A première vue, notre époque mène au triomphe la victoire de nos pères. Jamais les inventions n'ont été aussi nombreuses, dans tous les domaines à la fois. L'infiniment grand et l'infiniment petit cèdent à l'effort opiniâtre

des savants, pour qui l'effroi de Pascal n'est plus qu'un souvenir lointain. Un même mouvement entraîne l'homme dans l'abîme de l'atome et dans les gouffres du ciel. Notre savoir s'étend au cosmos tout entier. Mais le fait décisif est peut-être moins dans l'étendue de notre savoir que dans l'accroissement de nos pouvoirs, dont la technique sans cesse perfectionnée nous offre de jour en jour des réalisations plus surprenantes. On peut même dire que c'est la technique qui vérifie à nos yeux les progrès de la science, ou plutôt que, par un renversement inattendu, nous nous soucions moins des progrès de la science (c'est affaire de spécialistes) que de la technique, dont nous attendons en toute confiance qu'elle métamorphose le monde pour en faire le prolongement de notre désir. Au contact du prodige ininterrompu qu'elle dispense, notre conscience a subi un choc.

Tant que l'homme était enveloppé, tel le primitif, dans le réseau à la fois trouble et rassurant de la « force vitale », il sentait en effet quelque chose qui le dépassait et qui disposait de lui. Tant que, illuminé par la foi, il s'en est remis à la Providence divine, le sentiment de la transcendance l'habitait. Tant que, à partir des temps modernes, il s'est attaché à découvrir la nature, les objets qu'il avait appris à distinguer offraient une résistance avec laquelle il lui était impossible de ne pas compter. Qu'il s'agisse d'une force, des dieux, d'un Dieu ou d'une nature, dans tous les cas l'homme éprouvait le besoin d'établir un *modus vivendi* qui tînt compte de ce qui était au-delà de lui et qui, de quelque manière, lui préexistait et lui survivait tout à la fois. Quel que soit le principe adopté, rationnel ou irrationnel, l'ajustement aboutissait à l'idée d'un *ordre*, c'est-à-dire d'un ensemble dont les parties sont liées entre elles. Ainsi la conscience individuelle rejoignait et prolongeait dans son principe la conscience chrétienne du moyen âge, la conscience païenne de l'antiquité, et même la conscience anonyme des sociétés primitives. En dépit des différences, tout ce qui est : dieux, destin, naissance, vie, mort, temps, espace, actions se coordonnaient d'une façon ou d'une autre, en tout cas ne se concevaient pas isolément.

Or, des signes de plus en plus nombreux nous amènent aujourd'hui à constater que nous croyons de moins en moins à un ordre établi. La notion d'ordre elle-même tend, sinon à s'effacer, du moins à se relâcher. Ce n'est pas que la conscience s'altère d'un seul coup, mais la réalité sur laquelle nous prenions appui se dérobe. Pas une de nos certitudes qui ne soit remise quotidiennement en question. Les valeurs mêmes qui symbolisaient « l'ordre des choses » (et qui changeaient sans doute selon la manière dont nous l'établissions mais en continuant à témoigner de l'effort humain pour rendre l'univers cohérent), ces ultimes clés de l'esprit se voient dénier leur usage,

parfois même jusqu'à leur raison d'être. N'ayant plus de prise éprouvée sur le réel, telle une roue qui a rompu sa courroie de transmission, la conscience moderne tourne à vide.

Mais c'est là une vue hâtive et l'image n'a qu'une vertu provisoire. Car si la conscience se retire de plus en plus de toute forme d'ordre, elle est comme aspirée par l'inconditionnel « tout est possible » dont notre croyance au pouvoir de la technique fait aujourd'hui un article de foi. La courroie de transmission qui nous liait à un réel ordonné, à tout le moins ordonnable, n'est pas rompue ; c'est le mode de transmission qui est mis en cause, plus profondément la nature et l'objet de la transmission. Pour la première fois dans l'histoire, la conscience humaine se lie à un rêve dont l'homme croit, à tort ou à raison, qu'il a le pouvoir de le transformer en réalité. Vidé de ses dieux et de son Créateur, vidé du mécanisme installé à grands frais par les Descartes, les Leibnitz et les Newton (par combien d'autres encore !), l'existence devient pour nous le champ d'action de *l'univers à venir*. Naguère synonymes, « conquérir » et « comprendre » (ne s'agissait-il pas dans les deux cas de s'approprier, c'est-à-dire de faire sien ce qui est autre ?) ces deux termes sont éclipsés par le seul verbe « pouvoir », ou plutôt par le « pouvoir » qui aspire à se faire verbe, puissance et acte à la fois. La réalité ne se mesure plus à ce qu'on sait, à ce qu'on pense, à ce qu'on croit ; elle ne se mesure plus. Elle naît de ce que l'homme peut. La conscience est prise de vertige, mais le vertige devient son état naturel. On comprend qu'à notre époque se multiplient des tentatives qui paraissent aberrantes (traverser le ciel, inventer une peinture sans objet, écrire un roman sans histoire ni héros, composer de la musique sans notes...). Peut-être le sont-elles, et bien d'autres encore. Mais qu'on réfléchisse à ceci : *rien ne nous autorise plus à prononcer aujourd'hui avec certitude qu'elles le sont*. Et c'est à cette impossibilité de prononcer avec certitude que se découvre dans son principe même le changement de notre conscience moderne. La nostalgie du passé continue de nous troubler ; pourtant ni de cette nostalgie, ni du passé nous ne tirons assez de force pour nous réclamer d'un ordre qui ferait autorité. Que nous le voulions ou non, nous sommes engagés dans l'aventure. Mais si l'ordre n'est plus, l'homme persiste à croire que le songe qui l'emporte, et dont il fait jour après jour sa réalité, se charge d'un espoir qui légitime le risque. Peut-être aussi qu'une valeur nouvelle est en train de naître, selon laquelle nos actes et nos œuvres auraient du prix dans la mesure où ils nous aident à vivre. A quelque extrémité qu'elle se porte, la conscience ne peut cesser d'être humaine.

René Berger.

Le poème électronique

de

Le Corbusier

L'une des réalisations les plus remarquées de l'Exposition internationale de Bruxelles fut sans conteste le Pavillon Philips, haut lieu du Poème électronique de Le Corbusier qui, selon son auteur, « se propose de montrer au sein d'un tumulte angoissant notre civilisation partie à la conquête des temps modernes ». La conscience contemporaine, dont nous nous préoccupons dans ce cahier, s'honore de compter en Le Corbusier l'un de ses artisans les plus ardents et les plus féconds. C'est à l'amitié de Jean Petit que nous devons les pages qui suivent et dont il a composé, avec d'autres textes, un ouvrage exemplaire.¹ Qu'il soit remercié de son inlassable effort pour faire connaître et partager les espoirs de notre temps.

Chaque jour la science libère des forces nouvelles. La découverte au bout des doigts, l'homme invente, sans souci parfois des conséquences qu'il engendre, tandis que ses moyens d'expression, en perpétuelle évolution, dépendent de plus en plus de la technique. La radio, le cinéma, la télévision, ont ouvert des perspectives nouvelles à l'homme d'aujourd'hui. Mais ce ne sont encore qu'ébauches. La littérature demeure le principal moyen d'expression de notre tumultueuse civilisation. Demain, le langage de la civilisation machiniste ne sera peut-être plus le même... La dramaturgie abandonnera les scènes closes et crèvera les écrans pour retrouver son esprit originel, dans la rue, l'arène, le stade. Le poète pourra donner un autre visage à sa pensée. Son, lumière, couleur, images, volumes seront à sa disposition au travers de machines électroniques émettrices et réceptrices...

¹ Jean Petit, le *Poème électronique* de Le Corbusier, éditions de Minuit, collection *Forces Vives*.

Peut-être les nouveaux moyens d'expression seront-ils semblables à ces « Jeux électroniques » que Le Corbusier entrevoit et dont il vient de présenter un exemple avec son « Poème électronique », que lui-même a abrité dans une mouvante architecture. Plutôt qu'une idée, c'est un sentiment qu'il a voulu exprimer par cette œuvre dont il définit ainsi l'esprit : « Le Poème électronique se propose de montrer au sein d'un tumulte angoissant notre civilisation partie à la conquête des temps modernes. »

La vaste fresque composée par Le Corbusier et la puissante composition sonore d'Edgard Varèse peuvent dérouter certains spectateurs ; elles se révèlent pourtant avec évidence comme d'indéniables forces créatives, riches de promesse pour l'avenir.

Une vierge de douleur, un coquillage, un chirurgien, et puis des enfants, des visages, des objets... Les éléments du drame jaillissent, immenses, dans la coque du Poème électronique. Les sons éclatent. La couleur tourbillonne dans l'espace. Le rythme s'est précipité. Tout est en mouvement maintenant. Un impressionnant ballet de couleurs, de sons et d'images entoure de toutes parts le spectateur. Vous êtes au centre d'un spectacle total. Un nouveau langage s'élabore...

Demain, après-demain, sur les places, aux carrefours, dans les stades ou les centres de réjouissances populaires, imaginez des perspectives colorées où la lumière coulera comme un désir, où les images traverseront l'espace et les sons crèveront le ciel. Cent mille spectateurs participeront, s'accorderont, au rythme de ce monde en action. Le spectacle devient vivant, spontané, dirigeant la course des événements, leur donnant une forme et les jetant animés à cent mille êtres ouverts jusqu'à la chair. Finie la tentation des mots et des gestes ! Mais un nouveau vocabulaire de sons, d'images, de couleurs, réunis en un espace magique et fulgurant que le rythme et le mouvement cadenceront justement en une syntaxe précise. Imaginez, imaginez cette prodigieuse synthèse. Imaginez des univers, des horizons, des hommes, des bêtes présents autour de vous. Vos rêves, et ceux des poètes. Des créatures de chair et des machines de fer, des tempêtes et des nuages sans fin... La couleur est en mouvement, le son d'un Varèse de demain remplit l'espace d'une sorte de bouleversement cosmique. Alors, un silence lourd. Et, tous les bruits de l'univers, les grands, les petits et les humbles, celui du chat, du moustique et du parquet. Et aussi ceux que le poète imagine, cris de joie

et de douleur de toute la nature. Le soleil de midi, la terre et la lune, l'insecte, la fleur et la petite feuille séchée, et le coquillage aux formes bizarres. Couleurs, sons, rythmes, lumières, volumes, images brassées à pleines mains atteignent la poésie.

