

POUR L'ART



28.5.59

Lausanne - Paris - Mars - Avril 1960
Suisse : Fr. 1.80

71

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

Au sommaire de ce cahier :

Raymonde Temkine : Humour et théâtre d'aujourd'hui

Jean Tardieu : Vieira da Silva

Guy Weelen : Vieira da Silva au fil des jours

Claude Vigée : Vers une description méthodique du symbole dans notre littérature

Vio Martin : Nuit de brume

Maurice Faure : L'humour, Satie, les autres et la musique

René Berger : Zoltan Kemeny

Giorgio de Giorgi

Raymonde Temkine : L'humour de Witold Gombrowicz

Jacqueline Brossy-Pagès : Cévenoles

Bernard Dufour : Peintures et dessins vénitiens

Rose-Marie Berger : Brigitte Coudrain

Chroniques :

J.-A. Bouët : Conscience moderne - conscience humaine

Georges Boudaille : De Hodler à Klee

Notes - Echos - Projets

Couverture : Bernard Dufour, *dessin*, 1959.

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, 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 42)

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, chèq. post. Paris 51-39-96

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

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6^e

EXPOSITIONS 1960

BERNARD DUFOUR

Peintures et dessins vénitiens

du 26 février au 20 mars

KALLOS

Oeuvres des 5 dernières années

du 8 au 30 avril

GARBELL

Rues de Naples

du 6 au 20 mai

Galerie d'art de la revue

XX^e SIÈCLE

14, rue des Canettes, Paris 6^e

27 avril - 18 mai

OSBORNE

19 mai - 18 juin

ISTRATI

Lithographies et gravures originales de

BRAQUE, CESAR, CHAGALL, DUBUFFET

GILIOLI, HARTUNG, MIRO, POLIAKOFF

SOULAGES, VASARELY, VILLON, VIEILLARD

Sculptures de

DE GIORGI et SIGNORI

Dessins et collages de

GILIOLI et CESAR

Humour

et théâtre d'aujourd'hui

Petite bibliographie

SAMUEL BECKETT. — *En attendant Godot* (Ed. de Minuit). Créé en 1953 au Théâtre de Babylone, mise en scène de Roger Blin. *Fin de Partie* (Ed. de Minuit). Créé en 1957 au Royal Court Theatre à Londres et au studio des Champs-Élysées à Paris, mise en scène de Roger Blin.

EUGÈNE IONESCO. — *Théâtre*, Tome 1 et tome 2 (Editions Gallimard). *Rhinocéros* (Ed. Gallimard). 13 pièces créées entre 1950 et 1960 dans des mises en scène de Nicolas Bataille, Marcel Cuvelier, Sylvain Dhomme, Jacques Mauclair, Jean-Marie Serreau, Jacques Polieri, Maurice Jacquemont, Robert Postec, José Quaglio, Jean-Louis Barrault.

ROBERT PINGET. — *Lettre Morte* (Ed. de Minuit). Créée en 1960, au Théâtre Récamier et au T. N. P., mise en scène de Jean Martin.

BORIS VIAN. — *Les Bâtisseurs d'Empire* (Ed. de l'Arche). Créés en 1959 au T. N. P. et au Théâtre Récamier, mise en scène de Jean Négroni.

Le théâtre du demi-siècle est un théâtre de la solitude. Nous en trouvons la marque la plus extérieure dans le fait qu'un certain nombre de pièces se réduisent, pour finir, au monologue tragique de l'homme seul : qu'il se soit refusé aux engouements collectifs (le Béranger de *Rhinocéros*), qu'il se soit aventuré où nul autre n'aurait osé (le Béranger de *Tueur sans gages*), qu'il ait perdu, dans sa fuite, femme et enfant (le Père des *Bâtisseurs d'Empire*), qu'il se trouve abandonné, au seuil de la mort, par le dernier vieux serviteur (le Hamm de *Fin de Partie*).

Au mieux, ils resteront deux sur la scène, n'ayant plus rien à se dire, ne se réconfortant guère, servant plutôt de jauge l'un l'autre à leur mutuelle solitude (M. Levert et l'employé des Postes de *Lettre Morte*), (Estragon et Vladimir d'*En attendant Godot*). Dans les *Chaises*, la solitude du Vieux et de la Vieille est soulignée par le choix du lieu où s'achève leur misérable existence : une île ; quand l'orateur paraît, il ne peut que proférer devant les chaises vides, quelques « sons gutturaux de muet ». Dans *Fin de Partie*, cette chambre nue avec ses « deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés », est une autre sorte d'île, un huis clos, où l'on peut d'ailleurs retrouver un enfer sartrien dont il nous est donné de jouir en cette vie même.

Car l'homme est seul. Cette découverte du XX^e siècle ne le cède en rien à celle de la bombe atomique, en conséquences tragiques. Rien ni personne

qui puisse combler ce vide de l'existence dont il vient de prendre conscience. Il est seul au milieu de ses semblables, trop semblables justement pour qu'ils ne soient pas lui-même encore. D'où un théâtre de la répétition, de la prolifération tout aussi bien. Quelle différence entre Estragon et Vladimir ? Deux pauvres bougres dont les répliques interchangeables reflètent la même attente sans espoir. Les personnages de Ionesco se multiplient et se démultiplient : Roberte I - Roberte II ; Amédée I - Amédée II ; Madeleine I - Madeleine II ; et, dans *L'Impromptu de l'Alma*, trois Bartholomeus. Très significative à cet égard, sa première pièce : *La Cantatrice Chauve*. Au lever du rideau, M. et Mme Smith expriment leur satisfaction anglaise. Au rideau : « La pièce recommence avec les Martin qui disent exactement les répliques des Smith à la première scène. » Une précision qui dépasse l'anecdote : à la création, « le recommencement final — peut-on dire — se faisait toujours avec les Smith, l'auteur n'ayant eu l'idée lumineuse de substituer les Martin aux Smith qu'après la centième représentation. »¹ Comme si Ionesco n'avait pas tout de suite senti que son œuvre tendait à montrer qu'un homme et un autre, c'est du pareil au même ; et pas seulement qu'un jour répète un autre jour. Mais il y avait déjà l'étonnante histoire des Bobby Watson, pour bafouer l'idée d'un destin individuel.

L'homme n'a plus ni destin ni caractère. Il ne conserve plus de son « humanité » traditionnelle que le sentiment d'un vide résultant d'une double faillite : celle de l'humanisme et celle de la foi. Et c'est sans doute parce qu'il ne se connaît plus de répondant dans quelque au-delà qu'il perd toute estime de lui-même. Ainsi glisse-t-on d'*En attendant Godot* à *Fin de Partie*. (On a beaucoup épilogué sur ce Godot toujours attendu et qui, de jour en jour, diffère sa venue.)

Et Vladimir et Estragon, s'ils continuent d'attendre — que pourraient-ils faire d'autre ? — ne nourrissent plus aucun espoir. De ce que l'Irlandais Beckett avait choisi ce nom de Godot, à inférer qu'il s'agissait de Dieu !... (God en anglais, comme on sait !) Oui, mais il y a aussi Pozzo qui se comporte en despote méchant avec son esclave Lucky, et qui devient aveugle tandis que l'esclave devient muet. Et il me semble que Dieu le Père, ce serait Pozzo bien plutôt, tandis que le Sauveur attendu en vain, Dieu le Fils, c'est Godot. L'un est aveugle et cruel, l'autre ne vient pas.

Hamm et Clov n'attendent plus rien, dans la tragique *Fin de Partie* par quoi s'achève l'existence de l'homme qui a compris. Compris quoi ? Avant tout, qu'il n'y avait rien à comprendre dans cette farce sadique qu'est la vie. *L'Acte sans paroles* par quoi s'achevait la représentation mimait très clairement ce désespoir absolu. Toujours « l'heure zéro », et « rien à l'horizon », quelque chose sans cesse « suit son cours », et cependant « il n'y a personne d'autre », « il n'y a pas d'autre place ». Dans un univers « noir clair », l'homme est un « petit plein perdu dans le vide ». Y a-t-il une vie future ? Quelle question ! « La mienne l'a toujours été », et si, derrière ce vieux mur, il y a un « au-delà, c'est l'enfer ». Que faire une fois encore ?

¹ Note de Ionesco.

Attendre : « Vous êtes sur terre, c'est sans remède. » Mais exhiler cependant toute la haine du progéniteur par qui fut infligée la vie : Nagg et Nell pourrissent dans leurs poubelles, leurs derniers désirs sont de bouillie et de dragée... et il n'y a plus de bouillie, plus de dragée. La haine de la vie est telle, chez Beckett, qu'elle ne lui laisse plus voir dans l'enfant qu'un procréateur en puissance ; et de tourner en dérision la pitié et l'amour qui traditionnellement gonflent pour lui le cœur de l'homme ! C'est le sens de l'histoire que se conte Hamm.

Tandis que Beckett nous convie au silence et recourt au mime, Ionesco entreprend la destruction des valeurs conventionnelles par la destruction du langage avec lequel elles ont partie liée de toujours. On a analysé déjà² l'extraordinaire invention verbale de Ionesco, sa verve cocasse qui tire une vertu comique de l'onomatopée et des cris d'animaux comme du calembour et de l'équivoque, de la pirouette ou la contre-petterie. Tout est bon à Ionesco, qui déconsidère la « parlerie quotidienne », les clichés du bon sens inepte, la convention verbale qui recouvre le vide de la pensée. C'est que, derrière les mots, il n'y a rien. Grâce à eux « on trouve peut-être tout, on n'est plus orphelin », dit la Vieille. Illusion que l'auteur dramatique s'emploie à dissiper. On est orphelin, et il est temps que nous le sachions. Peut-être saurons-nous en tirer les conséquences.

Si je me risque à prêter cet espoir à Ionesco, c'est que sa dernière pièce semble l'engager dans une voie nouvelle. Est-ce celle d'un optimisme (relatif) plus ou moins constructeur ? *Rhinocéros* n'a pas la force percutante des premières œuvres. Elle aura du succès : elle fait au public des concessions, qu'en dépit des volées de bois vert du Beckett, Vian, Ionesco lui-même, il n'a pas cessé d'espérer. On n'en est plus, avec Ionesco, au temps (1950) où il donnait comme dernière indication de jeu à sa pièce (*Jacques ou la soumission*) : « Tout cela doit provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une honte. » Le public du Théâtre de France s'en va au contraire fort content de lui : tout le monde rhinocéros, sauf Béranger, mais chacun s'identifie à Béranger, naturellement. Retour à une vue manichéenne et consolante du monde qui pourrait bien être fatale à son humour.

Je retiens en effet d'un très bon article de Jacques Sternberg³, cette « non-définition de l'humour » : « Jamais l'humour n'est assimilable de près ou de loin à la gaîté. Jamais il n'en vient, jamais il n'y va. » Et je constate que seul, *Rhinocéros*, de toutes ces pièces du demi-siècle, peut passer pour une pièce gaie. Cela va même jusqu'à un côté carnaval qui divertit, je le veux bien, mais... justement ! Les autres ? Tragédies pour Beckett, Vian, Pinget, très certainement. Et pour Ionesco : anti-pièce, drame comique, comédie naturaliste, farce tragique, pseudo-drame... comme il les dénomme lui-même. Disons en gros : comédies dramatiques, si nous voulons ; mais jamais comédie légère ou vaudeville, avant *Rhinocéros*.

² Voir par exemple, l'intéressant article de J. S. Doubrovsky dans la N. R. F. de février 1960.

³ Les Lettres Françaises, 31 décembre 1959.

Je reviens à Sternberg qui poursuit : « Le mot « sérieux » n'est pas moins choquant. L'humoriste, me semble-t-il, prend tout au tragique, mais rien au sérieux. » Or, le rire que provoquent Vian, Beckett, Ionesco première manière est toujours déchiré, grinçant ; toujours en porte à faux ; toujours incongru ; arraché à notre légèreté, et destiné à nous apparaître terrible quand nous nous ressaisirons. Ce qui le déclenche, c'est le sérieux justement avec lequel, sur scène, ces hommes, ces femmes mènent (on ne mènent pas, c'est tout un) leurs petites affaires. A coups de raisonnements logiques, à force de vérités premières. « On ne te croira jamais, quinze ans après le meurtre, que tu l'as tué dans un mouvement de colère. Quand on attend quinze ans, cela ne peut être que de la préméditation... — Voyons, Madeleine... — Tu vas encore dire que je n'ai pas de logique. » La discussion aussi entre les Smith pour savoir s'il y a ou non quelqu'un lorsqu'on entend sonner à la porte. Ou le drame de famille parce que Jacques n'aime pas les pommes de terre au lard. Tout cela acharné, péremptoire... dérisoire ! Tant de sérieux est dérisoire, car il est celui de fantoches — mais c'est nous les fantoches — qui tentent d'échapper au sentiment tragique de leur néant : sans avenir, et incapables de se dépêtrer d'un passé lui-même fait de rien (*Amédée*), ou traqués par une mauvaise conscience qui les pousse à un bluff grimaçant (*Les Bâtitseurs d'Empire*). Mais il faut vraiment nous amener de haute lutte où il nous est amer de nous rendre, à la lucidité qui dissipe ce sérieux ridicule et mensonger et nous place devant le tragique de l'existence, désespérés peut-être, mais hommes enfin. Nos auteurs dramatiques s'y emploient. Et leur arme est bien l'humour, l'humour de glace⁴, qui de surcroît ne saurait être que noir.

