

POUR L'ART



Lausanne-Paris - Janvier - Février 1960
Suisse : Fr. 1.80

70

Revue bimestrielle - Fondée en 1948
France : NF. 2.—

Au sommaire de ce cahier :

Démons et démoniaque

- René Berger* : Le démoniaque en suspens
Pierre Sublet : Démons dans la brousse
Enrico Castelli : Le démoniaque dans l'art
André Breton : Cárdenas
Ernest Abravanel :
Melmoth réconcilié ou le démon manqué
Alfred Bader : Dessins de fous
H.-L. Miéville : L'éternel affrontement
Henri Noverraz : La lettre « N »
Raymonde Temkine :
La part du Diable chez Camus
L.-E. Juillerat : Le Démon de Cluny

Chroniques

- Hansjörg Gisiger* :
Défense et illustration de la sculpture
Louis Bovey : Présence de l'architecture
Michel Contat : Le cinéma
Notes - Echos - Projets

Couverture : *Plante*, dessin de Fernand Léger, 1938.

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

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
Editeur resp. : Association Pour l'Art - Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne
Abonnement annuel aux Cahiers : *Suisse* : Fr. 8.— ; *France* : NF 9.—

★ **MOUVEMENT POUR L'ART** - *Président* : L.-E. Juillerat
Suisse : Carte de membre-adhérent : Fr. 12.— ; étudiants et apprentis : Fr. 8.— (cahiers compris). *France* : NF. 13.—
Outre l'abonnement aux Cahiers, la carte de membre-adhérent donne droit à divers avantages en Suisse et en France (voir page 39)

Abonnements et adhésions : *Suisse* : Imprimerie Pont frères, Lausanne, Marterey 28, téléphone 22 40 10. Chèques postaux : Pour l'Art Lausanne, II. 111 46
France : M. Temkine, rue Pierre Nicole 37, Paris Ve, tél. MED 09.85, chèque. post. Paris 51-39-96

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

Le démoniaque en suspens

Les phénomènes historiques ont ceci de commun que c'est à peine si l'on prend conscience d'eux pendant qu'ils se produisent. La Renaissance a fait plus que mettre un terme au moyen âge ; elle en a arrêté la physiologie. Les interprétations peuvent d'ailleurs varier : longtemps réputé obscurantiste, le moyen âge s'est vu réhabilité ; il n'est personne qui doute aujourd'hui de son apport. Mais, quelles que soient les interprétations, il n'est personne non plus qui puisse l'arracher au passé. Continue dans son mouvement, la réalité historique change de visage lorsque les hommes, ouverts, des siècles durant, parfois des millénaires, à une certaine façon de voir, progressivement s'en éloignent pour se rallier à une autre dont l'effet, sitôt qu'elle a pris forme, est d'ensevelir la première dans le temps. Les civilisations sont mortelles, tout le monde le sait. La nôtre serait-elle menacée ? Certains indices pourraient le faire croire. A moins qu'elle ne mue...

Les arts figuratifs, pour prendre leur exemple, subissent en effet de nos jours un tel changement que le terme « figuratif » devient de plus en plus impropre. Il est vrai qu'on nous rassure de toutes parts, et de toutes les manières. Le portrait se porte mal... La belle affaire, entend-on dire, question de mode ! D'ailleurs, nombre de peintres continuent de le pratiquer, avec succès même (voyez un Domergue !). Et les artistes de la « réalité poétique » ont peine à satisfaire aux commandes... Mais n'est-il pas singulier qu'on fasse appel à des « notoriétés », comme s'il s'agissait, plutôt que de chercher des démentis, de trouver des cautions, ou qu'en désespoir de cause on recoure aux tenants d'une réalité dite « poétique » pour sauvegarder les traits de nos semblables ? Car si le portrait échappe à la réalité pour passer à la « poésie », n'est-ce pas l'aveu que, parure vidée de sa substance, il a cessé d'exister ? Serait-ce que nos alarmes sont plus que des alarmes ? A quoi bon poursuivre ce jeu de précautions feutrées, le fait est là : depuis près d'un demi-siècle, la figure humaine tend à disparaître de l'art ou, si elle n'a pas disparu tout à fait, son image devient tellement méconnaissable qu'on la dirait à l'agonie. Avec elle s'en va le monde, du moins l'image qu'on s'en faisait. Finis les marines, les scènes d'intérieur, le paysage même ! Quant à la peinture d'histoire, elle est définitivement historique, caduque. Où que l'on regarde, le monde a cessé d'être notre

monde, la figure, celle de notre semblable. Et c'est à peine si on y prête attention...

Je vois bien le fond de nos assurances. Ce n'est pas tant le fait que subsiste, ici ou là, un carré de portraitistes distingués ou la vieille garde des jeunes peintres « poétiques », mais le fait que nous continuons à voir les humains comme nous les avons vus, la nature comme elle est. Du moins c'est ce que nous croyons. Aussi longtemps donc que nous maintiendrons les images du monde traditionnel et celles de l'art moderne à distance, il se peut que notre sentiment de sécurité soit sauf. Mais que commence l'infiltration... Et quand, tel un fleuve qui rompt sa digue, les images nouvelles se précipiteront dans les plaines de nos quiétudes, qui pourra dire ce que nous déchiffrerons à la surface des eaux où c'est en vain peut-être que nous chercherons à retrouver notre reflet d'antan ?

La situation était-elle si différente à l'origine ? Enveloppé par l'inconnu comme par une mer hostile, l'homme s'est efforcé de le rendre familier. Avec une patience infinie, il l'a façonné à son image, asséchant l'immensité mobile et menaçante pour la fixer à la mesure de ses pas. Que les dieux soient, et les dieux furent, partout présents, chacun préposé à l'administration d'un canton, afin qu'il y eût un ciel (un ciel dont on soit sûr), afin que rien nulle part n'échappât. En instaurant les dieux, l'homme établit le règne de la Nécessité, qui est l'expression absolue de la sécurité. Et le fait que les dieux aient été inventés à l'image de l'homme, quelque apparence monstrueuse qu'ils pussent prendre, témoigne du formidable besoin qu'a eu l'homme de faire de la nécessité un ordre, non pas rationnel — c'est tardivement que l'audace lui en vint — mais de quelque manière humain, c'est-à-dire, même éloigné, même cruel, même étranger, *en rapport avec ce que nous sommes*. Sinon, comment aurions-nous même eu l'idée d'eux ?

La religion chrétienne n'ignore pas cette condition. Bien plus, c'est elle qui l'a peut-être portée à son point de générosité extrême, donnant à Dieu la volonté expresse de créer l'homme à son image : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » ; allant jusqu'à élever l'homme au partage de la puissance divine : « Et qu'il règne sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur la terre entière, et sur tous les reptiles qui rampent sur le sol » ; le disant et le répétant : « Ainsi Dieu créa l'homme à son image : il le créa à l'image de Dieu » ; l'exhaussant enfin jusqu'à le rendre capable d'ouïr le Verbe : « Dieu dit : voyez ! je vous donne, sur toute la surface de la terre, toute herbe portant semence, ainsi que tous les arbres fruitiers, avec leurs semences pour les reproduire... Et il en fut ainsi. »

Pourtant, même si dans plusieurs autres religions le principe de ressemblance se détend au point de ne plus laisser entrevoir qu'une relation

de bourreau à victime, il reste que le principe du rapport subsiste car, en dépit de conditions extrêmes, la victime ne peut pas plus exister sans le bourreau que le bourreau sans la victime, couple antagoniste et complémentaire. De même, que les dieux aient été faits à l'image de l'homme ou que l'homme ait été fait à l'image de Dieu ne modifie pas davantage la nature du principe, à savoir qu'il y a toujours et nécessairement rapport.

Ainsi les civilisations ont d'abord et continûment visé à exprimer par l'art la relation de l'homme à l'univers *non pas directement, mais à travers des croyances diverses que sous-tendait en chacune la foi en l'existence d'un rapport particulier de l'homme et du divin*, point d'appui et lieu de référence absolus. Et même quand les artistes se sont affranchis des impératifs sacrés et religieux pour faire ce qu'on appelle « l'art profane », ils ont continué à respecter l'apparence de la figure humaine aussi bien que celle du monde extérieur, l'une et l'autre garantes d'un ordre qui, s'il ne s'inspirait plus de l'esprit divin, en maintenait la forme, et par là même le perpétuait.

Qu'on le veuille ou non, force est d'accepter que cette situation est aujourd'hui révolue, du moins qu'elle prend fin. Et donc qu'on ne saurait s'en dissimuler plus longtemps les conséquences, même si la paresse ou la crainte nous font détourner les yeux. Car l'aveuglement le plus obstiné finit toujours par céder.

On peut m'objecter avec raison que les choses ne se présentent pas aussi simplement et que, par exemple, il n'est aucune religion, aucun art qui n'aient fait sa place au démoniaque, dont Enrico Castelli¹ donne la définition suivante : « ce *non-être* qui se manifeste comme pure agression, le défiguré. » Est-il besoin d'en appeler à Jérôme Bosch, à Bruegel, à toute la faune de démons et de monstres qui depuis l'aube des temps prolifèrent d'une civilisation à l'autre ? Même si on lui refuse l'être, le démoniaque agit. Sans doute n'est-il capable que d'illusion. Mais aussi longtemps que nos oreilles se ferment à la voix divine, l'illusion est tenue pour la vérité. Toutes les tentations nous font assister fondamentalement à la même scène qui se déroule non moins fondamentalement en deux temps : au premier, on voit le saint aux prises avec les démons ; au second, la grâce divine agissant, les monstres se dissipent tels des phantasmes et le saint délivré reparaît dans la ferveur de sa prière exaucée, de même que la nature, écartelée par le combat, se rassérène et finit par recouvrer son équilibre. Mais quels que soient les tourments subis par l'homme ou par la nature, monstres et cataclysmes apparaissent comme des « défigures », c'est-à-dire qu'ils sont expressément et restent des contre-façons ou des mal-façons de la « figure » et que,

¹ Enrico Castelli : *Le démoniaque dans l'art* (Vrin) voir pages 8-10 et 36.

fussent-ils poussés au paroxysme, *ils demeurent reconnaissables*. Comme le bourreau et la victime, le divin et le démoniaque sont en ce sens complémentaires, l'un renvoyant à l'autre, ou, si l'on ne veut pas d'une réciprocité absolue dans le dernier cas, le démoniaque renvoyant nécessairement au divin qu'à travers sa propre monstruosité il « montre ».

Peut-être n'est-il pas aventureux d'ajouter que même dans l'art profane les choses ne se passent pas autrement. L'expressionnisme, qu'il s'agisse d'un van Gogh, d'un Ensor ou d'un Kokoschka, n'a de sens que dans la mesure où l'exagération (des traits du visage, des lieux, des couleurs) n'est pas simplement arbitraire, mais exprime quelque chose, et que ce qu'elle exprime peut être entendu en comparaison avec un état de la figure, de la nature, conforme à un ordre tenu pour « normal », qui sert donc de norme. Dans cette perspective, le cubisme lui-même procède de l'expressionnisme : tout en altérant la forme des objets, en la démembrant, en rabattant l'espace selon des points de vue différents, il ne peut empêcher que le spectateur ne juge ses tentatives d'après sa perception traditionnelle des objets et de l'espace ; opération sans laquelle le cubisme serait inintelligible.

Or, tout autre est la situation dans laquelle nous sommes aujourd'hui. L'art non figuratif n'est pas une variété de plus. Il remet en question le fondement de l'homme. De deux choses l'une : ou il prolonge l'entreprise de « défigure », qui est le propre de l'action démoniaque (à moins qu'on ne préfère, par crainte du mot, en faire le dernier avatar de l'expressionnisme) ; ou, répudiant définitivement toute allégeance à la figure, au réel tel qu'on le voit ou tel que les mythes religieux l'ont conçu, il ouvre sur une vue nouvelle de l'univers qu'il est sans doute malaisé de préciser, mais dont on peut dire avec certitude qu'elle brise le rapport millénaire établi par les hommes avec des dieux inventés à leur image ou par un Dieu qui les aurait créés à son image. La relation médiatrice de l'homme et du divin cessant de prêter son appui, le système de référence absolu s'écroule.