Allons, allons imaginez cette célébration nouvelle, ce long cri d'une communauté retrouvée, le sens du drame, de la passion et de la foi, présent dans l'âme collective...

A moins que déjà vous ne regrettiez le temps de la solitude et du dialogue... le temps de la main ouverte, ouverte pour donner... Faudrait-il demain regretter de toujours recevoir sans jamais pouvoir donner... ?

Jean Petit.

Le poème électronique réalisé par Le Corbusier, utilise les possibilités fournies par l'électronique, l'éclairage artificiel, l'acoustique et l'automatisme. Il était abrité dans une architecture faite de coques autoportantes, conçue pour accueillir vingt mille spectateurs par jour en quarante représentations.

La durée du Poème électronique est de 480 secondes. Théoriquement elle est divisée en sept séquences pendant lesquelles Le Corbusier place le spectateur au centre d'émotions et de sensations visuelles dues à une étroite collaboration entre Le Corbusier, les photographes, les cinéastes et les éclairagistes, tandis que l'électroacoustique permettait à Edgard Varèse de déclencher une composition sonore et mobile conçue en fonction de l'espace.

Pratiquement le spectateur du Poème électronique se trouve placé au centre d'un spectacle total de jeux acoustiques, de jeux de lumière, de couleurs et d'images, sans qu'il lui soit donné le temps de reprendre contact avec le monde extérieur. L'immense appareillage mis en œuvre pour ce Poème électronique constitue un essai de synthèse d'art et de technique vers une nouvelle forme de pensée et d'expression aux possibilités illimitées : les jeux électroniques.



Librairie du

**Grand
St-
Jean**

5, GRAND-ST-JEAN

POUR TOUS VOS LIVRES ET GRAVURES

Dusan Vasic et Angelo Colangelo

Dusan Vasic et Angelo Colangelo sont deux jeunes artistes italiens engagés l'un et l'autre dans une recherche graphique dont leurs œuvres récentes témoignent avec beaucoup de précision. A vrai dire, on n'y décèle que peu de points communs, bien que, l'un comme l'autre, ils bénéficient d'expériences acquises dans le domaine de la sculpture, et que, d'autre part, leurs recherches témoignent d'une indéfectible exigence de liberté.

Tous deux travaillent à Florence. L'aîné, le plus expérimenté aussi, est Vasic, dont les sources d'inspiration autant que les facultés d'invention se révèlent d'une étonnante diversité. On découvre chez lui une abondance d'impulsions, une complexité de motifs, contenues cependant par une très lucide volonté. On a l'impression que l'artiste répugne à tout abandon, à toute improvisation, qui ne soient pas passés au tamis d'une nette prise de conscience. De là l'exclusion, dans toute la mesure où elle est possible, des impulsions d'origine « souterraine » et de tout automatisme. Vasic est une nature aristocratique, qui entend rester maîtresse du signe, le dominer, le guider dans ses parcours et ses épisodes, et se refuser à toute abdication comme à toute sujétion.

De cette attitude découlent l'exactitude contrôlée des éléments graphiques, la précision des rapports, le mépris de cette facilité, de cette gratuité, où l'on voit un peu trop facilement de nos jours une condition première de liberté.

N'allons pas croire, pour autant, qu'il s'agisse ici d'un art asservi à la seule raison. La démarche de Vasic tend tout au contraire à mettre en pleine clarté les forces et les tensions internes qui l'habitent.

A la graphie presque toujours réduite à la qualité primordiale du noir, l'artiste ajoute la tache, le clair-obscur, la gradation tonale, amplifiant ainsi son langage, qui s'enrichit de suggestions picturales. Sur le fond blanc du papier, se dénoue sans confusion la multiplicité des signes qui se développent



Dusan Vasic.



Angelo Colangelo.

en parcours coupés, accidentés, ramifiés, avec la sensibilité d'un univers végétal.

Quant aux espaces blancs, ils assument une présence et une efficacité différentes, sans doute, mais non pas moindres. Un rythme brisé, nerveux, coupé d'interruptions, relevé de reprises, anime le dessin des lignes et des taches qui se répondent l'une à l'autre.

Une nuance d'ironie et de détachement affleure sur ces pages qui gardent, dans le tracé comme dans la composition, une élégance raffinée.

* * *

Angelo Colangelo, lui, nous propose des solutions et des variations bien différentes. Il s'agit pour lui d'un noyau compact, dont il lui faut extraire et développer la substance. Chez lui, les rapports des blancs aux noirs se précisent avec une vigueur accrue. Mais l'artiste marque une prédilection pour la gradation des valeurs tonales, avec des allusions discrètes au clair-obscur et au sfumato. On y décèle une ligne d'inspiration mouvante, qui suggère à l'œil des formes humaines, des paysages, des vols d'oiseaux, saisis dans une ordonnance fortement rythmée. Sur le fond blanc, ces signes linéaires, filiformes, s'organisent en articulations nerveuses, dont les multiples formations, les entrelacs, les cernes, s'affirment sans défaillance.

Chacune de ces réalisations graphiques renouvelle la présence d'une nature à la fois lucide et secrète, le don d'une sensibilité humaine, qui ne se livre pourtant qu'avec réserve et ne s'exprime que dans un langage plein de mystère et de repentirs.

L'art de Colangelo se définit selon nous comme un lyrisme graphique engagé dans son premier développement, et dont se définit la phase initiale.

* * *

Les gravures de Vasic et de Colangelo nous semblent confirmer une fois de plus le propos de Gauguin, selon lequel le dessin est, pour l'artiste, une confession, un don total de soi. Pour Vasic, c'est une offre concertée, d'accent aristocratique ; pour Colangelo, une offrande pudique et contenue.

Alberto Boatto.

Traduction L.-E. Juillerat.

Clichés obligeamment prêtés par la Galerie Numero, à Florence, dont on sait que l'animatrice Siamma Vigo en fait depuis longtemps un foyer d'art moderne.

Notes sur un geste électronique

Quand elles tendent vers l'abstraction, la peinture et la sculpture ont déjà, dans leurs intentions, rejoint les étapes récentes de la pensée physique, mathématique et philosophique. L'Abstraction est prise dans le sens de : manipulations conscientes de lois et de notions pures, et non pas d'objets concrets.

Les jeux de formes et de couleurs détachés de leur contexte concret impliquent des réseaux conceptuels d'un niveau incontestablement supérieur. Ils représentent des comparaisons et des appréciations de notions pures, qui existent certes dans les événements et les objets anecdotiques, mais qui s'en détachent pour former les concepts nécessaires à une perception et à un contrôle plus vaste, plus rapide et plus simple de tous les rapports des volumes et de la lumière. Par l'Abstraction, ces deux arts tendent vers une philosophie des essences qui apparaissent finalement en Mathématique et en Logique.

Malgré cet heureux cheminement, on peut faire une critique fondamentale à la peinture et à la sculpture. Tout en utilisant les effets de la lumière au contact de la matière, ces deux arts sont restés enfermés dans leur immobilité séculaire. Le tableau (fresque, tapisserie, etc.) et la sculpture (objet, monument, outil, etc.) sont statiques. Le réseau conceptuel et sensoriel d'un tableau ou d'une sculpture est donné d'un bloc à l'instant où le regard s'y arrête. Le temps y est suspendu.

Nous nous serions contentés de cette situation si l'art cinématographique ne nous fournissait pas un terme de comparaison et même davantage : une issue, pleine de promesses, d'aventures surprenantes. C'est seulement le cinéma qui a doté l'image d'une troisième dimension réelle, le temps.

Quittons pour cette fois la sculpture, qui est peut-être plus tactique que visuelle, et concentrons notre attention sur une évolution possible de la peinture dans le domaine abstrait.

Lorsque nous manipulons des concepts, l'image statique donnée en bloc implique des références spatiales et les crée en même temps. La droite et la gauche du plan du tableau sont ses bornes logiques. La topologie est son terrain. Sitôt que l'on veut créer des états classifiés, il est nécessaire d'utiliser de nouvelles bornes logiques, l'avant et l'après, qui appartiennent à la catégorie temporelle.

Nous pouvons en déduire que la peinture, à partir du moment où elle s'est hissée au niveau de l'abstraction, est forcée par sa nature propre à s'adjoindre

le concept du temps. Une « Peinture cinématographique » doit logiquement plonger dans l'aventure temporelle l'expression la plus avancée de la peinture contemporaine.

Cette espérance se trouve consolidée par des ébauches qui se multiplient et se perfectionnent tous les jours. Songeons aux premiers essais du surréalisme avec le « Chien Andalou », de la peinture décorative avec le « Ballet Mécanique », etc. Observons dans toutes les salles de cinéma actuelles certains courts métrages publicitaires riches d'idées abstraites et pleins de trouvailles de technique cinématographique. Ce besoin d'une « peinture cinématique » n'est pas un luxe, mais un besoin vital de l'art de la couleur et des formes.

L'art de la couleur et des formes peut à l'heure actuelle profiter de la projection filmée non seulement pour se rafraîchir mais pour bondir réellement dans l'espace.

La chaîne cinématographique se présente ainsi : lumière blanche — pellicule et filtres colorés — écran plan.

Les obstacles qui s'opposent encore maintenant à ce saut dans l'espace sont engendrés par certains maillons de la chaîne.

1) L'écran plan. C'est une petite fenêtre, fût-elle panoramique, qui définit le volume spatio-visuel. Imaginons à la place de l'écran plan des écrans gauches, à courbures très variables. La focalisation ou le « flou » peuvent devenir des moyens très riches de contrainte artistique. De toute manière, le gauçhissement complexe de l'écran plat accuse une réalité spatiale de la cinématique visuelle.

Supposons de plus que l'écran ne se limite pas à un périmètre donné mais qu'il se déplace sur toutes les parois d'une salle construite entièrement en surfaces gauches. Les résultats seront d'autant plus surprenants.

2) L'obscurité d'une salle peut être abolie par la projection d'« ambiances » colorées issues de jets de lumière. Ces jets rythmés et en couleur, avec leurs effets frisants ou perpendiculaires, transformeraient les configurations spatiales des surfaces gauches.

Tout cela implique une infrastructure électronique parfaite, régie automatiquement.

Nous constatons que les prolongements des jeux abstraits de la peinture moderne rejoignent les moyens que les techniques du cinéma et de l'éclairage ont perfectionnés tout récemment et rendent possibles des aventures jamais imaginées jusqu'ici. Nous constatons également à quel point est importante une conception architecturale nouvelle qui sortirait des sentiers battus du plan et de la ligne droite (architecture de translation) pour créer un espace à trois dimensions réelles, en utilisant les coques les plus récentes de la théorie de l'élasticité.