C'est pourquoi, de tous, Beckett me semble le plus parfait humoriste, qui est le plus désespéré, qui méprise même de nous faire rire : aucun comique de mots, ou si énorme qu'il en est la dérision (« qu'elle se tienne coïte ») ; quelques paraboles (le tailleur et le pantalon), des ruptures de ton (Hamm contant son histoire). Il use surtout de la parodie (Lucky pensant, Nell évoquant son lac de Côme), et de la définition : « Nous ne sommes pas d'ici, Monsieur. — Vous êtes bien des êtres humains cependant. A ce que je vois, de la même espèce que moi (il éclate d'un rire énorme), de la même espèce que Pozzo ! D'origine divine. » « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. »

Beckett, en fait, rejette tous les masques, prend appui sur le silence et nous ramène au silence. On dira sans doute que c'est manquer d'esprit. Mais justement, l'humour qui est désespoir, n'en a que faire.

Raymonde Temkine.

⁴ « L'humour est révolte, certes, mais révolte qui a depuis longtemps dépassé le stade du feu pour entrer dans son âge de glace. Il ne revendique jamais rien, surtout pas l'apport d'une solution. L'humoriste sait bien qu'il n'y a pas de « véritable » solution, puisqu'il n'y a pas de « véritable » issue. Et surtout, fait essentiel, il ne *sait que cela*. » J. Sternberg (article cité).

JEAN TARDIEU

VIEIRA DA SILVA

Entre, espace, mon hôte ! Blanc, écarlate ou bleu selon l'heure. Toutes ces petites portes du haut en bas de la création seront ouvertes sur tous les seuils pour t'accueillir. Tu seras libre de faire vibrer et miroiter le quadrillage des reflets qui bougent dans la lumière. Fragments éparpillés, traces légères du sang des couleurs sur la neige, lances effilées du soleil, pluie d'éclairs et d'ombres se recourent avec les lignes obliques de l'horizon. Cela fait un tissu d'alvéoles dont je ne connais pas la surface, mais dont la trame et l'envers me parlent davantage.

Je traverse avec aisance la ville entière. Je gravis des armatures de fer, grises et pâles comme des buées. Me voici au pied d'un mur de plume et de laine. Il bascule et devient un haut plateau doucement incliné, penché par l'orage. Comme un point lancé hors d'un plan, je m'élève encore. Je vois la cité qui fut ou qui sera. D'en haut, ce ne sont que des lignes croisées, interrompues, un damier de traces à peine ombrées, plan de ruines, plan du futur, tel que le voit l'archéologue avec son œil d'aigle ou l'architecte avec ses pattes de compas. Tout à coup je retombe. Au fond des rues, dans la pénombre lunaire, je vois la découpe des toits, des tours, des cheminées. Mais il y a toujours l'espace : la liberté des nuages coule dans mes veines.

Ce monde est un monde à claire-voie. Un monde traversé. Les épaisseurs se sont effritées, effondrées. Tout sort de soi-même dans l'émerveillement du rêve qui nous rend libres. Tout communique et s'ouvre, feuille, fleur, volet, rocher, signaux lumineux, durées inégales suggérant un langage chiffré.

Que dire, sinon l'obsédante présence et les énigmes inlassables de la réalité ? Si nous naissions soudain à l'âge d'homme, ignorants mais le regard frais, nous ne verrions qu'un semblable mirage, qui nous atteindrait en plein cœur, éveillant en nous des émotions immédiates et violentes, mais dont la signification nous serait inconnue.

Voici des traits gris noirs entrecroisés, par où fuient des rouges, des pâleurs, des fumées, des appuis foncés. Une étendue blanche, à peine fondue au bleu, roussie par places, parfois teintée de mauve ou salie de bistre, respire au travers de ces mailles qui se resserrent ou s'élargissent, comme si le vent les secouait dans l'équilibre de l'espace réparti ; c'est bien ainsi que se métamorphose en moi tel aspect changeant de la terre où nous vivons, tel moment de la vérité.

La vérité surtout, c'est le Passage, cette modulation du temps coloré, ce train qui glisse et nous emporte et nous installe dans la vitesse. Partis du souvenir des choses, que l'oubli dévore à moitié, méditant sur ce qui change au dehors aussi bien qu'en nous-mêmes, nous voyons ce qui éclate, ce qui s'éparpille et tourbillonne — plutôt que l'antique illusion de la stabilité.

Cependant, à cet étage supérieur, s'élabore une nouvelle structure, flexible et fine comme l'épée. Elle naît du mouvement lui-même qui lance à l'horizon les rails, les ponts suspendus, les trajectoires sans fin — dans le registre de l'aigu, dans la demeure des oiseaux.

Je n'habiterai plus désormais que cette cité inconnue, entre hier et demain, à l'extrémité des échafaudages, où le grand air circule, où la paume des mains posée à plat sur les choses les fait tourner sans effort, où les pierres deviennent transparentes et irisées comme des bulles, où la lourdeur cède à la délicatesse — où l'on peut vaincre avec le souffle seul, sans autre ruse qu'une pure patience, attentive au progrès intérieur.

« De la peinture abstraite », d'où ce fragment est tiré, paraîtra prochainement aux éditions H.-L. Mermod.



Vieira da Silva : *La ville suspendue.*

Huile sur toile. 137 × 115 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



Vieira da Silva : *Peinture.*

Huile sur toile. 97 × 130 cm. Collection particulière, Lausanne.

Vieira da Silva au fil des jours

Fragment de journal.

De Vieira da Silva j'ai un premier souvenir, déjà lointain, mais précis. C'était au temps où elle habitait Boulevard St-Jacques un palais de planches ôcre brun. Les pas dans l'escalier de bois avaient des résonances nostalgiques. L'odeur ambiante tenait des vieux livres piqués. Un extincteur fixe dans une encoignure, un sceau, une hache bizarre balafrée de rouge annonçaient de possibles dangers. A sa porte, près d'une ardoise (invitation, en cas d'absence, à laisser un nom, le signe d'un passage), pendaient au bout d'un fil un crayon et une sonnette. Elle répondait, quel que fût le geste, par un tintement sec et énérvé. Les ondes qu'elle provoquait se cassaient vite. Vieira angoissée accueillait le nouveau visage qui apparaissait et qui allait s'installer un moment près d'elle, inquiète des mots qui seraient lancés comme autant de petits cailloux criblant son silence.

L'ombre creusait l'atelier de longues perspectives ; au bout y vivait un éclat perdu sur une bouteille au ventre gonflé, à la taille étroite. Une reproduction de Lorenzetti accrochée au paravent par une punaise sommeillait à côté d'une photo d'échafaudage fantastique arrachée dans un hebdomadaire illustré. Entre deux armoires sévères souriait à pleine dents jaunies un harmonium où une partition attendait. Un mobile de Calder frileux tremblait au-dessus d'un caoutchouc étirant ses feuilles moirées. Un grand fauteuil en paille des Canaries grinçait de toutes ses volutes à chaque mouvement du corps. Bruit fantastique comme un pas sur le gravier qui se veut silencieux au jardin du soir. Une grande grotte d'ombre recelait une réserve de toiles. Sur le devant, un saint Sébastien constellé de flèches laissait filtrer un sourire serein. Au loin, sur une étagère percluse sous le poids des livres, vivait un poudroisement d'objets exotiques : coq du Portugal, carreaux de Delft, vases en opaline, en porcelaine blanche chiffonnée d'or, carreaux d'un bleu profond de nuit d'été tenant en son centre une étoile polaire. Au-dessus, très au-dessus de la tête (tout un univers de silence et d'ombre) s'arc-boutaient des poutres et des étais, bel et solide éventail déployé.

Disposés en cercle autour d'un chevalet, des tableaux. Tous en travail. Soudain, Vieira prenait un pinceau pour ajouter, là où personne n'y songeait, une minuscule petite tache de couleur. Tout à coup familière et discrète, elle balayait verticalement et horizontalement sa toile (une superstructure petit à petit s'agençait). Ou elle laissait ouvert, pour soigneusement les meubler par la suite, des échappées, des couloirs, maintenant silencieux, mais qui plus tard s'animent, sous la main, quand son esprit y aurait déchiffré sa voie...

Guy Weelen.

Vers une description méthodique du symbole dans notre littérature¹

I

Dans *Genèse de la sensibilité poétique moderne*², nous nous sommes attachés à mettre en lumière les variations de la fonction symbolique dans l'imagination occidentale avant et après la Réforme. Désormais s'imposerait une description d'ensemble de la nature et de la fonction du symbole, tel qu'il apparaît dans notre civilisation, par opposition au signe, dont le distingue avec raison Cassirer et son école. On est amené ainsi à concevoir deux sortes de relations analogiques. L'une serait l'analogie allusive ou signifiante, au sens de Zwingli pour lequel l'eucharistie « signifiait » le corps du Christ, sans en participer substantiellement. A travers elle se trahit, dans l'histoire de la sensibilité humaine, l'impossibilité du contact entre la conscience et la substance réelle du monde. L'analogie « signifiante » règne quand l'homme désespère de la nécessité de « dire et penser de l'étant l'être », dont parle Parménide. C'est, en d'autres termes, *l'analogie symbolique*, au sens où nous entendons ce dernier mot dans notre essai mentionné plus haut.

Par contraste avec la précédente, l'analogie participante et substantielle établit un rapport immédiat entre l'expérience sensible — siège de la réalité immanente — et la conscience humaine qui s'y épanouit. Elle consiste justement à dire et à penser l'être à partir de l'étant. C'est *l'analogie mythique*, dont la transsubstantiation est l'exemple suprême dans la chrétienté occidentale.

II

Pour emprunter à l'ancienne Rhétorique quelques termes rébarbatifs mais précis, le symbole est, comme la métaphore, quoique de manière différente, une forme de métonymie. Dans la métaphore proprement dite, on prend une *partie* pour une autre *partie*. La première est en général inattendue, parce que située hors des chemins battus du langage ; la seconde s'impose comme une évidence tombant sous les sens. Quoiqu'il y ait ainsi

¹ Extrait des *Artistes de la faim*, à paraître prochainement aux Ed. Gallimard.

² Cf. la revue *Preuves*, février 1960.

renouvellement de l'expression et invention d'image, on ne sort pas vraiment du domaine des choses connues ou déterminées : entre les deux éléments, substitués par l'effet de la métaphore, les équivalences sont présupposées. Il s'agit encore, ici, d'un jeu d'images qui se ferme sur lui-même. Certes, l'imagination créatrice est active, elle se libère du constat plat et banal des faits. Mais elle n'en demeure pas moins captive à l'intérieur du cercle grandissant de la métaphore.

Par contraste avec la métaphore, entachée de finitude, le symbole, qui est également un genre de métonymie, se range parmi les figures de rhétorique que l'on désigne sous le terme de « synecdoque ». Dans celle-ci, la *partie* peut être prise pour le *tout*. Comme instrument de style et type d'expression humaine, le symbole consiste dans l'infléchissement de l'expérience existentielle concrète (la « partie » de la synecdoque) dans le sens de son fondement ontologique (le « tout » du monde réel). Il faut toujours considérer le symbole sous ses deux aspects constitutifs : ici la « partie » — contingente — ressortit au monde clos des existants, mais le « tout » — absolu — englobe la structure ouverte de l'univers, et correspond à la totalité incommensurable de l'être.

Ainsi, dans l'ordre de l'expression symbolique elle-même, distinguée de l'univers des signes, deux modes se proposent, selon le sens métaphysique que l'homme, à divers moments de son histoire, attribue au « tout », et, par voie de conséquence, à la « partie » qui signifie ce tout dans l'équation complète du symbole. Examinons rapidement ces deux possibilités.