Faut-il en conclure que le démon a vaincu, que sa plus haute victoire était de faire oublier ce Dieu à l'existence de qui il était enchaîné comme une ombre ? Faut-il au contraire conclure que Dieu, dans sa gloire, a aboli jusqu'à la trace de Satan pour associer l'homme à une genèse dont on nous faisait croire à tort qu'elle était achevée ? Ou faut-il conclure que, figure et « défigure » rejetées, l'homme moderne a détruit la lumière et l'ombre dans lesquelles il avait appris à modeler le monde et ses certitudes pour construire, thaumaturge ou démiurge, son monde de ses propres mains ? Thaumaturge, démiurge ? les mots n'ont de sens qu'en fonction de l'orientation qu'on leur donne. Et quand l'homme change d'orientation, et que peut-être il change de sens...

René Berger.

Démons dans la brousse

Interrogé sur le démoniaque, un ami géologue qui vit en Guyane française a bien voulu nous adresser une lettre dont nous extrayons le passage suivant :

... Le démoniaque de la forêt ne se manifeste jamais ouvertement. Il suinte de chaque arbre, se dissimule derrière chaque feuille. Nul œil ne peut le saisir, nulle main. La forêt d'Amazonie, immense repaire de démons, porte aussi le nom d'« Enfer vert ». Elle couve une vie qui grouille, mais que je n'aperçois presque jamais. Il faut me baisser et regarder attentivement pour découvrir, dans l'enchevêtrement des feuilles, des troncs pourris, de la glaise imbibée d'eau, un tapis de fourmis, de poux des bois, d'araignées, de tiques.

Lorsque je me redresse, l'horizon se ferme à dix mètres de moi, dans une obscurité verte de lianes et de palmiers nains.

Le soleil écrase tout d'une chaleur moite. Jamais ses rayons n'atteignent le sol.

Je parcours en tous sens cette étuve, accompagné de quatre Noirs. Et peu à peu, je me rends compte que ceux-ci ont peur. L'indigène redoute le serpent réveillé qui se love, le harcèlement de l'oiseau ti-ti dont le cri constant devient un reproche, le martèlement sourd du chant des crapauds, dialogue de démons vengeurs.

D'étuve, la brousse s'est transformée en monde magique dont le Noir connaît les clés. Pour conjurer un mauvais sort, appelé *piäie*, il allume des bougies qu'il enfouit en terre près de son hamac. Pour se préserver de la vengeance du serpent, il éparpille des cendres à l'endroit où il vient de manger. Pour éviter la maladie, toujours d'origine démoniaque, il s'enduit de terre blanche ; ou encore il construit de petits autels sur lesquels il dépose poudre d'os, chiffons, parfois du rhum, qui n'y reste pas longtemps d'ailleurs — les dieux ont soif ! Les missions lui ont aussi appris à faire le signe de croix.

Au début de nos randonnées, fort de ma science, je niais les démons, m'amusais des rites noirs, bravais le serpent et l'oiseau. Progressivement, à force de sentir ma pensée se dissoudre dans l'éponge verte de l'Amazonie, je me mis à prêter une oreille attentive au chant de l'oiseau, je pris garde au serpent. L'envoûtement se prolongea longtemps après que j'eus quitté pour la première fois la brousse. Et chaque fois que j'y retourne, le chant de l'oiseau m'accompagne comme le soleil sur la mer. Je ne peux m'y abandonner ; il m'égarerait aussitôt. Mais qu'il cesse, je reste désemparé. Si je veux m'éloigner de la forêt, il m'y rappelle. C'est lui l'Esprit de la brousse, le maître de ballet de l'Enfer vert. Comment lutter ? Il faudrait une force supérieure à celle de Ti-ti, l'oiseau-démon. Où la trouverai-je ?...

Cayenne, le 11 janvier 1960.

Pierre Sublet.

LE DÉMONIAQUE DANS L'ART

C'est un être perdu à jamais que cet être dont il est impossible de retrouver le commencement et la fin. Le démoniaque est ce *non-être* qui se manifeste comme pure agression : le défiguré. Cette pure agression que subit le saint des peintres allemands et flamands lorsqu'il est enlevé dans un halo de monstres. Mais la subit-il véritablement ? Oui, en tant qu'il est contraint à l'appel du divin, c'est-à-dire à demander grâce (la prière qui est une imploration pour un secours extraordinaire) ; non, en tant que le *status* du saint est tel que la violence démoniaque vient se briser contre le halo de la sainteté, qui constitue quelque chose d'impénétrable.

En définitive, le tourment et la tentation ne font qu'un dans la représentation de l'artiste. L'attraction vers le vide est le vertige qui nous prend lorsque nous ne savons plus à quoi nous cramponner. La balustrade est-elle basse, la route n'est-elle qu'un sentier et la paroi est-elle verticale ?... N'y a-t-il pas la moindre aspérité où trouver un appui ?... Alors le vide est bien ce qui nous attire, même s'il est le tourment. Mais notons-le bien : les aspérités physiques de la nature muette ne comptent pas grand-chose, tandis que l'appui que nous offrent les bras de nos semblables est décisif. Si les bras n'enlacent pas, ils repoussent. L'isolement est damnatoire. La tentation est le sens abyssal de la solitude ; pour la vaincre il n'y a qu'un moyen : participer au divin. C'est seulement à travers cette participation que la *communion* prend un sens. Communier sans en appeler au Christ veut dire croire à une suffisance que seul le démoniaque peut insuffler. « Tu seras pareil à Dieu si tu manges des fruits de l'arbre de la science du Bien et du Mal », c'est-à-dire si tu fais confiance à cette technique qui te permettra d'atteindre autrui et de construire ton monde. Tel est le conseil du serpent.

Voilà ce qu'est la séduction démoniaque, du Démon. Mais c'est justement là le *définitif inconsistent*, c'est-à-dire le monstrueux, ce qui apparaît sans

que l'on puisse apercevoir l'origine de son apparition, et qui est la fin de son apparence : une chose qui n'a pas de nature, puisqu'au moment où l'on s'efforce de la saisir, sa nature se transforme en une autre et puis en une autre encore, et ainsi de suite, à l'infini ; une chose qu'on ne peut pas poser, qui ne peut pas *se poser*, et encore moins se reposer par conséquent.

L'art qui cherche à représenter d'une façon ou d'une autre la tentation du démoniaque reproduit ce sens de l'horrible indéfini ; le sens de ce qui n'a pas de nature, qui même est (et c'est la pire des choses) définitivement dénaturé¹.

De là les représentations au double ou triple visage ; en effet, les démons des gravures allemandes du XVe siècle ont tous, ou presque tous, un double visage. A la place où dans la nature humaine sont situés les organes sexuels, un visage apparaît ; un autre dans le dos ; un troisième à la hauteur de l'estomac. Parfois même les genoux sont des visages. Et tous ces petits démons qui encerclent le moine tenté ne sont peut-être que la représentation de l'être qui a un visage ne correspondant pas à la nature de ce visage. Cette bifrontalité ou trifrontalité n'est qu'une manière de représenter ce qui n'a pas la possibilité d'exprimer quelque chose de consistant, puisqu'il n'est que l'apparition d'un visage, c'est-à-dire rien que la façade d'une face : anticipation allégorique de la foule, prélude au concept de *tous*, c'est-à-dire de nul, de *personne*.

Le démon est représenté comme l'inconsistance d'une nature humaine ou bestiale, mais en tant que la bête n'est qu'un aspect de l'être humain, c'est-à-dire un ensemble corporel dénué d'intelligence, mais passionné, passionné pour la destruction. La bête qui terrasse, la violence du taureau aveuglé, la férocité qui tend à démembrer, disloquer, défaire, faire en sorte que quelque chose ne soit plus.

Le démon d'ailleurs n'existerait pas en dehors de la lutte...

... Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) développe le thème de l'horrible dans sa fameuse peinture des *Tentations de saint Antoine* du Musée de Berne.

¹ Qu'on puisse concilier le dénaturé avec le logique, la sagesse religieuse médiévale le confirme. Une certaine subtilité logique visant à contraindre à l'assentiment, c'est-à-dire à confondre la nature humaine (à la dénaturer), est un art satanique. L'opinion courante faisait Satan maître en logique. *Tu non pensavi ch'io loico fossi*, Peut-être ne savais-tu pas que j'étais logicien ?... (Dante *Inf.*, XXVII, 123).

Moins puissant que Grunewald, il sait toutefois, comme le peintre de Colmar, que la plus forte des tentations est celle de la terreur. Le dégoûtant est un des aspects de l'horrible ; on ne peut pas le saisir précisément parce qu'il est repoussant. Mais si le repoussant est présenté comme étant le réel ? si le dégoûtant, sur lequel on ne peut pas s'arrêter puisqu'il répugne, était le permanent ? Alors, il n'y a plus que la nausée ; et la seule nausée, la pure et simple nausée, la nausée absolue, celle qui n'admet rien d'autre, est la dissolution.

Niklaus Manuel a su, mieux qu'aucun autre, saisir le démoniaque en tant que nauséabond¹. Et l'oiseau qui ressemble à celui du rétable d'Issenheim, darde une trompe gluante contre le martyrisé, tandis qu'un autre démon à gueule de loup vomit sur son visage, et que sa barbe, dans les griffes d'une créature infernale, est tirée vers l'immonde personnage de l'abîme. Un arbre, ou ce qui paraît être un arbre, est devenu un démon et s'efforce de fustiger le Saint pour achever l'œuvre de désagrégation commencée par la nausée. Niklaus Manuel représente l'assaut comme une incontinence, aidé par sa technique raffinée de la couleur et sa solide expérience de dessinateur, peut-être parce qu'il a eu l'intuition que la *consistance* est l'opposé de la *nausée*. Quand l'être est renversé, renversé sans cesse, ne pouvant plus supporter ce qui s'approche de lui (le dégoûtant), ce qui reste est la répulsion.

La répulsion est le résultat de l'horrible ; c'est-à-dire la répulsion en tant que réalité du néant, non pas la répulsion à l'égard de quelque chose (d'une passion, d'un désir, d'une velléité) et en faveur de quelque chose d'autre, mais rien que la répulsion ; en dernière analyse : la solitude sans espoir qui traduit l'horrible en termes existentiels.

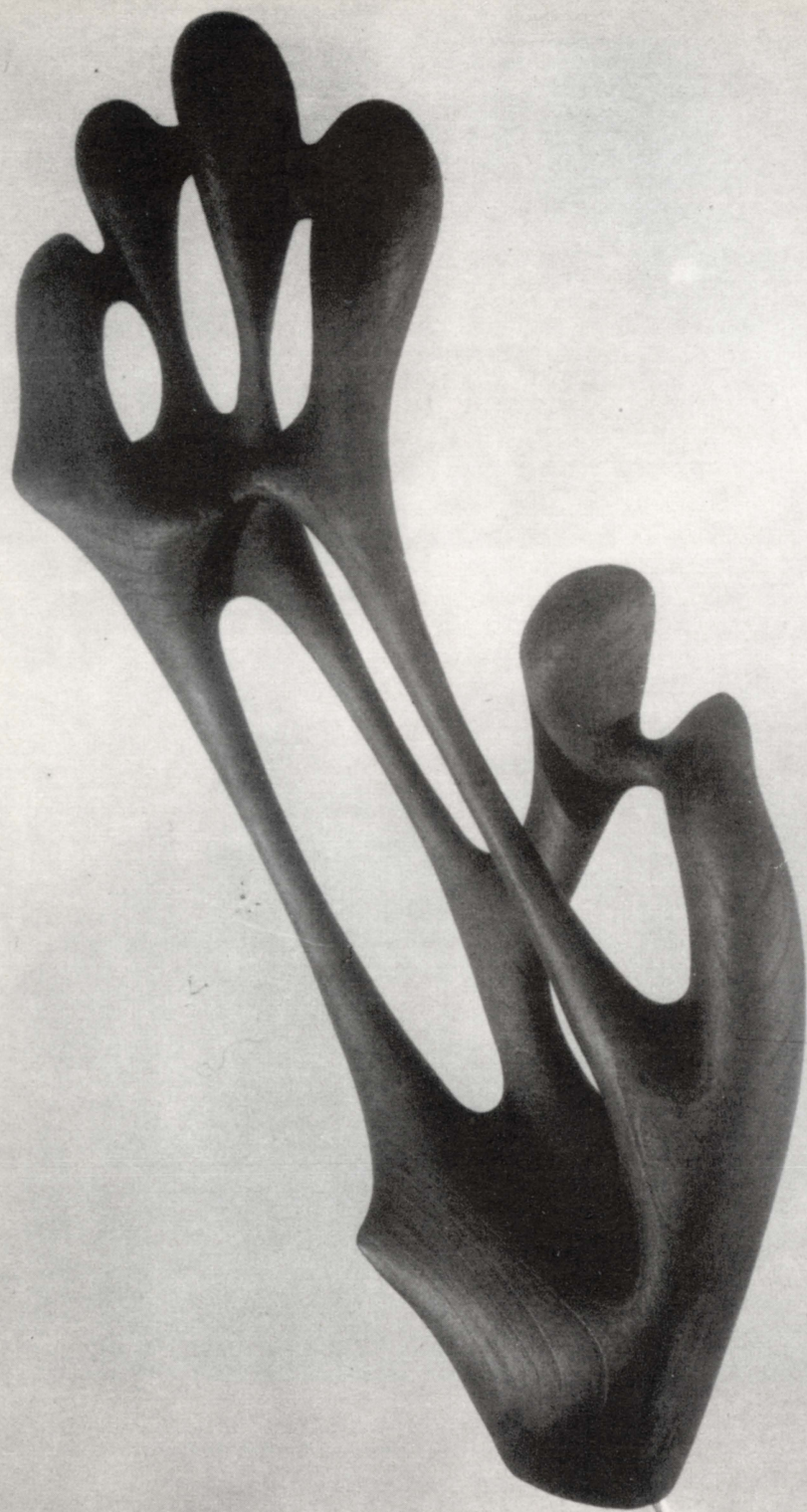
(Traduit de l'italien par Enrichetta Valenziani.)