Jean Xenakis.

Heidegger et le dépassement du romantisme

Martin Heidegger. Né en 1889. Professeur de philosophie à Fribourg-en-Brisgau. Elève de Husserl. Oeuvres : *Sein und Zeit* (L'Être et le Temps), 1927 ; *Vom Wesen des Grundes* (De la nature de la cause), 1929, etc. Nombreux travaux sur Hölderlin et la poésie.

Le double mérite de Martin Heidegger est d'avoir *dépassé* le romantisme après en avoir tiré la *leçon*. A ce titre Heidegger ne se laisse pas assimiler sans autre précaution à tous ceux qui vivent aujourd'hui encore sur l'héritage du romantisme, accepté sans être remis en question ; la révolution schönbergienne en musique, certaines formes extrêmes du surréalisme ou de l'art abstrait, une philosophie bergsonienne ou post-bergsonienne demeurent romantiques dans l'âme. Heidegger, lui, fait plus ; je ne veux pas dire qu'il aurait répudié cet héritage, assez communément reçu au début de ce siècle, car Heidegger est romantique, au sens ordinaire de ce mot, bien davantage qu'il n'y paraît. Seulement il ne se limite pas à assimiler le bien romantique à son fonds propre : il ajoute à un héritage accepté la prise de conscience, aiguë et lucide, de la nature exacte de ce bien. Heidegger, pour être romantique, *pense* explicitement qu'il l'est.

Opération qui semble contradictoire, qui l'aurait été en tout cas à l'époque même du romantisme : car être romantique, c'était alors (et cela demeure malgré tout, parce que c'est lié à l'essence même du romantisme) non pas penser, mais *vivre*, épouser une vague de fond qui vous emportait et que l'on ne pouvait en aucun cas « penser » sans la dénaturer. Or, « pensant le romantisme », Heidegger, sans cesser de s'en réclamer, *se sort* déjà un peu du romantisme ; en quoi il est aux antipodes d'un romantique « attardé ». Le remarquable, c'est qu'il se sort du romantisme non pas en plaquant sur lui des « pensées » qui proviendraient d'un héritage plus ancien encore, de l'héritage « classique », mais en dépassant le romantisme *par le romantisme*. Du même coup, tout ce qui peut apparaître dans son œuvre comme « non romantique » (et l'analyse livrerait bien des traits dans ce sens) ne peut plus être considéré comme une sorte d'exception ou comme quelque concession faite à « l'éternel classicisme », mais comme le signe même du dépassement du romantisme par lui-même, comme le signe d'un romantisme redoublé, d'un « romantisme du romantisme ».

Heidegger, donc, commence par « tirer la leçon du romantisme ». Il le fait en cherchant à saisir l'essence du romantisme, essence qu'il trouve dans une certaine conception du langage poétique. Prévenons ici d'emblée une équivoque : cette conception particulière du langage poétique, qui fait l'essence du romantisme, n'est pas du tout celle qu'auraient eue les romantiques eux-mêmes de leur propre langage ; Heidegger en effet cherche

l'essence du romantisme dans une certaine mise en œuvre effective (d'une certaine manière essentielle) du langage *poétique* lui-même, et non pas dans de certaines théories sur le langage qu'aurait tenues (et qu'a tenues en fait) le romantisme esthétique ou philosophique. L'essence du romantisme, c'est ainsi non pas celle que se sont attribuée à eux-mêmes les romantiques, doublant leur effort créateur d'un effort réflexif, mais c'est celle que *notre* réflexion peut attribuer à *leur* création.

Il faut donc distinguer dans le romantisme ce qu'il a *fait* (des œuvres d'art) et ce qu'il a *dit* qu'il faisait. Les théories romantiques sur l'art, pour appartenir au romantisme, n'en livrent cependant pas l'essence. Elles n'expriment pas même adéquatement la nature esthétique du langage poétique telle qu'elle a été « jouée » par le romantisme artistique.

Pour le dire brièvement (c'est important pour comprendre Heidegger), le romantisme a dit et a cru que le langage était un véhicule vers l'absolu, conformément à la tradition classique, mais que, simplement, il convenait de remplacer dans ce rôle le langage des sciences (ou un langage calqué sur des principes rationnels) par le langage de l'art, plus précisément par le langage de la poésie d'une part et de la musique de l'autre. Or il y avait dans cette idée une double erreur : celle de croire à l'aurore du XIX^e siècle que le langage des sciences continuait à nous porter vers l'absolu, alors que cette propriété avait été condamnée définitivement par Kant en Allemagne et par Rousseau en France, et celle de croire que ce nouveau langage artistique, poétique ou musical, était, de son côté, lui aussi une sorte de « véhicule vers l'absolu ». Double erreur dont la seconde fait aujourd'hui encore question : car le langage de l'art romantique (de son art, dis-je, non de ses esthétiques ou de ses philosophies de l'art) n'est *pas* un véhicule vers l'absolu, mais un *absolu lui-même*. Ce qui est ainsi nouveau, du classicisme au romantisme, ce n'est pas l'idée, assez banale, que le passage à l'absolu se ferait non plus sur le tremplin de la science cartésienne et de son langage clair et distinct, mais sur celui de l'art libéré, mais c'est l'idée révolutionnaire que le langage, dans son usage poétique ou musical, *cesse* d'être un tremplin pour devenir la chose même où l'on a sauté. A l'aurore du romantisme déjà, et combien plus vers 1850, il est acquis, sinon au niveau théorique de la réflexion, du moins au niveau de la création artistique, que le langage de l'art est un absolu lui-même, un « morceau d'absolu », un absolu « monnayé ». Le poète romantique en effet, et nous le voyons aujourd'hui de mieux en mieux, est un démiurge, qui fait être les choses, et ces choses sont du langage. Il ne s'agit donc plus d'être renvoyé par l'œuvre d'art romantique vers quelque absolu mythique dont on ne pourrait rien dire ; car le poème, c'est l'absolu *dit*. Avec l'œuvre d'art romantique, on n'est pas renvoyé à l'absolu, mais on s'y trouve.

De cela, disais-je, nous prenons aujourd'hui de mieux en mieux conscience. Parce que nous nous sortons du romantisme, parce que nous avons lu et commençons à comprendre Hegel, et parce que nous lisons Heidegger, qui se flatte d'avoir été l'un des premiers en Allemagne à « redécouvrir » Hegel.

C'est donc de ce fait capital que prend conscience Heidegger : que la vocation du poète, « dire l'absolu », se confond littéralement avec la réalisation *poétique* de cette vocation, qui est le poème, « l'absolu dit ». Et que cette fusion se fait *dans* le langage (non plus « par » lui, ou « grâce à » lui seulement). Le langage, de complément circonstanciel de moyen, devient sujet, ou mieux, devient « verbe ». Au fond, tous les attributs que la théologie traditionnelle a conférés à la personne de Dieu, Heidegger, c'est-à-dire le romantisme tel qu'il nous apparaît aujourd'hui rétrospectivement, les confère au langage, au langage artistique de la poésie ou de la musique : unicité et unité, cause de soi, « index sui », vérité, beauté.

Il ne faudrait cependant pas croire que Heidegger, quand il prend conscience de l'essence du romantisme, veut être plus romantique que les romantiques, et pousser le romantisme dans ses excès les plus échevelés, ce que fait en musique un Scriabine par exemple. Heidegger ne veut pas « pousser à la limite » le romantisme, il veut le « dépasser » ; il ne veut pas « être » romantique, mais veut « penser » le romantisme.

« Penser » le romantisme... Ce verbe a un sens très particulier chez Heidegger. Cela veut dire qu'il faut chercher à mesurer le rapport même qui sépare la langue d'un poème particulier de la langue de la poésie. Il faut chercher à mesurer la *distance* qu'il y a entre le poème comme réalité singulière et universelle tout à la fois, et l'absolu en général, l'absolu *du* langage et non plus de *ce* langage. Car un poème, pour être un morceau d'absolu, n'en est justement qu'un « morceau » ; avant d'être « monnayé », cet absolu doit bien exister « en barre ».

Au moment donc où il se lance dans cette nouvelle entreprise, Heidegger *cesse* en fait d'« être » romantique, car cette distance qu'il veut mesurer en pensant le romantisme n'apparaît justement pas au poète romantique, qui, par définition, « colle » au langage de son poème comme à l'absolu lui-même. Mesurer cette distance entre le poème tel qu'il est dans sa perfection absolue et la langue poétique en elle-même, telle qu'elle serait parlée s'il n'y avait sur terre qu'un seul poète qui eût écrit « le » poème (un peu comme Mallarmé rêvait d'écrire « Le » LIVRE), c'est déjà faire intervenir une nouvelle instance, rationnelle, philosophique au sens propre. Et c'est cette nouvelle dimension qui fait justement que Heidegger est un *philosophe*, et non pas un poète, et non pas un Mallarmé, quoiqu'on puisse dire avec raison que Heidegger est à la philosophie ce que Mallarmé est à la poésie.

Cette nouvelle instance, cependant, qui n'est plus romantique parce qu'elle juge le romantisme, qui n'est plus poétique parce qu'elle mesure la poésie, n'est pas du tout l'irruption dans un monde romantique d'une faculté « classique », toute de raison et de sagesse, faite de clarté et de distinction. C'est une instance nouvelle, qui n'a de sens que comme faculté de dépasser le romantisme, et non pas comme faculté correctrice venue du classicisme « éternel ». En d'autres termes, le romantisme qui se dépasse, chez Heidegger, n'aboutit absolument pas à un « retour au classicisme » ; il aboutit en fait à un nouveau romantisme, à un romantisme redoublé, à

un romantisme au carré. La pensée du romantisme, chez Heidegger, devient un romantisme de la pensée. Tous les attributs divins que le romantisme conférait aux poèmes eux-mêmes, Heidegger va désormais les conférer (et cela est si visible dans ses dernières œuvres) non plus à l'une, ou à l'autre, ou à toutes les œuvres poétiques telles qu'elles sont écrites ou telles qu'on pourrait les écrire, mais à *la langue poétique en soi*, à la langue originaire (*Ursprache*) de laquelle procèdent toute poésie et tous poèmes, à la langue absolument absolue, celle que ne parle en fait et que ne peut parler *aucun poète*, ni, du reste, aucun philosophe.