III

Si le Tout du monde est perçu par l'homme à la façon d'une présence, la « partie » symbolique sera d'autant mieux prise pour ce « tout » qu'elle se saisira plus profondément, aux yeux de la conscience, dans sa réalité propre, sa finitude et sa détermination d'objet réel : de ce fait même, elle participera du « tout », sans solution de continuité métaphysique. C'est le cas de l'image mythique. Alors le symbole ne jouera pas le rôle d'un *mémorial* de la réalité évanescence (comme il le fait chez Zwingli, Calvin, et dans la poésie moderne). On n'érigera pas, par procuration, une dérisoire et fictive image de remplacement, à la place d'un « tout » qui fait éternellement défaut dans notre esprit. Dans ces circonstances, la « partie » de la synecdoque sacrée, au lieu de signifier la carence de l'être absolu, se manifestera comme son témoignage sensible à la surface de l'existence quotidienne : elle sera le véhicule d'une épiphanie. Dans l'orthodoxie chrétienne, par exemple, les saintes espèces sont le vrai lieu du monde, le réceptacle de la présence réelle. Dans cette optique se situe aussi le symbole tel que Goethe l'a conçu et décrit dans ses *Ecrits sur la Littérature et la Philosophie* ou dans les *Conversations avec Eckermann*. L'image littéraire, chez Goethe, tend à s'éloigner de la simple métaphore, pour se confondre, à la limite rêvée par le poète, avec la présence tangible du monde. Dans le symbole tel qu'il

l'entend, la « partie », devenue désignation du réel singulier, aspire à faire corps avec le « tout » de la réalité, qui prend pour Goethe un aspect nettement sacré. Dans les « objets heureux pour l'homme », qu'il rencontre comme par miracle au cours de ses promenades matinales, et qui sont la source visuelle des images symboliques à l'œuvre dans ses poèmes, il cherche l'apparition substantielle de l'être. Dans sa pensée poétique, comme dans son esthétique du roman et du théâtre, Goethe place au centre cette participation symptomatique d'une image unique et claire à la totalité sous-jacente, complexe, mais accessible à l'œil par sa surface singulière ; dans tous les domaines de l'art et de la science il exalte ce qu'il nomme par ailleurs « le caractéristique ».

Dans l'état de conscience négatif qui s'oppose à celui de Goethe, et définit la modernité, le « tout » est *a priori* ressenti comme absence et perte. Nous touchons ici à l'essence de la poésie symboliste moderne : dès lors, la « partie », dans l'équation du symbole, jouera d'autant mieux le rôle du « tout » (perçu comme le Rien), qu'elle se saisira moins sous l'aspect d'une réalité substantielle, mais plutôt sous celle de sa propre évanescence, de « sa presque disparition vibratoire » comme l'écrit précisément Mallarmé. Dans son mouvement hyperbolique vers le néant-limite désiré, la « partie » symbolique s'appauvrira de son être-là ; elle sera vidée de sa vérité humaine propre, privée de ses liens — révélés illusoirement — avec une fausse totalité qui s'inverse en non-être. Ici la « partie » figurative qui s'infléchit vers l'absence désigne encore le « tout », devenu l'universel néant. A la limite que nous avons franchie, le symbole poétique moderne se mue en signe incarné de la grande vacance ontologique.

IV

Si l'on veut définir, selon sa nature et sa fonction, le symbole tel qu'il apparaît dans notre tradition, on le fera de manière contradictoire. On le définira tantôt comme une « synecdoque néantisante », qui tend vers l'abstraction, tantôt comme une « synecdoque réalisante » ouverte sur le monde sensible. L'hyperbole négatrice de Mallarmé, le symbole poétique moderne en général, le symbole onirique selon la conception de Freud³, la parabole kafkaesque, sont des exemples de la première. A la seconde correspondent les figures mythiques des religions de l'Antiquité ; les symboles goethéens — images-témoins de l'« Urphänomen » qui est, selon ce poète, « à la fois réel, idéal, identique, et symbolique » — les affrontements personnels du sacré dans l'Ancien Testament et les Evangiles ; le pain et le vin transsubstantiés de l'eucharistie. L'histoire de la sensibilité de l'Occident se lie à ces décisives alternances. La vérité des images est question de vie, non pas de littérature : nos symboles nous définissent.

Claude Vigée.

³ Cf. notre essai *La Théorie du Symbole chez Freud*, La Table Ronde, décembre 1956.

Nuit de brume

*L'odeur de cette nuit de brume
Une haleine morte, le pas
Près de celui qu'on ne voit pas.
Quel abîme à tes côtés fume ?
Compte les jours derrière toi
Au bas affreux de cette page
Qui te suit comme un chien sauvage.
Au bruit de tes talons de bois
Ici tous savent ton passage :
Comme ils rient dans leurs fausses mains !
Devant ? Ah ! ce sera demain.
Plus qu'un unique paysage :
Toujours plus faibles, le bouleau,
Le saule pleurant des terrasses,
Bien pauvres lampes sur tes traces,
Un murmure de vent sur l'eau
Qui de ton cœur même se lève
Et pour lui seul, tambour profond.
N'espère aucun écho le long
De cette route qui s'achève.*

Vio Martin.

L'humour, Satie, les autres et la musique

J'ai relu naguère tout l'œuvre d'Erik Satie, Prince de l'Humour. Exaspéré par cette musique maigrichonne, qui laisse toujours dans l'attente de quelque chose qui ne vient jamais — ou si rarement — je me suis convaincu que l'humour n'entraîne pas dans la vocation de la musique.

Mais aussitôt, en moi, que de protestations vives et tenaces ! Elles me venaient de tous les âges et de tous les pays de l'empire sonore. L'humour affleure, sourit, éclate partout : chez les troubadours, chez les polyphonistes, comme Jannequin, Costeley, chez Monteverdi (en certains madrigaux, dans le *Couronnement de Poppée*), chez Couperin et chez Rameau, chez Bach. Le style galant du XVIII^e siècle y trouve un de ses ornements les plus exquis. L'humour est de Mozart, de Haydn, de Beethoven — de Schubert certainement, même de Berlioz. Schumann y excelle. Et le Wagner des *Maîtres-Chanteurs*, et Brahms, le plus sérieux des compositeurs, et Mähler aussi, et Debussy, Ravel, Schmitt bien entendu, Strawinsky, Milhaud, Poulenc... Tous, tous. A leurs heures. Tous les maîtres sont des humoristes. Non, pas exactement : mais tous les maîtres se montrent capables d'humour.

Alors, Satie ? Il y faut donc regarder de plus près. Voyons, Satie, qui a écrit les *Morceaux en forme de poire*, la *Sonatine bureaucratique*, les *Chapitres tournés en tous sens* — Satie qui commente aussi une pièce intitulée *Son binocle* : « Très lent s'il vous plaît... il le nettoie tous les jours... pliez doucement », ou une autre : « *Corpulentus, cœremoniosus, substantialis* », ou encore : « en serrant les dents... en pensant à votre concierge », Satie qui bouffonne : « Le rossignol est dans son terrier. Le hibou allaite ses enfants. Le marcassin va se marier » — Satie qui déclare : « J'ai fait l'an dernier plusieurs conférences sur l'Intelligence et la Musicalité chez les animaux. Aujourd'hui je vous parlerai de l'Intelligence et la Musicalité chez les critiques. C'est à peu près le même thème » — Satie n'est-il pas l'Humour même.

Eh bien ! non ! Effacez les paroles. N'écoutez plus que la musique. Que reste-t-il ? Un peu de musique peut-être, parfois. Mais plus d'humour. On s'aperçoit vite, par cette simple expérience que l'humour chez lui est dans les mots, que c'est sa verve de table d'hôte pour commis-voyageur qui fait illusion. Ce sont ses écarts de langage qui ont favorisé la légende. S'agit-il bien d'humour d'ailleurs chez l'écrivain Satie ? Ou plutôt de satire, d'une satire amère, gringante ? Qui ne manque pas de mordant certes ; il va

jusqu'à l'ironie. Et quand aux meilleurs moments il y mêle un brin de loufoquerie pataphysicienne, une bouffée de fantaisie surréaliste, il est plaisant, il est cocasse avec agrément.

Le cas de Satie, négatif en dépit de sa réputation trop bien établie par des amitiés touchantes, et grâce à l'incuriosité indifférente du public, éclaire sur l'humour musical.

Le mot trompe. Il y a bien des sortes d'humour, bien des nuances et des degrés. Il y a un humour précis et sec qui convient à la prose. Il y en a un qui est poétique, mêlé de tendresse, de pitié, d'émotion : c'est le vrai, celui qui convient à la musique. Il y a aussi un humour fantastique, plus rare, dont les réussites shakespeariennes sont exceptionnelles : celui de Beethoven dans les Scherzi de certaines symphonies.

Un excès d'humour est comme un vent trop vif où le parfum poétique s'évapore. Il faut du tact au compositeur. C'est une affaire d'équilibre périlleux. Un rien de trop, et l'on bascule dans le vulgaire : c'est arrivé à Chabrier, d'aventure. Quelle mesure, quel goût dans *Così fan tutte* ! C'est pourquoi souvent, un musicien se contente d'une indication fugace, une ou deux mesures de pastiche, une brève citation : c'est ainsi que fait Debussy volontiers.

Il y a eu beaucoup d'humour dans l'opérette, dans le ballet, dans les œuvres d'intention descriptive de ce siècle. La musique y a subi de graves atteintes. Ce serait toute une histoire.

La musique atonale et sérielle semble se refuser à l'humour par essence. Il faudrait se méfier d'un art si constamment grave qu'il ignore de parti pris le sourire, qui est le propre de l'homme, mieux que le rire. Or Schönberg cligne de l'œil parfois entre un dièse et un bémol (par exemple dans *Pierrot lunaire*, dans les *Trois satires pour chœur* op. 28, dans *La Suite* op. 29), et Alban Berg aussi, dans *Wozzek* notamment. Faut-il signaler John Cage, et ses compositions pour piano préparé, ou son fameux concerto de silence ? (il s'assied devant le piano, montre en main, demeure immobile trois minutes sans jouer une note, puis se lève). On risque de croire non sans quelque apparence de raison que ce n'est plus de la musique sérieuse. Autant que cette poésie dont on nous assure que le point extrême est le silence, en somme. Je ne décelerai pas à coup sûr l'humour dans l'œuvre de Pierre Boulez, mais je ne m'étonnerai pas de l'y rencontrer quand l'œuvre me sera plus familière et plus ouverte, car il y en a beaucoup dans le regard malicieux de l'homme.

Enfin, il y a la musique concrète, la musique électronique dont les matériaux même peuvent servir excellemment une intention humoristique. L'humour n'y est pas toujours volontaire. Il faut ici encore attendre un peu de temps pour que la noblesse foncière et le sourire amusé ne se heurtent pas. Mais cet art neuf ne peut s'épanouir sans faire à l'humour la place qui lui convient, car décidément la vocation de la musique exige l'humour — en sa juste, et difficile, et humaine mesure.

Maurice Faure.