¹ Très intéressants sous cet aspect sont les écrits de Niklaus Manuel, et particulièrement ses œuvres dramatiques : *Die Totenfresser* (Les fossoyeurs) et *Der Aplans Kremer* (Le marchand d'indulgences) de 1525, dont C. Grüneisen et récemment Conrad de Mandach ont donné une analyse. *Ain seltzammer wunder schöner Troum* (Un songe étrange et merveilleux), ce poème d'un millier de vers qui a été retrouvé à Hambourg et publié par F. Burg en 1897, n'est que la violente offensive qu'un adhérent de la Réforme lance contre Rome. Pour ce monde qui se dit chrétien, nous ne pouvons ressentir que de la nausée ; voilà la conclusion du *Songe* de Niklaus Manuel.

Un choix d'écrits satiriques de Niklaus Manuel a été publié en traduction française par C. A. Berlie (*Écrits satiriques*, Genève, Cailler édit. 1947).



Niklaus Manuel Deutsch : Tentation de saint Antoine.
Détail. Musée de Berne.



Cárdenas

PAR ANDRÉ BRETON

*C'est la fée africaine qui fournit
La mûre, et les résilles dans les coins.*

A. R.

Les puissances que la nature a prodiguées à la main humaine ne sont pas loin, de nos jours, de s'être exclues les unes les autres. La croissante spécialisation du travail et l'envahissement des produits manufacturés ont pour effet de susciter une multitude de mains dont chacune n'est plus propre qu'à un minimum d'usages et qui y ont perdu, hors des clans ainsi constitués, le moindre besoin mutuel — et c'est trop peu dire — de se serrer. C'est cette main aujourd'hui multiple et fuyante en tous sens et de tous côtés sur ses gardes qu'il me plaît tant, dans la main d'Agustín Cárdenas, de voir comme par impossible réconciliée.

Sert-il de rappeler que la main disposait de bien autres moyens que ceux de façonner ce que requièrent les besoins utilitaires, dont nous sommes assez bien placés pour savoir qu'ils ont déchaîné le monstre du progrès technique ! Originellement préposée sans intermédiaire à la cueillette, la main était faite de toute sa pulpe, de tous ses nerfs pour apprécier, au besoin sans le secours de l'œil, ce qui peut, aussi bien d'emblée qu'à retardement, répondre au désir. L'ayant trouvé, quelle que soit sa substance — animale, végétale, minérale — elle était faite pour le caresser longuement, un peu comme pour jouir d'une femme. Cette main, tour à tour perforieuse et fouisseuse, est aussi celle qui, au fur et à mesure, s'invente en tant que commutateur électrique. Elle tient en suspens ce que l'homme de plus en plus avide, hélas de plus en plus sevré, va aspirer à voir, à entendre, aussi bien qu'à sentir, à goûter par la vertu de sa main même (peinture et sculpture, musique, etc.). Si habile soit-elle — comme une libellule — la main de Cárdenas pour notre bonheur en reste à ce stade hautement privilégié.

Voici jailli de ses doigts le grand totem en fleurs qui, mieux qu'un saxophone, cambre la taille des belles.

Texte et cliché nous sont obligeamment communiqués par la Galerie de la Cour d'Ingres, que nous remercions.

Melmoth réconcilié ou le démon manqué

« Personne n'a jamais voulu changer son sort contre celui de Melmoth, l'homme errant ; j'ai traversé le monde dans mes recherches, et je n'ai trouvé personne qui, pour gagner ce monde, ait voulu perdre son âme. »

Ce sont presque les dernières paroles de Melmoth, le personnage du Rév. Maturin¹. Balzac en le reprenant lui donne au contraire un « acheteur » qui obtient tout son pouvoir moyennant la perte de son âme. A son tour, cet acheteur, un caissier comptable vendra son pouvoir à un bourgeois qui trouvera lui aussi un amateur. Et ainsi de suite jusqu'à un jeune clerc qui, trop amoureux pour songer à une nouvelle transaction commerciale, oubliera de racheter son âme et mourra. Cette mort prématurée privera un démonologue allemand, disciple de Jacob Boehme, d'une étude instructive. Et le conte qui s'ouvre par la description d'une loge de caissier s'achève sur la plaisanterie la plus plate.

Nous sommes loin du satanisme de l'Irlandais. Melmoth n'est pas réconcilié, il n'est que remplacé, il a livré une autre âme au mal. Il est sauvé au prix d'une autre damnation : le diable n'y a rien perdu. Toute la nouvelle est ainsi ramenée à la vie quotidienne la plus banale. Le démon en est absent.

Un seul signe marque le passage du surnaturel : Avant le transfert du pacte le possédé « était nerveux et puissant, ses yeux brillaient, sa carnation avait de la vigueur. Chacun s'était émerveillé de cette figure majestueusement terrible... Il était comme malade en proie à un accès de fièvre. Dépouillé de son pouvoir il apparaissait, fané, ridé, vieilli, débile... Il était dans l'état d'accablement qui suit la fièvre et pendant lequel les malades expirent... le corps se trouvait seul, épuisé, sans secours, sans appui contre les assauts des remords et le poids d'un vrai repentir. »

Le nouveau possédé au contraire apparaît avec des yeux éclatants portant sur son visage « la fierté de Lucifer ».

Cette description, répétée avec des variantes, fait penser à un autre Balzac, à celui du *Père Goriot* et des *Splendeurs et Misères des Courtisanes*.

¹ *Melmoth ou l'homme errant*, le roman noir du Révérend Maturin, paru en 1820, était en 1835 dans toute sa célébrité. Le titre choisi par Balzac faisait donc exposition.

La possession d'un pouvoir illimité modifie à peine le Melmoth de Balzac. Le pacte lui reste extérieur, c'est un objet dont il peut se défaire, un habit étranger, qu'il revend pour se retrouver ensuite tel qu'il était avant le pacte. Son être profond n'en aura pas été atteint. Tout au plus a-t-il compris la nécessité du repentir, le besoin de faire sa paix avec Dieu.

La Peau de Chagrin nous montre un cas de tentation plus subtil, moins gratuit, mais encore infantin. Raphaël lui aussi jouit d'un pouvoir illimité. Il peut tout : il n'a qu'à désirer, il obtient aussitôt ce qu'il souhaite, sans lutte, sans délai. Et d'abord Raphaël désire avec insouciance jusqu'à ce qu'il aperçoive la dangereuse diminution de la peau qui est la mesure concrète de sa vie. Même alors est-il modifié profondément ? Non pas, il tente de tricher, d'élargir sa peau de chagrin, de sauver ainsi une partie de sa vie, d'obtenir de pouvoir désirer sans payer. Il tente de fausser l'esprit du pacte, d'avoir quelque chose pour rien. Du moins n'est-il plus en mesure de se sauver au prix de la damnation d'un autre. Le pacte reste collé à sa peau, il ne s'en délivre pas.

Dans le conte de *Melmoth* comme dans le « roman philosophique » de *La Peau de Chagrin*, le démon traditionnel propose un pacte traditionnel : pouvoir illimité, entièrement surnaturel dans son essence, mais se manifestant sous les formes les plus puérilement concrètes, manifestations gratuites, arbitraires, sans modification profonde de l'être.

Balzac a cependant introduit ailleurs le thème du pacte et le thème du pouvoir sous des formes moins enfantines. *La Messe de l'Athée* est un pacte, étranger à tout satanisme : Bourgeat, l'Auvergnat, se condamne à toutes les privations, à la plus sévère misère pour permettre à Desplein de devenir chirurgien. Pacte tacite, mais offert et accepté, sans que l'étudiant promette rien, aliène rien. Il y a échange de pouvoir, transfert, non pas transaction.

Mais la plus grande réussite de Balzac est certainement le personnage de Vautrin. Le démon n'est pas ici la forme traditionnelle et puérile, reconnaissable de ses créatures à son pied fourchu, et dont le rire accompagne la vente ou l'achat d'une âme : le pacte n'est pas signé du sang du possédé ; les serviteurs de Vautrin, démoniaques eux-mêmes, ne se présentent pas sous la forme classique de diabolotins affairés. Mais tous les possédés sont marqués cependant : leur physionomie est toujours effrayante, repoussante, leur regard brûle. Ce sont là encore les concessions du romancier à la fable. Vautrin, le chef, apparaît laid mais puissant, son regard est lui aussi effrayant, mais son pouvoir est limité et n'a rien de surnaturel : il est fait surtout de dévouement à son partenaire, d'absence de scrupule, d'intelligence (comme Lucifer) et de profonde connaissance de la société dans laquelle il évolue. Ses conceptions sont simples, les voies par lesquelles il

atteint son but, ou tente de l'atteindre, ne le sont pas moins. Il connaît l'orgueil, la vanité des créatures qu'il met en jeu, qu'il veut soumettre à son pillage, leur cupidité, leurs préjugés nobiliaires, leur myopie pour tout dire. Il choisira soigneusement ses victimes et il saura aller aussi loin qu'il le peut dans l'art de les exploiter. Il sait que Nuncingen, amoureux, est capable de n'importe quel sacrifice. Aidé de ses acolytes il lui fait rendre des millions. Esther est son instrument parce qu'elle aime Lucien jusqu'à lui sacrifier son amour même, puis sa vie. Tout cela est nécessaire pour que Vautrin puisse mettre une puissance inouïe au service de Lucien. Vautrin trahit même les forçats qui lui ont confié leur fortune. Qu'importe. Dix ans plus tôt, Vautrin a déjà proposé le pacte à Eugène de Rastignac, qui a manqué de courage. Vautrin n'en exécute pas moins le frère de Victorine Taillefer afin de prouver son pouvoir. Il est plus vieux de dix ans et beaucoup plus riche d'expérience lorsqu'il rencontre Lucien. Celui-ci est aussi dans de meilleures conditions pour accepter : à peu près acculé au suicide, il n'a plus rien à perdre. Se donner au démon est la seule démarche encore possible et elle s'accorde si bien au caractère veule de Lucien que le lecteur n'est pas surpris de le voir accepter. Il reparait donc à Paris. S'il n'est pas doué d'un pouvoir illimité comme dans les fabliaux, du moins sa puissance s'est-elle accrue dans des proportions inattendues. Son maître s'est rendu lui-même puissant par la possession des secrets de plusieurs familles. C'est bien un pouvoir démoniaque mais non pas gratuit, tout l'être de Lucien en est profondément modifié. Et il ne s'agit plus ici de la transaction transmissible comme un effet de change, de l'habit que l'on peut ôter et jeter loin de soi : Lucien est devenu la « créature » de Vautrin, il n'aime Esther qu'avec son autorisation, il ne vit du reste qu'autant que le veut Vautrin et de la manière indiquée par lui. Celui-ci livre une lutte continuelle pour assurer son pouvoir. Nous sommes loin de la baguette du conte de fée. Le démon est moins puissant, son pouvoir est le résultat d'une lutte perpétuelle, il est plus vrai dans la mesure même où il est moins fort. Il ne se présente pas comme un être surnaturel, mais comme un homme.