De cette langue originaire, ce ne sont plus les seuls poètes qui participent, mais les penseurs aussi. C'est une langue qui n'est plus un « être », mais l'« Être des êtres ». Cela ne signifie pas que le poète soit un philosophe qui s'ignore, ni que le penseur soit tenu d'écrire poétiquement. Mais cela signifie que toute parole réelle et valable relève d'une parole authentique et originaire que personne en fait ne parle telle qu'elle est. Tout le romantisme de Heidegger qui lui a été héritage se trouve ainsi réassumé à un niveau supérieur ; toute la leçon qu'il a tirée du romantisme se trouve être ainsi tirée par un romantique qui se redouble *en pensant romantiquement le romantisme*. Car désormais ce ne sont plus les seules œuvres d'art qui sont romantiques, mais toutes les œuvres de l'homme, y compris ses œuvres les plus réflexives comme celles de la pensée rationnelle ; désormais le romantisme n'est plus une propriété esthétique, mais une propriété cosmique. Loin d'affirmer comme certains romantiques que l'univers est une poésie, Heidegger affirme que l'univers dans son fonds est *la* poésie.

Dichterisch wohnt der Mensch... On voit dès lors que ce n'est pas là simplement Hölderlin qui aurait préfiguré Heidegger, ni ce philosophe-ci qui se « retrouverait » dans ce poète-là. Car Heidegger réassume, en pur philosophe, ce que Hölderlin avait assumé en pur poète. Il y a donc davantage et autre chose qu'une « parenté » entre ces deux hommes ; il y a comme une appartenance commune, qui est celle de l'homme non pas à *son* langage, mais *au* langage.

Car l'essence du langage, disait Heidegger, c'est *le langage même* de l'essence. Le langage lui-même, faut-il préciser, et non pas tel ou tel langage dans telle ou telle œuvre, non pas même telle langue au détriment de telle autre (la langue grecque, cependant, plus qu'une autre). Langage qui est devenu Dieu. Le Dieu de Heidegger, c'est le langage originel que personne ne parle, mais dont tous participent. Le Dieu de Heidegger, c'est le *logos*. Esthétique et philosophie s'affrontent ainsi pour se réconcilier en une théologie.

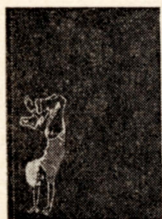
La langue originelle, la *Ursprache*, c'est, en effet, la « demeure de l'Être » (ce sont les termes de Heidegger, qui les a pris chez Hegel). Et c'est « le langage, qui parle, non pas l'homme ». Désormais, on le voit, le poète tend la main au penseur, et le penseur ne saurait passer à côté du poète : tous deux habitent, disait Hölderlin, « tout près sur les plus élevées des montagnes ».

Double Olympe, doublement romantique.

J.-Claude Piguet.

Les publications de Noël scintillent à la Guilde du Livre

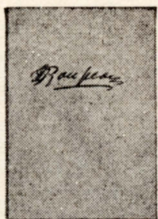
340



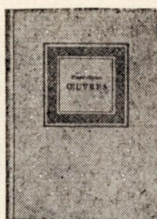
342



345



343



N° 340 Les Aventures de Tom Sawyer

Roman de Mark Twain.
Traduction inédite
de J.-M. Jasienko. Maquette et
frontispice de Beni Schalcher.
Reliure pleine toile rouge.

Fr. 6.60

N° 342 Un Journal de Russie

Par Arthur Nisin.
Prix littéraire 1959
de la Guilde du Livre.
Reliure marocco souple vert,
impression or fin.

Fr. 6.60

N° 345 Correspondance de Jean-Jacques Rousseau

Choix, notes et introduction
de Marcel Raymond.
Illustrations.

Fr. 8.50

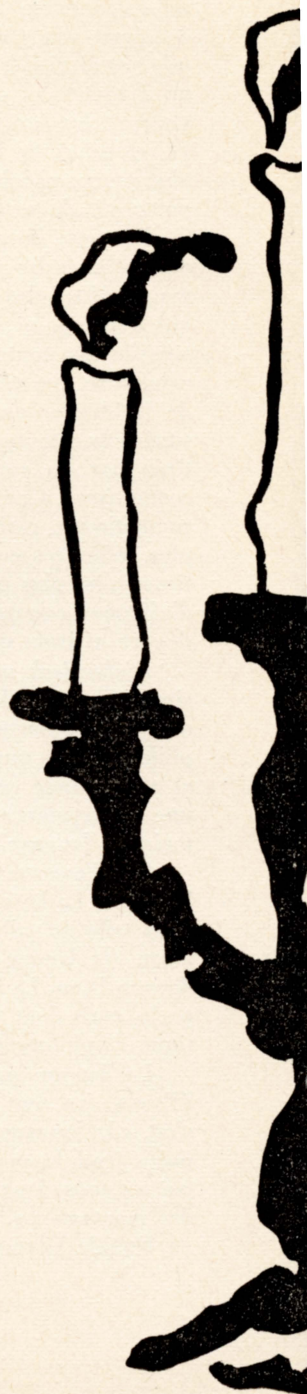
N° 343 Mérimée Mosaïque, Carmen, Colomba, Lettres d'Espagne.

Introduction de Georges Anex.
Reliure pleine toile amarante.

Fr. 6.60

Inscrivez-vous à la Guilde du Livre
Lausanne

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

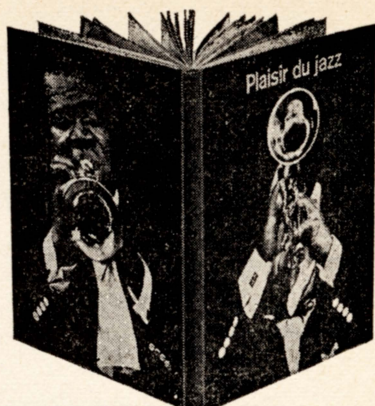




N° C 28 Post-Scriptum de ma Vie

De Victor Hugo, avec introduction de Dominique Aury. 300 pages. 28° volume de notre collection « classique ». Reliure bleue.

Fr. 5.50



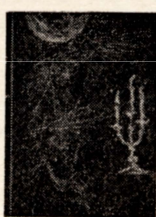
N° 344 Plaisir du Jazz

Album-photos de Dennis Stock. Texte de Michel-Claude Jalard, avec une petite histoire du jazz et un lexique.

Fr. 12.—

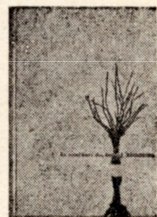
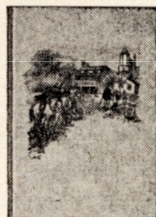
E 25

341



E 27

339



N° E 25 Les Aventures de Tom Sawyer.

Roman de Mark Twain, en présentation spéciale pour la Guilde des Jeunes. A partir de 9 ans.

Fr. 5.—

N° 339 La Maison du Canal

Roman de Georges Simenon, illustré de lavis de Claude Estang, tirés en héliogravure. Reliure pleine toile verte. Maquette de P.-M. Comte.

Fr. 6.60

N° 341 Intempéries

Roman de Rosamund Lehmann, traduit de l'anglais par Jean Talva. Reliure pleine toile bleu nuit.

Fr. 6.60

N° E 26 Patatrape le Coq coquin

Album en couleurs. Dès 5 ans.

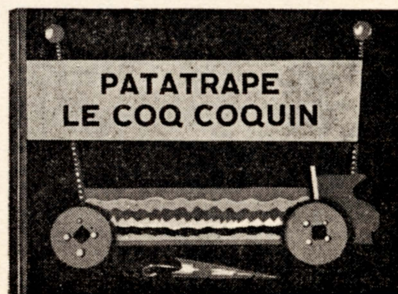
Fr. 5.50

N° E 27

Rose et ses Sept Cousins

Par L.-M. Alcott. 10 illustrations. Reliure fibre de jute vieux rose. A partir de 7 ans.

Fr. 5.—



Max Frisch

Monsieur Bonhomme et les Incendiaires

Grâce à la complaisance des Faux-Nez, qui donnent en leur Caveau (les vendredi, samedi et dimanche soirs) une très remarquable interprétation de la pièce, nous avons le plaisir de proposer à nos lecteurs une scène de Monsieur Bonhomme et les Incendiaires, dans la traduction de Philippe Pilliod (à paraître aux Editions de l'Arche, à Paris).

Qu'a voulu dire Max Frisch, l'un de nos plus grands écrivains actuels, et qui est Monsieur Bonhomme ? Sorte de Gribouille moderne, qui se jette à l'eau pour ne pas être mouillé ; pareil à tant de nos contemporains qui vivent dans la hantise de la guerre, du communisme ou de la bombe atomique, et qui, parce qu'ils ont peur, poussent au surarmement, voudraient introduire dans leur pays des armes nucléaires ou s'accommoderaient d'un régime policier semblable en tous points à l'image qu'ils se font de ce même communisme ; pareil aussi à ceux dont parle l'un des Incendiaires, qui ne croient plus en Dieu, mais croient aux pompiers ; pareil encore à ceux dont se moque le chœur, qui consentiraient à périr carbonisés pourvu que la sacro-sainte propriété ne soit pas touchée, Monsieur Bonhomme a introduit chez lui deux personnages fort louches, dont il sait bien, tout au fond de lui-même, qu'ils sont ces Incendiaires qu'il craint par-dessus tout. Bien plus, il les laisse préparer leur attentat en toute tranquillité et finira même par leur prêter des allumettes. C'est que, pour sa part, il se repose sur une vague bonne volonté, dénuée de toute lucidité et de toute véritable générosité, qui lui permet de ne pas voir les véritables problèmes, partant, de ne pas leur chercher de véritables solutions. « Je ne crois pas aux différences de classe », dira-t-il par exemple. Ce qui ne l'a pas empêché, au début de l'action, de jeter à la rue l'un de ses collaborateurs, l'acculant ainsi au suicide.

La scène que nous donnons ici nous le montre en conversation avec l'un des Incendiaires, Durassier, qui s'est installé dans son grenier avec son complice Goulot, dit Jo. Avec, aussi, un grand nombre de bonbonnes pleines d'un liquide suspect, à l'odeur étonnamment semblable à celle de l'essence...

Durassier chante « Lily Marlen », puis on frappe à la porte.

Durassier : Entrez ! *(Il continue de siffler, mais personne n'entre.)* Entrez !
(Entre Bonhomme en bras de chemises, cigare en main.)

Durassier : Bonjour, Monsieur Bonhomme.

Bonhomme : Vous permettez ?

Durassier : Vous avez bien dormi ?

Bonhomme : Merci, très mal.