ZOLTAN KEMENY

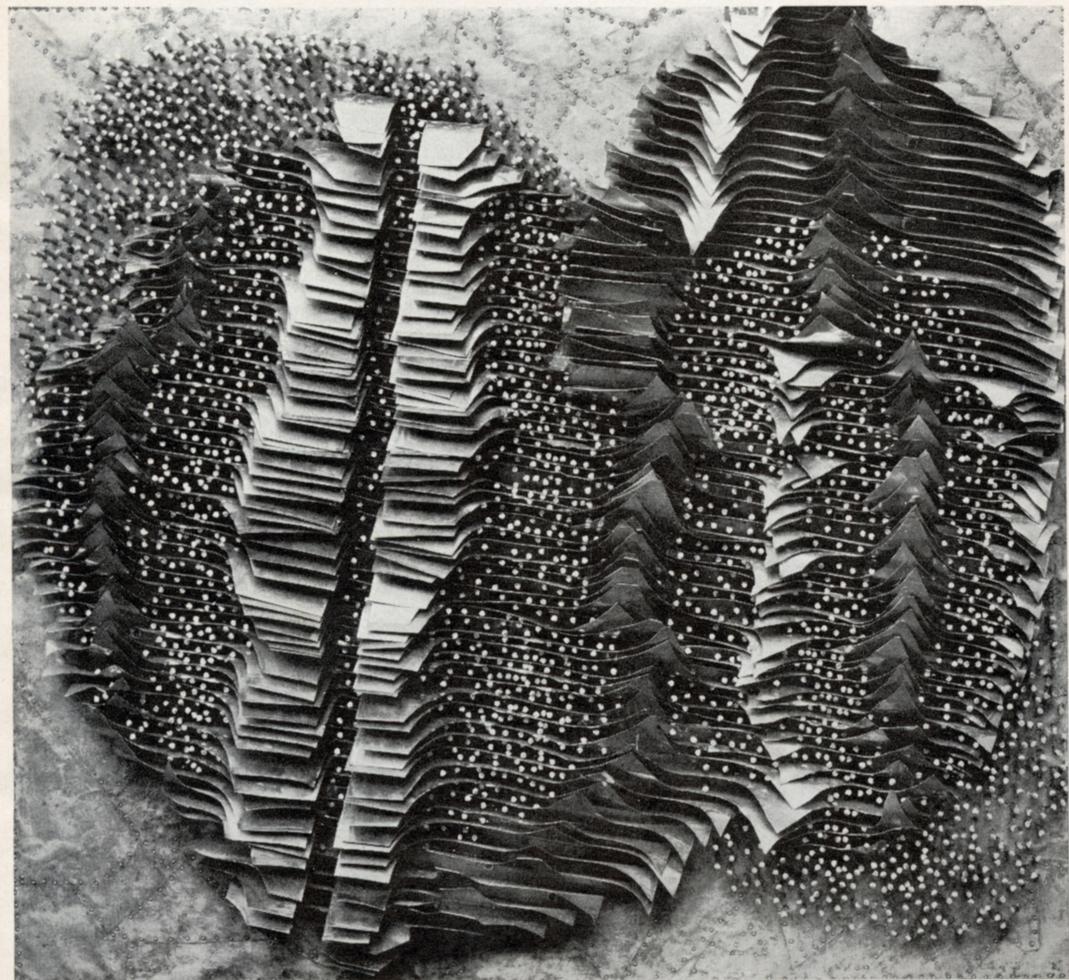
... A même le mur surgit une végétation qui mêle l'aigu au coupant, l'arrondi au déchiqueté. Ou parfois c'est un pollen de rouille qui, déposé en larges couches, s'apprête à faire lever un soleil ignorant encore de son futur éclat. Tout un monde embryonnaire s'éveille dans la matrice de ses reliefs que baigne une chaleur sourde. On y pressent la germination des aubes, des crépuscules. Amorphe, la vie pullule, se tord, se hérissé, s'essayant cent fois, mille fois aux mêmes tentatives pour rassembler la force finale dont elle aura besoin.

Les vides ont beau s'élargir, jamais ils ne consomment la séparation des éléments que, telles des artères, ils canalisent dans un incessant brassage, circulation tantôt pressée, tantôt rare ou parfois suspendue avant le spasme. Parcours de frissons qui soudain les contractent, les dilatent, les écartèlent, les évident, les étalent, les amincissent, les divisent, les éléments semblent préluder à une existence qui, plutôt que de se déclarer, se dilapide dans le jeu des combinaisons. Ou fuyant devant quelque inexplicable danger, voilà qu'ils se serrent, se tassent, se chevauchent, s'imbriquent, multipliant les figures paniques. Plus souvent on les voit qui, feuilletant l'air, l'aspirant, l'ébréchant, le repoussant aussi, composent avec l'extérieur pour s'y insérer ; mais c'est à peine si les lames s'entr'ouvrent, se recourbant à la limite de l'espace pour se défendre d'y céder. Soucieux de parer à la menace, ils lui opposent l'assemblage compact de leurs cônes luisants ou lui tendent, comme autant de pièges, leurs anneaux, leurs cannelures, leurs laminoirs, leurs peignes. Le monde extérieur se coupe, s'effrite, se déchire sur leur dispositif tenace. Seule y est admise la lumière. Encore y est-elle traitée de telle sorte qu'au lieu de modeler des formes, c'est elle qui perd la sienne pour recouvrer son pouvoir originel de matière ignée. Ainsi devient sensible le remuement de la terre, de l'écorce, de la tige, du rocher, des feuilles, des nervures, de toute la vie qui, dans l'épaisseur des choses et du temps, aspire à l'expression. En deçà de l'espace, ce sont des vibrations, des crépitements, des percussions que l'oreille écoute et dont l'œil suit le travail mystérieux, comme si de cette biologie et de cette physique mises à nu devait surgir, à la suite de quelque imprévisible mutation, une nouvelle loi.

René Berger.

Fragment d'un texte à paraître dans la revue *XXe siècle*.

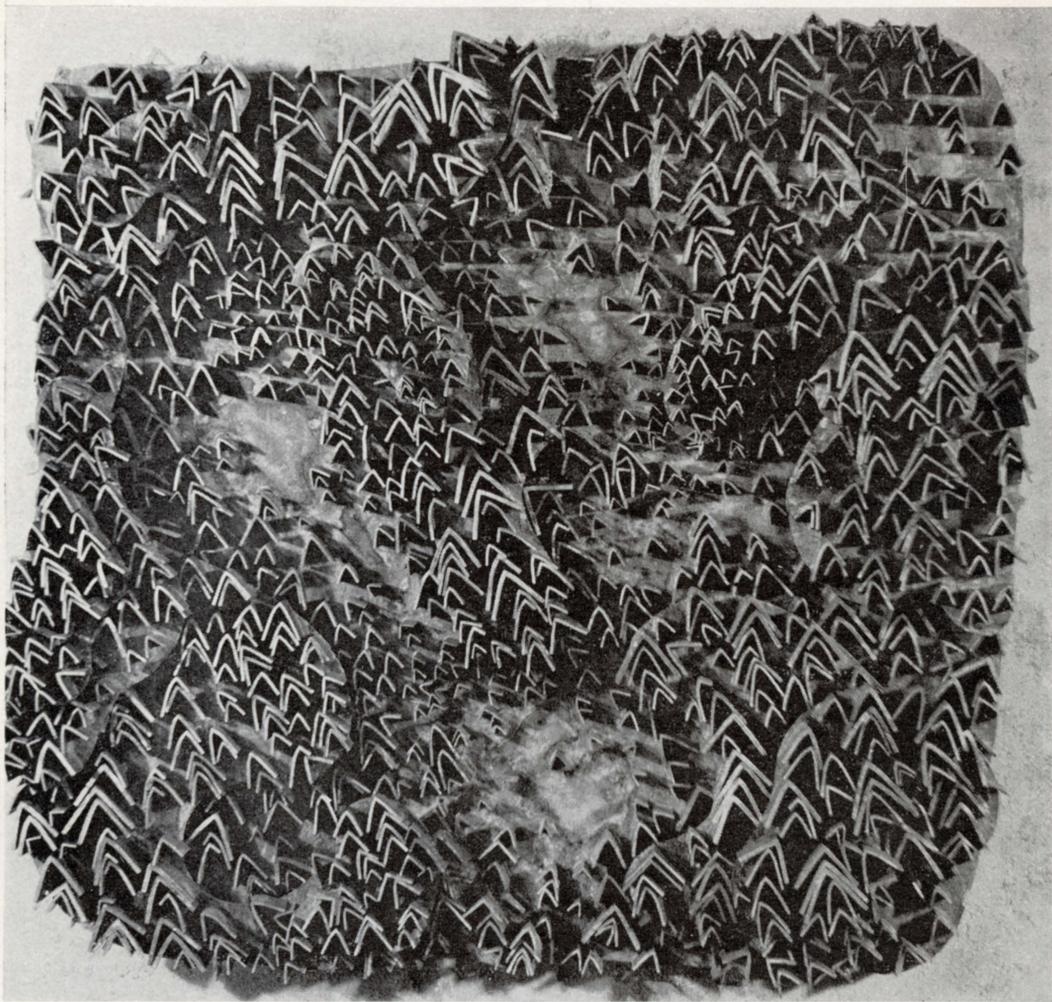
Zoltan Kemeny, né le 21 mars 1907 à Banica, en Transylvanie. Part pour Paris en 1930 où il s'établit et travaille comme dessinateur pour ferronnerie d'art et pour verre gravé. En 1942 vient en Suisse et s'établit à Zurich. Recommence à faire de la peinture. Première exposition à Zurich en 1945 à la Galerie des Eaux-Vives. Première exposition à Paris en 1946 à la Galerie Kléber. En 1959 : exposition particulière au Musée des beaux-arts de Zurich. Participe au « Documenta II » à Cassel, à l'exposition « Sculptures » à la Hanover Gallery à Londres et à l'exposition circulaire « European Art Today » aux Etats-Unis. Ses travaux se trouvent au Museum of Modern Art à New-York, au Musée des beaux-arts à Zurich et dans de nombreuses collection particulières.



Zoltan Kemeny : *Petit soir le matin*, 1959.

Cuivre et aluminium. 101 × 92 cm.

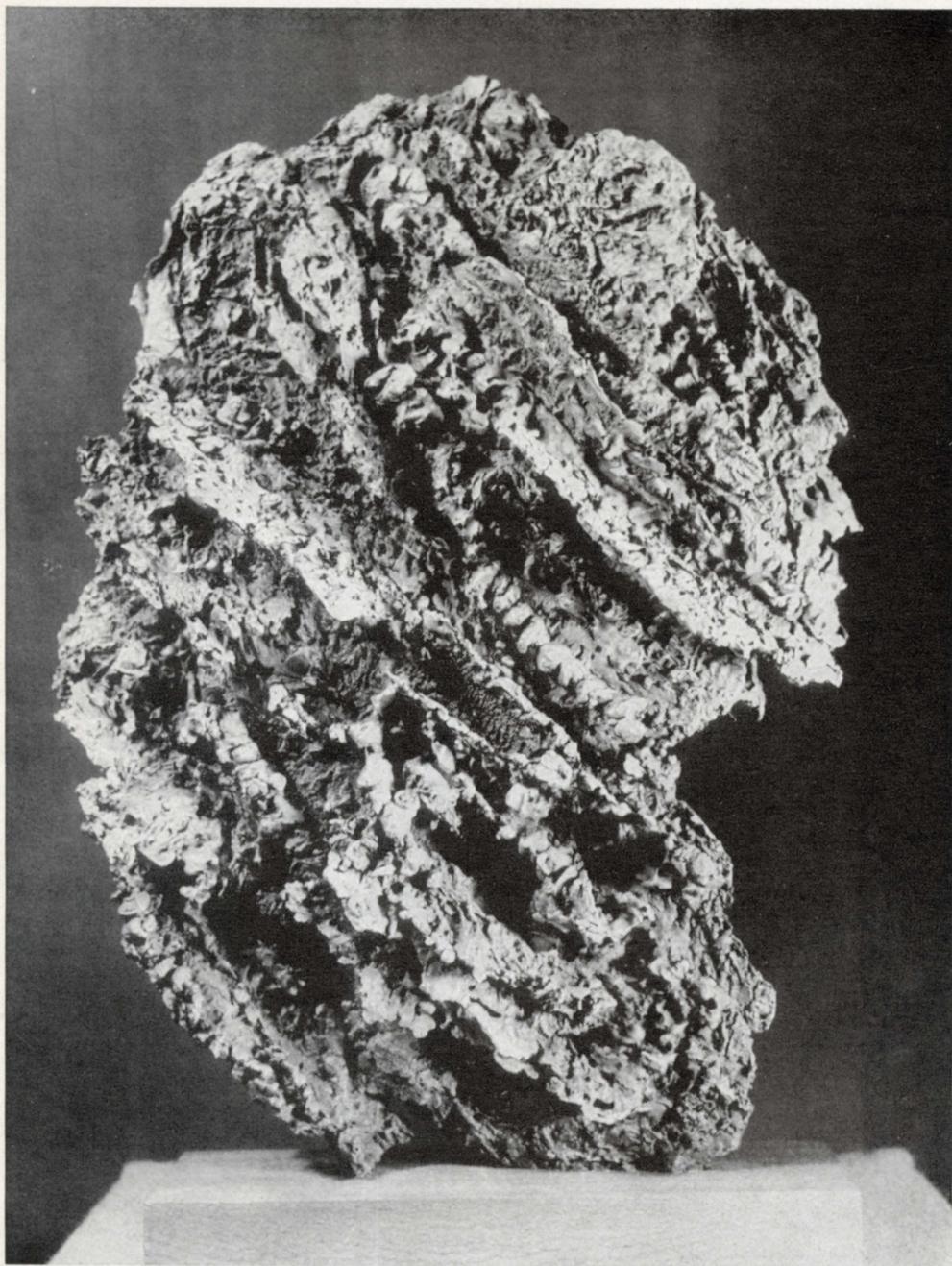
Collection particulière. Cliché Galerie Paul Facchetti, Paris.