... « J'ai vendu ma vie. Je ne m'appartiens plus ; je ne suis plus que le secrétaire d'un diplomate espagnol, je suis sa créature. Je recommence une existence terrible. Peut-être aurait-il mieux valu me noyer » écrit Lucien à sa famille. Il lui faudra exactement la catastrophe pour reconnaître qu'il a, en fait, vendu son âme au diable. Et entraîné par le mouvement incroyablement emporté de *La dernière incarnation de Vautrin*, le lecteur à son tour comprendra enfin que le démoniaque n'est vrai que sous cette forme purement humaine.

Ernest Abravanel.

dessins de fous

« C'est parce que la peinture est le langage de l'âme, de l'inconscient, vaste océan dont, en son centre, la pensée n'est qu'un petit îlot de terre ferme, qu'elle atteint cette prodigieuse étendue où tout se livre des êtres et d'un être » nous dit René Huyghe. Les créations artistiques des fous doivent donc être intéressantes puisque le schizophrène, comme l'appelle la Faculté, a perdu dans une large mesure ce raisonnement logique qui prime dans une civilisation toujours plus dépendante de la technique. En effet, le fou semble naviguer dans une frêle embarcation sur une mer tumultueuse et menaçante, loin de cette terre solide de la pensée raisonnée. Son gouvernail, dirigé par des forces occultes, a l'air d'être privé de toute méthode intelligible à un observateur se trouvant de pied ferme sur la rive. Mais le fou ne perdra pas pour autant sa qualité d'homme et c'est justement dans ses dessins que nous pouvons le constater de la manière la plus éclatante.

Incontestablement, le raisonnement logique est un frein redoutable aux manifestations de notre inconscient. L'artiste, ne doit-il pas mener une lutte longue et difficile pour aboutir à des œuvres dites inspirées ? L'artiste n'est pas un « penseur ». S'il veut réaliser une œuvre valable il n'existe qu'une possibilité pour lui : chercher, créer sans cesse du nouveau, sans pouvoir s'en tenir à un plan préconçu. Chez le fou, le frein de la logique n'existe plus. Il a l'avantage d'être libéré de beaucoup d'inhibitions propres à l'homme civilisé ; il ne doit rien à la tradition et aux convenances.

Ayant admis que la folie ne saurait dispenser ni le talent ni le génie, mais ne saurait non plus empêcher un talent préexistant d'éclorre, force nous

est de constater que des créations artistiques sont possibles à l'intérieur des murs d'une maison de santé aussi bien qu'au dehors.

Etant exclu du cadre de la société parce qu'il ne raisonne pas comme nous, le fou vit dans un monde à lui et ne cherche guère le contact avec son entourage. Pour cette raison, il doit faire un effort s'il est tenté de s'exprimer par le dessin. Car il ne faut pas oublier que l'acte de dessiner implique ipso facto un spectateur ; la création graphique est un moyen de communication avec autrui au même titre que le langage.

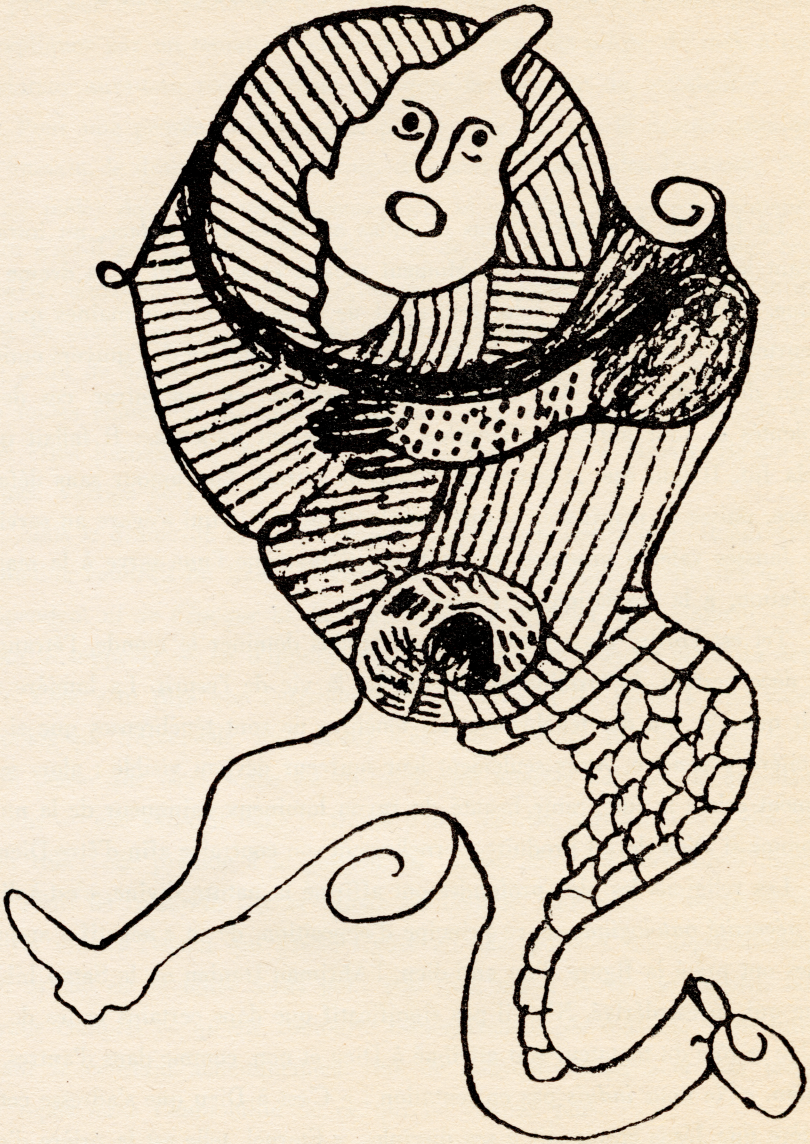
Retiré qu'il est du monde environnant, le schizophrène ne montre aucun intérêt à la représentation naturaliste de ce monde visible. Tout au contraire, il ne reproduit pas ce qu'il voit hors de lui, il produit essentiellement ce qu'il a en lui. Ses œuvres sont souvent le reflet spontané de certains « événements » psychiques. Le manque de raisonnement logique facilite singulièrement la création de symboles.

L'absence de technique, de bagage académique, ne peut que rendre plus expressifs des signes simplifiés souvent à l'extrême. La simplification devient alors concentration et aboutit à la création d'un résumé de l'essentiel. Il s'agit bien d'une création spontanée à l'état pur. L'intérêt majeur des œuvres d'aliénés est alors de mettre en évidence des constantes humaines fondamentales persistant dans l'homme, même s'il est atteint de l'altération mentale la plus grave incompatible avec une vie sociale parce qu'elle entrave la communion logique avec autrui.

Le dessin du fou peut revêtir un aspect démoniaque dans la mesure où il met en lumière les démons qui nous habitent tous, mais qui sont difficilement accessibles à notre réflexion consciente. Chez le schizophrène, ces démons se manifestent spontanément par le truchement de son crayon. L'artiste sain d'esprit ne réussit au contraire à les libérer que dans la mesure où il peut se défaire du contrôle conscient de son cortex cérébral.

L'intellect chasse les démons, mais il ne saurait point les tuer.

Dr Alfred Bader.



Dessin de schizophrène.

L'éternel affrontement

La fresque de Giotto : Jésus et Judas affrontés, face à face, un instant avant le baiser de la trahison. Moment unique et saisissant ! Un drame se noue. Mais ce n'est pas celui seulement de deux volontés humaines qui se heurtent. Ce drame est celui de l'humanité, celui peut-être de l'univers entier, celui de Dieu même. Ces deux hommes *devaient* se rencontrer, ces deux volontés se sont toujours affrontées, s'affronteront toujours... Il fallait que cela fût. Il faut que la grandeur d'âme, la pureté d'un amour sans défaillance, puisse se manifester et que la volonté pervertie qui s'égare au service de fausses valeurs produise ses fruits. Et il faut que l'une serve à la manifestation, à la révélation de l'autre.

Tel est l'ordre divin que nous pressentons dominer le monde, l'étrange, le déconcertant, le formidable mystère de la vie de l'esprit. La lumière ne luit que s'il y a des ténèbres, et les ténèbres ne sont ténébreuses que si la lumière y pénètre. Alors seulement leur noirceur devient visible ; alors seulement éclate la fulgurante beauté du rayon lumineux vainqueur de la nuit. Comme si Dieu devait produire éternellement son contraire afin d'être Dieu !

Les religions les plus profondes ont affirmé la nature divine, c'est-à-dire la *nécessité ontologique* de ce principe d'opposition, de ce « négatif » auquel elles ont prêté la figure d'un anti-dieu, l'Ahriman iranien ou le Satan biblique qui en est dérivé. N'est-il pas significatif que dans certains textes de la Bible le rôle du tentateur soit attribué à Dieu et non, comme dans d'autres, à Satan. « Ne nous *induis* pas en tentation ! » C'est à Dieu que s'adresse cette prière que Jésus enseignait à ses disciples. « Eternel, telle est la prière d'un psalmiste, n'entraîne pas mon cœur à des choses mauvaises, à des actions coupables. » (*Psaume 141/3,4.*) La théologie voudra ôter le scandale : elle

fera de Satan un ange tombé. C'était méconnaître le sens profond d'un mythe et proposer de la tentation une pseudo-explication, car si la tentation doit s'expliquer par un tentateur tombé lui-même dans les pièges du mal, à quel tentateur aura-t-on recours pour expliquer la tentation du tentateur ?

Pour une pensée qui ne quitte pas le plan du fini, le drame cosmique et humain, le drame divin (puisque, de quelque façon qu'on l'entende, Dieu y est mêlé) doit avoir un commencement et une fin : un auteur contemporain n'a-t-il pas imaginé une conversion de Satan ! Il n'y a pas, pour cette pensée, d'affrontement éternel. L'imagination humaine s'effraie de l'infini. Elle ne connaît point de « nature qui ne se lasse pas de fournir ». Elle veut un point de départ et elle veut un point d'arrivée qui soit la consommation de toutes choses, le règlement final où se décidera, pour l'éternité, le sort des êtres humains et de toutes créatures qui vécutent jamais. Besoin de repos. Vertige de l'infini.

Mais le drame de la vie de l'esprit déborde ces limites que l'imagination humaine voudrait lui fixer. Eternel quant à ses modalités essentielles qui ne dépendent *ni de l'époque ni du lieu*, il doit se dérouler différemment — on peut le supposer — en d'innombrables variantes sur tous les plans du devenir. Cela veut dire que l'affrontement de Jésus et de Judas a une valeur typologique universelle, une valeur d'éternité. Comme fait historique — si l'on pense que cette scène est suffisamment attestée par des documents-témoins — elle s'inscrit dans la trame d'une histoire particulière où elle joue son rôle : elle prélude à la passion du Christ. Mais elle déborde l'histoire de Jésus de Nazareth par sa valeur symbolique. Car c'est le drame éternel de la vie de l'esprit qui prend figure en elle, porté à un degré éminent. Ce drame est le nôtre aussi pour peu que, nés à la vie de l'esprit, nous ayons compris ce qu'elle comporte nécessairement de tensions et de luttes, étant le constant acheminement vers de nouveaux départs et non jamais le repos dans l'immobilité de ce qui ne change plus.

Henri-L. Miéville.

Extrait de *Condition de l'homme* qui vient de paraître à la Librairie E. Droz, Genève.

La lettre „N”

Je ne souffre pas d'être immobile dans cette boîte.

Je ne sais rien de mon immobilité, je l'entends seulement.
Autrefois, j'aurais souffert !

Souffert ? — Autrefois ?

— Quoi, autrefois ? — Aucun savoir !

Depuis que les croque-morts m'ont brutalement laissé tomber sur ces chevalets d'église, depuis lors, j'écoute !

Il est préférable de ne pouvoir qu'entendre.

Je m'explique enfin l'ouïe aiguïlée des aveugles.