Durassier : Moi aussi, c'est le vent... *(Il continue de travailler avec ficelle et dévidoir.)*

Bonhomme : Je ne vous dérange pas ?

Durassier : Mais je vous en prie, Monsieur Bonhomme. Faites comme chez vous.

Bonhomme : Je ne veux pas m'imposer... Et notre ami, où est-il ?

Durassier : Jo ? Au travail, sacré flemmard. Il ne voulait pas y aller sans petit déjeuner ! Je l'ai envoyé chercher de la paille de bois.

Bonhomme : De la paille de bois.

Durassier : De la paille de bois. C'est ce qui prend le mieux.
(Bonhomme rit poliment, comme d'une médiocre plaisanterie.)

Bonhomme : Je voulais vous dire, Monsieur Durassier...

Durassier : Vous voulez encore nous mettre à la porte ?

Bonhomme : J'ai pensé au milieu de la nuit (je n'ai plus de somnifère)... Ici en haut, Messieurs, vous n'avez pas de toilette.

Durassier : Il y a la gouttière.

Bonhomme : Comme vous voulez, Messieurs, comme vous voulez. Cela m'a simplement passé par la tête. Toute la nuit. Vous aimeriez peut-être vous laver ou prendre une douche ? Vous n'avez qu'à utiliser ma salle de bain ! J'ai dit à Anna de mettre des serviettes. *(Durassier secoue la tête.)* Pourquoi secouez-vous la tête ?

Durassier : Qu'est-ce qu'il a bien pu en faire ?

Bonhomme : De quoi ?

Durassier : Vous n'auriez pas vu une amorce, quelque part ? *(Il cherche par-ci par-là.)*

Durassier : Ne vous en faites pas, Monsieur Bonhomme, pour la salle de bain. Sérieusement. En prison, voyez-vous, il n'y avait pas de salle de bain non plus.

Bonhomme : En prison ?

Durassier : Jo ne vous a donc pas raconté que je sortais de prison ?

Bonhomme : Non.

Durassier : Pas un mot ?

Bonhomme : Non.

Durassier : Celui-là, il ne parle que de lui. Il y a des gens comme ça ! Après tout, on n'y est pour rien, nous, dans son enfance tragique. Et vous, Monsieur Bonhomme, vous avez eu une enfance tragique, vous ? Pas moi ! J'aurais pu faire des études. Papa voulait que je fasse mon droit. (*Bonhomme rallume son cigare.*)

Bonhomme : Monsieur Durassier, je n'ai pas dormi de toute la nuit. Franchement : Y a-t-il vraiment de l'essence dans ces bidons ?

Durassier : Vous ne nous faites pas confiance ?

Bonhomme : Je ne fais que demander.

Durassier : Pour qui nous prenez-vous, Monsieur Bonhomme ? Franchement, pour qui nous prenez-vous donc ?

Bonhomme : Ne croyez pas, mon ami, que je n'aie pas le sens de l'humour. Mais vous avez une manière de plaisanter, il faut bien le dire...

Durassier : On connaît ça, nous.

Bonhomme : Quoi donc ?

Durassier : La plaisanterie. C'est la troisième manière de se camoufler. La deuxième, c'est les sentiments. Le genre de choses que raconte notre Jo : son enfance dans les bois, chez les charbonniers, l'orphelinat, le cirque et ainsi de suite. Mais le meilleur et le plus sûr des camouflages (à mon humble avis), c'est encore et toujours de dire la vérité toute nue. C'est drôle, la vérité, personne n'y croit. (*Durassier debout. Il manipule quelque chose. Bonhomme debout. Il fume.*) Que peut-il bien faire, notre Jo ? La paille de bois, ça n'est tout de même pas une affaire. J'espère qu'ils ne l'ont pas cueilli.

Bonhomme : Cueilli ?

Durassier : Ça vous amuse ?

Bonhomme : Quand vous parlez ainsi, voyez-vous, Monsieur Durassier, vous me semblez surgi d'un autre monde. Cueilli ! Je trouve cela tout à fait fascinant. Comme surgi d'un autre monde ! Dans notre milieu, voyez-vous, il est rare que quelqu'un se fasse cueillir.

Durassier : Parce que, dans votre milieu, on ne vole pas de paille de bois, bien sûr, Monsieur Bonhomme. C'est là la différence de classe.

Bonhomme : C'est absurde.

Durassier : Vous n'allez tout de même pas prétendre, Monsieur Bonhomme...

Bonhomme : Je ne crois pas aux différences de classe. Vous avez bien dû vous en rendre compte, Durassier, je ne suis pas vieux jeu. Au contraire. Je regrette sincèrement que l'on parle toujours, et particulièrement dans les classes inférieures, de différences de classe. A l'heure actuelle, ne sommes-nous donc pas tous, et les riches et les pauvres, les créatures d'un même créateur ? La classe moyenne aussi, d'ailleurs. Ne sommes-nous pas, vous et moi, des hommes de chair et de sang ? ... Je ne sais pas, Monsieur, si vous fumez le cigare. (*Il lui en offre, mais Durassier refuse.*) Je ne suis pas partisan de l'égalitarisme, bien entendu. Il y aura toujours des travailleurs et des faïnénants, Dieu merci. Mais pourquoi ne pas, simplement, se tendre la main ? Un peu de bonne volonté, bon Dieu de bon Dieu. Un peu d'idéalisme. Un peu de... Et nous aurions tous notre tranquillité et notre paix. Et les pauvres et les riches. Ne croyez-vous pas ?

Durassier : Puis-je parler franchement, Monsieur Bonhomme ?

Bonhomme : Je vous en prie.

Durassier : Vous ne le prendrez pas de travers ?

Bonhomme : Il n'y a rien de tel que la franchise.

Durassier : Entre nous : franchement... vaudrait mieux ne pas fumer ici.

Max Frisch.

Nous publierons dans notre prochain numéro un article de Jean Bovey consacré à la tentative des Faux-Nez.

Michel Butor

Jacques Herold

...Vous êtes devant une toile encore nue, d'une couleur quelconque, un grand rectangle gris par exemple. Imaginons qu'un caillou posé sur le bord de la cheminée, ou le visage d'une femme, ait attiré votre regard, il est assez facile pour l'œil d'en isoler un point saillant que vous traduirez, que vous reproduirez sur votre toile par une tache, mais les propriétés de cette tache au milieu de cette surface seront toutes différentes de celle qu'elle avait dans l'espace ; la voilà cette tache rose par exemple, perdue au milieu d'une immensité grise qui se creuse autour d'elle, devant laquelle elle se détache, qui détermine immédiatement selon ses détails un champ d'influences plus ou moins vastes, un mouvement qui se met à prendre tout l'ensemble ; dès ce moment une possibilité d'illusion est là, mais dès ce moment cette tache est l'endroit d'un objet qui nous cache son envers, la superficie d'un objet qui nous cache son intérieur, cet objet n'étant nullement le visage ou le caillou dont on était parti, mais quelque chose de tout autre qui flotte dans l'espace imaginaire suscité dès cette première touche. Dès lors si l'on ne veut pas se fier au motif, ce qui amènerait fatalement la constitution d'une écorce, d'un épiderme impénétrable, il faut poursuivre ce germe d'objet que le premier coup de pinceau a introduit dans cette toile ; c'est à cette apparition qu'il nous faut consacrer notre effort et la seconde touche en sera la poursuite ; elle sera une tentative de capturer ce qui justement déjà s'échappe. Peu à peu ces taches vont réussir à le tenir attaché, il est en quelque sorte arpenté. Bientôt

il y a là fixé sur la toile tout ce dont nous avons besoin pour l'évoquer, mais non seulement pour l'évoquer dans sa forme extérieure, dans son épiderme, dans sa veste et son pantalon de cuir, mais avec son sang et ses muscles et ses désirs, et ses palpitations et sa pesanteur et ses rêves. Ce qui se constitue dans l'espace devant la toile, et non plus de l'autre côté, plus à la façon d'une tapisserie que d'une peinture classique, ce qui se présente au milieu de nous sous toutes ses faces à partir de ce groupe de taches qui le résume et l'étudie, tend avec passion vers tout ce qui peut naître de cet autre groupe, s'apprête à le caresser, le considère, en a faim et soif, s'interroge à son sujet. C'est toute une aventure par conséquent qui a commencé dès cette première touche, une aventure que le peintre s'efforce d'explicitier, qu'il s'efforce de reconnaître, au moyen de tous ses souvenirs et de toutes les analogies de formes qui se proposent entre ces ensembles plans et les habitants de l'espace, et ce travail d'explicitation qui se sert d'évocations de plus en plus précises, certains détails, devenant de véritables emblèmes servant à l'identification de tel ou tel corps, de telle ou telle région va, jusqu'au titre. Il s'agit donc d'un dialogue avec la toile qui engage peu à peu le peintre entier et son spectateur, non seulement sa rétine et sa main, mais toute son intelligence et la nôtre, toute sa culture et tout son savoir. Tout est ici exploration, et l'on a heureusement laissé loin derrière soi les arts décoratifs, et ce gentil, cet inoffensif, ce fade pictural prétendument pur dont on recommence à nous rebattre les oreilles, comme périodiquement, cette fois à propos des pires facilités de l'abstraction, assortiment d'écheveaux de soie ou à la rigueur de lambeaux de mur, travaux de demoiselles de provinces, indignes à la vérité d'un homme vivant.

Ce trajet de la toile jusqu'au titre est particulièrement clair dans le tableau intitulé *Phénix renaissant*. On voit très bien que l'origine est ce fond rouge, cette couleur vraisemblablement désignée

au peintre parce qu'elle remplissait un vide dans la gamme de ses autres ouvrages. Trois groupes de taches s'y allument et s'y éteignent, évoquant irrésistiblement l'idée d'une combustion, le mouvement qui les lie les uns aux autres en fait comme les trois étapes de la même opération. Cette combustion qui fait exploser la chose, qui en détache les fibres, en illumine la charpente, la rajeunit, elle la met en danger de cendres, mais la peinture a le pouvoir de conserver l'instant optimum de ce phénomène et de maintenir l'objet rajeuni au milieu des cendres de sa vieillesse. Combustion, cendres, rajeunissement, tel est le cycle qui s'opère dans ce bain rouge, dans ce bain de sang lumineux, de sang brûlant, un « objet » parcourt en trois stades les aventures du phénix, il est un phénix renaissant. Le phénomène auquel la toile donne accès nous commençons à le reconnaître, cet « objet » que nous ne savions pas encore nommer, il se révèle maintenant comme étant nécessairement un oiseau dont s'imposent le bec, les plumes et les griffes. Le nom donné à la toile, le titre n'est que la continuation, l'aboutissement de cette lecture qui se produit dans l'œuvre même.