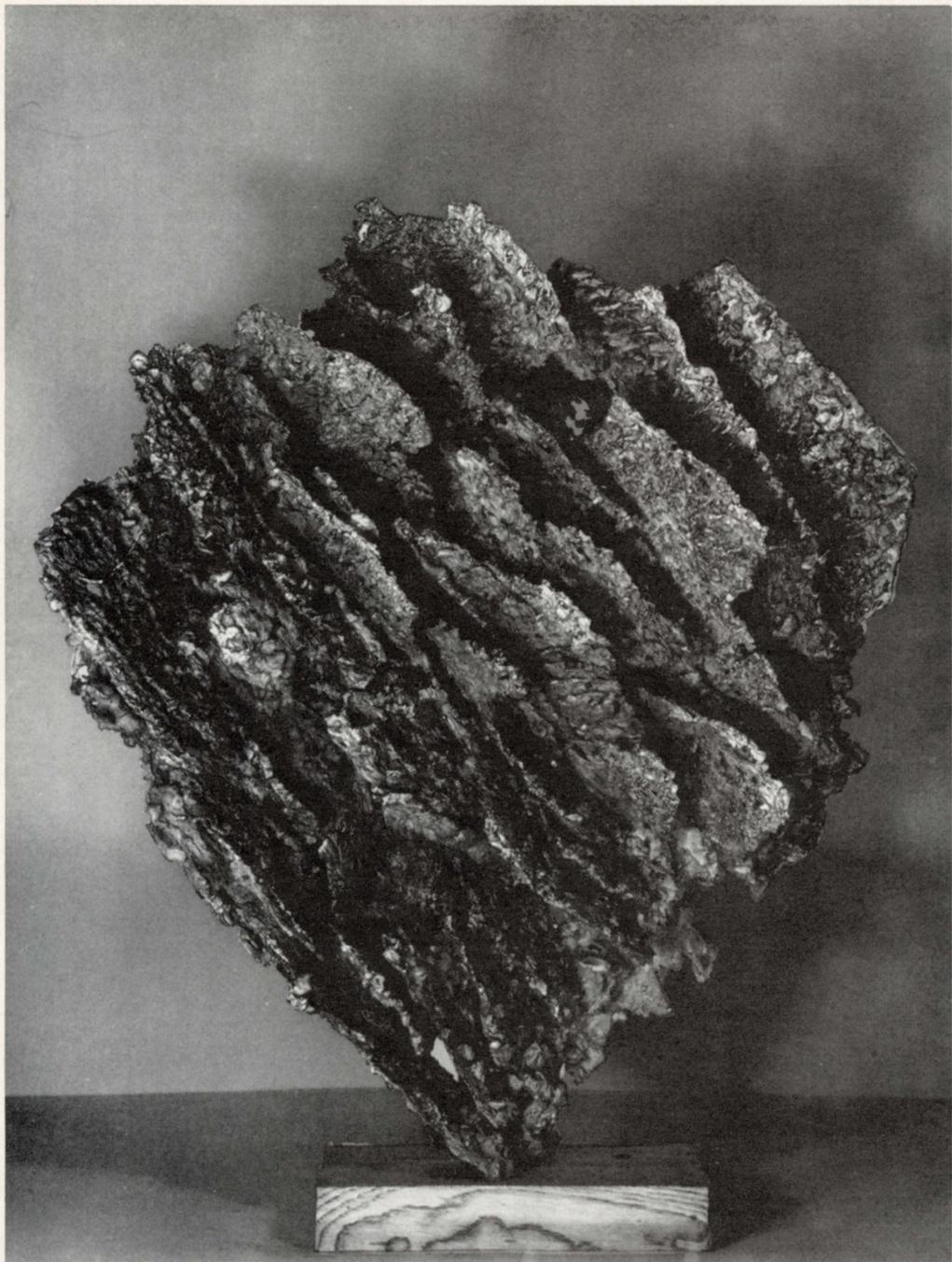
Zoltan Kemeny : *Nature*, 1958.

Cuivre jaune. 78 × 74 cm.

Collection particulière. Cliché Galerie Paul Facchetti, Paris.



Giorgio de Giorgi : *Pierres de bronze*. Sculpture.
Photo Galerie XXe Siècle, Paris.



Giorgio de Giorgi : *Pierres de bronze*. Sculpture.

Photo Galerie XXe Siècle, Paris.

GIORGIO DE GIORGI

... Voyez ces sculptures : elles ne sont pas des pierres, malgré leur aspect pétrifié, ni des fragments de tronc, malgré leur aspect ligneux ; pas plus que ces reliefs ne sont des plaques d'humus ni des empreintes antédiluviennes. Qu'ils rappellent tout cela, je veux bien, et encore beaucoup de choses, des coulées de lave, des bouquets de fougères arborescentes, des débris de coquillages, des feuilles de schistes affouillées par l'eau... Ses œuvres tendent pourtant à une « ressemblance » qui n'est ni de l'ordre du simulacre, ni de celui de l'allusion. Négligeant les objets de la conscience claire, elles mettent en branle des sensations assoupies, non pas disparues. Que notre corps participe de la fibre du bois, de la porosité du calcaire, que des racines invisibles le relient au sol, qu'il soit comme lui spongieux par places, dur avec le galet, ailleurs pétri d'humus et de branchages, les résonances ne finissent pas de s'accorder. Dépouillant l'homme des dépôts successifs dont les civilisations l'ont chargé, nettoyant l'histoire des chronologies qui l'encombrent, l'artiste remet à jour la préhistoire :

*Lorsqu'en haut le ciel n'était pas nommé
Et qu'en bas la terre n'avait pas de nom...
Les eaux se confondaient en un,
Les jonchées n'étaient pas fixées,
Les fourrés des roseaux n'étaient pas vus.*

Tel le poète qui, dans la Mésopotamie d'autrefois, chantait l'univers en instance de création, Giorgio de Giorgi affirme qu'à notre époque où les certitudes lâchent de toutes parts, où les noms cessent d'endiguer le réel, nous avons à interroger notre fonds pour devenir l'ancêtre que nous sommes. L'homme n'est pas fait du total de ses acquisitions. Le progrès n'annule pas ses origines, pas plus que ses pouvoirs ne lui assurent de souveraineté absolue. Enfouies dans le limon, sa chair et son âme, « confondues en un », continuent de frémir à tout ce qui vit et meurt ici-bas. Peut-être est-ce cela que je percevais à travers ces bronzes déchirés, dans les frondaisons de silence minéralisées par les siècles. Peut-être est-ce cela qu'il est donné d'entendre à ceux dont la main se joignant au regard affronte la réalité toujours rugueuse qui jamais ne se laisse étreindre ni oublier. La mémoire des moelles est la seule à ne pas répudier ce qui, de vie en vie, nous lie à la terre infiniment présente.

René Berger.

Fragment d'un texte à paraître dans la revue *XXe siècle*.

Giorgio de Giorgi est né à Gênes en 1918. Il a pris part à plusieurs grandes expositions en Italie et à l'étranger : Biennale de Venise, Quadriennale de Rome, Biennale d'Anvers, Modern Italian Exhibition à Plimouth et Birmingham, etc. Certaines de ses œuvres ont été acquises par la Galerie Nationale d'Art Moderne à Rome et par le Musée d'Art Moderne de Rio-de-Janeiro, de New-York.

L'humour de Witold Gombrowicz

« Avez-vous parlé de moi avec émotion, avec élan, avec passion, comme il convient de parler de l'art ? » demande Gombrowicz au Club de Discussion de Los-Angeles qui lui a consacré sa première séance. Et il ajoute : « Sachez qu'il n'est pas permis de parler de moi d'une manière ennuyeuse, habituelle, banale. Je vous le défends expressément. J'exige qu'on emploie pour moi une parole de fête. » Comment oser après cela me lancer dans une étude qui le concerne : où puiserai-je l'assurance de n'être ni ennuyeuse, ni habituelle, ni banale ? Puis-je me fier, pour m'en garder, à l'admiration que je voue à *Ferdydurke*¹, la seule œuvre de Gombrowicz que je connaisse, avec quelques pages du *Journal* ? Mais cela me suffit pour placer ce Polonais au premier rang des écrivains de notre temps. Donc, pas d'étude, une parole de fête (si je sais la trouver) : Witold Gombrowicz — je souscris à son exigence — y a droit.

Gombrowicz quitta sa patrie en 1939, pour l'Argentine. Il s'y est fixé définitivement. *Ferdydurke* avait paru en 1937². Gombrowicz assure que, voguant vers l'exil, à la veille de la guerre, il était « totalement démoralisé ». Les événements sans doute, mais aussi les séquelles d'une « naissance » pénible : « J'étais encore empoisonné par les venins de cette œuvre, dont je ne savais pas moi-même dans mon for intérieur, si elle voulait être *jeune* ou adulte ; si elle était une expression compromettante de mon attirance invincible pour la jeune — et donc ensorceleuse — infériorité, ou bien la marche vers une supériorité mûre et fière, mais tragique et dépourvue d'attrait. »³

Voilà qui doit nous garder, dès l'abord, de chercher un sens, un seul, à cette œuvre puissamment originale, donc déconcertante à maints égards, plus encore de chercher à démêler ce que l'auteur a voulu prouver. Appa-

¹ Collection « Les Lettres Nouvelles », Ed. Julliard.

² C'est la seconde œuvre de Gombrowicz. La première : *Mémoires des temps de l'immaturité*, date de 1933.

³ Ces extraits du journal ont paru dans le No du 17 juin 1959 des *Lettres Nouvelles*.

remment, rien... ou tant de choses ! et si contradictoires ! Prouver ? Non, mais dire ; et dans le désarroi d'un homme partagé, qui se cherche, ne sait où se trouver, et qui sent qu'il doit se sortir des lacs quasi inextricables où il est pris de toutes parts : adulte encore potache, amoureux en révolte contre l'amour, neveu mal émancipé des tantes... entre autres situations incommodes. Que faire, dès lors, pour trouver un équilibre, s'assurer une assise ? Se cabrer, ruer, se prendre ainsi plus étroitement dans tous ces liens ; mais pour en endommager pas mal et même en rompre proprement quelques-uns, pour finir... et fuir, fuir, ce qui est la première victoire, une victoire de l'immaturité encore, mais, Gombrowicz vous le dit dans son *Journal*, il ne pouvait en escompter, ni même en souhaiter d'autre... tant l'ennemi a de séduction — et ce serait un appauvrissement que de s'y rendre insensible.

Un adulte du nom de Kowalski redevient Jojo, élève de seconde, de par la décision du professeur Pimko ; mais le terrible Pimko ne contraint pas, en fait, le faux adulte ; il l'oblige simplement à tuer les conséquences d'une immaturité que l'homme de 30 ans est le premier à reconnaître pour un statut privé et public : « Doublement cerné, doublement acculé, par une enfance dont je ne pouvais me défaire, et par l'enfantillage des idées que les autres se faisaient de moi, cette caricature de moi-même que leurs âmes avaient recueillie... j'étais donc l'esclave mélancolique de la verdure, insecte prisonnier de l'épais feuillage. » Ne pouvant être mûr, il ne reste au héros d'autre possibilité que d'être *vert*.

Le voici donc à l'école. Il y assiste au duel, qu'à son corps défendant il doit même arbitrer, de l'Adolescent et du Garçon. Sur le visage des professeurs, comme des élèves, il voit plaqué ce masque grimaçant qu'il appelle « la gueule » et qui est quelque chose comme le symbole de notre propre inauthenticité. Chacun y est aussi prisonnier de son « cucul » (traduction, nous assure-t-on, très approximative du mot polonais « Pupa » qui est « ce derrière rose et dodu du sage enfant bourgeois ») ; cucul dont nous gratifie une société conformiste, ennemie de la personnalité qui l'offense.