L'imagination aidant, j'ai repéré que deux hommes étaient venus m'entreposer au frais dans une église.

Fraîcheur, je l'entends.

J'entends mes nerfs se raccourcir.

Colère et révolte m'ont quitté... Ma seule ouïe, pourras-tu t'insurger contre cette violation ?

Mes dernières volontés... Mes volontés ? J'en ai eu, mais...

— Chrétiennes, musulmanes, animistes, boudhiques, shintoïstes, juives, étant rien et tout : quelles sonorités me délivreront de cet abri limité ?

Posez-moi à même la terre.

Laissez-moi entendre les étoiles.

Eloignez-moi du chuintement de ces murs humides, larmes mortes de mes mémoires passées... Celle du présent s'affine. Elle se démultiplie, s'évase en conque transparente.

O fragiles éventails, rendez-moi mon sang ! Irriguez encore mes vaisseaux. Retenez les vieilles cordes de mes nerfs, ô mémoires, vous en jouerez ! Pourquoi vous éteindre ?

Je reçois dès maintenant les rumeurs en gerbes. Un delta m'apporte l'immanente mémoire où les bruits des villes et des champs, ceux de la mer et les cris des marins se précipitent, où les mots de l'amour et ceux du labeur se heurtent. Encore les mesures des orchestres et celles des machines se faufilent quelques phrases sur ma disparition.

J'ai reçu l'ubiquité auditive.

Que m'importe tant de bruits ?

— Rendez-moi mon souffle !

Je préfère ne percevoir qu'un filet de chagrin, et sentir mon œil s'ouvrir, et peut-être un doigt ; pas la main, un doigt, un tout petit coup !

C'est inutile, je ne m'entends pas bouger. Eau morte, cadavre de silence étalé depuis deux jours, j'entends les plis de mon linceul se déraïdir. J'absorbe la porosité des molasses.

Quelle voix a affirmé que j'étais déjà froid ?

De tout entendre me disperse !

Comment n'ai-je pas capté du lointain de mon inertie le bruit brûlant d'un attouchement, lorsqu'il, ou elle, se penchait pour interroger ma froideur inanimée ?

Je ne sais rien !

Chaud ?

Froid ?

Qu'est-ce que c'est ?

D'ancienne mémoire, j'étais allergique au froid. (Ne cherchez pas, il n'y a plus d'ancienne mémoire. Uniquement l'habitude d'un bruit.) Moi qui détestais le froid, m'en voici délivré !

Oreille profondément éveillée dans le plancton bruissant de l'air, tendue dans son désert de chair inerte, je commence à discipliner mes bruits. Je les passe au tamis des origines. D'abord refuser les points cardinaux. Laisser à mon cercueil sa prétentieuse résonance de violon de Crémone. A lui de briser les éclats tournoyants des trente-deux sources, pour l'amour de la rose des vents. Ne garder qu'un dialogue entre chien et loup, à l'heure feutrée, quand les plus prudents pensent à voix haute. Un monologue serait préférable... Mais c'est impossible : les gens se réunissent en de telles circonstances, ils se sentent observés. Jamais ils ne laisseraient flotter quelques bribes de leurs pensées dans cette suspension vibrante pour moi, et si désertique pour eux.

Rejeter l'orientation de toutes vibrances.

— Ne capter que deux ou trois pleurs. Je n'ai pas surpris un écho de larme. Ce doit être agréable de se sentir pleuré euphoniement.

J'entends la nuit !

Longue, courte, je n'en sais rien. Mais, vibrante, tendue de mille insectes.

J'ai pu refuser le bruit traînant des semelles du sacristain ; au moment où je m'y reposais. Il me devenait familier comme un refuge.

J'ai pu refuser les gémissements de la porte, un souffle aigu d'une autre ville, le râle d'une lampe qui s'éteint, la cessation de bourdon-

nements et l'insensé travail de mes viscères dans le froid profond que j'ai quitté.

J'arrive à de bons refus maintenant.

Les échos du noir sont plus denses que ceux de la lumière. Je saisis mieux l'obscurité. Mais il suffit d'un rayon que teinte un vitrail pour tout gâter...

Quels sont les imbéciles qui m'ont collé dans cette église ?
— La poussière y est sonore.

J'aspire à un fil de voix.

La ligne dans sa nudité, me sera-t-elle refusée ?

C'est difficile de tout refuser quand votre épouse, vos enfants et les leurs foulent la terre illuminée...

Mais les joies abondent à sélectionner les sources d'émotions les plus diverses : celles encagées dans le hiératisme des familiers, l'instant des critiques, la respiration nerveuse des voleurs de situations, le débit des nécrologues.

Voici les bruits moins intenses et plus nombreux, ce doit être le matin.

Je ne suis qu'oreilles ! Branchez-moi sur la vie ! Allô ! Un fil, un seul ! Le plus ténu possible...

Oreilles dressées !

C'est le matin.

Une ou deux questions volent au sujet de notre... — pardon — de l'appartement du défunt.

Sur la place, deux copains déambulent. Leur pas flâneur m'est un réconfort. Je retrouve cette démarche un peu désœuvrée, hésitante. Impossible de donner un son à leurs visage. Pas un frottis d'ombre ne frôle la membrane de mes tympans.

O mes mémoires anciennes ! Ils devisent devant le dais funéraire.

Tiens ! S'exclame l'un : Napoléon serait mort ?

— A moins que ce soit Noverraz — enchaîne le second !

Un pas nerveux ordonne le silence, quand une voix nouvelle gaiement s'écrie :

— Alors ! On enterre Newton ?

Le premier constate (à moins que ce ne soit le second) :
Ah ! Inconnu dans le quartier ! Tant mieux ! Rentrons, les enterrements çà m'agace !...

Henri Noverraz.

La part du Diable chez Camus

Il ne faut pas la chercher dans les œuvres baignées par la lumière de son Algérie natale ; et elles le sont toutes — sauf une. Meursault peut paraître à certains un monstre, personne ne le jugera diabolique, et l'on sait que Camus a dit avoir essayé de figurer en lui « le seul Christ que nous méritons »¹. Le Malin n'est pas non plus mêlé à cette histoire d'hommes qu'est « La Peste » et, il n'y a pas à en douter, c'est au ciel que Camus demande de se justifier — s'il peut — de l'existence du mal.

Alors ? Alors « La Chute » ! « L'Étranger est un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres »¹ ; ni pauvre, ni nu, mais riche de sa rhétorique et masqué (jusqu'à son nom qui est d'emprunt), Jean-Baptiste Clamence est une créature de la nuit. Le romancier respecte son incognito. Il nous laisse ignorer le vrai nom de cet avocat anciennement renommé, mais ce que je veux dire, c'est que nous pouvons jusqu'au bout nourrir l'illusion qu'il ne s'agit que d'une histoire, celle d'un Français que diverses aventures, complaisamment narrées, ont jeté en Hollande sur un grabat où il grelotte de fièvre, sous le regard des « juges intègres » (pas voleur, mais recéleur, c'est presque mieux). Mais arrachons le masque — et nous ne ferons que céder aux suggestions qui sous-tendent le récit — nous voyons grimacer le Diable ! L'œuvre a une portée métaphysique. Le héros de « La Chute », c'est Satan en personne.

Son royaume de ténèbres n'est pas par hasard Amsterdam : « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? » ; suit une référence à Dante que l'homme cultivé, celui qui est promis à « l'enfer bourgeois... peuplé de mauvais rêves », comprend à demi-mot. Et plus précisément encore, Clamence y habite l'ancien quartier juif, nettoyé par Hitler de ses soixante-quinze mille habitants : « J'habite, dit-il, sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire », ce qui le

¹ Préface à l'édition américaine, reprise dans l'édition du Club des Libraires.

maintient à jamais sur ses gardes, refusant à tous, d'emblée, sa sympathie. On sait que la sympathie, la fraternité des hommes, sont pour Camus les valeurs essentielles.

Dans le piège tendu, lui-même appât, le Démon attend ses victimes. Un bar du quartier des matelots, le Mexico-City, est son cabinet d'affaires où tous, un jour ou l'autre, viennent échouer : le bourgeois est curieux des endroits mal famés et les pauvres y sont chez eux. Nous assistons à son entreprise de fascination purement verbale. Maurice Blanchot a qualifié de « dialogue solitaire »² cette symbiose d'une bouche bavarde et d'une oreille complaisante. L'un parle, l'autre se tait, mais la présence en creux de la victime travaillée ne se laisse à aucun moment oublier. Elle oriente les histoires de Clarence qui, vraies ou fausses, qu'importe, tendent à désespérer. L'incarnation diabolique est double. Il y a d'une part un Clarence bien ancré dans son état de « juge-pénitent », qui se livre à « une confession dédaigneuse »³, évidemment truquée, et enregistre ses gains : l'autre écoute, s'intéresse, revient au rendez-vous ; il sera là au dernier jour pour grossir la multitude des damnés. Et puis il y a un Clarence soumis à tribulations, qui fut, *comme* celui qui écoute, un bourgeois à son aise, un avocat éminent, un homme à bonne conscience. Sous couleur de raconter comment il lui advint à lui de choir jusqu'en ces bas-fonds (chute sociale : une des significations du titre), le Malin décrit à son « client », la courbe idéale de sa chute (sens métaphysique cette fois). Ce passé est un futur. Il s'agit, par le spectacle d'un homme qui y cède, d'insuffler ce vertige qui est appelé vers le bas, à quelqu'un qui respire à l'aise sur les hauteurs. Sans en avoir le droit ; qui peut se l'arroger honnêtement ? Miroir double, images à l'infini.

Il entendra... vous entendrez une nuit, derrière votre dos, le bruit d'un plongeon, et au lieu de porter secours au désespéré, vous hâterez le pas : « L'eau est si froide ! » Mais vous aurez soin de penser plutôt : « Trop tard, trop loin » et de ne pas lire les journaux de quelques jours, d'oublier... Le Malin a pris sur vous son hypothèque, de celles qu'on ne lève pas, et vous poursuit maintenant de son rire : il a retenti sur le lieu où vous avez « réussi à ne pas risquer votre vie », en pleine mer, ici, là, partout, car c'est partout que vous voulez vous fuir. Ce n'est qu'un « bon rire, naturel, presque amical », mais il remet « les choses en place, et, du Pont des Arts que vous fran-

² N. R. F. décembre 1956.

³ L'expression est aussi de M. Blanchot.

chissiez à l'aise, jusqu'au dernier cercle de l'Enfer où vous vous effondrez, il vous traque. Vous ne saurez pas, vous, « couper au jugement. »

Triomphe de l'ange déchu ! Perdu d'orgueil, mais ayant sur cet orgueil même opéré son prodigieux rétablissement, il savoure l'ivresse « de se sentir Dieu le Père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs ». « Je trône parmi mes vilains anges, à la cime du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant des brumes et de l'eau, la multitude du Jugement Dernier... Je plains sans absoudre, je comprends sans pardonner et surtout, ah, je sens enfin que l'on m'adore ! » Qui, je vous le demande, « heureux à en mourir », trouverait, hors LUI, jouissance à avoir « perdu la lumière » ? Mais pas Lui seul : ces centaines de millions d'hommes aussi, qu'il revendique pour ses sujets !

Ainsi Camus, le rationaliste, l'athée, le poète de la lumière, du soleil de Tipasa, a considéré, dans une de ses œuvres au moins, la part d'ombre où ce monde qui n'a pas été sauvé plongeait, et voulu démasquer le Diable, qui se fait à notre ressemblance pour nous perdre. Beaucoup de ses lecteurs sans doute n'y étaient pas préparés, ce qui explique que « La Chute » ne soit pas généralement admirée à l'égal de « L'Etranger » ou de « La Peste ». Oeuvre inquiétante, ambiguë, certes, mais tant mieux ! Il est bon que les tenants de la lumière se penchent parfois sur le gouffre. Ils y plongent leur regard clair. Fallait-il abandonner le Diable aux mystiques ?

Raymonde Temkine.

Les lettres françaises sont en deuil. Camus est mort. Ce qui était une œuvre assez riche déjà, assez forte pour lui assurer la réputation d'un prix Nobel, n'était pour nous encore que l'œuvre de la jeunesse et de la maturité d'un homme de 46 ans, à qui il restait beaucoup à dire, et dont nous attendions, avec la curiosité de l'admiration et de l'amitié, qu'il les dît. Le sentiment que nous perdons beaucoup ajoute à notre peine. Un accident met le point final. Cette œuvre est achevée. Elle va prendre figure.