Michel Butor.

Le texte et le cliché nous ont été obligeamment confiés par la Galerie La Cour d'Ingres, à Paris, que nous remercions.

COURS DE DESSIN ET PEINTURE

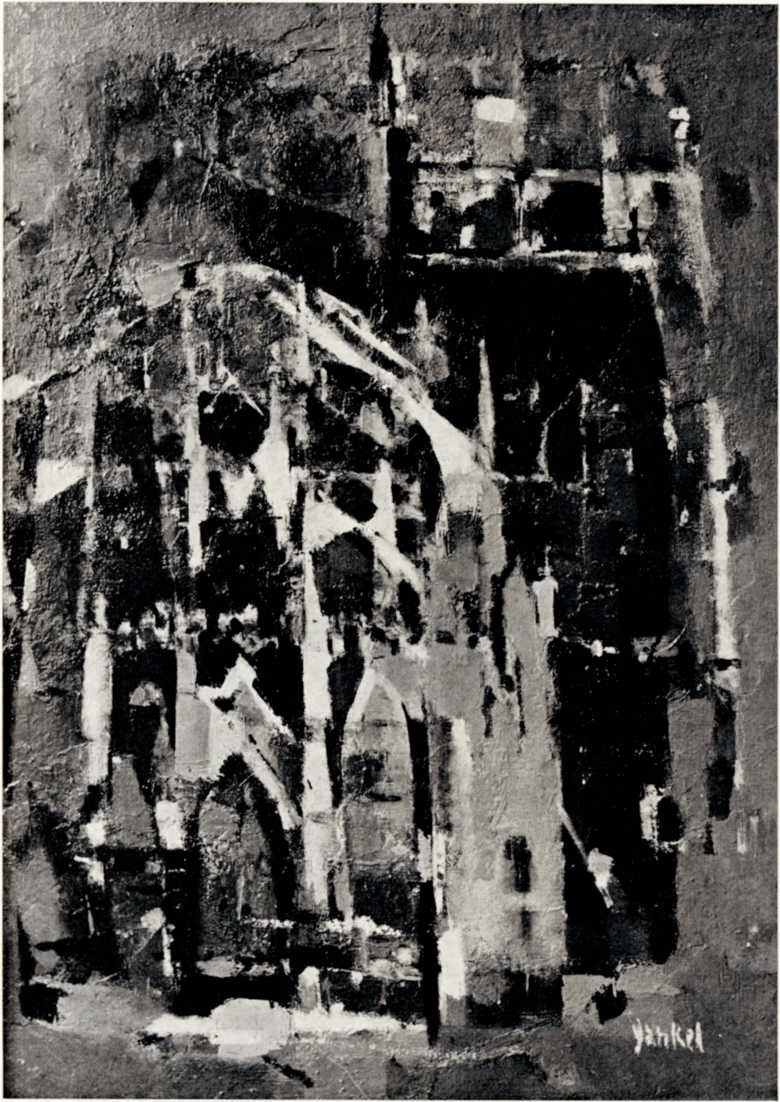
GEORGINE DUCOMMUN-DUPONT

1er et 2e degré : Nature morte, modèle vivant
et **cours du soir** avec modèle vivant

Renseignements, inscriptions: Genève, 8, rue Kléberg, tél. (022) 32 01 85



Jacques Herold : *Le Phénix renaissant*, 1957.



Yankel.

La Nouvelle Ecole de Paris

chez Pierre Cailler, ces derniers temps.

Combien de fois, ressortant d'une exposition où deux cents toiles proposaient à l'amateur des carrés et des ronds (quand ce n'était pas des taches plus ou moins sales), a-t-on ressenti une manière de découragement, l'impression que l'art de notre temps s'égarait de plus en plus, que pour un créateur valable (Mondrian ou de Staël, il y avait cent suiveurs et suiveurs de suiveurs, dépourvus de tout talent, recopiant qui Singier et qui Bazaine, qui Manessier et qui Wols ; et pour une toile intéressante, cent autres où le peintre n'avait fait que se répéter ? Et puis on visitait une exposition d'art « figuratif », réaliste ou « réaliste-poétique », et le découragement se transformait en désespoir. On se disait : « Non, ce n'est pas possible, ce n'est tout de même plus possible de peindre comme ça... »

Le mérite de la petite collection que dirige Jean-Albert Cartier aux éditions Cailler me paraît être de proposer des œuvres généralement figuratives, qui ont encore quelque chose à nous dire, qui ne se contentent pas d'être de pâles répliques des grands impressionnistes ou des grands fauves, quand ce n'est pas des réalistes du siècle passé.

J'ai déjà dit tout le bien que je pensais de Jansem. Voici, dans la même série, CARREGA, présenté par Cartier, qui parle à son sujet de « formes solidement charpentées », d'« expressionnisme brutal et tendre à la fois, plein de poésie mélancolique ». Ce qui me plaît en lui (s'il n'est pas trop ridicule de prétendre juger sur des reproductions), c'est une matière qui paraît toujours savoureuse, vivante, soutien d'une couleur fraîche, gaie, contrastant à son tour avec l'expression des visages, qui reflète souvent la tristesse, et comme un certain accablement morose. Tout cela est par ailleurs solidement bâti, donnant l'impression d'une grande robustesse, avec parfois un rien d'encombrement.

Chez YANKEL, que présente Gérard Mourgue, c'est encore la *matière* qui me retient, une matière qui semble dense et épaisse, plus matière qu'une autre, si j'ose dire, traduisant une sensualité assez lourde. Mais voici qu'elle est illuminée par des couleurs vives, qui la rendent comme transparente, et je songe à cette pièce inachevée de Tolstoï : « ... Et la lumière brille dans les Ténèbres. » Telle, par exemple, une *Notre-Dame la nuit*, qui combine apparemment les deux leçons de Monet et de Staël. Tel encore ce *Moulin Rouge* de un mètre sur un mètre. « Je voudrais l'éclairer du dedans, que la lumière

vienne du dedans, comme d'une lanterne... », dit Yankel. Et Gérard Mourgue compare l'usage que le peintre fait des couleurs pures aux coups de cymbale utilisés par Strawinsky. Naturel, fraîcheur, santé, optimisme foncier : voilà, me semble-t-il, les qualités premières d'un artiste qui n'a pas encore quarante ans.

De KROL, dont parle Béatrix Beck, on connaît surtout les gravures au burin qu'il a exécutées pour illustrer les œuvres les plus diverses, du *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*, de Lorca, à l'*Athalie*, de Racine. Et pourtant, ce sont d'abord ses huiles qui retiennent ici. Par leur matière, de nouveau, très travaillée, jamais terne, mais vibrante au contraire. Et par leur construction, ou plus exactement par l'art qu'a le peintre de distribuer les êtres (hommes, bêtes ou arbres) sur le plan de la toile. Polonais devenu Français, Israélite devenu incroyant, Krol conserve dans sa peinture quelque chose de la religion de son enfance, ne serait-ce que par l'austérité de sa manière, le hiératisme de ses personnages qui semblent sortir tout droit de l'Ancien Testament, une certaine atmosphère où l'on pressent les secrets du Nombre d'Or et de la Cabale. De Krol, Louis Bovey a écrit que son art avait depuis longtemps « dépassé le stade de la recherche purement plastique pour s'attacher avant tout au contenu ». Ce dont témoignent ses sujets : *L'Enseignement de la Loi*, *La Procession*, etc.

Avec ANDREOU, c'est encore aux Nombres et à la géométrie que nous sommes renvoyés. Et non seulement aux Nombres, mais encore aux Rythmes. Le même Pythagore qui pensait que Dieu avait bâti le monde en géomètre parlait aussi de la musique des sphères. « Persuadé qu'il existe une rythmique enfouie dans le foisonnement du réel, (Andréou) s'efforce de la retrouver et de la rendre sensible au moyen des formes », écrit Jean-Louis Ferrier, dont l'étude probe suit l'artiste pas à pas et œuvre par œuvre. Effort qui éclate dans des pièces comme *L'Aurore* et *Le Crépuscule*, aux formes dépouillées et toutes classiques. Ce qui frappe encore chez Andréou, c'est le refus d'une sculpture purement abstraite (*Taureaux*, proches de ceux d'Altamira) et la volonté délibérée d'exprimer la joie et la misère des hommes. A cet égard, la maquette d'*Auschwitz*, mais aussi, et plus simplement *L'Oiseau blessé*, sont des réussites poignantes.

De PELAYO, présenté par le poète Jean Rousselot, je me sens embarrassé de dire quelque chose. D'une part, le critique évoque son enfance espagnole, sa jeunesse en Afrique du Nord, et plus tard un séjour en Ardèche ; il parle à son sujet de rigueur, de dépouillement, dictés par des paysages dénudés entre tous. Mais d'autre part, les deux reproductions en couleurs donnent plutôt l'impression d'un peu de mièvrerie. Son goût pour les chromatismes de couleurs, où dominent les mauves, les jaunes pâles et les roses, y contribue peut-être. Mais il faudrait voir. En tout cas, comme le dit Rousselot, « il ne fait pas de doute que le coloriste se soit mis au premier plan. Plus de dessin

préalable : la touche — large, une surface en soi — crée les lignes en même temps que la couleur, ce qui fait penser, bien sûr, aux premiers Vlaminck, aux premiers Derain... » Tout compte fait, plutôt que *mièvrerie*, eût-il convenu de dire : *préciosité*, ou *raffinement*.