Après le suicide de l'Adolescent, « violé par l'oreille », Jojo fuit l'école, mais pour se prendre aux charmes de la Lycéenne Moderne, la charmante Zutka Jouvencel. C'est aussi après une sorte de mise à mal de l'Adolescente qu'il fuit la famille Jouvencel, et se lance, en compagnie de Mientus, le Garçon, à la recherche du Palefrenier qui incarne, pour ces citadins, le Mythe de l'homme naturel. Le Palefrenier à son tour démythifié dans une nouvelle mêlée, c'est l'ultime fuite de Jojo, plus inutile encore que les autres : « Car devant la gueule, il n'y a d'abri que dans la gueule et nous ne pouvons fuir l'homme que dans un autre homme. Et devant l'archiculum pas de refuge. Poursuivez-moi si ça vous chante ! Je m'enfuis, la gueule entre les mains. »

Cet affrontement, en trois rounds, sans autre issue possible que bouffonne, de la Maturité et de l'Immaturité, constitue l'unité d'une œuvre — fort mal nommée roman — qui nous verse, avec une profusion baroque, les vérités amères et farfelues de notre condition d'homme affublé d'une gueule et d'un cucul ; et ils empêchent l'humain de rencontrer l'humain⁴. Gombrowicz, avec une violence souvent goguenarde qui se débride en verve caricaturale, use, en bon dynamiteur, de l'humour noir, pour réduire à ce qu'ils sont — grimaces et mensonges — nos attitudes, nos conventions. Ses victimes ? Tous ici. Jusqu'à Mientus, jusqu'au héros, qui ont au moins le mérite de ne pas s'accepter et qui par leur fuite en avant, impriment à *Ferdydurke* son rythme endiablé. Mais il y a tout spécialement les professeurs, par lesquels « à l'aube même de sa jeunesse, l'homme s'imprègne de phraséologie et de grimaces ». L'atmosphère de grotesque onirique du collège où un Jojo de trente ans fait sa « seconde » n'est pas sans évoquer celle du film de Jean Vigo : *Zéro de conduite*. Mais on trouve plus de cruauté chez Gombrowicz. Il y a la femme moderne, dont la doctoresse Jouvencel est le prototype insupportable. Au moins sa fille, en dépit de sa « modernité », conserve-t-elle la grâce de ses dix-sept ans. Gombrowicz en est amoureux, ne peut le celer, et nous la rend plus pitoyable qu'odieuse. Aussi une sensibilité qu'il s'efforce ailleurs de cacher transparait-elle aux moments mêmes où il s'acharne sur l'infortunée, la séduisante Zutka.

Il y a enfin les tantes, et Gombrowicz ne désigne pas par là uniquement « ces nombreuses demi-mamans attachées, liées, voire agglutinées, mais bonnes » dont une variété apparaît dans la dernière partie du livre, assaisonnant ses éternels bonbons « des doux et tièdes jugements familiaux » ; les tantes sont aussi « culturelles », elles sont ces « légions de bonnes femmes ficelées, ligaturées à la littérature, incomparablement initiées aux valeurs spirituelles, esthétiquement conscientes », etc., qui sont « assises sur la culture du monde ». Car le créateur en Gombrowicz souffre du « jugement tantéen sur sa propre personne ».

Le mouvement général de cette œuvre puissamment dynamique se soutient par une verve riche d'invention verbale (elle évoquerait cette fois un Nabokov plus frénétique), qui s'allie à des poussées de lyrisme ; lyrisme qui ne parvient jamais jusqu'à l'épanouissement ; le couac survient : on ne s'évade pas de la « gueule », la danse des parties du corps est sarabande. On sort de *Ferdydurke* épuisé, meurtri ; mais, il n'y a pas à le nier, on respire mieux, dans une atmosphère assainie.

Raymonde Temkine.

⁴ Précisons que Gombrowicz croit cette rencontre possible : « Par-dessus tout, l'humain rencontrera un jour l'humain. »

Cévenoles

— Et quand on ouvrait la porte du placard, ce n'étaient pas des étagères qu'on découvrait, mais un roc gris d'où s'égouttait une source.

— Alors la maison était humide ?

— Non, c'était une petite eau bien sèche. L'autre maison était construite dessus, l'eau entrait d'un côté, sortait par l'autre, mais alors, pardessous.

— Et dans les placards ?

— On y mettait de grands bouquets de fleurs champêtres, des églantines et des scabieuses, la rose était là pour l'odeur. Il faut des fleurs dans les placards.

— Quand on les ouvre ?

— Quand on les ferme, et qu'on est dedans. Quand il faut s'enfermer, se cacher, faire retraite, oublier les grands chagrins.

Quand on était gai, on faisait des farces aux invités, on organisait des « fantômes-parties », des promenades dans le petit cimetière. Le soir au salon, Bon Papa racontait des histoires. Au bruit doux du Gardon qui coulait, nous voguions sur toutes les mers du monde. Parfois il y avait de grands naufrages. En parlant encore, nous passions à la cuisine, où Bon Papa distribuait des lampes à pétrole aux gens mariés, aux autres des chandeliers, puis il les allumait avec un filibus, et toute lumière électrique éteinte, en procession nous montions l'escalier. Les premiers arrivés au palier s'arrêtaient ; chacun embrassait celui qui se trouvait sur la même marche.

— Même les étrangers ?

— Les étrangers surtout, c'était le baiser de paix.

— Ceci n'est pas sérieux : la maison !

— Du palier, on pouvait monter tout droit au premier, mais à droite était la chambre nuptiale ; à gauche prenait un escalier de bois, qui craquait la nuit ; le deuxième étage était celui des gens sans reproche.

— Dans tous ces escaliers on s'embrouille.

— Mais ils n'étaient faits que pour les gens. Avec les cochons qui attendaient dans la cave, on communiquait par une trappe. Si on avait un ennemi, il suffisait de la laisser ouverte, et hop !

— Des ennemis ?

— On en avait bien quelques-uns à cause de la cuisine. Tous les matins, on écrivait le menu sur un tableau noir, et leurs espions venaient regarder à travers vitre, grille et barreaux ; ils nous volaient nos idées. Quand on arrivait chez le boucher, il n'y avait plus de gigot. Mais nous avions fait des prisonniers, trois cents Japonais dans la coconnière.

— Les Japonais ne se sont pas battus jusque dans les Cévennes.

— Peut-être bien que c'étaient des Annamites. Le soir on n'était plus ennemis ; on allait leur chanter des berceuses. Ils étaient très propres, mais ils ont fait pipi partout. Quand on en a eu assez, on les a envoyés dans la bamboueraie ; ils ont tourné un documentaire sur le Vietnam.

— Mais la maison.

— Taisez-vous ! il n'y a plus de maison. Quand on n'a plus pu payer l'impôt, on a enlevé le toit.

— Plus de maison, plus de jardin ?

— Les jardins étaient si beaux qu'un Américain les a fait refaire à Philadelphie.

Jacqueline Brossy-Pagès.



Peintures et dessins vénitiens

A notre demande, notre ami Bernard Dufour, l'un des meilleurs peintres de la jeune génération, nous adresse le texte suivant qui éclaire ses dernières recherches.

Voici donc des dessins, des peintures munis d'une référence, et en outre de titres, qui sont, entre autres : « Ils surgissent », « Elle se plaît », « Ils veillent », « Vois ! déjà l'ange... ». Je les ai donné *a posteriori*, dressant ainsi un procès-verbal, constat de ce que, peignant, j'avais raconté. Ce sont bien des êtres qui surgissent, veillent, femmes le plus souvent, animaux, « défigures » en tout cas. Tous mêlés à des architectures, à des plans de cités.

Je rappellerais que longtemps l'analyse des formes — vestiges d'un croupissement (cf. « La vase des mares », *XXe Siècle*, juin 1959) et simultanément de l'espace très fluctuant, défini comme le rapport des situations relatives de ces formes, me préoccupa tant que le fait qu'il se soit agi alors de formes nées de ma rêverie sur la femme me semblait une circonstance trop subjective pour

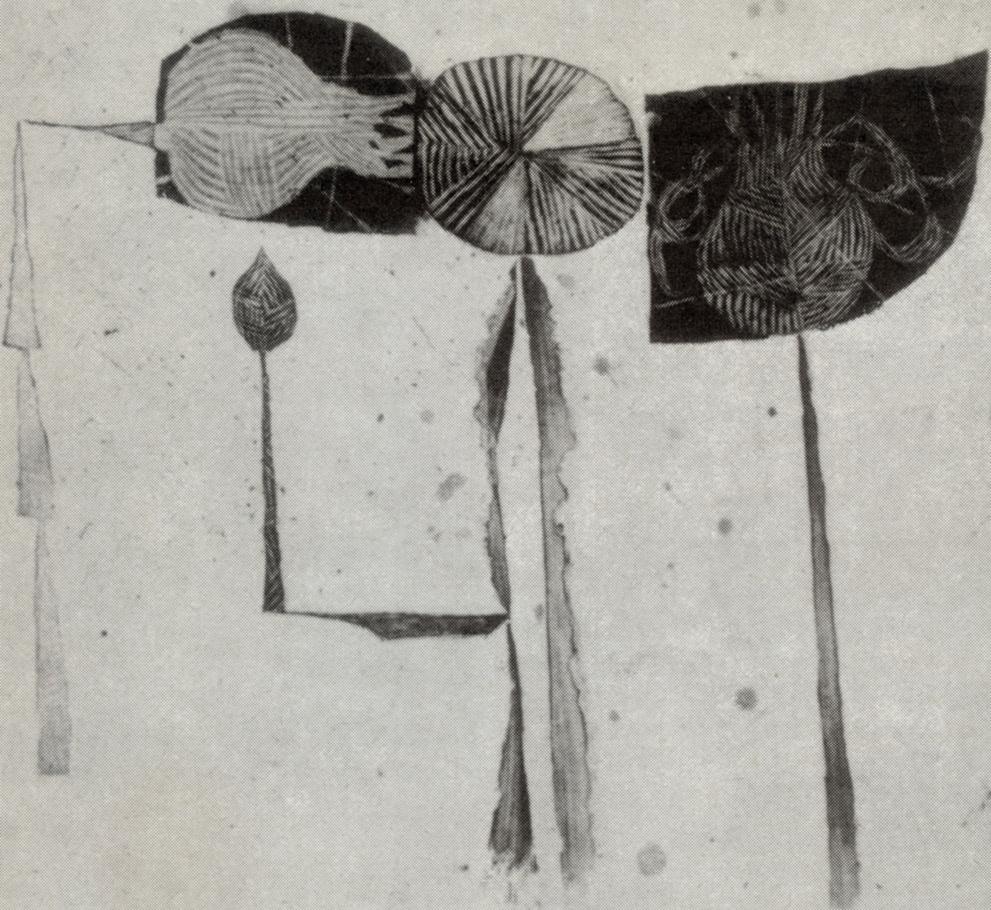
justifier la dénomination de tableaux quasi muets. Mais je vins à regretter que tout ce qui en la femme dénudée me fascinait tant ne fût pas toujours aux yeux du regardeur, nouveau voyeur, l'évidence, noyé qu'était cet objet dans un rébus, perdu dans un dédale de spéculations sur l'espace. La réalité obsessionnelle de ce corps ne se déchiffrait qu'à travers un puzzle, et se déchiffrait-elle ? Le page de la *Bataille* d'Uccello (Londres) ne doit-il pas d'être ce qu'il paraît être à son visage découvert au milieu des géométries perspectivantes des casques de ses compagnons ? Le visage à nu pouvait encore être un masque, peut-être, mais non un casque-heaume. Le spectateur ne devait son étrange rêverie devant ce bizarre profil qu'au caractère tout à fait explicite du dessin, de la composition. Rien ne pouvait dire ce profil que ce profil même. Et nos dessins, imaginaires fragments d'un corps de femme, n'étaient bientôt plus que des détails, de moi seul compréhensibles. Il s'agissait alors de faire surgir l'« objet de fascination », de faire en sorte que la fascination saisisse l'autre, celui qui regarderait après moi, comme si tous mes dessins et tableaux se réunissaient pour constituer le corps. Et Venise ? Venise, dans le bref séjour que j'y fis, ne fut pour moi que la confirmation manifeste du goût maniaque que j'ai des plans, des architectures totales. Venise (comme New-York) est l'archétype de ces villes bourrées, paradoxales, de ces rêves d'architectes ; villes absolues dont les perspectives sont serties, précieuses marquetteries dans les huisseries du palais d'Urbino ; villes qu'aucune banlieue spongieuse ne dissout dans la nature ; cristallines. Cristaux de ville, confondus ici avec la terrible et fascinante femme.

Bernard Dufour.

Mars 1960.



Bernard Dufour : *Ils veillent.*
Huile sur toile. 162 × 130 cm.
Photo Galerie Pierre Loeb, Paris.



Brigitte Coudrain : Gravure.
Photo Galerie Seder, Paris.

Coudrain

Des aquarelles, petites, moyennes parfois ; des gravures toutes petites, ou très grandes soudain... C'est que pour Brigitte Coudrain l'art est une cérémonie qui tient à la fois du jeu et de l'exorcisme. Comme les enfants, elle a ses « trésors » : voici les collines à peau de chamelle, les chardons qu'elle épèle pétale à pétale, les fleurs d'artichaut (mais oui !) qui se transforment dans sa main en cadran solaire, d'autres fleurs, sèches, qui, par on ne sait quelle alchimie, se découvrent un trop-plein de pollen qu'elles déversent dans la coupe d'une corolle impassible ; des plantes encore, vidées de leur sève, rigides comme des carcasses d'insectes ; tout un monde que Brigitte Coudrain enfouit dans des cadres à l'abri d'une vitre, sans doute pour mieux le protéger. C'est ainsi que ses « trésors » acquièrent les pouvoirs occultes qui en font des talismans.