Quand j'écrivis l'article précédent, Camus vivait. Je me défends de penser que cette mort odieusement bête, c'est, dans la vie de Camus, la part du Diable. Nous ne vivons pas dans un monde providentiel, mais dans un monde absurde. Et, plus que jamais, il est celui de l'accident. Il n'y a aucune signification confessionnelle à donner à cette part du « Diable ». Métaphysique, oui. Mais c'est tout autre chose.

R. T.

Le démon de Cluny

Raoul Glaber, l'homme à la « blanche robe d'églises », est aussi, à notre connaissance, l'un des premiers moines d'Occident à avoir vu paraître le démon sous la forme que lui donneront les artistes romans. Cette sorte de nain difforme au rictus bestial, dont le sculpteur de Vézelay, un siècle plus tard, a fixé l'image dans la pierre, c'est la vision même du chroniqueur de l'an Mille. Pendant le XI^e et la moitié du XII^e siècle d'ailleurs, ces visions sataniques se multiplient. Au dire des grands abbés eux-mêmes, saint Hugues et Pierre le Vénérable, les nuits des communautés clunisiennes sont hantées par les effrayantes apparitions des démons. Tantôt ceux-ci traversent le cloître en procession dérisoire, tantôt ils battent les murs de leurs ailes griffues, plus souvent encore, les religieux sont en proie à d'odieuses présences dont ils gardent une image précise.

Aussi, dès que le ciseau des artistes anime tympan et chapiteaux, voit-on les diables proliférer. Les prieurés clunisiens, languedociens, bourguignons surtout, y excellent, et leurs imagiers rivalisent d'ardeur et d'invention diabolique.

Mais voici qui est plus grave : leurs démons ont presque toujours forme humaine. Le monstre au groin allongé, sorti d'une vision de Pierre le Vénérable, et qui figure le Tentateur sur un chapiteau de Saulieu, n'est lui-même qu'une caricature plus outrée de l'humaine dégradation. Pour les imagiers d'Occident, et pour les clercs qui les inspirent, Satan n'est plus l'ange déchu, c'est l'homme ravalé à la bête, l'incarnation à la fois hideuse et redoutable du Mal dans un corps monstrueux et pitoyable.

Nous sommes loin des princes aux ailes d'ombre violette, des anges aux cheveux de flamme frôlant la colonne de Siméon le Stylite, des exquis figures de femmes sous l'apparence desquelles le Démon tentait les Pères du Désert. En Orient, les anges rebelles n'avaient pas dépouillé leur native noblesse, et le Mal s'enveloppait encore de toutes les séductions du Paradis perdu. Ni le Satan vaincu de Daphni, ni les démons du Ménologe de Basile, précipités par l'Archange, ni même les essais bleu de nuit du Jugement de Torcello n'ont perdu l'attrait de la grâce corporelle.



Cathédrale d'Autun. Le Diable du Mauvais Riche.



Abbaye de Charlieu. La Luxure.

Pour le clerc d'Occident, au contraire, le démoniaque ne se sépare pas de la dérision de la chair — plus encore : de la phobie hostile de la chair. Ce que contemple le moine clunisien, c'est son propre corps voué à l'opprobre et devenu le lieu des mutilations sataniques. Et peut-être est-ce là un des aspects les plus dramatiques de l'inconciliable dualité chair-esprit qui assimile le péché à la sexualité. Car c'est dans le même mouvement de répulsion que le cénobite associe la Femme au Démon, dont elle est à ses yeux l'inséparable complice et l'instrument le plus prestigieux. Depuis l'Eden, séductrice et occasion de chute, le fantôme d'Eve inapaisée hante maintenant l'ombre des cloîtres d'où sa présence est bannie. Mais elle est seule à subir l'atroce châtement promis à la délectation charnelle. Son partenaire — ne le fût-il qu'en rêve — a su se faire oublier. Aux portails de Moissac, de Saint-Sernin de Toulouse, de Sainte-Croix de Bordeaux, dans la pierre sculptée d'une foule de sanctuaires monastiques, l'Eve tentatrice est livrée nue aux morsures des serpents et des crapauds ; décharnée et flétrie, souvent, mais parfois, comme au portail de Charlieu, c'est sur un corps intact que s'acharne cette atroce parodie de l'amour. Car c'est à la Beauté elle-même que s'en prend la vindicte infernale.

Il faut remarquer que l'origine même du thème de la Femme aux serpents trahit le besoin de mutilation démoniaque : c'est en effet de l'antique figure de la Terre, nourrissant de son lait les bêtes des bois — telle qu'on la voit encore sur un bas-relief de San Marco de Venise — qu'est née celle de la Luxure jetée en pâture aux bêtes immondes.

Cette expression du démoniaque dans la sculpture romane rend compte, peut-être, de la dualité chrétienne sous sa forme occidentale. La « conversion » vers le divin qu'opère sur le contemplateur la vertu mystérique des images byzantines, ne semble pouvoir se réaliser, dans la chrétienté médiévale qu'au prix d'un déchirement. Ces « deux hommes en moi », dont l'un s'arrache au monde sensible, et que l'autre, resté « en-deça », contemple avec une lucidité où pointe la révolte, n'est-ce pas l'impossible divorce chair-esprit qui se résout en dédoublement de l'être ?

Alors la dérision du corps et l'ignominie infligée à la séduction féminine revêtent une vertu d'exorcisme. C'est en les opposant, dans leur transposition plastique, aux hautes images du Christ glorieux et de la Vierge rédemptrice que le moine clunisien conjure sa part de démoniaque.

L.-E. Juillerat.

Défense et illustration de la sculpture

Qu'est-ce qu'un « artiste » ? Un peintre ! Et qu'est-ce qu'une « exposition d'art » ? Une exposition de peinture !

Eh bien, non, imaginez-vous que cela a changé. La sculpture — puisqu'il faut l'appeler par son nom — est en train de reconquérir sa place à côté de la peinture. Et il se pourrait même que le désarroi qui paralyse en ce moment le domaine pictural accentue encore davantage ce qui pourrait aboutir momentanément à une prédominance de la sculpture.

« Qui cherche la vérité des formes sera tôt ou tard attiré par la sculpture. » C'est Michel Seuphor qui l'affirme dans un ouvrage qui vient de paraître aux Editions du Griffon¹.

Le siècle passé est entièrement dominé par la peinture, et cette domination trouve son apogée dans l'impressionnisme, instant crucial de l'évolution de l'art occidental. Le style éminemment « pictural » de la peinture impressionniste tend aussi à dominer les autres arts : la musique de Debussy « ressemble » sans aucun doute à un tableau de Monet, comme il y a parenté entre ce tableau et un vers de Mallarmé. Mais que Rodin — le plus grand événement sculptural depuis Michel-Ange — s'efforce de donner à ses œuvres une surface « impressionniste », voilà qui est significatif. Rodin c'est le sommet de l'antisculpture et en même temps le début d'une conception nouvelle de la forme : De son « Balzac » part la sculpture moderne. Mais il a fallu après Maillol et Bourdelle, et il a fallu que l'art tout entier redevienne sculptural selon un rythme alternant qui domine depuis toujours l'histoire des arts de tous les temps et de toutes les latitudes.

Notre époque est « sculpturale », c'est Carola Giedion qui a été la première à reconnaître cela, à l'écrire dans un ouvrage désormais célèbre. C'est elle également qui, la première, a salué en Constantin Brancusi le plus grand des sculpteurs de la première moitié du XXe siècle. Elle était son amie et nulle autre qu'elle n'aurait pu écrire la monographie de cet artiste. Mais son livre n'est pas uniquement le monument d'une longue amitié, il est le prototype même du livre consacré à un artiste et à son œuvre par un auteur qui sait de quoi il parle et qui sait nous introduire dans le monde d'un artiste en nous instruisant de l'essentiel de sa recherche.

Comment se fait-il qu'un livre aussi important soit publié dans notre pays si justement célèbre pour son amour des choses réelles et tangibles ? Il convient de parler ici de Marcel Joray, qui dirige les Editions du Griffon. Grâce à lui, et à lui seul, la Suisse participe activement à la remise en valeur de la sculpture. En 1954, il organise dans le préau du collège de Bienne la première exposition suisse de sculpture. C'est un grand succès, certains de nos critiques éminents et clairvoyants — ceux qui comprennent tout de suite à condition que l'on leur fasse signe avec une poutre — ne se tiennent plus de joie et proclament une « renaissance de la sculpture suisse ». Joray, lui, ne parle pas, il agit. Connaissant la mauvaise mémoire des visiteurs, il édite le catalogue de l'exposition, augmenté, relié et muni d'une introduction sous le titre : *La sculpture moderne en Suisse, I*.

En 1958 il récidive : nouvelle exposition à Bienne et nouveau livre consacré aux œuvres créées entre 1954 et 1958. Mais Joray veut davantage et il voit plus loin. Atteint par le virus de la sculpture, qui ne le lâche plus, il a décidé de faire des

¹ Aux Editions du Griffon, La Neuveville. Michel Seuphor : *La sculpture de ce siècle*, publié en français, en allemand et en anglais. Carola Giedion-Welcker : *Constantin Brancusi*, version française d'André Tanner. Hans Fischli et Michel Seuphor : *Hans Aeschbacher*, textes français, allemand, anglais. Marcel Joray : *La sculpture moderne en Suisse, I et II*.

Editions du Griffon une maison qui consacre sa production à défendre et à illustrer la sculpture de notre temps.

Pour les fêtes de fin d'année 1959 sortent — en plus du deuxième volume sur la sculpture moderne suisse — deux livres magnifiquement présentés et dont le premier est un ouvrage capital. Je veux parler du dictionnaire de la sculpture moderne publié sous le titre : *La sculpture de ce siècle*. Comme toute maison sérieuse, les éditions du Griffon ont avant tout voulu établir un inventaire et ils ont chargé de cette tâche celui qui est sans doute le connaisseur le plus qualifié, Michel Seuphor. Il ne s'est pas contenté de créer une espèce de bottin des sculpteurs de notre temps, mais, dans une suite de chapitres d'introduction, il met le lecteur face aux événements désormais historiques qui ont successivement dirigé la sculpture moderne sur le chemin qui est aujourd'hui le sien. Le problème du relief est analysé comme celui de l'intégration de l'œuvre sculpturale à l'architecture. Le livre se termine par le catalogue de plus de quatre cents noms de tous les sculpteurs qui, par l'ensemble de leur œuvre, par un acheminement exemplaire ou par une ou deux œuvres particulièrement significatives, ont bien mérité de la sculpture moderne.

Seuphor — comme d'ailleurs Carola Giedion — écrit un style clair, simple et lisible, résultat de cette vraie formation classique dont on nous dit tant de mal. Le jargon confidentiel et hermétique des bigots d'art n'y trouve pas sa place.

Je parlais de deux livres qui viennent de sortir à la fin de 1959. L'autre est consacré au grand sculpteur de nationalité suisse qu'est Hans Aeschbacher. Préfacé par Fischli et Seuphor, il comporte surtout une partie photographique où chaque œuvre de l'artiste est représentée. Il convient d'insister ici encore une fois sur la qualité de ces photographies et de leur reproduction. Je pense qu'il s'agit de la plus parfaite documentation photographique consacrée à l'œuvre d'un sculpteur publiée à ce jour.

Ainsi, par le seul effort de Marcel Joray, homme courageux, entreprenant et efficace, notre pays devient un centre de la sculpture internationale.

Hansjörg Gisiger.

Présence de l'architecture

Dans une époque particulièrement friande d'inventaires et de révélations, alors que se multiplient à un rythme toujours plus rapide les collections et les ouvrages désireux de révéler à leurs lecteurs les singularités et les hauts faits du passé, des secrets de l'architecture précolombienne aux fastes de la peinture moderne ou de la fin dramatique de Jules-César à celle, non moins mystérieuse, de Charles XII ou d'Adolphe Hitler, les *Editions de Minuit*, soucieuses de pousser toujours plus avant le dialogue avec les réalités de ce temps, poursuivent un dessein sensiblement différent et, selon moi tout au moins, singulièrement plus actuel.