Je parlerai pour finir de MONTANÉ, que propose Pierre de Boisdeffre. Les premières toiles ici reproduites, qui datent de 1948, sont assez encombrées, mais très vite elles s'aèrent, elles se décantent, et naissent alors des œuvres où éclate la joie de vivre, sous la chaude lumière du Midi. « Surtout, la figure humaine reparait dans sa plénitude charnelle, au milieu d'une nature qui cesse d'être un univers de signes pour redevenir le décor sensible et chaud de la vie. » Une toile comme *La Faneuse* (1955) qui représente quelques outils agricoles, encadrés par deux figures de paysans, enchante par l'harmonie des tons, par la gaieté des couleurs, par ce don « d'humaniser les choses » que possède au plus haut degré Montané. Un ami fort expert m'avertit cependant qu'un élève de l'Ecole des Beaux-Arts en fait autant... Eh bien, c'est alors que ces élèves ont du moins sur leurs maîtres cette supériorité que donne la jeunesse : la fraîcheur de l'impression, la capacité de jouer et d'être grave tout à la fois. « Mon vieux, disait à peu près Jerphanion à Jallez, souviens-toi que l'opacité du cristallin commence à vingt-cinq ans ! »

Que conclure de ce quelques tentatives, telles qu'elles apparaissent, encore une fois, à travers des reproductions ? « L'Histoire de notre art, depuis un demi-siècle, semble être celle d'une vaste tentative d'autodestruction. Au moment où les peuples de nature prennent leur revanche sur les peuples de culture, où l'Europe cesse de compter en tant que puissance, les feux d'artifice qu'elle fait éclater ne célèbrent plus sa gloire, mais la destruction de tout ce dont elle avait mis des siècles à proclamer la souveraineté : le Vrai, le Beau, le Bien, l'Ordre, la Raison, la Nature. Les grands témoins du monde d'aujourd'hui — de Kafka et de Freud à Sartre et à Beckett, de Strawinsky à Schoenberg, de Picasso à Klee — semblent n'avoir eu d'autre but que d'anéantir cette essence et cette universalité de l'homme dont leurs pères tiraient leur fierté. Tout l'art contemporain aboutit ainsi à la destruction du sujet : l'impressionnisme divisa la matière, le cubisme la fit éclater, l'abstraction la met entre parenthèses... » (Pierre de Boisdeffre, op. cité.) ... *Tout l'art contemporain ? Tous les grands témoins du monde d'aujourd'hui ? Non pas, pourtant.* « La Nouvelle Ecole de Paris » en apporte la preuve, et par delà l'assurance que l'Europe n'a pas cessé de compter, même en tant que puissance, pour peu que nous nous souvenions qu'il n'est pas de puissance que *matérielle*, que *militaire*...

Une fois de plus, je me persuade que la partie ne fait que commencer, et je me réjouis à la pensée que tous les jeunes gens que j'ai eus autour de moi depuis dix ans en seront les acteurs autorisés...

Jeanlouis Cornuz.

Le Don paisible¹

Les Cosaques constituent un peuple resté longtemps original au sein de la grande Russie. Ces cavaliers toujours mobilisables jouissaient d'une certaine autonomie et de franchises qu'ils perdirent plus ou moins avec le temps. Ils en étaient venus, au XX^e siècle, à n'être plus que les gendarmes de l'Empire, et ils réprimèrent brutalement la révolution de 1905.

Cette mise au point était nécessaire pour le lecteur français. Une pertinente préface s'y emploie, qui nous met également au fait de l'organisation de la *stanitsa*, la commune cosaque où les terres sont exploitées en commun sous l'autorité d'un ataman. De ce peuple auquel il appartient, l'écrivain soviétique Mikhaïl Cholokhov entreprend de nous conter l'histoire entre 1912 et 1922.

Ce que Pasternak a manqué, je crois Cholokhov capable de le mener à bien. Trois parties seulement (elles constituent ces deux tomes) d'une œuvre qui en comprend huit, ont paru en traduction française. Mais l'attaque du roman, lente et majestueuse comme le Don qui baigne le village de Tatarski, le départ, puissant et nerveux comme un cheval cosaque, pris par les héros de cette geste. Grigori Mélékhov en tête, font présager une œuvre animée d'un souffle assez exceptionnel.

Cholokhov prend son temps, et il excelle dans la peinture de la paix dont on jouit encore en pays cosaque au printemps de 1912. On la met à profit pour retourner la terre, l'ensemencer, pour aimer, serait-ce aux dépens du voisin. La passion de Grégori et d'Aksinia peut être traversée par la famille de l'un, le mari de l'autre, non endiguée ; c'est l'amour qui triomphe, à la grande honte du père de Grigori, le vieux Pantéléï Mélékhov. La guerre lui est moins favorable, et l'absence de Grigori mobilisé est mise à profit par le fils du seigneur, le lieutenant Listnitski. Lequel a eu tort cependant d'oublier que dans les veines de Grigori le sang cosaque se renforçait de sang turc. C'est dire qu'il est de ceux qui se vengent.

Mais la guerre entreprise, l'amour est relégué au second plan. Les Cosaques se battent, tuent et se font tuer. Sans bien comprendre les mouvements compliqués et passablement incohérents qui promènent leur armée des frontières de l'Autriche-Hongrie à celles de la Prusse Orientale, au signal, ils vont de l'avant ; et certains se découvrent le goût du sang ; d'autres s'accommodent moins facilement du souvenir sanglant de l'homme qu'ils ont sabré. On croit Grigori mort, il n'est que blessé, et il a accompli une action d'éclat. Déjà il lui est donné d'approcher de ces exaltés à froid, de ces idéalistes lucides, ferment de la Révolution qui ne tardera plus et qui aura tant de peine à s'implanter parmi ces Cosaques rétifs, sauvagement particularistes.

Cholokhov a le souci, en temps de paix, de nous faire participer à la vie normale d'un village du Don, peuplé de petits et de gros propriétaires, de marchands âpres au gain, et d'ouvriers agricoles fort dépendants. En temps de guerre, il tient à multiplier les types et les points de vue. Il va jusqu'à consacrer un chapitre au journal d'un étudiant anonyme, grand lecteur de Tolstoï, précipité dans la guerre pour y mourir. C'est Grégori qui trouve le carnet du mort : justification insuffisante pour qu'il figure dans une œuvre à cela près bien centrée. Et ce qu'on peut craindre peut-être, c'est que Cholokhov sacrifie de nouveau au désir de ne rien omettre, et par là se disperse. Je souhaiterais lui voir conserver bien en mains les rênes de son cheval cosaque, et qu'il lui interdise les écarts, tout en lui faisant parcourir du pays.

Attendons maintenant la suite de l'œuvre soviétique qui nous semble, de celles que nous connaissons, la mieux venue.

Raymonde Temkine.

¹ de Mikhaïl Cholokhov. Editions Juillard. Tomes 1 et 2. Traduction Antoine Vitez.

NOTES DE LECTURE

Coup d'œil aux revues

Une revue est le contraire d'une revue : elle ne revoit rien. Elle se manifeste souvent comme un laboratoire. Procédant par coupes transversales, elle permet d'accéder au cœur d'œuvres en gestation. Pari sans cesse renouvelé, elle *risque*.

Les Lettres Nouvelles, faut-il le dire, nous dictent la mise au point qui précède. Leur livraison hebdomadaire nous est devenue indispensable, parce qu'elle répond à cette unique exigence : *contribuer, dans un climat d'honnêteté intellectuelle, et avec le seul souci d'être ouverte à toutes les prospections, à la formation de notre conscience contemporaine*. D'où le rapprochement de noms comme Robbe-Grillet, Audiberti, Reverzy, Etiemble, Bataille, Revel, Faure, par exemple. Les LN ne craignent pas des incursions dans les littératures étrangères qui ajoutent leurs dimensions à notre réalité contemporaine.

A signaler dans les numéros de :

- sept. (16) : Un hommage à Jean Reverzy.
- sept. (23) : des extraits d'une étude du philosophe Walter Benjamin.
- sept. (30) : un inédit de Robbe-Grillet : *Dans les couloirs du métropolitain*.
- oct. (7) : une étude d'Etiemble sur les machines à calculer électroniques.
- oct. (21) : des poèmes de Cesare Pavese, traduits par Robert Paris.

Il faudrait encore rappeler les chroniques musicales de Maurice Faure, présent partout où de jeunes créateurs découvrent de nouvelles formes d'expression (dodécaphonisme, musique électronique). Pour l'Art a la chance d'avoir trouvé en lui un collaborateur distingué auquel nous exprimons notre reconnaissance. Les LN se sont encore attachés les services de notre rédactrice de Paris, Raymonde Temkine, qui signe des critiques littéraires toujours pénétrantes.

Sur l'impulsion de Maurice Nadeau, les LN ont acquis un style. Présentes au monde d'aujourd'hui, elles le doivent à leur ouverture comme à leur qualité. Nous devons exiger d'elles ce à quoi elles nous ont habitués.

Avons remarqué, dans **Réalités** (juin 59), un essai de Jean-François Revel intitulé *L'Art de l'Europe*. « L'Europe est habituée à une vitesse dans la consommation des formes qui n'a cessé de s'accélérer. Nous associons l'idée d'art à l'idée de *création* : ce mot est significatif, car il semble imposer à chaque artiste l'obligation de se limiter au nouveau. Cette association entre l'idée de nouveauté et l'idée de beauté — association admirablement condensée dans la célèbre phrase d'André Breton : « La beauté sera *convulsive* ou ne sera pas » — est loin d'avoir été établie pour d'autres cultures... Pour l'Européen, donc, l'idée de valeur artistique s'identifie à l'idée d'invention, d'innovation... » Après avoir constaté que l'artiste européen est capable d'assimiler volontairement une influence étrangère, Revel conclut : « ...l'art européen affirme progressivement une vocation : celle de la liberté... C'est cette liberté qui exige que l'artiste repose le problème de son art et passe pourtant pour un destructeur de toute beauté. Car aucune société ne s'*habitue* à la liberté, dont l'usage ne concerne jamais que les points auxquels on souhaitait que personne ne touchât. »

Point de vue qui allie l'originalité et l'évidence. A travers les constantes de la peinture européenne, il établit la liberté de la critique.

J. M.

XXe Siècle, No 12

Ce numéro s'ordonne autour du thème : *Psychologie de la technique*. Remarquablement mis en pages et abondamment illustré, il s'ouvre par un texte pertinent de Pierre Volboudt et réunit entre autres des textes de Pevsner (*La science tue la poésie*), de F. Meyer (*La technique de Poliakoff*), d'André Pieyre de Mandiargues, qui parle avec passion de Burri. A signaler une étonnante « confession » de Bernard Dufour, *La vase des mares*, dont la langue, en dépit du titre, est limpide ! Un article de Jean Grenier nous apprend que c'est à Lausanne que Jeanne Bueche a eu l'idée de demander à Estève sa collaboration pour les vitraux de Berlincourt. Les Lausannois auront un motif de plus d'y aller voir... »

R. B.

Aux Editions Pierre Tisné

Un livre attendu :

La Nature morte

de l'Antiquité à nos jours

par Charles Sterling

Nouvelle édition transformée. Un volume magnifique 26 × 22, 160 pages de texte, 120 planches en noir, 37 planches couleurs. Relié pleine toile noir. Fers or. Présentation luxueuse sous jaquette illustrée en 4 couleurs et sous emboîtage.