Il est vrai que les adultes n'entendent plus rien à la magie, surtout à celle du cœur, et qu'un artiste, qui expose, s'expose... D'un stylet vengeur, Brigitte Coudrain s'en prend donc à ces hommes présomptueux et débiles dont son ironie, mieux que l'acide, fixe les traits ; sans l'épargner elle-même puisque (lucide comme elle l'est), elle n'ignore pas qu'elle est un peu leur complice... Gravures-sortilèges multipliées à plaisir pour exorciser le démon ! Mais les rêveurs trouvent grâce, tel Cyrano de Bergerac (si fort édulcoré par Edmond Rostand), qu'elle accompagne avec ravissement et humour dans son voyage jusqu'à la lune ¹.

Situation paradoxale ! Avare de ses « trésors », qu'elle protège, prodigue de ses malices (encore faut-il prendre une loupe pour en saisir tous les détails), économe (oh ! combien) de sa tendresse, Brigitte Coudrain ne peut empêcher que son talent ne nous offre en partage ce qu'elle entend si bien dissimuler... Qu'elle se rassure (à supposer qu'elle pût en prendre ombrage) : l'art protège mieux qu'un cadre, qu'une vitre et même que la ruse. Seuls sont admis au partage ceux qui, comme elle, n'ont pas perdu le sens du secret.

Rose-Marie Berger.

¹ La suite des gravures de Brigitte Coudrain illustrant l'*Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* va paraître prochainement.

Conscience moderne - Conscience humaine

A la suite de notre numéro consacré à certains aspects de la conscience contemporaine, nous avons reçu différents textes, qui témoignent de l'intérêt soulevé par le problème. Voici l'un d'eux, que nous sommes heureux de partager avec nos lecteurs. La discussion reste ouverte.

„Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un seul homme qui subsiste toujours et apprend continuellement.” Pascal.

Dans un article paru ici même, intitulé « D'une conscience moderne »,¹ René Berger se demande quelle est aujourd'hui cette conscience, pour nous, héritiers du *Progress* que nous ont légué nos pères. Peu auparavant, dans cette même revue, le philosophe Henri-Louis Miéville définissait le progrès humain comme « un approfondissement, une intensification de la conscience d'être »². Ce rapprochement peut nous éclairer sur la façon de circonscrire de plus près le problème de la conscience en étudiant parallèlement les deux questions qu'il suscite : le prodigieux essor de la science et de la technique constitue-t-il un progrès par lui-même ? Si oui, ce dernier a-t-il déterminé un approfondissement de notre conscience ?

Lorsqu'un artiste ressent en lui ce qu'on appelle communément l'inspiration, celle-ci donne naissance à des œuvres dont la facture bénéficie, au cours des âges, des progrès constants offerts par l'évolution des moyens d'expression. Il faut néanmoins se garder de confondre les moyens d'expression qui constituent le style formel, les structures, de caractères variables, particuliers, sujets à changements selon les époques et les milieux où ils apparaissent, avec le principe de création qui émane de l'artiste lui-même, et insufflé à ses structures une tension personnelle, humaine et constante. Ce double aspect forme ce qu'Ernest Ansermet appelle *l'éthos* en musique.

Si les compositeurs classiques et romantiques s'étaient contentés d'écrire des formes-sonate, des formes-lied, des menuets ou des scherzos, des rondos, ils n'auraient pas créé les dizaines de symphonies que nous aimons, sans parler de tout le reste ; ils auraient simplement écrit beaucoup de notes de musique. Remarquons en passant que ces musiciens ont su se limiter à quelques formes-type essentielles, nées des nombreuses formes à danser antérieures, sans se trouver gênés par cette limitation ; c'est qu'ils ont su donner vie à ces formes dans la mesure où ils avaient conscience du principe de création qui leur était propre : le sentiment tonal. Ils ont donc mis dans leurs œuvres une partie d'eux-mêmes qui se traduisait par le jeu des tonalités. Dans cet acte d'amour qui lie l'artiste à son œuvre, aucune insémination artificielle ne saurait suppléer le don qu'il doit faire de sa personne. C'est dans ce don qu'il se retrouve enrichi, agrandi, conscient de lui, de sa qualité d'homme proche des autres hommes.

N'en va-t-il plus de même aujourd'hui pour que René Berger en vienne à se demander où est la conscience moderne, alors que tout ordre est brisé, que tout est possible ? Il y a rupture en effet, manifestée, semble-t-il, par l'apparition d'œuvres insolites qui inquiètent le public. « Œuvres aberrantes » dit encore René Berger, qui ajoute : « rien ne nous autorise plus aujourd'hui à prononcer avec certitude qu'elles le sont. » En réalité, la rupture se situe sur un autre plan, sur le plan humain proprement dit. Si les moyens d'expression ont changé, le principe de création, lui, s'est profondément modifié jusqu'à perdre tout aspect humain.

Après l'impulsion sans précédent que *Tristan* avait donné au langage chromatique, Arnold Schönberg utilisa ce même chromatisme en le sortant du cadre tonal que

¹ Pour *l'Art* No 69.

² Pour *l'Art* No 68.

Wagner avait respecté. Ce faisant, il dépouilla la musique de son élément essentiel, la tonalité, caractérisée par le mouvement à la dominante. Cela reviendrait à supprimer l'horizontale et la verticale dans le monde des formes plastiques, ou encore la loi de la pesanteur en physique. Dans ce dernier cas, tout serait possible, probablement ; mais du même coup nous perdriions la notion de notre état terrestre, physique, humain.

C'est donc bien sur ce plan que se pose le problème fondamental, les œuvres ne faisant que révéler l'homme.¹ Celles-ci seront donc aberrantes dans la mesure où nous abdiquerons toute conscience humaine. « La fonction de l'art, dit le philosophe H.-L. Miéville, est de recréer le monde, non point de le reproduire par une exacte et littérale figuration, mais d'en refondre l'image dans le creuset d'une sensibilité, d'une intelligence, d'un vouloir humains en mystérieuse collaboration. »

J. A. Bouët.

¹ « Quand je parle de la beauté des figures, je ne veux pas dire ce que la plupart des gens entendent sous ces mots, des êtres vivants par exemple, ou des peintures ; j'entends la ligne droite, le cercle, les figures planes et solides formées sur la ligne et le cercle au moyen des tours, des règles, des équerres... Car je soutiens que ces figures ne sont pas, comme les autres, belles sous quelque rapport, mais qu'elles procurent certains plaisirs qui leur sont propres et n'ont rien de commun avec les plaisirs du chatouillement. » Cette description, si proche de la peinture abstraite d'aujourd'hui, a été faite par Socrate dans le *Philèbe*. Elle démontre clairement que nos artistes contemporains n'ont rien inventé, mais qu'il suffit d'un Mondrian, entre autres, pour opérer un choix commun à deux époques distantes et à une conscience humaine constante.

Exposition de l'art suisse contemporain à Paris

De Hodler à Klee

De Hodler à Klee, et plus proche de nous encore, jusqu'à Max von Muhlenen, l'art moderne suisse semble s'être développé spontanément, sans *a priori* ni souci de logique, chaque artiste cherchant son style dans des voies souvent divergentes. On peut ainsi former un étrange faisceau de tendances en juxtaposant le lyrisme expressif de Max Gubler, le symbolisme curieusement élaboré de Hans Erni et le puritanisme dépouillé de Walter Bodmer.

Ces rencontres esthétiques sur son sol, la Suisse les doit apparemment à sa position de carrefour géographique, de lieu de rencontre où convergent les courants artistiques nés aux quatre coins de l'Europe. Cependant l'abstraction comme le réalisme expressionniste se teinte, à travers les artistes suisses, d'une nuance particulière. Comme nous allons le voir, leurs œuvres ne sont pas le reflet de la peinture italienne, française ou allemande, mais possèdent un caractère particulier. Il reste que ce caractère est pratiquement impossible à cerner et à définir. Il n'est pas unique, en effet, mais multiple, et diffère, non seulement selon les zones linguistiques mais aussi selon chaque artiste.

Il apparaît ainsi aux Parisiens que l'art suisse peut être considéré comme exprimant la poésie ou le caractère de paysages et de tempéraments authentiquement nationaux à travers des esthétiques désormais internationalisées. N'est-ce pas ce qui se passe partout à travers le monde ? N'a-t-on pas entendu à l'occasion de la récente Biennale de Paris de nombreux critiques déplorer l'« internationalisation » de l'art ? Le fait

est qu'il aurait été difficile de deviner la provenance de la plupart des œuvres, lorsqu'on en ignorait l'auteur.

Ainsi l'exposition de l'art suisse contemporain au Musée d'art Moderne de Paris a pris pour les amateurs français un intérêt multiple, à la fois esthétique, ethnique et géographique, et nous a offert l'occasion de nous interroger sur le destin de l'art contemporain en général.

D'une façon plus subjective, si on passe en revue les artistes qui figuraient à cette manifestation, il faut constater que les Parisiens ont été plus sensibles aux formes d'expression nettement affirmées, telles les grandes figures de Hodler qui apparaissent comme des emblèmes corporatifs, qu'à une poésie plus subtile, mais parfois insaisissable, comme les intérieurs obscurs et les sombres visages peints par Auberjonois. Je ne citerai que pour mention Félix Vallotton dont on oublie volontiers en France qu'il est né à Lausanne, et dont l'œuvre provoque encore des jugements contradictoires, prouvant par là même sa vitalité.

Deux découvertes pour le public français : celle de Cuno Amiet, avec une grande composition « fauve » toujours actuelle, et celle d'Augusto Giacometti qu'une toile : *Fantaisie sur une fleur de pomme de terre*, fait apparaître comme un des précurseurs de l'abstraction lyrique.

En revanche, nous restons de glace aujourd'hui devant des œuvres d'un caractère descriptif trop précis, tels les *Baigneurs* de Hans Berger ou certains portraits de Barraud. Nous leur préférons l'allure matissienne des aquarelles de Louis Moilliet ou la facture enlevée et solide de Varlin. Le graphisme surréalisant de Hans Fischer-Fils paraît suranné alors que nous nous complaisons devant le miroir magique que constitue chaque toile d'Alberto Giacometti.

De même la froide rigueur de Tauber-Arp ou de Max Bill est dépassée par les expériences actuelles alors que l'œuvre peinte de Le Corbusier trouve un regain d'intérêt par ses développements architecturaux.

Enfin Klee que tout le monde à Paris s'attendait à voir dominer un ensemble dont il aurait dû être la vedette a laissé ses admirateurs sur leur faim : trop peu d'œuvres, et toutes sensiblement de la même période, la dernière, dont la concision et la densité n'ont pas la saveur de toiles antérieures, moins abouties, peut-être, mais plus spontanées, et d'une poésie plus sensible.

Tel qu'il a été conçu, dans un respectable souci d'objectivité et de vérité historique, cet ensemble devait juxtaposer l'inconciliable et refléter très exactement la très large diversité de l'art suisse depuis quatre-vingts ans.

Georges Boudaille.

NOTES DE LECTURE

Editions H.-L. Mermod

Au moment où tant d'éditeurs sacrifient par tous les moyens au goût du public, H.-L. Mermod maintient « l'édition de race ». Qu'il soit le premier à se réjouir de ce qu'il publie, c'est ce qui est hors de doute. Texte, illustration, typographie, chaque livre se compose à la manière d'un bouquet qu'il hume, j'imagine, pour sa délectation (sans oublier la nôtre).

*

La collection *Dessins* s'enrichit d'un précieux volume consacré à Toulouse-Lau-

trec. Ah ! si toutes les préfaces avaient la savante lucidité de celle de Focillon ! Jugez-en :

«...L'enquête sur l'homme est inépuisable. Lautrec la mène aux confins de l'homme même. On peut croire qu'il s'égarer ou va s'égarer chez les monstres. Il n'invente pas l'espèce. Il en dresse peut-être la généalogie. Sous l'agilité simiesque des noceuses, sous le bec d'oiseau des nez peu pourvus de chair, sous la fine peau des pommettes dures, sous le menton mortuaire — il y a la même créature que nous. Nul coup de force romantique

ne nous arrache à nous-mêmes. Il n'en est pas besoin pour nous faire sentir l'évidence de ce bon règne animal où nous sommes si solidement installés. Lautrec n'est ni un déformateur ni un expressionniste... »

On connaît mal Focillon. Depuis Baudelaire et Fénéon, c'est pourtant l'un des meilleurs critiques qui, de surcroît, sait écrire. Mais est-ce encore un mérite aujourd'hui ?