En accueillant dans leur collection *Forces Vives*¹ quelques œuvres essentielles de Le Corbusier rapidement devenues introuvables, ainsi que cet étonnant *Apprendre à voir l'Architecture*, de Bruno Zevi, elles peuvent en effet, et largement, prétendre contribuer à multiplier, renouveler, étendre et approfondir les rapports de l'homme avec ce qui demeure malgré tout le cadre de ses jours et la signature de son génie : l'architecture.

A considérer les entassements désordonnés de boîtes plus ou moins confortables et plus ou moins prétentieuses accumulées depuis un siècle au cœur et surtout aux abords des villes, il est en effet aisé de supposer que le *sens de l'architecture*, que la notion de la mesure et du développement plastique dans l'espace et dans le temps qui doivent lui permettre de s'affirmer ont subitement et cruellement fait défaut.

¹ Aux Editions de Minuit, collection « Forces Vives ». Le Corbusier : *La Charte d'Athènes, Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture, L'urbanisme des trois Etablissements humains*. Bruno Zevi : *Apprendre à voir l'Architecture*.

Plus s'est élevé le mur qui a peu à peu, par le jeu d'un entassement souvent monstrueux, séparé l'homme de la lumière, de la verdure et de la vie prise dans le sens le plus large et le plus complet du terme, plus s'est effacée cette espèce de complicité tacite qui les unissait et les unit encore parfois, mais de plus en plus rarement l'un à l'autre, moins l'architecte semble s'être préoccupé de pallier aux méfaits d'une évolution qu'il s'est le plus fréquemment contenté de suivre avec docilité.

Alors que, partout, s'affirment l'imagination et le génie de l'espèce, voici en effet un domaine, et de quelle importance, dans lequel triomphent habituellement la routine et la singerie.

Singerie du passé, à laquelle nous devons ces *faux-petits-Versailles* de pacotille, ces fausses cathédrales qui prennent la pose et s'imaginent ainsi retrouver toute la ferveur d'un XIII^e siècle prodigieux, ces faux palais toscans qui n'attendent, dans les sifflements et les grincements de roues, que des trains de banlieue.

Routine satisfaite de soi-même qui tue toute exigence et permet à n'importe quelle solution de facilité de se prendre pour une réussite exemplaire.

Tout ceci n'a peut-être pas l'air bien grave, et le vrai novateur semblera toujours devoir, tôt ou tard, prendre une éclatante et définitive revanche. Mais qu'on ne se méprenne pas : les moyens mis en œuvre pour construire étant de plus en plus onéreux, celui qui pensera avoir quelque chose à proposer risque fort de ne jamais voir la réalisation de son rêve ni le triomphe de son idée.

Il importe donc surtout d'informer celui auquel incombe le soin de prendre une décision, et non plus seulement de lui donner l'illusion de l'être.

Or, le livre se trouve à l'origine des plus cruels malentendus, dans la mesure justement où il s'avère impuissant à restituer dans sa totalité l'œuvre de l'architecte, comme il le fait de celle du peintre ou du sculpteur. La nécessité d'embrasser un ensemble, avec son contexte, de prendre la mesure d'un volume, d'aborder l'ouvrage par étapes successives étroitement enchassées les unes dans les autres, de passer progressivement de l'extérieur à l'intérieur, puis de l'intérieur pris dans son ensemble et dans ses rapports avec l'homme au détail qui l'humanise et l'anime, exigent un développement dans le temps et une confrontation dans l'immédiat que le livre est incapable de procurer.

Le plan peut définir une coupe horizontale à un certain niveau, mais ignorer l'élévation de l'édifice. Il peut insister sur les murs et les piliers, mais ignorer les couvertures et les coupoles, ou porter plus volontiers son attention sur les coupoles, mais négliger les murs et les piliers. Il peut encore s'arrêter sur les pleins et ignorer les vides, ou analyser soigneusement les vides en mésestimant l'importance des pleins. Il est pourtant bien évident que ce n'est pas tel ou tel de ces détails et des artifices utilisés par l'architecte qui a permis à l'ouvrage d'être ce qu'il est, mais bien le concours des uns et des autres étroitement mariés dans un ensemble qui se découvre et se révèle progressivement, au fur et à mesure de sa visite et de sa conquête.

Il n'y a qu'à regarder autour de soi pour découvrir, à tous les carrefours de la cité et de la vie moderne, les fruits aussi nombreux que stériles de ce durable et dangereux malentendu.

Il faut donc reprendre toute l'aventure à la base, en partant de l'homme, de sa mesure véritable, de ses nécessités matérielles et morales, de son sens de la grandeur et de son périodique besoin de recueillage.

Le Corbusier, avec *La Charte d'Athènes*, *Les trois Etablissements humains* et même un rapide *Entretien*, propose la revision radicale de conceptions qui s'avèrent depuis longtemps pour le moins périmées. Les solutions qu'il envisage, après avoir été abondamment critiquées des années durant, commencent à être servilement reprises par ses détracteurs eux-mêmes.

Quant à Bruno Zevi — qui lui tient compagnie dans cette nouvelle collection — il analyse avec pertinence, dans cet étonnant et vraiment nouveau *Apprendre à voir l'Architecture*, les défaillances de la critique traditionnelle en la matière, et pose résolument les bases d'une enquête à la fois moins fragmentaire et plus largement conduite.

Les *Editions de Minuit*, en éditant ou rééditant ces pages essentielles, contribuent certes à rappeler quelques notions, quelques constantes et quelques illustrations de l'architecture, mais surtout, et tel était vraisemblablement leur dessein, à préciser quelle devrait et quelle pourrait être sa présence au cœur de la vie et de la cité.

Louis Bovey.

Le cinéma

Note sur les « Quatre cents Coups » de François Truffaut

Le plus détestable des mythes du cinéma est sans doute celui de l'enfance. C'en était désespérant. Entre la plus gluante guimauve et le pathos le plus artificiel, il ne semblait pas y avoir de place pour une enfance vraie, c'est-à-dire décantée de cet angélisme écoeurant qui est l'ordinaire des films sur l'enfance. A croire que les cinéastes ne connaissaient l'enfance qu'à travers les mythes de la littérature. Exception faite du Vigo de « Zéro de conduite » (auquel deux passages des « Quatre cents Coups » rendent expressément hommage) et du Bunuel de « Los Olvidados », il a fallu attendre François Truffaut pour balayer d'un coup les lieux communs des « verts paradis » et de l'angélisme de l'enfance au cinéma, pour nous montrer enfin, puisque le mot est à la mode, une enfance *démystifiée*. Situait son gosse dans une réalité sociale et familiale bien définie, utilisant son propre passé sans le déformer par une vaine nostalgie ou d'inutiles ressentiments, Truffaut a créé, enfin, un gosse qui *vit* : son Antoine Loinel côtoiera toujours dans notre mémoire les gosses que nous connaissons bien, que nous aimons pour leurs défauts et leurs qualités, pour leur charme, totalement. Il faut singulièrement aimer les enfants et la réalité pour oser faire ce que Truffaut a fait : montrer pendant cinq bonnes minutes un gosse qui met la table, fait ses devoirs, s'amuse devant la coiffeuse de sa mère, descend à la cave un sceau à ordures. Il y a là un refus du *dramatique* qui est significatif. Mais il y a plus : un enfant vivant, authentique, comme jamais le cinéma ne nous en avait montré. Et il est superflu d'insister sur l'apport de l'interprétation de Jean-Pierre Léaud (qui en fait n'interprète pas son rôle, mais qui le vit : la scène chez la psychanalyste a été improvisée, Léaud n'ayant que le canevas vague des réponses qu'il devait donner), sa qualité exceptionnelle éclate assez à la vision du film. N'aurait-il fait que de découvrir ce gosse que le mérite de Truffaut serait déjà immense.

Sur le style de Truffaut, il y a peu de choses à dire et à la fois beaucoup de choses à dire. Pour mesurer son originalité, il suffit de s'imaginer un instant ce qu'aurait donné la scène chez la psychanalyste (c'est la plus belle du film à mon sens : la pureté du visage du gosse, son naturel au moment où la voix *off* demande s'il a déjà couché avec une fille !) si elle avait été tournée selon le découpage classique avec plan général des deux, champ sur le gosse, contrechamp sur la psychanalyste, gros plan, etc. Truffaut a eu l'intelligence artistique de comprendre que la forme est indissociable du fond, d'éviter les facilités et les séductions de la « mise en scène », les mouvements d'appareils compliqués et gratuits ; de faire primer une volonté constante de réalisme qui se traduit concrètement par le refus des éclairages grâce à l'emploi d'une pellicule extra-sensible, qui lui fait filmer le plus souvent possible ses personnages dans la rue à l'insu des passants (on dirait presque à l'insu des acteurs) en employant le téléobjectif ou en dissimulant sa camera (de là vient que les « Quatre cents Coups » sont *aussi* un merveilleux film sur Paris), qui lui fait utiliser des plans longs permettant aux gosses de vivre plus intimement leurs personnages, bref *de faire oublier au spectateur la présence de la camera et d'un metteur en scène*, de placer le spectateur devant le film dans la même situation de liberté que devant

la réalité, de requérir ainsi constamment sa participation (c'est le spectateur qui doit avoir du talent !). Mais ce que Truffaut a également compris, c'est qu'il n'est de réalisme que restitué par la médiation d'une expérience, d'une vision individuelle et ce que nous aimons par-dessus tout dans les « Quatre cents Coups », c'est cette *voix* qui nous parle, celle, fraternelle, de son auteur.

Cinéma d'auteur, mise en scène qui se fait oublier, réalisme, c'est ce que le grand critique André Bazin réclamait d'un cinéma nouveau, et l'on comprend tout ce que Truffaut lui doit sur le plan esthétique (il lui doit en fait, nous le savons, beaucoup plus sur le plan de la vie privée) et que les « Quatre cents Coups » lui soient dédiés.

J'aime les « Quatre cents Coups » parce que c'est un film neuf, démystificateur, réaliste, social, vivant, sensible, attachant ; que son esthétique colle admirablement à son propos, et parce que la voix de Truffaut me touche et que je peux, que nous pouvons tous nous y reconnaître. Et pour finir, j'aime que la dimension d'espoir dans ce film qui n'est pas gai (connaissez-vous un plan plus cruel que celui qui montre au centre de redressement, les trois petits enfants enfermés dans une cage au passage des jeunes délinquants ?) soit donnée par un fait cinématographique purement technique : l'utilisation du cinémascope qui « aère » le monde étouffant du gosse. Jamais je crois, le grand écran n'avait été ainsi plus intimement motivé.

Michel Contat.

Une remarque encore à propos du très long travelling latéral de la fin (la course d'Antoine vers la mer après son évasion) dont on a pu dire qu'il était trop long (il dure 3 ou 4 minutes) : c'est s'il avait été plus court que ce travelling aurait été trop long ! A partir d'un certain moment, ce n'est plus l'image du gosse courant qui fait l'objet du plan, c'est sa *durée*, faite de sa fatigue, de son essoufflement, de la crainte qu'il a d'être rattrapé, de son désir de voir la mer, etc. Il était nécessaire et indispensable de filmer cette course en une seule prise et ainsi de faire courir le gosse en une seule fois. D'avoir su prolonger ce plan jusqu'à ce que le gosse nous fasse sentir sa propre durée prouve encore l'intelligence artistique de Truffaut (ceci m'a frappé à une vision du film, lorsque quelqu'un, derrière moi, s'est écrié : « Il a du souffle, le petit !... »).

NOTES DE LECTURE

Le Démoniaque dans l'art

par Enrico Castelli. Ed. Vrin, Paris.

Il eût été facile de composer une anthologie (ce ne sont pas les démons qui manquent !) ou un ouvrage d'érudition pure (les fiches ne manquent pas non plus). Mais c'est la gageure de ce livre d'être savant sans pédanterie, aéré sans légèreté. En un mot, l'auteur va à l'essentiel. Qu'on ne croie pas à une formule : j'entends, de façon précise, qu'Enrico Castelli s'attache à l'essence du démoniaque : « ce non-être, écrit-il, qui se manifeste comme pure agression : le défiguré ». La réflexion se poursuit au cours de cinq chapitres brefs qui forment la première partie et qui, en quelque 50 pages d'une densité peu commune, dégagent les principaux aspects du phénomène. Le fantastique

propre au démoniaque, apprend-on, n'est pas comique, mais tragique, en ce sens qu'il est de la nature du démon « *de ne pas être la nature* », et donc de se fonder sur le *déchirement*. Stérile, le mal ne peut que chercher à démembrer. Car l'occulte, il le sait, est son pouvoir de séduction. « Faire voir pour ne pas faire voir, voilà la formule satanique. » Au fond de l'occulte infernal se découvre l'horrible et c'est le triomphe de Satan de nous y conduire, non seulement avec notre assentiment, mais avec notre complicité. La tentation consiste en effet moins à sortir de la voie divine qu'à prendre celle de l'enfer pour la seule vraie. Aussi le saint est-il incapable de résister. Tout au plus peut-il prier et implorer la grâce qui, seule, en lui dessillant les yeux, dissipera les phantasmes.