Fr. 68.15

COLLECTION

« Les Grands Tisné »

Matisse - Daumier - Renoir
Toulouse-Lautrec - Vermeer
Braque - Bosch - Degas

chaque volume Fr. 68.15

COLLECTION

« Pictura »

dernières parutions :

La Peinture chinoise
La Peinture en Belgique
La Peinture allemande
Les Peintres impressionnistes

chaque volume Fr. 42.—

DISTRIBUTEUR

FOMA S. A. - LAUSANNE

La Bibliothèque idéale

Ed. Gallimard.

Il s'agit d'une nouvelle collection, dirigée par Robert Mallet. Elle se propose — comme d'autres — de faire mieux connaître les écrivains marquants de notre époque, qu'ils soient Français ou étrangers, d'aider à la compréhension de leur œuvre.

Mais elle possède son originalité. Comparons-la par exemple, à la collection des « Ecrivains de toujours », aux éditions du Seuil. Nous avons rendu compte de la plupart des ouvrages qui y ont paru depuis quelques années qu'elle existe. Alors qu'au Seuil Madame de la Fayette succède à Melville et Sartre à Voltaire, il semble que la Bibliothèque idéale (volumes parus, volumes annoncés) ait décidé de s'en tenir aux écrivains d'aujourd'hui.

Parus à ce jour :

Claudel par Ladislas Fumet,
Saint-Exupéry par Pierre Chevrier,
Léautaud par Marie Dormoy,
Michaux par Robert Bréchon,
Camus par Jean-Claude Brisville.

Par ailleurs, alors que les études du Seuil mettent l'accent sur le « par lui-même », et en des études alertes, d'une démarche en général très personnelle, font apparaître un aspect insoupçonné ou particulièrement excitant pour l'auteur qu'on tente en une certaine mesure de renouveler, la Bibliothèque idéale prétend à une objectivité plus grande, ne rougit pas de s'offrir comme références directement utilisables pour l'étudiant ou le simple lecteur en quête d'un renseignement précis.

Prenons le volume consacré à Camus — son plan est celui de tous. Il présente d'abord *l'homme* jugé par ses contemporains : articles de journaux, fragments d'œuvres. Puis *les jours* : notice biographique. *L'œuvre* ensuite : c'est là qu'intervient la personnalité du commentateur qui dégage les constantes et les thèmes d'une pensée, à travers les œuvres où elle s'exprime. Viennent ensuite : *les Livres* : analyse d'une page, au plus, du contenu de chaque œuvre ; *les Pages, les Phrases*, extraits significatifs avec les références souhaitables ; des *Dialogues* enfin : entretiens, correspondance, polémiques. Le volume se ferme sur les *Reflets* où des jugements cette fois sont portés sur l'œuvre et

les *Documents* : bibliographie, phonographie, iconographie. L'on a le sentiment d'un tour d'horizon complet. Un tel instrument de travail manquait. Bonne chance à la nouvelle collection.

R. T.

Historiettes

de Tallemant des Réaux.

Club des Libraires de France.

C'est une anthologie des « Historiettes », Mais Tallemant a tout à gagner à une entrée discrète. Ce choix suffira à certains, en mettra d'autres en appétit : tout est possible.

Il n'est pas Saint-Simon, et d'ailleurs son époque n'est pas non plus le Grand Siècle ; c'est le creuset où les forces brouillonnes qui font du règne de Louis XIII un temps troublé s'ordonnent en grandeur, se fondent en majesté.

Il n'est pas Saint-Simon, mais il n'a pas non plus une fresque à nous broser, il doit se contenter de peindre des tableaux de chevalet. Les modèles ont de la personnalité, sa peinture a de l'accent, elle vaut souvent par le détail plus que par l'ensemble ; mais quelle saveur dans l'anecdote, quelle vérité dans le trait ! Ce sont les portraits les plus courts qui nous ravissent ; quand il a trop à dire, Tallemant tombe dans l'énumération et l'émiettement : il ne domine pas, il ne transperce pas, non, il n'est pas Saint-Simon.

Mais il est bien Tallemant ; que souhaiter de plus sans injustice ? Il a de l'indépendance dans sa vie, dans sa façon de penser et de dire. Il passe pour mauvaise langue ; c'est qu'il ne s'embarrasse pas de vérité officielle et ne craint pas de s'inscrire en faux contre une réputation usurpée. Précisons que ceux dont il nous parle sont rois, favoris de rois, académiciens et précieuses ; il est un parent et un familier des Rambouillet. Et ce n'est pas quand il nous parle de lui, de ses amours, qu'il se guinde, dieu merci. Il ne se fait pas plus avantageux qu'un autre, aussi n'a-t-il aucun mal à nous plaire. Des gravures du temps, des portraits authentiques contribuent à authentifier le « petit monde » de Tallemant des Réaux présenté très pertinemment en préface par Hubert Juin, dans ce beau livre.

R. T.

Pour bouquiner

en paix dans un cadre agréable

Pour consulter

*de nombreux portefeuilles
de gravures, de lithographies,
d'estampes japonaises,
de reproductions*

Pour bénéficier

*des ressources d'une abondante
bibliothèque stendhalienne*

Pour choisir

un cadeau

A deux pas de Saint-François

La Librairie du Grand-Chêne

E. ABRAVANEL

8, RUE DU GRAND-CHÊNE
LAUSANNE

Téléphone 23 60 05

Partir, c'était, pour Haraucourt, « mourir un peu »
pour nous, c'est vivre doublement !

Notre séjour du 27 décembre au 9 janvier

Au soleil de Malaga

a réuni assez de participants pour que le départ soit assuré.
Si vous voulez partir vous aussi, inscrivez-vous **sans plus tarder**.
Programme détaillé sur demande.

Pour les Vacances de Pâques nous vous proposons :

L'EGYPTE - 13 jours

LE GOLFE DE NAPLES - 8 jours

LE LANGUEDOC ET LA DORDOGNE - 7 jours

VILLES D'ART EN ITALIE DU NORD - 4 jours

Les *programmes détaillés* de ces voyages seront envoyés aux membres de Pour l'Art, ainsi qu'à toute personne qui en fera la demande.

Le prochain voyage accompagné en **Espagne du Sud** aura lieu en septembre.

N. B. — Les voyages à *Malaga*, en *Egypte*, à *Naples*, en *Espagne du Sud*, de même que la plupart des itinéraires proposés par nos *Programmes semestriels illustrés* peuvent se faire **individuellement** (ou par petits groupes non accompagnés) à toute époque, sous condition d'un mois de préavis.

VOYAGES POUR L'ART

Dir. L.-E. Juillerat - Aubépines 5 bis - Téléphone 24 23 37 - Lausanne
A Genève : Agence Ritschard - Place Cornavin - Téléphone 32 80 32

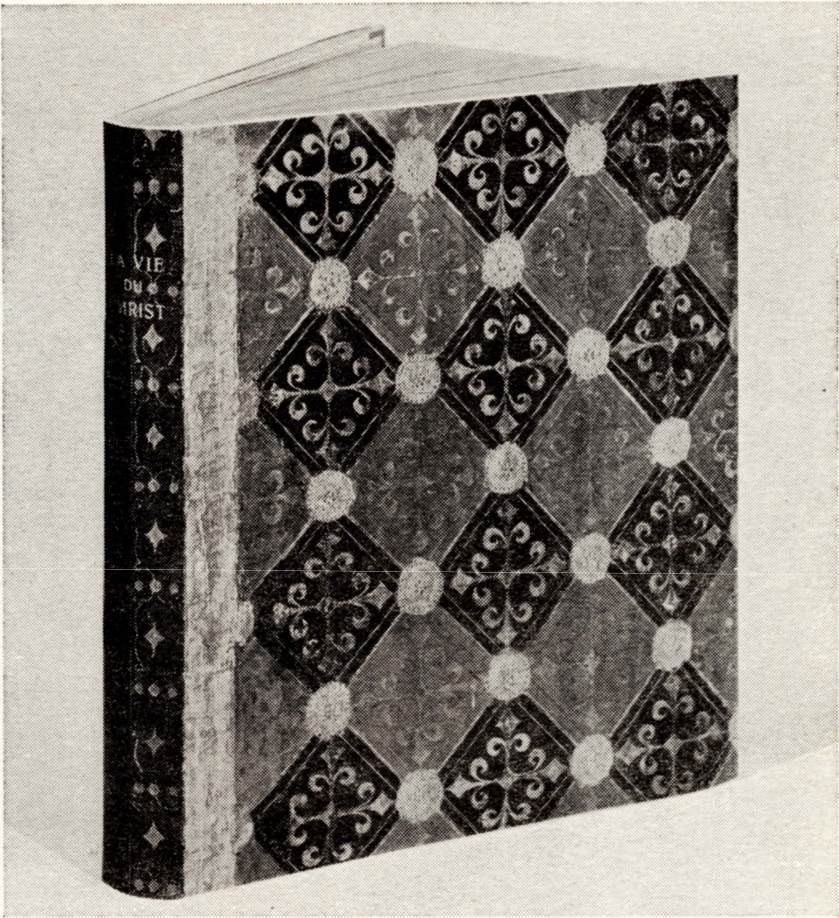
PROCHAIN DÉBAT : L'ART SACRÉ D'AUJOURD'HUI

avec la participation de personnes — catholiques et protestantes — collaborant aux recherches actuelles d'art religieux.

Ce débat, auquel chacun est cordialement invité, aura lieu le **jeudi 17 décembre, à 20 h. 30, à la Salle des Vignerons, Buffet de la Gare.**

Entrée Fr. 1.50. - Membres de Pour l'Art, entrée libre.

UN LIVRE D'ART



LA VIE DU CHRIST

REPRÉSENTÉE PAR LES PEINTRES DU XI^e AU XV^e SIÈCLE
ET SELON LES TEXTES SACRÉS

53 GRANDES REPRODUCTIONS EN COULEURS
(FORMAT 26 × 30 CM.)

NOUVELLES ÉDITIONS - EXCLUSIVITÉ WEBER

Vient de paraître :

FRANÇOIS FOSCA
et
PIERRE-FRANCIS SCHNEEBERGER

JEAN DUCOMMUN

1920-1958

Le premier ouvrage important consacré à la vie,
à l'art et à l'œuvre de Jean Ducommun,
le grand peintre genevois

Le volume : Fr. 18.—

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS
LAUSANNE-PARIS

En vente dans toutes les librairies