*

J'ai toujours eu de la peine à considérer la photographie comme un art. Je dois pourtant avouer qu'Henriette Grindat, qui a composé l'album *Adriatique*, et dont on a vu récemment une exposition surprenante à la Galerie Bridel, m'ébranle au-delà de ce que je serais prêt à concéder... Ses photographies sont si sensibles que dans sa main l'objectif prend une âme. La photographie serait-elle en passe de devenir une « sorcellerie évocatoire » ?

Dans une préface brève et ample (les termes ici ne sont pas contradictoires), Jacques Chessex réussit à lier les notations du promeneur en une suite de laisses qui, sans nuire au regard, le prolonge dans une perspective monumentale. Ainsi se découvre peu à peu Venise, jeu de miroitements quotidiens et présence lourde de siècles.

R. B.

Le Major Davel

par Juste Olivier.

Suivi de

Hommage au Major

de C.-F. Ramuz.

Mermod éditeur, Lausanne, 1959.

Couverture de René Auberjonois.

C'est une idée excellente qu'a eue l'éditeur Mermod, de rééditer ce texte vieux d'un peu plus de cent ans. Juste Olivier a été l'un de nos écrivains valables du siècle passé, et pourtant qui le lit encore aujourd'hui ? D'un autre côté, Davel est notre héros... j'allais dire : *national*... cantonal ; chaque année, nos écoliers réentendent son histoire ; sa statue se dresse sur la place du Château, à Lausanne : un homme à petite perruque, qui a l'air de marcher avec beaucoup de précaution... Le connaissons-nous vraiment ?

Pour ma part, j'avoue qu'il me demeure bien obscur, voire même bien étranger. Qu'a-t-il voulu ? Qu'a-t-il espéré ? Voilà un homme qui se sent une mission, à qui cette mission a été révélée dès son plus jeune âge, de façon mystérieuse, sinon surnaturelle. Est-ce un illuminé ? Pas tout à fait, puisque le plan qu'il forme de libérer son pays de la domination étrangère semble raisonnable. Est-ce un révolutionnaire politique, qui a pesé le pour et le contre et choisi le meilleur moment ? Pas tout à fait, puisque le major ne prend aucune des dispositions toutes simples qui eussent peut-être assuré le succès de l'entreprise ; puisqu'il marche sur Lausanne un peu comme les Juifs de l'Ancien Testament marchent sur Jéricho, escamotant que tout se fera comme naturellement.

Que penser par ailleurs de son entreprise ? Un fait est certain : ses concitoyens n'ont pas répondu à son appel. Faut-il voir là une preuve de leur lâcheté et de leur matérialisme ? Ou plutôt le signe que Davel était un anarchiste, profondément solitaire, qui s'est jeté dans une aventure sans prendre avis de personne et contre la volonté générale ? Juste Olivier le compare à Jeanne d'Arc, ce qui semble exact jusqu'à un certain point, mais jusqu'à un certain point seulement. Car le déroulement de l'histoire a montré que les voix de Jeanne n'avaient pas menti, et la France a été effectivement libérée. Mais ici, la mission n'était-elle pas une fausse mission ? Le pays de Vaud est bien libéré, mais trois quarts de siècle plus tard et dans de toutes autres circonstances. Ici, nous aimerions bien connaître le *contexte*, en quelque sorte : jusqu'à quel point Davel a-t-il exprimé, en dépit des apparences, la volonté de tout un peuple ? Jusqu'à quel point sa tentative (et son sacrifice) a-t-elle servi à quelque chose ?

A cela, le livre de Juste Olivier ne répond qu'à moitié. Aussi bien, ses qualités sont-elles ailleurs. Son étude vaut avant tout par la pénétration psychologique d'une âme de mystique, solitaire et repliée sur elle-même, par la très grande délicatesse et le très grand respect avec lesquels cette étude est conduite, par l'intérêt que l'auteur sait éveiller pour son héros. Grâce à quoi nous est restituée une admirable figure, chevaleresque et magnanime, un exemple toujours valable de générosité.

Jl. C.

Du cubisme à l'art abstrait
Les cahiers inédits de R. Delaunay,
documents publiés par Pierre Francastel.
S. E. V. P. E. N. Paris, 1959.

« Il se trouvera malgré tout, sans doute, écrit Pierre Francastel dans sa très remarquable introduction, des gens pour s'étonner de voir paraître dans une collection savante un ouvrage consacré à des textes sur l'art et un artiste isolé. » Que l'auteur éprouve le besoin de s'en expliquer marque, ce me semble, deux choses également importantes : la première, que la science ne peut plus négliger l'apport de l'art sans tomber aujourd'hui dans le préjugé ; la seconde, qu'elle ne peut s'en tenir aux méthodes d'investigation traditionnelles. La raison est double : d'une part on s'avise toujours plus que l'art est une activité humaine importante ; de l'autre, qu'une méthode fondée sur l'esthétique et la sociologie a chance d'aboutir à une connaissance digne de ce nom, c'est-à-dire qui dépasse les problèmes d'attribution, d'influence et de classification auxquels se borne encore trop souvent l'histoire de l'art. Ces vues résolument novatrices ont été exposées avec brio (parfois avec un brin d'agressivité) dans *Peinture et société*, ouvrage classique qui place Pierre Francastel parmi les chercheurs les plus autorisés que nous comptons aujourd'hui.

Les *Cahiers* de Robert Delaunay comprennent une suite de documents très importants pour comprendre la genèse de l'art abstrait. A travers leur diversité se fait jour une intuition qui peut être schématiquement ramenée à ceci : l'impressionnisme est un effort destructif des anciens moules artistiques ; le rôle du cubisme a été de porter cet effort à son terme ; jugeant tout retour en arrière impossible, Robert Delaunay a cherché et trouvé les voies de la peinture « inobjectiviste » dont les *Fenêtres*, puis les *Disques simultanés* marquent les principales étapes ; le primat de la couleur est à l'origine de cette nouvelle expression qui, après la période de destruction, amorce celle de la construction.

Il s'en faut que les choses se soient passées aussi sèchement que je les relate. Les feuillets de l'artiste frémissent encore de l'intuition qui les alimente et dont les œuvres de Delaunay composent le chant

victorieux. Grâce à l'effort patient et combien louable de Pierre Francastel, un voile est levé sur les origines encore obscures de la peinture abstraite. Cet ouvrage est à la fois un document historique, une analyse pénétrante et un passionnant témoignage humain.

R. B.

Abeilles de Verre
d'Ernst Jünger. Editions Plon.

Roman d'anticipation, nous avertit ce fameux revers de couverture qui est entré dans les mœurs de l'édition et tend à allécher le lecteur ou à le guider dans sa lecture. Il y est même précisé que « le grand Zapparoni, dictateur de la technique... est « un homme du vingt-et-unième siècle ». Or, je remarque que dans ce roman — si peu roman d'ailleurs — rien d'aussi précis ne se dit.

Le capitaine Richard y apparaît certes comme le survivant d'un autre âge, le nôtre, dans une société, future, je le veux bien, dont la supériorité résulte d'une maîtrise de la technique — nous en entrevoyons seulement la possibilité — mais plus encore d'une transmutation des valeurs morales. Elle fait du dit Richard, ex-cheval-léger, un raté. « Individualiste à penchants défaitistes. » Ainsi défini par un chef qui s'y connaît en hommes et le déclare du coup inapte au commandement, Richard, qui s'est maintes fois engagé, mais sans profit, se voit contraint de quêter un emploi indigne d'un ancien cavalier et peut-être d'un homme. Des réactions saines le sauveront in extremis de l'abdication de son « humanité ». Il semble, aux dernières pages, que deux conceptions de la vie peuvent s'accommoder l'une de l'autre. Fin optimiste, mais provisoire. Le récit laisse espérer une suite à cette méditation nourrie de faits significatifs. C'est ce qu'est l'œuvre très attachante de ce grand écrivain allemand. Elle s'inscrit dans le sillage d'« Héliopolis » sans en revêtir l'ampleur. Mais peut-être déconcertera-t-elle moins.

J'ai omis de dire que les abeilles de verre dont il s'agit sont des automates admirablement agencés — on s'y tromperait — et que le problème posé par Jünger n'est rien moins que la suppression éventuelle de l'homme au profit du robot. Comment s'en désintéresser ?

R. T.

ECHOS - PROJETS

Nous sommes très heureux d'annoncer la parution, chez Robert Laffont, d'un roman de notre collaboratrice et amie, Raymonde Temkine. **Paul et Isabelle** (c'est son titre) sera présenté dans notre prochain numéro.

Félicitations ! Réuni sous la présidence du Recteur Sarrailh, le comité directeur de la Fondation Fénéon, qui comprend notamment MM. Aragon, Jean Paulhan, Michel Butor, Berne-Joffroy et MMmes Dominique Aury et Solange Lemaître, vient d'attribuer à l'unanimité l'un de ses grands prix de littérature (1 500 NF) à **Yves Velan** pour son roman *Je*, paru aux Editions du Seuil.

Les Lettres Nouvelles reparaissent chez Julliard, 30, rue de l'Université, Paris 7e. Elles combineront, à l'avenir, la formule « Revue » et la formule « Collection ». Le premier numéro de la Revue est sorti le 15 mars ; les autres suivront régulièrement de deux mois en deux mois. Dans l'intervalle, paraîtront romans, essais, nouvelles. On annonce dès maintenant un roman posthume de Jean Reverzy, *Le silence de Cambridge*, et des nouvelles de l'écrivain polonais Bruno Schulz. Ainsi se trouvent plus intimement associées la revue et la collection qui, sous le titre commun de *Lettres Nouvelles*, témoignent de l'effort persévérant et courageux de Maurice Nadeau, « prospecteur » des Lettres, qui nous a révélés déjà des écrivains aussi importants que Malcolm Lowry, Witold Gombrowicz, Lawrence Durrell.

VOYAGEZ POUR L'ART

WEEK-ENDS DE PRINTEMPS : Mâconnais (7/8 mai) - Milan-Pavie (22/23 mai) - Vézelay-Bourges (4/6 juin, Pentecôte) - Brionnais (19/20 juin) - Alsace (2/3 juillet).

VOYAGES ACCOMPAGNÉS :

Juillet - août : Vacances dans les Cyclades

Septembre : Grèce - Andalousie

Octobre : Rome - Sicile - Pouille/Basilicate

Les programmes de ces voyages sont envoyés aux membres de Pour l'Art au fur et à mesure de leur parution.

VOYAGES INDIVIDUELS EN AVION : (à toute époque)

Rome - Naples/Campanie - Sicile - Malaga/Grenade/Ronda - Castille - Grèce - Egypte

Autres programmes sur demande

Les programmes des voyages individuels sont mis au point sans engagement pour les intéressés. Inscription définitive : un mois au moins avant le départ

Pour tous renseignements :

VOYAGES POUR L'ART

5 bis, Aubépines - Lausanne - Téléphone (021) 24 23 37

Prochaine rencontre :

**mercredi 27 avril 1960, à 20 h. 30, au Salon Rose
du restaurant du Grand-Chêne (1er étage) à Lausanne.**

Jacques Monnier

Peinture et Surréalisme

L'exposé sera suivi d'un débat.

En juin, participez à notre première enquête-débat

Qu'attendez-vous de l'Exposition Nationale au point de vue artistique ?

La rédaction de Pour l'Art recevra avec plaisir les suggestions que vous voudrez bien lui présenter pour assurer le succès de cette tentative.

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, à Paris, de billets à prix réduits pour les théâtres, cinémas, concerts,** etc. Les timbres nécessaires (à joindre à la carte de membre) peuvent être obtenus à la permanence de Pour l'Art : Galerie Seder, 25, rue de l'Echaudé, Paris VIe (quartier St-Germain-des-Prés), tél. DAN 81-97.

Abonnements et adhésions, en Suisse :

IMPRIMERIE PONT FRÈRES, LAUSANNE, MARTEREY 23, TÉL. 22 40 10

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

Sous le titre de « Vingt ans avant »
vient de paraître le numéro 13 de

XX^e siècle

Ce numéro double de 132 pages comporte plusieurs gravures originales — extraites de notre série d'avant-guerre — par Henri Matisse, Kandinsky, Henri Laurens, Jean Arp, Magnelli, Miró ainsi qu'une litho originale de Soulages, un pochoir de Music et un bois en deux couleurs de Consagra.

Reflet de l'art d'aujourd'hui « XX^e siècle » est un véritable musée vivant dont le rayonnement augmente d'année en année. Ses pochoirs et ses lithographies originales dus aux plus grands artistes contemporains donnent à chaque numéro de la revue une valeur qui dépasse de beaucoup son prix de vente.

AGENTS POUR LA SUISSE :

FOMA S. A. 7, avenue J.-J. Mercier, Lausanne

GALERIE PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE - PARIS