Ces quelques notes rendent mal compte de la richesse de cet ouvrage, dont la deuxième partie apporte encore le témoignage des mystiques et la troisième donne le commentaire des planches qui reproduisent les œuvres de Schongauer, de Bosch, de Bruegel, de nombreux autres artistes encore. Surtout — et c'est ce qui m'importe — la pensée de l'auteur, tout en s'exerçant sur un sujet qui semble appartenir à des temps révolus, débouche sur notre époque dont elle éclaire, par son acuité même, des aspects insoupçonnés.

R. B.

Juan Gris

de James Thrall Soby.

The Museum of Modern Art.

Picasso et Braque sont les instigateurs du cubisme ; il semble pourtant que Juan Gris en soit, lui, l'interprète exemplaire. C'est en tout cas Juan Gris qui donne à ce qu'on a appelé le « cubisme synthétique » son expression la plus caractéristique.

« Je travaille avec les éléments de l'esprit ; avec l'imagination, j'essaie de concrétiser ce qui est abstrait. » Le livre publié par le *Museum of Modern Art* confirme le rôle décisif qu'a joué le peintre espagnol.

Pour ceux qui lisent l'anglais, signalons que la même institution publie une série d'ouvrages visant à mettre en lumière les aspects les plus marquants de l'art contemporain. (*Abstract Painting and Sculpture in America. - Masters of Modern Art, etc.*)

R. B.

Journal¹

de Paul Klee. Ed. Grasset.

Une note de Félix Klee, le fils du peintre, met le doigt sur l'équivoque : « Les notes de ces journaux n'étaient sans doute pas destinées à la publication, mais exclusivement à son intime examen. » Après quoi on les publie... Qu'il y ait là un problème, on ne peut manquer de s'en apercevoir. Et donc de l'éluider, puisqu'il

est grave. Mais c'est un point que j'aurai l'occasion de reprendre. Pour l'instant, les conditions du genre et de la publication admises, je constate que, hors de la relation des menus faits quotidiens, on est heureux de lire un passage comme celui-ci :

« On fait beaucoup trop de biographie dans l'art, si intéressant qu'il puisse être de sonder des problèmes tels van Gogh et Ensor. Nous devons cet abus à des écrivains parce que, voilà, ce sont des écrivains. Pour ma part, tout au moins, je m'efforcerais de mettre l'accent sur une œuvre considérée isolément en tant que telle. Ce qui ferait un bon tableau, voilà ce que je chercherais à savoir et ce qui serait bon dans telle œuvre prise isolément. Non point ce qu'il y aurait de commun à une série d'œuvres ou en quoi elle différerait d'une autre série ; je ne me soucierai pas de ce point de vue « historique », je ne considérerai qu'un fait isolé pour soi, ne dût-il s'agir que d'une seule œuvre ... »

ou de méditer cette réflexion :

« La création vit en tant que genèse sous la visible surface de l'œuvre. C'est là ce que voient rétrospectivement toutes les natures spirituelles, mais perspective (dans l'avenir) rien que les natures créatrices. »

Et voici de Paul Klee le plus étonnant autoportrait que je connaisse :

« Mon ardeur est davantage de l'ordre des morts et des êtres non nés. La manière passionnée de l'humain fait sans doute défaut à mon art. Je n'aime pas d'un cœur terrestre les animaux et l'ensemble des êtres. Je ne me penche point sur eux ni ne les élève à moi. Bien plutôt je me fonde d'abord dans la totalité et me trouve ensuite à un niveau fraternel par rapport au prochain, par rapport à tout voisinage terrestre. Le terrestre le cède chez moi à la pensée cosmique. Mon amour est lointain et religieux.

» Toute tendance faustienne m'est étrangère. J'occupe un point reculé, originaire de la Création, à partir duquel je présuppose des formules propres à l'homme, à l'animal, au végétal, au minéral et aux éléments, à l'ensemble des forces cycliques. Des milliers de questions cessent comme si elles étaient résolues. Là ni doctrine ni hérésie. Les possibilités sont infinies et la foi en elles vit, en moi, créatrice.

¹ Voir numéro spécial de « Pour l'Art », No 37, consacré à Paul Klee.

» De la chaleur émane-t-elle de moi ? De la froideur ? Il n'en est pas question là-bas, au-delà de l'incandescence. Et parce que le grand nombre ne saurait y atteindre, rares sont ceux qui puissent en être touchés. Nulle sensualité si noble fût-elle ne me permet d'établir un contact avec un plus grand nombre. L'homme dans mon œuvre ne représente pas l'espèce, mais un point cosmique. Mon regard porte trop loin et presque toujours à travers les plus belles choses. « Il n'est pas capable de voir même les choses les plus belles », dit-on souvent de moi.

» L'art est un symbole de la Création. Dieu ne se soucia point des stades fortuitement actuels. »

La publication de ce journal approfondit-elle notre connaissance de Klee ? De l'homme assurément. Mais l'artiste demeure dans son œuvre. Si ces pages « intimes » invitent à le retrouver, elles n'auront pas été inutiles.

R. B.

Georges Braque le Solitaire

d'André Verdet. Ed. XXe Siècle, Paris.

Quel beau livre ! Au nombre de huit, les reproductions ont presque la fluidité des aquarelles originales. (C'est la part de Daniel Jacomet). Le texte est de Verdet ; anecdotes et réflexions s'y composent avec mesure. Par endroits, des citations de Braque, dont l'une, qui se rapporte à la série des oiseaux, prend l'allure d'un art poétique. « Voici quelques années, en été, j'étais en Camargue. Au-dessus des étangs, j'ai vu passer de grands oiseaux. De cette vision j'ai tiré des formes aériennes. Les oiseaux m'ont inspiré, je tente d'en extraire le meilleur profit pour ma peinture. S'ils m'intéressent en tant qu'espèces animales vivantes, il me faut pourtant enfouir dans ma mémoire leur fonction naturelle d'oiseau. Le concept même après le choc de l'inspiration qui les a fait s'épanouir dans mon esprit, ce concept doit s'effacer, s'abolir pour me rapprocher de ce qui me préoccupe essentiellement : la construction du fait pictural. Seule la peinture doit imposer sa présence ; ce qui est affectif, la métamorphose nouvellement créée, tout ce qui concourt à faire un tableau doit s'intégrer à cette présence, s'effacer devant elle. »

R. B.

Le général et la romancière

par Dorette Berthoud. A la Baconnière.

L'officier, c'est Anne-Pierre de Montequiou-Ferenzac, réfugié en Suisse en 1792 ; la romancière, Isabelle de Montolieu, née Polier, femme de lettres vaudoise bien oubliée aujourd'hui. En effet, de la centaine de romans écrits par la baronne de Montolieu, on ne connaît plus guère que ses *Châteaux suisses*, aimables fictions inspirées par l'histoire, et son adaptation en français du *Robinson suisse*, de Wyss. A l'époque, un des romans d'Isabelle de Montolieu : *Caroline de Liechtfeld*, eut un grand retentissement.

Mis en relations épistolaires par Madame de Genlis, le général et la romancière échangent un nombre impressionnant de lettres, et cependant le courrier ne devait point aller rapidement de Bremgarten où résidait l'émigré, à Lausanne et à Bussigny, lieux de résidence de la baronne.

Cette correspondance vaut par tout ce qu'elle nous apprend d'une époque et des préoccupations de la société d'alors : la vie politique est étroitement mêlée à tous les actes de la vie quotidienne ; aux anecdotes parfois piquantes, aux réflexions philosophiques et littéraires, aux projets de tous ordres est toujours liée l'inquiétude des réfugiés français et de qui les héberge.

Le général finit par rendre visite à la « Maisonnette » — l'actuelle « Villa Montolieu » — à Bussigny, à une correspondante qu'il aime sans l'avoir jamais vue. « Son premier voyage, il l'appelait « son roman ». Lui qui ne s'était dérangé pour aucun de ces objets de curiosité qui, en Suisse, attirent les étrangers, il se réjouissait comme un enfant de monter dans une mauvaise voiture ou en diligence, pour s'en aller à cinquante lieues, ne voir que... Madame de Montolieu », dit Mme Berthoud.

On recevait beaucoup à la « Maisonnette » et au Château : le temps passe en réceptions amicales, en discussions littéraires, en lectures et en flâneries dans la belle campagne. De ce séjour à Bussigny, le général emporte un sentiment très profond qui n'est plus tout à fait de l'amitié.

Le livre de Mme Dorette Berthoud, fruit de quatre années de recherche, passionnera tous les amateurs de « romans vécus ». Les commentaires de l'auteur en sont adroits, clairs et agréablement écrits.

V. M.

Prochaine rencontre : Jeudi 3 mars 1960, à 20 h. 30
au Cercle Démocratique (Café Vaudois)

Les dessins de fous et leur rapport avec l'art

par le Dr ALFRED BADER

La conférence, étoffée de nombreuses **projections**, sera suivie d'un **débat**.

Entrée gratuite pour les membres de Pour l'Art

Non-membres Fr. 1.50

POUR L'ART est une association culturelle sans but économique

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet, pour 12 francs par an :

1. **De recevoir gratuitement les cahiers illustrés Pour l'Art.**
2. **De participer**, à des conditions avantageuses, **aux voyages culturels** organisés dans le cadre de l'Association.
3. **De participer**, gratuitement ou à prix réduit, **aux manifestations organisées** par Pour l'Art.
4. **De visiter**, à prix réduit, certains **grands musées de Suisse**, (Kunstmuseum de Berne, Musées de Genève et Lausanne, etc.).
5. **De bénéficier** de tous les avantages consentis à Pour l'Art par les **Centres culturels étrangers** ;

à Paris : billets à prix réduit pour les théâtres ;

les timbres nécessaires (à joindre à la carte de membre) peuvent être obtenus à Lausanne ou à Paris. Ils permettent d'acquérir les billets à prix réduit à la caisse des théâtres. Pour tous renseignements s'adresser à la permanence de Pour l'Art : Galerie Seder, 25, rue de l'Echaudé, Paris VIe (quartier St-Germain-des-Prés).

Adhérez et faites adhérer vos amis

Adressez-vous à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne, Marterey 28, tél. 22 40 10

Chèques postaux : Pour l'Art Lausanne, II. 111 46

Si vous ne les avez pas reçus, demandez-nous les programmes détaillés de nos
VOYAGES DE PAQUES

**Italie du Nord - Languedoc - Dordogne
Naples - Egypte**

LES VOYAGES INDIVIDUELS peuvent se faire à toute époque.

Plusieurs programmes soigneusement mis au point, et d'ailleurs
modifiables au gré des participants :

Espagne - Italie - Grèce - Egypte

Les parcours en avion aux conditions les plus favorables.

WEEK-ENDS DE PRINTEMPS

EGLISES ROMANES DU MACONNAIS

du samedi 7 (13 h.) au dimanche soir 8 mai.

MILAN - PAVIE

du samedi matin 21 au dimanche soir 22 mai.

EXCURSION EN BOURGOGNE ROMANE

du samedi 4 (13 h.) au lundi soir 6 juin (Pentecôte)

L'ALSACE du samedi matin 18 au dimanche soir 19 juin.

EGLISES ROMANES DU BRIONNAIS

du samedi matin 2 au dimanche soir 3 juillet.

POUR L'ÉTÉ

Vacances dans les îles grecques

Châteaux et sanctuaires grisons

(programmes détaillés en mai)

VOYAGES POUR L'ART

L.-E. Juillerat — Ch. des Aubépines 5 bis - Téléphone 24 23 37 - Lausanne

A Genève : Agence Ritschard - Place Cornavin - Téléphone 32 80 32